

[cdm]

mind space

UMA EXPERIÊNCIA CORPORIZADA DO ESPAÇO

MIGUEL CASANOVAS TAVARES
D.M.I.A * FAUP * 2009/10

[cdm] Mind Space – Uma Experiência Corporizada do Espaço

Miguel Elias Casanovas Tavares

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2009/2010

Sob Orientação do Arqº Luís Urbano

Agradecimentos

Ao Professor Luís Urbano, pelo acompanhamento e partilha de ideias ao longo da dissertação.

Ao meu avô, pelo exemplo de vida que representa, dedico-lhe este trabalho.

Aos meus pais, pelo apoio dedicado ao longo destes anos.

Ao Rui Manuel Vieira, sem a sua preciosa contribuição a realização do filme *Mind Space* não teria sido possível.

À Fundação Casa da Música, pela autorização cedida para a captação de imagens.

À Joana Koch, pelos sábios conselhos que me ajudaram a finalizar o trabalho.

A todos os que, directa ou indirectamente, contribuíram na realização desta dissertação, um sincero obrigado.

“Os espaços que a Arquitectura propõe são para acolher o homem, não são para expulsá-lo.”

(Baeza, 2009: p.38)

“Del mismo modo que en relación con el tiempo se ha distinguido entre el tiempo matemático, abstracto, susceptible de ser medido con un reloj, y el tiempo ‘vivenciado’ concretamente por un hombre vivo, así también hablando del espacio se puede distinguir entre el espacio abstracto de los matemáticos y físicos y el espacio humano ‘vivenciado’ concretamente. Cuando en la vida cotidiana hablamos, sin reflexionar debidamente, del espacio, pensamos generalmente en el espacio matemático, en el espacio susceptible de ser medido, en sus tres dimensiones, en metros y centímetros.”

(...)

“Empero, muy rara vez nos damos cuenta de que esto no es más que un aspecto unilateral del espacio y que el espacio concreto experimentado en la vida de un modo inmediato no coincide en absoluto con este espacio matemático abstracto. En este espacio humano que nos rodea vivimos con tal naturalidad que no nos extraña su peculiaridad ni reflexionamos sobre ella con más detenimiento.”

(Bollnow, 1969: 23/24)

Resumo

Esta dissertação procura reflectir sobre questões relacionadas com a experiência que cada um de nós tem na arquitectura e que consequências este pensamento transporta para o projecto. O diálogo entre Corpo e Espaço é o mote para o desenvolvimento do discurso que foca a sua atenção no confronto entre espaço *construído* — objectivo e material — e espaço *vivido* — subjectivo e imaterial.

A primeira parte (*Parte 1*) define-se pela análise teórica ao tema proposto. Apresentado o objectivo e após uma pequena introdução ao tema, no qual se clarifica o significado do conceito de espaço deste estudo, é proposta uma aproximação ao conceito de corpo na definição espacial, isto é, que tipo de relações são estabelecidas entre o homem, o seu corpo e o espaço. Pretende-se assim um entendimento do conceito de corpo não como um mero referente físico da arquitectura, mas como um organismo sintetizador de toda a experiência sensorial. Portanto, este surge enquanto *utilizador*, veículo síntese da experiência sensorial e perceptiva dos espaços. Desta forma, é prestada especial atenção à teoria dos *Doze Sentidos* de Rudolf Steiner, que reforça a ideia de que a experiência corporal no espaço envolve a interacção entre todos os sentidos, a qual é complementada, sempre que possível, com exemplos reais para cada um deles. Percorre-se a história no modo como o espaço arquitectónico foi sendo influenciado pelo corpo e quais as consequências desta relação. Desenvolvido o propósito do estudo e percorrida a história, define-se espaço *construído*, *vivido* e *influenciado pelo corpo*, e no qual são lançadas algumas questões importantes para o estudo, as quais vão sendo respondidas à medida que o capítulo se vai desenvolvendo. Para concluir a primeira parte da dissertação, analisam-se quatro exemplos de arquitectos, os seus métodos projectuais e respectivas obras que complementam o próprio estudo.

A segunda parte (*Parte 2*) é constituída pela análise ao Caso de Estudo: a Casa da Música. Num primeiro momento, é efectuada uma aproximação teórica ao projecto. Um enquadramento do objecto de estudo no espaço e no tempo através da sua inserção no contexto, quer histórico quer geográfico. Analisa-se o processo arquitectónico que conduziu ao resultado final que hoje conhecemos, conceitos organizadores, métodos e estratégias projectuais. Esta abordagem teórica é o mote e sustento para um segundo momento, que se define, por oposição ao primeiro, pela análise prática do mesmo objecto, através de um estudo cinematográfico que interpreta e dá forma a uma matéria tão abstracta como a que é proposta abordar ao longo da dissertação, manifestando-se como uma experimentação que acompanha e sustenta toda a análise teórica, de modo a clarificar a temática desenvolvida. Aqui, tornam-se explícitos: o objectivo e temática da filmagem, conceitos para a respectiva análise, organização sequencial e o *storyboard*.

Abstract

This dissertation reflects upon issues related with the architectural experience and the consequences it bears to the project. The dialogue between Body and Space is the motto for the unfolding of the speech, which focuses on the confrontation between *built* space — objective and material —, and *lived* space — subjective and intangible.

The first part (*Parte 1*) is a theoretical analysis of the suggested topic. Following a description of the purpose of the study and a short introduction to the subject, clarifying the meaning of the *space* concept in this study, an approach to the body concept in spatial definition is proposed, i.e., which kind of relations are established between man, his body and space. The aim is to understand the concept of body, not merely as a physical architecture referent but as a synthesizer of a whole sensory experience, emerging, thus as *user*, a synthetic vehicle of sensory experience and perceptual spaces. In this context, special attention is paid to Rudolf Steiner's theory of the *Twelve Senses*, which reinforces the idea that bodily experience in space involves the interaction between all senses; this idea is complemented, whenever possible, with real examples for each one of the senses. The work then proceeds with an analysis of how human body influenced architectural space through history and the consequences of this relationship. The spatial concepts of *built*, *lived* and *influenced by the body* are then defined. At this stage, some important questions are raised and answered as the chapter develops. To conclude the first part of the thesis, four different examples of architects, including their methods and works, are examined as a complement to the study.

The second part (*Parte 2*) is an analysis of the Case Study, the *Casa da Música*. At first, the project is approached from a theoretical point of view, through a representation of the object in time and space by its integration into historical and geographical contexts. The architectural process that led to the final result we see today is analyzed, as are the organizing concepts, methods and project strategies. This theoretical approach is the support for the practical analysis that follows, through a cinematographic study of the same object, which shapes and interprets the abstract subject suggested for discussion in the first part, in order to clarify the topic developed throughout this thesis. At this point, the purpose and theme of the filming emerge clearly, along with concepts for its analysis, the video structural sequence and the storyboard.

Índice

Resumo/Abstract

7/9

Parte 1 – Uma Experiência Corporizada do Espaço

1.	Objectivo de Estudo	13
2.	Introdução ao Tema	21
2.1.	Aproximação ao Conceito de Espaço	32
3.	Corpo na Definição de Espaço	39
3.1.	Conceito de Corpo ao Longo da História (Relação Corpo — Arquitectura)	63
3.1.1.	Corpo como Ordem Divina, Visão Teocêntrica	65
3.1.2.	Corpo como Modelo Formal, Visão Antropocêntrica	67
3.1.3.	Corpo Mediador, Realidade/ Espírito	69
3.1.4.	Corpo Perceptivo	69
3.1.5.	Corpo Moderno, Universal	71
3.1.6.	Corpo Digital, <i>Cyborgiano</i>	73
4.	Conteúdo do Espaço	77
4.1.	Espaço Construído, Tridimensional Euclidiano	79
4.2.	Espaço Vivido	81
4.3.	Espaço Influenciado pelo Corpo	81
5.	Experiência Corporizada/ Fenomenológica	89
5.1.	Steven Holl, <i>Arquitectura que Emociona</i>	95
5.2.	Sou Fujimoto, <i>Arquitectura de Layers</i>	111
5.3.	Rem Koolhaas, <i>Arquitectura Collage</i>	127
5.4.	Contemporânea (GD + EV), <i>Arquitectura Experimental</i>	149

Parte 2 – Uma Experiência Cinematográfica na Casa da Música

6.	Caso de Estudo: Casa da Música	165
6.1.	Análise Teórica	169
6.2.	Análise Prática	181
6.2.1.	Objectivo da Filmagem	181
6.2.2.	Temática	181
6.2.3.	Conceitos para Análise Teórica	185
6.2.4.	Conceitos para Análise Prática	185
6.2.5.	Organização Sequencial	185
6.2.6.	Relação com o Projecto	187
6.2.7.	Ficha Técnica	191
6.2.8.	<i>Storyboard</i>	192
	Considerações finais	205
	Ref. Bibliográficas	206
	Anexos	214

PARTE 1

CAPÍTULO 1 OBJECTIVO DO ESTUDO

CAPÍTULO 2 INTRODUÇÃO AO TEMA

CAPÍTULO 3 CONCEITO DE CORPO NA DEFINIÇÃO DO ESPAÇO

CAPÍTULO 4 CONTEÚDO DO ESPAÇO

CAPÍTULO 5 EXPERIÊNCIA CORPORIZADA/ FENOMENOLÓGICA

CAPÍTULO 6 CASO DE ESTUDO: CASA DA MÚSICA

“El propósito de la arquitectura es dar orden a ciertos aspectos del ambiente, y con ello queremos decir que la arquitectura controla o regula las relaciones entre el hombre y el ambiente. Participa, por lo tanto, en la creación de un “medio”, es decir, de un marco significativo para las actividades del hombre”

(Schulz, 1998: p.71)

A Sociedade existe num determinado espaço, transforma-o e é por ele transformada.

O presente estudo, tem como objectivo investigar a relação espaço-tempo existente entre um elemento estático, o espaço arquitectónico, e um elemento que se movimenta no espaço, que o rasga de diferentes maneiras, mudando constantemente a percepção da sua forma: o corpo humano. Uma relação específica, de espaço e de tempo, que o corpo de um indivíduo experimenta ao atravessar uma extensão (dimensão espacial) numa certa duração (dimensão temporal). Os edifícios, constantemente, confortam, confrontam e interagem com os corpos, sendo que o corpo influencia o espaço, que por sua vez, também influencia o corpo. Por conseguinte, a Arquitectura, enquanto algo físico que nos rodeia e envolve, surge como a entidade capaz de nos devolver o “sentido do corpo”.

Este trabalho pretende centrar-se na constante mudança da percepção da forma que provocamos nos espaços através da nossa experiência arquitectónica, a qual designamos, tal como Marcos Cruz, de *experiência corporizada*¹.

Na opinião de Sigfried Giedion (1982: p.453): *“el espacio, en la física moderna, es concebido en relación a un punto de vista móvil(...), no como la entidad absoluta y estática del sistema barroco de newton”*. Ou seja, o movimento existe em todas as nossas acções, pelo que existe uma necessidade instintiva de o explorar e compreender nas suas variáveis de espaço e tempo.

O tempo, no espaço, dura apenas no momento em que nos movemos, ou como escreve Gaston Bachelard (2008: p.146), *“sou o espaço onde estou”*, isto é, em primeiro lugar, a nossa concepção espacial é afectada pelo sentido da visão e do tacto, mas também é *“uma experiência temporal, onde a percepção da quarta dimensão é o resultado do movimento através do espaço à medida que muda o nosso ponto de observação”* (Luís Urbano)². A Arquitectura, como todas as artes, confronta-se fundamentalmente com questões de existência humana no espaço e no tempo, sendo o principal instrumento desta relação.

Este estudo deseja ir mais além do significado primordial de qualquer edifício (a sua arquitectura) já que o conceito de “arquitectura” transcende o aspecto formal.³

1 ⊙ Marcos Cruz referindo-se aos Interfaces Habitáveis, escreve: *“envolvem uma actividade tanto mental como física”, ou seja, “implicam uma experiência corporizada [embodied], que é a interacção entre a presença do corpo, a sua prática perceptiva, e o envolvimento com o ambiente que o rodeia.”* “O Corpo da Arquitectura”, in Revista Dédalo n.06, Centrifugação 2009.

2 ⊙ URBANO, Luís; “A percepção do espaço na Arquitectura e no Cinema”, in *Arquitectura Prótese do corpo*; 2001: p.58.

3 ⊙ *“La arquitectura trasciende la geometría. Existe una relación orgánica entre el concepto y la forma. El significado de la Arquitectura reside en el Entrelazamiento de su entorno, sus fenómenos, su ideología.”* (Holl, 1996: p.15)

Pretende compreender e dar respostas a questões que surgem numa época em que a arquitectura contemporânea se preocupa mais com o seu próprio discurso arquitectónico do que em dar resposta às questões humanas existenciais.⁴

Fernando Fuão⁵ escreve que “Normalmente, atribuímos existência aos espaços e às coisas, mas na realidade, sem nós, elas não existiriam. Pensar num espaço como existente, significa pensar em si próprio” e “O espaço ‘para mim’ ao contrário do espaço em si, só existe porque estou aqui. Nós não dependemos dele; ele é que depende de nós, e sem nós nada seria”. O mencionado autor, refere-se a um espaço arquitectónico em constante mudança e a um sentido de espaço que na arquitectura existe a partir da nossa experiência. É por isso que “El hombre no se encuentra en el espacio como, por ejemplo, un objeto en una caja; ni tampoco se relaciona con el espacio como si existiese primero algo así como un sujeto sin espacio que posteriormente entrase en relación con éste, sino que la vida consiste originalmente en esta relación con el espacio y no puede ser desligada de él ni de modo ideal.” (Bollnow, 1969: p.29)

Existem diferentes maneiras de compreender o espaço, pois não é uma realidade rígida e válida para todos, variando de acordo com os indivíduos, com as épocas, e, principalmente, com os pontos de vista. Assim, os objectos, os espaços e a arquitectura, servem-nos apenas de instrumentos. Caso não tenham nenhuma relação com o nosso desígnio, permanecem no estado de existentes brutos, como se não existissem? Pretendemos focar a atenção do nosso estudo neste tipo de questões, pelo que, se torna imperativo estudar e confrontar estas duas realidades: de um lado o espaço *vivido*, subjectivo por natureza e, do outro, o espaço *construído*, directo e objectivo.

A vontade e interesse de conduzir esta investigação para este confronto necessitou de um Caso de Estudo, uma obra arquitectónica, que fundamentasse e comprovasse toda a temática desenvolvida ao longo do trabalho. A Casa da Música, possuidora de uma *faceta collage*⁶ e de uma ideia de *montagem cinematográfica*⁷, surgiu como um exemplo bastante interessante para pôr em prática este confronto, através de um estudo cinematográfico que interprete toda a análise teórica, já que é constituída por

4 © Na introdução do livro de Steven Holl (1996) — *Entrelazamientos*—, Alberto Pérez-Gómez escreve, “*Creer que los significados son simples asociaciones mentales, que el espacio está “ahí fuera” y que es un elemento meramente cuantitativo (que puede ser descrito mediante coordenadas tridimensionales), o que las imágenes descontextualizadas (en el ciberespacio) son reales, ha puesto en crisis la profesión arquitectónica (...)*”

5 © O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido? – 1ª parte. Arqº Fernando Freitas Fuão, doutor pela Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona com a tese “Arquitectura como Collage”, 1992. Uma pequena parte deste texto, basicamente o que se refere ao sentido do espaço existencial, foi apresentado originalmente no I Congresso Internacional de Psicanálise e Intersecções – Arquitetura: Luz e Metáfora. Grupo de Estudos Avançados (GEA), em Porto Alegre, 22 a 25 05/2002. O texto foi integralmente publicado na Revista ARQTEXTO n. 3-4, uma publicação do PROPARG – Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura – UFRGS. Este artigo faz parte de uma trilogia. Visto em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq048/arq048_02.asp, consultado em: 18.04.2009

6 © KOOLHAAS, Rem; “Entrevista – O Porto já está no Mapa”, in *revista Público – A Casa Abre-se à Música*, Edição especial 14 Mar 2005: p. 64-70

7 © IBIDEM

inúmeros espaços distintos, habitados de diferentes formas (principal elemento dinâmico expressivo que nos permite retratar certas situações e lugares) e sempre relacionados entre si, através de um espaço fluído que nos remete para a ideia de movimento.

Aliado a este confronto está a análise formal do “objecto” Casa da Música, que não tem forçosamente um princípio, meio e fim. Uma história contada quase como os seus espaços, por vezes autónomos, outras vezes fluídos, separados ou ligados entre si.

PARTE 1

CAPÍTULO 1 **OBJECTIVO DO ESTUDO**

CAPÍTULO 2 **INTRODUÇÃO AO TEMA**

CAPÍTULO 3 **CONCEITO DE CORPO NA DEFINIÇÃO DO ESPAÇO**

CAPÍTULO 4 **CONTEÚDO DO ESPAÇO**

CAPÍTULO 5 **EXPERIÊNCIA CORPORIZADA/ FENOMENOLÓGICA**

CAPÍTULO 6 **CASO DE ESTUDO: CASA DA MÚSICA**

“(...) la arquitectura es un producto humano cuya misión debería ser ordenar y mejorar nuestras relaciones con el entorno.”

(Schulz, 1998: p.15)

Actualmente, atravessamos um período de profundas transformações no nosso modo de viver e a arquitectura contemporânea tem, ou deveria ter, um papel preponderante e decisivo neste capítulo.¹ Desta forma, torna-se indispensável, um estudo — reflexão — sobre um tema tão abstracto como é a problemática do espaço e do tempo na arquitectura, já que a questão do carácter espacial da existência humana, do espaço concreto e vivido pelo homem, tem sido, de certo modo, posto de parte pela arquitectura contemporânea.²

Importa referir que o lado físico da arquitectura é indispensável. Só é possível vivenciar um espaço arquitectónico que não existe, através do cinema ou da simulação virtual, isto é, a verdadeira experiência arquitectónica só acontece quando são criadas as devidas condicionantes físicas. Nesta investigação, desejamos centrar a nossa atenção no lado menos físico e mais abstracto da arquitectura, nunca esquecendo o seu lado mais grave³. Ou seja, está em causa o confronto entre estes dois *espaços*: o *construído*, impositivo por natureza e que controla e determina os nossos movimentos e comportamentos, e o espaço *vivido*, dinâmico e infinito na sua dimensão imaginativa. Pretende-se uma leitura do espaço como matéria de acção, evocação e de imaginação.

Na sua prova de doutoramento⁴, Marcos Cruz afirma que “*Pouco se tem dito sobre o risco de a arquitectura se encontrar num processo de perda do seu significado tanto cultural como social e se continuar a negligenciar o seu agente mais fundamental, o corpo.*”⁵

Pretendemos com este estudo, aprofundar e tentar dar resposta a esta problemática já que a Arquitectura é um produto do — e para o — homem, sendo o seu corpo⁶ [do homem] o veículo síntese da experiência sensorial e perceptiva dos espaços.

Marcos Cruz refere-se a “*espaços experiencialmente pobres e até vazios*” de alguns edifícios contemporâneos, considerando “*obviamente grave, se se considerar que a arquitectura é, na sua verdadeira natureza, uma forma de arte social*”. Já Gonçalo Furtado escreve

1 Ⓢ “El cometido de la arquitectura es el mismo de siempre: crear metáforas materiales y espaciales de un mundo mejor (el Paraíso)” (el Croquis n.108: p.7).

2 Ⓢ Tal como escreve Schulz no seu livro *Intenciones en Arquitectura*, a situação actual da Arquitectura “*es confusa y caótica*” (p.10) sendo que este caos visual “*se debe, sobre todo, a los intentos de los Arquitectos por satisfacer necesidades aisladas o mal entendidas*” (p.17). Mais à frente escreve: “*La principal razón del caos arquitectónico de nuestro tiempo es, por lo tanto, la falta de conocimiento teórico, tanto por parte de los arquitectos como de los clientes.*” (p.129) Alberto Campo Baeza refere uma arquitectura “*monstruosa*”: “*Que a ausência da razão, de razões, de ideias, está na origem de tanta arquitectura monstruosa que nos rodeia. (...) o esquecimento da razão, a falta de razões, a ausência de uma ideia coerente capaz de a gerar e sustentar, faz com que a Arquitectura seja, por vezes, tantas vezes, monstruosa.*” (Baeza, 2009: p.10)

3 Ⓢ Sujeito às leis de gravidade.

4 Ⓢ Na Bartlett School of Architecture University College London (supervisionada pelo Prof. Sir Peter Cook e pelo Prof. Jonathan Hill).

5 Ⓢ CRUZ, Marcos; “O Corpo da Arquitectura”, in *Revista Dédalo* n.06, Centrifugação, 2009.

6 Ⓢ Ao longo desta investigação, ao referirmo-nos a conceito de Corpo entendemo-lo como um elemento físico/material, sendo o conceito de Homem entendido enquanto sujeito, indivíduo ou ser psicológico.

que a arquitectura actual se encontra reduzida a uma “*epiderme superficial*”⁷, ficando frequentemente reduzida a uma “*fachada que delimita espaços artificializados e pouco pensados*”.⁸ Partindo destas afirmações, é nossa intenção questionar a dimensão humana e social da arquitectura presente, já que nos últimos tempos, temos assistido ao seu esquecimento e à “*falta do ‘humano’ como um instrumento gerador*” da obra arquitectónica. Marcos Cruz, referindo-se a Mark Cousins, fala na existência de espaços onde falta a “*vivacidade do sujeito*”, resultado de uma “*herança moderna que definiu o corpo como uma entidade mensurável, abstracta e funcional*”⁹ e a um fenómeno contemporâneo que surge ligado, por exemplo, à aceleração do tempo quotidiano e ao desenvolvimento dos meios de comunicação que influenciam o nosso modo de viver.¹⁰

Tentamos, através desta análise, entender qual a importância da existência humana¹¹ e as suas consequências relativamente à essência da arquitectura, o seu espaço, destino ao qual se tem de dirigir. Por outras palavras, é nos jogos das vivências dos objectos e nas relações espaciais que se encontram os verdadeiros objectivos da experiência arquitectónica. Deste modo, a sua essência [da arquitectura] não é óbvia. Não é palpável, nem tem peso, isto é, não é visível nem pode ser medida, é abstracta, sendo este o ponto no qual pretendemos centrar o nosso objectivo de investigação, para uma melhor compreensão das questões espaço-temporais no campo arquitectónico.

A arquitectura preenche o espaço, apropriando-se de outros atributos que em conjunto lhe dão essência, ou seja, o espaço deste estudo deverá ser considerado através das relações da matéria que o ocupa.

Consideramos espaço existencial, onde há matéria, onde há edifícios e potencial arquitectónico, onde possam existir relações que constituam corpos. Neste contexto, o espaço, como essência arquitectónica, existe onde existam relações arquitectónicas.

7 ⊙ Gonçalves Furtado, referindo-se à cidade pós moderna como um “*theme park*”. “Arquitectura e o Encargo da Cenografia: Entrevista a Gonçalves Furtado”; *Paskpricefraser*, <http://paskpricefraser.blogspot.com/2009/06/cenografia.html>, consultado em 07.08.2009.

8 ⊙ IBIDEM.

⊙ Marcos Cruz refere-se ao entendimento de um corpo arquitectónico, mais importante que uma simples pele: “*Enquanto muitos edifícios contemporâneos exibem um evidente fetiche pela pele exterior, reduzindo o interior a uma simples justaposição de pisos, o uso de tecnologias digitais tem também contribuído para a falta de espessura da pele, desincorporando-a e retirando-lhe gradualmente o seu conteúdo material e humano*”. “O Corpo da Arquitectura”, in *Revista Dédalo* n.06, Centrifugação, 2009.

9 ⊙ Relativamente ao movimento moderno, Steven Holl (el Croquis, n.78: p.12) diz o seguinte, “*Hay ciertas características del movimiento moderno – por ejemplo, los proyectos de vivienda – que ya no son capaces de producir entornos habitables. La idea de estandarización y repetición creó entornos terribles. Pensar sobre la individualización en la casa moderna, pensar que no estamos haciendo viviendas para una masa de miles de personas, sino para un millar de individuo, fue uno de los temas que yo investigué tanto en la universidad como en mis proyectos de vivienda.*”

10 ⊙ “*Nuestra época, dominada por la imagería de los medios, es un testigo mudo de cambios surrealistas, en un momento en que las identidades multinacionales actúan en sustitución de la especificidad de las culturas locales. El caos y la incertidumbre de las fluctuaciones económicas, junto con la creciente sobrecarga informativa de las nuevas tecnologías, nos alejan de los fenómenos naturales, originando actitudes nihilistas. La arquitectura, con su espacialidad silenciosa y su materialidad táctil, puede reestablecer los significados y los valores esenciales, intrínsecos, de la experiencia humana*” (Holl, 1996: p.11).

11 ⊙ Temática já debatido pela filosofia dos anos 30, mas que agora é trazida para o campo da arquitectura. Neste estudo, o espaço e o tempo surgem como os fundamentos desta mesma existência — tema tratado no livro de Friedrich Bollnow: *Hombre y Espacio*.

Embora, por vezes, lhe seja dada maior relevância, o conceito de *espaço* deste estudo não se deverá restringir apenas ao interior dos edifícios, já que a Arquitectura também comporta espaço exterior.¹²

Deste modo, o sentido de busca vai-se manifestar no movimento e articulação existente entre espaço e tempo, para que o homem se retrate, reforçando a ideia da relação deste com o mundo, que surge sempre vinculada ao espaço e ao tempo.

Pretendemos questionar qual o significado essencial do espaço arquitectónico. Sendo assim, esta reflexão, apresenta-se como uma tentativa de compreender o *espaço vivido* pelo homem e o que sucede, ou a consequência, da sua relação com as formas arquitectónicas.

As relações entre Espaço, Tempo e Arquitectura, são unas, isto é, não existem se a relação entre si, também não existir. Por consequência, a ligação entre Homem, Espaço e Tempo faz-se em conformidade entre a importância do “estar em” — presença do corpo — e o “caminhar para” — a vivência¹³. Assim, a arquitectura não se esgota nas suas três dimensões (tridimensionalidade), sendo o tempo, o elemento chave nesta relação entre Homem e Espaço.

Ao longo desta dissertação, pretendemos encarar o indivíduo que vive a obra de arquitectura, não apenas como um observador de uma sucessão de imagens, ao longo de uma *promenade architecturale*¹⁴, mas também como utilizador, isto é, tendo perante o espaço uma atitude activa.

Ao tentar perceber como o ser humano funciona *no*, e qual a sua relação com *o*, espaço, permitirá enriquecer o acto de projectar. Este será o ponto crucial da nossa investigação, já que é notória a importância do arquitecto como criador desta realidade (espaço construído) e de todas as condicionantes para a sua vivência¹⁵. Já Juhani Pallasmaa escreveu, citando o seu tutor Aulis Blomstedt, que “*Más importante que la destreza para soñar espacios es la capacidad del arquitecto para imaginar situaciones humanas*”.¹⁶

Para o nosso estudo, convém também ter em conta que, consoante os indivíduos que experienciem o espaço, varia o tipo de abordagem ao mesmo, isto é, para a compreensão por comparação de determinado espaço há que ter em conta certos valores, tais como, culturais e sociais. Conforme o(s) sujeito(s), varia o tipo de interacção, motora ou mental, e o carácter de reacção operativa, isto é, o contexto espacial é referência, geralmente um dado adquirido, enquanto que os indivíduos que se movem variam dentro de certos valores e géneros. A este respeito, Steven Holl afirma que: “*La arquitectura, al contrario que*

12 ⊗ Mais à frente, quando analisarmos o Caso de Estudo — Casa da Música —, este será um factor extremamente importante.

13 ⊗ Em conversa com Steven Holl, Juhani Pallasmaa diz o seguinte: “*El fundamento ontológico de la arquitectura está en el acto de habitar el espacio y el tiempo*”. in *el Croquis* n.108: p.8.

14 ⊗ Significa que o espaço arquitectónico deve ser compreendido com, e em, movimento. É através do movimento do nosso corpo que o entendemos de uma forma dinâmica (aparentemente uma peça fixa/imóvel).

15 ⊗ “*Uno no tiene La posibilidad de operar como si fuera un individuo autónomo, especialmente como arquitecto. Quizás si en el caso de un artista, pero no como arquitecto, porque tu trabajo tiene una gran repercusión para cualquier persona que habite el edificio*”. HOLL, Steven; in *el Croquis*, n.78: p.26.

16 ⊗ in *el Croquis* n.108: p.9.

la filosofía, el arte o la teoría del lenguaje, tiene la posibilidad de conectar con todo el mundo. Si entienden o no su hondura es otra cuestión. Pero si un edificio es realmente potente, choca a un montón de niveles; no sólo al intelectual, sino también al niño de cinco años que toca el muro. Y para mí esto es lo estimulante, éste es el reto real. Más allá de las implicaciones arquitectónicas del proyecto, que yo puedo apreciar, hay otras formas de entender la arquitectura. Y quizás la más frecuente sucede a través de la experiencia directa espacial o material, y que puede ser sentida por todo el mundo.”¹⁷

Introduzido o tema, pensamos ser adequado fazer uma pequena aproximação teórica ao significado do conceito de espaço do nosso estudo.

¹⁷ ☉ in *el Croquis* n.78: p.17.

Espaço, s. m. (lat. *spatium*, determinada extensão superficial; extensão indefinida)

1. Sentido filosófico — meio ideia caracterizado pela exterioridade das suas partes, no qual são localizados os nossos perceptus, isto é, a percepção que não tem como referente uma realidade.
2. Para intuição comum, o espaço é caracterizado por ser: homogéneo, isto é, os elementos que nele podemos distinguir pelo pensamento são indiscerníveis qualitativamente; isótopo, visto que nele todas as direcções têm as mesmas propriedades; contínuo; ilimitado.
3. Sob o ponto de vista geométrico euclidiano é tridimensionalmente homoloidal.
4. A negação das duas propriedades em 3. corresponde àquilo a que chamamos espaços não euclidianos ou hiperespaços.
5. Do ponto de vista psicológico, é referenciável um espaço relativo que resulta dos dados imediatos da percepção implicando a sua fenomenologia.
6. Do ponto de vista amplamente filosófico, o espaço ideal absoluto, matemático, sem contrapartida directa na percepção, pois de uma intelecção se trata, aparece-nos como homogéneo e contínuo.
7. Quando o termo é usado sem outra qualificação, o primeiro referente é o espaço euclidiano.
8. Quando de algum modo é referenciado o seu limite trata-se do quadro lógico do entendimento expresso.
9. Espaço artístico, no seu conjunto, é um espaço virtual dos quadros mentais que, jogando com postulados da geometria euclidiana, os completa quando faz participar da ordem formal o tempo, isto é, a rítmica dialéctica das formas. O olhar sobre a obra de arte, quer seja obra de pintura, de escultura, de arquitectura ou urbe, é sempre um olhar sobre o espaço.
10. O espaço arquitectónico é ordem espacial plasmada e pensada em termos de arquitectura. Espaço interno e externo pela sua métrica, regra o comportamento do homem e as contrapartidas físicas que cria, transformadas em percepções cinéticas e cinestésicas pelo observador e que são o prolongamento virtual da humanitariedade do Ser.
11. O espaço lógico e epistemológico representa o quadro da prática social, quadro que imprime os seus traçados e linhas de força no espaço físico.
12. O espaço-tempo é um meio a quatro dimensões, alterando a tridimensionalidade do espaço euclidiano, pelo tempo; surge como a potencialidade de uma quarta dimensão, isto é, quatro variáveis solidariamente necessárias para verificar completamente um fenómeno. A posição que lhe deve ser destinada no espaço é totalmente independente da posição em que deve ser colocada no tempo.

2.1. Aproximação ao Conceito de Espaço

“Que o espaço, o vazio, seja o protagonista da arquitectura se pensarmos bem, é natural, a arquitectura não é apenas arte nem só imagem de vida histórica ou de vida vivida por nós e pelos outros; é também, e sobretudo, o ambiente, a cena onde decorre a nossa vida.”

(Zevi, 1996: p.28)

“Quanto tempo dura o Espaço?”

(Tavares, 2001: p.38)¹⁸

Propomos uma aproximação ao que consideramos ser o conceito do espaço deste estudo. Para isso, tomamos como ponto de partida a pergunta de Gonçalo M. Tavares à qual, numa fase posterior, tentaremos responder de acordo com o propósito desta dissertação.

Espaço¹⁹, é o que marca a entrada e a saída e, o que distingue o interior do exterior e a direita da esquerda. É o que junta e separa e, faz com que cada corredor seja o tempo de o percorrer e o modo de o habitar. Um tempo *entre*. O espaço, é *“aquilo que os nossos olhos não conseguem apreender por processos naturais”* (Távora, 1996: p.12), *“habitable, pero invisible”* (Arnau, 2000: p.67), *“(…)o que resulta da relação entre corpo e vazio”* (Pedro Jordão)²⁰ e matéria na relação posicional dos corpos. Age sobre nós e o nosso objectivo é delimitá-lo de modo a torná-lo expressão da arquitectura, ou seja, espaço conquista-se. Nunca repetimos duas vezes o mesmo fragmento, em cada gesto, uma percepção diferente. O mais pequeno movimento, altera-o, sendo cada sítio habitado pelo movimento que o antecedeu: *“O corpo é um sítio e um tempo e depois um outro sítio e um outro tempo que não recordam o sítio e o tempo anteriores”* (Tavares, 2001: exc. 86, p. 104).

É o ar comprimido pelo nosso corpo contra as paredes. Vive-se e experiencia-se e, não é o que se fala ou o que se vê no papel. O seu objectivo é conduzir, por vezes *“seduzir”* (Zumthor, 2006: p.45). É liberdade, nele podemos existir e varia de acordo com os indivíduos. Desta forma, é tão plástico e imaterial como o próprio tempo.

A Arquitectura, faz-se de espaço que *“convida à acção”* (Bachelard, 2006: p.31), partindo de *“um espaço à espera de um corpo”* (Vaz, 2001: p.43), e a sua função [do espaço], *“nos seus mil alvéolos”* (Bachelard, 2006: p.28), é reter o tempo comprimido. Só tem tempo no

18 © TAVARES, Gonçalo M., *Livro da Dança*, Lisboa : Assírio & Alvim, 2001. Excerto 27, P.38.

19 © Espaço: s.m. extensão indefinida; área; duração; intervalo; lugar; capacidade de um lugar; [...] na teoria da relatividade, conceito resultante da fusão do conceito de espaço geométrico a três dimensões representadas por três variáveis com conceito de tempo, formando assim, um continuum a quatro dimensões, representadas por um sistema de quatro variáveis. (Dicionário Porto Editora)

20 © Continua e diz: *“O corpo não interrompe o vazio porque o vazio é o nada. Um quarto escuro, vazio e trancado não é um espaço, é nada. O corpo não interrompe o nada mas dissolve o vazio. É nessa dissolução que surge o espaço.”* JORDÃO, Pedro; *“A Duração do Espaço, ou a Dança Segundo Gonçalo M. Tavares”*, in revista Nu, nº8, Fevereiro 2007.

movimento dos corpos. Sendo assim, “alimenta-se” de corpos vivos, de elementos que, ao movimentarem-se, transformam o seu espaço, mudando constantemente a percepção da sua forma. Sendo a arquitectura, uma arte “feita para nós a utilizarmos” (Zumthor, 2006: p.69), o seu espaço depende directamente do sujeito que o percorre e que progressivamente vai preenchendo um refúgio vazio. De certa forma, espaço atrai, sendo o nosso corpo o gerador das suas coordenadas. Tal como escreve Marcos Cruz, o espaço vive da interacção entre “a presença do corpo, a sua prática perceptiva e o envolvimento com o ambiente que o rodeia.”²¹

Concluimos que a condição primordial da arquitectura, é o seu espaço interior, isto é, o “vácuo” (Zevi, 1996: p.144) que contém o retrato das experiências de cada um. Bruno Zevi (1996: p.130) afirma: “Ainda que possamos ignorá-lo, o espaço age sobre nós e pode dominar o nosso espírito; uma grande parte do prazer que recebemos da arquitectura (...) surge, na realidade, do espaço.” Ou seja, “não é só cavidade vazia, negação da solidez” (IBIDEM: p.144), é, sobretudo, num sentido humano e integrado, uma realidade vivida e positiva.²² Desta forma, o vazio surge como o protagonista da arquitectura, apesar de todos os edifícios possuírem uma pluralidade de valores, quer sejam económicos, sociais, funcionais, artísticos ou decorativos.

Espaço, potencial de acção, relação e interacção humana, é reflexo do homem e das suas acções. É através dele que experienciamos as nossas vivências. Vive no nosso subconsciente, determina e promove o nosso comportamento e é, inclusive, o cenário para os nossos sonhos. Merleau-Ponty, através dos seus estudos, fez-nos ver que o nosso corpo, é a nossa principal referência espacial e, que o espaço deve ser compreendido não só a partir dele, mas também como uma extensão do próprio.²³ Assim sendo, compreender o espaço não se poderá restringir a uma simples referência à forma, organizadora do espaço²⁴, já que o conceito de *espaço vivido* transcende a geometria de “caixa inerte” que Gaston Bachelard (2006: p.62) refere no seu livro *A Poética do Espaço*.

Como escreveu Fernando Távora (1996: p.23) “Uma forma só poderá compreender-se, vivendo-a.” Assim, pensar num espaço como existente, significa pensar em si próprio, isto é, a sua “duração” está sujeita ao uso que dele fazemos e à experiência que nele temos.

21 ⊗ Referindo-se, em termos de projecto, ao conceito de corpo arquitectónico como *Interfaces Habitáveis* que intensificam e uma interacção do corpo com o meio físico envolvente, implicando uma experiência corporizada. CRUZ, Marcos; “O Corpo da Arquitectura”, in *Revista Dédalo* n.06, *Centrifugação*, 2009.

22 ⊗ Referindo-se à arquitectura de Peter Zumthor, Brigitte Labs-Ehlert escreve, “Ao falar da arquitectura sobressai inevitável e imediatamente o conceito de atmosfera, um ambiente, uma disposição do espaço construído que comunica com os observadores, habitantes, visitantes e, também, com a vizinhança, que os contagia.” (Zumthor, 2006: p.7)

23 ⊗ Ver: Merleau-Ponty, Maurice – *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo. Martins Fontes.1999 (2ªEd.)

24 ⊗ Referência ao livro de Fernando Távora, *Da organização do Espaço*.

Podemos então afirmar, e respondendo à inquietação de Gonçalo M. Tavares (p.33), que a durabilidade do espaço deste estudo é algo instável já que depende directamente da experiência corporal do homem, isto é, da sua presença física.

Sendo assim, se é o resultado da relação entre corpo e cheio, matéria na relação posicional dos corpos, poderá o conceito de espaço “existir” quando deixa de ser vivido? Por outras palavras, poderá sobreviver ao esvaziamento de sentido, quando a relação espaço-temporal, entre corpo e espaço, deixa de existir? E se isso acontecer, transforma-se simplesmente em vazio²⁵, desprovido de qualquer significado?

De modo a clarificar a respectiva temática, e na tentativa de responder a estas questões, propomos, em primeiro lugar, uma aproximação ao conceito de corpo na definição espacial, isto é, que tipo de relações se pode estabelecer entre o homem, o seu corpo e o espaço.

25 © Na sua definição, no Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, o conceito de vazio surge como: “*cujo conteúdo foi retirado*”, “*que não é habitado ou frequentado*”, “*que tem a falta de algo*” ou “*ausência de conteúdo*”.

PARTE 1

CAPÍTULO 1 **OBJECTIVO DO ESTUDO**

CAPÍTULO 2 **INTRODUÇÃO AO TEMA**

CAPÍTULO 3 **CONCEITO DE CORPO NA DEFINIÇÃO DO ESPAÇO**

CAPÍTULO 4 **CONTEÚDO DO ESPAÇO**

CAPÍTULO 5 **EXPERIÊNCIA CORPORIZADA/ FENOMENOLÓGICA**

CAPÍTULO 6 **CASO DE ESTUDO: CASA DA MÚSICA**

“Cualquier arquitectura es un estímulo potencial del movimiento, sea este real o imaginado. Un edificio es siempre un estimulante para la acción, un escenario en que tienen lugar la interacción y el movimiento. Es como un interlocutor del cuerpo.”

(Moore, 1982: p.72)

A Arquitectura, é a arte que define o espaço e o tempo, sendo o seu uso determinado pelo homem, distinguindo-se das outras actividades artísticas pelo *“facto de agir com um vocabulário tridimensional que inclui o homem”* (Zevi, 1996: p.17) e, de modo a compreendê-la, é necessário estudar e entender a estreita relação existente entre o homem¹ e o espaço.

Esta relação — homem/arquitectura — é única e cada vez mais complexa, já que os espaços arquitectónicos estão permanentemente presentes nas nossas vidas, desde determinado espaço que, por instantes, se tornou parte de nós, já que nele recordamos vivências passadas, até àquele em que vivemos permanentemente e que faz parte da nossa vida, o nosso lugar. Portanto, homem e espaço complementam-se entre si, mantêm uma relação estreita e directa: o homem define o espaço em que vive e, por sua vez, o espaço condiciona as acções do homem.

Desta forma, a Arquitectura, ao servir o homem, cria espaços para o seu corpo² mas, à medida que o desenvolvimento intelectual deste se foi tornando cada vez maior, os seus espaços foram-se transformando e tornando cada vez mais complexos, sendo que o conceito de corpo, na arquitectura contemporânea, foi, muitas vezes, sendo posto de parte ou até mesmo esquecido.

“Contemplamos, tocamos, escuchamos y medimos el mundo con toda nuestra existencia corporal, y el mundo experiencial pasa a organizarse y articularse alrededor del centro del cuerpo” (Pallasmaa, 2006: p.66). O arquitecto, sempre usou o corpo humano como referente para as suas dimensões, para o seu desenho e forma, sendo esta relação, entre corpo e edifício, feita através de factores como tamanho, forma, ou movimento, caracterizando aquilo a que chamamos de escala humana.

Parafraseando Juhani Pallasmaa (IBIDEM: p.41), *“Yo enfrento la ciudad con mi cuerpo”*, o mesmo se aplica ao espaço onde, o corpo, objecto móvel³, que define uma zona de automatismos num determinado ambiente e, os seus movimentos, se encontram em constante interacção com a envolvente. Do mesmo modo que Pallasmaa se refere à cidade, também nós, diariamente, enfrentamos o espaço com o nosso corpo.

1 Ⓞ Único ser racional que tem a capacidade e habilidade de adaptar e transformar os meios naturais existentes permitindo a criação de espaços.

2 Ⓞ *“As the work interacts with the body of the observer the experience mirrors these bodily sensations of the maker. Consequently, architecture is communication from the body of the architect directly to the body of the inhabitant.”* PALLASMAA, Juhani; *“Architecture for the Seven Senses”* in *A+U July 1994 Special Issue: Question of Perception, Phenomenology of Architecture*, p.36.

3 Ⓞ *“O corpo motor, corpo atravessante, seria um corpo polinizador: na travessia vai fecundando os lugares por onde passa, vai praticando-os”*. CUNHA, Paulo; prova de doutoramento: *“O lugar do corpo”* : p.31.

O sujeito e o mundo informam-se e redefinem-se constantemente um com o outro⁴, “*El mundo se refleja en el cuerpo y el cuerpo se proyecta en el mundo.*” (IBIDEM: p.47), isto é, esta relação/interacção traduz-se numa única experiência existencial contínua, onde não existe a imagem do corpo separado do seu domicílio no espaço e, onde não há espaço que não esteja relacionado com a imagem inconsciente do sujeito⁵.

“(...) o corpo humano, enquanto construção biológica, psicológica e cognitiva, é o gerador das coordenadas do espaço, das dimensões e ritmos do tempo da percepção” (Carneiro, 1995: p.32). Sendo assim, o conceito de corpo surge enquanto utilizador, enquanto veículo síntese da experiência sensorial e perceptiva dos espaços, numa época em que tem adquirido uma evidente centralidade no pensamento contemporâneo.

Em *Los Ojos de la piel*, Pallasmaa (2006: p.42) referindo-se a, e citando Merleau-Ponty, escreve: “*Hace del cuerpo humano el centro del mundo de la experiencia. (...) Nuestro cuerpo es al mundo lo que el corazón es al organismo: mantiene el espectáculo visible constantemente vivo, respira vida en él y lo preserva en sus adentros y con él forma un sistema*”, y “*la experiencia sensorial es inestable y ajena a la percepción natural que logramos con todo nuestro cuerpo de una vez y que abre un mundo de sentidos interrelacionados*”. Isto é, Merleau-Ponty refere-se ao corpo como um veículo por onde o homem experimenta o mundo, sendo através dele que a percepção funciona e através dele que, parados ou em movimento, de forma activa ou contemplativa, construímos o mundo que nos envolve.

Como já referimos anteriormente, para que possamos falar na relação corpo/arquitectura, importa realçar que se pretende um entendimento do conceito de corpo, não como um mero referente físico da arquitectura mas como um organismo sintetizador de toda a experiência sensorial. Desta forma, poderemos ultrapassar “*a relação estanque e parcial que cada um dos sentidos estabelecería com o espaço*” (Neiva, 2007: p.85), já que a experiência arquitectónica resulta do cruzamento de informação dos diversos sentidos⁶, logo, de uma experiência multissensorial⁷: “*Cada experiencia conmovedora de la arquitectura es multisensorial; las cualidades del espacio, de la materia y de la escala se miden a partes iguales por el ojo, el oído, la nariz, la piel, la lengua, el esqueleto y el músculo. La arquitectura fortalece la experiencia existencial, el sentido de cada uno de ser-en-el-mundo, y esto constituye fundamentalmente una experiencia fortalecida del yo*” (Pallasmaa, 2006: p.43).

4 ○ “*Me siento a mí mismo en la ciudad y la ciudad existe a través de mi experiencia encarnada. La ciudad y mi cuerpo se complementan y se definen uno al otro. Habito en la ciudad y la ciudad habita en mí.*” (Pallasmaa, 2006: p.41/42)

5 ○ “*El cuerpo no está solo rodeado de cosas o frente a ellas y sus fenómenos, sino que, además, el sujeto está inmerso en ellas. Es el cuerpo el que se ha metido en los objetos.*” (Gausa, 2001: p.138)

6 ○ Pallasmaa (2006: p.20) citando Maurice Merleau-Ponty, relativamente a este cruzamento de informação dos diversos sentidos: “*Mi percepción no es (...) una suma de datos conocidos visuales, táctiles y auditivos. Percibo de una forma total con todo mi ser: capto una estructura única de la cosa, una única manera de ser que habla a todos los sentidos a la vez*”.

7 ○ “*The changing visual picture is only the beginning of the sensory experience; the changes from light to shade, from hot to cold, from noise to silence, the flow of the smells associated with spaces, and the tactile quality of the surface underfoot, all are important in the cumulative effect.*” (Bacon, 1978: p. 20)



Figura 1 e 2
Sentido Tacto:
Celula Nave (2004)
Museu Boijmans Van
Beuningen, Holanda



Figura 3 e 4
Sentido Tacto:
Celula Nave (2004)
Museu Boijmans Van
Beuningen, Holanda

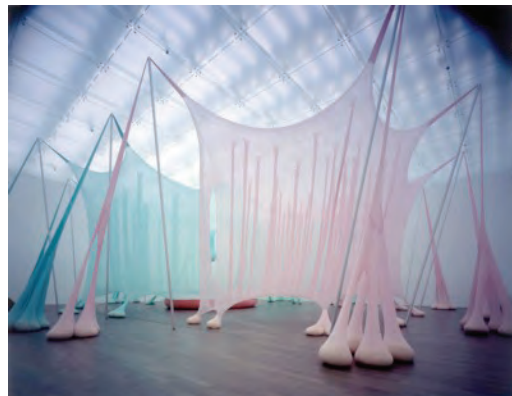


Figura 5
Sentido Tacto:
Nave Deusa (1998)
Tibério, França

Figura 6
Sentido Tacto: *Body Space*
Nave Mind (2004)
Kanazawa, Japão



Figura 7
Sentido Tacto: *Naves*

Figura 8
Sentido Tacto:
Navedegna (1998)

Entendemos por “sentido” como a faculdade pela qual somos capazes de sentir “estímulos” externos. Assim sendo, os diversos sentidos que o ser humano possui, permitem ao sujeito ter a percepção do mundo exterior. De um modo geral é assumido que os principais sentidos são cinco: visão, audição, tacto, olfacto e paladar, sendo que ao longo da História da cultura ocidental, assiste-se à supremacia do primeiro sobre os restantes. Mas, segundo Juhani Pallasmaa (2006: p.43), em vez de apelar aos clássicos cinco sentidos, “*la arquitectura implica varios ámbitos de la experiencia sensorial que interactúan y se fusionan uno en el otro*”.

►►
RUDOLF STEINER
DOZE SENTIDOS

Desta forma, apresenta a teoria do psicólogo James J. Gibson, que considera os sentidos, mais que meros receptores passivos, como mecanismos que procuram sensações de uma forma agressiva. Em vez dos cinco sentidos separados, Gibson classifica-os em cinco sistemas perceptivos: sistema visual, sistema auditivo, sistema gusto-olfactivo, sistema de orientação e sistema háptico⁸. Já o filósofo alemão Rudolf Steiner considera que na realidade utilizamos, para além do tacto, pelo menos mais onze sentidos: “*el sentido de la vida, el del movimiento de uno mismo, el equilibrio, el olfato, el gusto, la vista, el sentido de la temperatura, el oído, el sentido del lenguaje, el sentido conceptual y el sentido del ego*” (Pallasmaa, 2006: p. 73)⁹. Analisemos com mais atenção a teoria dos *Doze Sentidos* de Rudolf Steiner, a qual pode ser subdividida em três grupos distintos:

►►
SENTIDO
TACTO

No primeiro grupo encontram-se os sentidos que nos informam sobre o nosso próprio corpo, os seus limites, o seu estado, a sua posição e situação no espaço.

Sentido do Tacto entende-se por aquele cujo intermédio o homem se relaciona com a forma mais materializada do mundo exterior, sendo através dele que se relaciona da forma mais primitiva com o mundo. Marca os limites e o sentido da percepção do nosso próprio corpo, isto é, “*com a sua pele, o homem toca o objecto. O que sucede quando ele tem uma percepção de um objecto em que tocou ocorre, evidentemente, no lado interior da pele, dentro do corpo. Portanto, o processo, a ocorrência do tactear, acontece na parte interna do homem*” (Rudolf Steiner)¹⁰. É um sentido fundamental na percepção de materiais e texturas, muitos deles tornam-se identificáveis ao toque, sendo também responsável pelo sentido da proximidade, da intimidade e do afecto. Não é por acaso que fechamos os olhos durante estados emocionais intensos, ou seja, este sentido pode ser estimulado através das diferentes superfícies que envolvem o espaço. As inúmeras experiências que **Ernesto Neto** tem desenvolvido no campo das artes plásticas são bons exemplos a ter em conta na pesquisa

[fig. 1 – 8]

8 ◉ Visto em: PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la Piel*, 2006 (p.43). Originalmente em: Bloomer, Kent C.; Moore, Charles W., *Body, memory, and architecture*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1977, pág. 45.

9 ◉ Visto em: PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la Piel*, 2006 (p.73). Originalmente em: SOESMAN, Albert, *Our twelve senses. Wellsprings of the soul*, Hawthorn Press, Stroud/Glos, 1998.

10 ◉ Conferência de Rudolf Steiner proferida em Dornach (Suíça) em 12 de Agosto de 1916. Visto em “Os 12 Sentidos e os 7 Processos Vitais”; *scribd*, <http://www.scribd.com/doc/7355375/Os-Doze-Sentidos-E-Os-Sete-Processos-Vitais>, consultado em 12.11.2009



Figura 9
Sentido Vida:
atmosfera — Tríptico



Figura 10
Sentido Vida:
atmosfera — Tríptico



Figura 11
Sentido Vida:
atmosfera — Tríptico

de novos materiais e das suas potencialidades na modelação e materialização do espaço arquitectónico. Muitos destes trabalhos criam espaços que podem ser penetrados pelo espectador, e são concebidos como “corpos habitat”, estimulando desta forma a nossa sensibilidade táctil, já que muitas das vezes o material usado — *Lycra* — reforça a aparência de membrana protectora que se vai adaptando ao movimento do visitante no seu interior, segundo um sucessivo ajuste ao corpo e, conseqüentemente, o permanente contacto.

►►
SENTIDO
VIDA

Sentido Vital ou da Vida, é o sentido através do qual o homem, a partir do seu interior, toma consciência da sua corporalidade. Segundo Steiner (IBIDEM), é um “*Sentido no interior do organismo, no qual o homem não está habituado a pensar (...) aquele sentimento que nos permeia com um certo bem-estar.*” Ou seja, é o sentido que nos informa sobre o estado dos nossos órgãos internos; sobre o bem ou o mal estar, sendo que geralmente só damos conta da sensação própria do sentido vital quando algo está mal no nosso organismo. É um sentido de difícil “tradução” espacial, estando directamente relacionado com o interior do nosso corpo humano. Mesmo assim, pode estar associado aos diversos ambientes espaciais, isto é, à atmosfera¹¹ presente em cada espaço que cria em cada um de nós situações de bem ou mal estar. Peter Zumthor refere que a atmosfera comunica com a nossa percepção emocional¹². Ou seja, para este sentido há que ter em conta diversos factores, tais como: a intensidade lumínica, a diversidade cromática, a consonância entre os materiais, a escala, a temperatura e a acústica do espaço, ou a relação interior/exterior presente na arquitectura. Esta sensação de bem estar será tanto melhor quanto mais harmoniosa for a relação entre a *atmosfera* e o utilizador.

[fig. 9 – 11]

►►
SENTIDO
MOVIMENTO

Somos informados sobre as modificações das posições relativas dos nossos membros, o estado de tensão ou relaxamento de determinado músculo, através do sentido do Movimento (cinestésico). “*Usted no seria un ser humano si no pudiera percibir sus propios movimientos. Una maquina no percibe sus propios movimientos*” (Rudolf Steiner)¹³. Isto só é possível para um ser vivente através de um sentido verdadeiro. O mesmo Steiner¹⁴ afirma que “*(...)ter um sentido do movimento significa perceber que os membros do nosso organismo se movimentam em conjunto (...) essa percepção do movimento interno, da mudança de posição de cada membro (...) são os movimentos internos que são compreendidos como*

11 ⊙ Peter Zumthor (2006: p. 11) escreve que o título do seu livro *Atmosferas* reflecte sobre: “*(...)o que é no fundo a qualidade arquitectónica? (...)só pode significar que sou tocado por uma obra. (...) Em relação à arquitectura também é um pouco assim. Entro num edifício, vejo um espaço e transmite-se uma atmosfera e numa fracção de segundo sinto o que é.*”

12 ⊙ Continua e diz que esta comunicação é “*a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver. (...) Existe algo em nós que comunica imediatamente connosco. Compreensão imediata, ligação emocional imediata, recusa imediata.*” (IBIDEM: p.13)

13 ⊙ Rudolf Steiner, conferências intituladas em espanhol como “Antroposofia, un fragmento del año 1910”. Visto em: “Los doce sentidos”, [waldorfcolumbia.org/seccns/12Sentidos.pdf](http://www.waldorfcolumbia.org/seccns/12Sentidos.pdf), consultado em 12.11.2009.

14 ⊙ Conferência de Rudolf Steiner proferida em Dornach (Suíça) em 12 de Agosto de 1916. Visto em “Os 12 Sentidos e os 7 Processos Vitais”; *scribd*, <http://www.scribd.com/doc/7355375/Os-Doze-Sentidos-E-Os-Sete-Processos-Vitais>, consultado em 12.11.2009

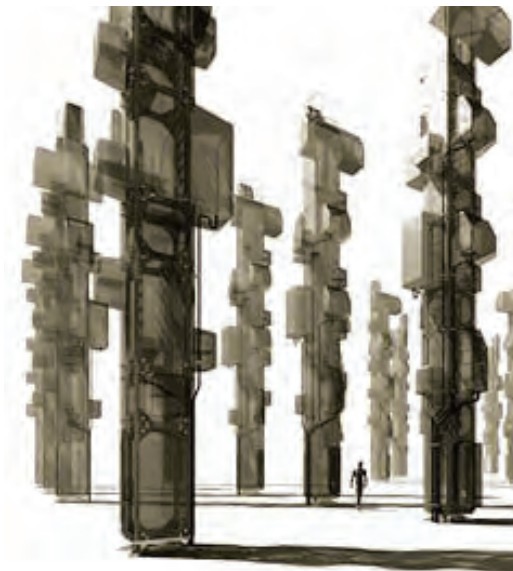


Figura 12 e 13
Sentido Movimento
One Square Meter House,
Paris



Figura 14 e 15
Sentido Equilíbrio
Casa da Música, Porto

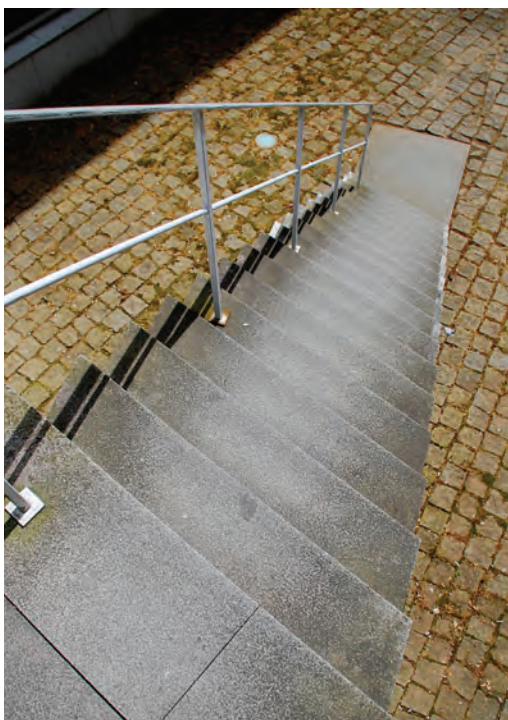


Figura 16 e 17
Sentido Equilíbrio
FAUP, Porto

[fig. 12, 13] *sentido do movimento*". Tal como o sentido da Vida, e como veremos em seguida do Equilíbrio, este sentido é compreendido internamente por cada um de nós. Subir ou descer umas escadas torna-se no melhor exemplo para descrever este sentido, já que ao fazê-lo, todos os nossos membros estão em constante movimento e os músculos num frenético ritmo de contracção/relaxamento. Este sentido pode também ser posto em causa quando o espaço onde o nosso corpo se encontra é mínimo e mal temos espaço para nos movimentarmos. Assim, o projecto de Didier Fiúza para a **One Square Meter House** (Paris, 2006), torna-se num bom exemplo para retratá-lo pois combina estas duas leituras. A intervenção é acima de tudo uma crítica à especulação imobiliária, reduzindo o espaço de habitação à sua unidade mais pequena ($1m^2$), ou seja, o habitáculo desenvolve-se na vertical através de uma escada, na qual se vão acomodando os diversos espaços (mínimos) da casa. Sendo assim, o seu habitante é obrigado a constantes movimentos no eixo vertical e em compartimentos que por vezes mal têm espaço para alojar o seu corpo. Desta forma, e inconscientemente, o seu corpo está em constante reconhecimento do sentido do Movimento.

►
SENTIDO
EQUILÍBRIO

Tal como foi referido, o sentido do Equilíbrio informa-nos sobre a situação tridimensional do nosso corpo no espaço: "(...)quase *tampouco o notamos. Quando sentimos tonturas e caímos, desmaiamos, é porque o sentido do equilíbrio está interrompido, tal como o sentido da visão, quando fechamos os olhos. Varia de acordo com factores como, em cima, em baixo, à direita, à esquerda(...)*" (IBIDEM). É um sentido real que nos posiciona no mundo de forma a sentirmo-nos parte dele. Acima de tudo, surge directamente relacionado com o sentido do ouvido e da visão. O equilíbrio pode ser posto em causa em espaços com planos inclinados (paredes, chão, tecto), que interferem directamente com a nossa percepção espacial, isto é, espacialidades que desafiam a gravidade e a geometria regular ortogonal, ou até mesmo em escadas onde o ângulo de rotação é extremamente acentuado. Alguns espaços da **Casa da Música** (Porto, 2005) são bons exemplos disso, onde os planos irregulares (por vezes é difícil fazer a distinção entre parede ou tecto) jogam importante confronto com este sentido. São exemplos, as **paredes Sul do Foyer**, mas principalmente as **escadas do lado Norte** que para além do que referimos anteriormente, têm um ângulo de rotação muito acentuado. Aqui, o nosso sentido do Equilíbrio é "bombardeado" com distintas informações, seja pelo tecto que muda constantemente de altura, pelas paredes com diferentes ângulos, pelo janelão que se abre para o exterior oferecendo uma nova profundidade ao nosso campo visual, pela contínua curvatura espacial, ou até mesmo pela sucessiva mudança no tamanho do cobertor das escadas. Outro bom exemplo encontra-se na FAUP (Porto, 1993), mais propriamente na **escada exterior** que serve de acesso ao pátio central da faculdade, situada entre a torre E e a torre F. Neste caso há um jogo de percepção diferente: o desenho da escada segue o alinhamento da torre E, enquanto que o cobertor é perpendicular à fachada da torre F.



