



Sentir espaço

da percepção à imaginação

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
Catarina Pacheco de Freitas Machado

Sentir espaço

Catarina Pacheco de Freitas Machado

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

FAUP 2011

Docente acompanhante: Arquitecto Camilo Rebelo

Agradecimentos

Ao Arquitecto Camilo Rebelo, por estar ao meu lado neste percurso de forma tão interessada, atenta e disponível.

Ao Arquitecto Eduardo Souto de Moura pela disponibilidade, simpatia e pelo fundamental e determinante contributo.

Ao Professor Vitor Silva pela ajuda que definitivamente enriqueceu este trabalho.

Ao meu pai, por me ter ensinado a sonhar.

À Aurora pela energia, força e conforto, todos os dias.

Ao Ico pela motivação e alegria, por me ter acompanhado de uma forma tão intensa.

À Inês, à Vera e à Cassandra com quem aprendi que o trabalho individual faz mais sentido quando é partilhado.

Para a minha mãe

Índice

Introdução.....	11
------------------------	-----------

Um.

1.1 Percepção.....	15
---------------------------	-----------

1.1.1 O corpo sensível.....	15
-----------------------------	----

1.1.2 Os processos cognitivos.....	16
------------------------------------	----

1.1.3 (Percepção do espaço) . O corpo no espaço.....	16
--	----

1.1.4 Fenomenologia da percepção.....	20
---------------------------------------	----

1.2 Movimento.....	22
---------------------------	-----------

1.2.1 (A percepção e o movimento) . O espaço sensório-motor.....	22
--	----

1.2.2 O movimento do corpo no espaço.....	23
---	----

1.3 Helena Almeida . <i>a encenação da inteioridade</i>	25
---	----

Dois.

2.1 Tempo.....	33
-----------------------	-----------

2.1.1 Khronos.....	33
--------------------	----

2.1.2 Kairos.....	34
-------------------	----

2.1.3 Tempo e espaço.....	35
---------------------------	----

2.1.4 Presente, passado e futuro.....	36
---------------------------------------	----

2.1.5 O tempo, a sensação e o movimento.....	37
--	----

A sensação do passado

2.2 Memória.....	41
-------------------------	-----------

2.2.1 Mnemosine.....	41
----------------------	----

2.2.2 A memória do espaço.....	42
--------------------------------	----

2.2.3 Os mapas.....	43
2.2.4 Memória colectiva.....	44
a) a história	
b) a simbologia	
2.2.5 A experiência do lugar.....	47
2.2.6 Experiências arquetípicas de arquitectura.....	49
2.2.7 A memória de cada um.....	56
a) a casa	
2.2.8 O afecto.....	57

Três.

3.1 Da percepção à memória

da memória ao movimento.....59

O movimento do futuro

Da memória à imaginação: as nove musas

3.2 Imaginação.....63

3.2.1 A imaginação.....63

3.3 Projectar espaço.....65

3.3.2 O processo criativo.....65

3.3.3 Projectar espaço.....65

cá fora: arquitectura desassossegada . o elogio imaginado.....69

Conversa com o Arquitecto Eduardo Souto de Moura.....71

A permanência rigorosa do imaginário no tempo.....74

Conclusão.....79

Resumo

Sentir espaço é uma história dentro de outra história. Expõem-se e problematizam-se processos e teorias sobre processos, para se contar em paralelo a história da experiência pessoal do espaço e da arquitectura, com o estudo de casos.

Ao expor em paralelo não se pretende uma divisão, antes um cruzamento de ideias, que se vai entrançando progressiva e horizontalmente.

Vertical e sequencialmente o trabalho divide-se em dois momentos.

O primeiro, composto por duas partes - um e dois - é relativo aos mecanismos de apreensão do espaço e à permanência das imagens deste na memória.

O trabalho procura perceber a experiência do corpo no espaço, através da percepção e do movimento, e pelo tempo e pela memória, compreendendo a relação do corpo no conjunto tempo-espaço e os processos cognitivos que levam à formação e fixação de uma imagem.

O segundo - três - refere-se ao imaginário e à análise do processo criativo.

Abstract

Sentir espaço is a story within another story. Processes and theories about processes are exposed and analysed and, in parallel is told the story of the personal experience of space and architecture, with the study of cases.

Although it is exposed in parallel, we do not intend to divide but to cross ideas, which will gradually entwine horizontally.

Vertically, the work is divided into two moments.

The first is composed of two parts - one and two - and refers to the mechanisms of understanding of space and the permanence of the images in the memory.

The work seeks to understand the experience of the body in space, through perception and movement, and by time and memory, understanding the relationship of the body as a whole time-space existence and the cognitive processes that lead to the formation and fixation of an image.

The second - three - refers to the imaginary and the analysis of the creative process.

Introdução

Há sempre uma ambiguidade e uma indefinição poética no acto de sentir. Desde logo porque esta palavra se refere tanto aos sentidos do corpo, como a essa dimensão estranha relativa às emoções.

Este trabalho aparece como uma tentativa de compreender essas duas dimensões do sentir, quando estamos corpo-carne e corpo-mente num lugar, num espaço.

Porque o espaço e os lugares só se compreendem experimentando, é na experiência do corpo no espaço que começo a minha reflexão.

Mas, porque não só de matéria palpável e estímulos físicos somos feitos, a reflexão vai-se adensando, na procura desse espaço de afinidades que desenvolvemos progressivamente. Procuro entender porque são nossos esses lugares e esses espaços onde estivemos inteiramente.

O corpo é percepção e o corpo é movimento; o corpo é movimento num tempo e num espaço; o tempo e o espaço são as coordenadas da memória; a memória são imagens que se evocam; as afinidades são despertadas pelo reconhecimento. O que alguma coisa desperta em nós para lá do reconhecimento de uma imagem - esse é o ténue mistério do afecto.

Mas desta forma não se pretende encerrar um raciocínio. O resultado deste trabalho não é definitivo nem aspirou nunca à decisiva compreensão deste que é simultaneamente um círculo e uma linha de influências. O que aqui é exposto é uma procura.

Assim, numa tentativa de soltar o passado do seu carácter definitivo e imutável, voltamos para a sua influência na construção do futuro. A imaginação introduz o acto de criação e é decomposto o processo criativo, simultaneamente sensação do passado e movimento do futuro, memória e imaginação.

Analisa-se então a relevância da memória e do tempo que passou na percepção do presente e na construção do porvir.

O trabalho é estruturado em dois momentos. O primeiro subdivide-se também em duas partes, numa tentativa de separar os conceitos¹ referentes ao corpo enquanto matéria sensível, e à mente como centro de controlo, passível de influenciar as experiências pelo simples registo e evocação de um passado que abre caminho para explicar o afecto.

¹ Ao utilizar a palavra conceito não se pretende categorizar os pensamentos em gavetas, como temia Bergson. Pelo contrário, queremos pensar esses conceitos analisando primeiramente a sua classificação mas não os encerrando.

No primeiro momento investiga-se a mecânica corpórea, as capacidades e o funcionamento dos processos de apreensão espacial. Para que melhor se compreenda a relação do homem com o meio que o envolve, a questão da percepção inserida numa circunstância cultural, são expostas as considerações do antropólogo Edward T. Hall.

E, porque do estudo das essências se trata, a fenomenologia aparece como uma inevitabilidade, fazendo-se referência a Merleau-Ponty, na Filosofia, a Christian Norberg-Schulz na fenomenologia do espaço, a James Gibson, na Psicologia.

Analisa-se o tempo enquanto duração que implica uma permanente continuidade dependente e a memória como consequência da percepção, do movimento e enquanto intrínseca ao conceito de tempo.

A memória é vista segundo Henri Bergson, fazendo-se também referência ao biólogo Richard Semon e ao historiador Aby Warburg.

A memória é decomposta em duas partes fundamentais: a memória colectiva e a memória de cada um.

Desta forma, o primeiro e o segundo capítulos expõem e problematizam os conceitos relativos ao corpo e à mente, respectivamente a percepção e o movimento, o tempo e a memória.

No segundo momento pensam-se os processos corporais e mentais que intervêm ao imaginar e no acto de criação dos espaços, focando-se na imaginação sobre dois pontos fulcrais. A imaginação que se prende com as experiências do passado, com o que se viu e permanece na memória consciente ou subconscientemente; e a imaginação produtora de imagens novas, fruto de devaneios e de sonhos. O processo criativo surge como uma mescla, resultado das experiências anteriores e do que em nós ficou, englobando deste modo a percepção e a memória.

O contraponto de Henri Bergson é Gaston Bachelard, autor abordado no terceiro capítulo.

E, porque a arquitectura toma progressivamente conta das páginas deste trabalho, as considerações de Álvaro Siza e de Eduardo Souto de Moura aparecem no final, mostrando as implicações e a relação entre os conceitos pensados.

Paralelamente à análise e problematização dos conceitos propostos desenvolve-se a investigação do espaço. O espaço e a arquitectura surgem quase como uma história dentro de outra história, assumindo gradualmente o seu protagonismo até tomarem conta das páginas escritas e serem o propósito deste trabalho.

No primeiro capítulo a investigação debruça-se sobre Helena Almeida; artista que trabalha a experiência do espaço de forma absoluta pela experimentação plástica.

Há espaços que encerram imagens, memórias, tempo. Há outros que revelam desejos, ideias.

Considerando o tempo e a memória, surge o conceito de arquétipo no contexto da memória colectiva. São feitas três descrições de experiências arquetípicas de arquitectura, quatro lugares que visitei e que considero fundamentais enquanto imagens primeiras no imaginário do estudante de arquitectura: o Partenon, a capela de Ronchamp, Chandigarh e a Cidade Proibida. Embora as duas cidades tenham sido visitadas em diferentes momentos, são aqui colocadas em paralelo, pela sua semelhança enquanto ideal.

Este trabalho encerra um ciclo que é um círculo porque as motivações e as reflexões tenderam sempre para a problematização do espaço tal como aqui é exposto, enquanto dimensão da existência humana. Heidegger afirmou que “a existência é espacial” e que “não se pode dissociar o homem do espaço.”

O que o ser humano tem de mais essencial, primário e primitivo quando experimenta um espaço - este é talvez o tema sobre o qual este trabalho se debruça. Acredito que perceber estas influências enriquecerá o acto de projectar.



01. Helena Almeida, Sem título, 1994-95

[<http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=411&sec=&seco>]

1.1 Percepção

1.1.1 O corpo sensível

Falar de percepção é falar do corpo (dos seus sentidos) e também da mente. Talvez possamos dizer, de uma forma simples, que a técnica é efectuada e conseguida pelo corpo e o processo é mental. A percepção é então entendida como um processo psico-fisiológico; os sentidos captam os estímulos físicos, estes traduzem-se em impulsos que são transmitidos ao cérebro e aí são organizados e interpretados.

A palavra percepção vem do latim *perceptio* que significa acção de recolher e, por extensão, conhecimento por apreensão. Por sua vez, *perceptio* do latim traduz *katálepsis* do grego. Desta forma, percepção não é só a sensação mas é a consciência dessa mesma sensação ou o seu conhecimento.

O homem está em contacto com o meio ambiente através do corpo, dos seus cinco sentidos: a visão, a audição, o olfacto, o tacto e o paladar. Cada um destes com uma correspondência a uma parte do corpo, a um órgão: os olhos (a retina), os ouvidos (ouvido interno), o nariz (fossas nasais), a pele e a língua (parte superior da língua). Edward T. Hall distingue duas categorias para agrupar os sentidos: os receptores imediatos e os receptores à distância. Os olhos, os ouvidos e o nariz apreendem objectos afastados, a matéria que não está em contacto com o corpo. A pele, as mucosas e a língua tocam as coisas, entram em contacto directo com o ambiente e com a matéria. É exactamente por esta proximidade que implica, que o tacto é considerado o mais pessoal de todos os nossos sentidos e está muitas vezes associado à intimidade. Para que o nosso corpo toque outro corpo de forma voluntária é indispensável um conhecimento alargado do outro e um grau elevado de estima.

O desenvolvimento dos sentidos está intimamente relacionado com a evolução do Homem e com a sua necessidade de sobrevivência. Assim, a visão e a audição foram, de forma natural, os sentidos que mais foram desenvolvidos e aperfeiçoados. Basta pensar, por exemplo, nos aparelhos que prolongam as capacidades do ser humano, como refere Edward T. Hall, o rádio, o telefone, a televisão. Estas extensões do corpo surgiram privilegiando estes dois sentidos. No entanto, parece ter surgido recentemente um novo interesse quando se trata de tecnologia; os ecrãs tácteis nos mais variados equipamentos têm vindo a ganhar força no mercado, sugerindo uma nova importância dada ao tacto.

Para além da apreensão do meio dada pelos cinco sentidos, a percepção estende-se a outros domínios do corpo. Assim, consideramos os receptores térmicos, pele e mucosas, que se encontram distribuídos por todo o corpo, para garantirem as sensações de frio e calor, percebendo a temperatura; o equilíbrio e a orientação, cujo órgão responsável se encontra localizado no ouvido interno; os órgãos motores (músculos, tendões e articulações) são responsáveis pelas sensações de altitude e movimento - quinestesia; os receptores das sensações de bem ou mal estar do organismo (fome, sede, etc.) estão distribuídos pelos vários órgãos - cenestesia.

Inerente ao ser humano, a percepção não é um simples somatório de estímulos que impressionam os receptores sensoriais, mas um processo de apreensão da realidade mais complexo onde interferem múltiplos factores específicos de cada indivíduo, como as experiências anteriores e a aprendizagem ao longo do crescimento. (Pretendemos sobre este facto fazer incidir o nosso estudo, abordando no capítulo dois a questão da memória e fazendo a relação entre estes conceitos, de uma forma mais aprofundada, no capítulo três).

1.1.2 Os processos cognitivos

Para um entendimento do conceito de percepção parece-nos importante expor e analisar as teorias tradicionais da percepção expostas por James Gibson. Este autor explica o processamento de estímulos segundo estas teorias. Por estímulos entendem-se os impulsos nervosos sensoriais para o cérebro. Os processos sugeridos e analisados por Gibson são cognitivos. As operações mentais nos estímulos sensoriais de acordo com Kant; as operações semilógicas nos estímulos sensoriais de acordo com Helmholtz e Egon Brunswik; descodificar operações nos estímulos sensoriais. É então que Gibson (1986) sugere que todos os teóricos parecem concordar num ponto, “a experiência passada é trazida para suportar os impulsos sensoriais, o que significa que as memórias são de alguma forma aplicadas a eles.”

Uma vez mais é assim referida a memória, conceito fulcral neste trabalho, ao qual dedicaremos o próximo capítulo na tentativa de uma explicação desta associação.

1.1.3 (Percepção do espaço) . O corpo no espaço

A percepção é então o que relaciona o nosso corpo com o que nos rodeia. O que nos propomos estudar agora mais intensamente é essa relação do corpo com o espaço.

José Gil introduz a noção de percepção estética, que se entende como sendo a percepção artística, a percepção da obra de arte. A percepção do espaço, no âmbito da arquitectura, é também ela estética, carregada de “pequenas impressões, sensações ínfimas, imperceptíveis que acompanham necessariamente a apreensão de uma forma pictural ou musical”. (José Gil, 1996) Pois que se o arquitecto trabalha o espaço no sentido de aumentar a “escala das sensações mínimas”, procurando e dando um valor inevitável às pequenas percepções, também de uma experiência estética se trata a experiência do espaço.

Há inúmeras formas de abordar a reacção do corpo, no que diz respeito aos sentidos, ao espaço que o envolve. Procuraremos no entanto expor essa reacção em termos gerais, considerando mais aspectos comuns a determinados espaços, não nos debruçando especificamente sobre todos os diferentes tipos de geometria, luz, cor e textura. Sabemos a importância de cada um destes elementos que definem um dado espaço, fazendo referência a eles e analisando-os segundo os casos de estudo; não pretendemos nem expomos porém um catálogo de hipóteses.

