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

A ALMA DOS ESPAÇOS

construções de *lugar*

Ana Gómez Cortez Acciaiuoli Barbosa

Porto 2010/2011

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

A ALMA DOS ESPAÇOS

construções de *lugar*

Ana Gómez Cortez Acciaiuoli Barbosa
Porto 2010/2011

"(...) nós não somos nunca verdadeiros contadores de histórias, nós somos sempre um bocado poetas e a nossa emoção traduz talvez apenas a poesia perdida."

Gaston Bachelard

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Professora Madalena, pelo seu apoio e dedicação, orientação e amizade, não só ao longo deste ano, como ao longo de todo o curso.

Agradeço aos os meus Pais, aos meus Irmãos, à minha Família e aos meus Amigos, pela incondicional presença em todos os meus momentos. Pela segurança de vos ter por perto.

Obrigada.

RESUMO

Nada é eterno e imutável, assim como nada é certo e irrefutável. A realidade é construída por nós e nós vemo-nos construídos pela recordação e esquecimento daquilo o que somos e nos faz ser, um ser no mundo, uma pessoa no *lugar*. Sendo a cidade contemporânea construída pelo testemunho de um passado, de um presente e de um futuro, onde memória e nostalgia se tendem a confundir, procuramos incidir, neste trabalho, na capacidade transformativa/mutacional da cidade, mediante o seu posicionamento e relação com a condição evolutiva do próprio Homem.

Considerando a Arquitectura como uma conformidade entre formas e signos, entre o homem e a necessidade de habitar Espaço, procuramos o argumento arquitectónico, não só através de uma circunstância física do espaço, como pela análise de valores que lhe estão subjacentes na interacção com o homem, como também através de uma esfera física mas conceptual, sensitiva e perceptiva.

"O espaço público é um espaço de recordação comum. De algum modo, somos o que recordamos ou o que queremos recordar. Os autores constituem-se como sujeitos na medida em que articulam um espaço de recordação e de esquecimento, uma história que podem considerar comum, mesmo que o comum não seja outra coisa que a continuidade de uma controvérsia."[1]

Daniel Innerarity

1 INNERARITY, Daniel, *El nuevo espacio público*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, S.A., 2006, Pg. 57

ABSTRACT

Nothing is eternal or unchangeable, as nothing is strict or undeniable. The reality is constructed by us and we are the construction of the reminding and forgetting of what we are and made us being a being in the world, a person in a place. As the contemporary city is constructed by the witnesses of a pass, a present and a future, where memory and nostalgia tent to be confused, we try to focus, in this work, on the transformative/mutacional capacity of the city, according to his position and relation with the evolutionary condition of the single men.

Considering the architecture as a concordance between shapes and signs, between men and the necessity of living Space, we search the architectonic argument, not just a physical circumstance of the space, but the analyzing of the values underlying to the space that makes the interaction with men, as also by a physical dimension but a conceptual one, sensitive and perceptive.

"The public space is a place of common remembrance. In a certain way, we are what we remind or what we want to remind. The authors constitutes as part of the play in the sense that they articulate a space of reminding and forgetting, a story that they can conceder common, even if the common is nothing else but the continuity of a controversy."[2]

Daniel Innerarity

2 INNERARITY, Daniel, *El nuevo espacio público*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, S.A., 2006, Pg. 57

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, 1

PARTE I CONSTRUÇÕES DE LUGAR, 5
1 Espaço, 12
1.1 limites de um espaço aberto, 19
1.2 *metamorfose de um corpo ausente*, 22
1.2.1 nós e arquitectura, 34
1.3 noções de Tempo, 39

PARTE II EFEMERIDADE NA ARQUITECTURA, 47
1 Da arquitectura enquanto espaço evolutivo, 54
2 A ruptura da forma, 62
3 Redescoberta de uma memória, 68

PARTE III [RE]INTERPRETAR, 75
1 Intenção projectual, 78
1.1 caso de estudo, 79
1.2 estratégia, 80
2 Da simbologia ao acto projectual, 82
3 Um projeto, 88
3.1 variantes na utilização do espaço, 113

PARTE IV A ALMA DOS ESPAÇOS, 150

Bibliografia, 154
Créditos das imagens e dos desenhos, 158



Fig. 1 – *A cidade destruída*, Ossip Zadkine

INTRODUÇÃO

Ao longo de toda a história da arquitectura foram várias as relações entre a arquitectura e o homem, a arquitectura e a sociedade visto esta representar, desde sempre, o reflexo do pensamento humano e do momento sociológico de cada época.

Não sendo possível falar de arquitectura sem abordar temas como o Espaço, o Tempo, os Sentidos ou o conceito de Lugar, esta tese inicia-se com uma breve síntese do valor destes mesmos parâmetros na leitura e relação com o homem.

Num segundo momento, procuramos compreender os ritmos existentes dentro da arquitectura, da cidade ou sociedade que nos vão servindo de guia para um melhor entendimento da capacidade regenerativa ou reinterpretativa na arquitectura. Mediante a indelével associação entre Arquitectura e Homem, importou-nos, aqui, alcançar de que modo estes interagem entre si para assim entendermos como podem ser construídas novas paisagens dentro de outras já existentes, e de que modo podemos fazer coexistir o presente com o passado deixando assim o contributo para a produção de novos registos que nos testemunhe num futuro. Damos, então, início à abordagem de um tema tão actual e pertinente no nosso mundo contemporâneo – a efemeridade na arquitectura, não pela durabilidade física de um edificado, mas através das múltiplas interpretações a que pode estar sujeito, apelando a um sentido poético, sintético e analítico, mais do que mimético ou revivalista. Procuramos defender que a génese de um espaço nasce de relações experimentais e empíricas da e na relação do homem com a vida ou mundo circundante, e que na construção de cidade importa a marcação de todo e cada momento histórico-social para que nos sirva de guia em desenvolturas futuras, atendendo à necessidade nata no homem da detenção de referencias para dar seguimento e rumo às suas acções. Assim, dentro deste tema tão vasto da reabilitação, reocupação ou reciclagem dos espaços, focamos a atenção no conceito de reconversão de um espaço, no reaproveitamento da

sua essencialidade para a criação de algo novo que sirva novas exigências, sem se ver alterar o carácter que lhe deu origem.

De forma conclusiva, apresentamos um trabalho prático que, a bom rigor, foi o mote originário e condutor de todo o trabalho teórico da presente dissertação. Trata-se de uma casa oitocentista, característica da cidade portuense, localizada na então rua de Carreiros, actual Avenida do Brasil e que, embora pertencente à minha família, se encontra ao abandono há já umas dezenas de anos. Motivada pela possibilidade de pôr em prática o conhecimento adquirido ao longo do percurso académico num espaço que me é tão familiar, através do confronto entre património, restauro, reconversão e reinterpretação, decidi então indagar pelos dois temas que dão nome a cada uma das duas partes da componente teórica deste trabalho – Construções de Lugar e Efemeridade na Arquitectura – exprimindo assim o que considero ser crucial, quer no homem, quer na arquitectura – a construção de lugares e não apenas de espaço; bem como a relação existente entre o projecto e o tempo para o qual este é pensado ou idealizado. Como nos diz Bernard Tschumi, o pensamento arquitectónico não se baseia na oposição entre *Zeitgeist* [espírito do tempo] e o *Genius Loci* [espírito do lugar][1] mas do envolvimento singular entre cada espaço e circunstância. "Mais do que uma verificação de prazer"[2], o culto prestado hoje ao património histórico deve incluir a inerente relação do homem com o lugar.

1 "Architectural thought is not a simple matter of opposing Zeitgeist to Genius Loci, conceptual concerns to allegorical one, historical allusions to purist research. Unfortunately, architectural criticism remains an undeveloped field. Despite its current popularity in the media, it generally belongs to the traditional genre, with "personality" profiles and "practicality" appraisals." TSCHUMI, Bernard, "Architecture and limits", 1980 in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, Pg.153

2 "O culto prestado hoje em dia ao património histórico exige, pois, mais do que uma verificação de prazer. Exige um questionário, uma vez que ele é o revelador, negligenciado e, contudo, incontestável, de um estado da sociedade e das questões que nela existem." CHOAY, Françoise, *A alegoria do património*, Edições 70, LDA, 2000, Pg.11

"Ver simplesmente algo no seu ser-assim: irreparável, mas nem por isso necessário; assim, mas nem por isso contingente – é isto o amor."

Giorgio Agamben



Fig. 1 – *Topos I*, Chillida, 1985

PARTE I CONSTRUÇÕES DE LUGAR

"Desde mil lugares distintos se vê como possibilidade a produção de lugar. Não como desvelamento de algo permanentemente existindo mas como produção de um acontecimento. Não se trata de propor uma arquitectura efémera, instantânea, frágil e passageira. O que se defende nestas alíneas é o valor dos lugares produzidos pelo encontro de energias actuais, graças à força de dispositivos projectantes capazes de provocas a extensão das suas ondulações e a intensidade do choque que a sua presença produz. (…) [O lugar contemporâneo é] um cruzar de caminhos que o arquitecto tem o talento de apreender. Não é um solo, a fidelidade a umas imagens, a força da topografia ou da memória arqueológica. É, melhor dizendo, uma fundação conjuntural, um ritual do tempo e no tempo, capaz de fixar um ponto de intensidade própria no caos universal da nossa civilização metropolitana."[1] Ignasi Solà-Morales

1 SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Diferencias, topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2003, Pg.114



Fig. 2 – *Rivo House*, Chile, de Pezo von Ellrichshausen, 2003

*A constr*ução de um **lugar** exprime o valor essencial e concreto da disciplina da arquitectura. A complexidade da arquitectura advém do seu carácter responsável e consciente no modo como gere diferentes atmosferas e experiências – inspira normas e condutas – incita a situações futuras de desenvolvimento, não apenas da cidade, mas de quem a habita. O simples criar lugar não tem significado no fazer arquitectura, e a relação que se estabelece entre o lugar e a arquitectura dá-se precisamente no momento de confronto entre o arquitecto e o valor desse mesmo lugar[1].

Sendo múltiplos e vários os elementos que compõem o conceito de lugar, a arquitectura, enquanto espaço físico ou matéria, não basta em si, para a produção de uma identidade, visto os lugares serem, antes de mais, **sociais**, **culturais**, **históricos** e **identitários**; por outras palavras e referenciando Lefebvre, o "espaço (social) é um produto (social)."[2] Deste modo, é da existência de um lugar, que o tempo e o espaço vêem como possibilidade a aquisição de uma dimensão própria e de uma expressão real na sociedade – alcançando representatividade no território e na memória de quem a habita[3].

Chamemos primeiramente a atenção para a definição romana do termo espírito de lugar – o ***genius loci***. Segundo os romanos, cada individuo ou espaço possui, em si, a sua própria essência, determinando, quer nas pessoas, quer nos espaços, desde o nascimento à sua morte, o acompanhamento incessante, tanto do seu carácter, quanto da sua essencialidade. Como nos lembra Norberg-Schulz, o *genius loci* determina o que uma coisa é ou anseia vir a ser[4].

1 EISENMAN, Peter, entrevista em ://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista /06.023/3314? page=2, consultado em Março de 2011

2 LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1974, Pg.35

3 Avec le lieu, l'espace et le temps prennent une valeur précise, unique ; ils cessent d'être abstraction mathématique ou sujet d'esthétique ; ils acquièrent une identité et deviennent une référence pour notre existence : espace sacré et espace profane, espace personnel et espace collectif, nature et ville, rue et maison, ruine et reconstruction…" MEISS, Pierre von , *De la forme au lieu: une introduction à l'étude de l'architecture*, Lausanne, Presses Polytechniques Romandes, 1986, Pg.147

4 NORBERG-SCHULZ, Meaning in Western architecture, London and New York, 1975, 10ff, em NORBERG-SCHULZ, Christian, "The phenomenon of place", 1976, in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*,

Embora relacionados, lugar e espaço são dois conceitos que não se misturam, têm significações algo distintas – todo o lugar é espaço mas nem todos os espaços têm a essencialidade de um lugar. Merleau-Ponty faz a distinção entre ambos, explicando o espaço pela sua geometria e o lugar pelo carácter existencial ou antropológico. Assim, o lugar existe, não apenas da sua condição geométrica mas da relação que estabelece "com o mundo de um ser essencialmente situado 'em relação com o meio.'"[5]

A noção ou definição que vamos construindo de lugar – espaço representativo de uma cultura ou actividade social – varia consoante o meio onde nascemos, crescemos ou aprendemos a viver. A fixação de um lugar, ou de uma ideia de lugar, como a ideia de uma casa, ou de uma sala, vai sendo estruturada pela nossa interiorização da sua definição – possui identidade própria. Esta imagem que se vai concretizando no nosso subconsciente permite-nos a criação de modelos e revelam, em nós, a nossa experiência com o mundo, a nossa experiência com a sociedade onde nos inserimos.

O lugar é, assim, experimentado enquanto interior de um mundo vasto e quanto mais pequena for a interioridade desse mundo, mais facilmente se torna reconhecível e psicologicamente mais segura[6]. Falamos então de **lugar fenomenológico**, um lugar que só existe pela junção de experiências e pela participação do homem na sua idealização e atribuição de valor[7].

Os lugares "da arquitectura actual não devem ser meras permanências produzidas pela força da *firmitas* vitruviana. São irrelevantes os efeitos da durabilidade, estabilidade, de desafio ao passar do tempo. É reaccionária a ideia de lugar como cultivo e entretenimento do essencial, profundo, de um genius loci difícil de acreditar numa época de agnosticismo. Mas estas desilusões não têm porque levar ao niilismo de uma arquitectura da negação,"[8] visto toda a arqui-

New York, Princeton Architectural Press, 1996, Pg.422; e o mesmo autor acrescenta: "In the past survival depend on a "good" relationship to the place in a physical as well as a psychic sense. In ancient Egypt, for instance, the country was not only cultivated in accordance with the Nile floods, but the very structure of the landscape served as a model for the lay-out of the "public" buildings which should give man a sense of security by symbolizing an eternal environmental order", Ibidem

5 "Merleau-Ponty (…) distingue do espaço 'geométrico' do 'espaço antropológico' como espaço 'existencial', lugar de uma experiência de relação com o mundo de um ser essencialmente situado 'em relação com um meio'. (…) 'O espaço estaria para o lugar como aquilo em que se torna a palavra quando é falada, quer dizer quando é apreendida na ambiguidade de uma efectuação, transmutada num termo relevando de convenções múltiplas, posta como acto de um presente (ou de um tempo) e modificada pelas transformações devidas a vizinhanças sucessivas...'" CERTEAU, Michel de, "L'invention du quotidien. 1. Arts de faire", 1990, GALLIMARD, Folio-Essais, Pg.173 in AUGÉ, Marc, *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Lisboa, 90 graus Editora, 2005, Pg.69

6 "Les lieux sont des buts ou des foyers où nous vivons les événements signifiants de notre existence, mais ils sont également les points de départ à partir desquels nous nous orientons et prenons possession de notre environnement. Le lieu est donc expériencié en tant qu'intérieur en contraste avec l'environnement extérieur et il doit être relativement petit pour offrir une sécurité psychologique. Les lieux connus ont en général une dimension limitée et une forme centralisée. Un lieu est donc, essentiellement, rond." NORBERG-SCHULZ, Christian, *La signification dans l'architecture occidentale*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1977, Pg.430

7 "'Lugar fenomenológico' es tomar la famosa cabaña de la Selva Negra de Martín Heidegger como modelo del hombre que 'habita poéticamente'. Es decir, de una concepción del habitar ligada a la localización, a la dimensión cultural, y que tiene, es evidente, ciertas connotaciones tradicionalistas o conservadoras. Esa casita donde Heidegger se retiró después de la segunda guerra mundial a vivir y a escribir no deja de ser el prototipo o modelo característico de la casa y del 'habitar' en general. Si ustedes le piden a un niño que dibuje una casa, seguramente va a dibujar una vivienda muy parecida a la cabaña de Heidegger. Posee todos los elementos que muchos de los teóricos durante la crisis de finales del siglo XIX habían determinado como elementos característicos de esa concepción antropológica del habitar, de la estrategia que ligaba la casa al lugar: la idea de cobijo, la gran cubierta con alero, la chimenea, el hogar, el centro antropológico de la vivienda y por supuesto el cierre, la plataforma donde se asientan todos los elementos." HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel; MONEO, Rafael; DAL CO, Francesco; LAHUERTA, Juan José, *Arquitectura y ciudad. La tradición Moderna entre la continuidad y la ruptura*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007, Pg.19

8 SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Diferencias, topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2003, Pg.114; e o mesmo autor acrescenta "Desde mil lugares distintos sigue siendo posible la producción del lugar. No como el desvelamiento de algo permanentemente existente sino como la producción de un acontecimiento. No se trata de proponer una arquitectura efímera, instantánea, deleznable y pasajera. Lo que se define en estas líneas es el valor de los lugares producidos por el encuentro de energías actuales, gracias a la fuerza de sus ondulaciones y la intensidad del choque que su presencia produce." Ibidem



Fig.3 – *Casa Malaparte*, Adalberto Libera e Curzio Malaparte, Capri, 1937

tectura ter "o seu espaço de existência (…) numa ligação física especial com a vida, (…) não é mensagem nem sinal, mas invólucro e cenário da vida."[9]

Deste modo, a estrutura de um lugar não pode ser definida como fixa ou eterna, ainda que o *genius loci* permaneça intacto e inalterável, uma vez que a alteração de um espaço não pressupõe a transformação da sua essencialidade ou espírito que lhe dá suporte – representa, apenas, uma alteração física e epidérmica.

Um espaço tem a faculdade e o dever de ser passivo a múltiplas interpretações – cairia no desuso se assim não fosse. "A protecção e conservação do *genius loci* significam a concretização da sua essência em novos contextos históricos. Poderíamos também dizer que a história de um lugar necessita provir da sua 'auto-realização'"[10] – isto é, do seu desfazer e refazer, na sua progressão enquanto testemunho dos diferentes estágio evolutivos da sociedade.

9 "A arquitectura tem o seu espaço de existência. Encontra-se numa ligação física com a vida. No meu ponto de vista, inicialmente não é mensagem nem sinal, mas invólucro e cenário da vida, um recipiente sensível para o ritmo dos passos no chão, para a concentração do trabalho, para o silêncio do sono." ZUMPTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SI, 2009, Pg.12;
Já no império Romano o conceito de lugar tinha o reconhecimento de um carácter essencial para o controle e definição da representatividade de um povo, neste caso, de um império. A palavra, tão bem definida pelos romanos – *genius loci* – fala-nos de estrutura, de carácter, atmosfera, mas mais ainda, de espírito – da essência: "Podemos hablar de estructura del lugar, podemos hablar de carácter, podemos hablar de atmósfera… De hecho, los antiguos romanos utilizaron la expresión *genius loci*, que quiere decir 'el genio del lugar'. El propio sistema de trazado de las ciudades, de su fundación, en todo el ritual etrusco, tenía esa dimensión simbólica o antropológica que se sustantiva en el genio del lugar, la cualidad ligada a una comprensión del mundo en términos politeístas, de alguien que nos expresa de manera sintética la cualidad, el carácter, el significado de un sitio, pero que está también entre aquella famosa cuaternidad heideggeriana: la tierra, el cielo, los dioses y los mortales. El estar en el mundo, en términos fenomenológicos, no es más que servir de espejo a la relación entre las cosas. Estamos en el mundo porque nos relacionamos con las cosas. De ahí la importancia del lenguaje, de los objetos, de todos esos términos." HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel; MONEO, Rafael; DAL CO, Francesco; LAHUERTA, Juan José, *Arquitectura y ciudad. La tradición Moderna entre la continuidad y la ruptura*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007, Pg.21

10 VENTURI, Robert, Complexity and contradiction in architecture, New York, 1967, em NORBERG-SCHULZ, Christian, "The phenomenon of place", 1976, in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, Pg.422

A permanência do espírito do lugar é essencial à relação do homem com o mundo e o modo como aquele lida com as mudanças, visto a "identidade do homem pressupor a identidade de um lugar"[11]. Sendo um lugar suporte de espaços, funções e de geometrias várias, o espírito do lugar é o elemento determinante para que a caracterização do espaço, da sociedade e a marcação de uma história ou cultura já passadas, se mantenham presentes no espírito do homem que o habita[12].

"(…) A arquitectura construída tem o seu lugar no mundo concreto. É ali que tem a sua presença. É ali que fala por si própria. Apresentações arquitectónicas, que têm como conteúdo o ainda não construído, são marcadas pelo esforço de transmitir algo que ainda não encontrou o seu lugar no mundo concreto, mas que para ele foi pensado. (…) O que surge então é a consciência da insuficiência de qualquer representação, a curiosidade pela realidade nela prometida e, se calhar, quando essa promessa nos consegue tocar, também a saudade da sua presença."[13] Peter Zumpthor

A noção de lugar contemporâneo requer uma noção física e fenomenológica do ambiente; depende da totalidade dos elementos que lhe dão expressão e não apenas da singularidade desses mesmos valores 'qualitativos'[14] – transpõe noções de arqueologismos, mimetismos ou fixações de memórias e de imagens[15]. A transformação de um sítio em um lugar passa, assim, pelo estudo da envolvente, das suas condições e oportunidades, num olhar atento ao homem e à história que habita esse lugar, e pela consciência de que podemos assistir, num mesmo espaço, à produção de diferentes lugares, diferentes ocupações, diferentes espíritos, contextos ou vivências – "dentro de um espaço absoluto, o lugar absoluto não existe (seria um não-lugar)."[16]

Um lugar pode ter raízes mais ou menos intensas, mais ou menos definidas ou duradouras. Os espaços menos estruturados ou culturalmente mais instáveis reagem com maios debilidade às alterações que possam vir a ser sujeitos. Quanto maior for o grau de indefinição de um espaço, maior é a "vibração"[17] que impulsiona e regenera toda a sua configuração e noção de lugar, sendo esta definida com condicionantes mais voláteis ou efémeros. "O que eram muitos (many), converte-se em algum (any) que pode transformar-se num único (one)."[18]

11 Idem, Pg.425

12 "The structure of a place is not a fixed, eternal state. As a rule places change, sometimes rapidly. This does not mean, however, that the genius loci necessarily changes or gets lost. (…) taking place presupposes that the places conserve their identity during a certain stretch of time. Stabilitas loci is a necessary condition for human life. How then is this stability compatible with the dynamic of change? First of all we may point out that any place ought to have the 'capacity' of receiving different 'contents', naturally within certain limits. (or the concept of 'capacity' see Norberg-Schulz, *Intentions in architecture*, Oslo and London, 1963) em Idem, Pg.422

13 ZUMPTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, Sl, 2009, Pg.12

14 Ver HERNÁNDEZ, LEÓN, Juan Miguel, *Conjugar los vacíos. Ensayos de arquitectura*, Madrid, Abada Editores, S.L., 2005, Pgs.18,19

15 "El lugar contemporáneo ha de ser un cruce de caminos que el arquitecto tiene el talento de aprehender. No es un suelo, la fidelidad a unas imágenes, la fuerza de la topografía o de la memoria arqueológica. Es más bien una fundación coyuntural, un ritual del tiempo y en el tiempo, capaz de fijar un punto de intensidad propia en el caos universal de nuestra civilización metropolitana." SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Diferencias, topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2003, Pg.114

16 LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos,1974, Pgs.44,45

17 "El acontecimiento es una vibración" DETIENNE, Marcel, *Traces de fondation*, Peeters, Lourain, Paris, 1990, in SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Diferencias, topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2003, Pg.112

18 SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Diferencias, topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2003, Pg.112

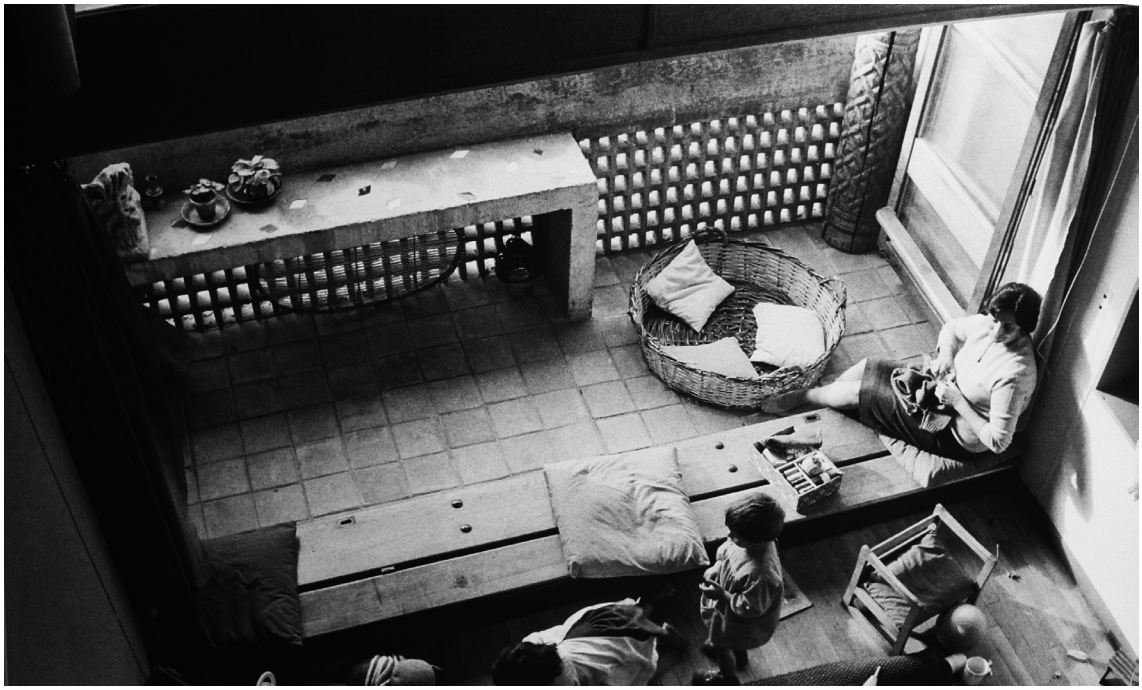


Fig. 4 - Vista da varanda do quarto sobre a sala e o terraço, Unidade habitacional de Marselha, França, Le Corbusier, 1959; Fig. 5 - Vista do terraço da casa *La petite maison du Lac*, lago Léman, Suiça, Le Corbusier, 1924, 1925

A retoma de valores ambientalistas, das particularidades do local e topografia do terreno e a revalorização da prática artesanal, da cultura e história, mitos ou simbolismos – do lugar – tiveram como dominantes os pensamentos de filosofias existencialistas, numa procura pela liberdade individual, responsável e subjectiva que tornou o homem cada vez mais consciente de si e da sua relação como mundo. "O ser-em-propriedade-do ser-aí é o que constitui a sua mais extrema possibilidade de ser"[19], pela consciência da responsabilidade do ser pelo mundo que o envolve e pelo papel que representa na sociedade. Nesta revalorização do sentido de lugar, de pertença, de enraizamento e de responsabilidade está presente uma forte influência da ideia desenvolvida por Martin Heidegger de que o homem é o tempo, e de que é o homem quem define o tempo, conferindo, deste modo, ao homem a importância na determinação e construção de si e do mundo, de si no mundo. É neste sentido que Christian Norberg-Schulz, historiador e crítico influenciado por Heidegger, considera que o lugar existe como "concepção contínua do processo de arquitectura"[20] e como auxílio ao "descobrimento do que já existe, previamente, como um fundo permanente a partir do qual a arquitectura ilumina raízes, traços, invariantes."[21] Muito antes de procurarmos encontrar uma razão para o lugar, este já possui em si uma razão própria, uma racionalidade interior[22].

19 HEIDEGGER, Martin, *O conceito de tempo*, Lisboa, Editora Fim de Século, 2003, Pg.43

20 SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Diferencias, topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2003, Pg.108

21 Ibidem

22 "Les lieux se marquent et se remarquent. Au commencement fut le Topos. Avant, bien avant le Logos, dans le clair-obscur du vivant, le vécu a déjà sa rationalité intérieure ; il produit, bien avant l'espace pensé et la pensée de l'espace représentant la projection, l'éclatement, l'image et l'orientation du corps. Bien avant que l'espace perçu par et pour le 'je' se présente comme écart et coupure, tensions et contacts simplement virtuels et différés. Bien avant que l'espace se dessine comme milieu des possibilités lointaines, lieu des potentialités." LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1974, Pg.203



Existe um sentimento de pertença, de responsabilidade e de proximidade do homem com o lugar, do homem com a cidade, do homem com a arquitectura que não deve nunca ser deixado ao esquecimento. O desenraizamento e alheamento do sentido cívico e participativo do homem na sua própria sociedade, reflecte-se, mais tarde, numa atitude de estrangeirismo dentro da sua própria sociedade, transformando-nos em "bárbaros em lugares em que se supõe que deveríamos ser cidadãos"[23], numa era em que "a arte e a literatura não cessam de voltar recorrentemente sobre todas as experiências de isolamento e solidão do homem contemporâneo."[24]

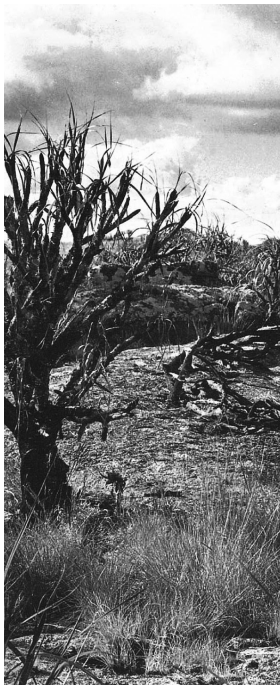
Do conceito de lugar poderemos, assim, concluir que o respeito pelo lugar e a consciência de que a cada lugar corresponde um determinado espaço com determinadas características e relações vivenciais, opõe-se o produto em série, o acto de resumir diferentes espaços e pessoas a uma só solução formal ou conceptual, repetindo-a vezes sem conta, indiferente a factores tão determinantes como a noção de estruturação e valorização do lugar. A semelhança entre os espaços "é um sonho e deve continuar a sê-lo, para que possa existir a ilusão mínima e uma cena do imaginário. (…) Nunca se deve passar para o lado do duplo, pois então a relação dual desaparece e, com ela toda a sedução."[25]

23 SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Diferencias, topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2003, Pg.109

24 Ibidem

25 A semelhança é um sonho e deve continuar a sê-lo, para que possa existir a ilusão mínima e uma cena do imaginário. Nunca se deve passar para o lado do real, para o lado da exacta semelhança do mundo consigo próprio, do sujeito consigo próprio. Pois então a imagem desaparece. Nunca se deve passar para o lado do duplo, pois então a relação dual desaparece e, com ela toda a sedução. Ora, com o holograma, com o clone, é a tentação inversa, e o fascínio inverso, do fim da ilusão, da cena, do segredo, por projecção materializada de toda a informação disponível sobre o sujeito, por transparência materializada." BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e simulação*, Lisboa, Relógio D' Água, 1991, Pg.134





1 Espaço

"Trinta raios convergem no eixo da roda
E é o vazio do centro que a faz mover.

Molda-se a argila para fazer vazios
E é o vazio interior que os torna úteis.

Abrem-se portas e janelas nas paredes da casa
E é por esses espaços vazios que a habitamos.

O SER verifica a vantagem das coisas
Mas é pelo não ser que os utilizamos."[26]

Lao Tse

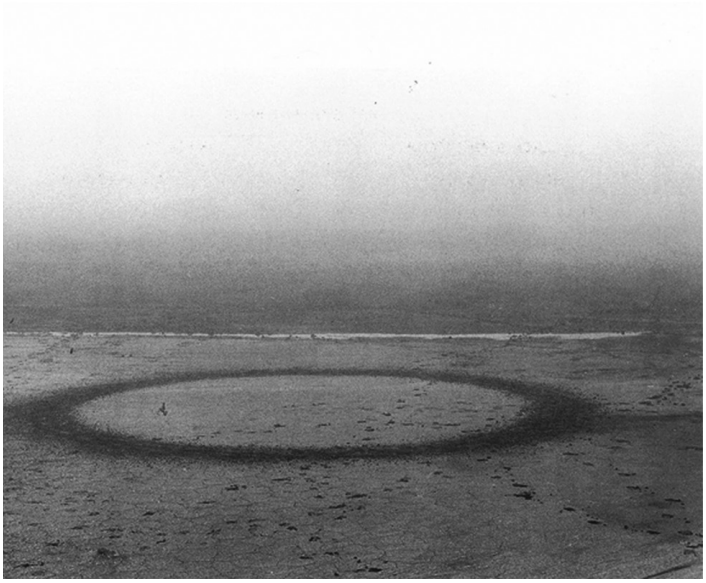
"Enquanto o tremor de terra existe independentemente do sismógrafo e as variações barométricas independentemente dos riscos do cursor, a obra de arte só existe enquanto forma."[27]

Henri Focillion

26 Lao Tse, Tao Te King, em CARNEIRO, Alberto, *Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto*, Porto, publicações Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1995, Pg.81

27 FOCILLON, Henri, *A Vida das Formas. Elogio da mão*, Lisboa, Edições 70 Lda, 1988, Pg.13





Figs. 6, 7, 8 e 9 – Respectivamente, *Sleeping place mark*, Richard Long, 1990; *A hundred sticks placed on a beaver lodge*, 1985; *Circle in Africa*, 1978; *Walking a circle in mist*, Richard Long, 1986

O espaço[28] pressupõe uma relação entre, pelo menos, duas partes – só existe um espaço na presença de um outro, assim como só existe um dentro se houver um fora. Nesse sentido, quando pensamos em espaço, pensamos em limites – onde começa um e acaba o outro – daí a nossa dificuldade em imaginarmos o Universo, por não lhe conhecermos as barreiras físicas.

Um espaço implica uma delimitação para que possa ser, então, percepcionado, sendo possível a sua compreensão com maior ou menor rigidez, maior ou menor visibilidade, dependendo sobretudo do modo como o homem a entende, a sente ou se deixa influenciar. Existe, no homem e na sua relação com o mundo e com o espaço, a indissociabilidade entre o espaço e o sentido de apropriação e de limitação definido pelo homem nesse mesmo espaço. É a partir da sua existência, do homem, que este se relaciona com o mundo circundante. O homem encontra em si, o elemento centralizador de qualquer espaço, centro da sua experimentação com o espaço. Assim, é da relação entre o homem e o mundo exterior, juntamente com os limites do seu próprio corpo que o homem delimita perímetros, áreas, define distâncias, traça relações. Deste modo, é relativa a si próprio a distância que guarda entre si e outrem ou a ideia de estar dentro de um espaço ainda que este seja de definição pouco delimitada como quando se encontra à sombra da copa de uma árvore[29].

28 ESPAÇO "s. m. extensão indefinida; área; duração; intervalo; lugar; capacidade de um lugar (...) " *Dicionário Da Língua Portuguesa*, 6ª edição, Porto Editora, Pg.672

29 "En su materialización, lo vacío está ligado a lo relativo, cuando no directamente a lo personal. Su aparición tiene básicamente dos fundamentos. Uno, objetivo, en el que lo vacío es el resultado de un drástico contraste por reducción respecto a un modelo, a una experiencia acumulada o, simplemente, a la densidad sensorial de percepciones anteriores. Otro, subjetivo, que se produce en la consciencia del espectador al sufrir una frustración respecto a determinada expectativa proyectada sobre el lugar." ESPUELAS, Fernando, *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1999, Pg.9;
Ver GEHL, Jan, L*ife between Buildings, using public space*, Kobenhavn , Arkitektens Forlag, 2010, Pg.69;
"¿Acaso existe ese árbol que, permanentemente, se asoma al ámbito del espacio que ocupamos? ¿Es un signo consciente del vacío que señaliza? (…) La cualidad de este espacio interior no es ajena a la relación que se establece entre los distintos estratos visuales que, como en un espejo virtual, va transfiriendo las resonancias de una exterioridad presentida." HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel, *Conjugar los vacíos. Ensayos de arquitectura*, Madrid, Abada Editores, S.L., 2005, Pg.51



Fig. 10 - *La maison imaginaire*, montagem photográfica de Robert Doisneau, 1947

Espaço – determinado como detentor de características mais ou menos homogéneas, mais ou menos contingentes, torna-se possível a distinção entre espaço matemático e espaço vivencial. Por espaço matemático entendemos um espaço que não se estrutura em si mesmo, visto ser, antes de mais, um espaço que, pela uniformidade de uma existência, se estende a todas e quaisquer direcções ou coordenadas, indiferente a subjectividades ou particularizações. Já o espaço vivencial se centraliza na experimentação do homem relativamente a esse mesmo espaço, sendo este relativo a eixos e direcções traçados pela sua relação com o corpo humano. O espaço vivencial, "espaço tal qual se manifesta na vida humana concreta"[30], não existe sem o significado atribuído pelo homem a esse mesmo espaço – não existe sem a subjectividade de um simbolismo ou desígnio conferido pelo homem que o habita[31].

A propósito do conceito de espaço vivencial, interessa-nos deter a nossa atenção no entendimento que Bachelard atribui à noção de espaço. Para Bachelard, "todos os espaços, verdadeiramente habitados, possuem a essência da noção de casa"[32] indissociando, deste modo, a noção de espaço ao valor que o homem lhe adjudica. Assim, o espaço não existe sem o testemunho do homem na sua definição, bem como a "casa não vive apenas do dia-a-dia, no decorrer de uma história, no recitar da nossa história"[33]. Segundo o autor do livro *A poética do espaço*, o homem recorre à imagem e memória que possui de um espaço já por ele vivenciado para interpretar outros espaços onde se encontre, sendo a associação que estabelece entre si e um espaço que lhe seja agradável remetida, sempre, para a imagem por ele traçada da noção de casa, considerando, assim, a casa como o elemento mais próximo das nossas

30 BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y espacio*, Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1969, Pg.25

31 Idem, Pgs.24,25

32 BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaire de France, 1957, Pg.24;
Gaston Bachelard provém de uma filosofia das ciências naturais e, como tal, as experiencias do espaço vivencial não têm, para ele, um conhecimento objectivo – as suas interpretações baseiam-se em factos subjectivos agarrados a uma imaginação poética; fala-nos de arcas, baús ou sótãos como elementos explicativos que condicionam o modo como interpretamos o espaço envolvente. Ver BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y espacio*, Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1969, Pgs.27,28

33 BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaire de France, 1957, Pg.25

memórias mais profundas e determinantes na sua relação com o mundo, na ideia de que a casa, para além de ser um abrigo físico, é também o local onde se constroem e se protegem os sonhos. Esta subjectividade que nos liga a um espaço experimentado e nos separa de um espaço universal e matemático tende a ser subvertido por uma poesia perdida no tempo e no espaço, pelo sujeito[34].

À imagem das bonecas russas, a acepção de espaço traçada por Aristóteles define o espaço como um contentor de coisas, em que um contém outro, numa sucessiva relação entre eles mesmos.[35] Assim, "somente um corpo que possua um outro ao seu redor como envoltura estará no espaço; aquele que não o tem, não o estará."[36]

Por conseguinte, podemos entender o espaço como o negativo da forma, a sua existência ocorre da relação e consciência da presença de outras formas que "animam o espaço e dele vivem. (…) O espaço que separa – e liga – as formas é também forma (...) é ela que nos permite ganhar consciência plena de que não há formas isoladas"[37]. O vazio[38] que é o espaço representa, pois, uma massa, um corpo, sendo através de geometrias e de capacidades escultóricas que nós, arquitectos, aprendemos a lidar com desse mesmo "vazio misterioso a que chamamos espaço"[39], e procuramos relacionar direcções, configurar ângulos, medir distâncias, num processo de rasgos, escavações, justaposições, cheios, vazios, linhas côncavas ou convexas[40].

34 "(…) nós não somos nunca verdadeiros contadores de histórias, nós somos sempre um bocado poetas e a nossa emoção traduz talvez apenas a poesia perdida" Ibidem

35 Aristote définit l'espace comme un contenant de choses – une sorte de succession d'enveloppes englobantes, depuis ce qui est 'à l'intérieur des limites du ciel' jusqu'au plus petit, un peu à l'image des poupées russes. L'espace est donc nécessairement un creux limité à l'extérieur et rempli à l'intérieur. Il n'y a pas d'espace vide ; tout a sa place, son lieu et son endroit." BOLLNOW, Otto Friedrich, „Mensch und Raum, Kohlhammer", Stuttgart, 3ª ed., 1976, ed. Original 1963, Pgs.30,37, in MEISS, Pierre von , *De la forme au lieu: une introduction à l'étude de l'architecture*, Lausanne, Presses Polytechniques Romandes, 1986, Pg.113

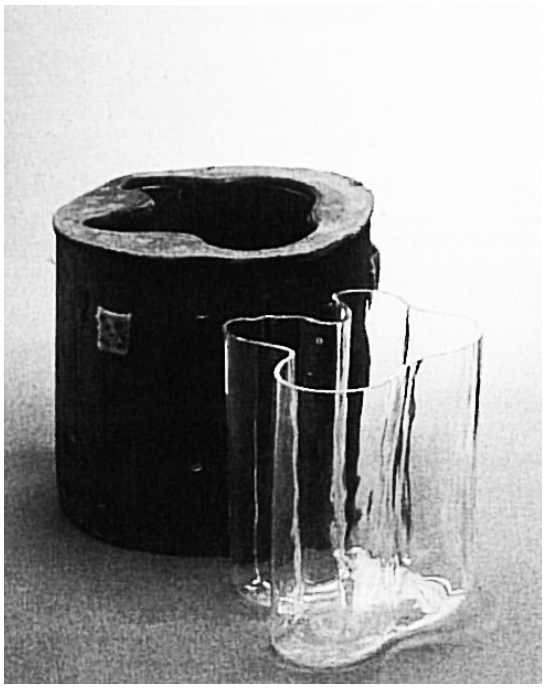
36 "Sólo un cuerpo que tiene a otro alrededor como envoltura está en el espacio; el que no tiene, no lo está." ARISTÓTELES, Física, me atengo a la traducción, más reciente, de FOHLKR, P.: ARISTÓTELES, "Die Lehrschriften", Paderborn, 1956, Pg.212, in BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y espacio*, Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1969, Pg.36

37 TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, Porto, publicações Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2008, Pg.12

38 O valor atribuído ao vazio num espaço difere consoante a cultura à qual nos referenciamos. Se o objecto de estudo se referir a um espaço vazio dentro da cultura chinesa ou japonesa, rapidamente iremos entender que o vazio representa a essencialidade dos seus espaços – sem entendermos o valor do vazio nas suas casas, não poderemos entender o seu modo de viver, sendo o inverso também verdade: "La noción de vacío – tan abstracta en la cultura occidental que necesita utilizar la idea de espacio para concederle posibilidades de forma – es, al parecer, determinante en el pensamiento y en el arte chinos. Como nos explica François Cheng, el vacío, desde la óptica china, no es la categoría de la ausencia, de lo 'vago e indefinible', sino un elemento dinámico y estructurador de la forma; 'constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud'." CHENG, François, "Vacío y plenitud", Ediciones Siruela, Madrid, 1993, in HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel, *Conjugar los vacíos. Ensayos de arquitectura,* Madrid, Abada Editores, S.L., 2005, Pg.51; e o mesmo autor acrescenta: "El vacío, por tanto, es un valor primordial en el entendimiento del espacio de la arquitectura japonesa. Tal es así que sukiya quiere decir, etimológicamente, 'casa del vació'." RANDOM, Michael, J*apón: la estrategia de lo invisible*, Madrid, Eyras, 1985, pg.201 em Idem, Pg.71;
"En suma, el jardín chino, de filiación taoísta, transmite tres formas de vacío. El proprio del Tao, creador y providente, neblinoso origen y destino de todas las cosas. El vacío personal de la no-acción que está en la actitud de adaptación al lugar mediante el paisaje prestado o el efecto encontrado. El vacío yin que se manifiesta en las oquedades de las rocas, en las sombras de los tallos, en el lecho de los arroyos." ESPUELAS, Fernando, *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1999, Pg.102

39 "Edifícios que nos impressionam transmitem-nos sempre uma sensação forte do seu espaço. Circundam de uma maneira especial este vazio misterioso a que chamamos espaço e fazem-no oscilar." ZUMPTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, Sl, 2009, Pg.22

40 "A arquitectura conhece duas possibilidades fundamentais de formação do espaço: o corpo fechado, que isola o espaço no seu interior, e o corpo aberto que abraça uma parte do espaço ligado ao conteúdo infinito. (…) Quando nós como arquitectos reflectimos sobre o espaço, é apenas com uma pequena parte desta infinidade que rodeia a terra que nos preocupamos. Mas cada obra estabelece um lugar nesta infinidade." ZUMPTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, Sl, 2009, Pgs.21,22;
"L'espace qui contient les conditions coïncide avec celui qui interdit ce qu'elles permettent." LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1974, Pg.220





Figs. 11 e 12 – Respectivamente, Vaso Savoy e molde em madeira, Alvar Aalto; *Salto no vazio*, Yves Klein, 1960

"A grandeza das coisas estabelece-se com a relação entre as partes; (…) o que está em cima pode ser igual ao que está em baixo; o da frente igual ao de trás; o que modifica é o que está entre as coisas – a sua relação"[41]. E é aí que nos ligamos ao espaço. Alberto Carneiro

"Não podemos conceber a **forma** sem o seu irmão escuro, o **conteúdo**"[42]. Segundo Henri Focillion, a forma não é uma consequência do conteúdo, pois funciona independentemente deste, sendo o conteúdo algo efémero, incerto e mutável, opondo-se à sua delimitação, a forma, que existe incondicionalmente da mudança no seu interior, do seu conteúdo. "Pode acontecer que a forma se esvazie totalmente, que sobreviva muito tempo à morte do seu conteúdo ou até que se renove com uma riqueza inesperada."[43] Se considerarmos o espaço como conteúdo e os seus limites como a sua forma, veremos, então, que a noção de limite coincide com a noção de forma de Focillion.

Também a definição de Leibniz de espaço vem coincidir com a referida por Focillion – para Leibniz, o espaço é indiscernível sem a existência de um corpo que o habite, sendo necessária a presença de um elemento corpóreo com capacidade de conferir-lhe direcções, eixos, gestos ou orientação. Com isto, Gottfried submete o espaço à sua relatividade, dotando-o de um carácter, tanto abstracto, como concreto – abstracto no sentido dado pelo pensamento matemático, e concreto visto ser no espaço que a existência material se manifesta. Assim, distingue o contentor, [forma], do contido, [matéria], sendo um indiferente do outro – qualquer elemento pode integrar um espaço qualquer, sem com isso lhe alterar a forma[44]. Poderemos com isto dizer,

41 CARNEIRO, Alberto. Conferência na Faculdade de Arquitectura do Porto, realizada a 10 de Março de 2011

42 AZÚA, Félix, em ESPAÑOL, Joaquim, *Forma y consistencia*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007, Pg.107

43 FOCILLON, Henri, *A Vida das Formas. Elogio da mão*, Lisboa, Edições 70 Lda, 1988, Pg.16

44 "Leibniz maintient que l'espace 'en soi' et comme tel, ce n'est pas 'rien' et ce n'est pas 'quelque chose', encore moins la totalité des choses ou la forme de leur somme, c'est l'indiscernable. Pour y discerner 'quelque chose', il faut introduire des axes et une origine, une droite et une gauche, c'est-à-dire une direction des axes, une orientation. (…) Leibniz veut dire qu'il faut occuper l'espace. Qu'est-ce-qui occupe, l'espace ? Un corps. Non pas le corps en général, la corporéité, mais un corps défini, qui indique une direction d'un geste, une rotation en se retournant, qui jalonne et oriente l'espace. Pour Leibniz, l'espace est absolument relatif, c'est-à-dire doté d'une abstraction parfaite qui fait de lui, pour la pensée mathématique, l'originel (passant aisément pour transcendance) et d'un caractère concret (c'est

que a vida dentro de um espaço só existe quando entramos dentro desse mesmo espaço ou colocamos, nele, algum objecto que o anime[45].