Figura 18
Sentido Equilíbrio
H House, Tokyo



Figura 19
Sentido Equilíbrio
H House, Tokyo

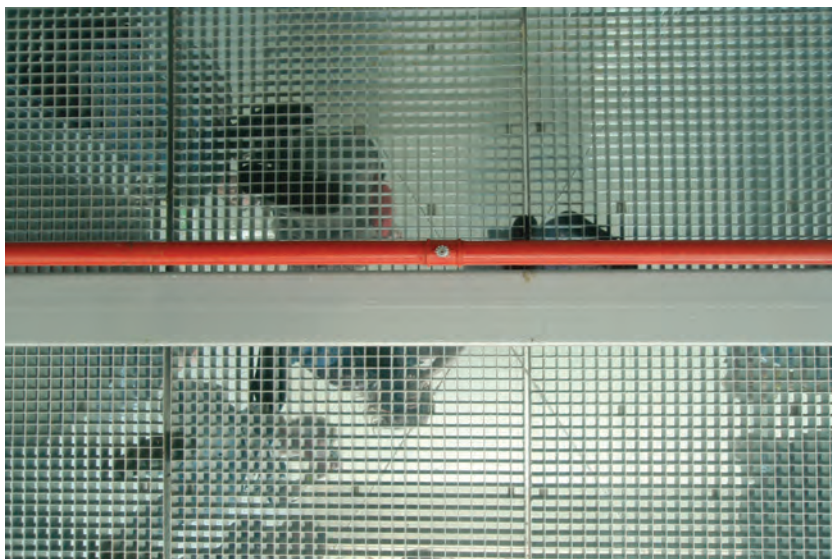


Figura 20
Sentido Equilíbrio
Casa da Música, Porto

[fig. 18, 19]

Esta disposição, aliada ao facto de só possuir guarda num dos seus lados, provoca no utilizador (principalmente no sentido descendente), uma sensação intensa de desequilíbrio.

[fig. 20]

Esta sensação também pode ser experimentada na **H House** (Tokyo, 2009) de Fujimoto, principalmente no espaço da figura 18. A ausência de um material opaco no solo provoca no utilizador uma sensação de grande instabilidade. O facto da base ser transparente cria um certo receio de atravessamento, já que a profundidade de campo é muito mais extensa. Este foi um factor decisivo para que na Casa da Música, mais propriamente no **Bar Suspenso**, Rem Koolhaas fosse obrigado a colocar um gradeamento de pequenas dimensões no chão (fig. 20), para que as pessoas, em caso de emergência, não tivessem receio em atravessá-lo. Assim sendo, o sentido do Equilíbrio surge normalmente conotado a experiências espaciais intensas, e por isso mesmo, marcantes.

No segundo grupo encontram-se os sentidos que nos põem em contacto com os objectos do mundo exterior, isto é, relacionam directamente o interior e o exterior do nosso corpo, sendo alternadamente experiência interna e externa. Há uma convivência com o mundo exterior e, ao mesmo tempo, uma experiência do nosso próprio interior. Nestes sentidos, operam o sentimento, as simpatias e antipatias.

►
SENTIDO
OLFACTO

Inserido neste grupo encontra-se o sentido do Olfacto. O homem, através dele começa a inter-relacionar-se com o mundo exterior: *“La primera relación de intercambio consiste en el hecho de que el hombre une consigo mismo una sustancia del mundo, y a través de ella, lo percibe. Uno puede percibir una sustancia en sí mismo cuando esta sustancia se une realmente con el cuerpo. Esto no lo pueden lograr los cuerpos sólidos o líquidos sino únicamente los gaseosos. Ahí se penetra lo material”* (Rudolf Steiner)¹⁵. São poucas as noções e informações que temos do mundo exterior através dele, não sendo um sentido pelo qual o homem obtenha informações muito detalhadas do mundo que o envolve. Pelo contrário, torna-se relevante na apreensão do espaço no sentido em que surge relacionado com a memória e lembranças de lugares, ou seja, é uma relação subtil na forma como o homem se apercebe do espaço. O Homem, constrói de forma imperceptível impressões intensas dum determinado espaço que o marcou ou referenciou, muitas das vezes relacionado com o cheiro. Portanto, o cheiro que os materiais provocam nos espaços tem um papel decisivo na criação dessas memórias. Todas as cidades têm um cheiro próprio que as define e caracteriza, sendo a cidade asiática um bom exemplo da enorme variedade e intensidade de cheiros. Da mesma forma, todas as casas têm um cheiro próprio, determinado pelas pessoas e objectos que a habitam, sendo que estas “memórias olfactivas” chegam por vezes a destronar a abstracção distante da geometria que temos desse lugar. O sentido do Olfacto

¹⁵ © Rudolf Steiner, conferências intituladas em espanhol como “Antroposofia, un fragmento del año 1910”. Visto em: “Los doce sentidos”, *waldorfcolumbia*, www.waldorfcolumbia.org/seccns/12Sentidos.pdf, consultado em 12.11.2009.



Figura 21
Sentido Visão
Casa Giraldi, México



Figura 22
Sentido Visão
Casa Giraldi, México

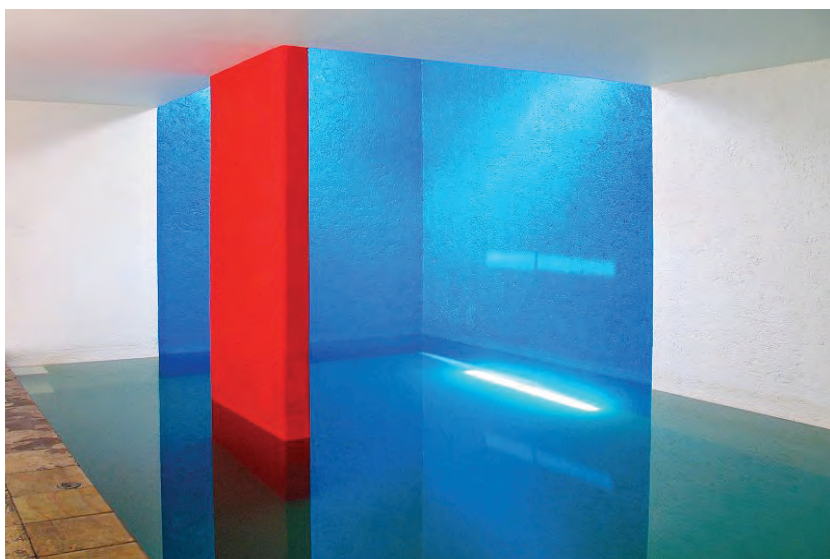


Figura 23
Sentido Visão
Casa Giraldi, México

surge desta forma associado ao nível emotivo da percepção espacial pela sua notável capacidade de fixar memórias e de conseguir associar imagens a determinados odores.

»
SENTIDO
PALADAR

O sentido do Paladar já implica um maior grau de relacionamento do ser humano com o mundo exterior: “(...) *ya no meramente percibe la substancialidad, sino que se adentra en la sustancia misma. Entra en una relación más profunda hacia esta substancialidad; ahí la sustancia tiene que hacer algo y para eso es necesario que ella ejerza ahora un efecto en el hombre mismo. Esto sucede cuando un cuerpo líquido o disuelto llega a la lengua y se une con aquello que la lengua misma produce. La relación de intercambio entre hombre y naturaleza deviene más íntima: las cosas no le dicen solamente al hombre lo que ellas son como materia sino lo que pueden obrar*” (IBIDEM). Como o próprio Steiner¹⁶ sustenta, existe um maior relacionamento entre o mundo exterior e o mundo interior: “*com o sentido do paladar, o homem já tem um contacto maior com o mundo exterior, nós vivenciamos bastante interiormente as qualidades intrínsecas do açúcar, do sal, ao degustá-los, o exterior já vai sendo bastante interiorizado, mais do que com o sentido do olfacto.*” Como facilmente se compreende é um sentido no qual é difícil fazer uma análise comparativa com a percepção espacial. Podemos relacioná-lo, tal como o sentido do Olfacto, com memórias de lugares, isto é, a memória do sabor de algo que nos marcou pode ser facilmente associada a um determinado espaço no qual tivemos essa experiência. A diferença com o anterior sentido é que neste caso não poderá ser feita uma associação directa entre sabor e espaço, dado que não é o sabor do espaço que interessa para a definição desta memória, mas o sabor de determinado alimento que experienciámos naquele sítio.

»
SENTIDO
VISÃO
[fig. 21 – 23]

Na opinião de Steiner (IBIDEM), o sentido da Visão “*Dá-nos, por assim dizer, a imagem da superfície(...)*”, oferecendo um maior envolvimento com o objecto, evidentemente relacionado com a percepção da cor, e através dele interiorizamos mais rapidamente as características do mundo exterior. O olho seria unicamente um órgão de percepção da luz, ou melhor, da sombra e da luz e, conseqüentemente, da percepção da cor. Contudo, para a percepção das formas, volumes e movimentos, exige a participação dos sentidos do movimento e do equilíbrio. De um modo geral, a percepção sensorial mais simples exige a participação de pelo menos dois sentidos, dentro destes doze que Steiner formulou.

»
SENTIDO
TEMPERATURA

Com o sentido da Temperatura obtemos um conhecimento mais íntimo do objecto, podendo perceber qual a sua interioridade. Segundo Steiner (IBIDEM) “*(...) através dele temos um relacionamento muito íntimo com o mundo exterior. Quando temos a sensação de frio e calor num objecto, vivemos intensamente essa relação com o objecto.*” Continua e reafirma que “*na doçura do açúcar, por exemplo, vivenciamos menos o objecto, pois o que nos interessa*

16 © Conferência de Rudolf Steiner proferida em Dornach (Suíça) em 12 de Agosto de 1916. Visto em “Os 12 Sentidos e os 7 Processos Vitais”; scribd, <http://www.scribd.com/doc/7355375/Os-Doze-Sentidos-E-Os-Sete-Processos-Vitais>, consultado em 12.11.2009

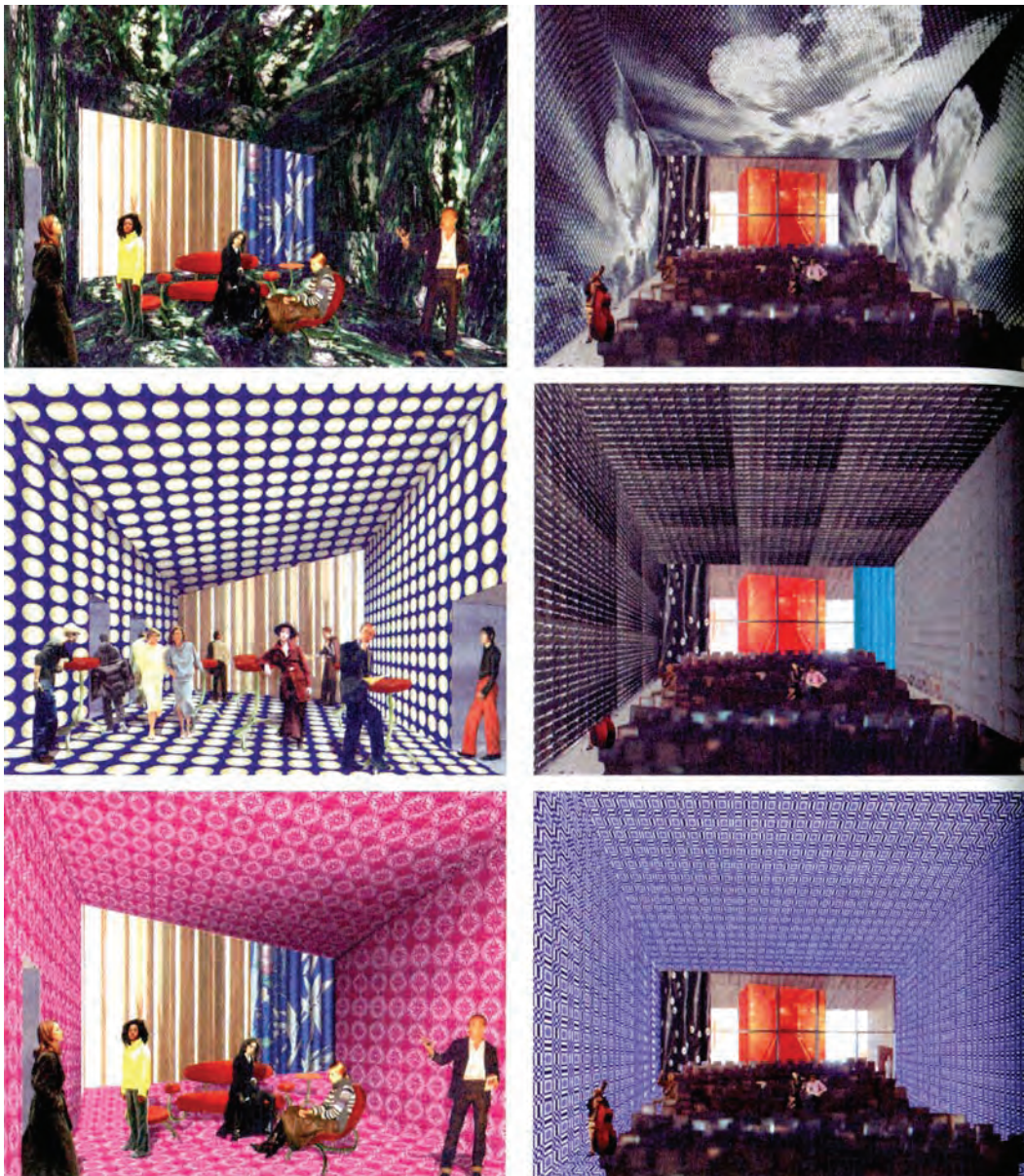


Figura 24
Sentido Temperatura:
Experiência com diferentes
materiais e texturas nos
diversos espaços da CdM.
Casa da Música, Porto



Figura 25
Sentido Temperatura:
Experiência com diferentes
materiais e texturas
auditério principal da CdM.
Casa da Música, Porto

[fig. 24, 25]

é o que ele se torna no nosso paladar e não tanto o seu exterior. Como sentido do calor, já não podemos distinguir isso” (IBIDEM). Esta relação íntima surge directamente relacionada com a qualidade e conforto de determinado espaço, que normalmente é intrínseca aos espaços de permanência, onde o conforto dos utilizadores é essencial. Para isso há que ter em conta a escala e as dimensões do espaço. Os materiais usados no revestimento têm um papel decisivo na definição dos parâmetros para este sentido, já que o mesmo espaço revestido a madeira ou a pedra terá temperaturas consideravelmente diferentes. A este propósito, Peter Zumthor (2006: p.35) afirma que: “O facto de que os materiais retiram mais ou menos do nosso calor corporal é conhecido. Histórias de como o aço é frio e por isso retira o calor.” A temperatura da cor também deverá ser considerada, já que, mentalmente, associamos a cor a uma determinada temperatura. Neste caso a percepção humana tem um papel fundamental na definição destes termos de comparação. Portanto, tal como Zumthor escreveu, a temperatura do espaço tanto pode ser física como psíquica.¹⁷

No terceiro grupo encontram-se os sentidos específicos da percepção entre os seres humanos. Marcadamente externos têm a função mediadora entre interior e exterior.

►
SENTIDO
OUVIDO

O sentido do Ouvido, permite-nos captar os sons não linguísticos, isto é, todo o tipo de vibrações sonoras que não sejam os da fala. Estes sons revelam-nos muita coisa sobre a configuração interna dos objectos: “Nosotros recibimos el movimiento interior de las cosas. Si golpeamos una cosa, a través de su sonido, ésta nos manifiesta como ella es interiormente. (...) Es el alma de las cosas que en su resonancia habla a nuestra propia alma.” (Rudolf Steiner)¹⁸ Steiner explica o porquê do sentido do ouvido promover uma experiência mais intensa entre interior e exterior do que o da temperatura e da visão: “Com o sentido do calor, também já penetramos no interior. Quando pego, por exemplo, num pedaço de gelo, convenço-me de que não só a sua superfície é fria, como também o seu interior. Quando olho para alguma coisa, vejo a cor como limite de superfície, mas quando faço alguma coisa soar, percebo, de certo modo, intimamente o interior daquilo que está soando” (Rudolf Steiner)¹⁹. Seguindo o raciocínio de Henri Bosco: “(...)nada sugere como o silêncio o sentimento dos espaços ilimitados” (Bachelard, 1998: p.60)²⁰, poderemos optar pelo pensamento oposto, onde o som permite-nos estabelecer relações dimensionais do espaço, comparações entre diversas escalas, e até relações entre a forma e o tamanho. A mesma frequência sonora testada em espaços com escalas opostas soará completamente diferente. Neste caso, também há que ter em conta os materiais usados no revestimento interior

17 © ZUMTHOR, Peter; *Atmosferas*, 2006: p. 35

18 © Rudolf Steiner, conferências intituladas em espanhol como “Antroposofía, un fragmento del año 1910”. Visto em: “Los doce sentidos”, *waldorfcolumbia*, www.waldorfcolumbia.org/seccns/12Sentidos.pdf, consultado em 12.11.2009.

19 © Conferência de Rudolf Steiner proferida em Dornach (Suíça) em 12 de Agosto de 1916. Visto em “Os 12 Sentidos e os 7 Processos Vitais”; *scribd*, <http://www.scribd.com/doc/7355375/Os-Doze-Sentidos-E-Os-Sete-Processos-Vitais>, consultado em 12.11.2009

20 © Originalmente em: Henri Bosco, *Malicroix*, PP.105 ss

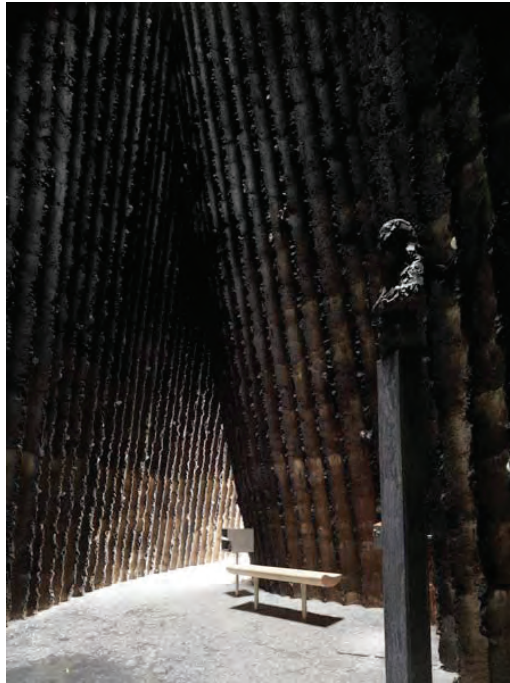


Figura 26 e 27
Sentido Ouvido
Klaus Field Chapel,
Wachendorf



Figura 28
Sentido Ouvido
Klaus Field Chapel,
Wachendorf



Figura 29 e 30
Sentido Ouvido
Igreja Marco de Canavezes,
Portugal

[fig. 26 – 28]

[fig. 29, 30]

e a ocupação física desse espaço (quer seja por pessoas ou objectos). Com isto, apenas queremos demonstrar que, por exemplo, o mesmo som, reproduzido na **Klaus Field Chapel** (Wachendorf, 2007) de Peter Zumthor e na **igreja em Marco de Canavezes** (1996) de Siza Vieira, terá reverberações completamente diferentes tendo em conta o que anteriormente numerámos.

►►
SENTIDO
LINGUAGEM

Sentido da Linguagem ou da Palavra, permite-nos a percepção do que é transmitido através da linguagem, pois, como afirma o próprio Steiner, a criança aprende a falar antes de aprender a julgar. *“La percepción de que un sonido significa esto o aquello, no es un mero escuchar (...) por de pronto, debe existir para aquello que se pronuncia a través del lenguaje un sentido específico”* (Rudolf Steiner)²¹. Deve haver, pois, uma distinção entre a percepção da palavra e a percepção do som, já que *“tratan-se de percepções tão diferentes quanto as do paladar e visão”* (Rudolf Steiner)²². Percebemos o som de maneira mais íntima quando este adquire um sentido: *“No som, percebemos de facto o interior do mundo externo, mas esse interior do mundo externo ainda se interioriza mais quando o som se transforma numa palavra plena de sentido. Portanto, penetramos mais intimamente no mundo exterior quando não percebemos meramente com o sentido da audição algo que soa, e sim quando percebemos, por meio do sentido da palavra, algo que tenha significado”* (IBIDEM).

►►
SENTIDO
CONCEPTUAL

Por sentido Conceptual ou do Pensamento Alheio, entende-se pelo sentido que desperta quando começamos a falar, quando se aprende cada vez melhor a juntar palavras soltas até formar frases com sentido. Por ele se compreende, por exemplo, a relação entre causa e efeito. *“Este sentido no tiene la función de percibir los pensamientos propios, sino los de los demás (...) Nos permite percibir tanto los pensamientos expresados por ademanes externos, como también los que nos llegan por el habla. (...) el sentido intelectual es distinto de lo que está activo en lo fonético, es decir en el lenguaje audible”* (Rudolf Steiner)²³.

►►
SENTIDO
EGO

Por fim, compreendemos, ou pelos menos reconhecemos, a individualidade de cada ser humano através do sentido do Ego. Necessitamos dele, sobretudo, para construir relações humanas positivas. As crianças exercitam-no, principalmente, quando brincam com bonecos, e de acordo com Steiner²⁴: *“(...)este órgano para percibir el yo, es distinto de aquello que me permite experimentar el mío propio. Existe además, una enorme diferencia cualitativa entre la vivencia de mi propio yo y la percepción del ajeno: ésta es fundamentalmente un proceso cognoscitivo, o por lo menos, similar a un proceso cognoscitivo, en tanto que aquella es un proceso volitivo”*. Ou seja, não se trata de perceber, por meio deste sentido, as nossas próprias palavras ou os nossos pensamentos; estas experiências são para cada um de nós imediatas e não

21 © Rudolf Steiner, conferências intituladas em espanhol como “Antroposofía, un fragmento del año 1910”. Visto em: “Los doce sentidos”, waldorfolombia, www.waldorfolombia.org/seccns/12Sentidos.pdf, consultado em 12.11.2009.

22 © Conferência de Rudolf Steiner proferida em Dornach (Suíça) em 12 de Agosto de 1916. Visto em “Os 12 Sentidos e os 7 Processos Vitais”; *scribd*, <http://www.scribd.com/doc/7355375/Os-Doze-Sentidos-E-Os-Sete-Processos-Vitais>, consultado em 12.11.2009

23 © Mesmo do ponto 21

24 © IBIDEM

vêm do mundo exterior, enquanto que as palavras e os pensamentos do(s) outro(s) formam parte do nosso mundo exterior.

Torna-se claro que estes três últimos sentidos são específicos da percepção entre os homens e por isso mesmo, de difícil análise comparativa com a percepção espacial.

Estas duas análises, a primeira e menos aprofundada de James J. Gibson e posteriormente de Rudolf Steiner, demonstram que esta realidade não é de todo consensual, havendo diversas teorias e opiniões sobre o ser humano e o seu sistema perceptivo. Não é nossa intenção fazer uma abordagem demasiado detalhada relativamente a este facto e às suas teorias, pelo que centraremos a nossa atenção nas questões lançadas anteriormente (pág.37). Pretendemos demonstrar, através destes dois exemplos teóricos, que o organismo do ser humano é extraordinariamente complexo, e realçar que a nossa experiência corporal no espaço envolve uma interacção entre todos os sentidos, ou seja, uma experiência multissensorial. Quanto mais amplamente desenvolvidos estiverem estes sentidos, mais variada e enriquecedora poderá ser a nossa experiência e interacção com o espaço. Neste contexto, voltamos a afirmar (tal como o fizemos na pág. 17), que conforme os indivíduos que experienciem determinado espaço, varia o tipo de relacionamento entre eles, isto é, há que ter em conta variados valores, entre eles o processo cognitivo de cada utilizador.

Juhani Pallasmaa (2006: p.72) refere que *“En las experiencias memorables de arquitectura, el espacio, la materia y el tiempo se funden en una única dimensión, en la sustancia básica del ser que penetra en una única dimensión, en la sustancia básica del ser que penetra nuestra consciencia. Nos identificamos con este espacio, este lugar, este momento, y estas dimensiones pasan a ser ingredientes de nuestra misma existencia. La arquitectura es el arte de la reconciliación entre nosotros y el mundo, y esta mediación tiene lugar a través de los sentidos.”* Portanto, devemos novamente salientar o carácter multissensorial da experiência arquitectónica e a noção que o arquitecto deve ter, durante o acto de projecto, de que a percepção da arquitectura se faz, ainda que inconscientemente, através da interacção entre os diversos sentidos. Sendo assim, terá como consequência, uma obra de arquitectura pensada a partir dos diferentes estímulos sensoriais e que vai buscar o seu poder criativo ao estudo dos fenómenos. Este método, tem obrigatoriamente que ter como prioridade a percepção destes fenómenos pelo utilizador, isto é, o modo como estes irão ser captados pelos seus sentidos. Esta vontade em criar ambientes estimulantes para todos os sentidos, poderá proporcionar experiências arquitectónicas muito mais completas, e marcantes, já que resultam da exploração de todo o verdadeiro potencial expressivo de um ambiente construído.

O mesmo Pallasmaa (2006), defende que a arquitectura actual se dirige basicamente ao sentido da visão, tendo como consequência, um distanciamento da obra arquitectónica em relação às pessoas.²⁵ Isto significa que as sensações que nos chegam através dos

diferentes sentidos intervenientes na experiência arquitectónica, informam-nos acerca da realidade como um todo²⁶, e quanto menor for a interacção entre obra arquitectónica e todos os sentidos daquele que a experiencia, menor será a proximidade entre o sujeito e o edifício, levando a uma experiência menos marcante da arquitectura.

Portanto, uma apreciação da corporalidade, tal como pretendemos para o nosso estudo, torna-se indissociável da percepção sensorial. A revalorização desta questão na obra arquitectónica, como maneira de revalorizar a experiência espacial e criar laços com o indivíduo, será um dado a ter em conta ao longo desta dissertação. Assim, pensamos que o arquitecto deve ser capaz de explorar ao máximo o potencial de estimulação sensorial da arquitectura, de modo a constituir uma experiência marcante para o utilizador, baseando-se numa pesquisa acerca da condição que esta partilha com o corpo, o ser material.

Sabemos que no caso da Arquitectura, os principais sentidos de relação do ser humano com o espaço são a visão, a audição e o tacto, traduzidas nas correspondentes qualidades espaciais: a luz e a cor, a acústica e a térmica/textura. O objectivo passará por entender as consequências de cada factor na percepção que construímos do espaço e não analisá-los por si só, pelo que, não interessará qualificar a luz ou o som enquanto elementos isolados. Interessa-nos perceber o modo como a arquitectura pode influenciar esta experiência sensorial, isto é, o nosso estado de espírito, a relação do homem com o mundo.²⁷

Mais à frente, no capítulo 5 — *Experiência Corporizada/Fenomenológica* —, esta temática será novamente abordada e desenvolvida, através da análise à obra de distintos autores.

25 ⊙ “El sesgo ocular nunca ha sido tan manifiesto en el arte de la arquitectura como en los últimos treinta años, en los que ha predominado un tipo de arquitectura que apunta hacia una imagen visual llamativa y memorable. (...) Como consecuencia de la avalancha actual de imágenes, la arquitectura de nuestro tiempo aparece a menudo como un simple arte retiniano del ojo (...) en lugar de ser un encuentro situacional y corporal, la arquitectura se ha convertido en un arte de la imagen impresa fijada por el apresurado ojo de la cámara fotográfica” (Pallasmaa, 2006: p.29).

26 ⊙ “Se han fortalecido y confirmado mis suposiciones sobre el papel del cuerpo como lugar de la percepción, del pensamiento y de la conciencia, y sobre la importancia de los sentidos en la articulación, el almacenamiento y el procesamiento de las respuestas e ideas sensoriales.” (Pallasmaa, 2006: p.9/10)

27 ⊙ Através da Luz, da Cor, dos materiais, da Textura, da Temperatura, do Cheiro, etc.

3.1. Conceito de Corpo ao Longo da História. Relação Corpo — Arquitectura

Ao referirmo-nos a *espaço vivido* (ver capítulo 4.2), torna-se necessário investigar e aprofundar a relação que o *corpo* estabelece com o *espaço*, reflexão já muito estudada pelas outras ciências humanas.

A arquitectura constantemente confronta, conforta e interage com os corpos sendo o seu espaço o retrato da experiência de cada um e dos seus diversos pontos de vista. Neste sentido, um edifício é o interlocutor do corpo, um estimulante para a acção, um cenário em que tem lugar a interacção e o movimento.²⁸

Este estudo procura entender e estabelecer possíveis relações de espaço-tempo que uma entidade tão complexa, como é o corpo humano, estabelece com o espaço arquitectónico. Para isso, também significa fazer uma “*aproximação à condição contemporânea do Corpo no campo arquitectónico*”²⁹, numa tentativa de compreender modos como a arquitectura o pensa, sem nunca esquecer uma abordagem histórica da mesma, que parta “*não da sua manifestação mais óbvia, a construção, mas do corpo que a experiencia, e ao qual, se destina*”³⁰. Esta aproximação conduzirá à formalização de argumentos que servirão como complemento à investigação, de modo a aprofundar esta análise/reflexão sobre o Espaço.

Ao longo da história, o corpo do homem teve na arquitectura uma presença constante e a sua importância é central para, como pretexto ou instrumento, desenhar o espaço em que nos movimentamos. Esta articulação, do homem com o espaço, surge sempre através do entendimento do corpo como modelo e padrão, mas também do diálogo que, reflectindo as necessidades físicas, se estabelece com as necessidades psicológicas.

Desta forma, é importante analisarmos o modo como, ao longo da história, o corpo se foi relacionando com o espaço arquitectónico e de que forma este último foi sendo influenciado pelo corpo. Através desta aproximação, poderemos inteirar-nos do tipo de consequências que foram surgindo com o passar dos séculos na definição de espaço, para uma melhor compreensão do mesmo.

Sendo o corpo um problema transdisciplinar, isso significa que não há um corpo, mas vários, não podendo ser lido como uma ideia marcada de unidade. Deve antes ser lido como uma rede de múltiplas combinações já que cada ser é um corpo diferente no sentido social e cultural. Deste modo, as experiências que cada corpo passa fazem com que cada ser humano seja construído distintamente.

28 ⊕ “*Nuestros cuerpos y movimientos están en interacción constante con el entorno; el mundo y el yo se informan y se redefinen constantemente el uno al otro.*” (Pallasmaa, 2006: p.42)

29 ⊕ “Conceito do Projecto ‘Arquitectura-Prótese do Corpo’”; in *Arquitectura Prótese do corpo*. Porto: FAUP, 2001: p.11

30 ⊕ “Notas Introdutórias”; in *Arquitectura Prótese do corpo*. Porto: FAUP, 2001: p.4.

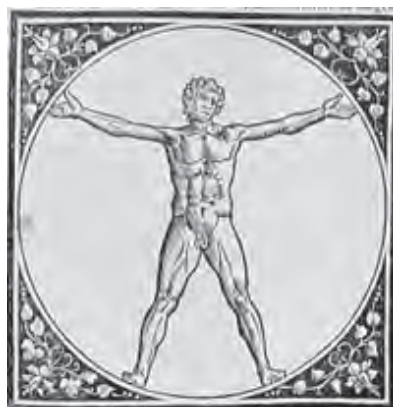


Figura 31 e 32
Homem Vitruviano,
Fra Giovanni Giocondo
1511

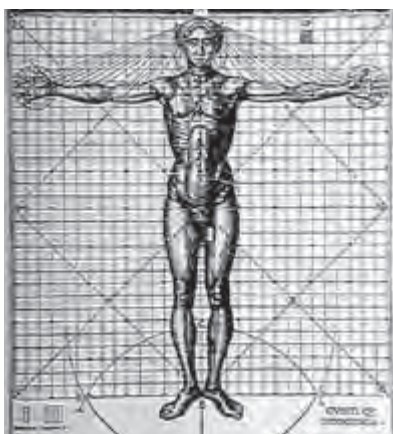
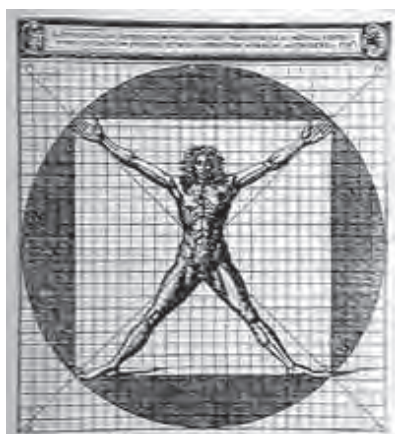


Figura 33 e 34
Homem Vitruviano,
Cesare Cesariano
1521



Figura 35
Homem Vitruviano,
Francesco di Giorgio

A evolução do conhecimento científico foi transformando, ao longo do tempo, a relação do homem com o mundo e com a arquitectura, sendo que, actualmente, o conceito de corpo tem ganho cada vez maior importância no pensamento contemporâneo. A ideia de corpo surge sempre fortemente ligada ao contexto científico de determinada época já que a relação estabelecida entre estes dois elementos (corpo – arquitectura), variou significativamente ao longo da história, tendo sido determinada por diversos princípios que se foram alterando com o passar dos séculos. Encontrar uma definição de corpo para o homem sempre foi difícil, pois o entendimento desta estrutura variou sempre relativa e independentemente de alguns factores culturais, religiosos e educacionais.

Resumidamente, o paradigma corporal na concepção do espaço, evoluiu a partir de questões que a antiguidade pensou como a relação corpo/alma (enquanto espírito ou mente), passando por questões meramente geométricas e matemáticas (em resposta ao dualismo cartesiano), até atingir níveis de subjectividade relacionados com formas de percepção e compreensão do espaço, estudadas pelas escolas filosóficas fenomenológicas. Actualmente, este paradigma é cada vez mais afectado pela era digital, estando dependente das novas tecnologias e realidades virtuais.

Não é nossa intenção fazer um estudo exaustivo do modo como o corpo se foi relacionando com o espaço arquitectónico (e vice-versa) aos longo dos séculos. Pretendemos apenas, fazer uma pequena abordagem às diferentes épocas da história, que tiveram um papel importante no modo do arquitecto pensar e desenhar o espaço para o corpo.³¹

3.1.1. Corpo como Ordem Divina, Visão Teocêntrica

[fig. 31 – 35] É sobretudo no mundo clássico, numa perspectiva científica, que se sistematizam as regras que relacionam o corpo do homem com o espaço. A harmonia e a proporção da figura humana na Grécia antiga inspirava os modelos arquitectónicos baseados na mensurabilidade como método projectivo. O Tratado de Vitruvius, corresponde ao momento em que o homem se vê perante a necessidade de construir uma segunda pele para o seu corpo, equacionando a relação da arquitectura com o corpo humano. A experiência do seu corpo passa a fazer-se num território progressivamente humanizado. Neste período, o conceito de corpo surge como uma aproximação à ordem divina – o homem como criação à imagem de Deus – visão teocêntrica³².

31 ☉ Foi tomado como referência o estudo anteriormente desenvolvido por Maria Inês Moreira na sua Prova Final *Arquitectura, Corpo e Prótese*.

32 ☉ Teocentrismo, é a teoria segundo a qual Deus é o centro do universo, tudo foi criado por ele, por ele é dirigido e não há outra razão além do desejo divino sobre a vontade humana. Opõe-se ao Antropocentrismo, Biocentrismo e ao Humanismo.

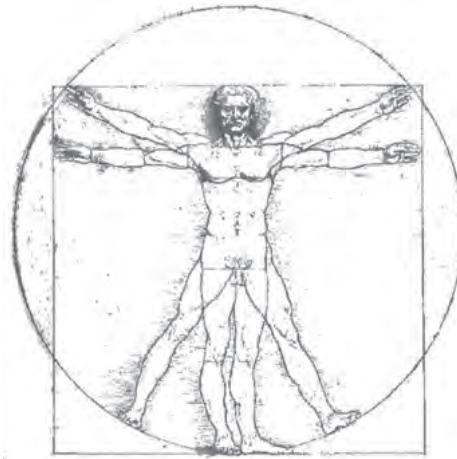


Figura 36
Homem Vitruviano,
Leonardo da Vinci



Figura 37
Homem como medida,
Francesco di Giorgio

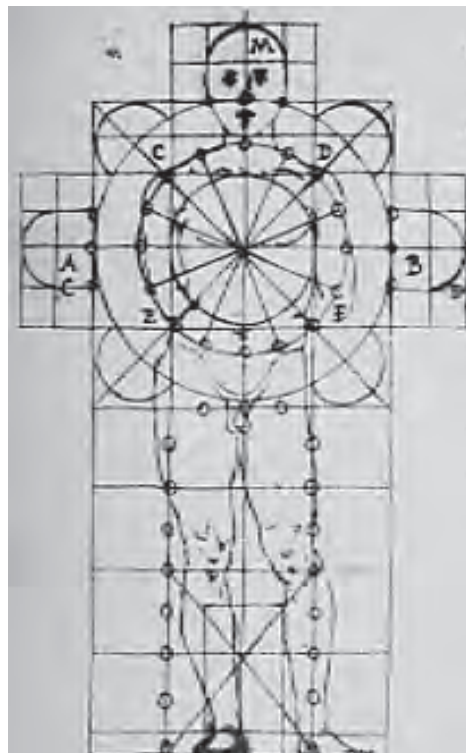


Figura 38
Homem como medida,
Francesco di Giorgio

Na arquitectura, as proporções geométricas eram estabelecidas através de cânones que usavam o corpo como modelo e medida. A geometria e a matemática eram usadas como ferramentas de estudo de proporção e harmonia, sendo, a arquitectura, o resultado da aplicação das ordens. Esta última, era fundamentada através desta harmonia, geométrica/matemática, garantida pela proporção da figura humana, pelo que a medida do homem relacionava-se directamente com a medida do espaço/arquitectura.

Esta procura no corpo de uma ordem divina fica marcada por representações geométricas, racionais e científicas.

3.1.2. Corpo como modelo formal, Visão Antropocêntrica

*“Já não é o edifício que possui o homem, mas este que, aprendendo a lei simples do espaço, possui o segredo do edifício”*³³

(Zevi, 1996: p.73)

Posteriormente, no Renascimento, o paradigma perspectivo, considera o olhar do observador como instrumento de questionamento científico e referência matemática, concedendo o estatuto de objectividade à visão humana.

Neste período, o homem é a garantia de harmonia. O seu corpo, deixa de ser um objecto formal de analogia com uma ordem, passando a ser um sistema objectivo que permite, através da visão, a objectividade. A partir deste momento, o carácter individual do corpo em si sobrepõe-se à rigidez da ordem geométrica, passando a haver uma procura de instrumentos para a análise individual do corpo e do humano. Esta transição, passagem de uma visão teocêntrica para antropocêntrica³⁴, deve-se em grande parte à descoberta da Perspectiva que concede ao homem um estatuto de máquina, centrando o seu ponto de vista. O mundo passa a ser analisado pela observação individual, através de instrumentos que permitem a representação fiel, exacta e universal da realidade. Os padrões de estudo individual da beleza e da harmonia do corpo deixam de ser um modelo a aplicar e tornam-se objecto de estudo e trabalho.

A figura humana, quando incluída na forma arquitectónica, é garantia de rigor, sendo que o seu Corpo fornece, à arquitectura, mecanismos rigorosos de representação e percepção.

³³ ⊗ Referindo-se ao período do Renascimento e a Brunelleschi

³⁴ ⊗ Antropocentrismo, é uma atitude ou doutrina filosófica que faz do homem o centro do Mundo, alegando que este foi feito para ele, e que o bem da humanidade é a causa final do resto das coisas (in *Dicionário Porto Editora*)

3.1.3. Corpo Mediador, Realidade/ Espírito

Por volta do séc. XVII, o entendimento do corpo passa a ser feito pela complexidade dos seus sentidos e não apenas pela sua corporalidade ou visão, como acontecia anteriormente. A ciência funde sujeito (homem) e objecto (natureza) num todo do qual o homem faz parte. A objectividade das ordens, da harmonia e da proporção garantidas pela matemática e pela geometria transformam-se, progressivamente, na valorização da percepção subjectiva da realidade. Há uma mudança do entendimento de corpo como modelo formal (sistema de medida) para um entendimento de corpo através do sistema perceptivo, valorizando-se factores que contribuem para a percepção sensorial do espaço. A exploração da sensação e impressão dos sentidos é um modelo adoptado pelos arquitectos, através da expressividade das formas e dos materiais que estimulam a percepção sensorial do espaço. Esta procura contribui para uma complexificação na leitura da forma arquitectónica que passa a ser dirigida aos mecanismos dos sentidos e da razão, espiritual e material. A realidade percebida depende das imposições do próprio corpo que serve como mediador entre a realidade e o espírito. Arquitectos como Bernini e Borromini são bons exemplos desta vontade criativa liberta de preconceitos intelectuais e formais. Linhas curvas, formas concavas e convexas e as diferentes qualidades dos materiais contribuem para uma procura de satisfação psicológica do utilizador. Assim sendo, a arquitectura é pensada a partir da sua capacidade de emocionar, havendo uma libertação mental tendo em conta as regras da geometria elementar.

3.1.4. Corpo Perceptivo

Na transição entre o séc. XIX e XX, Robert Vischer, formula a *Einfühlung*³⁵ ou a teoria da empatia. O corpo passa a ter um papel extremamente importante porque transporta particularidades e experiências, as quais vão influenciar a respectiva percepção da realidade. Há uma completação da nossa imagem na imagem do objecto, provocando uma projecção sentimental – empatia.

As nossas reacções surgem, assim, intimamente aliadas às imagens mentais, às ideias e memórias que transportamos diariamente. A ideia do corpo antropomórfico ou sistema perceptivo (mas objectivo) transforma-se, progressivamente, na ideia de corpo como sistema psico-físico que acumula experiências físicas e emotivas que se revelam no inconsciente.

35 ⊕ As novas concepções de espaço e a nova contribuição da psicologia estão na base deste conceito. Jacinto Rodrigues, a propósito desta teoria escreve o seguinte: “Assim, para Vischer, que introduziu o termo de *Einfühlung* na estética, a noção de espaço resulta do dialogo entre o real e a vivência anímica. A vida projecta-se no espaço-tempo e o sentimento está sempre presente no espectador.” RODRIGUES, Jacinto; in *A Arte e a Arquitectura de Rudolf Steiner*. Porto: Civilização, 1990: p.11.

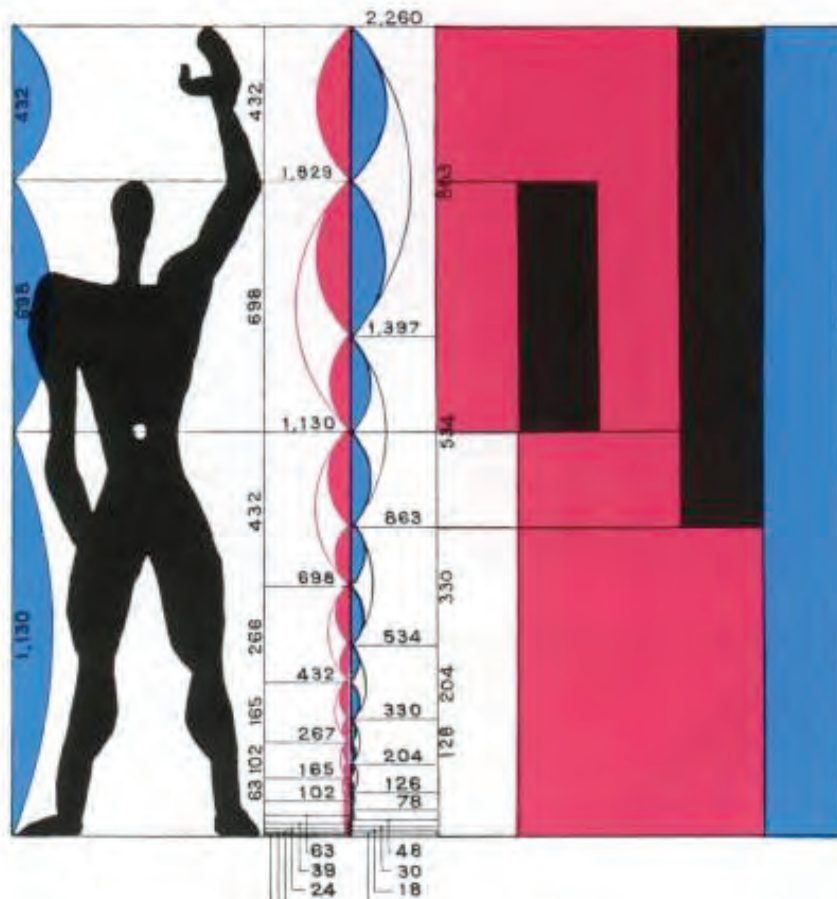


Figura 39
Modulor, Le Corbusier

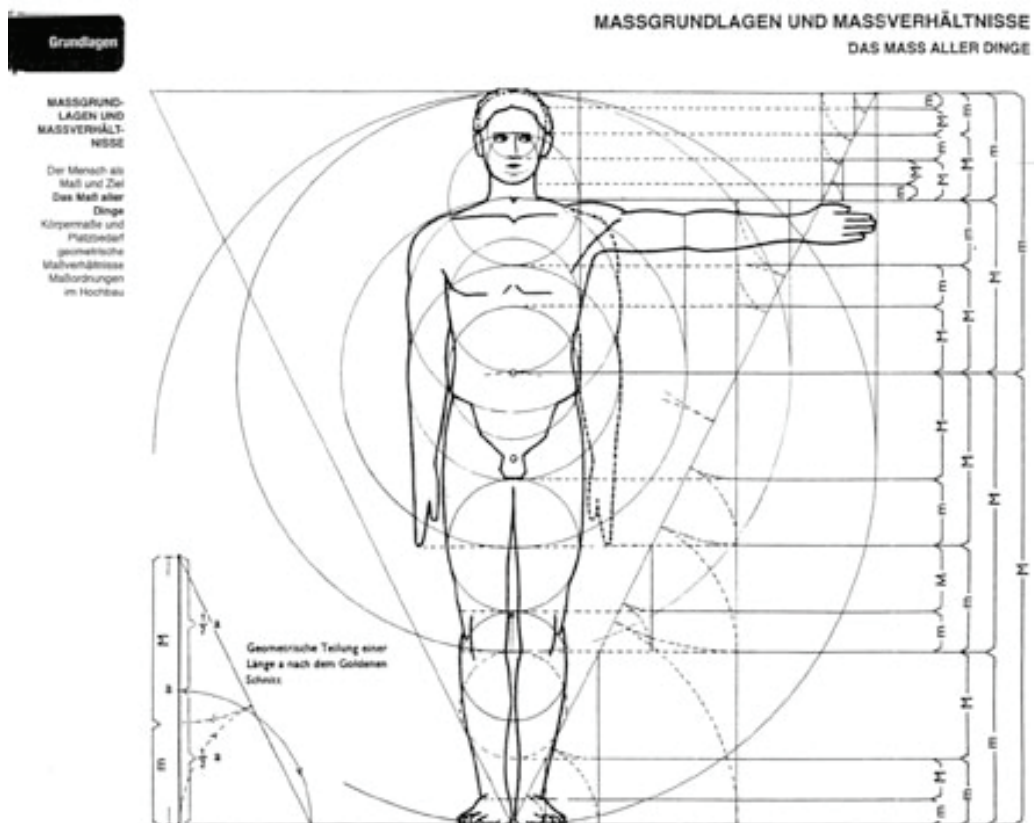


Figura 40
Neufert

Contribuição importante, nesta corrente, teve Sigmund Freud, ao desenvolver a psicanálise — método desenvolvido para tratar de distúrbios psíquicos a partir da investigação do inconsciente.

Estes ideais levam a que a arquitectura não se baseie em referentes estritamente formais, já que não há uma procura da objectividade/universalidade. Há uma exploração do universo do sonho, do inconsciente e do desejo, sendo materializado em formas orgânicas de geometrias variáveis e interpretadas individualmente — domínio da subjectividade — no contexto do conjunto de experiências pessoais – associações inconscientes.

Exemplo da corrente arquitectónica deste período é a *Art Nouveau* que explora a complexidade de referências orgânicas (animais e vegetais), e inorgânicas (naturais e artificiais), libertando a arquitectura da inteligibilidade e da sensação física.

3.1.5. Corpo Moderno, Universal

No séc.XX, com os avanços da ciência, o corpo humano passa a ser entendido, não apenas “naturalmente”, mas como uma máquina. O homem, ser biológico, passa a ser um organismo a experimentar pela ciência, sendo que o corpo tende a aproximar-se cada vez mais da máquina. Procurando relações no espaço entre biologia e mecânica, o corpo biomecânico passa a ser equacionado.³⁶

Esta dissecação e decomposição do corpo, por várias áreas, leva a uma tentativa universalizante de objectivação de situações e solicitações tipo, a que o espaço responde. Neste sentido, o corpo surge como referente físico, estático e universal, a tal “*entidade mensurável, abstracta e funcional*” que Marcos Cruz refere na sua tese.³⁷

[fig. 39, 40] Na arquitectura, os principais estudos deste novo pensamento são o livro “*Arte de Projectar e Arquitectura*” de Neufert e o “*Modulor*” de Le Corbusier transformando a figura humana num elemento objectivo. Estes dois estudos tornam-se referências da arquitectura moderna, sendo a partir deles que o espaço passa a ser modulado, de forma a garantir a universalidade do edifício. Através do seu estudo, Le Corbusier, estabelece um corpo modular, proporcional e harmónico, sendo Neufert “*o primeiro a estabelecer uma relação entre o metro, nova unidade de medida, e o corpo humano, a única escala correcta*” (Inês Moreira)³⁸. Deste modo, o homem passa a ser a unidade de medida de todo o projecto.

Le Corbusier, cria um sistema de medidas determinadas a partir do corpo humano

36 © Inês Moreira, referindo-se ao trabalho de Vsevolod Meyerhold: “*estabelece uma reflexão sobre o movimento do corpo. Realiza estudos de mecânica do movimento natural, centrando-se na individualidade e na experiência do sujeito.*” MOREIRA, Inês; “Apontamentos sobre Ideia de Corpo na Arquitectura”; *Arquitectura - prótese do corpo*. Porto: FAUP, 2001: p.40.

37 © Marcos Cruz, “O Corpo da Arquitectura”, in *Revista Dédalo* n.06, *Centrifugação*, 2009

38 © MOREIRA, Inês; “Apontamentos sobre Ideias de Corpo na Arquitectura”, in *Arquitectura - prótese do corpo*. Porto: FAUP, 2001: p.41.

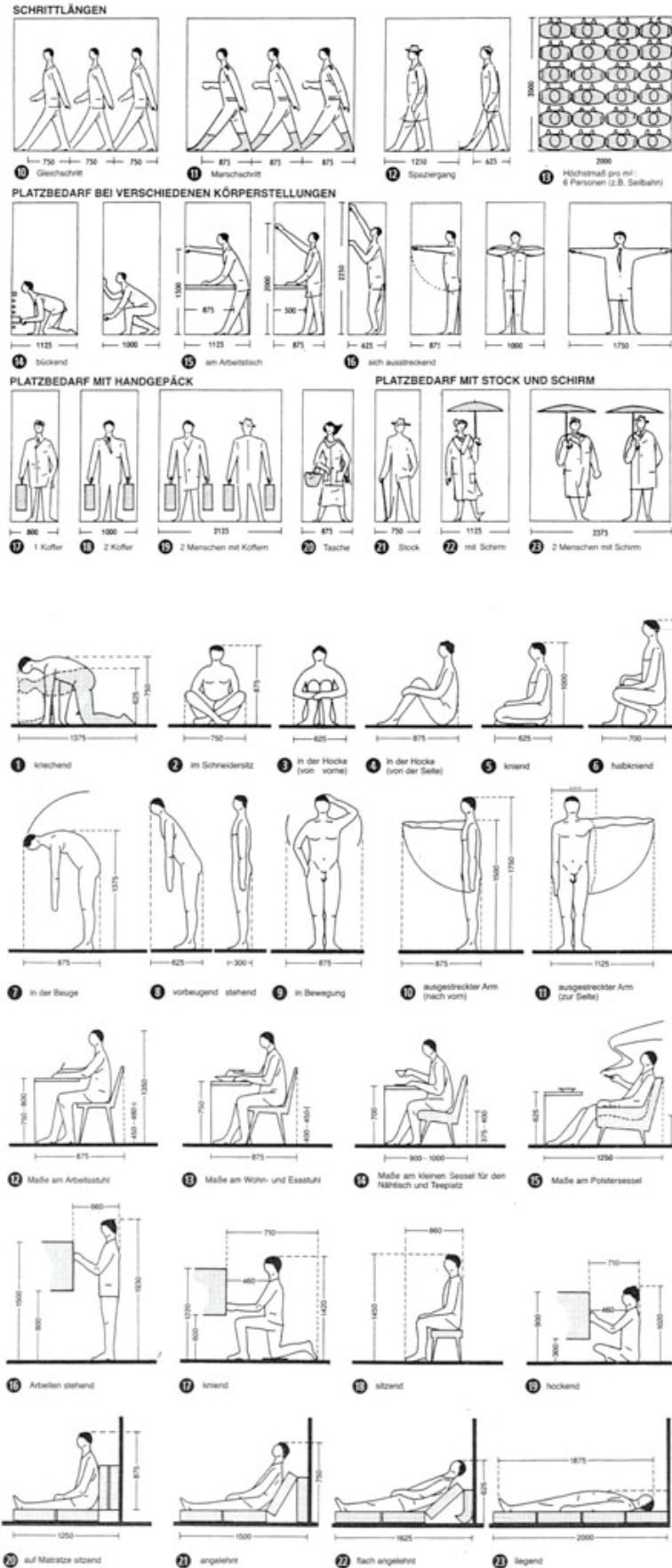


Figura 41 e 42
Exemplos do livro Neufert
onde o espaço passa a
ser modulado a partir
do corpo humano.

(*Modulor*), para posteriormente o implementar nas suas obras. Apesar do espaço ter sido supostamente criado a partir do estudo meticoloso do corpo, acaba por ser este a adaptar-se a um espaço por vezes diminuto. Há uma idealização rígida das dimensões, assente num corpo perfeito.

O Movimento Moderno era entendido como um mecanismo protector do corpo, estando directamente associados a saúde e o exercício físico, em oposição à doença. Esta interpretação do corpo saudável e ideal confirmava a ligação das partes do corpo e das suas qualidades à “*machine à habiter*”, numa relação de ajuste perfeito. Por conseguinte, a imagem de um corpo saudável era produzida com um certo detalhe e idealismo. O corpo moderno, abrigado pela arquitectura moderna, já não era um único corpo, mas uma multiplicidade de corpos, por isso mesmo, deixou de ser um ponto estável de referência à volta do qual a arquitectura pudesse ser construída.

Le Corbusier redesenhou activamente o corpo com a sua arquitectura mais do que o acolheu ou simbolizou.

3.1.6. Corpo Digital, Cyborgiano

“A cibernética e a biotecnologia são as protagonistas actuais e as responsáveis pela transformação da construção arquitectónica (...)”

(Marcos Cruz)³⁹

Actualmente, vivemos no espaço da era digital, onde existe uma crescente dependência nas tecnologias digitais e realidades virtuais.

Por esta razão, o conceito actual de corpo encontra-se envolto num ambiente crescentemente artificializado e, cada vez mais, conectado às novas tecnologias. Marcos Cruz chega a referir-se a um “*conceito pouco claro*” de corpo *Cyborgiano*.⁴⁰

Após a mecanização da sociedade, operada pela revolução industrial, a sociedade contemporânea viu-se submersa no ciberespaço, revolução originada pelas novas tecnologias de informação, que possibilitam trocas de informação e interacção à distância, novas formas de sociabilização, em lugares artificiais e inexistentes e, onde o indivíduo, por vezes, prescinde da presença física, assumindo identidades digitais distintas

39 ⊙ Marcos Cruz, “O Corpo da Arquitectura”, in *Revista Dédalo* n.06, *Centrifugação*, 2009

40 ⊙ “*Corpo Cyborgiano é um conceito ainda pouco claro que alterna entre um corpo cada vez mais aperfeiçoado e um corpo cada vez mais deformado e fragmentado. Em ambas as interpretações estamos perante uma imagem de um corpo cada vez mais conectado [networked], sendo a sua identidade ainda uma condição instável; um híbrido entre máquina e organismo*” (IBIDEM)

⊙ *Cyborg* – Ser híbrido, biotecnológico, que resulta de múltiplos implantes de dispositivos artificiais, foi denominado, por Menfred Clynes, pela primeira vez em 1960.

41 ⊙ “*O corpo contemporâneo perdeu densidade e profundidade, tornou-se etéreo e superficial: ao transportarmos a profundidade para a superfície, na tentativa de visualizarmos o interior, a espessura do corpo passou a ser a da película que suporta a sua imagem.*” CUNHA, Paulo; prova de doutoramento: “O lugar do corpo” : p.21

42 ⊙ Marcos Cruz, “O Corpo da Arquitectura”, in *Revista Dédalo* n.06, *Centrifugação*, 2009.

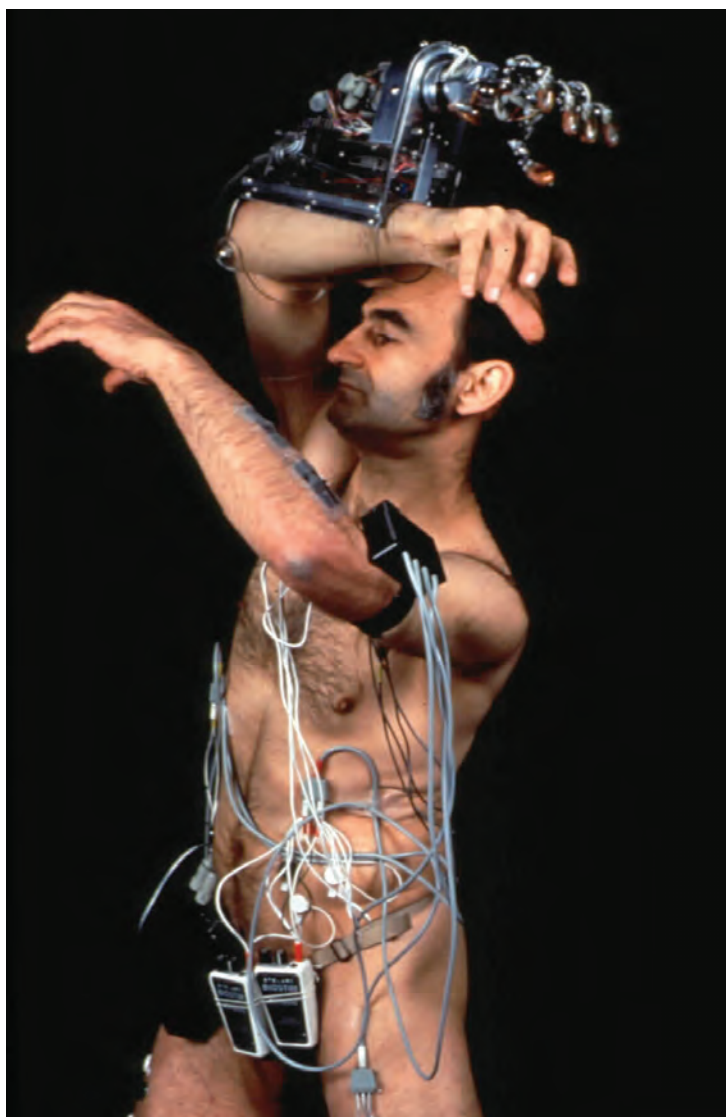
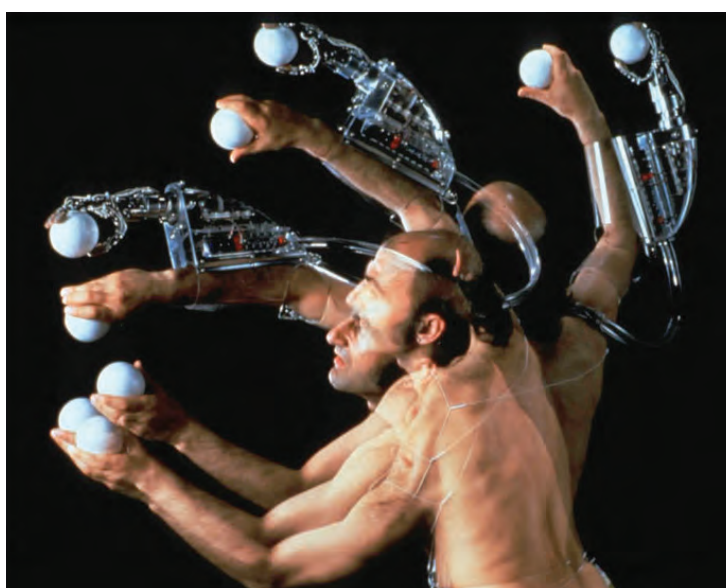


Figura 43, 44
Experiências de Sterlac
que se baseiam na
extensão das capacidades
do corpo humano.



da corpórea.⁴¹ Como consequência destas novas formas de interacção, Marcos Cruz⁴² escreve: “O mundo digital, sobrepõe-se ao espaço físico urbano e arquitectónico, partilhando em contiguidade um território mais amplo de vivência humana.” O aumento de comunicação provocado pelas novas tecnologias originou uma saturação global de informação e imagens, de estímulos vindos de toda a parte e, com isto, a aceleração do tempo. Deparamo-nos, portanto, com uma nova reconfiguração do conceito de corpo através da perda da fisicalidade, causada pelos novos meios de informação e comunicação.

O corpo pós-moderno, é fragmentado, já não é uma entidade unificada nem estruturada, mas uma proposta estruturante em diversas áreas do conhecimento. Portanto, este novo paradigma corporal, também nos remete para questões relacionadas com as biociências (genética, biologia, microbiologias, etc.), através da promoção do inorgânico e para tudo o que esteja relacionado com o manuseamento do biológico, através da medicina e da engenharia (manipulação genética, clonagem, transplante de órgãos ou até o uso de próteses que ampliam a capacidade do corpo).