Edward T. Hall dedica um capítulo do livro *A Dimensão Oculta* à percepção do espaço. Divide então em duas partes, referidas anteriormente: uma relativa aos receptores à distância, (os olhos, os ouvidos e o nariz), e a outra aos receptores imediatos (pele e músculos). Esta divisão é pertinente, muito embora sejam partes inseparáveis de um mesmo todo.

Este autor sublinha a diferença de natureza e de complexidade entre a visão e a audição. E esta diferença é também notável quando se trata da apreensão do espaço. De facto, a quantidade de espaço que um e outro sentido podem controlar de forma eficaz é distinta. O espaço visual é mais definido, mais determinável em termos de limites e mais nítido e fácil de ser percebido pelo ser humano. O espaço sonoro é mais indefinível para nós; tantas vezes nos acontece não saber de onde vem um som, sabemos determinar de que lado vem sem saber o seu ponto exacto de origem. Sabemos porém que o sistema auditivo pode ser desenvolvido de tal modo que seja possível determinar a localização de objectos e dos limites do espaço através das frequências acústicas.

O desenvolvimento e a importância dada a cada um dos sentidos depende tanto do funcionamento dos restantes outros, como da cultura em que cada indivíduo está inserido.

Na cultura ocidental é dada pouca importância ao espaço olfactivo. Os cheiros naturais são vistos de uma forma estranha, havendo a tendência de os mascarar com perfumes e neutralizadores. São criados ambientes olfactivamente neutros e homogéneos, ficando assim a vida quotidiana menos rica e variada. Até porque “os cheiros têm o dom de evocar recordações muito mais profundas do que as imagens ou os sons”. (Edward T. Hall, 1966)

Os receptores imediatos, a pele e os músculos, desempenham um importante papel na percepção do espaço. As superfícies, na sua variedade de textura e de cor, são essenciais a uma experiência espacial completa.

A textura é julgada e apreciada quase inteiramente pelo tacto, mesmo quando é à vista que se oferece. Com raras excepções, é a recordação de experiências tácteis que nos permite apreciar a textura. (...) quer se trate do exterior ou do interior dos edifícios, as texturas raramente são utilizadas de modo deliberado com plena consciência do seu impacto psicológico ou social.

Edward T. Hall, 1966

Compreendemos pois que é dada pouca atenção à experiência táctil na concepção de espaços, na arquitectura.

A pele é de extrema importância na percepção e no conjunto de todas as experiências, não só por ser responsável pelo tacto, mas também por desempenhar funções notáveis no plano térmico.

“No que se refere ao seu estado emocional, o homem encontra-se equipado com um duplo sistema emissor e receptor que funciona por modificações térmicas da pele em diferentes regiões do corpo. Os estados emocionais traduzem-se também por modificações do fluxo sanguíneo nas diversas partes do corpo.”, explica Edward T. Hall. Esta relação da temperatura da pele com os estados emocionais do ser humano é um mecanismo, provavelmente tão antigo quanto o próprio homem, que permite detectar, através desses subtis indícios, os estados psicológicos de cada um, em determinado momento e em distintas circunstâncias.

“Mas, à luz dos nossos conhecimentos acerca do comportamento de formas menos evoluídas da vida, surgem como vestígios significativos de manifestações - fósseis do comportamento, poderíamos dizê-lo - que originalmente serviam para comunicar com outrem.” Designados pelo autor por fósseis do comportamento, compreendemos o importante papel destas mesmas manifestações. Ainda que hoje sejam pouco relevantes na compreensão comum entre seres humanos, estes indícios não desapareceram com a evolução, porque nos são intrínsecos e dependem de mecanismos do corpo para se manifestarem. Difícil, impossível até, é bloquear a ligação entre os estados emocionais e essas reacções espontâneas e involuntárias.

Ainda que as experiências táctil e visual sejam postas em dois grupos distintos pelas diferentes funções que desempenham, são inseparáveis e estão intimamente relacionadas quando

entendemos a percepção como um todo, uma síntese dos estímulos que o corpo apreende, processa e armazena. Um exemplo simples para compreender esta relação de dependência é dado por Edward T. Hall: às crianças são indispensáveis anos de aprendizagem até que consigam subordinar o mundo tátil ao mundo visual.

Esta relação avança com o carácter global necessário à percepção do espaço.

Também a combinação da experiência quinestésica com a experiência visual é essencial e incontornável. Até porque são irrefutáveis os efeitos correctivos que a visão deve à quinestesia.

Percepcionar globalmente um espaço é fazer a síntese de numerosos dados sensoriais de ordem visual, auditiva, quinestésica, olfactiva e térmica. É entrar em relação com ele através dos receptores à distância (olhos, ouvidos, nariz) e dos receptores imediatos (pele, mucosas e músculos). Se cada um destes receptores for mais vivamente impressionado (e pode sê-lo, conforme a importância dada pelas culturas aos diferentes sentidos), captará, enquanto marcado por esse estímulo mais forte, um espaço a que poderá chamar-se espaço visual, espaço auditivo, espaço olfactivo, espaço gustativo, espaço térmico, espaço tátil, espaço quinestésico, provocando, assim, diferentes percepções do espaço e diferentes relações do indivíduo no espaço.

in O espaço pedagógico

Pensar na influência do espaço em cada um é pensar primeiramente na questão da percepção, que temos vindo a analisar. E percepção engloba várias componentes que põem em acção processos corporais e cognitivos, criando o que se pode designar de mundo perceptivo. Esse mundo perceptivo é o ponto de partida para as reacções motoras do corpo, bem como para os estados emocionais provocados ou potenciados pelo espaço.

Segundo Oriol Bohigas, citado no livro *O espaço pedagógico*, “Quando o Homem compreender o carácter multissensorial da sua existência, então penetrará física e psiquicamente o espaço onde vive.” Física e psiquicamente; porque o espaço é para ser sentido, com a dupla significância desta palavra. Se o espaço é passível de ser vivido, habitado, “marcado pelo corpo”, também podemos afirmar que o espaço pode marcar ele o próprio corpo? Procuramos argumentar e defender esta ideia neste estudo. Porque o espaço nos condiciona inevitavelmente uma vez que “tudo o que o Homem é e faz está ligado à experiência do espaço.” (*in O espaço pedagógico* 2) Concordando com este pressuposto, Edward T. Hall afirma em *A Dimensão Oculta* que “No homem, o sentimento do espaço está ligado ao sentimento do Eu, que está por sua vez em relação íntima com o ambiente. Deste modo, certos aspectos da personalidade

ligados à actividade visual, quinestésica, táctil, térmica, podem ver o seu desenvolvimento inibido ou, pelo contrário, estimulado pelo meio ambiente.”

É, com efeito, na faculdade de destacar e caracterizar as variantes fundamentais da experiência sensível que reside o poder próprio do artista.

Edward T. Hall, 1966

O arquitecto Steven Holl, salientou o carácter multi-sensorial da experiência do espaço, considerando que “a arquitectura mais do que outras formas de arte, envolve o imediatismo das nossas percepções sensoriais. A passagem do tempo, luz, sombra e transparência; fenómenos de cor, material, textura e detalhe, todos participam na experiência completa da arquitectura. (...) só a arquitectura pode, simultaneamente, despertar todos os sentidos - todas as complexidades da percepção”. Steven Holl avança com a arquitectura enquanto exercício de fazer espaço, referindo-se sempre à fenomenologia da arquitectura. De facto, importa ter clara a distinção entre estes dois conceitos, uma vez que, se arquitectura é espaço, espaço não é necessariamente arquitectura. Pretendemo-nos focar na ideia de espaço criado ou trabalhado pela arquitectura.

1.1.4 Fenomenologia da percepção

A fenomenologia pode ser definida como o estudo das essências ou de como aparecem os fenómenos. É uma filosofia que traz as essências de volta à existência e considera o mundo como já estando lá antes das reflexões começarem. Concentra-se na tentativa de alcançar o contacto directo e primitivo com o mundo, tentando descrever a experiência tal como ela é. No entanto, isto não é limitado ao domínio visual. A fenomenologia implica uma receptividade a todo o potencial ontológico da experiência humana envolvendo assim todos os sentidos. Não deve ser entendida porém como um superficial nível de recepção, uma vez que implica uma dimensão interpretativa mais profunda. Vários autores como Martin Heidegger, o filósofo alemão educado segundo a tradição fenomenológica de Edmund Husserl, e Gaston Bachelard, que abordaremos neste trabalho, interessam-se pelo significado ontológico da arquitectura. Para eles, o espaço é para ser percebido não como abstracto e neutro mas como o espaço da experiência vivida. De facto, parece ter havido uma tendência para perceber o espaço como distante do corpo e das suas sensações, ao privilegiar a visão. O espaço precisa de ser percebido com todas as suas associações fenomenológicas, e por todos os sentidos. (*in rethinking Architecture*)

A fenomenologia foi abordada por Merleau-Ponty relativamente à arte. Christian Norberg-Schulz relacionou-a com o espaço. Steven Holl, Juhani Pallasmaa e Alberto Pérez-Gómez aplicaram esta filosofia à arquitectura.

Steven Holl parece acrescentar à fenomenologia pura, o valor da intenção em arquitectura, distinguindo assim a fenomenologia da arquitectura da fenomenologia aplicada a outros campos.

Encontrar a concha inicial em toda a moradia, no próprio castelo - eis a tarefa básica do fenomenólogo.

Gaston Bachelard

1.2 Movimento

Podemos afirmar que tudo está em movimento. Porque o repouso, a matéria estática, é uma ilusão da macro-escala. Sabemos que as coisas estão paradas no espaço porque as vemos assim, de fora, a uma certa distância e com as limitações da nossa visão. No entanto parece ser inegável o movimento que ocorre em toda a matéria quando observada a microscópio, por exemplo. Os átomos com os seus electrões em constante rotação à volta do núcleo são a garantia do movimento permanente de tudo o que encontramos à nossa volta. Considerando as micro-percepções, tudo está em movimento. (José Gil, 2004)

O nosso corpo, também ele está em movimento, de uma ou de outra forma. É um organismo vivo e por isso tem o seu ritmo próprio e admirável. O coração bombeia o sangue, que percorre as veias por todo o corpo; a respiração cria também no corpo um movimento com um ritmo.

Para Steve Paxton¹, referido por José Gil, existem *small dances*, movimentos presentes e que actuam no corpo, mesmo quando se está em absoluto relaxamento; de outra forma, são essas pequenas danças, esses movimentos microscópicos, que impedem o nosso corpo de cair quando estamos de pé. Esta ideia de que o corpo está permanentemente em movimento vem então não só do facto de ser um organismo vivo com o seu ritmo próprio mas também da ideia de que há permanentemente uma dança em nós, que garante o nosso equilíbrio, a sustentação do próprio corpo. (José Gil, 2004)

1.2.1 (A percepção e o movimento). O espaço sensório-motor

Da mesma forma que a percepção é o corpo, o corpo é movimento. Intrincando ainda mais esta relação circular, percebemos então que a percepção é movimento e movimento é percepção, resultando desta associação, que tem um carácter de dependência, o espaço sensório-motor.

“Já nas primeiras etapas de formação do espaço sensório-motor da primeira infância se torna evidente a importância do movimento na percepção do espaço.” (*in O espaço pedagógico*) De facto, entendemos quando vemos os movimentos experimentais de crianças pequenas, a relevância do movimento na apreensão do espaço envolvente, e a construção através desse mesmo movimento da ideia de espaço, uma espécie de mapa. Ao percorrer, parar, tocar, a criança entende a noção de limite e, como consequência, apercebe-se da forma dos espaços encerrados. Esta tomada inicial de consciência do espaço, mais do que devida à percepção, é

¹ Steve Paxton (1939) é um bailarino e coreógrafo americano. No seu percurso dedicou-se à dança e à escrita, investigando continuamente o corpo e o movimento.

uma experiência de compreensão através do movimento.

Estimulado constantemente, o corpo usa sistematicamente o movimento como reacção aos estímulos e à interpretação destes pelo cérebro.

Colocado entre a matéria que influi sobre ele e a matéria sobre a qual ele influi, o meu corpo é um centro de acção, o lugar onde as impressões recebidas escolhem inteligentemente o seu caminho para se transformarem em movimentos efectuados; portanto, representa efectivamente o estado actual de meu devir, daquilo que, em minha duração, está em vias de formação.

Henri Bergson, 1939

1.2.2 O movimento do corpo no espaço

Debruçar-nos-emos agora sobre o movimento do corpo enquanto um todo no espaço.

O homem cria relações com o que o rodeia, com o meio ambiente, com os espaços. Estas relações dependem tanto do seu aparelho sensorial como do modo como este está condicionado a reagir.

A percepção quinestésica do espaço é garantida pelos nervos proprioceptivos, que informam permanentemente o indivíduo sobre o que se passa quando este usa os seus músculos. Esta informação permite ao homem mover-se de forma coerente e harmoniosa, desempenhando pois um papel fulcral. O espaço quinestésico é de extrema importância na utilização quotidiana dos edifícios.

Interessante é verificar os factores que intervêm nos indivíduos ao analisar um espaço, que inconscientemente julgam e experimentam através do movimento. Quase todos nós, quando consideramos um determinado espaço como amplo, estamos a fazer uma análise da quantidade de movimentos seguidos que conseguimos executar e da variedade desses movimentos. Quanto maior a variedade, mais amplo um espaço nos parece; porque os seres vivos se movem e para cada movimento é necessária uma determinada quantidade de espaço. Desta forma, muito esquematicamente, entendemos que o que determina o modo como um espaço é vivido é o que nele se pode realizar, os movimentos que o corpo pode executar. (Edward T. Hall, 1966)



02. Helena Almeida, Ouve-me, 1979
[CARLOS, Isabel; PHELAN, Peggy
- intus. Helena Almeida. Civilização
Editora, 2006]



03. Helena Almeida, Corte Secreto, 1981
[<http://cam.gulbenkian.pt>]

1.3 Helena Almeida . A encenação da interioridade

Helena Almeida é uma pintora portuguesa, cujas obras se encontram entre a pintura, a escultura, a fotografia, a *performance*, a dança e o vídeo. O seu trabalho foi evoluindo, atravessando e combinando estas diferentes áreas. Debruça-se sempre sobre o mesmo, como ela própria enumera em entrevista: “o espaço, a casa, o tecto, o canto, o chão; depois, o espaço físico da tela, mas o que eu quero é tratar de emoções. São maneiras de contar uma história.” (Helena Almeida)

No final da década de 60, aquando da sua primeira exposição, Helena Almeida fazia já pinturas que ganhavam um carácter de escultura, pela tridimensionalidade que mostravam. Mais tarde, em *Tela Habitada* (1976) Helena Almeida traz o seu corpo, emprestando-o à pintura.

Depois desta inversão, surgiu uma outra: “a lógica inversa do movimento, em direcção ao interior.” (Peggy Phelan, 2005)

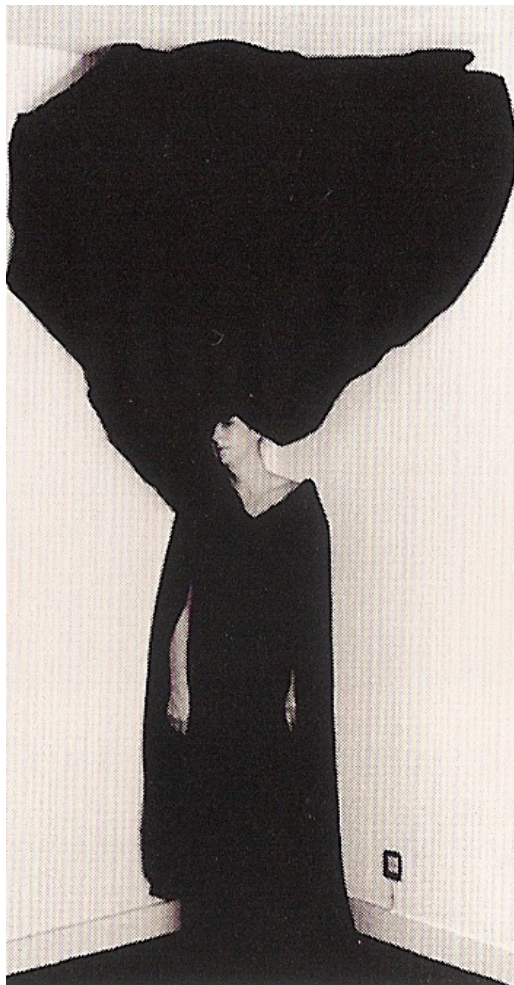
Na série de 1979, *Sente-me, Ouve-me, Vê-me*, Helena Almeida chama-nos para a experiência sensorial na sua pluralidade, nos três campos sensoriais que a arte, na sua generalidade, comporta.