A noção de espaço, tal como a conhecemos nos nossos dias, faz parte de todo um pensamento que se tem vindo a desenvolver desde inícios do século XX com a introdução de dois valores – o da profundidade e o da relatividade[46]. Para o arquitecto, o espaço não é considerado como intervalo entre o chão, as paredes e o tecto mas como capacidade de gerar espacialidades, através de experimentações várias, como que se de uma massa se tratasse, onde se escava e desenha o vazio – usando as palavras de Wright, o espaço é uma "transformação contínua: fonte de onde fluem os ritmos e para onde devem retornar"[47].

Esta noção de espaço como categoria própria da arquitectura é uma noção moderna, evoluindo à medida que certos valores tidos como certos começam a ser postos em causa. Primeiramente, e ainda no Renascimento, a noção de espaço é revolucionada pela descoberta da representação da terceira dimensão, sendo o espaço definido, não só pela altura e largura, mas também pela profundidade. Este novo valor indigitou para a noção de profundidade no espaço e para uma primeira abordagem ao sentido de movimento[48]. Esta descoberta traduziu-se na pintura pela introdução da perspectiva fosse pela linha ou pela cor.

Mais tarde, em 1908, o matemático alemão Hermann Minkoski, tornou-se na primeira pessoa a conceber o espaço através de uma quarta dimensão[49], pela consciência de que a teoria da relatividade desenvolvida já por Albert Einstein seria, assim, melhor compreendida. A descoberta de Einstein associa o mundo físico a uma contínua mutação e relação com os parâmetros espácio-temporais, tornando a percepção do espaço menos estável ou premeditável, características estas que, muito rapidamente, se traduziram como sentimento generalizado no homem. Para além de ter revolucionado o modo de entendermos o espaço, Einstein veio provar o quão pouco sabemos ou controlamos este mesmo espaço que nos envolve[50]. Na pintura, a vontade de expressar a quarta dimensão, a velocidade, o tempo – esta inquietação do movimento – levou a que artistas como Picasso, Gris ou Braque, procurando a exaltação deste novo valor, partissem de figuras tão vulgares e estáticas como guitarras, copos, mesas ou outras naturezas mortas para, através do processo de planificação, decomposição, justaposição e sobreposição de diferentes partes e pontos de vista do objecto, conseguissem traduzir e manifestar, recorrendo

en lui que les corps existent et manifestent leur existence matérielle). (…) Dans cette représentation, le contenant (formel) et le contenu (matériel) sont indifférents l'un a l'autre et ne présentent donc pas de différence saisissable. N'importe quelle chose peut venir dans n'importe quel 'ensemble' de lieux du contenant. N'importe quelle région du contenant peut recevoir n'importe quoi." LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1974, Pgs.197,198

45 "Le vide existe tant que tu ne te jettes pas dedans." ELYTIS, Odysseus, "Marie des Brumes", Paris, Maspero, 1982, Pág. 72, in MEISS, Pierre von , *De la forme au lieu: une introduction à l'étude de l'architecture*, Lausanne, Presses Polytechniques Romandes, 1986, Pg.147

46 SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Diferencias, topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2003, Pg.103

47 "Espaço. A transformação contínua: fonte de onde fluem os ritmos e para onde devem retornar. Além do tempo ou do infinito. A nova realidade à qual arquitectura orgânica serve para ser aplicada na construção. O alento de uma obra de arte. " WRIGHT, Frank Loyd, "The Future Architecture", Horizon Press, Nova Iorque, 1953, in MONTANER, Josep Maria, *As formas do Século XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 2002, Pg,31

48 "Ya al final del siglo XV, los arquitectos renacentistas comienzan a pensar el edificio como relacionado con el conjunto espacial donde se dispone, superando su inicial concepción como objeto aislado. No sólo en sentido de utilizar la herramienta de la proporción, sino con la articulación de un sistema de macizos y vacíos, y de equilibrio de masas." HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel, *Conjugar los vacíos. Ensayos de arquitectura*, Madrid, Abada Editores, S.L., 2005, Pgs.70,71

49 GIEDION, Sigfrido, *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, Madrid, Editorial Dossat, S.A., 1982, Pg.16

50 SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Diferencias, topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2003, Pg.103



Fig. 13 - Relevo, *Esponja azul*, Yves Klein, 1960

a uma representação a duas dimensões, esta nova febre do movimento que veio, de forma inequívoca, mudar o modo de concepção do espaço.

No mundo moderno assistimos, então, a três transformações – "o tempo, o espaço e a figura do ego, do indivíduo."[51] A consciencialização e individualização do pensamento que caracteriza todo o movimento artístico do pós-guerra leva-nos a considerar o espaço, não como uma causa, mas como consequência da sua própria arquitectura, pela experiência crítica e pessoal das múltiplas combinações espaço-temporais, tornando-se, assim, a criação de espaço na preocupação que marca esta época na disciplina de arquitectura[52].

"Quando numa folha de papel branco marcamos um ponto (...) a sua posição pode ser referia por dois valores (x, y) (…) tal ponto levantado, afastado da mesma folha de papel, poderemos dizer, embora convencionalmente, que ele organiza o espaço a três dimensões (...) agora por três valores (x, y, z) (...) mas existe uma terceira hipótese – a de o mesmo ponto se encontrar não parado, não estático, mas em movimento e, nesse caso, aos três valores ou dimensões (x, y, z) que o definem haverá de acrescentar uma quarta dimensão t (tempo)."[53] Fernando Távora

51 AUGÉ, Marc, *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidad*, tradução de Miguel Seminares Marques, Lisboa, 90 graus Editora, 2005, Pg.24

52 SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Diferencias, topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2003, Pg.105

53 TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, Porto, publicações Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2008, Pg.11

limites de um espaço aberto

"A indispensabilidade de escolher o limite para dimensionar o ser no estar, o corpo no lugar."[54] Alberto Carneiro

A delimitação de um espaço, a marcação de um fim, de um limite, ordena, sempre, duas posições – um dentro e um fora[55]. Da natureza de um espaço pressupõem-se a sua relação com o exterior, sendo que, sem a definição de uma barreira ou limite, esse mesmo espaço permaneceria imóvel e imutável, sem relação ou definição no mundo[56]. Assim, "todas as relações entre dois locais ou entre um interior e um exterior procedem de dois aspectos de dependência. Ela cria, ao mesmo tempo, separação e ligação ou, por outras palavras, diferenciação e transição, interrupção e continuidade, fronteira e passagem"[57]. Os espaços de transição convertem-se, eles mesmos, em lugares – lugares "onde o mundo se inverte"[58]. A limitação de um espaço implica controlo e regras próprias de uma pessoa, grupo ou colectividade sobre o que se passa no interior – "*Chez luis, chez eux.*"[59]

Este limite gera relações, não apenas com o mundo interior, mas com o que é deixado de fora dessa mesma interioridade; é responsável pelo seu conteúdo mas também pelas relações que estabelece com os outros limites, visto nada existir sem a condição de relação entre o existente.

"A pintura, a escultura e a música têm também a sua espacialidade, mas elas definem-se a partir do exterior, oferecendo, apenas, uma possibilidade de penetração mental. A arquitectura é a arte da escavação; ela define, ao mesmo tempo, o interior e o exterior; os muros têm dois lados. Nós penetramo-la com o nosso corpo e não apenas com o nosso espírito."[60] Pierre von Meiss

A distinção entre **espaço-limite** e **espaço-meio** é dada pelo historiador francês Henri Focillion, como sendo, espaço-limite, uma limitação da sua expansão, como "uma mão espalmada contra uma mesa ou uma superfície de vidro" e o espaço-meio, um espaço em aberto para o desenvolvimento de volumes que nele de instalam e desmultiplicam "como as formas da vida"[61].

54 CARNEIRO, Alberto, *Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto*, Porto, publicações Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1995, Pg.23

55 "Any enclosure is defined by a boundary: Heidegger says: 'A boundary is not that at which something stops but, as the Greeks recognized, the boundary is that, from which something begins its presencing.'" HEIDEGGER, Language, in HOFSTADTER, Albert, ed., "Poetry, Language, Thought", New York, 1971, Pg.154, in NORBERG-SCHULZ, Christian, "The phenomenon of place", 1976, in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, Pg.419

56 "El espacio, por su naturaleza sin relación con nada del exterior, permanece siempre igual e inmóvil (…) el tiempo absoluto, verdadero, matemático, en sí y por su naturaleza sin relación con nada del exterior, transcurre uniformemente." I. NEWTON, "Philosophiae naturalis principia mathematica", 1687; versión esp. Principios matemáticos de la filosofía natural, Madrid, 1987, in BENEVOLO, Leonardo, *La captura del infinito*, Madrid, Celeste Ediciones, 1994, Pg.33

57 MEISS, Pierre von, *De la forme au lieu: une introduction à l'étude de l'architecture*, Lausanne, Presses Polytechniques Romandes, 1986, Pg.160

58 BOURDIEU, Pierre, "Esquisse d'une théorie de la pratique", Dorz, Paris, 1970, in MEISS, Pierre von, *De la forme au lieu: une introduction à l'étude de l'architecture*, Lausanne, Presses Polytechniques Romandes, 1986, Pg.160

59 MEISS, Pierre von, *De la forme au lieu: une introduction à l'étude de l'architecture*, Lausanne, Presses Polytechniques Romandes, 1986, Pg.160

60 Idem, Pg.113

61 FOCILLON, Henri, *A Vida das Formas. Elogio da mão*, Lisboa, Edições 70 L.da, 1988, Pg.43



Fig. 14 - *100 Liters* , de Pezo von Ellrichshausen, Chile, 2001

Se nos detivermos no conceito de habitar delineado por Merleau-Ponty, confrontar-nos-emos com a ideia da existência, no corpo humano, de uma relação próxima e associada ao limite e barreira entre este e a sua alma, entre este e o mundo que o envolve e que através dele, do corpo,o sujeito experiencia o seu mundo – deste modo, a alma habita o nosso corpo e o nosso corpo relaciona-se com o mundo. Trata-se, pois, de traçar limites para posteriormente se poder estabelecer relações, internas ou externas. Estas relações que se estabelecem entre a alma que habita o corpo do homem e o homem que habita o espaço podem ser facilmente explicada spela diferença que os separa – enquanto o homem pode deixar o espaço que habita, a alma não pode nunca deixar o corpo[62].

Nem todas as separações espaciais podem ser determinadas e distinguidas, com exactidão, entre si – nem sempre podem ser descritas como constantes ou simétricas, têm valores mutáveis e nem sempre tão linearmente distintas – variam mediante a organização espacial e o modo como as precepcionamos. Esta separação que define e distingue o interior da sua exterioridade é alcançada pelo desenhar de uma linha que as separa e distingue, conferindo aos espaços a noção de diferenciação espacial e formal, numa comparação entre o objecto em questão em oposição com o resto – o que fica dentro e o que é deixado de fora – sendo um o resto do outro.

62 MERLEAU-PONTY, M., "Phénoménologie de la perception", Paris, 1945, Pg.369, in BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y espacio*, Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1969, Pg.247

O resto remete-nos, assim, "muito mais para uma partição clara de dois termos localizados, para uma estrutura giratória e reversível, estrutura de reversão sempre iminente, em que não se sabe nunca qual é o resto do outro [ou o resto do resto]. Em nenhuma outra estrutura se pode operar esta reversão, ou esta derrocada: o masculino não é o feminino do feminino, o normal não é o louco do louco, a direita não é a esquerda da esquerda, etc."[63]

"Cancelar limites (…) é cancelar a arquitectura na sua totalidade"[64] – os limites de um espaço definem o limite de uma área sendo essa demarcação necessária e essencial à compreensão do arquitecto dos limiares do campo a trabalhar – é a partir da sua definição que o arquitecto pode, então, trabalhar esse mesmo espaço, funcionando, muitas vezes, como ponto estratégico[65]. Assim, os limites compõem a forma que sustenta o conteúdo, e é sobre essa forma – esse limite – que os arquitectos se baseiam para construir esse mesmo conteúdo. Estes limites de que falamos podem ser mais ou menos virtuais, conferir direcções internas, induzir diferentes modos de percorrer o espaço ou de como este comunica com o exterior. Segundo Nietzsche, "as coisas são os limites do homem."[66]

O movimento Deconstrutivista veio contribuir, em grande escala, para o desmantelamento de um espaço – pela sua decomposição ou pela compreensão da multiplicidade de pequenas partes que podem compor um todo que é o espaço – para uma imagem de um espaço mais fragmentado e, de algum modo, explicativo, pela elucidação de partes que de outro modo não seriam perceptíveis. Usando palavras de Bernard Tschumi, os limites actuam como uma lembrança de que o nosso "único prazer nunca se deixou ficar pelo olhar para um edifício, (…) mas antes no seu desmantelamento."[67]

63 "O resto remete assim muito mais para uma partição clara de dois termos localizados, para uma estrutura giratória e reversível, estrutura de reversão sempre iminente, em que não se sabe nunca qual é o resto do outro. Em nenhuma outra estrutura se pode operar esta reversão, ou esta derrocada: o masculino não é o feminino do feminino, o normal não é o louco do louco, a direita não é a esquerda da esquerda, etc. Talvez só no espelho a pergunta possa ser colocada: quem, do real ou da imagem, é o reflexo do outro? Neste sentido pode falar-se do resto como de um espelho, ou do espelho do resto. É que, em ambos os casos, a linha de demarcação estrutural, a linha de partilha do sentido, tornou-se flutuante, é que o sentido (mais literalmente: a possibilidade de ir de um ponto ao outro segundo um vector determinado pela posição respectiva dos termos) já não existe. Já não há posição respectiva – desvanecendo-se o real para dar lugar a uma imagem mais real que o real, e inversamente – desvanecendo-se o resto do lugar atribuído para ressurgir do avesso, aquilo de que era o resto, etc." BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e simulação*, Lisboa, Relógio D' Água, 1991, Pg.176

64 TSCHUMI, Bernard, "Architecture and limits", 1980, in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, Pg.151

65 "La qualità dell'architettura è innanzitutto la qualità di quella non-coincidenza nell'occupazione dello spazio che separa fondamenti e condizioni. In questa prospettiva prendono importanza le idee di campo, di recinto, di limite. Si pu`lavorare per dislocazione, aggruppamento, costituizione di nuove gerarchie, mutamenti di posizione delle materie del campo contestuale specifico. La relazione tra tecniche avanzate e tecniche appropriate, tra tipologia e topografia, il progetto del suolo, l'individuazione di un principio insediativo divengono elemento essenziali dell'architettura della modificazione. Essa sa che il nuovo come valore non si trova solo davanti a noi, ma anche a destra, a sinistra, in alto, in baso e anche alle spalle." GREGOTTI, Vittorio, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Bari, Editori Laterza, 2006, Pg.120

66 Nietzsche, em ZAMBRANO, María, *A metáfora do coração e outros escritos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993, Pg.29

67 The attention paid today to Jacques Derrida's deconstructive approach also represents an interest in work at the limit: concepts in the most rigorous and internalized manner, but also their analysis from without, so as to examples suggest that there is a need to consider the question of limits in architecture. They act as reminders (to me) that my own pleasure has never surfaced in looking at buildings, at the great works of history or the present of architecture, but rather in dismantling them. To paraphrase Orson Welles: 'I don't like architecture, I like making architecture.'" TSCHUMI, Bernard, "Introduction: notes towards a theory of architectural disjunction", 1988, in NESBITT, Kate, T*heorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, Pg.171



Fig. 15 - *Carnavial: Memória metamorfose de um corpo ausente*, Alberto Carneiro

metamorfose de um corpo ausente

"Eu desenho uma personagem. Faço-a entrar na casa; ela descobre o seu volume, a forma do telhado e, acima de tudo, a quantidade de luz que entra pela janela ou plano de vidro. Ela avança; outo volume, outro raio de luz. Depois, outra fonte de luz: mais à frente, um fluxo de luz e sombra na lateral (…)"[68]. Le Corbusier

A compreensão do espaço – dos seus limites e sua expressão – é, simultaneamente **física**, simultaneamente **pessoal**. A compreensão que dele fazemos não depende apenas de como se organiza, nem de como o percorremos; existe outro factor que altera e dá significado à nossa percepção espacial – um elemento que relaciona imagem com emoção, que "lê a textura, o peso, a densidade e a temperatura da matéria"[69] – a **memória**, as nossas referências. É então através da memória que nos lembramos dele, das suas formas, cores, sons, cheiros, num jogo arquitectónico entre cheios e vazios, volumes, distâncias, relações, proporções e texturas. "A percepção é um acto criativo e não uma recepção passiva"[70] – depende, não apenas do que vemos, mas de como processamos tal informação; "Existe uma certa actividade por parte do espectador. Não basta deixar passivamente que uma imagem se forma na retina."[71]

68 Disponível em http://www.architecture.com/Files/RIBATrust/Programmes/CorbSchools/FullPack.pdf, consultado a 19 de Agosto de 2010, in SANTOS, Helena Sofia Vilar dos, *A luz como argumento arquitectónico*, dissertação de mestrado integrado em arquitectura pela Faup, Pg.7

69 PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel. La arquitectura de los sentidos*, Barcelona, Editora Gustavo Gill, SL, Pg.59

70 "Por sentido de um aglomerado populacional pretendo dizer a clareza com que ele pode ser apreendido e identificado, e a facilidade com que os seus elementos podem ser ligados a outros acontecimentos e locais numa representação mental coerente do tempo e do espaço, e o modo como essa representação mental coerente do tempo e do espaço, e o modo como essa representação pode ser ligada a conceitos e valores não espaciais. Esta é a união entre a forma do ambiente e os processos humanos de percepção e de cognição. Demasiadas vezes mal definidas e, portanto omitida com alguns lamentos piedosos esta qualidade está na base dos sentimentos pessoais acerca das cidades. Não pode ser analisada senão como interacção entre a pessoa o local. A percepção é um acto criativo e não uma recepção passiva." LYNCH, Kevin, *A boa forma da cidade*, Lisboa, Edições 70, 1999, Pg.127

71 "Ver exige uma certa actividade por parte do espectador. Não basta deixar passivamente que uma imagem se forme na retina. A retina é como um écran de cinema sobre a qual se projecta uma sequência de imagens que mudam constantemente, mas, por detrás do olho, a mente só tem consciência de alguma dessas imagens."RASMUSSEN, Eiler Steen, *Viver a arquitectura*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, Pg.30

"O campo a observar (…) é simultaneamente imagem, realidade e processo de realização."[72] Alberto Carneiro

Para além da compreensão de um espaço variar mediante a informação, educação e memória de cada individuo, está, simultaneamente, sujeita à capacidade receptiva e intuitiva dos sentidos de cada um de nós, na recepção de tal informação e do modo como está fisicamente organizado[73] – assim, varia não só pela informação que recebemos, mas de como o espaço se compõe[74]. Trata-se, pois, de "descobrir ou de engendrar a unidade teórica entras os 'campos' que se existem separadamente"[75] – primeiramente com a componente física – a natureza, o cosmos – seguido da componente social – dotado de uma capacidade sensitiva, criativa e imaginativa.

Como nos explica Alberto Carneiro, "no momento que se percorre [o espaço], o homem está dentro" – dentro de uma realidade de permanentes alterações no modo como a vemos e compreendemos, sendo o percorrer de um espaço o elemento determinante para o seu entendimento. Desenhar uma montanha depois de a ter subido, sentido, cheirado, tocado e regressado ao ponto inicial, distingue-se do desenho realizado antes dessa aproximação e contacto. Para representar um espaço é necessária a aprendizagem das suas particularidades – uma vez que é através da visão que fazemos a síntese das experiências que nos nossos sentidos vamos construindo, é necessário transpormos o nosso corpo numa viagem pela realidade que procuramos entender, visto a nossa compreensão do espaço ser construída na medida em que nos relacionamos com ele, sendo a experiência da arquitectura, primeiramente, visual e cinética[76].

A percepção espacial é composta por tensões de proximidade e de afastamento, sendo distinto o significado da leitura do espaço consoante essa mesma variação. Um espaço vazio, organizado, de geometria simples ou de escassa informação, por exemplo, torna-se mais correntemente visível e reconhecível quando próximo de uma concentração de informação, pela sua oposição e forte contraste; bem como um elemento que domine um espaço [pela sua geometria, escala ou posicionamento] torna-se num ponto de referência, orientação, escala e medida quando colocado num espaço neutralizado. Por outro lado, podemos também converter um espaço pequeno num espaço aparentemente maior, através de um jogo entre planos, cores, luzes ou texturas que nos relacionam com a ilusão de um espaço onde a nossa capacidade perceptiva não tem a aptidão necessária para o entendimento da sua verdadeira dimensão[77].

72 CARNEIRO, Alberto, *Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto*, Porto, publicações Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1995, Pg.25

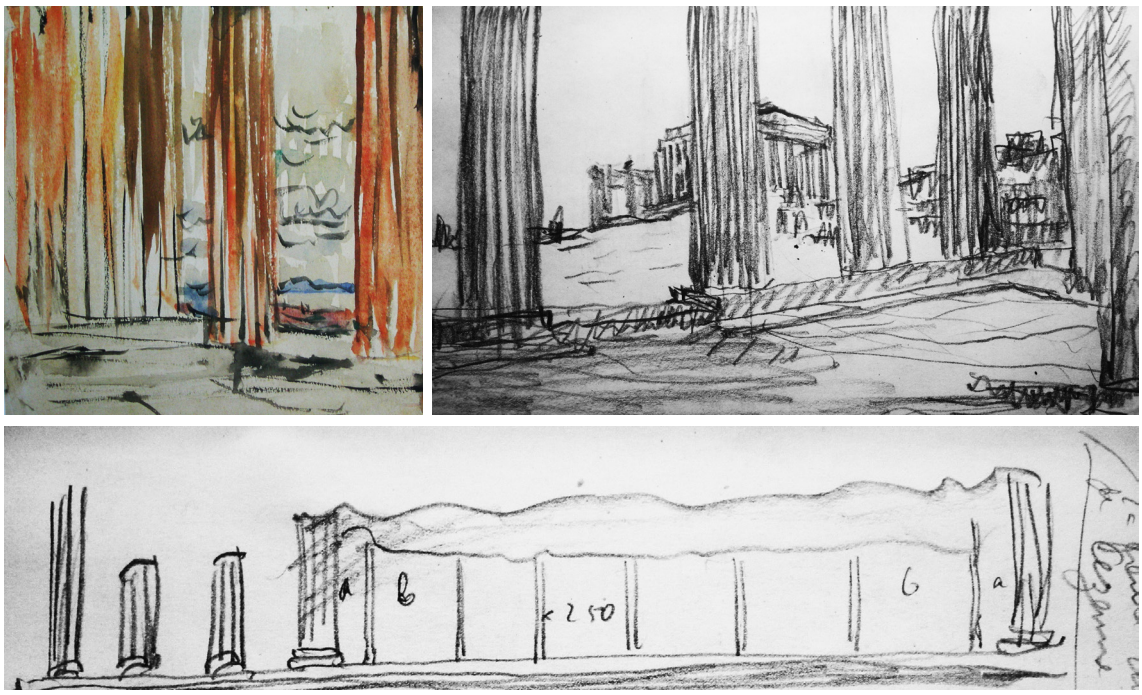
73 O modo como o espaço se compõem determina o modo como o percepcionamos, neste sentido, e citando Montaner, "o que é omitido ajuda a dar maior energia ao que está presente (...)". MONTANER, Josep Maria, *As formas do Século XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 2002, Pg.170

74 Se pretendemos dar ênfase aos objectos dentro de um espaço, então teremos de silenciar o mundo que a envolve – se tomarmos um museu como exemplo, concluiremos que, para melhor percepcionarmos uma obra de arte, terá de ser neutralizado o espaço que a envolve para que esta, a obra de arte, comunique por si só e apenas para o espectador – o receptor da mensagem. Ver MEISS, Pierre von, *De la forme au lieu: une introduction à l'étude de l'architecture*, Lausanne, Presses Polytechniques Romandes, 1986, Capítulo 3.2 – *factores de coerência*

75 LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1974, Pgs.18,19

76 Ver MEISS, Pierre von, De la forme au lieu: une introduction à l'étude de l'architecture, Lausanne, Presses Polytechniques Romandes, 1986, Capítulo 2 – *fenómenos perceptíveis*;
"Es prestando su cuerpo al mundo que el pintor cambia el mundo en pintura. Para comprender esas transustanciaciones hay que reencontrar el cuerpo operante y actual, que no es un pedazo de espacio, un fascículo de funciones, sino in entrelazado de visión y movimiento." MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Pg.15

77 "Os antigos arquitectos japoneses tinham entrevisto manifestamente a conexão da experiência quinestésica e da experiência visual



Figs. 16, 17 e 18 - Desenhos do Partenon, Atenas, Le Corbusier, 1911

O facto de o espaço estar subordinado a uma percepção a quatro dimensões, numa contínua relação com um tempo e um espaço físico, incitou a existência de um novo sentido para além dos cinco convencionais – o valor cinético. O movimento do corpo, não sendo ele um dos cinco sentidos, é bem o que nos dá a noção da medida do espaço. Mais do que a visão, o tacto, o olfacto e o paladar, o valor cinético possibilita uma melhor compreensão do espaço pela interacção deste com o homem. Assim, a percepção da obra de arte e a percepção do espaço passam a estar condicionadas, não apenas pela subjectividade inerente à sensibilidade de cada sujeito, mas também à subjectividade da relação entre espaço – tempo[78].

A tridimensionalidade do simulacro – que é o espaço – tem como objectivo o de "nos tornar sensível a quarta dimensão como verdade oculta, dimensão secreta de todas as coisas (...). Quanto mais nos aproximamos da perfeição do simulacro" – da percepção do espaço, do objecto, da inconstância deste mundo que nos envolve – "mais aparece à evidência (…) porque é que todas as coisas escapam à representação, escapam ao seu próprio duplo e à sua semelhança. Em resumo, não existe real: a terceira dimensão não é mais que o imaginário de um mundo a duas dimensões" e, como nos diz Jean Baudrillard, "só é verdadeiramente sedutor o que joga com uma dimensão a menos"[79] pela expectativa do imaginário que está ainda por vir.

do espaço. Com falta de horizontes rasgados e vivendo em condições bastante promíscuas, os japoneses aprendera, a tirar o melhor partido possível dos pequenos espaços. Deram provas de um talento particular na arte de aumentarem o espaço visual por meio de uma intensificação das sensações quinestésicas. Os jardins não são concebidos para serem apenas apreendidos pelo olhar: um elevado número de sensações musculares participa na apreensão de um jardim japonês quando se passeia nele. O visitante é periodicamente obrigado a ver onde põe os pés, enquanto procura o seu caminho entre as pedras irregularmente espaçadas que permitem atravessar um lago. (…) No inteior das suas casas, os japoneses deixam livres os contornos das paredes das salas, concentrando as suas actividades no centro destas." Ver HALL, Edward T., *A dimensão oculta*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1986, Pgs.65,66

78 MEISS, Pierre von, *De la forme au lieu: une introduction à l'étude de l'architecture*, Lausanne, Presses Polytechniques Romandes, 1986, Pg.27

79 BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e simulação*, Lisboa, Relógio D' Água, 1991, Pg.135,136; e o mesmo autor acrescenta: "De qualquer modo, esta corrida ao real e à alucinação realista não tem saída pois, quando um objecto é exactamente semelhante a outro, não o é exactamente, é-o um pouco mais. Nunca há semelhança, como não há exactidão. O que é exacto é já demasiado exacto, só é exacto o que se aproxima da verdade sem o pretender. É um pouco da mesma categoria paradoxal que a fórmula que diz que quando duas bolas de bilhar rolam uma em direcção à outra a primeira toca a outra antes da segunda, ou então: uma toca a outra antes de ser tocada. O que indica que nem sequer existe simultaneidade possível na ordem do tempo e, da mesma maneira, não existe semelhança possível na ordem das figuras. Nada se parece e a reprodução holográfica, como toda a veleidade de síntese ou de ressurreição exacta do real

A cultura do século XX, na consciência e valorização do valor cinético na arquitectura, do conceito de movimento e na compreensão de que o espaço existe numa contínua alteração, e sobre a influência e no desenvolvimento teórico da psicologia de fenómenos perceptivos, levou a que artistas e arquitectos explorassem diferentes formas de representação e composição. Na pintura, a exaltação do movimento teve como expressão uma variedade tão vasta quanto os estilos ou correntes artísticas que se vinham a desenvolver desde inícios do referido século – no Cubismo, pela transmissão da noção de velocidade; no Abstraccionismo – lírico com Kandinsky ou geométrico com Lissitzky ou Mondrian – pelas composições de geometrias claras e cores puras, num jogo entre forças, tensão e composição; no Surrealismo com Breton[80], pela exploração do mundo onírico e espontâneo de cada um de nós.

A valorização da exploração de diferentes meios para designar um mesmo objecto, inspirado também no desenvolvimento de psicologias perceptivas e na libertação técnica e formal que caracterizou o Movimento Moderno, traduziu-se também na exploração de diferentes técnicas na escultura – no movimento ingénuo Dadaísta, com Marcel Duchamp, pelo modo como conferia novos valores e atribuía diferentes significados na descontextualização de peças ou objectos do seu contexto prévio, reassociando-os de modo a perturbar a leitura pré-concebida que detemos do universo, com os ready-made e object trouvé que tão bem caracterizam esta corrente artística; noutras expressões linguísticas como o Neo-realismo, o Hiper-realismo, a cultura Pop ou a arte Minimalista, Conceptual, ou nas artes performativas, foram várias as experiências e diferentes os resultados desta busca incessante pela exploração de novas expressões e de novos significados.

Em todas estas correntes ou vertentes artísticas, percebemos uma vontade de exploração, interpretação e, particularmente, de individualização da obra. Cada vez mais, o artista tende para uma expressão própria do conceito de espaço, de tempo, de forma, de matéria, e essa diversidade contribuiu para termos, hoje, uma percepção mais alargada das capacidades [re] creativas do homem. O resultado desta ininterrupta procura é testemunho de como é vasta a nossa capacidade interpretativa e expressiva. Foi a partir da crise do classicismo que artistas de diferentes áreas como Frank Loyd Wright ou Mies van der Rohe, na arquitectura, ou como com Picasso ou Marcel Duchamp, na pintura, procurassem, para além da noção de cumplicidade espácio-temporal, a criatividade espacial através de mecanismos psicológicos [outro dos aspectos inovadores no Modernismo em que o homem, consciente das suas incertezas, se volta para si mesmo, para a sua relação com o mundo].

Sendo a visão, o tacto e o movimento do corpo que relacionam a experiência do espaço, estas não se podem dissociar da exploração dos mecanismos perceptivos do sujeito. O entendimento de que a criação ou interpretação da arte fazem parte de uma manipulação sensitiva do

(isto é válido mesmo para a experimentação científica), já não é real, é já hiper-real. Não tem, pois, nunca valor de reprodução (de verdade), mas sempre já é simulação. Não exacta, mas de uma verdade ultrapassada, isto é, já do outro lado da verdade." Idem. Pg.136

80 O Surrealismo baseou-se numa atitude mental, tentando, assim, uma maior aproximação ao conhecimento. Este movimento foi definido pelo maior teórico surrealista André Breton no Manifesto do surrealismo, em 1924, como "automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral." HARRISON, Charles, Paul Wood (ed.), "Art in Theory. 1900-1990, An Anthology of Changing ideas", Blackwell, Oxford, Cambridge, 1992, in MONTANER, Josep Maria, *As formas do Século XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 2002, Pg.44



Figs. 19 e 20 – Fotografias de Walter Niedermayr, respectivamente, *Glass corridor through courtyard 3* e *Brainforest*, 2004

homem, conduziu a que várias fossem as correntes a explorar diferentes estados psíquicos do homem – desde o recurso a estímulo através das drogas na produção de uma obra, no surrealismo, às experiências ópticas mecanizadas exploradas por Duchamp[81].

Através da individualização da obra de arte e do aumento da liberdade expressiva, deixa de haver uma só forma de se fazer e de se ver arte, contrapondo-se, pois, ao racionalismo e universalismo do pensamento renascentista, onde à beleza era associada a perfeição e à organização a simetria. Foi precisamente pelo carácter humanista de finais do século XIX que muitos dogmas se viram quebrados e o homem se libertou de um pensamento mais condicionado e limitado e procurou um pensamento baseado no auto-conhecimento e na aprendizagem directa com o mundo, através de um conhecimento empírico[82].

Foi assim que, no século XX, com o aparecimento da psicanálise e do Surrealismo, os objectos se 'emanciparam' ou "perderam a inocência" como diz Josep Montaner, que nas pinturas de Margritte, de Chirico ou Max Ernest, "como em um sonho, os objectos flutuam no cenário, libertados da sua própria memória, função e materialidade, buscando suas próprias metáforas e significados."[83] A metáfora, – elemento representativo da alienação e do mundo onírico que tanto caracterizo o Surrealismo – foi uma das figuras utilizadas por este movimento. Uma das metáforas mais próximas do surrealismo relaciona-se com o céu, "cenário mutante de nuvens e luzes, em contraposição à solidez da terra: o inevitavelmente efémero sobre o eterno e imutável."[84] A percepção humana, ou antes, a condição sensitiva do homem, é explorada, então, desde inícios do século XX. Na arquitectura, a reacção ao classicismo, ao clima do

81 SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Diferencias, topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2003, Pg.105

82 "Être moderne, et refuser cette fois d'emprisonner la vie dans des contenants périmés ; accepter qu'à d'autres besoins correspondent d'autres 'types' et que les métropoles soient des lieux d'invention, accueillantes à ce qui venait…" FORTIER, Bruno, *L'amour des villes*, Liége, Pierre Mardaga éditeur, 1994 1991, Pg.111

83 MONTANER, Josep Maria, *As formas do Século XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 2002, Pg.48

84 Idem, Pg.50

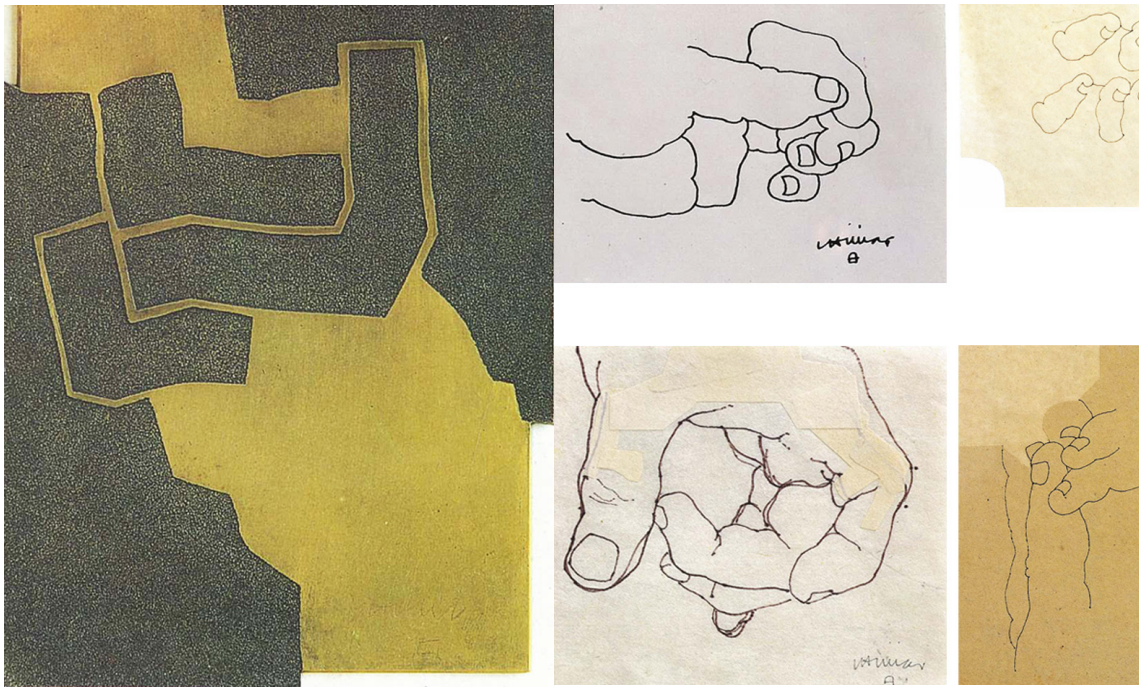


pós Guerra Mundial e ao existencialismo como pensamento descentrado e individualista, deu origem a um espaço de arestas cada vez menos físicas e materializadas, exercitando a percepção no espaço com planos, materiais e direcções, mostrando-nos a arquitectura como um vazio, um molde negativo para a nossa experimentação no espaço. Transparências ou ausência de limites, são elementos que definem bem esta arquitectura de 'negativo da forma'.[85] Com o desaparecimento de deuses, mitos e ilusões como certezas, a arquitectura passou a ser 'regida' por um movimento individualista e céptico relativamente aos princípios defendidos até então[86]. Foi esta condição de individualização e de contestação que conduziu a que a sociedade passasse de um estado de certeza que tinha até finais do Renascimento, para um estado de cepticismo, controverso e de ansiedade. Pensamos ser este estado de contestação que incitou a que o homem se emancipasse pelo modo como dava resposta a novos desafios; que procurasse por si só a verdade de si com o mundo e do mundo consigo próprio. "Talvez se possa descrever a vida pós-moderna da seguinte forma: tudo o que vai para além dos nossos dados bibliográficos parece vago, difuso e, de qualquer modo, irreal. (...) O que é verdadeiro contínua escondido, ninguém jamais o verá."[87]

85 "(...) la cultura arquitectónica posterior a la II Guerra Mundial tienden a mostrarnos un vacío, un molde negativo para nuestra experiencia de la permanente movilidad. (…) Transparencia, dilatación, ausencia de límites, interconexión espacial son siempre síntomas de que la arquitectura actúa más como forma negativa que como proposición de contenidos figurativos precisos. La espacialidad que parece hacerse categoría hegemónica en los cincuenta se radicalizará en nuestros días hasta convertir el vacío de sus líneas de construcción virtual en a pura ausencia." SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Diferencias, topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2003, Pg.27

86 "El formalista ruso Victor Slovsky escribió una fábula sobre un ciempiés y una tortuga: el ciempiés, requerido por la admirada tortuga, se pregunta por la posición de cada una de sus patas en movimiento, quiere saber. Después de poner en marcha un laborioso proceso de información cada vez más complicado, acaba paralizado. Para determinadas actividades la capacidad intuitiva o el ejercicio reflejo son especialmente económicos y eficaces, y las pretensiones de conocimiento racional, en cambio, contraproducentes. Pero el modelo ¿puede aplicarse a un proyecto de arquitectura o diseño abierto? Desde luego los aspectos técnicos requieren conocimiento racionalizado. La invención y selección de formas, en cambio, se atribuye a menudo al reino de lo ignoto y se considera que en esta región oscura la intuición y los automatismos pueden ser eficaces. En la práctica proyectual de los antiguos el prestigio de la copia y el imperio de los grandes estilos colectivos reducían la incertidumbre porque limitaban considerablemente el campo de la elección de formas, con resultados menos diversificados pero más susceptibles de perfección. El modelo intuitivo-sintético que se aprendía con el maestro funcionaba." ESPAÑOL, Joaquim, *Forma y consistencia*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007, Pg.10

87 ZUMPTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SI, 2009, Pg.16



Figs 21, 22, 23, 24 e 25– Respectivamente, peça escultórica *Eldu* e ensaios *Mãos* 1971, Eduardo Chillida; Figs. 26 e 27 – Respectivamente, *Homenagem à arquitectura II*, 1973 e *Homenagem à arquitectura heterodoxa I*, 1974, ambas de Eduardo Chillida

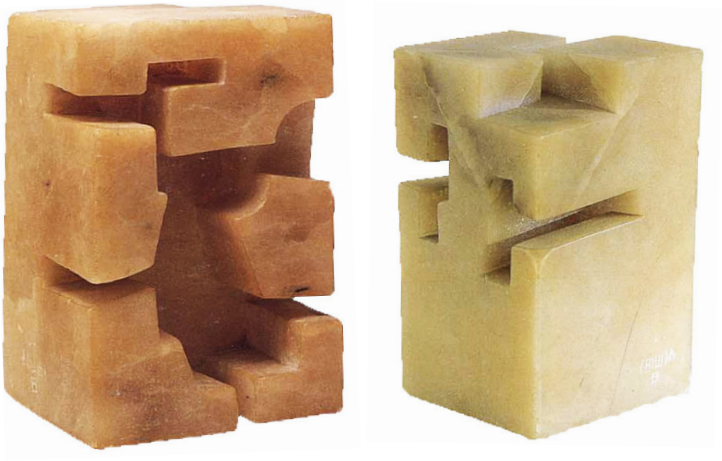
Ainda que a beleza, a proporção, ou a 'justa medida' não possa ser cientificamente determinada, já muitas foram as tentativas de projectar ou definir uma teoria que pudesse conduzir a uma verdade universal. Esta obsessão pelo perfeccionismo foi reavivada no Movimento Moderno pela busca da universalidade e intemporalidade, através do racionalismo e de crítica constantes, em que, arquitectos e artistas procuram filtrar a perfusão de traços, gestos, e objectos, na tentativa de, através de uma maior clareza técnica e formal, alcançar a tradução da complexidade humana. Tal preferência pela abstracção e geometrização formal remete-nos até às civilizações mais arcaicas[88].

O Abstraccionismo pretende, através de uma simplificação formal, alcançar, com um gesto menor, um significado maior. A ordem apazigua os pensamentos e, como tal, torna-se num motivo alienante; já a desordem é condicionada pela complexidade e perfusão de informação. Deste modo, "o inimigo da complexidade é a incompatibilidade, isto é, a desordem"[89] sendo que a alma se encontra "feliz ao trabalhar com razões matemáticas claras."[90] Esta racionali-

88 "Las civilizaciones más primitivas inventaron ya un arte abstracto basado en patrones geométricos puros. Los constructores de todos los tiempos han tenido en la mente los mismos arquetipos geométricos: el círculo con cúpula o el rectángulo con techo inclinado. Los fundadores de ciudades, en todas las civilizaciones urbanas, han adoptado siempre que ha sido posible la retícula ortogonal para dividir el suelo. Las pirámides o troncos de pirámide, aunque más excepcionales, son figuras comunes a diversas culturas antiguas. La obsesión geométrica no ha cesado, y continúa siendo el patrón morfológico, la metaforma de casi toda la arquitectura proyectada y de muchos objetos construidos artesanal o industrialmente. (…) El orden de la geometría es también el soporte de símbolos arraigados en nuestra psicología. Es bien conocido el carácter místico que los conocimientos geométricos tenían en las culturas primitivas. Para Pitágoras los elementos geométricos poseían dimensión transcendental. Para Platón, 'Dios geometriza', y reserva a la aristocracia los dioses geométricos en contraposición a los dioses antropomórficos del pueblo. Muchos artistas del Renacimiento retomaron la tradición platónica. Para Alberti la cúpula no es sólo metáfora del universo, sino imagen de la divinidad. Y la sombra da Platón se alarga de tal manera que llega prácticamente hasta nosotros. Le Corbusier escribirá que "la geometría es el suporte de los símbolos que representan lo divino" ESPAÑOL, Joaquim, *Forma y consistencia*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007, Pgs.21 e 22

89 Ibidem, Pg.88

90 Os gregos procuravam encontrar alguma explicação para os fenómenos que observam e chegaram a mais ou menos isto: a alma sente-se feliz ao trabalhar com razões matemáticas claras e, portanto, os sons produzidos por cordas de simples proporções afectam agradavelmente os nossos ouvidos. A verdade, entretanto é que uma pessoa que está a ouvir música não tem a menor ideia dos comprimentos das cordas que a produziram. Elas têm de ser vistas e medidas. Mas qualquer que seja o raciocínio dos gregos, o certo é que eles descobriram a existência de alguma relação entre simples proporções matemáticas no mundo visual e a consonância no mundo audível. (…) A arquitectura, que frequentemente emprega dimensões simples, era então, assim como viria a ser repetidas vezes depois, comparada à música. Foi chamada música congelada. É indiscutível que escala e proporção desempenham um papel muito importante em arquitectura." RASMUSSEN, Eiler Steen, *Viver a arquitectura*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, Pg.90



zação do espaço, a sua organização e simplificação resulta da procura de uma lógica interna mais forte do que a desordem ou caos que a vida mundana, de certo modo, atrai, tentado estabelecer uma relação entre o homem e o espaço contemplado uma maior relação de harmonia e de estabilidade emocional. Quando observamos um quadro abstracto, por exemplo, este "é insípido na maior parte das vezes, mas quando nos cansamos de um meio profuso, quando um excesso de estímulos perceptivos acabam por causar-nos algum cansaço, este permite-nos voltar às formas elementares, descobrindo assim, uma certa satisfação na simplicidade destas figuras geométricas primigénias."[91]

"Quando observamos objectos ou obras que parecem repousar dentro de si próprios, a nossa percepção torna-se, de uma maneira especial, calma e obtusa. (…) A nossa percepção torna-se, então, silenciosa, imparcial e não possessiva. Encontra-se além dos sinais e símbolos. Está aberta e vazia. É como se visse alguma coisa que não se deixa atrair para o centro da consciência. Agora, neste vácuo da percepção, pode surgir uma memória no observador que parece ter origem na profundidade do tempo. Ver o objecto significa agora também adivinhar o mundo na sua totalidade, uma vez que não há nada que não se possa perceber."[92] Peter Zumpthor

91 ESPAÑOL, Joaquim, *Forma y consistencia*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007, Pg.15; e o mesmo autor acrescenta: Não é apenas a simplicidade aquilo que vemos num quadro ou em figuras elementares, "vemos também formas que só encontramos, salvo raras excepções, na natureza; formas insólitas, invenções da nossa mente, marcos de referência a través dos quais olhamos o mundo e nos orientamos no espaço. Percebemos ainda outra propriedade: um princípio de organização, um conjunto de relações rigorosas entre todos os elementos que compõe a figura; e este 'perceber relações' produz uma espécie de vibração no nosso sistema perceptivo profundo. Um quadro tem lados que são segmentos de recta de igual longitude e que se dispõem paralela e ortogonalmente. Num quadro percebemos também um centro, umas diagonais que enlaçam os vértices, uns eixos de simetrias que se cruzam, quer dizer, um conjunto de linhas virtuais agarradas à figura, invisíveis mas perceptíveis, ou seja, deduzíveis a traves da interacção da vista com a memória e a capacidade dedutiva. Apesar da elementaridade, captamos um conjunto de relações baseadas em arquétipos perceptivos profundos. A igualdade, o paralelismo, a ortogonalidade, a equidistância.", Ibidem

92 ZUMPTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SI, 2009, Pgs.16,17

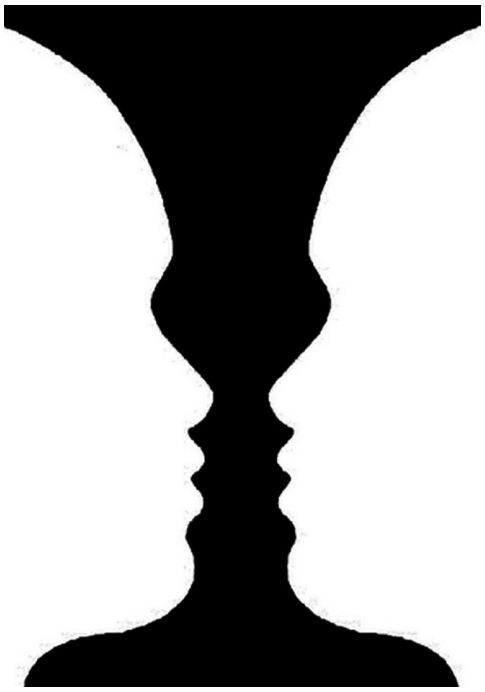


Fig. 28 – Imagem Figura/Fundo representativa da teoria desenvolvida pela Gestalt através da qual percepcionamos duas imagens distintas a partir de uma só.