[fig. 43, 44]

A entidade máquina tornou-se numa prótese tão poderosa e íntima que reconfigura o próprio corpo e a sua relação com o real. O nosso corpo concebe permanentemente extensões das suas funções que lhe permitem aumentar a sua capacidade de percepção e comunicação. Hoje, a tecnologia já não constitui um objecto independente e estranho, faz parte integral do nosso corpo, de tal modo que, por vezes, percebemos o mundo através dela. Surge como uma extensão do humano, ao funcionar como um prolongamento do nosso sistema sensitivo e mental, afectando profundamente os nossos sentidos e antecipando os nossos processos mentais. Estas inovações conduzem a um crescente aumento na velocidade acção/reacção. Como tal, estes novos meios provocam profundas transformações na relação entre o homem e o meio envolvente, sendo constantemente alterada de acordo com as sucessivas inovações no campo tecnológico.

Podemos, assim, considerar que no mundo actual, o espaço do homem voltou a ser transformado, desta vez pela tecnologia. A cibernética e a biotecnologia são as protagonistas actuais e as responsáveis pela transformação da construção arquitectónica, prenunciando a sua reconfiguração e posterior desmaterialização.

PARTE 1

CAPÍTULO 1 **OBJECTIVO DO ESTUDO**

CAPÍTULO 2 **INTRODUÇÃO AO TEMA**

CAPÍTULO 3 **CONCEITO DE CORPO NA DEFINIÇÃO DO ESPAÇO**

CAPÍTULO 4 **CONTEÚDO DO ESPAÇO**

CAPÍTULO 5 **EXPERIÊNCIA CORPORIZADA/ FENOMENOLÓGICA**

CAPÍTULO 6 **CASO DE ESTUDO: CASA DA MÚSICA**

“La “negación” de la experiencia es imposible, un absurdo filosófico. La experiencia no presupone nada más que un encuentro entre “nosotros” y “aquello que existe”

(Holl, 1996: p.9)¹

“(…)tengamos que investigar más acerca como percibimos realmente el mundo de nuestro alrededor [la psicología de la percepción]. Una comprensión mejor de este proceso puede ayudarnos, además, a entender lo que significa “experimentar la arquitectura” en las situaciones cambiantes de la vida diaria. Se puede aprender a experimentar la arquitectura y los arquitectos necesitan este entrenamiento;”²

(Schulz, 1998: p.16)

Como anteriormente referimos (pág.39), a “duração” do *espaço* deste estudo não é contínua, é instável mas, uma gruta já era gruta antes de ser ocupada, isto é, já existia mas só adquiriu o valor de abrigo quando alguém o atribuiu, quando alguém sentiu a necessidade de a habitar.³

Devemos novamente realçar, que *espaço vivido* e *espaço construído* (características físicas do espaço) complementam-se entre si. O primeiro não existe sem o segundo, só é possível vivenciar o espaço existindo um espaço físico mas, será que o espaço construído, privado do seu conteúdo humano, não se torna num vazio desprovido de qualquer significado? De modo a responder a esta questão, importa analisar e, principalmente, definir o que consideramos por *espaço construído* e por *espaço vivido*.

4.1. Espaço Construído, Tridimensional Euclidiano

O espaço tridimensional euclidiano ou matemático que conhecemos assenta a sua base num sistema de eixos ortogonais, tendo como principal característica a sua homogeneidade. Segundo Bollnow (1969: p.24) é definido como: “*el espacio susceptible, de ser medido, en sus tres dimensiones, en metros y centímetros*”. Desta forma, determina que nenhum ponto se distingue ou é mais importante que os restantes. Isto significa que qualquer ponto pode, facilmente, converter-se no centro de coordenadas através de um simples deslocamento dos eixos e que não há uma direcção predominante, pelo que, através de uma simples rotação, podemos converter qualquer direcção do espaço num eixo de coordenadas.

1 ⊗ Introdução de Alberto Pérez-Gómez ao livro de Steven Holl, *Entrelazamientos: obras y proyectos 1989-1995*, Barcelona: GG, 1996

2 ⊗ Christian-Norberg Schulz, à pergunta, “*cuál es el propósito de la arquitectura como tal producto del hombre?*”, re-sponde da seguinte forma: “*La vida consta de actividades cambiantes, que exigen entornos cambiantes, y por lo tanto el ambiente se nos “aparecerá” de diferente manera, dependiendo de nuestra condición inmediata o “papel”. Para tener en cuenta esta relación relativa y variable entre el hombre y el ambiente, es necesario hacer hincapié en la pregunta: ¿qué influencia tiene en nosotros la arquitectura (el ambiente)? Es evidente que el ambiente nos afecta y determina nuestro “estado de animo”, y también que la arquitectura es una parte de este ambiente. Tomando este punto de partida, la arquitectura no sólo tiene un propósito instrumental, sino también una función psicológica.*” (Schulz, 1998: p.16)

3 ⊗ Conferência “Futuro Primitivo”, Sou Fujimoto no Fantasporto, inserida no ciclo “*Nas Ruínas do Futuro*” — 18.02.2009

4.2. Espaço Vivido

“El espacio no se reduce a las relaciones geométricas que fijamos como si, limitados al simple papel de espectadores curiosos o científicos, nos encontrásemos fuera del espacio. Vivimos y actuamos dentro del espacio y en él se desarrollan tanto nuestra vida personal como la vida colectiva de la humanidad.”

(Bollnow, 1969: p.26)⁴

Para o espaço *vivido*, existe um ponto central, determinado pela posição do homem que experiencia o espaço, sendo o sistema de eixos determinado de acordo com o corpo humano e a sua postura vertical, oposta ao plano horizontal terrestre.

Este conceito é definido por um ponto central, unido ao corpo humano e ao seu movimento, ou seja, centra-se na sensibilidade, vitalidade e espiritualidade do homem. Bollnow (1969: 25) afirma que o espaço vivencial, a nível conceptual, é onde se desenvolve e manifesta toda a actividade humana, expressando o conceito de espaço vivido como *“medio de la vida humana.”*⁵

Segundo G. Dürckheim, citado por Bollnow (1969: p.27), *“el espacio concreto es distinto según el ser cuyo espacio es y según la vida que en él se realiza. Se modifica con el hombre que se encuentra en él, cambia con la actualidad de determinadas posturas y orientaciones que, de modo más o menos momentáneo, dominan todo el ‘yo’ ”*, isto é, *“no es un medio neutral constante”* (IBIDEM: p.27). Assim sendo, o conceito de espaço vivido é inconstante, varia de acordo com os indivíduos, é distinto para todos os homens, modificando de acordo com o seu ânimo e disposição.

4.3. Espaço Influenciado pelo Corpo

Resumindo, para o espaço *euclídiano* não existe nenhum ponto principal, ele próprio é um todo homogéneo, onde nenhum ponto sobressai mais do que outro; uma espécie de plano regular, indiferenciado, onde se dispõem todos os corpos. Já o conceito de espaço *vivido*, depende directamente do sujeito que o percorre e experiencia. É uma variável inconstante, pois varia de acordo com os diferentes indivíduos que o vivenciam. Neste caso, o homem determina as coordenadas no espaço, sendo o seu corpo o ponto central, definidor do eixo.

4 Ⓞ Visto em: BOLLNOW, O. Friedrich; *Hombre y Espacio*. Barcelona: Labor Ed, 1969: p.26. Originalmente em: Minkowski, *Le temps vécu*, p.367.

5 Ⓞ *“Así, pues, la expresión ‘espacio vivencial’ puede ser fácilmente comprendida como equivalente a ‘vivencia del espacio’, en el sentido de un hecho únicamente psíquico. Por el contrario, la expresión del espacio ‘vivido’ tiene la ventaja de indicar que no se trata de algo psíquico, sino del espacio mismo en la medida en que el hombre vive en él y con él, del espacio como medio de la vida humana.”* BOLLNOW, O. Friedrich; *Hombre y Espacio*. Barcelona: Labor Ed, 1969: p.25.

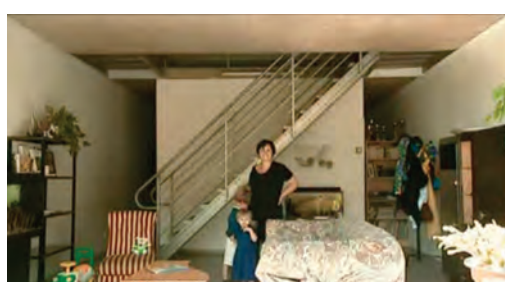
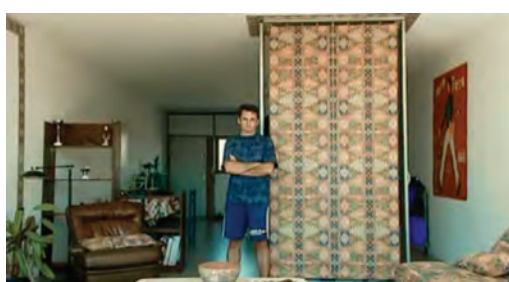
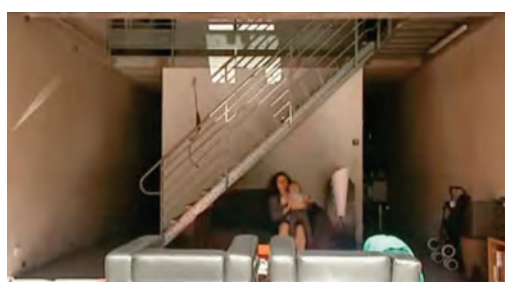
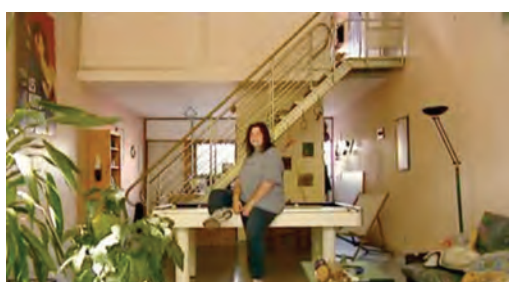
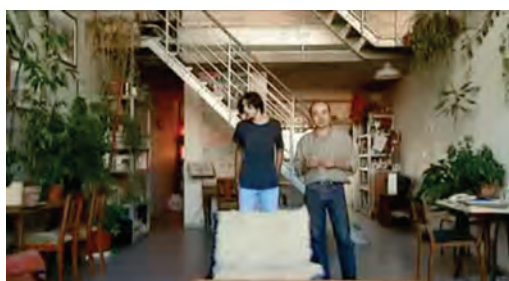
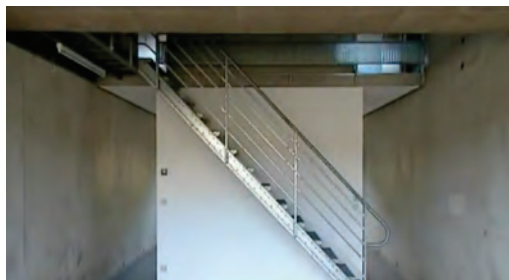


Figura 45 – 56
 Espaço Construído vs Vivido:
 Frames retirados do
 documentário *Nemasus —*
une HLM des années 80,
 sobre edifício de Jean Nouvel.
 Nime, França

Sendo assim, reformularemos a anterior pergunta (p.79): um objecto arquitectónico poderá ser entendido como um artefacto que só ganha existência quando lhe fazemos corresponder um Homem, individual ou colectivo? Se assim for, que consequências é que isso poderá trazer no modo de pensar e fazer Arquitectura?

O espaço, como experiência arquitectónica, está acompanhado pelo movimento do corpo humano e pelas acções do homem, estando na essência da arquitectura o controlo dessa mesma experiência. É inevitável pensar que a arquitectura, enquanto interface entre a arte e a vida, suporte de qualquer acção humana, imagética ou não, é o primeiro dispositivo de mediação e de constituição da experiência humana que conhecemos e percebemos através da possibilidade de habitar que nos fornece.

É através da experiência⁶ directa com as coisas, do contacto com o corpo, que percebemos a sua verdadeira dimensão. Não é possível conhecer verdadeiramente a arquitectura por imagens, mas sim pela experiência, não fotográfica mas vivencial.⁷ Assim, o espaço interior, tornar-se, “*protagonista do facto arquitectónico*” (Zevi, 1996: p.18)⁸. O seu valor provém da vivência sucessiva de todas as suas etapas espaciais e nunca poderá ser perfeitamente representado, a não ser através da nossa experiência.

Torna-se evidente que a representação de um edifício nunca se esgotará no maior número de fotografias que lhe possamos tirar, já que cada uma engloba, estaticamente, um determinado enquadramento definido pelo autor, nunca podendo retratar fielmente as contínuas sucessões de pontos de vista que o observador vai tendo à medida que percorre o seu espaço. Tal como escreveu Bruno Zevi (1996: p.42): “*Cada fotografia é uma frase separada de um poema sinfónico ou de um discurso poético, cujo valor essencial é o valor sintético do conjunto*”. Quer isto dizer, que nenhuma representação é suficiente para retratar na íntegra a nossa experiência arquitectónica, embora, o cinema seja a representação mais próxima que possamos ter da realidade. Para que esta [a experiência] seja perfeita, devemos ser incluídos, sentirmo-nos parte e medida do conjunto arquitectónico, tornarmo-nos “*senhores do espaço*” (IBIDEM: p.18). Necessitamos, antes de tudo,

6 ⊕ Experiência: s.f. acto ou efeito de experimentar, quer esta palavra se entenda como conhecimento imediato de uma realidade dada (observação experiencial), quer como conhecimento de uma realidade provocada, no propósito de saber algo, particularmente o valor de uma hipótese científica (experimentação experiencial); observação; prova; ensaio; tentativa; conhecimento obtido pela prática; conjunto de modificações vantajosas trazidas pelo exercício às nossas faculdades, das aquisições que faz o nosso espírito pela observação e comprovação de factos, em geral, de todos os progressos mentais proporcionados pela vida. in Dicionário da Língua Portuguesa

7 ⊕ Toyo Ito diz-nos que o prazer de ver arquitectura, “*reside en esas experiencias espaciales que no pueden preverse por adelantado a partir de los planos o las fotografías*”. ITO, Toyo; “Arquitectura teórica y sensorial: los experimentos radicales de Sou Fujimoto”, in revista 2g n.50, 2009: p.7. Já Luis Urbano escreve: “A experiência da arquitectura deriva essencialmente dessa percepção sequencial de múltiplos pontos de vista. Por isso mesmo, a experiência real não pode ser substituída por produções gráficas, por fotografias ou mesmo pelo cinema, apesar deste último ser mais preciso que os anteriores.” URBANO, Luís; “A percepção do espaço na arquitectura e no cinema”, in *Arquitectura - prótese do corpo*. Porto: FAUP, 2001: p. 58.

8 ⊕ “O espaço interior, o espaço que (...) não pode ser representado perfeitamente de forma alguma, que não pode ser conhecido e vivido a não ser por experiência directa, é o protagonista do facto arquitectónico.” (Zevi, 1996: p.18)

de o conquistar. O espaço conquista-se. Ao dominá-lo, introduzimos uma nova dimensão, já que a sua vivência e compreensão requer a nossa presença, isto é, uma quarta dimensão — o tempo. Como escreveu Fernando Távora (1996: p.21/22), “*A compreensão total de uma forma será tanto mais perfeita quanto mais se transforme em vivência, na medida em que se identifiquem forma e observador, pois que um processo intelectual de pura análise não é suficiente para a obtenção total do espírito de qualquer forma, ainda que possa constituir veículo de aproximação.*” Sendo assim, a *experiência arquitectónica*⁹ deriva essencialmente da percepção sequencial de múltiplos pontos de vista que vamos tendo à medida que nos movimentamos no espaço, existindo, tal como o cinema, na dimensão do tempo e do movimento.¹⁰ Para que ocorra é necessário a nossa presença, o nosso movimento, tanto mental como físico.

Concluimos que o homem, ao experienciar um determinado espaço, parado ou em movimento, estudando os seus diversos pontos de vista, cria esta quarta dimensão, conferindo ao edifício a sua realidade integral. A partir desta análise, apercebemo-nos que o conceito de espaço é construído por cada um de nós a partir da nossa experiência vivencial, mas qual será o seu conteúdo?

Como vimos anteriormente, o espaço arquitectónico surge como o resultado material da experiência de habitar, sendo esta a relação fundamental entre a existência humana e os recintos que acolhem esta mesma experiência. “*En la experiencia del arte tiene lugar un peculiar intercambio: yo le presto mis emociones y asociaciones al espacio y el espacio me presta su aura, que atrae y emancipa mis percepciones e ideas. Una obra de arquitectura no se experimenta con una serie de imágenes retinianas aisladas, sino en su esencia material, corpórea y espiritual plenamente integrada*” (Pallasmaa, 2006: p.11). Isto significa, e na perspectiva de Zevi (1996: p.130), que a arquitectura é possuidora do “*monopólio do espaço*”, pelo que ao usá-lo como material, coloca o homem no seu centro, rodeando-o de vazios com três dimensões capazes de o conter e para que este possa promover e desenvolver as suas actividades. O homem, ao exteriorizar as suas acções no espaço, adapta-se intuitivamente ao mesmo, projectando e enchendo-o idealmente com os seus movimentos e, ainda que o possa ignorar, este age sobre ele, podendo dominar, de certa forma, o seu espírito. Podemos assim dizer, que o ser humano, vive os espaços, habita-os, projectando neles a sua vida física, psicológica e social.

9 ⊗ A Experiência da arquitectura engloba-se a partir da nossa capacidade perceptiva, pois é através desta que se constituem parâmetros de referência de determinado espaço físico, ou seja, a imagem que construímos do mundo é feita a partir de toda a informação que recolhemos através dos nossos sentidos.

10 ⊗ Jean Nouvel afirma que a Arquitectura e o cinema têm linguagens muito próximas: “*A arquitectura, tal como o cinema, existe numa dimensão de tempo e de movimento. Concebemos um edifício como uma trama de sequências já que implica prever os efeitos de contraste e de ligação aos espaços.*” NOUVEL, Jean; “Pritzker Homenageia «Espírito Viajante» de Jean Nouvel”; osar, <http://www.oasrs.org/conteudo/agenda/noticias-detalle.asp?noticia=1141>, consultado em 16.03.2010.

Para finalizar, tomaremos como referência a questão lançada por Fernando Távora (1996: p.19): “*Não bastaria o seu corpo, forma em movimento, para tornar cada homem elemento organizador do espaço?*” Assim sendo, e como vimos anteriormente, o homem, através da sua presença física, surge como o verdadeiro conteúdo do espaço deste estudo, isto é, este *espaço* ganha existência quando passa a ser vivenciado pelo Homem.

Relativamente à abordagem que propomos para esta dissertação, e respondendo à questão que formulámos no início deste capítulo (p.79), e que posteriormente reformulámos (p.83), podemos concluir que os espaços que nós experienciamos, quando deixam de ser vivenciados pelo homem, voltam ao seu “*estado de ser bruto*”.

PARTE 1

CAPÍTULO 1 **OBJECTIVO DO ESTUDO**

CAPÍTULO 2 **INTRODUÇÃO AO TEMA**

CAPÍTULO 3 **CONCEITO DE CORPO NA DEFINIÇÃO DO ESPAÇO**

CAPÍTULO 4 **CONTEÚDO DO ESPAÇO**

CAPÍTULO 5 **EXPERIÊNCIA CORPORIZADA/ FENOMENOLÓGICA**

CAPÍTULO 6 **CASO DE ESTUDO: CASA DA MÚSICA**

“(...) creo que la verdadera prueba de la arquitectura está en el fenómeno del cuerpo que se mueve por los espacios ”
(Steven Holl)¹

“Como arquitecto (...) debemos devolver la arquitectura a lo que verdaderamente sentimos cuando la comprendemos. El tiempo, fluido de los fenómenos y el movimiento – más que el tiempo fijo de la forma – es lo que da impulso al contenido”
(Steven Holl)²

“Es evidente que la arquitectura “enriquecedora” tiene que dirigir todos los sentidos simultáneamente y fundir la imagen del yo con nuestra experiencia del mundo.”
(Palasmaa, 2006: p.11)

No capítulo anterior, concluímos que o conteúdo do espaço é sobretudo humano. Se assim é, de que forma é que o espaço nos influencia e de que forma é que a nossa experiência corporal/física, a vivência da pessoa, pode influenciar o espaço?

Após uma abordagem ao conceito de espaço e ao modo como o corpo se relaciona com o mesmo, torna-se claro que a actual questão irá ser o ponto principal, no motor de busca, desta dissertação.

Procurámos, através da análise da relação do indivíduo e da sua experiência física e mental com o espaço, encontrar algum tipo de resposta a esta questão, já que pretendemos compreender como é que a Arquitectura Contemporânea poderá incorporar este pensamento e que consequências é que isso poderá trazer no seu resultado final. Não sabemos se tal resposta só acontecerá no momento prévio à Arquitectura, isto é, no acto de projectar. Se assim for, importa tentar perceber o modo como o arquitecto poderá incorporar esta questão/pensamento no seu modo de pensar e projectar.

O Corpo, para além de referente físico da arquitectura é, especialmente, um potencial instrumento de trabalho. Uma arquitectura que procure reflectir acerca da sua tarefa primordial — comunicar a sua essência — tem no corpo a génese da sua linguagem, isto é, tem no modo como se dirige aos sentidos a oportunidade de comunicar, através da percepção sensorial, a essência das coisas.

A obra de Arquitectura, enquanto algo físico que nos rodeia e inclui, surge como a entidade capaz de nos devolver este “sentido corporal”, que aparece sempre indissociável da percepção sensorial. Esta busca de uma linguagem sensorial para a Arquitectura, responde a uma vontade do arquitecto em recuperar o Corpo como fonte de conhecimento, de prazer e de harmonia, já que a sua vivência é o destino para o qual a arquitectura se destina.

1 ⊗ HOLL, Steven; in *el Croquis* n.108 – Steven Holl: p.12

2 ⊗ IBIDEM: p.27

»
ARQUITECTURA
FENOMENOLÓGICA

Sendo assim, a revalorização desta questão na obra arquitectónica, permitirá valorizar a experiência do indivíduo, isto é, uma arquitectura que seja capaz de explorar ao máximo o seu próprio potencial de estimulação sensorial, permitirá uma maior interacção entre sujeito e o espaço.

A uma arquitectura multissensorial estará subjacente uma postura fenomenológica perante o mundo, que comunique através da percepção da obra arquitectónica a sua razão de ser: *“The phenomenology of architecture is thus ‘looking at’ architecture from within the consciousness experiencing it, through architectural feeling, in contrast to the analysis of the physical proportions and properties of the building or a stylistic frame of reference. The phenomenology of architecture seeks the inner language of building”* (Pallasmaa, 2005: p.91). Uma arquitectura fenomenológica baseia-se então na importância dada à experiência que o sujeito tem da obra. Esta possível relação, entre Fenomenologia e Arquitectura, assenta na importância dada à percepção no acto criativo, isto é, no acto de projectar, numa abordagem que assente num indivíduo criativo e consciente da condição corpórea que partilha com o utilizador da sua obra.

»
EXPERIÊNCIA

Para o nosso estudo, é importante entender por experiência como “a possibilidade de transformar o observador passivo em participante”, permitindo que o habitante reconheça um potencial a explorar através da experiência, tanto física como mental, já que experimentar espaço não implica sempre uma acção: *“(…) ou o observador se mantém fixo ou o observador se movimenta, o que significa que num e noutro caso o observador vê o espaço organizado de modos diferentes, no primeiro estaticamente organizado (por convenção), no segundo dinamicamente organizado”* (Távora, 1996: p.12/13). Sendo assim, deverá ser entendida pela troca de mensagem entre sujeito e espaço. Dito por outras palavras, pela interacção que se estabelece entre os diversos constituintes do diálogo arquitectónico.

É precisamente neste ponto que o arquitecto tem um papel preponderante, já que é detentor de todas as ferramentas projectuais que posteriormente criarão uma nova realidade física (espaço construído), podendo influenciar decisivamente o nosso estado de espírito e as nossas relações com o mundo. Esta interacção será tanto melhor quanto mais intenso for o diálogo entre sujeito, edifício e todas as suas condicionantes, quer físicas quer psicológicas. Ou seja, espaços experiencialmente ricos para o corpo e para a mente, que incentivem à imaginação e fomentem a intimidade, que permitam interioridade e/ou proximidade do sujeito com o mundo.

Analisemos o trabalho (com diferentes escalas) de alguns arquitectos que através das suas pesquisas teóricas, posteriormente aplicadas nos seus projectos, têm questionado o significado primordial da arquitectura contemporânea e o seu futuro nesta relação do corpo com o espaço.

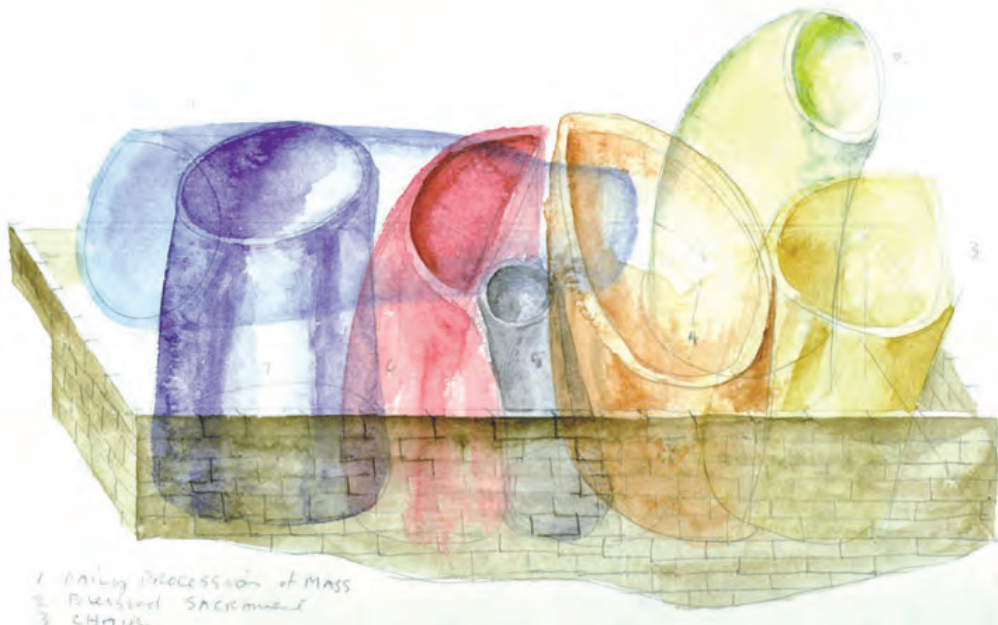


Figura 57
Esquema aberturas zenitais.
Capela St. Ignatius, EUA



Figura 58 e 59
Vista Interior: Aberturas
Capela St. Ignatius, EUA

5.1. Steven Holl, Arquitectura que Emociona

“La arquitectura puede modelar un equilibrado entrelazamiento del espacio y el tiempo; puede cambiar nuestra manera de vivir. La fenomenología trata del estudio de las esencias; la arquitectura posee la capacidad de hacer resurgir las esencias. Relacionando forma, espacio y luz, la arquitectura eleva la experiencia de la vida cotidiana a través de los múltiples fenómenos que emergen de los entornos, programas y edificios concretos.”

(Holl, 1996: p.11)

“I hope, when people come to this building, and they walk through it and experience it, they understand the theoretical dimension. I’m not interested myself in architecture that has to be always trendy with different styles, now we have all the computers drawings making this blobies shapes, that’s not so interesting. What is interesting is how the body moves through the space and how, whatever it is, the materiality, the light, the sound, the smell...”

(Steven Holl)³

Steven Holl, é um dos arquitectos que assume esta busca no âmbito da fenomenologia da arquitectura. Recusa a ideia da exploração de uma linguagem formal pré-determinada e afirma que a identidade conceptual de cada projecto assenta sobre as suas qualidades fenomenológicas. A partir das anteriores citações podemos, logo à partida, traçar os princípios pelo qual se define a sua arquitectura.

Os seus projectos ficam sempre marcados por uma profunda reflexão teórica no campo da arquitectura e das artes e por uma enorme sensibilidade na concepção dos espaços, no tratamento da luz e materiais, no uso da cor e texturas. Partindo destes conceitos, concede grande importância ao sentido do tacto⁴ em relação aos restantes, isto é, a experiência física do espaço, o modo como o indivíduo se desloca no e através do espaço, são preocupações essenciais no seu trabalho projectual, já que *“la experiencia táctil evoca la intimidad y la identificación”* (Croquis n.108: p.6). Segundo este autor (1996: p.16): *“El ámbito háptico de la arquitectura se define mediante el sentido del tacto. Cuando la materialidad de los detalles que integran un espacio arquitectónico resulta evidente, aparece el ámbito háptico. La experiencia sensorial y las dimensiones psicológicas se intensifican.”* Isto significa, que a nossa experiência será mais intensa quanto maior for a troca de mensagens entre o indivíduo e o espaço arquitectónico. Para que isso aconteça, Steven Holl defende que os espaços devem ser dotados de fortes propriedades

3 Ⓞ HOLL, Steven; in video “On the Architecture of the Hamsun Centre”, visto em: <http://vodpod.com/watch/2427528-steven-holl-on-the-architecture-of-the-hamsun-centre>, consultado em: 14.02.2010.

4 Ⓞ Em conversa com Juhani Pallasma, Steven Holl diz que, *“Me pregunto si las cualidades táctiles de las que se habla en el artículo mencionado [Sigurd Lewerentz: The Dilemma of Classicism] pueden combinarse con una arquitectura fuerte en el lugar de débil.”* Ao qual Pallasma responde: *“Si, La obra de Lewerentz es fuerte, pero no por su forma visual – al menos según mi experiencia –, sino por tener una extraordinaria cualidad táctil y una identificación corpórea. Yo no miro La arquitectura de Lewerentz, sino que ella llega a formar parte de mi.”* HOLL, Steven; in el Croquis n.108: p.6.

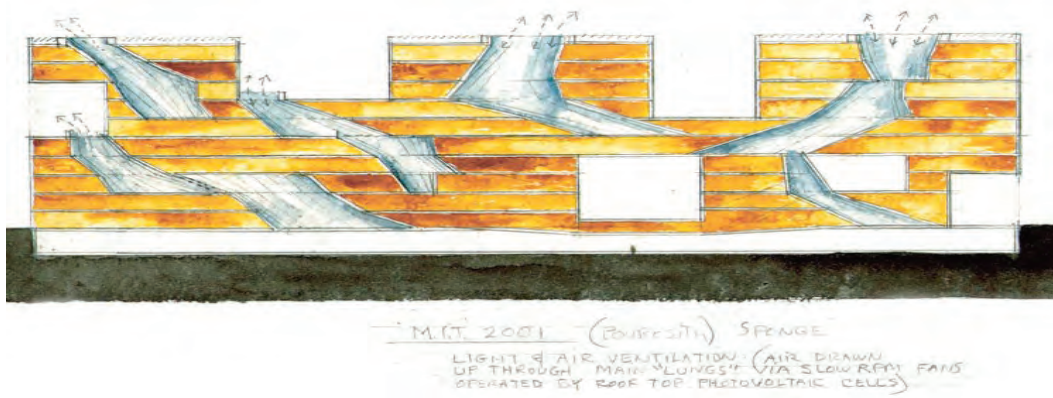


Figura 60
 Esquema Aberturas
 Simmons Hall, EUA



Figura 61 e 62
 Vista Interior: Aberturas
 Simmons Hall, EUA

fenomenológicas⁵, isto é, a arquitectura deve dirigir-se, principalmente, à nossa percepção sensorial, relacionando forma, espaço e luz.⁶ Desta forma, “*Hemos de considerar el espacio, la luz, el color, la geometría, el detalle y el material como un entrelazado continuo*” (Holl, 1996: p.12).

Assim sendo, o arquitecto deve explorar a diferença através da nossa percepção, através das qualidades físicas do espaço, em vez de apenas se restringir à forma.⁷ Por sua vez, o espaço deve produzir, no seu utilizador, sensações e/ou emoções, deve comover.⁸ Para isso, Steven Holl, recorre a elementos como a luz, a cor, diferentes texturas, de forma a criar ambientes distintos. É no confronto, destes elementos, com o espaço e, posteriormente, com o seu utilizador, que no final serão provocadas diferentes sensações: “*(...) los materiales y los detalles se desarrollarán simultáneamente a nuestra capacidad de imaginar, proyectar y persuadir*” (Steven Holl)⁹.

Referindo-se à arquitectura de Holl, Alberto Pérez-Gómez (Holl, 1996: p.9) escreve que “*la experimentación que propone su arquitectura (...) se puede definir como la reinterpretación crítica del programa*”, já que o mesmo tenta explorar, em cada projecto, novas formas de integrar um conceito¹⁰ único e organizador, com a essência programática e funcional do edifício: “*Aspiro a encontrar nuevas ideas o conceptos para cada obra, he evitado deliberadamente desarrollar un lenguaje a la moda*” (Steven Holl)¹¹. Cada obra é fundamentada tendo em conta a sua localização (o sítio) e as circunstâncias específicas do lugar¹², respeitando sempre a memória da envolvente: “*Estaba leyendo a Rudolf Steiner, quien decía que la verdadera historia del lugar físico tiene presencia y significado en el trabajo arquitectónico. Se puede elegir entre reconocerlo o ignorarlo, pero en cualquier caso existe. Para mí se convirtió en parte de mi trabajo*” (Steven Holl)¹³.

5 ⊙ “*La fenomenología trata del estudio de las esencias; La arquitectura posee la capacidad de hacer resurgir las esencias*” (Holl, 1996: p.11). Holl, descreve o trabalho desenvolvido no seu escritório da seguinte forma: “*También nos interesa explorar las experiencias esenciales de los fenómenos cotidianos. Los hechos, las circunstancias y las experiencias ordinarias y extraordinarias cuando se consideran importantes, pueden generar una arquitectura llena de significado.*” (Holl, 1996: Prólogo)

6 ⊙ “*Queremos dotar al espacio de fuertes propiedades fenomenológicas y, al mismo tiempo, elevar la arquitectura al nivel del pensamiento.*” (Holl, 1996: p.16). “*Siempre he pensado que la luz, la textura, el detalle, el espacio, los espacios solapados, constituyen un tipo de significado silencioso pero de mayor intensidad que cualquier manipulación textual*” HOLL, Steven; in *el Croquis* n.108: p.11.

7 ⊙ “*Y es esto donde el discurso fenomenológico se hace relevante en su trabajo, como percepción de la materia diferenciada e inestable*”. POLO, Alejandro Zaera; in *el Croquis* n.108: p.12.

8 ⊙ “*I’m very interested in those details that materiality has a emotional dimension has you experience the building*”. HOLL, Steven; in entrevista com Charlie Rose “*A conversation with architect Steven Holl*”, visto em: <http://www.charli-erose.com/view/interview/8612>, consultado em: 16.02.2010.

9 ⊙ HOLL, Steven; in *el Croquis* n.108: p.27.

10 ⊙ Pallasma referindo-se à arquitectura de Holl: “*El concepto parece ser una especie de núcleo poético, un centro de gravedad en torno al cual se desarrollan sus proyectos.*” PALASMA, Juhani; in *el Croquis* n.108: p.21.

11 ⊙ HOLL, Steven; in *el Croquis* n.108: p.21.

12 ⊙ “*La noción de una arquitectura que se configura según una situación y un entorno determinados sigue siendo un tema esencial de nuestras obras. Mediante esta Idea, La arquitectura condensa El significado de La historia particular de un entorno – El terreno, El escenario, La región – en un programa funcional y social.*” (Holl, 1996: Prólogo)

13 ⊙ HOLL, Steven; in *el Croquis* n.108: p.11.

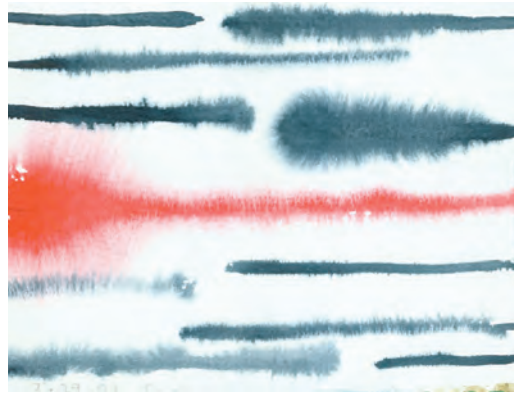
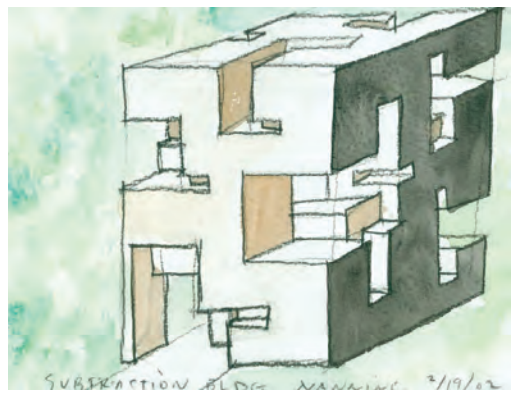
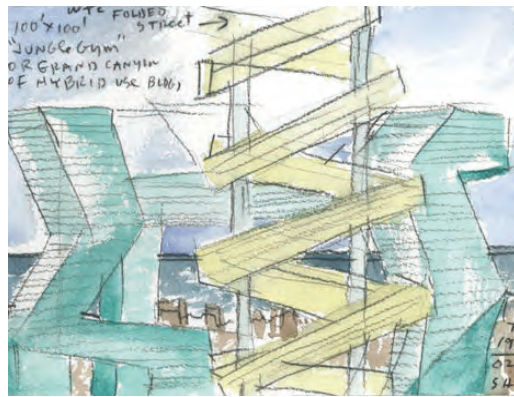
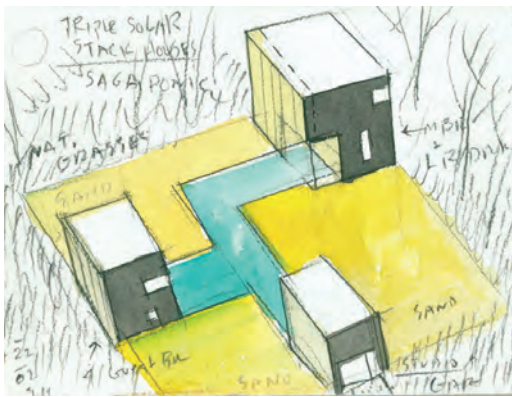


Figura 63 - 69
Aguarelas



»
LUZ

É reconhecida a sua capacidade para conformar o espaço e a luz através de uma grande sensibilidade contextual.¹⁴ Há uma valorização inequívoca da luz nos seus projectos, assumindo um protagonismo fundamental e sendo cuidadosamente usada para definir e dividir os espaços.

Quase que podemos afirmar que a luz é o seu ‘material’ de eleição. O espaço, na sua ausência, permanece em desconhecido. Ou seja, Holl trabalha as variedades da luz com as variações de sombra e penumbra, a sua opacidade, com transparências, translucidez, reflexão e refacção, que posteriormente dão valor e sentido ao espaço. A luz define o espaço, compondo um dos campos fenomenológicos da arquitectura: “*Cuando atravesamos un espacio envolviéndolo con la mirada, las misteriosas perspectivas superpuestas que se extienden gradualmente ante nuestros ojos se llenan de reflejos luminosos: desde las abruptas sombras del sol hasta la imagen translúcida del ocaso.*” (Holl, 1996: p.11).

»
IMPORTÂNCIA
DESENHO

A sua principal ferramenta de trabalho são os diagramas, enquanto análise e, simultaneamente, síntese de cada projecto, permitindo a investigação de conceitos e a renovação e experimentalismo constante em cada projecto¹⁵. Captam, registam e abrem caminho à formalização da ideia de cada um, podendo abordar questões de luz e sombra, de leveza e de peso; referências poéticas, científicas ou individuais.

A sua obra e o seu método de trabalho, são marcados por características claramente pictóricas que nos remetem, evidentemente, para o campo da imaginação/sedução. Em conversa com Holl, Juahni Pallasma refere o seguinte: “*A menudo parece que usted pinta un espacio con luces de colores, por ejemplo*”¹⁶; mais à frente e, referindo-se às aguarelas de Holl, volta a dizer que: “*Me parece que se trata de un método de trabajo que no reprime la imaginación humana ni los procesos sensoriales de pensamiento.*”¹⁷ Portanto, o desenho, no seu modo de pensar e trabalhar, ganha uma importância primordial, quer como ferramenta processual, quer para comunicação da ideia ao cliente.¹⁸

»
AGUARELAS

Holl, possui uma relação muito próxima e específica, com a pintura, mais precisamente, com as aguarelas¹⁹ (fig. 63 – 69). “*A small watercolour sketch fuses intuition with a concept and embodies hopes and desires*” (Holl, 2002: p.5). Serve-se delas como uma fonte de inspiração,

14 ⊙ A propósito da obra de Steven Holl, Alberto Pérez-Gómez escreve, “*Solo a través de la seducción podemos producir compasión.*” (Holl, 1996: p.9)

15 ⊙ “*En el dibujo inicial encuentro una conexión directa con el significado espiritual y con la fusión de la idea y la concepción espacial*” HOLL, Steven; in *el Croquis* n.108: p.25.

16 ⊙ PALASMA, Juahni; in *el Croquis* n.108: p.7.

17 ⊙ IBIDEM: p.27.

18 ⊙ “*A very rapid concept sketch could simultaneously indicate space and – with the swipe of a brush – the direction of Light.*” (Holl, 2002: p.3)

19 ⊙ Steven Holl refere-se às suas aguarelas como: “*Kind of personal meditations on the problem.*” HOLL, Steven; in entrevista com Charlie Rose “*A conversation with architect Steven Holl*”, visto em: <http://www.charlierose.com/view/interview/8612>, consultado em: 16.02.2010. Segundo ele: “*There’s definitely this overlapping link between painting and architecture going on in my mind*”. In “*The Painted Building*”, by Stephen Zacks, visto em: <http://www.metropolismag.com/story/20081119/the-painted-building>, consultado em: 18.02.2010



Figura 70 – 73
 Vista Interior:
 Caixa de Escadas
 Dep. Filosofia UNI, EUA



Figura 74
 Pormenor: *Prismatic Film*
 Dep. Filosofia UNI, EUA

método de exploração e, também, como uma prática ferramenta de trabalho: “*With the watercolour, in the quickest way, I could shape a volume, cast a shadow, indicate the direction of the sun in a very small format (...) and I could carry these things around because I was always travelling.*”²⁰

Os seus desenhos traduzem aquilo em que se deve basear a arquitectura (criação de sensações/emoções), indo assim ao encontro dos seus ideais de *arquitectura fenomenológica*²¹. Ao usar a aguarela, explora todo um mundo de fantasia e sedução, provocado pelas mais diversas sensações, através de jogos e efeitos de luz²², variedade cromática e uma infinita diversidade de formas. O experimentalismo que esta abertura possibilita expressa-se através de um certo plasticismo, que advém dessa poética conceptual e, portanto, particular, específica e significante.

Este posicionamento revela e é fruto duma visão pluralista, híbrida, que explora, todas e cada uma das particularidades de cada projecto, quer sejam programáticas (a função a que o edifício se destina), do contexto (morfológico, topográfico, geográfico), quer sejam especialmente as particularidades de cada utilizador. Holl, através de uma sensibilidade tremenda e poética, explora estes factores, dando-lhes significado, forma, material e textura.

[fig. 70 –73]

No **Departamento de Filosofia** da Universidade de Nova Iorque (2007), intervém num edifício já existente. O conceito base da proposta organizou-se, sobretudo, segundo a implementação de um novo elemento, uma caixa de escadas — “*the backbone of the building*”²³ —, que oferece uma nova luminosidade ao interior do edifício e nas propriedades fenomenais dos materiais a utilizar. Assim, todo o interior do edifício (re)organizou-se à volta das propriedades ligadas a fenómenos luminosos e materiais. Mimi Azure refere-se ao projecto da seguinte forma: “*Holl has unveiled his newest, most poetic space to date (...). Holl’s studio transformed the straightforward program (...) with a single spatial element that encourages interaction.*”²⁴ Deste modo, centraremos a nossa atenção no elemento chave do projecto.

Este novo eixo vertical, estabelece a ligação entre os seis pisos do edifício, mudando de direcção em cada andar. Holl, através desta nova variante no desenho das escadas,

20 © in “The Painted Building”, by Stephen Zacks, visto em: <http://www.metropolismag.com/story/20081119/the-painted-building>, consultado em: 18.02.2010

21 © “To me, it’s like the seed germ of every project,” Holl says. “It’s important to connect what you’re doing to everything going on in the synapses of the brain. It needs to be done by hand to be deeply connected to what you’re feeling internally and to be completely free. When I think about a building like the Nanjing Museum, somehow I sense the feeling of it in those watercolours.” (IBIDEM)

22 © “Porque estoy interesado en los efectos de la luz. Las acuarelas te permiten crear cuerpos de luz, ir de lo brillante a lo oscuro. Cuando estoy haciendo una serie de perspectivas a través de una serie de espacios y estudio la luz, la acuarela es mucho mejor medio que el dibujo a línea.” HOLL, Steven; in *el Croquis* n.78: p.19.

23 © in <http://www.stevenholl.com/project-detail.php>, consultado em 16.03.2010.

24 © IBIDEM

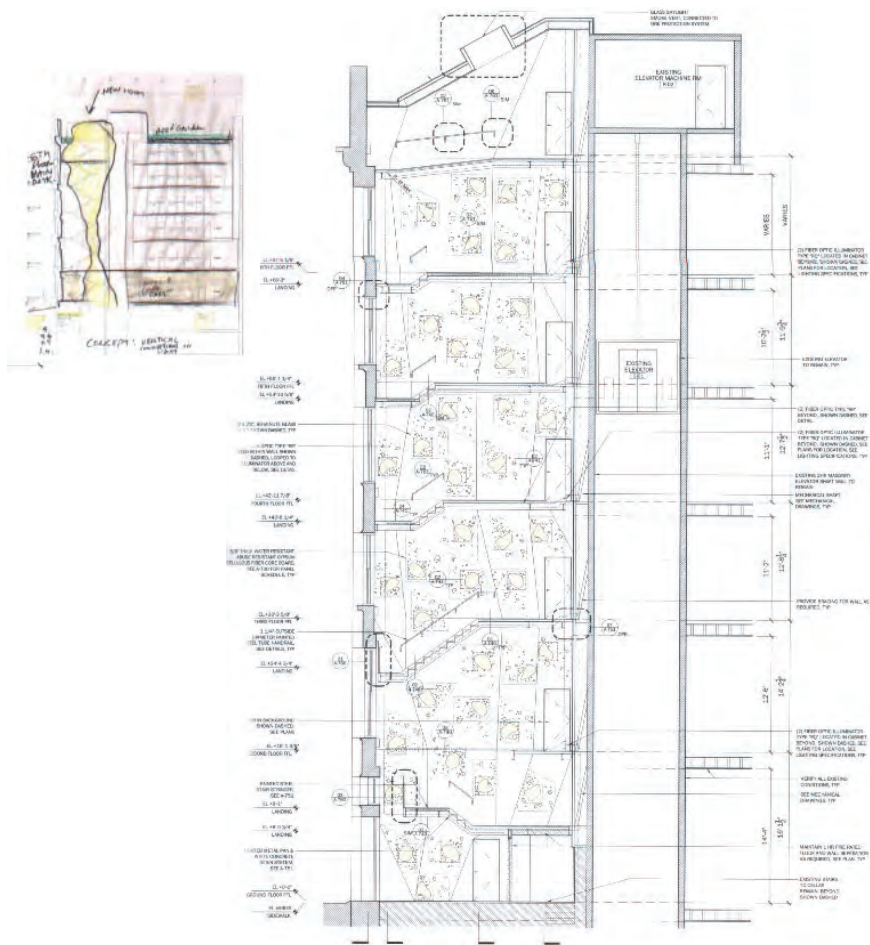


Figura 75
Corte Transversal
Dep. Filosofia UNI, EUA



Figura 76 e 77
Pormenores das Aberturas
Dep. Filosofia UNI, EUA

pretende encorajar a interacção social²⁵, isto é, este novo elemento é desenhado de forma a que, estudantes e professores, possam manter contacto visual de diferentes ângulos. Esta nova abordagem, no desenho de uma escada, procura promover o contacto e o diálogo entre os diversos utilizadores do edifício²⁶. Sendo assim, ao percorrerem aquele espaço, terão uma experiência, no âmbito social, muito mais enriquecedora, do que o simples facto de subir ou descer uma escada que conecta os diferentes pisos. Neste contexto, não é apenas um elemento de conexão, mas também de encontro.

Esta experiência é ainda mais intensa com o jogo de luz e materiais que Steven Holl aplica neste novo elemento. Aqui, como em tantos outros projectos seus, o efeito da luz e o uso dos materiais é, meticulosamente, estudado e tratado. O espaço em si é neutro, utilizando apenas o branco e o preto, sendo que o ritmo cromático é criado pela intensidade luminosa, pelas pessoas e os seus bens²⁷. A cor é suavemente introduzida neste espaço através de filtros de cor – *prismatic film*²⁸ – que jogam com a reflexão e refração da luz no espaço²⁹, variando a intensidade de acordo com a hora e a estação do ano.³⁰

[fig. 74]

[fig. 76, 77]

A predominância da cor branca e a *porosidade*³¹ do material usado, acentuam o jogo de luz e sombras e, a opacidade e transparência neste espaço. Ao perfurar, com um desenho abstracto, o revestimento das escadas e de algumas paredes, consegue dotar aquele espaço com um grande sentido de permeabilidade. A nossa percepção é activada por diferentes sensações, obrigando-nos a interagir, tanto física como mentalmente, através de um jogo de pequenas aberturas e fechamentos que possibilitam a interacção entre os diversos constituintes daquele espaço. David Sokol escreve o seguinte: “(...) [Holl] loads the interior with meaning and encourages flexibility in interpretation. At the same time, all the project’s apertures and moving elements initiate a social and architectural dynamism that seems just right for a place of mental gymnastics.”³² Para este autor, a experimentação deste espaço, tendo em conta o programa e o processo mental a que esta leva, não poderia ser o mais apropriado para aquele espaço.

25 © “University buildings need to focus as incubators for interaction between students and faculty.” in <http://www.stevenholl.com/project-detail.php>, consultado em 16.03.2010.

26 © “It’s clearly intended to be more than a tool to get people from A to B. In fact, Holl envisioned the staircase as a ‘tower of light’ that would have landings large enough to serve as conversation spaces.” Frame magazine issue #61 *Matter & Myth*: p.134

27 © “Holl sought to create a black and white space where light, people and personal possessions would add the colour.” (IBIDEM)

28 © “To inject colour, the architects specified prismatic film over the windows, which creates constantly shifting rainbow beams” (IBIDEM)

29 © Esta ideia é baseada no livro *Remarks on Colour* do filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein,

30 © “We did not want to establish a theory of colour (neither a physiological one nor a psychological one), but rather a logic of colour concepts.” HOLL, Steven; in “Rainbow Effect Stairwell”, visto em: <http://www.yankodesign.com/2007/11/01/rainbow-effect-stairwell/> consultado em 14.02.2010.

31 © Relativamente a este conceito de porosidade Edward Lalonde, colaborador de Steven Holl, diz que, “Steven has been testing the idea of porosity in architecture with different perforation patterns. It’s always been part of his work” LALONDE, Edward; in Frame magazine, issue #61 *Matter & Myth*: p.134.

32 © in *Architectural Record Magazine*, visto em <http://www.stevenholl.com>, consultado em 16.03.2010.



Figura 78
Vista Interior. Escadas
de acesso
Oblong Voidspace,
Rovaniemi

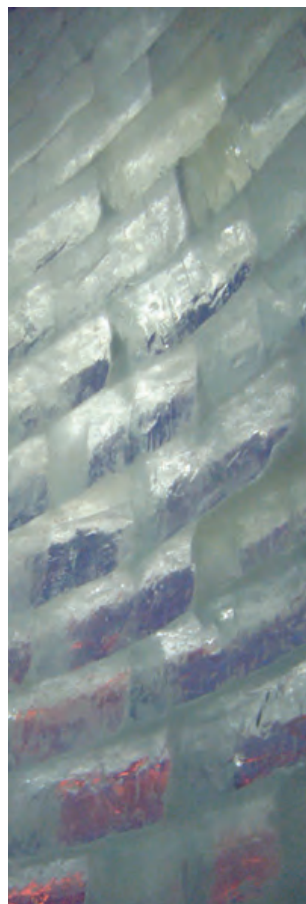


Figura 79
Pormenor Fachada
Oblong Voidspace,
Rovaniemi



Figura 80 e 81
Vista Exterior
Oblong Voidspace,
Rovaniemi



Figura 82
Vista Nocturna Exterior
Oblong Voidspace,
Rovaniemi

Oblong Voidspace (Rovaniemi, Lapónia – Finlândia), foi um projecto em conjunto com o escultor norte americano Jene Highstein, para o *Snow Show* de 2004. As regras previam que cada instalação fosse constituída por oitenta por cento de neve ou gelo, com a altura máxima de oito metros e que fosse o resultado de uma parceria entre um arquitecto e um artista. O tempo era um factor determinante, ganhando uma dimensão extra importante, já que era um projecto efémero com pouca durabilidade.³³

A proposta consistiu num cilindro dentro de um prisma quadrangular³⁴ (fig 78), jogando com as transparências, texturas e com a cor do gelo, tendo a luz um papel fundamental na criação destas atmosferas. O próprio Highstein, diz-nos que formalmente: *“It’s a piece of architecture on the outside, more like sculpture on the inside, although the interior is not really a sculpture because it’s never an object.”*³⁵

Mais uma vez, a luz ganhava importante relevância num projecto de Steven Holl, chegando a afirmar que *“As an architect, I was asked what is my favourite construction material and I replied, ‘Light.’ This ice and light collaboration with Jene Highstein provided a test of the power of construction with “almost nothing.”*³⁶ Ou seja, a proposta nascia da estreita relação entre o gelo e a luz. Esta seria uma experiência³⁷ extremamente interessante no trabalho de Holl, já que as estruturas em gelo têm um peculiar dinamismo em termos acústicos e cromáticos, variando, respectivamente, de acordo com a temperatura exterior e a intensidade luminosa. Segundo Highstein³⁸, nesta experiência *“We didn’t know what color the ice would be.”* A sua variação estaria de acordo com fenómenos naturais sendo que o gelo ganharia diversos tons, dependendo da hora do dia e, consequentemente, dos efeitos da luz: *“Morning’s translucent green became opaque white by afternoon. At night, floodlights turned the ice almost transparent.”*³⁹

A experimentação do projecto era extremamente rica e intensa. Visto do exterior, este monólito translúcido, de arestas bem definidas e com uma variedade cromática impressionante, despertava a curiosidade do observador, sendo logo posta em causa, a partir do momento em que se entrava no seu “interior”. Afinal, o que, exteriormente, parecera um cubo, tinha uma única face circular e, aquilo que pensara como um abrigo, deixava de o ser, pois a cobertura desaparecera, tendo o céu “circular” como limite máximo.

33 ○ *“The only other material – frozen water – has no embodied energy, as it was naturally frozen and will be melted away to nothing by the time you read this text.”* In www.irish-architecture.com/tesserae/000011.html, consultado em 03.12.2009.

34 ○ *“Initial sketches for the Holl-Highstein project, Oblong Voidspace, revealed a box exterior (Holl’s influence) surrounding a curved form (Highstein’s).”* HOLL, Steven; “Nothorn Exposure”, in www.interiordesign.net/article/CA317910.html, consultado em 04.12.2009.

35 ○ in www.irish-architecture.com/tesserae/000011.html, consultado em 03.12.2010

36 ○ IBIDEM

37 ○ *“It was an experiment in space and light”.* HOLL, Steven; “Nothorn Exposure”, in www.interiordesign.net/article/CA317910.html, consultado em 04.12.2009.

38 ○ HOLL, Steven; “Nothorn Exposure”, in www.interiordesign.net/article/CA317910.html, consultado em 04.12.2009.

39 ○ IBIDEM



Figura 83
Maqueta:
Circulação Interior
Knut Hamsun Center,
Hamarøy

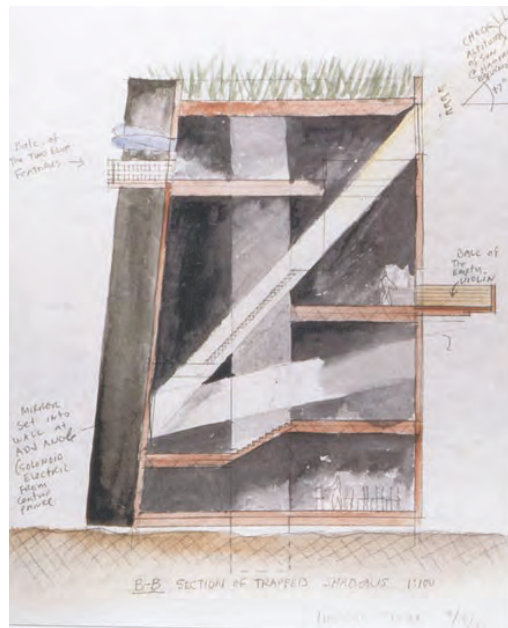


Figura 84 e 85
Aquarelas
Knut Hamsun Center,
Hamarøy

Esta experiência, era enfatizada por umas pequenas e estreitas escadas ascendentes, que tornavam a experiência de entrada neste objecto ainda mais intensa, conferindo-lhe uma dimensão cerimonial e retirando um pouco da atenção do sujeito, já que não poderia ter uma percepção imediata da totalidade do espaço. Portanto, espacialmente, a percepção da forma do objecto era posta em causa, já que, exteriormente, a proposta tinha a forma de um cubo e, no seu interior, de um cilindro.

Constituído por um único material, a água no seu estado sólido (gelo), quando exposto à luz, conferia ao espaço uma variedade cromática intensa e, ao mesmo tempo, dotava-o de grandes propriedades sensoriais, provocando intensos jogos de cor, luz/sombra, transparência/opacidade texturas, tornando desta forma, a interacção entre sujeito e espaço (a experiência), extremamente rica.

Incluído nesta experiência espacial, e não menos importante, estava um lado mais háptico ⁴⁰, relacionado directamente com o factor tempo que, principalmente neste projecto, assumia uma dimensão essencial. Este “elemento” tornava a experimentação deste espaço única, já que à medida que ia passando e, devido ao derretimento do gelo, a forma do objecto ia-se deformando. Assim sendo, a nossa experiência nunca poderia ser a mesma. Referimos háptico devido à qualidade sensitiva do gelo, à sua temperatura e às suas texturas, que variavam de acordo com este factor.

[fig. 84, 85] **Knut Hamsun Center**, Hamarøy (1994-2009), é um centro de interpretação e exposição, do trabalho do controverso escritor norueguês Knut Hamsun, que nasceu do conceito “*Building as a body, creating a battleground of invisible forces.*” ⁴¹

Fortemente influenciado pelas explorações de Hamsun no campo da mente humana, tendo-se, inclusive, inspirado em excertos de textos do escritor norueguês que, posteriormente, levaram à criação de formas e espaços em alusão à sua prosa⁴², Holl concebe este projecto “*as an archetypal and intensified compression of spirit in space and light, concretizing a Hamsun character in architectonic terms.*” ⁴³ Como consequência, há uma ligação clara entre o conceito de corpo arquitectónico, gerado por Steven Holl e a criação de espaços e atmosferas directamente relacionados com o trabalho e pensamento do escritor norueguês — as tais “*invisible forces*”.

[fig. 83] Este conceito corporal, aplica-se tanto ao exterior como ao interior do edifício, onde o elevador central, elemento organizador de toda a proposta, ganha lugar de destaque,

40 ⊙ relativo ao tacto, proveniente do grego *haptikós*.

41 ⊙ in <http://www.stevenholl.com/project-detail.php?id=39&search=Knut%20Hamsun%20center>, consultado em 03.12.2009.

42 ⊙ “*Inspired by passages of Hamsun’s texts, there is an “empty violin case” deck, while a viewing balcony is like the “girl with sleeves rolled up polishing yellow panes.”* (IBIDEM).

43 ⊙ IBIDEM.