Corte Secreto, de 1981, foi apresentado em 1982 à Bienal de Veneza, no Pavilhão de Portugal comissariado por Ernesto de Sousa. Este artista, cineasta, crítico, que marcou o contexto português da época, foi um dos interlocutores eleitos por Helena Almeida nos anos de desenvolvimento da carreira, hoje nacional e internacionalmente reconhecida.

Trata-se de um telão suspenso do tecto em que o corpo parece entrar numa fenda aberta na parede. O facto de optar por este formato e modo de exposição reforça a relação com a arquitectura que é uma componente importante e indissociável da obra de Almeida.

Se a pintura é representação, mancha, luz, o que é a arquitectura? É a concretização física, pesada, enorme de um desenho: a passagem à massa e ao volume de um traço. É a máxima fisicalização ou corporização de um espaço concebido a partir de pontos, direcções, tensões, olhares de dentro e de fora, vistas interiores e exteriores, fachadas e paredes, janelas e portas, rodapés e tectos. No caso desta imagem tudo isso é sugerido através deste corpo atravessado ou que atravessa dois “lugares”. (Peggy Phelan, 2005)

04. Helena Almeida, Canto da Casa, 1982
[CARLOS, Isabel; PHELAN, Peggy - intus.
Helena Almeida. Civilização Editora, 2006]



1.3.2 A auto-representação: o corpo

A obra de Helena Almeida fala da experiência do corpo. É uma experiência de si porque o corpo é o seu, único passível de ser totalmente o que a artista quer representar. Desde a década de 90 que a obra de Helena Almeida se tem vindo a debruçar sobre a relação entre o corpo e o espaço, mais concretamente o espaço do seu atelier. Este espaço aparece-nos quase sempre neutro, sem qualquer elemento decorativo, objecto ou tentativa de cenário e a artista apresenta-se também o mais neutra possível, quase sempre de vestido preto, largo, como se quisesse anular qualquer identidade e representar apenas o corpo, um corpo no espaço e não o seu corpo no seu atelier. Assim, nem assume um personagem nem se trata de um auto-retrato.

E claro que os meus “auto-retratos” não criam personagens, eu não me transvisto, são antes a minha relação com o desenho, com a pintura, com o espaço, com a emoção.

O meu corpo é como um baú, um recipiente de emoções, de lembranças, que as pessoas (e eu também) podem encher, esvaziar, transferir para aquele corpo.

Helena Almeida

O espaço arquitectónico criado “produz tanto o desejo de permanecer no lugar como o desejo de ser deslocado, de se libertar dos constrangimentos da forma, de uma maneira geral. O desejo de permanecer no lugar expressa-se pelo retorno contínuo ao espaço do seu atelier.” “nos seus trabalhos posteriores, a artista explora a forma como a continuidade da arquitectura do espaço do seu atelier pode ser o suporte de que necessita, tanto para habitar como para ser habitada por ele. E ser habitada pelo seu atelier significa ser habitada também pela vida e obra do seu pai, que aí trabalhou enquanto ela crescia, e pela vida e obra do seu marido e filhos, que também frequentam o local. Assim, ao mesmo tempo que a arquitectura significa um espaço material e específico, também ultrapassa as suas fronteiras levando-nos muito para além da sua forma física peculiar. A arquitectura penetra-nos, e nós penetramo-la, na esperança de nela podermos habitar e confiando que ela não nos encerre.” (Peggy Phelan, 2005)

Numa conversa, entrevista, com Isabel Carlos, Helena Almeida explica o azul. Explica que é um azul energético, o mais energético que conseguiu fazer, resultado de uma mistura de azul-cobalto com azul-ultramarino. O facto mais interessante é que é essa a cor, pelo seu carácter energético, que associa a espaço. “Não poderia ser qualquer outra, tinha que ser uma cor que tivesse a ver com duas ideias: energia e espaço.”

Ainda nessa conversa refere que é sempre o marido que a fotografa, o arquitecto Artur Rosa

05. Helena Almeida, A Casa, 1983
[CARLOS, Isabel; PHELAN, Peggy - intus.
Helena Almeida. Civilização Editora, 2006]



06. Helena Almeida, Dentro de mim, 2000
[CARLOS, Isabel; PHELAN, Peggy - intus.
Helena Almeida. Civilização Editora, 2006]



07. Helena Almeida, Seduzir, 2002
[CARLOS, Isabel; PHELAN, Peggy - intus.
Helena Almeida. Civilização Editora, 2006]



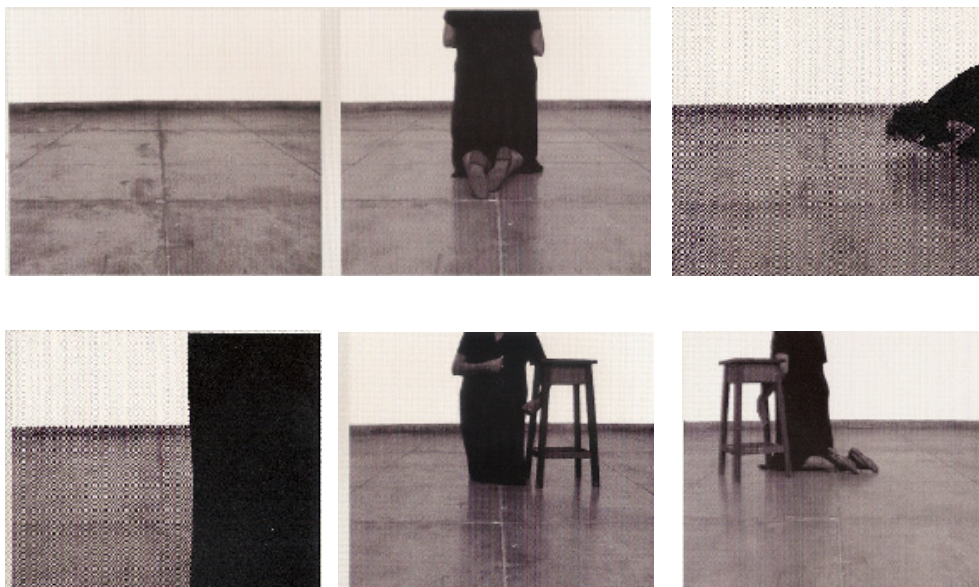
e explica “...tem que ser alguém próximo de mim.” Diz ser importante que as fotografias “aconteçam no mesmo lugar físico em que eu as pensei e projectei.”

Helena Almeida questiona os limites do corpo. Faz-nos pensar o porquê de ele terminar nos pés e nas mãos e revela que não percebe porque está limitada, cingida a esta forma. Mostra a vontade de se transformar noutra coisa e faz isso em pintura.

Em 1981-85, Helena Almeida fez uma série de fotografias em que se deixa envolver por um tecido negro, que quase a parece engolir. Funde-se com o tecido que ao mesmo tempo que cria contraste com o espaço branco, se parece fundir neste e deixar-se moldar. “Viver a experiência do negro foi uma experiência de expansão num espaço vivo incontável. Foi como se o meu ser interior tivesse fugido para as extremidades do meu corpo e, sem encontrar outro refúgio, deixado a ramificar-se e a expandir-se sobre um exterior indeterminado.” (Vide Helena Almeida, cat. CGAC, obra citada, p. 204)

Na série *Dentro de Mim* (2000) aparece o espelho. Ele tem uma função, a de reflectir o espaço e a luz, o atelier, como explica a própria autora; “Parte o corpo em dois e, simultaneamente, prolonga-o.” Nesta série, a artista fixa espelhos ao seu corpo, deambulando pelo atelier. “À medida que se desloca, a imagem espelhada aumenta o volume do seu atelier, devolvendo-o como espaço reflectido e como espaço material. A materialidade da arquitectura do atelier torna-se numa espécie de território de grau zero, no qual a artista aprende a avaliar a sua viagem através dele e a partir dele.” (Peggy Phelan, 2005)

Em *Seduzir* (2001-02) Helena Almeida mostra-nos as extremidades do seu corpo. Foi já referido que, para a artista, a estranheza dos limites do corpo são uma constante. O uso do vermelho é sem dúvida uma escolha interessante e que lhe apareceu como uma inevitabilidade. Para a artista, o uso da cor, quer do vermelho nesta série, quer do azul noutras, anuncia uma experiência psicológica.



08. Helena Almeida, A Experiência do Lugar II, 2004
 Vídeo, preto e branco; stills de vídeo
 [CARLOS, Isabel; PHELAN, Peggy - intus. Helena Almeida. Civilização Editora, 2006]

1.3.3 Orfeu e a verdadeira experiência do lugar

Ainda em conversa com Isabel Carlos a propósito do vídeo *A Experiência do Lugar II* (2004), Helena Almeida fala-nos de Orfeu. É aliás a ária do Orfeu de Berlioz que constitui a banda sonora.

Na mitologia grega, Orfeu era poeta e músico. Com a sua lira encantava todos os seres. Assim, convenceu o barqueiro Caronte a levá-lo vivo pelo rio Estige para ir buscar Eurídice, que tanto amava e que agora estava no Mundo dos Mortos. Todos encantou para conseguir trazer Eurídice de volta. Tinha apenas uma condição, não olhar para trás. Veio então da escuridão e quando saiu para a luz olhou para se certificar que Eurídice o seguia, perdendo-a para sempre.

Podemos pensar o porquê de esta ser definida por Helena Almeida como a verdadeira experiência do lugar. Orfeu vai até ao Mundo dos Mortos para trazer Eurídice e, por isso mesmo, esta viagem tem um carácter de sacrifício. Sacrifício pelo amor, pela emoção, sendo a viagem possível pela beleza da sua música. Orfeu, com a sua arte, faz a viagem que o levará de encontro ao amor, sacrifica tudo, tocando alegremente a sua lira, para trazer Eurídice de volta.

Este tom de sacrifício encontramos também em *A Experiência do Lugar II*. Se Helena Almeida se fotografa no seu atelier, este vídeo há também que testemunha a interacção, quase devoção, do seu corpo neste seu espaço. Em *A Experiência do Lugar II*, a artista percorre o espaço do seu atelier de joelhos. Este vídeo, uma *performance*, dá a conhecer o seu processo de trabalho, mostrando o seu corpo, o chão e a parede do atelier, o banco e o candeeiro. Esta obra seria inicialmente para o suporte fotográfico mas, compreendendo a importância deste percorrer, da acção e do movimento, a artista apresentou-a como vídeo.

A propósito de *A Experiência do Lugar I*, e da escolha do lugar onde foi feito o vídeo, Helena Almeida explica como o encontrou de uma forma natural e viu a sua escolha inevitável assim que entrou naquele espaço, naquela sala da Faculdade de Ciências do Porto.

Portanto, há muitos ateliers espalhados pelo mundo, sítios onde se chega e apetece pousar as bagagens.

Helena Almeida



09. Tomás Saraceno, 14 Billions (Working Title), 2010
[<http://www.bonnierskonsthall.se/en/Exhibitions/Exhibitions/Tomas-Saraceno/>]

2.1 Tempo

O que é então o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se quero explicá-lo a quem questiona, eu não sei... Nós medimos tempos. Mas como podemos medir o que não existe? O passado já não é, o futuro ainda não é. E o quê do presente? O presente não tem duração... Para podermos comparar uma curta e uma longa sílaba, ambas já se extinguíram. Deste modo eu não meço as próprias sílabas, mas as imagens dos dois tons na minha memória... Deste modo quando eu meço o tempo, eu meço impressões, modificações da consciência.¹

Santo Agostinho

2.1.1 Khronos

Filho de Urano, deus do céu, e de Gaia, a terra-mãe, Khronos (ou Chronos) era a personificação do tempo, o deus do tempo e das estações, na mitologia grega. Refere-se ao tempo cronológico ou sequencial, que pode ser medido.

Desde cedo que houve necessidade de tornar universal a marcação do tempo, quer pela certeza de uma linguagem comum, quer pela inevitabilidade de uma organização mental no que se refere a eventos sequenciais. A invenção de unidades padrão de medida que nomeiam e registam a passagem do tempo foi determinada numa primeira fase pelos ciclos físicos da Terra. A rotação da Terra à volta do Sol define os anos; as fases da Lua as semanas; a rotação sobre si própria marca os dias. A regularidade e a repetição destes fenómenos permitiu atribuir-lhes uma duração constante e, consequentemente, nomeá-los e reparti-los em unidades. Sabemos que o sol nasceu hoje e nascerá amanhã e não estranhámos a inevitabilidade da noite. Para o homem é assim possível organizar melhor os acontecimentos, tanto os que passaram como os que hão de vir, pela atribuição clara de um conjunto de números que não poderá ser senão o momento que foi, pois que não se repetem momentos e estes são irreversíveis. Os anos, as estações do ano e os dias foram facilmente identificáveis pela observação dos fenómenos naturais. Mas não era suficiente para a exactidão com que ocorrem as acções. Foi preciso dividir os dias em horas, as horas em minutos e os minutos em

¹ *cit. in* HOLL, Steven, PALLASMAA, Juhani, PÉREZ-GÓMEZ, Alberto - Questions of Perception, Phenomenology of Architecture. [1994] William Stout Publishers, San Francisco, 2006 - Tradução da autora.

segundos. Com a evolução, as experiências científicas e os desportos cada vez mais exigentes e competitivos em que o milésimo de segundo é importante, houve a necessidade de criar unidades ainda mais pequenas de tempo e subdividir assim os segundos.

A noção de tempo é inerente ao ser humano. Somos capazes de entender a ordem dos acontecimentos percebidos pelos nossos sentidos. Sabemos porém que a percepção nos engana às vezes e, no que se refere à percepção do tempo, temos a clara consciência disso. Quando procuramos perceber a duração de um determinado acontecimento estamos sujeitos a diversas variáveis na análise, inclusive factores com origem psicológica.

2.1.2 Kairos

Os gregos antigos tinham duas palavras para o tempo: Chronos e Kairos. Abordamos já o tempo cronológico, sequencial e que pode ser medido. Vamos perceber agora o significado de Kairos e a sua importância e pertinência.

Na mitologia, Kairos é irmão de Chronos. É entendido como o “momento certo” ou “oportuno”, o momento favorável. Kairos é a denominação de tempo existencial e os gregos acreditavam nele para enfrentar o cruel tirano Chronos.

Kairos é o tempo em potencial, tempo eterno, enquanto que Chronos é a duração de um movimento, uma criação. É a forma qualitativa do tempo, não mensurável, em contraponto à quantitativa que é Chronos. Em teologia é o *tempo de Deus*, diferente do *tempo dos homens*.

Para nós, ainda que tenhamos só uma palavra, são inegáveis e facilmente reconhecíveis duas vertentes distintas do tempo.

O tempo que é medido, cujo ritmo é garantido pela exactidão dos relógios, apresenta-se-nos diferente do tempo percebido por cada um. Actualizando o significado dos termos gregos, podemos reconhecer então o Chronos como o tempo cronológico e o Kairos como o tempo de cada um, o tempo interior, a duração percebida sem recurso a contagens e, por isso, diferente entre todos.