A ordem é, assim, uma das componentes que facilita o relacionar do sujeito com o espaço, que o ajuda a compreender as particularidades espaciais da envolvente, através de uma simplificação interna, e que se pretende inerente a cada objecto ou espaço – para se orientar[93]. Quanto maior é a complexidade da envolvente, maior é a nossa necessidade de a simplificar e resumir para a compreendermos e nos orientarmos[94].

A Gestalt[95], teoria psicológica iniciada no século XIX na Áustria e Alemanha, veio contribuir para a significação da capacidade interpretativa do ser humano a determinadas imagens, na sua interacção com os elementos em determinado momento, segundo princípios organizativos do espaço como a continuidade, semelhança, segregação, preenchimento, unidade, simplicidade e figura/fundo[96] – basta existir uma forma para que existam relações e direcções no espaço. "Max Wertheimer, um dos psicólogos fundadores da escola, formou uma Lei da forma boa segun-

93 "Como es sabido, la palabra orientar deriva de oriente, la dirección de la salida del sol; aunque en la vida cotidiana, especialmente cuando hablamos en sentido figurado de orientación espiritual, rara vez nos damos cuenta de esta procedencia etimológica. (…) Kant define la significación, originariamente espacial, de este término del siguiente modo: 'Orientarse significa, en sentido propio: en una región del mundo (en cuatro dividimos el horizonte), encontrar las restantes, en particular el oriente. Así, pues, si veo el sol en el cielo, y nos encontramos al filo del mediodía, sé encontrar el sur, el oeste, el norte y el este.'" KANT, VIII, 134, in BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y espacio*, Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1969, Pg.65

94 Ver MEISS, Pierre von, *De la forme au lieu: une introduction à l'étude de l'architecture*, Lausanne, Presses Polytechniques Romandes, 1986

95 "Tratava-se de uma psicologia de carácter analítico que partia das sensações e que articulava a sua organização em função de leis associativas, explicando os mecanismos e as operações psicológicas relacionadas com os fenómenos da percepção e da memória das formas por parte do ser humano e dos animais. Segundo as diversas sistematizações da teoria às mais simples, regulares e simétricas, segundo estes princípios: proximidade, igualdade e fechamento; identidade, densidade e estrutura comum; pregnância, equilíbrio e concisão. Tudo isso ocorre porque o ser humano não percebe as formas como elementos, mas sim como totalidades." MONTANER, Josep Maria, *As formas do Século XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 2002, Pg.180

96 "A distinção entre figura e fundo (…) constitui o primeiro mecanismo psicológico que é utilizado na vida quotidiana, permitindo ao ser humano se orientar no mundo ao ser capaz de estabelecer a hierarquia perceptiva de diferenciar pessoas e objectos dentro do meio neutro ou do fundo heterogéneo sobre o qual de destacam." MONTANER, Josep Maria, *As formas do Século XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 2002, Pg.180; e o mesmo autor acrescenta: "Rowe recorreu ao método figura-fundo, procedente das teorias psicológicas da Gestalt sobre a percepção da forma, para desvendar a forma interna de cada modelo urbano. Assim, na cidade tradicional predomina o fundo, que é o negro da massa construída e a figura é o vazio das ruas, praças, passagens, pátio e de tipo de espaço público; e na cidade moderna predomina a figura, que é o negro dos edifícios isolados sobre um imenso fundo branco dos espaços verdes e de circulação. Rowe, ao basear-se nos psicólogos da Gestalt, apelava a um dos mecanismos básicos da percepção e da inteligência humana: provavelmente o primeiro acto sistemático para interpretar a realidade visível consistia em distinguir figura sobre o fundo." Idem, Pg.190

do a qual as formas mais organizadas e sensatas seriam as mais favoráveis ao nosso sistema perceptivo e responderiam à tendência inata dos organismos face a 'redução de tensão', que Sigmund Freud definiu como uma tendência primária de todos os seres vivos. Wolfgang Köhler, outro psicólogo da Gestalt, redefiniu a lei de Wertheimer através de um princípio, o da direcção dinâmica, segundo a qual a redução da tensão se produzia, não precisamente dissipando energia e degradando o organismo, mas reorganizando-o na estrutura mais simples e equilibrada possível. Estes princípios deslizaram logo até regras de apreciação da beleza, como a lei da estimação estática de Hans Jurgen Eysenk, que relacionava também o prazer da percepção com a diminuição da energia psíquica."[97]

A problemática em torno da qual se desenvolvem os textos filosóficos de Merlau-Ponty, filósofo fenomenologsta francês, "é o da superação do solipsismo[98]. Quer isto dizer que o corpo do sujeito estabelece o mundo a partir de algo que o faz sair de si e que não é outra coisa que o comportamento. As noções de conceito, ideia, espírito e representação são substituídos em Merlau-Ponty pelas de articulação, limite, dimensão, ideia e configuração, cuja fundamentação empírica estabeleceu a psicologia da Gestalt e cuja evidencia procede da experiencia estético-perceptiva."[99]

A leitura que fazemos do espaço é-nos facultada pela sua organização e distribuição compositiva – através da justaposição, simetria, sobreposição, noção de profundidade dada pela perspectiva ou pela colocação dos objectos e relação que estabelecem entre si. Deste modo, foi na geometrização das formas e da organização do espaço que o homem encontrou a possibilidade de desenhar e conceber esse mesmo espaço com maior facilidade no seu entendimento e na sua decifração. A geometrização alcançou em si as possibilidades de uma "ferramenta imprescindível para os homens que tentaram reconstruir o universo à imagem e semelhança do seu entendimento"[100].

O modo como procedemos ao percepcionamento de um espaço, decorre de um coleccionar de experiências. A leitura de ligação ou intercomunicação de um espaço relativamente a outro é-nos mostrado ou induzido pela introdução de elementos que, de algum modo, têm essa capacidade interpretativa. Elementos compositivos de um espaço como um muro, pavimento, uma cor, textura, pé-direito, etc., podem ser tidos como elementos que unem ou separam a associação que fazemos entre os diferentes espaços – elementos de união ou de individualização dos espaços variando mediante um carácter de maior ou menor virtualidade, inexistentes ou de forma física mais presentes. A continuação de um espaço é induzida por princípios de dinamismo, de movimento e de pausa. Essas indicações são sugeridas através de planos e proporções, luzes e texturas que nos encaminham para determinado espaço, determinado gesto[101].

97 ESPAÑOL, Joaquim, *Forma y consistencia*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007, Pg.85

98 "Solipsismo é a concepção filosófica de que, além de nós, só existem as nossas experiencias. O solipsismos é a concepção extrema de se acreditar que o conhecimento deve estar fundado em estados de experiências interiores e pessoas, não conseguindo estabelecer uma relação directa entre esses estados e o conhecimento objectivo de algo para além deles. o 'solipsismo do momento presente' estende este cepticismo aos nossos próprios estados passados, de tal modo que tudo o que resta é o eu presente.(…)". Definição retirada da Internet, em http://pt.wikipedia.org/wiki/Solipsismo, consultado em Março de 2011

99 SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Diferencias, topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2003, Pgs.56,57

100 ESPAÑOL, Joaquim, *Forma y consistencia*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007, Pg.21

101 "Un edificio no es un fin en sí mismo; encarna, articula, estructura, da significado, relaciona, separa y une, facilita e prohíbe. En



Fig. 29 – *Tossing Sticks in Air*, Andy Goldsworthy, Columbia, 1980

A primeira 'libertação formal' deu-se no Barroco[102], cuja definição espacial deixou de ser constituída por formalismos rígidos, geometrias duras ou de regras bem marcadas, procurando já uma maior ligação entre interior e exterior, continuidades e rupturas espaciais, movimentos côncavos e convexos, pela decomposição de muros e telhados, introduzindo, com maior incidência, grandes aberturas nas fachadas, com o jogo de luz e cores. Recordamos, com o Gótico, a alteração ideológica presente na relação estabelecida entre a igreja e a cidade. Se outrora se pretendia a segregação de ambas as partes, entre o profano e o mundano, em que a igreja se encontrava fechada para a cidade, voltada para o seu interior, e de iluminação mais controlada e limitada, com desenvolvimento de estruturas mais leves que possibilitavam maior flexibilidade construtivo, procurou-se um maior número de aberturas na fachada e assim, com o Movimento Gótico, os espaços aparecem mais abertos para o exterior; a luz é mais trabalhada, recorrendo a vitrais coloridos na exploração de diferentes ambientes e iluminações; simplificam-se os sistemas de suporte, procurando, sempre, a inovação e exploração das potencialidades espaciais.

A segunda 'libertação formal' deu-se no século XIX com a evolução de meios técnico ainda mais capacitados para uma maior exploração formal, compositiva e ideológica[103]. Com o aparecimento de matérias como o betão, o ferro e o vidro, em alternativa ao recurso da pedra e do tijolo, tornou-se mais fácil a exploração e o enriquecimento dessa mesma procura na construção dos espaços[104]. Foi assim que, estimulado pela procura de uma arquitectura feita para e à

consecuencia, las experiencias arquitectónicas básicas tienen una forma verbal más que una nominal. Las experiencias arquitectónicas auténticas consisten, pues, en, por ejemplo, acercarse o enfrentarse a un edificio, más que la percepción formal de una fachadas; el acto de entregar, y no simplemente del diseño visual de la puerta; mirar al interior o al exterior por una ventana más que la ventana en sí como un objeto material; o de ocupar la esfera de calor más que la chimenea como un objeto de diseño visual. El espacio arquitectónico es espacio vivido más que espacio físico, y el espacio vivido siempre trasciende la geometría y la mensurabilidad." PALLASMA, Juhani, *Los ojos de la piel. La arquitectura de los sentidos*, Barcelona, Editora Gustavo Gill, SL, Pg.64

102 "L'image d'espace ouvert subit une évolution caractéristique. Sa première manifestation, le jardin à l'anglaise, doit être comprise comme un refus des systèmes baroque; elle exprime aussi une volonté de retourner à une condition naturelle." NORBERG-SCHULZ, Christian, *La signification dans l'architecture occidentale*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1977, Pg.351

103 Idem, Pg.352

104 "A arquitectura do movimento moderno construiu o seu discurso sobre uns princípios de que a realidade do mercado e a ritualização do consumo – consumo de objectos, de cultura, de espectáculo, de informação – puseram em crise desde há trinta anos. (…) O primeiro

medida do homem, o Movimento Moderno encontrou expressão para a exploração técnica e formal dos seus edifícios. Encontramos, nesta época, formas várias que pretendem explorar a ligação do espaço com o movimento e o corpo do homem, como o meio habitat e a topografia do terreno para onde o arquitecto pretende projectar.

Depois de explicadas as potencialidades da geometrização da forma, torna-se de fácil compreensão o recurso por parte dos arquitectos do Movimento Moderno a este tipo de formas na exploração da relação entre o homem e o espaço. O Movimento Moderno veio, assim, libertar o espaço e introduzir uma nova simbologia e dinâmica a essa libertação espacial[105]. Nesta correspondência entre forma e designio, ao círculo é associado a representação da perfeição, pela grandiosidade do universo ou divindade[106]; ao cubo e primas, em contrapartida, associa-se a racionalidade em detrimento da espiritualidade e divindade da esfera - estes "aparecem como símbolos da terra e do intelecto. (…) O poderoso esforço de abstracção que deu origem à geómetra como ciência foi um esforço para entender as leis da natureza e apropriar-se do mundo."[107] "Com a civilização, o cálculo substituiu o instinto. A linha recta impôs a sua preponderância. O quadrilátero aparece como invenção do cérebro."[108]

O recurso à ortogonalidade no desenho ou no planeamento urbano, muito utilizado nas primeiras civilizações ou pelos Romanos nas suas conquistas ao longo do seu Império, advém de um pensamento racional e pragmático. Apesar da reconhecida versatilidade na organização e sistematização do espaço, a ortogonalidade é apontada por certos artistas, como Eduardo Chillida, como gerador de espaços menos interessantes pela ausência de plasticidade e de surpresa que pensam ser enriquecedores de um espaço. Deste modo, a ortogonalidade "exclui o imenso campo das regras que não são perpendiculares nem paralelas. Eduardo Chillida, consciente desta férrea lógica, dizia: 'Nunca caio no ângulo recto por uma razão óbvia: a resposta correcta ao ângulo recto é outro ângulo recto'"[109]. De facto, reconhecemos no ângulo recto a faculdade de devolução de uma mesma essência espacial, num ritmo monótono e previsível, visto a repetição de uma ordem ou de um módulo, desenhar na "percepção do ritmo uma espécie de amplificação da experiência"[110], e sendo que, a transformação é dada, não no objecto, mas no "espírito de quem a contempla"[111]. Não obstante do carácter rigoroso presente na ortogonalidade, reconhecemos-lhe a faculdade de, com graciosidade, facilitar a evolução de vilas e cidades em sucessivas etapas, unificando as variantes que nelas possam existir, numa construção progressiva sem nunca se ausentar uma imagem unitária entre as partes.

princípio era o funcionalista (…) o segundo (…) a transparência. Para a arquitectura do século XX, a transparência entre os espaços era a terceira idade do espaço arquitectónico, a incorporação do tempo no espaço, o desaparecimento dos limites entre o interior e o exterior. (…) a intercomunicação e fluidez eram, definitivamente, uma promessa de liberdade." SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territórios*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2002, Pgs.97,98

105 "La arquitectura 'moderna' convirtió el espacio en sus sustancia y su justificación." MONEO, Rafael, in HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel; MONEO, Rafael; DAL CO, Francesco; LAHUERTA, Juan José, *Arquitectura y ciudad. La tradición Moderna entre la continuidad y la ruptura*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007, Pg.44

106 sendo representada já no renascimento com Alberti, no mundo moderno com Boullé ou Ledoux ou, mais tarde, na arquitectura neo-iluminista com Asplund

107 ESPAÑOL, Joaquim, *Forma y consistencia*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007, Pg.22

108 HUYGHE, René, em Ibidem

109 "A pesar de su versatilidad, el uso del sistema ortogonal, si somos rigorosos, excluye el inmenso campo de las rectas que no son perpendiculares ni paralelas. Eduardo Chillida, consciente de esta férrea lógica, decía: 'Nunca caigo en el ángulo recto por una razón obvia: la respuesta correcta al ángulo recto es otro ángulo recto.'", em Idem, Pg.25

110 Idem, Pg.41

111 HUME, David, em Ibidem



Fig. 30 – Fotografia de Jean-Michel Husson

Como vimos, a percepção de um espaço não poderá nunca corresponder a uma realidade total e absoluta – as variáveis que a determinam são tão vagas e tão vastas quanto a realidade e subjectividade inerentes às qualidades do homem e do espaço[112] e que, muito embora o homem tenha, desde sempre, procurado a sua teorização – na compreensão do espaço e na exploração de vários e diferentes meios compositivos e diferentes efeitos perceptivos – certo é que a verdade irrefutável não entrará jamais neste mundo da fenomenologia perceptiva. Os gregos alcançaram uma teoria, na busca pela explicação dos fenómenos que observavam, concluindo que "a alma sente-se feliz ao trabalhar com razões matemáticas claras"[113] e que, por conseguinte, toda a simplicidade na musicalidade e nos sons do mundo que nos envolve, influencia agradavelmente a sua relação com o homem.

nós e arquitectura

"Todos os sentidos, inclusive a vista, são prolongações do sentido do tacto (...) e todas as experiências sensoriais são modos de tocar (...)"[114] numa realidade distorcida e complementar, em que "as mão querem ver [o que] os olhos querem acariciar."[115] Juhani Pallasmaa

112 Visto o espaço se caracterizar pelo conjunto de uma infinidade de pequenas particularidades e sendo estas sempre subjectivas, quer pelo valor que sustentam na sua individualidade quer pela relação que estabelecem na sua totalidade ou pelo modo como o homem as associa, não será possível a sua compreensão total e absoluta. "Como o mundo é – isso é exterior ao mundo." AGAMBEN, Giorgio, *comunidade que vem*, Lisboa, Editora Presença, 1993, Pg.86

113 "Os gregos procuravam encontrar alguma explicação para os fenómenos que observam e chegaram a mais ou menos isto: a alma sente-se feliz ao trabalhar com razões matemáticas claras e, portanto, os sons produzidos por cordas de simples proporções afectam agradavelmente os nossos ouvidos. A verdade, entretanto é que uma pessoa que está a ouvir música não tem a menor ideia dos comprimentos das cordas que a produziram. Elas têm de ser vistas e medidas. Mas qualquer que seja o raciocínio os gregos, o certo é que eles descobriram a existência de alguma relação entre simples +proporções matemáticas no mundo visual e a consonância no mundo audível. (...) A arquitectura, que frequentemente emprega dimensões simples, era então, assim como viria a ser repetidas vezes depois, comparada à música. Foi chamada música congelada. É indiscutível que escala e proporção desempenham um papel muito importante em arquitectura." RASMUSSEN, Eiler Steen, *Viver a arquitectura*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, Pg.90

114 PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel. La arquitectura de los sentidos*, Barcelona, Editora Gustavo Gill, SL, Pg.10

115 GOETHE, Johann Wolfgang von, em Idem, Pg.14

Através dos **sentidos** vemos o espaço, descobrimos os objectos, tocamos, cheiramos, recordamos e ouvimos – sentimos. É através da multiplicidade de experiências que aprendemos a reconhecer os objectos[116]. Para além dos cinco sentidos, existe ainda a particularidade de ser de cada um de nós – do nosso corpo, da nossa memória, das nossas referências, sensibilidades e associações – que, juntamente com a realidade que aprendemos a ver que conforma as imagens que detemos do espaço. É ainda distinta a atenção dada a cada sentido – na ausência de um sentido, procuramos recuperar a realidade que nos falta aumentando a atenção para um outro sentido qualquer.

Não estando indiferentes aos sons nem aos ritmos do mundo que por nós vai passando – este mundo que vemos, que ouvimos, cheiramos ou tocamos – possuímos, em nós, a capacidade de distinção entre o ruidoso e o harmonioso. O "mundo dos sons também inclui as oposições de melodia, harmonia e ritmo (…) dissonâncias e ritmos quebrados, fragmentados e concentrações de sons; e existem os ruídosnmeramente funcionais a que chamamos de barulho."[117] Essas diferênças dão testemunha à arquitectura, num jogo entre ritmos e dimensões, fragmentações e pausas, cheios e vazios.

Os nossos sentidos estão compostos por tudo aquilo cujo significado fomos aprendendo a atribuir à medida que nos desenvolvemos, física e mentalmente. A capacidade de conceder significados às sensações torna-se única e individual, bem como a capacidade de interpretação de sinais que por nós vai passando[118]. A mensagem que nos é dada pelos sentidos depende do modo como lhes damos a entender o mundo – depende do nosso corpo. A nossa percepção altera-se segundo a realidade que vamos concedendo aos sentidos na sua busca pelo real[119] e pelo modo como fomos educados na sociedade onde nos integramos.

De todos os sentido, o da visão é o que tem alcançado um maior destaque na nossa sociedade. Podemos considerar a nossa visão como uma visão moderna – uma construção exterior e indirecta, mediatizada e, como tal, é o sentido da visão que se tem vindo a destacar, numa era em que o ilusionismo da imagem é o que atrai, vende e cativa e em que a ansiedade leva a que as pessoas se deixem ficar pela superficialidade de uma "visão periférica e desfocada da nossa experiência no mundo."[120]

116 "Através de uma variedade de experiências, aprende instintivamente a conhecer as coisas de acordo com o peso, a solidez, a textura e a condutividade térmica. Antes de atirar uma pedra, a criança tem o sentimento disso ao tacteá-la, gira-a na mão, até sentir que a está a agarrar com a necessária firmeza e que avaliou correctamente o seu peso. Depois de fazer isso muitas vezes consegue dizer como é uma pedra sem mesmo lhe tocar; um relance será suficiente." RASMUSSEN, Eiler Steen, *Viver a arquitectura*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, Pg.16

117 ZUMPTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, Sl, 2009, Pg.11

118 "Porque o amor nunca escolhe uma determinada propriedade do amado (o ser-louro, pequeno, terno, coxo), mas tão-pouco prescinde dela em nome de algo insipidamente genérico (o amor universal): ele quer coisa com todos os seus predicados, o seu ser tal qual é. Ele deseja o qual apenas enquanto tal – este é o seu particular fetichismo. Assim, a singularidade qualquer (o Amável) nunca é inteligência de algo, de determinada qualidade ou essência, mas apenas inteligência de uma inteligibilidade. O movimento, que Platão descreve como a anamnese erótica, é o que transporta o objecto não na direcção de uma outra coisa ou para um outro lugar, mas para o seu próprio lugar ter-lugar – para a Ideia." AGAMBEN, Giorgio, *A comunidade que vem*, Lisboa, Editora Presença, 1993, Pg.12

119 Quantos lados do mesmo objecto lhes damos a ver [aos sentidos], cheirar ou tocar, se damos uma volta de 360º num espaço ou se de 30º, se estamos sentados, de barriga para baixo, ou se para cima; se focamos um holofote antes de olharmos para dentro de uma sala.

120 PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel. La arquitectura de los sentidos*, Barcelona, Editora Gustavo Gill, SL, Pg.10;
"L'espace 'subjectif' de l'architecte se charge de significations très objectives. Visuel, il se réduit au dossier, à l'image : à ce 'monde de l'image', adversaire de l'imagination." LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1974, Pg.416



Figs. 31 e 32 - Entre o caos e a organização presentes também na natureza

Segundo Edward Hall, podemos distinguir dois tipos de receptores dentro do aparelho sensorial – o receptor à distância e o receptor imediato – por estes termos significamos, no primeiro, os receptores que se referem aos objectos afastados, apenas receptível pelos olhos, ouvido e nariz; e no segundo, o receptor imediato, através da exploração táctil, graças às sensações da pele. Entre os três sentidos que nos permitem a percepção a larga distância – a visão, a audição e o olfacto – destacamos a visão como sendo a que nos permite maior alcance e o olfacto como sendo, entre estas três, o que possui menor capacidade receptiva. Relativamente ao receptor imediato, o tacto, salientamos a importância que este detém no nosso desenvolvimento e que, muito embora tenda a ser ultrapassado pela valorização de outros meios perceptivos, este sistema, o táctil, desenvolve-se primeiramente do que qualquer outro sentido, acompanhando a nossa experimentação com o mundo desde a nossa nascença, tornando-se, pois, essencial para a nossa relação com o mundo, dotando-nos da capacidade reactiva a estímulos. Já o sentido da visão é o que mais tardiamente se desenvolve, muito embora seja também este o que mais especificidade tem relativamente ao homem[121].

Esta visão "ocularcentrista" [122] conduz a um modo de conceber e de conhecer o mundo através de uma atitude de centralização de uma idealização baseada na insuficiência de uma imagem, carente de toda a especificidade da essencialidade do corpo da arquitectura. Este mundo gerido pela fragilidade de um olhar "faz com que vivamos cada vez mais um eterno presente aplanado pela velocidade e simultaneidade."[123] A primazia atribuída ao acto da visão, uma vez ser este o contacto mais espontâneo e que nos une ao mundo externo, conduziu a que, na arquitectura, pelos meios técnicos que possuímos hoje, a preocupação se centralize na criação e produção de formas cada vez mais mediáticas, numa progressão sem freio neste mundo da imagem. Concluímos então, que existe um crescente desvio entre imagem e conteúdo; um

121 HALL, Edward T., *A dimensão oculta*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1986, Pg.56
122 ALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel. La arquitectura de los sentidos*, Barcelona, Editora Gustavo Gill, SL, Pg.16
123 Idem, Pg.21



distanciamento e isolamento entre as partes que deviam corresponder a uma totalidade e harmonia mas que falam de si apenas e para si só; vivem da exterioridade e superficialidade que tem o corpo em relação à mente. Este distanciamento entre o homem e os restantes sentidos, reflectida também na falta de humanização da arquitectura e da cidade, é interpretada por Juhani Pallasmaa como consequência de um desequilibro do nosso sistema sensorial que advém de um afastamento do nosso corpo à nossa mente. Pallasmaa faz ainda a comparação da reacção que detemos quando entramos num Hospital ou num aeroporto, de distanciamento e de indiferença, à alienação e ligeireza do olhar que nos ressalta na presença a um mundo tecnológico, regido pela máquina ou pela tecnologia. Este distanciamento assente entre relações humanas e o real é rotulado pelo mesmo autor como uma des-sensualização e des-erotização, quer da arquitectura, quer da cultura contemporânea.

"A arquitectura suspende o ânimo e torna-nos sensíveis a outras mensagens. (…) A arquitectura não nos dá a entender; mas faz-nos entender. Não nos mostra; mas abre-nos os olhos. Não nos diz; mas convida e induz a ouvir o que nos diz."[124] E é assim que eu "enfrento a cidade com o meu corpo; as minhas pernas medem a longitude dos pórticos, a largura da praça; o meu olhar projecta inconscientemente o meu corpo sobre a fachada da catedral, onde deambula pelas molduras e contornos, sentindo o tamanho das entradas e saliências; o peso do meu corpo encontra-se com a massa da porta da catedral e a minha mão agarra o puxador da porta ao entrar no vazio escuro que existe por trás. Sinto-me na cidade e a cidade existe através da minha experiência. A cidade e o meu corpo complementam e definem-se um ao outro."[125]

124 ARNAU, Joaquín, in ESPAÑOL, Joaquim, *Forma y consistencia*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007, Pgs.106,107
125 PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel. La arquitectura de los sentidos*, Barcelona, Editora Gustavo Gill, SL, Pgs.41,42



Fig. 33 - Fotografia de Claude Caroly

Embora a capacidade perceptiva esteja dentro de nós, o espaço está à nossa volta – O corpo[126] – sem ele os sentidos não existiriam, nem se relacionariam. Crescemos com o nosso corpo e com ele vamos aprendendo e adaptando o que vemos ao espaço e ao meio envolvente. O nosso corpo é fundamental na nossa percepção de um espaço[127]. Se é com o nosso corpo que medimos, experimentamos, tomamos medidas e traçamos relações, é também através dele, do corpo, que reconhecemos a cada singularidade entre os espaços. O corpo toma a referência da memória de um espaço – relaciona-nos – e é da memória deste, do espaço, que advém a experiência que dele levamos: se estamos sentados junto a uma parede, no meio de uma sala, ou num canto; se subimos umas escadas a um metro do chão, se a 3 centímetros ou se a 3metros – "É através dos nossos corpos como centros vivos de intencionalidade (...) que escolhemos o nosso mundo e que o nosso mundo nos escolhe a nós"[128].

"O nosso corpo é ao mundo o que o coração é ao organismo: mantém o espectáculo visível constantemente vivo, respira nele e preserva-o no seu interior e com ele forma um sistema."[129] Merleau-Ponty

126 "'El cuerpo – dice Merleau-Ponty cierta ocasión – es el espacio patrio del alma y la matriz de todo otro espacio existente.' El cuerpo no es sólo aquí un instrumento mediante el que se experimenta el espacio, sino que él mismo es un espacio experimentado, y además el más primigenio, según cuyo arquetipo se comprenden todos los demás espacios. Por consiguiente, no es en calidad de sujetos espacial, sino mediante el cuerpo mismo como una forma espacial, como estamos inmersos en un espacio mayor envolvente. Volveremos ello cuando tratemos del cuerpo. (…) Resumiendo, pues, el hombre o el yo habitan en el cuerpo, en la casa, en las cosas, en el mundo, en el espacio y en el tiempo. Pero el sentido también habita en la palabra y en el signo; lo anímico expresado, en la expresión. (…) En todos los casos se trata de designar la singular intimidad de la relación mediante la cual algo anímico o espiritual está introducido, amalgamado, con algo espacial." MERLEAU-PONTY, Maurice, "L'oeil et l'esprit", in *Les temps modernes*, núm. 184, 185, Pg.211, in BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y espacio*, Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1969, Pgs.248,249

127 "Es prestando su cuerpo al mundo que el pintor cambia el mundo en pintura. Para comprender esas transustanciaciones hay que reencontrar el cuerpo operante y actual, que no es un pedazo de espacio, un fascículo de funciones, sino in entrelazado de visión y movimiento." MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Pg.15; e mesmo autor acrescenta: "Visible y móvil, mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa. Per, puesto que ve y se mueve, tiene las cosas en círculo alrededor de sí, ellas son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, forman parte de su definición pena y el mundo está hecho con la misma tela del cuerpo. Estas inversiones, estas antinomia, so diversas maneras de decir que la visión está presa o se hace en el medio de las cosas; allí donde un visible se pone a ver, se vuelve visible Para sí y por la visión de todas las cosas, allí donde persiste, como el agua madre en el cristal, surge la indivisión del que siente y lo sentido."Idem, Pg.17

128 KEARNEY, Richard, "Modern movements in European philosophy", Manchester University Press, Manchester/Nova York, 1994, Pg.74, in PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel. La arquitectura de los sentidos*, Barcelona, Editora Gustavo Gill, SL, Pg.42

129 MERLEAU-PONTY, Maurice," Phénoménologie de la perception", Gallimard, Paris, 1976, in PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel.*

A teoria psicanalítica introduziu a ideia do corpo como centro de integração; assumiu como relevante a interacção e interligação física e emocional entre o nosso corpo e os nossos sentidos, ou faculdades interpretativas, e o mundo que nos rodeia e nos envolve. Somos nós quem anima o espaço, quem atribui valores ao espaço, somos nós quem vive neste espaço. Neste sentido, no mundo, "o que percebemos não é nunca a sua realidade, mas apenas a repercussão das suas forças sobre os nossos órgãos sensoriais."[130]

Desta nossa relação como mundo físico, muito pouco é palpável e transmissível. Trata-se de uma subjectividade tão elevada quanto a diferença que nos distingue uns dos outros. A matéria mistura-se com a neblina de um sentimento; o real com o metafísico – não estamos nunca livres da subjectividade que nos ordena e desordena, nos relaciona e nos confunde, nos faz ir mais além e transgredir as barreiras do razoável.

"A experiência auditiva mais primordial criada pela arquitectura é a tranquilidade. A arquitectura apresenta o drama da construção silenciosa em matéria, espaço e luz. Em última instância, a arquitectura é a arte do silêncio petrificado"[131]. Juhani Pallasmaa

"A arquitectura pode ser ouvida? A maioria das pessoas diria provavelmente que, como a arquitectura não produz sons, não pode ser ouvida. Mas ela também não irradia luz, e, no entanto, podemos vê-la. Vemos a luz que ela reflecte e desse modo adquirimos uma impressão da forma e do material. Recintos de formatos e materiais diferentes reverberam e modo diverso. Raramente nos apercebemos do quanto podemos ouvi-la. Recebemos uma impressão total da coisa para a qual estamos a olhar e não prestamos atenção aos vários sentidos que contribuíram para essa impressão."[132] Eiler Steen Rasmussen

noções de tempo

"Se é na eternidade que o tempo encontra o seu sentido,
haverá que compreendê-lo a partir dela."[133] Martin Heidegger

Diversas foram já as tentativas de uma explicação ou justificação para o conceito de tempo e a sua relação com o homem. Desde logo podemos distinguir o **tempo**, tal como na definição de espaço, entre o **tempo matemático,** abstracto, e o **tempo vivenciado**. Quando nos referimos ao tempo, na nossa vida quotidiana, pensamos, geralmente, num tempo matemático, susceptível a medições e a demarcações claras que nos permitem relacionar com a noção de tempo da sociedade visto não estar sujeito a interpretações pessoais de cada individuo[134]. O tempo

La arquitectura de los sentidos, Barcelona, Editora Gustavo Gill, SL, Pg.42

130 KILPATRICK, F. P., "Explorations in Transactional Psychology", Nova Iorque, New York University Press, 1961, in HALL, Edward T., *A dimensão oculta*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1986, Pg.55

131 PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel. La arquitectura de los sentidos*, Barcelona, Editora Gustavo Gill, SL, Pg.52

132 RASMUSSEN, Eiler Steen, *Viver a arquitectura*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, Pg.186

133 HEIDEGGER, Martin, *O conceito de tempo*, Lisboa, Editora Fim de Século, 2003, Pg19

134 BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y espacio,* Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1969, Pg.23; e o mesmo autor acrescenta: "Bergson fue siempre el de la durée del tiempo concreto, experimentado, la diferencia del tiempo objetivo, susceptible de ser medido por un reloj.

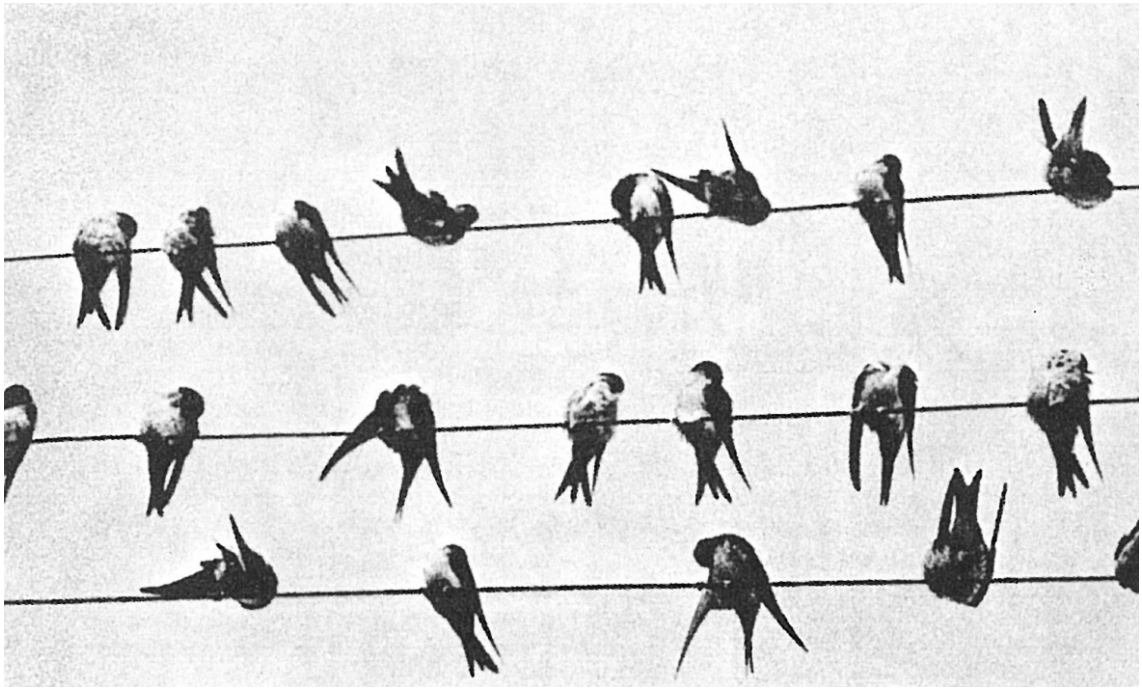


Fig. 34 - Aleatoriedade da organização dos pássaros numa linha de electricidade de onde resultam diferentes ritmos e espaçamentos

matemático e homogéneo facilita, controla e planifica o crescimento e a evolução do homem.

As mudanças e descobertas por parte da física, em inícios do século XX, contribuíram para a delineação de um novo significado e conceito de tempo, pelo despertar da atenção em torno da natureza e dos sistemas espácio-temporais. Segundo Einstein, um espaço é gerado pela presença de corpos e energias nele contidos e, tal como defendia Aristóteles, o tempo só existe como consequência dos acontecimentos que nele decorrem[135]. Se ao tempo eram associados duas formas de interpretação – a realística e a subjectiva – a partir de 1900, o tempo e o espaço passam a existir apenas na presença simultânea de ambos, sendo que um sem o outro não tem qualquer significado[136] trazendo consigo um novo valor – o movimento.

A introdução da noção de movimento no modo como vemos, induzimos ou percebemos o mundo veio despertar um novo olhar, individual e poético, para um novo espaço. A questão centralizou-se na "do tempo com o espaço"[137] – o espaço do espaçamento entre as formas que marcam o seu ritmo, tal "como num baile", ao som dos "passos do tempo musical". Neste sentido, ritmos, espaços e tempos compositivos estão presentes, tanto na poesia, na música, ou nos passos que marcam o tango, bem como no urbanismo ou na arquitectura – "de modo semelhante, a arquitectura, tal como alguns a entendemos, é a conjugação da matéria com o

Poco después, Simmel lo transmitió a Alemania. Seguidamente, en el curso de su ontología existencial, Heidegger colocó resueltamente la interrogación acerca de la temporalidad de la existencia humana en el centro de su actividad filosófica y con ello hizo ver la cuestión en todo su alcance. Por su parte, Sartre y Merleau-Ponty asimilaron y difundieron estas ideas en Francia." Idem, Pg.21;
Ver DOLLÉ, Jean-Paul, *Territoire du rien ou la contre-révolution patrimonial*, Paris, Éditions Lignes & Manifestes, 2005, Pg.63

135 Idem, Pg.25

136 GIESTA, Sigfrido, *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, Madrid, Editorial Dossat, S.A., 1982, Pg.463

137 SOLÀ-MORALES, Manuel, "Las formas de crecimiento urbano", Barcelona, Edicions UPC, 1997 in "Spazio, tempo e città", in *Lotus International*, nº 51, Milano, 1986. (Manuel Solà-Morales dá-nos o exemplo do bairro de Barceloneta que tem na origem um traçado regular e construído de raiz mas que, com o passar do tempo, se foi tornando cada vez mais interessante, não pela sua condição original nem pelo seu traçado ou organização, mas pelo modo como se tem vindo a potenciar e como, usufruindo da mesma lógica, são agora múltiplas as formas como cada função encontrou a sua expressão e se tem vindo a individualizar. "Pelo contrário, diversidade e conflito formal são protagonistas cada vez mais evidentes da imagem do bairro." O seu traçado revelou ser adaptável a qualquer situação, "capaz de manter a tenção da dialéctica entre conceito e forma.")

número"[138]. Neste jogo entre tempo, imagem, movimento, assistimos à relação e sintonia comprometendo o homem com o mundo que o envolve, uma relação em que este, o homem, se deixa seduzir pela musicalidade do ritmo dos espaços.

A representação interna da noção de tempo é essencial para a orientação do homem no mundo – bem mais importante, muito provavelmente, do que a necessidade do homem se orientar no espaço, visto a orientação no espaço ser mais facilmente reconhecível por estímulos externos que nos permitem, desde já, uma orientação clara dentro espaço. Assim, é essencial a ligação entre o homem e as sequências ambientais ou cronológicas, entre o homem e o tempo biológico, para que se mantenha activa a referência e sequência temporais[139].

Nesta lógica, quem constrói e domina o tempo é o homem – sendo este quem define distâncias, marca os ritmos, as acelerações ou o abrandamento quotidiano – e o tempo existe, só e apenas, através de nós. Tal acontece na nossa arquitectura – os ciclos temporais são também eles testemunhados pelo seu reflexo na arquitectura, aliás, a existência de uma luz vai depender da presença de um muro que a reflicta. Assim, nós arquitectos, quando projectamos, fazêmo-lo conscientes de que existe, na natureza, um ritmo e um ciclo próprio e que o resultado final da obra vai refletir e ser refletido atravez da luz existente.

Como referido anteriormente, o tempo só existe na presença de um testemunho e é relativo ao homem e ao espaço. Segundo a variabilidade do espaço e a indiscutível subjectividade e individualidade do homem, é na arquitectura que podemos testemunhar a passagem de um tempo. Embora exista, hoje, uma tentativa de imortalizar as obras de arquitectura, pelo uso de materiais e acabamentos cada vez mais resistentes, é inevitável o cunho da passagem do tempo num edifício. Esta mesma passagem do tempo pelo edificado pode ser visível, quer pelo correr da luz solar de nascente a poente, no testemunho do desenrolar de um ciclo; quer pela intensidade na incisão da luz ou na reacção às temperaturas; quer pela época temporal que o caracteriza, formal e ideologicamente; quer pelo desgaste de um uso mais ou menos acentuado por parte do homem.

Pode ser distinto o modo como vemos um edifício em diferentes momentos, bem como o modo em que o vemos a ser usado ou transformado pelo seu uso - a luz reflectida pelo o edifício ou as sombras deixadas na sua superfcie conferem uma imagem renovada e distinta a cada altura do dia ou do ano em que nos encontramos, assim como a utilização do espaço pode ser distinta consoante a hora do dia ou a condição luminica ou climatérica de determinado momento - não são nunca iguais nempre lineares as nossas necessidades ou exigências face a um edificio. A percepção é passiva a alterações consoante as sombras projectadas no edifício; as proporções

138 BAEZA, Alberto Campo, *A ideia construída*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2004, Pg.9

139 "Existe também uma orientação no tempo. Inclui a capacidade de gerir o relógio e permite-nos ordenar o nosso dia, saber quando as coisas acontecem e coordena as nossas acções com as das outras pessoas. Inclui também o sentido emocional mais profundo sobre o modo como o momento presente está ligado ao passado e ao futuro próximos ou distantes. Este sentido profundo de orientação no tempo é muito provavelmente mais importante para a maioria das pessoas do que correspondente sentido de orientação no espaço. Além disso, uma vez que a nossa representação interna do tempo é mais fraca do que a nossa representação interna do espaço, estamos mais dependentes das pistas externas para nos mantermos temporalmente bem orientados. Deste modo, as formas e as sequências ambientais são muito úteis para ancorar e alargar a nossa orientação temporal: relógios, processos naturais, ritmos de actividade, sinais, iluminação, preservação histórica, celebrações, rituais, que façam estimativas de tempo ou de duração, ou que descrevam o passado ou o futuro. Mas as técnicas estão tão bem desenvolvidas quanto as da analise da orientação espacial." LYNCH, Kevin, *A boa forma da cidade*, Lisboa, Edições 70, 1999, Pg.131



Fig. 35 - Sombras de uma árvore

reduzida pelo ilusionismo de uma imagem de contrastes; as cores e as texturas revelam-se, a percepção de reentrâncias e saliências alteram-se[140].

Se nos regermos apenas e somente por morfologias e tipologias já testadas, cingindo o nosso olhar para uma acção mimética e acrítica do passado, vamos então encontrar uma cidade num tempo já morto e petrificado, onde a "dialéctica entre detalhes e conjunto se reduz ao invariante repetitivo" e onde, pela ausência de veracidade no testemunho que representa, "o tempo já deixou de existir."[141]

No tempo moderno, "não há um tempo único como material com o qual podemos construir a experiência, o que existe são tempos, tempos diversos, os tempos com os que se produzem as experiências da realidade"[142], visto o tempo apenas existir "na presença do homem para o testemunhar, assim como a história só existe na sequência dos acontecimentos. Existe, no tempo, a inevitabilidade do irreversível e a inevitabilidade presença do ser individual como testemunho e motivo da sua existência, em que "cada relógio mostra o tempo do ser-uns-com-os-outros no mundo."[143] É nessa lógica que a arquitectura "precisa de um tempo para ser bem feita. De um tempo e de um tempo. De uma duração e de um ritmo."[144] Precisa de uma análise reflexiva onde procura, a longo prazo, os seus defeitos e virtudes que só um tempo lhe pode dar.

140 "O Tempo construído pela Luz, faz desaparecer lenta e pacientemente os elementos superficiais com que tantas vezes se adorna a Arquitectura coquete. O Tempo, tal como o médico que procura devolver-lhe a vida, despe-a até deixá-la no essencial. Resta então a Arquitectura apenas como os seus atributos essenciais. Dimensão, proporção e escala dão vida ao material que comporta no seu interior a tensão invisível da Gravidade. E tudo isto tocado pela Luz, construtora do Tempo (…)". BAEZA, Alberto Campo, *A ideia construída*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2004, Pg.50

141 SOLÀ-MORALES, Manuel, "Las formas de crecimiento urbano", Barcelona, Edicions UPC, 1997, in "Spazio, tempo e città", in L*otus International*, nº 51, Milano, 1986

142 SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Diferencias, topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2003, Pg.72

143 HEIDEGGER, Martin, *O conceito de tempo*, Lisboa, Editora Fim de Século, 2003, Pg.59

144 BAEZA, Alberto Campo, *A ideia construída*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2004, Pg.26

A temporalidade da arquitectura e dos seus materiais tem sido contestada no mundo ocidental, desde inícios do século XX – momento em que se deu início ao desenvolveu e celebração do aparecimento de diferentes e novos meios técnicos e materiais. Várias têm sido as tentativas de uma construção imaculada, cujo sinal do tempo não é registado. Persiste, com cada vez maior incisão, uma vontade de singularizar e imortalizar o edifício, desfocando a sua localização cronológica na cidade. Procura-se o actual, a novidade, segundo o receio de um dia se ver esquecido e ultrapassado[145]. Se nos debruçarmos sobre a corrente minimalista, encontraremos precisamente uma resistência à expressão da passagem do tempo, recorrendo, para tal efeito, à ausência de um estilo ou de um modelo construtivo pré existente, procurando alcançar, pelo desenho compositivo de um espaço com o mínimo de obstáculos, a flexibilidade de um espaço que subsista à mutação dos sistemas ocupacionais desse mesmo espaço[146].

Esta posição face ao tempo, à efemeridade e ao respeito pelo envelhecimento é bem diferente no ocidente e no oriente. No mundo oriental a inevitabilidade do passar do tempo é aceite com passividade e respeito – valorizam a sabedoria proveniente do passar do tempo, quer numa pessoasde maior idade, quer na arquitectura ou nos materiais. Esta cultura ressalta os valores da patine do tempo – seja esta dada pela nebulosidade de um jarro em bronze ou numa peça em oro baço pelo tempo. O cuidado e o respeito pela sincronização entre o tempo real e o tempo sentido pelas particularidades do objectos é também transportado para a construção do espaço – este povo vê-se confortável com a delineação de limites espaciais bem definidos e com a iluminação que perfura os espaços, aceitando e enaltecendo a verdade na iluminação, sendo que a luz que entra no interior é a luz que traduz o estado natural do dia que se desenrola lá fora. Existe aqui uma aceitação da efemeridade e dos ciclos naturais, um respeito pelo ciclo vital – respeito pela morte – numa aceitação pela inevitabilidade do tempo que nós, ocidentais temos dificuldade em conceber[147]. Preocupados com a eternização de um momento, tendemos a valorizar a superficialidade do valor da matéria[148]. Sendo o branco visto como símbolo do perene, do "universal no espaço e do eterno no tempo"[149], é com alguma ironia que constatamos a presença dessa mesma cor no envelhecimento dos cabelos, numa pedra já gasta, na descolorizarão das cores sobre acção de condições ambientais ou ainda nos objecto, quando expostos sobre a intensidade de uma luz. O nosso interesse deveria incidir na valorização da história das gerações que nos antecederam e na tentativa de fazer notar, no mundo contemporâneo, referências de um passado que nos deu as directrizes daquilo o que somos e do

145 "Toda materia existe en el continuum del tiempo; la pátina del desgaste añade la enriquecedora experiencia del tiempo a los materiales de construcción. Pero los materiales actuales producidos a máquina – paños de vidrio sin escala, metales esmaltados y plásticos sintéticos – tienden a ofrecer al ojo sus superficies implacables sin expresar su esencia material ni su edad. Los edificios de esta era tecnológica por lo general aspiran deliberadamente a una perfección eternamente joven y no incorporan la dimensión temporal ni los inevitables procesos mentalmente elocuentes del envejecimiento. Este miedo a las señales del desgaste y de edad guarda relación con nuestro miedo a la muerte." PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel. La arquitectura de los sentidos*, Barcelona, Editora Gustavo Gill, SL, Pg.32

146 "Com reminiscências clássicas, o que o artista minimalista mais teme são os vestígios da passagem do tempo. Por isso, busca criar peças cuja capacidade de permanência radique na exclusão de toda referência, estilo, exuberância ou exibicionismo que não possa aguentar a passagem do tempo. (…) É uma arte que deseja a imaterialidade do pensamento e foge das contingências do tempo. E o tempo detém-se no rugoso, nunca no transparente e liso. Sem nenhuma nostalgia ao passado, o minimalismo busca intemporalidade do presente, o vazio do nada." MONTANER, Josep Maria, *As formas do Século XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 2002, Pg.170

147 "According to Derrida, Western culture is built on the assumption that there are intelligible first grounds or causes. In its most powerful form, the first principle has been called presence: the enduring of what is present to us. (…) presence vs. absence; being vs. beings; identity vs. difference; truth vs. fiction: life vs. death. Our culture unfolds as the development to these privileged dimensions." MUGERAUER, Robert, "Derrida and beyond", 1988, in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, Pg.185

148 Ver TANIZAKI, Junichiro, *O elogio da sombra*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2008

149 BAEZA, Alberto Campo, *A ideia construída*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2004, Pg.32




Figs. 36 e 37 - Fotografias a pormenores de materiais da *Casa Tugendhat* do Mies van der Rohe, Brno, República Checa; Fig. 38 - acção do tempo marcada pela erosão da rocha

que vemos, e não deveríamos ter qualquer tipo de constrangimento em criar novas memórias e deixa-las seguir, com normalidade, no ciclo do desenrolar da sociedade – dos seus avanços e recuos, certezas e incertezas, na convicção de que "a história se cruza com a história e que esta interessa àquela. As suas exigências e as suas decepções estão ligadas ao reforço deste sentimento."[150]

Assim, é através da marcação de um tempo que presenciamos um ritmo e, por conseguinte, traçamos referenciais. O tempo possui a condição de marcar um agora, um antes e um depois – de localizar a acção numa tabela temporal. Sendo o tempo a expressão da irreversibilidade do momento, "de algum modo terá que ver com movimento,"[151] em que o relógio marca o compasso do tempo num sistema físico que, através de uma definição regular, contínua e homogénea "repete constantemente a sequência de estágios temporais, partindo-se do princípio de que este sistema físico não é ele mesmo susceptível de sofrer alteração por influência do exterior."[152] Nesta irreversibilidade temporal, acresce a inevitabilidade de uma certa nostalgia desse mesmo tempo fugaz.