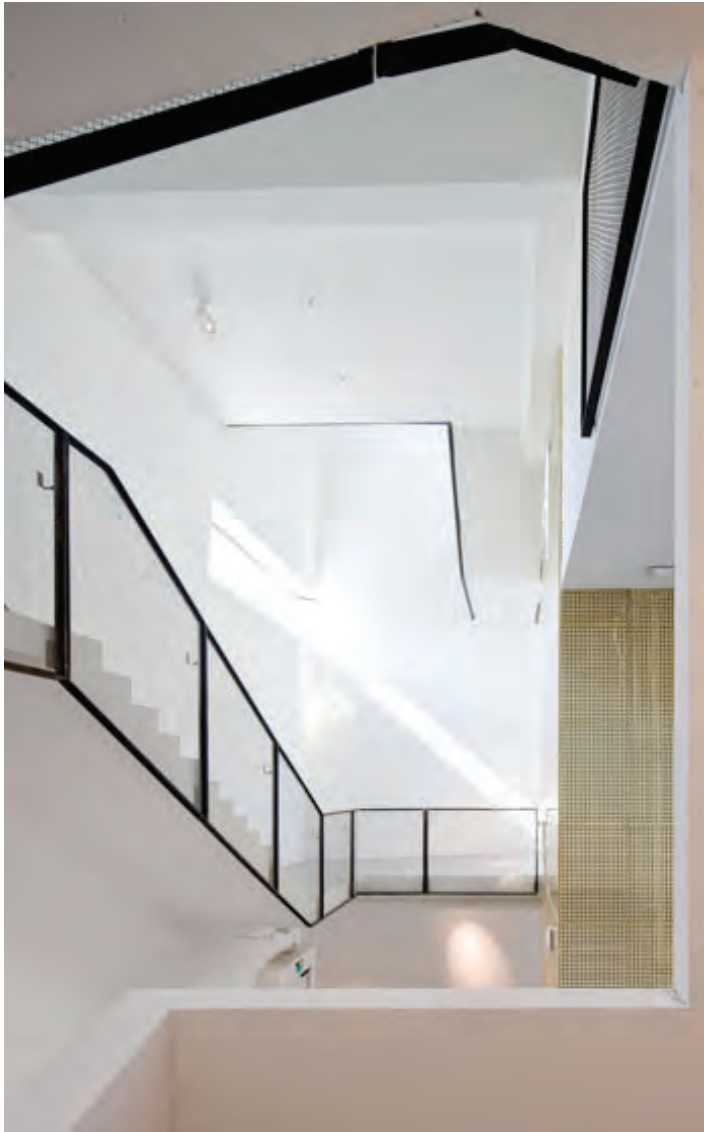


Figura 86
Vista Interior
Knut Hamsun Center,
Hamarøy



Figura 87
Vista Exterior
Knut Hamsun Center,
Hamarøy

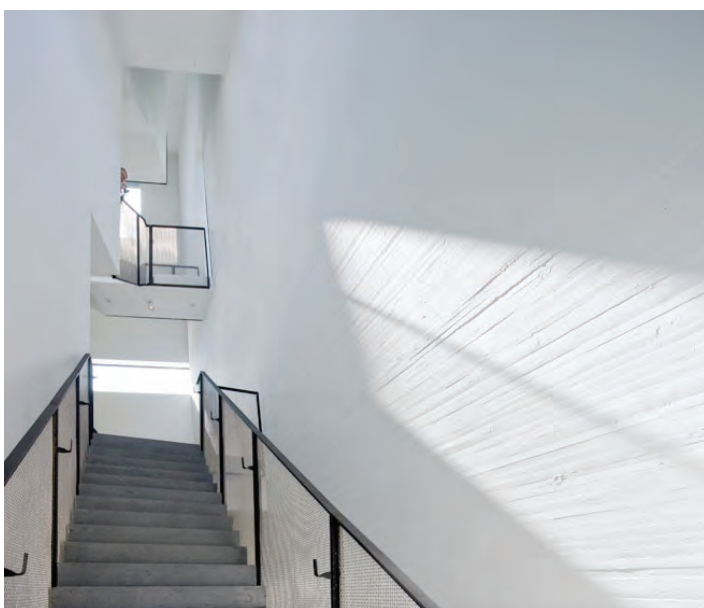


Figura 88
Vista Interior
Knut Hamsun Center,
Hamarøy



Figura 89
Igreja Medieval
Norueguesa – stavkirke

aparecendo como a espinha dorsal deste *corpo*⁴⁴ e permitindo o acesso a todos os pisos do edifício. A proposta de Holl, não se restringe apenas a este confronto “poético” entre edifício e “*forças invisíveis*”, sendo que também há a preocupação em confrontá-lo com o lugar específico. Como resultado, reveste o *corpo* com o mesmo tipo de *pele* (madeira escura) que as igrejas medievais norueguesas — *stavkirke*. Já a cabeça⁴⁵, faz alusão, através de longos bambus, às tradicionais coberturas ajardinadas norueguesas. Esta (re)interpretação arquitectónica, de “construir como um corpo”, tem também em conta o lugar específico da obra.

Voltando ao seu interior e olhando para a figura 83, reparamos que foi pensado como um todo dinâmico, isto é, como um espaço único com patamares dispostos a diferentes alturas, permitindo o contacto visual entre os diversos pisos e que, através de uma complexa rede de conexões verticais — diferentes lances de escadas que contornam a *espinha dorsal* — conduzem o corpo do utilizador até ao topo do edifício. No fundo, é um espaço dotado de diferentes etapas até se atingir o destino final, o seu topo exterior. Esta análise tem em conta que a Arquitectura é construída de baixo para cima mas a experimentação do seu espaço poderá ter o movimento oposto. Neste caso, talvez mais do que noutros, o sujeito poderá aceder à cobertura através do elevador e fazer o movimento no sentido inverso, isto é, de cima para baixo.

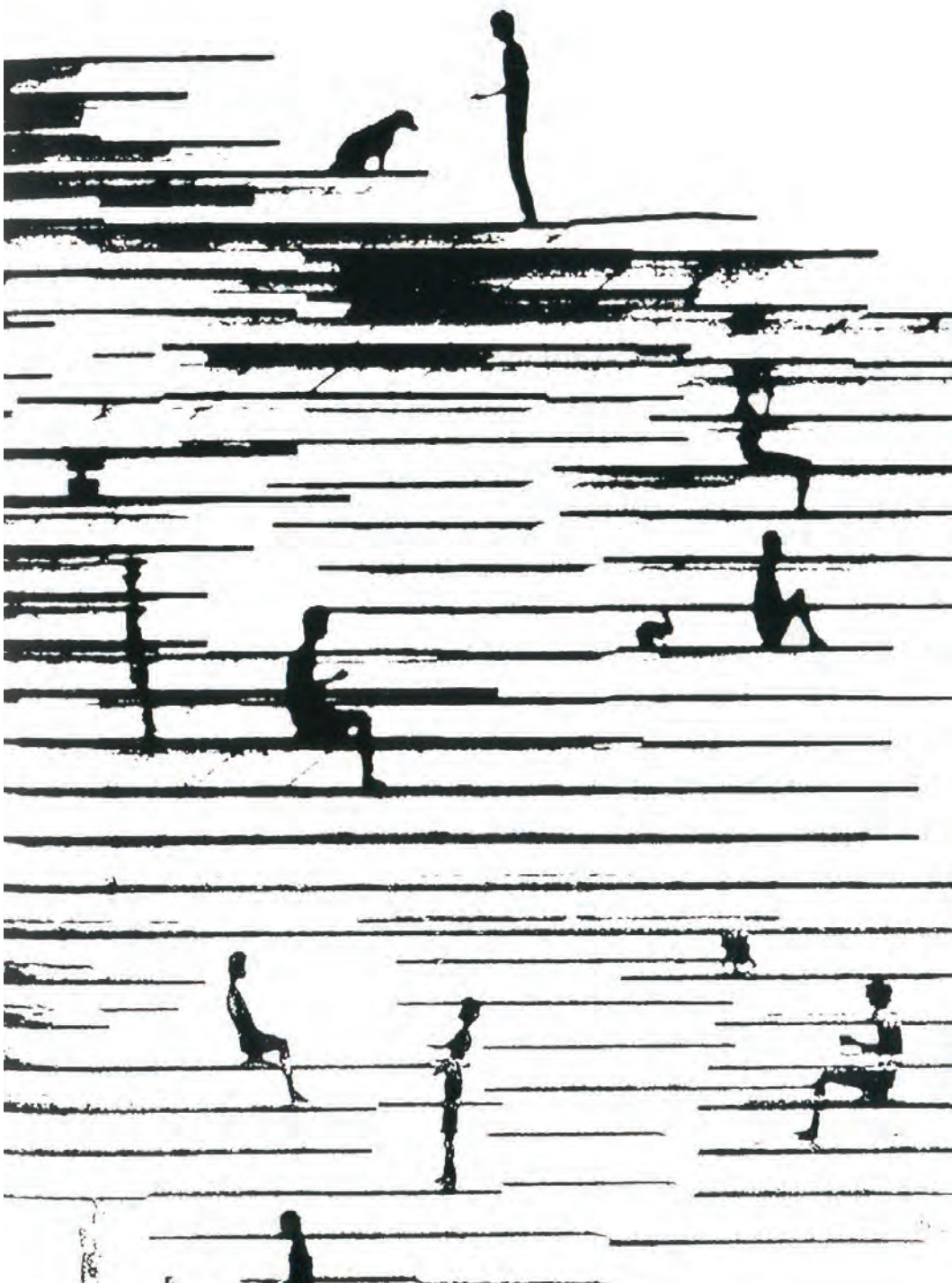
Esta “*promenade architectural*” permite ao sujeito que aborda este espaço, ter uma experiência, tanto mental como física, extremamente rica e intensa. À medida que vai subindo as sucessivas etapas, escalando degrau a degrau, vai experimentando diferentes sensações, já que o corpo é conduzido por diversas experiências. Para que isso aconteça, há uma preocupação acrescida do arquitecto com o uso da luz e dos materiais, para que estimulem os sentidos e aumentem a interacção, tanto física como mental, que o(s) indivíduo(s) irá ter com o edifício.

Tal como acontece no Departamento de Filosofia de N.I., Holl opta, novamente, por um espaço interno neutro, utilizando apenas o branco e o preto, respectivamente, nas paredes e no chão. As variações cromáticas serão fornecidas, posteriormente, pelas exposições, pelos diversos utilizadores e pela intensidade luminosa. É precisamente esta última que, uma vez mais, ganha protagonismo num projecto de Steven Holl, sendo que distintos raios de luz “rasgam” o espaço a partir de ângulos imprevistos e inesperados. Em certos casos as aberturas estão calculadas para que em certas alturas do ano, os raios de luz coincidam com determinados ângulos.⁴⁶

44 ⊙ “(...)rational Idea of the spine as a circulation; the elevator, the connecting force”. HOLL, Steven; in video “Knut Hamsun Centre Norway Steven Holl”, visto em: <http://www.youtube.com/watch?v=8KHnUkO3tSs>, consultado em: 18.02.2010.

45 ⊙ “the place where the building comes to the top. Kind of feeling of hair on the top.” (IBIDEM)

46 ⊙ “Strange, surprising and phenomenal experiences in space perspective and light will provide an inspiring frame for the exhibitions.” Steven Holl in <http://www.stevenholl.com>, consultado em 03.12.2009.



5.2. Sou Fujimoto, *Arquitectura de Layers*

“Su trabajo siempre cuestiona el significado esencial de la arquitectura: ¿Que es la Arquitectura? ¿Como debería la arquitectura relacionarse con la naturaleza? Para él, hablar de arquitectura es sinónimo de hablar del mundo”

(Toyo Ito)¹

“(…) La arquitectura de Fujimoto es uno de los pocos ejemplos que siempre cautiva al cuerpo en su totalidad.”

(Toyo Ito)²

*“Space is Relationships”*³

(Fujimoto, 2008: p.32)

Interessa-nos uma análise à recente obra de Sou Fujimoto, pelos novos conceitos e ideias que introduz no campo da especulação sobre novas formas de habitar. Temos a noção que, por vezes, demonstram uma certa visão radical⁴, mas que será importante, para reflectir, questionar e especular sobre novos e futuros modos de relação do corpo com o espaço.

A sua pesquisa (sobretudo a nível habitacional), comparativamente com o trabalho de Steven Holl, demonstra uma escala bastante mais pequena, fruto da sua menor experiência profissional. Contudo, interessa-nos, especialmente, a forma como explora a tridimensionalidade nos seus projectos e o modo como incorpora esta dimensão na relação com o corpo humano.

Sou Fujimoto, é um jovem arquitecto japonês que, através do seu recente trabalho, tem questionado o futuro da arquitectura e que tipo de relações é que o espaço arquitectónico deve estabelecer com o nosso corpo e as suas acções.⁵ O autor, defende que os mesmos, devem passar pelo relacionamento íntimo com a natureza⁶, isto é, pelo *“restablecimiento de relaciones primitivas entre las personas y la naturaleza”*.⁷

Para Fujimoto, a arquitectura do futuro passa por voltar às origens⁸, remetendo para

1 ⊗ ITO, Toyo, “Arquitectura Teórica y Sensorial: los experimentos radicales de Sou Fujimoto”, *revista 2g*, n.50: p.4.

2 ⊗ “A diferencia de la comprensión racional de la arquitectura, al recorrerla es el momento en que otra arquitectura se manifiesta y se experimenta con el cuerpo entero. Sin embargo, no quiero decir que tales momentos ocurran con frecuencia al visitar arquitectura. Son más bien raros.” (IBIDEM: p.7)

3 ⊗ Continua e diz: “Architecture is to generate various senses of distances. The origin of architecture must have been constituted purely of “distances” (...) Distance predicated the degrees of interactions amongst persons and objects (...) People can discover places for habitation in those cadences of space.” (Fujimoto, 2008: P.32)

4 ⊗ “É uma arquitectura que resulta de um processo incessante de pesquisa que, atravessando o tempo e espaço, questiona ambiguidades, explora contingências, procurando um espaço relacional, um território “entre” sempre com uma liberdade intelectual e formal radicalmente desarmante. É esta a arquitectura do futuro primitivo que Sou propõe.” por Marta Pedro, visto em http://www.artecapital.net/arq_des.php?ref=55, consultado em 04.01.2010.

5 ⊗ “A arquitectura do futuro é baseada no corpo das pessoas, no seu dia-a-dia”. Conferência Fantaspporto, Futuro Primitivo — 10.02.2009.

6 ⊗ “A Arquitectura só terá um papel fundamental no futuro se criar um relacionamento adequado com a natureza”. Conferência Fantaspporto, Futuro Primitivo — 10.02.2009.

7 ⊗ ITO, Toyo, “Arquitectura Teórica y Sensorial: los experimentos radicales de Sou Fujimoto”, *revista 2g*, n.50: p.4.

8 ⊗ “To consider innovative architecture of the future is astonishingly equivalent to reflect on primitive architecture” (Fujimoto, 2008: p.21).

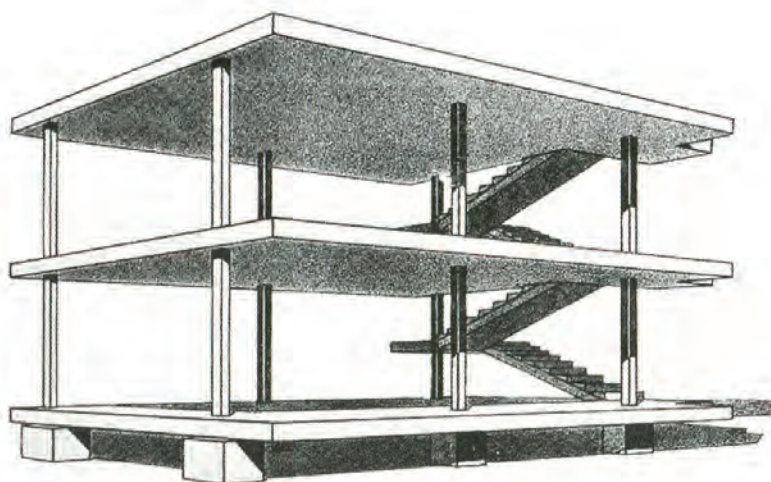


Figura 91
"Ninho"



Figura 92
"Caverna"

a sua concepção primordial⁹: *“Imagine going back in time before architecture became architecture (...) it is to envision the moment architecture emerged from the fluctuations of a nebulous, protean field together with a vague and originary trace of human domain. Here are the ten geneses of architecture. Transcending architecture, they trace back the conditions of human habitation to an overwhelmingly embryonic state. Each starting-point gives birth to myriads of different architecture. (...) Primitive future is full of promising projections”* (Fujimoto, 2008: p.21).

Luís Santiago Baptista¹⁰, denomina o trabalho de Fujimoto como “*uma arquitectura do silêncio*” e onde esta “*detém uma linguagem própria, liberta de significados exteriores e prévios*”. Esta ideia de silêncio é pensada através da “*exploração radical dos modos de apropriação fenomenológica e corporal do espaço*”. Neste sentido, interessa a Fujimoto explorar o potencial de acomodação do corpo no espaço e questões relacionadas com os movimentos corporais na sua relação com um lugar específico.

No seu trabalho, é notável a influência da arquitectura tradicional japonesa¹¹, a qual pretende alcançar uma beleza pura através da eliminação de elementos, isto é, através de um “*refinamiento minimalista*”¹². Conforme escreve Toyo Ito, a arquitectura de Fujimoto também segue esta tradição e parece pertencer à abstracção minimalista mas, “*Sin embargo, al experimentar sus obras se pone de manifiesto que se desmarcan en una dirección distinta. Fujimoto está investigando como debería ser la arquitectura para restablecer la sensibilidad de la vida humana. Se podría decir que sus experimentos se dirigen hacia la recuperación de las interacciones humanas y al restablecimiento de relaciones primitivas entre las personas y la naturaleza.*”¹³

Os seus projectos, marcados por uma forte ligação entre ideia e forma, entre conceito e matéria, são o resultado de elaborações conceptuais sofisticadas — questiona conceitos, invertendo-os e criando novas possibilidades — e baseados em duas questões fundamentais: o significado da vivência do espaço do séc. XXI e a forma como esse pode ser materializado através de uma arquitectura que ofereça “*uma forma simples para viver*”.¹⁴ É por isso, que as suas pesquisas rompem com o tradicional e o comum, procurando compreender as actuais relações entre o ser humano e o espaço eliminando a complexidade como ferramenta essencial no processo de reflexão e trabalho.

9 ○ “(...)revela a intenção de explorar o momento em que o habitar não era mais do que um campo infinito de possibilidades”. BAPTISTA, Luis Santiago; in editorial “Silêncios Espaciais”, revista *Arq/a*, n.66, p:6/7.

10 ○ A propósito dos Silêncios Espaciais: “Num certo sentido, toda a arquitectura moderna passou pela tentativa de infusão de espaços de silêncio num território metropolitano estruturalmente instável e mutável. (...) Cortando violentamente com a tradição, os arquitectos modernos procuraram instaurar um novo silêncio espacial que restabelecesse em novos termos o equilíbrio entre a arquitectura e a vida. Um novo silêncio duplo, fenomenológico e linguístico, revelado numa nova configuração universal do espaço, sem memória referencial e sem significados metafóricos.” BAPTISTA, Luis Santiago, in editorial “Silêncios Espaciais”, revista *Arq/a*, n.66 p:6/7

11 ○ “A arquitectura tradicional japonesa intriga-me porque retiro inspiração dos conceitos de condições liminais e das relações entre a natureza e o fabricado pelo homem”. Sou Fujimoto, in “Entrevista Sou Fujimoto”, revista *Arq/a*, n.66: p.75.

12 ○ ITO, Toyo, “Arquitectura Teórica y Sensorial: los experimentos radicales de Sou Fujimoto”, revista *2g*, n.50: p.4.

13 ○ IBIDEM.

14 ○ Conferência Fantasporto, *Futuro Primitivo* – 10.02.2009.

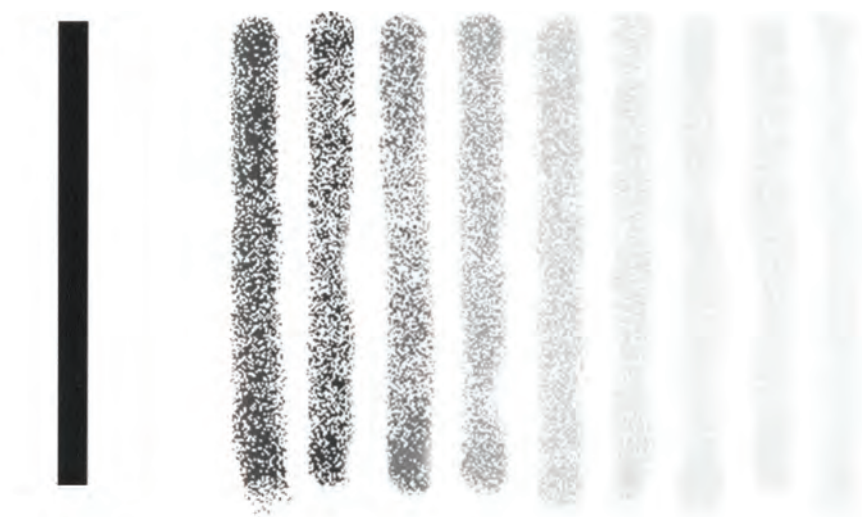


Figura 93
Esquema Gradativo



Figura 94
Vista Exterior
House Before House,
Utsunomiya



Figura 95 e 96
Vista Exterior
House Before House,
Utsunomiya

Ou seja, segundo Fujimoto, é através da abstracção sobre os modos de habitar, recuando aos modos primários de apropriação do espaço, que se torna possível reinventá-lo.

[fig. 93]

*“Space is relationships and architecture generates various senses of distances (...) There are many degrees of interaction amongst people. To construct a wall is to bisect a space into 0 and 1, however a space must have intrinsically many graduations between 0 and 1. I like to create an in-between-space, therefore my works are very basic.”*¹⁵ Interessa-lhe, trabalhar criativamente sobre a articulação do espaço, isto é, sobre o “espaço intersticial”¹⁶ — o tal *in-between-space* — já que segundo ele, *“libertam e esclarecem os programas”*¹⁷ podendo ser descobertos novos potenciais no modo como são articulados e, assim, proporcionar novas relações.¹⁸ Para isso, usa o conceito de gradação¹⁹ como uma nova linha de pensamento. De acordo com Fujimoto, *“En la arquitectura ordinaria, nuestro mundo se organiza según la palabra “función”, separándolas en términos de blanco y negro. Pero, ¿no está la vida real constituída por innumerables acciones entremedias?”*²⁰ Assim, segundo as suas palavras, há gradações por descobrir em todos os conceitos²¹. Seguindo esta linha de pensamento, afirma que o espaço real não se pode transformar subitamente de 1 a 0, sendo que deveríamos ser capazes de dar forma às suas gradações.

[fig. 94 – 96]

A sua obra, demonstra particular preocupação e sensibilidade na distância e/ou proximidade entre as pessoas e nas relações que delas derivam, em conformidade com o espaço arquitectónico. Exemplo desta abordagem, é a pequena residência **House Before House** (Utsunomiya, 2008)²², que é constituída por 10 cubos brancos (com dimensões entre os dois e dois metros e meio de largura), sobrepostos uns aos outros. Mais do que os cubos em si, aborda fundamentalmente a relação entre eles. Os cubos estão dispostos a diferentes alturas e com orientações distintas, sendo que a sua proximidade varia de acordo com estes valores. Esta relação é ainda mais intensa com a neutralidade e abstracção dos cubos brancos.

15 © FUJIMOTO, Sou; in “interview 31.11.2009”, visto em: http://www.designboom.com/eng/interview/sou_fujimoto.html, consultado em: 07.01.2010.

16 © Marta Pedro, em entrevista com Sou Fujimoto, refere-se a estes espaços intermédios como uma *“representação de uma dimensão muito sensorial, mas também de um processo mental de apresentação gradual do espaço.”* visto em: http://www.artecapital.net/arq_des.php?ref=55, consultado em: 04.01.2010.

17 © FUJIMOTO, Sou; in “Entrevista Sou Fujimoto”, revista *Arq/a*, n.66: p.75.

18 © “Os “programas”, como os conhecemos, são conexões artificiais e superficiais, e creio que os arquitectos podem reestruturar o modo como lidamos com um programa através da exploração dos “espaços intersticiais”. FUJIMOTO, Sou; in “Entrevista Sou Fujimoto”, revista *Arq/a*, n.66: p.75

19 © “Creo que la gradación va a convertirse en una palabra clave para La arquitectura Del futuro.” FUJIMOTO, Sou; in revista *2g*, n.50: p.132

20 © IBIDEM.

21 © “Entre el interior y el exterior, entre la arquitectura y la ciudad, entre el mobiliario y la arquitectura, entre lo privado y lo público, entre el teatro y el museo, entre la casa y la calle, entre el objeto y el espacio, entre la mañana y la tarde, entre lo conocido y lo desconocido, entre el movimiento y el reposo.” (IBIDEM)

22 © Forma parte do projecto Sumika no qual a Tokyo G&S contratou quatro equipas de arquitectos para desenharem um protótipo de vivenda tendo como tema, “un estilo de vida primitivo”. Visto em: revista *2g*, n.50: p.8



Figura 97
Diagrama Relações
Children's Center, Hokkaido



Figura 98
Vista Interior
Children's Center, Hokkaido



Figura 99
Maqueta
Primitive Future House

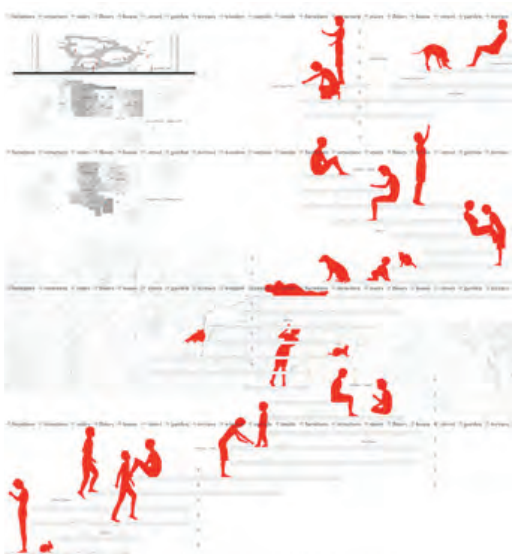


Figura 100
Corte Transversal
Primitive Future House



Figura 101
Maqueta
Primitive Future House

[fig. 97, 98]

Neste caso, explora as relações (humanas e espaciais) a partir da sobreposição das várias caixas, partindo de uma dimensão vertical e jogando com as diferentes alturas a que se encontram os cubos; enquanto que, no projecto **Children's Center for Pshychiatric Rehabilitation** (Hokkaido, 2006), as relações resultam da disposição [aparentemente] aleatória dos cubos no plano horizontal (fig. 97). Fujimoto, descreve-o afirmando que “*Es tanto una gran casa como una pequeña ciudad, y por ello tienen la intimidad de la casa y la variedad de la ciudad*”²³. Por outras palavras, enquanto que as caixas, definindo um espaço concreto e preciso, estimulam a intimidade, o espaço resultante da sua disposição no plano horizontal (extremamente fluido), é o local de encontro, estimulando a interacção entre os diversos utilizadores deste espaço. Através desta abordagem “*Se podría decir que no existe un centro, sino que, al revés, hay múltiples de ellos. Son “centros relativos” que interactúan y cambian según la voluntad de los que los ocupan o según las condiciones de la luz.*”²⁴ Como veremos em seguida, esta importância do corpo na definição do espaço, ou seja, a leitura espacial dependente das coordenadas do corpo no espaço, será determinante nos próximos exemplos a analisar.

Sou Fujimoto, na sua busca para a redefinição da arquitectura actual, investiga novas possibilidades na criação do espaço do futuro. Assim, através de novos conceitos e ideias, explora novos tipos de relação do espaço com o corpo humano, partindo sempre da premissa de uma Arquitectura Primitiva²⁵.

»
CONCEITO
LAYERS

[fig. 99, 101]

Exemplo interessante para análise na sua pesquisa é a **Primitive Future House** (2001). Neste caso, introduzindo um novo conceito de *layers* (fig. 100), sobrepostas umas às outras, demonstra que um único elemento pode substituir a funcionalidade do modelo construtivo actual (colunas, lajes e escadas), a partir da sobreposição de elementos horizontais (lajes), com espaçamento de trinta e cinco centímetros de altura, servindo como estrutura, escadas, fenestração e até como mobiliário. A partir desta organização, não há uma definição — e divisão — exacta do espaço a habitar e dos seus limites, pelo que, o sujeito deverá viver e ocupar o espaço de acordo com as suas necessidades e interesses. Fujimoto, uma vez mais, considera o espaço como algo relacional e como parte do seu conceito primitivo futuro. Esta abordagem implica o estabelecimento de um novo tipo de relações entre o corpo e o espaço.

Neste contexto, interessa-nos analisar este conceito de *layers*, tal como as propostas que veremos mais à frente, já que permitir-nos-ão reflectir sobre novas possibilidades de

23 © FUJIMOTO, Sou; in *revista 2g*, n.50: p.28.

24 © IBIDEM

25 © Em entrevista com Marta Pedro, Sou Fujimoto diz o seguinte: “*Penso que é necessário voltar ao primitivo, a uma condição original, e encontrar uma nova relação entre o homem e o ambiente, ou o espaço físico de ocupação do homem. De seguida quero encontrar uma nova forma, ou relação. Estamos a usar pequenas caixas brancas, elementos mínimos mas quero ir além desta forma simples. Encontrar complexidades baseadas no comportamento primitivo, no sentido das intuições do homem ou do homem com o meio.*” visto em: http://www.artecapital.net/arq_des.php?ref=55, consultado em 04.01.2010.

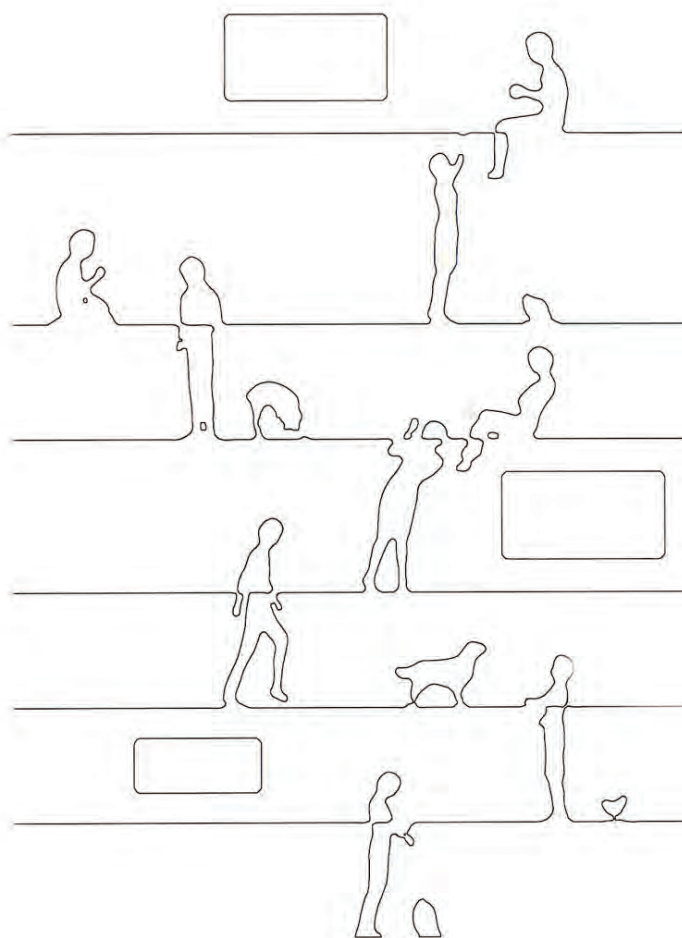


Figura 102
Layers: $1/2 + 1/2 > 1$
Atelier House, Hokkaido

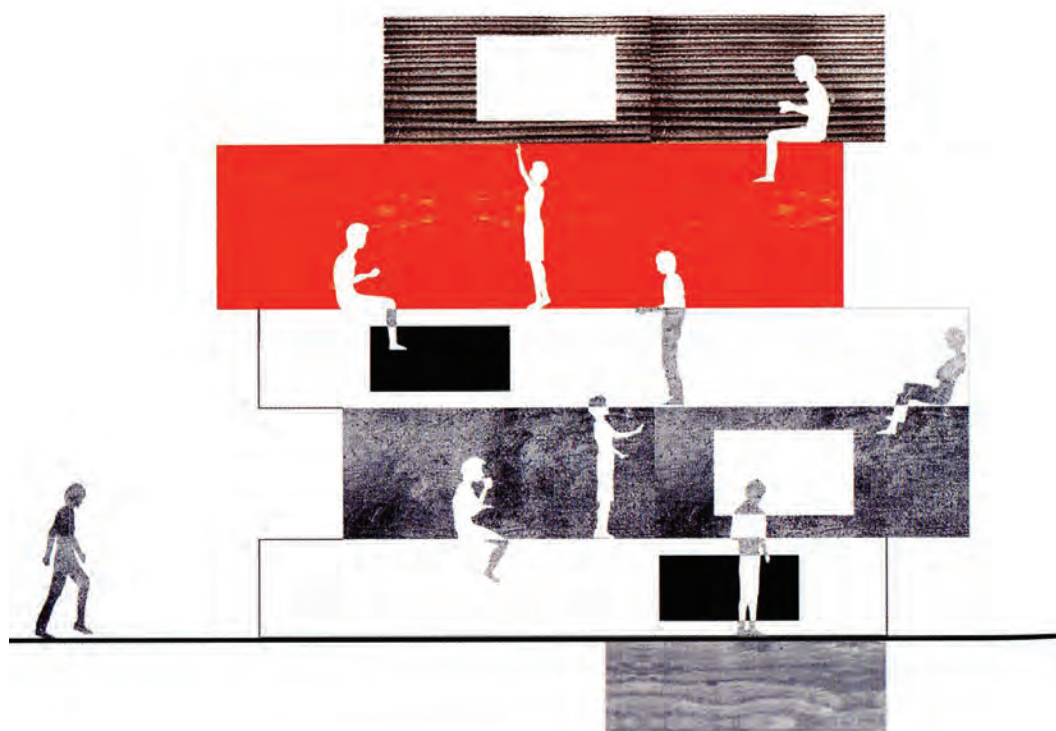


Figura 103
Corte Transversal
Atelier House, Hokkaido

relacionamento do corpo com o espaço. Apesar de muitos dos estudos de Fujimoto se posicionarem num campo extremamente radical, interessa-nos de modo a especular e interrogarmo-nos, tal como o próprio, sobre o futuro da arquitectura, e sobre qual poderá ser a sua relação com o corpo humano e com as novas formas de habitar.

[fig. 102, 103]

Atelier House (Hokkaido, 2007), foi mais uma das suas abordagens radicais ao desenho de uma casa, desta vez tendo como cliente o seu próprio irmão. Ao programa habitacional, deveria ser acrescentado o lugar de trabalho para que o cliente pudesse desenvolver as suas actividades artística. Como o nome indica, este projecto seria um local de residência e trabalho. A casa, é pensada como um espaço único, composto por cinco *layers* distintas (tal como no exemplo anterior — *Primitive Future House* — onde este conceito é levado ao extremo). Deste modo, em vez dos convencionais cinco pisos, temos um espaço subdividido verticalmente, por camadas sobrepostas entre si, e que variam entre um metro e cinco centímetros, e um metro e setenta e cinco centímetros de altura, ou seja, “significa que no existem “plantas” en el sentido convencional”²⁶. No fundo, é um espaço que contém variados lugares, a diferentes alturas e com carácter distintos.²⁷ Fujimoto (2008: p.71) descreve-o assim: “*Atelier accumulated from spaces half the conventional height of floors. Half-ness is scaled for humans, and half-ness is an indifferent space.*” Desta forma, é impossível analisar este espaço sem uma referência corporal posicionada no mesmo, já que tal análise depende da distância a que o corpo se encontra do solo. Assim, “*cuando dos capas de las que no pueden denominarse plantas se combinan, se genera un espacio para nuestros cuerpos por vez primera*”²⁸, sendo que o espaço se vai “reorganizando” segundo a posição espacial do sujeito. Estas *layers* estão sempre relacionadas entre si mas, dependendo da localização do sujeito, criam-se novas relações e, por sua vez, novos espaços. Por exemplo, analisando a figura 103, a *layer* branca tanto se pode relacionar com a superior vermelha, criando um atelier, como com a inferior cinzenta e criar uma sala de estar.

►►
DICOTOMIA
CAVERNA/NINHO
[fig. 91, 92]

Fujimoto, através do conceito referido anteriormente de *Arquitectura Primitiva*, pretendeu gerar um espaço mais próximo de uma caverna do que de um ninho²⁹, já que “*Un nido está funcionalmente construído para satisfacer las necesidades del habitante (...) En cambio, una cueva es un tipo de formación topográfica, un lugar aparentemente aleatorio (...) es una formación topográfica de posibilidades*”.³⁰ Mais uma vez, a sua

26 © FUJIMOTO, Sou; in revista 2g, n.50: p.24.

27 © Fujimoto, para a elaboração desta forma, baseia-se no conceito que o próprio definiu: “ $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} > 1$ La relatividad del espacio y una nueva forma de percibir La distancia.” (IBIDEM)

28 © IBIDEM

29 © Fujimoto, para concretizar o seu conceito de *Arquitectura Primitiva* parte da dicotomia *ninho/caverna*. Enquanto que o primeiro modelo é funcionalista e tem em conta o sentido de conforto dos habitantes, o arquétipo de *caverna* exprime um funcionalismo criativo, em que as próprias pessoas definem o espaço de acordo com as suas necessidades. Em vez de oprimir funções, a *caverna* é um ambiente provocador, e não restrito.

30 © Continua e diz, “*Un nido es arquitectura, mientras que una cueva puede describirse como una existencia entre lo artificial y lo natural. El reto de este proyecto consistió en plasmar esta idea interticial entre lo artificial y lo natural.*” IBIDEM pt. 26

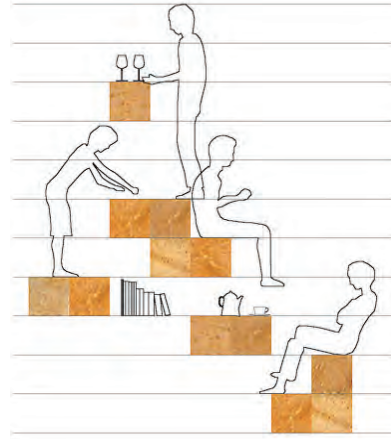


Figura 104
Vista Interior
Final Wooden House,
Kumamoto

Figura 105
Layers
Final Wooden House,
Kumamoto



Figura 106
Vista Interior
Final Wooden House,
Kumamoto

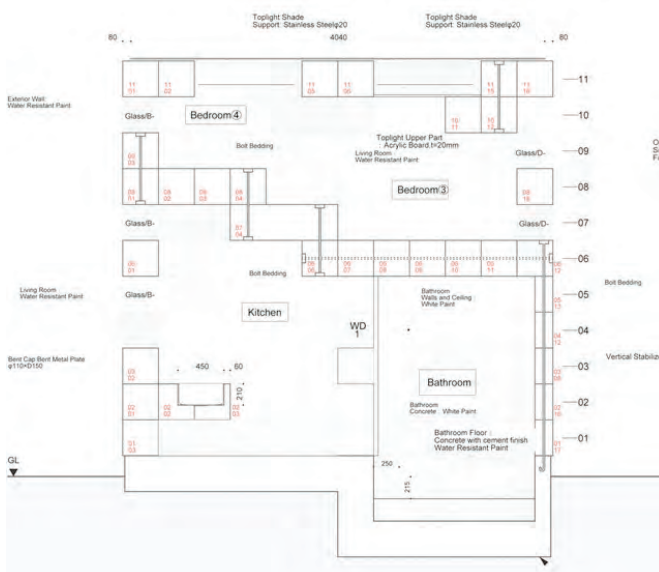


Figura 107
Corte Transversal
Final Wooden House,
Kumamoto

Figura 108
Vista Interior
Final Wooden House,
Kumamoto

arquitectura aproxima-se conceptualmente da natureza, sendo que o desenho da casa não é adaptado exclusivamente às necessidades do cliente, isto é, esta flexibilidade espacial permite que seja o seu irmão a criar novas possibilidades de acomodação no espaço, de acordo com as suas intenções e necessidades.

[fig. 104 – 108] Posteriormente, aplica este conceito de construção por *layers* na **Final Wooden House** (Kumamoto, 2008), um projecto onde a “*escala pequena cria uma relação muito humana*”³¹.

[fig. 105] Neste caso, as camadas são criadas pela sobreposição de barrotes paralelepípedicos, em madeira, com trinta e cinco centímetros de secção quadrada, “*una dimensión directamente relacionada con el cuerpo humano*”³². Segundo Fujimoto, e como já referimos anteriormente, através deste método “*debería ser posible crear una arquitectura que satisfaga todas las funciones mediante un solo proceso y con una sola forma de usar diferentes tipos de madera.*”³³ Ou seja, neste projecto, não existe uma definição exacta de pavimento, parede ou tecto. Os níveis da planta são sempre relativos, o que poderia parecer o chão, transforma-se, repentinamente, numa cadeira, numa cama ou até mesmo numa parede ou tecto, dependendo da perspectiva do sujeito.³⁴ Esta reinterpretção do espaço resulta do ponto onde o corpo se encontra, conferindo novos tipos de distância e relacionamento entre as pessoas, numa lógica de apropriação criativa do espaço.³⁵ Portanto, o sujeito ao vivenciar este espaço, experimenta uma nova sensação de profundidade.

Tal como na proposta para a Primitive Future House, não há uma subdivisão dos espaços, estes são gerados casualmente e conforme as necessidades do seu utilizador: “*Sea como metodología constructiva o como experiencia espacial, se trata de una arquitectura que es una síntesis de la fusión de varios elementos indiferenciados*”.³⁶

Na **House H** (Tokyo, 2009), o sujeito é novamente conduzido a um intenso jogo tridimensional entre o seu corpo, [e consequentemente a sua percepção], e o espaço. Aqui, ao contrário do que vimos anteriormente, já há uma tentativa de definição dos espaços da casa, sendo que estes se posicionam, como veremos em seguida, numa dualidade entre separação e conexão. Mais

31 ⊗ Sou Fujimoto; in entrevista com Marta Pedro, visto em: http://www.artecapital.net/arq_des.php?ref=55, consultado em 04.01.2010

32 ⊗ FUJIMOTO, Sou; in revista 2g, n.50: p.60.

33 ⊗ IBIDEM.

34 ⊗ “Segundo Fujimoto, esta casa foi a “materialização (...) da casa ideal do futuro. Ou seja, uma casa onde sejam exploradas ao máximo as relações entre o corpo humano e o campo onde se movimenta, puro pensamento conceptual. Como um “espaço-caverna”, onde as pessoas se apropriam e usam o espaço de forma criativa. Elas decidem como sentar, dormir, viver. Uma espécie de sistema aberto, em oposição ao “espaço-ninho” elaborado para uma função específica” in entrevista com Marta Pedro, artecapital, visto em http://www.artecapital.net/arq_des.php?ref=55, consultado em 04.01.2010.

35 ⊗ “Há um grande estudo formal e de composição, não quero simplesmente dar o espaço completamente livre ao cliente. Não funciona. Quero apenas deixar pistas, indícios ou coisas inesperadas, para que o espaços e as pessoas possam estabelecer relações. É então que esta liberdade de utilização acontece. Liberdade não significa dar um espaço neutro mas fornecer uma paisagem ideal, ou terreno que possa inspirar as pessoas nas suas vidas diárias, a possibilidade de encontrar o seu próprio estilo de vida. Um espaço totalmente livre tem uma limitação incrível, não pretendo criar dificuldades na utilização do espaço. Acho que o que estamos a criar é um espaço com uma instância intermédia, não totalmente livre.” (IBIDEM)

36 ⊗ FUJIMOTO, Sou; in revista 2g, n.50: p.60.

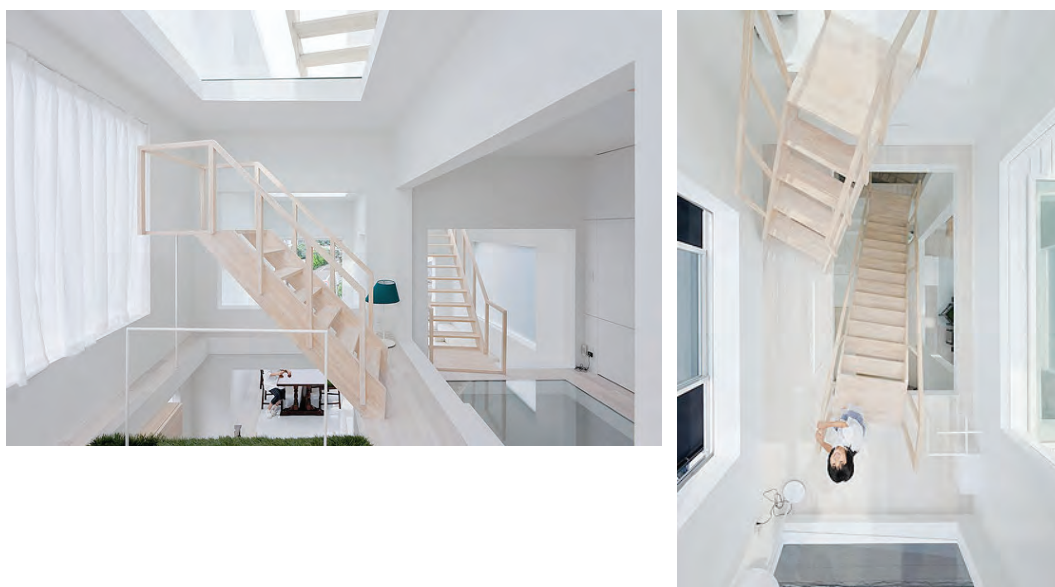
Figura 109 e 110
Diagrama Conceptual
House H, Tokyo



Figura 111
Vista Interior
House H, Tokyo



Figura 112 e 113
Vista Interior
House H, Tokyo



uma vez, vai buscar inspiração à natureza para a execução de um projecto. Fujimoto descreve-o da seguinte forma: “(...) *vivir en un edificio de tres o cuatro plantas es como vivir en un gran árbol (...) este proyecto intenta realizar una casa como si fuera un árbol. Esto no significa que parezca un árbol. (...) No obstante, las relaciones entre los espacios interiores son arbóreas.*”³⁷ A proposta, tal como ele indica, nasce do conceito “*viver numa árvore*”, isto é, uma árvore tem inúmeros ramos principais e cada um deles possui um lugar independente dos restantes, sendo que todos estes “espaços” estabelecem relações recíprocas entre si. Por isso, esta árvore pode ser lida como um espaço único que, simultaneamente, possui inúmeros espaços independentes, mas relacionados entre si.³⁸

[fig. 109 – 110]

►►
JOGO VOLUMÉTRICO

Esta proposta, procura encontrar um equilíbrio entre volumes, espaço e luz. Para isso, Fujimoto recorre a um complexo jogo volumétrico interior, que acentua e dinamiza as relações que os espaços estabelecem entre si, intensificando desta forma a experiência do sujeito naquele espaço. A sua vivência pressupõe uma forte sensação de profundidade, já que os diferentes espaços estão conectados entre si, quer física ou visualmente. Fujimoto joga com a opacidade e transparências para acentuar estas relações, abrindo entre eles, envidraçados nas paredes e no chão. As grandes e múltiplas aberturas para o exterior permitem acentuar esta sensação de profundidade, desta vez com a envolvente.³⁹ Novamente, tal como veremos melhor no exemplo seguinte, há a tentativa de fundir espaço interior e exterior de forma subtil.

[fig. 111 – 112]

►►
RELAÇÃO
INTERIOR/EXTERIOR

A **House N** (Oita, 2008), é um exemplo extremamente interessante para análise desta forma de relação entre interior e exterior que Fujimoto estabelece nos seus projectos, demonstrando como é que este princípio se traduz numa forma arquitectónica.⁴⁰ Tal como uma boneca *matrioshka* russa, constrói esta casa segundo o esquema de *box-in-box*⁴¹, usando uma gradação formal, do mais público para o mais privado, isto é, do exterior para o interior da casa. Através desta gradação, propõe que “*Vivir en esta casa es parecido a lo que sería habitar entre las nubes. No se encuentra un limite definido en parte alguna, solo cambios graduales de entorno.*”⁴² A caixa exterior define o domínio da casa, ocupando a totalidade da parcela e criando um jardim semi-interior coberto. A segunda caixa

[fig. 114]

37 ◉ IBIDEM: p.108.

38 ◉ “Una casa como un árbol es un espacio único, enorme, complejo y diverso, però, al mismo tiempo, cada espacio se relaciona con el resto en red, experimentando la dualidad entre separación y conexión”. IBIDEM.

39 ◉ Fujimoto refere-se à casa, na relação que estabelece com o exterior através das inúmeras aberturas, como “una ruína inundada de luz.” IBIDEM.

40 ◉ Para Fujimoto, a Arquitectura existe, com resultado da relação entre interior e exterior: “*Exteriority is not architecture. Interiority is not architecture. Architecture exists in how exteriority and interiority are connected.*” (Fujimoto, 2008: p.79)

41 ◉ A primeira elaboração de Fujimoto para este esquema formal foi com o projecto da Infinity House (1995) para o concurso da revista de arquitectura Shinkenchiku. “*Box-in-box is an enigmatic configuration. It is an extremely powerful shape but it is simply constituted by comparative relationships between a locus and its exterior.*” (Fujimoto, 2008: p.89)

42 ◉ FUJIMOTO, Sou; in revista 2g, n.50: p.70.

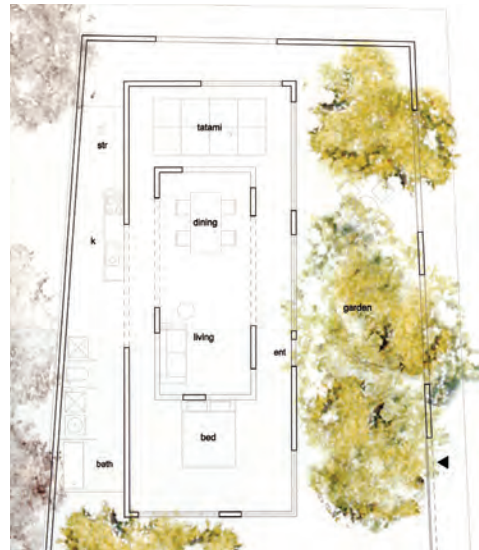


Figura 114
Vista Interior
House N, Oita

Figura 115
Planta
House N, Oita



Figura 116
Vista Interior
House N, Oita

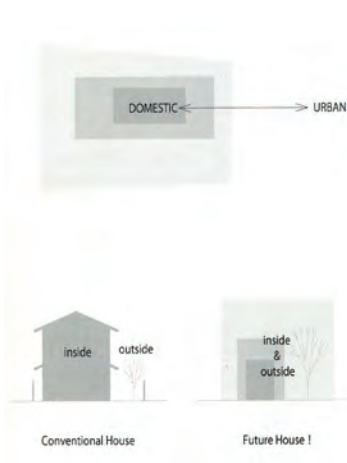


Figura 117
Vista Interior
House N, Oita

Figura 118
Diagrama Conceptual
House N, Oita

[fig. 115 – 118]

►►
CORPO
NA DEFINIÇÃO
DO ESPAÇO

delimita a casa propriamente dita, criando um espaço no interior do espaço exterior coberto. A última caixa define o espaço mais interior da casa, de carácter mais íntimo. Ou seja, a vivência e experimentação desta vivenda é gerada por espaços que invertem a dualidade interior/exterior permitindo, uma vez mais, diferentes noções de distância entre a casa e a rua. Fujimoto, referindo-se a este projecto, descreve-nos um pouco do que se baseia a sua busca actual no campo arquitectónico: “*Mi intención era hacer una arquitectura que no tratase del espacio o de la forma, sino que simplemente expresara la riqueza de lo que hay “entre” la casa y la calle.*”⁴³

Em conclusão, parece-nos que uma análise espacial à arquitectura de Fujimoto depende sempre da posição do corpo do sujeito no espaço que experimenta. Assim sendo, o homem e, consequentemente, a sua presença física, têm uma importância fulcral na definição do espaço.

A sua arquitectura, à primeira vista simples, demonstra uma grande sensibilidade no controle das relações entre as pessoas e na relação destas com o espaço arquitectónico e a sua envolvente. É por isso, que estas relações humanas estão “*más abiertas hacia el exterior y, por tanto, son complejas y diversas*” (Toyo Ito)⁴⁴. Isto significa que, os seus projectos, demonstram uma nova abordagem à relação entre interior e exterior da arquitectura, sendo que, por vezes, os utilizadores experimentam-na “*con la eliminación de las fronteras entre interior y exterior*” (Toyo Ito)⁴⁵

Como já referimos, a sua busca explora factores relacionados com os movimentos corporais e com a percepção do sujeito, numa lógica de apropriação criativa do espaço, daí que os seus projectos sejam marcados por novas explorações tridimensionais, que tornam a experiência do sujeito extremamente intensa e aliciante.

Os dois exemplos que analisaremos em seguida são importantes como forma de aproximação ao nosso Caso de Estudo: a Casa da Música (capítulo 6).

43 ◉ IBIDEM.

44 ◉ ITO, Toyo, “Arquitectura Teórica y Sensorial: los experimentos radicales de Sou Fujimoto”, *revista 2g*, n.50: p.9.

45 ◉ IBIDEM.

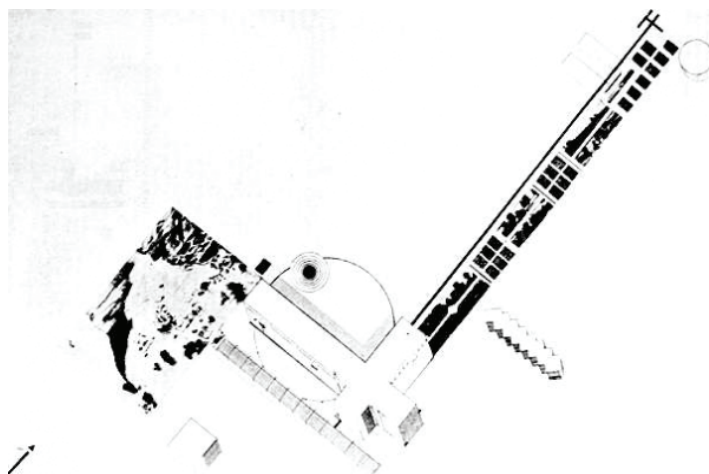


Figura 119
Lenin Institute (1927)
Moscow, Russia

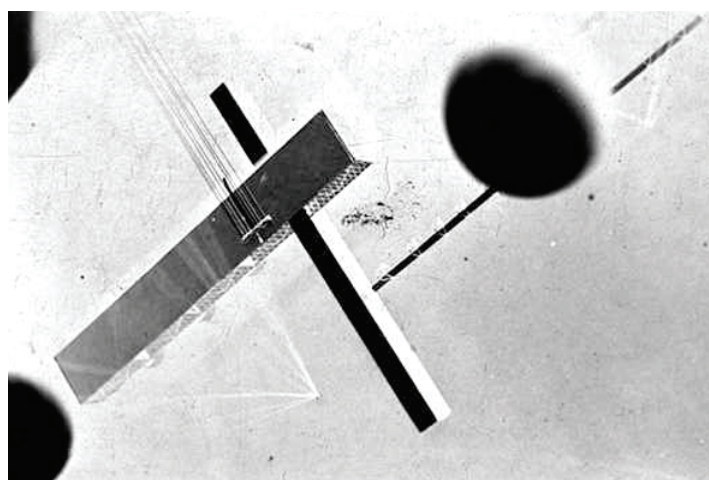


Figura 120
Lenin Institute (1927)
Moscow, Russia

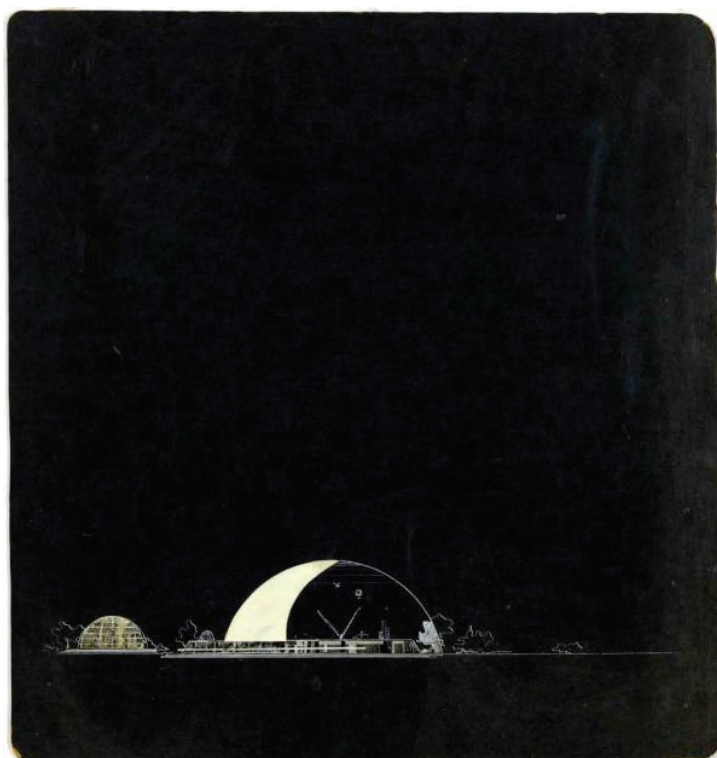


Figura 121
Palace Proletarian Cultural
District (1930)
Moscow, Russia

5.3. Rem Koolhaas, *Arquitectura Collage*

“Architecture is by definition a chaotic adventure.”

(Koolhaas, 1998: p.19)

“(…)la vinculación de la arquitectura de Rem Koolhaas/OMA con el cine – y, en concreto, con el montaje cinematográfico – puede dar lugar a una reflexión más amplia, que la ponga en relación con cuestiones arquitectónicas fundamentales, tales como del fragmento frente al todo, la expresión de la complejidad urbana mediante la colisión, y la de la discontinuidad y la continuidad en la “promenade” arquitectónica.”

(Juan Antonio Cortés)¹

Antes de analisarmos o nosso Caso de Estudo (capítulo 6), é importante analisar e perceber, o pensamento e método projectual de Rem Koolhaas (OMA — *Office for Metropolitan Architecture*), no sentido de compreender a sua tradução em formas arquitectónicas, de modo a que a futura análise à Casa da Música (CdM) seja mais completa. Durante este capítulo, e à medida que for oportuno, iremos fazendo algumas comparações com o projecto da CdM.

O experimentalismo patente nas suas abordagens² baseia-se, sobretudo, na introdução de novos conceitos no método de pensamento projectual, que por sua vez permitem novas abordagens, na procura de novos potenciais, aos desafios que são lançados. Nesta perspectiva, podemos afirmar que a sua estratégia projectual baseia-se na análise dos programas para elaborar conceitos que darão origem aos projectos (formas arquitectónicas).

[fig. 119 – 121] O seu interesse e admiração, desde os seus tempos de estudante, pelas vanguardas russas e arquitectos construtivistas, em especial Ivan Leonidov³, teve um papel determinante na definição da sua arquitectura.

Interessa-nos, principalmente para este estudo, analisar as suas estratégias projectuais na procura de novos conceitos e possibilidades na arquitectura, que resultam de um olhar crítico e de um novo tratamento que Koolhaas confere às suas propostas, relacionado com uma realidade em constante transformação. Desta forma, os seus projectos abordam de um modo crítico alguns dos problemas mais relevantes da cidade e

¹ © CORTÉS, Juan António; “Delírio y Más”, in *el croquis* 131/32: p. 46.

² © “Agora, procuramos ser abertamente experimentais, declaramos abertamente que queremos inventar algo novo.” (Koolhaas, 2002: p.54)

³ © “É provável que seja totalmente subconsciente, mas desde o primeiro momento em que me interessei por arquitectura, interessei-me também pelo fenómeno da modernidade e da modernização. Ao mesmo tempo estava interessado no construtivista russo Ivan Leonidov, em Mies Van der Rohe e na arquitectura norte-americana dos anos 20 e 30. Esse interesse permitiu que nós fundamentássemos o nosso trabalho, conferindo-lhe uma dimensão crítica.” (Koolhaas, 2002: p.54). Koolhaas considera-o um “arquitecto da rapidez” já que “apenas definia a essência” chamando-lhe particular atenção porque segundo ele se interessa pela “essência da arquitectura” (Koolhaas, 2006: p.14)

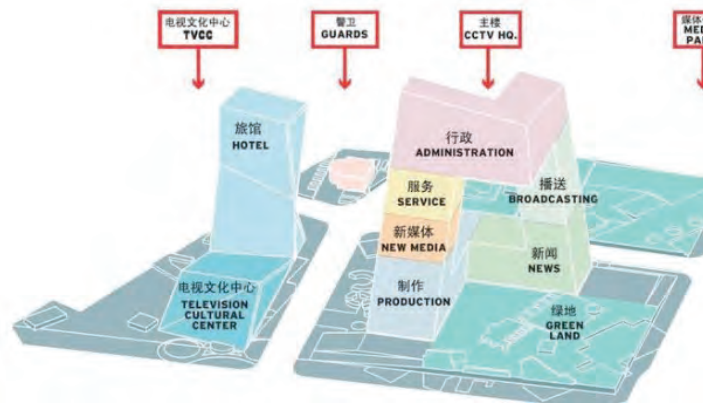
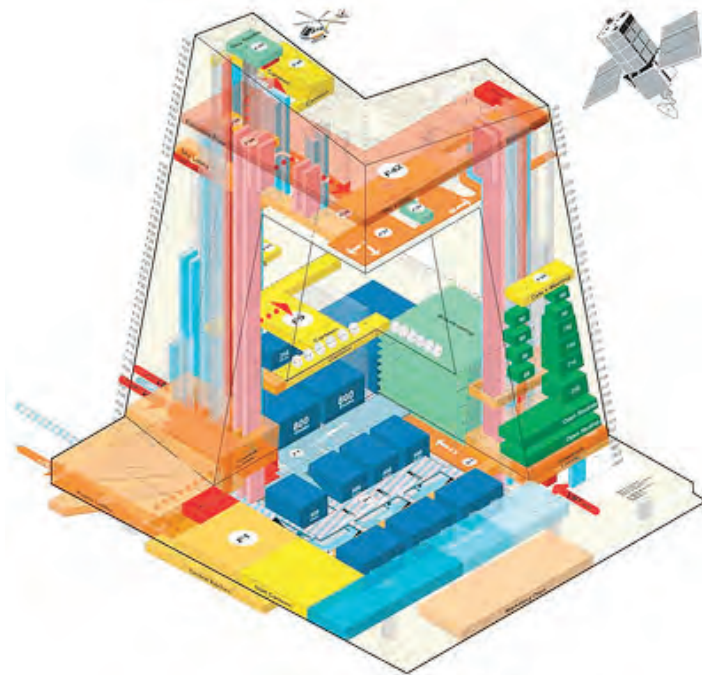
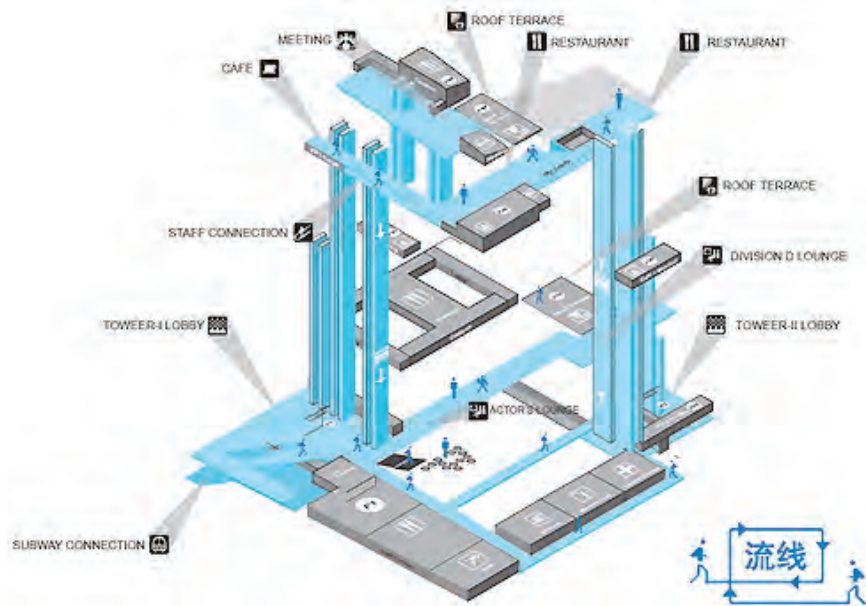


Figura 122 – 124
Diagramas Programáticos
CCTV Pequim, China



cultura contemporânea, baseando-se em conceitos como vazio, gravidade, montagem, tamanho e escala. Koolhaas sempre se interessou pela cultura de massas⁴, daí que a sua arquitectura seja marcada por múltiplas referências⁵, chegando mesmo a ser comparada por Rafael Moneo a um *cocktail*⁶, visto ser difícil ter uma definição e classificação crítica no que consiste exactamente a sua obra. Esta, é produto e prova da contemporaneidade, pretendendo Koolhaas que seja global e universal, uma arquitectura que não esteja ligada a determinadas condições do lugar. Para isso, surge fortemente ligada à ideia de utilidade, isto é, uma arquitectura que cumpra com a sua função.