2.1.3 Tempo e espaço

É interessante notar que o espaço tem sido considerado até há bem pouco tempo como sendo o universo por excelência das significações e das representações - e isso em contraste com outros aspectos do quotidiano que não tinham (ou tinham pouca) representação própria e deviam transitar pelo espaço para se representarem. Era o que ocorria, em particular, com o tempo, o qual, as mais das vezes, não podia dizer-se e manifestar-se a não ser em termos de espaço (desde o relógio solar até ao de pulso); e mesmo se, às vezes, o inverso ocorria (quando se exprimiam, por exemplo as distâncias em termos de tempo, situando uma determinada cidade a x dias de outras, tal como hoje Bruxelas fica, de avião, a 6h de Nova Iorque), parece evidente que o espaço se tem visto durante muito tempo considerado como mais dominável que o tempo e talvez principalmente como mais “legitimamente” dominável que um tempo considerado como propriedade inalterável de Deus.

Jean Remy e Liliane Voyé

À noção de tempo é associada a noção de espaço.

O físico Einstein evidenciou a interligação destes conceitos. De facto, a relação espaço-tempo é, para Einstein, evidente e incontornável.

Quero mostrar que o espaço-tempo não é necessariamente algo a que se possa atribuir uma existência separada, independentemente dos objectos da realidade física. Os objectos físicos não estão no espaço, mas esses objectos estão espacialmente estendidos. Desta forma, o conceito de espaço vazio perde o seu significado. ²

Albert Einstein

Esta relação pode ser explicada desde logo de uma forma simples: se tentarmos combinar um encontro com alguém, para que nos encontremos temos que definir quatro variáveis; de uma forma abstracta teremos que especificar a latitude, a longitude, a altitude e também o tempo, a hora a que estaremos nesse espaço. Entendemos portanto que tempo e espaço são variáveis e conceitos implícitos à nossa existência e que dizem respeito ao nosso quotidiano.

² Albert Einstein, *cit. in* Built upon Love, Pérez-Gomez, Alberto, pág. 44

A associação é tão imediata e lógica em algumas culturas que se reflecte inevitavelmente na linguagem. Edward T. Hall (1966) explica que “em hopi, não há palavra que seja o equivalente de tempo, em inglês. Na medida em que os conceitos de tempo e espaço se encontram inextricavelmente ligados, a eliminação da dimensão tempo afecta igualmente a dimensão espaço.”

Christian Norberg-Schulz (1983) entende que a arquitectura foi o meio através do qual o homem conquistou um equilíbrio tanto no espaço como no tempo.

2.1.4 Presente, passado e futuro

Vive sempre no presente. O futuro, não o conheço. O passado, já não o tenho. Pesa-me um como a possibilidade de tudo, o outro como a realidade de nada. Não tenho esperanças nem saudades. Conhecendo o que tem sido a minha vida até hoje - tantas vezes e em tanto o contrário do que eu a desejara - que posso presumir da minha vida de amanhã senão que será o que não presumo, o que não quero, o que me acontece de fora, até através da minha vontade? Nem tenho nada no meu passado que relembre com o desejo inútil de o repetir. Nunca fui senão um vestígio e um simulacro de mim. O meu passado é tudo quanto não consegui ser. Nem as sensações de momentos idos me são saudosas: o que se sente exige o momento; passado este, há um virar de página e a história continua, mas não o texto.

Fernando Pessoa, in O Livro do Desassossego

Charles Dickens, no seu livro *Um Conto de Natal*, ao longo de cinco capítulos, fala de um personagem chamado Scrooge, que altera o rumo da sua vida depois do aparecimento de três fantasmas. O interessante neste conto e a sua pertinência no contexto da análise do conceito de tempo, são precisamente esses fantasmas. Eles são o próprio Scrooge, ingénuo na sua infância, mau no presente e projectado no futuro se assim continuar. Scrooge é-nos apresentado no início do livro como um homem imoral e indecente. É pela constatação da sua ingenuidade e inocência na infância, a sua maldade no presente e o que lhe pode acontecer ao continuar assim no futuro que decide mudar, terminando o livro com a confirmação da amabilidade e bondade do personagem. Os fantasmas aparecem no livro de Dickens como a representação da importância do tempo e são personificações dos três graus temporais.

Henri Bergson, em *Matéria e memória*, avança com uma reflexão sobre o tempo. Relembra-nos a ambiguidade da definição de presente: “O que é, para mim, o momento presente? É próprio do tempo decorrer; o tempo já decorrido é o passado, e chamamos presente o instante em que ele decorre. Mas não se trata aqui de um instante matemático. Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração. Onde portanto se situa essa duração?”.

Bergson explica então que o momento presente não é determinável num único instante isolado. No presente está o que passou e a possibilidade do que há de vir. Esta constatação é possível analisando o tempo de duas formas distintas e no entanto concordantes. Imaginando como um recta contínua, entendemos o presente não como um ponto mas como uma parte da recta que se funde com o passado e com o futuro. De outra forma, percebemos também que no presente está tudo o que cada um viveu, as memórias que se reteve, as condicionantes e os reconhecimentos intrínsecos às vivências e ao ser humano em si. Este facto será abordado mais profundamente na continuação deste capítulo, quando se analisar as questões relacionadas com a memória. O futuro compreende-se como a possibilidade de quase tudo; assim, enquanto possibilidade, ele influencia de forma decisiva o presente, condicionando-o até. O futuro é também influenciado tanto pelo passado, como pelo presente, uma vez que se encontra no seguimento dos dois, contendo de certa forma ambos.

O passado, o presente e o futuro são indissociáveis e parece existir uma influência inegável de cada um sobre os outros.

... e o que chamo meu presente estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro.

Henri Bergson, 1939

2.1.5 O tempo, a sensação e o movimento

Relacionando o tempo, enquanto passado, presente e futuro, com a sensação e o movimento, entendemos o carácter sensório-motor do tempo presente, ao englobar a sensação do passado e a acção/movimento do futuro.

É preciso portanto que o estado psicológico a que chamo “meu presente” seja ao mesmo tempo uma percepção do passado imediato e uma determinação do futuro imediato. Ora, o passado imediato, enquanto percebido, é, como veremos, sensação, já que toda a sensação traduz uma sucessão muito longa de estímulos elementares; e o futuro imediato, enquanto determinando-se, é acção ou movimento. Meu presente portanto é sensação e movimento ao mesmo tempo; e, já que meu presente forma um todo indiviso, esse movimento deve estar ligado a essa sensação, deve prolongá-la em acção. Donde concluo que meu presente consiste num sistema combinado de sensações e movimentos. Meu presente é, por essência, sensório-motor. Equivale a dizer que meu presente consiste na consciência que tenho do meu corpo. Estendido no espaço, o meu corpo experimenta sensações e ao mesmo tempo executa movimentos.

Henri Bergson, 1939

Para Bergson, o nosso corpo ocupa o centro do mundo material, sendo ele “deste mundo material, aquilo que sentimos directamente decorrer.” Na sua opinião, se a matéria, enquanto extensão no espaço, deve ser definida como um recomeçar permanente do presente, o presente para nós é a materialidade da nossa existência, “um conjunto de sensações e de movimentos, nada mais.”

A sensação do passado

Parece ser indissociável o tempo presente do passado vivido, por todos e por cada um. Por todos, pois existe uma memória do mundo e “em cada um de nós existe o mundo todo”; por cada um, uma vez que carregamos experiências, vivências que não esquecemos e, ainda que não nos lembremos mais, não são os esquecimentos também memória?

Quando é transformado em imagem, o passado deixa de ser apenas uma lembrança para se confundir com uma parte do presente.

Quando se gosta da vida, gosta-se do passado, porque ele é o presente tal como sobreviveu na memória humana.

Marguerite Yourcenar

2.2 Memória

(Os conteúdos de um poema não são ideológicos ou mentais.

O poema assenta numa experiência do mundo.

A experiência é uma memória em estado de actualidade sensível.)

Herberto Helder

2.2.1 Mnemosine

Mnemosine é a deusa grega que, na mitologia, personifica a memória. É filha de Urano e de Gaia.

A memória é o processo de adquirir (aquisição), armazenar (consolidação) e recuperar (evocar) informações disponíveis, seja internamente, no cérebro (memória biológica), seja externamente, em dispositivos artificiais (memória artificial).

Por outras palavras, Henri Bergson explica que a memória “é uma estrutura mental que tem a função de registar e recuperar a informação.” De facto, entendemos a memória como um registo na nossa mente que esperamos rever quando o momento for oportuno.

Bergson defende que ver e ouvir seria possível sem memória mas os conteúdos não teriam significado. Daqui se deduz a relação imediata e indubitável da percepção e da memória.

Claro que a permanência do registo na nossa cabeça é variável. Por isso há diferentes tipos e formas de memória. A informação que chega ao cérebro aí se mantém de forma mais ou menos permanente. Tendo isto em conta, são usualmente diferenciados dois tipos de memória: a de curto prazo e a de longo prazo. Para guardar a informação captada é preciso que esta se mantenha no campo da consciência.

Gaston Bachelard (1957) lembra-nos que a memória não regista a duração concreta de um dado acontecimento, o tempo exacto no sentido cronológico. Pensamos nessas durações³ como um tempo abstracto e “é pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas.”

3 Duração no sentido bergsoniano.

2.2.2 A memória do espaço

Na psicologia cognitiva e na neurociência a memória espacial é entendida como a memória capaz de registar a informação sobre o ambiente e a orientação no espaço de cada um. A informação recebida pelos sentidos é reunida e processada, formando a memória relativa ao espaço.

Defende-se que este tipo de memória foi sendo formada e evoluiu por uma questão de sobrevivência, razão pela qual evoluíram quase todas as capacidades do homem primeiramente. Assim sublinha Alberto Carneiro no texto *Mapas, Corpo, Memória*⁴: “Memorizar um espaço vivenciado é um facto comum a todos os tempos e esteve sempre ligado à necessidade de sobrevivência.”

O Homem, tal como outras espécies de animais, percebeu desde logo a necessidade de memorizar os lugares onde, dependendo da época do ano, era possível recolher, caçar ou pescar os melhores frutos, legumes e animais. Para tal é defendido que esta memória é organizada no ser humano e nos animais em mapas cognitivos.

Para que se formem e processem memórias sobre o espaço parece ser indispensável o funcionamento do hipocampo.

No que se refere ao espaço, interessa definir que, conforme nos é apresentado na memória, o espaço é uma sucessão de imagens. E é-o como o é, por exemplo, um desenho animado ou um filme.

Para Henri Bergson, “... a lembrança (...) representa precisamente o ponto de intersecção entre o espírito e a matéria.” Para este autor “a matéria (...) é um conjunto de imagens”, mais do que uma representação para os idealistas mas menos do que uma coisa para os realistas, “uma existência situada a meio caminho entre a representação e a coisa”. Entendida assim a matéria enquanto um conjunto de imagens, percebemos que o que se fixa na memória são imagens. Considerando o espaço como matéria e a matéria como um conjunto de imagens, entendemos que o que retemos no cérebro, quando inseridos num espaço, são imagens. A memória que temos do espaço é por isso um conjunto de imagens.

4 CARNEIRO, Alberto; LEITE, Elvira; MALPIQUE, Manuela; Espaço Pedagógico, Volume Porto, Afrontamento, 1983

2.2.3 Os mapas

Com os mapas sempre se pretendeu organizar o espaço.

O Espaço Pedagógico

Um dos tipos de esquemas cognitivos são os esquemas ambientais, directamente relacionados com a experiência do ambiente. Tolman introduziu, em 1948, o conceito de *mapa cognitivo*, que designa o conhecimento do ambiente.

O Homem desde há muito que tem a necessidade de organizar o que aprende do espaço. Regista em mapas os lugares, compreende as distâncias e determina direcções, deixando aos que vêm depois de si esses mesmos registos, resultantes da recolha de informação e da experiência acumulada.

Os mapas mentais são o antecessor dos mapas palpáveis que conhecemos. São a memória dos espaços. “...aperfeiçoar essa memorização” foi, mais do que um objectivo, um processo natural, tornando-se depois numa necessidade a definição e elaboração de mapas, para cada um e para cada um inserido numa sociedade, uma vez que “a percepção do espaço e a construção de mapas mentais são processos sociais.” (O Espaço Pedagógico)

a) o espaço existencial

Dissemos que o espaço é existencial; de igual maneira podíamos ter dito que a existência é espacial.

Merleau-Ponty 1962

Em 1972, Christian Norberg-Schulz expõe o conceito de *espaço existencial* para se referir à imagem cognitiva que temos do ambiente que nos rodeia. Espaço existencial é então um sistema de esquemas perceptivos, que engloba também, integrando-se, o conjunto social e cultural. É composto por elementos como as estruturas elementares universais (arquétipos), estruturas condicionadas social e culturalmente e algumas idiossincrasias pessoais.

O espaço arquitectónico pode definir-se como uma concretização do espaço existencial.

2.2.4 Memória colectiva

Por memória colectiva entendemos o tipo de memória construída, transmitida e partilhada por um grupo ou sociedade. É adquirida porque estamos inseridos num conjunto, seja ele de maior ou menor escala, a sociedade ou a família.

Para que se compreenda o conceito de memória colectiva, há que o analisar sob dois pontos de vista fundamentais, que talvez estejam na base de todas as teorias actuais. Primeiramente importa explicar a hereditariedade da memória defendida por Richard Semon, para depois compreendermos o trabalho ambicioso de Aby Warburg. Debruçaram-se os dois sobre esta questão, homenageando ambos a deusa Mnemosine.

Richard Semon (1859-1918), um zoólogo e biólogo alemão, acreditava na transmissão de características adquiridas. No seu primeiro livro, *Die mneme*, Semon integrou o factor da hereditariedade na construção da memória, considerando-a assim como mais do que uma simples recordação de factos e eventos. Semon argumentava que a hereditariedade deveria ser considerada como uma forma de memória que preservou os efeitos da experiência ao longo de gerações. Há que ter em atenção o contexto biológico de onde emergiu esta teoria.

Assim, Semon referiu-se ao processo fundamental que serve e engloba tanto a hereditariedade como a memória de todos os dias com um termo que ele próprio criou, *Mneme* (baseado na deusa grega *Mnemosine*, a personificação da memória). De acordo com Semon, *Mneme* é uma plasticidade orgânica fundamental que permite a preservação dos efeitos da experiência. É a *Mneme* que “no mundo orgânico liga o passado e o presente num vínculo vivo.” (Richard Semon, 1921)

Semon propôs um paralelismo psico-fisiológico de acordo com o qual cada estado psicológico corresponde a alterações nas células nervosas. A *mneme* representaria a memória de uma experiência de fora para dentro, do exterior para o interior. O *traço mnêmico* resultante, ou *engrama*, (na neuropsicologia, os engramas são explicados como uma forma como as memórias são hipoteticamente guardadas devido a mudanças biofísicas ou bioquímicas no cérebro, e outros tecidos associados, em resposta a um estímulo externo; seriam a correspondência física das recordações), seria revivido quando um elemento semelhante a um componente do complexo original de estímulos fosse encontrado. No fundo corresponde à reactivação das emoções através da memória.

O princípio mnêmico de Semon foi baseado na forma como os estímulos produzem uma “gravação permanente (...) escrita ou gravada em substância sensível” sobre um material

celular energeticamente predisposto àquela inscrição. (Semon 1921)

O conceito de *engrama* é fundamental na metodologia desenvolvida por Aby Warburg para o estudo cultural, que via nas *Pathosformeln* (formas do Pathos) uma manifestação dos símbolos, para ele engramas sociais, que persistiam através dos tempos e que eram transmitidos de uma civilização para outra.

Semon distinguiu três aspectos do processo mnêmico que ele acreditava serem cruciais para a análise de ambas, a memória quotidiana e a memória hereditária, e descreveu com termos adicionais de sua própria invenção, a fim de evitar as conotações potencialmente enganosas da linguagem corrente: *engraphy*, *engrama*, e *ecphory*. *Engraphy* refere-se à codificação da informação na memória; *engrama* refere-se à mudança no sistema nervoso *traço de memória* do sistema, que preserve os efeitos da experiência; e *ecphory* refere-se a um processo de recuperação.