150 "Esta ideia de dar um sentido ao presente, senão ao passado, é a contrapartida da superabundância de acontecimentos que corresponde a uma situação que poderíamos dizer de "sobremodernidade", a fim de darmos conta da sua modalidade essencial: o excesso. (…) Porque este tempo sobrecarregado de acontecimentos que congestionam tanto o presente como o passado próximo, é o que cada um de nós emprega ou julga empregar. O que, notemo-lo, só pode reforçar a nossa busca de sentido. Aumento da esperança de vida, passagem à coexistência habitual de quatro e já não três gerações, acarretam progressivamente mudanças práticas na ordem da vida social. Mas, paralelamente, alargam a memória colectiva, genealógica e histórica, e multiplicam para cada indivíduo as ocasiões em que este pode ter o sentimento de que a sua história se cruza com a História e que esta interessa àquela. As suas exigências e as suas decepções estão ligadas ao reforço deste sentimento." AUGÉ, Marc, *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidad*, tradução de Miguel Seminares Marques, Lisboa, 90 graus Editora, 2005, Pg.29

151 HEIDEGGER, Martin, *O conceito de tempo*, Lisboa, Editora Fim de Século, 2003, Pgs.27 a 29

152 Ibidem



Quando se olha para o relógio ou nos localizamos no ano ou na data em que nos encontramos, aquilo com que, primeiramente, nos confrontamos é o momento, a fixação do agora e não da duração ou relação com algo já passado. O presente é, primeiramente, a determinação e testemunho de um agora, só depois representa a comparação e relação com o passado, ponto de referência com o futuro. Como nos lembra Martin Heidegger, o relógio natural da mudança do dia para a noite foi, desde sempre, o que ajudou a homem a medir o seu ciclo, a marcar o seu ritmo e a organizar as suas tarefas[153].

Podemos, enfim, defender a intemporalidade de uma obra de arte – depende do modo como a vemos, e de como a compreendemos, apresentando-se sempre como única e particular mediante a nossa localização cronológica e social[154]. Neste sentido, resta-nos a inquietude de quem procura no projecto de uma cidade o desenvolvimento de uma estrutura que facilite estruturas futuras, que se preocupe com a demarcação de referências temporais visando uma orientação clara entre o homem e o mundo, apelando a um sentido íntimo e pessoal dotado da relação entre o homem, a forma, o espaço e o tempo. Um espaço será sempre eterno desde que exista a presença de um homem que o testemunhe e presencie – "O presente exclui-se, por tanto, dos lugares de ausência."[155]

153 "To give time the notion of time cause to lose the notion of time is frightening." PALLASMAA, Juhani, conferência na FAUP realizada a 23 de Fevereiro de 2011

154 "Que lugar ocupa a forma no tempo, e como se comporta? Em que medida é ela tempo e em que medida não o é? Por um lado, a obra de arte é intemporal, sendo o espaço o campo onde se manifesta prioritariamente a sua existência e a sua problemática. Por outro lado, a obra de arte está colocada numa sucessão, entre outras obras. A sua criação não é instantânea, ela é o resultado de uma série de experiências. Para se falar da vida das formas tem de se evocar necessariamente a ideia de sucessão. (…) esta ideia pressupõe concepções diferentes do tempo. Pode ser alternativamente interpretada como um padrão de medida e como um movimento, como uma série de imobilidades e como uma imobilidade sem fim." FOCILLON, Henri, *A Vida das Formas. Elogio da mão*, Lisboa, Edições 70 L.da, 1988, Pg. 85

155 "El tiempo que se instala en el espacio habitado es el tiempo que mide las acciones humanas. Se trata, por tanto, de un tiempo discontinuo cuyo referente privilegiado reside en la memoria. (…) El presente queda excluido, por tanto, de los lugares de ausencia. El tiempo que en ellos se aloja e, no un tiempo pasado, sino estancado, pues le falta la memoria personal que lo referencie." ESPUELAS, Fernando, *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1999, Pgs.157, 158

PARTE II EFEMERIDADE NA ARQUITECTURA

"Se entendermos por eternidade
não a duração mas a intemporalidade,
então tem a vida eterna aquele que vive
dentro do presente. A nossa vida não tem nunca um fim,
tal como o nosso campo de visão não possui fronteiras."[1]

Ludwig Wittgenstein

"Lança-se uma pedra na água. A areia agita-se e volta a assentar. O distúrbio foi necessário. A pedra encontrou o seu lugar. Mas o lago já não é o mesmo."[2]

Peter Zumpthor

1 DOLLÉ, Jean-Paul, *Territoire du rien ou la contre-révolution patrimonial*, Paris, Éditions Lignes & Manifestes, 2005, Pg.133

2 "A nova obra intervém numa certa situação histórica. Para a qualidade desta intervenção é crucial que se consiga equipar o novo com características que entrem numa relação de tensão significativa com o existente. Para o novo poder encontrar o seu lugar, precisa primeiro de nos estimular para ver o existente de uma nova maneira. Lança-se uma pedra na água. A areia agita-se e volta a assentar. O distúrbio foi necessário. A pedra encontrou o seu lugar. Mas o lago já não é o mesmo." ZUMPTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, Sl, 2009, Pg.17

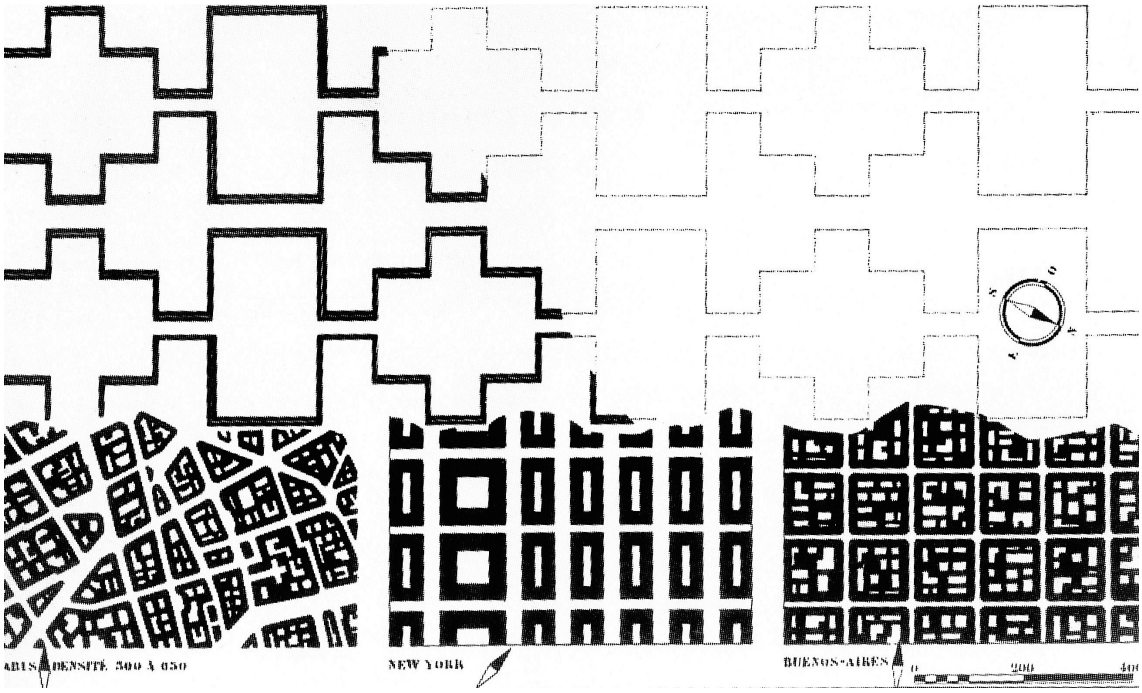


Fig. 1 - Esquema de La Ville Radieuse em comparação com a estrutura tradicional de cidades americanas e europeias; da esquerda para a direita, Paris, Nova York e Buenos Aires.

A partir de pequenas subtilezas, o mundo vem-se transformando e construindo, juntamente com o espaço que nos rodeia. "À semelhança com um ser vivo os órgãos crescem, adaptam-se e transformam-se, também na cidade os seus órgãos, as suas arquitecturas, crescem, adaptam-se e transformam-se em interacção constante com o meio natural ou social que preestabelecem o âmbito destas mesmas mudanças."[3] A reciprocidade existente entre a arquitectura e o homem não lhes permite a individualização de nenhuma das partes. Uma reflecte-se no outro[4]. Esta condição de efemeridade na arquitectura advém da dependência e mutualidade entre o homem e o espaço onde se encontra – condição física e cultural à qual o homem se insere. Sendo que nenhum espaço se mantém constante e imutável para um tempo eterno, dada a íntima relação que estabelece com o tempo e sendo o homem a condição de existência e testemunho desse mesmo tempo[5], as cidades "deixam de ser recintos limitados para configurarem--se em aglomerados contínuos e sempre inacabados"[6], numa incessante correspondência entre o existente e o que parece estar a aparecer, dando corpo e vida a novas formas de interpretar a cidade e a arquitectura.

Este constante [re]ajuste depende do homem, quer no modo como interage com o espaço, quer no modo de o conceber e da [re]interpretação que dele vai construindo. Esta readaptação regista as preocupações e os desejos da reconstrução daquilo que somos ou ansiamos vir a

3 "Desenhar a mutação, introduzir-se na sua energia centrífuga, deveria comportar, a um tempo, o desenho do espaço público e privado, da mobilidade e dos recintos especializados, do organismo global e dos indivíduos." "Um organismo difuso foi o modelo subjacente com o qual se entendeu as transformações das cidades. À semelhança com um ser vivo os órgãos crescem, adaptam-se e transformam-se, também na cidade os seus órgãos, as suas arquitecturas, crescem, adaptam-se e transformam-se em interacção constante com o meio natural ou social que preestabelecem o âmbito destas mesmas mudanças." SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territórios*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2002, Pg.86

4 "La temporalidad no se presenta como un sistema sino como un azaroso instante que, guiado sobre todo por la casualidad, se produce en un lugar y en un momento imprevisible. En cierta obras de arte contemporáneas, en la danza, en la música o en las instalaciones, la experiencia de lo temporal como acontecimiento dado de una vez y, después, desvanecido por siempre jamás, explica bien una noción de la temporalidad que tiene en el acontecimiento su mejor forma de expresión. Lo temporal conecta con la aceptación de la debilidad de la experiencia artística, no reforzando sus posiciones dominantes, sino aceptando la verdad de su frágil presencia." SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Diferencias, topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2003, Pg.73

5 Ver HEIDEGGER, Martin, *O conceito de tempo*, Lisboa, Editora Fim de Século, 2003

6 SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territórios*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2002, Pg.58

ser. O foco gerador de tais mudanças dá-se no mais íntimo da razão de ser de cada espaço, de cada arquitectura – "são as energias desde o núcleo até aos limites exteriores as que estabelecem as linhas configuradoras, gerando novos espaços desde a sua própria lógica e desde o enunciado das suas necessidades, mais do que desde um sistema de relações amplamente compreensivo das condições preexistentes."[7]

A arquitectura deve ser a matéria que proporciona, gera e relaciona o que de subjectivo acontece dentro e fora do espaço consagrado, aumentando, assim, a responsabilidade e consciência do arquitecto que tem como objectivo dar resposta a problemas que surjam no tempo presente, antevendo as que possam surgir num tempo futuro. Nesta condição de causa efeito, torna-se necessária a análise histórica da sociedade e do local para quem e onde se pretende actuar, atendendo do mesmo modo à emergência de novas necessidades que se procuram antever[8]. Questionando a eficácia de estruturas já existentes na cidade e atendendo aos novos desafios, exige-se, portanto, do arquitecto uma atenção detalhada ao contínuo desenvolvimento intelectual e cultural, presente entre o homem e o espaço que ocupa, sendo a paisagem das nossas cidades marcada pelo ritmo de mudanças sociais, económicas e ideológicas e dos diferentes momentos que acompanharam a sociedade até aos nossos dias, pela consciência de que "um edifício não é um fim em si mesmo; envolve, articula, estrutura, dá significado, relaciona, separa e une, facilita e proíbe."[9]

Desde inícios do século XX contamos com um compasso de mudanças cada vez mais acelerado e contrastante, seja pelo desenvolvimento dos meios tecnológicos, seja pelo progressivo individualismo na procura e pensamento que levam a que o homem se afaste gradualmente de uma conformidade ideológica. Trata-se, pois, de vermos a arquitectura pela "decifração do que somos à luz do que já não somos"[10], ajustando a nossa identidade ao somatório de experiências e aprendizagem[11]. Torna-se, assim, cada vez mais necessária a consciência de que existe na condição humana a inevitabilidade de uma readaptação sistemática entre o que existiu, o que existe e o que está para vir, sendo, então, imprescindíveis as noções de reinterpretação e de reflexibilidade quando falamos na construção de cidade. Deste modo, a novas necessidades correspondem novas interpretações, sendo o futuro o reflexo de uma acção presente ou o presente a condição reflexiva do passado. Como diz Nuno Portas, "pensar arquitectura é voltar

7 SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territórios*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2002, Pg.85

8 "Una arquitectura puede deber su existencia a muy variada razones externas, pero desde el momento en que aparece constituye un organismo autónomo con sus características propias y su ininterrumpida vida. Su valor no puede ser establecido en los términos sociológicos o económicos que nos sirven para explicarnos su origen; y su influencia puede continuar después de haber cambiado o desaparecido las circunstancias que lo originaron. La arquitectura puede irradiar más allá del período que la originó, más allá de la clase social que le dio la existencia, más allá del estilo al cual pertenece." GIESTA, Sigfrido, *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, Madrid, Editorial Dossat, S.A., 1982, Pg.22

9 PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel. La arquitectura de los sentidos*, Barcelona, Editora Gustavo Gill, SL, Pg.64

10 "Ninguém exprime melhor este ponto de vista do que Pierre Nora, no seu prefácio do primeiro volume dos *Lieux de mémoire*: o que procuramos na acumulação religiosa dos testemunhos, dos documentos, das imagens, de todos os 'signos visíveis do que foi', diz-nos ele em suma, é a nossa diferença, e 'no espectáculo dessa diferença o fulgor súbito de uma identidade inencontrável. Já não uma génese, mas a decifração do que somos à luz do que já não somos.'" AUGÉ, Marc, *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidad*, tradução de Miguel Seminares Marques, Lisboa, 90 graus Editora, 2005, Pg.25

11 "Lo que más se necesita ahora en la arquitectura es exactamente lo que más se necesita en la vida: integridad. Lo propio que en el ser humano, la integridad es la cualidad más profunda de un edificio (…); si lo conseguimos habremos hecho un gran servicio a nuestra naturaleza moral – la psiquis – de nuestra sociedad democrática (…). Manténgase la integridad en el edificio y se mantendrá la integridad no solo en la vida de los que construyeron el edificio, sino que también será inevitable una recíproca relación social." WRIGHT, Frank Lloyd, in PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel. La arquitectura de los sentidos*, Barcelona, Editora Gustavo Gill, SL, Pg.72

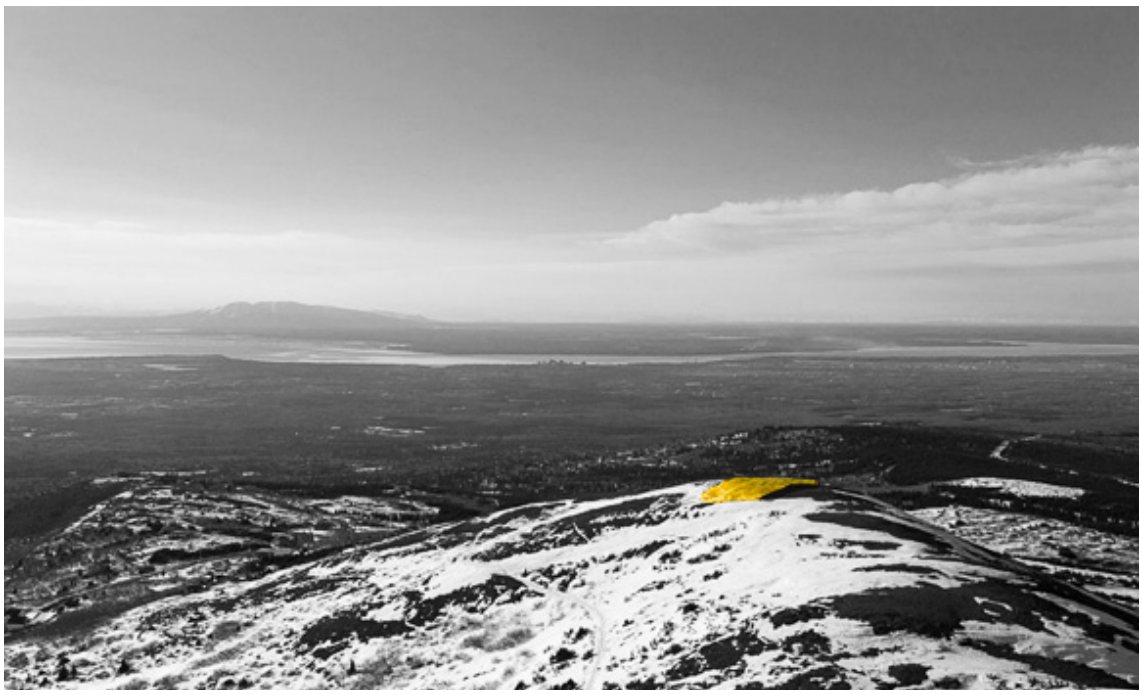


Fig. 2 - *Soft pavilion*, Anchorage, E.U.A, de Pezo von Ellrichshausen, 2001

sempre ao local do crime"[12] para assim testemunharmos o que está a acontecer e podermos programar o que virá de futuro, num pensamento crítico e analítico. A interpretação que se faz de um mesmo princípio vê-se alterada pelo desenrolar do tempo, impossibilitando a petrificação de uma mesma época em diferentes momentos do decorrer da história, porque a cada época ou geração corresponde uma interpretação que a distingue de qualquer outra. É pois, sobre a influência da simultaneidade de tudo aquilo que anima à nossa volta, que delineamos novos problemas e procuramos novas inspirações para o reajuste da nossa sociedade ao espaço que a testemunha.

Existe um sentimento de afinidade naturalmente forte entre o homem e a tradição, o homem e o historicismo[13] – uma conformidade que advém de um sentimento de pertença associado, quer a uma sociedade, quer a uma cultura, relacionando-nos com tradições festivas, com hinos ou símbolos[14] e até mesmo a um sentimento familiar quando pensamos em memórias passadas e reconfortantes tão intrínsecas na nossa memória como na nossa nostalgia. Deste sentimento tão familiar e confortável acresce a resistência natural à mudança,[15] resistência essa que, à escala do planeamento de uma cidade, procura a continuidade com uma estrutura e linguagem já conhecida e experimentada, em detrimento da restruturação e materialização de novas ideologias e pensamentos. Na base deste último modo de pensar cidade – em jeito de maior liberdade ideológica e formal – pretende-se romper com convenções, historicismo e modelos pré-conce-

12 Aula teórica dada pelo Professor Arquitecto Nuno Portas direccionada aos estudantes inscritos na Unidade Curricular Dissertação realizada a 21 de Março de 2011

13 Daniel Innerarity explica que "história é o que se conta para explicar como se deram as modificações circunstanciais de algo, sem que essa mudança pudesse ser deduzido de uma modificação conforme regras conhecidas." INNERARITY, Daniel, *El nuevo espacio público*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, S.A., 2006, Pgs.161,162; e o mesmo autor acrescenta: "Nadie necesitaría historias de vidas que fueran siempre iguales. Solo las variantes hacen de ellas algo con interés." Idem, Pg.164;
"Je ne dis pas que 'j'ai raison'; je dis que je suis ainsi" VALÉRY, Paul, «Au sujet du cimentière marin», Œuvres 1, Pléiade, Paris, 1960, in Idem, Pg.162

14 Idem, Pgs.154,155

15 Ver MEISS, Pierre von, *De la forme au lieu: une introduction à l'étude de l'architecture*, Lausanne, Presses Polytechniques Romandes, 1986, Caítulo 7.4 *O lugar – suporte de identidade*;
Ver também BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaire de France, 1957, Pgs.24,25

bidos, na crença de que para fazer cidade é necessário, não apenas a inspiração do que foi, mas uma visão optimizada do que poderá vir a ser, à luz da problemática actual. Assim, "nada seria mais errado do que minimizar o impacto deste duplo tema de uma cidade, simultaneamente demasiado preciosa para ser modificada e demasiado sedutora para que, de uma forma ou de outra, não fosse necessário inspirar-se nela."[16]

Esta consciência de que, à rigidez formal e ideológica, características do mundo anterior à modernidade, se opõe um pensamento de espírito aberto, crítico e renovador, vem colocar a "arquitectura num pathos completamente distinto ao requerido pela velha firmitas vitruviana. Cortar e recortar pelas articulações de uma rede de distribuições mas também criar as figuras e os lugares através de estes cortes e recortes, sem necessidade de outro tipo de mimetismos."[17] A noção clássica de firmitas, uma solução técnica e construtiva controlada por uma rigidez e solidez formal e material, juntamente com as noções de utilitas e venustas, respectivamente, a correspondência de forma com função e o conceito de beleza relacionado com os parâmetros de lógica compositiva clássica, como a simetria, foi sendo gradualmente questionada desde o século XX até ao mundo contemporâneo. O impulsionar de uma visão arquitectónica crítica e, acima de tudo, desprendida de dogmas pré-existentes, deve-se a um conjunto de questões emergentes no Movimento Moderno.

Ao arquitecto cabe a reinterpretação de questões urbanas que são hoje, pelo acelerado e descontínuo progresso e desenvolvimento social, condição e condicionadas por uma rede de relações, cada vez mais abrangentes e interligadas entre si, fomentando, desde logo, a necessidade de actuar na raíz de cada problema, sem se fixar nas qualidades epidérmicas e individuais de cada caso. Se em tempos as necessidades, referências, orientações ou crescimentos estavam controladas e facilmente programadas, existe hoje, quer pela diferença de oferta e de procura, quer pelo acentuado individualismo, uma relação diferente entre o arquitecto e a requalificação de um espaço. Cada vez mais se procura a adequação do modelo de intervenção à individualidade de cada lugar e pela individualização da estratégia delineada, visando sempre a especificidade teórica e projectual.

O testemunho que nos é deixado na cidade através dos diferentes edifícios e espaços gerados e modificados ao longo do tempo são a experiênça mais enriquecedora da nossa história e da nossa cultura. Não se trata de prolongar um tipo ou estilo de ocupação, mas o de presenciar cada estágio da nossa cidade. Esta "experiência cultural da grande cidade está formada por um tecido humano na qual a sobrevivência do significado dos lugares através do tempo não pode ser menosprezada."[18]

A individualidade interventiva, tanto a nível estratégico como formal, encaminhou a sociedade

16 FORTIER, Bruno, *L'amour des villes*, Liége, Pierre Mardaga éditeur, 1994, Pg.49

17 SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territórios*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2002, Pg.90;
Ver também NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, Pg.156 "Point by point, he [Bernard Tschumi] considers the status of each of Vitruviu's three principles of accommodation (*commoditas*), structural stability (*firmitas*), and beauty (*venustas*). He concludes that beauty has disappeared, structure no longer limits architecture, and that attitudes about accommodating the body in space have shifted. The body in space sustains his interest for the remainder of the essay."

18 SOLÁ-MORALES, Ignasi de, *Territórios*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2002, Pg.101

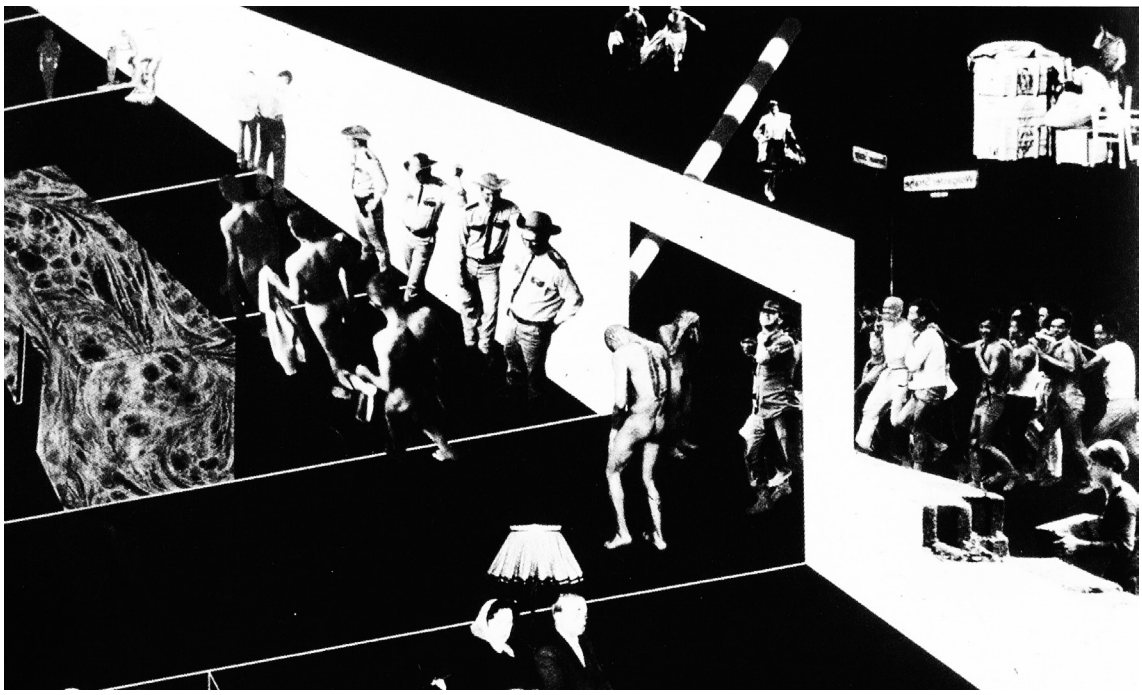


Fig. 3 - Office for Metropolitan Architecture (OMA), *Exodus ou os prisioneiros voluntários da arquitectura,*1971

contemporânea para uma nova preocupação e respeito pela singularidade, quer do edifício ou espaço, quer da sociedade onde se pretende integrar, pelo reconhecimento do espírito do lugar como objecto de estudo e para o qual se procura dar resposta. Existe, pois, um desenvolvimento gradual da noção de ambiente como conceito que transcendia o valor isolado dos simples edifícios."[19] Trata-se de rentabilizar as potencialidades que vão surgindo em cada espaço, vendo na ruptura ou acumulação algo positivo e coerente pela tradução de cada momento para o qual projectamos, em que a arquitectura não é tida como uma barreira ao crescimento e desenvolvimento do homem mas sim uma aproximação à adequação do espaço às transformações do homem. Com isto pretendemos realçar a importância do arquitecto no planeamento do espaço mediante as necessidades do homem – para o homem e pelo homem,[20] na criação de espaços que dêem vida a cada forma.

Sobre esta ideia de que a cidade é um somatório de estágios ou de momentos histórico-sociais e potenciada pela maior ou menor velocidade tecnológica e industrial, vários foram os artistas que, a partir do movimento moderno, se entusiasmaram pela ideia de *cidade collage*. Esta definição de *cidade collage* chama a atenção das consequências da proliferação técnica, ideológica e formal e da individualização da acção do arquitecto, visto já não existir qualquer sentido na definição de estilos ou de ordens arquitectónicas cujo significado se encerra no Renascimento. Esta ideia exagerada e provocatória de uma cidade projectada pelo pensamento futurista evocava, pela perfusão de gestos, e de informação, uma cidade-máquina, fruto de uma descontextualização existencialista de cada espaço ou obra arquitectónica. Pela oposição ao convencionalismo historicista, esta concepção de base fragmentária e apoiada na teoria do

19 SOLÁ-MORALES, Ignasi de, *Territórios*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2002, Pg.102

20 "C'est surtout l'idée que l'architecte n'a jamais à choisir. Qu'entre un passé échu et un futur qu'il n'a pas les moyens de forcer [celui-ci viens de tout façon, sans qu'il ait même à y penser], sa place est de travailler dans la ville et de la modifier. Subordination de l'architecture à la ville, au mouvement qui l'emporte, aux acteurs dont elle tire sa substance et qui l'obligent à évoluer; rôle moteur des projets d'une forme urbaine qui, sans eux, ne serait qu'un tissu de généralités : la spécificité de Loos tient vraisemblablement dans ces points, inlassablement répétés." FORTIER, Bruno, *L'amour des villes*, Liége, Pierre Mardaga éditeur, 1994, Pg.107

caos, despertou o interesse e desenvolvimento de novas técnicas em áreas artísticas tão vastas como a pintura, o cinema ou a arquitectura[21].

Oriol Bohigas fala-nos na ruptura e na surpresa do crescimento e evolução da cidade como um gesto de "interrupção imprevisível para inovar sentimentos,"[22] procurando distinguir, nesse modo de projectar, a separação entre consciência projectual e aleatoriedade no projecto, ressaltando a ideia de que muitas vezes se procura a justificação de desenhos autónomos da estrutura urbana envolvente pela tentativa de se justificar através de correntes artísticas como o deconstrutivismo.

"Frente aos mecanismos dos classicistas que perseguem a ordem e a harmonia, dos organicistas que geram desenhos universais baseados na unidade dos organismos vivos, e dos estruturalistas e minimalistas que buscavam as formas básicas e intemporais, a cultura vanguardista do fragmento adoptou formas baseadas a acumulação, na inclusão e na articulação de partes isoladas (…) De qualquer forma, seja por meio do mecanismo da colagem, da sequência e da montagem cinematográfica, ou pela hibridação de ambos, estas obras baseiam-se na ênfase do fragmento e da parte, do acontecimento e da heterogeneidade, da ensambladura e da sobreposição."[23] Foi pois, com a consciência da crise da cidade moderna que o método de fragmentação e de sobreposição veio permitir pensar a cidade como uma soma de pequenas fracções integrantes de uma grande estrutura consolidada, pela procura de uma sintetização do melhor de cada parte, fazendo assim coexistir o passado, o presente e o futuro[24].

Este carácter efémero da arquitectura e da cidade pode ser visto, então, pelo somatório, que é a cidade, de registos sociais, culturais, formais e ideológicos, sobre o qual homem e espaço se reajustam continuamente. O reajuste e reinterpretação da evolução da cidade torna difícil ao arquitecto a decisão de optar por uma postura quer de ruptura quer de continuidade, sem com isso cair na subversão do sentido e valor do lugar.

Esta definição de efemeridade na arquitectura e na cidade que aqui pretendemos defender não exalta estruturas ou ideologias efémeras, mas visa um pensamento crítico, analítico e particular, de articulação da arquitectura com uma procura sucessiva na construção de uma cidade. Sendo através da memória da cidade a leitura que se faz do desenvolvimento político-social e que é na memória das suas formas que se preserva a memória de um povo, é pois pela emergência da preservação do sentido mais íntimo da memória inerente a cada espaço onde vemos a possibilidade de atribuição de uma existência e testemunho a cada cultura.

21 "The technique of photomontage, or analogous perspective drawings, is particularly suited to emphasizing the contrast between old and new architecture. But this contrast which reveals differences in texture, materials and geometry, as well as in the density of the urban grid, makes no pretence of being a negative judgment, a reputation of historic architecture. On the contrary, as Le Corbusier commented on his project, "the new modern dimensions and the showing to advantage of historic treasure produce a delightful effect." LE CORBUSIER, "Oeuvre Complète", 1934-1939, Zurich:1946, in SOLÀ-MORALES RUBIÓ, Ignasi, "From contrast to analogy", 1985, in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, Pgs.230,231

22 BOHIGAS, Oriol, *Contra la incontinencia urbana. Reconsideración moral de la arquitectura y la ciudad*, Barcelona, 2004, Pg.25

23 MONTANER, Josep Maria, *As formas do Século XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 2002, Pg.186

24 "Distinctions can be made between mental, physical, and social, or, alternatively, between language, matter and body. Admittedly, thee distinctions are schematic. Although they correspond to real and convenient categories of analysis ("conceived", "perceived", "experienced"), they lead to different approaches and to different modes of architectural notation." TSCHUMI, Bernard, "Architecture and limits II", 1981, in NESBITT, Kate, T*heorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, Pg.160

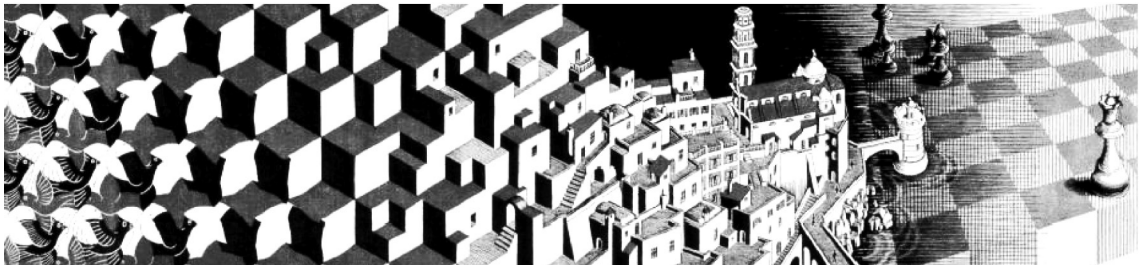


Fig. 4 - *Metamorfose*, C. Escher, 1939

1 Da arquitectura enquanto espaço evolutivo

"Conforme diferentes momentos da História, a alma enlaçou-se de preferência com uma zona do universo e está relacionada com as outras coisas que no homem não são alma. Atraente seria ir descobrindo a alma sob aquelas formas em que ela sozinha foi buscar a sua expressão, deixando à parte, de momento, o que disse o intelecto sobre a alma que cai sob ele. Descobrir essas razões do coração, que o próprio coração encontrou, aproveitando a sua solidão e o seu abandono."[25] María Zambrano

"O facto de as reacções da individualidade pretensamente livres poderem ser apreendidas até mesmo previstas a partir de atmosferas estatisticamente significativas também não nos surpreende. Simplesmente, aprendemos em paralelo a duvidar das identidades absolutas, simples e substanciais, tanto no plano colectivo como no individual."[26] Embora exista uma certa previsibilidade no modo como a sociedade e a cidade se vão desenvolvendo e manifestando, o controlo que detemos sobre essas mesmas transformações não é, nem total, nem absoluto – muito além de todo o raciocínio que nos pode conduzir a determinada estratégia, planeamento ou a uma base teórica bem fundamentada sobre a transformação de um espaço, subsistem muitos outros factores que vêm, de modo surpreendente, alterar o curso evolutivo desse mesmo

25 ZAMBRANO, María, *A metáfora do coração e outros escritos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993, Pgs.34,35

26 "O facto de as reacções da individualidade pretensamente livres poderem ser apreendidas até mesmo previstas a partir de atmosferas estatisticamente significativas também não nos surpreende. Simplesmente, aprendemos em paralelo a duvidar das identidades absolutas, simples e substanciais, tanto no plano colectivo como no individual. As culturas 'trabalham' como a madeira verde e nunca constituem totalidades acabadas (por razões extrínsecas e intrínsecas); e os indivíduos, por mais simples que os imaginemos, nunca o são tanto que não se situam por referência à ordem que lhes atribui um lugar: é só de certa perspectiva que exprimem a totalidade. Além disso, o carácter problemático de toda a ordem estabelecida talvez nunca se manifeste como tal – nas guerras, nas revoltas, nos conflitos, nas tensões – sem o piparote inicial de uma iniciativa individual." AUGÉ, Marc, *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, tradução de Miguel Seminares Marques, Lisboa, 90 graus Editora, 2005, Pgs.22,23

espaço. De espírito inquietante e consciente da sua incapacidade de antever com precisão o crescimento e desenvolvimento social e urbano, o arquitecto procura, então, a aquisição de um conjunto de estratégias que possibilitem o reajuste constante da sua estratégia à complexidade que nos [des]envolve. Neste sentido, nem o homem, nem, consequentemente, a arquitectura devem ser entendidos como um produto acabado e invariável, mas como elementos determinantes para uma viagem que existe em torno e em relação ao homem e ao espaço envolvente.

Na leitura que construímos de cada **lugar** estão sempre presentes sinais de uma **cultura**, de um **sujeito** ou de uma **intenção ideológica**. Este lugar conserva em si a essência da sua existência – é produto e produtor de uma sociedade ou de uma cultura[27]. Deste modo, é importante percebermos, qual o tipo de estratégia a adoptar em determinada situação, numa justa equação entre o que temos vindo a aprender pela experiencia do passado e as necessidades e imprevisibilidades que possam vir a surgir. "Assim mesmo está o que deveríamos chamar de 'lugar fenomenológico', a interpretação do lugar que aborda a compreensão do mundo pelo relacionamento entre as coisas, e não como a aplicação de um modelo teórico prévio que violenta o real."[28]

27 Para Marc Augé, "os não lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e dos bens (vias rápidas, nós de acesso, aeroportos) como os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são arrebanhados os refugiados do planeta. Porque vivemos uma época, também sob este aspecto, paradoxal: no próprio momento em que a unidade do espaço terrestre se torna pensável e em que se reforçam as grandes redes multinacionais, aumenta de volume o clamor dos particularismos; dos que querem ficar só eles na sua terra ou dos que querem voltar a encontrar uma pátria, como se o conservadorismo de uns e o messianismo dos outros estivessem condenados a falar a mesma linguagem: a da terra e a das raízes." AUGÉ, Marc, *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, tradução de Miguel Seminares Marques, Lisboa, 90 graus Editora, 2005, Pg.33;
"'lugar' según lo que cabría llamar 'ideología romántica', posiblemente la posición que menos ha influido en las tendencias actuales. Se trata de una hipótesis del romanticismo decimonónico sobre la dependencia de la forma constructiva respecto a conceptos como la identidad local o nacional. (…) En cambio, "civilización" proviene de civitas, se refiere a un proceso de deslocalización y está representada básicamente por esa organización que llamamos "sociedad", ese contrato entre individuos libres al margen de sus condiciones de origen." HERNÁNDEZ LEÓN, Juan , in HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel; MONEO, Rafael; DAL CO, Francesco; LAHUERTA, Juan José, *Arquitectura y ciudad. La tradición Moderna entre la continuidad y la ruptura*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007, Pgs.13,14

28 HERNÁNDEZ LEÓN, Juan, in HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel; MONEO, Rafael; DAL CO, Francesco; LAHUERTA, Juan José, *Arquitectura y ciudad. La tradición Moderna entre la continuidad y la ruptura*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007, Pg.16

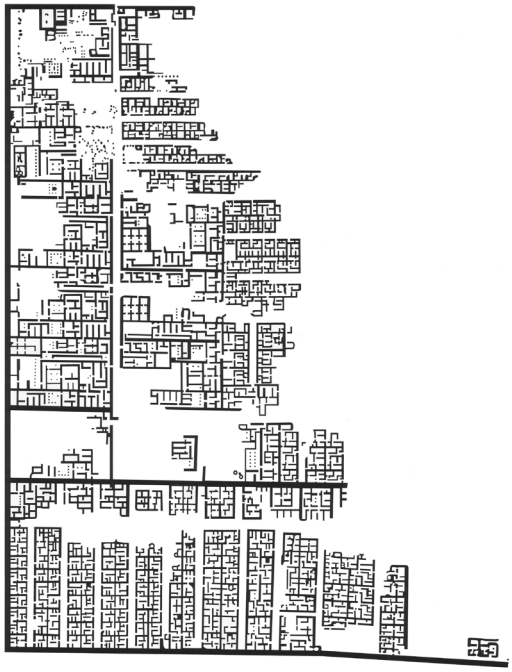


Fig. 5 - Plano da cidade de Kahun, segundo o levantamento de William Flinders Petrie, 1889-90; desenho de Guillaume Marchand

Indissociável ao entendimento que fazemos de cidade, acresce uma vontade de fechamento e de limitação da sua área, pelo delinear de dois mundos – um dentro, compacto e identificável, e um fora, desmesurável e imprevisível. Podemos encontrar varias explicações para este fenómeno – como protecção territorial, político, financeiro, bem como marco referencial, físico e ideológico. Porque é inerente ao homem a necessidade de concepção de limites para se orientar e relativizar toda a complexidade que o envolve, existe um sentimento de dependência com realidades estanques, seguras e premeditáveis. A complexidade presente, quer no homem, quer no mundo que o circunda, cria, em si, o recurso à objectivação de regras e de referências e a uma certa nostalgia pelo passado quando emerge uma época de mudança. A aceleração na evolução das cidades tem vindo a dificultar a possibilidade de um olhar distante e critico sobre a cidade. Numa época em que as alterações morfológicas e tipológicas são cada vez mais aceleradas, a onda de redescoberta já não chega ao "presente, com um espaço de tempo decente que permita uma distância suficiente. Esse intervalo parece estar a diminuir: era de cem anos e agora aproxima-se dos trinta ou quarenta anos. À medida que o tecido físico existente se torna cada vez mais passível de preservação, a questão do que deverá ser preservado e a luta com as forças que exigem mudanças ambientais torna-se mais aguda."[29]

Na construção de cidade deve persistir um ritmo de sincronização entre projecto e construção, entre o que está posto em papel e o que é transmitido pela prática, o que foi projectado para o local e o que o local projecta para si mesmo, entre obra e sujeito, sendo "quem desenha e projecta (…) é simultaneamente sujeito e objecto da representação."[30]

29 LYNCH, Kevin, *A boa forma da cidade*, Lisboa, Edições 70, 1999, Pgs.245 e 246

30 CARNEIRO, Alberto, *Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto*, Porto, publicações Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1995, Pg.29

Numa reflexão sobre o Bairro da Malagueira, em Évora, Álvaro Siza, faz referência à importância do respeito pela acção do tempo para a conclusão do projecto, dizendo que a "opção principal deste projecto consistia em delimitar o território praticando uma intervenção disseminada, de maneira a que o tempo e a capacidade de realização pudessem complementar o nosso desenho ocupando de este modo os espaços vazios, pouco a pouco. A possibilidade de seguir com continuidade a evolução do plano resultou decisiva para a unidade do tecido urbano."[31]A nosso ver, quanto maior é a imposição e extensão da repetibilidade do gesto, maior é a imposição da estrutura ao homem[32]. Na construção, quer na arquitectura quer no urbanismo, é importante a aproximação de dois momentos – do que se projectou e do que está a ser projectado. "Esta tensão em direcção a uma solução definitiva impede a complementaridade entre as várias escalas, entre o tecido humano e o monumento, entre o espaço aberto e o espaço construído."[33] A cidade constrói-se, pois, da relação que se estabelece entre o construído e o não materializado, entre os espaços estanques e os espaçamentos/vazios por entre estruturas consolidadas[34].

Evocando uma grande metrópole como exemplo de uma estrutura evolucionista, Buenos Aires pode ser, então, lida como uma cidade "maravilhosamente densa actualmente" com a particularidade de ter sabido construir-se a par do tempo e das necessidades. Esta cidade multiplica-se por bairros, todos eles tão diferentes mas cada qual com a sua identidade. Aqui, "o tempo, com numerosos arquitectos e inumeráveis habitantes, permite esta densidade e esta beleza que vemos presente, quase diria com desespero, nas cidades antigas e que hoje nos parece inalcançável. No fundo esta condição não é nenhum drama, senão pelo contrário, aquela lição que só se torna possível pela sua lenta construção."[35]

O excessivo controlo no crescimento e desenvolvimento de uma cidade – ou de um espaço mais contido – tira-lhes a beleza de um espaço que cresce e se desenvolve sozinho, isto é, sem interferentes directos ou impositivos, mas consequente das subtilezas que o influencia e sempre como consequência da sua relação directa com a envolvente, tornando-se pois, inevitavelmente, num elemento de ligação com o homem, na sua mais ingénua condição. Mesmo as cidades planeadas, possuem, em si, a beleza de uma cidade que alcançou, através de um plano generalizador, as variantes necessárias para o desenrolar de toda a sua multiplici-

31 SIZA, Àlvaro, numa reflexão sobre o Bairro da Malagueira, em Évora, in HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel; MONEO, Rafael; DAL CO, Francesco; LAHUERTA, Juan José, *Arquitectura y ciudad. La tradición Moderna entre la continuidad y la ruptura*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007, Pg.30

32 Temos o caso de aldeamentos turísticos ou de condomínios privados – estruturas dominantes do controle e previsibilidade social.