Acérrimo defensor, desde o início da sua carreira profissional, da dimensão urbana da arquitectura, pretendeu sempre, através da escrita e dos seus projectos, dar ênfase às dimensões multiformes da experiência urbana e da complexidade da vida urbana⁷, daí que Moneo (2004: p.313) considere: “*el modelo para Koolhaas es la ciudad espontánea, la ciudad fruto de un desarrollo no controlado, un prototipo que no se ha producido en ninguna parte con tanta potencia y energía como en las ciudades americanas.*” O tempo em que viveu e estudou em Nova Iorque contribuiu decisivamente para a consolidação deste pensamento, que culminou com a escrita do livro *Delirious New York*, através do qual demonstra o grande entusiasmo que sente pela cidade, mais propriamente pelos arranha céus de Manhattan que eram a prova da existência de uma nova dialéctica entre indeterminação e especificidade, pois “*son un soporte que alberga la indeterminación o inestabilidad programática propia de la moderna metrópolis y a la vez permite ofrecer la estabilidad de la envolvente del edificio y alojar la determinación arquitectónica de cada función específica*” (J.A.Cortés)⁸. Este pensamento é decisivo no que viria a transformar-se o seu método e abordagem conceptual ao projecto arquitectónico: como combinar a indeterminação real com a especificidade arquitectónica.

[fig. 122 – 124]

No seu livro, refere que nos arranha céus de Manhattan o interior está segregado da envolvente exterior⁹, isto é, edifícios que contêm espaços interiores inimagináveis

4 ⊙ “La cultura de masas, presente con más fuerza en Nueva York que en ningún otro lugar, es lo que a Koolhaas interesa.” (Moneo, 2004: p.310)

5 ⊙ “En la arquitectura de Koolhaas no se alcanza una definitiva transformación. Las referencias están presentes, a veces con literalidad estremecedora. (...) por un lado, con las imágenes de la ciudad espontánea por excelencia que es Nueva York. Pero también aparecen rastros de lo que fue su educación modernista, manifestos en una cierta nostalgia de la utopía fallida, con frecuencia presente en su trabajo,” (Moneo, 2004: p.315)

6 ⊙ “E incluso me atrevería a compararla con un cocktail al considerar que en ella encontramos múltiples referencias, muy diversos sabores. (...) Se trata, por tanto, de una arquitectura en la que los diferentes ingredientes que la componen desaparecen en el todo.” (Moneo, 2004: p.314/15)

7 ⊙ Rafael Moneo refere que Oswald Ungers teve um papel importante na consolidação deste pensamento: “Koolhaas se benefició de sus [Oswald Mathias Ungers] enseñanzas y aprendió de él tanto a contar con la ciudad como obligada referencia para toda intervención arquitectónica como a ser consciente de la importancia que la cultura del Movimiento Moderno había tenido en la última arquitectura.” (Moneo, 2004: p.309)

8 ⊙ CORTÉS, Juan Antonio; “Delirio y Más. Las Lecciones del Rascacielos”, in *el croquis*, 131/32: p.10.

9 ⊙ “A primeira observação é que um edifício que ultrapassa um certo tamanho, a escala torna-se tão grandiosa e a distancia entre o centro e o perímetro, ou núcleo e pele, torna-se tão imensa, que não se pode mais esperar que o exterior revele com precisão o interior. Por outras palavras, rompe-se a relação humanista entre exterior e interior baseada na expectativa de que o exterior fará revelações e esclarecimentos sobre o interior. Exterior e interior tornam-se projectos completamente autónomos e separados, a serem desenvolvidos independentemente, sem conexão aparente.” (Koolhaas, 2002: p. 13/14)



Figura 125
Torre de Babel

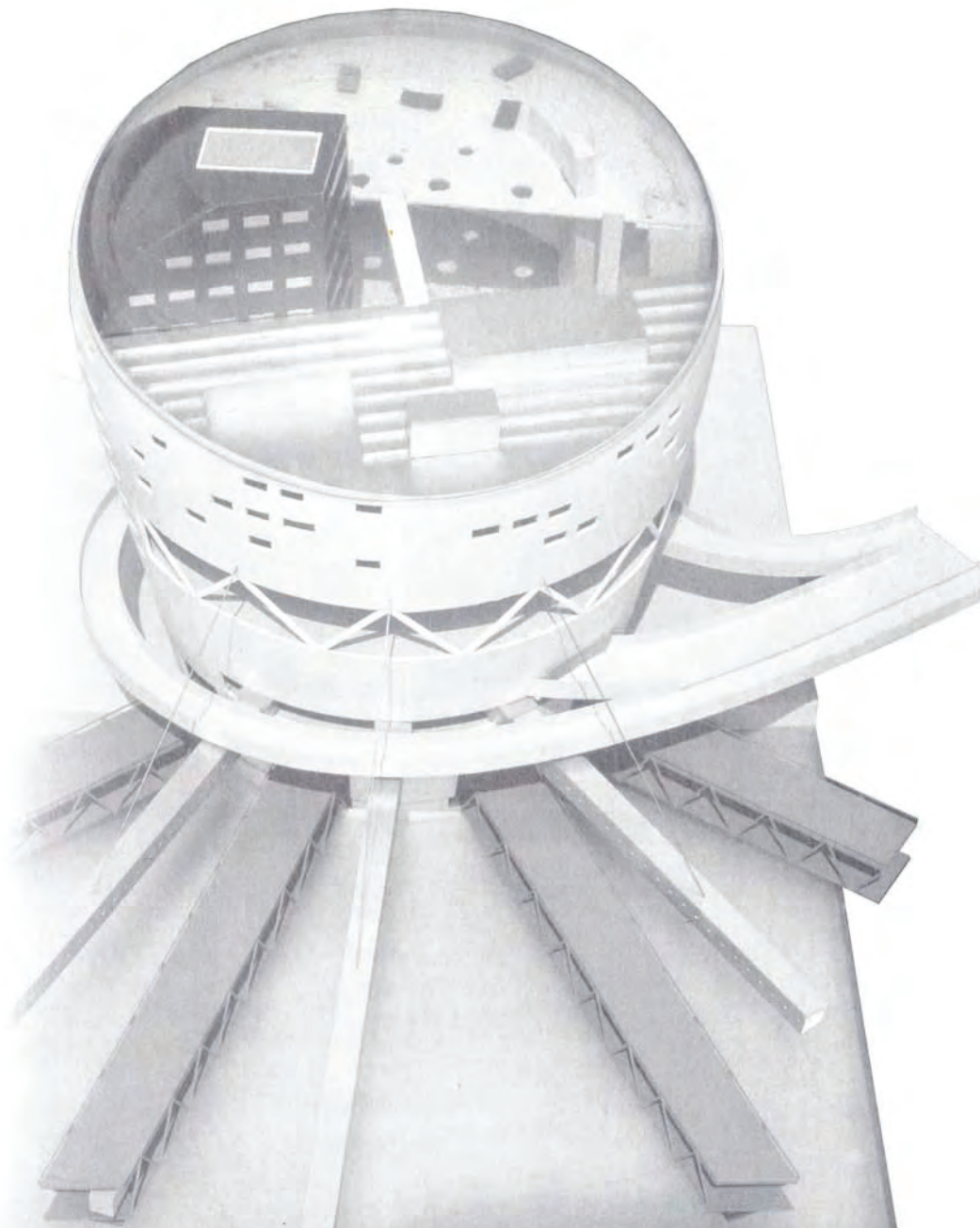


Figura 126
Maqueta
Estação M. Zeebrugge,
Bélgica

desde o seu exterior (um pouco à imagem do que se passa no edifício da Casa da Música): *“In Manhattan this paradox is resolved in a brilliant way: through the development of a mutant architecture that combines the aura of monumentality with the performance of instability. Its interiors accommodate compositions of program and activity that change constantly and independently of each other without affecting what is called, with accidental profundity, the envelope”* (Koolhaas, 1998: p. 937). Ou seja, proveniente desta instabilidade programática, podemos considerar a sua arquitectura como adaptável, já que para Koolhaas esta está fortemente associada ao programa e à acção, logo, *“(…) él interpreta el programa de una manera literal, de un modo bien distinto a como lo entienden sus colegas. (...) para Koolhaas el programa es mucho más difuso y está mucho menos en relación directa con la arquitectura que hay que construir. El programa es toda una categoría que propicia la construcción de edificios imprecisos y abiertos”* (Moneo, 2004: p.314). Edifícios que não restrinjam a liberdade de acção aos utilizadores e o movimento que caracteriza a cultura actual. É notória a importância prestada na sua obra à resolução de programas complexos, mas a sua intervenção não consiste simplesmente em encontrar uma solução prática para determinados requerimentos programáticos, mas também em elaborar conceitos arquitectónicos para o projecto, que funcionem como mediador entre programa e forma.

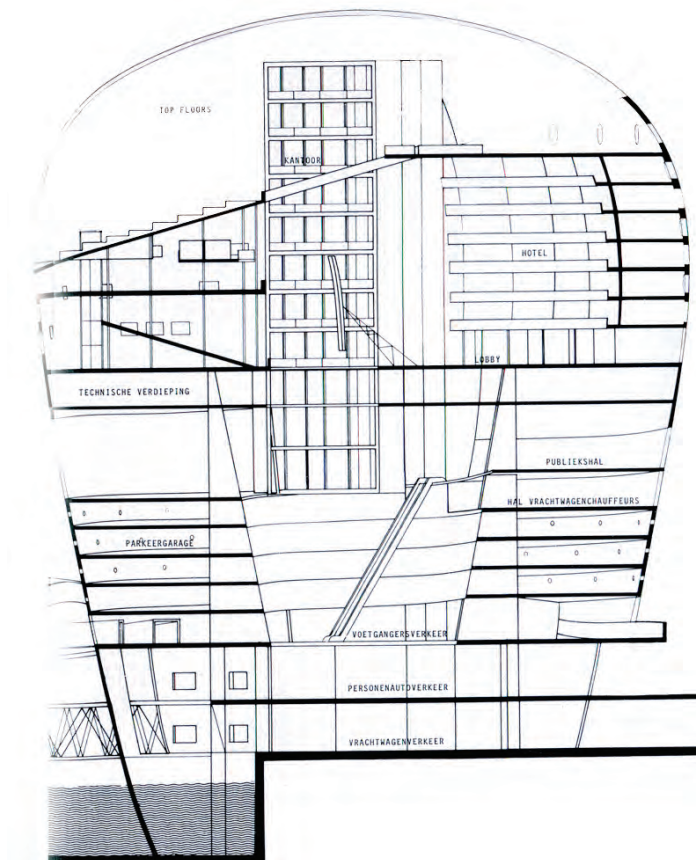
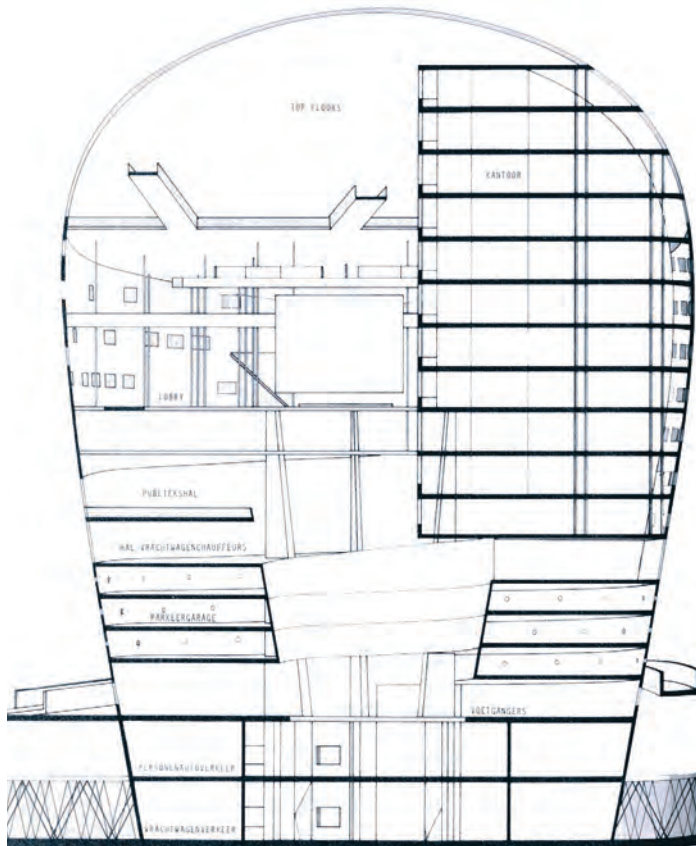
[fig.126] A Estação Marítima de Zeebrugge (Bélgica, 1989), um dos seus primeiros projectos de grande escala realizado para um concurso, é um exemplo paradigmático desta separação/segregação programática na relação entre envolvente e interior que Koolhaas tão evidentemente encontrou em Manhattan e nos seus arranha céus. Podemos descrevê-lo como uma forma autónoma e unitária que contém no seu interior uma grande complexidade programática e, conseqüentemente, uma enorme diversidade de elementos que por sua vez geram uma forte densidade de movimentos e actividades recreativas. Ou seja, este era um projecto ambicioso, *“tanto por la escala como por el programa que lo anima. (...) Un edificio al que es difícil dar nombre, ya que en él confluyen muy distintos usos y funciones.”* (IBIDEM: p.336), que apesar da sua condição formal perfeita, recebeu os mais diversos *inputs* programáticos.

▶▶ ICONOGRAFIA

[fig. 125] A partir daqui, podemos já distinguir uma característica conceptual importante que determina muitos dos seus projectos, a iconografia na definição da sua arquitectura. No caso da estação marítima, Rem Koolhaas designa-o como *Working Babel*, quer pelo simbolismo que representa¹⁰, quer pelas similitudes físicas e conceptuais, embora com algumas diferenças, que tem com a Torre de Babel original. O seu interior é moldado por uma rampa helicoidal do estacionamento, o que por si só já nos remete para a forma da original, só que neste caso a forma da Torre é invertida, transformando a sua

10 ⊙ *“The original Babel was a symbol of ambition, chaos, and ultimately failure; this machine proclaims a “Working Babel” that effortlessly swallow’s, entertains, and processes the travelling masses.”* (Koolhaas, 1998: p. 581)

Figura 127 e 128
Corte Transversal:
“Secção Livre”
 Estação M. Zeebrugge,
 Bélgica



geometria cónica numa forma híbrida, que cruza uma esfera com um cone: “Un edificio que ni es esfera ni es cilindro – tal vez cabría llamarlo ‘esferoide’” (IBIDEM: p.336). Esta autonomia formal é o resultado da libertação que Koolhaas tem perante os ideais modernistas que estabeleciam a relação directa entre o conteúdo programático e a forma geométrica. Neste caso, estabelece uma relação que não é unívoca entre forma geométrica e imagem. O mesmo tipo de dissociação, entre forma interior e exterior, acontece no projecto da Casa da Música (CdM), onde a simplicidade da geometria ortogonal dos espaços interiores (presente principalmente na forma rectangular das duas salas principais) é o oposto da sua forma complexa exterior. Assim, na CdM inverte o que havia observado em Manhattan, sendo o seu interior (de certa forma) estável e o exterior instável.¹¹

Moneo descreve o processo e resultado formal do projecto da Estação Marítima de Zeebrugge, como um acto de “*coraje con el que el arquitecto asume el valor de la iconografía(...)*” (Moneo, 2004: p.336)¹², pois Koolhaas recupera a condição icónica do edifício, sendo que neste caso a Estação assume um papel quase geográfico. Descontextualizando a descrição que o próprio arquitecto lhe faz, parece que a certa altura nos está a descrever o conceito e intenção no projecto da CdM: “*To become a landmark, this project adopts a form that resists easy classification to free-associate with successive moods – the mechanical, the industrial, the utilitarian, the abstract, the poetic, the surreal. It combines maximum artistry with maximum efficiency*” (Koolhaas, 1998: p.584).

Na conjugação da complexidade programática subjacente a cada projecto, com as formas iconográficas, surge o conceito definido por Rafael Moneo de *sección libre*.¹³ É notória a importância que os cortes adquirem no seu método.¹⁴ Para Koolhaas, o edifício não deve ser só pensado e estruturado como uma justaposição de planos horizontais, o nível de complexidade programática que atingem todos os seus projectos requerem um processo trabalhado essencialmente a partir do corte, que procure estabelecer relações de continuidade/descontinuidade a todos os níveis do edifício.

[fig. 127, 128]

11 ◉ “Koolhaas invierte aquí la oposición entre la inestabilidad programática e iconográfica del interior y la estabilidad de la apariencia exterior ofrecida a la ciudad, que había observado en Manhattan (...) por el contrario, opone a un interior dominante-mente estable una forma exterior – y una imagen – ‘inestable’.” (CORTÉS, Juan Antonio; in el croquis n.131/32 p.16)

◉ Esta intenção é explicada por si na revista Content (2004: p.304): “Porto Concert Hall. How to make a believable building in an age of too many icons? Make a Public Building – or a Building Public – in the age of the market? A new building on a monumental square? Can you reinvent a traditional typology like the concert hall? Through its very stability, it is hard to make it part of the contemporary world. (...) Instead of a struggle with the form, we redefined the relationship between the concert hall and the Public. Most cultural institutions serve only part of a population. A majority knows only their exterior, only a minority knows what they feel like inside. Casa da Música reveals its contents without being didactic; at the same time, it casts the city in a new light.”

12 ◉ Continua e diz que: “En pocas ocasiones un arquitecto de nuestros tiempos ha ofrecido una representación iconográfica tan directa de un programa.” (Moneo, 2004: p.336/37).

13 ◉ “Si Le Corbusier nos enseñó a pensar en arquitectura en términos de ‘planta libre’, Koolhaas ha incorporado a la cultura arquitectónica de fines del siglo XX el concepto de ‘sección libre. (...) Los edificios no se estructuran superponiendo niveles horizontales: cabe pensar en ellos desde la sección, bien entendido que ésta no establece cuál ha de ser su forma. Los edificios la encuentran atendiendo a la escala, respondiendo al papel que juegan en la ciudad.” (Moneo, 2004: p. 318 ou 342)

14 ◉ “Koolhaas explora el potencial que hay en la idea de sección libre que con tanta claridad se manifiesta en el modo en el que corta la maqueta.” (Moneo, 2004: p.342)



Figura 129 – 131
Vistas interiores que demonstram a importância do Elevador na definição da espacialidade da casa.
Casa de Bordéus, França



►►
ELEVADOR

Este processo, surge intrinsecamente relacionado com a liberdade que os novos tipos de estrutura, o elevador¹⁵ e as escadas mecânicas, permitem na elaboração do projecto. Koolhaas sabe dar uso, e explorar com alguma mestria, os instrumentos que a sociedade contemporânea industrial produz. Mark Wigley chega a dizer que a história da OMA pode ser vista como uma história de técnicas de perfuração.¹⁶ Desta forma, o elevador surge como um indiscutível protagonista nos projectos de Rem Koolhaas, chegando a afirmar que *“El ascensor establece una relación directa entre repetición y cualidad arquitectónica (...) general a primera estética basada en la ausencia de articulación”*¹⁷. Portanto, o elevador introduz uma irrelevância sequencial nos níveis do edifício, havendo uma independência relativa dos vários pisos, já que cada um, ao ser conectado pelo elevador, está deliberadamente desconectado dos restantes. Koolhaas aproveita esta potencialidade, explorando-a ao máximo nos seus projectos, sabendo tirar o melhor proveito da dialéctica entre conexão e desconexão programática presente nos diversos edifícios.

Num caso típico, este elemento vertical, atravessa os sucessivos pisos sem interferir directamente com a sua organização e espacialidade interior. No projecto da **Casa de Bordéus** (França, 1994), acontece o oposto, convertendo-se num mecanismo de integração funcional que tem um papel organizativo no desenho espacial da casa. Surge, não só como um elemento de comunicação/conexão, mas também como uma verdadeira divisão que percorre os três níveis da casa. Uma divisão aberta e móvel que permite comunicar com qualquer piso da habitação. Este elemento provoca no utilizador uma experiência espacial extremamente intensa, já que a sua relação corporal com o espaço varia de acordo com a altura em que se encontra o elevador, isto é,

[fig. 129 – 131]

Dependendo do nível a que este se encontra, varia a espacialidade da casa: *“By piercing a vertical shaft through a multilevel architecture and installing a moving platform that can engage with any level, the stability of domestic architecture is overturned by an element of real instability that, as it offers new scenarios to inhabitants, also changes the architecture of the structure.”* (Content: p.81)¹⁸

Resumindo, neste caso, o elevador apresenta-se como um elemento transformador da regularidade espacial da casa, tendo repercussão na distribuição e definição da mesma, já que *“es un elemento que cambia la configuración horizontal de la casa de acuerdo con su posición vertical y que introduce en ella determinadas relaciones espaciales en altura.”*¹⁹

15 ◉ Rem Koolhaas chega a afirmar que o elevador é um *“(…)instrumento muito perigoso para os arquitectos”* já que o *“elevador questiona, invalida e ridiculariza grande parte das nossas habilidades de arquitecto. Ridiculariza o nosso instinto de composição, invalida a nossa formação e questiona a doutrina que diz que sempre deve haver uma maneira arquitectónica de se dar forma às transições.”* (Koolhaas, 2002: p.14)

16 ◉ *“O elevador, a escada rolante, a rampa, são entendidos como modos de perfurar um objecto no espaço e no tempo.”* (Wigley, 2008: p.175)

17 ◉ Visto em: CORTÉS, Juan António; “Delirio y Más. Las Lecciones del Rascacielos”, in *el croquis*, 131/32: p18. Originalmente em: KOOLHAAS, Rem; *Delirious New York*: p. 82.

18 ◉ Uma das muitas “patentes” que Koolhaas refere no seu *Patent Office*, neste caso intitulada de *“Everywhere and Nowhere – System for transforming a transportation device into a room to create a changeable house.”* (in Content: p.81)

19 ◉ CORTÉS, Juan António; “Delirio y Más. Las Lecciones del Rascacielos”, in *el croquis*, 131/32: p.22.

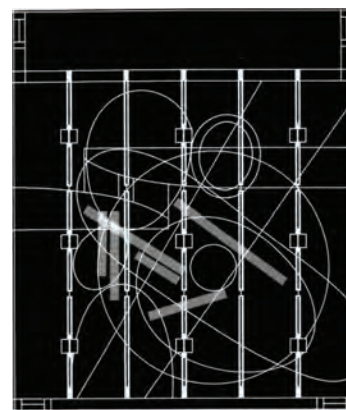
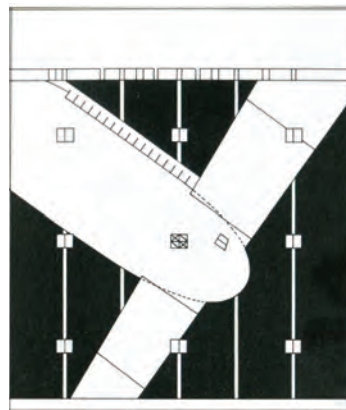
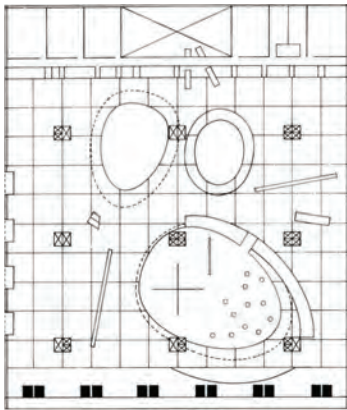


Figura 132
Planta Piso 0
Biblioteca de França, Paris

Figura 133
Planta Piso 6
Biblioteca de França, Paris

Figura 134
Sobreposição dos vários
pisos
Biblioteca de França, Paris

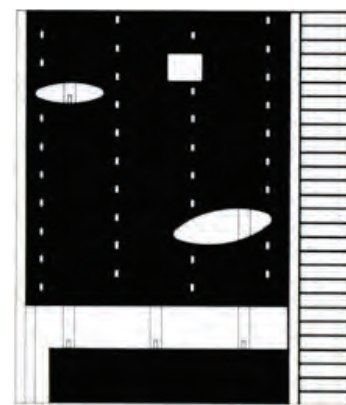
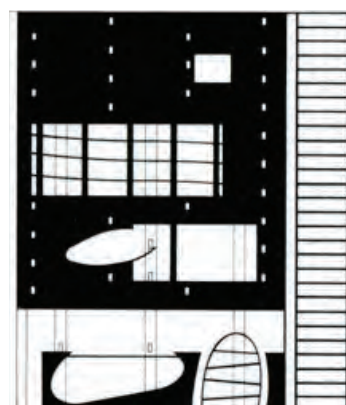
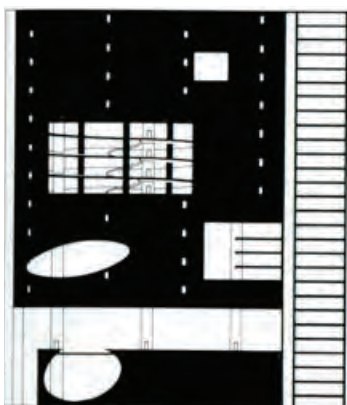


Figura 135 – 137
Corte Transversal
Biblioteca de França, Paris

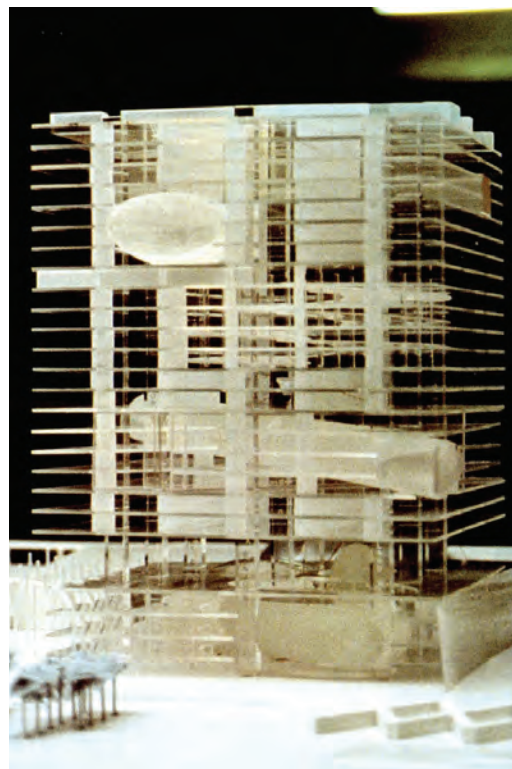


Figura 138 e 139
Maqueta
Biblioteca de França, Paris

No projecto para o concurso da **Biblioteca de França** (Paris, 1989), temos uma estratégia de utilização deste elemento mecânico vertical completamente diferente. Aqui, para além de servir como meio de conexão para os vários espaços da biblioteca, é também utilizado como elemento estrutural de toda a proposta. Uma vez mais, ganha considerável protagonismo como elemento organizador do interior do edifício, principalmente a nível do rés-do-chão onde “(...) a biblioteca lida com as massas e a verdadeira escala metropolitana. Para orientar essas massas, as caixas dos elevadores – mastros isolados numa ampla praça aberta – seriam painéis electrónicos cujas palavras, textos e músicas indicariam o destino de cada elevador. Todas essas letras subindo, dariam a impressão de que o prédio flutua totalmente apoiado no alfabeto.” (Koolhaas, 2002: p. 26/27). Ou seja, cada piso seria “(...) intersected by the glass cages of nine elevators, each rising to its respective destination, traversing the other interiors with a discreet hiss” (Koolhaas, 1998: p.613).

Este projecto consistiu na primeira abordagem, feita por Koolhaas à escala do edifício, ao que ele intitulou como *Strategy of the Void* – “Estratégia do vazio” –, que consistia num método “for defining a building through manipulating absences of building” (Content: p.77).²⁰ O programa era composto por cinco “bibliotecas” completamente distintas, isto é, por cinco espaços com características programáticas e públicos próprios. Daí que a estratégia tenha passado pela criação de espaços autónomos uns dos outros. Volumes “escavados” e com formas esféricas e ovais que parecia que estavam a flutuar no ar.

[fig. 138, 139]

Os principais espaços públicos definiam-se pela ausência de construção: “In this block, the major public spaces are defined as “absences of building”, voids carved out of the information solid. Floating in memory, they are multiple embryos, each with its own technological placenta” (Koolhaas, 1998: p.616), já que “Since they are voids – they do not have to be “built” – individual libraries can be shaped strictly according to their own logic, independent of each other, of the external envelop, of the usual difficulties of architecture, even gravity” (Koolhaas, 1998: p. 620). A concepção destes espaços é, portanto, explicada como um processo de escavação, ou de subtracção/eliminação, realizado em algo que se apresentava como uma massa sólida, um enorme cubo no qual os espaços públicos eram simplesmente escavados, dando forma aos diferentes espaços da biblioteca.²¹

[fig. 132 – 137]

Os desenhos deste projecto assumiram importante relevância, sendo representativos desta *estratégia do vazio*, no sentido em que Koolhaas inverteu a sua habitual representação: o espaço vazio foi assumido como preto, enquanto que o cheio (o construído), aparece

20 ○ “Patente” intitulada de *Strategy of the void II (Building)*. No Abstract Koolhaas explicita no que consiste esta estratégia projectual: “Instead of laboriously creating difference and importance in a building that consists of repetitive accommodation and public space, the most communal spaces can be created more easily. Because it is harder to construct than to take away, the most important spaces in a building can be created by elimination rather than addition – by scooping out forms from a solid block, like ice-cream.” (in Content: p.77)

21 ○ “(...) the building as residue of process of elimination. We are dealing not with aesthetics here, but with quantities. We only add and subtract.” (Koolhaas, 1998: p.636)



Figura 140
Vista Exterior
Biblioteca Seattle, EUA



Figura 141
Vista Interior de uma das
Praças
Biblioteca Seattle, EUA



Figura 142
Vista Exterior
Biblioteca Seattle, EUA



Figura 143
Maqueta das Plataformas
Biblioteca Seattle, EUA



Figura 144
Vista interior
Biblioteca Seattle, EUA

a branco, pelo que, os espaços ganhavam uma qualidade positiva: “Um corte mostrava claramente que quando os elementos principais do edifício são concebidos como vazios, podemos lidar com um potencial muito maior. O piso pode dar uma volta, dobrar-se transformar-se em parede, depois em tecto, dar a volta, transformar-se numa nova parede e voltar a ser piso. Ou seja obtém-se um espaço vazio que realiza um “looping” para compor o espectro dos interiores” (Koolhaas, 2002: p.24). Com isto, e tal como no projecto da CdM, o edifício assumia um certo grau de abstracção, bem visível na similitude entre as plantas e os cortes, onde por vezes era difícil fazer a distinção entre o chão, as paredes e o tecto. Este grande cubo seria escavado, através de um processo de subtracção no seu interior que não teria repercussões na sua forma exterior final. Se observarmos a CdM assistimos ao processo inverso, já que é o vazio do auditório principal que dá origem à forma exterior do edifício. Neste caso, Koolhaas dispõe à volta do grande vazio central da sala de espectáculos – *shoe box* –, inúmeros espaços que vão moldar e definir a sua forma exterior. Como afirma Mark Wigley: “Na Casa da Música, o orifício passou a ser a sua própria representação” (Wigley, 2008: p.176).

Tal como no projecto que analisaremos em seguida da **Biblioteca de Seattle** (2004), esta proposta sofria de uma certa gradação programática vertical, do público para o mais privado, sendo que Koolhaas a definia assim: “*The TGB (Trés Grand Bibliotheque) is a cube. It is a solid storage with the reading rooms – voids – excavated where efficient. Dark in the center, daylight on the perimeter. Crowds below, empty chambers above for reflection*” (Koolhaas, 1998: p.628).

[fig. 140 – 142]

No caso de Seattle, o edifício também oferece um verdadeiro espaço público que pode considerar-se um prolongamento do espaço exterior e que se vai desenvolvendo de forma gradativa, desde os espaços mais colectivos situados nos pisos inferiores até aos espaços mais privados no seu topo. Segundo Koolhaas: “*El tema de las visitas masivas junto con la experiencia central de la concentración y el estudio es crucial en el proyecto de Seattle*”²². Aliás, as semelhanças entre estes dois projectos são óbvias. Programaticamente, o projecto de Seattle, também é constituído por cinco plataformas que possuem um programa bem definido e distinto para cada uma delas²³, tornando-se assim independentes umas das outras, e por outras quatro, que contêm uma certa indefinição espacial e instabilidade programática.²⁴ Todas estas plataformas estão verticalmente intercaladas entre si, de forma a que os espaços resultantes entre elas funcionem como um *interface*, dando azo a um conjunto de eventos que interactivam com as actividades das próprias plataformas; e horizontalmente desfasadas, tendo como resultado, espaços com diferentes alturas que estabelecem

[fig. 143]

22 ⊙ Visto em: CORTÉS, Juan Antonio; “Delirio y Más. Las Lecciones del Rascacielos”, in *el croquis*, 131/32: p.26. Originalmente em: KOOLHAAS, Rem; *Entrevista de Hans Ulrich a Rem Koolhaas*: p.86.

23 ⊙ “Each platform is a programmatic cluster that is architecturally defined and equipped for maximum, dedicated performance. Because each platform is designed for a unique purpose, their size, flexibility, circulation, palette, structure, and MEP vary.” (in Content: p.141)

24 ⊙ “The spaces in between the platforms function as trading floors where librarians inform and stimulate, where the interface between the different platforms is organized – spaces for work, interaction and play.” (in Content: p.141)

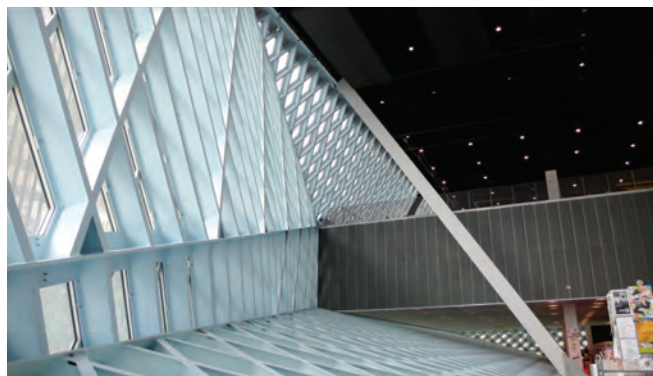


Figura 145
Diagrama
Biblioteca Seattle, EUA

Figura 146
Pormenor Fachada (ext)
Biblioteca Seattle, EUA

Figura 147
Pormenor Fachada (int)
Biblioteca Seattle, EUA



Figura 148
Diagrama Programático
Biblioteca Seattle, EUA

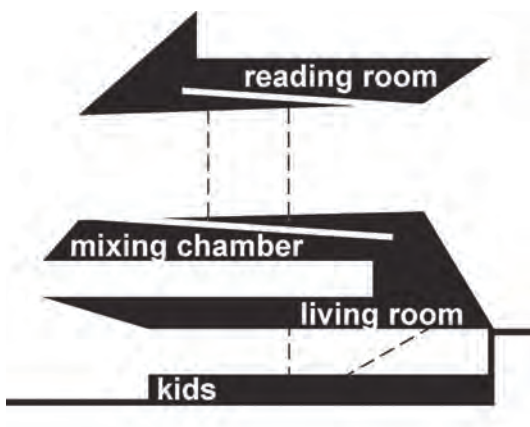


Figura 149 e 150
Diagrama Funcional
Biblioteca Seattle, EUA

relações espaciais verticalmente.²⁵ De certa forma esta estratificação programática está directamente relacionada com a vinculação espacial, muito bem definido pelo engenheiro Chris Carroll que trabalhou na solução estrutural final: *“La idea del proyecto consistía en unas cajas rígidas, que contuvieran el programa de la biblioteca, envueltas en una piel de manera que quedaran grandes espacios públicos intersticiales.”*²⁶

Rem Koolhaas compara esta solução à dos arranha céus em Manhattan, afirmando que neste caso, esta sobreposição desfasada dos vários pisos torna-se bastante mais sensível: *“By genetically modifying the superposition of floors in the typical American high rise, a building emerges that is at the same time sensitive (the geometry provides shade or unusual quantities of daylight where desirable), contextual (each side reacts differently to specific urban conditions or desired views), iconic”* (Content: p.142).

[fig. 146, 147]

Exteriormente, tal como a , é multiforme, tendo como resultado quatro faces distintas umas das outras, que reflectem a envolvente (neste caso é o oposto da CdM). Deste modo, o seu perfil muda constantemente, dando lugar a múltiplas percepções diferentes, quer seja pela sua forma, quer através dos diferentes recortes da envolvente reflectida na sua geometria deformada. Os planos da fachada que inicialmente parecem regulares, são trapezóides, conferindo ao edifício uma imagem ainda mais instável e menos identificável com uma figura regular geométrica (o mesmo constatamos no projecto da CdM). Uma vez mais, e descontextualizando a citação de Herber Mushamp, parece-nos que estão novamente a descrever o projecto da CdM: *“Los cuatro alzados son distintos; el perfil cambia constantemente. Las facetas oblicuas provocan el efecto de una perspectiva forzada, alterando así las dimensiones aparentes de la envolvente. Los planos que inicialmente parecen rectangulares resultan ser, vistos con más detenimiento, trapezoides.”*²⁷

►
LOGÓTIPO

[fig. 145, 148 – 150]

O próprio logótipo contém esta instabilidade da imagem do edifício. É importante como diagrama de organização em corte mas também porque contém em si a tridimensionalidade transformadora do edifício. Tal como na CdM, é um caso extremo de identidade entre diagrama funcional, conceito espacial-volumétrico e logótipo. É notória a importância e destaque que o diagrama adquire no seu método projectual, servindo como ferramenta essencial na resolução de programas complexos e como elemento representativo das suas propostas. Na maior parte dos casos, as suas estratégias projectuais podem ser facilmente transformadas em diagrama, ou seja, usa-o como elemento esclarecedor dos conceitos arquitectónicos de cada projecto.

25 ⊕ “Os departamentos são muito específicos, e por isso precisamos de tratar a sua especificidade com precisão. Claro, esperamos que aconteça algo mais do que o previsto no programa, o que significa que entre plataformas existe espaço público, menos contido, que oferece margem para evoluir.” (Koolhaas, 2009: p.65)

26 ⊕ Visto em: CORTÉS, Juan Antonio; “Delirio y Más. Las Lecciones del Rascacielos”, in *el croquis*, 131/32: p. 27. Originalmente em: Chris Carroll. “Diseño estructural. Biblioteca Central. Seattle.”, *Pasajes de arquitectura y crítica*. Ano 6, nº59, p.20

27 ⊕ Visto em: CORTÉS, Juan Antonio; “Delirio y Más. Las Lecciones del Rascacielos”, in *el croquis*, 131/32: p. 28. Originalmente em: Herbert Mushamp. ‘Interacción explosiva. Una biblioteca de Koolhaas en Seattle. *Arquitectura Viva* nº96, 2004, p.79.

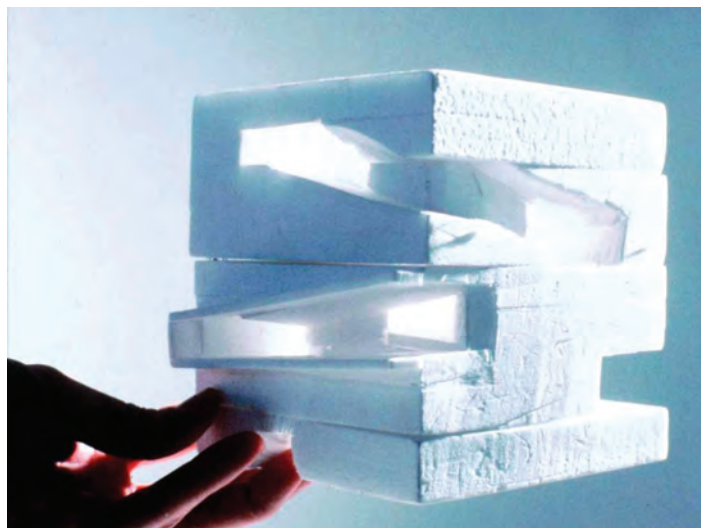


Figura 151
Maqueta Conceptual do
Percurso Interior – VAZIO
Embaixada Holanda, Berlim

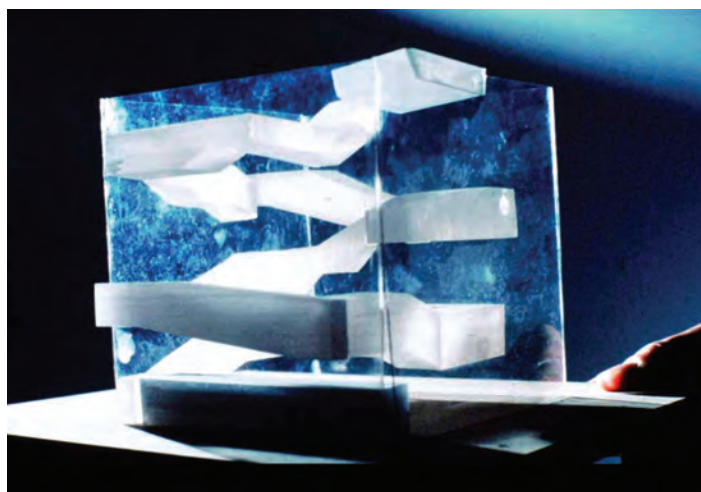


Figura 152
Maqueta Conceptual do
Percurso Interior – CHEIO
Embaixada Holanda, Berlim

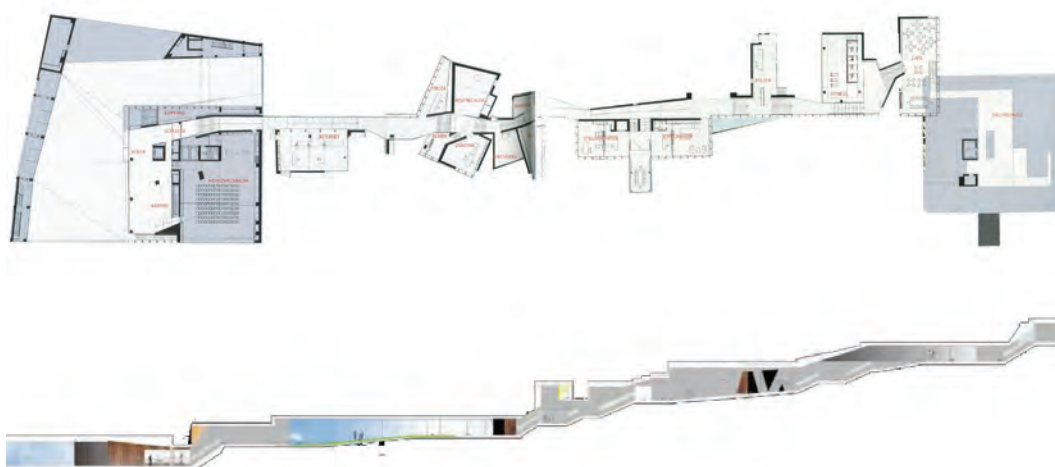


Figura 153 e 154
Planificação do Percurso
Interior (continuidade):
Planta + Corte
Embaixada Holanda, Berlim

Portanto, no seu método, o diagrama aparece tanto como ferramenta de trabalho, como para comunicação da ideia ou conceito.

Intitulámos este capítulo de *Arquitectura Collage*, principalmente pelas raízes cinematográficas presentes no seu método e, consequentemente, na sua arquitectura e projectos. Após a análise efectuada aos principais conceitos da sua arquitectura, os quais achámos serem os mais pertinentes para o nosso estudo, tendo em conta a temática abordada e o facto de estarem directa ou indirectamente relacionados, pensamos que nesta fase possuímos argumentos suficientes para tornar explícito o porquê desta decisão.

No seu livro *Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual*, Rafael Moneo (2004: p.308) afirma o seguinte: “(...) el marco estático en el que la arquitectura solía producirse ya no tiene sentido, y el arquitecto ha de explorar nuevas vías, siendo tal vez el cine el medio a disposición más acorde con nuestro tiempo y nuestra cultura. La atención que Koolhaas presta al cine no es, por tanto, desinteresada: entiende el cine y los mecanismos que en él se emplean como posible alternativa a utilizar para el ejercicio de la profesión de arquitecto.” Quer isto dizer, como veremos mais à frente (quer na CdM, como na Embaixada da Holanda), que muitos dos seus projectos oferecem uma imagem e experiência espacial interior extremamente cinematográfica e onde “la concatenación de espacios parece estar dictada por el “traveling” de una cámara, lo que explica por qué no cabe un entendimiento global y sintético del espacio” (IBIDEM: p.353). Koolhaas chega a comparar o seu trabalho de arquitecto ao de um guionista, já que segundo ele, ambos são trabalhos que envolvem um processo de montagem²⁸, referindo que: “Hay siempre en arquitectura una voluntad de continuidad mientras que, por el contrario, el cine está fundado en un sistema de rupturas sistemáticas e inteligentes. Mi afinidad con este sistema de la ruptura más que con el imaginario de la continuidad es lo que constituye lo esencial de mi vinculación con el cine”.²⁹ Esta ideia de collage ou montagem interior traduz-se numa promenade arquitectónica, intrinsecamente relacionada com os conceitos de continuidade e descontinuidade presentes em muitos dos seus projectos, que resultam numa fragmentação, tanto interior como exteriormente.

[fig. 151 – 154]

Os projectos realizados por Koolhaas para os três concursos em 1989³⁰, tinham como intenção que a sua forma exterior fosse legível, isto é, que fosse possível obter uma leitura clara da sua forma, e que esta fosse de certa forma estável. No caso da CdM e da Biblioteca

27 ◉ Visto em: CORTÉS, Juan Antonio; “Delirio y Más. Las Lecciones del Rascacielos”, in *el croquis*, 131/32: p. 28. Originalmente em: Herbert Mushamp. ‘Interacción explosiva. Una biblioteca de Koolhaas en Seattle. *Arquitectura Viva* n°96, 2004, p.79.

28 ◉ “Estoy íntimamente persuadido de que el trabajo de un guionista y el de un arquitecto son dos procesos fundados sobre el montaje, sobre el arte de encadenar secuencias programáticas, cinema-topográficas o espaciales”. Visto em: CORTÉS, Juan Antonio; “Estrategia Frente a Arquitectura”, in *el croquis*, 131/32: p.50. Originalmente em: KOOLHAAS, Rem; “Changement de dimensions”, *Architecture d’aujourd’hui*, n.361.

29 ◉ Visto em: CORTÉS, Juan Antonio; “Estrategia Frente a Arquitectura”, in *el croquis*, 131/32: p.54. Originalmente em: Rem Koolhaas. in François Chaslin. *Face à La rupture. Les mutations urbaines. Deux conversations avec Rem Koolhaas ET caetera*. Sens & Tonka, éditeurs, Paris, 2001, p. 162-163.

30 ◉ A Estação Marítima (Zeebrugge), a Biblioteca de França (Paris) e o Centro de Arte e Tecnologia (Klsruhe)

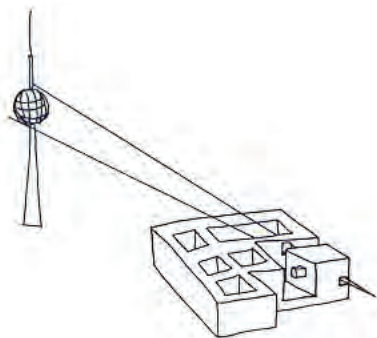


Figura 155 – 157
Esquissos
Embaixada Holanda, Berlim

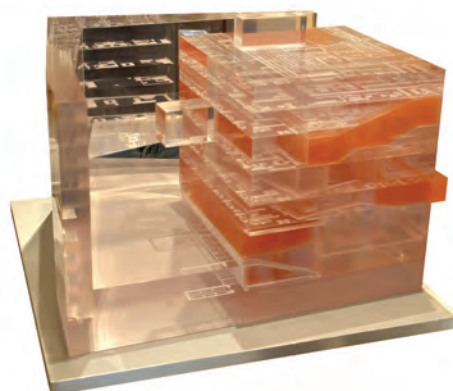
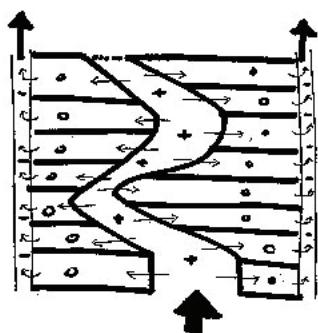
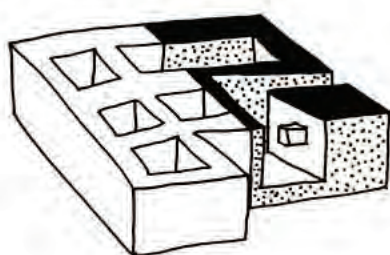
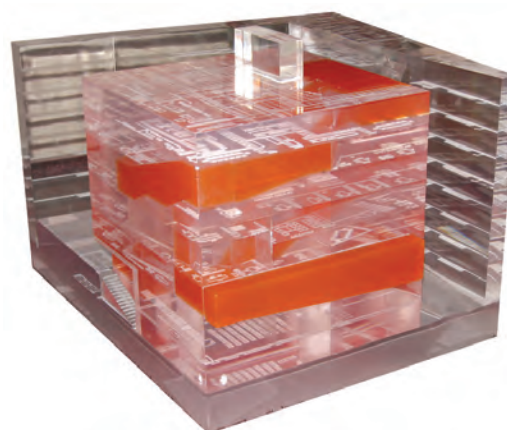
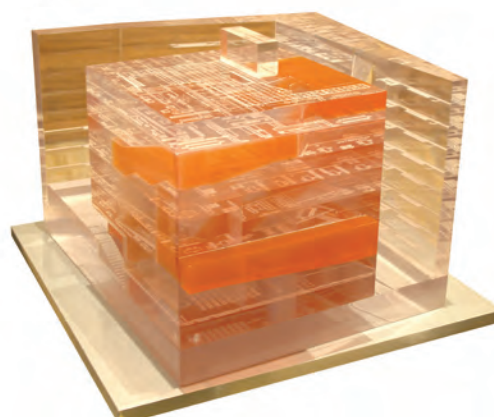


Figura 158 – 160
Maqueta Conceptual do
Percurso Interior – CHEIO
Embaixada Holanda, Berlim



de Seattle (dois projectos realizados praticamente na mesma época – anos noventa), a linguagem usada é muito mais instável. São objectos estranhos que já não têm uma identidade tão unificada, possuindo formas que não identificamos com nenhuma figura geométrica regular e assumindo um grau de abstracção onde por vezes é difícil fazer a distinção entre solo, parede e tecto – definição superficial do desconstrutivismo.³¹

Koolhaas defende que o conceito de montagem – fragmentação – deve ser usado para dominar o grande gesto arquitectónico presente em edifícios de grande escala, que segundo ele não pode ser controlado por um único gesto. Este conceito deve ser usado para criar relações entre partes independentes.³² Sendo assim, assistimos no seu trabalho à apropriação/utilização do conceito *Collage* quer seja, programática, formal ou até materialmente. Podemos defini-la como uma estratégia de montagem de modo a que a fricção entre os vários âmbitos, elementos, espaços e materiais, resultem numa experiência mais rica e intensa para o utilizador, tendo como resultado percursos físicos e visuais que levam o sujeito a usar a imaginação espacial à medida que deambula pelo edifício.

No projecto para a **Embaixada da Holanda** (Berlim, 2003), tal como referimos no início deste capítulo, é bem visível a dissociação existente entre interior e exterior do edifício. Atrás das regulares fachadas em vidro desenvolve-se um complexo *puzzle* tridimensional, constituído por um interior densamente construído e por uma intensa diversidade de espaços entrelaçados entre si.³³

[fig. 158 – 160]

O conceito de percurso dá origem à sua forma interna, onde o labirinto tridimensional que rompe e molda o interior do cubo ganha forte protagonismo, assumindo relativa autonomia em relação aos restantes espaços. Um trajecto que pode ser considerado como a continuação do espaço de acesso exterior, que percorre todos os pisos do edifício, terminando no seu topo onde está situada a cafetaria. À medida que o utilizador o vai percorrendo, vão-se formando uma série de espaços de carácter mais ou menos público, sendo o espaço sobran-te entre eles e a fachada, usado para as áreas de trabalho. Esta complexidade formal demonstra um certo “autismo” do percurso em relação aos restantes espaços. O mesmo não é visível no projecto da CdM, já que nesse caso, o percurso não é o originador da sua forma interior. Ora, a continuidade espacial que é

31 © Neste caso, têm unidade, na volumetria e no material que as cobre. ReM Koolhaas quando questionado sobre a aparência desconstrutivista destas duas obras (Casa da Música e Biblioteca de Seattle) responde da seguinte forma: “(...)para mí, la esencia del deconstructivismo no era su extrañamiento de la forma, sino su desmantelamiento o fragmentación de la totalidad. Cada uno de estos edificios nuevos insiste en la integración y en la acción de juntar en la construcción de un (nuevo) todo, que puede ser turbulento o inestable, pero que sigue siendo una única entidad”. Visto em: Visto em: CORTÉS, Juan Antonio; “Estrategia Frente a Arquitectura”, in el croquis, 131/32: p.48, Originalmente em: Sara Whiting. In Spot Check. A conversation between Rem Koolhaas and Sara Whiting: p.48.

32 © “(...)the entire apparatus of “montage” invented at the beginning of the century to organize relationships between independent parts (...)” (Koolhaas, 1998: p.506/7)

33 © “The project carves the single structure implied by Berlin’s regulation in two parts – a wall and a cube. The carving continues inside the building, creating an erratic path from bottom to top, surrounded by regular office accommodation. The trajectory captures salient elements of Berlin’s architecture outside – 19th century, Nazi, communist...” (in Content: p.370)



Figura 161
Vista Exterior
Embaixada Holanda, Berlim



Figura 162
Vista Interior:
Transparências do percurso
Embaixada Holanda, Berlim

possível experimentar no interior do edifício é o resultado da colagem e sobreposição dos vários espaços, sendo que o diálogo, na maior parte das vezes, é estabelecido através dos grandes janelões que se abrem entre os distintos espaços da Casa e a sala principal.³⁴

Já, o percurso interior da Embaixada, a continuidade espacial vai variando de largura e altura, alternando entre opacidade e translucidez, e apenas é interrompida pelas ligações verticais, que a obrigam a contorcer-se em diversos sentidos, até chegar à cobertura do cubo. As variações, permitem ao indivíduo obter uma experiência espacial contínua extremamente interessante. As plantas e os cortes do projecto são bons exemplos disso, já que permitem inteirarmo-nos da totalidade do percurso e das relações que estabelece.

[fig. 162]

A utilização do mesmo material — alumínio — nas paredes, no chão e no tecto, contribui para a valorização desta continuidade, sendo apenas interrompida, e tal como no projecto da CdM, pelos diferentes materiais dos espaços que vão surgindo à medida que o vamos percorrendo. Neste sentido, a ideia de montagem torna-se novamente clara neste jogo entre continuidade e descontinuidade, quer seja pela variedade volumétrica, de materiais, cores, reflexos, jogos de transparências parciais, que proporcionarão ao utilizador uma experiência espacial estimulante.

Por conseguinte, este conceito de *Arquitectura Collage* será tido em conta no próximo capítulo, durante a análise detalhada ao nosso Caso de Estudo: a Casa da Música.

Pensamos que após esta pequena abordagem à obra e pensamento de Rem Koolhaas, na qual destacámos o seu carácter experimentalista, estamos em melhores condições para efectuar uma análise mais atenta e, consequentemente, mais completa à CdM.

34 ☉ “Este edifício não está a conter o evento dentro do edifício, mas sim, a projectá-lo para o exterior, para a cidade. Ao mesmo tempo, todos os espaços no interior estão visualmente ligados, pelo que, tanto quanto sei, é a única sala de concertos onde se pode ver, e de certa forma participar, em três concertos em simultâneo.” (Koolhaas, 2006: p.93)

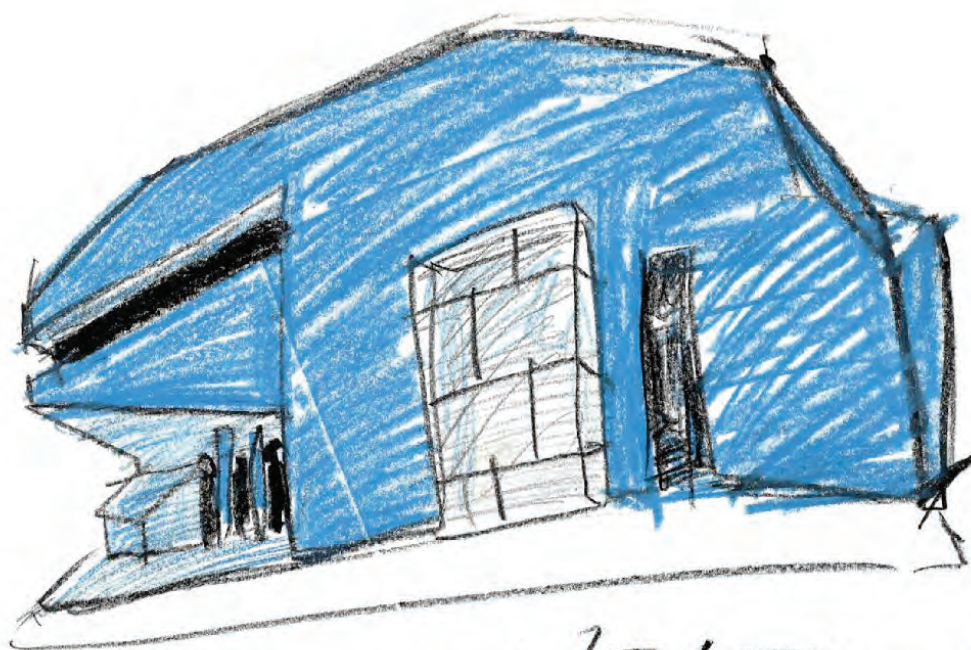


Figura 163
Esquisso
Teatro Azul, Almada

Almada → Teatro azul

5.4. Contemporânea, Arquitectura Experimental

“Eu gosto da ideia das pessoas serem uma espécie de bolas dentro dos flippers de uma arquitectura Dinâmica; gosto de entrar num espaço arquitectónico em que possa estar sentado a um canto a olhar para um dos lados e, ao voltar-me, encontrar uma situação completamente diferente, totalmente imprevisível. Andar um pouco a vaguear por aqui e por ali e ir encontrando situações sempre novas; voltar aos sítios e tornar a encontrar situações novas; será um gosto pessoal e não quero com isto dizer que não me impressionem outro tipo de arquitecturas, menos obsessivas.”

(Manuel Graça Dias)¹

Achamos importante inserir no nosso estudo, um caso de Arquitectura Portuguesa que por uma razão ou por outra, identificássemos como oportuno e complementar para nosso trabalho. Certamente que muitas obras e arquitectos portugueses ficaram por estudar, mas pensamos que o caso do atelier Contemporânea é pertinente, tendo em conta os objectivos desta tese, relacionados com a compreensão da experiência e percepção do espaço arquitectónico.