Semon também desenvolveu novas ideias sobre os efeitos benéficos da repetição na memória. Em contraste com a ideia então amplamente aceita de que a repetição de um estímulo melhora a memória, reforçando o *engrama* preexistente desse estímulo, Semon argumentou que cada repetição de um estímulo cria um *engrama*, único contexto específico, no momento da *ecphory*. Engramas separados são combinados através de um processo denominado ressonância.

Abraham Moritz Warburg, conhecido como Aby Warburg (1866-1929) foi um historiador de arte alemão. Ficou conhecido também pela Biblioteca com o seu nome, e que reunia uma grande colecção sobre ciências humanas.

O *Bilderatlas Mnemosyne* (Atlas de Imagens Mnemosine), homenageia também a deusa grega da memória. Era o projecto mais ambicioso de Warburg, que pretendia estabelecer “cadeias de transporte de imagens”, linhas de transmissão de características visuais através dos tempos, que carregariam consigo o *pathos*, emoções básicas engendradas no nascimento da civilização ocidental, nessas imagens.

O projecto foi interrompido com a morte do historiador, mas supõe-se que o projecto estava destinado a ser inconcluso, devido à sua enorme ambição e abrangência temporal.

Mnemosyne, em grego, era a palavra gravada na entrada da Biblioteca Warburg, em Hamburgo.

a) A história

Importa realçar em primeiro lugar que o tempo cronológico é diferente do tempo histórico. O tempo cronológico é definido por medidas constantes e exactas, proporcionais. Em história, a passagem do tempo é determinada pela importância e pela duração relativa dos acontecimentos. O referencial empregue é a alteração nas estruturas das sociedades, expressa muitas vezes pelas variantes na cultura e no pensamento.

Interessante é verificar que o tempo histórico não coincide cronologicamente (no começo, na duração e na transição para outra época), em todos os espaços; sabemos, por exemplo, que a duração da Idade Média em Portugal é diferente da duração da Idade Média em Itália, e assim é distinta a data do seu início e do seu fim. Algumas épocas da história não chegaram sequer a determinados lugares, países e sociedades. Podemos então dizer que o tempo histórico depende da localização geográfica, ou antes que está dependente dela.

Mas o que nos interessa enquanto história são as referências que esta nos deixa na concepção do conceito de espaço no nosso imaginário comum.

O registo da história que nos é apresentado desde cedo povoa de imagens a nossa mente, armazenando na memória, pela forma sequencial em que os eventos aconteceram, essas imagens-registo que têm tanto o dom de nos guiar e localizar no tempo através da formulação lógica e acumulativa de um passado, como são simultaneamente a nossa base para a experimentação do presente e a construção de um futuro repleto inevitavelmente dessas referências que servirão à nossa formulação e projecção futuras.

b) A simbologia

A simbologia está intrinsecamente ligada à história e aparece quase como uma consequência desta. Quando nos referimos a símbolos, referimo-nos à sua utilização com um significado específico num dado momento da história, a maioria das vezes revisitado mais tarde, adquirindo esses símbolos um carácter universal. É claro que hoje, passados tantos anos da existência do homem e mediante tantos testemunhos expressivos, alguns desses símbolos aparecem-nos sempre associados a conotações e a significados enraizados, ultrapassando o carácter puramente gráfico destes.

2.2.5 A experiência do lugar

- . O *genius loci* de Norberg-Schulz
- . O conceito de arquétipo

Christian Norberg-Schulz defende que o Homem habita um espaço verdadeiramente quando experimenta o ambiente como significativo. Só deste modo é que os espaços onde a vida ocorre passam a ser lugares. Neste sentido, um lugar é um espaço com um carácter específico.

Este carácter específico do lugar leva-nos ao conceito romano *Genius loci*. De acordo com as crenças na antiga Roma, cada ser independente tem o seu *genius*⁵, o seu espírito guardião. Este espírito dá vida a pessoas e lugares, acompanha-os na sua vida, na sua duração, e determina o seu carácter ou essência.

Norberg-Schulz explica que o lugar é a manifestação concreta da moradia do homem e que a sua identidade depende da sua pertença a lugares. De outro modo dizemos que os lugares a que cada homem pertence determinam a sua identidade, moldam-no de certa forma.

Para uma compreensão do termo arquétipo, analisamos seguidamente este conceito segundo CG. Jung, no seu livro *Os Arquétipos e o Inconsciente Colectivo*. Antes de abordar o conceito de arquétipo, Jung explica a noção de inconsciente, tanto individual como colectivo: “Uma existência psíquica só pode ser reconhecida pela presença *de conteúdos capazes de serem consciencializados*. Só podemos falar, portanto, de um inconsciente na medida em que comprovamos os seus conteúdos. Os conteúdos do inconsciente pessoal são principalmente os *complexos de tonalidade emocional*, que constituem a intimidade pessoal da vida anímica. Os conteúdos do inconsciente colectivo, por outro lado, são chamados *arquétipos*.”

Desta forma, os arquétipos entendem-se como sendo os conteúdos do inconsciente colectivo, conteúdos e imagens arcaicas, ou melhor, primordiais. São “imagens universais que existem desde os tempos mais remotos.”

⁵ Na mitologia grega, o que pode ser o equivalente de *genius*, é chamado de *daimon*. Não existe no entanto uma correspondência exacta para *genius loci*.

2.2.6 Experiências arquetípicas de arquitectura

Desde tempos remotos, a arquitectura tem ajudado o homem a dar significado à existência.

Christian Norberg-Schulz, 1983

Conforme aqui se refere, arquetípica ganha um novo significado, próximo do primeiro mas diferente em certa medida. Por experiências arquetípicas de arquitectura queremos nos referir às visitas a lugares que sempre existem no imaginário do estudante de arquitectura e do arquitecto, pela sua formação académica, pelo meio onde se insere, pelo que lê e vê representado. Esta experiência é de certa forma equiparável à de um pintor que sempre teve presente a imagem do quadro La Gioconda, sem ser específica nem nítida a forma como conheceu esta imagem, porque faz parte do consciente colectivo de todos e especialmente do artista, e se depara com ele à sua frente pela primeira vez.

Quando se refere à arquitectura, o tipo de experiência é mais completa, em certa medida, porque se apodera de todo o corpo, envolvendo-o.

Assim, para explicar os conceitos precedentes serão em seguida expostas três descrições. Foram escolhidas pela intensidade da experiência de arquitectura que proporcionaram e pelo seu carácter enquanto imagem primordial, imagem-primeira que nos acompanhou desde cedo e que tivemos depois o privilégio de “experimentar”, vivendo o espaço.

É claro que, tratando-se de uma experiência com um carácter muito pessoal, as descrições afastar-se-ão do pragmatismo e do rigor matemático e tenderão mais para a experiência tanto perceptiva como emocional do espaço experimentado.

Arquétipo 1

Partenon

Atenas, Grécia, 2009

A Grécia antiga é um grande marco na história do homem; a arquitectura grega é um dos grandes momentos da história da arquitectura. E, considerando este protagonismo, parece ser inegável a sua existência enquanto memória colectiva e a importância simbólica dos seus

10. Partenon, Atenas, 2009
[Arquivo pessoal]



elementos.

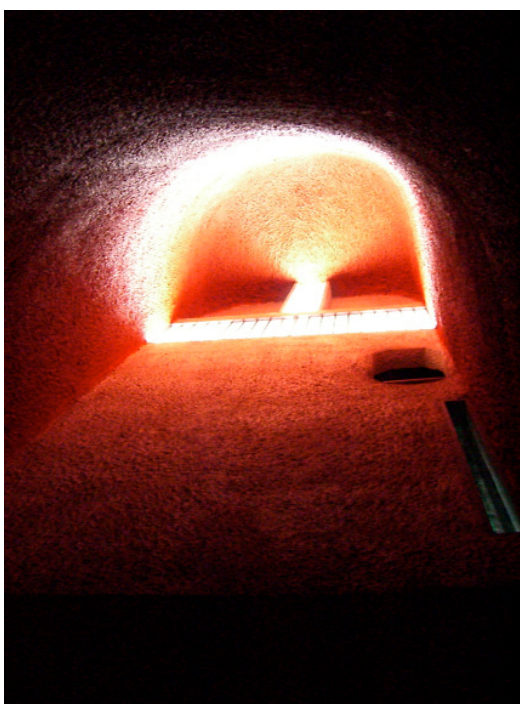
Para um estudante de arquitectura, as imagens da arquitectura grega são incontornáveis. Desde logo sabemos que existem para depois aprofundarmos o conhecimento que delas temos através de fotografias e documentos gráficos e escritos.

Atenas, no Verão, está carregada de um ar seco e quente e o sol gasta as cores e torna árida a cidade. Logo no primeiro olhar, chegados ao centro, aparece-nos a acrópole destacada, museu com artefactos à escala real. Lá no alto, impõe a sua beleza em ruína, eterna ainda assim. Onde quer que estejamos em Atenas a acrópole parece ser o lugar onde queremos chegar.

O percurso é determinante. Situada no alto, a acrópole assume a sua importância logo na subida demorada que caracteriza o percurso. Embora difícil num dia quente, o caminho é lindíssimo. Árido e com poucas sombras, insinua já, pela sua cor, o lugar de chegada.

O que impressiona, chegados à acrópole, no primeiro instante, é a vista sobre Atenas. Lá, o Partenon adquire uma monumentalidade ainda mais significativa pela ausência de edifícios que compitam com ele. Vista daí, de qualquer lado, a paisagem estende-se infinitamente, sem barreiras visuais de nenhuma espécie. Esta localização privilegiada muito contribui para a monumentalidade do Partenon.

O Partenon é talvez uma das imagens mais nítidas e definidas a que se pode recorrer quando se pensa em monumento. Do latim, *monumentum*, deriva de *monere*, advertir, recordar. Considerando o senso comum, monumento é uma estrutura construída por motivos simbólicos e/ou comemorativos, não necessariamente com propósito de uso funcional, sendo muitas vezes construído para homenagear ou comemorar. Podem ser também estruturas que se tornaram notáveis pela sua antiguidade, tamanho ou significado histórico. De uma ou de outra forma, a noção de monumento está sempre relacionada com o registo de um tempo, de uma época - é memória. O Partenon tem um valor particular tendo em conta o tempo, a duração, e o seu papel na História. De facto, tendo sido construído como templo da deusa grega Atena, foi, ao longo dos anos, adaptado pelas culturas que por ali passaram, tendo sido transformado em igreja e, posteriormente, em mesquita. Curioso é notar que não perdeu nunca o seu significado ligado ao sagrado e à espiritualidade. Para tal contribuiu certamente o carácter do lugar e a própria forma do edifício.



11 . 12. Ronchamp, Maio 2006
[Arquivo pessoal]

Arquétipo 2

A capela de Ronchamp

Ronchamp, França, 2006

Quando se chega a um lugar, depois de se ter viajado largas horas com o propósito de aí ficar, há uma certa expectativa do primeiro impacto. Até porque, os nossos olhos curiosos tendem a querer, de uma só vez, perceber tudo e absorver a generalidade da imagem que nos é apresentada.

Quando se chega à capela de Ronchamp, a tentação de querer perceber todo o espaço é muita porque a capela está sozinha, rodeada de relva, com um protagonismo quase modesto mas indubitável. É claro que as viagens em grupo oferecem sempre uma experiência diferente do espaço e foi essa a primeira surpresa em Ronchamp. Nós estamos lá sozinhos, porque o silêncio do grupo ao entrar na capela é inevitável.

E, se o interior de Ronchamp é uma homenagem à experiência visual, com os seus vitrais coloridos e a sua luz, é também uma homenagem ao silêncio, às texturas e a essa experiência completa que nos faz experimentar estados emocionais através do espaço.

A força das palavras desenhadas livremente nos vitrais abraçados a uma parede tão espessa, tem uma ingenuidade quase infantil.

A luz inunda a capela dando-lhe um sentido espiritual incontornável.

Arquétipo 3

Chandigarh ou a Cidade Proibida

Chandigarh, Índia, 2007; Pequim, China 2009

A visita a Chandigarh acontece primeiro. É feita em Agosto, mês muito quente e húmido na Índia, época das chuvas e das monções.

É incrível perceber, logo à chegada, que o comportamento das massas não se altera pela organização do edificado. Pelo contrário, ele foi subjugado às formas de vida do povo indiano.

Procura-se os edifícios mais conhecidos, os que se viu em livros e, claro, a mão que é pomba, que é paz. Os edifícios com as cores alegres não estão abertos ao público. Podemos apenas



13. 14. Chandigarh, Agosto 2007
[Arquivo pessoal]



15. 16. Cidade Proibida, Setembro 2009
[Arquivo pessoal]

ver de longe, com uma distância de segurança porque são edifícios do governo e da polícia.

E nesse imenso vazio entre eles, a mão que é pomba, que é paz. Grande e pequena naquele imenso, a alegria de a encontrar depois de tantas horas à sua procura.

A Cidade Proibida é visitada em Setembro.

Situa-se no centro de Pequim, uma cidade imensa que se estende segundo regras ancestrais. Precisamente porque tem, na cidade proibida, a sua referência.

A Cidade Proibida é quase simétrica, desenvolve-se num eixo norte-sul, a partir do centro, e foi construída para o imperador e a sua família. Ganhou o nome pela exclusividade do uso, uma vez que, além destes, a entrada só era permitida aos criados autorizados a servir a família.

Hoje em dia foi transformada em museu e qualquer um, comprando um bilhete, pode entrar.

Extraordinariamente conservada, a estrutura mantém a sua imponência proibida, e encontra na regra e no rigor do traçado a garantia da sua existência enquanto ideal.

Os edifícios, de telhados tipicamente chineses, são indissociáveis da vegetação tão característica, e é conseguida uma harmonia de cores, onde predomina o vermelho velho e o verde. Parece que as árvores aprenderam a curva revirada dos telhados, quando de facto estes não poderiam ter surgido noutra qualquer lugar, pela imitação inevitável da geometria da natureza. Ainda hoje, apesar de todos os turistas, o silêncio é uma constante na cidade que não perdeu a misticidade da proibição.

A arquitectura é, em ambos os casos, testemunho de uma época da História, em grande escala. Traçado e edificado perduram, muito para além da duração de cada homem, servindo de testemunho aos que depois de nós virão, e depois, e depois. De facto, o traçado nas cidades perdura, ainda que o edificado que o define já lá não esteja. E, no caso de Pequim, o traçado da Cidade Proibida ainda hoje tem força, veja-se por exemplo a construção e a orientação do Parque Olímpico pensado e construído para os Jogos Olímpicos de 2008.

2.2.7 A memória de cada um

Toda a grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal coloca cores particulares.

Gaston Bachelard, 1957

a) A casa

De acordo com Heidegger, habitar é o princípio básico da existência. A casa representa então o lugar de cada um no mundo, de onde se parte e para onde se tem sempre a possibilidade de voltar.

Gaston Bachelard propõe-se analisar “as imagens do espaço feliz.” Este autor explica que “Analisada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo.”

Bachelard faz a relação directa do espaço da casa com a memória. Porque os acontecimentos têm um tempo e um espaço onde ocorreram e, tantas vezes, esse espaço é indissociável da própria memória do momento. É claro que quando nos referimos às nossas primeiras memórias elas estão associadas a uma casa, onde vivemos ou a dos avós, ou à escola, por exemplo, e parece ser indiscutível a força que têm esses espaços na construção das nossas memórias. Bachelard vai mais longe e explica que as nossas lembranças estão de certa maneira dependentes da forma da casa, porque são tão mais nítidas e mais enraizadas quanto mais complexo o espaço da casa é, com vários níveis, andares, cantos e nichos. “Logicamente, é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas; e quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão e um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. A eles regressamos durante toda a vida, em nossos devaneios.”

A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade.

