

LIMITES E PASSAGENS

UMA INTERPRETAÇÃO DE DUAS OBRAS DE ÁLVARO SIZA:
AS PISCINAS DAS MARÉS E A CASA DO PÊGO.

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA
F A U P . ano lectivo 2009 | 2010 . Joana Loureiro

A autora desta dissertação declara que o texto aqui apresentado é original e foi expressamente elaborado pela própria para a conclusão do Mestrado Integrado em Arquitectura, pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, no ano lectivo 2009 | 2010.

Orientador: Prof. Doutor Rui Ramos

À minha família, pais e irmão, pelo apoio.

Aos meus amigos, pela amizade.

Ao Professor Rui Ramos, pelo contributo e disponibilidade.

Ao António, pelo amor e companheirismo.

A todos,

Muito obrigada.

RESUMO

ARQUITECTURA | LIMITE | PASSAGEM | TRANSIÇÃO | ENTRE | PORTA | SIZA

A ARQUITECTURA ACONTECE NA TRANSIÇÃO. Na transição de materiais, na transição de planos, na transição de espaços. A transição é o momento em que se percebe a mudança de circunstâncias, e a sua expressão física constituiu sempre um campo de diferenciação na produção arquitectónica. Assim, os dispositivos de passagem – janela, porta ou espaço de transição – assumem-se como elementos-chave na produção, análise e interpretação da obra arquitectónica, uma vez que narram não só o espírito da época e o contexto histórico e tecnológico, mas também as relações sociais e culturais.

Para uma análise e interpretação da passagem no âmbito da disciplina da arquitectura, é necessário estabelecer uma rede de conhecimento interdisciplinar, cruzando, confrontando e explorando as definições dos conceitos de ‘passagem’, ‘limite’ e ‘espaço-limite’.

ABSTRACT

ARCHITECTURE | LIMIT | PASSAGE | TRANSITION | IN BETWEEN | DOOR | SIZA

ARCHITECTURE HAPPENS IN TRANSITION. Materials transition, plans transition, spaces transition. Transition is the moment when the change of circumstances is perceived, and its physical expression has always been a differentiation field in architectural production. So, the devices for passage – window, door or transition space – assume themselves as key-elements in production, analysis and interpretation of the architectural work, since they not only report the spirit of time, the historical and technological milieu, but also the social and cultural relations.

Towards an analysis and interpretation of passage in the framework of the discipline of architecture, it is necessary to establish an interdisciplinary knowledge network, crossing, confronting and exploring the definitions of the concepts ‘passage’, ‘limit’ and ‘limit-space’.

0.0 SUMÁRIO

0.0 SUMÁRIO	9
1.0 INTRODUÇÃO	11
2.0 CONCEITOS	17
2.1 PASSAGEM.....	17
2.1.1 Janela	23
2.1.2 Porta	43
2.1.3 Liminaridade e a transição em arquitectura	51
2.2 LIMITE.....	59
2.2.1 Limite físico	67
2.2.2 Limite intuído.....	77
2.2.3 Espaço-Limite	87
3.0 CASO DE ESTUDO: A OBRA DE ÁLVARO SIZA VIEIRA.....	105
3.1 PISCINA DAS MARÉS.....	111
3.2 CASA DO PÊGO.....	139
4.0 NOTA FINAL	165
5.0 BIBLIOGRAFIA.....	171
6.0 ÍNDICE DE IMAGENS	175

1.0 INTRODUÇÃO

“El fenómeno de la frontera y la arquitectura están íntimamente relacionados. La acción de limitar es el acto inicial del proceso de construcción. (...) En el fondo, proyectar trata de la decisión de cómo confinar un espacio (...)”¹

O excerto acima transcrito, do texto «La frontera autónoma (limites en la arquitectura)» de Mathias Sauerbruch, serve de premissa ao tema em estudo no presente trabalho.

Sendo a arquitectura entendida como a arte de limitar e organizar o espaço, e sendo precisamente neste ponto que reside o poder de decisão do arquitecto, parece pertinente que se abordem as questões dos limites e das fronteiras, e conseqüentemente, das transições.

“Os diversos modos em que os limites foram formados e relacionados entre si constituem a essência da história da arquitectura”².

Ao projectar, o arquitecto molda, organiza e caracteriza o espaço com base num jogo de limites, limites esses que definem entidades distintas que se relacionam e dialogam entre si, como por exemplo: exterior/interior, público/privado, cheio/vazio, luz/sombra, entre outros. É neste contexto que surge o problema da ‘passagem’.

O objectivo do presente trabalho é analisar e interpretar o tema da ‘passagem’ no âmbito da disciplina da arquitectura. Tanto a passagem física como a simbólica entre interior e exterior, como entre áreas da obra arquitectónica, estudando os dispositivos de passagem e a sua relação com a organização do programa e com a proposta de habitar. Para tal, é necessário estabelecer uma rede de conhecimento interdisciplinar que confronte e explore as definições de conceitos-chave como ‘passagem’, ‘limite’ e ‘espaço-limite’.

A organização do trabalho estabelece-se fundamentalmente em duas partes: uma primeira em que são enunciados e descodificados os conceitos que constituem instrumento de trabalho na análise dos casos de estudo, e uma segunda, onde se concretizam os conceitos estudados

¹ SAUERBRUCH, M. – «La frontera autónoma (Limites en la arquitectura)», *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* (Fronteras), nº 229, Barcelona: 2001, p. 89.

² GIEDION, S. – *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura* (1981). Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 467.

através da análise e interpretação de casos de estudo seleccionados.

A rede de conhecimento interdisciplinar que constitui suporte teórico do presente trabalho, elaborada com base numa pesquisa bibliográfica, é exposta no Capítulo «2.0 Conceitos», que se subdivide em «2.1 Passagem» e «2.2 Limite». No subcapítulo «2.1 Passagem» são analisados os temas «Janela», «Porta» e «Liminaridade e a transição em arquitectura», enquanto no subcapítulo «2.2 Limite» são expostos os conceitos «Limite físico», «Limite intuído» e «Espaço-limite».

Na construção desta teia de conhecimento, destacam-se autores como Arnold van Gennep, Victor Turner, Irene Cieraad, Eugenio Trias e Jorge Cruz Pinto. Assim, no Capítulo 2.0, são apresentados e interpretados estudos antropológicos e filosóficos, segundo os quais, a passagem se reveste de rituais, isto é, de um conjunto de acções, de forte carácter simbólico, repetidas sistematicamente. Estes rituais de passagem acompanham todas as mudanças de lugar, estado, posição social e idade, e definem-se como uma progressão sucessiva de três estados: Preliminar (ou de separação), Liminar (ou de margem) e Posliminar (ou de agregação). É precisamente este estado Liminar, e o conceito de ‘communitas’ a ele inerente, que no presente trabalho importa explorar.

O estado de “liminaridade”, identificado no conceito de ‘communitas’, constitui-se como uma entidade autónoma, portadora de identidade própria, e caracteriza-se pela sua mestiçagem, ambiguidade e neutralidade. A indeterminação associada a este espaço liminar – ou ‘limes’ –, entendida como um certo estado de suspensão da significação precisa do objecto, propicia a criação de um espaço íntimo onde o homem se relaciona consigo mesmo e com o mundo, um espaço onde este pode ser uma e outra coisa não sendo nenhuma das duas. O ‘limes’ é, por isso, um espaço tenso e conflituoso de mediação e de articulação, que participa de ambas as entidades que separa.

Em arquitectura, o limite físico adquire uma indissociabilidade frente ao espaço que define, pois só a materialização do limite torna possível e visível a realidade espacial que ele mesmo resgata e conforma. A manipulação intencional do limite e das suas características origina uma relação dialéctica, que vai para além da barreira física, a que corresponde o conceito de “espaço-limite”.

No Capítulo «3.0 Caso de estudo» averigua-se a utilidade prática dos conceitos explorados no capítulo anterior, mediante a análise e interpretação de casos de estudo.

“Cada abertura numa obra de Siza Vieira é uma proposta particular de ver, de iluminar...”³

Partindo das palavras de Nuno Portas, a obra do arquitecto Álvaro Siza surge como pretexto para o estudo destes temas. Da longa lista de obras de Siza, serão estudados dois exemplos que se afiguram como os mais significativos e pertinentes para o tema em estudo. São eles a Piscina das Marés (1959-1973), no Porto, e a Casa do Pêgo (2002-2007), em Sintra.

A análise e interpretação dos casos de estudo serão elaboradas com base nos conceitos estudados e na análise documental, registadas em fichas, resultando na produção gráfica de esquemas interpretativos dos casos de estudo.

Toda a bibliografia foi seleccionada segundo critérios de interesse e pertinência para o tema, com registo em fichas de leitura.

³PORTAS, N. – «Casa de Chá da Boa Nova» (1965) in TRIGUEIROS, L. (ed.) – *Casa de Chá da Boa Nova*. Lisboa: Editorial Blau, 1999, (s/paginação).

2.0 CONCEITOS

2.1 PASSAGEM

“s. f. (do fr. passage). 1. Acção ou resultado de ir, de transitar, de passar por determinado caminho ou local; acto ou efeito de passar. 2. Acção de atravessar, de transpor, utilizando uma determinada via que faz a ligação de um lado ao outro. 4. Local, por onde se atravessa um obstáculo natural ou se passa, habitualmente, para se ir de um lugar a outro; via que permite ir de um lado ao outro. 11. Acção de passar ou fazer passar de um estado a outro, de uma situação a outra. = MUDANÇA, TRANSIÇÃO. 19. Situação ocasional; episódio, acontecimento.”⁴

A definição de um lugar é a função primeira da arquitectura. “Definir” significa determinar, identificar e revelar a natureza, as condições, as características ou os limites de algo, de modo a torná-lo inconfundível ou claramente identificável⁵. A arquitectura, ao delimitar o espaço, gera necessária e obrigatoriamente entidades distintas que representam domínios também eles distintos, como explica Georg Simmel⁶ no seu texto «A Ponte e a Porta» (1909).

“The image of external things possesses for us the ambiguous dimension that in external nature everything can be considered to be connected, but also as separated.”⁷

É com esta ideia de um único cosmos composto por elementos individuais, em que tudo se relaciona com tudo o resto, que Simmel inicia o seu texto. No decorrer de «A Ponte e a Porta», o autor afirma que apenas à humanidade, por contraste com a natureza, foi concedido o direito de unir e separar, de tal forma que uma destas actividades é sempre o pressuposto da outra: para se unirem, as coisas têm de ser separadas umas das outras, pois, prática e logicamente, não teria

⁴Academia das Ciências de Lisboa – *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Editorial Verbo, 2001, II Volume (G-Z), pp. 2770-2771. Definição de “passagem”.

⁵Academia das Ciências de Lisboa – *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Editorial Verbo, 2001, I Volume (A-F), pp. 1084-1085. Definição de “definir”.

⁶Georg Simmel (1858-1918) foi um sociólogo e filósofo alemão, que desenvolveu o que ficou conhecido como microsociologia, uma análise dos fenómenos ao nível micro da sociedade. Desenvolveu ainda a ‘sociologia formal’, e criou o conceito de ‘sociação’, uma forma de interacção pura.

⁷SIMMEL, G. – «Bridge and Door» (1909) in FRISBY, D. e FEATHERSTONE, M. (ed.) – *Simmel on Culture – Selected Writings*. London: SAGE Publications, 2000, p. 170.

sentido unir o que não estivesse separado, ou vice-versa. Ao escolher dois elementos do “cosmos das coisas naturais” com o intuito de os designar como separados, esses dois elementos foram já de alguma forma relacionados um com o outro ao nível da consciência. Para Simmel, tanto no sentido imediato e simbólico, bem como no sentido físico e intelectual, o homem é sempre aquele que, contrariando a ordem natural, separa o que está unido e une o que está separado.

Na sequência deste pensamento, o autor afirma ainda que o primeiro homem a construir uma cabana revelou a capacidade especificamente humana de agir sobre a natureza, na medida em que retirou uma parte da continuidade e infinitude do espaço e a transformou numa unidade particular de acordo com um significado específico por ele determinado. Pode dizer-se então que é desta separação, delimitação e apropriação de uma parte do espaço infinito, e consequente transformação desta em espaço “humano”, ou seja, em território, que surge a arquitectura, uma vez que, como afirma Mathias Sauerbruch:

“sin fronteras no hay territorio, y sin territorios no hay arquitectura”.⁸

Simmel conclui ainda que é essencial para a humanidade estabelecer limites para si própria, mas com liberdade, isto é, de uma forma que consiga posteriormente remover esses limites, ou pelo menos que consiga colocar-se fora deles. O problema da passagem surge, assim, desta necessidade do homem, enquanto elemento integrante do supremo cosmos, alternar entre o isolamento e a comunhão com esse mesmo cosmos.

Na verdade, um espaço sem passagens⁹ provoca um sentimento de claustrofobia, nega a vida e celebra a morte, numa evocação clara do túmulo e da passagem para além da vida terrena. Criar espaços enclausurados, sem qualquer possibilidade de comunicação com o que lhes é exterior é uma atitude que apenas ganha validade e significado

⁸SAUERBRUCH, M. – «La frontera autónoma (Limites en la arquitectura)». *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* (Fronteras), n.º 229, Barcelona: 2001, p. 89.

⁹No Livro *Saber ver a arquitectura*, Bruno Zevi explica que o que distingue a arquitectura das restantes artes é o facto de “agir com um vocabulário tridimensional que inclui o homem”, afirmando que esta é como uma grande escultura escavada, que não apenas permite ser olhada do exterior, mas em cujo interior o homem penetra e caminha. ZEVI, B. – *Saber ver a arquitectura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.17.

na arquitectura fúnebre. Como explica Joseph Rykwert¹⁰ no texto «One way of thinking about a home» a dicotomia entre ventre e túmulo, vida e morte, corpo e alma, terra e céu, é temática recorrente na arquitectura – entendida como mediadora entre estes terminais inevitáveis da viagem do homem – independentemente da cultura e da época.

Porém, a arquitectura, enquanto sequência estruturada de espaços – espaços que se pretendem “vivos” – necessita de dispositivos de passagem, isto é, de elementos que comuniquem as partes entre si. Contribui para esta ideia de “espaços vivos” a definição que Christopher Alexander¹¹ estabeleceu para o conceito “padrões que estão vivos”¹². Por “padrões”, Alexander entende a repetição daquilo a que chama a “substância sólida subjacente”, que depende da cultura e a partir da qual se constroem edifícios e cidades. Estes padrões podem estar vivos ou mortos, na medida em que, respectivamente, permitem uma actuação livre das forças internas do homem conferindo-lhe liberdade, ou, pelo contrário, o oprimem e diminuem conduzindo-o a um conflito interior. Os padrões vivos possuem a “qualidade sem nome” que transmite vitalidade, e por isso, espaços que a possuam traduzem-se necessariamente em espaços vividos, aprazíveis ao homem.

Como refere ainda Otto Friedrich Bollnow¹³ no seu livro *Hombre y Espacio*, esses dispositivos são a porta e a janela.

“Para que la casa no se le convierta al hombre en prisión, necesita aberturas hacia el mundo que comuniquen el interior con el exterior de una forma apropiada. Ellas abren la casa para relacionarla con el mundo. Son la puerta y la ventana. Ambas son miembros de conexión que relacionan el mundo de dentro con el de fuera. Pero esta misión la realizan de bien distinta manera”¹⁴

¹⁰Joseph Rykwert (1926) é um arquitecto e historiador polaco que sintetiza a história da arquitectura com os conhecimentos da arqueologia, antropologia cultural, história das religiões, entre outros, com o objectivo de encontrar os significados iniciais e o porquê destes se terem tornado ocultos no presente.

¹¹Christopher Alexander (1936) é um arquitecto vienense que no fim da década de 1970 desenvolveu um sistema de padrões baseado na ideia de que cada indivíduo pode ser o criador dos seus próprios espaços idóneos. Esta investigação concretizou-se na trilogia *Urbanismo y participación* (1975), *El lenguaje de patrones* (1977) e *El modo intemporal de construir* (1979).

¹²ALEXANDER, C. – *El modo intemporal de construir* (1979). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981, pp. 91-105.

¹³Otto Friedrich Bollnow (1903-1991) foi um arquitecto e filósofo alemão. Autor do livro *Hombre y espacio* (1963), Bollnow investigou sobre a fenomenologia e sobre as fundações da filosofia.

¹⁴BOLLNOW, O. F. – *Hombre y Espacio* (1963). Barcelona: Labor Ed., 1969, p. 143.

Conclui-se, então, que porta e janela são dispositivos que estabelecem e determinam a relação entre duas entidades distintas, o “mundo de dentro” e o “mundo de fora”. Ambos surgem da manipulação dos limites que definem e separam estas duas entidades, e procuram estabelecer, através de um jogo de cheios e vazios, a relação mais “apropriada” entre elas. Este jogo de cheios e vazios, que se pretende adequado, dá resposta a questões culturais, reflectindo, entre outros, os materiais disponíveis e as capacidades técnicas. Assim, como refere Catherine Slessor em *Contemporary Doorways*¹⁵, a arquitectura pode ler-se através dos elementos de passagem, que no seu papel funcional, visual e simbólico, constituem a linguagem arquitectónica essencial através da qual o edifício pode ser lido e interpretado: posição, proporção, materiais e decoração das aberturas são indicativos do contexto histórico, estatuto e função do edifício.

Justificada a importância destes dispositivos e a pertinência do seu estudo, interessa agora identificar e perceber quais as características que os distinguem e em que difere o tipo de relação que propõem entre as entidades que comunicam.

2.1.1 Janela

Herman Neuckermans¹⁶ escreveu um texto intitulado «A ‘thick’ description of windows»¹⁷, no qual analisa este elemento arquitectónico segundo três pontos de vista: “a janela como transição”, “a janela como um elemento no espaço interior” e “a janela como parte da fachada”. A estrutura de análise adoptada no presente capítulo é a apresentada no referido texto.

¹⁵ SLESSOR, C. – *Contemporary Doorways: Architectural entrances, transitions and threshold*. London: Mitchell Beazley, 2002, pp. 6-19.

¹⁶ Herman Neuckermans (1943) é um arquitecto de origem belga, que actualmente lecciona na Universidade de Leuven (Bélgica).

¹⁷ FARMER, B. (ed.) – *Companion to Contemporary Architectural Thought*. London: Routledge, 1993, pp. 362-367.

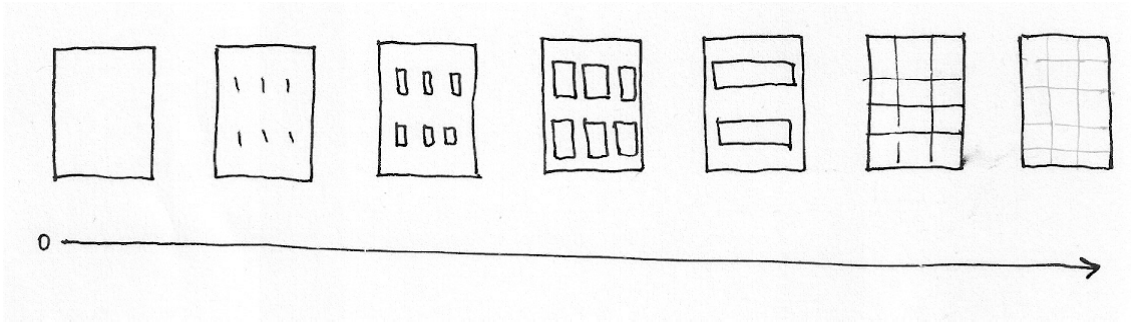
A janela como transição

Enquanto dispositivo que comunica entidades distintas a janela estabelece, em virtude da sua transparência, uma relação permanente e contínua entre essas mesmas entidades. Ao longo dos tempos, a evolução formal, técnica e simbólica das janelas, e a relação entre interior e exterior que estabelecem, foi sendo marcada por diversos factores, reflectindo o contexto histórico-cultural em que estas se inserem. A interposição de elementos – cortinas, portadas, entre outros – como pontos de controlo, estrutura a comunicação entre interior e exterior e reflecte a transição mental entre o domínio privado e público. De acordo com a sua forma, dimensão e posição a janela consegue determinar níveis de privacidade visual, regulando de maneira sensível e versátil as vistas do exterior sobre o interior conforme as necessidades do homem.

Em sistemas construtivos anteriores, a abertura de vãos era difícil e inconveniente, pois a técnica não o permitia com a facilidade de hoje. Porém, num contexto hostil de permanente ameaça e luta pelo domínio de terras, o homem teve a necessidade de controlar as movimentações inimigas. Para tal necessitava de ver sem ser visto. Surgem, então, pequenas aberturas, que mais não são do que frestas na parede, e que vão caracterizar principalmente uma arquitectura de cariz militar e defensivo. Permitir a observação do exterior a partir do interior, é uma das funções primordiais da janela. No texto «A Ponte e a Porta», já referido anteriormente, Simmel afirma que teleologicamente¹⁸ as janelas existem para se olhar para fora e não para se olhar para dentro, pressupondo uma relação unidireccional entre interior e exterior, entre privado e público.

No entanto, à medida que as sociedades se transformam, o homem posiciona-se de maneira diferente em relação ao mundo, e a sua relação com o exterior já não é condicionada pela necessidade de protecção. A par do desenvolvimento das sociedades, formam-se novos valores e uma nova consciência do homem enquanto ‘ser’ que governam esta

¹⁸TELEOLOGIA – s.f. (do gr. ‘terminado’ + suf. *-logia*). *Filos.* 1. Doutrina filosófica que estuda a finalidade ou as causas finais. 2. Doutrina que se opõe ao mecanicismo e que admite que no mundo há uma finalidade que superiormente orienta o comportamento dos agentes. 3. Concepção segundo a qual todos os seres da natureza têm um fim, um objectivo determinado. *In* Academia das Ciências de Lisboa – *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Editorial Verbo, 2001, II Volume (G-Z), p. 3531.



[1]

[1] Evolução das janelas - desenho esquemático. (fonte: arquivo pessoal)

relação cada vez mais franca e aberta. Na procura de se relacionar mais directamente com o “mundo de fora”, o homem supera as limitações da técnica: desenvolve sistemas construtivos que permitem vencer vãos cada vez maiores, domina e manipula os materiais de forma exímia. A partir da estreita fresta, por vezes tosca, os vãos dilatam-se cada vez mais, até chegar às requintadas cortinas de vidro que vestem os arranha-céus [1].

O que importa reter é a alteração de paradigma: a observação do exterior, nascida da necessidade de defesa e imperativo controlo da envolvente, é gradualmente substituída pelo prazer da contemplação. Numa perspectiva ocidental, a janela aberta para o mundo torna-se símbolo do desejo de o homem se relacionar com o “cosmo das coisas naturais”, e conter no seu mundo interior a grandeza do mundo exterior. A unilateralidade teleológica de que fala Simmel é assim posta em causa: se por um lado a janela deixa “sair o olhar”, por outro também deixa entrar a vida exterior.

E qual destas funções é a principal?

A janela torna-se assim interface de vida, local de transferências entre mundos distintos. Como descreve Álvaro Siza (1933), maravilhosamente, nas palavras a seguir transcritas:

“A casa tem janelas: é preciso respirar, mesmo quando o ar está poluído. É bom ir à janela. Vê-se a rua, a vizinha sai e fecha a porta, há gente a passar e motos e animais e automóveis, comboios, autocarros e aviões, do ar chega o ruído dum avião, passa uma gaivota. Não estamos sozinhos, felizmente não estamos sozinhos, bate à porta o carteiro, chega o jornal. O sol entra pela janela e pinta a parede em frente, a chuva martela os vidros, zumbe o vento.”¹⁹

No excerto acima transcrito, retirado do texto «A Casa» (2006), o arquitecto Siza começa por referir que a janela é um elemento que permite a oxigenação do espaço encerrado, função de extrema importância para a sobrevivência do mundo interior, pois “é preciso respirar”. No entanto, esta necessidade de “respirar” pode também ser entendida como uma fuga ao sentimento claustrofóbico que um espaço

¹⁹ Álvaro SIZA – texto para Casa da Cerca, Almada, 2006, exposição «Desenhos de construção com casa e céu» de Carlos Nogueira. *JA* (Morada), nº 224. Lisboa: 2006, p. 64.

sem aberturas provoca, pois, “felizmente não estamos sozinhos”. Não se trata apenas de uma necessidade fisiológica, mas também de uma necessidade psicológica, uma vez que, como defendem Simmel e Bollnow, o homem precisa de ser livre e não prisioneiro do seu mundo interior.

A janela, permite ao homem participar da vida por meio da observação e ilude, porque é apenas voyeur, o fim do isolamento a que a delimitação do espaço obriga. Viver sem experimentar, é a experiência que oferecem as janelas, mesmo as janelas mágicas da contemporaneidade que levam o mundo exterior até ao interior: a Televisão e a Internet. Estas permitem experimentar mentalmente outras realidades, viajar sem viajar, estar lá sem estar de facto, viver as vidas e emoções de outros como se fossem nossas. Mais correctamente, elas apenas não permitem a experiência pelo tacto, uma vez que “what the eye can feast on, the hand cannot touch”²⁰. Mas estimulam outras experiências sensoriais como a visão, a audição e o olfacto. Retomando o texto de Siza, que transmite toda a dinâmica que se assiste a partir de uma janela e retrata a contaminação do mundo interior pelo mundo exterior: da janela vê-se o frefresim das ruas, ouvem-se os sons da cidade, sentem-se os cheiros da atmosfera (ainda que poluídos), e assiste-se ainda à cadência do tempo que passa, o dia, a noite, o verão, o inverno, o sol, a chuva, o vento.

A janela como elemento no espaço interior: proposta de ver e iluminar

A importância que assumem as janelas na composição e caracterização do espaço interior é indiscutível. Recorde-se aqui, a afirmação que o arquitecto Nuno Portas proferiu a propósito da obra de Álvaro Siza: “Cada abertura numa obra de Siza Vieira é uma proposta particular de ver, de iluminar...”²¹. Esta afirmação reforça o valor da janela como dispositivo de passagem onde se verifica a transferência entre dois mundos: por um lado, a forma como o olhar é conduzido em direcção ao exterior, por outro a forma como a luz é conduzida ao interior.

Louis Kahn defendia que a arquitectura era a composição/construção de

²⁰EVANS, R. – «Figures, doors and passages» (1978), in EVANS, R. – *Translations from drawing to building and other essays*. London: Architectural Association, 1997, p. 68.

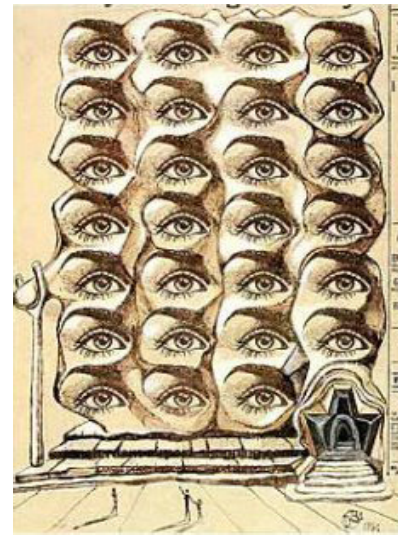
²¹PORTAS, N. – «Casa de Chá da Boa Nova» (1965) in TRIGUEIROS, L. (ed.) – *Casa de Chá da Boa Nova*. Lisboa: Editorial Blau, 1999, (s/paginação).



Architecture is the making of a room; an assembly of rooms. The light is the light of that room. Thoughts exchanged by one and another are not the same in one room as in another.

A street is a room; a community room by agreement. Its character from intersection to intersection changes and may be regarded as a number of rooms.

[2]



[3]

[2] *A street is a room* - Louis Kahn, 1969. (fonte: *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*)

[3] *Architecture of the eye* - Salvador Dalí, 1976. (fonte: www.easyart.com)

um compartimento e que a luz era a luz desse compartimento específico, bem como os sentimentos e os pensamentos que ele promove. Atente-se às imagens [2] e [3].

A primeira imagem representa um “desenho-manifesto” retirado de um livro de esboços de Louis Kahn, e a segunda representa uma obra de Salvador Dalí. O que se pretende mostrar com a associação destas duas imagens é precisamente o contributo da janela, enquanto elemento no espaço interior, para o carácter e singularidade desse mesmo espaço, isto é, para uma proposta particular de iluminar e de ver.

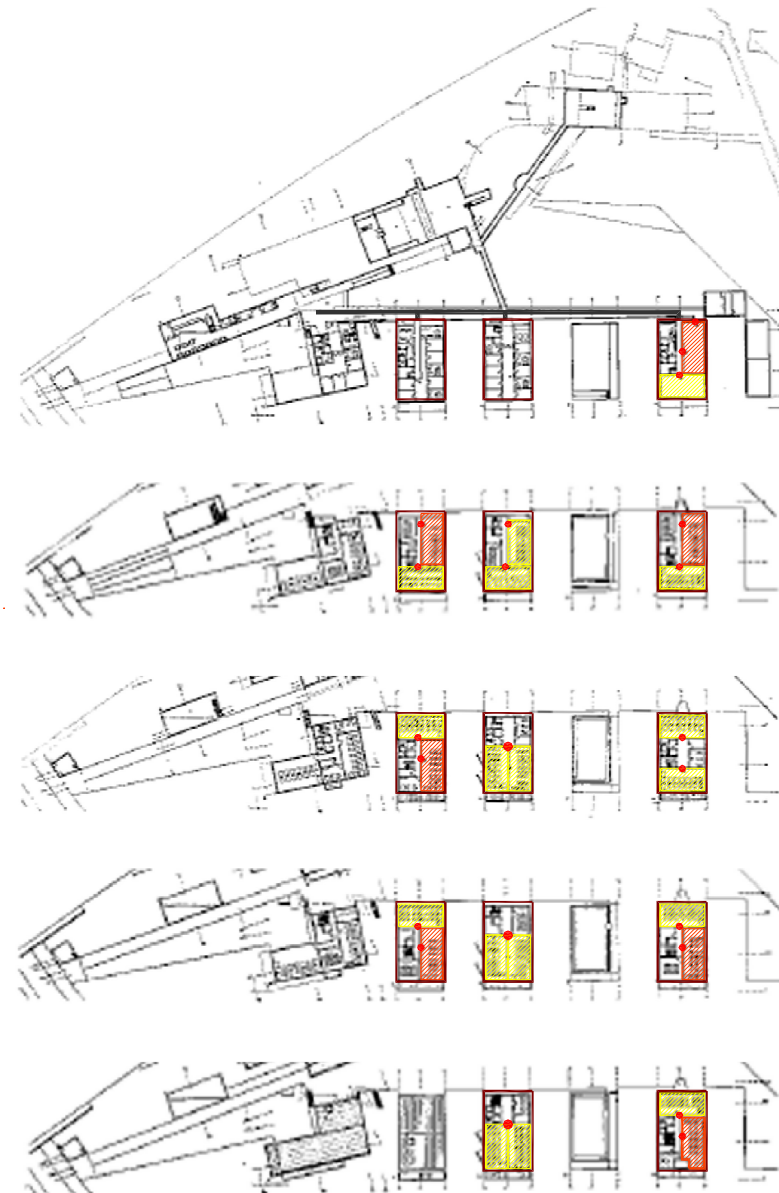
As palavras proferidas por Kahn em *A street is a room* revelam o desejo de que cada compartimento seja único, que cada compartimento contenha em si a totalidade de um universo, e se caracterize fundamentalmente por uma luz singular, de forma a produzir uma emoção também ela singular. Por outro lado, na imagem de Dalí parece estar representado um edifício em que os olhos representam janelas e conseqüentemente formas diferentes de ver o exterior. Considerando um edifício composto pela repetição, vertical e longitudinal, de módulos/compartimentos formalmente iguais – dimensões, proporção e posição das aberturas – pode dizer-se que, por variar a sua posição no espaço, a luz e a imagem do exterior nesses compartimentos não será a mesma, assim como, conseqüentemente, não será o seu carácter. Portanto, cada compartimento, ainda que formalmente igual, terá sempre características distintas.

A este respeito, o arquitecto Álvaro Siza levou a cabo, no projecto da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto – FAUP (1986-1996), um exercício muito interessante. O exercício consiste na repetição de módulos de dimensões e proporções idênticas, que correspondem às salas de aula onde futuros arquitectos são iniciados nos caminhos da arquitectura. Sobre estes módulos ensaiam-se variações das aberturas que se traduzem em espaços completamente distintos.

A faculdade é composta por um conjunto de edifícios, porém possui um carácter unitário, uma vez que os volumes são organizados de maneira contínua e sequencial, e comunicam entre si através do piso 1 e da plataforma exterior à cota do piso 2. O programa distribui-se por um edifício que alberga os serviços administrativos, auditórios, biblioteca, etc., e por quatro torres, intercaladas por espaços livres, destinadas às salas de aula. Contudo, são as torres, nomeadamente as torres F, G e H,



[4]



[5]

[4] FAUP - Imagem de satélite. (fonte: Google Earth, 2009)

[5] FAUP - Plantas pisos 1 a 5. (fonte: arquivo pessoal)



Torre F, sala 2.2



Torre F, sala 3.1



Torre F, sala 3.2



Torre F, sala 4.1



Torre F, sala 4.2

que, para o presente trabalho, interessam analisar [4].

Cada torre implanta-se num rectângulo de 18m x 11m e dá resposta a um mesmo programa: acessos verticais compostos por caixa de escadas e elevador, dois módulos de salas de aula e dois gabinetes de apoio por piso, e instalações sanitárias nos pisos 1 e 3 (e 5, no caso da torre H) [5]. Cada módulo/sala, com aproximadamente 5m x 10m, é único, apesar da forma, área e acabamentos serem os mesmos. A sua singularidade é determinada tanto pela sua orientação solar, como pelas aberturas que determinam a sua organização e relação com o exterior [6].

O que se pretende com este exemplo da Faculdade de Arquitectura é mostrar a importância das janelas na construção e caracterização do espaço interior. Iluminar é ver o espaço. Portanto, a forma como um espaço é iluminado condiciona a percepção que se tem dele.

“El modo en que la luz es dirigida y modulada tiene consecuencias máximas para la concepción espacial, puesto que la luz y las formas que limitan el espacio son las que dan su carácter a un conjunto arquitectónico.”²²

Le Corbusier (1887-1965) dizia que a arquitectura era “o jogo hábil, correcto e magnífico dos volumes dispostos sob a luz”²³. O controlo da luz natural é fundamental para a qualidade do espaço interior. Em grande parte este controlo depende da relação dos cheios e vazios. É uma questão de proporção, mas também de forma e posição. Não há uma proporção determinada a priori, e a sua forma e posição são determinadas pelas circunstâncias. Ao desenhar uma janela, o arquitecto está consciente da forma como a luz natural ilumina o espaço e da sua variação ao longo do dia e do ano, de maneira a obter uma relação equilibrada entre luz e sombra.

Mas se, por um lado, a janela ilumina, por outro, também deixa ver. Para a arquitectura, a forma como se conduz o olhar para o exterior e que parte desse exterior se vê é muito importante. O arquitecto, como o pintor, ao destacar um momento particular da vasta paisagem exterior, enquadrando-o numa moldura como se de um quadro se tratasse, eleva-o a um estatuto de obra de arte. A este respeito, Le

²² GIEDION, S. – *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura* (1981). Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 479.

²³ Le CORBUSIER – *Vers une Architecture* (1923). Paris: Flammarion, 1997, p.16.

[6] FAUP. (fonte: arquivo pessoal)

Corbusier afirma em *Une Petit Maison*²⁴, que para a paisagem exterior ser realmente apreciada é preciso limitá-la, dimensioná-la e revelá-la apenas em pontos estratégicos, desvalorizando, assim a banalização da paisagem que ocorre quando esta é omnipresente. A janela é por isso um elemento que controla a percepção da envolvente, e estimula a intensidade sensitiva a partir da percepção visual. Ao enquadrar, a janela produz um olhar, o seu ‘frame’ estabelece uma hierarquia de planos e constrói uma perspectiva.