33 "Un aspecto que me impresiona mucho en la arquitectura y en la ciudad de nuestro tiempo es el empeño en llevarlo todo a su acabamiento, a su final, a su finalización. Esta tensión hacia una solución definitiva impide la complementariedad entre las varias escalas, entre el tejido humano y el monumento, entre el espacio abierto y el construido. Hoy cualquier intervención, aunque sea pequeña y fragmentaria, se obstina en conseguir una imagen final. Así se explica la dificultad de la compenetración entre las distintas partes de la ciudad." SIZA, Àlvaro, in HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel; MONEO, Rafael; DAL CO, Francesco; LAHUERTA, Juan José, *Arquitectura y ciudad. La tradición Moderna entre la continuidad y la ruptura*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007, Pg.18

34 "If the tower has been completed (Babel tower) there would be no architecture. Only the incompletion of the tower makes it possible for architecture as well as the multitude of languages to have a history." DERRIDA, Jacques, interviewed by Eva Meyer, "Architecture where desire can live 1986", in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, Pg.148

35 "Hace tiempo me impresionó muchísimo la visión de un grabado de Buenos Aires realizado en la época de su fundación. Esa ciudad, maravillosamente densa actualmente, se veía aún en construcción con pocas casas y muchos espacios desiertos. La imagen tenía un aspecto decididamente inacabado y no podía dejar de ser así, pues las ciudades no nacen ya acabadas. El tiempo, con numerosos arquitectos e innumerables habitantes, permite esta densidad y esta belleza que vemos presente, casi diría con desesperación, en las ciudades antiguas y que hoy nos parece inalcanzable. En el fondo esta condición no es ningún drama, sino más bien al contrario, aquella lección que solo hace posible la forma de lenta construcción, de tal manera que su resultado nos resulte frágil." SIZA, Àlvaro, in HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel; MONEO, Rafael; DAL CO, Francesco; LAHUERTA, Juan José, *Arquitectura y ciudad. La tradición Moderna entre la continuidad y la ruptura*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007, Pg.31

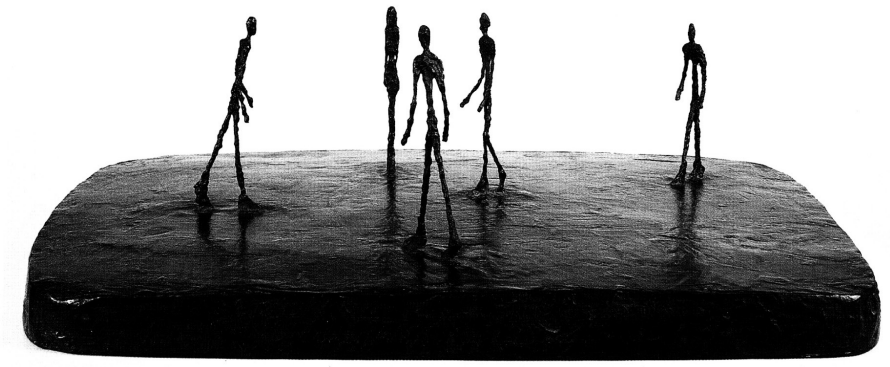


Fig. 6 - *Praça*, Alberto Giacometti, 1947

dade. É fundamental que o espaço cresça e se desenvolva sempre em relação a si e a quem o habita, tal como é necessária a ligação e o contacto próximo e directo entre o homem e esse mesmo espaço. "Na cidade, não só existem as facilidades para procurar e encontrar, como também a de encontrar sem se procurar, utilizando a casualidade, com todos os seus enredos e intercomunicações. A cidade é, ao mesmo tempo, provocadora e seleccionadora das casualidade de informação e de acessibilidade, e tal só se torna possível visto se tratar de uma acumulação produtiva, de uma confluência, inclusive, conflituosa; se é que se pode assim chamar, de um autêntico sistema ecológico no qual se incluem a artificialidade da cultura e a civilização."[36]

Nesta ideia de que vivemos num **mundo incompleto** e num permanente devir, "a arte parece ser o desejo veemente de decifrar ou procurar a pegada deixada por uma forma perdida de existência. Testemunho de que o homem gozou alguma vez de uma vida diferente"[37], a cidade torna-se numa **estrutura inacabada** onde temos de aprender, não só, a respeitar o já existente e consolidado como também a intervir e interagir de forma sucessiva ou simultânea. "Para Platão, o receptáculo é como a areia da praia: nem é objecto nem é lugar senão apenas um registo do movimento da água que nelas deixa as marcas da maré"[38] e é desta forma que Eisenman faz o entendimento do acto de projectar para determinado local – o de marcação de um novo tempo e de uma expressão renovada do que é a vida social de determinada altura – usando mesmo a expressão de **lugar metafórico** para referir-se à metáfora presente entre a [re]interpretação local e temporal que se determina num momento específico e a relação que esta tem com o projecto. Fazendo uso das palavras de Hernández León, "o redescobrimento de que a arquitectura poderia recuperar o sentimento de pertença a um lugar concreto sem ceder a tentações de uma

36 BOHIGAS, Oriol, *Contra la incontinencia urbana. Reconsideración moral de la arquitectura y la ciudad*, Barcelona, 2004, Pg.109; e o mesmo autor acrescenta: "Ricardo Aroca ha dicho que no es necesario que nos preocupemos de la ciudad del futuro, sino del futuro de nuestras ciudades." Ibidem, Pg.110

37 ZAMBRANO, María, *A metáfora do coração e outros escritos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993, Pg.43

38 HERNÁNDEZ LEÓN, Juan, in HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel; MONEO, Rafael; DAL CO, Francesco; LAHUERTA, Juan José, *Arquitectura y ciudad. La tradición Moderna entre la continuidad y la ruptura*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007, Pg.29

metáfora nacionalista, permitiu um novo interesse face à arquitectura regional e às relações entre significado e memória." [39]

Norberg-Schulz apresenta-nos a ideia de um **espaço existencialista**, um espaço feito de hierarquias e de relações recíprocas que têm origem e expressão na essência arquitectónica. "Ao passo que o 'espaço existencial' denota uma imagem da envolvente, a 'arquitectura' detém as formas concretas que determinam essa imagem (…) como tal [a arquitectura] é um sistema de símbolos que exprimem os caracteres e as relações espaciais que constituem a totalidade: indivíduo-envolvente."[40] Deste modo, este espaço existencialista não evolui de fora para dentro, corresponde antes à exteriorização de uma identidade própria – não surge como acréscimo ao quotidiano do homem mas antes como base estrutural com vida própria e de maior resistência às mudanças no espaço e tempo de um local[41]. Existe, num espaço com sentido de lugar existencialista, uma premissa ou enraizamento que permite, ainda que sujeito a alterações externas, que o espaço, permaneça com o mesmo **carácter identitário** pré-existente, além de dotado de maior flexibilidade na sua transformação, conseguindo, mesmo que alterado, a subsistência da sua identidade. Verifica-se, assim, que em estruturas de bases mais ricas e sólidas, não enquanto matéria física mas enquanto ideologia, maior é a versatilidade na sua mutação e regeneração, tornando-se, na e pela sucessão, num espaço de maior complexidade social pelo testemunho acompanhado da sociedade onde se insere[42]. A esta capacidade de subversão do homem em reacção ao espaço e deste em relação ao homem, podemos ler o valor de uma obra de arte que, "sendo particular, local e individual, é também um testemunho universal. (…) É simultaneamente criadora do Homem, criadora do mundo e é capaz de desenvolver historicamente a sua própria evolução."[43]

39 HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel, *Conjugar los vacíos. Ensayos de arquitectura*, Madrid, Abada Editores, S.L., 2005, Pg.19

40 "Il ressort que l'espace existentiel peut être compris comme une hiérarchie de caractères en relations réciproques. Alors que l''espace existentiel' dénote une image de l'environnement, l''architecture' comprend les formes concrètes que déterminent cette image ou en résultent. L'architecture peut donc être définie comme une concrétisation e l'espace existentiel. Comme telle, elle est un système de symboles qui expriment les caractères et de relations spatiales qui constituent la totalité : individu-environnement. Ce rapport ne produit pas d'ordinaire une image achevée, complète, mais contient souvent des contradictions et des insuffisances. De là, il résulte que l'espace existentiel comporte aussi de désires et des rêves et que, pour les satisfaire, l'homme cherche à transformer son environnement. La relation de l'homme à son environnement consiste donc en une adaptation aussi bien qu'en une volonté de transformation. L'interprétation qu'en produisent les œuvres architecturales doit tenir compte de ces deux aspects." Ver NORBERG-SCHULZ, Christian, *La signification dans l'architecture occidentale*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1977, Pg.432

41 "La finalité de l'œuvre d'art est de conserver et de communiquer des significations existentielles expérienciées. En percevant un symbole articulé, l'homme accomplit un acte d'identification qui donne une signification à son existence individuelle en la mettant en rapport avec un complexe de dimensions naturelles et humaines. L'identification présuppose un choix ou ce qu'on pourrait appeler un acte d'orientation, l'orientation implique eue toute signification est ressentie comme partie d'un ordre spatiotemporel global. Ainsi, toute signification est nécessairement révélée dans un lieu particulier et le caractère du lieu est déterminé par cette révélation. En d'autres termes, les significations expérienciées constituent, dès le départ, un espace existentiel qui forme un cadre aux actions humaines. Cet espace existentiel n'est pas identique à l'espace géographique défini en termes purement physiques, mais ainsi il est déterminé par des propriétés expérienciées, des processus et des corrélations. L'espace existentiel n'est donc pas habituellement homogène et neutre, mais a un caractère qualitatif et vital. Comme l'ordre spatial est d'importance particulière pour notre recherche, il est nécessaire de l'analyser plus en détail. ", Idem, Pgs.429 e 430

42 "Modificazione ed appartenenza volontaria sono anche, per un architetto, le condizioni della lunga durata. Sovente ripeto che l'ordini, la semplicità, l'organicità, la precisione sono virtù oggi dimenticate ma stutturalmente costitutive della pratica artistica dell'architettura della lunga durata.Naturalmente la semplicità, in quanto massima economia di mezzi espressivi per rapporto all'opera, è oggi il risultato dell'attraversamento della complessità e non può essere una sua semplificazione; la precisione è la possibilità di vedere piccolo tra le cose senza smarrire i grandi obiettivi e non solo una virtù tecnica; l'organicità à soprattutto fedeltà alle regole dell'opera. L'ordine deve tornare a essere capacità di utilizzare e organizzare in un'ipotesi di forma inquietudini e possibilità: l'ordini è la forma stessa delle cose, il loro mdo di essere per noi, per le nostre percezioni e interpretazioni." GREGOTTI, Vittorio, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Bari, Editori Laterza, 2006, Pg.121

43 FOCILLON, Henri, *A Vida das Formas. Elogio da mão*, Lisboa, Edições 70 L.da, 1988, Pg.12

Segundo Taine[44], "a arte é uma obra-prima de convergência exterior,"[45] referindo-se, deste modo, ao tempo, não como elemento considerável por si só, mas associável às vivências que testemunha. Resulta, pois, que a leitura que traçamos de um espaço, por muito enraizada e acentuada que seja a força identitária desse mesmo espaço, está sempre sujeita a influências exteriores.

Não existe reversibilidade, nem no espaço, nem na evolução da cidade. Tal como a "profundidade, a cor, a forma, a linha, o movimento, o contorno, a fisionomia são ramificações do Ser, e porque cada um pode trazer-nos todo o ramo, não há 'problemas' separados em pintura nem caminhos verdadeiramente opostos, nem 'soluções' parciais, nem opções sem retorno."[46] Na transposição desta ideia para a arquitectura, mantendo a ideia de que não existe opção sem retorno, queremos aqui salvaguardar essa noção de retorno em arquitectura quando nos referimos à configuração de um espaço. São várias as soluções e os caminhos que conduzem a esse recuo ou avanço numa solução arquitectónica, mas nunca nenhuma solução nos levou de volta ao passado. Qualquer estratégia a adoptar recria sempre um novo pensar e olhar para esta constante renovação do espaço.

"Para as cidades, o modelo orgânico-evolucionista explica os seus processos de mudança graças à forte duração e ao permanente reajuste entre forma e função, entre morfologia e fisiologia para utilizar as noções biológicas enunciadas face a um momento."[47] Encontra-se, neste modelo de crescimento social, o fluir de um plano que tem como base a libertação da imposição e do controlo, aceitando, com naturalidade, as marcas da evolução e transformação social. Assim é aumentada a manutenção de edifícios na cidade, renovando e adequando apenas os aspectos necessários à sua adaptabilidade às novas funções. Este modelo contraria a ideia de destruição de edifícios abandonados ou desestruturados para futura substituição por outros que os vêm sobrepor, permitindo, assim, que o espaço urbano não sofra de súbitas ou casuais mutações.

A cidade constrói-se de alterações mais ou menos profundas e de maior ou menor conformidade com a envolvente paisagem pobre a aproximação analítica "de somente olhar em direcção do impacto exterior da mutação em nome de um não manifestado principio de equilíbrio universal. Mas mais pobre ainda resulta a análise dos modelos internos destas operações mutantes quando para elas se aceita, sem demasiados problemas, os esquemas mais crus do funcionalismo esquemático."[48] Sobre este tema, Kevin Lynch propõe que o controlo do desenvolvimento das cidades se baseie nas taxas de mudanças e não em limites absolutos que

44 Hippolyte Adolphe Taine: crítico e historiador francês do século XIX.

45 FOCILLON, Henri, *A Vida das Formas. Elogio da mão*, Lisboa, Edições 70 L.da, 1988, Pg.89

46 MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Pg.67
"Si ninguna pintura termina la pintura, si ninguna obra se acaba absolutamente, cada creación cambia, exalta, recrea o crea de antemano todas las otras. Si las creaciones no son adquisiciones, no es sólo porque pasen, como todas las cosas, es también porque tienen casi toda la vida por delante." Idem, Pg.70

47 SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territórios*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2002, Pg.84
"Uma mudança casual, aleatório, no material genético de uma célula produz alterações de um ou mais caracteres hereditários provocando uma ruptura nos mecanismos da herança: produziu-se uma mutação, quer dizer uma alteração substancial que afectará tanto a morfologia como a fisiologia não apenas da célula ou do órgão, mas, finalmente, de todo o indivíduo." Ibidem

48 Idem, Pg.86; e o mesmo autor acrescenta: "Curiosamente, argumenta-se que a urgência e o aceleramento do processo mutacional não deixa espaço nem para a análise nem para a invenção, conformando-se com a ingénua satisfação de se ter produzido uns monstros fora de escala que com toda segurança, apenas terão a glória de ficar arquivados nos recordes Guinnes." Ibidem

definem a dimensão, densidade, tipo de utilização, e até mesmo a velocidade dessas mesmas alterações. Pela ausência de destruição, baseando-se na adaptabilidade das estruturas, este modo de pensar a boa forma de se fazer cidade, valoriza a particularização de cada espaço, fazendo-lhe corresponder atribuições que se constroem e manifestam à medida e em mútuo acordo com as alterações do contexto local. Deste modo, procura-se na cidade uma relação imediata com o desenvolvimento e não a presença de momentos ou de espaços estanques, que apenas tenham significado isoladamente e descontextualizado do panorama geral da envolvente. "A densidade permissível de uma cidade poderia então crescer suavemente, de modo consistente com a densidade já existente e com o passado e futuro imediatos, os problemas de uma mudança demasiado rápida, muitas vezes confundidos com os da magnitude absoluta, poderiam, deste modo, ser directamente evitados. Ao mesmo tempo, a adaptabilidade não seria restringida e a acção pública será orientada pela realidade actual e não por previsões duvidosas de longo alcance."[49]

Este abandono de limites fixos e premeditáveis, privam as pessoas de um sentimento de segurança, motivando-os, inversamente, a um cuidado e responsabilidade acrescido, revendo-se reciprocamente na cidade que vê crescer e modificar. Por outro lado, esta atitude que converge na preservação do património[50] através de mimetismos, em detrimento da sua requalificação e subversão a novas utilizações, priva estes espaços da sua continuidade e preservação na participação da vida activa da cidade. Segundo Lynch, existem três explicações que, interrelacionadas, explicam este fenómeno de tentativa máxima da estabilização na evolução ou transformação do património – o facto de muitas vezes este *laisser faire, laisser aller* ser útil para o desalojar das pessoas que vivem em áreas a restaurar e que muitas vezes pagam já rendas mínimas; pela existência de uma perspectiva errónea da história na defesa pela sua estanquicidade e, por último, pelo interesse que muitas vezes existe pela sua ruína, sendo assim mais fácil a adaptação para futuras construções erguida de raíz nesse meso local[51].

49 "Knowles, por exemplo, sugere regras para o acesso solar que dependem do contexto de um local, e que se alteram à medida que esse mesmo contexto se altera. A densidade permissível de uma cidade poderia então crescer suavemente, de modo consistente com a densidade já existente e com o passado e futuro imediatos, os problemas de uma mudança demasiado rápida, muitas vezes confundidos com os da magnitude absoluta, poderiam, deste modo, ser directamente evitados. Ao mesmo tempo, a adaptabilidade não seria restringida e a acção pública será orientada pela realidade actual e não por previsões duvidosas de longo alcance. Abandonar os limites fixos pode privar as pessoas de uma certa sensação de segurança, mas que é, de qualquer modo, uma falsa sensação de segurança." LYNCH, Kevin, *A boa forma da cidade*, Lisboa, Edições 70, 1999, Pgs.241 e 242

50 "Ouvrons le dictionnaire. 'Patrimoine' : qui vient du père. Traiter ce qui s'est passé, le passé, comme un patrimoine, c'est le considérer comme une chose, une propriété, un bien qui appartient à celui qui en a hérité. Pour ce qui s'est passé se métamorphose ainsi en biens dont on hérite, il faut évidemment d'abord avoir retenu ce qui s'est passé, l'avoir constitué comme un stock, une substance ayant acquis une consistance stable et pérenne. Bref, il faut que ce qui s'est passé cesse de passer, s'arrête, se fige et se transforme en dehors du temps présent de l'individu ou du groupe qui le constituent comme l'objet à portée de vue, de mémoire, mais qui ne participe plus à leur flux temporel. Ce qui se passait s'est mué en dépassé, trépassé, dont on se souvient et dont on hérite, mais qui s'est extrait de la vie. Le dépassé-trépassé est un mort, dont éventuellement on se souvient. (…) Ainsi le passé-patrimoine habite-t-il le présent de l'hériter sous dorme de propriété venant d'un mort." DOLLÉ, Jean-Paul, *Territoire du rien ou la contre-révolution patrimonial,* Paris, Éditions Lignes & Manifestes, 2005, Pg.89

51 LYNCH, Kevin, *A boa forma da cidade*, Lisboa, Edições 70, 1999, Pg.246



Fig. 7 - Interpretação da cadeira *Grand Confort Armchairl*, de Le Corbusier, Charlotte Perriand e Pierre Jeanneret, de 1928

2 A ruptura da forma

"A forma pode tornar-se fórmula e cânon, quer dizer, paragem brusca, tipo exemplar, mas é, antes do mais, uma vida móvel num mundo em mutação. As metamorfoses sem fim recomeçam. É o princípio dos estilos, que tendem a coordená-las e a estabilizá-las."[52] Henri Focillion

"Uma arquitectura líquida, em vez de arquitectura sólida, será aquela que substituirá a firmeza pela fluidez e a primazia do espaço pela primazia do tempo."[53] Esta arquitectura materialmente líquida procura registar as mudanças de uma sociedade e não a estanquicidade de um pensamento tradicionalista que caracterizou o classicismo[54]. Contrariando a imposição na configuração do crescimento, procura a adaptabilidade aos gestos e desenvolvimentos humanos, reconhece na participação do homem a essência da [re]construção de um lugar. A arquitectura recusa, em certo modo, a pertença a um estilo, a simbolismos, signos e significados. Mais do que a expressão icónica de um espaço, pretende simbolizar o movimento e a duração – o tempo. Este pensamento reconhece a inevitabilidade cíclica como condição humana – a existência

52 FOCILLON, Henri, *A Vida das Formas. Elogio da mão,* Lisboa, Edições 70 L.da, 1988, Pg.19

53 "Uma arquitectura líquida, em vez de arquitectura sólida, será aquela que substituirá a firmeza pela fluidez e a primazia do espaço pela primazia do tempo." Esta alteração, este deslocamento dos paradigmas vitruvianos não são levados a cabo tão facilmente e necessita de um processo que estabeleça todos os passos intermédios." SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territórios*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2002, Pg.127

54 "Mas, ao falar de desenho ou de invenção geográfica, põe-se a pergunta: qual é o limite temporal e espacial da desenhabilidade? Qual deve ser a natureza desta desenhabilidade? Qual deve ser a natureza desta desenhabilidade para determinar o processo de crescimento e substituição por modificações infinitesimais com que o modo vivente das coisas se transforma? (…) Provavelmente, esta desenhabilidade já não é reconhecível em termos tradicionais e, no futuro, deveremos levar em conta os instrumentos de projectação amplamente simbolizantes e os processos de autodeterminação por estratificação dos impulsos, ou de formalização das fases mesmas dos processos de programação cada vez mais determinantes. Trata-se de buscar um processo de desenho continuamente aberto, que tenda à constituição de outras configurações oscilantes num campo orientado, cuja estrutura se defina por uma série de figurações operantes em pontos diversos (capazes de atribuir sentido ao ambiente interno, através de sua própria caracterização e definição máximas) ou assumir a própria relação como a única capaz de regular as qualidades do ambiente." GREGOTTI, Vittorio, *Território da arquitectura*, São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1994, Pg.99

de um princípio, um meio e um fim na sociedade que tem de ser respeitado e transmitido à cidade, numa maior integridade entre ambos[55].

"A cultura ocidental manteve a centralidade deste princípio de estabilidade, permanência e espacialidade como um dos três rasgos definidores da noção de arquitectura."[56] Este conceito vitruviano, baseado em três qualidades arquitectónicas, guiou a arquitectura clássica segundo as noções de *venustas*, *firmitas* e *utilitas*, respectivamente, beleza, solidez e mutualidade entre forma e função. À vontade de estabilidade, permanência e delimitação do espaço que caracterizou a firmitas vitruviana, à restrição técnica e formal definida pela regra da venustas, acresce o apelo à estabilidade funcional de um determinado espaço – a esta correspondência formal e funcional subentende-se a existência de uma só vida para cada edifício, dificultando-lhe a adaptação e permissividade à existência de novas realidades para além da definida de raíz. Na base destas três premissas lemos uma vontade de controlo extremo que vê com relutância as capacidades evolutivas de uma cidade que não baseadas por postulados[57].

Esta ideia de existência de funções permanentes e incontestáveis que caracterizou o funcionalismo foi contrariada com a procura de uma linguagem e estratégia que premiassem a dinamização social, numa relação entre o mercado e a capacidade adaptativa da arquitectura a essa heterogeneidade. Este movimento de contestação clássica, impulsionado pela ruptura social

55 "Nada antiguo renace de nuevo, pero tampoco desaparece por completo. Y lo que ha existido alguna vez, reaparece siempre revestido de una nueva forma." Alvar Aalto, "De palabra y por escrito", 1923, in CATERS, Adélaïde de, *El despertar de la materia*, Barcelona, Fundación Caja Arquitectos, 2007, Pg.17

56 VITRUVIO, "De Architectura", Liber I, Capitolo II, Pg.5 a 32, in SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territórios*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2002, Pg.125

57 "firmitas expressa a consistência física, a capacidade de estabilidade e permanência que desafiam o passar do tempo. (…) Uma arquitectura firme, estável, é também uma arquitectura sólida cujas características dimensionais e formais não mudam apesar das mudanças de temperatura, humidade, vento, etc. se cruzarmos esta noção com as que se desprendem do mito da cabana primitiva, também contado por Vitruvio, é evidente que o indivíduo que deixa de ser nómada para se sedentarizar constrói na claridade do bosque utilizando ramagens, pedras e barro, um recinto fechado, coberto, cujo objectivo primordial é o de fechar, delimitar um espaço onde o fogo e a palavra podiam ter uma cede." Ibidem



Fig. 8 - Jugaad, Anjeev Shankar, Neva Deli, 2008

ideológica e económica que caracterizou o início do século XX, procura realçar a individualização do projecto, do local e da história do lugar, na busca pela razão existencialista tanto no homem como no espaço[58].

Cada vez mais se procura a construção de espaços adaptáveis aos diferentes usos e crescimentos – o uso de um espaço passa a ser determinado pela sua área ou pela sua **medida** – isto é, atribui-se à relação existente entre os espaços o factor determinante para condicionamento da mutação do uso do local. Assim, o conteúdo e a utilização passam a ter um papel secundário no desenho de um edifício pretensamente flexível ao tipo de uso que visa receber. Neste sentido, Oriol Bohigas acentua a ideia de que a sociedade contemporânea se encontra cada vez mais afastada da ideia de *form follows function*, pela compreensão de que a flexibilidade dos usos vem comprovar ou justificar a existência ou projecção de edifícios de certa autonomia e neutralidade formal para que possam sobreviver à rotatividade do mercado onde estamos inseridos, sendo preferível a definição do **carácter** do que estabelecer a função[59].

A arquitectura é, mais do que a solidez da forma, uma construção de corpo ausente, como o afirma Vittorio Gregotti, "é necessário termos bem clara a distinção entre matéria e material. (…) A matéria deve ser transformada em material para poder ser utilizada em arquitectura. Mas material para a construção de arquitectura não são apenas a pedra ou o cimento mas antes a geografia do sítio, a história e a tradição da disciplina, a contradição da sociedade e da cultura."[60] É baseada na economia de meios e na simplicidade construtiva que Gregotti vê a possibilidade de uma construção que saiba responder às inquietações do homem representando uma força

58 "Não há funções incontestáveis, permanentes. As necessidades modelam o seu próprio individualismo em interacção com o mercado. O funcionalismo parte de hipóteses fixas quando, em realidade, as necessidades às quais se tem de responder são, deve m ser tais que dinamizem a produção do mercado fazendo fluido, mutável." SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territórios*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2002, Pg.98

59 Ver BOHIGAS, Oriol, *Contra la incontinencia urbana. Reconsideración moral de la arquitectura y la ciudad*, Barcelona, 2004, Pgs.66,67 e 179

60 GREGOTTI, Vittorio, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Bari, Editori Laterza, 2006, Pg.119

voluntária e não impositiva ao homem[61]. É pois a simplicidade do projecto que destrói qualquer nevrose do futuro, e "restitui ao passado – como escreveu Merleau-Ponty – já não uma sobrevivência, que é forma hipócrita do esquecimento, mas uma nova vida, que é forma nobre da memória"[62].

Impulsionado pela Revolução Industrial, pelo crescente individualismo e liberdade conseguida pelos arquitectos, diferentes foram as expressões desenvolvidas para materialização ideológica e formal. Dentro da purificação linguística, o fascínio pelo abstraccionismo e pela forma de raíz geométrico proliferou na concepção de espaços que se pretendiam universais e intemporais[63]. Desprendidos de uma conotação tipológica ou estilística, regista-se, no movimento do Pós--Guerra, a procura por uma linguagem modernizada, de modo a expressar um mundo novo, e que se pretendia renovada e desaposta de antigos dogmas, levando a arquitectura do Movimento Moderno à dicotomia entre a defesa pela tábula rasa cartesiana, universalizando o modo de ver e fazer arquitectura, e os defensores do organicismo e do regionalismo crítico, onde se critica a perda da identidade cultural registada num contexto urbano[64].

"O organicismo tem um início metafórico: parte da rejeição ao predomínio do mundo da razão e da maquina, e tem a vontade de recuperar a sabedoria da natureza, das suas formas e estruturas. (…) Para melhor adaptação ao contexto considera-se que a capacidade primordial de toda a criação deve ser o crescer e transformar-se."[65] Josep Maria Montaner

O regionalismo crítico pretende exaltar as potencialidades existentes no local, num jogo entre a topografia a luz e as condições climáticas como contributo para a conclusão da espacialidade arquitectónica, procurando localizações específicas para as aberturas no edifício, em função da envolvente. A preocupação de arquitectos como Alvar Aalto, Tadao Ando, Álvaro Siza Vieira ou Peter Zumpthor, para que a arquitectura que projectam seja determinada pelo local e não invariavelmente universal, baseia-se então na topografia, na luz solar, nos recursos materiais produzidos pelo local e no contexto pré-existente. Deste modo, torna-se possível uma arquitectura regional, distinguindo-se assim da aleatoriedade construtiva desenraizada de contextos reais. Sem recorrer a historicismos nem a postulados pré-estabelecidos, testemunham a

61 Idem, Pg.121

62 Idem, Pg.88

63 ESPAÑOL, Joaquim, *Forma y consistencia*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007, Pg.15

64 "Et est-ce vraiment d'un coup que tous se sont arrachés à ces formes, s'efforçant d'en dessiner d'autres, différentes, ou tout simplement inversées? faut-il penser, quitte à prendre au pied de la lettre ce que les avant-gardes ont ensuite affirmé, que le neuf – un beau jour – ait jailli de l'ancien : le noir devenant blanc, l'îlot devenant prisme, le dense se faisant espacé? Le problème, pour les futuristes, est difficile à démêler, aucune archive et aucun plan de ville ne permettant de dire si l'extraordinaire série de bâtiments que Sant'Elia a dessinée a bien été une invention – une échappée sans source et sans postérité – ou simplement un accident : le vêtement que l'École de Vienne, croisant Léonard de Vinci chez des étudiants milanais, aura donné aux gares et aux galeries monumentales que leurs professeurs dessinaient. Et s'il reste épineux chez Gropius (tenté, pendant un temps, par un classicisme épuré), un peu plus clair peut-être dans les cas de Van Eesteren et de Le Corbusier, il n'en reste pas moins que chez tous – face à une ville ancienne qui, déjà, s'éloignait – une autre gamme de références semble avoir fonctionné. À la fois neuve et millénaire, à coup sûr inédite, mais paradoxalement bien plus lointaine que celle que l'urbanisme avait manipulée." FORTIER, Bruno, *L'amour des villes*, Liége, Pierre Mardaga éditeur, 1994, Pg.50;
"O reconhecimento loosiano da perda de identidade cultural que a urbanização trouxe consigo foi retomado com grande intensidade em meados da década de 1960, quando os arquitectos começaram a perceber que os códigos redutivos da arquitectura contemporânea tinham levado ao empobrecimento o ambiente urbano. Contudo, o modo exacto como se deu esse empobrecimento – até que ponto ele se deve às tendências abstractas presentes na própria racionalidade cartesiana, ou, alternativamente, à inexorável exploração económica – é uma questão crítica e complexa que ainda precisa ser ponderadamente resolvida. Não se pode negar o redutivismo 'tábula rasa' do Movimento Moderno desempenhou um papel relevante na distribuição geral da cultura urbana; assim, a ênfase que a crítica 'pós-moderna' tem feito incidir sobre o contexto urbano existente dificilmente pode ser desacreditada." KENNETH, Frampton, *História e crítica da arquitectura moderna*, São Paulo, Martins Fontes Editora Ltda, 2008, Pg.353

65 MONTANER, Josep Maria, *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2008, Pg.64



Fig. 9 - *Em Évora chovem guarda-chuvas*, 2011

possibilidade de, pela individualização projectual, cultural, local, temporal, desenvolver novos testemunhos de novas e diferentes épocas.

"Com o tempo, a luz altera as expressões. Acredito que o material arquitectónico não acaba na madeira e no concreto, que tem formas tangíveis, mas que os ultrapassam de modo a incluir a luz e o vento que deleitam nossos sentidos. (…) Os detalhes existem como os ele-mentos mais importantes para a expressão da identidade. (…) Para mim, portanto, o detalhe é um elemento que remata a composição física da arquitectura, mas, ao mesmo tempo, é um gerador de uma imagem sem arquitectura."[66] Tadao Ando

Também nos nossos dias assistimos a uma mudança através de uma expressão renovada desta dependência entre a arquitectura, o local e a temporalidade das construções, pelo enfatizar de uma realidade cada vez mais imaterial e em contínua mutação. Falamos de instalações temporárias e da actuação, por parte de arquitectos recentemente confrontados com esta realidade que, recorrendo à exploração de novos caminhos e desafios, e a meios que aumentem a aproximação da arquitectura ao homem, pela criação de espaços e de motivações que conduzem a um maior aproveitamento vivencial da e na cidade. Hoje, a consciência de que existem espaços estanques, abandonados ou simplesmente degradados na cidade, levou à compreensão da importância do seu reaproveitamento e revalorização, bem como à apróximação destes espaços ao resto da cidade e da população que a habita.

No deslocar da realidade, o homem vai identificando formas ou objectos, mediante a sua capacidade interpretativa ou o seu histórico educacional que veio a adquirir ao longo da sua vida para que se relacionasse como o meio envolvente. O deslocamento de peças ou de objectos na configuração de diferentes realidades torna-se importante na medida em que incitamos a mento humana a um questionar de algumas noções tidas como certas e que nem sempre nos

66 ANDO, Tadao, "sobre a casa Koshino", de 1981, in KENNETH, Frampton, *História e crítica da arquitectura moderna*, São Paulo, Martins Fontes Editora Ltda, 2008, Pg.394

dão a percepcionar todas as potencialidades de um objecto ou de um espçao[67]. Com a excepção da dimensão de um espaço, "tudo se pode melhorar e converter."[68]

Esta tomada de consciência de que o objecto mais importante da vida são as pessoas[69] leva-nos a considerar que é importante que o arquitecto não procure a perfeição nem a eternidade na arquitectura pois essas realidades afastam-se da realidade do homem. Criam uma noção falsa de essencialidade. Rejeitam os testemunhos dos momentos que pertencem ao homem, à sua cidade. Defendemos então a ideia de que "não há perfeição neste mundo. Nem em nós, nem nas ideias, nem nas coisas. E mais, é necessária a imperfeição para que tenham vida. (…) Necessidade do pecado, necessidade do erro para que a obra tenha vida"[70] e se relacione com o homem.

Cada vez mais se tende a desenvolver uma **arquitectura pluralista**. Uma arquitectura que não tem por princípio a atenção sobre tipos fixos ou princípios base mas a compreensão do carácter global de cada função. Mais do que um estilo, esta arquitectura pluralista preocupa-se com o **método**. Mais do que um desenho, funciona como um sistema composto pela totalidade de diferentes preocupações, como um **organismo**. "Não contradiz o funcionalismo mas extende o conceito de função para além dos aspectos físicos. (…) Significado e carácter detêm uma importância. (…) É a relação entre carácter-espaço que nós chamamos de lugar no sentido de um 'aqui' individual que ajuda o homem na detenção de uma base existencial. Um lugar é então o produto de inúmeras forças: naturais, sociais e históricas; mais ainda, a arquitectura pluralista, mesmo que nova, refere-se também ao passado. Ela olha em direcção ao que ai vem, mas tem as suas bases no passado e o seu presente esclarece a posição do homem no espaço e no tempo."[71]

67 "The question of architecture is in fact that of the place, of the taking place in space. The establishing of a place which didn't exist until then and is keeping with what will take place there one day that is a place." DERRIDA, Jacques, interviewed by Eva Meyer, "Architecture where desire can live 1986", in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, Pg.145;
"Derrida's deconstruction proceeds by way of displacement, a strategy which is a violent situating of difference. The fundamental move in displacement is to reverse the relationship of binary terms and call into question the proceeding system. (…) each displacement leads to other in the system. Since all meaning is infra referential and since fissures in a text indicate the opening of an intervening text, the displacement once begun, spreads systematically. Since, as we have seen, the interpretation of all systems of signifiers is nothing except another system, there is inherent violence to the dominant tradition, which pretends to elucidate things with signs. Derrida would interrupt that pretense. (…) The strategy is to subvert the system of sham meaning and operation, to refuse the falsely comforting reconciliations or identities by which the tradition has swallowed difference. This displacement of the metaphysics of presence is nothing less than a reversal and dislodging of these traditional hierarchies of power. (…) Derrida is not claiming or attempting to destroy the center or dominant terms or to end the metaphysical tradition (…) What matters is situating the binaries (for example, consciousness and the material, nature and culture) and specially the dominance of one term in the large linguistic system, thereby allowing it to continue to function but without illusion or the attendant harm of empowerment (ethnocentrism, sexism, totalitarianism). (…) Certainly, Derrida's approach is central to understanding modern and Postmodern architecture. Postmodern architecture in particular was a deconstruction of our traditional understanding of design, of forms and prototypes, and in some ways of the act of building. What we need now, and are approaching is the deconstruction of architecture itself."" MUGERAUER, Robert, "Derrida and beyond", 1988, in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, Pgs.188 e 189

68 BAEZA, Alberto Campo, *A ideia construída*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2004, Pg.61

69 GEHL, Jan, *Life between Buildings, using public space*, Arkitektens Forlag, 2010, Pg.21

70 CODERCH, Josep Antoni, referindo-se à observação de Loius Kahn, "La arquitectura debe tener tantos espacios malos como buenos", in ESPAÑOL, Joaquim, *Forma y consistencia*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007, Pg.79

71 NORBERG-SCHULZ, Christian, La signification dans l'architecture occidentale, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1977, Pg.422



Fig. 10 - *Rue de la Poire*, Hérault Pézenas

3 Redescoberta de uma memória

"Pelo contrário, quando vivemos em contacto com um pensamento último, revelador, temos, antes de mais, um horizonte onde nos sentimos acolhidos e um instrumento técnico para situar e colocar ordenadamente os problemas, os pensamentos; o caminho ordena a paisagem e permite que nos movamos para uma determinada direcção."[72] María Zambrano

72 ZAMBRANO, María, *A metáfora do coração e outros escritos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993, Pg.28



A verdadeira arquitectura é aquela em que encontramos, no limite, a possibilidade do sonho e da imaginação[73] – a capacidade de nos reportar para uma outra esfera, pela criação de mundos nossos e tão reais como a realidade que nos é imposta. Quando, num lugar, procurarmos a construção de uma memória e de emoções colectivas, tomamos a responsabilidade de não nos agarrarmos, enquanto arquitectos, a projecções pessoais. "Somente a igual atenção aos valores da inovação como aos valores da memória e da ausência serão capazes de manter viva a confiança numa vida urbana mais complexa e plural. O papel da arte, escreveu Gilles Deleuze, também da arquitectura, 'não é o de produzir objectos para si mesmo, auto-referentes, mas o de construir-se em força reveladora da multiplicidade da contingência.'"[74]

Manuel Solà-Morales[75] aponta para a problemática do recurso a **mimetismo**, arqueologismos e a **modelos standards** na recuperação dos edifícios, como potenciadores de um sentimento crescente de "ignorância" e de "nostalgia" na cidade contemporânea. Ignorância pela generalização de uma tipologia ou método, indiferente às particularizações espaço-funcionais de cada lugar; nostalgia pelo sentimento de ausência de criação de novos testemunhos que demarquem a realidade dos seus estágios evolutivos ou pela desadequação do tipo de tratamento e

73 "Architecture exists in another reality from our everyday life and pursuits. The emotional force or ruins, of an abandoned house or rejected objects stems from the fact that they make us image and share the fate of their owners. They seduce our imagination to wander away from the world of everyday realities. The quality of architecture does not lie in the sense of reality that is expresses, but quite reverse, in its capacity for awakening our imagination." PALLASMAA, Juhani, "The geometry of feeling. A look at the phenomenology of architecture", 1986, in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, Pg.452

74 SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territórios*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2002, Pg.105

75 "Pero las figuras de Robe-Grillet han parado de bailar en Marienbad. Ya no distinguimos apenas entre bailarines y estatuas. Los colores que distinguieron lo vivo se confunden con el gris de mármoles y pavimentos. Cuando se habla de morfología urbana – tipo edificatorio – esto es lo que ocurre. El proceso temporal queda muerto, petrificado; la dialéctica entre detalles y conjunto se reduce a lo invariante repetitivo, el tiempo ya ha dejado de existir. Parece como si la forma urbana fuese dato arqueológico para examinar desde arriba, y poder describir así sus reglas de coherencia. Pero el tiempo – el tiempo interno al proceso de construcción – queda fuera. (…) Por esto la relación morfología-tipo ha aportado poco al proyecto urbano. Ha favorecido los mimetismos, los arqueologismos. Ha legitimado hasta el abuso las reconstrucciones y las recuperaciones. La fuerza de sus sugerencias actúa casi siempre en sentido involutivo. Y para la ciudad contemporánea no ha podido aportar más que el desprecio (o un sentimiento entre la ignorancia y la nostalgia)." SOLÀ-MORALES, Manuel, *Las formas de crecimiento urbano*, Barcelona, Edicions UPC, 1997, in "Spazio, tempo e città", in *Lotus International, nº 51*, Milano, 1986

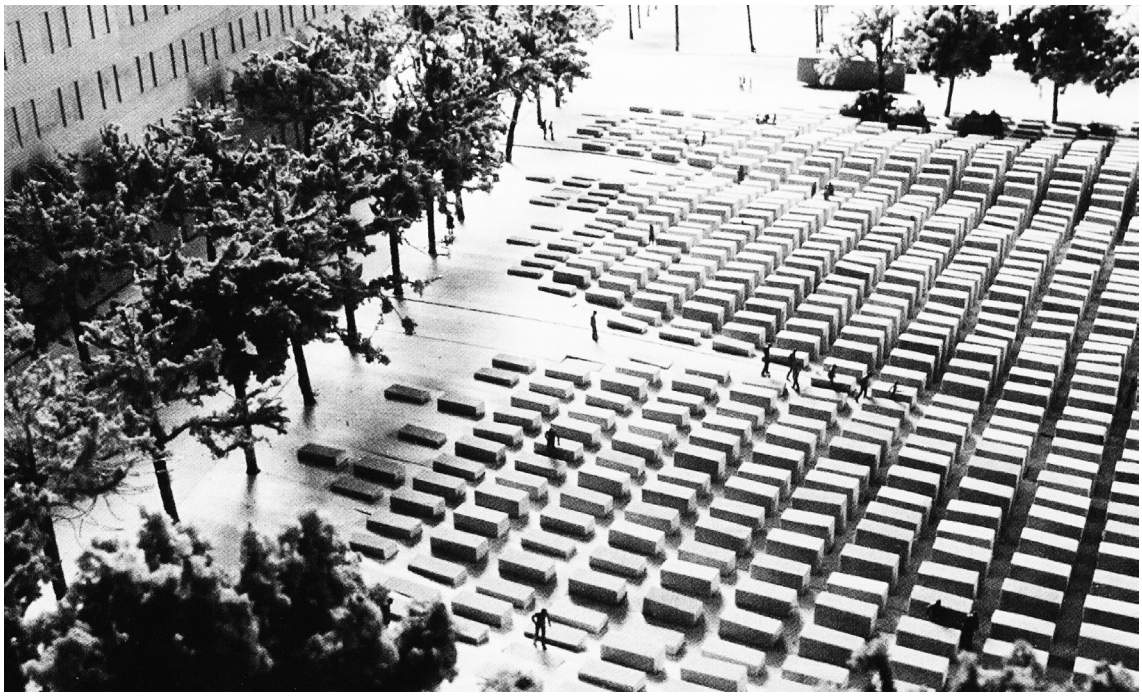


Fig. 11 - *Memorial aos judeus assacinados na Europa*, Peter Eisenman, Berlim,1998, 2005; Fig. 12 - *Grande cretto di Gibellina*, Alberto Burri, Sicilia, Itália, 1985

respeito na recuperação de um espaço pela sua essencialidade. Pensamos que na recuperação de um espaço não devem ser excluídas, nem as lições que podem ser retiradas do seu passado, nem as que tentamos aprender do presente, muito menos negligenciado o diálogo entre ambas. "Quem sabe deixar falar o edifício é hoje a primeira atitude responsável e lúcida frente a um problema de restauro."[76]

Não existem elementos autoreferenciais, assim como não existem elementos isolados. A realidade é composta pela soma de partes e cada parte por um indício, uma particularidade própria[77]. O somatório das pequenas partes que compõem a totalidade da realidade intui em si a variável identitária, passiva a mutações de cada elementaridade que a compõe. Usando as palavras de Derrida, "o mundo está composto pela textura de indícios que existem autonomamente como 'coisas'"[78], colocando a interpretação na base da leitura que fazemos de um lugar[79]. Cada "coisa" tem a particularidade do ser de cada qual – a sua essência e influência enquanto "coisa" – mas não existe se não relacionado com outras "coisas". Não pode ser identificado nem localizado autonomamente. Como nos explica Giorgio Agamben, "O ter lugar

76 SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Intervenciones*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2006, Pgs.31 e 32

77 Focillion apela ao significado real de cada objecto que coincide com o modo como o vemos e em relação com o que vemos. Por exemplo, a madeira da escultura já não a madeira da árvore, bem como a tinta já não é o pigmento mas uma transformação deste. "Convém insistir neste ponto se se quiser compreender como a forma é, não só de certo modo encarnada, mas até é sempre encarnação. O espírito não pode admiti-lo do pé para a mão, pois que, habituado pela memória das formas, tende a confundi-las com essa própria memória, a pensar que elas habitam uma zona imaterial da imaginação ou da memória, onde estão tão completas e definidas como numa praça pública ou numa sala de museu. Como é que essas medidas, que parecem viver em nós, das quais dependem a interpretação do espaço, a relação entre as partes nas proporções humanas e no jogo dos movimentos, poderiam ser alteradas pelas matérias e depender delas?" FOCILLON, Henri, *A Vida das Formas. Elogio da mão*, Lisboa, Edições 70 L.da, 1988, Pg.60

78 "…the world is a texture of traces which exist autonomously as "things" only as they refer to or relate to each other. They are therefore "signs" in that, like signs, their "being" always lies to each other (because a sign is always the sign of something else; it cannot refer to something other… No entity… has a unique being…apart from the web of relations and forces in which it is situated. The thing itself always escapes." DERRIDA, Jacques, "Speech and phenomena", Evanston, Northwestern University Press, 1973, Pg. 104, in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, Pg.186

79 "Derrida's interpretation, then, is not a theory – theory is pointless. Rather, it is an activity. It is a strategy meant to free us from the tyranny of traditional metaphysical interpretation and to overcome the belief in a temporal origin, or original which we can recover." MUGERAUER, Robert, "Derrida and beyond", 1988, in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, Pg.188



das coisas não tem lugar no mundo. A utopia é a própria topicidade das coisas."[80] Em cada particularidade de um elemento que compõe a totalidade de um espaço é determinante para a definição da potencialidade desse mesmo espaço. É da confluência dos indícios dos pequenos signos que cada objecto direcciona a realidade de cada edifício.

Assim, existem dois posicionamentos distintos fase um edifício – o de intervenção e o de restauro. Por intervenção entende-se a restituição da palavra ao edifício, que o edifício "volte a dizer algo e que o diga em uma determinada direcção,"[81] reavaliando as potencialidades inerentes às novas condições que o envolve. Neste conceito de intervenção, eleva-se o valor da possibilidade como restituidor de uma nova condição presente no edifício – o valor de mutação – mutação da e pela "sua localização temporal mais do que na substantivação desta acção, convertendo-a num conceito genérico e abstracto."[82] Kant define o esquema da potencia e possibilidade como a "determinação da representação de uma coisa num tempo qualquer."[83]

Pelo contrário, quando se fala em restauro, fala-se na reposição das particularidades ideológicas e formais que deram origem ao edifício, na crença de que no edifício persiste uma lógica inalterável que subsiste ainda no actual presente[84].