Gaston Bachelard

Desta forma, Bachelard confirma que a memória dos espaços são imagens e que a casa, enquanto estrutura na nossa cabeça, é um conjunto sólido de imagens. E essas imagens são para nós estabilidade, porque um lugar nosso, com coordenadas específicas e que existe no tempo ao mesmo tempo que a nossa vida decorre, é a primeira e talvez seja a última certeza de estabilidade. Aliás, desde os primórdios dos tempos, em que o homem aprendeu a plantar

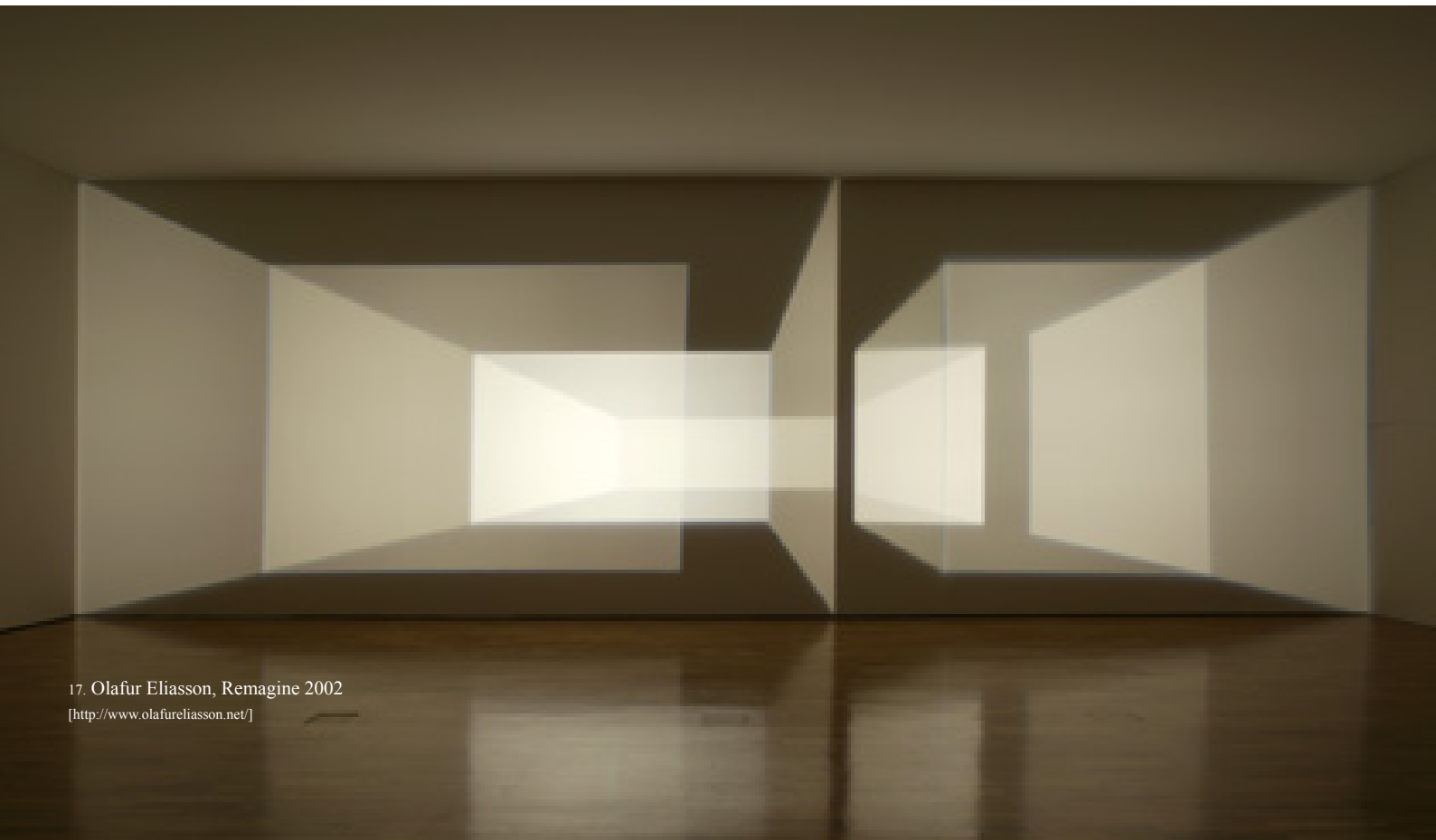
e a criar os seus alimentos, que foi de forma natural abandonado o nomadismo, como se este fosse sempre um problema para a natureza do homem.

2.2.8 O afecto

A percepção e a memorização do espaço não são processos isolados, desprendidos de outros processos e mecanismos próprios de cada um, fazendo-se acompanhar de uma carga afectiva mais ou menos significativa.

Merleau-Ponty (2002) salienta que, além da sua necessária componente lógica, a percepção se insere em constelações afectivas, na cumplicidade do nosso desejo e dos nossos devaneios, na intermitência da nossa vida emocional.

Também a memória, como refere Gilles Deleuze (1968), é mais do que um depósito organizado e disponível de lembranças; é uma plataforma afectiva que nos liga com o horizonte da temporalidade como um todo.



17. Olafur Eliasson, Remagine 2002
[<http://www.olafureliasson.net/>]

3.1 Da percepção à memória Da memória ao Movimento

(O corpo-carne, o corpo-mente e o espírito)

O corpo pode ser considerado como “um limite movente entre o futuro e o passado”, como qualquer coisa móvel que o passado estenderia permanentemente no futuro.

Esta matéria, este corpo, sempre no presente, garante a transição entre passado e futuro, que decorre a todo o momento. Transportando em si o que passou, age no instante e a sua acção condicionada prolonga-se no tempo.

Este corpo pode não ser mais do que uma das imagens, “a última que obtemos a todo o momento praticando um corte instantâneo no devir em geral. Nesse corte, o nosso corpo ocupa o centro. As coisas que o cercam agem sobre ele e ele reage a elas.” (Henri Bergson)

Pela natureza do ser humano, considerando o corpo como um todo, resultado de carne e de mente, percebemos que a percepção é indissociável da memória, na grande maioria dos casos. E, intrincando ainda mais os conceitos estudados, entenderemos em seguida que a memória e o movimento estão também associados de uma forma muito mais imediata do que se poderia intuitivamente pensar.

Deste modo, a percepção é também movimento. A excitação dos centros sensoriais corresponde ao instante anterior a uma reacção motora, ao começo de uma acção no espaço.

Henri Bergson distingue duas formas extremas de memória, “consideradas cada uma em estado puro”, que interessa analisar: a memória que revê e a memória que repete.

À memória que revê associa-se a imagem-lembrança e à memória que repete, o movimento. Considerando então esta distinção, Bergson formula uma primeira hipótese: “O passado sobrevive sob duas formas distintas: 1) em mecanismos motores; 2) em lembranças independentes.”

Assim, a experiência passada é posta a intervir na acção do presente. O reconhecimento é

então feito ou na própria acção, e pelo funcionamento automático do mecanismo, ou implicará “um trabalho do espírito”, ao ir buscar as representações ao passado mais prováveis de se inserirem em determinada circunstância no presente. O reconhecimento é “o acto concreto pelo qual reavemos o passado no presente.”

Os movimentos que se repetem criam um mecanismo, adquirem a condição de hábito e determinam em nós gestos, “atitudes que acompanham automaticamente a nossa percepção das coisas.”

Os mecanismos motores, automáticos, são adquiridos pela repetição de um mesmo movimento. Esta memória armazena-se “num mecanismo que estimula por inteiro um impulso inicial, num sistema fechado de movimentos automáticos que se sucedem na mesma ordem e ocupam o mesmo tempo.”

É evidente que a memória, enquanto capacidade, não actua separadamente mas antes como um todo. No entanto, poderíamos representar duas memórias independentes em teoria.

A primeira registaria os acontecimentos de forma sequencial, atribuindo-lhes um lugar e uma data específicos. Este tipo de memória não teria utilidade ou aplicação prática, permitindo apenas o reconhecimento de uma percepção já experimentada e tornando-se um refúgio onde podemos voltar para aí procurar uma imagem.

O problema é que todas as percepções se prolongam em acções. E assim é formada uma experiência diferente que se enraíza no corpo, um conjunto de mecanismos bem articulados com numerosas e distintas reacções aos estímulos exteriores. Este tipo de memória centra-se no presente e volta-se para o futuro, ao privilegiar a acção; os movimentos bem coordenados que não evocam imagens, mas são antes gestos e movimentos que não recordam o passado mas antes que o encenam. Bergson explica que “se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga o seu efeito útil até ao momento presente. Dessas duas memórias, das quais uma *imagina* e a outra *repete*, a segunda pode substituir a primeira e frequentemente até dar a ilusão dela.”

Para que o passado seja evocado em forma de imagem, é preciso uma abstracção relativamente à acção do presente, “é preciso querer sonhar.” Henri Bergson considera que o passado que revemos apresenta-se difícil porque é como se a memória regressiva fosse contrariada pela memória que nos leva a agir. Porque a maioria das nossas lembranças referem-se a acontecimentos que, por essência, têm uma data e, conseqüentemente, são impossíveis de

reproduzir. A diferença é indiscutível entre o que se construiu pela repetição e o que por essência não se pode repetir.

São então definidos dois tipos de lembrança, a aprendida e a espontânea. A aprendida melhorará à medida que se aprender uma e outra vez e tornar-se-á cada vez mais independente de um tempo e de um lugar; a lembrança espontânea conservará um tempo e um lugar e a passagem do tempo nada irá acrescentar.

A repetição não pretende converter as lembranças espontâneas nas lembranças aprendidas. O seu papel é montar mecanismos, movimentos que criam um hábito no corpo.

Este autor conclui que das duas, a memória espontânea é a memória por excelência; a outra é então “o hábito esclarecido pela memória.”

As imagens armazenadas pela memória espontânea são imagens de sonho e aparecem e fogem independentemente da nossa vontade.

A experiência diz-nos que, na maioria das vezes, a lembrança só surge quando se reconhece a percepção. No entanto, esta associação entre percepção e lembrança não chega para explicar o processo do reconhecimento. Porque nem todo o reconhecimento implica a intervenção de uma imagem e, por outro lado, é possível evocar as imagens sem identificar as percepções com elas. No primeiro instante o reconhecimento é feito pelo corpo, sem que nada intervenha.

Há um fenómeno misto que resulta da conjugação dos dois elementos, imagem-lembrança e movimento do corpo.

Henri Bergson distingue três termos: a lembrança pura, a lembrança-imagem e a percepção, não se produzindo nenhuma isoladamente.

A percepção não é um simples contacto com a envolvente ou o objecto presente, sendo completada pela lembrança-imagem, que participa da lembrança pura.

As imagens passadas, reproduzidas com todos os seus detalhes, e inclusive com a sua coloração afectiva, são as imagens do devaneio ou do sonho.

Henri Bergson

O movimento do futuro

Da memória à imaginação (inspiração): as nove musas

Durante nove noites seguidas, Mnemosine e Zeus¹ estiveram na Pieria. Dessa união nasceram as nove musas².

As musas são consideradas a inspiração dos artistas e é interessante analisar a sua origem para estabelecer um paralelo com o processo criativo. De facto, sendo filhas de Mnemosine, as musas revelam aos artistas a importância da memória, o passado como elemento imprescindível na construção do futuro.

¹ Zeus é filho de Cronos. Cronos, para não ser destronado, devorava os próprios filhos. Zeus foi salvo pela sua mãe, Rea, que enganou Cronos e o protegeu em Creta.

² Somente na época romana as musas ganharam atribuições específicas.

3.2 Imaginação

3.2.1 A imaginação

Gostaria de tentar expor a minha visão da arquitectura a partir de projectos que realizei, ou até somente imaginei, pois nesses se sedimentaram os meus pensamentos.

Álvaro Siza

A palavra remete-nos imediatamente para a sua essência, a sua origem: imaginação vem de imagem. É pois a faculdade mental de produzir imagens, construindo cenários, personagens, histórias e objectos.

Mas imaginar é diferente de recordar. Embora tantas vezes, em sonho ou devaneio, talvez mais até quando se adormece ou imediatamente antes de acordar, se confundam as imagens, misturando-as, continuando as histórias de forma às vezes absurda enquanto sonhamos, dormindo.

Embora distintas, memória e imaginação estão tantas vezes relacionadas que parece ser difícil isolá-las enquanto conceitos independentes.

Ainda assim, podemos propor duas hipóteses para o funcionamento da imaginação. A primeira está relacionada com as imagens-lembrança referidas por Henri Bergson; a imaginação está então dependente da memória e recorre às imagens armazenadas para a construção de um cenário imaginado. A segunda hipótese é sugerida por Gaston Bachelard, que defende a imaginação enquanto produtora, capaz de formar imagens, sem recurso às imagens-lembrança.

De facto, Bachelard aponta para o problema da falta de referência e de importância dada à imaginação produtora na obra *Matéria e Memória* de Henri Bergson. Bachelard entende também a imaginação enquanto memória poetizada.

A imaginação pode ser vista como a faculdade de produzir imagens e, para que tal aconteça, será indispensável o recurso a imagens anteriores, experimentadas e vividas? Ora, Bachelard, defende que, ao imaginar, o homem se desprende do passado e da realidade para projectar o futuro, aparecendo a imagem como um produto directo da imaginação.

Imaginar não é lembrar-se. Certamente uma lembrança, à medida que se actualiza, tende a viver numa imagem.

Henri Bergson

As verdadeiras imagens são gravuras. A imaginação grava-as em nossa memória. Elas aprofundam lembranças vividas, deslocam-nas para que se tornem lembranças da imaginação.

Aqui, Gaston Bachelard relaciona quatro conceitos fundamentais: imagem, imaginação, memória e lembrança. Imagens que provêm da imaginação, lembranças que são armazenadas e revividas pela memória; imagens gravadas pela imaginação na nossa memória e que assim se tornam lembranças. Essas lembranças da imaginação conjugam e aprofundam lembranças vividas; o passado é então indispensável na construção de um devaneio. E o devaneio tantas vezes adquire uma forma que combina o passado e o futuro, recordando um e encenando o outro, continuando a história, alterando memórias.

3.3 Projectar espaço

3.3.1 O processo criativo

Imaginar, no contexto dos artistas, adquire um novo significado que agrupa outra série de conceitos. Porque criar implica imaginar, mas também combinar tantas vezes o recurso a referências onde se inspirar e o surgimento de novas ideias, inspiração e criatividade.

Cada um de nós tem o seu imaginário povoado de imagens que tantas vezes se apresentam quase como sonho ou devaneio, e que resultam do que experimentamos, vivendo.

Entre a imaginação e o surgimento de uma ideia há uma acção a que chamamos criatividade. Esta acção é flexível, variando tanto pela dimensão do imaginário como pela capacidade criativa de cada um.

É possível alguém com um imaginário reduzido ser capaz de, cruzando imagens, encontrar múltiplas ideias, se for dotado de uma forte criatividade. Por outro lado, alguém cuja criatividade é limitada, ainda que possua um imaginário vasto, pode chegar a uma ideia pouco inovadora e cujo desenvolvimento está aquém do espectável.

Daqui se deduz a diferença fundamental entre imaginar e criar, embora ambos os actos façam parte do processo criativo e resultem no surgimento de uma ideia. Imaginar pressupõe um imaginário e o recurso a este, enquanto criar implica criatividade e a concretização material da ideia, sendo portanto a acção em si.

Criar, no âmbito do arquitecto, tem uma importância inegável, porque não se limita a um objecto passível de ser olhado ou tocado, mas de um conjunto que nos envolve, despertando todos os sentidos e condicionando comportamentos.

Desta forma, quando o arquitecto cria, tem que ter em conta o corpo e a mente, o que um sente e os movimentos condicionados, e o que é sentido e que condicionará toda a vivência de cada um num espaço. Experimentar o espaço com o corpo e, simultaneamente, ter uma experiência emocional do espaço.

O processo de criação é fundamental, pois um projecto não surge nunca instantaneamente. Há um percurso, diferente em cada um, da ideia, ao aperfeiçoamento da ideia, das tentativas testadas à execução de um projecto.