Conclui-se, então, que fazer uma janela trata-se de estabelecer e controlar as transferências entre interior e exterior através da manipulação dos limites, onde são determinantes factores como a paisagem e o controlo da luz natural.

A janela como parte da fachada: símbolo e representação

Como foi visto anteriormente, a janela, enquanto elemento de composição da fachada, é um lugar de transição entre um mundo interior e um mundo exterior, e através da sua leitura é revelada a forma como os seus habitantes se relacionam com o exterior. Assim sendo, a janela é a representação do interior privado na vida pública.

“The decoration of the window is a silent statement to the outside world of the lifestyle the household is cherishing or striving for.”²⁵

Nos países nórdicos, sobretudo na Holanda, existe uma relação muito particular com a janela, como descreve Irene Cieraad²⁶ no texto «Dutch Windows – Female Virtue and Female Vice».

No referido texto a autora explica a longa tradição holandesa e o que parece ser especificamente holandês na relação entre mulheres e janelas. Para isso, baseia-se no trabalho da antropóloga Mary Douglas (1979), que se dedicou a estudar o simbolismo das fronteiras e dos marcos de fronteira. Seguindo a sua aproximação simbólica, as janelas podem ser interpretadas como linhas fronteiriças transparentes entre dentro e fora, entre o interior doméstico e o mundo exterior da rua e da vizinhança.

²⁴Le CORBUSIER – *Une Petit Maison*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2001.

²⁵CIERAAD, I. – «Dutch Windows – Female Virtue and Female Vice», in CIERAAD, I. – *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. New York: Syracuse University Press, 1999, p.31.

²⁶Irene Cieraad (1952) é uma antropóloga holandesa e investigadora na Universidade de Delft. As suas publicações abordam temas da antropologia do espaço doméstico e da cultura material.



[7]



[8]

[7] *The little street* - Vermeer, 1658. (fonte: www.rijksmuseum.nl)

[8] *Woman reading a letter* - Gabriel Metsu, 1662-65. (fonte: www.essentialvermeer.com)

Em «Dutch Windows», Cieraad descreve como a arquitectura da janela era determinada pelo papel social atribuído à mulher e como todo o espaço em redor da janela se adaptava a esta situação.

Cieraad refere que na pintura holandesa do séc. XVII, era frequente a representação de cenas da vida doméstica com senhoras sentadas à janela. As janelas dividiam-se em quatro partes: duas superiores fixas – que garantiam a iluminação contínua do interior – e duas inferiores de abrir. Sobre os panos de vidro amovíveis eram ainda colocados filtros, como portadas de madeira pelo exterior e cortinas pelo interior, que garantiam a privacidade durante a noite ou mesmo durante o dia [7]. Os espaços em que as senhoras eram retratadas não eram espaços isolados, mas antes espaços de grande abertura e relacionamento com a rua. Sentada num estrado elevado, a dona de casa assumia aqui um papel de guardiã, vigiando as movimentações da rua e supervisionando a porta de entrada que normalmente se encontrava aberta [8].

Contudo, durante o séc. XVIII e apesar da maior abertura e transparência das fachadas pela introdução das janelas de guilhotina, a mulher afastase da janela e do domínio público, deixando o papel de guardiã para as empregadas. As mulheres de classe alta não deviam ser vistas em janelas abertas para a rua ou sentadas sob janelas abertas, ao contrário das mulheres de classe baixa que não tinham essa restrição.²⁷

Com o séc. XIX e a aplicação da legislação do imposto sobre as janelas, as aberturas reduzem consideravelmente o seu tamanho²⁸. O número e dimensão das aberturas sobre a rua tornam-se unidade de medida da prosperidade dos senhores da casa. Desta forma, a janela representa publicamente o estatuto social das famílias. Ainda durante este século a elite holandesa iniciou um movimento de afastamento da vida privada da vida pública, passando a ser um comportamento condenável, também às mulheres da classe trabalhadora, a permanência em janelas. Estar à janela, era, pois, um acto apenas tolerável para pessoas de idade ou debilitadas.

Irene Cieraad afirma, que no início do séc. XX a janela representava para a mulher uma linha perigosa entre honra e infâmia. A repressão

²⁷ CIERAAD, I. – «Dutch Windows – Female Virtue and Female Vice», in CIERAAD, I. – *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. New York: Syracuse University Press, 1999, p.36.

²⁸ CIERAAD, I. – «Dutch Windows – Female Virtue and Female Vice», in CIERAAD, I. – *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. New York: Syracuse University Press, 1999, p.36.

sobre a prostituição de rua, ocorrida por volta de 1930, deu início às ‘janelas de prostituição’, como explica a autora. Estas janelas são então entendidas como montra, como convite, enquanto a porta é entendida como o elemento necessário para a transposição.

Porém, após a 2ª Guerra Mundial (1939-1945), os ideais de protecção da vida privada implementados pela elite holandesa oitocentista são confrontados com o desejo de abertura e reaproximação das esferas pública e privada. Nas habitações construídas no pós-guerra são abertos grandes vãos que expõe, tanto de dia como de noite, a vida doméstica. Percebe-se assim, que historicamente, a janela enquanto elemento de composição da fachada e lugar de transferências entre uma esfera privada e uma esfera pública, introduz a vida doméstica no domínio público, segundo as regras vigentes da sociedade, traduzindo o espírito da época.

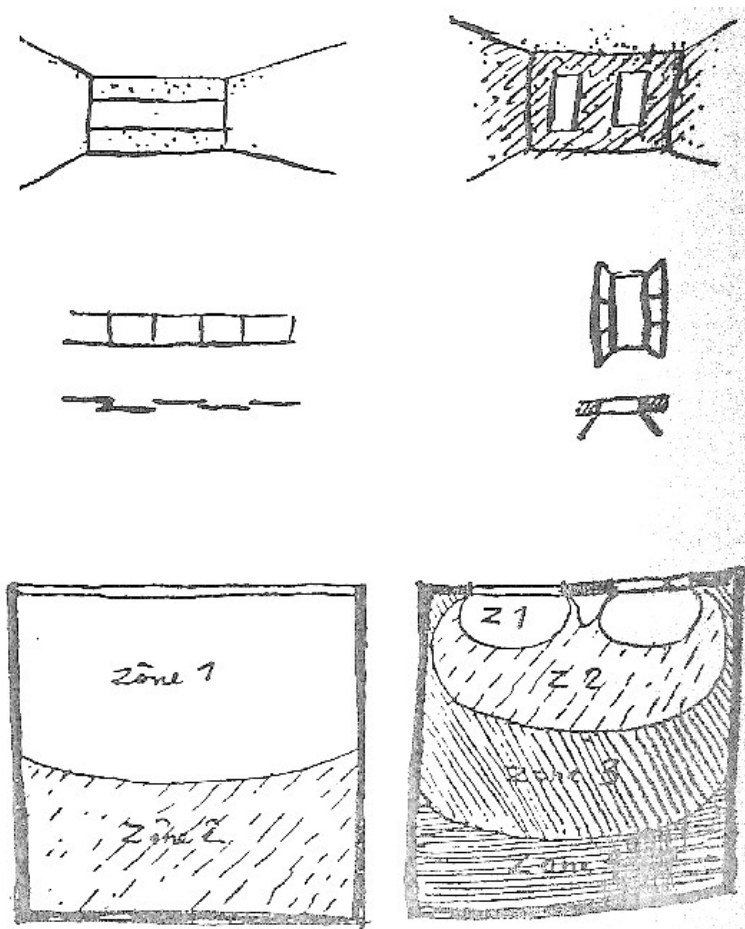
“Asi, pues, por la ventana el interior humano se encuentra introducido de modo claro y visible en el gran orden horizontal y vertical.”²⁹

Por volta de 1924, a janela como símbolo do Homem foi o mote para um célebre debate entre Le Corbusier (1887-1965) e Auguste Perret (1874-1954). Numa altura em que o betão armado veio conceder maior liberdade à criatividade dos arquitectos, permitindo-lhes a livre abertura de vãos através da independência da estrutura face à fachada, levantava-se a questão: que arquitectura? Ultrapassadas as questões estruturais que até então haviam condicionado a manipulação das fachadas e consequentemente a relação entre interior e exterior, a arquitectura deparava-se agora com questões de significado. Foi este o tema que esteve na base do debate entre Le Corbusier e Perret: «Fenêtre en hauteur – Fenêtre en longueur»³⁰.

Foi com Auguste Perret que Le Corbusier aprendeu a construir em betão armado, durante o período em que colaborou no seu gabinete como desenhador. Contudo a atitude dos dois arquitectos perante esta nova técnica construtiva era bem distinta. Por um lado, Perret, defendia a construção dos “estilos gloriosos” com novos materiais, por outro, Le

²⁹ BOLLNOW, O. F. – *Hombre y Espacio* (1963). Barcelona: Labor Ed., 1969, p.148.

³⁰ LUCAN, J. – *Le Corbusier une encyclopédie*. Paris: Ed. Centre Georges Pompidou, 1987, pp.302-305.



[9]

[9] Fenêtre en longueur contre fenêtre en hauteur - Le Corbusier, 1910-29. (fonte: *Le Corbusier: une encyclopédie*)

Corbusier defendia que uma nova técnica construtiva devia traduzir-se numa nova expressão arquitectónica. A janela em altura/janela em largura é a síntese deste debate ideológico entre os dois arquitectos.

Auguste Perret afirma: “Une fenêtre, c’est un homme!”, justificando que a janela vertical é apropriada à natureza do homem, pois esta enquadra-o e está de acordo com a sua silhueta. Para reforçar a sua posição, Perret evoca ainda a significação eterna e universal de certas linhas: a linha horizontal como símbolo do repouso, portanto da morte; e pelo contrário, a linha vertical como símbolo da vida.

Perante a argumentação de Perret, Le Corbusier contrapõe afirmando que o homem vê horizontalmente, e que a janela em largura é apropriada à natureza do betão armado, uma vez que se inscreve nos vazios deixados naturalmente pelo uso desta técnica construtiva. Argumenta ainda que o betão armado apresenta a solução, mais do que isso, ele a impõe, e critica Perret por tender a abandonar os princípios de economia que o betão permite – pela redução da secção dos pontos de apoio – por se recusar a libertar das proporções até então canónicas.

Um outro ponto de divergência entre os dois arquitectos é a questão da iluminação do espaço, cuja confrontação Le Corbusier sintetizou no desenho apresentado [9]. Perret afirma que a janela vertical projecta a luz mais em profundidade, enquanto Le Corbusier afirma que a janela horizontal elimina os cantos sombrios da janela vertical, iluminando as paredes laterais, e assim contribui para um espaço mais luminoso.

À luz da contemporaneidade pode dizer-se que estes dois tipos de janela são legítimos e que um não é melhor do que o outro. Ambos contribuem para a construção de espaços com características diferentes e adequam-se a circunstâncias específicas.

Foi visto aqui que a janela é um dispositivo de passagem onde ocorrem transferências entre domínios distintos, e que a bilateralidade das relações que estabelece contrariam a unilateralidade teleológica defendida por Simmel.

Contudo, o facto de a janela ser unicamente um caminho para o olhar confere-lhe apenas parte do significado mais profundo e fundamental da porta.

2.1.2 Porta

“A coisa principal da casa é a porta, mais do que a janela porque não tem peitoril: só um degrau de poucos centímetros para o mundo ou para fugir ao mundo (sempre se pode fechar a porta ou não a abrir ou escancarar as folhas da porta).”³¹

Se a janela representa a metáfora da passagem, a porta representa a possibilidade efectiva, a consumação do acto.

Como refere Siza, a porta é mais importante do que a janela, pois ela permite o caminho para viver a vida em toda a sua plenitude. Ao oferecer a possibilidade da passagem física, proporciona uma experiência sensorial completa, mais dinâmica e participada, contrariamente à oferecida pela janela, mais estática e contemplativa.

Tal como a janela, a porta surge do sentimento de insegurança do homem em relação ao exterior, da necessidade de conforto e privacidade. Desde sempre foi a barreira protectora para alimentos, abrigo e bem-estar, protegendo o homem dos perigos externos.

Numa relação de interdependência com o muro, a porta é um elemento de passagem que comunica mas também separa, constituindo-se assim como um limite físico permeável.

“Précisément: la porte est la limite entre le monde étranger et le monde domestique s’il s’agit d’une habitation, entre le monde profane et le monde sacré s’il s’agit d’un temple.”³²

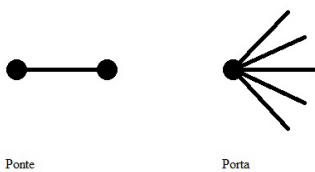
A porta identifica o ponto de passagem entre espaços distintos e confere liberdade de escolha ao homem que habita o espaço interior: encontrar-se com o mundo ou isolar-se dele quando necessita, são opções que o preenchem de um sentimento de tranquilidade. Contudo, quando o homem é privado dessa liberdade, como é o caso dos prisioneiros, recai sobre ele uma pressão atormentadora e insuportável³³.

No texto «A Ponte e a Porta», Georg Simmel explica como o sentido é

³¹ SIZA, Álvaro – texto para Casa da Cerca, Almada, 2006, exposição «Desenhos de construção com casa e céu» de Carlos Nogueira. *JA* (Morada), nº 224. Lisboa: 2006, p.64.

³² GENNEP, A. van – *Les rites de passage: étude systématique des rites* (1909). Paris: A. & J. Picard, 1981, p.26.

³³ BOLLNOW, O. F. – *Hombre y Espacio* (1963). Barcelona: Labor Ed., 1969, p.143.



[10] A importância do sentido.
(fonte: arquivo pessoal)

importante³⁴. Uma ponte é um segmento de recta que une dois pontos determinados e invariáveis, afirmando claramente uma direcção. Pelo contrário, a porta permite a saída de uma existência segregada e limitada para uma infinidade de possíveis direcções. Desta forma, em termos de significado, é um pouco indiferente o sentido em que se atravessa uma ponte, enquanto uma porta revela intenções completamente diferentes entre entrar e sair [10].

A porta é simultaneamente um dispositivo de segurança e um elemento selectivo de comunicação entre o interior e o exterior. Corresponde ao momento em que A e B se confrontam, onde se acolhe e se afasta, onde se chega e de onde se parte. É o elemento que incorpora o poder da exclusão, mas também da inclusão.

“By virtue of the fact that the door forms, as it were, a linkage between the space of human beings and everything that remains outside it, it transcends the separation between the inner and the outer.”³⁵

É nesta relação que reside a mítica das portas. Uma porta é mais do que a simples divisão do espaço. Ela representa mistério, alude a forças e poderes desconhecidos que se encontram do outro lado, e convida silenciosamente à transgressão. Como refere Gaston Bachelard (1884-1962) no seu livro sobre *A poética do espaço* (1957):

“A porta proporciona as imagens da hesitação, da tentação, do desejo, da segurança, da livre acolhida, do respeito! Narraríamos toda a nossa vida se fizéssemos a narrativa de todas as portas que já fechamos, que abrimos, de todas as portas que gostaríamos de reabrir.”³⁶

Bachelard termina o parágrafo questionando se aquele que abre a porta e aquele que a fecha serão o mesmo ser, pressupondo uma transformação espiritual que acompanha a mudança de lugar. Não é apenas o acto de passar que consuma a passagem, mas antes, um poder individualizado que garante a passagem imaterialmente³⁷. Assim, a

³⁴ SIMMEL, G. – «Bridge and Door» (1909) in FRISBY, D. e FEATHERSTONE, M. (ed.) – *Simmel on Culture – Selected Writings*. London: SAGE Publications, 2000, p.173.

³⁵ SIMMEL, G. – «Bridge and Door» (1909), in FRISBY, D. e FEATHERSTONE, M. – *Simmel on Culture – Selected Writings*. London: SAGE Publications, 2000, p.172.

³⁶ BACHELARD, G. – *A poética do espaço* (1957). São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.226.

³⁷ GENNEP, A. van – *Les rites de passage: étude systématique des rites* (1909). Paris: A. & J. Picard, 1981, p.28.



[11]



[12]

[11] Portal “shinto” em Togakushi Okusha - Andre Gardella, s/d. (fonte: www.panoramio.com)

[12] “Nijiriguchi”, entrada numa casa de chá japonesa - autor desconhecido, s/d. (fonte: www.artsmia.org)

passagem material representa também uma passagem espiritual. Os portais japoneses “*shinto*” são disso exemplo [11]. “*Shinto*” significa o caminho dos deuses, portanto estes portais representam a entrada num lugar sagrado separando-o do mundo profano. A passagem através destes portais provoca a ideia de uma mudança espiritual. De igual modo, a tradicional entrada nas casas de chá japonesas traduz essa ideia de transformação espiritual. Antecedida por uma sequência de rituais, como o atravessamento de um jardim denso e sóbrio, a lavagem das mãos e da boca como sinal de purificação e a remoção do calçado, a entrada na casa de chá é feita através de uma pequena porta de correr – “*nijiriguchi*” – obrigando o visitante a curvar-se como sinal de humildade e respeito [12].

De um modo mais profundo, a porta é epítome da passagem de um estado a outro, adquirindo, por isso, elevada carga simbólica.

Este simbolismo é ainda reforçado quando a passagem que o homem efectua para uma esfera que não é a sua – mas sim de outro – se reveste de rituais. Joseph Rykwert explica no seu livro *La Casa de Adán en el Paraiso*³⁸ como a cultura dos ritos é transversal às diferentes civilizações e épocas. Cerimónias rituais, entendidas como forma de recordar a essência e assim “revalidar as acções quotidianas”³⁹, exprimem um desejo de renovação e transição através do regresso à origem. Esta questão é tão ou mais evidente num plano religioso, onde a passagem entre o profano e o sagrado se encontra carregada de significado simbólico e obedece muitas vezes a rituais de passagem. Mas:

“ – O que é um ritual? – perguntou o principezinho.
– Também é uma coisa de que toda a gente se esqueceu – respondeu a raposa. –
É o que faz com que um dia seja diferente dos outros dias e uma hora, diferente das outras horas.”⁴⁰

A raposa explicou assim ao principezinho porque devia voltar sempre à mesma hora, pois eram precisos rituais para “arranjar o seu coração”⁴¹.

³⁸RYKWERT, J. – *La casa de Adán en el Paraiso* (1974). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1999.

³⁹RYKWERT, J. – *La casa de Adán en el Paraiso* (1974). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1999, p.239.

⁴⁰SAINT-EXUPÉRY, A. – *O Principezinho* (1946). Lisboa: Editora Caravela, s/d, 19ª Edição, p.70.

⁴¹Id., Ibid.

Se ele vier às quatro horas, às três ela já começa a ser feliz; e quanto mais perto for da hora, mais feliz se sentirá: “é o preço da felicidade!”⁴². Neste excerto do livro *O Príncipezinho* (1946), de Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944), percebe-se uma definição de ritual que pressupõe uma repetição sistemática de determinada acção, que vai pontuando o passar das horas, dos dias, da vida. Tal como as portas pontuam o nosso percurso pelos edifícios, também os rituais de passagem pontuam a nossa existência. E são de extrema importância para que o homem adquira um sentimento de pertença. Neste sentido, parece pertinente abordar a questão dos “ritos de passagem”, conceito lavrado por Arnold van Gennep⁴³ no início do séc. XX, e mais tarde desenvolvido por Victor Turner (1920-1983) entre outros.

No seu livro *Les Rites de Passage*⁴⁴, escrito em 1909, Arnold van Gennep define os rituais de passagem como uma progressão sucessiva de ritos que acompanham todas as mudanças de lugar, estado, posição social e idade. Segundo o autor, esta progressão decompõe-se em três estados sucessivos, que correspondem a categorias distintas de ritos:

- *Preliminares* (ou de separação), que correspondem ao momento de desagregação do indivíduo da condição em que se encontra inicialmente;

- *Liminares* (ou de margem), que correspondem a um estado ambíguo, em que o indivíduo já abandonou a sua condição inicial, mas ainda não atingiu a nova condição;

- *Posliminares* (ou de agregação), que correspondem à consumação da integração total do indivíduo na sua nova condição.

Esta categorização dos ritos⁴⁵ é ilustrada com um exemplo no plano

⁴²Id., Ibid.

⁴³Arnold van Gennep (1873-1957), foi um antropólogo francês que se dedicou ao estudo e categorização dos ritos de passagem, mas também ao estudo da etnografia e do folclore.

⁴⁴GENNEP, A. van – *Les rites de passage: étude systématique des rites* (1909). Paris : A. & J. Picard, 1981. O livro e o pensamento do seu autor foram apresentados na aula nº24 do

⁴⁵A categorização proposta por Arnold van Gennep foi exposta na aula nº 24 (2006.12.12) do Seminário “Cultura e Habitar”, FAUP 2006/2007, ministrado pelo Prof. Dr. Rui Ramos. Deve ainda ser referido que o estudo elaborado por Arnold van Gennep, abrange uma classificação bem mais detalhada e aprofundada dos ritos. Contudo, por não serem relevantes para o tema do

religioso, que van Gennep justifica, afirmando que entre o mundo profano e o mundo sagrado há uma incompatibilidade, a tal ponto que a passagem de um a outro não se faz sem um estágio intermédio⁴⁶. A porta, com todos os ritos de passagem a ela associados, representa este estado intermédio, liminar, que medeia duas dimensões incompatíveis.

2.1.3 Liminaridade e a transição em arquitectura

A liminaridade (“liminality”), que corresponde a um estado intermédio de transição, foi uma das fases exploradas por Victor Turner⁴⁷, que deu assim continuidade ao trabalho sobre os ritos desenvolvido por Arnold van Gennep.

No seu livro *The Ritual Process*⁴⁸, Turner constata que as entidades liminares são entidades marginais que não são identificáveis com as posições atribuídas e organizadas pela estrutura social em vigor (por exemplo, lei, costume, convenção, entre outros). São entidades de atributos ambíguos e indeterminados, que, por se encontrarem num estado de transição entre fases, já não pertencem ao estado a que anteriormente pertenciam mas também ainda não foram incorporadas no novo estado. A liminaridade é frequentemente associada à morte, à invisibilidade, à sombra. As entidades marginais, de comportamento passivo, humilde e submisso, são reduzidas a uma condição uniforme – não possuem qualquer status nem nada que os possa distinguir da sua condição ou identificar com outra – para poderem depois receber os atributos do estado que pretendem incorporar. Assim, estas entidades são homogeneizadas, e, segundo Turner, desenvolvem durante este período um relacionamento forte de camaradagem e igualitarismo.

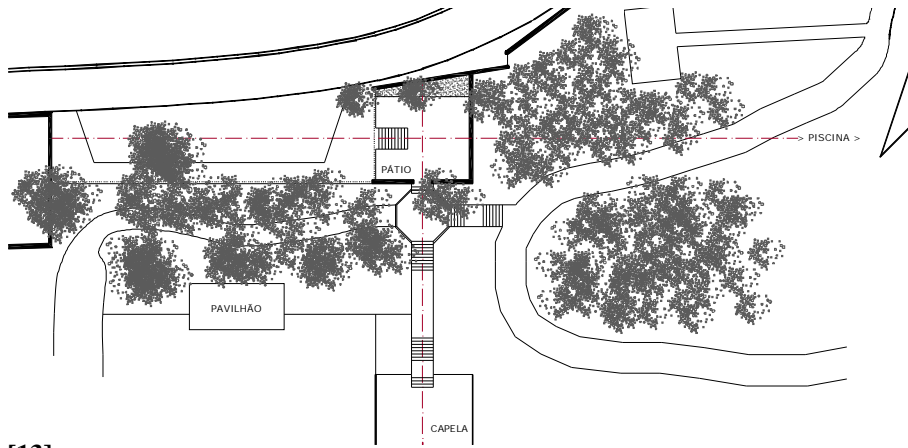
No fundo, o que Turner defende, é a existência de dois grandes “modelos” para o relacionamento social, justapostos e em alternância.

trabalho, estas não serão aqui consideradas.

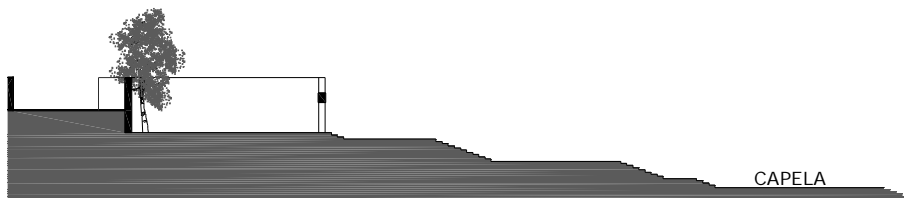
⁴⁶“(…) entre le monde profane et le monde sacré il y a incompatibilité, et à tel point que le passage de l’un à l’autre ne va pas sans un stage intermédiaire.” in GENNEP, A. van – *Les rites de passage: étude systématique des rites* (1909). Paris: A&J Picard, 1981, p.2.

⁴⁷Victor Turner (1920-1983), antropólogo escocês, desenvolveu o trabalho de Arnold van Gennep sobre a categorização dos ritos de passagem e a sua simbologia.

⁴⁸Turner, V. – *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (1969). S/L: Aldine Transaction, 1995, pp.94-97.



[13]



[14]



[15]



[16]



[17]

[13] Pátio Vermelho da Quinta da Conceição - Planta, s/escala. (fonte: arquivo pessoal)

[14] Pátio Vermelho da Quinta da Conceição - Corte, eixo Norte-Sul, s/escala. (fonte: arquivo pessoal)

[15] Pátio Vermelho da Quinta da Conceição - Corte, eixo Nascente-Poente, s/escala. (fonte: arquivo pessoal)

[16] Pátio Vermelho da Quinta da Conceição - Vista, eixo Norte-Sul. (fonte: arquivo pessoal)

[17] Pátio Vermelho da Quinta da Conceição - Vista, eixo Nascente-Poente. (fonte: arquivo pessoal)

O primeiro, que Turner designa de “estrutura”, corresponde a uma sociedade como um sistema estruturado, diferenciado, e muitas vezes hierarquizado, de posições político-económico-legais, com diferentes tipos de avaliação, onde os homens são distinguidos em termos de “mais” ou “menos”. O segundo modelo, reconhecido no período liminar e que Turner identifica com o termo latim “*communitas*”, corresponde a uma sociedade não estruturada, relativamente indiferenciada e onde todos os membros são iguais. Assim, ao longo da vida de um indivíduo, ele vai constantemente alternar entre “estrutura” e “*communitas*”, entre estados e transições.

Analogamente, no campo da arquitectura o indivíduo também varia entre “lugares estáticos” e “lugares dinâmicos”⁴⁹. Por “lugares estáticos” entendem-se os lugares de permanência, ou espaços-função, que convencionalmente são considerados para a designação da tipologia, como salas, cozinhas, quartos entre outros. Por “lugares dinâmicos” entendem-se os lugares que estabelecem a ligação entre “lugares estáticos”, são os espaços de circulação e desempenham um papel importante na organização conceptual da obra arquitectónica, pois permitem e determinam a passagem entre espaços-função. Pode então afirmar-se, que ao conceito de “estrutura” correspondem os “lugares estáticos” e ao conceito de “*communitas*” correspondem, pelo carácter transitório, os “lugares dinâmicos”.

Considere-se, a título de exemplo de um processo de entrada organizado em três fases, o Pátio Vermelho da Quinta da Conceição, projectado pelo arquitecto Fernando Távora no início da década de 60.

Numa encosta de declive acentuado, o Pátio Vermelho aconchega-se no terreno, adossa-se a um muro pré-existente, e conquista a sua autonomia e independência implantando-se numa cota que é só sua: abaixo da cota da rua, e acima da cota dos percursos do parque. A composição deste pátio estrutura-se segundo dois eixos ortogonais: um no sentido Norte-Sul e outro no sentido Nascente-Poente [13].

O eixo Norte-Sul [14 e 16], definido pela árvore, pelo pórtico que a enquadra, e pela escadaria que faz a ligação à cota baixa, encontra-

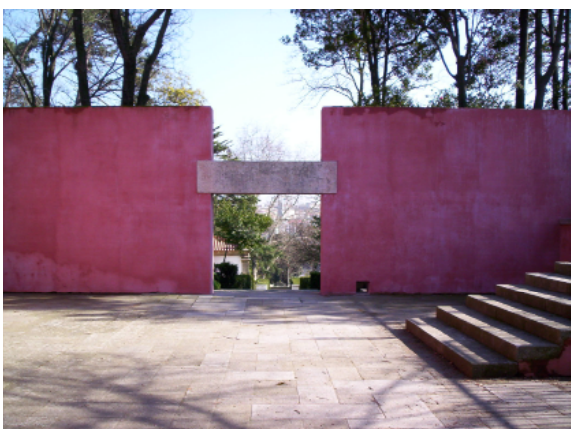
⁴⁹Esta categorização baseia-se na categorização apresentada por Simon UNWIN em *Análisis de la Arquitectura* (1997). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2003, p.157.



[18]



[19]



[20]

[18] Pátio Vermelho da Quinta da Conceição - 1º Momento. (fonte: arquivo pessoal)

[19] Pátio Vermelho da Quinta da Conceição - 2º Momento. (fonte: arquivo pessoal)

[20] Pátio Vermelho da Quinta da Conceição - 3º Momento. (fonte: arquivo pessoal)

se mais relacionado com os percursos do interior do Parque. O pátio apresenta-se como um ponto de chegada, um elemento de remate deste percurso que se inicia à cota baixa, que passa pela capela, e dá acesso ao Pavilhão de Ténis e a outros percursos da Quinta.

O eixo Nascente-Poente [15 e 17], está muito ligado ao processo de entrada na quinta, e é definido pela escada que leva até ao centro do pátio, e pelo muro que encerra três dos lados do pátio conformando um “U”. Este eixo é acentuado pelo espaço longitudinal que antecede a escada do pátio, onde um subtil e ligeiro gradeamento dá a conhecer, por entre a folhagem das árvores, o Pavilhão de Ténis e parte da Quinta. Também a silhueta da piscina, que o ritmo incerto dos troncos das árvores deixa perceber acima do muro, reforça a composição segundo este eixo.

Num primeiro momento [18], a composição segundo o eixo Nascente-Poente dá a conhecer o Parque e alguns apontamentos do que pode ser descoberto no seu interior. Num segundo momento [19], ao descer a escada que leva até ao centro do pátio, o muro que até então era distante e controlado, absorve, envolve, domina com os seus 4 metros de altura, mergulha o “passageiro” num outro espaço e prepara-o para a entrada no Parque. O lado sul do muro é interrompido e as duas partes são ligadas por um lintel, constituindo um pórtico [20], numa clara analogia ao símbolo da *porta* como transição entre espaços diferentes, ou como um portal japonês “*shinto*” que anuncia a entrada em lugar sagrado.

Neste processo de entrada, que se organiza em três momentos, o pátio assume a função de dispositivo de entrada que agrega partes e justapõe peças diversas do conjunto, e estabelece a passagem da rua para o parque oferecendo um momento de pausa, um espaço de preparação.

Pela ambiguidade de função, pela implantação numa cota que é só sua, e pela posição em todo o processo de entrada descrito, pode-se afirmar que o pátio corresponde a uma fase liminar entre um mundo (a rua) e o outro (o Parque).

Para a disciplina da arquitectura, o que importa reter é este carácter ambíguo, indeterminado, e até mesmo neutro⁵⁰, que caracteriza os

⁵⁰Neutro – *adj.* 1. Que não toma partido por nenhuma das partes em questão. IMPARCIAL, INDIFERENTE, NEUTRAL. 2. Que julga de forma imparcial, sem presença de condicionalismos e juízos de valor. (...). In Academia das Ciências de Lisboa – *Dicionário da Língua Portuguesa*

espaços “entre” e lhes confere qualidade. Estes são espaços associados à ideia de limite e por isso, este é um tema que será desenvolvido no capítulo seguinte.

2.2 LIMITE

“s. m. (do lat. limes). 1. O que estrema, o que separa dois terrenos ou territórios contíguos. = ESTREMA, FRONTEIRA, LINDA, MARCO. 2. Linha que marca o fim de uma extensão. = FIM, TERMO. [...] 4. Momento, data, época que marca o começo e/ou o fim de um espaço de tempo.”⁵¹

Como foi visto no capítulo anterior, a expressão física da passagem, que desde sempre constituiu um campo de diferenciação para a produção arquitectónica, prende-se directamente com a questão dos limites e da sua manipulação.

Abordar o tema da passagem em arquitectura implica necessariamente uma abordagem ao tema do limite, pois esta só faz sentido quando reconhecemos lugares distintos, e essa distinção são os limites que a definem e revelam.

Nesta perspectiva, parece então fundamental perceber o conceito de limite no âmbito do tema do trabalho, e identificá-lo na disciplina da arquitectura.

“La frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabian ya los griegos, aquello a partir de donde algo comenza a ser lo que es (comienza su esencia).”⁵²

Um limite define entidades distintas a partir de uma primeira entidade, isto é, determina não só circunstâncias diferentes, como também a consciência dessas diferenças. Estas entidades complementares, dialogam entre si e estabelecem uma relação de reciprocidade – a condição de uma é determinada pela condição da outra.

Contudo, este limite que as separa, que não pertence a nenhuma mas participa de ambas, constitui-se como uma entidade tensa, como refere Bachelard:

“se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados.”⁵³

⁵¹ Academia das Ciências de Lisboa – *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Editorial Verbo, 2001, II Volume (G-Z), p.2269. Definição de “limite”.

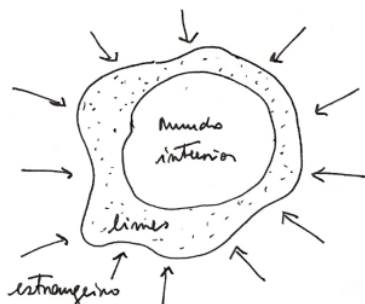
⁵² HEIDEGGER, M. – “Construir, Pensar, Habitar” (1951) in *Conferencias y Articulos*. Barcelona: Serbal, 1994, p.150.

⁵³ BACHELARD, G. – *A Poética do Espaço* (1957). São Paulo: Martins Fontes Ed., 2003, p.221.

Assim, este limite conquista a sua autonomia ao converter-se por si próprio em espaço liminar, e ao ilustrar as forças geradas pela confrontação das entidades que distingue⁵⁴.

Este conceito de limite entendido como um campo autónomo entre duas entidades encontra-se também expresso por Eugénio Trías⁵⁵, no seu livro *La Lógica del Limite*⁵⁶ (1991). Neste livro, o autor recorre ao Império Romano como metáfora para expor a sua definição do conceito de limite.

O limite do Império Romano, que visto de Roma se reduzia a uma linha de separação entre o racional e o irracional, constituía na verdade um campo, com determinada espessura, a que os romanos chamavam “*limes*”. Neste campo, habitavam os “*limitanei*”, militares-agricultores que tinham como função defender e consolidar as fronteiras do Império, combatendo e cultivando. Assim, afirma o autor, o “*limes*” é um espaço tenso e conflituoso de mediação e de articulação, que participa de ambas as entidades que separa. É uma franja ampla, densa e positiva que permite comunicar uma primeira entidade a que Eugénio Trías chama “mundo próprio”, e uma segunda entidade a que chama “estrangeiro”. Estas três entidades – “mundo próprio”, “*limes*” e “estrangeiro” – pressionam-se, investem-se, cercam-se entre si, mas apenas uma delas ocupa esta situação privilegiada de “zona entre” [21].



[21] *Limes* - Esquema.
(fonte: arquivo pessoal)

O “*limes*” é pensado como um espaço em que é possível habitar, sendo que, para Trías, habitar significa algo mais radical que a simples ocupação de um espaço abstracto; significa cultivar um território, isto é, converter um espaço em terra de cultivo e de culto, até se constituir colónia.

Há aqui uma certa identificação desta definição de limite apresentada por Trías com a caracterização de “*communitas*” que Turner estabeleceu

⁵⁴Esta ideia de fronteira autónoma pode ler-se no texto «La frontera autónoma (Límites en la arquitectura)» do arquitecto alemão Mathias Sauerbruch, *Quaderns d'arquitectura y urbanism* (Fronteras), n.º 229. Barcelona: 2001, p. 89.