A arquitectura do atelier *Contemporânea*² (Manuel Graça Dias + Egas Vieira), é marcada por um forte sentido crítico sobre o contexto e envolvente dos projectos, e por “(...) *um claro fascínio pela contemporaneidade imediata*” (Manuel Vicente)³, sendo que o programa assume um papel fundamental como ponto de partida para cada proposta.⁴

Cada projecto, é a produção de uma imagem que relê o sítio e o programa. Tal como afirma Alexandre Alves Costa (GD+EV, 2006: p.11): “Cada obra, na sua circunstância, é um manifesto sobrecarregado de significado. Nas suas diferenças programáticas, na sua variedade formal, na riqueza das suas diferentes relações internas e externas, na sua autonomia ou na sua interdependência, cada obra, única e insubstituível (...)”. Mais à frente (re)afirma que: “Manuel Graça Dias é um dos que rompe o silêncio e reabre o debate público (...) com uma saudável e inabitual ausência de tiques formais, manipula a imagem no sentido inverso da sedução, pacificando a agressão da desurbanidade e da inadequação, excedendo-a” (IBIDEM: p.13). Nesta perspectiva, o seu trabalho reflecte sempre um certo inconformismo; os seus projectos são fortemente marcados por uma

1 ⊙ DIAS, Manuel Graça; in *Graça Dias + Egas Vieira : projectos=projects : 1985-1995*: p. 103.

2 ⊙ O seu nome “É uma homenagem a Fernando Pessoa que teve uma revista - de curta duração - chamada *Contemporânea* e é um nome que traduz a nossa vontade de nos mantermos ligados ao que ocorre à nossa volta, não nos fixando num único modo ou maneira de ver o mundo; tentando compreendê-lo, através da arquitectura. Tem a ver com a necessidade que sentimos de compreender a cidade e de a ler. De cada vez que for preciso actuar, tentaremos fazê-lo de modo a que o nosso trabalho mantenha as qualidades que encontramos nos sítios, tentando, ainda, acrescentar-lhes outras.” DIAS, Manuel Graça; in “O Teatro Azul”, entrevista de José Mateus a *Contemporânea*, visto em www.arx.pt.

3 ⊙ VICENTE, Manuel; in *MGD+EV, 11 cidades: projectos=cities: 1995/2005*: p.7.

4 ⊙ “Tudo se remete, sempre, à organização do programa. Cada edifício tem um grau de simbolismo próprio herdado do programa que o informa. Uma casa para um rico industrial tem um grau de simbolismo, um edifício de habitação social tem outra simbólica; têm, contudo de remeter para simbologias encontradas no seu próprio tempo, ainda que referidas a arquétipos da cultura já sedimentada.” DIAS, Manuel Graça; in “Entrevista com MGD e EJV”, *11 cidades: projectos=cities: 1995/2005*: p.105.

⊙ “(...) são os diferentes programas que organizam o ponto de partida para cada resposta de arquitectura. Temos de ter competência suficiente para saber interpretar o papel e o protagonismo que o edifício vai ter no sítio e na cidade.” IBIDEM: p.106.



Figura 164
Vista Exterior
Teatro Azul, Almada

linguagem própria, que interpreta e transfigura o real através de uma dinâmica adequada, e pela profunda individualidade que propõem para cada obra, atitude que espelha a complexidade das relações a que hoje assistimos na cidade contemporânea. Com isto, queremos dizer que a sua obra é fortemente marcada pela urbe e pelas complexas relações que dela derivam⁵, “(...)construída com o evidente prazer da invenção, como que dialectos de uma língua “mater” que descobrem, para adquirir dignidade e visibilidade, a sua própria gramática. Todas as obras reconhecem a complexidade do fascínio que a cidade exerce e evocam a memória da infinidade dos seus aspectos” (IBIDEM).

No seu processo, tal como anteriormente vimos com Steven Holl, o gosto pelo desenho, usado como ferramenta de trabalho, reflecte-se no resultado final das suas propostas, que transportam sempre a ideia de um “(...)universo plástico, tão afirmativo e carregado, dos seus desenhos” (Manuel Vicente)⁶, que posteriormente é traduzido em formas arquitectónicas. As suas obras deixam espaço à interpretação e à sedução por parte do utilizador, que é levado para o campo da contemplação e imaginação, já que a maior parte delas são dotadas de intensas variedades formais e cromáticas, que interagem directamente com a percepção do sujeito.⁷

De certa forma, podemos considerar que a sua obra é dotada de fortes propriedades multissensoriais, o que não implica que haja uma categorização daquilo que possa ser, ou não, uma arquitectura multissensorial⁸. Qualquer tipo de arquitectura joga com os nossos sentidos e com a nossa percepção, embora nalguns casos esta questão seja mais flagrante e incorporada no processo projectual, isto é, no acto criativo, sendo dada relevante importância à experiência que o utilizador irá ter na obra. Pensamos que a obra de Graça Dias e Egas Vieira é um desses casos (ver Anexos — Conversa com Manuel Graça Dias, na qual foi questionado sobre esta questão).

Após uma pequena abordagem aos pressupostos da sua obra e, voltando ao início deste capítulo, analisando a citação de Graça Dias, podemos concluir que a arquitectura do atelier *Contemporânea* é, de alguma forma, marcada pela imprevisibilidade e pela obsessão na procura de novas formas. Assim, perante os novos desafios que são pedidos têm uma postura que tem como premissa a procura de “situações sempre novas” que promovam a experiência que as pessoas irão ter nos diversos espaços do edifício. Desta forma, consideramos que o seu método de trabalho é marcado por uma forte componente

5 ⊗ “Temos um certo fascínio pelas milhares de coisas que acontecem nas cidades e por isso entendemos não poder estar fechados em “capítulos estéticos”. Podemos gostar das coisas mais diversas, anónimas ou não. Pode até ser só um trecho, um pedaço, e esse pedaço vir a ser utilizado por nós noutro contexto, porque nos pareceu bem.” DIAS, Manuel Graça; in “O Teatro Azul”, entrevista de José Mateus a *Contemporânea*, visto em www.arx.pt.

6 ⊗ VICENTE, Manuel; in *MGD+EV, 11 cidades: projectos=cities: 1995/2005*: p.7.

7 ⊗ A este respeito, Alves Costa (GD+EV, 2006: p.11) escreve o seguinte: “(...)O que me encanta é este activismo moralista e obstinado, este empenho absoluto na construção permanente de imagens exacerbadamente expressivas e afanosamente comunicativas, simbólicas, metafóricas, narrativas.”

8 ⊗ Como foi referido na página 93: A uma arquitectura multissensorial estará subjacente uma postura fenomenológica perante o mundo que comunique através da percepção da obra arquitectónica a sua razão de ser.



Figura 165
Vista Exterior (Este)
Teatro Azul, Almada



Figura 166
Vista Exterior
Teatro Azul, Almada



Figura 167
Vista Exterior (Oeste)
Teatro Azul, Almada

experimental⁹, que por vezes joga com a “*desconstrução da geometria cartesiana perceptível*” (Mário Chaves)¹⁰. Esta ideia comprova-se nas palavras do próprio Egas Vieira (IBIDEM) que diz: “*Queremos no entanto ter ânimo para ir sempre experimentando outras coisas. Ser-se contemporâneo é experimentar, mudar o contexto em todas as situações, uma lição que já foi dada pelo Dadaísmo: coisas banais em contextos diferentes ganham uma alma que inicialmente não possuíam. Devemo-nos lembrar sempre do “urinol” de Duchamp. A arquitectura também pode e deve socorrer-se dessa experimentação.*”

Na sua vasta obra, interessa-nos principalmente para o presente estudo, fazer uma análise mais detalhada ao projecto do Teatro Azul em Almada. Assim, poderemos fazer uma gradual introdução ao nosso Caso de Estudo (Capítulo 6) que irá ser o projecto da Casa da Música (CdM) de Rem Koolhaas, no Porto.

Identificámos este exemplo do atelier Contemporânea, como o que melhor se identifica com os pressupostos do nosso trabalho. É importante referir que não pretendemos fazer uma exaustiva análise comparativa dos dois projectos, tendo em conta o programa, a sua funcionalidade, a sua forma, materiais, etc. Pretendemos apenas analisar e compará-los nos pontos onde acharmos oportuno o fazer. Pensamos que uma pequena abordagem a esta obra nos poderá ajudar, na futura e mais detalhada análise ao Caso de Estudo, já que o teatro Azul, em certos pontos, é em muito semelhante ao caso da CdM: na escala que apresenta perante a cidade, na *iconicidade* que representa no contexto urbano, no protagonismo e distinção que ganha em relação à envolvente, na definição de uma nova centralidade, isto é, servindo como um novo ponto de referência na cidade¹¹, pelo seu acabamento monocromático (neste caso azul), ou até pelo dinamismo do espaço interior que propõe uma *promenade* por parte do utilizador.

Todos estes pontos que enumerámos derivam de uma certa *plasticidade* formal que o Teatro possui¹², já que é um edifício de carácter público onde decorrem actividades culturais. Todas estas questões, são consequência do programa inerente ao projecto, que era bastante complexo e diferente do ambiente envolvente (sobretudo habitacional), propondo duas salas de espectáculos, que definem a escala do edifício e surgindo, tal como no caso da CdM, como uma verdadeira excepção à “norma”.

No livro *Habitar Portugal 2008/09* (p.158), começa por ser descrito como “*Um sítio anónimo, nem mais bonito nem mais feio que outras coisas que conhecemos, à espera de um qualquer acontecimento que pudesse articular ‘sentidos’, instituindo um ponto de partida para uma*

9 ⊗ Segundo Egas Vieira, esta postura é “*menos económica num sentido intelectual, dá mais trabalho.*” (Entrevista com GD+EV: p. 104), e continuando, “*há muitas poéticas e sensibilidades e é assim que se constrói o território da diferença.*” (IBIDEM)

10 ⊗ CHAVES, Mário; in “Entrevista com MGD e EJV”, *11 cidades: projectos=cities: 1995/2005*: p.104

11 ⊗ “*Acreditamos que a rua, que era um sítio de passagem, venha a ser também um destino.*” DIAS, Manuel Graça; in “O Teatro Azul”, *entrevista de José Mateus a Contemporânea*, visto em www.arx.pt

12 ⊗ “*Há uma tentativa de descoberta de uma geometria, a partir de contingências exteriores e programáticas, que é aplicada depois também em três dimensões e que tem como objectivo criar uma peça elegante.*” (IBIDEM)



Figura 168
Vista Exterior: relação com
a envolvente habitacional
Teatro Azul, Almada



Figura 169
Vista Exterior: "Rua Canal"
Teatro Azul, Almada



Figura 170
Vista Exterior: Volumetria
dos dois Auditórios
Teatro Azul, Almada

organização urbana mais excitante, apreensível e ‘nomeável’”. Desta forma, é retratado como uma peça que pretende criar situações que corrijam, enfatizem e melhorem determinadas situações existentes¹³: *“O volume azul recebendo a forma da cidade de onde vem e dando forma à cidade que vem.”*¹⁴

O Teatro, inserido num contexto habitacional densificado, *“(...)rebate-se para a cidade, imaginando organizá-la, ainda que na modéstia das necessidades detectadas”*(Hab.Portugal), tentando criar situações urbanas, não tendo um lugar tão destacado como a CdM, que de certa forma se encontra isolada num território extremamente diverso e dinâmico, e em constante transformação. Neste caso, o Teatro dilui-se com e na cidade, tendo uma relação de maior proximidade com a mesma, daí que não seja tão fácil ter a compreensão total do objecto. De acordo com Egas Vieira¹⁵, *“O edifício poderia (...) possuir mais espaço livre junto à entrada mas apostámos na manutenção do plano de fachadas existente, preservando a ideia de rua canal e tentando criar um equilíbrio entre os edifícios de habitação e o Teatro.”* Portanto, é um edifício que procura relações directas com a envolvente próxima¹⁶, pretendendo estabelecer linhas de continuidade e algum equilíbrio com o pré-existente; neste sentido é o oposto da CdM que se afasta do edificado envolvente para ganhar um lugar de maior destaque, insistindo *“(...) tão enfaticamente na sua própria solidez, ao apresentar-se à cidade como nada mais que um objecto, evitando cuidadosamente qualquer associação do seu exterior com o tecido urbano envolvente (...)”* (Wigley, 2008: p.248). Graça Dias, questionado a comparar a sua solução com a da CdM, responde da seguinte forma: *“A Casa da Música teve que se debater com outro tipo de anonimato, o da Rotunda da Boavista, uma envolvente que não se fixa, que não serve de referência. (...) teria sempre que funcionar como um ponto de referência e por isso acho a opção acertada. Se fizéssemos o mesmo tipo de intervenção neste contexto seria ridículo, provavelmente não contribuindo em nada para a melhoria da área.”*¹⁷ O “anonimato” a que se refere o autor, a envolvente e contexto, é diferente nos dois casos, resultando duas abordagens e, conseqüentemente, soluções volumétricas extremamente diferentes. Posto isto, não é nossa intenção fazer uma análise crítica aos dois métodos projectuais na relação com a cidade ou assumir que uma posição é melhor do que a outra. A realidade contextual é bastante diferente nos dois casos, pelo que no presente estudo, estas duas posturas são válidas.

13 ⊙ Em entrevista com José Mateus (ARX) Manuel Graça Dias diz que *“(...) é um sítio sem interesse para o peão que passa por ali a fugir a caminho de outro lado qualquer. É tudo menos urbano ou amável.”* (IBIDEM)

14 ⊙ Originalmente em: *“Notas sobre o Teatro Municipal de Almada (Teatro Azul)”*. Visto em: <http://hardmusicaponto-com.blogspot.com/2008/06/teatro-municipal-de-almada-em-exposio.html>, consultado em 15.03.2010.

15 ⊙ VIEIRA, Egas; in *“O Teatro Azul”*, entrevista de José Mateus a Contemporânea, visto em www.arx.pt.

16 ⊙ *“O Teatro é radicalmente diferente mas, ao mesmo tempo, vai buscar à envolvente pretextos para que esta não se ‘sinta mal’.*” DIAS, Manuel Graça; in *“O Teatro Azul”*, entrevista de José Mateus a Contemporânea, visto em www.arx.pt

17 ⊙ IBIDEM. Seguindo a mesma linha de pensamento, e referindo-se a CdM como a criadora de uma referência, escreve o seguinte: *“(...)Sempre achei que a rotunda era um local muito pouco caracterizado (...) não haver nenhum edifício marcante que se contrapusesse àquela esplêndida massa arbórea que está no meio. Achei sempre que a solução do Koolhaas era a mais acertada, porque iria criar, finalmente, uma referência.”* DIAS, Manuel Graça; in revista Público, *A Casa abre-se à Música*: p.84



Figura 171
Vista Exterior: desenho
de espaços urbanos
modestos (ruelas).
Teatro Azul, Almada

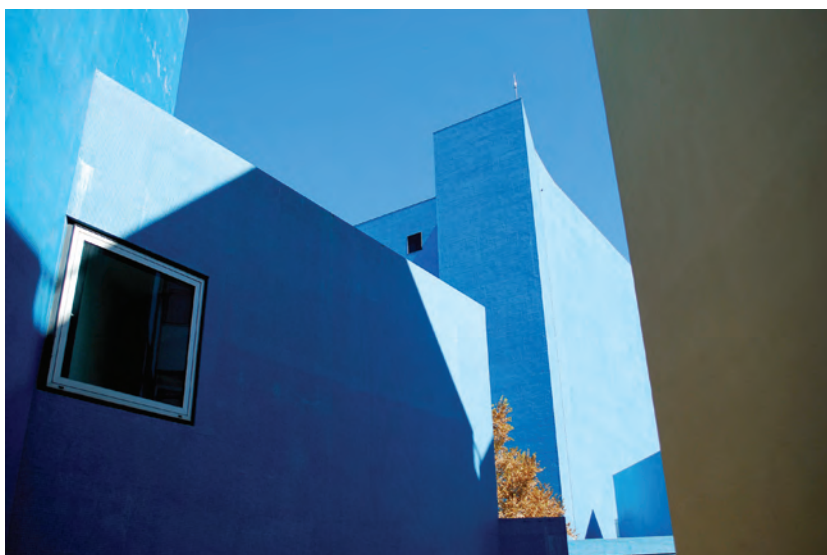


Figura 172
Vista Exterior
Teatro Azul, Almada



Figura 173
Vista Exterior: Relação
de continuidade com a
envolvente próxima
Teatro Azul, Almada

Ambos sobressaem formal, estética e cromaticamente em relação à envolvente. A CdM, assume uma posição de certa forma petulante, num território extremamente importante (como é o caso da Rotunda da Boavista), mas que mesmo assim e tal como referiu Graça Dias, não possuía um verdadeiro ponto de referência. Assim, a CdM pretende estabelecer um novo marco na cidade, sobretudo através da sua imagem icónica, afastando-se e posicionando-se no centro de uma clareira no tecido urbano, para que possa ser contemplada através de infinitos pontos de vista, quebrando assim com a ideia tradicional de quarteirão (ela própria institui-se como um quarteirão), e mantendo apenas relações visuais com a envolvente, através dos seus grandes janelões. Ou seja, na sua concepção há uma certa ideia de afastamento de uma envolvente próxima que não é fixa nem serve de referência, para se mostrar à cidade.

O Teatro Azul, com uma postura mais modesta, pretende aproximar-se e relacionar-se directamente com a cidade, preservando, através da fachada principal, a tal “ideia de rua canal”. Na mesma entrevista, Graça Dias fala num método de integração urbana com alguma serenidade: *“O facto de o edifício não assumir uma posição de recusa da envolvente e de procurar com ela escrever espaços urbanos modestos como as ruelas e os becos em vez de praças mais retóricas, expressa bem o nosso desejo de integração e de alguma serenidade.”* (IBIDEM)

Através desta pequena comparação, demonstramos a importância que cada projecto tem, sobretudo através do seu valor imagético proveniente essencialmente da sua forma e cor, como elemento de referência e caracterizador de uma nova centralidade num território urbano anónimo. Ambos são objectos criadores de um “qualquer acontecimento que articula sentidos” e, consequentemente, de uma “organização urbana mais excitante”.

É também evidente, a semelhança monocromática no revestimento exterior que os dois edifícios possuem, conferindo-lhes uma posição ainda mais destacada no tecido urbano. No caso da CdM, a sua brancura e geometria são contrários à envolvente, sendo que a cor exterior só é providenciada pelo contexto. Este monólito em betão branco, no seu estado conceptual mais áspero (duro, sem cor), vive sobretudo da sua forma exterior abstracta — não informativa —, isto é, pretende sobrepor-se em relação à envolvente, não pela sua cor ou acabamento exterior, mas, sobretudo, através da sua forma. A cor apenas existe nos recortes do edifício — nas enormes aberturas —, que permitem a percepção do que se passa no seu interior. Esta opção, atribui um forte protagonismo às enormes aberturas que a CdM possui, já que é através delas que podemos compreender um pouco da sua parte interna, intensa e policromática.

Em relação ao Teatro, *“Um revestimento em mosaico cerâmico vitrificado, azul claro, embrulha obsessivamente todo o edifício de modo a “apertar” e “domar”, através da cor, brilho e textura, todos os dispersos e diferentes momentos que um organismo com esta complexidade gera e apresenta.”* (Habitar Portugal). Neste caso, um manto azul envolve e unifica mais facilmente o objecto,

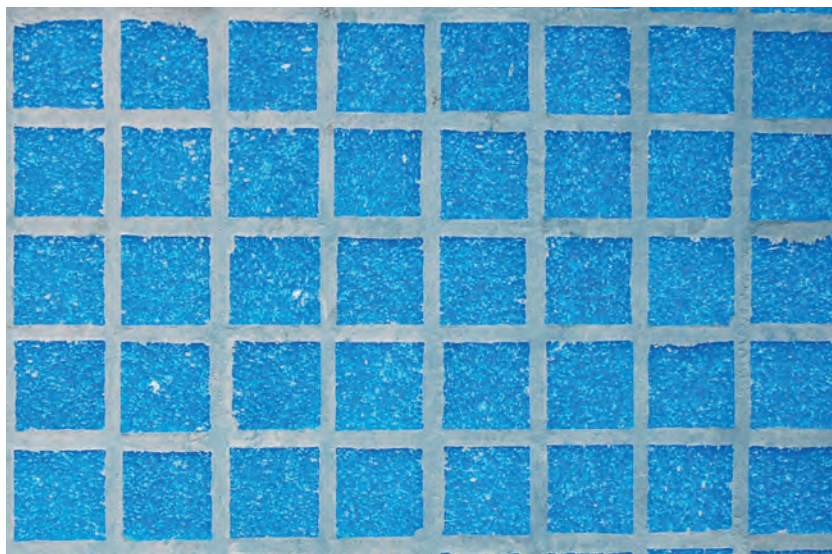


Figura 174
Pormenor do revestimento azul em mosaico cerâmico vitrificado.
Teatro Azul, Almada



Figura 175
Vista Exterior: "Rua Canal"
Teatro Azul, Almada



Figura 176
Vista Exterior.
Teatro Azul, Almada

possuidor de uma volumetria bastante agitada, através de um só material monocromático.¹⁸ Assim, de forma a tornar mais clara a leitura da totalidade do edifício, que por razões programáticas apresenta uma forte complexidade formal, MGD e EJV optaram por um único revestimento exterior azul, que ao mesmo tempo dota o Teatro com fortes propriedades sensoriais e, evidentemente, de um grande simbolismo: “A unidade assim encontrada originou a designação que surgiu, então, quase naturalmente: Teatro Azul. Tratou, na verdade e sobretudo, de significar o existente” (Habitar Portugal). O interessante neste caso, é notar que esta propriedade visual deu outro significado à sua existência, dito por outras palavras, criou uma afectividade entre as pessoas e o edifício, que posteriormente lhe atribuíram um nome. A este propósito, Graça Dias refere que o facto de ter sido atribuído o nome de Teatro Azul, deu às pessoas uma maior ligação à cidade.¹⁹

Após esta análise — e resultado da sua forma —, concluímos que a CdM não necessita de um revestimento externo para que lhe seja conferido um certo grau unitário, pois, o mesmo é resultado da sua estranha volumetria exterior, marcada pela homogeneidade do monólito revestido a betão branco. No caso do Teatro, houve a necessidade de recorrer a um único material de revestimento, para que o edifício, resultado da articulação no plano horizontal de vários espaços e, consequentemente, várias formas, ganhasse esta unidade.

Logo à partida, analisando e comparando o interior dos dois edifícios, é notória a diferença na estratégia de distribuição programática dos dois projectos. Consideramos que a organização interior da CdM tem um maior grau de complexidade relativamente ao Teatro Azul, através da disposição tridimensional dos vários espaços no plano vertical, que intensifica as relações entre eles e cria uma série de novos acontecimentos. No projecto do Teatro, esta disposição programática é feita, essencialmente, no plano horizontal, aproveitando o declive do terreno para a distribuição dos diversos espaços, ou seja, a experiência que o utilizador poderá ter na obra é volumetricamente menos intensa, pois decorre essencialmente ao nível de uma superfície plana.

É interessante notar, que através das palavras de Egas Vieira, podemos de certa forma fazer um termo de comparação entre os dois projectos, ao nível do que representam os seus espaços de distribuição. De acordo com o próprio “*Todos os espaços principais estão calmamente encaixados uns nos outros e são depois as ligações entre eles a introduzir algum “frisson”. Mas resulta também da relação forte que pretendemos criar entre o edifício e as geometrias ou as circunstâncias da envolvente (...)*”²⁰. Este frisson a que Egas Vieira se refere,

18 ⊗ Egas Vieira em entrevista com José Mateus: “Tínhamos a noção de que a forma articulada e complexa do teatro deveria ser compensada com a aplicação de um revestimento único. Pareceu-nos que poderia ser a pequena pastilha de vidro, porque se adapta bastante bem às diversas morfologias e situações de remate, mas não tínhamos ainda escolhido a cor.” VIEIRA, Egas; in “O Teatro Azul”, entrevista de José Mateus a Contemporânea, visto em www.arx.pt

19 ⊗ “(...) nós gostámos dessa ideia, que as pessoas dêem um nome às coisas e se apropriem das coisas, saibam que coisa é aquela, porque isso dá às pessoas uma maior ligação à cidade.” DIAS, Manuel Graça; in “O Teatro Azul”, entrevista de José Mateus a Contemporânea, visto em www.arx.pt

20 ⊗ VIEIRA, Egas; in “O Teatro Azul”, entrevista de José Mateus a Contemporânea, visto em www.arx.pt

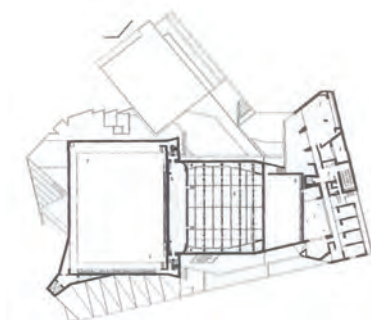


Figura 177
Plantas dos diversos pisos
do Teatro.
Teatro Azul, Almada

Figura 178
Vista Interior: Foyer
Teatro Azul, Almada

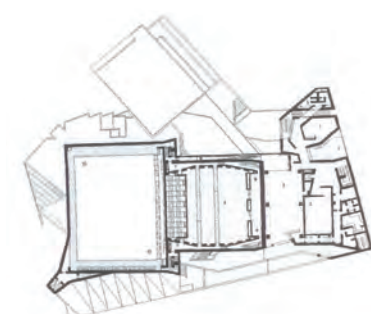


Figura 179
Vista Exterior: Pátio Interior
Teatro Azul, Almada

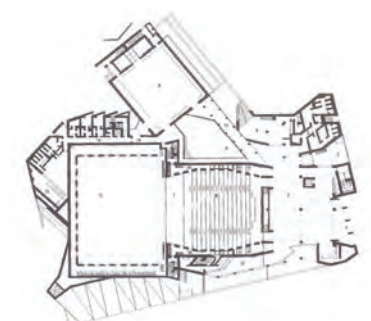
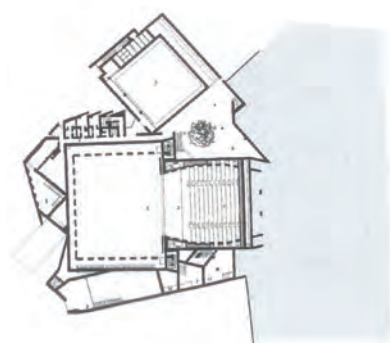


Figura 180
Vista Interior: Auditório
Teatro Azul, Almada



ainda é mais notório no projecto da CdM, onde o seu interior, que definiu a volumetria externa, atinge níveis de maior complexidade formal, sendo desta forma impossível de desvendá-lo desde o exterior da CdM. Esta tensão torna-se bem visível quando os diversos espaços programáticos se abrem para os corredores de circulação, e para a sala principal através dos grandes janelões, sendo a percepção do utilizador “bombardeada” com diferentes formas, variadas profundidades de campo, e materiais distintos que envolvem todos os espaços da Casa. A oposição clara, que é bem visível neste projecto, entre circulação e permanência, aliada à possibilidade de um percurso sem fim, tem como resultado um interior extremamente complexo, conduzindo o sujeito a uma experiência marcante da arquitectura. O interior da CdM, torna-se numa infundável paisagem labiríntica enrolada dentro de uma simples caixa, o que torna, e descontextualizando, a descrição de MGD em relação ao Teatro, extremamente pertinente para o nosso caso, já que por instantes parece-nos que está a descrever o interior da CdM: “(...) *estrutura com personalidade própria e não um edifício neutro (...) Um edifício que pudesse ter muitas situações inesperadas, que fosse de tal modo labiríntico e complexo que ali se pudessem encenar coisas maravilhosas*”²¹. Em ambos os casos o fundamento do desenho é baseado na procura de situações novas e em relações volumétricas intensas, para que a experiência que o utilizador irá ter à medida que percorre o seu interior seja marcante. Daí que Manuel Graça Dias tenha afirmado que “*A ideia essencial [no Teatro Azul] é a de que as pessoas se possam movimentar.*”²² Segundo José Mateus, “*O interior está baseado na existência de uma figura regular — o quadrado — que se repete em três situações com analogias dimensionais, no foyer, na caixa de palco, e na sala experimental. Depois acrescentam-lhe os espaços secundários e de ligação que introduzem a complexidade espacial que o Teatro tem.*”

Após a análise ao método e trabalho do atelier Contemporânea, mais propriamente ao projecto do Teatro Azul de Almada, propusemos ter uma conversa com o Arq^o Manuel Graça Dias que abordasse muitos dos pontos chave da nossa tese (ver *Anexos*). Pensamos que o seu pensamento crítico e a sua vasta experiência como arquitecto se adequam à nossa vontade na procura de respostas para as questões que fomos levantando ao longo deste estudo. Esta conversa foi importante para o que viria a ser a conclusão deste estudo.

21 © DIAS, Manuel Graça; in “O Teatro Azul”, *entrevista de José Mateus a Contemporânea*, visto em www.arx.pt

22 © in “Um pouco mais de azul em Almada”, *oasrs*, Visto em: <http://www.oasrs.org/conteudo/agenda/noticias-detalle.asp?noticia=105>, consultado em: 04.02.2010

“Both forms of art [Architecture and Cinema] define the dimensions and essence of existential space; they both create experiential scenes of life situations.”

Pallasmaa (2001: p.17)

“Architecture projects spaces in this world. Cinemaphotography translates that space into pictures projected in time. Cinema then is used in a completely new way: as a space to meditate on buildings.”

Heinz Emigholz, in *Schindlers Hauser DVD*

PARTE 2

CAPÍTULO 1 **OBJECTIVO DO ESTUDO**

CAPÍTULO 2 **INTRODUÇÃO AO TEMA**

CAPÍTULO 3 **CONCEITO DE CORPO NA DEFINIÇÃO DO ESPAÇO**

CAPÍTULO 4 **CONTEÚDO DO ESPAÇO**

CAPÍTULO 5 **EXPERIÊNCIA CORPORIZADA/ FENOMENOLÓGICA**

CAPÍTULO 6 **CASO DE ESTUDO: CASA DA MÚSICA**

“A Casa da Música é um edifício clássico porque a sua volúpia formal recorre de imagens desejadas pelo séc.XX moderno – de assimetria; de torção; de enlevo espacial; de tensão diagonal. No interior, a técnica de “collage” permite passar de uma fonte “gráfica” para outra, livremente, numa manifestação do século XX pós-moderno.”

(Jorge Figueira)¹

“A CdM surge-nos como uma obra onde o sentido de ruptura, de desafio perante a imagem corrente, moderna e integrada da arquitectura e do urbanismo – numa cidade de claro pendor tradicional como é o Porto – é posta em causa de forma tão liberal como apocalíptica e talentosa.”

(José Manuel Fernandes)²

“(...)a sua importância não decorre de nenhuma acrobacia tecnológica ‘up to date’, mas de uma manipulação perturbadora dos materiais, do espaço e do programa”

(Jorge Figueira)³

O capítulo que se segue, para além da análise à Casa da Música, tendo em conta os pressupostos do nosso estudo, é também o resultado da constante vivência do projecto e dos seus espaços, principalmente ao longo do último ano no qual trabalhei como Assistente de Sala. Este importante facto permitiu que obtivesse uma experiência contínua e variada dos inúmeros espaços que constituem a CdM (muitos deles de acesso exclusivo a trabalhadores) potenciando esta análise final e uma conclusão mais precisa e completa nas questões às quais nos propusemos abordar.

Foi nossa intenção que esta rotina fosse explorada ao máximo, quer através da minha experiência como utilizador, e na qual vivenciei directamente o espaço, como também através do meu olhar – como observador – tentando analisar e reflectir sobre a experiência dos restantes indivíduos. O resultado deste confronto e proximidade com o projecto, permitiu que recolhesse múltiplas opiniões e reacções dos utilizadores, tanto a nível dos diferentes colaboradores que todos os dias vivenciam aqueles espaços, como do público em geral que só esporadicamente se desloca à Casa. Neste tempo dispensado no interior da CdM, no qual tive a oportunidade de estabelecer contacto com inúmeros eventos e pessoas das mais variadas classes sociais e etárias, interessou-me, sobretudo, captar e tentar perceber o modo como as pessoas se iam apropriando do espaço, isto é, a forma como o vivenciavam, tentando de certa forma absorver algumas das informações fornecidas pelos seus movimentos e reacções aos mais variados estímulos que propõem muitos dos seus espaços. Portanto, a vivência *in loco* tornou possível que esta abordagem final ao nosso Caso de Estudo fosse ainda mais satisfatória, já que as várias horas passadas na CdM permitiram que tomasse consciência de vários factores que poderão ser imperceptíveis a

1 ○ FIGUEIRA, Jorge; “Marte Ataca!”, in revista *Público*, “A casa abre-se à música”: p.82.

2 ○ FERNANDES, José Manuel; “Um desafio à arquitectura e à cidade”, in revista *Arquitectura e Vida* Fev/2004, “Casa da Música – Arquitectura, Engenharia, Acústica”: p.46

3 ○ FIGUEIRA, Jorge; “Marte Ataca!”, in revista *Público*, “A casa abre-se à música”: p.82.

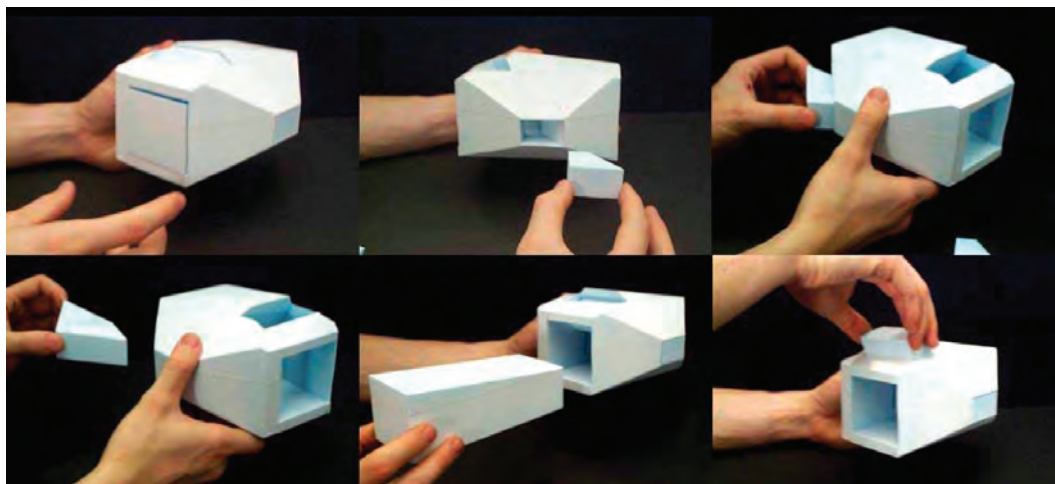


Figura 181
Maqueta e Remoção dos
Vazios
Casa YK2, Roterdão

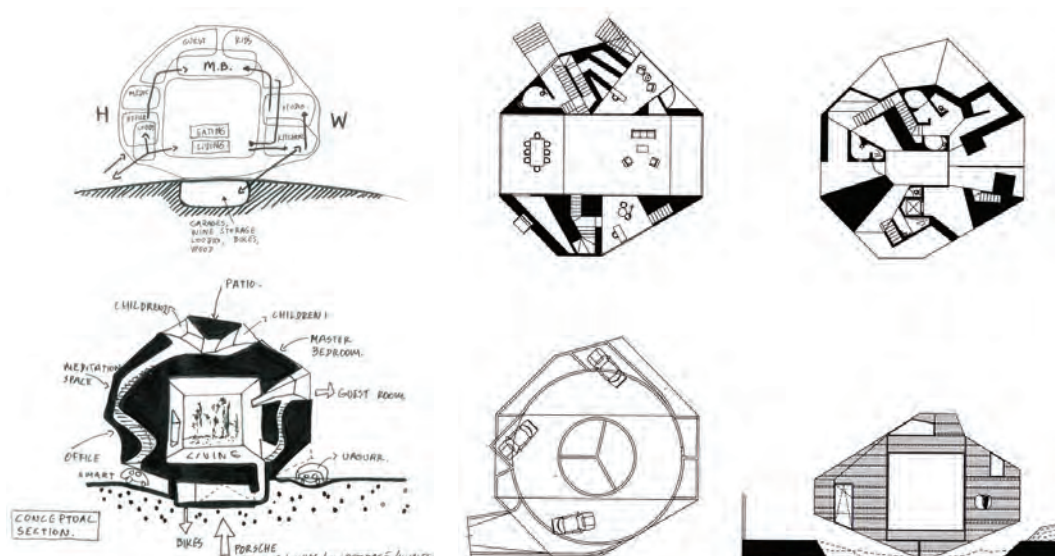


Figura 182
Corte Conceptual
Casa YK2, Roterdão

Figura 183
Plantas e Alçado
Casa YK2, Roterdão



Figura 184 e 185
Collage Plantas Piso 0 e 4
Casa da Música, Porto

um utilizador comum que experiencie aqueles espaços casualmente.

Como anteriormente referimos, desejámos que a nossa atenção se focasse na experiência que o indivíduo tem neste universo labiríntico que é o interior da CdM e, consequentemente, nas propriedades multissensoriais que libertam o seu imaginário e propõem vários níveis de participação. Por isso mesmo, pensamos que uma análise efectuada tendo em conta apenas a sua funcionalidade não seria relevante para este estudo.

6.1. Análise Teórica

▶▶ PROCESSO ARQUITECTÓNICO

O projecto surgiu de um processo arquitectónico que teve como resultado final a Casa da Música. Sendo assim, para que esta análise possa ser mais completa, é importante perceber o modo como se foi desenvolvendo, desde a fase inicial do projecto para a Casa YK2, até à fase final que hoje conhecemos.

▶▶ PROJECTO YK2

A Casa YK2 (Roterdão, 1999), foi a primeira abordagem conceptual de Koolhaas ao que viria a ser o projecto final da Casa da Música. O cliente tinha duas obsessões: detestava desarrumação e mantinha uma relação ambígua com os restantes membros da sua família. Assim, teria de ser uma casa onde todos pudessem estar juntos, mas também um lugar onde todos conseguissem viver separadamente. Desta dicotomia, entre união e separação, surgiria um projecto que tinha como principal elemento organizador o vazio central – sala de estar –, que era o espaço onde a família se poderia juntar, se e quando quisesse. Este espaço único, que poderia ser lido como um túnel que atravessava toda a largura da casa, estava rodeado pelos restantes espaços programáticos, ou seja, os diversos espaços da casa dispunham-se à volta deste elemento: “O projecto resultante não é, portanto, um sólido que foi perfurado, como finalmente parece. Pelo contrário, é um buraco que gerou um sólido” (Wigley, 2008: p.263).⁴ Desta forma, podemos novamente realçar o que já anteriormente identificámos no método projectual de Koolhaas, de *Estratégia do Vazio* (pág.137).

[fig. 181 – 183]

▶▶ COLAGEM

Seguindo a linha de pensamento da conclusão do capítulo 5.3 (*Rem Koolhaas, Architectura Collage*), é interessante, novamente repararmos no uso da *collage* como método de trabalho. Neste caso, através de uma montagem feita com plantas de casas de arquitectos reconhecidos⁵, constrói a planta da casa YK2 (fig. 182), tornando bem visível o conceito de vazio-sólido originador do projecto, “dando a entender que todas elas

[fig. 184, 185]

⁴ ◉ Continua e diz: “Fotografias de maquetas e desenhos foram feitos de modo a enfatizar que olhar para a casa é olhar para um grande buraco e que viver na casa é olhar para fora a partir desse buraco” (Wigley, 2008: p.263). Koolhaas, num dos seus esboços intitula este projecto como House as Window (IBIDEM: p.262)

⁵ ◉ “Diferentes combinações de fragmentos de plantas de casas canónicas construídas pela OMA e por Melnikov, Siza, Aalto, Chareau, Gehry e até Loos foram tratadas como anexos protésicos dos lados do tubo, e depois abstraídas em negativo, como branco sobre fundo negro.” (Wigley, 2009: p.264)

podiam ser produtivamente reorganizadas através dele” (IBIDEM: p194). Conceptualmente, poderíamos descrevê-lo como um vazio embebido num sólido como um túnel, e com ligações mais pequenas a conectá-lo às faces externas do sólido.

Estes foram os conceitos essenciais no desenvolvimento deste projecto, que posteriormente seriam aplicados no concurso – ganho em 1999 – para o projecto da CdM.

►►
VAZIO

Koolhaas, na conferência *Transformações*, descreve o processo arquitectónico da evolução experimental do projecto da Casa YK2 em direcção à sala de concertos (CdM), como a *Morfogénese da Forma*, reforçando a ideia do projecto ter a sua própria vida interna⁶, afirmando posteriormente que: “(...) *queria mostrar que a arquitectura era mais do que um processo criativo – que tinha a dimensão de uma experiência e de uma forma de alquimia*” (IBIDEM: p.185).⁷ Um aspecto extremamente importante neste processo, e posteriormente, na evolução do projecto foi a continuidade na ideia do grande vazio como elemento organizador do projecto, pois o objecto foi alterando constantemente a sua forma para acomodar o vazio. Este “buraco”, de secção quadrada, rapidamente se tornou no elemento constante, enquanto que a forma e o material à sua volta se foram transformando à medida que o projecto se ia desenvolvendo. O vazio era um “elemento” certo e o sólido incerto.⁸ É interessante a posterior associação que Rem Koolhaas faz entre conceito e forma: “*Essa é a beleza do conceito se sobrepor à forma, claro. Os conceitos são mais resilientes do que as formas e os objectos*” (IBIDEM: p175). Neste caso, o conceito transporta uma concepção nova, onde os espaços – vazios na peça global – não são desenhados autonomamente, havendo uma ideia de conjunto, de um objecto unitário que suporta todos estes elementos.

[fig. 186 – 194]

A conjugação destas duas *estratégias* (*Collage* + *Vazio*), teve como resultado um vazio cúbico interior que nunca muda e que é intersectado por outros vazios mais pequenos, que vão continuamente transformando o sólido excêntrico que o envolve, dependendo de como é resolvido o programa. Os momentos mais excitantes do edifício – a tal fricção que referimos anteriormente na pág.161 – são aqueles onde um vazio encontra o outro. Quando, entre eles, se rasgam grandes janelões que permitem efeitos de transparência e profundidade, seja entre os diversos espaços interiores, ou até mesmo com a envolvente exterior. Neste caso o vidro curvo tem um papel importante na estimulação dos sentidos do utilizador, estabelecendo uma conexão entre transparência, reflexão e distorção da realidade numa certa ilusão; quando os diferentes materiais se encontram, provocando um certo choque que estimula a nossa percepção, ou até mesmo no confronto entre as

6 © WIGLEY, MARK; *A Casa da Musica*, Fundação da Casa da Música, 2008: p.191.

7 © Na mesma conferência – *Transformações* – Koolhaas refere que “*o que foi incrivelmente afortunado em todo o processo (...) foi que a abertura para a vista permitiu esta estranha alquimia de uma casa que se transmutou numa sala de concertos, permitindo lidar com os problemas mais clássicos das salas de concertos.*” Continua e diz que o que mais o entusiasmou foi o de poderem “*fazer o projecto interessante através da caixa de sapatos e isso era o paradoxo típico que nos atraía bastante.*” (Wigley, 2008: p.161)

8 © WIGLEY, Mark; *A Casa da Musica*, Fundação da Casa da Música, 2008: p.192.



Figura 195
Foyer
Casa da Música, Porto

diferentes formas que constituem os diversos espaços programáticos.

►►
FORMA

Koolhaas compara a *Estratégia do Vazio* da CdM com a da Biblioteca de Paris, afirmando que: “No Porto o vazio é usado para criar forma e em Paris é usado para matar a obrigação para com a forma.” (IBIDEM: p.177). Portanto, esta *estratégia* aplicada na Biblioteca de Paris não tinha repercussões na sua forma exterior, por muito que o seu interior modificasse, a sua forma exterior regular nunca se transformaria. Como vimos, na CdM acontece exactamente o oposto. Exteriormente é multiforme, resultado da sobreposição volumétrica dos vários espaços programáticos que atravessam e dão profundidade à massa unitária em betão branco que constrói o edifício.

[fig. 195]

Desde o exterior parece que estamos perante algo maciço, mas, tal como descreve Mark Wigley, esta ideia é posta em causa assim que subimos as escadas exteriores e nos aproximamos da entrada principal, penetrando desta forma para o seu interior: “Porém, ao aproximar-se destes degraus, a ideia de massa de betão sólida que foi perfurada é subitamente colocada em dúvida (...) Subitamente, é possível que o sólido de betão seja uma casca vazia, um invólucro esticado à volta de uma armação, como se o efeito do padrão ziguezagueante de tecido sobre o betão fosse a primeira pista relativamente ao verdadeiro desempenho do material.” (IBIDEM: p.241). Sendo assim, no seu interior — principalmente no *foyer* — estamos perante duas leituras possíveis deste *objecto*⁹. A primeira surge à nossa esquerda, quando tomamos consciência da fina pele em betão que o envolve, de uma camada exterior que parece ser um invólucro independente. Esta ideia é posta em causa assim que, à nossa direita, nos depararmos com uma grande massa única em betão que parece ter sido escavada. “Pele e massa competem pela nossa atenção” (IBIDEM: p.241), estando a estrutura tão integrada na arquitectura que não se percebe onde acaba a estrutura e começa a arquitectura. Coexistem pele, espaço e estrutura, todas elas interligadas num sólido conceito que dá forma a este poliedro que “parece ter uma fobia de ângulos rectos” (IBIDEM: p.242).

►►
CONTEXTO

[fig. 196]

Contextualmente, é uma intervenção assumidamente dissonante, abstracta e esotérica, que se distancia da arquitectura pré-existente, tendo presente uma lógica de fazer cidade que se liberta das imposições da cidade tradicional. Redefinindo a questão do lugar e da contextualização, transporta consigo os signos da fragmentação da cidade contemporânea, propondo criticamente descontinuidades e rupturas com a envolvente. Uma solução provocatória e com grande capacidade referencial, sendo a sua teatralidade o resultado de um certo estranhamento pela sua forma, presença e dimensão. Formalmente, é um *objecto* denso, compacto e sem relações imediatas com o contexto, soltando-se da

⁹ ◉ “(...) a Casa da Música insiste tão enfaticamente na sua própria solidez, ao apresentar-se à cidade como nada mais que um *objecto*, evitando cuidadosamente qualquer associação do seu exterior com o tecido urbano envolvente ou até com o plano de pavimento onde pausa” (Wigley, 2008: p. 248). Sobre esta designação Jorge Figueira diz o seguinte: “entramos num domínio onde a designação edifício pode apropriadamente ser substituída por “*objecto*”. Multifacetado com planos recortados que teimam em não ser verticais ou horizontais como seria suposto.” FIGUEIRA, Jorge; “Marte Ataca!”, in revista Público, “A casa abre-se à música”: p.82.



Figura 196
Vista aérea
Casa da Música, Porto

lógica urbanística presente na Rotunda da Boavista. Contudo, reconhece a escala do lugar, da envolvente, enquadrando-a de acordo com o seu desenho. Assim, a dimensão teatral e urbana complementa-se com as vistas que conquista sobre a cidade e que passam a constituir as novas referências do lugar. O Volume é, portanto, um objecto isolado, mas trespassado pelas vistas e assim influenciado pelas relações com a cidade.

»
PERCURSO
ENVOLVENTE

A sua arquitectura possui uma certa visão cubista, gerada pela desmultiplicação das faces, resultando numa aparência sem referências. Desta forma, esta “*massa ameaçadora transpira um equilíbrio teimoso*” (IBIDEM: p.240), enfatizando ângulos e tensões que propõem um percurso envolvente exterior, pois o sólido, situado no centro do vazio urbano, inclina-se e projecta-se sobre a praça, permitindo que o transeunte circule à sua volta. Este dinamismo e movimento, que a peça por si só já nos indica, é reforçado pelo espaço público ondulado que o circunda, e como veremos mais à frente, também se concretizar-se-á no seu interior numa “*espécie de dança em torno dos auditórios*” (Luís Urbano)¹⁰. Logo, o projecto é marcado por uma certa coerência entre a forma exterior do edifício e o respectivo resultado espacial interior.

»
FORMA
EXTERIOR/INTERIOR

Exteriormente, é plasticamente muito forte e sedutor, “*as suas superfícies cegas captam a totalidade da luz*” (Wigley, 2008:p. 240), sendo difícil resistir ao desejo de entrar neste sólido, quer pelo mistério que representa a sua figura, como pelos signos que nos convidam a entrar e a descobrir um universo labiríntico que se vai revelando temporizadamente.

Existe um grande contraste quando confrontamos estas duas realidades: exterior público austero que choca com um interior privado, complexo e sensual.¹¹ Os diversos espaços programáticos tornam-se interiores vividos, isolados e únicos, contrastando com a homogeneidade do monólito em betão branco. Assim, é constituído por um núcleo interno polimorfo, por elementos cromáticos diferenciados, que criam uma encenação ambiental diversificada, sendo, por isso, o revestimento protagonista interior do objecto.¹² Deste modo, a experiência pública da CdM leva-nos desde o primeiro contacto com o betão branco exterior, até ao seu interior ricamente ornamentado.

»
RELAÇÃO
INTERIOR/EXTERIOR

A relação interior/exterior — e *vice-versa* — é estabelecida pelas enormes aberturas que o rasgam: “*a brancura revela ser betão e os pedaços escuros são superfícies de vidro através das quais se dão pistas passageiras de espaços interiores recortados no sólido*” (IBIDEM, 2008: p.239).

A partir do seu interior, o Porto torna-se o cenário, e as vistas do edifício são experiências específicas deste projecto. Diz Ellen Van Loon que “*se ele fosse todo feito em vidro, era*

10 ⊕ “(...)os seus contínuos espaços de distribuição, por vezes demasiado confinados, provocam uma espécie de dança em torno dos auditórios, em que os corpos dos utentes se cruzam constantemente e se olhem em níveis espaciais sobrepostos.” URBANO, Luís; “Si homines video, angelos videre non possum”, in revista *Laura*, nº2, Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, Guimarães, 2005.

11 ⊕ Mark Wigley, referindo-se ao trabalho de Adolf Loos. (Wigley, 2008:p 245)

12 ⊕ Segundo Wigley, “os revestimentos não desgastam o sólido, Eles despoletam o sólido” (Wigley, 2008:p.288).



Figura 197
Vista Exterior:
Bar dos Artistas
Casa da Música, Porto



Figura 198
Vista Interior: Cyber
Casa da Música, Porto



Figura 199
Vista Interior: Espaços
Circulação
Casa da Música, Porto

constantemente a vista que se impunha.”¹³ Vistas do exterior, as mesmas aberturas escuras da fachada mostram “*aquilo que não estamos habituados a ver, ou que supostamente não queríamos ver, a arquitectura transforma os que a usam quotidianamente em exibicionistas inesperados e a nós que a olhamos em voyeurs acidentais*” (Luís Urbano)¹⁴. Isto sucede-se pelo facto da Casa da Música mostrar aquilo que normalmente está escondido: “*Espaços como os camarins, o bar dos artistas, os escritórios administrativos e os acessos técnicos assumem um carácter de exposição permanente ao nível da rua, enquanto que a entrada principal e os auditórios são relegados para um nível superior*” (IBIDEM).

As janelas não coincidem exactamente com os pisos, mostrando sempre mais qualquer coisa para o exterior, chamando, desta forma, a atenção do transeunte e da sua curiosidade em explorar o seu interior.

Posteriormente, o acesso a estas aberturas, a partir do interior, demonstra ser extremamente complicado, pois nunca estamos seguros da nossa posição no espaço.

►►
PERCURSO
INTERIOR

O seu interior pressupõe um percurso helicoidal através do objecto, por vezes sem qualquer sentido claro de orientação, sendo que a experiência do utilizador passa inevitavelmente por ser um processo marcadamente de descoberta.¹⁵ Esta infundável paisagem labiríntica, enrolada dentro de uma caixa, de certa forma exemplifica a ambição do movimento moderno, que pretendia que o interior de um edifício se tornasse num percurso com um movimento contínuo, ou melhor, na possibilidade de um interior sem fim.¹⁶

[fig. 199]

Neste cruzamento de espaços, que constituem uma complexa *promenade architecturale*, as circulações mantêm o perfil “neutro” do volume exterior (tal como observámos no projecto para a Embaixada da Holanda em Berlim): a maior parte das vezes não têm qualquer tipo de revestimento extra, aparecem despedidas em betão “à vista”, mas ocasionalmente são revestidas com uma chapa de zinco perfurada. Uma vez mais, esta neutralidade só é interrompida quando entramos nos diferentes espaços programáticos que constituem a CdM. Neste confronto, entre permanência e circulação, assistimos a outro forte contraste, marcado pela transparência e opacidade: os espaços de circulação são encerrados, não estabelecendo nenhum tipo de relação com o exterior, enquanto que os espaços individuais abrem-se para o exterior, surgindo com uma forte relação com a envolvente. Mark Wigley (2008: p.242), descreve de uma forma muito interessante o percurso, desde o exterior até ao interior do auditório principal (Sala Suggia), que é

[fig. 198]

13 © LOON, Ellen Van; in “Entrevista”, revista *Arquitectura e Vida*, Fev/2004, “Casa da Música – Arquitectura, Engenharia, Acústica”: p.41.

14 © URBANO, Luís; “Si homines video, angelos videre non possum”, in revista *Laura*, nº2, Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, Guimarães, 2005.

15 © “Vai haver quase sempre uma descoberta: o edifício pode parecer uma massa que não tem forma escultórica, mas depois, quando se visita, percebe-se que os cortes são feitos para ir encontrar determinados pontos de vista.” SOUTO MOURA, Eduardo; citado por Jorge Marmelo, “À procura do Efeito Guggenheim”, in revista *Público*, “A casa abre-se à música”: p.53.

16 © WIGLEY, Mark; *A Casa da Música*, Fundação da Casa da Música, 2008: p.246

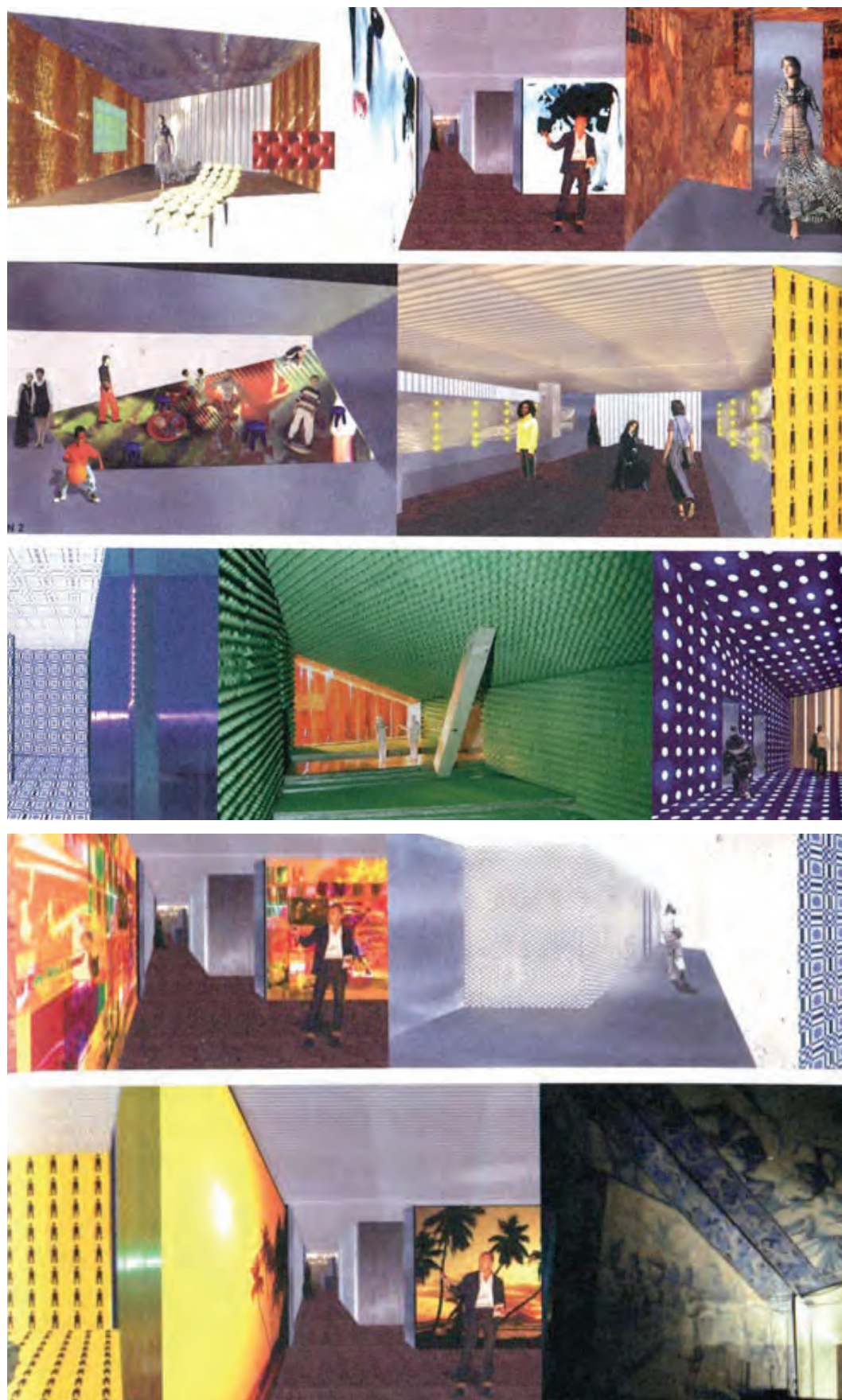


Figura 200
Estudo para os diferentes
revestimentos dos
espaços da CdM.
Casa da Música, Porto

marcado por um *dégradé* sequencial dos espaços e, respectivamente, dos materiais: “A superfície fortemente inclinada da fina camada exterior ainda é perceptível, mas o betão tornou-se menos e menos visível e, precisamente no momento em que já não se encontra de todo presente, damos connosco, subitamente, sem saber bem como, no interior luxuriante da sala de concertos, surpreendidos pela sua forma rectangular depois de uma viagem tão contorcida (...)” Ora, este *degrade* vai desde o mais bruto até ao mais detalhado, desde o objecto exterior, duro, excêntrico e sem cor, até ao interior sensual, vívido e policromo.

Portanto, a cor do edifício aparece nos recortes do volume, quando um vazio encontra a camada fina da pele da fachada e se abre para exterior, dotando “o sólido de uma vida interior secreta” (IBIDEM, 2008: p.199), e de um certo sentido *Loosiano*.¹⁷

Tal como refere Ellen Van Loon: “É muito importante que o interior surpreenda com diferentes atmosferas, que não se experienciam no exterior”.¹⁸ Neste caso, uma sensual explosão interior e uma multiplicidade de decoração vai progressivamente transformando este sólido mudo num caleidoscópio habitável.¹⁹ Assim, é importante a comparação que Mark Wigley faz entre Adolf Loos e Gottfried Semper (séc. XIX) para quem a Arquitectura, mais do que uma estrutura sólida, era um efeito de camadas decorativas e de revestimentos sensuais.²⁰

Na CdM, o principal acontecimento é marcado pelo ritmo entre a massa de betão e o vazio revestido, numa marcha incansável de “um objecto singular, duro e não pormenorizado em direcção à multiplicação da cor” (Wigley, 2008: p.209), seguindo uma trajectória muito clássica: de um conceito abstracto que é brutalmente eficiente até um jogo de materiais que é suave e sensual.²¹ Desta forma, o auditório principal, o vazio organizador de toda a proposta, surge como o “protagonista” do projecto da CdM. Um espaço cénico potenciado através das cores intensas que transmitem as salas para o seu interior e também pela vista que a partir dele se usufrui para a rotunda da Boavista e os seus jardins.

Assim, após esta aproximação teórica ao projecto, na qual enquadrámos o Objecto de Estudo no espaço e no tempo, analisando o processo arquitectónico, conceitos organizadores, inserção no contexto, relações com a envolvente, percurso helicoidal que propõe o seu interior e a multiplicidade da decoração dos diversos espaços internos, pensamos que possuímos conhecimento suficiente para levar a cabo o estudo cinematográfico deste trabalho.