No livro *Imaginar a Evidência*, Álvaro Siza faz uma auto-análise ao seu processo:

Posso começar com ideias bizarras, do arco-da-velha e o processo que a seguir decorre é difícil de explicar porque não é linear, mas sim contraditório. (...) Pode acontecer que um dia acorde pensando no assunto e de repente surja a estrutura. Depois, é determinante o trabalho de aperfeiçoamento e clarificação, ligado aos ritmos da leitura e aos pormenores da forma. Creio que não existe uma grande diferença entre o processo de escrita e o do desenho de tal modo que em definitivo não sou capaz de dizer como desenho um objecto ou a própria arquitectura.

Existe toda uma série de processos fundamentais dos quais, de qualquer modo, nem sequer temos conhecimento. Sucede, algumas vezes, fazerem-me notar um determinado aspecto de uma obra, que é absolutamente evidente mas do qual eu não tinha consciência. Projectei, por exemplo, uma escola em Setúbal, a poucas dezenas de quilómetros do extraordinário santuário do Cabo Espichel, que conheço muito bem. Alguém notou a influência, muito evidente, do santuário na escola e repentinamente tomei consciência disso: era verdade em muitos aspectos, inclusive nas proporções. Trata-se de influências que se manifestam no subconsciente e que entram no projecto sem que nos apercebamos disso. Convido frequentemente os estudantes a viajar e a observarem com atenção. Aprender a ver é fundamental para um arquitecto, existe uma bagagem de conhecimentos aos quais inevitavelmente recorreremos, de modo que nada de quanto façamos é absolutamente novo.

Não só Siza evidencia a não linearidade do processo de criação de alguma coisa, como também explica os processos subconscientes a que é sujeito, a que todos somos sujeitos.

De facto, em arquitectura ou em qualquer outra disciplina criativa, o *aprender a ver* de que Siza fala é fundamental porque nos irá dar um índice de formas, de estruturas, de cores, de proporções, etc. que carregaremos connosco para além da nossa consciência.

Assim explica Álvaro Siza que nada surge como uma novidade absoluta, porque sempre procura referências e a elas recorre, quer tenhamos consciência disso, quer não nos apercebamos de forma imediata.

Também por este excerto se compreende, em parte, o título do livro. *Imaginar a evidência* é um título quase humilde, com uma força irónica incontestável. Porque no próprio acto de imaginar há sempre inevitabilidades, algo muito para além do acto fulminante e instantâneo de ter uma ideia; o que melhor serve um propósito entra então em linha de consideração e

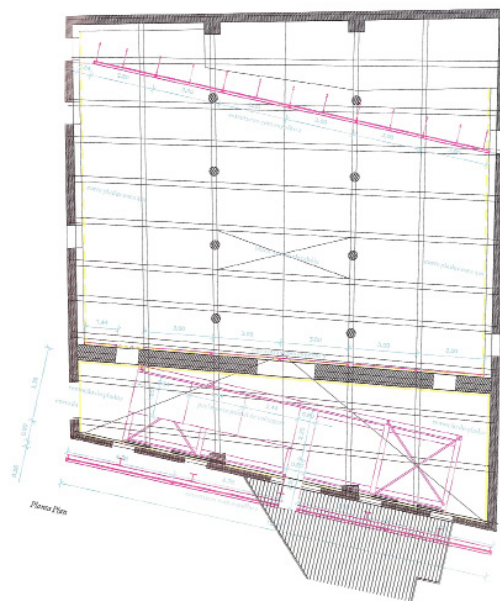
isso é tantas vezes unicamente fruto da experiência que temos, enquanto seres humanos que usam determinado espaço, e do bom senso.

Não há portanto ideias inconcebíveis desligadas de tudo e de nós. Porque carregamos um passado de análise, de tudo o que vimos e aprendemos, e da mera experiência que temos.

Imaginar não é um acto isolado e alienado. Siza assim o reconhece, tornando o título *Imaginar a evidência*, num elogio ao próprio processo criativo.

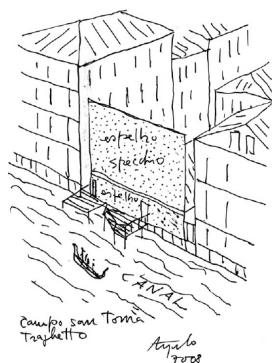
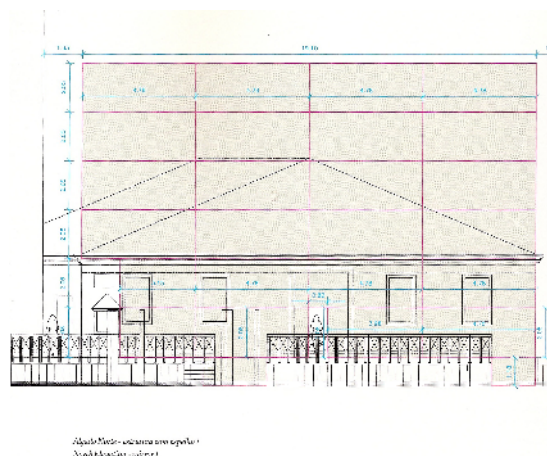
18. Planta do Pavilhão de Portugal, Bienal de Veneza, 2008

[AA.VV. - cá fora: arquitectura desassossegada. organização José Gil, Joaquim Moreno. Ministério da Cultura/ Direcção Geral das Artes, 2008]



19. Alçado do Pavilhão de Portugal, Bienal de Veneza, 2008

[AA.VV. - cá fora: arquitectura desassossegada. organização José Gil, Joaquim Moreno. Ministério da Cultura/ Direcção Geral das Artes, 2008]



20. 21. Desenho e fotografia do projecto, Bienal de Veneza, 2008

[AA.VV. - cá fora: arquitectura desassossegada. organização José Gil, Joaquim Moreno. Ministério da Cultura/ Direcção Geral das Artes, 2008]



3.2.3 Projectar espaço

cá fora: arquitectura desassossegada . o elogio imaginado

O tema geral da Bienal de Veneza, em 2008, era “Lá Fora: Arquitectura para lá do edificado”. Os comissários nesse ano, o arquitecto Joaquim Moreno e o filósofo José Gil lançaram o desafio “Arquitectura Desassossegada”, aos dois representantes, Eduardo Souto de Moura e Ângelo de Sousa.

O Pavilhão de Portugal era o espaço do Fondaco Marcello, edificio na margem do Canal Grande, que servia de armazém para guardar as gôndolas.

Depois de termos deambulado, ou melhor, flutuado pelo Canal Grande, decidimos revestir o antigo Fondaco com um espelho. Não se trata de o fazer desaparecer, mas de o substituir por um outro objecto (um espelho de 20 por 18 metros).

O tema poderia ser o Ceci n'est pas une pipe ou o I'm a monument, I'm a signature, mas é simplesmente um espelho.

E, como dizia o Ângelo, “Io sono un specchio... pois é!”, com todas as consequências visuais e fenomenológicas que daí possam acontecer.

A arquitectura deve ser como um iceberg, gélida, pétrea, mas com o dobro da massa invisível que é o que a faz existir.

Eduardo Souto de Moura

O que Eduardo Souto de Moura e Ângelo de Sousa fizeram foi revestir a fachada do Fondaco com um espelho. Um espelho com a altura de dois andares, uma vez que o Fondaco é o único edificio naquela linha que só tem um piso. Daqui resulta que o armazém deixou ainda mais de servir a continuidade dos palácios que bordejam a água para se tornar num movimento de imagens. Quem passava, assistia à duplicação dos palácios da outra margem, à duplicação do próprio canal e de tudo o que acontecia do lado oposto. Uma fachada sempre dinâmica, com fundo, que desafia a percepção habituada à serenidade estática da arquitectura. José Gil chamou-lhe, num texto com o mesmo nome, *o palácio infinito*. Infinito porque oferece infinitas possibilidades. Se nos deslocamos a imagem muda, o que se vê depende do corpo e dos seus movimentos, que irão perceberem naquela fachada uma outra cidade, a que escolhemos ver. O movimento do corpo gera sempre imagens diferentes que, por sua vez, estão em constante movimento, nem que estejamos fixos num lugar durante algum tempo.

Porque a fachada é em frente ao canal, a água assegura o movimento constante, tal como as pessoas numa e noutra margem.

Interessante era também perceber que, ao se querer entrar para o interior, havia uma espécie de antecâmara de transição, o avesso do “nada” que o espelho expunha. Atrás do espelho, a estrutura a nu que o segurava era exposta, revelando o tudo de que era feito o espelho. Como se do avesso da leveza inquietante se tratasse.

Pela sua natureza, o espelho que Eduardo Souto de Moura e Ângelo de Sousa instalaram no Fondaco são um elogio aos cinco conceitos que escolhemos para estruturar este trabalho, e analisar a própria experiência da arquitectura.

É um desafio à percepção, uma vez que interrompe a linha dos palácios na margem do Canal Grande. Cria a ilusão de vazio para, logo em seguida, o encher de possibilidades. Porque ao constatarmos que é de um espelho que se trata e não de uma ausência de edifício, depende do nosso corpo o que lá aparecerá enquanto realidade espelhada. O movimento é o que vai definir a imagem e, simultaneamente o que a define porque não é estática.

O Fondaco, antigo armazém, é um edifício com um forte cunho histórico, como aliás é, de resto, quase toda a cidade de Veneza. Ao fazê-lo desaparecer para abrir um número infinito de possibilidades de representação de outros edifícios próximos, esta instalação torna-se numa ilusão do passar do tempo. Porque cobre um passado histórico e interrompe a sua linha lógica de seguimento para imediatamente o fazer reaparecer sob a forma dos outros edifícios próximos que, reflectidos no espelho, adquirem a força cénica de um passado quase ideal. Também pela própria imagem reflectida, sempre em movimento, se garante o sentido da passagem do tempo, e a água que corre garante o fio temporal da realidade. A memória é então uma inevitabilidade. Para quem ali passou antes da instalação, a memória do Fondaco é posta à prova. Para quem por ali passa pela primeira vez e vê o reflexo da cidade inversa, o espelho reflecte uma história, que conta de memória a história da própria cidade.

Essa imagem que surge reflectida no espelho, sempre dinâmica e inversa, adquire então um carácter onírico, pela possibilidade de quase tudo. Para quem passa e para quem pára, o espelho, com o seu fundo infinito, é a certeza de todas as cidades invisíveis imaginadas.

Conversa com o Arquitecto Eduardo Souto de Moura, 11 de Junho de 2011

Com o intuito de ter um testemunho na primeira pessoa para tentar compreender a importância da experiência e da memória no processo criativo, fomos falar com o Arquitecto Eduardo Souto de Moura (E.S.M). Esta entrevista é feita depois de se ter escrito o texto que até aqui se leu e antes da conclusão. Segue por isso a ordem e a sequência de tempo da escrita e da entrevista, não havendo colagens, manipulações ou inversões de espécie alguma. Considerou-se ser importante demonstrar o que até à entrevista se pensou e o que foi trazido a reflexão depois da conversa.

As respostas são directas, claras e com a calma de quem ao longo de anos aprendeu a ver e a sentir a arquitectura, deixando-se sempre surpreender.

Foi como se me contasse a história de uma paixão assumida; não poderia ser de outra maneira.

Qual foi o espaço que mais o marcou até hoje?

E.S.M. Segesta, na Sicília.

Porquê?

E.S.M. Porque tem uma variação mágica de escalas é um conjunto de três edifícios, o templo, o teatro e outro edifício, não me lembro o que é, umas ruínas.

Então é feito numa geografia sem nada, entra-se por baixo e os objectos estão em cima. Depois são mínimos na paisagem. Depois chega-se lá por aqueles caminhos, aqueles percursos gregos e percebe-se que os edifícios estão à meia pendente, nunca são no topo, nem estão baixos nem são altos. Depois sobe-se uns montes, mais uma elevação e vê-se de cima para baixo e eles parece que estão em baixo. Depois aproxima-se e parece que são grandes e pareciam pequenos. E depois tem aquela implantação, quer de cota, quer de rosa dos ventos, que é mágica e que uma pessoa depois pensa... eu às vezes faço muito quando vou ver uma obra que goste é o pacto com o diabo, como o Fausto³, e o diabo diz-me “tu podes mudar tudo que quiseses” e por exemplo faço variações, para cima e para baixo, por exemplo o Partenon, tento aumentá-lo e puxá-lo mais aqui e ali e acho que fica pior.

Portanto acho que aquilo, há uma relação com a paisagem e os edifícios, os edifícios

³ Fausto é o protagonista de uma popular lenda alemã de um pacto com o diabo.

Nome usado por Goethe e considerado símbolo cultural da modernidade, *Fausto* é um poema que relata a tragédia do Dr. Fausto, homem das ciências que, desiludido com o conhecimento do seu tempo, faz um pacto com o demónio Mefistófeles, que o enche com a energia insufladora da paixão pela técnica e pelo progresso.

propriamente ditos, e a sua relação que é mágico.

Como é que explicaria o seu processo criativo? Ou seja, como é que surge a ideia e onde é que entra o factor memória, de tudo o que viu, tudo o que já projectou.

E.S.M. Entra sempre. A ideia surge, surge, não há mais. É assim, é um flash, quem explica isso bem é o Herberto Helder, é um flash. Há um livro de versos que é *Photomaton & Vox*. Pronto, surge, não há explicação. Que o Moneo tenta explicar pela arbitrariedade e tal. E depois isso é testado, pelos desenhos, pelas maquetes, por textos a confirmar o programa, medições de área, para ver se tem possibilidades de andar, e depois é testado em linguagens e volumetrias por um dicionário visual que temos inconsciente, nós nunca inventamos nada, nós trabalhamos sobre coisas que já existem, nunca partimos do zero e depois pela capacidade de trabalho vai de maneira a que esses registos que existem são mais trabalhados ou menos trabalhados até que chegam a um ponto que são praticamente autónomos, já se libertaram, quando há pouco trabalho ainda são muito primos ou semelhantes. Portanto, começa-se pelo acaso, se calhar fazendo psicanálise posso descobrir porque é que se lembrou de fazer dois olhos ali e mais não sei quê e depois é uma aferição através, sempre comparativa. Mas muito a nível de inconsciente, porque se fizermos isso através do consciente, caímos no ridículo. Porque toda a arquitectura é cópia, tem que ser cópia inconsciente porque se abrimos o livro e nos pusermos a fazer igual estamos mal, estamos mal não, sai mal.

Na Bienal de Veneza, porquê um espelho?

E.S.M A primeira impressão, a pragmática, é que a único edifício com um piso na linha, portanto não fica bem. É uma espécie de dente partido e tem que ir ao dentista arranjar, parti o dente. E portanto teve que se fazer ali uma rectificação, foi a primeira ideia. Depois era tapá-lo, com a escala do Venturi, portanto a primeira ideia era fazer um painel fechado em que se escrevia “I’m a Monument”. E depois trabalhei na instalação do Ângelo com espelhos, o Ângelo disse logo, “olha eu vou fazer espelhos” e para já não havia nada cá fora, e ele disse “metade do espaço é para mim, faço espelhos, metade é para ti, faz o que quiseres, faz para aí um estádio ou assim”. E depois desenhei os suportes para os espelhos do Ângelo e depois disse assim, se nos convidaram aos dois há uma coisa entre nós igual tinha piada também trabalhar em espelhos, eu tenho esta ideia do outdoor e o outdoor podia ser um espelho. E então era a ausência do espaço, quer dizer, abrimos um canal, no fundo, porque a primeira ideia era pôr o espelho junto à água e a água fugia por ali. A segunda era fazer uma inclinação em que não houvesse casas e era um buraco e chegamos a testar com senos e co-senos e ele

tinha que ficar bastante inclinado e ficava vazio mas era tão esquisito, pronto, haver ali um espelho inclinado que as pessoas, a primeira reacção, pensamos nós era dizer assim olha, puseram ali um espelho inclinado, porque o facto de estar inclinado chamava a atenção e não o que nós queríamos da ausência de construção. E pronto, acho que é isto.