⁵⁵Eugenio Trías (1942) é um filósofo catalão com trabalhos em diversas áreas da filosofia, incidindo sobretudo nos âmbitos da filosofia da arte e a estética, e a filosofia da religião. Todas as suas abordagens derivam de uma concepção própria e pessoal da filosofia, de orientação ontológica, identificada e reconhecida como ‘filosofia do limite’. Para esta e mais informações consultar o site oficial do autor em <http://eugeniotrias.com>.

⁵⁶TRÍAS, E. – *Lógica del Limite*. Barcelona: Ediciones Destino, Colección Ensayos/Destino nº2, 1991.

durante o seu estudo dos ritos (já apresentada no capítulo anterior). Ambos consideram este estado de “liminaridade” como uma entidade autónoma, portadora de identidade própria, que se caracteriza pela sua mestiçagem, ambiguidade e neutralidade. A escritora Gloria Anzaldúa (1942-2004) descreve bem este carácter no excerto que a seguir se transcreve:

“Cuando vives en la frontera
la gente pasa a través de ti, el viento te roba la voz,
eres una burra, buey, cabeza de turco,
precursora de una nueva raza,
mitad y mitad – mujer y hombre, ninguno de los dos –
un nuevo género.”⁵⁷



[22] Beirute dividida pela Linha de Demarcação.
(fonte: *Quaderns*, nº 229)

Assim, são estas características que conferem ao “*limes*” uma posição privilegiada na resolução dos conflitos entre as entidades que separa. Resolvido o conflito, o espaço liminar é, pela sua autonomia, o espaço por excelência da reconciliação. Veja-se como exemplo a “Linha de demarcação” de Beirute – mais conhecida como “Linha Verde” – que dividiu Cristãos (a Oriente) e Muçulmanos (a Ocidente) durante a Guerra Civil do Líbano no período de 1975-1990 [22].

Como explica Oussama Kabbani no seu artigo «Espacio Neutro, Espacio Público»⁵⁸, este era um campo neutro que não pertencia a nenhuma das facções e permitia o distanciamento físico cómodo e suficiente para que as guerrilhas defendessem as suas comunidades. Finda a guerra, este foi o espaço principal da estratégia política para a reconciliação social, pois pelas suas características de estado liminar permitia o desenvolvimento de um sentimento de “*communitas*”, onde os indivíduos de ambas facções religiosas se viam como iguais. Como afirma Kabbani:

⁵⁷Excerto do texto «Vivir en la frontera significa tú» da escritora Gloria Anzaldúa. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* (Fronteras), n.º 229. Barcelona: 2001, p.16.

Gloria Anzaldúa é uma escritora e poeta “*chicana*” (“*Chicana*” é um termo que define os cidadãos americanos descendentes de cidadãos mexicanos). Foi professora de escrita criativa, estudos “chicanos” e estudos feministas na Universidade do Texas, na Universidade do Estado de São Francisco e na Universidade da Califórnia em Santa Cruz.

⁵⁸Oussama Kabbani – «Espaço Neutro, Espaço Público». *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* (Fronteras), n.º 229. Barcelona: 2001, pp.124-127.

Oussama R. Kabbani é arquiteto, e em 1992 iniciou a sua colaboração com Solidere, Sociedade Libanesa para o Desenvolvimento e Reconstrução do Distrito Central de Beirute, sendo designado em 1997 director do Departamento de Projectos Urbanos da mesma sociedade. É também autor do livro *Rebuilding Beirut*.



[23]

[23] Margem de um rio - autor desconhecido, s/d. (fonte: <http://tomandoumcafeemplutao.blogspot.com>)

“Como calidad espacial, la neutralidad permite el sentimiento de igualdad entre la gente. Se trata de una condición del espacio que permite «la diversidad y la unidad, la intimidad y la distancia, y la posibilidad de que los grupos se mezclen sin tener que fusionarse»”⁵⁹

A indeterminação associada a este espaço liminar, entendida como um certo estado de suspensão da significação precisa do objecto⁶⁰, propicia a criação de um espaço íntimo onde o homem se relaciona consigo mesmo e com o mundo, um espaço onde este pode ser uma e outra coisa não sendo nenhuma das duas.

Porque, por vezes, o homem prefere ficar na margem e desfrutar da frescura da água sem ter de abdicar do aconchego da roupa seca [23], habitar este “entre” significa levar a vida fugindo da identidade sólida⁶¹. Neste sentido, é importante referir e destacar uma outra característica deste espaço “entre”, latente tanto no pensamento de Turner como de Trías: a instabilidade associada a uma ideia de efemeridade. Ou seja, a consciência de que este é um estado transitório, e por isso instável, pois qualquer tipo de “*communitas*” acaba inevitavelmente por ser incorporado na “estrutura” após o qual surge uma nova forma de “*communitas*”, ou, segundo as palavras de Eugénio Trías, o “*limes*” se constituir colónia e daí surgir um novo “*limes*”.

Mas como se materializa, em arquitectura, esta noção de limite?

O limite é a figura a partir da qual a arquitectura começa a ser⁶², ou seja, é o momento onde se percepção uma mudança de qualidades espaciais. O limite é o “elemento que estabelece a cisão, o passo directo ou as transições graduais entre exterior e interior”⁶³.

Retome-se aqui o pensamento de Georg Simmel.

⁵⁹ «la diversidad y la unidad, la intimidad y la distancia, y la posibilidad de que los grupos se mezclen sin tener que fusionarse» In KHALAF, S. – *Beirut Reclaimed*. Beirut: Dar An-Nahar, 1993, pp.153-161.

⁶⁰ CONDE, Y. – *Arquitectura de la Indeterminación*. Barcelona: ACTAR, 2000, p.59.

⁶¹ MÈLICH, G. – «Entre». *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* (Lo íntimo), nº 226. Barcelona: 2000, p.14.

⁶² PINTO, J. C. – *O Espaço-Limite - Produção e Recepção em Arquitectura*. Lisboa: ACD Editores, 2007, p.23.

⁶³ Veja-se o artigo de Jorge Cruz PINTO – «O espaço-limite da arquitectura». *Revista de Comunicação e Linguagens* (Espaços), nº 34 e 35. Lisboa: Junho de 2005, pp.209-230.

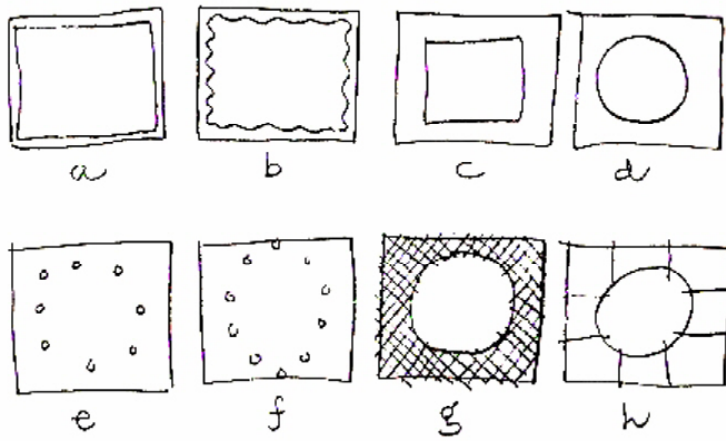
Simmel afirma, em «A Ponte e a Porta», que o primeiro indivíduo a construir um caminho entre dois lugares protagonizou, ao congelar o movimento numa estrutura sólida, uma das maiores conquistas da humanidade: o “milagre da estrada”⁶⁴. Independentemente do número de vezes que se caminhou de um lugar ao outro, criando subjectivamente uma ligação entre eles, foi apenas com a inscrição visível do caminho sobre a superfície da terra que os dois lugares foram objectivamente ligados e separados. De igual modo, pode afirmar-se que a percepção do limite em arquitectura depende sempre de características físicas. Como será explicado de seguida, o limite pode ser físico ou intuído, assumindo a forma de barreira física, delimitação etérea ou transição espacial. Porém, a soma destes dois dá lugar ao conceito de “espaço-limite”.

2.2.1 Limite físico

Por ‘limite físico’ entende-se aquele que constitui obstáculo à passagem do corpo de um espaço a outro. Desta forma, o limite físico reconhece o “muro” como o elemento arquitectónico fundamental para a definição dos espaços que gera. O muro é barreira que divide, separa, oculta, protege, e conforma os espaços. É um limite hermético à passagem corpórea, que se torna permeável quando dotado de dispositivos de passagem como a janela e a porta. O muro constitui-se como o “*limes*” entre o interior e o exterior, e por isso, como afirma Eugenio Trias, este é um campo de tensões e confrontos entre estas duas entidades. Mas é também, como foi visto anteriormente, esta posição difícil de mediação que lhe atribui características específicas para a resolução de conflitos, isto é, segundo Tadao Ando (1941), é pelo facto de pertencer tanto ao interior como ao exterior, que a ambiguidade que reveste as paredes adquire uma importância notável⁶⁵.

⁶⁴SIMMEL, G. – «Bridge and Door» (1909) in FRISBY, D. e FEATHERSTONE, M. (ed.) – *Simmel on Culture – Selected Writings*. London: SAGE Publications, 2000, p. 171.

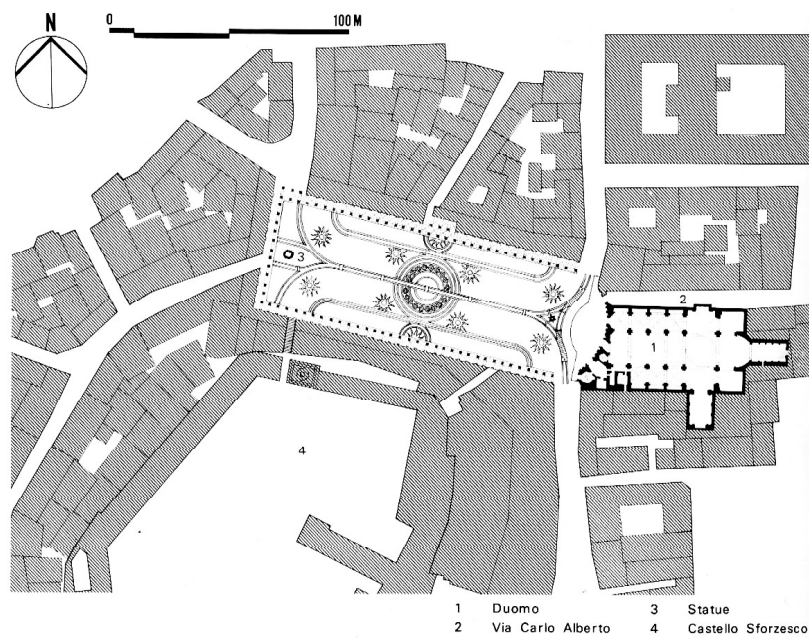
⁶⁵ANDO, T. - «A Parede como Limite de um Território» (1978) in *Tadao Ando – a Obra, a Escrita, a Critica*. Lisboa: DinaLivro, 2001, p.445.



[24]



[25]



[26]

[24] Esquema da contradição entre interior e exterior - R. Venturi, s/d. (fonte: *Complejidad y contradicción en la arquitectura*)

[25] Vista da *Piazza Ducale* de Vigevano - autor desconhecido, s/d. (fonte: <http://en.wikipedia.org>)

[26] Planta da *Piazza Ducale* de Vigevano - autor desconhecido, s/d. (fonte: <http://picsdigger.com>)

No livro *Complexidade e Contradição em Arquitectura*⁶⁶, Robert Venturi (1925) dedica um capítulo a esta questão do limite entre exterior e interior. O muro, enquanto elemento de transição, recebe as tensões criadas pelo confronto destas duas entidades e passa a ser, pelas palavras de Venturi, um “facto arquitectónico”. O autor refere ainda que, visto a arquitectura surgir do encontro destas forças interiores e exteriores, estas tensões são necessárias e auxiliam a produção arquitectónica.

Ainda no mesmo capítulo, Robert Venturi apresenta um esquema de plantas que ilustram que tais contradições entre interior e exterior podem ser mais ou menos contrastantes em forma, posição, desenho e tamanho [24].

No esquema apresentado percebe-se a influência que as necessidades espaciais interiores e exteriores exercem sobre o limite, demonstrando que este se constitui por duas superfícies distintas que conformam ambos os espaços e que não são obrigatoriamente coincidentes.

Veja-se como exemplo o caso da *Piazza Ducale* em Vigevano, Itália [25]. O projecto da praça foi encomendado por Ludovico Sforza, “*Il Moro*”, Duque de Milão, por volta de 1492, a Donato Bramante. A intervenção consistiu na regularização do traçado da praça que deveria servir de antecâmara de acesso ao Castelo de Visconti-Sforza⁶⁷. A praça, um dos primeiros exemplos renascentistas a seguir o modelo do “fórum” romano, é edificada em três dos seus lados com arcadas, sendo que no quarto lado se encontra a Catedral [26].

O que torna este exemplo interessante e relevante para o presente trabalho é precisamente a fachada barroca da Catedral que encerra o quarto lado da praça, concebida pelo arquitecto Juan Caramuel Lobkowitz em 1680, data a partir da qual a praça passou a designar-se como *Piazza del Duomo*. A fachada é um elemento que surge para solucionar um problema de conflito entre o espaço público e o espaço interior da Catedral. Aquando da implantação da praça, no séc. XV, a posição do Castelo ditou que o eixo da praça não se alinhasse com o eixo da Catedral (ver planta). Desta forma a fachada barroca do séc. XVII é introduzida como elemento de transição que articula e

⁶⁶ VENTURI, R. – *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* (1966). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003, pp.109-139.

⁶⁷ TAVARES, D. – Donato Bramante: arquitectura da ilusão. S/l: Dafne Editora, 2007, p.72.

clarifica o sistema de circulações, dignifica a Catedral introduzindo-a claramente na composição da praça, e conforma o espaço público completando a construção cénica da mesma. No seu alçado, embora sejam visíveis quatro portas, apenas três delas dão acesso à Catedral, sendo que a quarta porta dá acesso a uma rua paralela a esta, designada Via Roma. A fachada apresenta-se assim como uma máscara colocada sobre a Catedral para compôr o espaço público. Para dar resposta às solicitações exteriores e interiores, a fachada adensa-se, distorce-se, transforma-se e alberga novos espaços.

Torna-se explícito com este exemplo que o limite físico, revisto no elemento “muro”, é um campo tenso, de mediação e articulação, sobre o qual actuam propósitos contrários.

Depreende-se então, que o limite físico é massa e forma que se molda para definir e criar espaço.

Tal como Fernando Távora (1923-2005) explica no seu livro *Da Organização do Espaço*⁶⁸, o negativo da forma é tão importante como a própria forma, sendo que por “negativo” Távora entende aquilo a que comumente se chama “espaço”, e por “forma” a matéria que constitui o seu limite. Como refere ainda Jorge Cruz Pinto (1960), a barreira física adquire uma indissociabilidade frente ao espaço que define, pois:

“só a definição do limite torna possível e visível a realidade espacial que ele mesmo resgata e conforma”⁶⁹.

Exactamente como na explicação de Georg Simmel sobre o “milagre da estrada”, é na materialização que objectivamente os conceitos se concretizam. A arquitectura constrói-se de matéria, pois como foi visto, sem matéria, pode dizer-se, não existe mais do que o espaço infinito. Durante a experiência física, sensorial e intelectual do espaço são as características do limite físico que interagem com o indivíduo, ou seja, são a matéria, a forma e a espessura que caracterizam e qualificam o espaço que o limite define. Assim:

⁶⁸TÁVORA, F. – *Da Organização do Espaço* (1962). Porto: FAUP Publicações, 2007, p.12.

⁶⁹PINTO, J. C. – «O espaço-limite da arquitectura». *Revista de Comunicação e Linguagens – “Espaços”*, nº 34 e 35. Lisboa: Junho de 2005, pp.209-230.



[27]



[28]

[27] Casa Farnsworth, Mies van der Rohe, 1945-51 - Jon Miller, s/d. (fonte: www.farnsworthhouse.org)

[28] “Glass House”, Philip Johnson, 1949 - autor desconhecido, s/d. (fonte: www.columbia.edu)

“A materialidade é uma condição necessária mesmo quando as representações da arquitectura buscam uma ideia de não materialidade”⁷⁰

Um dos argumentos da arquitectura do início do séc. XX foi a necessidade de continuidade entre interior e exterior. Porém, Venturi defende que esta ideia não era completamente nova, apenas os meios o eram, pois também o interior das igrejas renascentistas expressava mimeticamente o vocabulário exterior, procurando uma continuidade⁷¹. Ainda assim, a arquitectura, na procura da diluição dos limites, auxilia-se da tecnologia para reduzir a espessura do muro e atribuir-lhe características que traduzam uma ideia de não materialidade – a transparência. Surge então uma arquitectura de planos horizontais e verticais relacionados entre si, interrompidos por grandes panos de vidro, já não entendidos como janelas rasgadas nos muros, mas antes como aberturas que permitiam uma leitura de continuidade total do espaço. Na verdade, tentava-se diluir a matéria e criar a ilusão de ausência de muro, ou seja, de limite entre interior e exterior. Este objectivo foi perseguido por alguns arquitectos do início do séc. XX, como Mies van der Rohe (1886-1969) e Philip Johnson (1906-2005), que construíram exemplos extremos, verdadeiras casas-manifesto, como a Casa Farnsworth (1945-1951) [27] e a “Glass House” (1949) [28], respectivamente.

Contudo, o desejo de continuidade espacial entre interior e exterior e o prazer da contemplação confunde-se com a exposição do íntimo e ausência de privacidade.

“(…) se a tudo se permite a entrada no mundo interior, a interioridade fica comprometida e a sua centralidade torna-se vã.”⁷²

Nas palavras de Tadao Ando, acima transcritas, revê-se a afirmação de Le Corbusier sobre a omnipresença da paisagem e a sua consecutiva banalização. Se por um lado Mies e Johnson procuravam colocar o habitante em comunhão com a natureza contendo no interior a vastidão da paisagem exterior, por outro, arquitectos como Le Corbusier

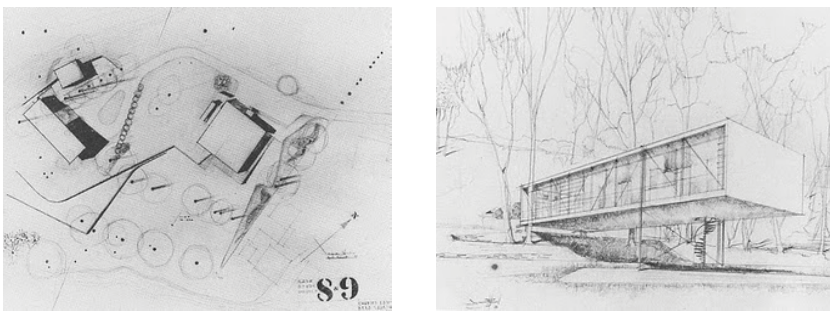
⁷⁰MATEUS, M. A. - «Conceptualizar os campos de tensões». *Arquitectura e Vida*, nº54, Novembro de 2004, p.40.

⁷¹VENTURI, R. – *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* (1966). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003, pp.109-110.

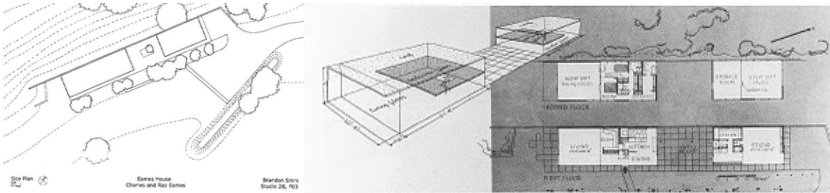
⁷²ANDO, T. - «Interior, Exterior» (1984) in *Tadao Ando – a Obra, a Escrita, a Crítica*. Lisboa: DinaLivro, 2001, p.449.



[29]



[30]



[31]

[29] “Case Study House #8”, localização - Imagem de satélite. (fonte: Google Earth, 2009)

[30] “Case Study House #8”, Versão inicial - planta e perspectiva.

[31] “Case Study House #8”, Versão final - plantas, perspectiva e vistas.

procuravam valorizar esse exterior revelando-o apenas em pontos estratégicos.

Um exemplo interessante sobre este tema, é a reflexão do casal Eames aquando do projecto #8 para o programa Case Study House⁷³.

A Case Study House #8 foi projectada por Ray (1912-1988) e Charles (1907-1978) Eames em 1945, para os próprios, e localiza-se em Pacific Palisades Califórnia [29].

Numa versão inicial [30], uma parceria entre Charles Eames e Eero Saarinen (1910-1961), o projecto contemplava dois volumes dispostos em “L”: um albergava a habitação e o outro o estúdio. O volume do estúdio pousava no terreno encaixando-se, enquanto o volume da habitação, sobrelevado, projectava-se contrariando a topografia do terreno. Nesta versão, o volume da habitação era protagonista no terreno e, para garantir vistas sobre o Pacífico, aparecia como uma caixa projectada com grandes panos de vidro.

No entanto, a dada altura Saarinen terá abandonado a parceria, ficando Ray e Charles Eames à frente do projecto. O casal Eames decidiu então rodar o volume da habitação e pousá-lo no terreno, alinhando-o com o volume do estúdio [31]. Todo o projecto se alterou. Do volume protagonista distante do solo e concentrado num acontecimento longínquo – o Pacífico – surgiu um volume que se insere e adapta ao terreno, que cria relação com o solo, que aposta na descrição e privacidade. A simples caixa com fachada de vidro, deu origem a uma fachada sensorialmente estimulante que cria variantes de luz e sombra, por meio de um jogo de cheios e vazios e de diferentes níveis de opacidade e transparência.

“The reasons Charles and Ray always gave to explain the abandoning of the ‘bridge’ design in favor of two simple yet sophisticated pavilions were an increasing interest in Mies van der Rohe’s 1930s steel-frame pavilion forms and an increase in the price of steel (which made Charles question the economy of the overall design in relation to the amount of space enclosed).”⁷⁴

⁷³ O programa ‘Case Study House’ foi iniciado pela revista *Arts & Architecture*, sob a direcção de John Entenza, no ano 1945 em Los Angeles. O programa consistia na concepção e construção de protótipos experimentais de baixo custo, que explorassem novas formas de habitar usando materiais doados pela indústria e fabricantes. O objectivo do programa era promover o habitar moderno e a construção industrializada.

⁷⁴ KIRKHAM, P. – *Charles and Ray Eames: designers of the twentieth century* (1995). Massachusetts: MIT Press, 2001, p.112.

Os motivos que originaram esta mudança, justificavam os Eames, foram questões de economia estrutural e um interesse pelas estruturas pavilionares desenvolvidas por Mies van der Rohe nos anos 30. Terão sido estas as razões, mas seguramente houve também um entendimento e uma reflexão crítica sobre o espaço e as relações que se estavam a propor. A forma como os limites são manipulados, traduz a ideia fundamental do projecto arquitectónico, ou seja, a ideia de projecto concretiza-se na materialização dos limites, e portanto, a diferentes materializações correspondem entendimentos sobre o espaço distintos. Assim, conclui-se que o limite físico é massa e é forma, e são as características dessa massa e dessa forma que qualificam o espaço. Neste sentido, o limite é manipulado de forma a estabelecer a correcta relação entre as partes, na procura da harmonia do espaço.

2.2.2 Limite intuído

A Dimensão Oculta (1966), um livro de Edward T. Hall⁷⁵, tem como tema o estudo do espaço social e pessoal e a sua percepção pelo homem, ou seja, o estudo do modo como o homem utiliza o espaço e o espaço que mantém entre si próprio e os outros.

Baseado em estudos comparativos realizados com animais, Edward T. Hall afirma que as necessidades do homem no espaço variam em função do seu meio ambiente⁷⁶. Para designar os conjuntos de observações e teorias referentes ao uso que o homem faz do espaço enquanto produto cultural específico, o autor criou o termo “proxémia”. As estruturas proxémicas, partilhadas por membros de uma mesma cultura e comunicadas entre si de forma inconsciente, influenciam a estruturação do tempo, do espaço, dos objectos e das relações humanas. Estas, determinam e regulam o comportamento dos indivíduos, são condicionadas pela cultura de onde estes provêm, e, por isso, variam de cultura para cultura. As estruturas proxémicas influenciam ainda

⁷⁵Edward T. Hall (1914-2009), foi um antropólogo americano que criou o conceito ‘proxémia’ e estudou as relações entre comportamento e cultura.

⁷⁶HALL, E. T. – *A Dimensão Oculta* (1966). Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1986, p.19.

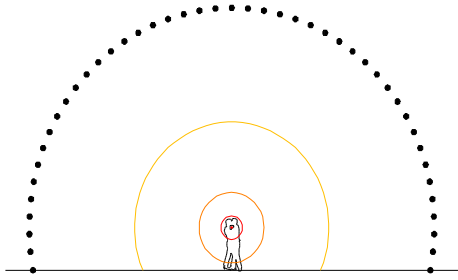
a percepção dos limites no relacionamento. Por exemplo, a distância física a que um ocidental sente o seu “espaço” invadido por outro, é diferente da de um oriental, uma vez que os hábitos comportamentais e as noções de território são culturalmente distintos.

Num estudo sobre o comportamento, o conceito de territorialidade é muito importante. “Territorialidade” define-se como o comportamento característico adoptado por um organismo para tomar posse e defender um território. A territorialidade coordena as actividades de um grupo e garante a sua coesão. Uma das funções mais importantes deste comportamento é a manutenção da distância espacial específica que impede a exploração excessiva do território de que uma espécie depende. A territorialidade existe também entre os seres humanos, e encontra-se explícita na diferença estabelecida entre propriedade privada (território de um indivíduo) e propriedade pública (território de um grupo). Mas encontra-se também presente nas noções de privacidade e intimidade. O relacionamento humano é regulado por limites intuídos, dimensões ocultas que se traduzem em distâncias padrão. Estas distâncias determinam o tipo de relação entre os indivíduos e condicionam o seu comportamento. Assim, Edward T. Hall define quatro categorias de distâncias que comportam duas modalidades, a próxima e a longínqua⁷⁷:

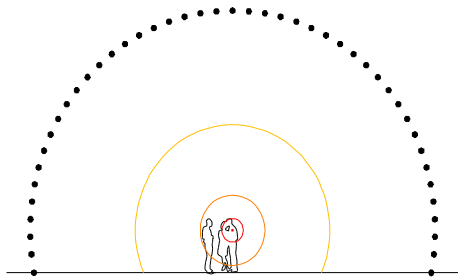
- *Distância íntima*, 0 a 40cm, é a distância em que a presença do outro se impõe, o contacto físico ou a sua iminência domina a consciência dos intervenientes e há uma relação de compromisso com um outro corpo. A comunicação verbal faz-se por meio de murmúrios, embora a comunicação seja sobretudo corporal.

- *Distância pessoal*, 45 a 125cm, é a distância do limite do alcance físico em relação a outrem, em que se mantém a possibilidade de os intervenientes se tocarem através dos membros superiores. A comunicação verbal estabelece-se num tom de voz moderada.

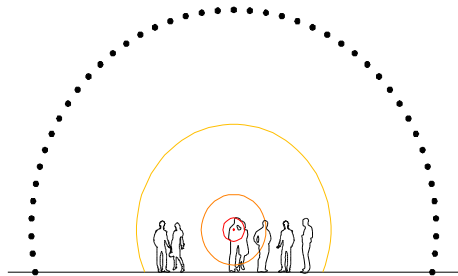
⁷⁷ As descrições registadas por Edward T. Hall, bem como as generalizações e distâncias medidas, não se referem ao comportamento humano em geral, e são válidas apenas para o grupo de indivíduos observados em ambiente controlado (sem excesso de temperatura ou de ruído). Estas podem variar de acordo com a personalidade dos indivíduos e com as características do ambiente. O grupo observado era composto por adultos saudáveis, pertencentes à classe média e oriundos da costa nordeste americana.



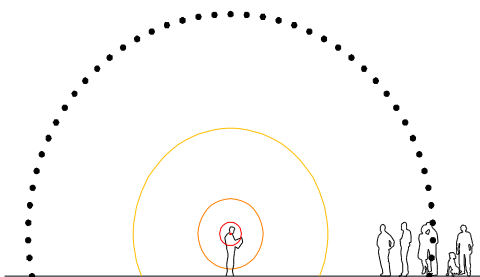
Distância Íntima



Distância Pessoal



Distância Social



Distância Pública

[32] Distâncias padrão - Desenhos esquemáticos. (fonte: arquivo pessoal)

- *Distância social*, 120 a 360cm, num modo próximo é a distância de negociações impessoais em que o contacto físico não é esperado; num modo longínquo é a distância para relações de carácter mais formal e pode servir para separar indivíduos sem que estes se sintam constrangidos. A comunicação verbal estabelece-se num tom de voz normal e pode ser ouvida até seis metros.

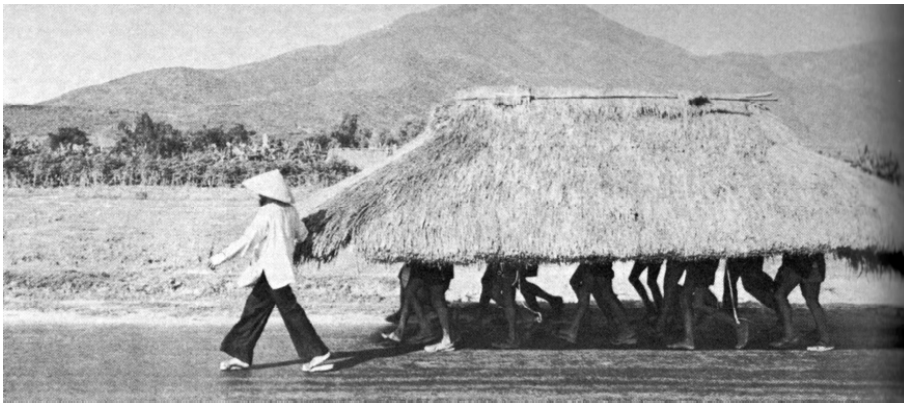
- *Distância pública*, 360 a 750cm (ou maior), é a distância da formalidade. A comunicação verbal estabelece-se num tom de voz alta sem atingir o máximo do volume, o ritmo de elocução é reduzido e as palavras melhor articuladas, o estilo e o vocabulário são seleccionados criteriosamente. A ideia de um contacto físico deixa de ter sentido a esta distância, sendo que a comunicação não verbal se estabelece por gestos e posturas.

A “dimensão oculta” é, então, o espaço necessário ao equilíbrio de qualquer ser vivo, e varia de acordo com a cultura. Edward T. Hall exprime esta ideia através de uma imagem muito simples [32]. Imagine-se cada ser rodeado de uma série de balões a que correspondem as distâncias acima descritas. Sempre que um destes balões se sobrepõe ao de outro ser, desencadeia-se um comportamento de acordo com a estrutura proxémica. Se houver uma relação de proximidade entre os dois seres este comportamento será agradável. Se, pelo contrário, esses seres forem estranhos um ao outro e se ultrapassarem os limites “estabelecidos”, desencadeia-se uma reacção de stress.

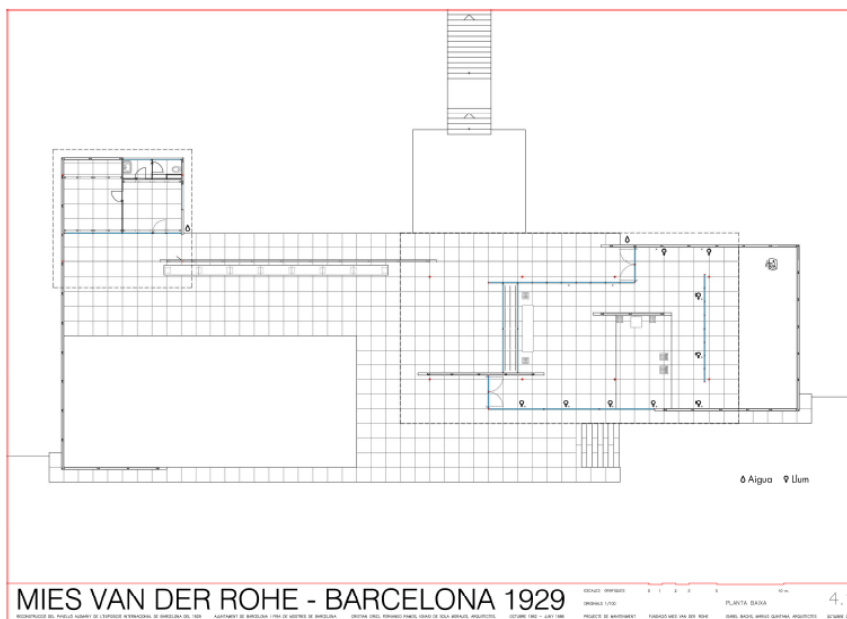
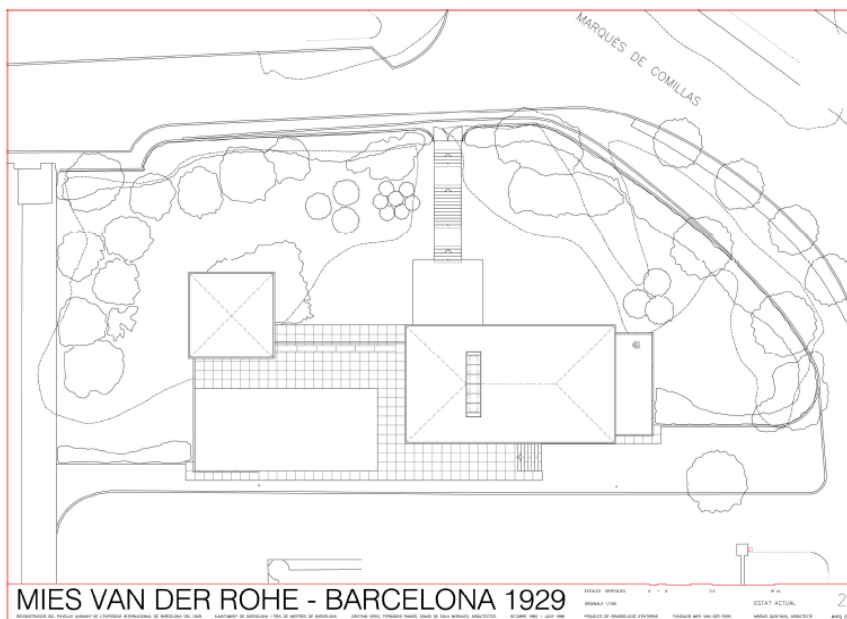
Pode afirmar-se, portanto, que o homem habita “*mundos sensoriais diferentes*”, e que as “dimensões ocultas” hierarquizam as relações entre indivíduos e estruturam a sociedade.

Os limites organizam o espaço, estabelecem a propriedade e mantêm pessoas, coisas e lugares separados. Porém, esta noção de circunstâncias diferentes não se reduz na definição de barreiras físicas, mas pode ser também sugerida pela definição de limites intuídos.

Uma linha desenhada no chão constitui um referencial que permite determinar um “aqui” e um “ali”. Desta forma, e ainda que não impeça a passagem do corpo, a linha assume-se como um limite que evidencia domínios distintos. Por exemplo, numa estrada, a linha de trânsito marcada no pavimento determina a área em que se pode circular em



[33]



[34]

[33] Vietnam - Oppi Untracht, 1960's. (fonte: *Living in Motion*)

[34] Pavilhão de Barcelona, Mies van der Rohe, 1929 - implantação e planta. (fonte: www.miesbcn.com)

determinado sentido, organizando a circulação automóvel, embora não impeça a sua transposição.