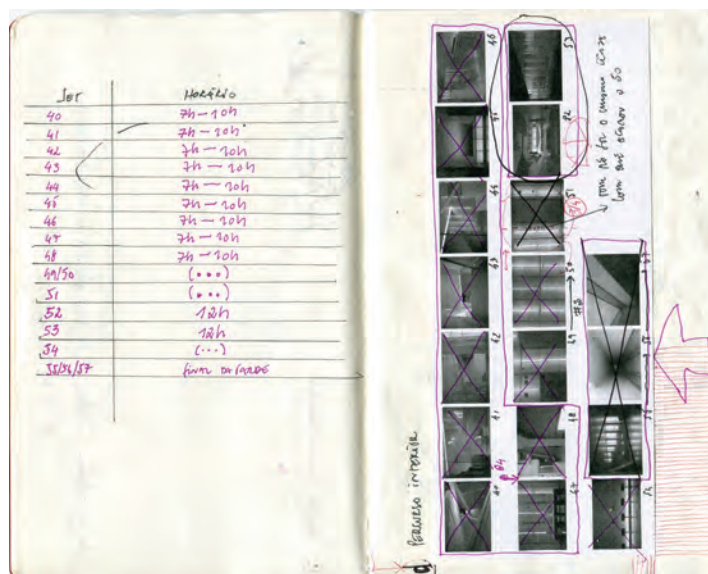
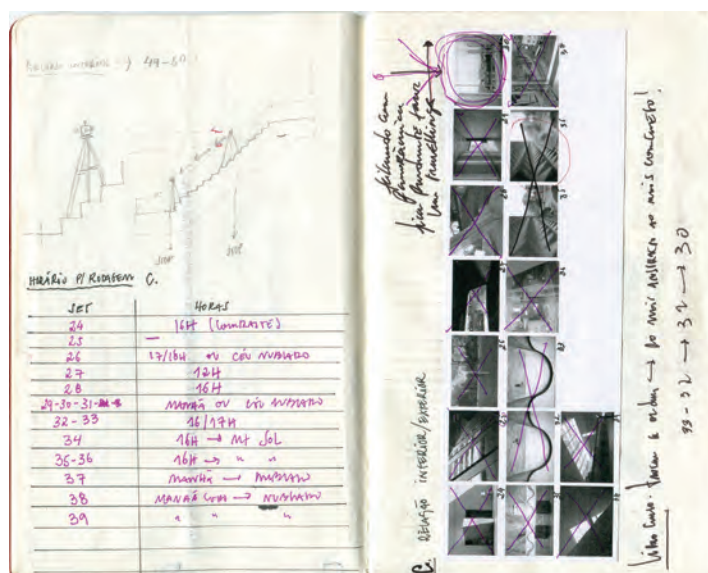
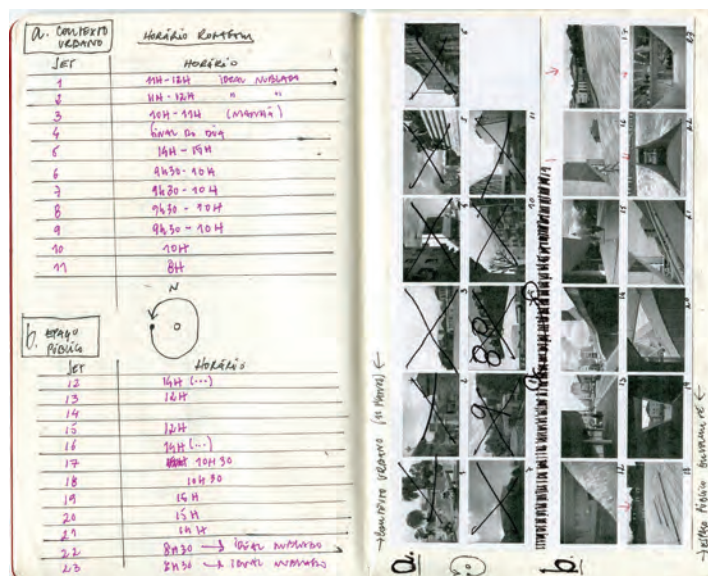
17 ⊙ “No sentido em que o exterior é mais ou menos branco, suave e desprovido de marcações, enquanto que o interior é profusamente detalhado com padrões, texturas e cores. O exterior é abstracto e não informativo, enquanto que o interior é intenso, profusamente decorado e hiper-textualizado.” (Wigley, 2008: p.202)

18 ⊙ LOON, Ellen Van; in “Entrevista”, revista *Arquitectura e Vida*, Fev/2004: p.43.

19 ⊙ WIGLEY, Mark; *A Casa da Musica*, Fundação da Casa da Música, 2008: p.288.

20 ⊙ IBIDEM: p.245

21 ⊙ IBIDEM: p.203



6.2. Análise Prática

“I am interested in the ways cinema constructs spaces in the mind, creates mind-spaces, thus reflecting the inherent ephemeral architecture of the human mind, thought and emotion. The mental task of buildings and cities is to structure our being-in-the-world and to articulate the surface between the experiencing self and the world. But doesn't the film director do exactly the same with his projected images? (...) Place and event, space and mind, are not outside of each other. Mutually defining each other, they fuse unavoidably into a singular experience: the mind is in the world, and the world exists through the mind. Experiencing a space is a dialogue, a kind of exchange – I place myself in the space and the space settles in me.”

(Pallasmaa, 2001: p.17&22)²²

6.2.1. Objectivo da Filmagem

A temática analisada anteriormente prende-se com factores relacionados com a experiência que cada um de nós tem na arquitectura e, consequentemente, a forma como nos apropriamos do espaço. Por esta razão, para este estudo cinematográfico, a nossa atenção focou-se na experiência que tenho enquanto **utilizador** e na relação do meu corpo com o espaço arquitectónico, através de uma análise demonstrativa da minha vivência nos diversos espaços da Casa da Música; e enquanto **observador**, analisando a experiência dos restantes utilizadores e o modo como apreendem e se apropriam do mesmo espaço arquitectónico.

Esta vontade de dar forma, através de um filme, a uma matéria tão abstracta como foi a que nos propusemos abordar ao longo da nossa dissertação, surgiu como complemento e fundamento de toda a análise teórica, interpretando e traduzindo o significado de um confronto de um lado mais subjectivo e imaterial – espaço *vivido* –, com uma realidade objectiva e material – espaço *construído*. Sendo assim, esta vertente prática manifesta-se como uma experimentação que acompanha e sustenta toda a análise teórica, de modo a clarificar a temática desenvolvida.

6.2.2. Temática

Tal como acontece ao longo da análise teórica (*Parte 1*), para a componente prática do nosso estudo partiu-se de um conceito abstracto, o “objecto” Casa da Música, até à experiência específica do seu interior. Para isso, propusemo-nos apreender o espaço através de uma nova dimensão: a câmara.

Mind Space surge na sequência da citação de Juhani Pallasmaa, acima referida. O filme é o resultado específico de uma leitura subjectiva da realidade. Uma construção individual que traduz a minha experiência naquele espaço, isto é, e dito por outras

²² © in “Lived Space in Architecture and Cinema”. Introdução do livro *Architecture of image: – Existential Space in Cinema*.

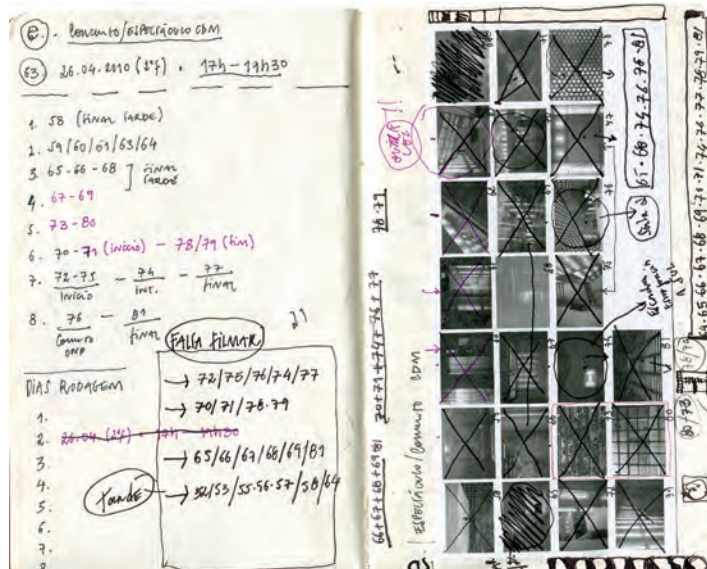
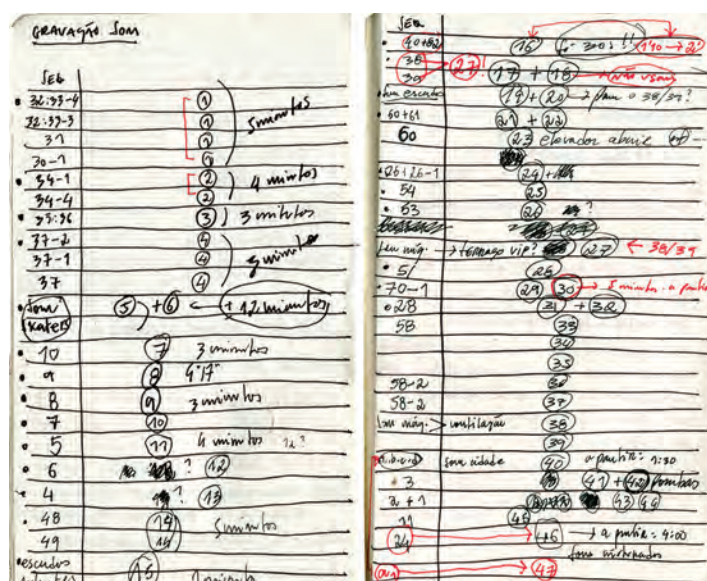
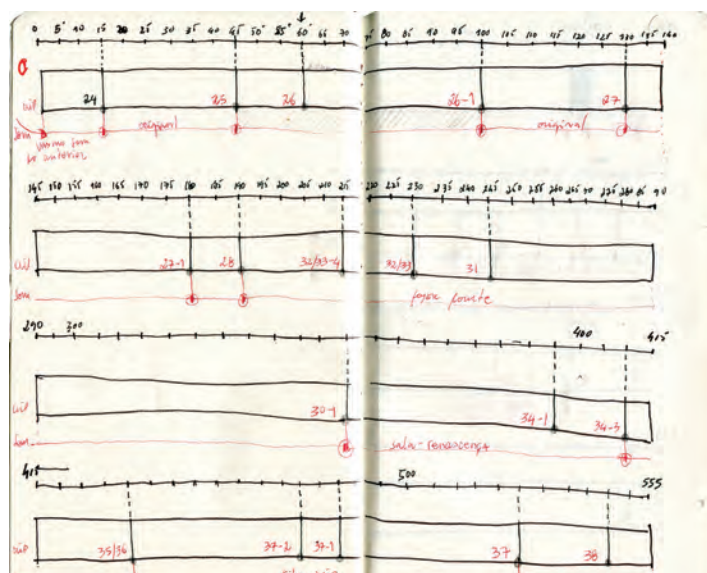


Figura 204 - 206
Esboços para o estudo
de Mind Space.
Casa da Música, Porto



palavras, o meu “*mind space*”. Sendo assim, é o meu poder de construção que, através do filme, recria o espaço. Foi pretendido desde o início que o trabalho extrapolasse a esfera do documental, para uma dimensão que obrigue à participação do espectador na construção da realidade, neste caso o projecto da CdM. Como resultado, e porque todo o espaço é susceptível de uma interpretação subjectiva, é natural que cada um construa o seu próprio imaginário. *Mind Space* porque confronta pensamento e emoção. Assim, pretendemos que este estudo cinematográfico seja um espaço “vivido” pela imaginação, de forma a que a atitude do espectador transcenda o papel meramente contemplativo, para uma postura mais participativa na construção do seu “espaço mental”. Quanto mais intenso for esse diálogo, mais próxima da realidade estará esta experiência.

Este é um conceito que se aproxima da dicotomia estabelecida desde o início do nosso trabalho entre espaço *vivido* e *construído*, no sentido em que: “*Lived space resembles the structures of dream and the unconscious, organized independently of the boundaries of physical space and time.*” (Pallasmaa, 2001: p.18). Assim, foi com naturalidade que o confronto entre estes dois espaços ganhou evidência como o principal conceito organizador do trabalho, tornando bem visível o carácter estático de um, e o maior dinamismo do outro.

Desta forma, também é um trabalho sobre os sentidos, na medida em que é proposto uma experiência sensorial do espaço sem recurso ao diálogo nem à escrita. É neste contexto de estimulação sensitiva que o som assume algum protagonismo, isto é, como elemento caracterizador do espaço. Dietrich Neumann afirmou que o som é responsável por carregar o espaço com emoção.²³ Ou seja, aqui, para além desta componente, é também responsável por distinguir e caracterizar os diferentes espaços da Casa da Música, sendo cada um diferenciado pelo seu próprio ruído: “[*with sound*] a lot that cannot be seen in the Picture is brought into it.” (Heinz Emigholz)²⁴. Daí que seja importante novamente realçar a dicotomia atrás mencionada, fazendo a distinção entre espaço *construído* — som do espaço — e espaço *vivido* — som das pessoas no espaço.

23 ☉ durante o *Curso Livre de Cinema e Arquitectura* que lecionou na FAUP em 2010

24 ☉ in *Schindlers Hauser/Houses* (DVD 2007)

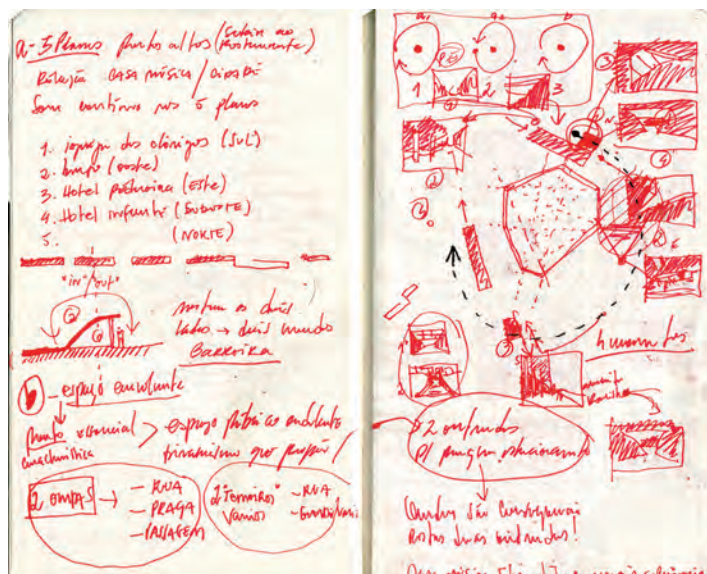
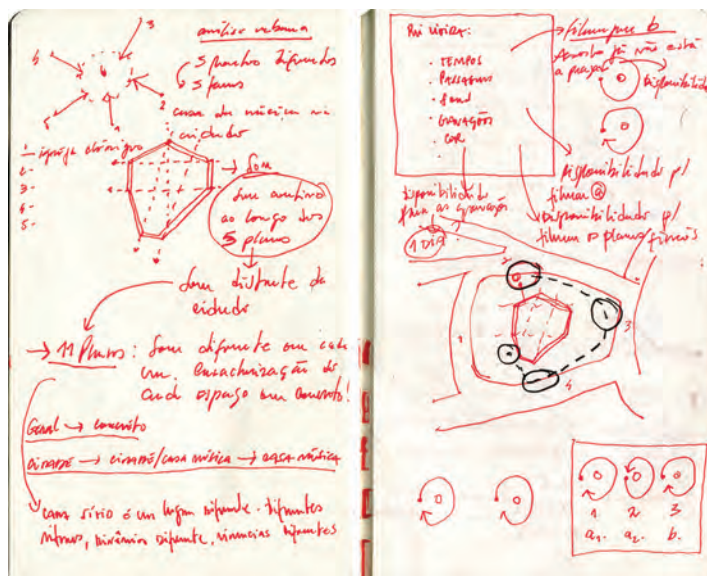
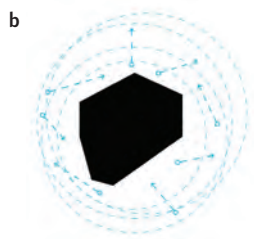
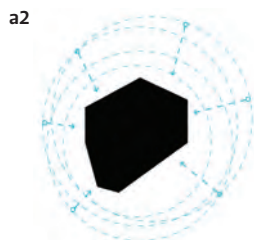
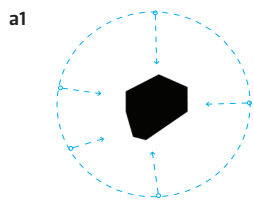


Figura 207
Diagramas dos Conceitos
para análise Prática:
a1. Contexto Urbano
a2. Contexto Urbano
b. Percurso Envolvente
c. Relação Int/Ext
d. Percurso Interno
e. Espectáculo CdM
f. Espaços Técnicos
Casa da Música, Porto

Figura 208 – 210
Esboços para o estudo
de *Mind Space*.
Casa da Música, Porto

6.2.3. Conceitos para Análise Teórica:

1. Colagem
2. Vazio
3. Forma
4. Contexto
5. Percurso Envolvente
6. Forma Exterior/Interior
7. Relação Interior/Exterior
8. Percurso Interior
9. Decoração Interior

6.2.4. Conceitos para Análise Prática

- a. Contexto Urbano ($a_1 + a_2$)
- b. Percurso Envolvente
- c. Relação Interior/Exterior
- d. Percurso Interno (ascendente)
- e. Espectáculo CdM (descendente)
- f. Espaços Técnicos

6.2.5. Organização Sequencial

O filme está dividido em dois momentos:

O primeiro ($a+b$) é determinado pela análise ao exterior do edifício, centrada na inserção da CdM na cidade e na relação do objecto com a envolvente, tanto a nível volumétrico, como visual. Assim, tornou-se importante evidenciar como é que estas relações são estabelecidas de fora para dentro, de que modo é que o volume se relaciona com o espaço público e que condicionantes é que este último provoca na envolvente próxima.

O segundo define-se pela passagem para o interior do edifício, no qual se destacam quatro fases distintas:

A primeira, analisa, a todos os níveis, desde a cota mais baixa à mais alta, a relação interior/exterior (c) que a Casa estabelece, através das suas aberturas, com a envolvente próxima. A partir daqui, foi crucial entender como é que os vários espaços programáticos se relacionam com o grande vazio central, originador do sólido.

Assim, um percurso helicoidal (d) pelo interior da Casa marca a segunda fase, que termina no topo do edifício, devidamente assinalado pela passagem para o exterior (Terraço

Esboço com a exploração espacial
da casa música.

1. O corpo da casa é definido
pelo volume da casa
dentro do espaço (exterior - int.)

2. A estrutura física
construída → formada pela casa
dentro do espaço da casa
dentro do espaço físico.

3. A estrutura física
construída → formada pela casa
dentro do espaço da casa
dentro do espaço físico.

4. A estrutura física
construída → formada pela casa
dentro do espaço da casa
dentro do espaço físico.

5. A estrutura física
construída → formada pela casa
dentro do espaço da casa
dentro do espaço físico.

6. A estrutura física
construída → formada pela casa
dentro do espaço da casa
dentro do espaço físico.

7. A estrutura física
construída → formada pela casa
dentro do espaço da casa
dentro do espaço físico.

8. A estrutura física
construída → formada pela casa
dentro do espaço da casa
dentro do espaço físico.

9. A estrutura física
construída → formada pela casa
dentro do espaço da casa
dentro do espaço físico.

10. A estrutura física
construída → formada pela casa
dentro do espaço da casa
dentro do espaço físico.

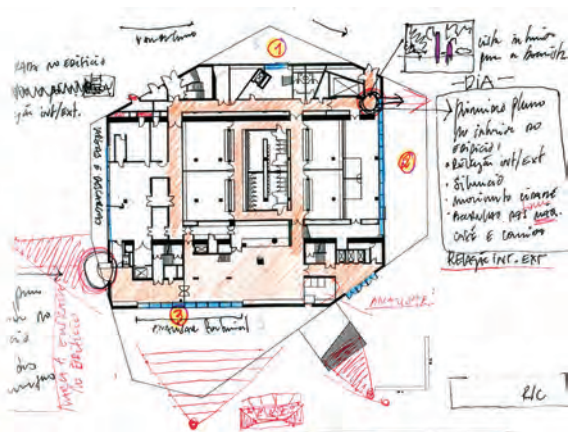


Figura 211 – 214
Esboços para o estudo
de Mind Space.
Casa da Música, Porto

Plano geral da casa

1. Plano geral da casa

2. Plano geral da casa

3. Plano geral da casa

4. Plano geral da casa

5. Plano geral da casa

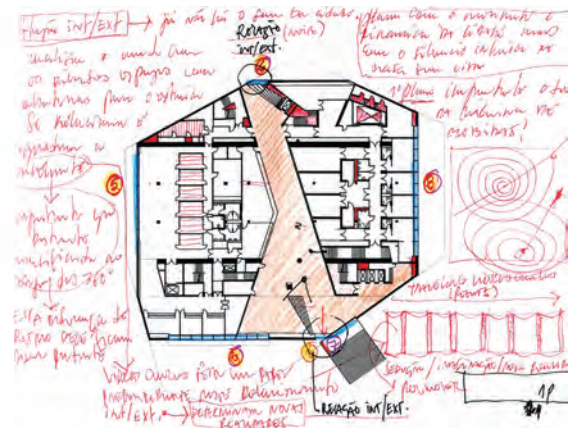
6. Plano geral da casa

7. Plano geral da casa

8. Plano geral da casa

9. Plano geral da casa

10. Plano geral da casa



Plano geral da casa

1. Plano geral da casa

2. Plano geral da casa

3. Plano geral da casa

4. Plano geral da casa

5. Plano geral da casa

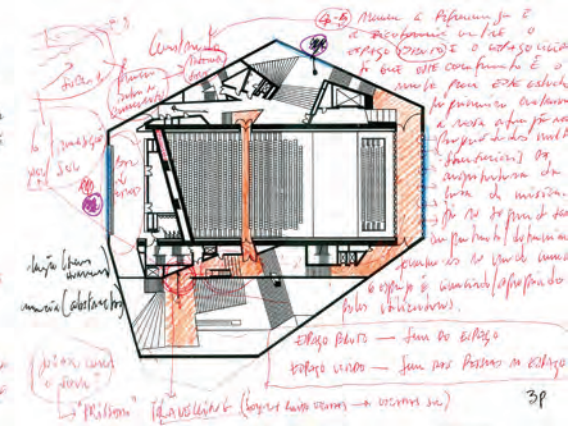
6. Plano geral da casa

7. Plano geral da casa

8. Plano geral da casa

9. Plano geral da casa

10. Plano geral da casa



Plano geral da casa

1. Plano geral da casa

2. Plano geral da casa

3. Plano geral da casa

4. Plano geral da casa

5. Plano geral da casa

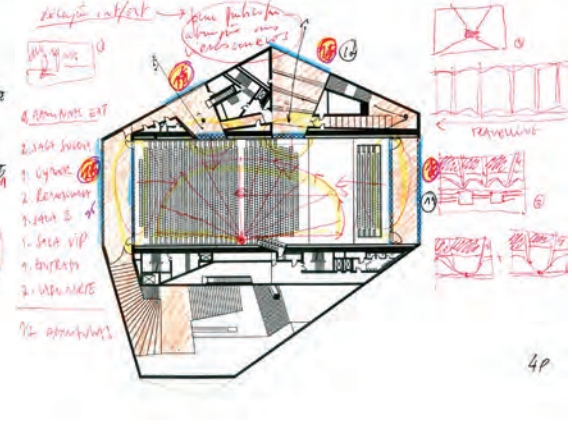
6. Plano geral da casa

7. Plano geral da casa

8. Plano geral da casa

9. Plano geral da casa

10. Plano geral da casa



Restaurante). Este trajecto é marcado por planos maioritariamente estáticos e pelos diversos espaços sem “conteúdo”, realçando a dicotomia *construído/vivido*. Daí que o som, uma vez mais, tenha um papel decisivo na caracterização do espaço. Desta forma, a nossa atenção focou-se, essencialmente, na arquitectura e nas propriedades multissensoriais que distinguem os diversos espaços da CdM, não sendo a vivência e a escala humana importantes para esta análise. O final desta sequência fica também assinalado pela transição entre dia e noite.

A entrada, novamente, na Casa é o mote para a terceira fase, que dá início a um trajecto no sentido descendente, que culmina, já de noite, num espectáculo no auditório principal (Sala Suggia). Tal como em dias de concertos, a CdM começa, gradualmente, a ganhar “vida” (entenda-se pela vivência das pessoas dos seus espaços) à medida que o filme se aproxima do final. O início do concerto marca o clímax desta sequência, que termina já no exterior da CdM, após a saída do público da Sala, e com a Casa vazia.

A quarta e última fase traz de novo planos “sem vidas”. De volta ao interior, a atenção do espectador foca-se nos espaços de serviço, agora sem a vivência dos trabalhadores e à espera de um novo dia de trabalho. O som intenso das máquinas começa a assumir um papel preponderante e até inquietante. Assim, o final, marcado por imagens estáticas das zonas técnicas e pela intensidade do som das máquinas, prenderá a atenção do espectador, abrindo espaço à reflexão e à imaginação.

Resumindo, foi pretendido, através desta organização sequencial, captar a essência do ritmo diário da Casa, tanto a nível de trabalhadores como de utilizadores, sendo a duração temporal de um dia (24h) o limite ideal para o fazer.

6.2.6. Relação com o Projecto

Desde o início, um dos objectivos do filme e, consequentemente, da sua construção sequencial, foi de que em muitos pontos tivesse relação directa com a arquitectura da Casa. Esta intenção, permitiu criar uma base sólida na sua organização e limitar as opções na abordagem ao processo de trabalho. Assim, e por inúmeras vezes, a estruturação de *Mind Space* está estritamente relacionada com o projecto da CdM, havendo, por isso, a intenção de simular e construir uma realidade, através do filme.

Por exemplo, o dinamismo presente na forma da CdM, que lhe atribui uma certa visão cubista e resulta numa aparência sem referências, propõe um percurso envolvente exterior. Daí que os planos das sequências (*a.* e *b.*) tenham uma ordem sequencial contínua, ou seja, são o resultado de um movimento circular exterior contínuo (tal como demonstra o diagrama da fig. 207 - 209). Desta forma, há a tentativa de simulação deste percurso circular envolvente. Outro exemplo acontece na sequência *a.* (*Contexto Urbano*), já que o número de planos



Figura 215
Poliedro Explodido
Casa da Música, Porto

é igual ao número das faces do poliedro (16 no total). Neste caso há uma subdivisão da sequência (*a1* e *a2*): no primeiro momento, através de cinco pontos de vista a partir de pontos altos da cidade, que equivalem às 5 faces da cobertura da Casa; e onze planos distintos para o segundo momento, o equivalente às restantes onze faces do objecto. O mesmo acontece na sequência *c.* (*relação Int/Ext*), já que o número de planos (19) é o mesmo que o número de aberturas exteriores que a CdM possui.

Seguindo a mesma linha de pensamento, foi com naturalidade que houve a intenção de tirar partido do percurso helicoidal contínuo que o interior da Casa propõe (quer no sentido ascendente, como descendente). Esta fase, que corresponde às sequências *d.* (*Percurso Interno*) e *e.* (*Espectáculo CdM*), é marcada por uma sucessão de planos que correspondem à continuidade espacial real. Por vezes, esta ideia é quebrada pelos conceitos de montagem cinematográfica e faceta *collage* bem presentes nos diversos espaços interiores da Casa; assim, alguns destes planos não correspondem exactamente a um sucessão de espaços contíguos.

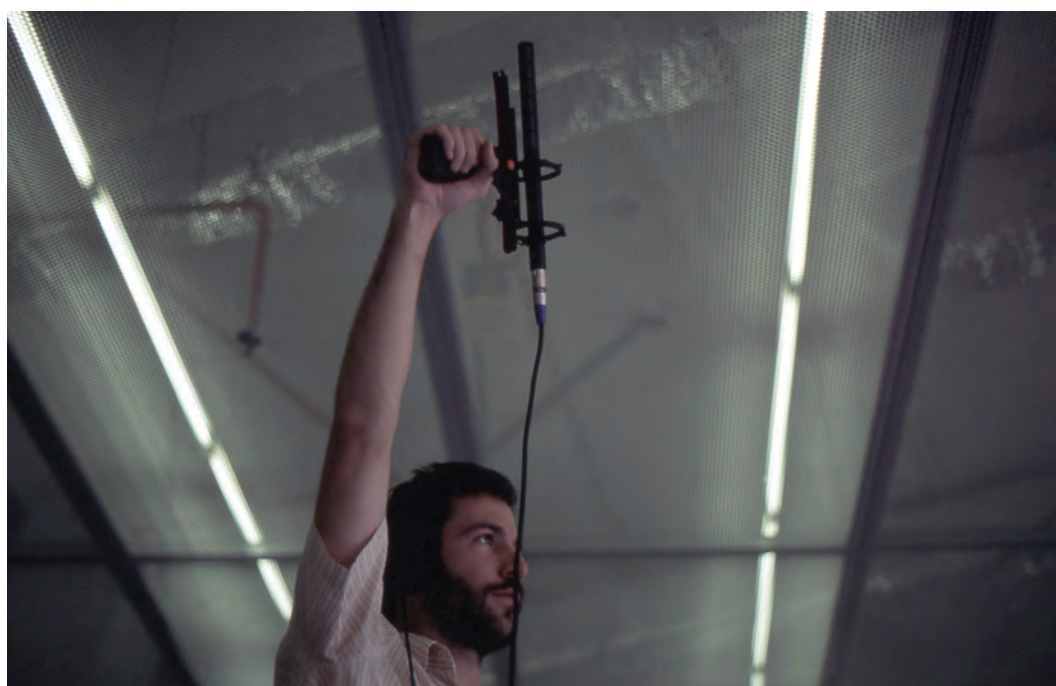


Figura 216
Gravação Áudio
Casa da Música, Porto

Ficha Técnica

**[cdm] Mind Space – Uma Experiência Cinematográfica na Casa da Música
2010**

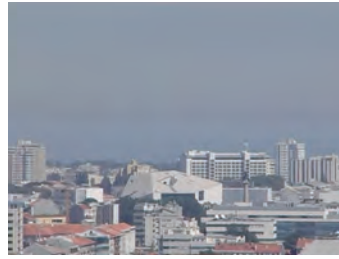
DV PAL 4:3, Cor, Som, 33'15''

Um filme de: **Miguel Casanovas Tavares**

Realizado por: **Miguel Casanovas Tavares e Rui Manuel Vieira**



f1



f2

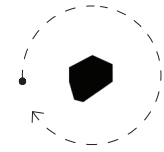


f3

STORYBOARD

Frame 1 – 5

(a1) Contexto Urbano
Casa da Música, Porto



f4



f5



f6



f7

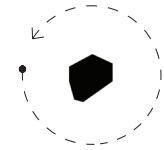


f8

STORYBOARD

Frame 6 – 16

(a2) Contexto Urbano
Casa da Música, Porto



f9



f10



f11



f12



f13



f14

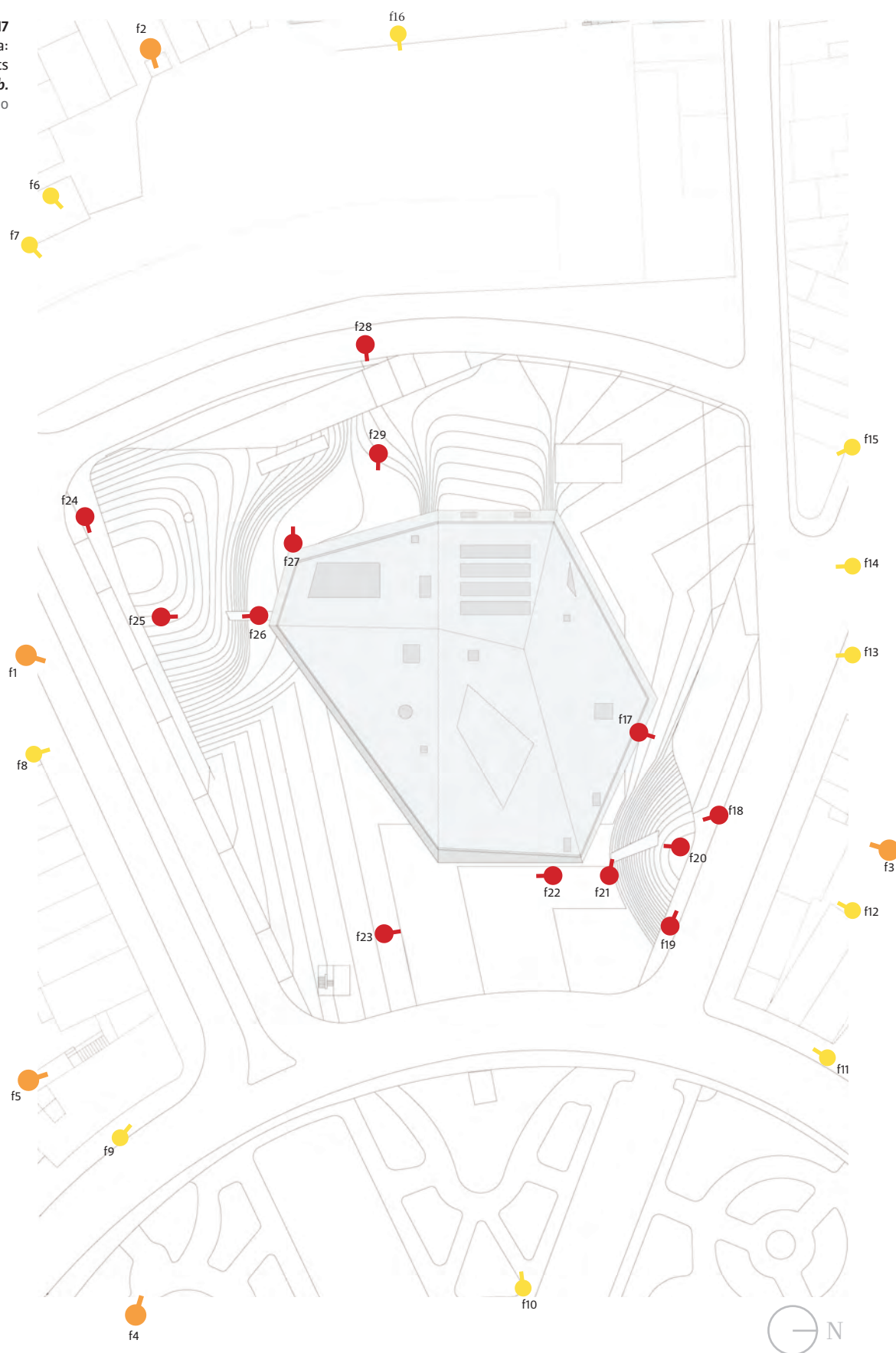


f15



f16

Figura 217
Planta cobertura:
Localização dos Sets
Sequências **a.** (1 + 2) e **b.**
Casa da Música, Porto





f17

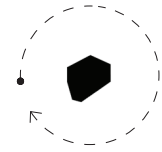


f18



f19

STORYBOARD
Frame 17 a 29
(b) Percurso Envolvente
 Casa da Música, Porto



f20



f21



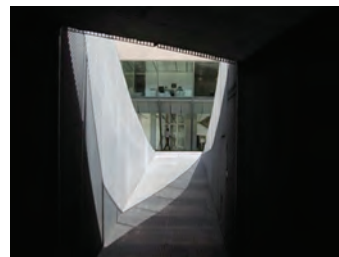
f22



f23



f24



f25



f26



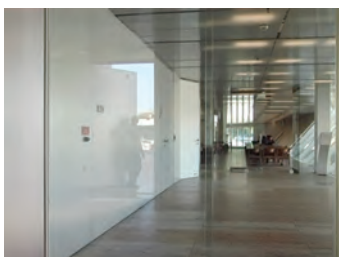
f27



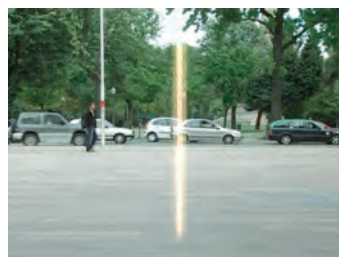
f28



f29



f30



f31



f32

STORYBOARD
Frame 30 a 32
(c) Relação Interior/Ext.
 Casa da Música, Porto

Figura 218
Planta Piso 0
Casa da Música, Porto

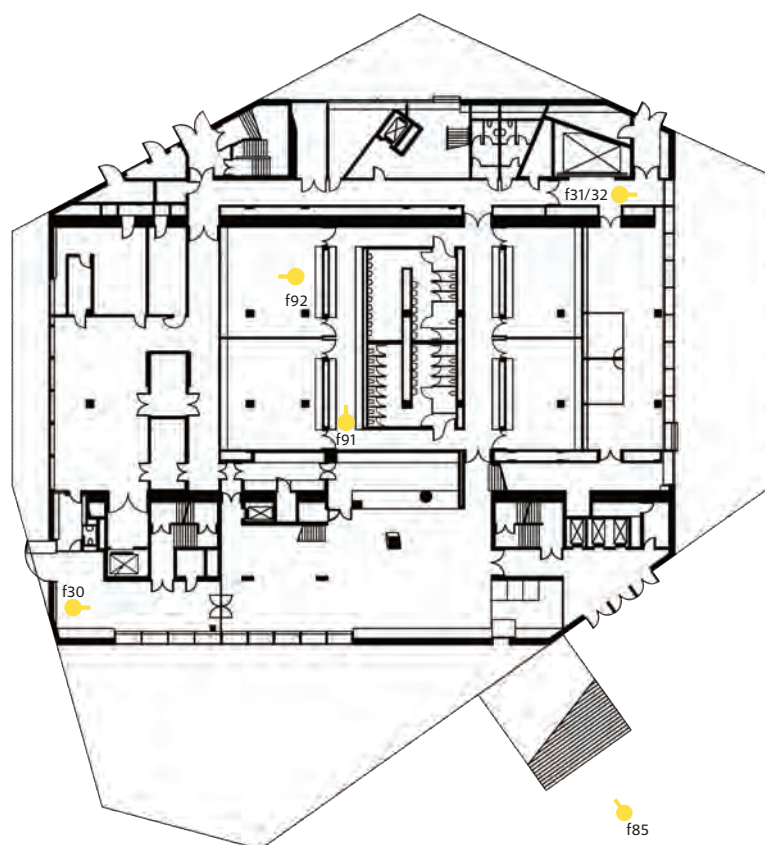
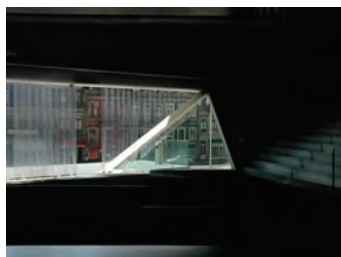
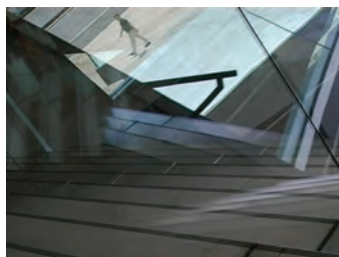


Figura 219
Planta Piso 1
Casa da Música, Porto

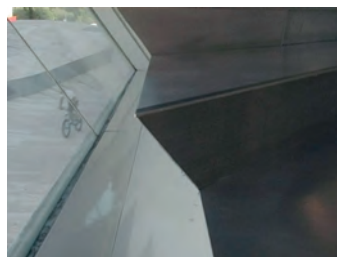




f33



f34

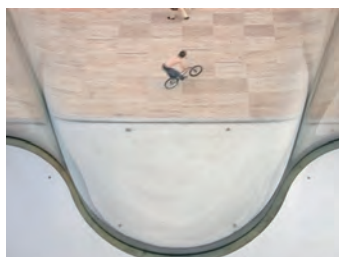


f35

Frame 33 a 47
(c) Relação Interior/Ext.
Casa da Música, Porto



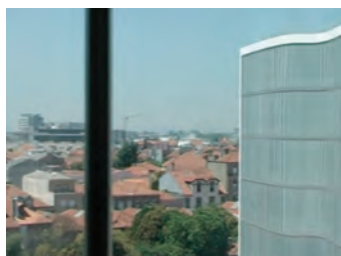
f36



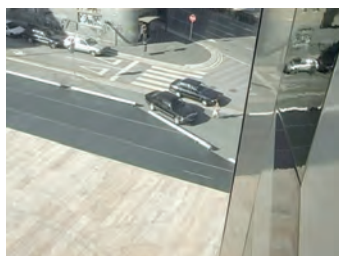
f37



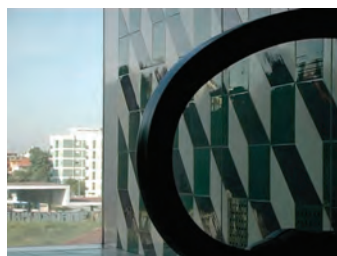
f38



f39



f40



f41



f42



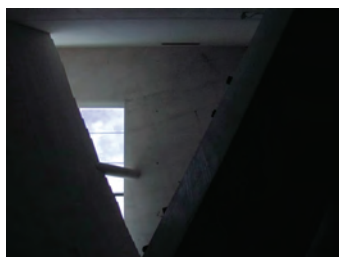
f43



f44



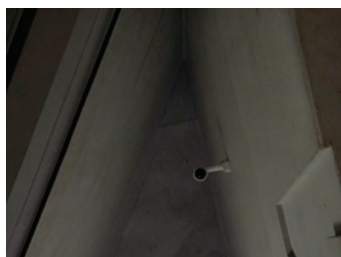
f45



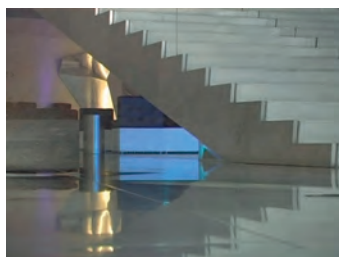
f46



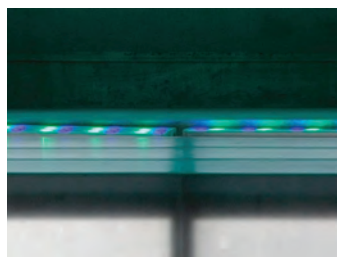
f47



f48



f49



f50

Frame 48 a 50
(d) Percurso Interior
Casa da Música, Porto

Figura 220
Planta Piso 2
Casa da Música, Porto

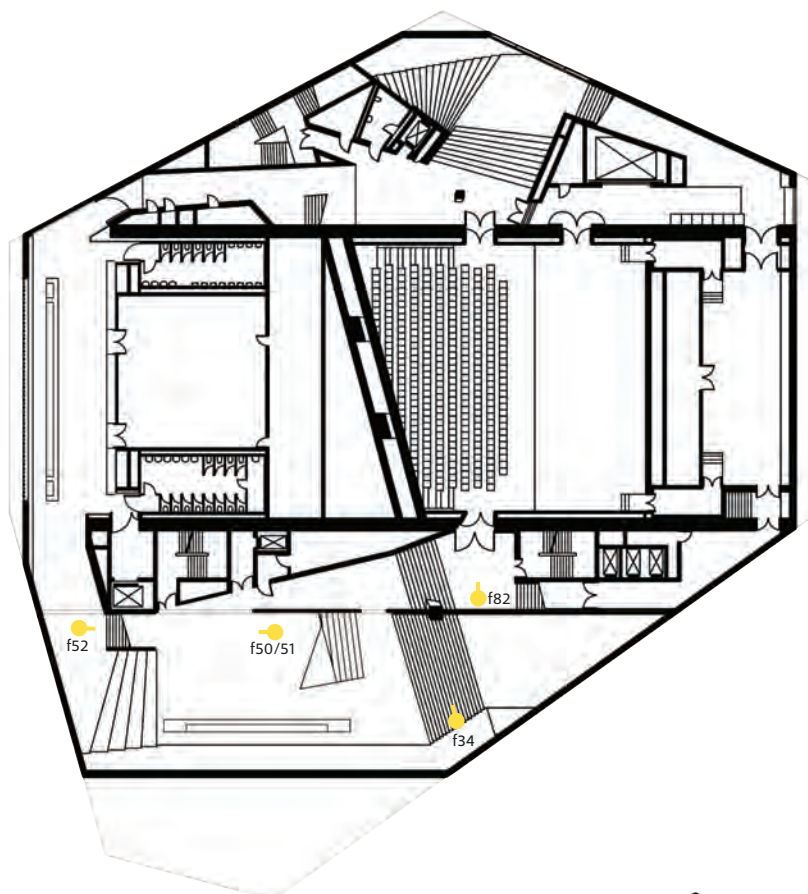
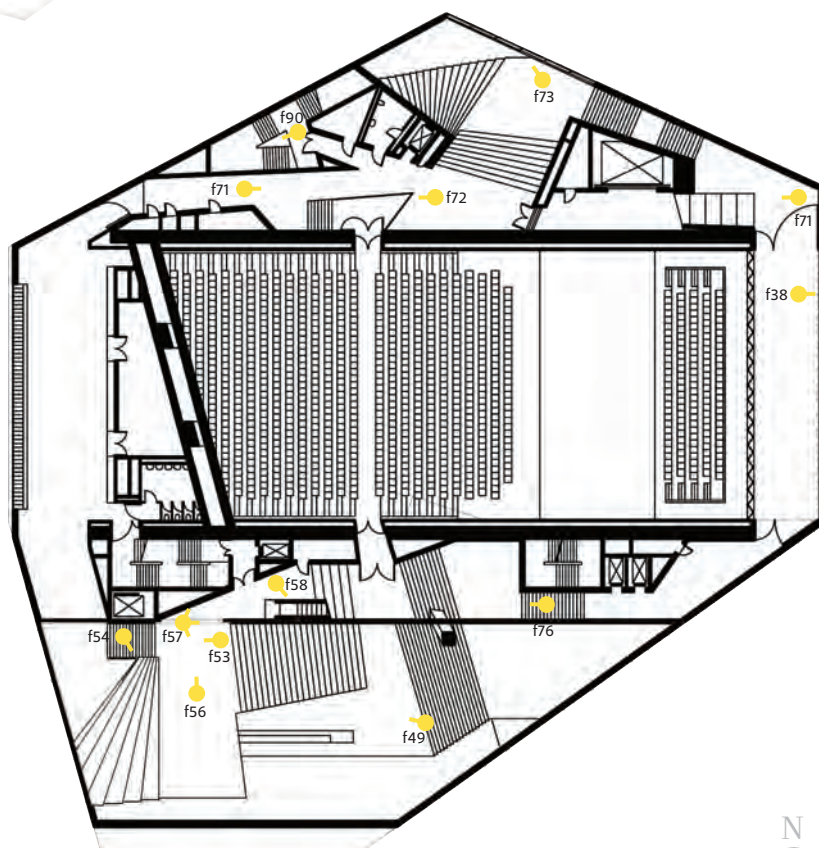
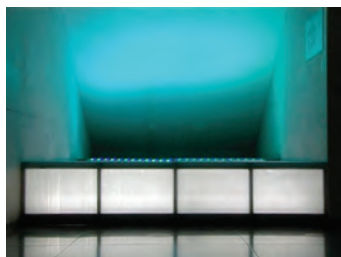
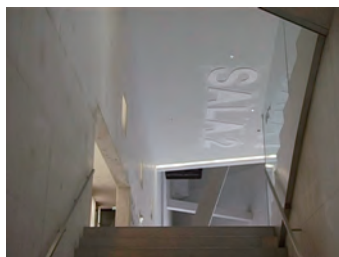


Figura 221
Planta Piso 3
Casa da Música, Porto

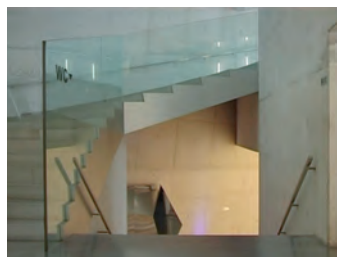




f51

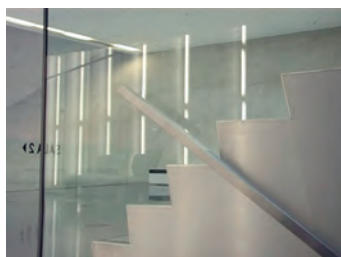


f52

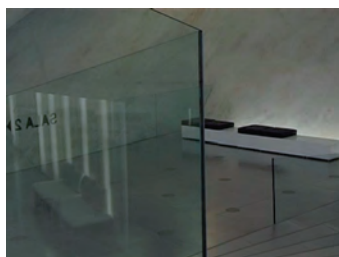


f53

Frame 51 a 66
(d) Percurso Interior
Casa da Música, Porto



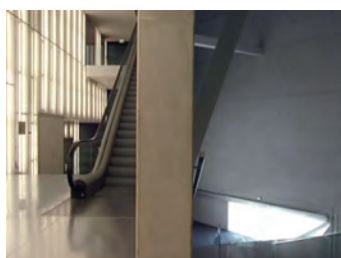
f54



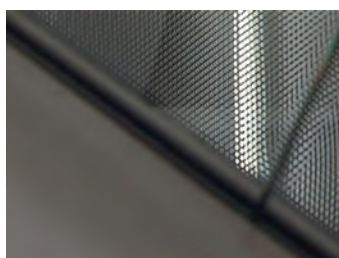
f55



f56



f57



f58



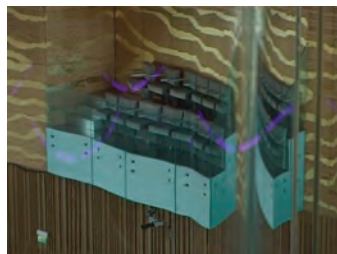
f59



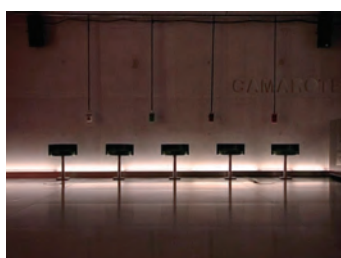
f60



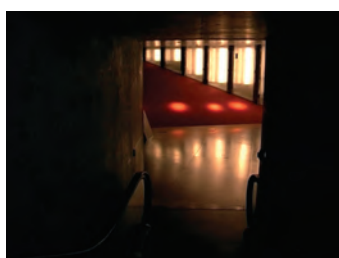
f61



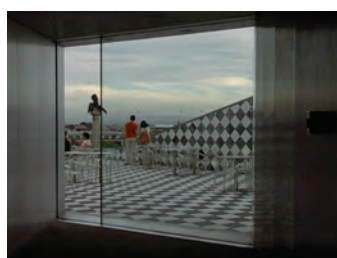
f62



f63



f64



f65



f66

Figura 222
Planta Piso 4
Casa da Música, Porto

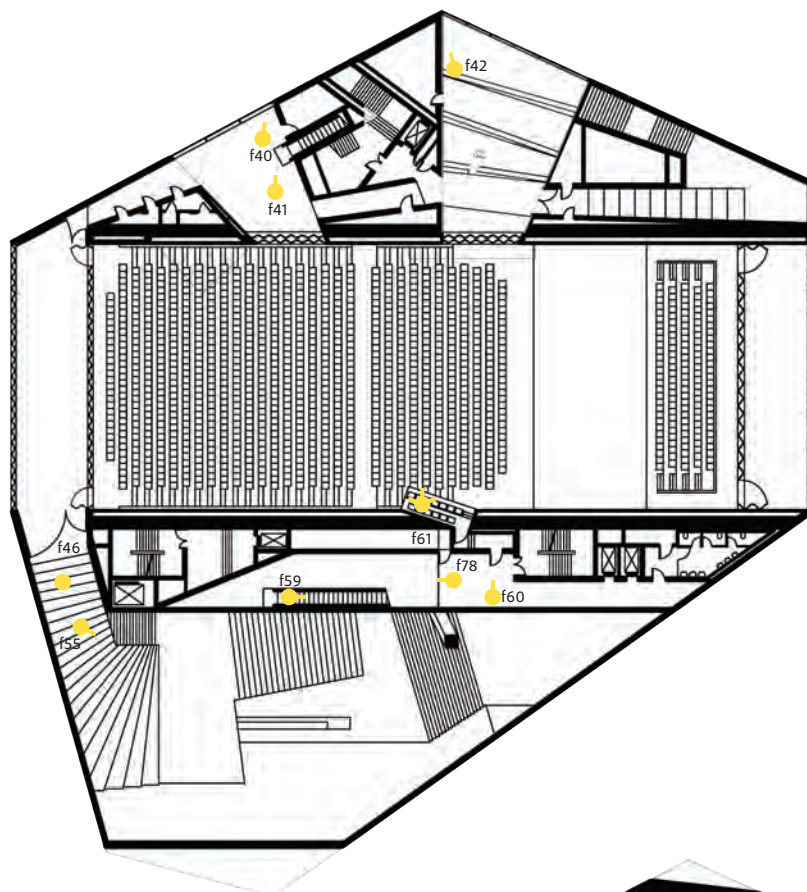
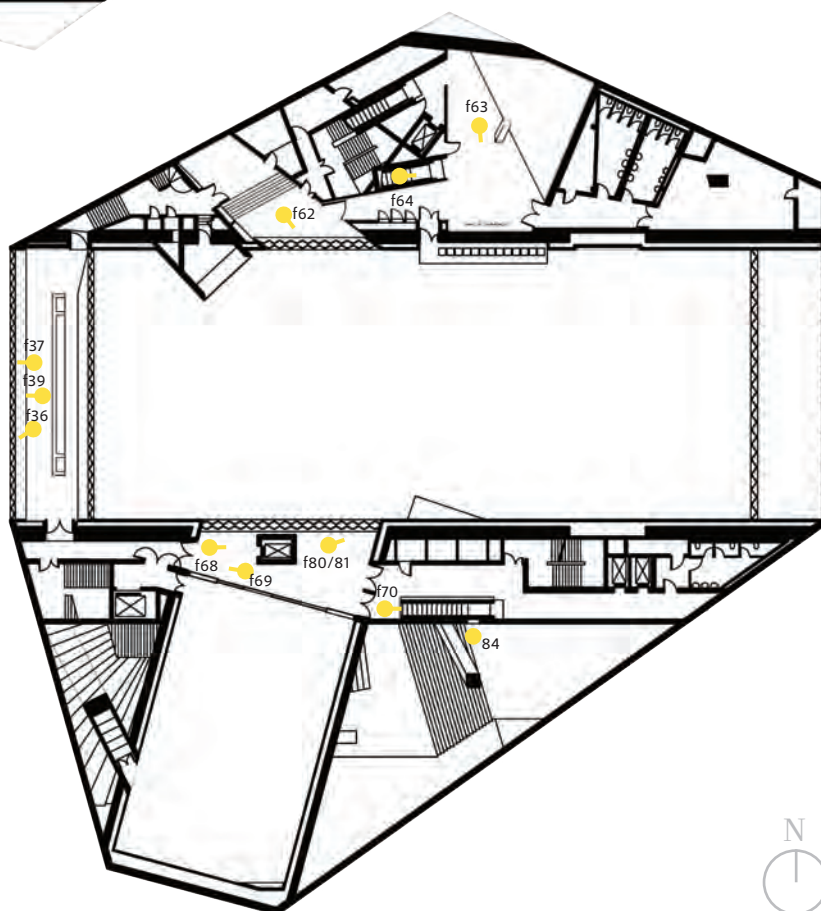
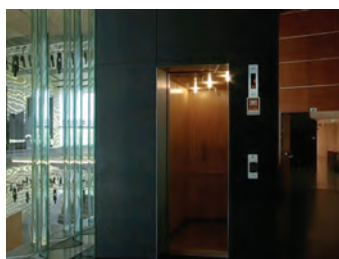


Figura 223
Planta Piso 5
Casa da Música, Porto

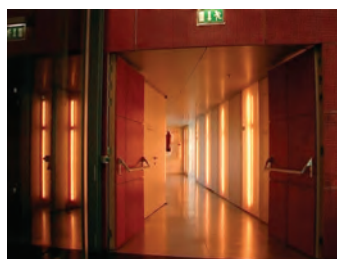




f67

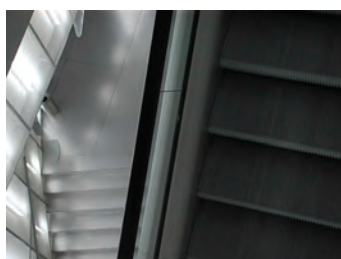


F68

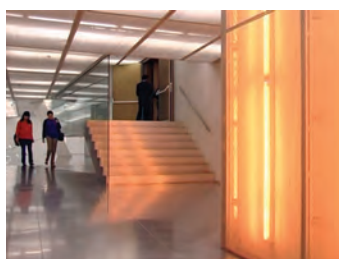


f69

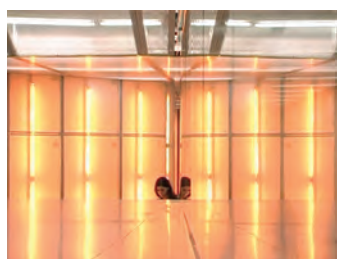
Frame 67 a 84
(e) Espectáculo CdM
Casa da Música, Porto



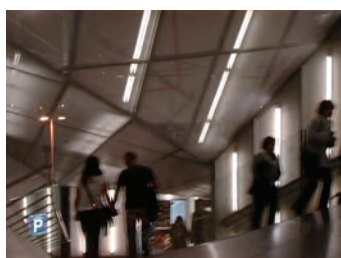
f70



f71



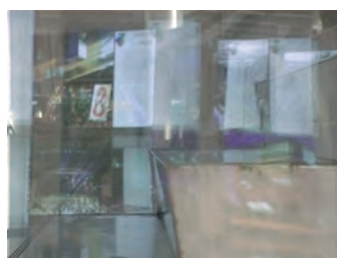
f72



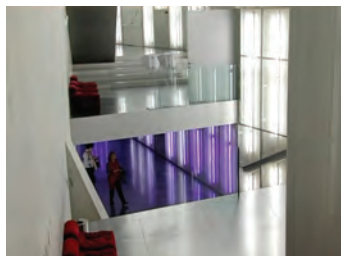
f73



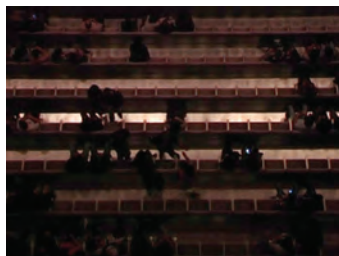
f74



f75



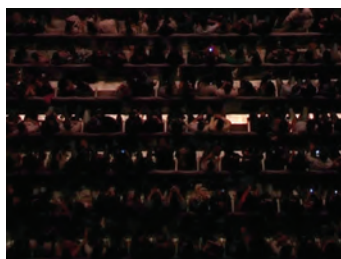
f76



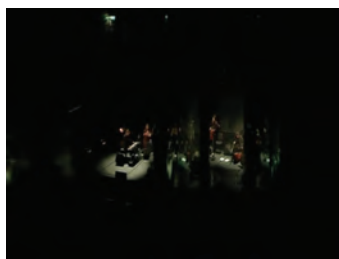
f77



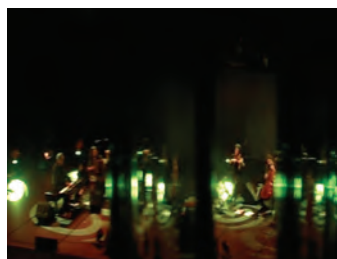
f78



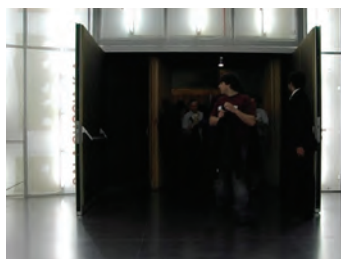
f79



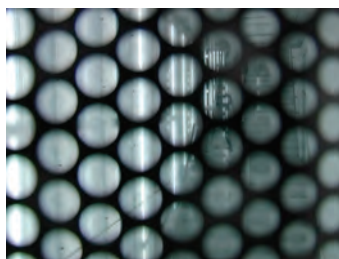
f80



f81



f82



f83



f84

Figura 224
Planta Piso 6
Casa da Música, Porto

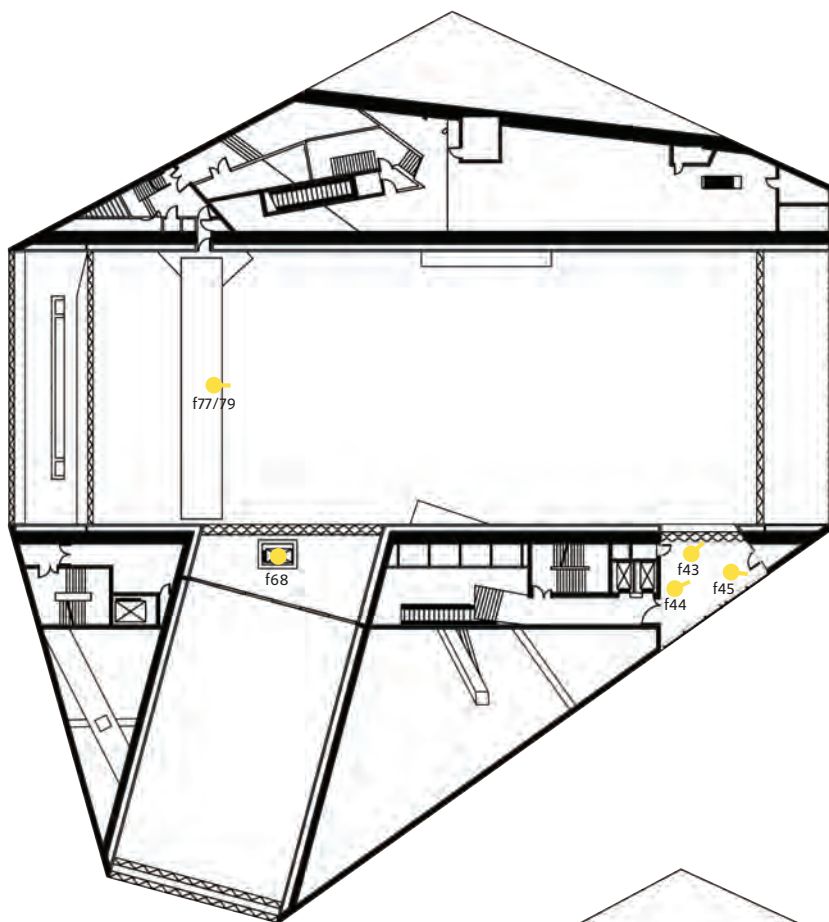
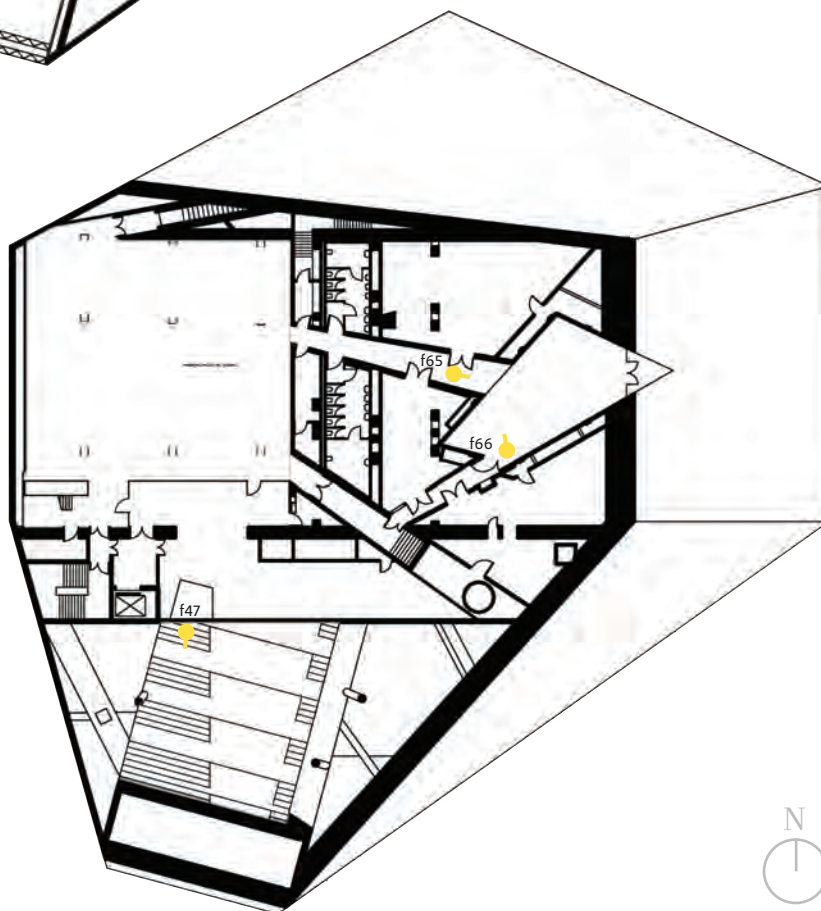


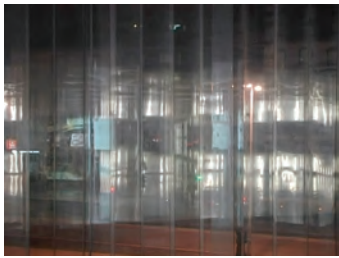
Figura 225
Planta Piso 7
Casa da Música, Porto



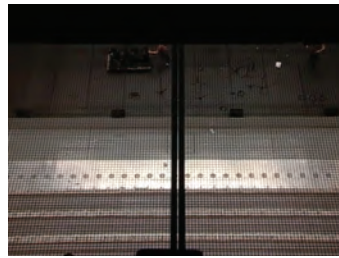


f85

Frame 85
(e) Espectáculo CdM
Casa da Música, Porto



f86

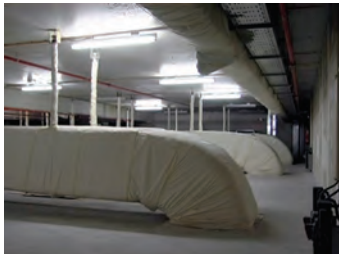


f87

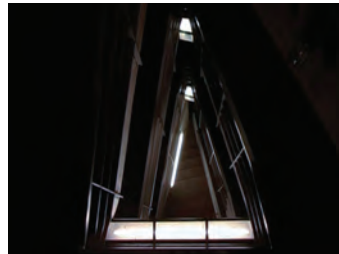


f88

Frame 86 a 95
(f) Espaços Técnicos
Casa da Música, Porto



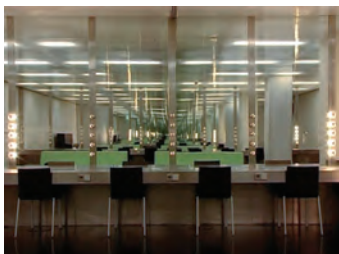
f89



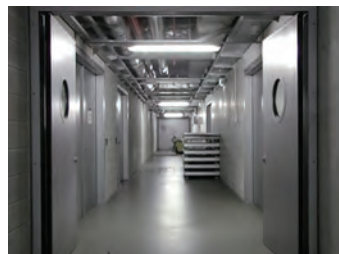
f90



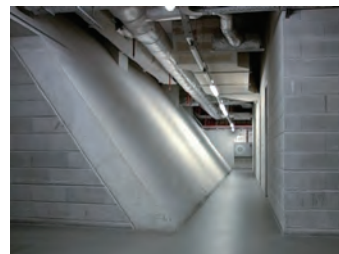
f91



f92



f93



f94



f95



Anexado a esta dissertação encontra-se o DVD *[cdm] Mind Space*



Figura 226
Vista Interior: Sala 2
Casa da Música, Porto

Considerações Finais

“*Qué es entonces, lo que tenemos que pedir al espacio arquitectónico para que el hombre pueda seguir llamándose ‘humano’?*”

(Schulz, 1975: 135)

Esta dissertação pretende manifestar a importância do ser humano, através da sua experiência enquanto utilizador, na definição do conceito de espaço. Desta forma, e em modo de reflexão, demonstra que o espaço ganha significado a partir do momento em que passa a ser vivenciado pelo homem, dependendo sempre de uma *experiência corporizada*.