80 AGAMBEN, Giorgio, *A comunidade que vem,* Lisboa, Editora Presença, 1993, Pg.84

81 SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Intervenciones*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2006, Pg.15

82 SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territórios*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2002, Pg.87

83 AGAMBEN, Giorgio, *A comunidade que vem*, Lisboa, Editora Presença, 1993, Pg.33;
"Há, de facto, algo que o homem é e tem de ser, mas este algo não é uma essência, não é propriamente uma coisa: é o simples facto da sua própria existência como possibilidade ou potência. Mas é justamente por isso que tudo se complica, que a ética se torna efectiva." Idem, Pg.38; e o mesmo autor acrescenta "O único mal consiste, pelo contrário, em decidir permanecer em débito de existir, apropriar-se da potência de não ser como uma substância ou um fundamento exterior à existência; ou (e é o destino da moral) consiste em considerar a própria potência, que é o modo mais próprio de existência do homem, como uma culpa que é sempre necessário reprimir." Idem, Pg.39

84 SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Intervenciones*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2006, Pg.24;
"Irreparável significa que elas são entregues sem remédio ao seu ser-assim, que elas são, pois, precisamente e apenas o seu assim (…) mas significa também que, para elas, não existe literalmente nenhum refúgio possível, que, no seu ser-assim, estão agora absolutamente expostas, absolutamente abandonadas." AGAMBEN, Giorgio, *A comunidade que vem*, Lisboa, Editora Presença, 1993, Pg.37







Figs. 13, 14 e 15 - *New piece*, Concepcion, Chile, de Pezo Von Ellrichshausen Architects, 2006

Conclui-se, pois, que na intervenção ou acção no território, quanto menores forem as alterações, menor será a sua resistência[85], embora por vezes seja necessária a sua total ruptura com o presente quando nele não se vê regra ou ordem, para que, deste modo, se torne ele – a nova intervenção – num objecto referêncial. A tarefa da nossa disciplina deverá, assim, deter-se na exploração "do esclarecimento e redução, dirigida à simplificação, à esquematização, à unificação da terminologia, das simbologias de representação, dos esquemas de procedimento projectual. Deverá começar por um longo trabalho experimental, concretamente a nível de projectação, para fundamentar na experiência esquemas comunicáveis de comportamento. Ao mesmo tempo, deverá tentar contradizer aqueles mesmos resultados, confrontando-os continuamente com a dialéctica história; como sempre, a construção do esquema deverá nascer junto com a esperança de sua futura contestação."[86]

"A relação entre intervenção arquitectónica e o já existente é um fenómeno que muda em relação com os valores culturais atribuídos ao significado da arquitectura histórica e a intenção da nova intervenção."[87]Intrínseco ao olhar sobre estruturas já existentes, como edifícios ou espaços abandonados na cidade, são várias as condições e condicionantes que individualizam o acto projectual e é da individualização na abordagem que fazemos de cada situação que encaminhamos a cidade para a construção de novas memórias[88]. Da distinção entre simulacros

85 "Frente a uma presença preponderante da natureza era mais fácil ler a medida de eficiência do gesto do homem sobre a terra; a primeira forma de intervir sobre o ambiente coincidiu com a oportunidade de trabalhá-lo com um mínimo de modificações para encontrar um mínimo de resistência; perduraram vestígios subtis, mas que o caracterizaram completamente porque afectaram seus pontos mais importantes. Inclusive frente a um espaço geográfico altamente manipulado, o problema continua sendo a individualização do ponto sensível, a operação mínima, quer dizer, trata-se de estabelecer o grau de congruência entre o material geográfico e a organização introduzida pela orientação dos elementos do campo dirigida a uma intenção de figura, e de saber se, concretamente, é possível encontrar uma conexão que o relacione a tipologia das ocasiões operativas à tipologia das aproximações formais, segundo um sistema de máximo rendimento criativo com um mínimo esforço operativo." GREGOTTI, Vittorio, T*erritório da architectura*, São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1994, Pg.101

86 Idem, Pg.105

87 SOLÀ-MORALES RUBIÓ, Ignasi, "From contrast to analogy", 1985, in NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, Pg.230

88 "Recorda Berthold Lubetkin no seu discurso perante o RIBA em 1982, que a ausência da razão, de razões, de ideia, está na origem de tanta arquitectura monstruosa que nos rodeia. E empregava para isso a tão conhecida imagem da expressiva gravura de Goya intitu-

e simulação, Jean Baudrillard aponta para a problemática de tentarmos generalizar estratégias, multiplicar soluções ou estendermos realidades – ao que chama de ***clone story*** – pela tentativa de espelharmos a imagem que guardamos dentro de nós daquilo o que somos, vemos ou desejamos. Baudrillard chama a atenção para a questão do duplo como uma "figura que, como a alma, a sombra, a imagem no espelho persegue o sujeito como o seu outro, que faz com que seja ao mesmo tempo ele próprio e nunca se pareça consigo, que o persegue como uma morte subtil e sempre conjugada. (…) Um duplo quando materializa, quando se torna visível, significa uma morte iminente. Isto equivale a dizer que o poder e riqueza imaginária do duplo (…) residem na sua imaterialidade, no facto de ele ser e permanecer um fantasma. Todos podem sonhar e devem ter sonhado toda a sua vida com uma duplicação ou uma multiplicação perfeita do seu ser, mas isto não tem senão a força do sonho e destrói-se quando se quer forçar o sonho no real. O mesmo se passa com a cena (primitiva) da sedução: ela só é operante ao ser fantasiada, relembrada, ao não ser nunca real."[89]

Assim, a cidade constrói-se e regenera-se mediante as condições pré-existentes e as condicionantes que lhe são impostas, e toda a acção que vise o congelar de uma ideia ou realidade já passadas, irá trazer a estanquicidade de um lugar e pensamento que se pressupõem manter-se a par e no seguimento do desenvolvimento da estrutura humana e social.

lada O sonho da razão produz monstros. O esquecimento da razão, a falta de razões, a ausência de uma ideia coerente capaz de a gerar e sustentar, faz com que a Arquitectura seja, por sua vez, tantas vezes, monstruosa." BAEZA, Alberto Campo, *A ideia construída*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2004, Pg.10

89 BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e simulação*, Lisboa, Relógio D' Água, 1991, Pgs.123 e 124



Fig. 1 - *Splitting*, Gordon Marta Clarks, 1974

PARTE III [RE]INTERPRETAR

"Todas as pessoas recebem formação para interpretarem um local, do mesmo modo que todas as pessoas recebem formação para lerem um livro. Interpretar um local significa conseguir compreender o que acontece nele, o que acontece ou poderá acontecer, o que significa, como nos devemos comportar nele, e como esse local se relaciona com os outros locais. As fracções interpretam os seus arredores de modos diferentes e impõem as suas impressões a outros. Como tal, podem apresentar-se simultaneamente duas interpretações contraditórias ao estupefacto observador. Os vestígios históricos são preservados e modicados à medida que os conceitos do passado são revistos. Os artefactos que explicam as tradições culturais são considerados recursos da paisagem, como a madeira, o solo e o carvão. São conservados, tanto quanto possível, no cenário em mudança. A história é identificada à medida que acontece. As tendências presentes e as possibilidades futuras são apresentadas. A parte do dia e a altura do ano são dramatizadas, tal como os importantes acontecimentos sociais e os ritmos difusos da actividade humana. O ambiente é uma celebração do local, do tempwo e do processo.

Existem locais "lentos" e locais "rápidos"; locais cujo dia começa ao amanhecer e outros que estão vivos à noite. (…) Em alguns locais, os períodos podem não ser tão rigorosamente medidos, mas serem flexíveis, para se adequarem ao trabalho entre mãos, ou a um estado de espírito comum. É evidente que se mantém um tempo de referencia padronizado, utilizado para manter a coordenação social, tal como existe uma linguagem normalizada entre dialectos e um sistema rodoviário importante par aligar territórios diferentes. No entanto, as pessoas conseguem fazer corresponder as suas vidas aos seus ritmos pessoas.

O mundo está adaptado aos sentimentos humanos. Há locais sagrados locais trágicos e misteriosos, paisagens de agressão e de amor. Através dos costumes e dos rituais associados a esses locais, as pessoas podem experimentar e exprimir as suas emoções mais profundas. Um cenário pode ser um símbolo do paraíso, ao passo que outro pode exprimir os medos e as ansiedades mais profundos. As características da terra são intencionalmente exploradas de modo a produzirem estes locais emotivos – grutas, enseadas e promontórios, cumes de montanhas, lagos e florestas, ravinas, quedas de água, planaltos áridos, terras áridas – tal como acontece em pequenos locais inseridos no ambiente construídos – tribunais afastados, cúpulas, compartimentos subterrâneos e piscinas pequenas."[1]

1 LYNCH, Kevin, A boa forma da cidade, Lisboa, Edições 70, 1999, Pgs.294 e 295



Fig. 2 - Fotomontagem da frente da Avenida do Brasil; casa número 240, 242

1 Intenção projectual

Depois de realizada uma aproximação à complexidade analítica do conceito de **lugar** e de elaborada uma breve análise à **condição efémera** que acompanha o desenvolvimento das urbes contemporâneas, procuramos, neste capítulo, uma abordagem projectual, através da exemplificação prática de um caso de estudo que aqui apresentamos sobre a forma de ensaio interpretativo, através de uma nova conformação analítica, reinterpretativa e projectual para um espaço desocupado e de valor patrimonial, através de uma atitude de possível transposição para outros espaços ou circunstâncias na cidade.

Pretendemos com o caso de estudo, mais do que alcançar uma resposta, levantar questões que, de algum modo, possam contribuir para pôr em prática alguns dos valores teóricos que defendemos até ao momento presente deste trabalho. Interessa-nos o desafio de projectar para um local que nos é próximo, na procura de uma abstracção daquilo o que foi e que representa, visando o reconsiderar de um novo modo de suster, em harmonia, o que existiu, o que existe e o que poderia, então, vir a existir, representando um espaço distinto na vida social na cidade portuense.

Antes de mais, importa explicarmos a circunstância em que se insere este caso de estudo: ainda sem ter como certeza o tema a abordar na dissertação que vem concluir o meu mestrado integrado em arquitectura, sabia apenas do meu interesse pela reabilitação de uma casa que pertencia, há já largos anos, à minha família. Não sabendo em concreto como fazer a abordagem ao tema, fui explorando alguns caminhos na teoria da arquitectura que me pareceram adequados à escala, morfologia e tipologia deste espaço – o significado de lugar, a relação física e emocional entre o homem e a arquitectura ou espaço e a condição efémera inerente, não apenas ao desenvolvimento do homem como ao modo de dar resposta por parte da arquitectura às necessidades de desenvolvimento, crescimento e transformação da sociedade.



Assim, trago para este trabalho uma casa do século XIX que marcou parte da minha infância, onde os meus irmãos, primos e eu brincámos, uma casa escura e empoeirada mas que nos permitia o refúgio de um espaço só nosso e das nossas fantasias. Esta casa, justaposta à dos meus avós, por nós identificada como a *casa do lado*, permitia-nos o sentimento de um território só nosso, onde raras vezes se divisava um adulto.

Sabendo o mau estado em que se encontrava o soalho desta casa, percorríamos, desde a porta enferrujada da entrada até à fachada de tardoz, com cautela e vagar, até um de nós aceder a uma portada, fazendo entrar alguma luz por entre a nuvem de pó que desde logo se fazia notar. No piso de cima tínhamos um espaço mais organizado, melhor preservado e cheio de móveis e de caixas, restos de coisas ainda sem destino; lá fora, um terreno estreito e comprido, mais um de muitos localizados no interior deste quarteirão. À volta, a perfusão de diferentes construções – terrenos que se assemelhavam ao nosso, empenas de chapa metálica, escadas de serviço, prédios de quatro andares, outros com seis pisos. Um terreno confuso que trazia a emoção àquelas tardes.

caso de estudo

Deste modo, incidimos o nosso olhar numa casa de finais do século XIX, uma casa típica dos veraneantes que, em época balnear, se deslocavam até à foz do Douro para desfrutar de uma paisagem, à época, ainda em crescimento.

Na análise evolutiva da presente casa, verificamos que, na génese das suas contínuas transformações, estão diferentes anseios ou mudanças por parte dos ocupantes. De todas essas mutações, observamos com maior curiosidade a de 1928, quando registada, na Câmara do Porto, o pedido por parte de um dos moradores, para a abertura e transformação de uma janela em portal de entrada. Tal pedido ocorreu do facto de, neste edifício, inicialmente unifamiliar, habitarem dois inquilinos – um que ocupava o andar superior, e outro o piso inferior, utilizando o lado voltado para o interior do quarteirão



Figs. 3 e 4 - Fotografias desde o interior da casa número 240, 242, respectivamente, a entrada na casa e as escadas de acesso ao piso superior e, na página seguinte, a saída para o logradouro.

como espaço habitacional e o de contacto com a avenida para fins comerciais, instalando aí a sua barbearia. A abertura de uma nova entrada na casa permitia que os clientes da barbearia tivessem uma entrada directa para o recinto, não tendo, pois, de usufruir da mesma entrada que os habitantes deste edifício.

Esta casa, de 7 metros de largura por 33 de comprimento, conta com, aproximadamente, 300 m2, sendo um terço da sua área total remetida para o logradouro e os restantes dois terços para os dois pisos existentes. Sendo a dimensão deste lote bem distinta das suas casas contemporâneas localizadas no centro do Porto, procuramos uma estratégia que se adequasse a essa diferença; conscientes de que uma casa do século XIX do centro do Porto teria a capacidade de uma ocupação mista, aqui pareceu-nos ser importante a definição, antes de mais, da escolha do uso a ser dado, sendo apenas possível responder a uma tipologia – habitação ou serviço. Assim, procuramos a unificação estratégica e programática a adoptar, tomando consciência de que, ou abríamos a totalidade do espaço ao público ou o mantínhamos como edifício habitacional. O uso misto do espaço, ensaiado por nós numa primeira aproximação ao lote, pareceu-nos pouco eficaz devido à reduzida escala do lote para que tal estratégia fosse bem sucedida.

estratégia

Actualmente desabitada, esta casa representa, para nós, mais um caso na cidade de espaços ou de casas desocupadas que, pela sua condição incerta quanto a uma nova função, reúne em si a possibilidade de vir a marcar uma nova forma de interacção e de integração com e na cidade. Considerando a definição de património como um "bem hereditário que descende mediante as leis, dos pais e das mães às crianças"[2], parafraseando Françoise Choay, é bem esta condição hierárquica que confere

2 "Patrimoine : 'Bien d'héritage qui descend suivant les lois, des pères et des mères aux enfants.'" Dictionnaire de la langue française de É. Littré, in CHOAY, Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, Pg.9



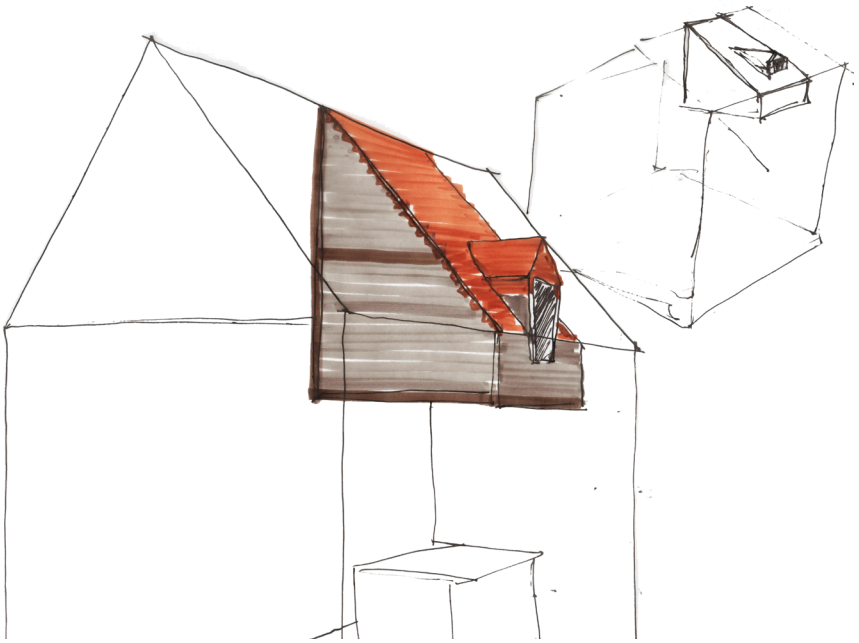
a nós, homens, a noção de que estamos presente num ciclo de memórias que acompanham toda a história dos nossos antepassados até aos nossos dias e que, juntamente com os escritos, a materialização de edifícios, a evolução de soluções urbanas ou a produção de peças ou obras de arte, nos vêm facilitar, quer a aquisição de referentes históricos, sociais e culturais, quer de referências pessoais da construção daquilo que somos, na sua definição como parte integrante de uma sociedade.

Como vimos anteriormente, na primeira parte desde trabalho, é necessária a criação de imagens para que o homem se situe, relacione e identifique com o meio envolvente. A criação destas imagens são a segurança e reconhecimento de um local como estável ou incerto, familiar ou desconhecido[3]. A propósito da primazia que a imagem tem em nós na relação que estabelecemos com a cidade, e recordando Norberg-Schulz[4], é através da arquitectura que se memoriza e testemunha ambientes dotados de significado e de significações na nossa memória. Deste modo e sendo primordial ao desenvolvimento humano a produção de novas imagens e de novas memórias para que este se permaneça situado, quer em relação a um passado, quer em relação à construção de novos caminhos a delinear, este trabalho pretende elaborar um exercício reinterpretativo de um lugar através de uma reorganização e reconfiguração do espaço.

Afastando-se, então, o projecto do desenho original do espaço, conservamos, apenas, o alçado da frente e a fachada de tardoz, bem como a laje de piso que divide o pé direito total da casa em dois pisos. Preservando a estrutura geral desta casa, libertamo-nos apenas na exploração, quer funcional, quer expressiva do lote, abrindo espaço à exploração de questões que nos pareceram estar presentes na relação entre homem e arquitectura, homem e lugar, homem e memória.

3 “En réalité, dans l’histoire, la ville a été une civitas, c’est-à-dire un monde connu et sécurisant qui offrait à l’homme une assise sûre au milieu des éléments inconnus qui l’entouraient. La qualité primordiale de l’image urbaine est d’être individuellement identifiable. (…) Selon Lynch, l’homme a besoin d’un environnement urbain qui facilite ‘invention des images : il a besoin de quartiers qui ont un caractère particulier, de parcours qui conduisent quelque part et de nœuds qui sont des « lieux distincts et inoubliable’.” LYNCH, Kevin, The image of the city, Cambridge, Mass., 1960, in NORBERG-SCHULZ, Christian, *La signification dans l’architecture occidentale*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1977, Pg.431

4 NORBERG-SCHULZ, Christian, *La signification dans l’architecture occidentale*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1977, Pg.434



Des. 1 - Representação do projecto Casa Lego de Herzog & de Meuron, 1985. Construído com peças de lego, tinham como limite 1600 peças construtivas para a representação da imagem de casa ideal. Dentro da casa feita em acrílico construiram apenas o compartimento mais íntimo da casa e que é, também ele, o que mais facilmente nos remete para a ideia e símbolo de abrigo - um quarto no sótão. Des. 2 - Representações do imaginário de um sótão

2 Da simbologia ao acto projectual

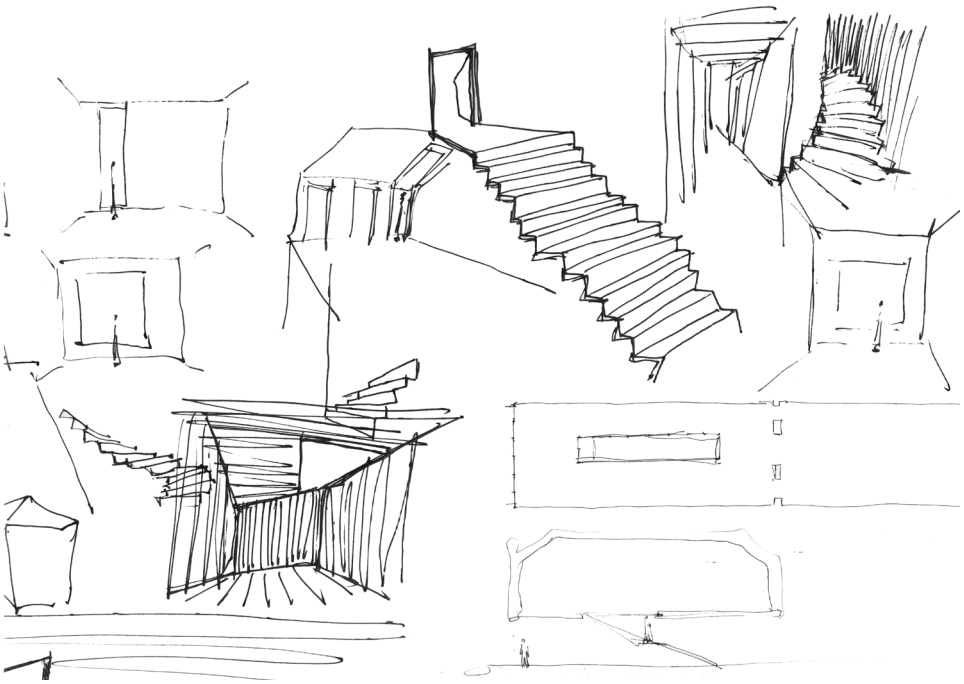
Numa nova interpretação deste lote do século XIX pretendemos, por um lado, a abertura ao público, dando a conhecer um pouco da história portuense, pela possibilidade de penetração na interioridade do seu quarteirão; por outro lado, a exploração das potencialidades enquanto lugar de memória e referência na cidade para uma nova utilização, aproximando as potencialidades do espaço a diferentes interacções com o homem.

Parafraseando Gaston Bachelard quando afirma que todo o espaço verdadeiramente habitado possui em si a ideia de casa[5], procuramos elevar essa ideia a um sentido quase literal na tentativa de recriar as sensações que nos ligam à representação de casa, aproveitando o facto de este edifício ter em si o carácter de edifício habitacional unifamiliar, para recriar um novo cenário de serviços e programas alternativo ao da habitação.

Atendendo à morfologia desta casa e à tipologia que a acompanha há mais de um século, reconhecendo-lhe a faculdade de transmitir uma escala e relação com o homem, relação essa muito familiar e acolhedora, partimos dessa identificação para dar seguimento à reconversão do uso deste edifício. Optando por um uso público e não habitacional, detemo-nos na análise de cinco conceitos básicos presentes na nossa associação e imagem de casa, estabelecendo a ligação entre a memória de um espaço que um dia aqui existiu com a recriação de uma nova memória que pretendemos dar a este mesmo espaço – explicando assim as diferenças e semelhanças que os unem na procura de uma representação.

Por outro lado, importa salientar, para uma melhor compreensão do projecto, a exploração aqui presente de dois modos de se relacionar com o espaço muito antagónicos entre si e faseados em três

5 Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaire de France, 1957, Pg.24



etapas – o momento da entrada, o de exploração do piso inferior e a chegada ao sótão.

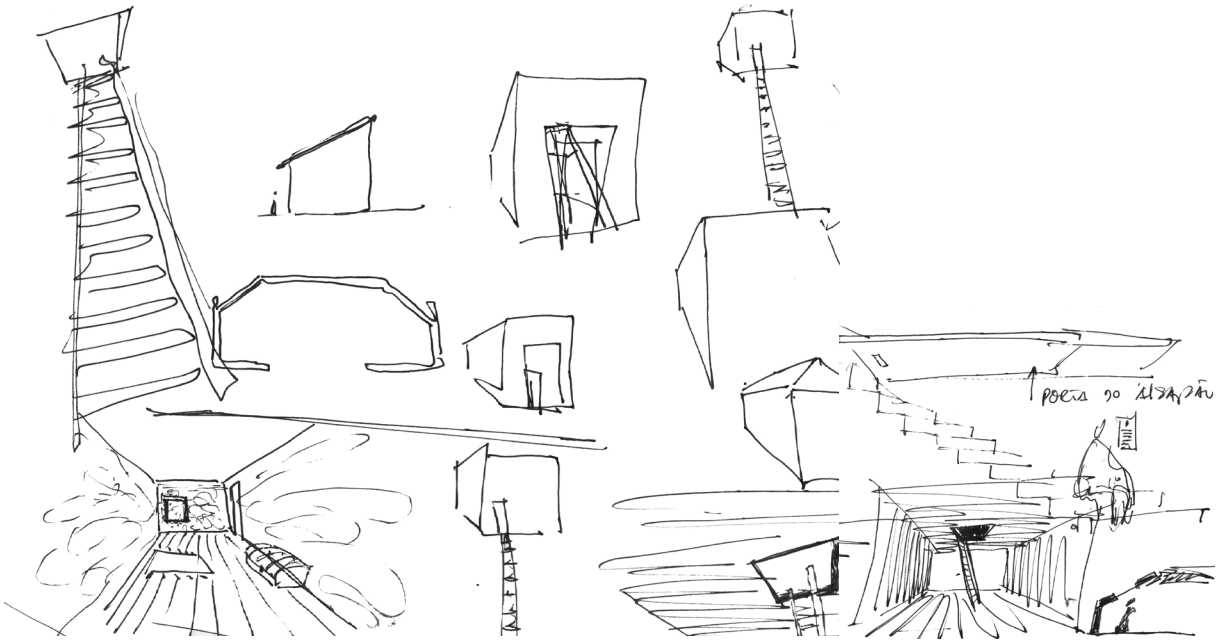
Por estes três momentos pretendemos representar dois modos de o homem se relacionar e de se identificar com o espaço – o primeiro momento sugere uma noção familiar entre o homem e o edifício; o segundo momento requer já uma relação próxima entre o homem e a organização espacial sendo que a configuração deste espaço é moldado pelo uso que o homem lhe dá; e o terceiro representa o mundo imaginário, intimo e familiar do homem, remetendo, tal como no momento de chegada, a uma noção de conforto e de identificação com a função fundacional do uso deste edifício.

A casa é o elemento mais simbólico do "nosso canto no mundo"[6], local para onde pensamos sempre retornar. Para além de representar um espaço físico de abrigo, a casa simboliza também o calor e a família, a segurança e o apoio que nos permite querer sair e explorar novos caminhos – por saber que aí podemos sempre regressar. Retomando a associação de espaço habitado à imagem que detemos de casa, fomos à procura dos significados básicos que nos transmitem a essencialidade desse espaço. Estes conceitos são conceitos generalizadores de imagens que fomos, instintivamente, associando a mundos secretos, íntimos e pessoais e que estão associados ao espaço mais primigénio da arquitectura.

Para fazermos então entender de forma mais clara o uso de certos elementos no presente projecto, resta-nos uma explicação sucinta das ideias chave que nos guiaram o modo de pensar e de reformular este lote. Assim, passamos a explicar os cinco conceitos que nos pareceram mais relevantes:

Casa – a casa é o nosso refúgio e na sua origem está a necessidade de construção de um abrigo a condições adversas que nos são exteriores. A idealização de casa é tida como uma construção vertical. Não menos curioso é o facto de o homem se orientar no sentido gravitacional e de ser este mesmo

6 Ibidem



Des. 3 e 4 - Representações do imaginário de uma casa; aproximação ao projecto

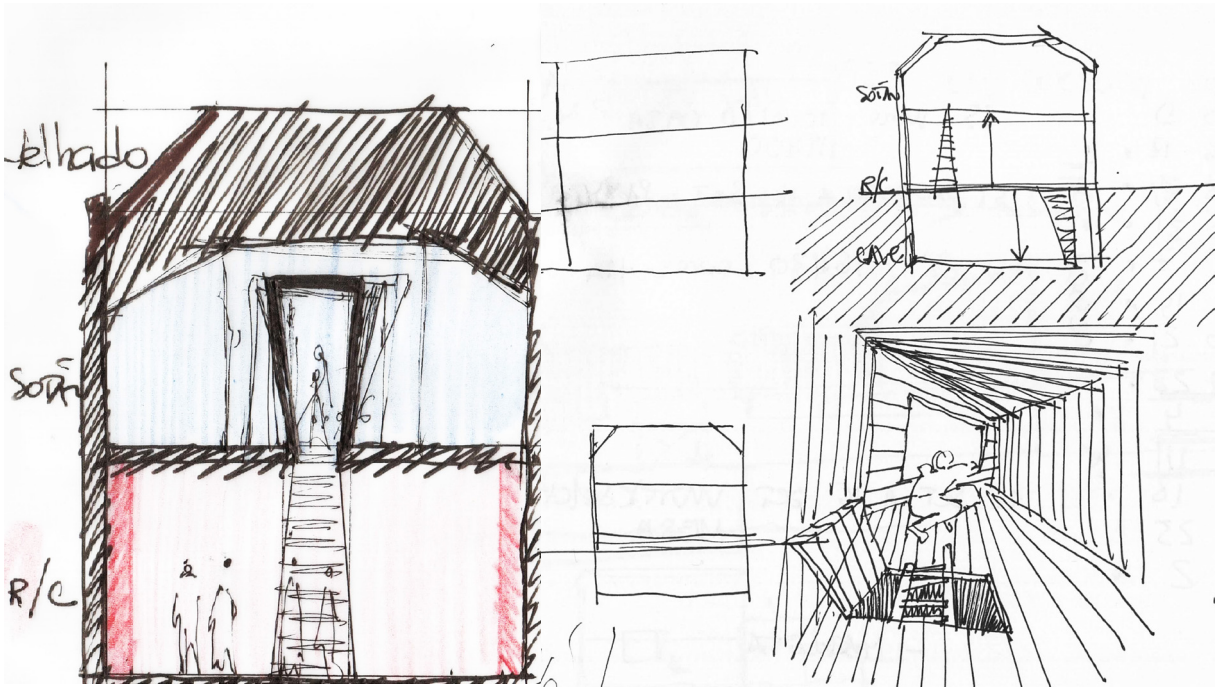
sentido, o da verticalidade, que confere ao homem o seu primeiro sentido de enraizamento[7].

Paredes – as paredes guiam os nossos caminhos, enclausuram os espaços, acolhem actividades, protegem e delimitam perímetros. São elas que nos fazem mover de um lado ao outro, bem como nos possibilitam permanecer num espaço, pelas qualidades que nos oferecem enquanto utilizadores do território. A relação que estabelecemos com as paredes depende do modo com o espaço se organiza, e da forma desse mesmo espaço, da localização das portas de entrada, e da organização do seu interior. De modo geral, raramente tocamos as paredes; servem-nos apenas de guias ou de referência e é através da sua plasticidade,da sua cor ou textura que vemos quebrar a sua aparente rigidez. Esta aproximação entre nós e as paredes, dada pela sua plasticidade advém do sentido táctil que esta induz, aproximando-se a uma conotação objectual, mais do que meramente estrutural[8].

Sótão – não deve ter existido uma única criança que não desejasse entrar num sótão ou estivesse imune ao sonho de um dia entrar nesse mundo imaginário. O sótão tem uma conotação muito forte na nossa imagem de casa, talvez seja o elemento mais simbólico da nossa idealização de protecção, segurança e fantasia. O sótão representa a tranquilidade, o local por excelência dos nossos sonhos, o nosso mundo imaginário. Tem para nós uma determinada escala e expressão, uma luminosidade própria, contida, segura, um cheiro quente da madeira, uma porta pequena que lhe dá acesso e umas escadas tortuosas que lhe abrem caminho e, pelo menos, uma janela por onde podemos espreitar o céu, o infinito. O seu tecto é irregular e, na sua maioria, composto por traves de madeira.

Escadas – as escadas que nos levam ao sótão são vistas de forma distintas das que nos guiam à cave. Imaginamos as escadas do sótão como um elemento que nos conduz a um espaço mágico, de felicidade, de segredos, de paz e solidão serena – a um mundo íntimo e próprio.

7 Meiss, Pierre von , *De la forme au lieu: une introduction à l'étude de l'architecture*, Lausanne, Presses Polytechniques Romandes, 1986, pg.138
8 Idem, pg.141



Telhado – simbolicamente indissociável de uma casa, o telhado nunca deixou de existir nos desenhos das crianças. Sendo este um elemento que protege a casa das advertências exteriores, é "através do telhado [que] todas as ideias são claras"[9]. Este permite-nos reconhecer o nosso espaço fechado e protegido da imensidão do céu e das intempéries e da imensidão do céu.

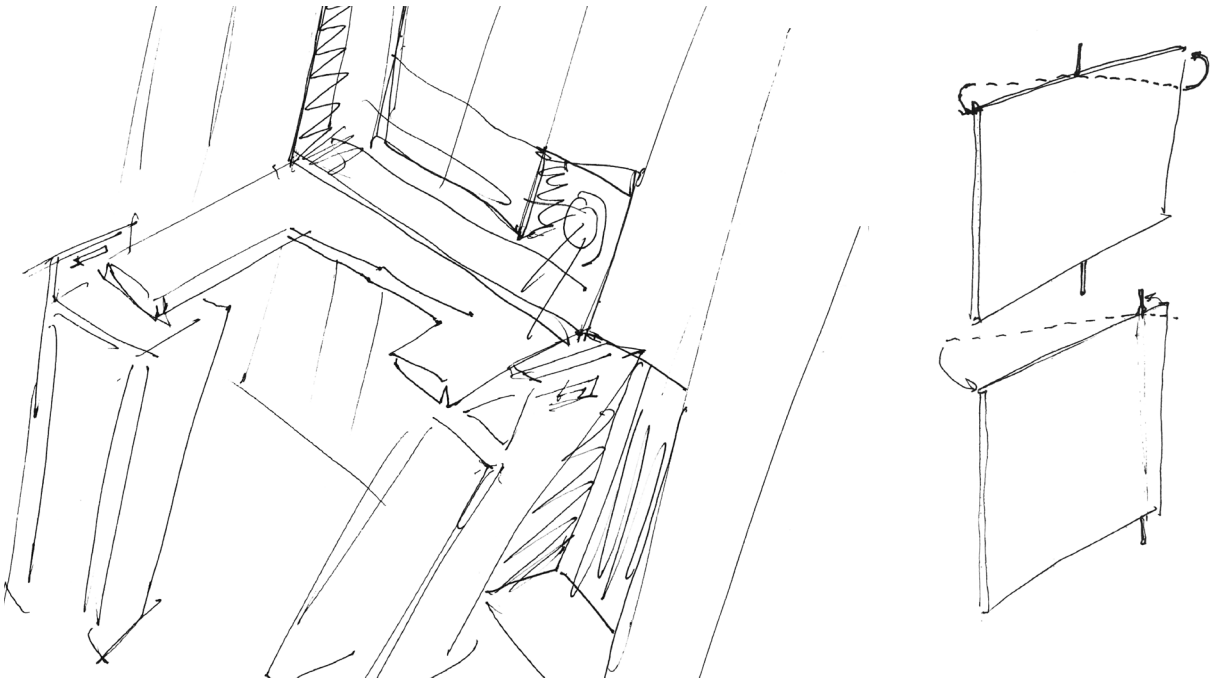
Assim, os conceitos de **casa**, **paredes**, **escadas**, **sótão** e **telhado** encontram-se como parte integrante da expressão do projecto que aqui apresentamos.

Dividindo o espaço em dois momentos, representamos o primeiro momento no piso térreo, estendendo a área desde o interior até ao exterior e limite do lote. Aqui, damos ênfase ao elemento da **parede/muro** como configurador de limites, elemento claro de barreira e de distinção. Este espaço é assim um vazio delimitado por uma métrica textural desenrolada em redor do espaço, como que uma segunda pele sobre os muros já existentes. O espaço que fica determinado pelas extremidades dos muros, isto é, o **espaço-meio**, ganha vida e anima mediante a interacção do homem com a textura das paredes, convertendo o toque do homem na parede à presença de novos elementos que dão vida e animam o espaço.

Esta parede/muro oferece diferentes utilizações ao longo da profundidade do lote, mediante o lugar que ocupa. No limite da profundidade do lote encontra-se uma cozinha de apoio ao bar e cafetaria, também ela fechada pela segunda pele, sendo apenas aberta para o exterior pelo rebatimentos das tábuas de madeira.

O piso de entrada é composto, para além do tabuado de madeira, por apenas dois elementos – uma escada metálica recolhível e um volume cúbico que integra um elevador e dois espaços de armazenamento de quadros. O facto de as escadas serem recolhíveis deve-se a uma apróximação à imagem da porta de um alçapão – uma porta rebatível e sempre numa posição horizontal. A presença dos

9 Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaire de France, 1957, Pg.35



Des. 5 - Estudo de estruturas rebatíveis . Figs. 5, 6 e 7 - Respectivamente, fotografia e esquemas de funcionamento de frente de loja para Arte e Arquitectura de Acconci Studio e Steven Holl arquitectos, Nova York, 1992, 1993. Figs. 8 e 9 - Quarto de estudo de habitação unifamiliar do arquitecto João Mendes Ribeiro.

quadros, organizados mediante uma menor ou maior aleatoriedade pretende, não apenas organizar a circulação neste espaço bem como remeter para uma noção de espaço doméstico.

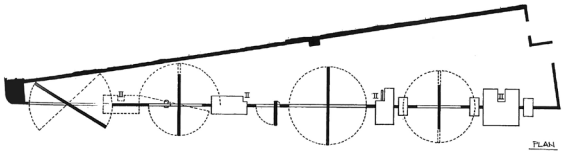
As escadas que nos levam ao piso superior têm uma geometria particular – iniciam-se com 1.20m. de largura e terminam com 0.60m.; assim, à medida que vamos subindo as escadas, este caminho vai-se tornando cada vez mais íntimo e a chegada ao sótão mais pessoal visto, a meio do percurso, ser apenas possível a passagem de um corpo de cada vez.

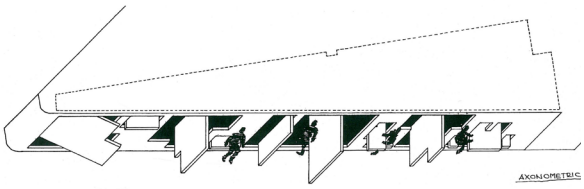
Já o piso superior nos remete para a recriação da imagem de um sótão, local seguro e estável que transforma qualquer anseio ou desconforto em criatividade, sonho e imaginário.

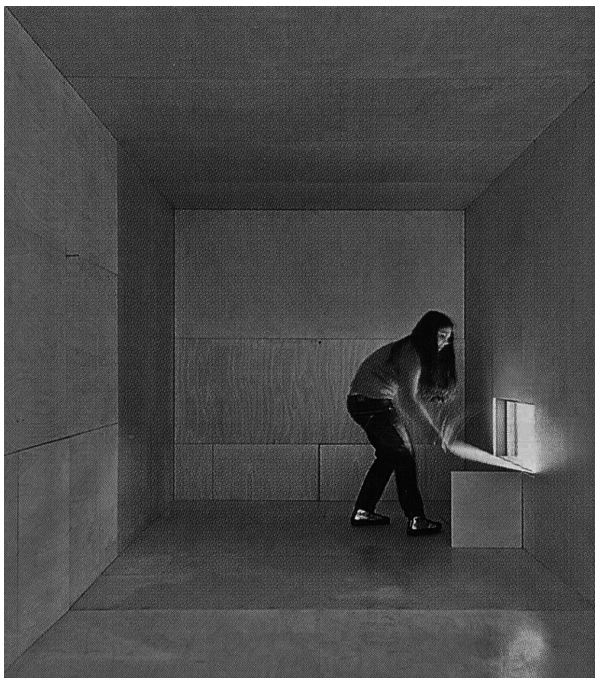
Assim, poderemos sintetizar este projecto em três elementos – parede/muro que nos guia e relaciona com a interioridade de um espaço, escada/elemento vertical que ascende ao mundo imaginário e protector dos sonhos e sótão/casa, lugar seguro e estável de onde partimos e regressamos.

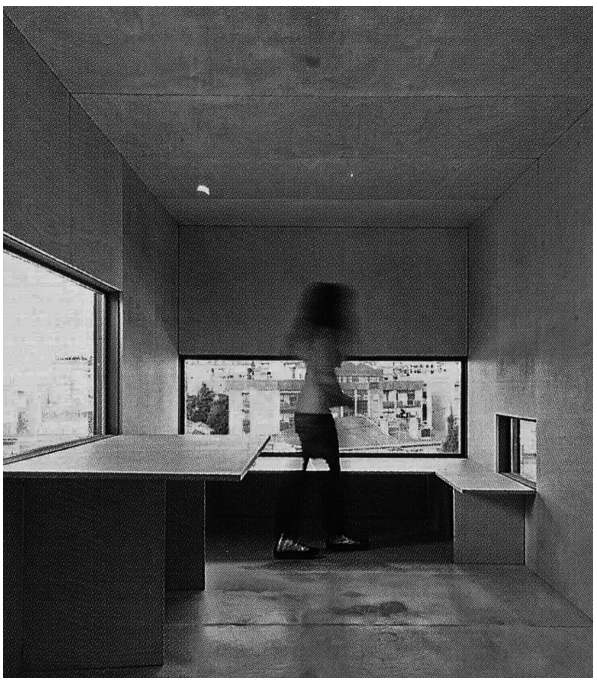
É deste modo que vemos no projecto o reflexo da teoria que fomos aprendendo ao longo dos dois primeiro capítulos desta dissertação – um local que, apesar das alterações a que foi sujeito, guarda em si os vestígios de um carisma que sempre o caracterizou, aproveitando-nos das potencialidades, morfológicas, tipológicas e geográficas da cidade e atendendo à evolução sociológica da população, pela procura de lhes poder oferecer, não apenas uma conservação patrimonial mas uma atitude distinta para a execução de diferentes modos de interpretar e de renovar. Esta solução pretende mostrar uma possibilidade de resposta a novos intereces e diferentes ocupações sem que com isso se veja perdida a noção de conservação e património. Procuramos, através de um campo vasto de possibilidades, a criação de novas memórias, novos modos de uso e de interacção com o espaço, reacendendo a próximidade entre o homem e a história da sua cidade, trazendo para o local o valor real do que concideramos ser o património – não um espaço estanque mas um espaço que permita a regeneração e conservação de novos *patrimónios*.


FERRANTINO
FUEL OIL


PLAN


AXONOMETRIC





3 Um projecto

Localização: Avenida do Brasil, 240, 242, Porto, Portugal
Área de implantação: 200 m^2
Área total: 300 m^2



Figs. 10 e 11 - Implantação da proposta

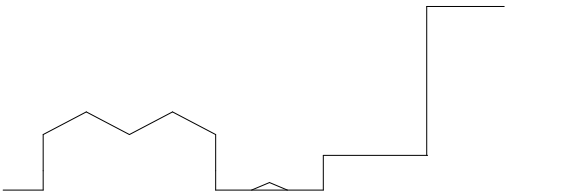




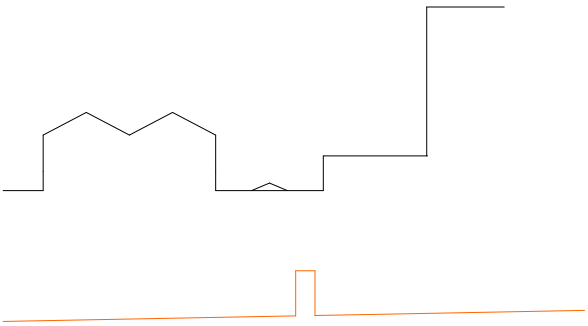


Fig. 12 - Fotografia do alçado de tardoz da casa; Des. 6 - Esquema de apróximação ao projecto, escala 1:500