Em arquitectura, diferentes domínios podem ser identificados pela simples marcação e diferenciação de pavimentos, pela variação de pé-direito (desnivelamento de chão ou tecto), ou mesmo através de uma cobertura [33]. Estas formas subtis de definição de domínios introduzem variações que modificam as qualidades espaciais e organizam o espaço. Considere-se aqui o Pavilhão Alemão desenhado por Mies van der Rohe para a Exposição Internacional de 1929, em Barcelona [34].

Construído para fins cerimoniais e de representação, o pavilhão devia representar uma Alemanha democrática, próspera e culturalmente progressista. Com um orçamento e prazos muito restritos – apenas um ano para a concepção e construção do pavilhão – Mies concebeu não só uma das suas obras mais emblemáticas, como também um dos exemplos mais significativos de uma ideia de arquitectura do Movimento Moderno. No “Pavilhão de Barcelona” (como é conhecido), Mies van der Rohe realizou, pela primeira vez e por completo, as ideias de espaço que vinha já experimentando em obras anteriores: a “planta livre” e o “espaço fluído”.

Simon Unwin, em *Doorway*⁷⁸, analisa a composição do pavilhão, desconstruindo-a em “layers” de diferentes elementos [35].

Um primeiro layer corresponde à plataforma (1) de travertino que, tal qual um templo grego, eleva o edifício, destacando-o. O acesso a esta plataforma de contornos bem definidos é feito através de uma escada colocada ao lado do pavilhão.

O segundo layer corresponde aos espelhos de água (2), de forma rectangular, que determinam áreas da plataforma que não são possíveis de utilizar.

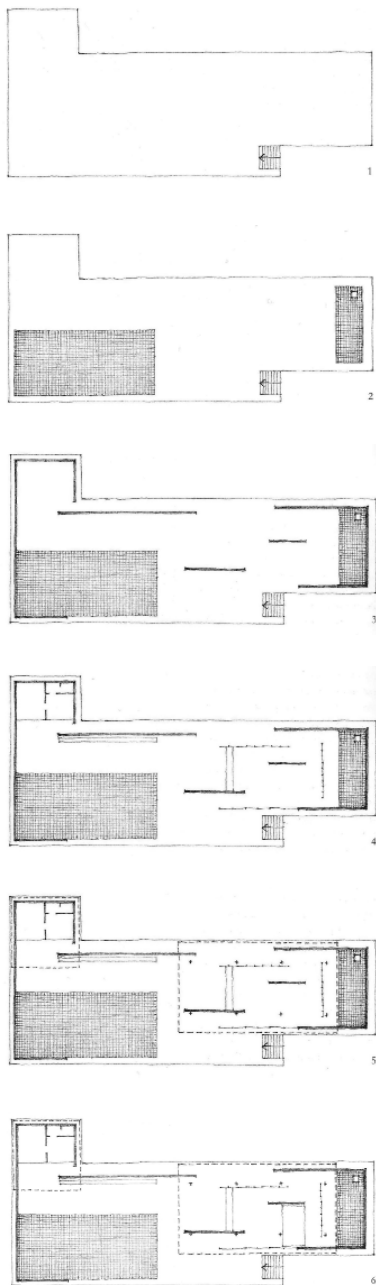
As paredes constituem o terceiro layer (3). Algumas são colocadas de forma a reforçarem o limite periférico definido pela plataforma, enquanto outras flutuam “livremente” sobre esta. Algumas paredes associam-se à plataforma por terem o mesmo acabamento em travertino, enquanto outras se destacam por se revestirem de belíssimos mármore de cores diferentes. Começa a sentir-se na composição uma noção de interior mas sem limites bem definidos.

⁷⁸UNWIN, S. – *Doorway*. New York: Routledge, 2007, pp.201-205.



[36]

[36] Pavilhão de Barcelona, Mies van der Rohe, 1929 - Fotografias exteriores e interiores, autor desconhecido, s/d. (fonte: www.miesben.com)



[35] Esquema de composição do Pavilhão de Barcelona - Simon Unwin, s/d. (fonte: *Doorway*)

O quarto layer engloba os panos de vidro, o banco de travertino, e as paredes divisórias do anexo de serviço (4). Os panos de vidro são sobretudo transparentes, com a excepção dos dois panos centrais, paralelos um ao outro, que são de vidro fosco translúcido. No espaço entre eles encontra-se uma clarabóia que os ilumina zenitalmente, criando um efeito etéreo.

O quinto layer é constituído pelas coberturas planas e pelos oito pilares metálicos cruciformes com acabamento polido (5). As coberturas são suportadas pelos pilares e por algumas das paredes. Contudo estes planos horizontais surgem como que pousados sobre as paredes, e não limitam as suas formas às linhas destas, mas antes, transpõem-nas.

Por fim, ao sexto layer corresponde o tapete preto e a cortina de seda vermelha, que juntamente com a parede de ónix e um conjunto de cadeiras definem o mais próximo de um centro que se pode encontrar no edifício (6).

Com este conjunto de elementos, Mies definiu e organizou espaços [36]. A forma como os elementos se articulam, conformando dilatações e compressões no espaço, pontuam a experiência arquitectónica e sugerem distintos domínios por meio de limites intuídos. Deve-se salientar que estes limites intuídos estão dependentes de características físicas, como por exemplo a sombra que o plano da cobertura projecta, ou o tapete preto que ao anular a continuidade do pavimento marca um “lugar”.

A complexidade do edifício é ainda sublinhada pela transparência do vidro e pelos reflexos deste, das superfícies de materiais polidos e da água, que desmaterializam os limites físicos. De igual modo, é através da anulação dos marcos de passagem, isto é, a passagem entendida não como porta, com soleira, ombreiras e lintel, mas como “não parede”, que se pretende atingir a construção de um espaço fluído⁷⁹.

⁷⁹Deve ficar aqui registado que originalmente o Pavilhão de Barcelona não tinha as portas que hoje, por motivos de segurança, o encerram. Criado para ser um pavilhão de exposições temporário, finda a exposição este foi desmantelado no início da década de 1930, como era suposto. Contudo, dado o significado e relevância desta obra na história da arquitectura do séc. XX, em 1980, Oriol Bohigas pôs em curso o projecto de reconstrução do pavilhão no seu local e forma original (com excepção das portas de vidro). O pavilhão (re)abriu ao público em 1986.



[37]

[37] Um caminho de aldeia - Boticas, Chaves. (fonte: arquivo pessoal)

2.2.3 Espaço-Limite

Falar de limites é falar de dialécticas: interior e exterior, cheio e vazio, luz e sombra, entre outras, das quais depende o espaço arquitectónico⁸⁰. A manipulação consciente e intencional dos limites modera este diálogo, determinando as características do espaço, e por consequência, a experiência arquitectónica. Como afirma Sigfried Giedion⁸¹ no livro *El presente eterno. Los comienzos de la arquitectura*:

“La esencia del espacio se halla en la interacción de los elementos que lo limitan.”⁸²

Todo o espaço arquitectónico determina e é determinado por uma delimitação e medida física, porém o alcance da sua presença perceptiva é maior que a sua materialidade. Entende-se, então, que os limites espaciais arquitectónicos não coincidem com a linha material da parede, mas antes variam da sua fronteira física⁸³. Para ilustrar esta questão, atente-se na imagem apresentada [37].

A imagem representa o limite entre um caminho de uma aldeia em Boticas e os terrenos privados dos habitantes da aldeia. Na ilustração apresentada, é perceptível que este limite entre um caminho público e um terreno privado se compõe de vários níveis. Antes de mais, o muro de pedra que se assume como a barreira construída, e portanto, o limite físico. Este limite físico é sublinhado pela sombra que a sua materialidade projecta. Esta sombra, entendida como um limite intuído, adensa-o, confere-lhe maior espessura, prolonga-o para lá das suas dimensões físicas e torna-o mais consistente. Em segundo lugar,

⁸⁰Resgata-se aqui a ideia de espaço arquitectónico apresentada por Fernando Távora, que define o espaço arquitectónico como sendo o espaço iluminado, “o espaço com alma, que dispõe de uma capacidade totalitária, que prende, que emociona e que relaciona as coisas entre si, os homens entre si, as coisas e os homens entre si”. TÁVORA, Fernando – «Pensando» in *Desenho Projecto de Desenho*. Lisboa: IAC, 2002.

⁸¹Sigfried Giedion (1888-1968), nascido em Praga, foi um historiador e crítico de arquitectura. Foi membro fundador dos CIAM, e autor de livros como *Space, Time, and Architecture* (1941), *Mechanization Takes Command* (1948), *The Eternal Present* (1964), e *Architecture and the Phenomena of Transition* (1970).

⁸²GIEDION, S. – *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura* (1981). Madrid, Alianza Editorial, 1988, p.467.

⁸³Esta é uma ideia expressa por Jorge Cruz Pinto no seu livro *O espaço-limite: produção e recepção em arquitectura*.

encontra-se a linha de árvores que, para além de prolongar a linha do muro verticalmente afirmando o limite, pontua o caminho com o ritmo da sua sombra projectada. Por fim, existe ainda uma faixa verde, de largura variável, que medeia a relação entre o muro de pedra e a faixa de alcatrão. Esta faixa verde, com cerca de 50cm nos pontos mais estreitos, dilata-se sempre que lhe é possível, para permitir que dois automóveis se cruzem, uma vez que a faixa de rodagem tem dimensão insuficiente para a circulação de dois veículos. Para além disso, esta faixa define também uma área para a circulação de peões.

O que se pretende demonstrar com este exemplo é a relação de dependência que existe entre a caracterização de um dado ‘espaço’ e as características dos ‘limites’ que o definem. Assim, entende-se que ‘espaço’ e ‘limite’ constituem em arquitectura uma unidade indissociável, um acontecimento sincrónico que o autor Jorge Cruz Pinto designa por um só conceito unificador como ‘Espaço-Limite’⁸⁴, e que se passa a apresentar.

Para um estudo e compreensão mais ampla da produção e recepção da obra arquitectónica, o arquitecto Jorge Cruz Pinto reconhece três categorias do ‘Espaço-Limite’ que identifica como ‘Aparência’, ‘Emergência’ e ‘Latência’⁸⁵.

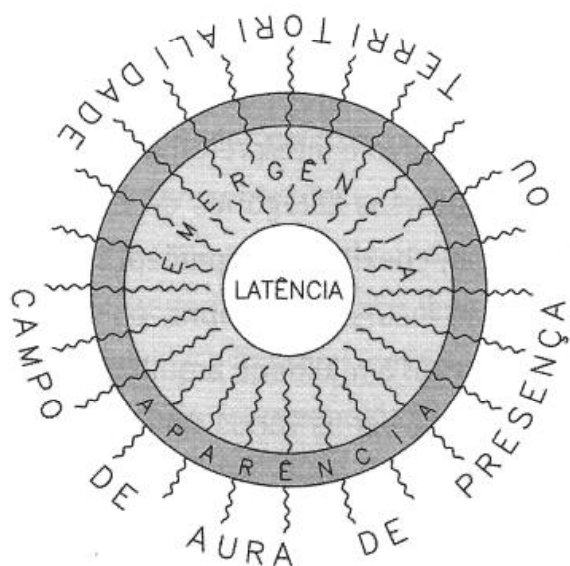
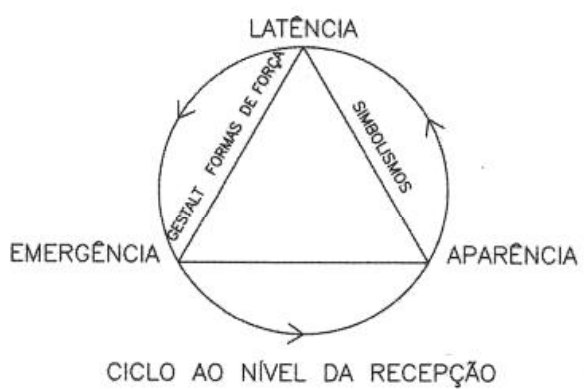
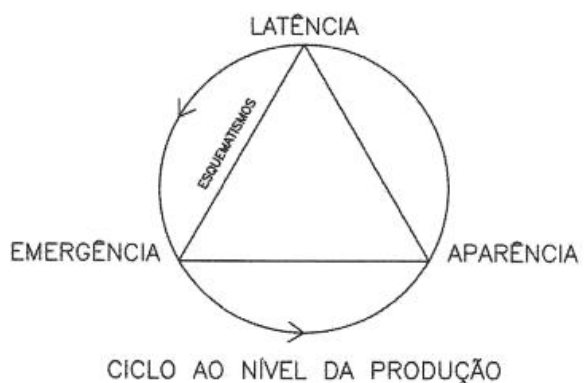
Esta categorização, como explica o autor, baseada na ontologia de Eugenio Trías, na fenomenologia de Merleau-Ponty⁸⁶ e na metafenomenologia de José Gil⁸⁷, assenta numa interpretação filosófica do conceito de limite entre o visível (o conjunto da dimensão aparente e física) e o invisível (a dimensão metafísica, imaginária e latente).

⁸⁴PINTO, J. C. – *O espaço-limite: produção e recepção em arquitectura*. Lisboa: ACD Editores e Centro Editorial FAUTL, 2007.

⁸⁵Esta é uma ideia expressa por Jorge Cruz Pinto no seu livro *O espaço-limite: produção e recepção em arquitectura*.

⁸⁶Merleau-Ponty (1908-1961) foi um filósofo francês que incidiu a sua investigação num argumento sustentado para o papel fundamental que a percepção desempenha na compreensão do mundo, bem como na interacção com este. Entre as suas principais obras destacam-se *The structure of behavior* (1942), *Phenomenology of perception* (1945) e *The visible and the invisible* (1969).

⁸⁷José Gil (1939) é um filósofo português cujo pensamento explora as relações entre poder e corpo no âmbito dos diversos contextos e culturas humanas, estabelecendo as bases para uma ‘antropologia de forças’. Em 1998 publicou *Metamorphoses of the body*.



[38]

[38] Categorias do Espaço-Limite - Jorge Cruz Pinto. (fonte: *O Espaço-Limite: produção e recepção em arquitectura*)

As fronteiras entre estas categorias são muitas vezes matizadas e indiscerníveis, contudo, o seu reconhecimento, permite:

“(…) discernir tipos diferenciados de sensações que se desprendem de cada um deles, implicando uma interacção conjunta entre a obra, o contexto e a percepção humana”.⁸⁸

Na imagem [38], são apresentados dois esquemas de representação das diferentes categorias do ‘Espaço-Limite’. O esquema triangular permite uma relação directa entre ‘Latência’ e ‘Aparência’, enquanto distingue, pelo sentido de rotação, o ciclo da produção e da recepção. Pelo contrário, o esquema circular hierarquiza as categorias pelo que não permite que se passe da ‘Latência’ à ‘Aparência’ sem atravessar a ‘Emergência’. Neste esquema o objecto é envolvido por uma aura de presença, gerada a partir de radiações que vêm desde o interior, e que constitui, segundo o autor:

“(…) lugar de forças entre a arquitectura, o ser humano e o ambiente exterior.”⁸⁹

Posto isto, passa-se então a descrever as diferentes categorias, iniciando com a ‘Aparência’, seguindo-se a ‘Emergência e, por fim, a ‘Latência’.

Aparência⁹⁰

A ‘Aparência’ reduz a realidade à imagem superficial, mostrando não o que as coisas são, mas o que aparentam ser e como se deixam ver. Insere-se no domínio do ‘parecer’ e está muitas vezes associada:

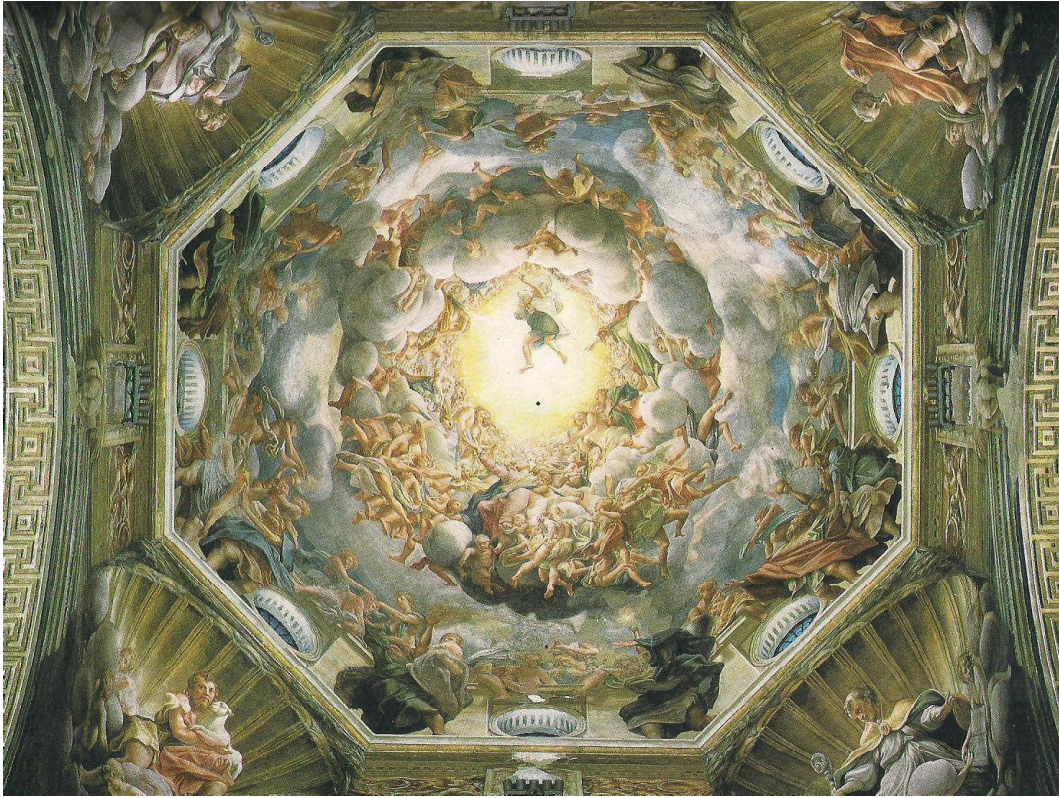
“(…) à contingência do revestimento e à imagem de transfiguração, entendida como a mudança plástica epidérmica ou superficial (...) sem afectar a sua integridade corpórea e dimensionalidade real.”⁹¹

⁸⁸ PINTO, J. C. – «O espaço-limite da arquitectura». *Revista de Comunicação e Linguagens* (Espaços), nº 34 e 35. Lisboa: Junho de 2005, p.213.

⁸⁹ PINTO, J. C. – «O espaço-limite da arquitectura». *Revista de Comunicação e Linguagens* – “Espaços”, nº 34 e 35. Lisboa: Junho de 2005, p. 215.

⁹⁰ Aparência – *s. f.* 1. Face da realidade imediatamente apreendida pelos sentidos ou o que parece, por oposição ao que é; fenómeno, forma sensível, por oposição a essência (...). In Academia das Ciências de Lisboa – *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Editorial Verbo, 2001, I Volume (A-F), p. 283. Definição de “aparência”.

⁹¹ PINTO, J. C. – «O espaço-limite da arquitectura». *Revista de Comunicação e Linguagens* – “Espaços”, nº 34 e 35. Lisboa: Junho de 2005, p.217.



[39]

[39] *A Assunção da Virgem*, fresco da cúpula da Catedral de Parma, Corregio, 1526-30 - autor desconhecido. (fonte: *A história da arte*)

Perante a invariabilidade da forma emergente, isto é a forma física de dimensões inalteráveis, a forma aparente varia de acordo com a expressão dos limites do espaço, ou seja, a transfiguração está dependente das características das superfícies, que:

“(...) pela sua capacidade de reflexão, refração, transparência, opacidade, etc. permitem mudanças de aparência concordantes com as circunstâncias de natureza lumínica, atmosférica, e com o ponto de vista relativo do observador.”⁹²

A capacidade de transfiguração que se pretende aqui retratar pode ser exemplificada com o espelho aplicado como revestimento, pois, por meio da reflexão, este difunde e amplia ilusoriamente a dimensão real do espaço, confundindo-a à percepção do olhar. Mas também a cor pode revelar esta capacidade transfiguradora. Sob a forma de representação, como foi aplicada quase invariavelmente até ao século XIX/XX; mas também sob a forma de “superfícies de cor”⁹³, tal como foi usada pelo Neoplasticismo para diferenciar planos e linhas de estrutura e assim reforçar os aspectos expressivos da forma emergente; ou ainda, sob a forma da aparência natural do material construtivo, como foi proclamado por algumas vertentes do movimento moderno.

Veja-se a cúpula da Catedral de Parma, pintada por Antonio Allegri, apelidado Corregio, em 1526-1530 [39].

O modo como Corregio pintou esta cúpula teve influência nos séculos ulteriores, nomeadamente no período Barroco. Através da pintura, Corregio criou a ilusão de que o tecto da igreja estava aberto directamente para a ‘glória do céu’ permitindo que os fiéis a olhassem a partir da nave⁹⁴. Contrariamente ao que pode parecer, a pintura não surge nesta obra como um elemento decorativo supérfluo mas antes contribui para uma definição totalizante de adequação entre as partes e para a conclusão da visão do todo. Nas palavras de Cruz Pinto:

“Em termos de recepção, o ornamento, na sua condição epidérmica, (...) é também o lugar de aderência de imagens (...) que desde a superfície da aparência conduzem a determinados aspectos simbólicos do conteúdo

⁹²PINTO, J. C. – *O espaço-limite: produção e recepção em arquitectura*. Lisboa: ACD Editores e Centro Editorial FAUTL, 2007, p.98.

⁹³DOESBURG, T. van – «Hacia una arquitectura plástica» (1924) in CONRADTS, U. – *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX*. Cambridge: MIT Press 1971.

⁹⁴GOMBRICH, E.H. – *A História da Arte* (1950). London: Phaidon Press Limited, 2006, p.339.

latente.”⁹⁵

Verifica-se, então, que para o autor a ornamentação pode reforçar ou camuflar as descontinuidades construtivas, geométricas e constitutivas, mas quando entendida como integração e totalidade pode contribuir para o alcance do significado intrínseco ou “conteúdo latente”. Por conseguinte, pode afirmar-se que a obra de Corregio completa e reforça o significado da obra arquitectónica em que se integra.

Sintetizando, a “caracterização aparential” – relativa à ‘Aparência’ – dos limites arquitectónicos pode reforçar ou dissolver o impacto das formas emergentes, introduzir conflitos ou acrescentar complexidade à leitura e sentido da obra.

Emergência⁹⁶

A ‘Emergência’ surge no âmbito do ‘aparecer’, isto é, começar a ser visto, a ser visível, a surgir⁹⁷. Segundo Cruz Pinto:

“A emergência revela a aparição e o reconhecimento das formas externas evidentes e estáveis e as espacialidades por elas definidas, (...) corresponde à «carne e osso» referentes à forma material e à estrutura”⁹⁸

No desenvolvimento desta categoria, o autor distingue três tipos de ‘Emergência’: uma referente à criação projectual; outra respeitante à construção efectiva; e por fim a terceira que se relaciona com a contemplação e recepção da obra.

Do ponto de vista do processo criativo, o estado emergente corresponde ao momento em que as ideias e intenções de projecto se aproximam da configuração⁹⁹, realizada tanto em desenhos como em modelos

⁹⁵ PINTO, J. C. – *O espaço-limite: produção e recepção em arquitectura*. Lisboa: ACD Editores e Centro Editorial FAUTL, 2007, p.104.

⁹⁶ Emergência – s. f. 1. Acção de sair, de aparecer ou de nascer; acto ou efeito de emergir (...). In Academia das Ciências de Lisboa – *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Editorial Verbo, 2001, I Volume (A-F), p. 1366. Definição de “emergência”.

⁹⁷ Academia das Ciências de Lisboa – *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Editorial Verbo, 2001, I Volume (A-F), p. 282. Definição de “aparecer”.

⁹⁸ PINTO, J. C. – «O espaço-limite da arquitectura». *Revista de Comunicação e Linguagens (Espaços)*, nº 34 e 35. Lisboa: Junho de 2005, p.219.

⁹⁹ “O desenhador, quando configura, evoca a imagem que a sua mente produz daquilo que pretende figurar. (...) Configurar é, pois, dotar de sinais da potência de reconhecimento. Exige

tridimensionais. A forma, como tradução das ideias do espírito latente, relaciona-se com a matéria e define os limites do espaço, cujo reconhecimento é revelado pela ‘Emergência’.

“No processo de emergência há uma encarnação das ideias e do espírito latente; é um estágio constituinte e constituído, que se mostra como presença formada.”¹⁰⁰

Do ponto de vista da construção, a emergência diz respeito ao surgimento da construção efectiva. É o momento em que a concepção da matéria e da forma, testada e aperfeiçoada em modelos bi e tridimensionais, é plenamente realizada. É o momento que:

“(…) corresponde à definição do desenho formal real na sua evidência e verdade perceptiva, ligada à realidade dimensional e à materialidade efectiva dos seus limites, massas e volumetrias (…).”¹⁰¹

É ainda a oportunidade de legitimar a correspondência entre a natureza física da matéria e a adequação técnica, sendo “técnica” entendida por Cruz Pinto no sentido heideggeriano¹⁰²:

“(…) como saber acumulado e meio que permite o passo entre o estado latente e pré-formal à emergência da obra arquitectónica, pois «produzir faz passar do estado oculto para o estado não-oculto»”¹⁰³

Neste sentido, na recepção da obra, o binómio matéria-técnica e as características formais que dele advêm, ajudam a descodificar:

“(…) o modo de fazer, de formar, através da sua geometria de composição, de montagem ou estereotomia”¹⁰⁴

um protocolo de reconhecimento.” In CÔRTE-REAL, Eduardo – *O desenho como legitimação da arquitectura: as origens do desenho arquitectónico*. Dissertação de Doutoramento em Comunicação Visual em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa - FAUTL, 1999 (texto policopiado), p.38.

¹⁰⁰PINTO, J. C. – *O espaço-limite: produção e recepção em arquitectura*. Lisboa: ACD Editores e Centro Editorial FAUTL, 2007, p.107.

¹⁰¹PINTO, J. C. – *O espaço-limite: produção e recepção em arquitectura*. Lisboa: ACD Editores e Centro Editorial FAUTL, 2007, p.109.

¹⁰²Para informação mais detalhada sobre o tema veja-se HEIDEGGER, Martin - «La question de la technique» in *Essais et conférences*. Paris : Galimard, 1958.

¹⁰³PINTO, J. C. – «O espaço-limite da arquitectura». *Revista de Comunicação e Linguagens (Espaços)*, nº 34 e 35. Lisboa: Junho de 2005, p.220.

¹⁰⁴Id., Ibid.

Ou seja, perante uma percepção consciente e inquiridora do receptor, são os métodos e materiais construtivos e respectiva sintaxe, que denunciam as razões da forma emergente da obra.

Neste nível da recepção da ‘Emergência’, o autor reconhece a existência de esquemas tipológicos e morfológicos entendidos como:

“(...) matrizes abstractas das suas origens, isto é, como estruturas que apontam para um estágio latente de armação à emergência das formas.”¹⁰⁵

No momento de análise da obra, são estes esquemas que permitem ao receptor relacionar, por analogia, edifícios de distintas épocas incluídos na mesma matriz tipológica ou morfológica de base.

Latência¹⁰⁶

A ‘Latência’, adverte o autor, encontra-se numa dimensão obscura que escapa ao alcance total de uma explicação racional, é a ‘caixa negra’ da produção e recepção arquitectónica, e portanto:

“(...) toda a tentativa de aceder a ela será sempre insuficiente, incompleta e inacabada.”¹⁰⁷

Com esta consciência, entende-se então a impossibilidade de o projectista, no processo de produção, antever na totalidade o impacto que a obra terá nos receptores; e, inversamente, o receptor descortinar todas as razões que motivaram a produção da obra. Ainda assim:

“A delimitação e conformação do espaço concebido e avaliado, pelo olhar prévio do projectista, definem em grande medida a conformação futura do olhar do utente na vivência perceptiva, contemplativa e interpretativa do espaço real.”¹⁰⁸

¹⁰⁵ PINTO, J. C. – *O espaço-limite: produção e recepção em arquitectura*. Lisboa: ACD Editores e Centro Editorial FAUTL, 2007, p.115.

¹⁰⁶ Latência – s. f. 1. Característica do que está oculto, escondido, dissimulado; qualidade do que é latente (...). In Academia das Ciências de Lisboa – *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Editorial Verbo, 2001, II Volume (G-Z), p. 2232. Definição de “latência”.

¹⁰⁷ PINTO, J. C. – «O espaço-limite da arquitectura». *Revista de Comunicação e Linguagens (Espaços)*, nº 34 e 35. Lisboa: Junho de 2005, p.221.

¹⁰⁸ PINTO, J. C. – *O espaço-limite: produção e recepção em arquitectura*. Lisboa: ACD Editores e Centro Editorial FAUTL, 2007, p.154.

O estado latente corresponde, na recepção, ao reconhecimento e identificação das estruturas invisíveis – esquemas tipológicos, morfológicos, ou ainda traçados geométricos reguladores – que constituem a ‘armação’ e se corporizam na relação das formas visíveis. Pelas palavras de Cruz Pinto:

“(…) constituem armações harmónicas que estruturam o visível.”¹⁰⁹

Na concepção da obra, a latência corresponde ao conjunto de intenções e ‘imagens’ produzidas mentalmente, que se tentam configurar nas formas emergentes. Durante o processo procede-se à depuração dessas formas e suas relações, pois:

“Configurar exige também uma diminuição dos elementos legíveis da imagem para a figura. A figura é sempre mais económica que a imagem que a origina, porque podemos construir mais figuras a partir de uma imagem inicial.”¹¹⁰

A partir desta relação entre imagem e figura, entre ‘armação’ e forma emergente, e da sua avaliação crítica, institui-se o espírito latente da obra que irá guiar o desenvolvimento do projecto. Ao projectar, o arquitecto procura conformar e antever distintos níveis da vivência do espaço, conferindo sentido intencional a cada opção de desenho que irá constituir limite na construção. Reciprocamente, o receptor ao interpretar o espaço arquitectónico percorre inversamente o processo que conduziu à produção, e, porque “os caminhos não são claros”¹¹¹, ultrapassa as intenções do autor e amplia o sentido da obra. Assim, como afirma Cruz Pinto:

“(…)interpretar consiste em passar e ver através das várias camadas que formam a obra, que vão da forma perceptiva mais aparente, aos aspectos emergentes da realidade, até se alcançarem os conteúdos latentes, onde se revelam parte dos seus sentidos mais profundos.”¹¹²

¹⁰⁹ PINTO, J. C. – «O espaço-limite da arquitectura». *Revista de Comunicação e Linguagens* (Espaços), nº 34 e 35. Lisboa: Junho de 2005, p.221.

¹¹⁰ CÔRTE-REAL, E. – *O desenho como legitimação da arquitectura: as origens do desenho arquitectónico*. Dissertação de Doutoramento em Comunicação Visual em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa - FAUTL, 1999 (texto policopiado), p.39.

¹¹¹ Álvaro Siza – «Oito pontos» in MORAIS, Carlos Campos (ed.) – 01 Textos por Álvaro Siza. Porto: Civilização Editora, 2009, p.29.

¹¹² PINTO, J. C. – «O espaço-limite da arquitectura». *Revista de Comunicação e Linguagens* (Espaços), nº 34 e 35. Lisboa: Junho de 2005, p.213.

Conclui-se, então, que a produção e recepção da arquitectura não estão dissociadas. A produção, concepção e construção da obra arquitectónica, é parte integrante de um ciclo que só se encerra com a recepção desta, isto é, que só atinge a sua plenitude quando habitada.

3.0 CASO DE ESTUDO: A obra de Álvaro Siza Vieira

Terminada a explanação teórica dos conceitos basilares do presente trabalho, é chegado o momento de proceder à sua aplicação prática por meio de um estudo de casos. Para tal, o mote será a obra de Álvaro Siza e todo o seu percurso.

Relativamente ao tema em estudo, a obra de Siza é de extrema pertinência, pois é muito rica no que diz respeito às questões das passagens, no sentido que toda ela é uma ‘promenade architecturale’¹¹³, e dos limites, pois Siza controla minuciosamente todas as relações estabelecidas entre interior/exterior e vice-versa.

Da vasta obra do arquitecto foram seleccionados dois exemplos que se afiguraram como os mais significativos e pertinentes para o tema em estudo. São eles: as Piscinas das Marés (1959-1973) e a Casa do Pêgo (2002-2007).

As Piscinas das Marés, uma das primeiras obras de Siza, é, como será visto adiante, uma obra ‘sui generis’ no percurso do arquitecto, e de grande relevância para o presente trabalho, não apenas pela sua implantação num contexto ‘liminar’, mas pela exploração dessa situação como motor de projecto.

Por outro lado, a Casa do Pêgo, uma obra recente, surge neste trabalho como etapa última – não final – de uma evolução do entendimento da dialéctica interior/exterior que se verificou ao longo de todo o seu percurso, e que será posteriormente demonstrada.

Pela particularidade e riqueza dos casos escolhidos, julga-se não ser necessário contrapor um terceiro caso, uma vez que a análise dos dois casos pressupõe um conhecimento mais aprofundado de outras obras do autor, entendidas aqui como etapas da sua experimentação.

No texto «Una opinión sobre la critica»¹¹⁴, Carlos Martí Arís defende uma crítica centrada no estudo aprofundado das obras. Uma crítica que tenta aceder e interpretar, na medida do possível, o processo de criação

¹¹³“La ‘promenade’ significa la experiencia temporal del interior de un edificio que ya se ha grabado en la mente como una unidad espacial y conceptual”. COLQUHOUN, Alan – «Desplazamiento de conceptos en Le Corbusier» in *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos: 1962-1976*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., s/d, p. 118.

¹¹⁴ARIS, C. M. - «Una opinion sobre la critica» in *La cimbra y el arco*, Fundación Caja de Arquitectos, 2005, pp.15-19.

do autor para perceber como foram elaborados os projectos. Em suma, defende uma crítica que se interessa antes de mais pelo ‘como’, pelas estratégias manifestas e pelos truques ocultos, pela transcendência da experiência concreta e particular até se converter em objecto de conhecimento geral:

“Analizar, criticar y proponer son, entonces, partes enlazadas de un único proceso de conocimiento. (...) porque, em definitiva, criticamos para aprender y para comprender.”¹¹⁵

Esta é a crítica que se tenta fazer ao longo deste trabalho, tendo sempre presente que, tal como afirmou Cruz Pinto, a interpretação da obra construída transcende as intenções do criador e amplia o seu sentido.

“Creio que o aprendizado, em arquitectura, signifique exactamente uma ampliação da área das referências. (...) acho que é possível identificar referências de uma obra, mas a dificuldade será grande se a obra já é madura, porque então não existirá uma relação só, mas muitas.”¹¹⁶

No caso de Álvaro Siza, este fenómeno torna-se por demais evidente. Contudo, fraseando as palavras de Rafael Moneo, espera-se que com a análise da obra de alguém tão ‘liberado’ como Siza se consiga ‘liberar’ o nosso próprio instinto e ir para além das arquitecturas aprendidas¹¹⁷. Sobre o arquitecto Álvaro Siza já muito foi dito e escrito por reconhecidíssimos autores, tanto nacionais como internacionais. Contudo, o pequeno contributo que o presente trabalho possa oferecer, não é uma tentativa da sua classificação ou categorização – porque não é categorizável alguém que abdica de ‘vocabulários cristalizados’¹¹⁸ – mas antes uma análise atenta da sua obra de forma a conhecer a sua complexidade. Sobre a tentativa de classificação da arquitectura, e nomeadamente do seu trabalho, Siza afirma que:

¹¹⁵ ARÍS, C. M. – «Una opinión sobre la crítica» in *La cimbra y el arco*. Fundación Caja de Arquitectos, 2005, pp. 15-19.

¹¹⁶ SIZA, Á. – *Imaginar a evidência* (1998). Lisboa: Edições 70, 2006, p.35.

¹¹⁷ MONEO, R. – *Inquietação teórica e estratégia projectual na obra de oito arquitectos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.198.