O estudo permitiu encontrar respostas às questões lançadas à medida que se ia desenvolvendo. Entre elas, concluiu-se que a durabilidade do conceito de espaço é instável pois depende directamente da presença física do indivíduo, daí que posteriormente se tenha questionado se o mesmo conceito poderá existir a partir do momento em que deixa de ser vivenciado, ou se pelo contrário, transforma-se simplesmente em vazio. Por estas razões, determinou-se que um objecto arquitectónico é entendido como algo que só ganha existência quando lhe fazemos corresponder um homem, individual ou colectivo. Assim, para este estudo, o homem é o verdadeiro conteúdo do conceito de espaço que sem a sua vivência volta ao seu “*estado de ser bruto*”.

Sendo o ser humano peça fulcral para a definição e concretização espacial, continuaremos a negligenciá-lo enquanto elemento organizador do espaço arquitectónico?

Conclui-se, portanto, que ao arquitecto importa compreender a forma como o espaço arquitectónico influencia o ser humano e de que modo esta *experiência corporizada* pode influenciar o seu desenho. Deve fazer parte da sua formação a capacidade de leitura e percepção do modo como o corpo ocupa o espaço, assim como uma certa intuição sobre o movimento e apropriação das pessoas no espaço. Deve descobrir um campo de investigação e prática que lhe possibilite desenvolver aptidões e grande sensibilidade às questões espaciais. Sendo assim, uma reflexão centrada na dicotomia construído/vivido permitir-lhe-á uma abordagem projectual mais adequada, tendo em conta os princípios defendidos pelo estudo. Uma arquitectura que seja capaz de explorar ao máximo o seu próprio potencial de estimulação sensorial, possibilitará uma maior interacção entre o sujeito e espaço. Como resultado, deverá conceber espaços que promovam a interacção entre o corpo, a sua prática perceptiva e o ambiente envolvente, surpreendendo o utilizador através de acontecimentos inesperados e situações espaciais imprevisíveis, que possibilitem vários tipos de interpretação sem nunca perderem a sua identidade.

O filme *Mind Space* surge como reflexão sobre a temática desenvolvida ao longo da dissertação, questionando e interpretando, através de uma abordagem experimental/conceptual, esta relação que tanto envolve uma actividade física como mental. Assim, dá forma a muitas destas questões, traduzindo uma vontade de compreender este lado menos “grave” da arquitectura através de um estudo cinematográfico.

Referências Bibliográficas

- ÁBALOS, Iñaki, *A Boa Vida : visita guiada às casas da modernidade*. Barcelona : GG, 2003.
- ARNAU, Joaquim, *72 voces para un diccionario de arquitectura teórica*. Barcelona : Celeste, 2000.
- BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*. Tradução de António de Pádua, São Paulo : Martins Fontes, 2008.
- BACON, Edmund N., *Design of Cities*. London : Thames and Hudson, 1992.
- BAEZA, Alberto Campo, *A Ideia Construída*. Tradução de Anabela Costa e Silva, Casal de Cambra: Coleção Caleidoscópio, 2009.
- BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y Espacio*. Tradução de Jaime López y Maitin, Barcelona : Labor Ed, 1969.
- CARNEIRO, Alberto, *Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática de Desenho – Projecto*. Porto : FAUP Publicações, 1995.
- DIAS, Manuel Graça, *11 cidades: Projectos = Cities: projects : 1995–2005*. Porto : Civilização, 2006.
- DIAS, Manuel Graça, *Graça Dias + Egas Vieira : projectos=projects : 1985–1995*. Lisboa : Estar, 1997.
- FUJIMOTO, Sou, *Primitive Future*. Tokyo : INAX Publishing, 2008.
- FURTADO, Gonçalo, *Arquitectura – Prótese do Corpo / concepção Gonçalo Furtado*. Porto : FAUP, 2001.
- GAUSA, Manuel, *Diccionario Metapolis Arquitectura Avanzada*. Barcelona : Actar, 2001.
- GIEDION, Siegfried, *Espacio, Tiempo y Arquitectura: El Futuro de una Nueva Tradición*. Tradução de Isidro Boada, Barcelona : Dossat, 1982.
- HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*. Lisboa : Relógio d'Água, 1986.
- HARRIES, Karsten, *The Ethical Function of Architecture*. Cambridge, Mass : The MIT Press, 2000.
- HOLL, Steven, *Entrelazamientos: Obras y Proyectos 1989–1995*. Tradução de Gloria Bohigas, Barcelona: GG, 1996.
- HOLL, Steven, *Written in Water*. Baden : Lars Müller Publ., 2002.
- HOLL, Steven, *Questions of Perception : Phenomenology of Architecture / Steven Holl, Juhani Pallasma, Alberto Pérez-Gómez*. San Francisco : Wiliam Stout Publishers, 2006.
- JANSER, Andres, *Hans Richter : New living : Architecture, Film, Space*. Baden : Lars Müller, 2001.
- KOOLHAAS, Rem, *Content*. Koln : Taschen, 2004.
- KOOLHAAS, Rem, *Conversa com Estudantes*. Tradução de Mónica Trindade, Barcelona : GG, 2002.
- KOOLHAAS, Rem, *Conversas com Hans Ulrich Obrist*. Barcelona : GG, 2009.
- KOOLHAAS, Rem, *Small, Medium, Large, Extra-Large : Office for Metropolitan Architecture / Rem Koolhaas and Bruce Mau*. New York : The Monacelli Press, 1998.
- MADRAZO, Leandro, *Forma : Pensamiento : Interacciones entre Pensamiento Filosófico y Arquitectónico*. Barcelona : Actar. 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *EL Ojo y el Espíritu*. Barcelona : Ed. Paidós, 1986.
- MILHEIRO, Ana Vaz, *Habitar Portugal : 2003/2005, selecção MAPPEI, Ordens dos Arquitectos / coord. Ana Vaz Milheiro*. Lisboa : Ordem dos Arquitectos, 2006.
- MONEO, Rafael, *Inquietud teórica y Estrategia Proyectual: en la Obra de Ocho Arquitectos Contemporáneos*. Barcelona : Actar, 2004.

MONTANER, Josep Maria, *Arquitectura y Critica*. Barcelona : GG, 2004.

MONTANER, Josep Maria, *As formas do século XX*. Barcelona : GG, 2002.

MONTANER, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno: Arquitectura da Segunda Metade do Século XX*. Barcelona : GG, 2002.

MOORE, W. Charles, *Cuerpo, Memoria y Arquitectura: Introducción al Diseño Arquitectónico / K.C. Bloomer*. Madrid : Blume, 1982.

MOREIRA, Virgínia, *De Carl Rogers a Merleau-Ponty — A pessoa mundana em psicoterapia*. São Paulo : Annablume, 2001.

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

PALLASMAA, Juhani, *Encounters, Architectural Essays*. Helsinki, 2005.

PALLASMAA, Juhani, *Los Ojos de la Piel*. Tradução de Moisés Puente. Barcelona : GG, 2006

PALLASMAA, Juhani, *The Architecture of Image: Existencial Space in Cinema*. Helsinki: Finnish Building Centre, 2001.

PIAZZALUNGA, Renata, *A Virtualização da Arquitectura*. São Paulo : Papirus Editoria DATA

RAMÍREZ, Juan António, *Edifícios-Cuerpo. Cuerpo y Arquitectura: Analogías, Metáforas, Derivaciones*. Madrid : Siruela, 2003.

RASMUSSEN, Steen Eiler, *La Experiencia de la Arquitectura : la Percepción de Nuestro Entorno*. Barcelona : Reverté, 2004.

ROA, Alberto Saldarriaga, *La Arquitectura como Experiencia : Espacio, Cuerpo y Sensibilidad*. Bogotá : Villegas Editores, 2002.

RODRIGUES, António Jacinto, *A Arte e a Arquitectura de Rudolf Steiner*. Porto : Civilização, 1990.

RODRIGUES, Maria João Madeira, *O Vocabulário Técnico e Crítico de Arquitectura*. Coimbra : Quimera, 1990.

SARTRE, Jean-Paul, *O Existencialismo é um Humanismo*. Lisboa : Presença, 1978.

SCHULZ, Christian Norberg, *Existencia, Espacio y Arquitectura*. Tradução de Adrian Margarit, Barcelona : Blume, 1975.

SCHULZ, Christian Norberg, *Intenciones en Arquitectura*. Tradução de Adrian Margarit, Barcelona : GG, 1998.

TAVARES, Gonçalo M., *Livro da Dança*. Lisboa : Assírio & Alvim, 2001.

TÁVORA, Fernando, *Da organização do Espaço*. Porto : FAUP Publicações, 1996.

THORNBURG, Josep Montañola, *Topogénesis. Ensayo Sobre el Cuerpo y la Arquitectura*. Barcelona : Oikos-tan, 1979.

WIGLEY, Mark, *A Casa da Música/Porto*. Tradução de Pedro Gadanho, Porto : Fundação Casa da Música, 2008.

ZEVI, Bruno, *Saber ver a Arquitectura*. Tradução de Maria Isabel Gaspar, São Paulo : Martins Fontes, 1996.

ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*. Tradução de Astrid Grabow, Barcelona : GG, 2006.

ZUMTHOR, Peter, *Pensar a Arquitectura*. Tradução de Astrid Grabow, Barcelona : GG, 2005.

Consulta de Periódicos

ARQ/A #66, *Inês Lobo e Sou Fujimoto*. Fevereiro 2009
DÉDALO #02, *Movimento*. Março/Abril 2007
DÉDALO #06, *Centrifugação*. Setembro 2009
EL CROQUIS #78, *Steven Holl 1986-96*. 1996
EL CROQUIS #108, *Steven Holl 1998-02*. 2001
EL CROQUIS #141, *Steven Holl 2004-08*. 2008
NU #08, *Tempo*. Fevereiro 2003
NU #28, *Velocidade*.
PÚBLICO, *A Casa Abra-se à Música*. Edição especial 14 Março 2005
2G #50, *Sou Fujimoto*. Julho 2009

Trabalhos Académicos

FERREIRA, António Dias, *Cinemas : Architecturas*. Porto : FAUP, 2001.
MOREIRA, Maria Inês da Silva Antunes, *Arquitectura, Corpo e Prótese – Aproximação à Condição Contemporânea do Corpo na Arquitectura*. Porto: FAUP, 2001.
MORENO, Patrícia Afonso, *Arquitectura Cinética : Matéria e Corpo*. Porto : FAUP, 2005.
NEIVA, Ana Catarina, *Corpo e Arquitectura – A Aventura dos Sentidos*. Porto : FAUP, 2007.
SANTOS, Maria, *Do Indivíduo no Espaço ao Espaço do Indivíduo*. Porto : FAUP. 2009.
SILVA, Paulo Cunha, *O lugar do Corpo*. Porto: FCDEF, 1995.

Referências Electrónicas

www.arx.pt
www.designboom.com/eng/interview/sou_fujimoto.html
www.interiordesign.net/article/CA317910.html
www.irish-architecture.com/tesserae/000011.html
www.metropolismag.com/story/20081119/the-painted-building
www.paskpricefrazer.blogspot.com
www.priberam.pt
www.scribd.com/doc/7355375
www.stevenholl.com
www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq048/arq048_02.asp
www.waldorfcolumbia.org

Referências Vídeo

Charlie Rose – A conversation with architect Steven Holl in <http://www.charlierose.com/view/interview/8612>

Knut Hamsun Centre Hamarøy Norway Steven Holl in <http://www.youtube.com/watch?v=8KHnUkO3tSs>.

Nemasus – une HLM des années 80, um filme de Richard Copans e Stan Neumann in <http://www.youtube.com/watch?v=Agdt4go7EUY>

Steven Holl On The Architecture Of The Hamsun Centre in www.vodpod.com/watch/2427528-steven-holl-on-the-architecture-of-the-hamsun-centre.

Schindlers Hauser/Houses, um filme de Heinz Emigholz (DVD 2007)

Sense of Architecture, um filme de Heinz Emigholz (DVD 2005–2009)

Fontes

Casa da Música – Cedência dos desenhos técnicos dos vários pisos da Cdm

Referências Iconográficas

Capítulo 3

1 e 2 – <http://arttattler.com/archivebrazilcontemporary.html>

3 – http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/81/WLANL_-_elefteria1_-_Celu-la_Nave_%28It_happens_in_the_Body_of_Time%2C_where_Truth_Dances%29%2C_Ernesto_Neto_%282004%29.jpg

4 – <http://arttattler.com/archivebrazilcontemporary.html>

5 – <http://www.inhotim.org.br/arte/obra/view/182>

6 – <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2634,1.shl>

7 – <http://yooneom.tumblr.com/>

8 – <http://bombsite.com/issues/70/articles/2274>

9, 10 e 11 – Fotografias da autoria de Joana Pestana.

12 e 13 – www.boiteaoutils.blogspot.com/2008/12/small-one-square-meter-house-by-didier.html

14 a 17 – Fotografia da minha autoria.

18 e 19 – www.iwan.com/photo_Sou_Fujimoto_House_H_Tokyo.php

20 – Fotografia da minha autoria.

21 – http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_Liraldi_Luis_Barrag%C3%A1n.JPG

22 – http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_Liraldi_Luis_Barrag%C3%A1n.JPG

23 – http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_Giraldi_Luis_Barragan.JPG

24 e 25 – Imagens retiradas do livro *A Casa da Música/Porto* (2008)

26, 27 e 28 - <http://eyebeam.org/reblog/09-04-20/dezeen-%C2%BB-blog-archive-%C2%BB-key-projects-by-peter-zumthor>
29 - <http://www.flickr.com/photos/28288777@N08/3311557338/sizes/o/>
30 - <http://www.flickr.com/photos/24116399@N08/3326915458/sizes/l/>

Capítulo 3.1

31 a 35 - <http://leonardodavinci.stanford.edu/submissions/clabaugh/history/othermen.html>
36 - <http://leonardodavinci.stanford.edu/submissions/clabaugh/history/leonardo.html>
37 e 38 - <http://leonardodavinci.stanford.edu/submissions/clabaugh/history/architecture.html>
39 - <http://www.dearchitectureblog.com>
40, 41 e 42 - http://www.magazin-world-architects.com/ch_07_02_onlinemagazin_genutzt_de.html
43 - <http://www.6columnas.com/wp-content/uploads/2009/10/sterlac-2.jpg>
44 - <http://deliciousghost.com/wp-content/uploads/2009/03/03.jpg>

Capítulo 4

45 a 56 - Frames retirados do documentário *Nemasus - Une HLM dès années 80*.

Capítulo 5.1

57 - http://figure-ground.com/st_ignatius/0013/
58 - <http://goodchurchdesign.blogspot.com/2008/04/chapel-of-st-ignatius-stephen--holl-1997.html>
59 - www.stevenholl.com
60, 61 e 62 - <http://www.stevenholl.com/project-detail.php?id=47&search=Simmons%20Hall>
63 a 69 - http://www.metropolismag.com/cda/popup_image.php?image_id=15970&slideshow_speed=120
70 a 77 - <http://www.dezeen.com/2007/10/05/nyu-department-of-philosophy-by-steven-holl-architects/>
78 a 82 - <http://jenehighstein.net/index.php?mact=Album,m3,default,1&m3albumid=11&m3pictureid=132&m3returnid=70&page=70>
83, 84 - <http://plusmood.com/2009/08/knut-hamsun-center-steven-holl/>
85 - <http://www.dezeen.com/2009/08/07/knut-hamsun-centre-by-steven-holl/>
86, 87 e 88 - <http://www.dezeen.com/2009/08/07/knut-hamsun-centre-by-steven-holl/>
89 - http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bb/Borgund_stavkirke.JPG

Capítulo 5.2

90 a 93 - Imagens retiradas do livro *Primitive Future* (2008).
94 - Imagem retirada do Livro *Primitive Future* (2008).
94, 95 e 96 - http://iwan.com/photo_Sumika_Sou_Fujimoto.php?plaat=Fujimoto-Utsunomiya-7222.jpg&hsize=&vsize=
97 - Imagem retirada do Livro *Primitive Future* (2008).
98 - <http://www.archdaily.com/8028/children%E2%80%99s-center-for-psychiatric-rehabili->

tation-sou-fujimoto/1576512953_children-05-credit-daici-ano/

99 a 101 – http://www.yworkshop.com/2009/09/nest-or-cave_by-sou-fujimoto/#more-760

102 e 103 – Imagens retiradas do livro *Primitive Future* (2008).

104 – http://www.iwan.com/photo_Final_Wooden_House_Sou_Fujimoto.php?plaat=Fujimoto-Kumamura-4539.jpg

105 – http://www.archinect.com/features/article.php?id=81788_0_23_48_M

106 – http://www.iwan.com/photo_Final_Wooden_House_Sou_Fujimoto.php?plaat=Fujimoto-Kumamura-4539.jpg

107 – http://www.archinect.com/features/article.php?id=81788_0_23_48_M

108 – http://www.iwan.com/photo_Final_Wooden_House_Sou_Fujimoto.php?plaat=Fujimoto-Kumamura-4539.jpg

109, 110 – Imagens retiradas do livro *Primitive Future* (2008).

111, 112 e 113 – http://www.iwan.com/photo_Sou_Fujimoto_House_H_Tokyo.php

114 – http://www.iwan.com/photo_House_N_Sou_Fujimoto.php

115 – Imagem retirada do livro *Primitive Future* (2008).

116 – http://www.iwan.com/photo_House_N_Sou_Fujimoto.php

117 – Imagem retirada do livro *Primitive Future* (2008).

118 – http://www.iwan.com/photo_House_N_Sou_Fujimoto.php

Capítulo 5.3

119, 120 e 121 – <http://dprbcn.wordpress.com/2009/11/09/ivan-leonidov-and-the-russian-utopias/>

122 – http://4.bp.blogspot.com/_-JQqP7gWKQ/SZGIHy_JytI/AAAAAAAAAPE/Snd993xQ62g/sl600-h/cctv+y+tvcc.jpg

123 – <http://wirednewyork.com/forum/showthread.php?t=16718&page=1>

124 – http://farm4.static.flickr.com/3005/2796841148_2af95fb53c.jpg

125 – http://www.leninimports.com/pieter_bruegel_little_tower_of_babel_r.jpg

126, 127 e 128 – Imagem retirada do livro *S,M,L,XL* (1998).

129 – <http://media.photobucket.com/image/koolhaas%20bordeaux/imomus/more/cleaninglady.jpg>

130 – <http://khiasma.blogspot.com/2008/09/mon-oncle-monsieur-koolhaas.html>

131 – <http://thisamericancrane.blogspot.com/2008/03/maison-bordeaux.html>

132 a 139 – Imagens retiradas do livro *S,M,L,XL* (1998).

140 a 150 – <http://www.archdaily.com/11651/seattle-central-library-oma-lmn/>

151 e 152 – Imagens retiradas do PDF *Joshua Prince Ramus – Transcending Rationalism*.

153 e 154 – Imagens retiradas do Livro *Content* (2004).

155, 156 e 157 – <http://www.arcspace.com/architects/koolhaas/ne/ne.html>

158 – <http://www.flickr.com/photos/90221550@N00/3053774116/sizes/o/>

159 – <http://www.flickr.com/photos/90221550@N00/3053774894/sizes/o/in/set-72157609814569283/>

160 – <http://www.flickr.com/photos/99642888@N00/377794301/sizes/l/>

161 – <http://www.flickr.com/photos/96dpi/4438298441/sizes/o/in/photostream/>

162 – <http://www.flickr.com/photos/90221550@N00/3052944893/sizes/o/in/photostream/>

Capítulo 5.4

163 – http://www.contemporanea.com.pt/tma_01.html

164 e 166 – Fotografia da minha autoria.

167 – http://www.contemporanea.com.pt/tma_01.html

168 a 176 – Fotografia da minha autoria.

177 a 180 – http://www.contemporanea.com.pt/tma_01.html

Capítulo 6

181 – Imagem retirada do PDF *Joshua Prince Ramus – Transcending Racionalism*.

182 e 183 – Imagens retiradas do livro *A Casa da Música/Porto* (2008).

184 – <http://www.archined.nl/nieuws/casa-da-musica-porto-by-oma/>

185 a 193 – Imagens retiradas do livro *A Casa da Música/Porto* (2008).

194 – http://byfiles.storage.live.com/y1pJTG1vIloMWEMXFr6iHkwJHMqk-3W-ZzOvG4CpHIR5avb-5NMv_aCxW0xSoC0htAo6gJTe73sjRk

195 – Fotografia da minha autoria.

196 – Imagem retirada do livro *A Casa da Música/Porto* (2008).

197, 198 e 199 – Fotografia da minha autoria.

200 – Imagem retirada do livro *A Casa da Música/Porto* (2008).

201 a 206 – Digitalização dos Esboços para o estudo de *Mind Space*.

207 – Diagramas dos conceitos para a análise prática.

208 a 214 – Digitalização dos Esboços para o estudo de *Mind Space*.

215 – Imagem retirada da programação de Janeiro 2010.

216 – Fotografia da autoria de Rui Manuel Vieira.

217 a 225 – Desenhos cedidos pela Casa da Música.

f1 a f92 – Frames de *Mind Space*.

226 – Fotografia da minha autoria.

a.1 Conversa com Manuel Graça Dias

26.02.2010 – 15h00 – FAUP

1. Para esta conversa tomaremos como ponto de partida uma citação sua, na qual afirma: “Eu gosto da ideia das pessoas serem uma espécie de bolas dentro dos flippers de uma arquitectura dinâmica.” (livro GD+EV) Neste estudo, pretendemos compreender como é que o arquitecto e, consequentemente, a Arquitectura Contemporânea poderá incorporar este tipo de pensamento e, que consequências é que isso poderá trazer no seu resultado final. PERGUNTA: Sendo assim, de que forma é que acha que o espaço nos influencia?

MANUEL GRAÇA DIAS: “Esta ideia dos flippers surge directamente ligada à ideia de que o espaço não seja óbvio. Dou sempre este exemplo aos alunos: se uma pessoa abre uma porta e não precisa, ou não sente vontade de entrar porque já apreendeu e percebeu tudo, se já não há mais nada a ver, o espaço será provavelmente desinteressante. Ainda que estejamos perante um compartimento banal, paralelepipedico, pode-se sempre, pela colocação da janela, por exemplo sentir-se vontade de entrar para tentar perceber como é que a luz entra ali, por que é que entra daquela forma, o que é que se verá daquela janela, dependendo sempre da sua posição no espaço.

Essa citação está relacionada com o Teatro Azul, e portanto, um espaço público mais complexo, com mais valências. Ou seja, sugeria a ideia de nós nos movimentarmos e ao mesmo tempo termos muitas hipóteses a partir de um determinado ponto. [isto que não se confunda com a ideia de uma arquitectura confusa que não consiga orientar e onde as pessoas se sintam perdidas, não tem a ver com isso] Tem a ver com a ideia das pessoas, ao mesmo tempo que compreendem mais ou menos por onde é que vão, serem surpreendidas por acontecimentos inesperados, que não eram absolutamente necessários para que aquele percurso se efectuasse. Todas estas situações não são aleatórias mas também não devemos pensar que isto tudo é uma espécie de fábrica de sensações. Tem a ver com a própria distribuição espacial que de algum modo está conectada a outras justificações que certamente existem, pressupondo que se tire partido dessas condicionantes. Pode ser o feitio do lote que tenha determinada geometria, menos ortodoxa, e uma vontade urbana em que o edifício se apoie na periferia do lote pode, depois, trazer para o interior uma série de situações geométricas, e de alinhamentos até construtivos e estruturais, que justifiquem que o espaço se torne mais variado, menos óbvio e previsível. Portanto, digamos que essa citação está relacionada com esta vontade de que o espaço não seja previsível, que haja uma certa imprevisibilidade. Volto afirmar que isto não está relacionado com uma coisa artificial, artificiosa, não é construir surpresas constantemente. Provavelmente, numa casa privada poderá dar-se menos ênfase e num espaço público, com alguma dimensão, pode existir uma situação mais enfatizada. Há uma proporção de acontecimentos que também tem que ser ponderada: não podemos viver numa casa e surpreendermo-nos constantemente, mas podemos surpreender-nos pelo facto de ter uma determinada janela apontada para determinado sítio, ao longo do dia haver uma entrada de luz

diferenciada, e em vez de ter um corredor escuro e interiorizado, como é banal e corrente, ter um corredor constantemente alterado pelo movimento da luz. Aliás, a questão da luz é um dos materiais mais antigos da arquitectura. Desde sempre o arquitecto se preocupou com a luz, não numa perspectiva estritamente utilitária, mas a luz enquanto entidade poética, capaz de modificar a espacialidade de determinado compartimento ao longo do dia: umas vezes parece muito alto porque a luz inunda todo o espaço, outras vezes parece muito baixo porque a luz só ilumina o chão, ficando tudo em penumbra e não se percebendo onde o plano vertical (parede) encontra o horizontal (tecto). Este controle da luz, não se refere simplesmente à questão da janela mas também ao dos artifícios que inventamos para cortar a luz e criar sombras, de modo a que haja uma certa ambiência, atmosfera. Portanto, não devemos ler essa citação no seu sentido estrito, já que este processo não é o de fazer um comboio fantasma de acontecimentos. É dentro do possível, do que faz sentido e é adequado a cada circunstância, procurar criar situações espaciais, que no seu conjunto, possam evitar uma certa previsibilidade. Também não devemos confundir esta postura com geometrias exóticas. Pode-se sempre ultrapassar essa previsibilidade através de uma geometria ortogonal, dependendo muito de outras circunstâncias. Por exemplo, basta variar as alturas. Se eu estiver num compartimento com uma determinada dimensão e com pé direito alto, ao passar para outro com outra dimensão e com pé direito muito mais baixo, espacialmente provoca-me uma compreensão dos dois espaços muito diferenciada. E pode ser tudo perfeitamente ortogonal, rectilíneo..”

Então de que forma é que a nossa experiência corporal/física — a vivência da pessoa — pode influenciar o espaço, isto é, o modo como o arquitecto o deve pensar quando projecta?

MGD: “Com certeza que quando o arquitecto pensa o espaço não pode ter pensamentos esotéricos e disparatados. Por isso é que eu às vezes me irrita com os estudantes de arquitectura, quando não demonstram uma capacidade de ler o social, o real. Isto é, perceberem como é que as pessoas se movem, se sentam, como é que normalmente reagem, o que não quer dizer não que haja lugar para excepções. Acho que faz parte, ou deve fazer parte da formação do arquitecto, essa capacidade de leitura e percepção do que está acontecer, uma espécie de intuição. Saber que a maior parte das pessoas têm determinado tipo de comportamentos. Porque se não, às vezes caímos numa certa retórica, onde o arquitecto define que em determinado ponto vão acontecer determinadas situações e depois surpreende-se porque não aconteceu nada disso. Isto pode-se suceder, ou porque está a ler mal ou porque nem está a prestar muita atenção à realidade, repetindo acriticamente determinado tipo de premissas. É realmente necessário pensarmos como é que as pessoas se mexem, e uma vez que a tua tese dá um certo ênfase à questão do corpo, como é que o corpo ocupa o espaço de uma forma geral, e não quer dizer, volto a repetir, que não haja hipóteses para outras situações. Isto não deve ter um lado muito funcionalista, porque eu não ligo muito às funções, não me interessa

nada esse facto. Acho que o espaço existe, tem de criar (e ter) condições para um certo conforto e depois, a partir daí só é uma questão de escala. Por exemplo, numa sala com 50m² eu sei que uma família pode ocupar e movimentar-se naquele espaço da maneira que bem entender porque têm espaço para o fazer. Isto só acontece criando condições para que as pessoas possam ocupá-lo confortavelmente. Mudando de escala, temos um exemplo que gosto bastante: a Sala Plana da FAUP. Um espaço cúbico onde se pode ter aulas e assistir a conferências. No dia seguinte tiram-se as cadeiras e pode-se fazer uma festa ou assistir a uma peça de teatro. Aquele espaço garante sempre esse tipo de acontecimentos. Portanto, o espaço é um pouco o que nós quisermos fazer dele, tem de ter condições para garantir um certo conforto. Nesse sentido, o arquitecto tem de conhecer minimamente, tem que perceber, tem que ter uma certa intuição sobre o modo como as pessoas se movimentam, para com isso criar espaços que permitam esses movimentos. O importante é que nunca deve estar perfeitamente convencido disso, deve deixar alguma folga [entendida tanto como área, como um suplemento artístico ou poético] que depois permita outro tipo de ocupações impensáveis, não programadas, que de certa forma também são muito interessantes. Vejamos o caso daquele espaço exterior coberto por baixo da torre E. Nunca se perguntou ao arquitecto Siza a razão para a sua existência, mas o que é certo é que quando chove, e agora que é proibido fumar no interior da faculdade, as pessoas vão para ali. Quando querem organizar festas é ali que montam o bar e todo sistema de som para que fiquem abrigados. Agora também é usado para se guardarem as motos durante o dia. Ou seja, há ali um espaço indefinido, sem grande finalidade e sem nenhuma marcação expressiva, mas no entanto tem variadíssimas hipóteses de ser usado, usufruído. Claro que para isso também implica um mínimo de atenção por parte do arquitecto às dimensões do humano. As pessoas têm em média 1,80m, portanto neste exemplo o arquitecto Siza não podia pôr a verga da viga a 1,70m pois corria o risco de que as pessoas batessem com a cabeça.

Outro exemplo interessante são os corredores, onde convém que as pessoas se consigam cruzar, onde possam parar para conversar sem que com isso impeçam a passagem das outras pessoas. Como tal, os corredores têm de ter uma certa dimensão. Se aqui na faculdade – o arquitecto Siza fala imensas vezes disso – a dimensão é de algum modo pequena, deve-se às restrições do Ministério em termos de espaços de circulação para os edifícios de ensino. Esta é uma das razões pela qual o arquitecto Siza apostou muito no espaço exterior, permitindo que essa circulação se concretize aí mais facilmente, fomentando também o convívio. O corredor, numa situação ideal onde não há este tipo de restrições, também não pode ser demasiado grande para que uma pessoa não se sinta perdida, nem demasiado largo porque parecerá uma sala; mas também não pode ser muito estreito sob o risco desse tipo de acontecimentos não ocorrerem.

Com certeza que o que se espera que as pessoas venham a fazer, influencia o modo como se desenham os espaços, sem falar na parte funcional. Numa sala de aulas, a maior parte das pessoas sendo destrás, convém que a luz venha da esquerda. A colocação da porta também pode jogar com esta disposição: será agradável que se entre na sala e as pessoas estejam viradas para nós? Numa sala de aulas convencional este pensamento é relativamente simples, mas se começarmos

a densificar e a tornar o programa mais complexo podemos tirar conclusões interessantes. No Teatro Azul em Almada, fizemos muita força para que houvesse quatro entradas para a Sala Principal. Quem entra pelas duas centrais é confrontado com a totalidade do pé direito da sala, e ao descer as escadas de acesso à sua fila sabe que está a ser observado por todas as pessoas que já estiverem sentadas. Lateralmente, servimo-nos do pretexto de existirem uma série de galerias técnicas para fazer duas entradas laterais que são ritmadas por uma espécie de pilares que marcam a sala principal, fornecendo um percurso escondido, ou pelo menos mais discreto, sombreado e com pé direito mais baixo que não está em confronto com a espacialidade da sala. Aqui, as pessoas não se sentem observadas, podendo chegar ao respectivo lugar com mais discrição. Nada disto nos foi pedido, é o resultado que decorre de uma certa experiência do espaço e de saber que há salas em que nos sentimos mal. Também não é uma lei universal. Há pessoas que não sentem essa inibição, há outras que sentem mas não se preocupam. Portanto, nada disto é fazer regras absolutas, mas no fundo é deixar pistas para outros acontecimentos. E depois, o contrário que também está contido na tua questão – de que modo é que depois as pessoas utilizam os espaços? É muito surpreendente, ao contrário do que se possa pensar, que um arquitecto seja confrontado com uma utilização do espaço totalmente diversa daquela que imaginou. Porque isso, do meu ponto de vista, é uma acreditação daquele espaço, aquele espaço passa a ter um certo valor arquitectónico, porque eu poderei pensar que as pessoas irão ter determinado tipo de movimentos, tenho de ter a certeza que pelo menos uma possibilidade existe, e depois constato que após o espaço estar construído a maior parte das pessoas tem outra reacção e outros movimentos que não tinham sido equacionados. Também podem fazer aquilo que tinha sido pensado, alguns o farão, mas muitos farão o contrário. Podemos então concluir que é um espaço que tem alguma riqueza, porque permite apropriações diferenciadas. Acho que temos de esperar que depois de construído, o espaço seja apropriado.

Podemos não concordar — isso vê-se muito em programas domésticos quando nos deparamos com situações e apropriações que não tínhamos imaginado —, com um quadro de vida anormal e com o qual podemos não concordar. Esta é uma possibilidade corrente, mas não está a negar que realmente haja uma apropriação do espaço totalmente distinta daquela que nos passou pela cabeça. E digamos que quando desenhamos as coisas temos sempre de fazer uma comprovação, por isso é que em projecto se desenham móveis esquemáticos nos espaços, sobretudo quando se começaram a reduzir as áreas ao mínimo, para que desta forma tenhamos a comprovação da ocupação de um determinado espaço.

Há um caso bastante curioso que se verifica em apartamentos banais, quando analisamos o mesmo apartamento em pisos distintos e com apropriações do espaço completamente diferentes. De repente parece que estamos numa casa totalmente diferente e o espaço à partida era igual, mas por causa da disposição dos móveis e da forma como as pessoas se apropriam do espaço, muda logo a nossa relação com a mesma espacialidade. Somente pela forma de a aproveitar ou de

a aprisionar a partir dos móveis, ainda que saibamos que os móveis podem, como o nome indica e ao longo do tempo, ir configurando outras espacialidades dentro da mesma situação original.”

E quando um arquitecto se depara com essa realidade, completamente diferente do que tinha pensado? Que consequências é que isso trará ao seu modo de pensar? Servirão, somente, para o seu processo de aprendizagem?

MGD: *“No meu caso, é com alguma satisfação que me deparo com outro modo de apropriação igualmente inteligente. Isto também é subjectivo, mas digamos que a única coisa que me poderá entristecer é uma apropriação que eu considere desadequado para a situação que eu propus. Mas quando vemos uma apropriação não prevista por nós mas que funciona, enriquece-nos aquele espaço.”*

Exacto, esse facto é de certa forma subjectivo, no sentido em que essa apropriação pode ser desadequada para o arquitecto e fazer todo o sentido para a pessoa que vive aquele espaço...

MGD: *“Não, porque as pessoas não são todas idênticas, não têm a mesma intuição espacial, não têm as mesmas experiências, e ainda há pessoas que objectivamente têm muito carisma e um carácter muito forte. Não são arquitectos, nem têm formação de arquitecto, mas conseguem pôr um espaço a vibrar; e há outros que simplesmente não conseguem. Esta atmosfera não tem a ver com uma certa informalidade que possa existir. Está muito ligada ao carácter que essa ambiência possa transmitir. Sentir que há amor pelas coisas. Questionar se as pessoas se sentirão bem assim é uma maneira preguiçosa de passarmos pelo mundo. O chamado registo acrítico, completamente preguiçoso. Se fossemos todos assim, ainda estávamos agarrados às duas pedras a ver se aquilo fazia fogo. Portanto, este amor que referi está relacionado com um envolvimento afectivo. Depois, pode ser um registo de gosto que não tem nada a ver com o meu ou como teu. Este envolvimento não se refere a um registo de gosto mas sim da ambiência. Há muitos acontecimentos, muitas formas de manusear materiais que não se relaciona com um registo de gosto, quer dizer, que ultrapassam o registo do gosto imediato. Por exemplo, uma pessoa que tenha a sabedoria, por mais intuitiva que seja, de colocar um cadeirão a meio do espaço e com isso orientar a posição das pessoas e permitir, ao mesmo tempo, que ainda se passe entre o cadeirão e a parede, está, no fundo, com um simples móvel, a criar uma espacialidade secundária dentro do espaço da sala. É aqui que se começa a perceber que isso foi feito com alguma intencionalidade. Outra coisa é quando se vê que não há nenhuma intencionalidade; esse argumento de que “elas gostam assim”, não interessa para nada.”*

2. Ao longo desta dissertação consideramos o Corpo (referente físico da arquitectura) como potencial instrumento de trabalho, já que a Arquitectura tem no corpo a génese da sua linguagem, tem no modo como se dirige aos sentidos, a oportunidade de comunicar, através da percepção sensorial, a essência das coisas. Por isso, consideramos que a uma arquitectura multissensorial estará subjacente uma postura fenomenológica — entenda-se pela importância prestada pelo arquitecto à experiência e percepção que o utilizador irá ter na obra.

P: Assim sendo, e continuando nesta linha de pensamento: considera que poderá ter uma postura fenomenológica no seu método de trabalho? Isto é, pensa que de alguma forma incorpora esta questão — da importância dada à experiência que o utilizador irá ter na sua obra — no seu modo de projectar? Se assim é, de que forma é que isso influencia o resultado final? Que consequências, na espacialidade dos projectos, é que este pensamento acarreta?

MGD: *“Com certeza, mas equilibradamente, não é uma receita. As coisas vão surgindo naturalmente, e temos à nossa frente muito material que justifique determinado tipo de opções que tomamos.*

Posso sugerir o exemplo do Teatro de Almada onde há um momento em que o projecto se relaciona com o cheiro. Não havia nada naquele sítio, só uns edifícios desinteressantíssimos de habitação, umas traseiras desmazeladas e uma vedação frágil de uma escola, em rede. Paralelamente à rede existiam umas árvores. De algum modo, e apesar de tudo, no meio daquele “deserto” e daquela “agressividade” todos aqueles elementos arbóreos ainda podiam ser qualquer coisa. Foi então que a certa altura decidimos tirar partidos das árvores. No átrio da entrada abrimos um envidraçado de forma a que durante o dia houvesse uma transparência por onde se pudessem ver as árvores, o que atribuiu àquele espaço um certo conforto e dinamismo (pelo movimento dos ramos e folhas). Também foi ali que decidimos implantar o bar que tem um terraço exterior, o que é óptimo para que no verão as pessoas possam ir para o exterior, estarem ao fresco e eventualmente sentirem o cheiro das árvores. Esta preocupação estava patente desde o início do projecto, e assim ficou registada na memória descritiva. A intenção era essa, que aquelas árvores participassem visualmente em termos de luz, de verde, de agitação e com eventual cheiro, na vida do Teatro. Para isso, foram criadas condições em situações que nós sabemos que são aproveitáveis: um bar e um terraço que lhe está imediatamente em anexo.

Também podemos jogar com o tacto. Por exemplo, protegendo as paredes da agressividade da passagem das pessoas, criando um material só até certa altura, um lambril em madeira que é mais macio, mais agradável ao tacto, ou então, podemos optar por uma coisa mais agressiva, por um reboco que arranhe. Estamos sempre a pensar nisso tudo. Outro exemplo, como é que entramos numa sala de espectáculos: os pés vão bater, vão fazer barulho, então era bom que houvesse uma alcatifa que ajudasse a tornar o piso macio, sendo contrastante com o chão que encontrámos no átrio que era duro e em pedra. Depois há um momento em que se entra numa zona já mais macia e esse silêncio dos pés também ajuda a que as pessoas baixem o tom de

voz e se comecem a preparar para uma certa iniciação. Portanto, este tipo de pensamentos está sempre presente, desde os mais banais ou corriqueiros, os mais sofisticados, vai estando sempre presente. Volto a salguardar que é preciso que haja da nossa parte um sentido de uma certa adequação; tem de haver um propósito. Não podem ser simplesmente tolas só para serem diferentes, só para serem esquisitas, fora do vulgar. No meio disto tudo, o gosto ou o sabor não entra. Ninguém se imagina a lamber paredes para ver se sabem a morango ou a hortelã pimenta. Mas o cheiro também pode entrar ao contrário, isto é, podemos tentar evitar por tudo que determinados cheiros não incomodem o ambiente.

Tudo isto são um somatório de situações que tem a ver com as sensações que o espaço nos vai provocando.”

3. Voltando à anterior citação, mais a frente afirma que, como utilizador, gosta de encontrar “situações completamente diferentes”, em espaços com “situações imprevisíveis”, “sempre novas”, chegando a sustentar que a este tipo de arquitectura estará subjacente uma certa atitude “obsessiva”.

P: Podia-nos falar um pouco mais sobre este pensamento? A esta ideia estará subjacente a especial atenção prestada pelo arquitecto ao uso de diferentes materiais, da cor ou até mesmo os efeitos espaciais provocados pelas diferentes formas arquitectónicas?

MGD: “Claro que na construção do espaço, ainda que os materiais e a cor o caracterizem, não são determinantes. Para mim o que é determinante num espaço é a altura, a largura, a forma como a luz entra. Isso é que é o espaço. Um dia pode estar pintado de roxo, no dia seguinte de amarelo, e essa camada só vai influenciar a leitura que fazemos porque a luz fica com outra cor. Le Corbusier tem um exemplo bastante bonito na capela pequenina de Rochamp. A capela lateral tem no topo duas janelas, dois rasgos. Parecem duas frestas com umas portadas em madeira: uma está pintada de vermelho e a outra de amarelo. As paredes são brancas, por isso, quando se abrem as portadas para o interior da igreja, a luz que entra para a capela parece que de um lado é amarela e do outro vermelha, aquilo é mágico... Ainda há outra coisa, umas “gavetas” na nave central, que através da pintura do buraco por onde passa a luz, nos fornecem uma paleta de cores impressionante. Este tipo de tratamento faz com que a luz mude de cor ou ligeiramente de tonalidade. Deste modo, o ambiente muda, fica ligeiramente alterado sendo que a espacialidade continua a ser a mesma, mas como se pode caracterizar de modos diferentes, nós vamo-nos servir disso umas vezes como um código, outras vezes como uma vontade de transformação, e vamo-nos servir desses artifícios para caracterizar os espaços e torná-los mais variados. Utilizando este conceito de código e voltando novamente ao Teatro de Almada: há três pisos de camarins com um pé direito banal de dois metros e meio. Num dos lados optámos por deixar a parede em betão à vista envernizada, sendo igual nos três pisos. Do outro lado existe uma parede em alvenaria que é rebocada e estucada, onde entendemos

criar um lambril em madeira (MDF) à altura de 1,20m e com cores distintas nos diferentes pisos. Esta caracterização ajuda a que as pessoas se possam orientar nos pisos. Ou seja, são os lambris que fazem a distinção entre os diversos pisos. A cor neste caso é usada mais em termos de orientação do que em termos poéticos. O espaço ficou diferenciado. Pode haver uma utilização da cor e dos materiais para caracterizar e salientar determinadas qualidades do espaço e que portanto também estão ao serviço dessa outra citação inicial que sugeria que um espaço menos previsível seria mais interessante.”

4. Neste trabalho, apontámos algumas semelhanças entre o projecto do Teatro Azul e a Casa da Música (que será o nosso Caso de Estudo): a escala e protagonismo que apresentam em relação à envolvente, a iconicidade que representam, a definição de uma nova centralidade, ou até mesmo pelo dinamismo que propõem o seu espaço interior.

P: É precisamente neste último ponto que pretendemos focar a nossa atenção. A certa altura Egas Vieira refere que são as ligações entre os diversos espaços programáticos do Teatro Azul a introduzir “algum frisson” entre eles. Este aspecto ainda é mais notório no projecto da Casa da Música, que atinge níveis de grande complexidade formal, tornando-se bem visível quando os diversos espaços programáticos se abrem para os corredores de circulação, definindo claramente o que é espaço de permanência e espaço de circulação. Quando MGD se refere ao projecto do Teatro, diz que pretendiam que fosse “Um edifício que pudesse ter muitas situações inesperadas, que fosse de tal modo labiríntico e complexo que ali pudessem encenar coisas maravilhosas.” (entrevista JMateus), ou seja, por momentos parece que se está a referir ao projecto da CdM. Assim sendo, perguntamos-lhe se serão estas situações inesperadas, com relações volumétricas intensas, que tornam a experiência da Arquitectura marcante?

MGD: “Certamente que são. Esses pressupostos, no meu ponto de vista é que estão um pouco baralhados. Tu referes que o que nós dissemos também se pode aplicar no caso da CdM. Admito que sim, mas certamente que não estava no nosso propósito uma radicalidade tão grande. A CdM é um edifício que admiro e acho interessante, plasticamente e como objecto, mas penso que não é feito com a suficiente atenção aos tais comportamentos das pessoas. Acho que sair da sala principal e cair numa série de escadas e não ter um sítio para estar sossegado a conversar é muito irritante, e ainda que isso plasticamente possa corresponder à tal ideia de um espaço labiríntico e complexo, que faz o tal atrito/fricção encontrarás sempre no Teatro Azul situações bem mais serenas. Nesse caso, uma pessoa sai do auditório e tem um foyer com alguns recantos, com uns espaços mais atrás, outros mais à frente, com um elemento, o elevador, que permite esconder e tapar. Há várias situações espaciais, mas todas elas decorrem no mesmo plano horizontal, sem nenhuma espécie de “obstaculização” quando alguém pára para conversar. Porque para mim o foyer tem esse lado muito importante da continuação do espectáculo, mas agora da reflexão que cada um vai fazer, tanto

individualmente, como entre amigos. Tem essa vertente na relação social que se pode estabelecer como também o próprio comentário, o debater e compreender melhor o que está acontecer. Para que isso suceda é necessário que haja condições espaciais que sugiram esse conforto. Certamente que é necessário que haja sítios para nos sentarmos, sítios que não sejam visualmente perturbadores, e sobretudo um plano horizontal estável, e é isso que eu não vejo na CdM. Saio da sala principal e começo a descer escadas e a ficar em patamares, não há espaço para se estar sossegado. Toda esta complexidade, do ponto de vista plástico é apelativa e interessante, é divertida e é bonita para se visitar. Mas a meu ver, por exemplo no intervalo de um espectáculo com mil pessoas dentro da Casa a quererem sair, ir à casas de banho, ou conversar sobre o que viram, é impossível, nada disso acontece. Metade das pessoas opta por ficar dentro da sala porque o exterior é demasiado agitado (no pior dos sentidos da palavra).

Por outro lado, há outro paralelo que estabeleceste que também não me agrada. Disseste logo no princípio que são ambos objectos marcantes, urbanamente centralizadores. No meu ponto de vista, ambas as situações são aceitáveis e qualquer uma delas tem justificação, mas são radicalmente diferentes. A CdM é um objecto, assume-se como um objecto, colocando-se a meio de um espaço vazio para ser vista. O que eu acho (não estou a criticar), no caso da Rotunda da Boavista faz o maior dos sentidos e é a melhor opção. O nosso projecto é o contrário, ocupa o lote, cria percursos, becos ou até mesmo ruas. Tenta ajeitar aquilo que é uma periferia desinteressante. Acima de tudo tenta criar situações urbanas modestas. Não são praças, mas tenta redimir o sítio por isso, porque o sítio também é totalmente diferente, é uma periferia numa zona pouco qualificada de Almada que já por si também é uma cidade pouco interessante. Portanto, há dois pressupostos, acho que os dois são válidos, mas sobretudo apropriados. Seria pouco apropriado fazer um objecto em Almada e na mesma linha de pensamento, andar a fazer quarteirões na Rotunda, porque seria uma massa que não criaria nenhuma espécie de mais valia para aquele sítio.

No ponto de vista do interior, acho que a nossa opção mais favorável ao acontecimento de coisas imprevistas, não através da “esquisitez” espacial mas através de uma preocupação de um certo conforto, ainda que haja depois o apontar para várias situações, para várias hipóteses e caminhos. Esse átrio [do Teatro Azul] interessou-nos bastante porque conseguimos que no exterior haja uma zona coberta; que as pessoas entrem e que haja uma antecâmara guarda-vento, tudo isto no mesmo plano horizontal. Depois, e já no interior, que haja num canto as bilheteiras, no outro o bengaleiro, o acesso ao bar, uma ligação deste para o terraço exterior, o acesso às casas de banho, à livraria, que tanto pode ser acedida pela rua como pelo foyer, o elevador que nos conduz para os outros pisos, a entrada para a sala principal, o corredor de acesso à sala experimental e ainda o kinder garden, onde os pais podem deixar as crianças para assistir aos espectáculos. E conseguirmos que tudo isto funcionasse no mesmo plano, no mesmo nível, sem estar enfileirado, que tenha um certo ar “natural”, permitindo essa espécie de conforto e, ao mesmo tempo, criando espacialidades para que cada um, com a sua sensibilidade, encontre um sítio para estar.”

Na Casa da Música, essa opção seria impossível...

MGD: *“Nesse caso, a opção muito formalista de criar aquele objecto no exterior levou a que a maior parte da área fosse ocupada pela sala principal e que o resto tivesse sempre que ser espaço de circulação.”*

No caso do Teatro Azul, o auditório está a um nível inferior em relação à rua, ou seja, isso já permite um acesso a partir da rua muito mais tranquilo.

MGD: *“Isso foi uma opção nossa porque o terreno era ligeiramente inclinado, e precisamente para que houvesse esse conforto, porque eu acho um pouco desagradável ter que subir para depois descer. A mobilidade é um factor muito importante.”*

5. Quando analisámos o método projectual de Rem Koolhaas, fizemos referência às raízes cinematográficas presentes no seu trabalho, que por vezes oferecem uma imagem e experiência espacial interior que, segundo palavras de Rafael Moneo, parece ter sido ditada por um travelling de uma câmara. Koolhaas também chega a comparar o seu trabalho ao de um guionista, já que ambos envolvem um processo de montagem que define as continuidades e descontinuidades nos seus projectos [a CdM é um bom exemplo deste processo de colagem]. Ou seja, e voltando à anterior questão, esta estratégia de montagem permite que a fricção entre vários elementos que constituem o projecto, resulte numa experiência mais rica e intensa para o utilizador.

P: Gostaríamos de saber, se por ventura, o MGD também terá presente esta ferramenta cinematográfica no seu método de trabalho, isto é, como importante instrumento na montagem espacial, na ligação entre materiais, entre cores ou até mesmo entre “situações”.

MGD: *“Com certeza. Aliás, faço muitas vezes esse paralelo. Só está aí um ponto em que discordo. O facto de o Koolhaas fazer essa referência, demonstra que é inteligente da sua parte mas muitos arquitecto também o podem fazer. O facto de reflectir sobre a montagem do cinema e depois dizer que há um paralelo com a sua montagem do espaço não resulta necessariamente naquele objecto. Há muitos objectos que podem ser feitos assim, porque também há muitos filmes e também há muitas maneiras de montar um filme, e muitas maneiras de fazer o ‘raccord’ entre as cenas. Existe o cinema clássico com uma determinada forma de fazer a passagem de cena para cena, tendo códigos que eram seguidos estritamente. O espectador não era perturbado por essa mudança. Assim como a arquitectura clássica, que de algum modo, também tem códigos. Dentro de um compartimento, o plano vertical (a parede) passa para o plano horizontal (chão) e a transição é marcada pelo rodapé, o mesmo se passa no tecto sendo essa transição feita por uma alheta ou*

por um friso. De certa forma, na arquitectura clássica há uma boa educação que não nos obriga a pensar muito nesses temas, tal como havia no cinema. A certa altura, o cinema começou a pôr em causa essa situação, sendo o Jean Luc Godarc um dos primeiros a executá-lo, fazendo ‘raccords’ muito arrojados, anti-cânone. Não cortava os planos no sítio clássico, a cara da mesma pessoa aparecia em tamanhos diferenciados, fazia campo-contracampo ao contrário, isto é, enquanto uma personagem estava a falar via-se a cara da outra e vice versa, fazia ‘travellings’ a unir o campo-contracampo em vez de o cortar, etc. Isso foi um momento em que se estava a experimentar outra linguagem, sendo que muitas das vezes a arquitectura também foi propondo essas experiências em paralelo. O clássico é dizer que o arquitecto Souto Moura aboliu os rodapés e foi com o plano até ao chão, não marcando nenhuma espécie de transição.

A frase do Koolhaas era um pouco mais ambiciosa, não se estava a referir tanto ao detalhe dentro de um compartimento, estava a falar mais da colagem entre espaços. Digamos que dá um certo ênfase a um espaço, depois trata o outro e na passagem entre os dois dá-se um certo choque. Também os tem que resolver, aliás temos sempre de os resolver, mesmo que pareçam aparentemente não resolvidos. Tal como no cinema, aparentemente nunca é verdade e o maior expoente disso é o Tarantino. Por exemplo, o *Death Proof* finge ser um filme mal feito, um filme série B. Quer dizer, ele tem uma trabalhadeira enorme para conseguir fazer ‘raccords’ a copiar uma estética má, tudo isso é propositado. Enfim, também pode ser uma arquitectura do mal feito que tenta tirar partido disso, mas que tu, com o teu grau de erudição, percebes que para fazer aquilo foi preciso pensar muito bem e criar aquela coisa que parece que é toda não pensada, mas que teve que ser muito bem pensada para parecer que é mal pensada. Ainda assim, tem que haver um certo controle. Outro exemplo: num espaço com um determinado tipo de dimensão não posso ter uma coisa que lhe baralha a escala toda ou que lhe introduza uma escala mesquinha, e portanto, terei de arranjar um truque, a parede que dobra e por detrás dela é que aparece uma porta que não tem história. Temos de estar sempre a pensar nestas coisas, não podemos deixar o espaço abandonado ao acaso, ainda que muitas vezes queiramos parecer que jogamos com o acaso, com choques ou até com colagens. Isso já Le Corbusier fazia, a certa altura entendia que as paredes eram planos e pintava-os de cor diferente. Isto é, de um lado era vermelho, dobrava-se a esquina e era verde. Do ponto de vista canónico isso era atrevido, mas no entanto, do ponto de vista estritamente arquitectónico estava certo porque cada plano tinha a sua cor. Não é que estivesse a fazer pintura, não estava a fazer riscas numa fachada, isso é que seria grotesco porque seria a incompreensão do elemento que constituiu. A cor é sempre um substituto de um material, é por assim dizer o mármore dos pobres. Quando não se pode jogar com matérias preciosas, joga-se com truques industrializados. Estamos sempre a socorrer-nos de situações que nos podem aumentar os significados das coisas, que nos podem densificar as situações, tornando-as mais complexas, criando camadas de leitura, por isso, é que referi que a citação dos flippers não é para ser levada à letra. Uma pessoa pode estar sentada num sítio e ir vendo coisas

sempre novas. Não é que estejam sempre acontecer situações novas, mas são tantas que nunca vimos todas e é bom ter essa sensação. São tantas as coisas que há sempre a sensação que nunca se viu tudo. Ou os mistérios estão de tal maneira bem montados que há sempre a sensação que ficou alguma coisa por ver. E essa memória difusa, de querer voltar ao sítio porque ainda não se percebeu bem aquilo, é agradável. Ao contrário do espaço óbvio, do “estou farto de lá ir porque já sei que ao entrar naquela porta daquela caixa de sapatos já vi tudo...”

Miguel C. Tavares

Exma, Sr.^a Dr.^a Simone Almeida

Assunto: Pedido de autorização para captação de imagens no edifício Casa da Música

Eu, Miguel Elias Casanovas Tavares, aluno do Mestrado Integrado em Arquitectura na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto – FAUP –, venho por este meio pedir autorização para captar imagens e sons nas instalações da Casa da Música.

No seguimento do meu projecto de investigação deste ano, escolhi a Casa da Música, não só pelas características do próprio edifício que se adequam aos propósitos do meu estudo, mas também por motivos particulares, uma vez que, neste momento, faço parte da equipa de assistentes de sala da Casa.

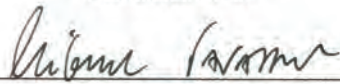
A temática do meu estudo prende-se com factores relacionados com a experiência que cada um de nós tem na arquitectura, e consequentemente, a forma como nos apropriamos do espaço. Por isso mesmo, a minha atenção focar-se-á na experiência que tenho enquanto utilizador e na relação do meu corpo com espaço arquitectónico da CdM; e enquanto observador, analisando a experiência dos restantes utilizadores e o modo como apreendem o espaço.

Gostaria de salientar que durante o período de levantamento, serei o mais profissional possível, não perturbando o normal funcionamento do espaço, nem tão pouco das pessoas que a ele acedem. O tempo necessário para a minha investigação serão no máximo quatro semanas, a contar com dias que, por motivos laborais, não possa aceder à Casa da Música.

Finalizado o trabalho, terei o maior gosto em fornecer à Fundação Casa da Música um exemplar da minha investigação.

Com os melhores cumprimentos

Atenciosamente


Miguel Casanovas Tavares