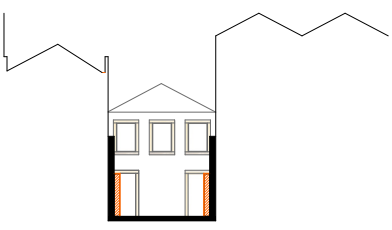


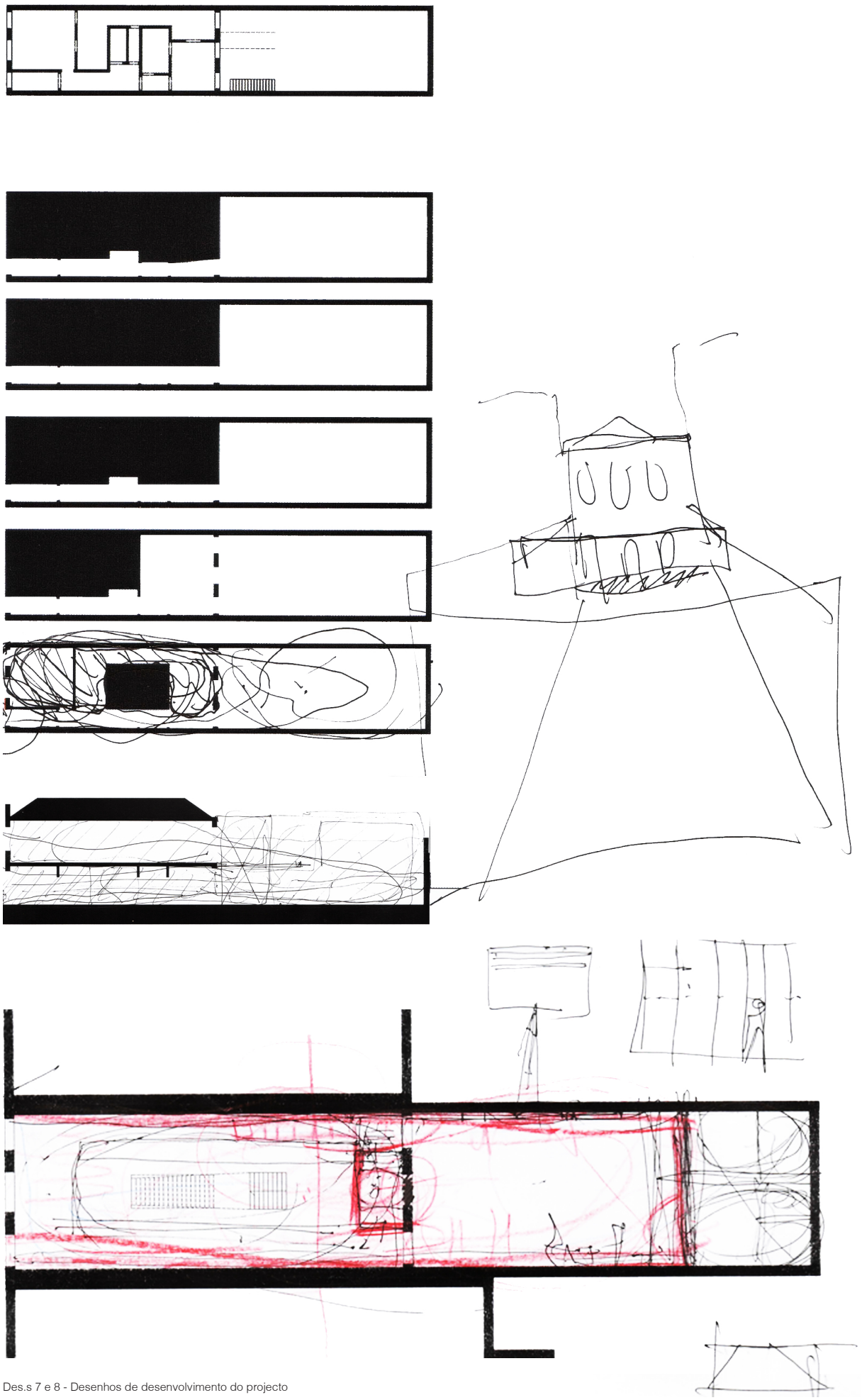




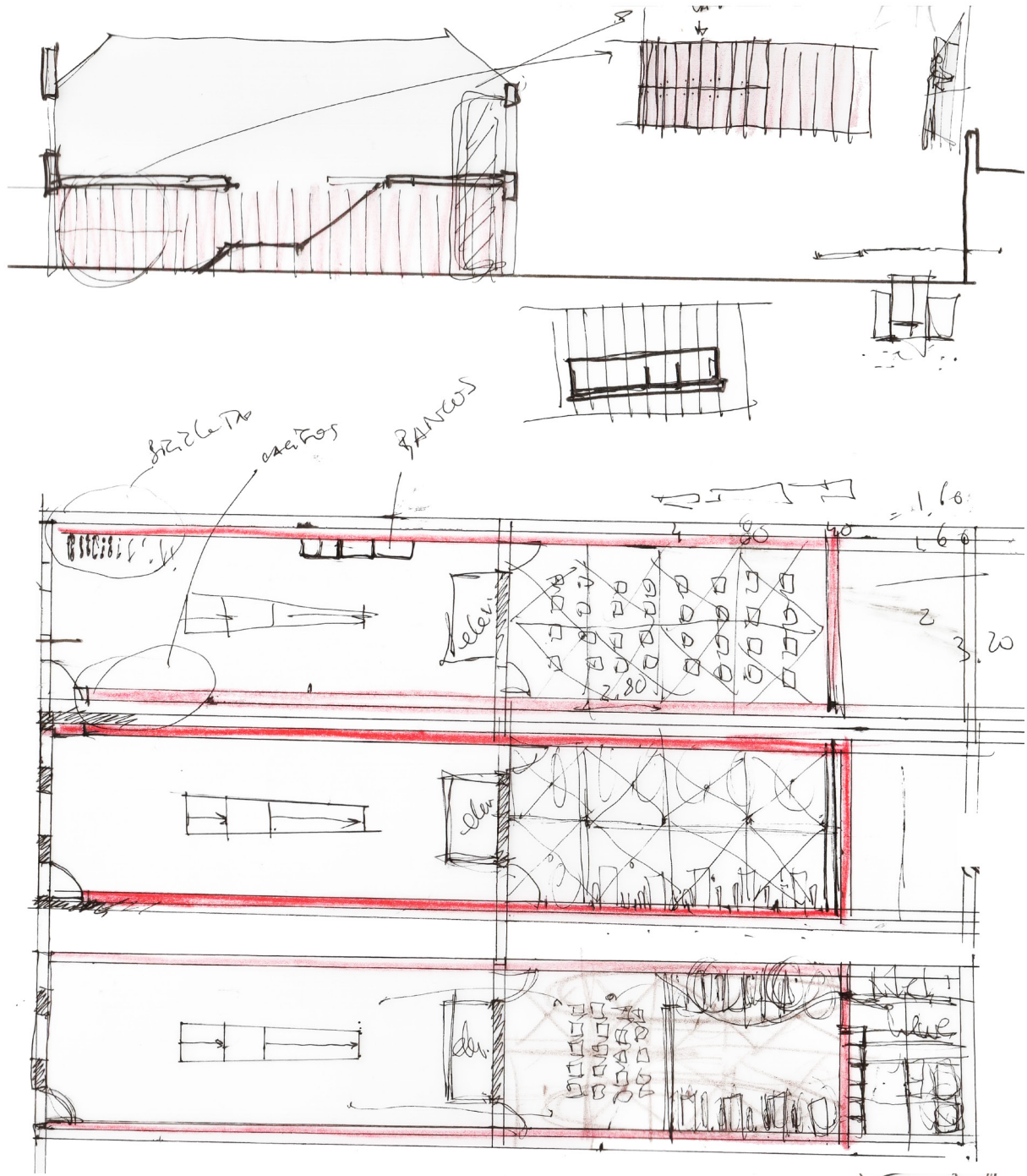


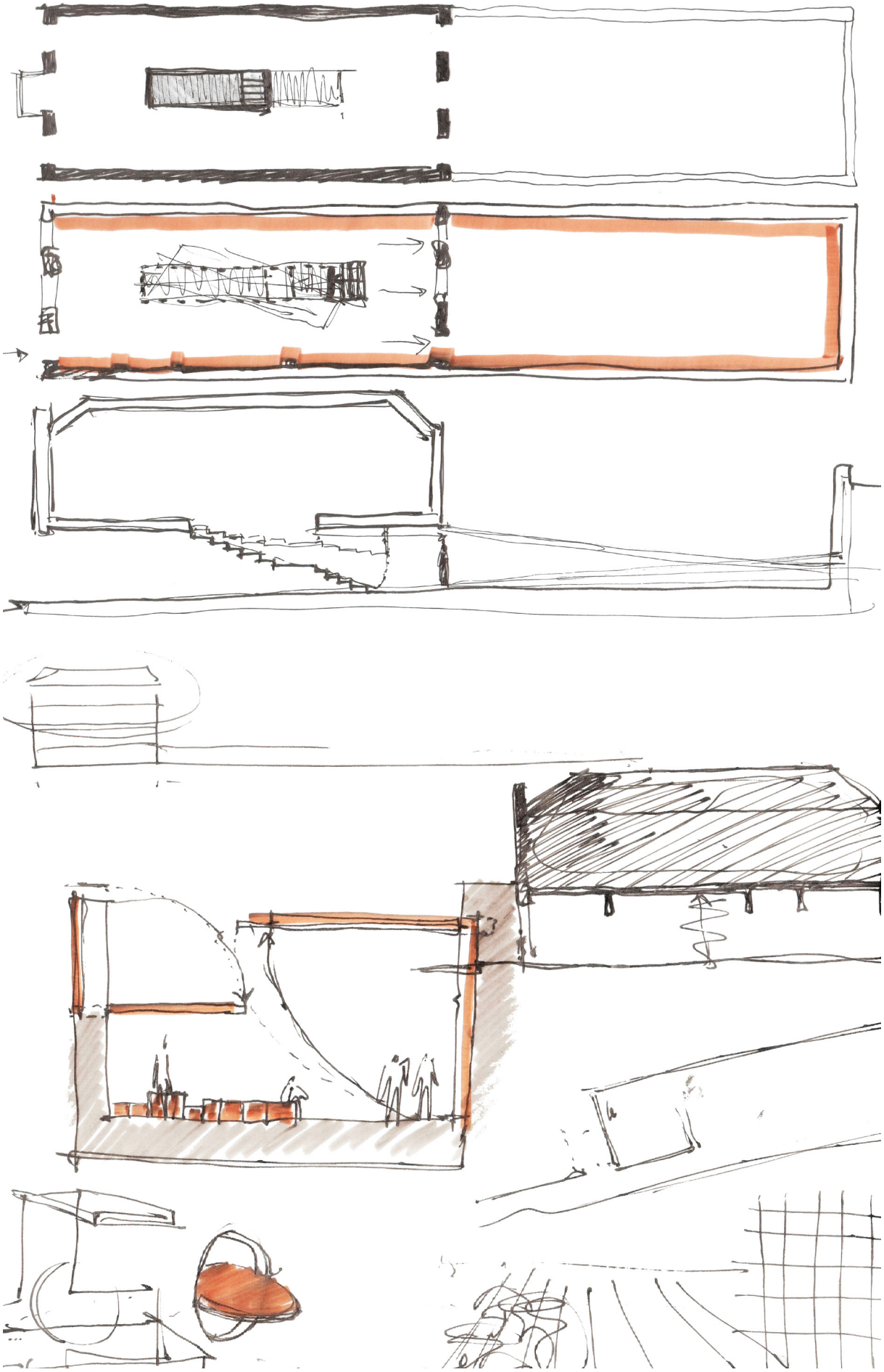




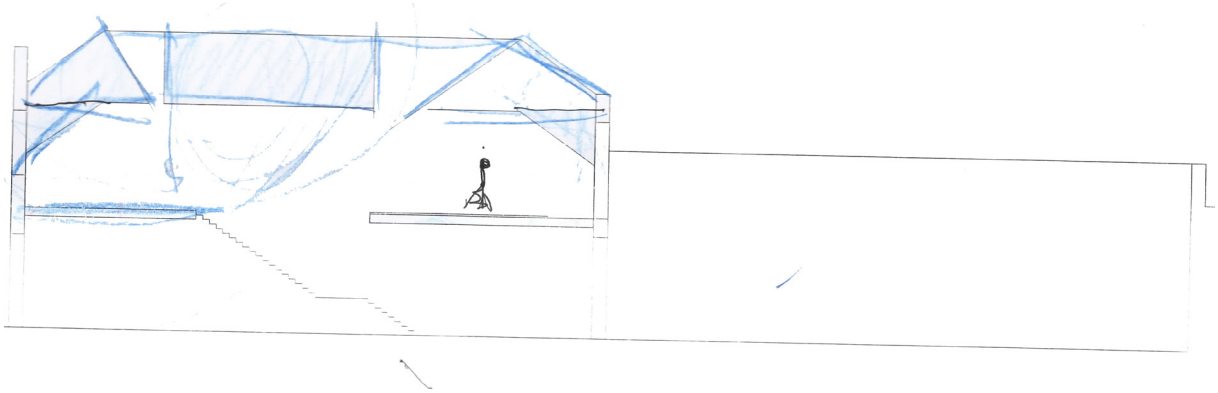


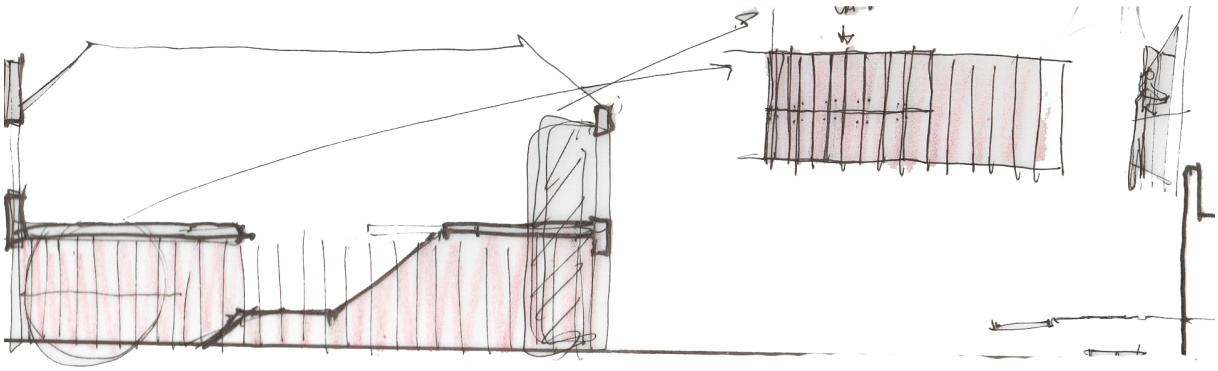
Des.s 7 e 8 - Desenhos de desenvolvimento do projecto

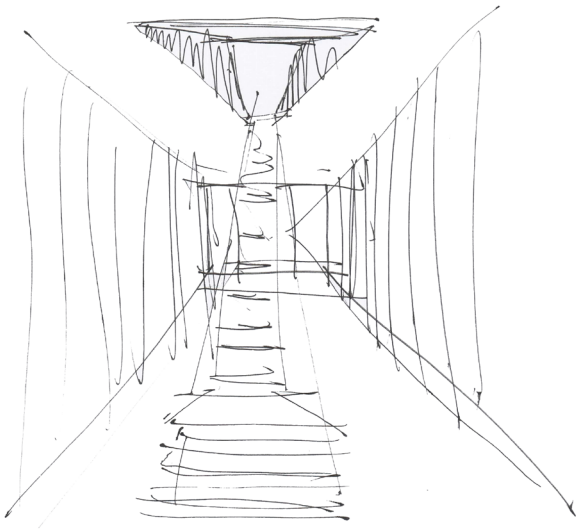

BANCOS
1,60
3,20
2,80
PONTA ANTE CÂMARA
2
1

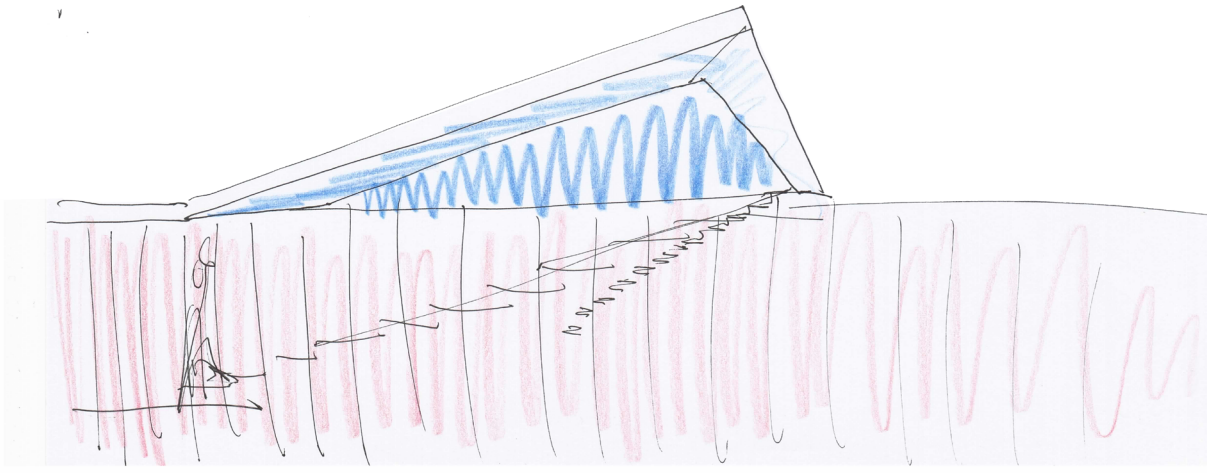


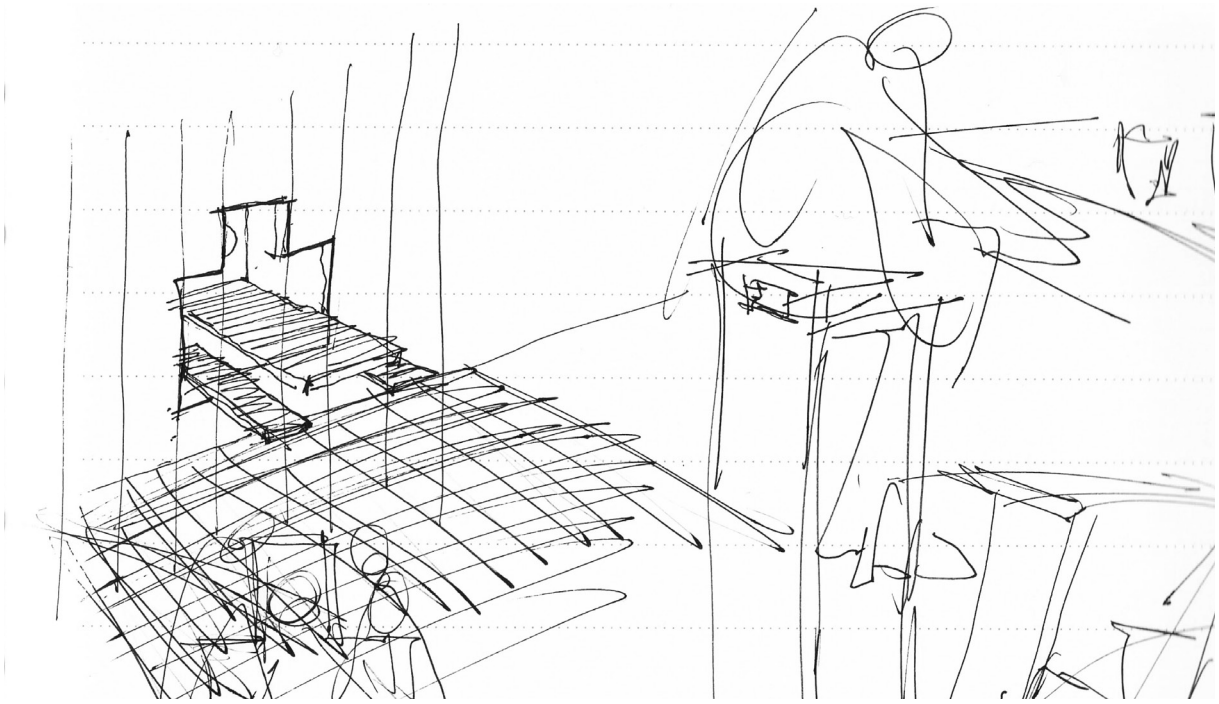
Des.s 9 e 10 - Desenhos de desenvolvimento do projecto



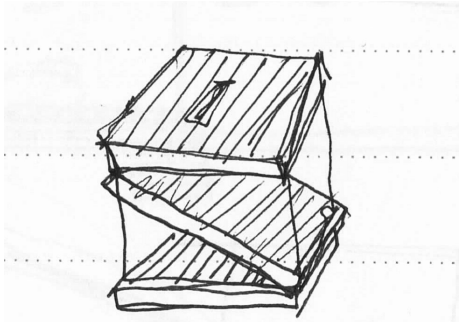


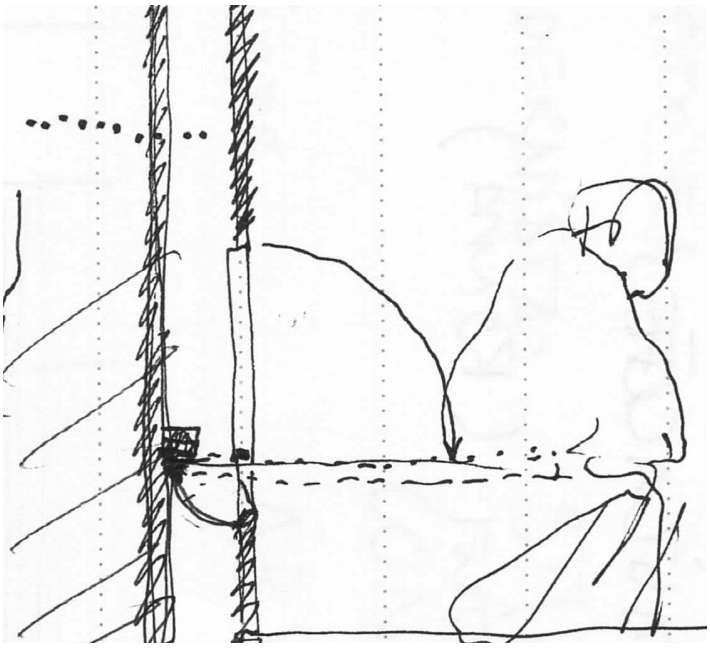




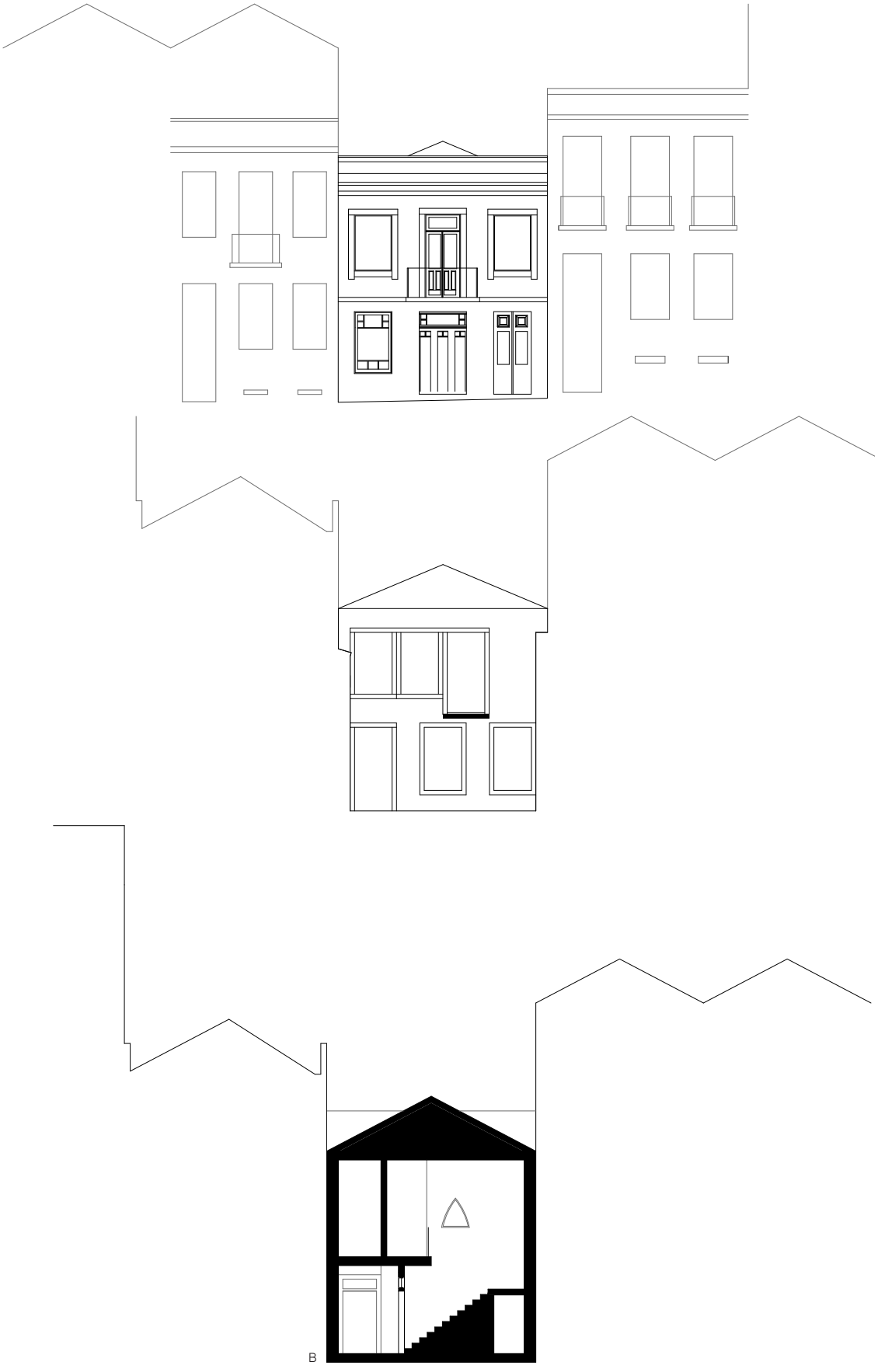


Des.s 11 e 12 - Desenhos de desenvolvimento do projecto





existente


B

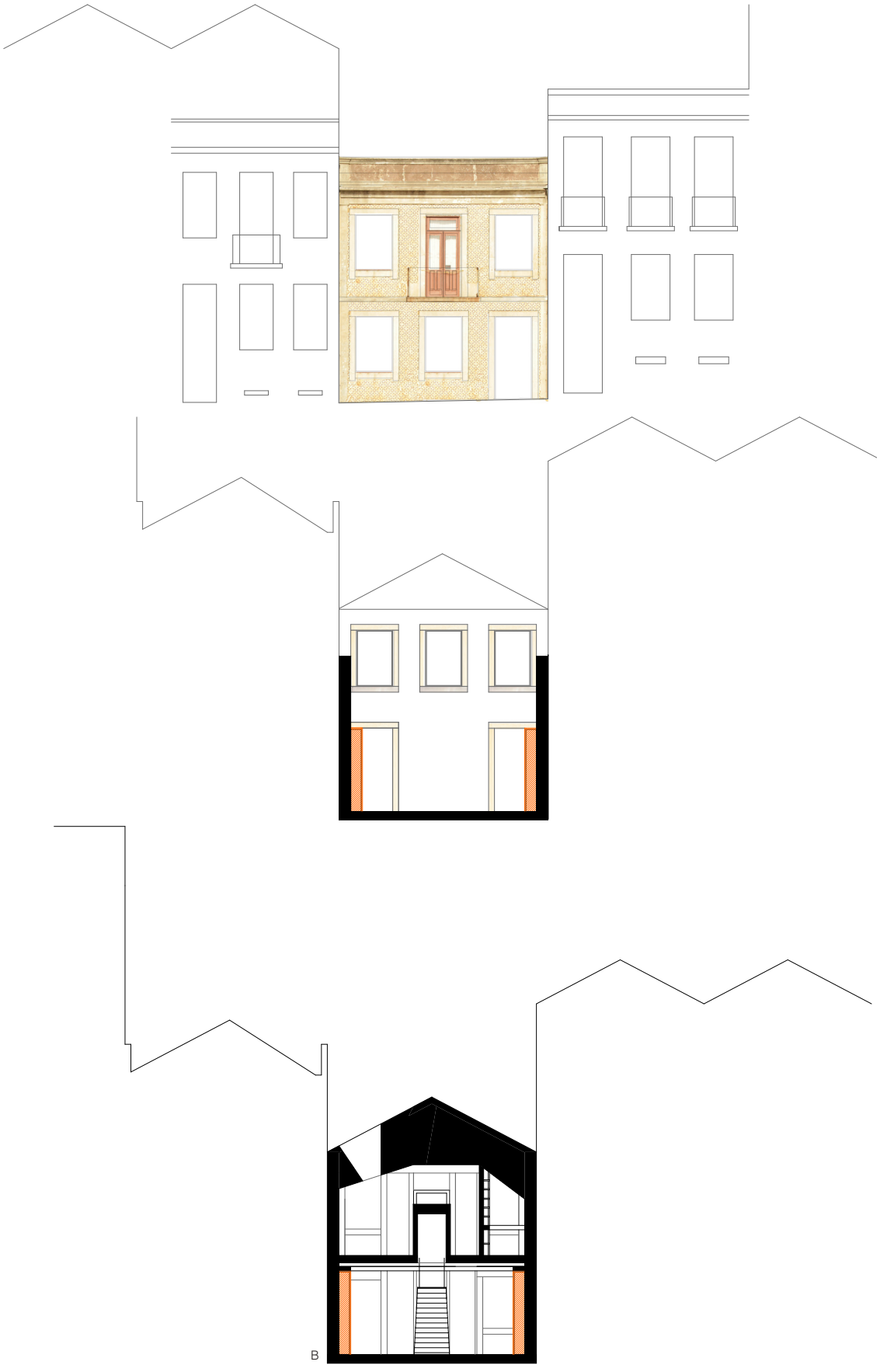
Alçado frontal, alçado tardoz, corte transversal, corte longitudinal, plantas piso 1 e piso 0; escala 1:200
Des.s 13 a 18



"É como se somente se vivesse no que é passageiro, consumido pelo espectáculo da sua passagem, gozando da realidade exactamente o que nela sem cessar fenece. A poesia chora-o; depois, recordando, tentará criar a imagem mágica do tempo sagrado por uma forma de linguagem activa, criador. Continuará a procurar a inocência da palavra e fá-lo-á aprofundando mais e mais no interior da nossa vida hermética até encontrar um certo espaço, lago de calma e quietude; esse ponto, esse centro a partir do qual é possível possuir tudo, sem nunca mais o perder. É, será cada vez mais, a sua ilusão. A palavra voltar-se-á para o que parece ser o seu contrário e mesmo inimigo: o silêncio. (…) Mas, ao retroceder até ao silêncio, teve que penetrar no interior do ritmo; absorver, em suma, tudo o que a palavra na sua forma lógica parece ter deixado atrás. Porque somente ao ser, ao mesmo tempo, pensamento, imagem, ritmo e silêncio parece que a palavra pode recuperar a sua inocência perdida, e ser então pura acção, palavra criadora."[10] María Zambrano

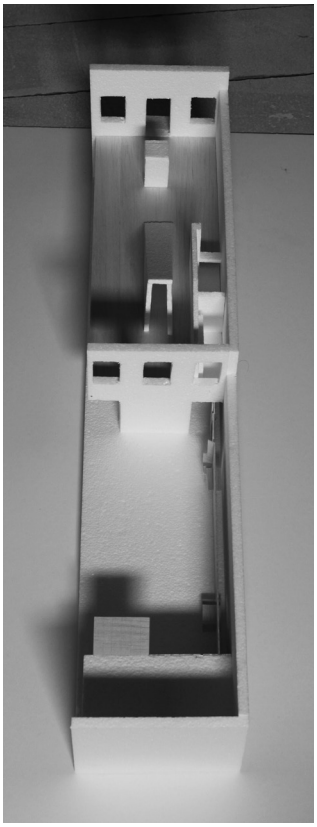
10 ZAMBRANO, María, *A metáfora do coração e outros escritos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993, Pg.45

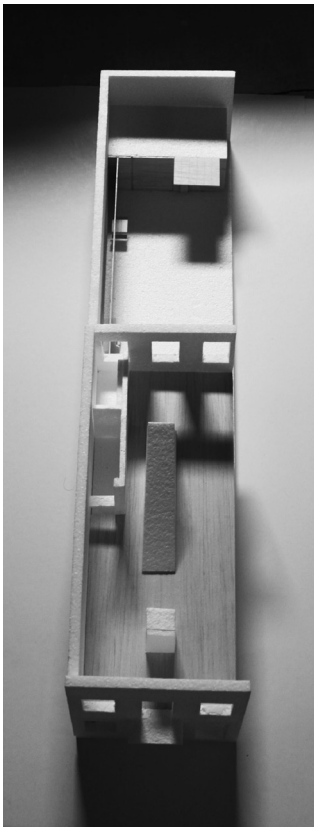
proposto


B

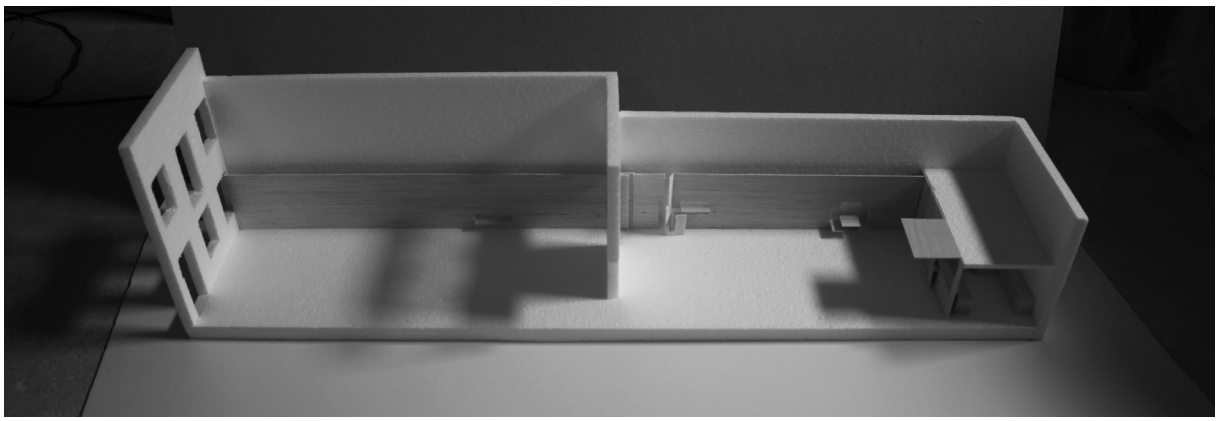
Alçado frontal, alçado tardoz, corte transversal, corte longitudinal, plantas piso 1 e piso 0; escala 1:200
Des.s 19 a 24

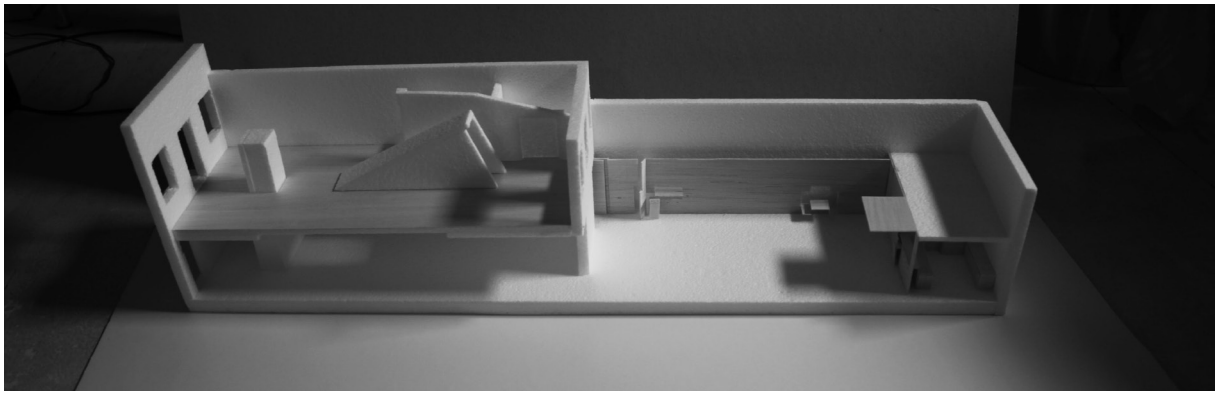


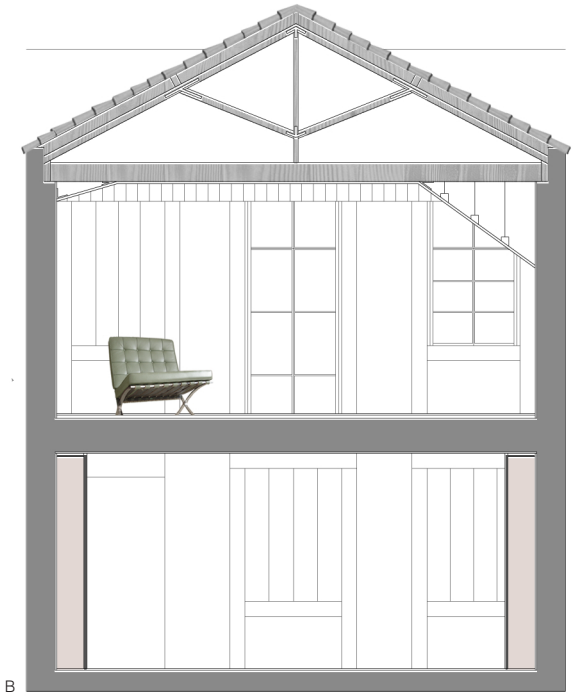




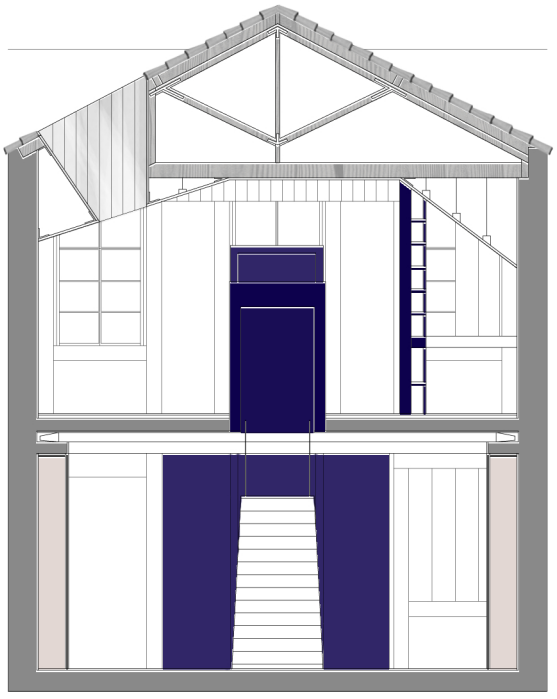
Figs. 13, 14, 15 e 16 - Fotografias da maqueta



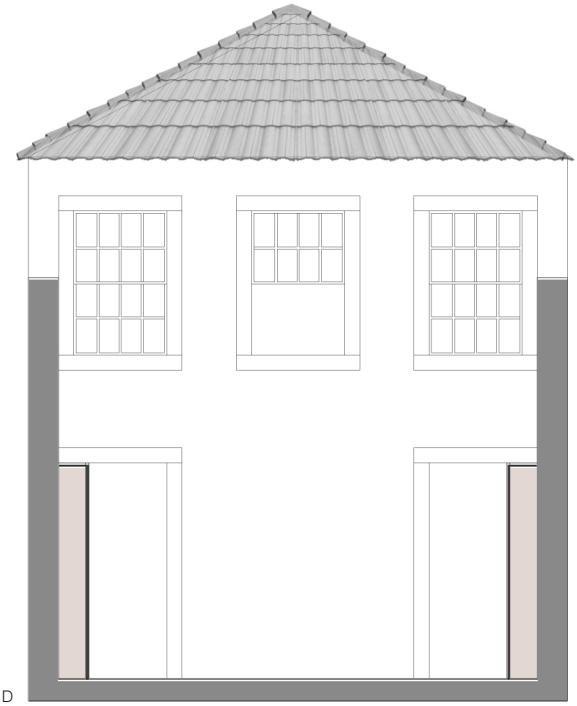




B



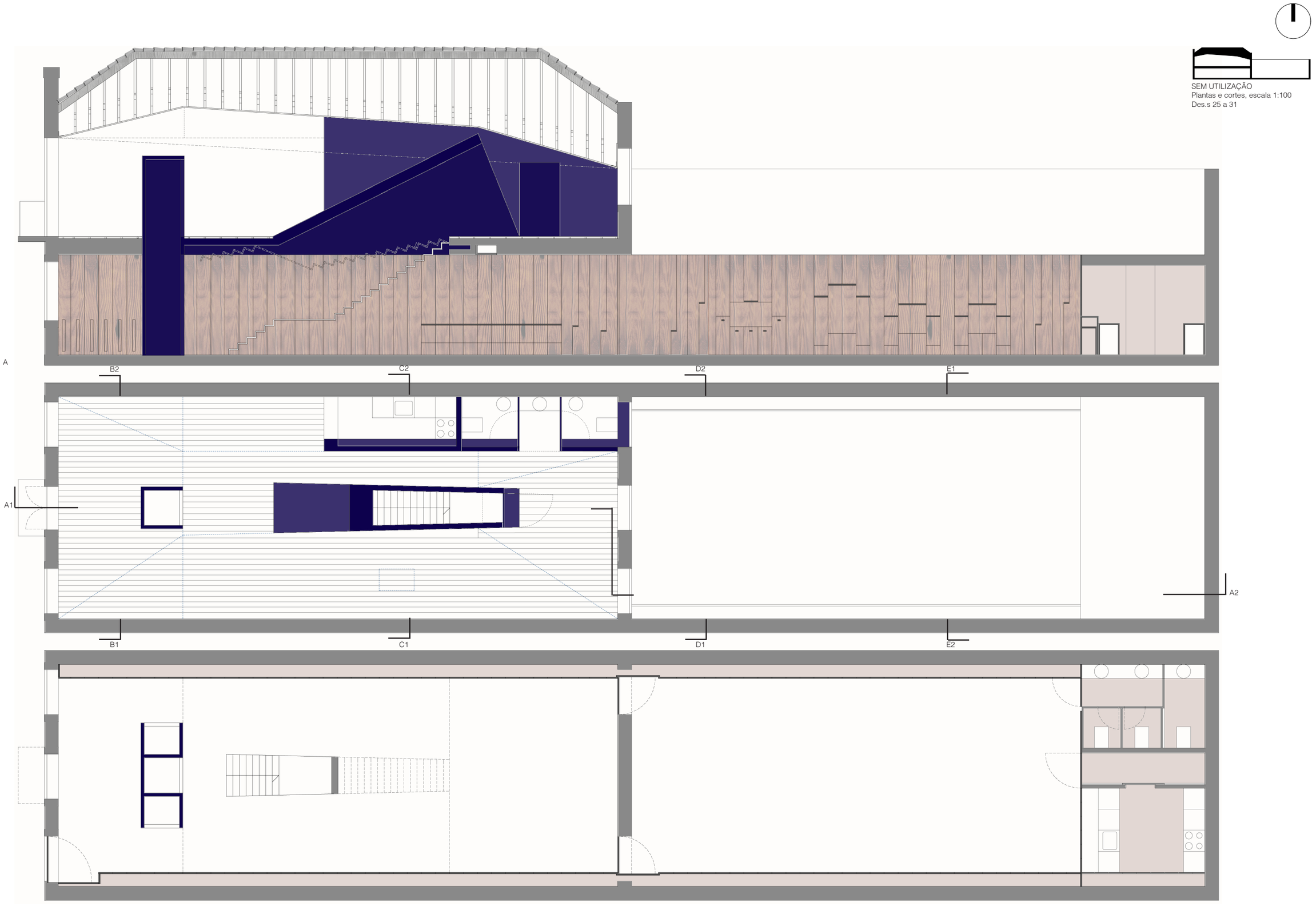
C



D

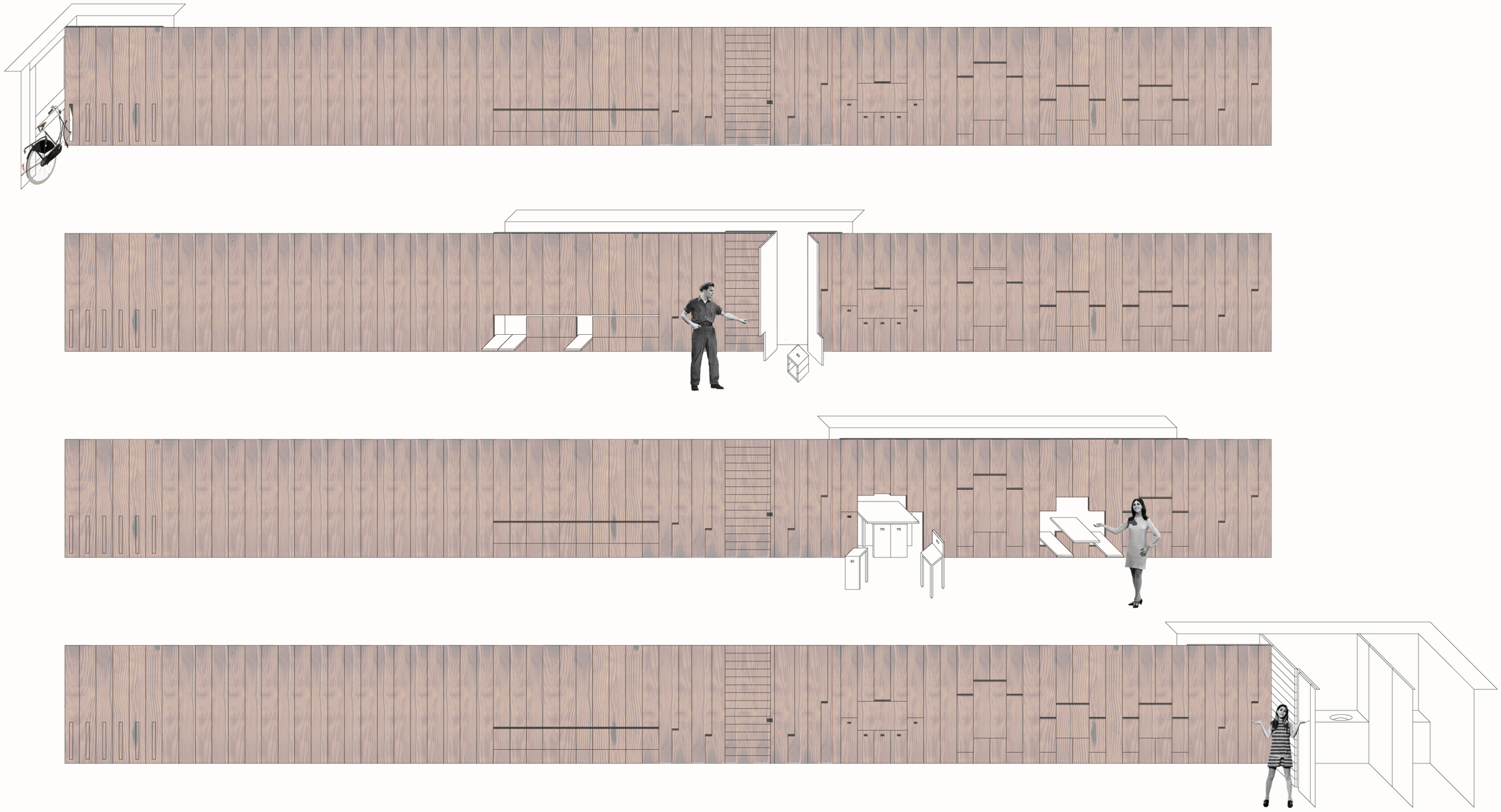


E



SEM UTILIZAÇÃO
Plantas e cortes, escala 1:100
Des.s 25 a 31

UTILIZAÇÃO DA PAREDE
Esquema, escala 1.100
Des. 32



variantes na utilização do espaço

Sem utilização, Pg. 114



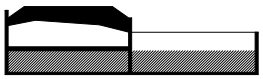
Bar, Pg. 116



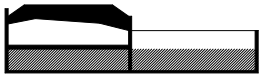
Bar + Espaço Expositivo, Pg. 120



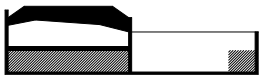
Bar + Café + Espaço Expositivo, Pg. 124



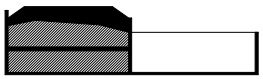
Bar + Cinema Exterior + Espaço Expositivo, Pg. 128



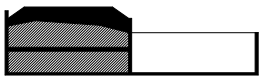
Bar + Cinema Interior, Pg. 132



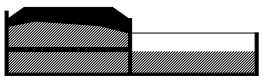
Espaço Expositivo + Piso Superior, Pg. 136



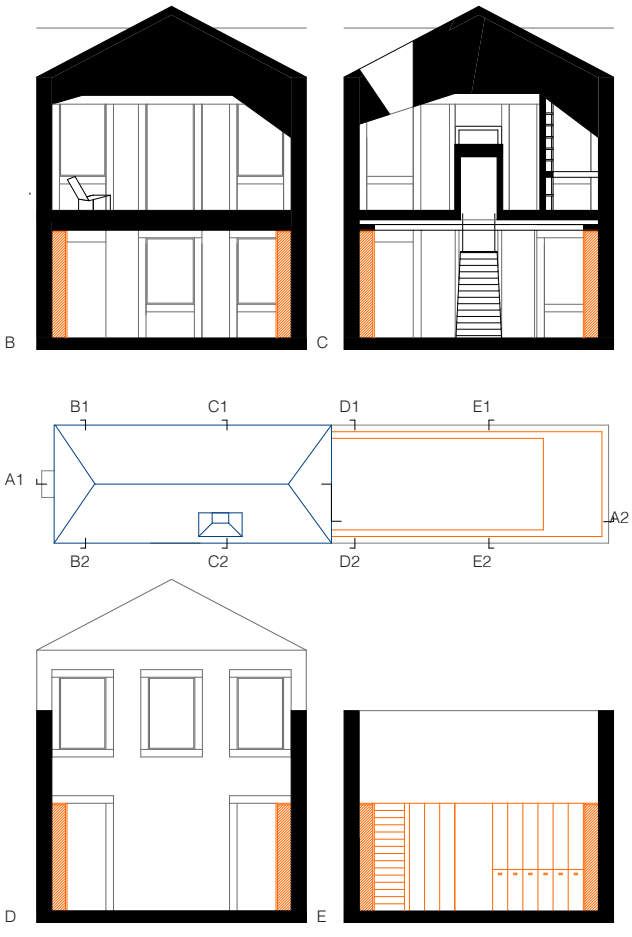
Cinema Interior + Piso Superior, Pg. 140