¹¹⁸ TOSTÕES, A. – *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. Porto: FAUP Publicações, 1997, 2ª Ed., p.183.

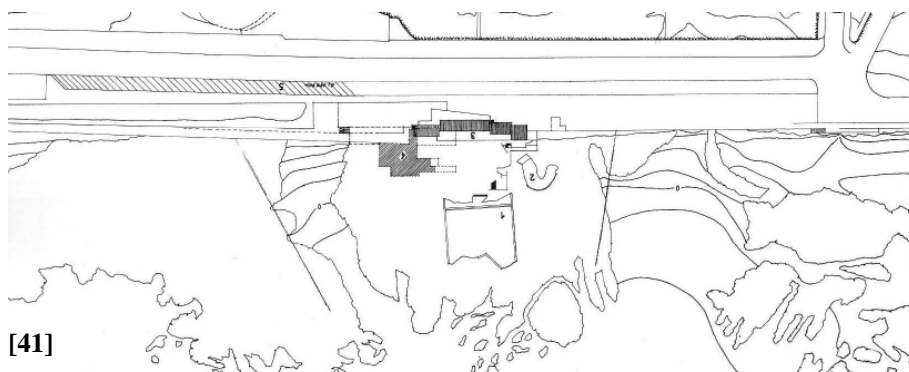
“son formas de estructurar los acontecimientos pero no sirven para conocer lo que inevitablemente es mucho más complejo.”¹¹⁹

A classificação, na perspectiva de Siza, é uma forma redutora de conhecimento que, quando alimentada, pode transformar-se numa limitação para a prática da arquitectura, ou pelo menos para a forma de a entender.

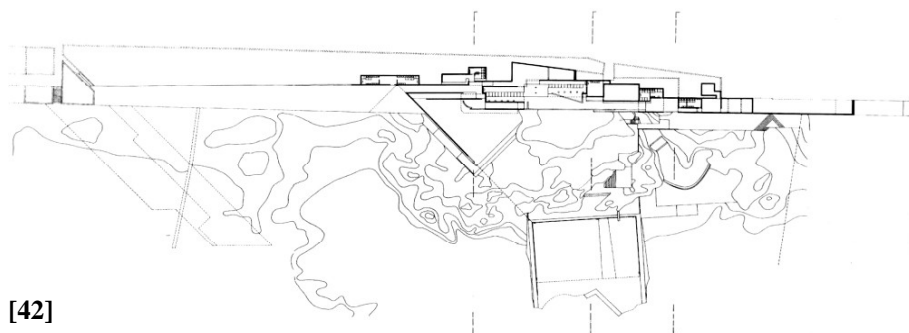
¹¹⁹ Álvaro Siza em entrevista a Juan Domingo Santos. *El Croquis* (Álvaro Siza 2001-2008), nº 140, Madrid: 2008 II, p. 26.



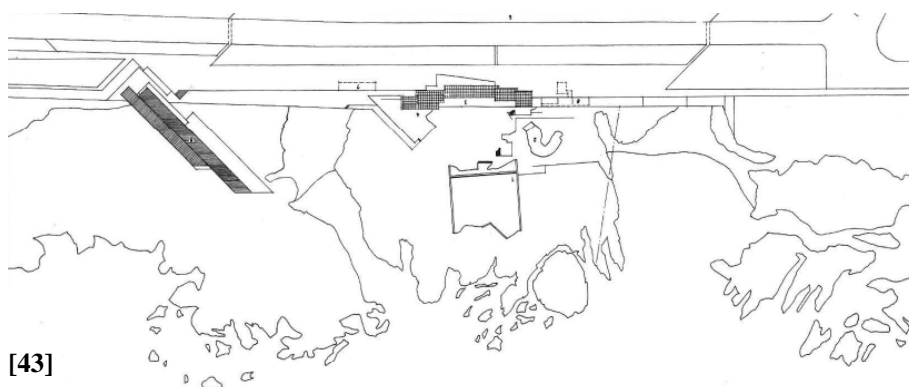
[40]



[41]



[42]



[43]

[40] Piscinas das Marés - Ante-projecto, 1962, s/escala. (fonte: Álvaro Siza: *Swimming pool on the beach at Leça de Palmeira*)

[41] Piscinas das Marés - 2ª fase, s/d, s/escala. (fonte: Álvaro Siza: *Swimming pool on the beach at Leça de Palmeira*)

[42] Piscinas das Marés - Projecto intercalar, 1973, s/escala. (fonte: Álvaro Siza: *Swimming pool on the beach at Leça de Palmeira*)

[43] Piscinas das Marés - 4ª fase, s/d, s/escala. (fonte: Álvaro Siza: *Swimming pool on the beach at Leça de Palmeira*)

3.1 Piscinas das Marés¹²⁰

Leça da Palmeira, Portugal (1959-1973)

O projecto das Piscinas das Marés é sem dúvida um marco na obra construída de Siza. Mas sobretudo é uma obra de especial interesse para o tema em estudo no presente trabalho, como a seguir se verificará.

Apesar da forte coerência e unidade do conjunto, projecto e construção foram desenvolvidos em várias etapas ao longo de cerca de catorze anos¹²¹:

1ª fase – 1959-1961

Em 1960 são apresentados os desenhos de execução dos tanques e procede-se à construção dos mesmos.

2ª fase – 1961-1965 [40 e 41]

Em 1961 é encomendado o projecto das “instalações necessárias para a plena funcionalidade da piscina”, e o complexo é integrado no plano de desenvolvimento da marginal entre o Cais de Leça e a Boa Nova. A construção desta fase decorreu entre 1963 e 1964, estando a piscina em pleno funcionamento a partir de 1965.

3ª fase – 1965-1970 [42]

Em 1965, perante a insuficiência das instalações, Siza apresenta o ante-projecto para o alargamento da zona das piscinas, composto por restaurante, arrecadações, casas de banho, bar e esplanada. Este ante-projecto subdivide-se em duas fases, ficando o projecto do restaurante (a 4ª fase) em suspenso. O projecto da 3ª fase é apresentado em 1966 e os trabalhos de construção iniciam-se por volta de 1968.

4ª fase – 1970-1973¹²² [43]

Em 1973, é apresentado o projecto intercalar de ligação da 3ª e 4ª fases, que contempla as melhorias que os novos regulamentos exigem.

¹²⁰Deve ser aqui esclarecido que a Piscina de Leça foi inicialmente prevista como piscina de marés, porém, devido a razões técnicas e de salubridade, esta ideia foi abandonada. Apesar disso, ao longo do texto o projecto será referido como ‘Piscinas das Marés’.

¹²¹Para informação mais detalhada sobre o faseamento da obra ver TRIGUEIROS, L. (ed.) - Álvaro Siza: Swimming pool on the beach at Leça de Palmeira: 1959-1973. Lisboa: Editorial Blau, 2004.

¹²²A 4ª fase do projecto, ainda não construída, foi revista em 1993-1995.



[44]

[44] Piscinas das Marés - Antes da construção, autor desconhecido, s/d. (fonte: *Álvaro Siza: Swimming pool on the beach at Leça de Palmeira*)

Inicialmente, o projecto das Piscinas das Marés – uma iniciativa da Câmara Municipal de Matosinhos – foi entregue ao engenheiro Bernardo Ferrão¹²³ que, ao aperceber-se da complexidade do projecto e da importância do edifício na paisagem, sugeriu o nome de Álvaro Siza para elaborar o projecto de arquitectura¹²⁴.

O sítio, onde um maciço rochoso forma bacias de água naturais e “interrompe as três linhas paralelas: encontro do mar e do céu, da praia e do mar, longo muro de suporte da via marginal”¹²⁵, estava já escolhido quando Siza entrou no projecto [44].

Contrariamente à proposta apresentada por Bernardo Ferrão, que consistia num projecto de piscina encerrada por quatro paredes, a proposta de Siza tenta explorar ao máximo as condições naturais – que haviam já começado a desenhar a piscina – complementando-as apenas com os elementos estritamente necessários. Como Siza escreveu:

“Alguns muros em betão sustentam a cobertura de riga e cobre e apoiam os percursos de acesso à piscina.

Esses percursos já existiam (em terreno difícil, a gente sabe escolher o sitio onde pôr os pés), a piscina existia, os muros são paralelos ao muro de granito da avenida, do qual apenas se destacam. Aqui e além pequenas intervenções consolidam as plataformas naturais.

Pouca coisa mudou.

Nas primeiras marés vivas o mar levou um bocado de muro, corrigindo o que não estava bem”¹²⁶

Assim, surge uma arquitectura de linhas em tensão, longos muros que visam integrar paisagem e edifício de uma forma mais definida, clara e autónoma do que a conseguida na experiência anterior com a Casa de Chá da Boa Nova (1958-63)¹²⁷. O objectivo era determinar a predisposição do contexto para receber uma geometria particular, pois

¹²³ Bernardo Ferrão de Tavares e Távora (1913-1982), irmão do arquitecto Fernando Távora (1923-2005), licenciado em Engenharia pela Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. [fonte: <http://www.geneall.net>; acessado em Julho 2010]

¹²⁴ TRIGUEIROS, L. (ed.) - Álvaro Siza: Swimming pool on the beach at Leça de Palmeira: 1959-1973. Lisboa: Editorial Blau, 2004, p.19.

¹²⁵ SIZA, Á. - «Piscinas de Leça da Palmeira» (1980) in MORAIS, C. C. (ed.) – *01 Textos por Álvaro Siza*. Porto: Civilização Editora, 2009, p.23.

¹²⁶ SIZA, Á. - «Piscinas de Leça da Palmeira» (1980) in MORAIS, C. C. (ed.) – *01 Textos por Álvaro Siza*. Porto: Civilização Editora, 2009, p.23.

¹²⁷ SIZA, Á. - «Leça da Palmeira» in FRAMPTON, Kenneth – *Álvaro Siza: complete works*. London: Phaidon, 2000, p.82.



[45]



[46]

[45] Piscinas das Marés - Vista aérea, Fernando Guerra, s/d. (fonte: www.ultimasreportagens.com)

[46] Piscinas das Marés - Vista da marginal. (fonte: arquivo pessoal)

como o próprio autor afirma:

“Architecture is about making geometry.”¹²⁸

A transformação da paisagem faz-se então por meio de uma intervenção de geometria incisiva, discreta e austera de planos que organizam a transição entre o artificial e o natural, entre a rua e o mar [45]. Como afirma Rafael Moneo:

“A arquitectura de Siza nasce muitas vezes da dialéctica que gera o encontro dos opostos.”¹²⁹

Precisamente. É neste campo difícil e privilegiado de confronto entre duas entidades distintas que surge a solução do projecto. O conjunto assume o seu papel de ‘limes’, isto é, o seu papel de separação, mediação e comunicação entre o meio natural e o artifício da construção. O arquitecto estava consciente de que entre estes dois mundos distintos:

“había que crear una relación que no podía ser paralela entre ambos, tenía que ser un diálogo lleno de tensiones y dificultades.”¹³⁰

Siza encontra neste campo tenso o território a cultivar para permitir o “surgimento da vida social”¹³¹ e facilitar o “encontro com a natureza”¹³².

Implantado na avenida marginal de Leça da Palmeira, o complexo das Piscinas passa despercebido a quem circula na via pública, deixando “imperturbada a linha de horizonte”¹³³ [46]. A construção imerge numa cota inferior à da avenida e, “ancorado como um barco”¹³⁴, adossa-se ao muro de suporte da via, conquistando autonomia numa cota que é só sua.

¹²⁸ Álvaro Siza – «Leça da Palmeira» in FRAMPTON, K. – Álvaro Siza: complete works. London: Phaidon, 2000, p.82.

¹²⁹ MONEO, R. – Inquietação teórica e estratégia projectual na obra de oito arquitectos contemporâneos. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.190.

¹³⁰ Álvaro Siza em entrevista a Pepita Teixidor. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº159. Barcelona: Out.Nov.Dez.1983, p.16.

¹³¹ MONEO, R. – Inquietação teórica e estratégia projectual na obra de oito arquitectos contemporâneos. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 197.

¹³² Id., Ibid.

¹³³ TRIGUEIROS, L. (ed.) – Álvaro Siza 1954-1976. Lisboa: Editorial Blau, 1997, p.81.

¹³⁴ SIZA, Á. – «Piscinas de Leça da Palmeira» (1980) in MORAIS, C. C. (ed.) – *01 Textos por Álvaro Siza*. Porto: Civilização Editora, 2009, pp. 23-24.



[47] Piscinas das Marés - Sequência de vistas do percurso de acesso. (fonte: arquivo pessoal)

Tal como acontece com o Pátio Vermelho da Quinta da Conceição¹³⁵, o edifício assume-se como um dispositivo de passagem que agrega partes e justapõe peças diversas do conjunto.

Do programa constam duas piscinas exteriores – uma para adultos e outra para crianças – e um núcleo de apoio que alberga zonas de balneários, instalações sanitárias, bar, zonas de serviço e armazenamento, bem como zonas de apoio aos funcionários. Segundo Kenneth Frampton, o programa organiza-se em cinco elementos sequenciais:

“(…) a avenida marginal, o edifício dos balneários, a formação rochosa, as piscinas encastradas na rocha, e finalmente o próprio mar.”¹³⁶

Perante estes elementos, Siza afirma que resolver o problema da entrada era um factor crucial no projecto¹³⁷. O facto de a estrada andar muito próxima da linha de costa, reduzia a profundidade para estabelecer as mudanças de cota. Assim, a solução encontrada foi desenhar um percurso ziguezagueante que conferisse uma maior profundidade à entrada no complexo. Ou, como afirmou Pedro Vieira de Almeida em 1967, a solução passou pela concepção de um “tempo para entrar”¹³⁸. O processo de passagem de uma situação citadina para outra de veraneio inicia-se à cota da marginal, onde uma rampa, paralela à linha do mar, imerge o utente conduzindo-o à entrada [47]. A acompanhar a mudança de cota verifica-se um alargamento na dimensão da rampa. Este alargamento compensa não só a crescente altura dos muros que ladeiam a rampa – aliviando a tensão provocada –, como também proporciona um momento de paragem e concentração de pessoas, formando um ‘pátio’ no fim desta, para um acesso controlado. Neste ponto, os muros absorvem o utente da realidade exterior e preparam-no para a transição: já não vê a infinitude do mar nem a linha de horizonte, apenas um pedaço de céu. A partir daqui, dois caminhos são possíveis: entrar na penumbra dos vestiários ou aventurar-se nos ‘caminhos labirínticos’

¹³⁵ Cf. subcapítulo «2.1.3 Liminaridade e a transição em arquitectura» do presente trabalho.

¹³⁶ Kenneth Frampton apud TRIGUEIROS, L. (ed.) – Álvaro Siza 1954-1976. Lisboa: Editorial Blau, 1997, p.81.

¹³⁷ SIZA, Á. – «Leça da Palmeira» in FRAMPTON, K. – Álvaro Siza: complete works. London: Phaidon, 2000, p.82.

¹³⁸ ALMEIDA, P. V. - «Uma análise da obra de Siza Vieira». *Arquitectura*, nº 96. Lisboa: 1967, p.65.



[48] Piscinas das Marés - Vestiários, acesso e saída. (fonte: arquivo pessoal)

que conduzem ao areal e ao bar. Nos vestiários [48], sob uma penumbra que mal permite ver a estrutura de madeira que suporta a cobertura e configura as cabines individuais, ocorre a transformação: o utente abandona as características citadinas e incorpora as novas de veraneio. Este momento, entre uma situação e outra, tem o seu correspondente no conceito de ‘communitas’ definido por Turner – anteriormente exposto no subcapítulo «Liminaridade e a transição em arquitectura». Este é um estado liminar, onde os indivíduos se ‘despem’ dos atributos anteriores e incorporam os atributos da nova condição. Equipado com as novas características, o utente está pronto para ingressar o estado de banhista. O papel do edifício nesta organização hierárquica, quase ritual, lembra o papel das cabanas nos ritos de passagem que Rykwert refere no livro *La casa de Adan en el paraíso*. No capítulo «Ritos» do referido livro, Rykwert conclui que na sua maioria os rituais de iniciação consistem sempre na reclusão dos iniciados numa espécie de cabana, elemento fundamental onde efectiva e simbolicamente ocorrem as grandes transformações. O autor concretiza com o exemplo das tribos da Nova Guiné que constroem cabanas com duas entradas, onde os iniciados entram como crianças por um lado e saem já adultos pelo outro¹³⁹.

De igual modo, o edifício das Piscinas opera esta transformação com uma “teatralidade tão intensa”¹⁴⁰ quanto a observada nas cerimónias iniciáticas.

Segundo Pedro Vieira de Almeida, este “ambiente dramático”¹⁴¹ dos vestiários é construído pelo baixo pé-direito, pela estrutura da cobertura deixada aparente que, passada apenas com óleo, adquire uma capacidade de dar cor e matizar a luz; mas, sobretudo, a dramaticidade é construída pelas variantes de intensidade da luz. A luz é elemento fundamental na construção de todo este cenário, mas como Siza afirmou:

“Debo decir que no fui consciente de ello. (...) Creo que es un aspecto controlado del proyecto pero no un punto de partida. Probablemente el desarrollo del diseño condujo a que ése fuera un aspecto importante. Lo que fue fundamental para mí en aquel momento fue la relación de la arquitectura

¹³⁹RYKWERT, J. – *La casa de Adan en el paraíso* (1974). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1999, p.184.

¹⁴⁰Paulo Martins Barata in TRIGUEIROS, L. (ed.) – Álvaro Siza 1954-1976. Lisboa: Editorial Blau, 1997, p.82.

¹⁴¹ALMEIDA, P. V. – «Uma análise da obra de Siza Vieira». *Arquitectura*, nº 96. Lisboa, 1967, p. 66.

con el paisaje.”¹⁴²

Ainda que não fosse um ponto de partida, o tema assume enorme importância na obra construída.

No artigo que escreveu em 1967 para a revista *Arquitectura*, intitulado «Uma análise da obra de Siza Vieira», Pedro Vieira de Almeida analisa e apresenta um conjunto de obras que o próprio considera significativas para caracterizar o percurso de Álvaro Siza Vieira até então.

Vieira de Almeida reconhece, nas primeiras obras de Siza, propostas puramente sintáticas que têm como consequência aquilo a que o autor chama de planos de saturação: “saturação formal-espacial” e “saturação por proposta de vida”. Por saturação formal-espacial, o autor entende a característica de todo o espaço saturado de forma, cujo dimensionamento é resultado do espaço suficiente e necessário, mas não mais, para que as formas se esclareçam sem a sobreposição das respectivas zonas de influência. A forma habita todo o espaço esvaziando-o de sentido, de tal modo que:

“(…) a própria vida que em princípio a arquitectura serviria para revestir, estruturando, se lhe torna desnecessária e a sentimos como elemento estranho e até perturbador do bom equilíbrio estabelecido”¹⁴³

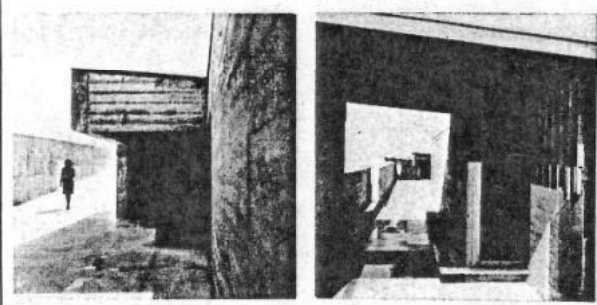
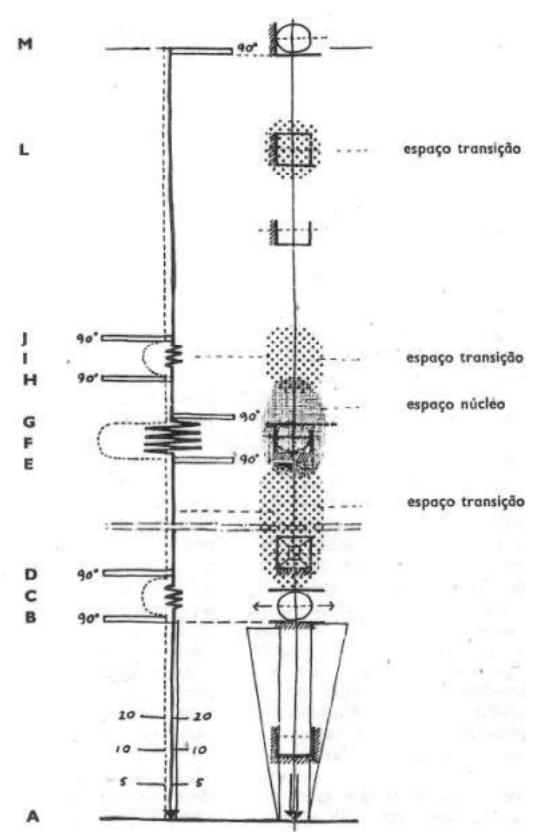
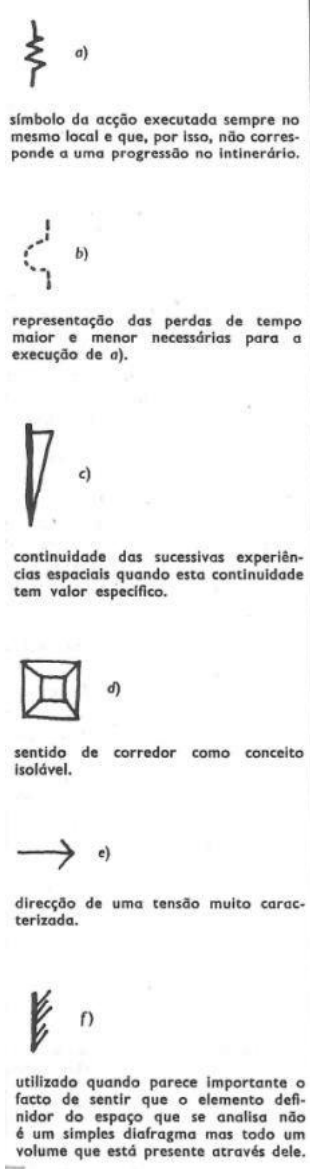
Pedro Vieira de Almeida apresenta as casas de Matosinhos (1954-1957) como exemplos de espaços com esta característica, em que a fluidez espacial resulta de uma ausência de núcleos de vida possível, ou seja, de “espaços-núcleo”¹⁴⁴. Para o autor, a fluidez espacial é uma qualidade eminentemente relacional, pelo que deve ser produto da relação entre espaços-núcleo e não da destruição destes.

Pelo contrário, a espaços que impõem um comportamento uniforme, de forma totalitária, corresponde a saturação por proposta de vida.

¹⁴² Álvaro Siza em entrevista a Pepita Teixidor. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº159. Barcelona, Out.Nov.Dez.1983, p.16

¹⁴³ ALMEIDA, P. V. – «Uma análise da obra de Siza Vieira». *Arquitectura*, nº 96. Lisboa, 1967, p.64.

¹⁴⁴ Espaço-núcleo faz parte de uma nomenclatura que Pedro Vieira de Almeida adoptou num trabalho realizado em 1962, dentro de um esquema de classificação e estudo do espaço arquitectónico, e corresponde à noção de “coin” de Gaston Bachelard, de ‘espaço sociopeto’ de Osmond ou ainda à noção de ‘primary space’ de Philip Thiel. Pode ainda estabelecer-se uma correspondência com as noções de ‘estrutura’ e lugares estáticos’ apresentados no subcapítulo 2.1.3 do presente trabalho.



Dois momentos destacados do percurso de entrada na piscina:
 1 O fundo da rampa e acesso aos vestiários (corresponde à posição B)
 2 O último espaço transição antes da saída (corresponde à posição L)

[49]

[49] Piscinas das Marés - Análise do espaço-itinerário das Piscinas das Marés utilizando, em parte, o sistema de rotação proposto por Philip Thiel. Introduziram-se algumas adaptações e novos S.E.P.I.'s (Space Establishing Element Position Indicators) – Pedro Vieira de Almeida, 1967. (fonte: *Arquitectura*, nº 96)

Também aqui a vida é rejeitada, pois:

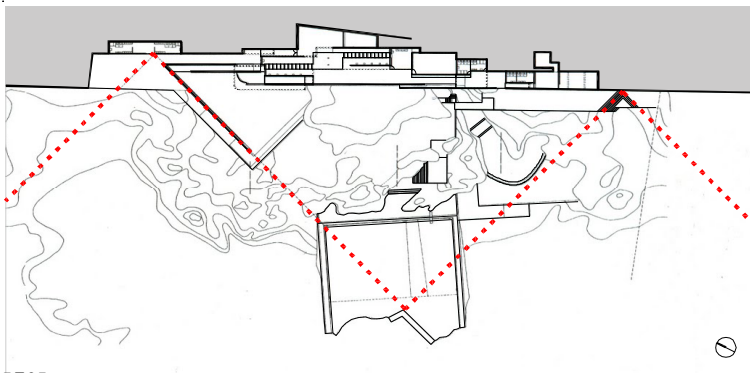
“(…) a ideia que organiza fica tão eficaz e nuamente expressa que é gritada ou imposta ao entendimento, ao comportamento dos seus utilizadores, espectadores.”¹⁴⁵

Assim, e depois de analisar obras como a Cooperativa de Lordelo (1960-1963), a Casa de Chá da Boa Nova (1958-1963) e a casa Rocha Ribeiro (1960-1962), conclui que a verdadeira preocupação do arquitecto nas primeiras obras foi o controlo dos espaços de percurso: desde as casas de Matosinhos, em que a criação de espaços-núcleo fica comprometida pela construção de um espaço interior percorrável e fluído, à atenção dispensada na construção de um percurso cenográfico de acesso à Casa de Chá, até à importância que os espaços-transição¹⁴⁶ assumem na casa Rocha Ribeiro. Por fim, Pedro Vieira de Almeida declara que é no projecto das Piscinas das Marés que essas preocupações são, pela primeira vez e de uma forma madura, bem articuladas e desenvolvidas, porque coerentemente adequadas ao programa. Na imagem [49], é apresentado um esquema de análise do espaço das Piscinas elaborado por Vieira de Almeida. Nele são representadas as relações entre espaços-núcleo, espaços-transição e espaços exteriores que se sucedem, numa quase transposição directa do percurso e da sua qualificação arquitectónica. Esta passagem organizada sequencial e linearmente é acompanhada por variantes de intensidade de luz, sendo que a cada espaço corresponde uma intensidade lumínica específica: aos espaços exteriores corresponde uma luz intensa, aos espaços-transição uma semipenumbra, e ao espaço-núcleo a penumbra total. Esta variação de intensidades de luz que acompanha a passagem reforça a marcação “de um tempo para entrar” e a individualização formal do espaço núcleo.

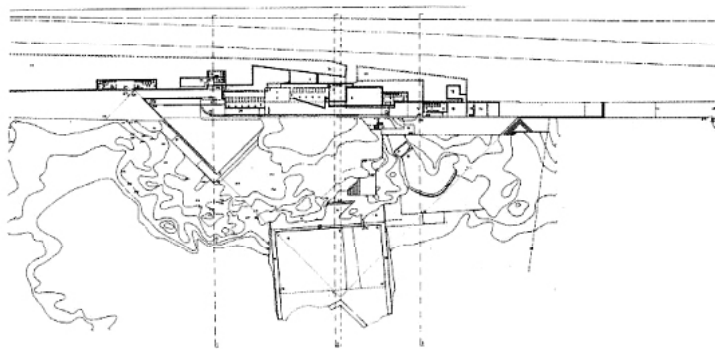
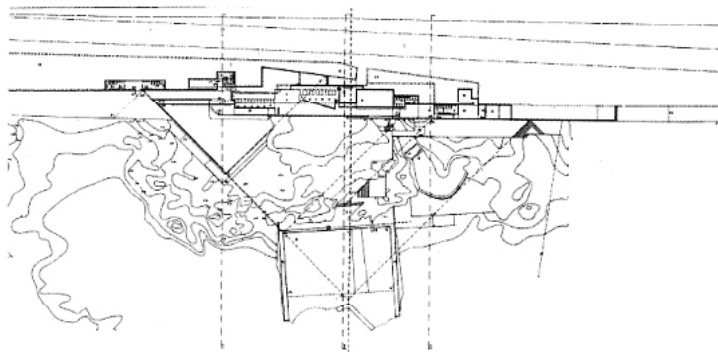
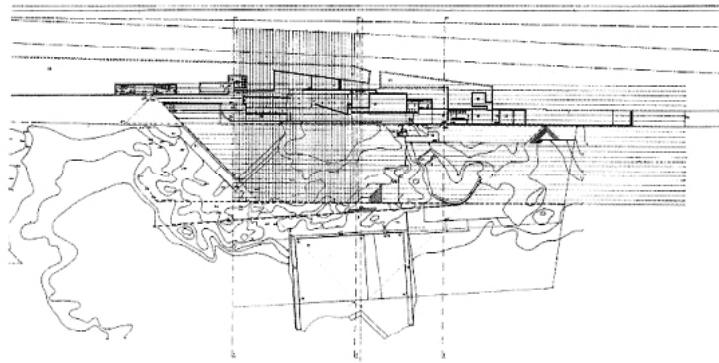
Se até aqui se analisou a obra relacionando as categorias do espaço-limite

¹⁴⁵Nuno Portas, sobre a definição de uma raiz ‘brutalista’ na obra de Siza, citado por Pedro Vieira de ALMEIDA em «Uma análise da obra de Siza Vieira». *Arquitectura*, nº 96. Lisboa, 1967, p.64.

¹⁴⁶Pedro Vieira de Almeida afirma que o espaço-transição é um espaço que não é interior nem exterior e resulta da interpenetração espacial, herança de preocupações orgânicas. Estes espaços, que resultam de uma abordagem baseada na não existência de oposição e fronteiras nítidas entre interior e exterior, são de grande importância para a estruturação de vida em climas tipo mediterrânico.



[50]



[51]

[50] Piscinas das Marés - Planta com eixos estruturantes. (fonte: arquivo pessoal)

[51] Piscinas das Marés - Esquemas compositivos, Enrique de Teresa, s/d. (fonte: *Tránsitos de la forma*)

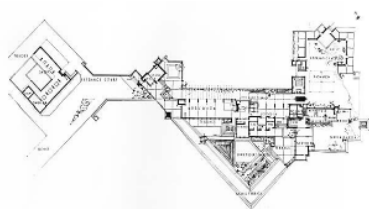
‘Aparência’ (a interpretação do receptor) e ‘Latência’ (as possíveis intenções do autor), nos esquemas seguintes será analisada segundo a categoria ‘Emergência’ (a matéria física). Para tal, será aplicada uma estrutura de análise por layers, à semelhança da apresentada por Simon Unwin aquando da análise do Pavilhão de Barcelona¹⁴⁷.

Eixos

Como foi já referido, para Siza, fazer arquitectura trata-se de descobrir a predisposição do contexto para uma dada geometria. Para tal, analisa as características do terreno que possibilitam a presença de eixos, de direcções materializadas, de linhas visuais que orientam o olhar, de horizontes e limites que determinam o campo de actuação. Essas características transformam-se em estímulos para a formação de uma rede geométrica sobre a qual Siza actua, e que utiliza para gerir a posição dos diferentes elementos, para estabelecer a relação entre eles e para construir uma harmonia proporcional no conjunto¹⁴⁸. O projecto das Piscinas das Marés é exemplo claro do uso que Siza faz da geometria enquanto instrumento de controlo da forma.

Nas imagens [50 e 51], indicam-se os eixos estruturantes da composição. A rede geométrica das Piscinas das Marés, definida sobretudo pela direcção do muro de suporte da marginal e pela direcção a 45° da plataforma que dá lugar à esplanada do bar, determina a existência de alguns elementos e a sua relação, fixa vértices, correspondências entre pontos, inícios e fins. Assim, este triângulo rectângulo que define o campo das piscinas determina a posição de muros, de escadas e dos vértices da piscina de adultos.

O conjunto assenta numa geometria triangular, que vários autores, entre os quais William Curtis¹⁴⁹ e o próprio Álvaro Siza, dizem ter influência do projecto de Frank Lloyd Wright, Taliesin West (1937) [52]. A presença de Taliesin West encontra-se na essência geométrica,

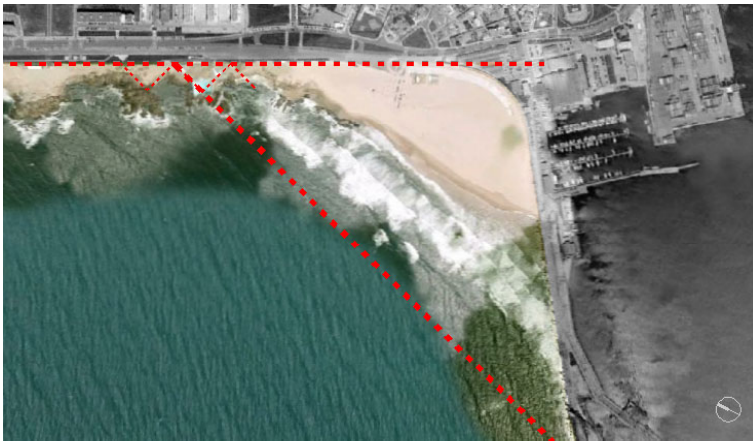


[52] Taliesin West, F. L. Wright, 1937 - Planta.
(fonte: www.slipdogg.com)

¹⁴⁷ Cf. subcapítulo «2.2.2.Limite intuído» do presente trabalho.

¹⁴⁸ TERESA, E. de – *Tránsitos de la forma: presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007, Coleção arquia/tesis, nº 22.

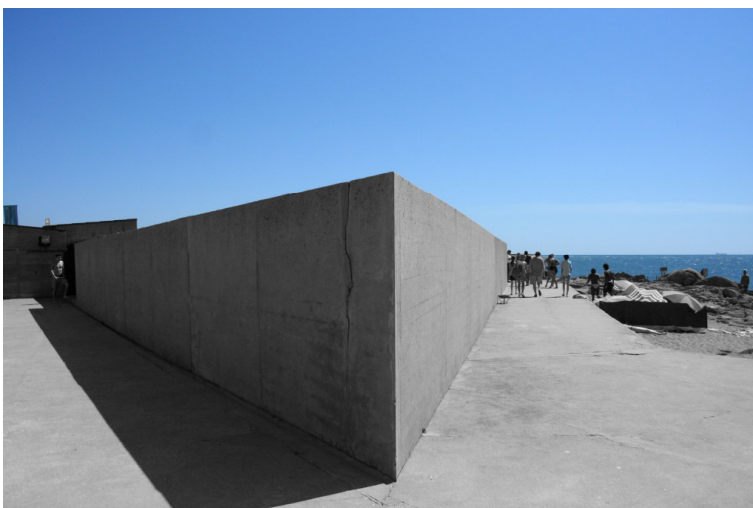
¹⁴⁹ CURTIS, W. – «Álvaro Siza: una arquitectura de bordes». *El Croquis*, nº68/69, Madrid: 1994, pp.32-45.



[53]



[54]



[55]

[53] Piscinas das Marés - Imagem de satélite. (fonte: GoogleEarth 2010)

[54] Piscinas das Marés - Vista do momento da viragem para a esplanada. (fonte: arquivo pessoal)

[55] Piscinas das Marés - Vista do momento da viragem para a praia a Norte. (fonte: arquivo pessoal)

que traduz o conceito de orgânico proposto por Wright¹⁵⁰, e concretiza-se no muro a 45°. Contudo, esta não se trata de uma simples citação. Como afirma Rafael Moneo, Siza é:

“(...) um arquitecto extraordinariamente bem-educado, culto, que admite a influência dos mestres que admira. Há nele, sem dúvida, um instinto potente que lhe permite ir além das arquitecturas aprendidas.”¹⁵¹

Siza reconheceu no modelo de Wright características determinantes que interpretou, transpôs e transformou para dar solução aos seus problemas.