Depois aquilo ficou não com nós queríamos porque foi feito depois da Bienal, na Bienal não havia nada havia dois espelho, não conseguimos tocar com o espelho na água porque tinha um cais de madeira e portanto ele toca no cais e depois os espelhos não eram espelhos, era plástico e a vibração, a capacidade de reflexão é muito menor e portanto ficou uma coisa parecida, ficou impressionista, portanto. E não tinha grande qualidade, e também não havia dinheiro porque depois falham os orçamentos, aquelas coisas à portuguesa. Mas o conceito, ninguém vive de conceitos, mas o conceito era esse, portanto foi uma coisa que foi evoluindo. Primeiro era a escala, o outdoor do Venturi, o trabalho com espelhos e dizer porque não um espelho, se estamos dois, vamos apresentar um tema de espelhos, eu à cidade e tu no interior. ...Bons tempos.

Esse espaço que o marcou tanto, que me descreveu, ainda hoje influencia quando está a pensar em alguma coisa nova?

E.S.M Influencia, quando trabalho em topografia nunca sei onde pôr a casa e, por exemplo a casa de moleado, não sei se conhece, em que há uns clientes que diziam eh pá lá em cima tem umas vistas e eu não me apetecia pôr a casa no cocuruto. E depois cá em baixo havia uma ruína muito bonita, também podia fazer, que já fiz, uma espécie de ampliação da ruína, fiz isso no Douro, em Baião. E depois disse assim, cá em baixo já fiz e em baixo vê-se mal, é um tema já usado, entrar pela ruína, lá em cima é mesmo bicos de pés e os gregos faziam sempre a meia encosta, há uma excepção que é e aí não tinham alternativa, que é o mar e mesmo em Delfos também está tudo em plataformas a meia encosta. E geralmente é mais difícil porque não temos onde nos agarrar, um descreve que está em baixo, o outro descreve que está em cima, o outro descreve que está a meio e anda para ali aos s. E lembro-me dessa casa, ter andado por ali à procura desse tema, ter suporte, ter fundo. Por exemplo uma coisa que me faz impressão é em Hong Kong, é que a ideia dos arranha-céus é arranhar os céus e em Hong Kong os prédios têm uma montanha atrás, portanto nunca furam para o ar e esse suporte que há, que na Grécia é muito bonita, nas coisas gregas é muito bonito, às vezes uso, por exemplo nesse caso da casa lembro-me perfeitamente desse tema.

A permanência rigorosa do imaginário no tempo

Não imaginei que Eduardo Souto de Moura me conseguisse dizer o espaço que mais o marcou. Porque achei que era impossível escolher um. Mesmo que tenha sido pedido o primeiro que lhe viesse à cabeça, não é nunca um exercício fácil, o da escolha.

Houve uma pausa e a resposta surgiu. Segesta. O porquê foi explicado com a força de quem percorre mentalmente o lugar, outra vez. *A permanência rigorosa do imaginário no tempo*.

Porque realmente há espaços que nos marcaram profundamente, sem que se apague, com o tempo, a intensidade da experiência e a memória da sensação e do movimento.

É claro que houve uma coincidência feliz na escolha de um lugar pertencente à cultura clássica grega, embora na Sicília. E é também claro que a coincidência se prolonga quando é referido o Partenon, cuja experiência do lugar é descrita no capítulo anterior.

O *pacto com o diabo* de que fala Souto de Moura é um exercício interessantíssimo. Demonstra tanto a atenção dos gregos à questão das proporções como, acreditamos, a persistência das imagens que se tornam arquétipos e, portanto, quando são alteradas, é como se a nossa memória emitisse um alerta e, *fica pior*. Acredito então que *fica pior*, tanto pelo domínio grego das proporções, do equilíbrio e da escolha do lugar, como pela força da imagem na nossa memória.

É interessante a forma como evolui a descrição do processo criativo. Porque Eduardo Souto de Moura começa por explicar a ideia como um *flash*, acontece e já está, para depois explicar que talvez haja qualquer coisa de inconsciente nesse *flash*. Explica que a memória tem sempre um papel activo no acto de criação, que a ideia é testada por um *dicionário visual que temos inconsciente*, porque não inventamos nada. Salienta a importância dessa acção enquanto inconsciente para que não se transforme em cópia explicando também que, com o trabalho, é-nos mais fácil o distanciamento necessário para não cairmos no erro da cópia exacta, sendo as influências mais bem trabalhadas e surgindo as formas devido ao dicionário que construímos ao longo do tempo através do que experimentamos.

Eduardo Souto de Moura tem já uma vasta obra e trabalha intensamente, sendo para ele fácil o exercício de reconhecer que influência foi buscar e para quê, usando-o de forma pertinente, identificando as semelhanças e o porquê da relevância do recurso ao seu imaginário.

É assim que identifica a influência de Segesta quando pensou a implantação da casa de Moledo. De facto, os gregos foram mestres na interpretação da topografia e na implantação

do edificado.

Também no caso da descrição da intervenção no âmbito da Bienal de Veneza, Eduardo Souto de Moura expõe de uma forma clara a evolução da ideia do projecto, entendendo o porquê de cada decisão. Este rigor e clareza na análise é certamente fruto da experiência mas também surge para mostrar que realmente, fazendo quase um exercício psicanalítico, conseguimos explicar, decompondo em partes, a evolução da ideia.

A memória está presente no processo criativo, é sempre considerada quando surge uma ideia, de uma forma mais ou menos consciente, ou até inconscientemente.

Ser-nos-á possível trabalhar sem recurso às imagens que guardamos, independentes do nosso dicionário visual de formas?

A ideia é tantas vezes parecida com um acaso que a primeira reacção será dizer que surge por si só. Porque o que construímos está já tão enraizado em nós, sendo-nos intrínseco, que já não precisamos evocar completamente uma memória em forma de imagens como recurso e ferramenta do acto de projectar.

A atenção dada enquanto ocorre a experiência de determinado lugar, determinará talvez a sua utilidade enquanto referência futura, porque só compreendendo o espaço que se experimenta é que este será gravado na memória que o guardará associado a determinadas características e como resposta a um dado desafio. Como se para cada espaço fosse criada uma família de sensações, de formas, de particularidades e especificidades, à semelhança de um esquema de uma família de palavras.

(feixe de energia)

Eu pergunto se o poeta cria as coisas, pergunto se as reconhece, ou então se as ordena.

Sei que há este intento: o da relação, segundo uma forma básica, entre a intensidade pessoal e a intensidade do mundo.

Essa forma básica é o ritmo orgânico, a imposição rítmica do corpo. Talvez seja esse ritmo que cria as coisas, a sua insistência, a figura e a ordem em que se encontram.

Inquiri se o corpo não será uma memória, forma colocada no imaginário pelo próprio ritmo; se o ritmo não é apenas a circulação de uma energia, e se tal circulação não se processa como uma espécie de consciência.

*É na trama extensa e instável do questionário que o poema assenta, maneira de pensar
que há o mundo, e o mundo sai do corpo,
e existe a memória carregada de formas,
e as formas são sustentadas pela energia
de um imaginário.*

*Porque o que se vê no poema não é a apresentação da paisagem, a narrativa
de coisas, a história do trajecto,*

*mas
um nó de energia como o nó de um olho ávido,
o fulcro de uma corrente electromagnética,
um modelo fundamental de poder,
de alimentação.*

*E aí, como num instante ou precipitação ou extremo,
a morte ataca o poema, o corpo em circunstância de poema,
o mundo com rosto de poema,
numa fuga, rapto ou fulgor,
um feixe de energia que se pensa como mundo,
a força de uma acção no imaginário. Toda a atenção, o tempo
todo, a vida.*

Herberto Helder

Conclusão

O Homem cria relações com o que o rodeia, com o ambiente, com os lugares, com os espaços.

Estas relações dependem tanto do seu aparelho sensorial e do modo como este está condicionado a reagir, como dos processos cognitivos que determinarão a natureza dessa relação.

É interessante verificar os factores que intervêm nos indivíduos ao analisar um espaço, que inconscientemente aprendem, julgam e experimentam através do movimento. Entendemos que o que determina o modo como um espaço é vivido é o que nele se pode realizar, os movimentos que o corpo pode executar.

Desta forma, acredito que compreender os mecanismos do corpo relativos à apreensão do espaço abre novas possibilidades e diferentes formas de projectar.

O arquitecto projecta um objecto, passível de ser habitado e vivido por um determinado homem. Cria então o que entende necessário à experiência que irá ter lugar nesse espaço; o que se pretende, ao estudar o corpo no espaço, que é matéria, é ampliar os domínios relativos à experiência, de forma a que a percepção e os movimentos sejam factores fundamentais a considerar na criação e construção de um espaço. Porque a arquitectura cria realidades, multiplica circunstâncias e é responsável pela experiência que oferece.

E a experiência ultrapassa o carácter físico, puramente sensorial, para se deixar invadir inevitavelmente pelo afecto; o arquitecto tem a responsabilidade de inventar o carácter do espaço, o *genius locci* da obra projectada. Para tal, é fundamental a compreensão dos processos cognitivos que acompanham a percepção, a memória como garantia do reconhecimento e como explicação primeira das afinidades.

A percepção e a memorização do espaço não são processos isolados, desprendidos de outros processos e mecanismos próprios de cada um, fazendo-se acompanhar de uma carga afectiva mais ou menos significativa.

Depois de se ter analisado a experiência do corpo, através da percepção e do movimento, no que à sua materialidade se refere, e pelo tempo e memória, compreendeu-se a relação do corpo num tempo e num espaço e os processos cognitivos de fixação de uma imagem.

Estes elementos são a base, o fundamento e os ingredientes da imaginação. E o imaginário carregado de memórias é a raiz do processo criativo, que antecede o surgimento da ideia.

Desta forma, o corpo é tido em conta como um todo durante o processo criativo. É claro que o corpo é já a referência primeira quando se projecta um espaço, mas entendo que este estudo irá reforçar, em futuras análises, essa atenção dada ao corpo que percebe, que sente.

Ao decompor o processo criativo, numa tentativa de explicar os factores que aí intervêm, percebi melhor a importância dos conceitos que analisei, para mim enquanto estudante de arquitectura. Porque a percepção e o movimento - a experiência - são a origem do nosso imaginário povoado de memórias. E, não sendo a memória somente um depósito de imagens, a afinidade das lembranças garantem a sua maior ou menor sobrevivência em nós, ao longo do tempo. Compreendendo a forma como o corpo vive um espaço, buscando no imaginário as referências necessárias e fazendo agir a criatividade - é assim que acredito que a ideia é encontrada, consciente ou inconscientemente.

O arquitecto deve ter por isso a mestria de *saber ver* para coleccionar experiências e criar um imaginário que lhe servirá sempre e do qual dependerá em parte a sua interpretação e criação de novas propostas e de novos projectos. É essencial fomentar o exercício de apre(e)nder o espaço nos seus dois planos, de acção sobre o corpo e de reacção do corpo, considerado sempre como um todo.

Ao encontrar os mecanismos físicos e os processos mentais, ao compreendê-los, acredito ser possível tanto uma experiência mais intensa e mais consciente do espaço como uma atenta análise e consideração deste conjunto de condicionantes do projecto, das quais dependerá o *sentimento do espaço*.

A memória está presente no processo criativo, é sempre considerada quando surge uma ideia, de uma forma mais ou menos consciente, ou até inconscientemente.

Considero ser inevitável o recurso às imagens que guardamos, ao nosso dicionário visual de formas, no processo de trabalho e na procura de uma ideia.

Embora a ideia seja tantas vezes parecida com um acaso, o que construímos é-nos tão intrínseco, que já não precisamos evocar completamente uma memória, em forma de imagem, como recurso e ferramenta do acto de projectar.

A atenção dada enquanto ocorre a experiência de determinado lugar, determinará talvez a sua utilidade enquanto referência futura, porque só compreendendo o espaço que se experimenta é que este será gravado na memória que o guardará associado a determinadas características

e como resposta a um dado desafio. Como se para cada espaço fosse criada uma família de sensações, de formas, de particularidades e especificidades.

Sentir espaço envolve duas dicotomias complementares e que se interpenetram: o corpo como meio de experimentação física e aferição mental de espaço; experiência e projecto.

Num tempo em que as dificuldades técnicas e os impedimentos construtivos não são mais um problema no exercício da arquitectura, dependendo essencialmente de factores económicos e não de problemas de execução, repensa-se o que sempre foi o propósito primeiro da manipulação e construção de espaço - o Homem, enquanto equilíbrio que é de corpo e mente. Porque a Arquitectura é feita pelo homem que experimentou e criou para ser experimentada por todos, lembrando que o arquitecto também experimenta, tendo a tão difícil (porque carregada de responsabilidade) como estimulante tarefa de oferecer experiências.

Bibliografia

AA.VV. - *cá fora: arquitectura desassossegada*. organização José Gil, Joaquim Moreno. Ministério da Cultura/ Direcção Geral das Artes, 2008

BACHELARD, Gaston - *A Poética do Espaço*. [1957] Martins Fontes, São Paulo, 2003

BERGSON, Henri - *Matéria e Memória*. [1939] Martins Fontes, São Paulo, 1999

BERGSON, Henri - *Memória e Vida*

BISMARCK, Pedro - *Spacing : ZYX24 : ethos, aletheia, porous, poiesis*. Docente acompanhante: Prof. Manuel Mendes, FAUP, 2008

CARLOS, Isabel; PHELAN, Peggy - *intus. Helena Almeida*. Civilização Editora, 2006

CARNEIRO, Alberto; LEITE, Elvira; MALPIQUE, Manuela - *O espaço pedagógico*; 1º Vol. A casa, o caminho casa-escola, a escola; 2º Vol. Corpo, espaço, comunicações; Porto: Afrontamento, 1983

CARVALHO, Sérgio - *Experimental espaço*. Docente acompanhante: Prof. Vítor Silva, FAUP, 2006

DELEUZE, Gilles - *Diferença e Repetição*. [1968] Relógio D'Água, 2000

FORTY, Adrian - *Words and Buildings, A Vocabulary of Modern Architecture*. Thames & Hudson, 2000

GIBSON, James J. - *The ecological approach to visual perception*. New Jersey: LEA Publishers, 1986

GIL, José - *A imagem nua e as pequenas percepções. Estética e metafenomenologia*. [1996] Lisboa: Relógio de Água Editores, 2005

GIL, José - *A arte como linguagem*

Gil, José - *O movimento total: o corpo e a dança*

HALL, Edward T. - *A dimensão oculta*. [1966] Lisboa: Relógio D'Água, 1986

HELDER, Herberto - *Photomaton & Vox*. Assírio & Alvim, 2006

HOLL, Steven, PALLASMAA, Juhani, PÉREZ-GÓMEZ, Alberto - *Questions of Perception, Phenomenology of Architecture*. [1994] William Stout Publishers, San Francisco, 2006

KURY, Mário da Gama - *Dicionário de mitologia grega e romana*. 6ª ed. - Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2001

MERLEAU-PONTY, Maurice - *Phenomenology of Perception*. [1945] Routledge & Kegan Paul, 2003

MUGA, Henrique - *Psicologia da arquitectura*. Edições Gailivro, 2005

NORBERG-SCHULZ, Christian - *Genius Loci : towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli, 1980

NORBERG-SCHULZ, Christian - *Arquitectura Occidental: la arquitectura como historia de*

formas significativas. Barcelona, GG, 1983

NORBERG-SCHULZ, Christian - *Existencia, Espacio y Arquitectura*. Barcelona, Blume, 1975

PALLASMAA, Juhani - *Los ojos de la piel*. [2005] Editorial Gustavo Gili, 2006

YOURCENAR, Marguerite - *O Tempo esse grande escultor*. [1983] Difel

SIZA, Álvaro - *Imaginar a Evidência*. [1998] Edições 70, 2009

Sítios acedidos na internet

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Kairos>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Mnemosine>

<http://www.youtube.com/watch?v=I8JPvChspEc>

<http://www.olafureliasson.net/>

<http://whc.unesco.org/>