A geometria diagonal altera significativamente a percepção dos espaços – tanto interna como externamente – e manifesta de maneira imediata a sensação de profundidade¹⁵², profundidade essa cuja necessidade Siza havia já reconhecido. Desta forma, o muro a 45° desempenha importante função na organização do espaço e na construção da sua vivência. Não apenas dinamiza e abraça o conjunto como estabelece relação com o contexto mais longínquo. O seu posicionamento estratégico protege o bar e a esplanada dos ventos fortes de Norte¹⁵³, de maneira a tornar a permanência mais confortável. Este muro diagonal, o único em todo o conjunto, proporciona, no momento da viragem para a plataforma da esplanada, uma sensação de espaço interior. A sensação de se estar a entrar num pátio protegido é sugerida pelo eixo que está na base da sua implantação, que, juntamente com a linha do molhe do Porto de Leixões, encerra o espaço triangular [53 e 54]. Pelo contrário, a face Norte do mesmo muro, em conjunto com o muro de suporte da marginal – com o qual forma um ângulo obtuso – provoca uma sensação de abertura para o horizonte [55].

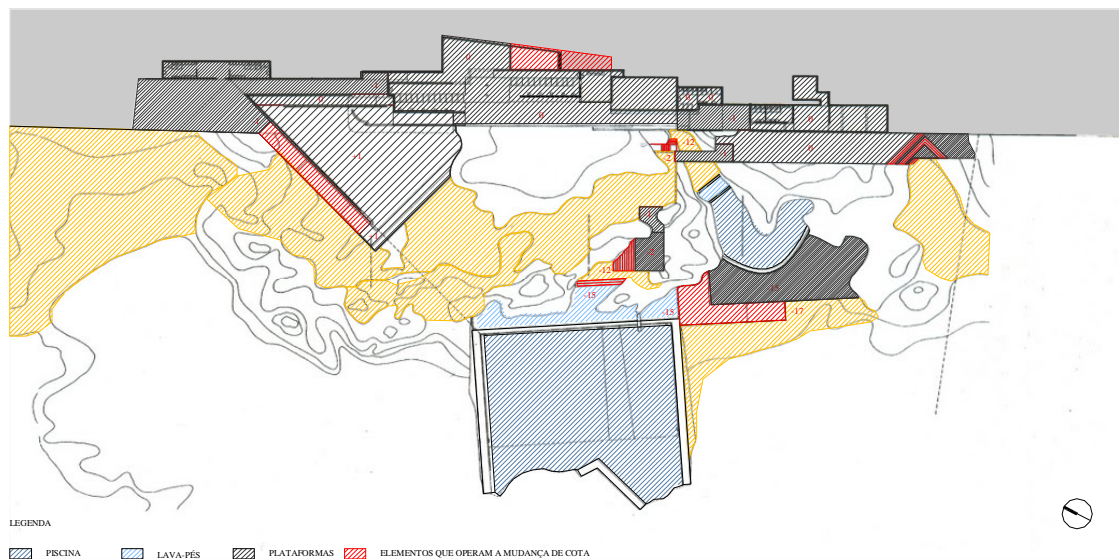
Verifica-se então, que no presente caso de estudo, a geometria se associa

¹⁵⁰ Em 1992, Siza escreveu: “ Interessa-me o conceito de orgânico em arquitectura no sentido que Frank Lloyd Wright propõe: relacionamento entre todos os elementos da construção de tal modo que o todo e as partes se geram e influenciam mutuamente. Sincretismo e não pressupostos formais.” In MORAIS, C. C. (ed.) – *01 Textos por Álvaro Siza*. Porto: Civilização Editora, 2009, p.85.

¹⁵¹ MONEO, R. – *Inquietação teórica e estratégia projectual na obra de oito arquitectos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.198.

¹⁵² TERESA, E. de – *Tránsitos de la forma: presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007, Colección arquia/tesis, nº 22, p.191.

¹⁵³ TRIGUEIROS, L. (ed.) - *Álvaro Siza: Swimming pool on the beach at Leça de Palmeira: 1959-1973*. Lisboa: Editorial Blau, 2004, p.30.



[57]



[56]



[58]

[56] Piscinas das Marés - Encontro da plataformas com a rocha. (fonte: arquivo pessoal)

[57] Piscinas das Marés - Análise do layer 'Plataformas e mudanças de cota'. (fonte: arquivo pessoal)

[58] Piscinas das Marés - Plataforma-solário. (fonte: arquivo pessoal)

ao movimento e à visão para organizar a experiência espacial e celebrar o vínculo entre edifício e lugar.

Plataformas e mudanças de cota

O primeiro ‘layer’ de intervenção, após análise da estrutura geométrica do contexto, corresponde às plataformas e respectivas mudanças de cota. Como Moneo explica:

“A transformação da paisagem não se vale, aqui, de elementos convencionais, como pórticos ou pérgolas. Em vez disso, construiu-se um sistema de plataformas que modifica a percepção das pedras, dando-lhes um relevo que antes não tinham.”¹⁵⁴

As plataformas introduzem uma ordem horizontal na estrutura acidentada e irregular das rochas graníticas e do lugar. Surgem pontualmente para consolidar percursos, e são de tal modo bem posicionadas e articuladas com as formações rochosas que parecem estas últimas as invasoras e não o contrário [56]. A geometria rígida e rectilínea das plataformas de betão (em alguns casos com acabamento em betonilha afagada e esquartelada) é por vezes interrompida pelo contorno irregular das rochas. O mesmo acontece com os elementos que operam as mudanças de cota: escadas e rampas.

A introdução de uma ordem horizontal não significa um nivelamento de cotas. Pelo contrário, as plataformas contíguas diferenciam-se sempre por um ou dois degraus entre si.

No esquema de análise apresentado [57], considerou-se a plataforma de chegada da rampa de entrada como a plataforma de cota 0. A esta cota encontram-se o ‘pátio’ de entrada, os vestiários, instalações sanitárias, áreas técnicas e a plataforma-solário a sul. Na passagem do ‘pátio’ de entrada para a praia ocorre um rebaixamento de 1 degrau que constitui a plataforma a norte, considerada na análise como cota -1. Igual rebaixamento acontece na passagem do pátio dos vestiários para a plataforma-solário, e desta para a ponte [58]. Por fim, considerou-se ainda uma plataforma à cota +1, a mais elevada, e que corresponde à plataforma do bar e da esplanada.

¹⁵⁴MONEO, R. – Inquietação teórica e estratégia projectual na obra de oito arquitectos contemporâneos. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.197.



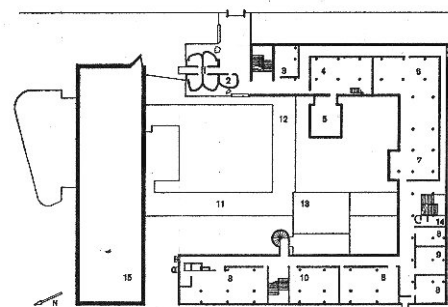
[59]



[60]



[61a]



Entrance floor
 1 Conversation cells, 2 Porter, 3 Room for the lay-brothers, 4 Common-room for the student brothers, 5 Oratory, 6 Reading-room, 7 Library, 8 Lecture rooms, 9 Common-room for the student brothers, 10 Common-room for the fathers, 11, 12 Cloister, 13 Atrium, 14 WC, 15 Entrance

[61b]

[59] Piscinas das Marés - Banco de areia principal. (fonte: arquivo pessoal)

[60] Piscinas das Marés - Vista do acesso à piscina das crianças, ponte. (fonte: arquivo pessoal)

[61a] Convento de La Tourette, Le Corbusier, 1953-60 - Entrada. (fonte: arquivo pessoal)

[61b] Convento de La Tourette, Le Corbusier, 1953-60 - Planta. (fonte: www.greatbuildings.com)

A consolidação dos níveis horizontais não passa apenas pelas plataformas de betão. Também os bancos de areia [59] assumem aqui um papel importante na ligação entre plataformas de betão e na criação da possibilidade de permanência dos utentes, de certa forma domesticando a inospitalidade das formações rochosas.

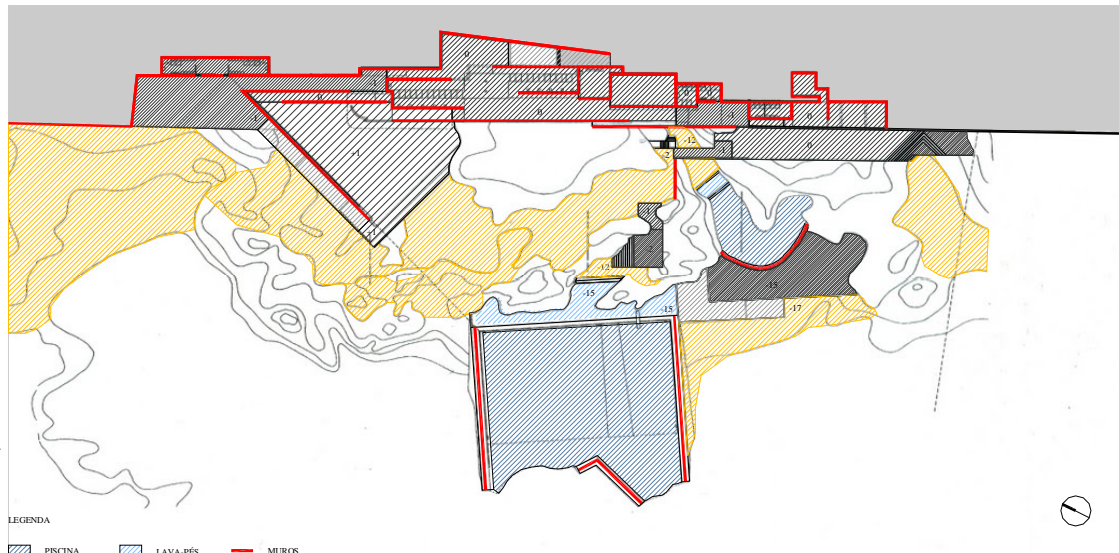
Um dos pontos mais curiosos deste sistema de plataformas é a ponte [60]. A ponte, à cota -1, conduz o banhista desde a plataforma-solário ao acesso às piscinas. Mas é para a piscina das crianças que este elemento tem especial interesse, pois, para além de gerar uma refrescante faixa de sombra, constitui um pórtico de entrada, que enquadra a piscina, as rochas, o mar, o molhe e o céu. À semelhança das portas ‘nijiriguchi’ das casas de chá japonesas¹⁵⁵, a pouca altura entre a areia e a plataforma da ponte (cerca de 2m), quase obrigando a curvar em sinal de respeito e humildade, redimensiona e recentra o utente em si e no espaço em que está prestes a entrar. Um dispositivo semelhante foi usado por Le Corbusier na entrada para o Convento de La Tourette (1953-1960), que, como um portal ‘shinto’, anuncia a entrada num mundo diferente, num domínio sagrado. Para tal, Le Corbusier cria um pórtico em betão aparente com cerca de 2,50mx2,50m, e com uma profundidade de 1m [61]. Este pórtico dá acesso a um patamar exterior – coberto pelo volume dos dormitórios – destinado ao encontro dos monges com os visitantes, onde uns bancos de betão e umas células circulares organizam o espaço em diferentes níveis de privacidade. É neste ‘limes’, em que os visitantes não estão fora mas também não estão completamente dentro, que se promove a ligação entre o mundo profano e o mundo sagrado da vida monástica.

Muros

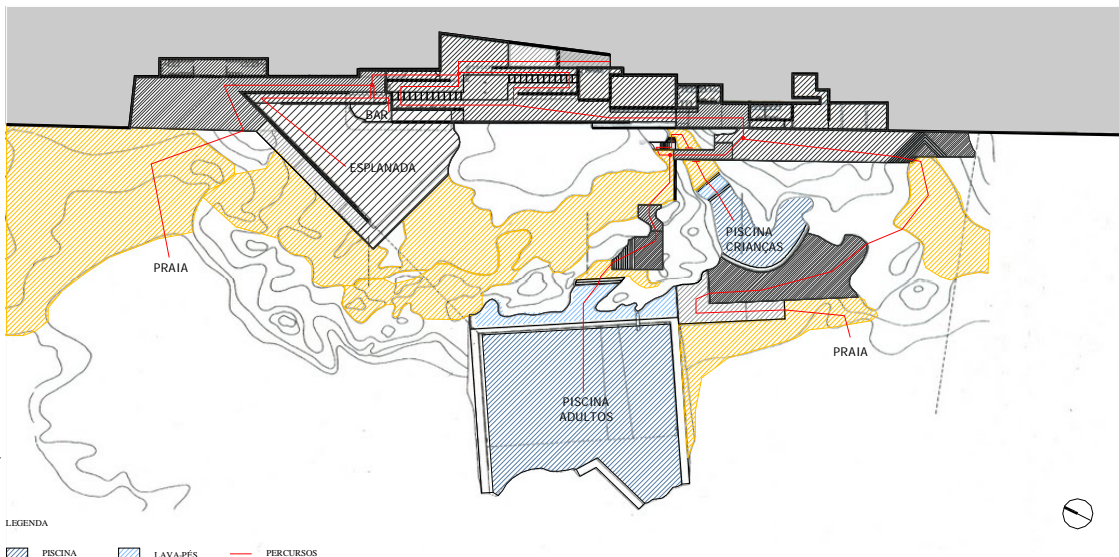
O segundo ‘layer’ da análise corresponde aos muros [62].

Os muros são em betão aparente, texturado pela cofragem de régua de madeira colocadas horizontalmente e pela granulometria dos inertes [63]. A sua cor aproxima-se da cor das formações rochosas de forma a facilitar a sua integração e contextualização na paisagem. Nas palavras de Siza:

¹⁵⁵Cf. subcapítulo «2.1.2 Porta», do presente trabalho.



[62]



[65]



[63]



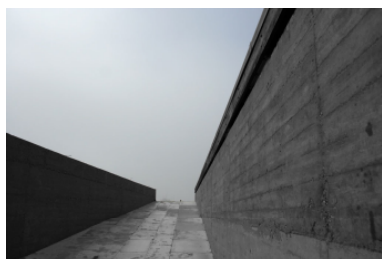
[64]

[62] Piscinas das Marés - Análise do layer 'Muros'. (fonte: arquivo pessoal)

[63] Piscinas das Marés - Textura dos muros. (fonte: arquivo pessoal)

[64] Piscinas das Marés - Muros. (fonte: arquivo pessoal)

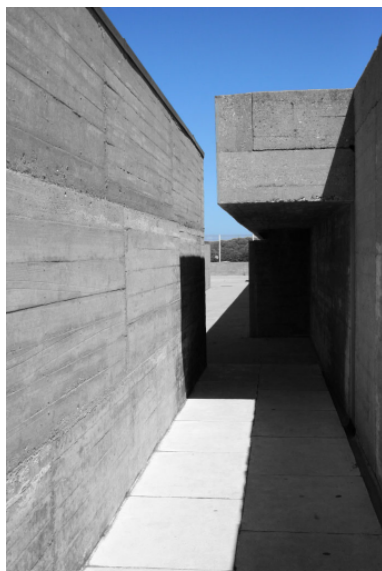
[65] Piscinas das Marés - Diagrama dos percursos. (fonte: arquivo pessoal)



“Uma arquitectura de grandes linhas, de paredes compridas, buscava um encontro com os rochedos no lugar adequado.”¹⁵⁶

Os muros são um elemento fundamental na construção de um ‘tempo para entrar’. Estes seguem sobretudo a direcção do muro de suporte da marginal e multiplicam-se paralelamente a este [64], com excepção do muro a 45°, referido anteriormente. São eles que organizam os percursos ziguezagueantes e conduzem o utente na transição [65]. Como escreveu Curtis, os muros são:

“(…) aspas de luz que impulsan gradualmente al cuerpo humano desde la tierra al mar.”¹⁵⁷



Com uma altura que varia entre 1,90m e 2,98m, os muros mantêm a atenção do banhista concentrada no submundo criado, até que chegue o momento de saída. Os muros altos reduzem a perspectiva ao azul do céu [66], enquanto, segundo o autor, protegem os olhos dos banhistas da luz forte proveniente da praia¹⁵⁸.



[66] Piscinas das Marés - Vistas dos percursos.
(fonte: arquivo pessoal)

Estes planos verticais são sobrepostos a vários níveis, “sem aberturas visíveis – portas ou janelas – de expressão tradicional”¹⁵⁹, conferindo ao conjunto uma linguagem caracterizada por um elevado nível de abstracção. Esta característica levou autores como Toshio Nakamura a reconhecer nesta obra ecos do Neoplasticismo e da arquitectura de Mies van der Rohe¹⁶⁰. Também Pedro Vieira de Almeida reconheceu uma relação com o Pavilhão de Barcelona na forma como o elemento muro é utilizado na construção de um espaço fluido, definindo a passagem como ‘não parede’:

“(…) os muros direccionais têm a ver com uma arquitectura de passagem, com uma arquitectura de transeunte, (...) esses planos direccionais resultam um pouco como a chave da linguagem do conjunto.”¹⁶¹

¹⁵⁶ SIZA, Á. – *Imaginar a evidência* (1998). Lisboa: Edições 70, 2006, p.25.

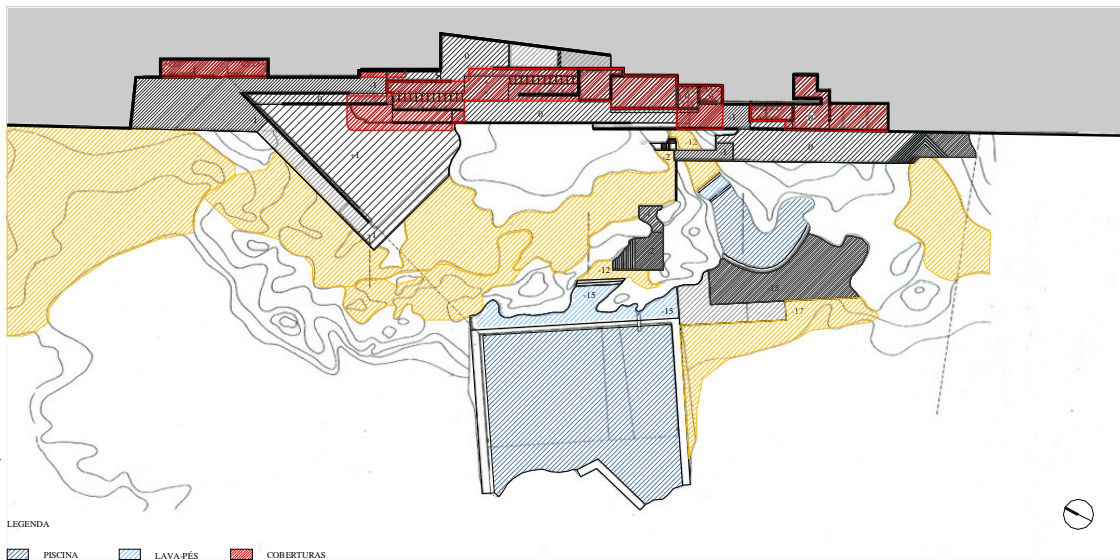
¹⁵⁷ CURTIS, W. – «Álvaro Siza: una arquitectura de bordes». *El Croquis*, nº68/69, Madrid: 1994, p.43.

¹⁵⁸ SIZA, Á. – *Imaginar a evidência* (1998). Lisboa: Edições 70, 2006, p.27.

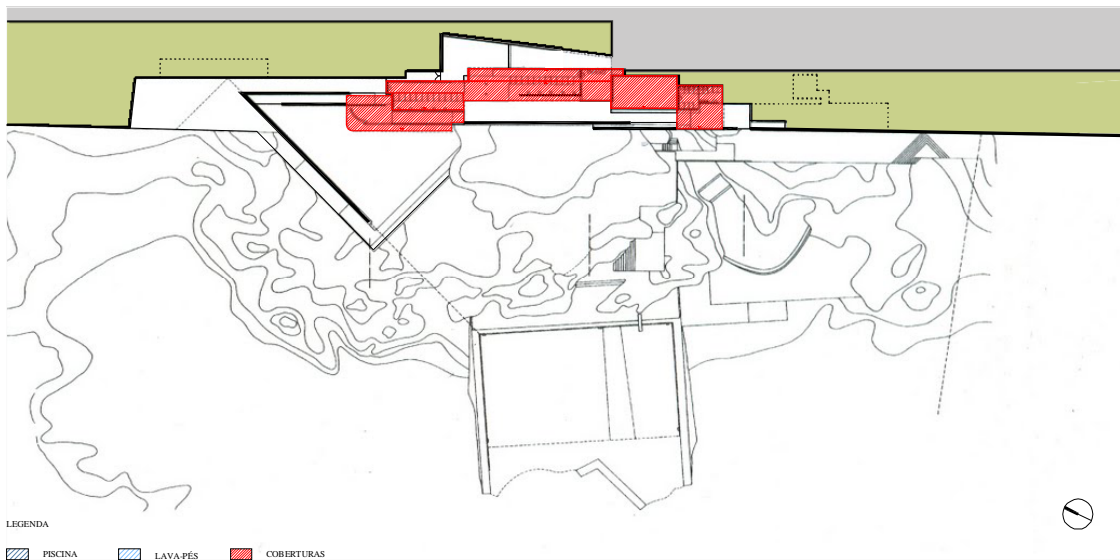
¹⁵⁹ TRIGUEIROS, L. (ed.) – *Álvaro Siza: Swimming pool on the beach at Leça de Palmeira: 1959-1973*. Lisboa: Editorial Blau, 2004, p.75.

¹⁶⁰ Toshio Nakamura apud TRIGUEIROS, L. (ed.) – *Álvaro Siza: Swimming pool on the beach at Leça de Palmeira: 1959-1973*. Lisboa: Editorial Blau, 2004, p.66.

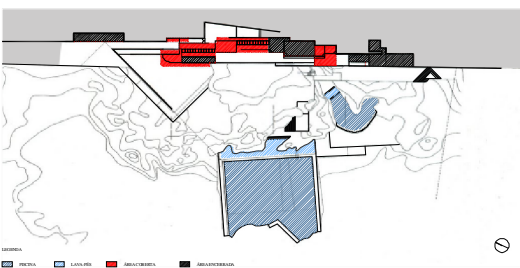
¹⁶¹ ALMEIDA, P. V. – «Uma análise da obra de Siza Vieira». *Arquitectura*, nº 96. Lisboa: 1967,



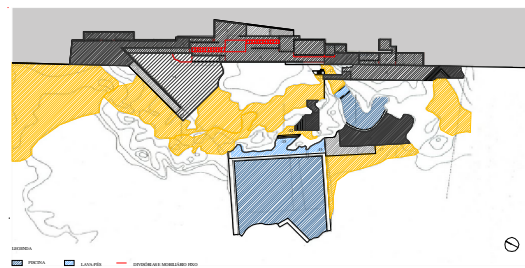
[67]



[68]



[71a]



[71b]

[67] Piscinas das Marés - Análise do layer 'Coberturas'. (fonte: arquivo pessoal)

[68] Piscinas das Marés - Diagrama das coberturas de madeira e ajardinadas. (fonte: arquivo pessoal)

[71a] Piscinas das Marés - Relação áreas encerradas/áreas cobertas. (fonte: arquivo pessoal)

[71b] Piscinas das Marés - Divisórias e mobiliário fixo. (fonte: arquivo pessoal)

O desencontro dos muros paralelos e a sua meticolosa sobreposição concorrem para a construção de uma perspectiva labiríntica, onde a progressão do percurso é vista de ‘esguelha’ e o fim nunca revelado antecipadamente. A criação desta obliquidade através do desalinhamento de percursos gera um factor surpresa e confere uma maior profundidade à experiência arquitectónica.

Coberturas

As coberturas constituem o terceiro ‘layer’ de análise da intervenção [67]. Num edifício tratado para ser aberto¹⁶², exposto a duras circunstâncias de desgaste, a escolha dos materiais teve de ser depurada. Deste pressuposto, e da experiência adquirida com a obra da Casa de Chá da Boa Nova, surge a escolha dos materiais:

“una madera recuperada de demolición, muy buena antigua, eterna; hormigón, bronce, cobre y acero inoxidable”¹⁶³

Assim, encontramos dois tipos de cobertura: as primeiras compostas por uma estrutura de madeira revestidas pelo exterior com cobre sobre impermeabilização e aglomerado de cortiça; as segundas em betão armado com cobertura ajardinada [68].



[69]

As coberturas de madeira surgem então como planos horizontais flutuantes que deslizam livremente sobre os muros. A imagem de planos horizontais e verticais livres [69], sugerida pela transposição de uns pelos outros, por vezes é substituída por uma imagem de volume conseguida pelo alinhamento das coberturas com os muros. Esta situação ocorre nos espaços que ficam ‘embebidos’ no muro de suporte; na definição de espaços técnicos que, por questões de segurança, devem ser enclausurados; mas também em todos os muros que definem o limite com a via pública [70]. Na procura da definição de um volume, a relação entre muro e cobertura pode variar [71]. Em alguns casos, como nas instalações sanitárias mais a Norte, os dois elementos não se tocam



[70]

[69] Piscinas das Marés - Vista do conjunto. (fonte: arquivo pessoal)

[70] Piscinas das Marés - Vista do conjunto. (fonte: arquivo pessoal)

p.67.

¹⁶² Álvaro Siza em entrevista a Pepita Teixidor, *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº159. Barcelona: Out.Nov.Dez.1983, p.24.

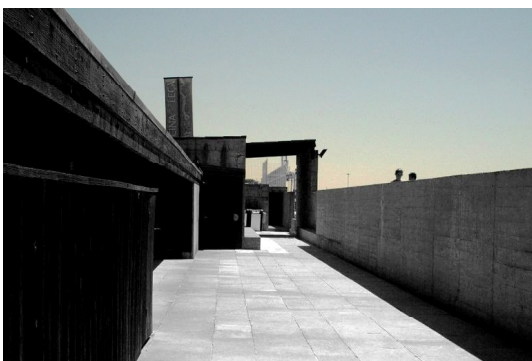
¹⁶³ Álvaro Siza em entrevista a Pepita Teixidor, *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº159. Barcelona: Out.Nov.Dez.1983, p.16.



[72]



[73]



[74]

[72] Piscinas das Marés - Entrada, cruzamento. (fonte: arquivo pessoal)

[73] Piscinas das Marés - Efeito corredor. (fonte: arquivo pessoal)

[74] Piscinas das Marés - Saída dos vestiários. (fonte: arquivo pessoal)

de forma a constituir uma fresta estreita e longitudinal para ventilação e iluminação. Em outros casos, como na casa das máquinas, cobertura e muro fundem-se para isolar o interior que contém.

O papel das coberturas na caracterização dos percursos é tão importante como o dos muros. Ao balançar para lá e para cá dos muros, estes planos horizontais definem limites intuídos que se prolongam pelos muros até ao chão através da sombra, contribuindo para a semi-penumbra dos espaços de transição e para dramaticidade da penumbra do espaço-núcleo.

Na relação muro-cobertura, podem ser considerados três casos distintos, porém muito interessantes.

O primeiro encontra-se logo na entrada. Aqui, o recorte da cobertura que liga dois muros direccionais desfasados deixa a ‘céu aberto’ uma pequena porção do depósito de roupa [72]. Um cruzamento etéreo de direcções descentralizadas e contrárias sublinha ainda a independência das coberturas em relação aos muros, enquanto gera um ‘poço de ar e luz’ para quem trabalha na penumbra do espaço-núcleo.

O segundo caso encontra-se no caminho para o bar, onde uma lâmina espessa de betão balança sobre parte do percurso, criando fricção e tensão com o muro que se lhe opõe, por terminar cerca de 45cm antes deste [73]. Ao definir um efeito de corredor, apesar de incompleto, cobertura e muros marcam a passagem para uma fase do percurso em que o utente já se sente no ‘interior’ do recinto.

Por fim, o terceiro caso corresponde à cobertura que remata o pátio de saída dos vestiários [74]. Este pórtico que faz a transição para o acesso às piscinas é o elemento mais elevado de todo o conjunto, e constitui referência visto das rochas. A sua sombra, o rebaixamento do pavimento e os bancos fixos, contribuem para o compasso de espera antes da passagem para o ‘exterior’.

3.2 Casa do Pêgo

Sintra, Portugal (2002-2007)

A Casa do Pêgo surge neste trabalho como etapa última – não final – de uma evolução do entendimento da dialéctica interior/exterior que se verificou ao longo do percurso profissional de Álvaro Siza. Com a consciência de que o processo evolutivo em arquitectura não é linear, e que a classificação é sempre redutora, é a hipótese dessa evolução que se pretende demonstrar a seguir.

Focando esta temática, talvez possam ser definidas duas fases distintas: uma primeira fase que se estende até à década de 70, e uma segunda que decorre até aos dias de hoje.

Na primeira fase, a transição entre exterior e interior estabelece-se através de um espaço intermédio, sendo este espaço definido pelo prolongamento do telhado. São exemplo a Casa Carneiro de Melo (1957), a Casa Rocha Ribeiro (1960-62), a Casa Alves Costa (1964-68), entre outras. Esta é uma fase claramente influenciada por Fernando Távora, com quem Siza trabalhou (1955-58) logo após se ter formado em 1955, e pelo Inquérito à Arquitectura Popular (1955-60), publicado em 1961.

A segunda fase inicia-se com a Casa Manuel Magalhães (1967-70), que marca um ponto de viragem na abordagem do tema, mas acima de tudo é com a Casa Beires (1973-76), e antes com o Bairro de Caxinas (1970-72), que se revela mais afirmativa. Esta é a primeira habitação unifamiliar em que Siza abandona o uso de telhado, depois de ter escrito a Nuno Portas, numa carta que data de Janeiro de 1967¹⁶⁴, que durante o projecto da Casa Ferreira da Costa (1962-65; 1988-93), tinha tentado combater alguns preconceitos da sua formação e compreender certos “tabus”, chegando mesmo a afirmar que “BASTA DE TELHADITOS!”. Esta inquietação crítica sobre o seu trabalho, que de resto caracteriza todo o seu percurso, era já perceptível em obras como a Cooperativa de Lordelo (1960-63) e as Piscinas das Marés (1959-73), onde o arquitecto abandona materiais e técnicas construtivas tradicionais.

O abandono do uso do telhado implica necessariamente uma nova

¹⁶⁴Carta publicada em ANGELILLO, António – Álvaro Siza : scritti di architettura. Milano: Skira, 1997, pp. 147-152.

abordagem da relação entre interior e exterior, mas também da própria concepção da arquitectura. Nas primeiras obras de Siza, como por exemplo a Casa Rocha Ribeiro ou a Casa de Chá da Boa Nova (1958-63), o telhado surge como um plano horizontal flutuante que introduz unidade no conjunto, e sob o qual se organizam e intersectam diferentes volumes. Ao adoptar a cobertura plana em detrimento da cobertura inclinada, o arquitecto assume exteriormente uma composição de volumes que se processa através de um método de adição.

O combate dos seus preconceitos e tabus passou não só pelo questionamento das técnicas e materiais construtivos, e da linguagem resultante do seu uso, mas sobretudo pelo questionamento da sua atitude “moralista” em relação à arquitectura do contexto. Neste sentido, Siza afirmou em 1983, a propósito do encerramento face ao exterior que caracterizava a suas casas da década de 1960, que:

“[la] voluntad de introversión no era el resultado de un análisis de la arquitectura tradicional, sino una elección personal, algo extraña y mas bien moralista respecto a la arquitectura del contexto”¹⁶⁵

A frase acima transcrita foi proferida a propósito da Casa Beires (1973-76), que constitui um exemplo importante na evolução da abordagem à temática em estudo. A casa insere-se num lote de periferia e a sua solução, que tenta estabelecer uma relação mais directa com a rua e a envolvente, é resultado da autocrítica exposta. Como as demais, a casa nasce de um bloco que segue as mesmas regras. Contudo, a sua particularidade encontra-se na desconstrução de um dos cantos do volume, como se lhe tivessem explodido uma bomba, ficando apenas a ruína. Moneo questiona se, com este exercício, Siza pretende:

“(...) não tanto manifestar o valor da erosão de um volume, mas enfatizar o poder da linha (...) que estabelece o limite entre o interior e o exterior.”¹⁶⁶

No âmbito da temática em estudo no presente trabalho, a questão colocada por Rafael Moneo revela-se pertinente. Neste sentido, a desconstrução do volume pode ser entendida como uma investigação sobre o espaço

¹⁶⁵ Álvaro Siza em entrevista a Pepita Teixidor, *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº159. Barcelona, Out.Nov.Dez.1983, p.42.

¹⁶⁶ MONEO, R. – Inquietação teórica e estratégia projectual na obra de oito arquitectos contemporâneos. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.204.

Casa Carneiro de Melo
Porto,
1957



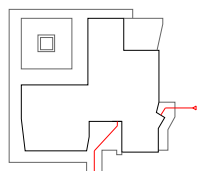
Imagem de satélite.
fonte: Google Earth 2009.



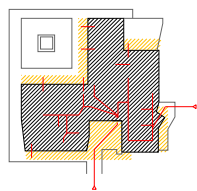
Entrada.
fonte: arquivo pessoal.



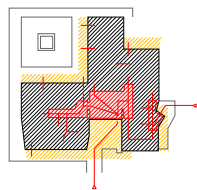
Planta e alçados.
fonte: Álvaro Siza - Casas 1954-2004.



Relação da linha do limite físico entre interior e exterior com a linha da cobertura (limite intuído).



Sistema de distribuição - linhas de movimento.



Sistema de distribuição - espaços de circulação.

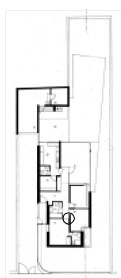
Casa Manuel Magalhães
Porto,
1967-1970



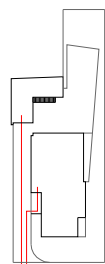
Imagem de satélite.
fonte: Google Earth 2009.



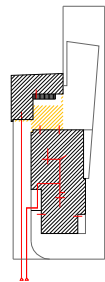
Entrada - Roberto Collová.
fonte: Álvaro Siza - Casas 1954-2004.



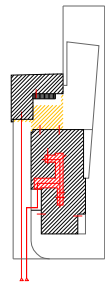
Planta.
fonte: Álvaro Siza - Casas 1954-2004.



Relação da linha do limite físico entre interior e exterior com a linha da cobertura (limite intuído).



Sistema de distribuição - linhas de movimento.



Sistema de distribuição - espaços de circulação.

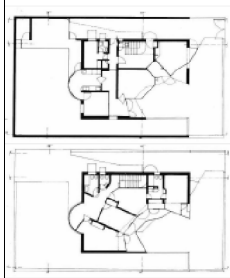
Casa Carlos Beires
Póvoa de Varzim,
1973-1976



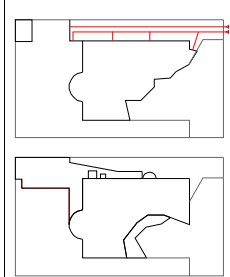
Vista aérea - autor desconhecido.
fonte: <http://homelessmonalisa.darq.uc.pt>



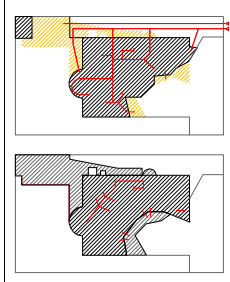
Entrada - autor desconhecido.
fonte: <http://homelessmonalisa.darq.uc.pt>



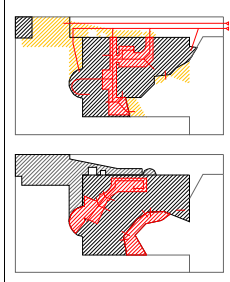
Plantas R/C e 1º andar.
fonte: Álvaro Siza - Casas 1954-2004.



Relação da linha do limite físico entre interior e exterior com a linha da cobertura (limite intuído).



Sistema de distribuição - linhas de movimento.



Sistema de distribuição - espaços de circulação.

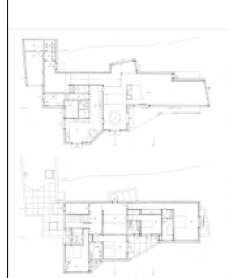
Casa Vieira de Castro
V. N. Famalicão,
1984-1994



Vista aérea - Fernando Guerra.
fonte: www.ultimasreportagens.com



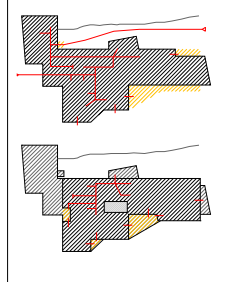
Entrada - autor desconhecido.
fonte: <http://users.med.up.pt>



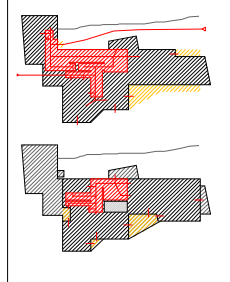
Plantas R/C e 1º andar.
fonte: Álvaro Siza - Casas 1954-2004.



Relação da linha do limite físico entre interior e exterior com a linha da cobertura (limite intuído).



Sistema de distribuição - linhas de movimento.



Sistema de distribuição - espaços de circulação.

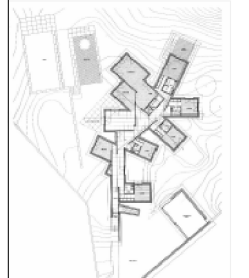
Casa do Pego
Sintra,
2002-2007



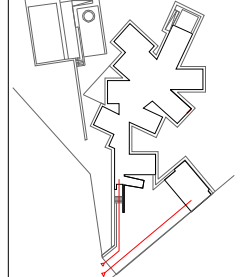
Imagem de satélite.
fonte: Google Earth 2009.



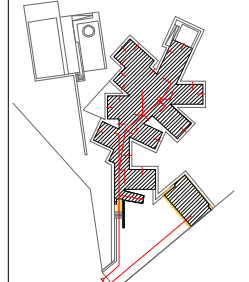
Entrada - FG+SG Photography.
fonte: www.ultimasreportagens.com



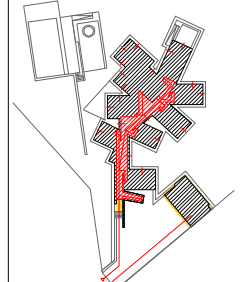
Planta.
fonte: *El Croquis* (Álvaro Siza 2001-2008), nº 140.



Relação da linha do limite físico entre interior e exterior com a linha da cobertura (limite intuído).



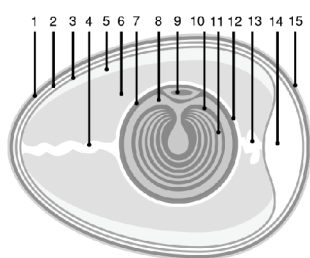
Sistema de distribuição - linhas de movimento.



Sistema de distribuição - espaços de circulação.



[75] Casa Beires - Fachada de vidro, autor desconhecido, s/d. (fonte: <http://homelesmonalisa.darq.uc.pt>)



[76] Anatomia do ovo - Autor desconhecido, s/d. (fonte: <http://pt.wikipedia.org>)



[77] Casa Vieira de Castro - Entrada, autor desconhecido, s/d. (fonte: <http://users.med.up.pt>)



[79] Casa do Pêgo - Imagem de satélite. (fonte: Google Earth 2009)

limite entre interior e exterior [75]. Ou seja, uma manipulação das camadas desse ‘limes’, como resposta a uma vontade de o interior se libertar dos limites exteriores rígidos da ‘caixa racionalista’. Assim, tal como um ovo cozido que se começa a descascar, as fachadas ondulantes de vidro revelam o interior no exterior, e representam, metaforicamente, a membrana do ovo que protege o conteúdo [76].

Com este exemplo verifica-se a vontade de uma maior liberdade do interior face ao volume exterior que o limita. Os projectos posteriores à Casa Beires começam já a apresentar uma vontade de desfragmentação do volume, mas é fundamentalmente com a Casa David Vieira de Castro (1984-94) que se dá a consumação deste processo [77]. Interior e exterior já não se relacionam através de um espaço de transição decorrente do prolongamento do telhado, mas sim por meio de volumes que se adicionam a um volume principal, orientando e escolhendo criteriosamente o contexto exterior com que se quer relacionar o interior. Mais recentemente, o projecto da Casa do Pêgo (2002-2007), em Sintra, traduz exactamente isso. Neste projecto de casa unifamiliar cada compartimento assume-se como um volume independente, sendo que estes volumes se agregam a um volume principal que corresponde à área de circulação.

Para concluir, foi elaborado um quadro síntese, onde se procede à análise comparativa dos exemplos chave desta interpretação [78]. A análise confronta as relações dos limites físicos entre interior e exterior com a linha de cobertura (limite intuído), bem como respectivos sistemas de distribuição – circulação e percursos.

Por ser a síntese da hipótese de evolução da relação ‘interior-exterior’ proposta, a Casa do Pêgo foi eleita como o segundo caso de estudo, que se passa a apresentar.

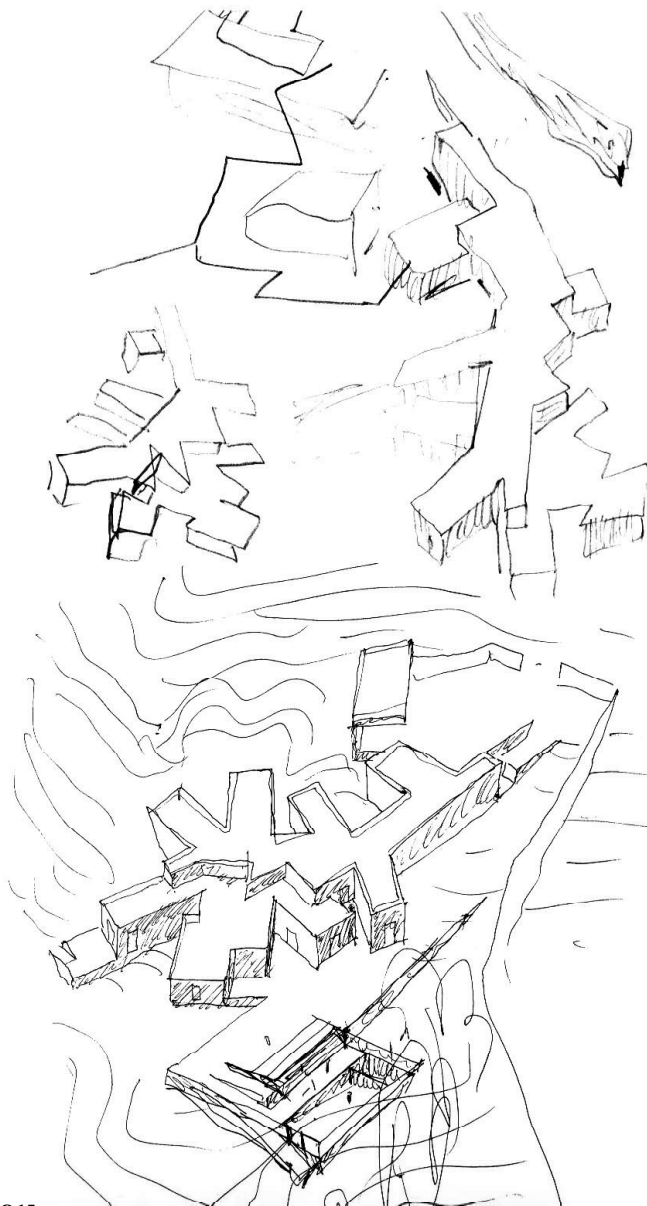
A Casa do Pêgo (2002-2007) encontra-se implantada num terreno na encosta de Sintra, com vistas sobre o mar que banha a Praia Grande e a Praia das Maçãs [79].

Colocada “silenciosamente”¹⁶⁷ no terreno, esta casa articula numa

¹⁶⁷ Bru, E. - «La obra de Siza en continua evolución», Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme, nº159. Barcelona, Out.Nov.Dez.1983, p.31.



[80]



[81]

[80] Casa do Pêgo - Planta e desenho de concepção. (fonte: *JA*, nº224)

[81] Casa do Pêgo - Esquissos. (fonte: *El Croquis*, nº140)

planta “surpreendente e inesperada”¹⁶⁸, um programa composto por cinco quartos, um escritório, uma sala, uma cozinha, garagem e piscina exterior. Segundo Siza, a origem da forma desta casa reside num desenho não arquitectónico [80 e 81]:

“Tem a ver com uma coisa de que gosto muito que são os desenhos que se encontram nos tecidos africanos. Neste caso são as faixas de pano de uma tribo africana que se usam enroladas à volta do corpo. Interessou-me, e vários artistas fizeram esse tipo de desenhos, como o Paul Klee ou o Chilida. A arte africana é uma das origens da arte moderna. Julgo que esta casa em Sintra vem daí.”¹⁶⁹

Mais uma vez, Siza apresenta-se como um arquitecto culto, atento e perspicaz, que interpreta a realidade à sua volta para a transpor para o seu trabalho.

Em conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho¹⁷⁰, Álvaro Siza afirmou que, perante um “terreno fantástico em Sintra onde se vê o mar”, a ideia do projecto consiste em:

“(…) captar para o interior o exterior de uma forma intensa.”¹⁷¹

Para o conseguir, o interior já não se cinge aos planos e limites de um volume principal rígido, mas procura o exterior com que se quer relacionar deformando os limites. Como se o interior estivesse envolvido por uma matéria elástica que se molda de acordo com as suas necessidades. Assim, a cada compartimento corresponde um volume distinto, que se orienta no terreno à procura da relação mais apropriada para cada espaço. O resultado é uma agregação de volumes dispostos de maneira a que:

“Cada quarto tem o seu pátio e a vegetação entra nessas brechas. É uma disposição que garante muita intimidade aos quartos.”¹⁷²

¹⁶⁸ José Adrião e Ricardo Carvalho – *JA*, “Morada”, nº 224, Julho-Setembro 2006, p. 73.

¹⁶⁹ Álvaro Siza em entrevista a J. Adrião e R. Carvalho – *JA*, (Morada), nº 224. Lisboa: Julho-Setembro 2006, p.73.

¹⁷⁰ Entrevista a Álvaro Siza publicada na revista *JA* – (Morada), nº 224. Lisboa: Julho-Setembro 2006.

¹⁷¹ Álvaro Siza em entrevista a J. Adrião e R. Carvalho – *JA*, (Morada), nº 224. Lisboa: Julho-Setembro 2006, p.73.

¹⁷² Álvaro Siza em entrevista a J. Adrião e R. Carvalho – *JA*, (Morada), nº 224. Lisboa: Julho-Setembro 2006, p.73.

Neste projecto a massa da fachada, enquanto ‘limes’, não se deforma para conformar as duas entidades que limita. Este campo entre interior e exterior mantém-se contínuo em todo o perímetro, com os seus 45cm de espessura, sendo apenas interrompido nos pontos de passagem. A forma exterior claramente responde ao solicitado pelo interior, mas nem por isso a fachada deixa de ser construída com a consciência de uma imagem exterior global. Sobre a presença desta temática na obra de Siza, Moneo afirma:

“Há na sua obra uma extraordinária habilidade para jogar com as duas cartas ao mesmo tempo, de modo que todos os gestos que têm valor do lado de fora acabam tendo-o dentro, e vice-versa. Não é de estranhar que esta continuidade inevitável acabe reforçando o carácter unitário.”¹⁷³

Confirma-se então que Álvaro Siza entende as aberturas como elementos no espaço interior que simultaneamente fazem parte da fachada, não tendo preconceitos em assumir as necessidades desse interior na fachada exterior, nem o contrário.

À semelhança da análise elaborada para o primeiro caso de estudo, a análise da Casa do Pêgo assentará nos ‘layers’ Eixos, Plataformas e mudanças de cota, e Muros + Coberturas.

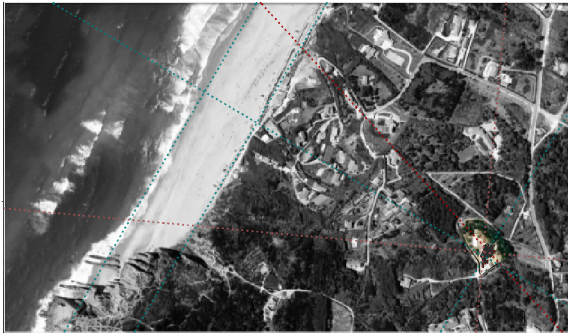
Eixos

Apesar da configuração aparentemente aleatória, a Casa do Pêgo tem como base uma “forma emergente” que nasce de uma geometria rigorosa. Numa análise mais atenta da planta, observa-se um recurso à geometria para ‘colocar os volumes no sítio’ de forma a valorizar a paisagem e a relacioná-los entre si sem contribuir para a “saturação formal-espacial”¹⁷⁴, isto é, sem que as suas respectivas zonas de influência se sobreponham desregradamente. Pode estabelecer-se aqui um paralelismo entre as “zonas de influência” dos volumes e a “dimensão oculta” definida por Edward T. Hall, oportunamente apresentadas¹⁷⁵. Por ‘zona de influência’ entende-se as “distâncias” que

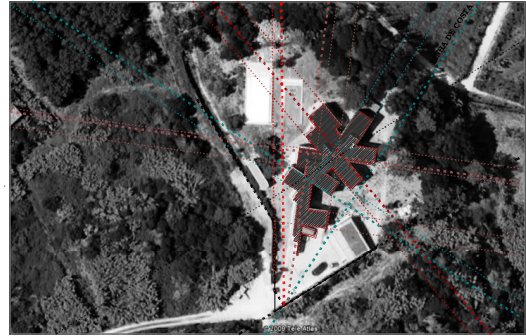
¹⁷³ MONEO, R. – Inquietação teórica e estratégia projectual na obra de oito arquitectos contemporâneos. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.209.

¹⁷⁴ Cf. subcapítulo «3.1 Piscinas das Marés» do presente trabalho.

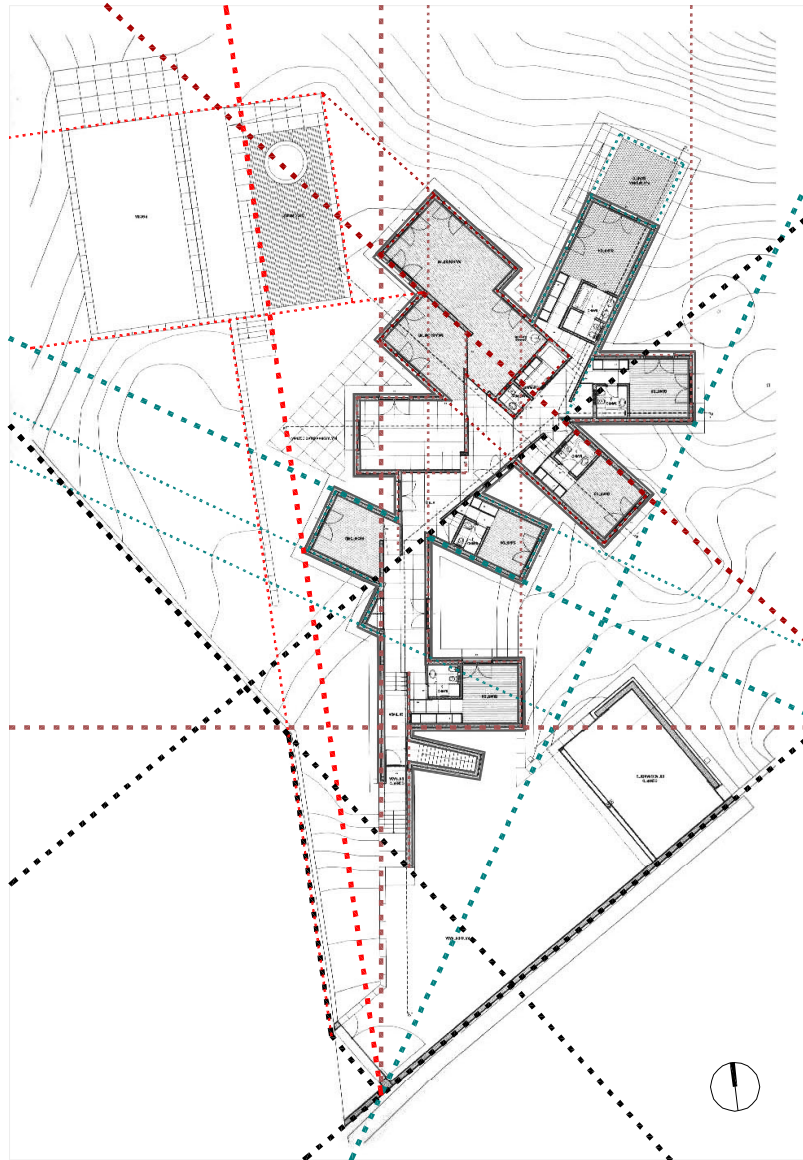
¹⁷⁵ Cf. subcapítulo «2.2.2 Limite intuído» do presente trabalho.



[82]



[83]



[84]

[82] Casa do Pêgo - Localização com eixos, imagem de satélite Google Earth 2009. (fonte: arquivo pessoal)

[83] Casa do Pêgo - Implantação com eixos, imagem de satélite Google Earth 2009. (fonte: arquivo pessoal)

[84] Casa do Pêgo - Análise dos eixos compositivos. (fonte: arquivo pessoal)

determinam as relações volumétricas e regulam o seu equilíbrio. É o limite intuído, portanto, variável, que Álvaro Siza manipula para criar relações de tensão ou harmonia entre volumes.

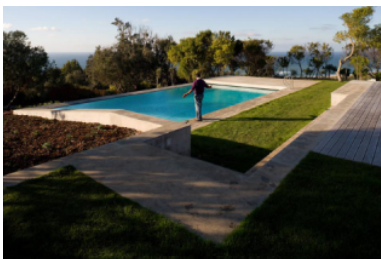
Sem envolvente próxima que condicione a solução, a liberdade é (quase) total para a criação. O programa, a paisagem e as características do terreno assumem-se como as únicas condicionantes. Assim, surge uma forma que, tal como uma mão de dedos bem abertos, aponta várias direcções.

Ao prolongar as linhas dos volumes, verifica-se que a rede geométrica que origina a forma tem em conta relações mais distantes que se concretizam nas vistas de mar [82]. Contudo, é o perímetro do lote que parece lançar os primeiros eixos. A entrada fixa-se num dos vértices do lote, permitindo a construção de uma perspectiva abrangente sobre o edifício, sem o perceber na totalidade. Como se pode ver nas imagens [83 e 84], é precisamente neste ponto que se concentram os eixos principais. A forma crescente do edifício é determinada por dois eixos concêntricos que definem o campo de actuação. Esses eixos, indicados em planta a vermelho e a azul, correspondem à direcção do muro a Poente e à direcção da linha de costa, respectivamente. É no eixo da direcção do muro Poente que se encontra a geometria para estruturar o desenho da piscina e plataforma adjacente, bem como o percurso de acesso. A relação entre muro e edifício constrói uma perspectiva que conduz o olhar para a piscina mas, sobretudo, para a paisagem. A rigidez deste enfiamento visual, que torna directa a relação da entrada com a piscina, aproximando-as, é camuflada por um percurso inicialmente mais sinuoso, pontuado com vegetação, que protege a vivência da piscina de um primeiro olhar a partir da entrada no lote [85].

O desenvolvimento da casa assenta fundamentalmente em duas linhas estruturantes: a primeira relaciona-se com o processo de entrada e conduz o visitante desde a entrada do lote ao “espaço-núcleo”, a segunda estrutura o “espaço-núcleo” e reorienta a casa na procura da valorização da paisagem. Estas duas linhas estruturantes organizam ainda o programa em zona social e zona privada. A zona social, a Poente, abre-se para um exterior expansivo, é orientada para as vistas de mar e para a infinitude do horizonte [86], enquanto, a zona privada, a Nascente, volta-se para um exterior contido pela topografia e pela massa de árvores [87].



[85] Casa do Pêgo - Entrada,
Fernando Guerra, s/d
(fonte: www.ultimasreportagens.com)



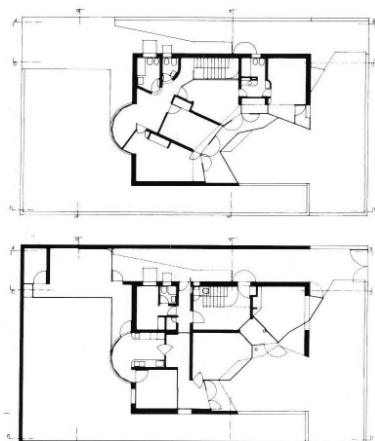
[86] Casa do Pêgo - Exterior
da zona social a Poente,
Fernando Guerra, s/d
(fonte: www.ultimasreportagens.com)



[87] Casa do Pêgo - Exterior da
zona privada a Nascente,
Fernando Guerra, s/d
(fonte: www.ultimasreportagens.com)

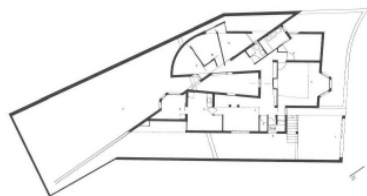
A geometria diagonal, resultante do cruzamento dos diferentes eixos de composição dos volumes semi-autónomos, gera espaços intersticiais tanto interior como exteriormente. Estes espaços intersticiais assumem grande importância na definição da relação entre volumes, pois fazem a gestão das respectivas zonas de influência na procura da relação mais apropriada. São o ‘limes’ onde os volumes se confrontam e relacionam. Contrariamente ao que foi verificado na análise das Piscinas das Marés, a obliquidade presente nesta geometria, não surge por necessidade de criar uma sensação de profundidade, mas antes da “invenção do diálogo” entre as partes. Nas palavras de Rafael Moneo:

“A invenção reside agora não tanto na exploração do incidente, mas na invenção do referido diálogo: a obra arquitectónica é encarada como um encontro entre diversas personagens com voz própria.”¹⁷⁶



[88] Casa Beires - Plantas.

(fonte: Álvaro Siza: Casas 1954-2004)



[89] Casa A. C. Siza - Planta.

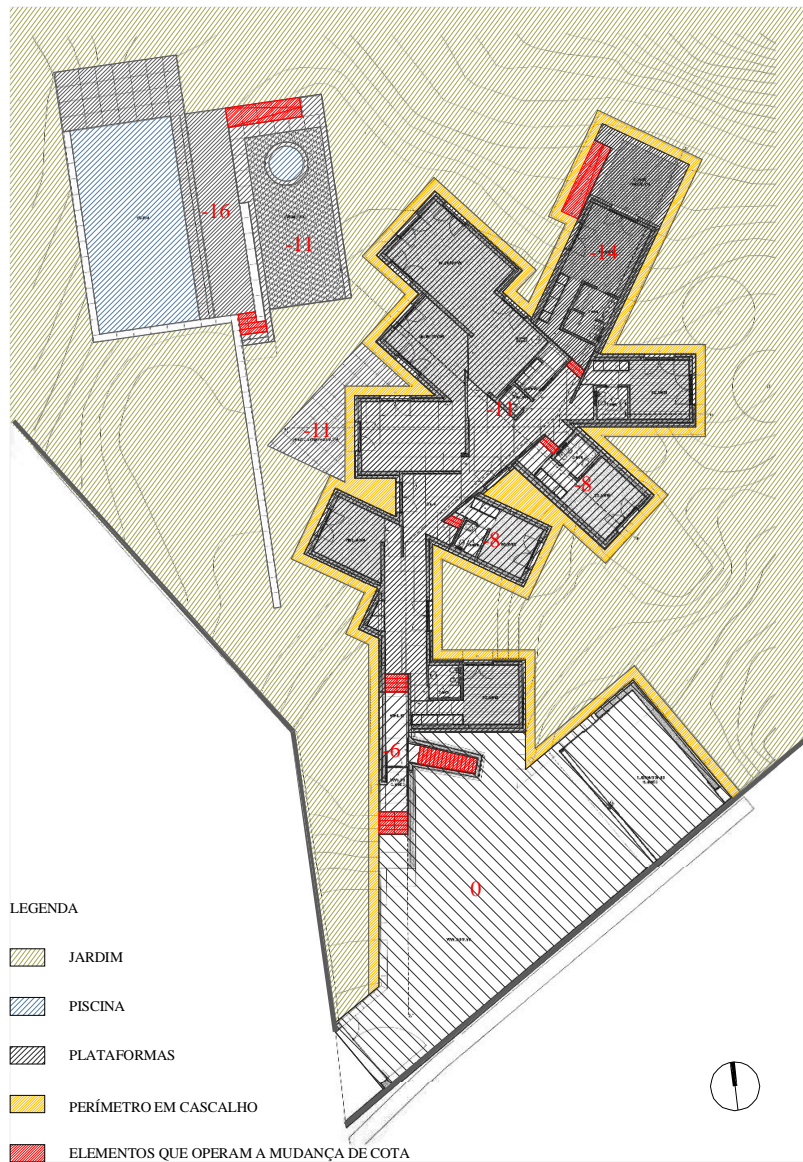
(fonte: Álvaro Siza: Casas 1954-2004)

Como foi referido anteriormente a liberdade de criação é quase total, portanto, sem incidentes para explorar, a obliquidade surge como meio de relacionar os compartimentos autonomizados em volumes independentes, aqui entendidos como se fossem “outras casas”¹⁷⁷, criando tensões e dinâmicas relacionais. O abandono da ortogonalidade em favor da obliquidade é um tema, que segundo Moneo, Siza investiga desde a Casa de Chá e que se concretiza objectivamente em estratégia de projecto a partir da Casa Beires (1973-1976) [88], mas sobretudo, a partir da Casa António Carlos Siza (1976-1978) [89].

Verifica-se então, que esta ‘geometria diagonal’, constante na obra de Siza, sobrevém numa fase inicial da necessidade de dar resposta a determinado problema, mas evolui posteriormente para uma estratégia de construção do diálogo entre as partes.

¹⁷⁶Rafael Moneo a propósito do projecto para duas residências no Parque de Van der Venne (Haia), 1985-88. In MONEO, R. – *Inquietação teórica e estratégia projectual na obra de oito arquitectos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.221.

¹⁷⁷Rafael Moneo fala da autonomização dos compartimentos a propósito da Casa António Carlos Siza (1976-1978), onde estes se organizam em torno do pátio como se fossem “outras casas”. In MONEO, R. – *Inquietação teórica e estratégia projectual na obra de oito arquitectos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.211.



[90]

[90] Casa do Pêgo - Análise do layer "Plataformas e mudanças de cota. (fonte: arquivo pessoal)

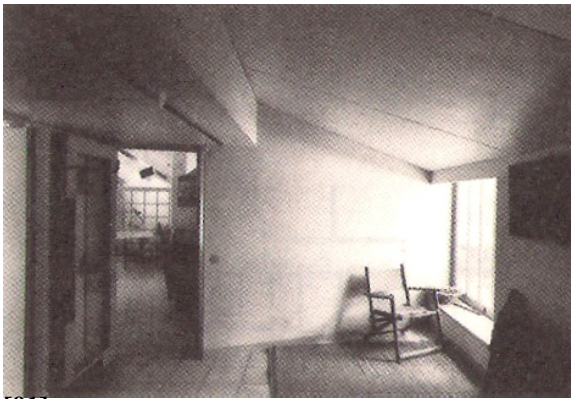
Plataformas e mudanças de cota

Implantada num terreno de declive relativamente acentuado, a casa adapta-se às cotas por meio de um sistema de plataformas que acompanha o movimento do terreno. A plataforma à cota mais alta articula a entrada de pessoas e de carros, uma vez que dá acesso à garagem, à entrada na casa, e ao percurso que conduz até à piscina e ao jardim. Na planta de análise apresentada [90], esta plataforma é considerada como cota 0, a partir da qual se estabelece um percurso descendente que conduz ao “núcleo da casa”. O percurso inicia-se com a descida de 6 degraus para uma pequena plataforma rectangular, estreita e comprida, cuja largura é pouco mais do que a largura da porta, onde se realiza a entrada na casa. Esta é a cota -6 e apresenta-se como o primeiro filtro no acesso ao “espaço-núcleo”, pois é o momento probatório onde a porta opera o seu poder de inclusão ou exclusão¹⁷⁸. Ultrapassado o limite da porta, a plataforma prolonga-se mais um pouco, agora já no interior, dando acesso à plataforma geral da casa, à cota -11, e a um espaço subterrâneo¹⁷⁹.

A cota -11 foi considerada a cota geral, visto ser nesta que se estabelece o sistema de distribuição e a que são implantados os compartimentos sociais – escritório, cozinha, sala de jantar, sala de estar, arrumos e instalação sanitária de serviço –, a plataforma exterior adjacente à piscina e dois dos cinco quartos. É interessante constatar o posicionamento de um dos quartos, claramente alienado do “espaço-núcleo” e mais relacionado com a linha estruturante do processo de entrada. Pela sua posição justaposta à plataforma -6, bem como pela posição da porta que dá acesso à instalação sanitária adjacente – aberta para a área de circulação e não para a zona de transição entre circulação e quarto – pode afirmar-se a tentativa de introduzir alguma flexibilidade no programa através da não especialização do espaço. Ao contrário do estabelecido pelo Movimento Moderno, em que todos os compartimentos estavam condicionados pelos movimentos interiores e pelos equipamentos domésticos necessários, Siza afirma que:

¹⁷⁸Cf. subcapítulo «2.1.2 Porta» do presente trabalho.

¹⁷⁹Não foram encontradas plantas ou publicações que identificassem ou referissem este espaço ou o seu programa, pelo que será identificado ao longo do texto como ‘espaço subterrâneo’.



[91]



[92]



[93]

[91] Casa Alves Costa - Corredor dos quartos, autor desconhecido, s/d. (fonte: *A Casa*)

[92] Casa Alves Santos - Átrio de entrada, Enrico Molteni, s/d. (fonte: *Álvaro Siza: Casas 1954-2004*)

[93] Casa Avelino Duarte - Passagem da cozinha para a sala, Enrico Molteni, s/d. (fonte: *Álvaro Siza: Casas 1954-2004*)

“(...) onde não há especialização dos espaços, logo existe uma grande flexibilidade.”¹⁸⁰

Esta ideia foi também expressa por Robert Venturi em 1966, no seu livro *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, onde defende que:

“(...) la ambigüedad válida fomenta la flexibilidad útil”¹⁸¹

Assim, este quarto pode ser entendido como um compartimento flexível, de função não especificada, disponível para receber outras funções e ser livremente apropriado pelo habitante. Esta capacidade de concretizar a “ambigüidade válida” reconhece-se em obras anteriores, fundamentalmente na possibilidade de transformação de um espaço de transição em espaço de estar. São exemplo o corredor dos quartos da Casa Alves Costa¹⁸² (1964-1968) [91], o átrio de entrada da Casa Alves Santos (1966-1969) [92], ou ainda a passagem entre cozinha e sala da Casa Avelino Duarte (1981-1984) [93], entre outros. Tal como foi visto no subcapítulo «2.2 Limite», a indeterminação associada a estes espaços ‘entre’ permite habitar a liminaridade¹⁸³.

Retomando a análise da Casa do Pêgo, falta ainda referir as plataformas dos restantes quartos que se relacionam com a cota geral por meio de 3degraus: a cota -8, que corresponde à cota de dois quartos, e a cota -14, a única que se estende para além do volume e que corresponde à cota do quarto principal. Verifica-se, portanto, que neste projecto as plataformas estruturam o programa em diferentes níveis organizando as zonas sociais numa cota a partir da qual se lançam as cotas para as zonas privadas. Neste sistema, os elementos que operam a mudança de cota – as escadas – funcionam como filtros que hierarquizam os níveis de intimidade.

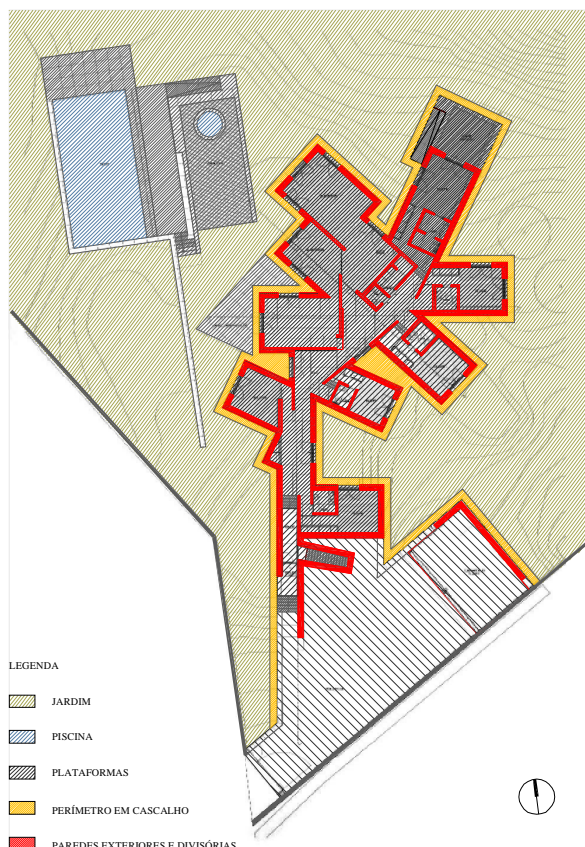
Assim, quase sem se perceber, no fim deste percurso descendente foram suprimidos 2,28m de desnível.

¹⁸⁰ Álvaro Siza em entrevista a J. Adrião e R. Carvalho – *JA*, (Morada), nº 224. Lisboa: Julho-Setembro 2006, p.66.

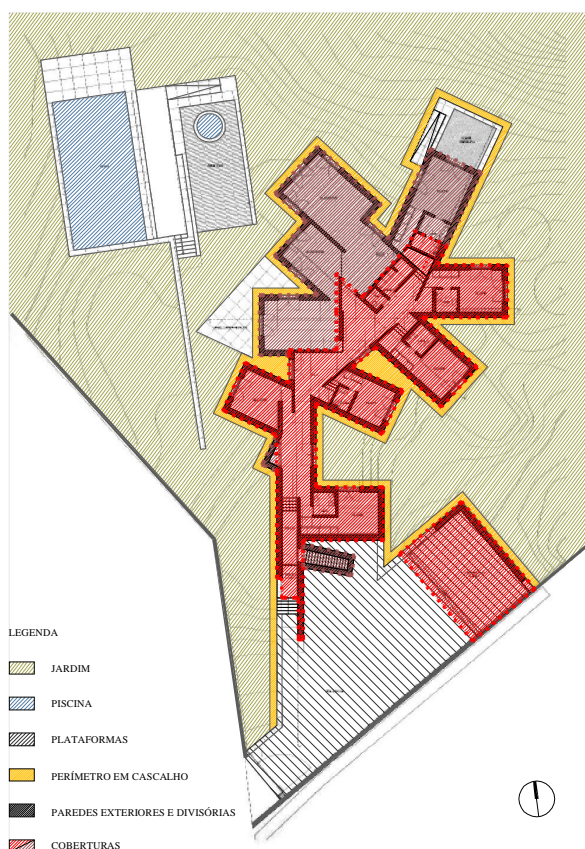
¹⁸¹ VENTURI, R. – *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* (1966). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003, p.53.

¹⁸² Sobre este espaço de estar “inesperado e informal” ver RAMOS, R. – *A Casa: arquitectura e projecto doméstico na primeira metade do século XX português*. Porto: FAUP Publicações, 2010, p.588.

¹⁸³ Cf. subcapítulo «2.2 Limite» do presente trabalho.



[94]



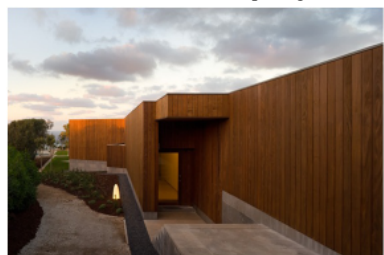
[95]

[94] Casa do Pêgo - Muros. (fonte: arquivo pessoal)

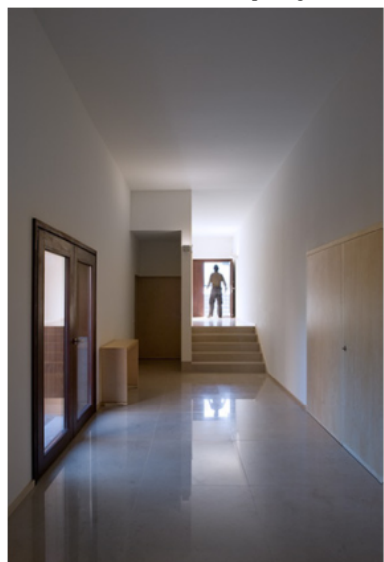
[95] Casa do Pêgo - Coberturas. (fonte: arquivo pessoal)



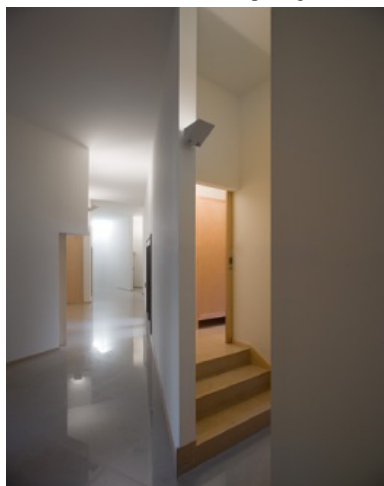
[96] Casa do Pêgo - Fernando Guerra, s/d
(fonte: www.ultimasreportagens.com)



[97] Casa do Pêgo - Fernando Guerra, s/d
(fonte: www.ultimasreportagens.com)



[98] Casa do Pêgo - Fernando Guerra, s/d
(fonte: www.ultimasreportagens.com)



[99] Casa do Pêgo - Fernando Guerra, s/d
(fonte: www.ultimasreportagens.com)

Muros + Coberturas

Se nas Piscinas das Marés se podia falar em Muros e Coberturas, na Casa do Pêgo isso já não parece possível, uma vez que aqui, são entendidos não como planos verticais e horizontais independentes entre si, mas como partes indissociáveis de uma unidade que dá pelo nome de volume. A única excepção surge na entrada, onde estes elementos se libertam para enfatizar o momento da passagem para o interior [94 e 95]. Assim, na entrada, surge em primeiro plano um muro que anuncia o caminho a seguir e conduz ao primeiro lanço de escadas que emerge o visitante na plataforma -6 [96]. Findo o lanço de escadas, a cobertura do interior balança para fora do limite entre interior e exterior para acolher num espaço exterior coberto [97]. O segundo muro que confina o espaço de entrada é paralelo ao primeiro e surge em terceiro plano, ultrapassando timidamente o limite estabelecido pela porta de entrada, mas ainda assim o suficiente para gerar um espaço tenso no momento da passagem para o interior. A diagonal gerada pela sucessão destes planos reforça, à medida que se aproxima a entrada, a perspectiva sobre a paisagem, já referida.

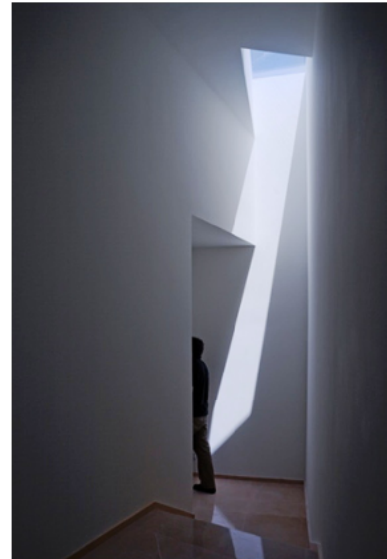
O primeiro espaço em que se entra é estreito – pouco mais largo que a porta – e revela uma perspectiva sobre o espaço de circulação que se dilata logo após o segundo lanço de escadas, sem contudo devassar o “espaço-núcleo” da casa. A variação de pé-direito hierarquiza os espaços, mantendo a continuidade do tecto e introduzindo a mudança de cota. No fundo, este primeiro espaço de circulação que articula a entrada, o escritório, o quarto ambíguo e a passagem para o “espaço-núcleo” da casa, assume-se como um grande átrio que aglutina os diferentes componentes [98]. Porém, nas fotografias resulta um pouco descontrolado e não se reconhece o conforto do acolhimento no momento da entrada, habitual nas casas de Siza. Talvez resulte assim por ser um espaço de transição que ainda não foi apropriado pelos habitantes, e por isso ainda não se converteu em lugar de estar “inesperado e informal”. Após este grande átrio, de forma rectangular claramente definida, o eixo de circulação quebra-se e assume a direcção paralela ao muro Sul de forma a orientar os volumes para a paisagem. É a partir desta torção que quebra o enfiamento visual desde a entrada, que se pode então dizer que se está no “espaço-núcleo” da casa [99].



[100] Casa do Pêgo - Fernando Guerra, s/d
(fonte: www.ultimasreportagens.com)



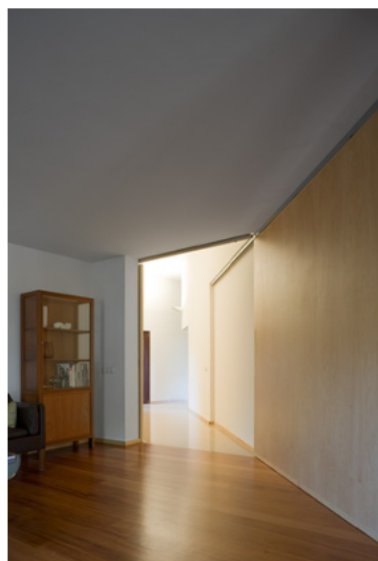
[101] Casa do Pêgo - Fernando Guerra, s/d
(fonte: www.ultimasreportagens.com)



[102] Casa do Pêgo - Fernando Guerra, s/d
(fonte: www.ultimasreportagens.com)



[104] Casa Avelino Duarte - Portas convergentes.
(fonte: *Álvaro Siza: Casas 1954-2004*)



[103] Casa do Pêgo - Fernando Guerra, s/d (fonte: www.ultimasreportagens.com)

Realizada a viragem, fica a sensação de se estar a entrar num outro mundo, um ‘mundo labiríntico’, tal como acontece nas Piscinas das Marés. O alto pé-direito, as contracções e dilatações do espaço de circulação, associados à obliquidade resultante das intersecções dos volumes que ocultam o fim do caminho, impelem o movimento do corpo [100]. Contudo este movimento é cauteloso uma vez que não se sabe bem onde os caminhos conduzem. Na passagem para a cozinha e sala, compartimentos que estão à mesma cota da circulação, o equilíbrio é reencontrado com o rebaixamento do tecto e a entrada num espaço de proporções rectangulares. Do mesmo modo, na entrada dos dois quartos que se encontram na cota -8, o equilíbrio é encontrado na diminuição do pé-direito, conseguida aqui, não pelo rebaixamento do tecto, mas pela subida da plataforma. Relativamente aos dois quartos que se situam na plataforma geral o pé-direito mantém-se igual ao das áreas de circulação. É na passagem para o quarto principal, situado à cota mais baixa da casa, que a área de circulação encontra o seu fim [101]. Um lanço de três degraus, a continuidade do tecto e a intersecção de dois volumes definem um pequeno espaço com o maior pé-direito da casa. Este espaço é iluminado zenitalmente por um lanternim rasgado na cobertura, que pinta com luz o instante, sobre as paredes brancas [102]. Esta luz intensa que banha o espaço, remata o percurso e marca a passagem para um espaço privado.

Resta ainda salientar que a construção desta circulação labiríntica é sublinhada pelo uso de portas de correr, que promovem a ideia de espaço fluído. A este propósito, cabe referir a particularidade das duas portas de correr, que encerram sala e sala de jantar, que concorrerem num mesmo vértice criando uma tensão que permite um jogo de planos no encerramento dos referidos espaços. Desta forma, os dois planos deslizantes tanto formam entre si um ângulo obtuso, caso os dois espaços estejam segregados, como um ângulo agudo, caso se deseje agregar as duas salas. Esta tensão pode ser também encontrada na Casa Avelino Duarte, onde três portas de batente convergem num mesmo umbral [104].

Analisadas as relações interiores, é chegado o momento de analisar as relações exteriores.

Apesar da fragmentação em vários volumes, exteriormente o conjunto tem uma aparência unitária, garantida pelo revestimento em reguado



[105]



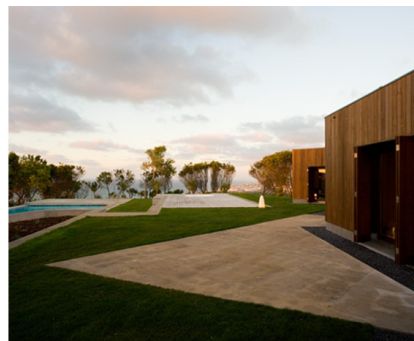
[106]



[107]



[108]



[109]



[110a]



[110b]

[105 a 110] Casa do Pêgo - Fernando Guerra, s/d (fonte: www.ultimasreportagens.com)

de madeira colocado verticalmente, e pelo tratamento uniforme das coberturas que, no caso, são ajardinadas [105]. Apenas na garagem esta imagem de volume é abandonada, e mais parece querer transmitir a ideia de um coberto cujo interior é definido por divisórias ligeiras. Contudo, a testa da laje de cobertura da garagem é revestida com o mesmo reguado de madeira [106].

Há ainda dois factores que conferem unidade ao conjunto. São eles a semelhança volumétrica dos distintos elementos, tanto em proporção como em dimensão, e a uniformidade na abertura de vãos, pois todos os vãos, com excepção da porta de entrada, têm a mesma dimensão, proporção e sistema de abertura [107]. Assim a relação proposta com o exterior através destas ‘portas-janelas’ é idêntica em todos os compartimentos, variando apenas a posição e o número de aberturas por compartimento, bem como a vista do exterior.

As áreas de circulação são pontuadas por três vãos que se abrem sobre os espaços intersticiais, permitindo a entrada de luz natural e uma dinâmica zigzagueante no movimento do olhar. No escritório e nos dois quartos à cota -8 é apenas aberto um vão no topo do volume, enquanto no quarto ‘ambíguo’, junto à entrada, o único vão é aberto para o espaço intersticial, relacionando-se com a abertura do átrio. Note-se que esta relação visual entre espaços reforça a não especialização deste compartimento, uma vez que compromete a privacidade obtida nos restantes quartos. Porém, nos dois quartos mais a Norte, são abertos dois vãos em paredes perpendiculares, que conferem uma dinâmica diagonal à ocupação dos quartos, sendo que no quarto principal estas aberturas promovem a relação do espaço interior com o exterior próprio do quarto – o terraço que surge do prolongamento da plataforma para o exterior – e com o exterior social – a piscina [108].

Na cozinha, são igualmente abertos dois vãos em paredes perpendiculares. A abertura no topo do volume relaciona a cozinha com o seu espaço exterior, delimitado no pavimento [109]. A segunda abertura, voltada a Norte, permite uma circulação exterior entre cozinha e sala de jantar, mas para além disso, cria, na relação que estabelece com as aberturas das salas de jantar e de estar, um efeito perspectico de desmultiplicação do espaço, semelhante ao de um espelho. Por último, mas não menos importantes, as salas de jantar e de estar são volumes rasgados em todos os lados [110] com o intuito de promover a relação com a envolvente

mais próxima, a piscina e o jardim, e simultaneamente com a envolvente mais distante, o mar e o horizonte.

4.0 NOTA FINAL

É com a consciência de que muito mais haveria para dizer e aprofundar sobre a temática em estudo nesta dissertação, que se escreve agora uma nota final, em jeito de ponto de situação.

Assim, verificou-se, que há sistemas de relações, mecanismos, temas, que perduram através do tempo, independentemente das questões técnico-construtivas, estéticas e de linguagem formal.

A passagem, imbuída de significado simbólico e histórico, permanece um dos mais fascinantes e duradouros temas de arquitectura, pois o modo como se entra num espaço é absolutamente fundamental para a percepção desse mesmo espaço e para a experiência arquitectónica.

Com Bollnow e Simmel comprovou-se a necessidade da passagem, a necessidade de unir o que está separado e separar o que é uno, a necessidade da possibilidade de inclusão e de exclusão.

Com van Gennep e Turner constatou-se a profundidade – não uma profundidade física, mas antes simbólica e sensorialmente intensa – de que se reveste o momento da passagem.

Com Trias, explicou-se o limite como um campo tenso, habitável, que desempenha papel fundamental na mediação, conformação e caracterização das entidades que limita.

Com Cruz Pinto, encontraram-se as bases para a uma análise deste ‘espaço-limite’ nas fases de concepção, construção e recepção da obra de arquitectura.

Em síntese, ‘limite’ e ‘passagem’, entendidos como conceitos indissociáveis – uma vez que um não existe sem o outro – constituíram, e constituem ainda, campo de investigação e interesse para antropólogos, filósofos, e arquitectos. A rede de conhecimento interdisciplinar que suportou este trabalho num campo teórico, abrange um intervalo de tempo que se estende por um século, como pode ser verificado no quadro apresentado.

Autor	Arnold van Gennep	Victor Turner	Eugenio Trías	Jorge Cruz Pinto
Data	(1909)	(1969)	(1991)	(2007)
	Pré-liminar	Estrutura	Estrangeiro	Aparência
Conceitos	Liminar	Communitas	Limes	Emergência
	Pós-liminar	Estrutura	Mundo próprio	Latência

[111] Tabela comparativa dos autores e dos respectivos conceitos-chave.

Face à necessidade de transpor os conceitos estudados do campo teórico multidisciplinar para o campo prático da arquitectura, foram eleitos dois casos de estudo, segundo os critérios já apresentados.

Assim, com o primeiro caso de estudo, as Piscinas das Marés, pretendeu-se analisar o modo operativo numa situação absolutamente liminar, entre a terra e o mar. Com este caso verificou-se que o tratamento do momento de passagem com diferentes acontecimentos, concebendo um “tempo para entrar”, confere profundidade à experiência arquitectónica, tornando-a mais estimulante. É, pois, na aceitação da sua liminaridade que o edifício encontra o ‘motor do projecto’ e a densidade necessária para estabelecer a transição mais apropriada entre os dois mundos que une e simultaneamente separa.

Relativamente ao segundo caso de estudo, considera-se ter sido o mote para abordar a dialéctica interior-exterior, permitindo apontar uma hipótese de evolução da investigação do arquitecto sobre o tema. Com a análise deste caso reconheceu-se na fachada o ‘limes’ que Trias define: um campo tenso que participa de duas realidades diferentes e que Siza domina sem preconceitos. Reconheceu-se também:

“A síntese entre expressionismo e racionalismo [que] alimenta a reflexão e a produção contemporâneas.”¹⁸⁴

‘Expressionismo’, porque o fundamento da ideia latente no desenho da casa é resultado de uma vivência e interpretação pessoal. A arquitectura, entendida como uma das artes, deve ser antes de mais, a:

¹⁸⁴Siza, Álvaro – «Frank Lloyd Wright» in MORAIS, Carlos Campos (ed.) – *01 Textos por Álvaro Siza*. Porto: Civilização Editora, 2009, p. 85.

“(...)afirmação do indivíduo e, só secundariamente, expressão de relações com o grupo étnico a que ele pertence.”¹⁸⁵

‘Racionalismo’, porque a concretização dessa ideia em desenho é obtida com uma rigorosa estrutura geométrica de forma a encontrar o equilíbrio entre ‘latência’ e ‘emergência’.

Para concluir, transcreve-se uma afirmação de Rayon, que se julga esclarecedora da atitude profissional de Álvaro Siza:

“Espacio interno, espacio externo, relación com el paisaje, com la ciudad, solo cambia la naturaleza de los datos, el desarrollo siempre es el mismo: resolver un estado de crisis del proyecto en un futuro propiamente arquitectónico con los médios que la arquitectura ofrece.”¹⁸⁶

Este foi sobretudo um exercício de consciencialização e condensação de conhecimentos adquiridos ao longo de todo o percurso académico. Aqui foram abordadas e aprofundadas temáticas que, de forma mais ou menos consciente, haviam sido já tratadas ao longo do curso nas diferentes disciplinas. Foi também a procura, não de respostas ou conclusões inéditas, mas antes da aquisição de ferramentas para a instrução de um pensamento analítico e crítico, importantes e necessárias para a prática profissional. Foi ainda a oportunidade de ampliar a minha “área de referências” e, assim, esperar um dia ir “para além das arquitecturas aprendidas”.

¹⁸⁵Fernando Corrêa de Oliveira, *GAZETA MUSICAL e de Todas as Artes*, ANO X, 2ª Série nº 126/127 de Setembro/Outubro de 1961 (http://suggia.weblog.com.pt/arquivo/2007_09.html - consultado em 22 de Junho 2010, 19:57.).

¹⁸⁶RAYON, J. P. – «Álvaro Siza és un dels arquitectes més publicats...», *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº159. Barcelona, Out.Nov.Dez.1983, pp. 80-82.

5.0 BIBLIOGRAFIA

LIVROS

- Academia das Ciências de Lisboa – Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea.* Lisboa: Editorial Verbo, 2001.
- ALEXANDER, C. - *El modo intemporal de construir* (1979). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981.
- ANDO, T. - *A Obra, a escrita, a crítica.* Lisboa: DinaLivro, 2001.
- ANGELILLO, A. - *Álvaro Siza : scritti di architettura.* Milano: Skira, 1997.
- ARIS, C. M. - *La cimbra y el arco,* Fundación Caja de Arquitectos, 2005.
- BACHELARD, G. - *A poética do espaço* (1957). São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BOLLNOW, O. F. - *Hombre y Espacio* (1963). Barcelona: Labor Ed, 1969.
- CIERAAD, I. - *At Home: An Anthropology of Domestic Space.* New York: Syracuse University Press, 1999.
- COLQUHOUN, A. - *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos: 1962-1976.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A, s/d.
- CONDE, Y. - *Arquitectura de la Indeterminación.* Barcelona: ACTAR, 2000.
- CONRADS, U. - *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX.* Cambridge: MIT Press, 1971.
- EVANS, R. - *Translations from drawing to building and other essays.* London: Architectural Association, 1997.
- FARMER, B. - *Companion to Contemporary Architectural Thought.* London: Routledge, 1993.
- FRAMPTON, K. - *Álvaro Siza: complete works.* London: Phaidon, 2000.
- FRISBY, D. e FEATHERSTONE, M. (ed.) - *Simmel on Culture – Selected Writings.* London: SAGE Publications, 2000.
- GENNEP, A. v. - *Les rites de passage: étude systématique des rites* (1909). Paris: A. & J. Picard, 1981.
- GIEDION, S. - *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura* (1981). Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- GOMBRICH, E. - *A História da Arte* (1950). London: Phaidon Press Limited, 2006.
- HALL, E. T. - *A Dimensão Oculta* (1966). Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1986.
- HEIDEGGER, M. - *Conferencias y Artículos.* Barcelona: Serbal, 1994.
- KIRKHAM, P. - *Charles and Ray Eames: designers of the twentieth century* (1995). Massachusetts: MIT Press, 2001.

- LeCORBUSIER. - *Une Petit Maison*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2001.
- LeCORBUSIER. . *Vers une Architecture* (1923). Paris: Flammarion, 1997.
- LUCAN, J. - *Le Corbusier une encyclopédie*. Paris: Ed. Centre Georges Pompidou, 1987.
- MONEO, R. - *Inquietação teórica e estratégia projectual na obra de oito arquitectos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MORAIS, C. C. (ed.) - *01 Textos por Álvaro Siza*. Porto: Civilização Editora, 2009.
- PINTO, J. C. - *O Espaço-Limite - Produção e Recepção em Arquitectura*. Lisboa: ACD Editores, 2007.
- RAMOS, R. - *A Casa: arquitectura e projecto doméstico na primeira metade do século XX português*. Porto: FAUP Publicações, 2010.
- RYKWERT, J. - *La casa de Adán en el Paraíso* (1974). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1999.
- SAINT-EXUPÉRY, A. - *O Principezinho* (1946). Lisboa: Editora Caravela, s/d.
- SIZA, A. - *Imaginar a evidência* (1998). Lisboa: Edições 70, 2006.
- SLESSOR, C. - *Contemporary Doorways: Architectural entrances, transitions and threshold*. London: Mitchell Beazley, 2002.
- TAVARES, D. - *Donato Bramante: arquitectura da ilusão*. S/l: Dafne Editora, 2007.
- TÁVORA, F. - *Da Organização do Espaço* (1962). Porto: FAUP Publicações, 2007.
- TERESA, E. - *Tránsitos de la forma: presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007.
- TOSTÕES, A. - *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. Porto: FAUP Publicações, 1997.
- TRÍAS, E. - *Lógica del Limite*. Barcelona: Ediciones Destino, 1991.
- TRIGUEIROS, L. (ed.) - *Álvaro Siza 1954-1976*. Lisboa: Editorial Blau, 1997.
- TRIGUEIROS, L. (ed.) - *Álvaro Siza: Swimming pool on the beach at Leça de Palmeira: 1959-1973*. Lisboa: Editorial Blau, 2004.
- TRIGUEIROS, L. (ed.) - *Casa de Chá da Boa Nova*. Lisboa: Editorial Blau, 1999.
- Turner, V. - *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (1969). S/L: Aldine Transaction, 1995.
- UNWIN, S. - *Análisis de la Arquitectura* (1997). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2003.
- UNWIN, S. - *Doorway*. New York: Routledge, 2007.
- VENTURI, R. - *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* (1966). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- ZEVI, B. - *Saber ver a arquitectura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PERIÓDICOS

Arquitectura, nº 96. Lisboa: 1967.

Arquitectura e Vida, nº 54. Lisboa: Novembro 2004, IV.

El Croquis (Álvaro Siza 1958-1994), nº 68/69. Madrid: 1994, XIII.

El Croquis (Álvaro Siza 2001-2008), nº 140. Madrid: 2008, II.

JA (Morada), nº 224. Lisboa: Julho-Setembro de 2006.

Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, nº159. Barcelona: Out.Nov.Dez. de 1983.

Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme (Lo íntimo), nº 226. Barcelona: 2000.

Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme (Fronteras), nº 229. Barcelona: 2001.

Revista de Comunicação e Linguagens (Espaços), nº 34 e 35. Lisboa: Junho de 2005.

6.0 ÍNDICE DE IMAGENS

[1] Evolução das janelas - desenho esquemático. (fonte: arquivo pessoal)	26
[2] <i>A street is a room</i> - Louis Kahn, 1969. (fonte: <i>Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas</i>)	31
[3] <i>Architecture of the eye</i> - Salvador Dali, 1976. (fonte: www.easyart.com)	31
[4] FAUP - Imagem de satélite. (fonte: Google Earth, 2009)	32
[5] FAUP - Plantas pisos 1 a 5. (fonte: arquivo pessoal)	32
[6] FAUP. (fonte: arquivo pessoal)	33
[7] <i>The little street</i> - Vermeer, 1658. (fonte: www.rijksmuseum.nl)	36
[8] <i>Woman reading a letter</i> - Gabriel Metsu, 1662-65. (fonte: www.essentialvermeer.com)	36
[9] <i>Fenêtre en longueur contre fenêtre en hauteur</i> - Le Corbusier, 1910-29. (fonte: <i>Le Corbusier: une encyclopédie</i>)	40
[10] A importância do sentido. (fonte: arquivo pessoal)	45
[11] <i>Portal "shinto" em Togakushi Okusha</i> - Andre Gardella, s/d. (fonte: www.panoramio.com)	46
[12] "Nijiriguchi", entrada numa casa de chá japonesa - autor desconhecido, s/d. (fonte: www.artsmia.org)	46
[13] Pátio Vermelho da Quinta da Conceição - Planta, s/escala. (fonte: arquivo pessoal)	52
[14] Pátio Vermelho da Quinta da Conceição - Corte, eixo Norte-Sul, s/escala. (fonte: arquivo pessoal)	52
[15] Pátio Vermelho da Quinta da Conceição - Corte, eixo Nascente-Poente, s/escala. (fonte: arquivo pessoal)	52
[16] Pátio Vermelho da Quinta da Conceição - Vista, eixo Norte-Sul. (fonte: arquivo pessoal)	52
[17] Pátio Vermelho da Quinta da Conceição - Vista, eixo Nascente-Poente. (fonte: arquivo pessoal)	52
[18] Pátio Vermelho da Quinta da Conceição - 1º Momento. (fonte: arquivo pessoal)	54
[19] Pátio Vermelho da Quinta da Conceição - 2º Momento. (fonte: arquivo pessoal)	54
[20] Pátio Vermelho da Quinta da Conceição - 3º Momento. (fonte: arquivo pessoal)	54
[21] <i>Limes</i> - Esquema. (fonte: arquivo pessoal)	61
[22] Beirute dividida pela Linha de Demarcação. (fonte: <i>Quaderns</i> , nº 229)	63
[23] Margem de um rio - autor desconhecido, s/d. (fonte: http://tomandoumcafeemplutao.blogspot.com)	64
[24] Esquema da contradição entre interior e exterior - R. Venturi, s/d. (fonte: <i>Complejidad y contradicción en la arquitectura</i>)	68
[25] Vista da <i>Piazza Ducale</i> de Vigevano - autor desconhecido, s/d. (fonte: http://en.wikipedia.org)	68
[26] Planta da <i>Piazza Ducale</i> de Vigevano - autor desconhecido, s/d. (fonte: http://picsdigger.com)	68
[27] Casa Farnsworth, Mies van der Rohe, 1945-51 - Jon Miller, s/d. (fonte: www.farnsworthhouse.org)	72
[28] "Glass House", Philip Johnson, 1949 - autor desconhecido, s/d. (fonte: www.columbia.edu)	72
[29] "Case Study House #8", localização - Imagem de satélite. (fonte: Google Earth, 2009)	74
[30] "Case Study House #8", Versão inicial - planta e perspectiva.	74
[31] "Case Study House #8", Versão final - plantas, perspectiva e vistas.	74

[32] Distâncias padrão - Desenhos esquemáticos. (fonte: arquivo pessoal)	80
[33] <i>Vietnam</i> - Oppi Untracht, 1960's. (fonte: <i>Living in Motion</i>)	82
[34] Pavilhão de Barcelona, Mies van der Rohe, 1929 - implantação e planta. (fonte: www.miesbcn.com)	82
[35] Esquema de composição do Pavilhão de Barcelona - Simon Unwin, s/d. (fonte: <i>Doorway</i>)	85
[36] Pavilhão de Barcelona, Mies van der Rohe, 1929 - Fotografias exteriores e interiores, autor desconhecido, s/d. (fonte: www.miesbcn.com)	84
[37] Um caminho de aldeia - Boticas, Chaves. (fonte: arquivo pessoal)	86
[38] Categorias do Espaço-Limite - Jorge Cruz Pinto. (fonte: <i>O Espaço-Limite: produção e recepção em arquitectura</i>)	90
[39] <i>A Assunção da Virgem</i> , fresco da cúpula da Catedral de Parma, Corregio, 1526-30 - autor desconhecido. (fonte: <i>A história da arte</i>)	92
[40] Piscinas das Marés - Ante-projecto, 1962, s/escala. (fonte: Álvaro Siza: <i>Swimming pool on the beach at Leça de Palmeira</i>)	110
[41] Piscinas das Marés - 2ª fase, s/d, s/escala. (fonte: Álvaro Siza: <i>Swimming pool on the beach at Leça de Palmeira</i>)	110
[42] Piscinas das Marés - Projecto intercalar, 1973, s/escala. (fonte: Álvaro Siza: <i>Swimming pool on the beach at Leça de Palmeira</i>)	110
[43] Piscinas das Marés - 4ª fase, s/d, s/escala. (fonte: Álvaro Siza: <i>Swimming pool on the beach at Leça de Palmeira</i>)	110
[44] Piscinas das Marés - Antes da construção, autor desconhecido, s/d. (fonte: Álvaro Siza: <i>Swimming pool on the beach at Leça de Palmeira</i>)	112
[45] Piscinas das Marés - Vista aérea, Fernando Guerra, s/d. (fonte: www.ultimasreportagens.com)	114
[46] Piscinas das Marés - Vista da marginal. (fonte: arquivo pessoal)	114
[47] Piscinas das Marés - Sequência de vistas do percurso de acesso. (fonte: arquivo pessoal)	116
[48] Piscinas das Marés - Vestiários, acesso e saída. (fonte: arquivo pessoal)	118
[49] Piscinas das Marés - Análise do espaço-itinerário das Piscinas das Marés – Pedro Vieira de Almeida, 1967. (fonte: <i>Arquitectura</i> , nº 96)	122
[50] Piscinas das Marés - Planta com eixos estruturantes. (fonte: arquivo pessoal)	124
[51] Piscinas das Marés - Esquemas compositivos, Enrique de Teresa, s/d. (fonte: <i>Tránsitos de la forma</i>)	124
[52] Taliesin West, F. L. Wright, 1937 - Planta. (fonte: www.slipdogg.com)	125
[53] Piscinas das Marés - Imagem de satélite. (fonte: GoogleEarth 2010)	126
[54] Piscinas das Marés - Vista do momento da viragem para a esplanada. (fonte: arquivo pessoal)	126
[55] Piscinas das Marés - Vista do momento da viragem para a praia a Norte. (fonte: arquivo pessoal)	126
[56] Piscinas das Marés - Encontro da plataformas com a rocha. (fonte: arquivo pessoal)	128
[57] Piscinas das Marés - Análise do layer 'Plataformas e mudanças de cota'. (fonte: arquivo pessoal)	128
[58] Piscinas das Marés - Plataforma-solário. (fonte: arquivo pessoal)	128
[59] Piscinas das Marés - Banco de areia principal. (fonte: arquivo pessoal)	130
[60] Piscinas das Marés - Vista do acesso à piscina das crianças, ponte. (fonte: arquivo pessoal)	130
[61a] Convento de La Tourette, Le Corbusier, 1953-60 - Entrada. (fonte: arquivo pessoal)	130
[61b] Convento de La Tourette, Le Corbusier, 1953-60 - Planta. (fonte: www.greatbuildings.com)	130
[62] Piscinas das Marés - Análise do layer 'Muros'. (fonte: arquivo pessoal)	132

[63] Piscinas das Marés - Textura dos muros. (fonte: arquivo pessoal)	132
[64] Piscinas das Marés - Muros. (fonte: arquivo pessoal)	132
[65] Piscinas das Marés - Diagrama dos percursos. (fonte: arquivo pessoal)	132
[66] Piscinas das Marés - Vistas dos percursos. (fonte: arquivo pessoal)	133
[67] Piscinas das Marés - Análise do layer ‘Coberturas’. (fonte: arquivo pessoal)	134
[68] Piscinas das Marés - Diagrama das coberturas de madeira e ajardinadas. (fonte: arquivo pessoal)	134
[69] Piscinas das Marés - Vista do conjunto. (fonte: arquivo pessoal)	135
[70] Piscinas das Marés - Vista do conjunto. (fonte: arquivo pessoal)	135
[71a] Piscinas das Marés - Relação áreas encerradas/áreas cobertas. (fonte: arquivo pessoal)	134
[71b] Piscinas das Marés - Divisórias e mobiliário fixo. (fonte: arquivo pessoal)	134
[72] Piscinas das Marés - Entrada, cruzamento. (fonte: arquivo pessoal)	136
[73] Piscinas das Marés - Efeito corredor. (fonte: arquivo pessoal)	136
[74] Piscinas das Marés - Saída dos vestiários. (fonte: arquivo pessoal)	136
[75] Casa Beires - Fachada de vidro, autor desconhecido, s/d. (fonte: http://homelessmonalisa.darq.uc.pt)	143
[76] Anatomia do ovo - Autor desconhecido, s/d. (fonte: http://pt.wikipedia.org)	143
[77] Casa Vieira de Castro - Entrada, autor desconhecido, s/d. (fonte: http://users.med.up.pt)	143
[78] Quadro síntese (fonte: arquivo pessoal)	142
[79] Casa do Pêgo - Imagem de satélite. (fonte: Google Earth 2009)	143
[80] Casa do Pêgo - Planta e desenho de concepção. (fonte: <i>JA</i> , nº224)	144
[81] Casa do Pêgo - Esquissos. (fonte: <i>El Croquis</i> , nº140)	144
[82] Casa do Pêgo - Localização com eixos, imagem de satélite Google Earth 2009. (fonte: arquivo pessoal)	148
[83] Casa do Pêgo - Implantação com eixos, imagem de satélite Google Earth 2009. (fonte: arquivo pessoal)	148
[84] Casa do Pêgo - Análise dos eixos compositivos. (fonte: arquivo pessoal)	148
[85] Casa do Pêgo - Entrada, Fernando Guerra, s/d. (fonte: www.ultimasreportagens.com)	149
[86] Casa do Pêgo - Exterior da zona social a Poente, Fernando Guerra, s/d. (fonte: www.ultimasreportagens.com)	149
[87] Casa do Pêgo - Exterior da zona privada a Nascente, Fernando Guerra, s/d. (fonte: www.ultimasreportagens.com)	149
[88] Casa Beires - Plantas. (fonte: <i>Álvaro Siza: Casas 1954-2004</i>)	151
[89] Casa A. C. Siza - Planta. (fonte: <i>Álvaro Siza: Casas 1954-2004</i>)	151
[90] Casa do Pêgo - Análise do layer “Plataformas e mudanças de cota. (fonte: arquivo pessoal)	152
[91] Casa Alves Costa - Corredor dos quartos, autor desconhecido, s/d. (fonte: <i>A Casa</i>)	154
[92] Casa Alves Santos - Átrio de entrada, Enrico Molteni, s/d. (fonte: <i>Álvaro Siza: Casas 1954-2004</i>)	154
[93] Casa Avelino Duarte - Passagem da cozinha para a sala, Enrico Molteni, s/d. (fonte: <i>Álvaro Siza: Casas 1954-2004</i>)	154
[94] Casa do Pêgo - Muros. (fonte: arquivo pessoal)	156
[95] Casa do Pêgo - Coberturas. (fonte: arquivo pessoal)	156
[96] Casa do Pêgo - Fernando Guerra, s/d. (fonte: www.ultimasreportagens.com)	157

[97] Casa do Pêgo - Fernando Guerra, s/d (fonte: www.ultimasreportagens.com)	157
[98] Casa do Pêgo - Fernando Guerra, s/d (fonte: www.ultimasreportagens.com)	157
[99] Casa do Pêgo - Fernando Guerra, s/d (fonte: www.ultimasreportagens.com)	157
[100] Casa do Pêgo - Fernando Guerra, s/d (fonte: www.ultimasreportagens.com)	158
[101] Casa do Pêgo - Fernando Guerra, s/d (fonte: www.ultimasreportagens.com)	158
[102] Casa do Pêgo - Fernando Guerra, s/d (fonte: www.ultimasreportagens.com)	158
[103] Casa do Pêgo - Fernando Guerra, s/d (fonte: www.ultimasreportagens.com)	158
[104] Casa Avelino Duarte - Portas convergentes. (fonte: <i>Álvaro Siza: Casas 1954-2004</i>)	158
[105] Casa do Pêgo - Fernando Guerra, s/d (fonte: www.ultimasreportagens.com)	160
[106] Casa do Pêgo - Fernando Guerra, s/d (fonte: www.ultimasreportagens.com)	160
[107] Casa do Pêgo - Fernando Guerra, s/d (fonte: www.ultimasreportagens.com)	160
[108] Casa do Pêgo - Fernando Guerra, s/d (fonte: www.ultimasreportagens.com)	160
[109] Casa do Pêgo - Fernando Guerra, s/d (fonte: www.ultimasreportagens.com)	160
[110] Casa do Pêgo - Fernando Guerra, s/d (fonte: www.ultimasreportagens.com)	160
[111] Tabela comparativa dos autores e dos respectivos conceitos-chave.	167