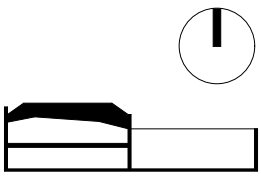


Funcionamento Total do Espaço, Pg. 142

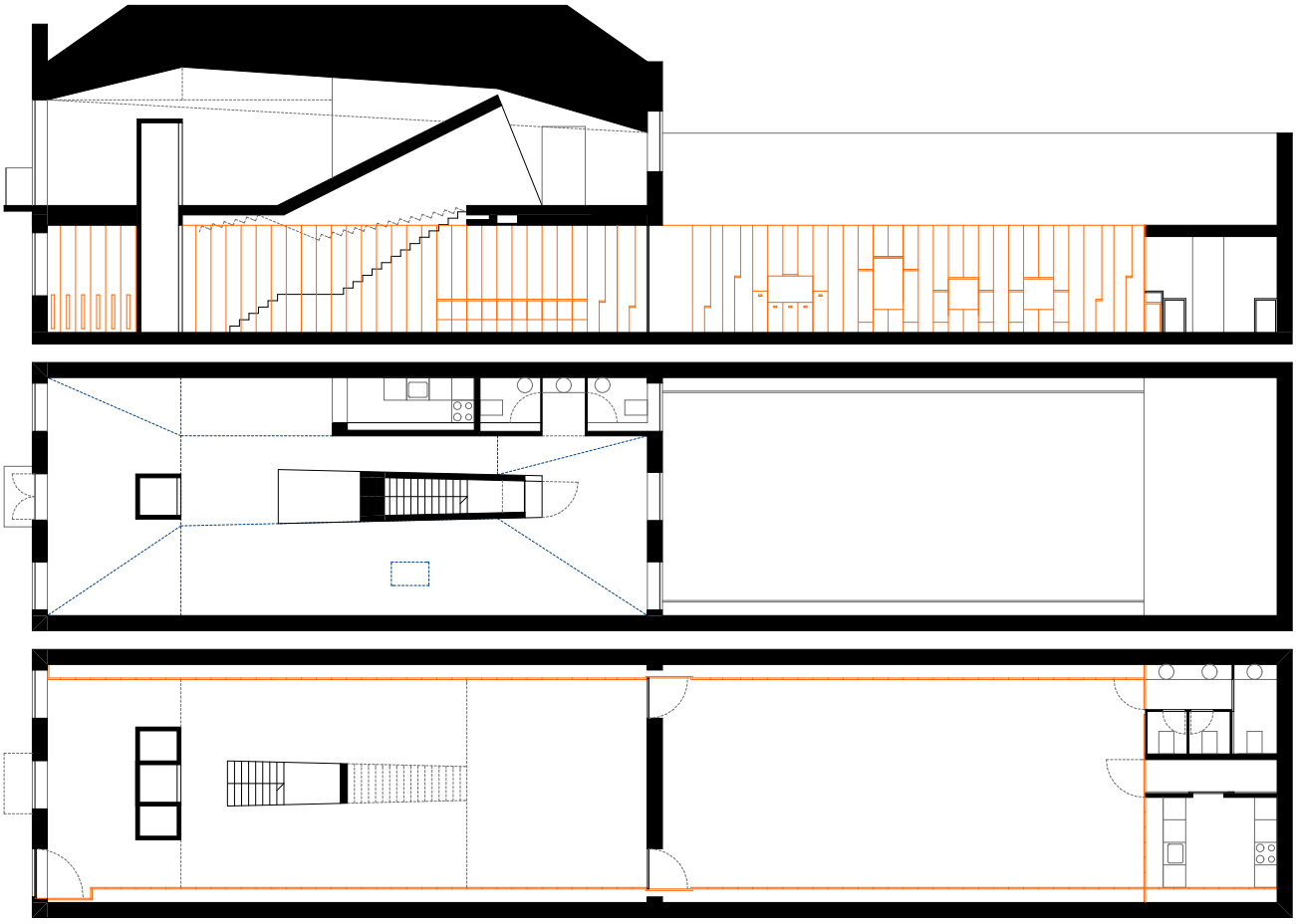


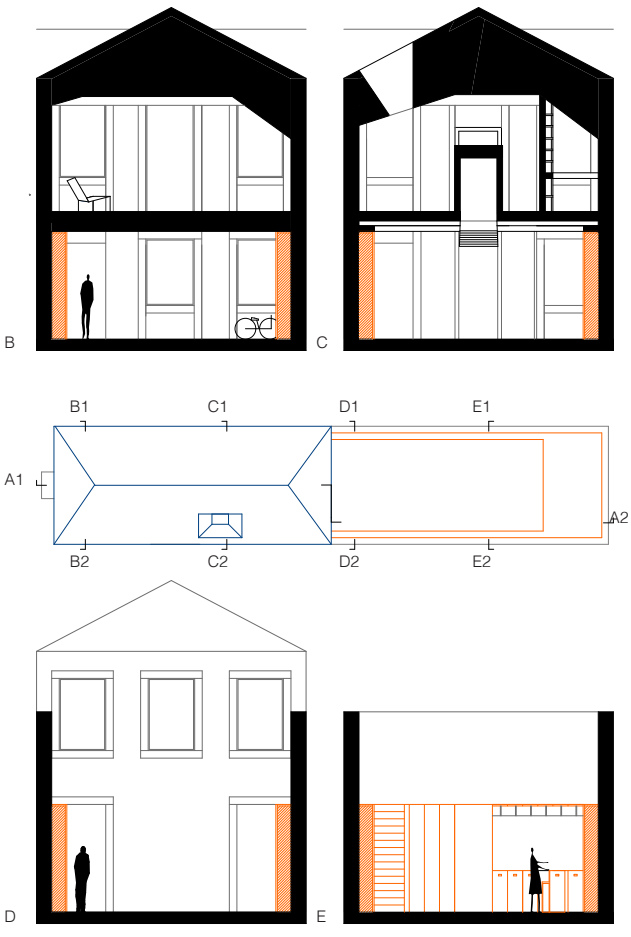
Sombreamento do Espaçoi, Pg. 144

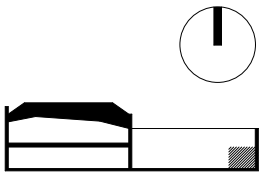

B
C
B1
C1
D1
E1
A1
A2
B2
C2
D2
E2
D
E



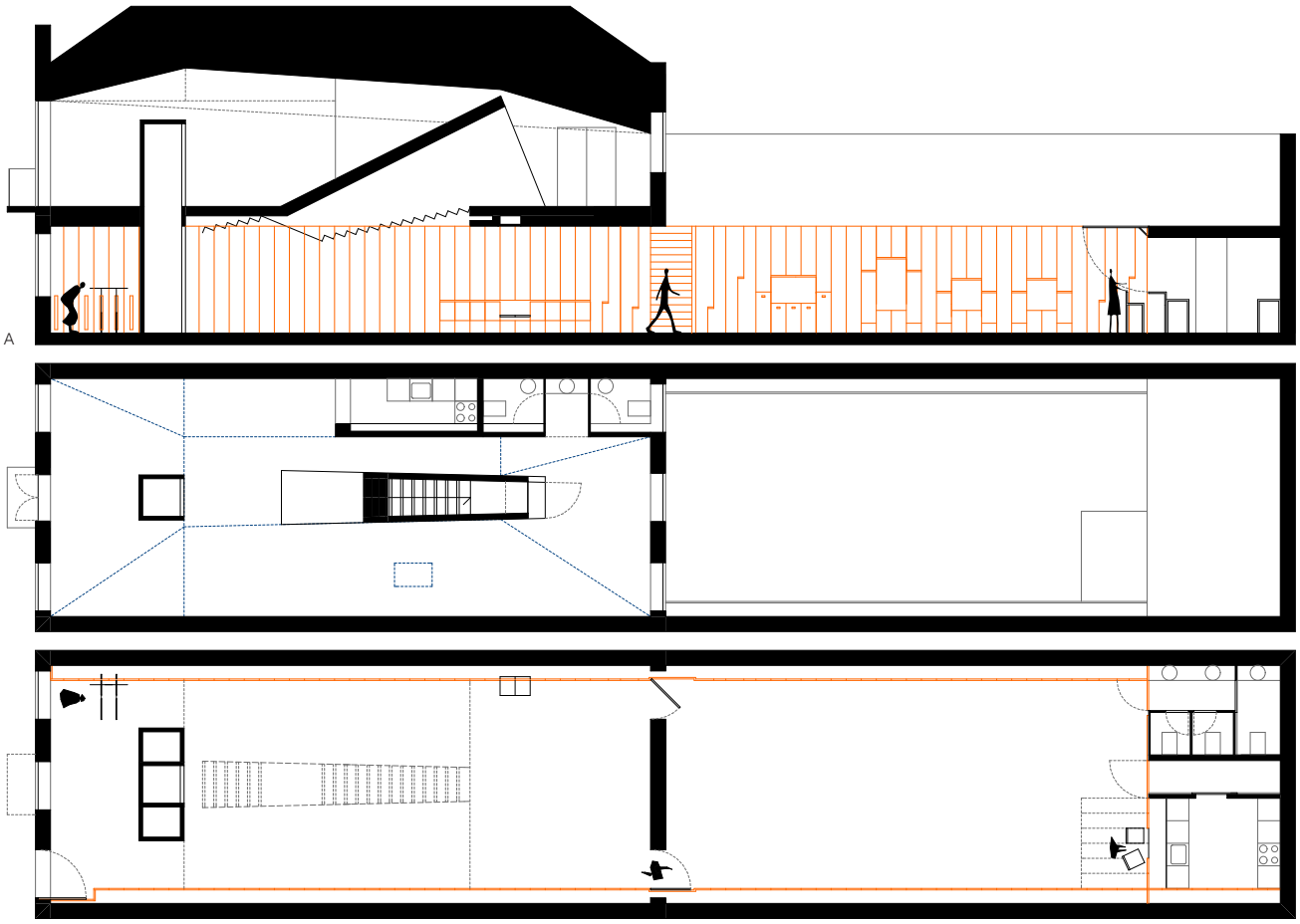
SEM UTILIZAÇÃO
Plantas e cortes, escala 1:200
Des.s 33 a 39




B
C
B1
C1
D1
E1
A1
A2
B2
C2
D2
E2
D
E

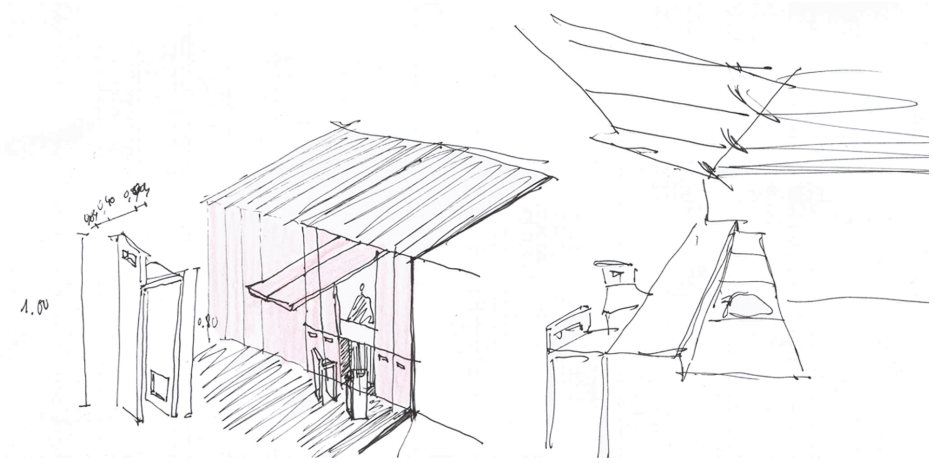


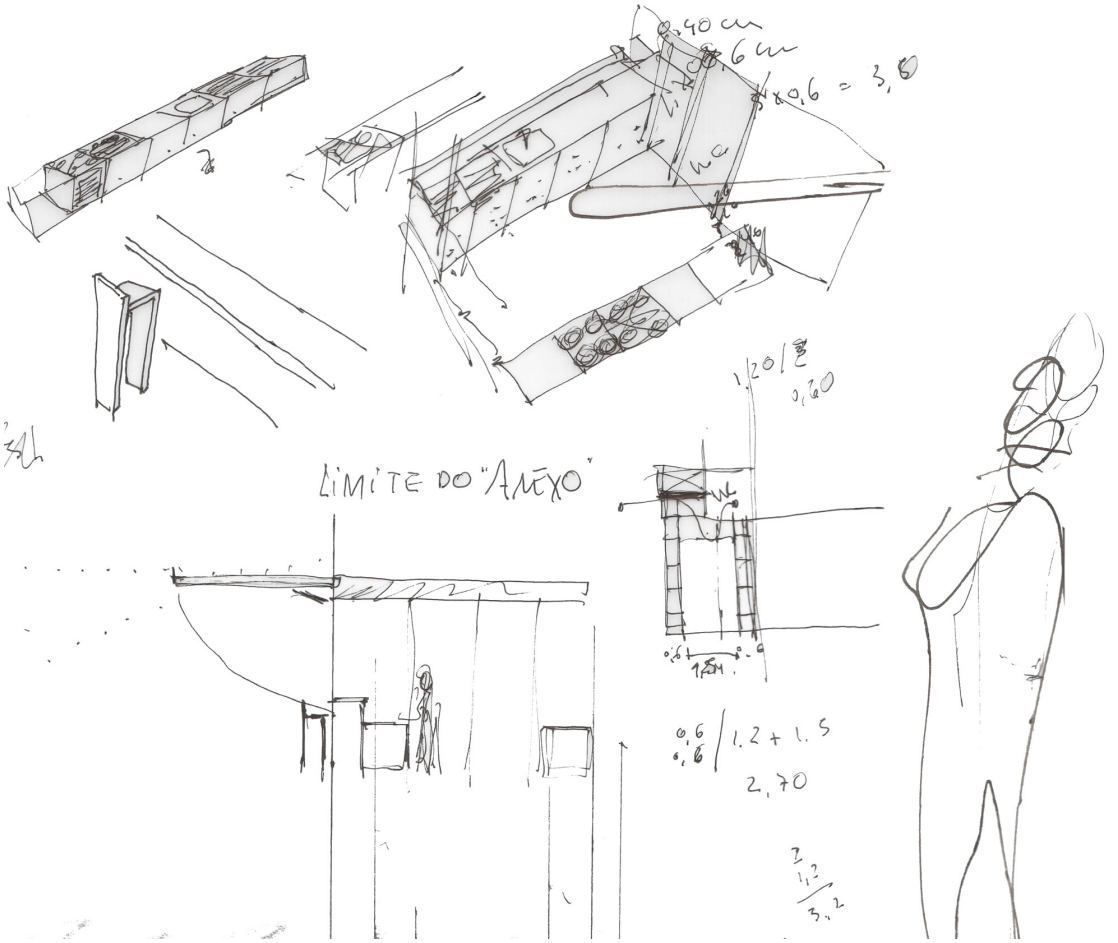
BAR
Plantas e cortes, escala 1:200
Des.s 40 a 46

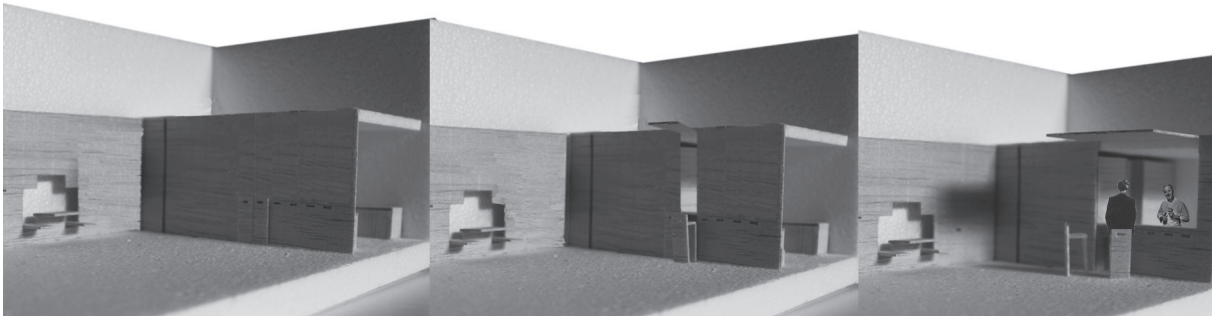


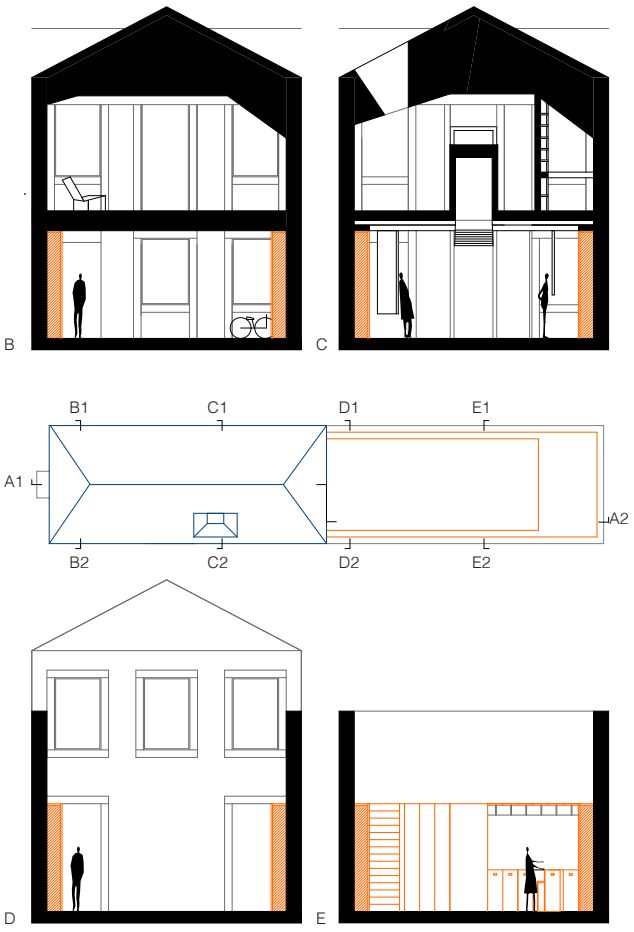


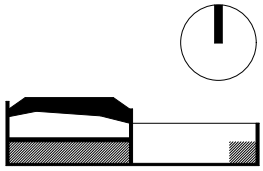
BAR
Des. 47



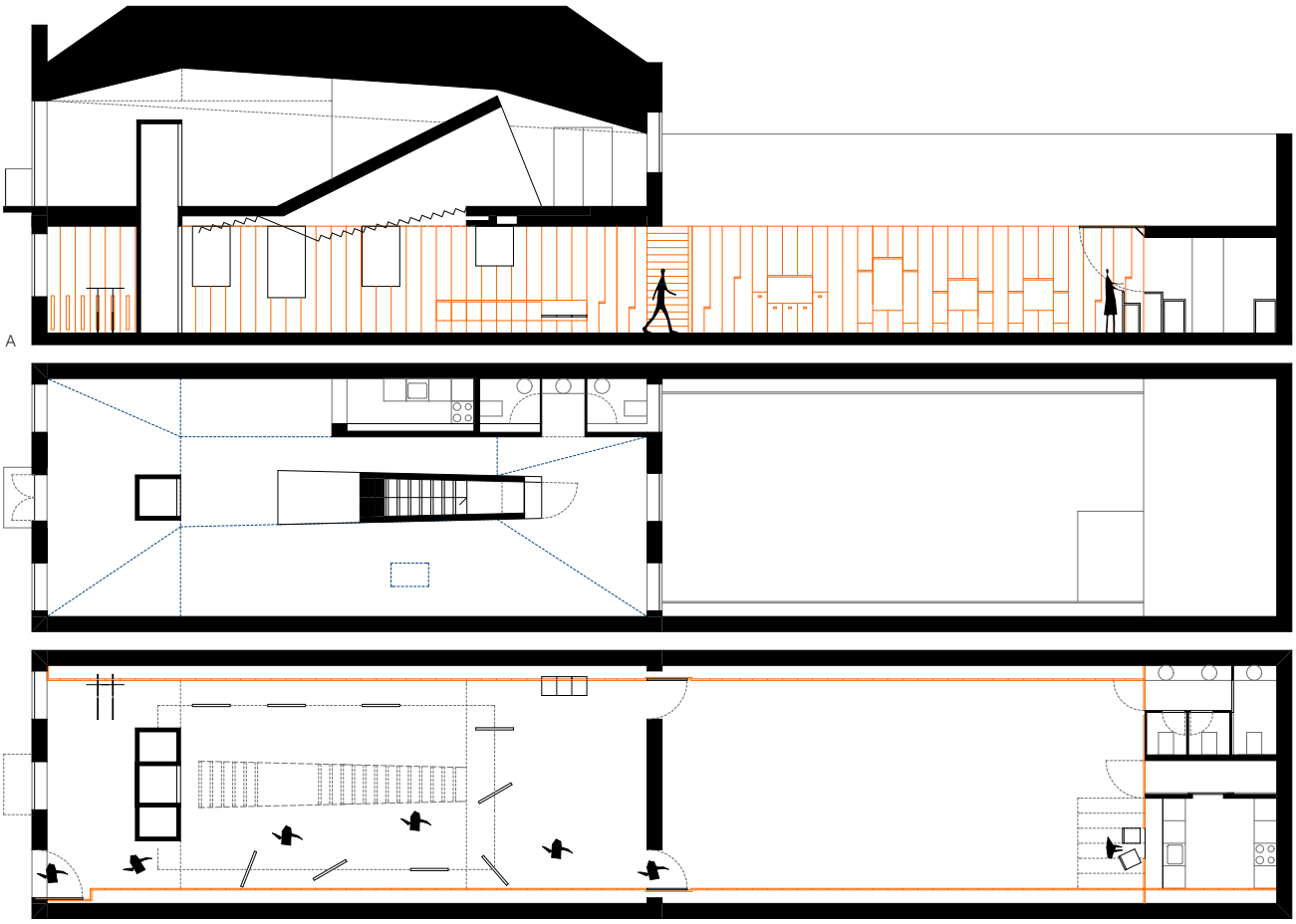





B
C
B1
C1
D1
E1
A1
A2
B2
C2
D2
E2
D
E

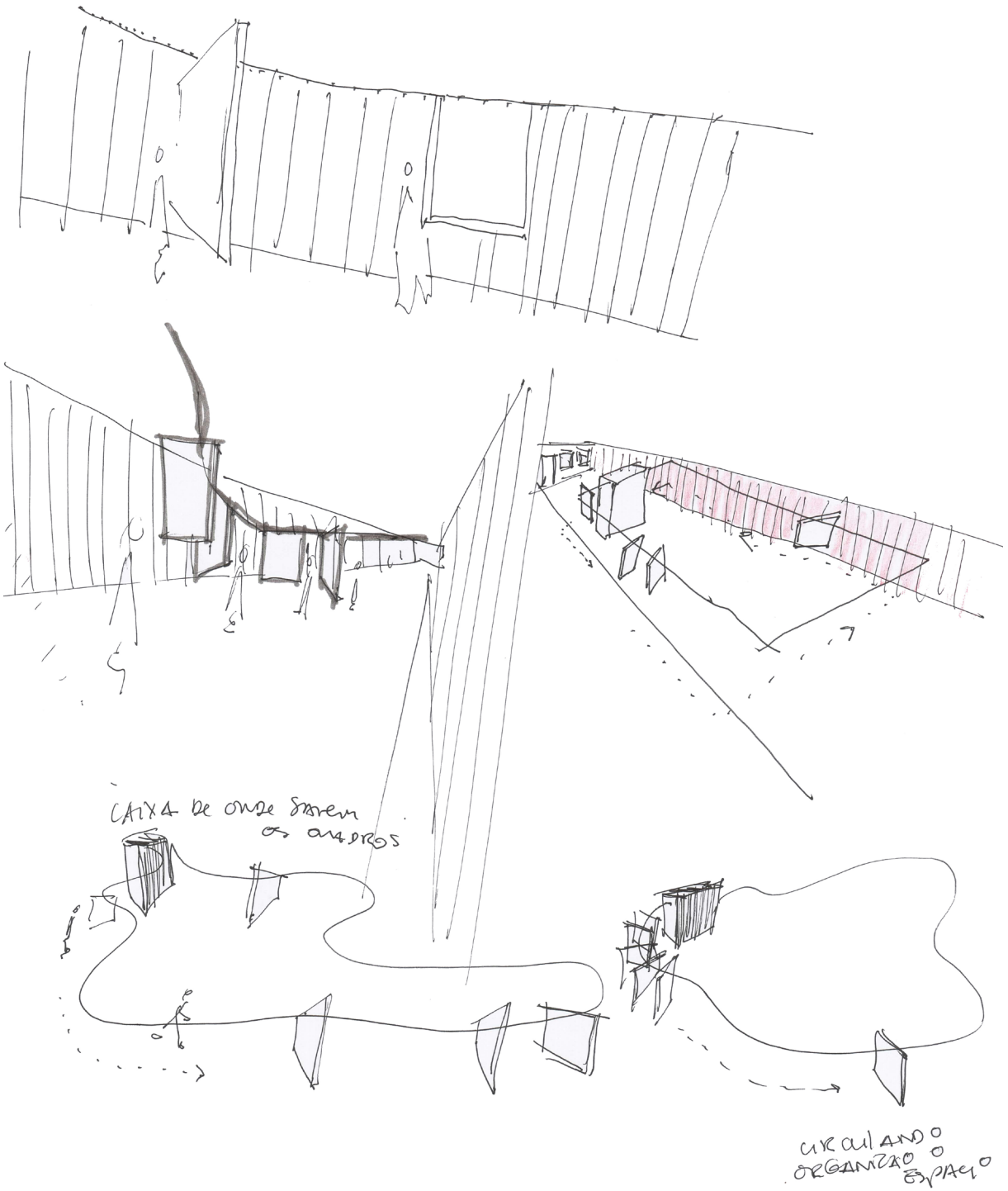


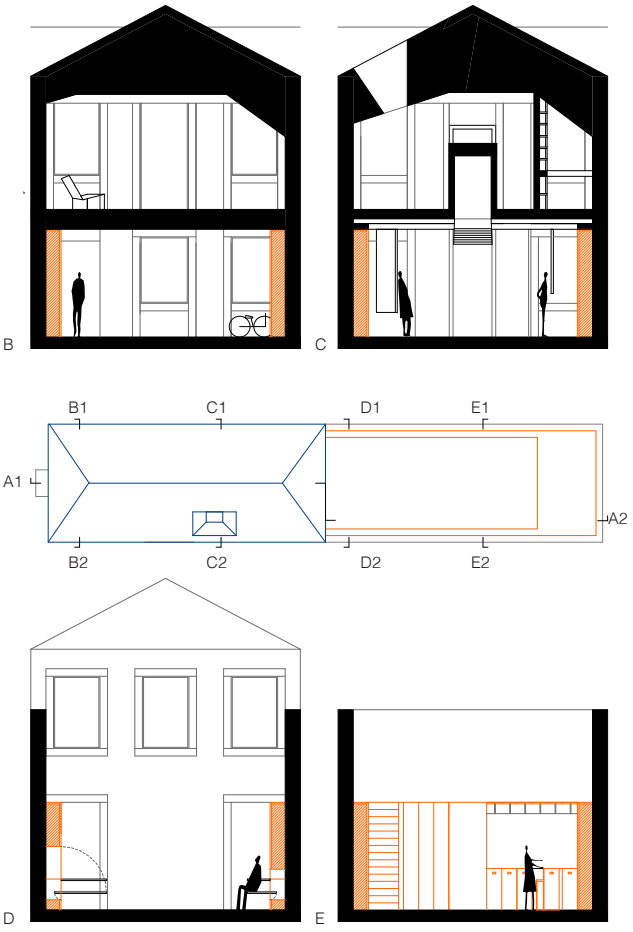
BAR + ESPAÇO EXPOSITIVO
Plantas e cortes, escala 1:200
Des.s 48 a 54

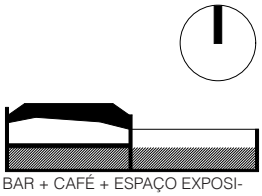




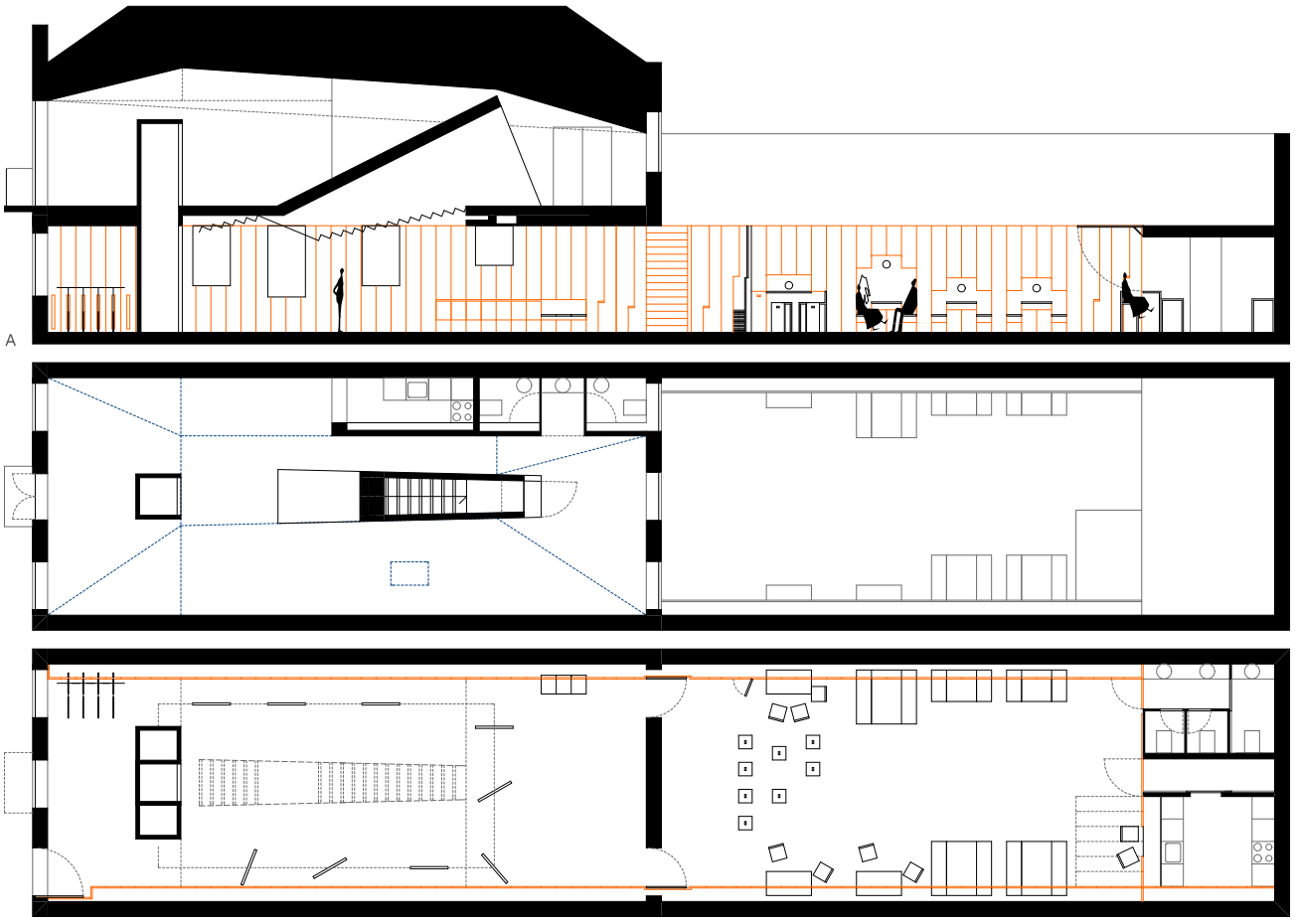
BAR + ESPAÇO EXPOSITIVO
Des. 55

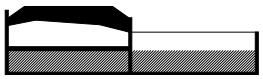



B
C
B1
C1
D1
E1
A1
A2
B2
C2
D2
E2
D
E

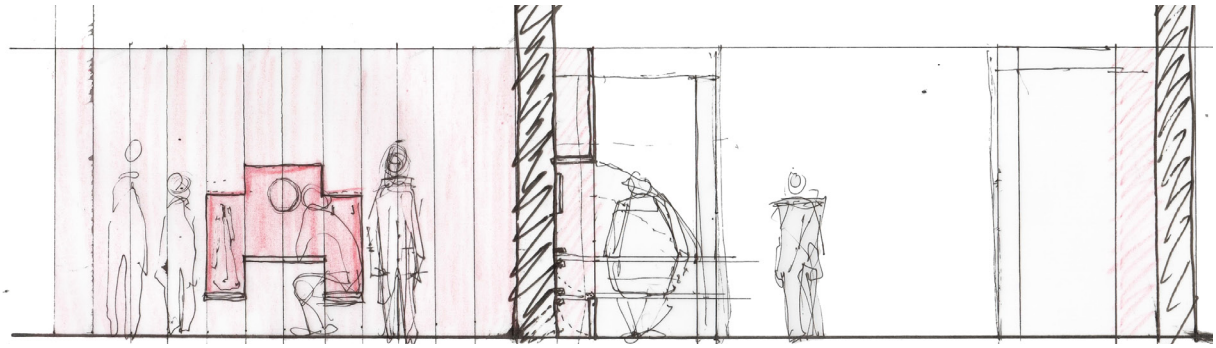


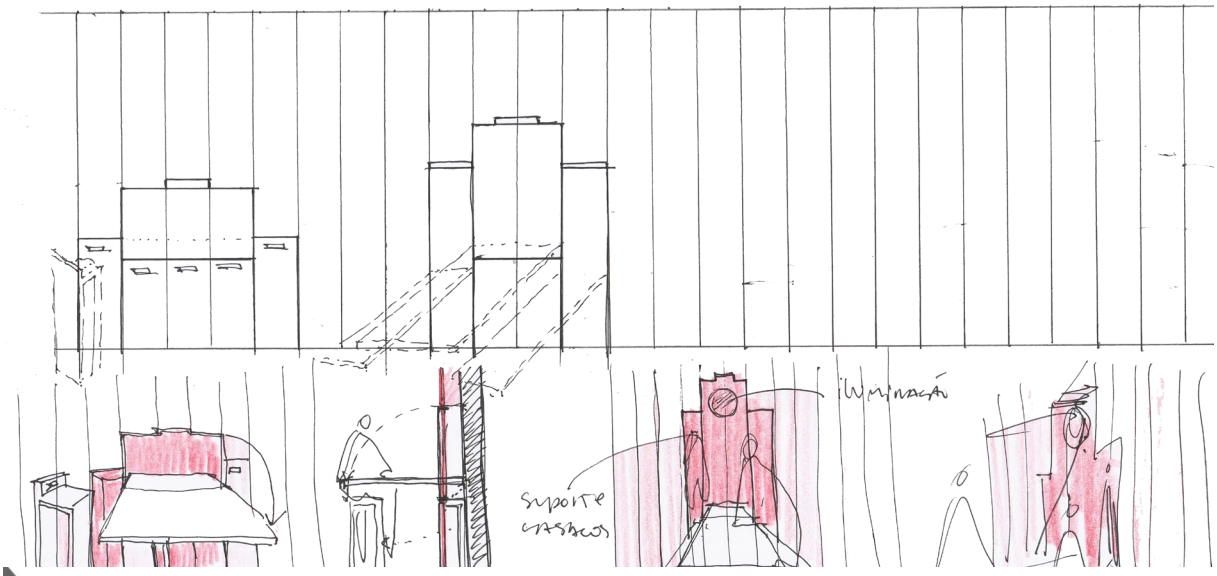
BAR + CAFÉ + ESPAÇO EXPOSI-
TIVO
Plantas e cortes, escala 1:200
Des.s 56 a 62



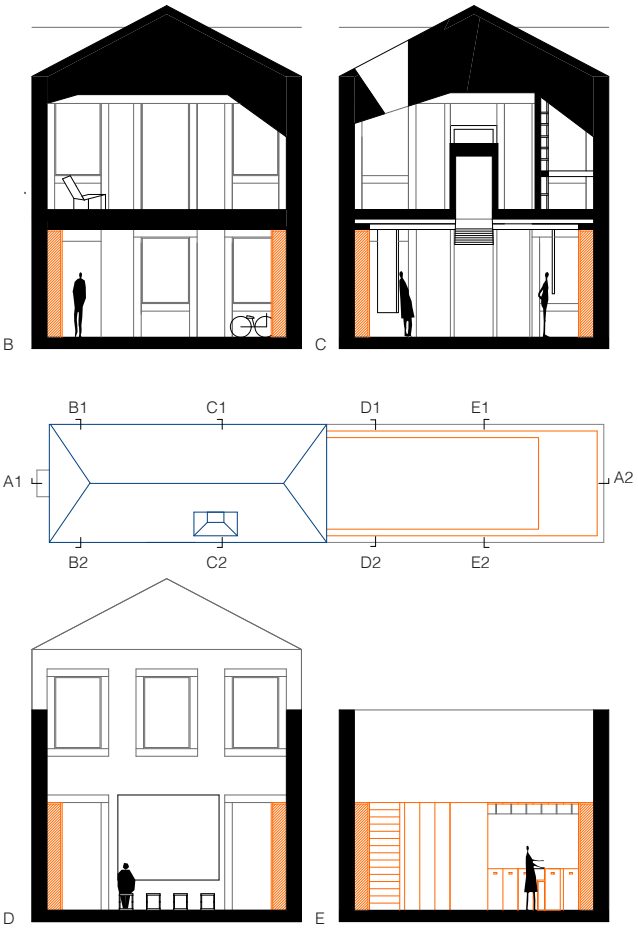


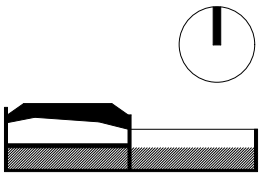
BAR + CAFÉ +ESPAÇO EXPOSI-
TIVO
Des. 63



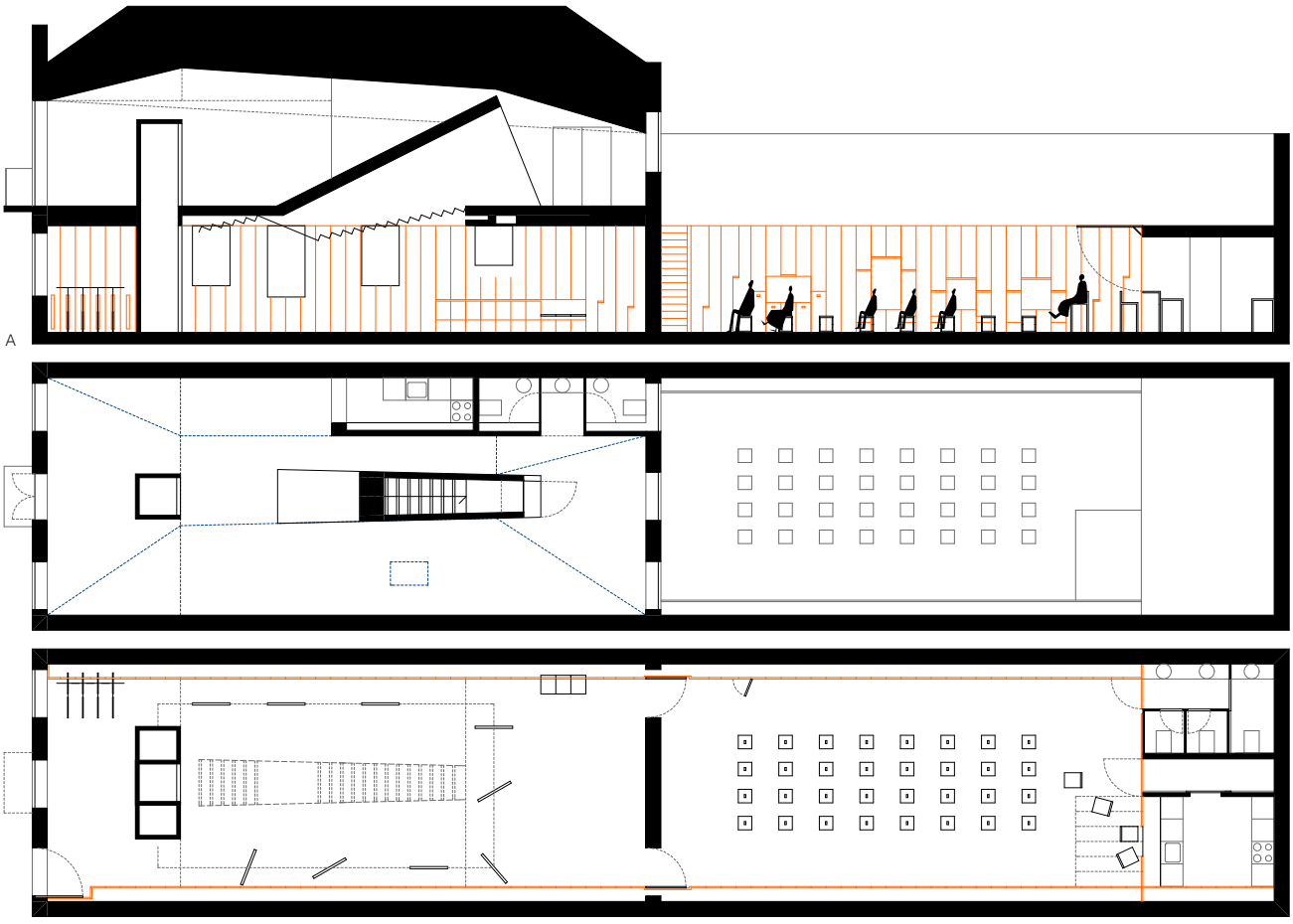




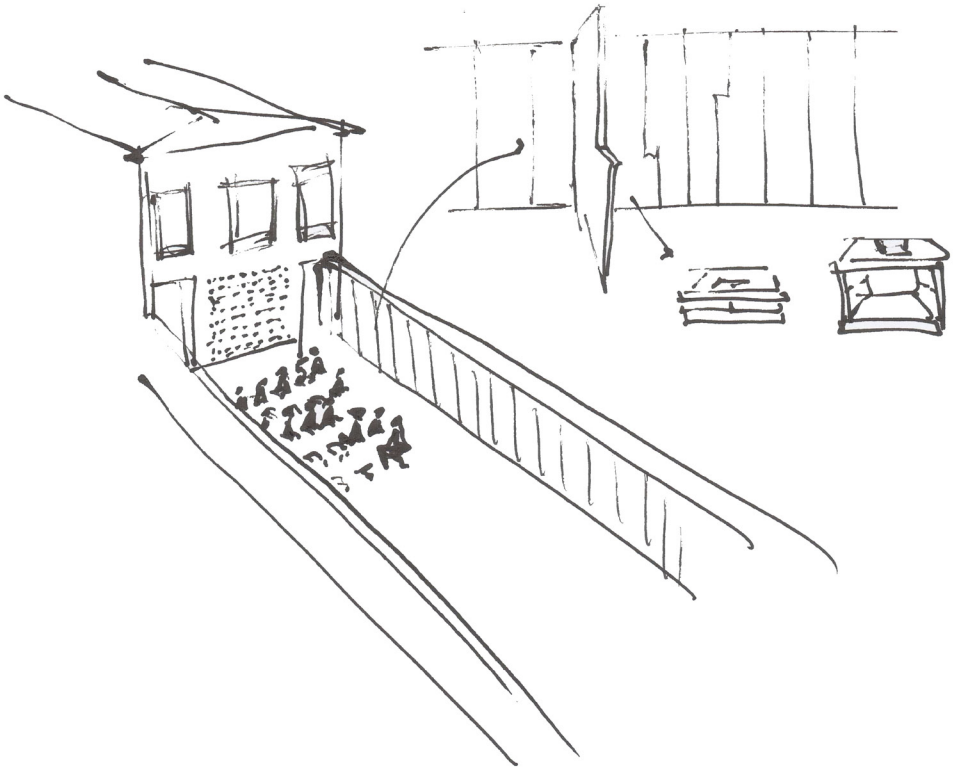

B
C
B1
C1
D1
E1
A1
A2
B2
C2
D2
E2
D
E



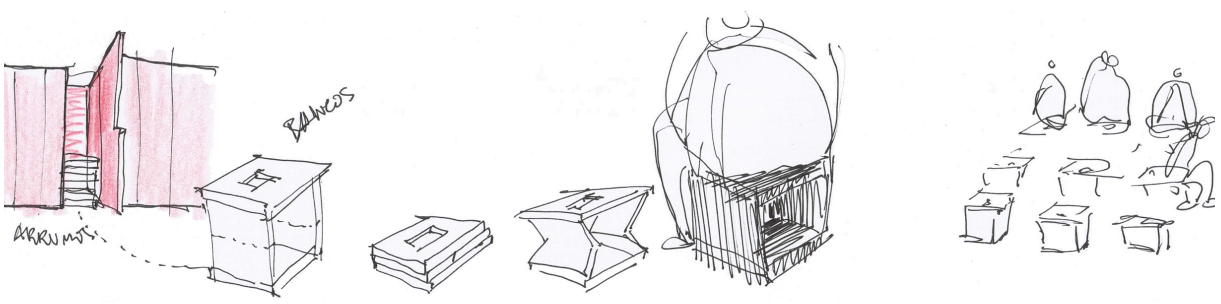
BAR + CINEMA EXTERIOR +
ESPAÇO EXPOSITIVO
Plantas e cortes, escala 1:200
Des.s 64 a 70

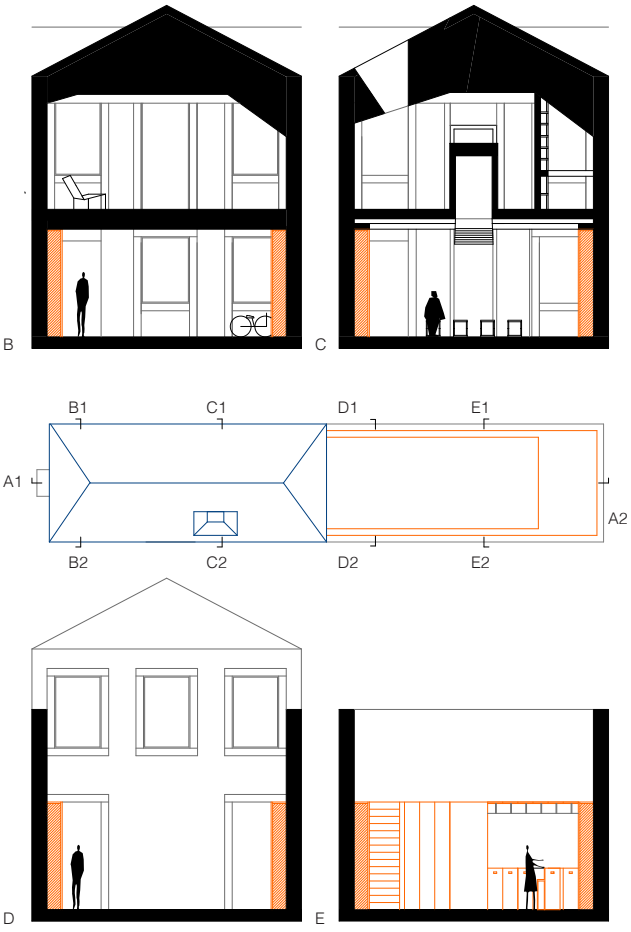


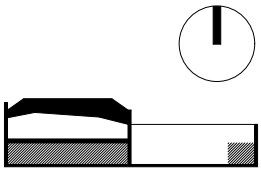
BAR + CINEMA EXTERIOR +
ESPAÇO EXPOSITIVO
Des. 71



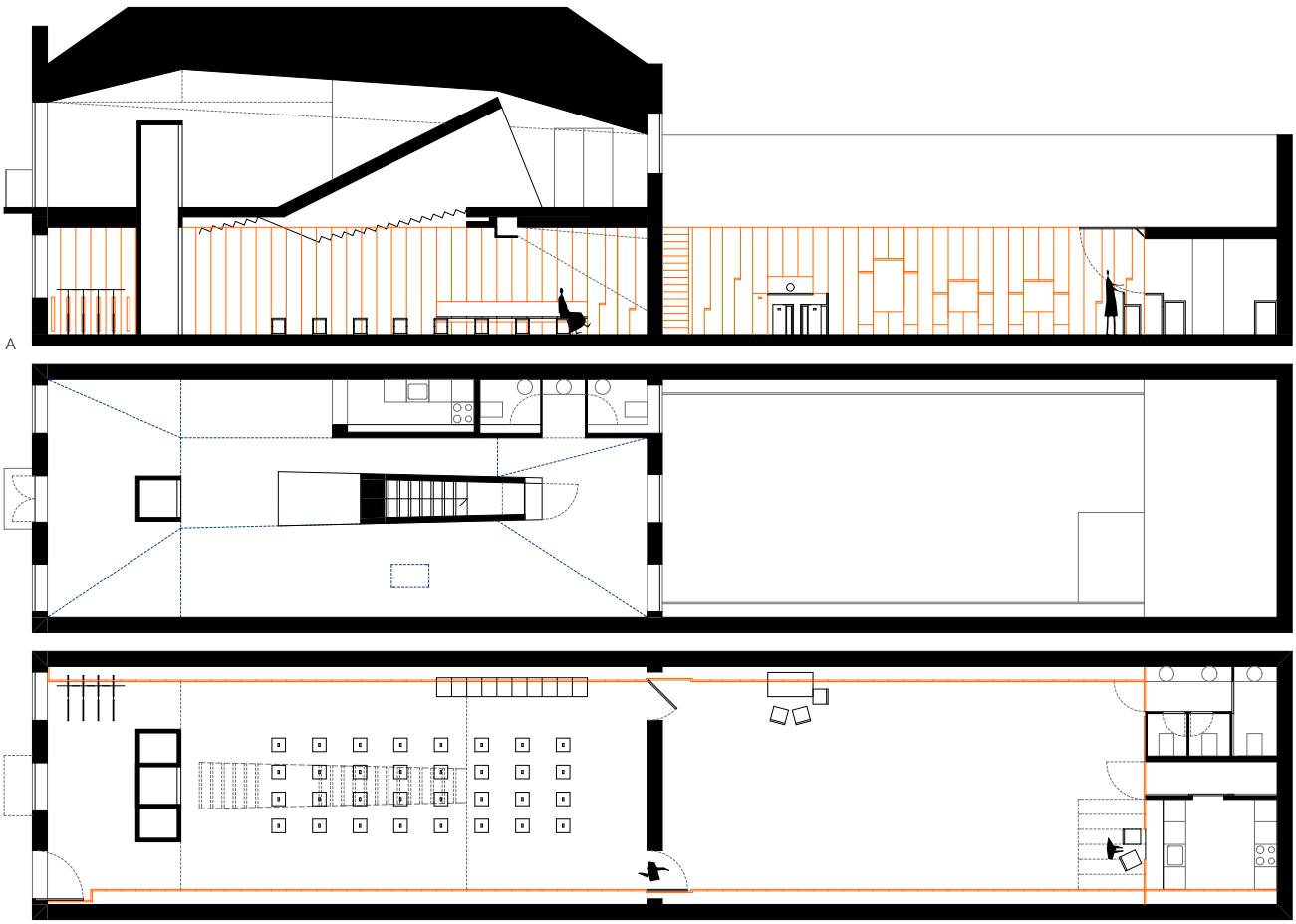


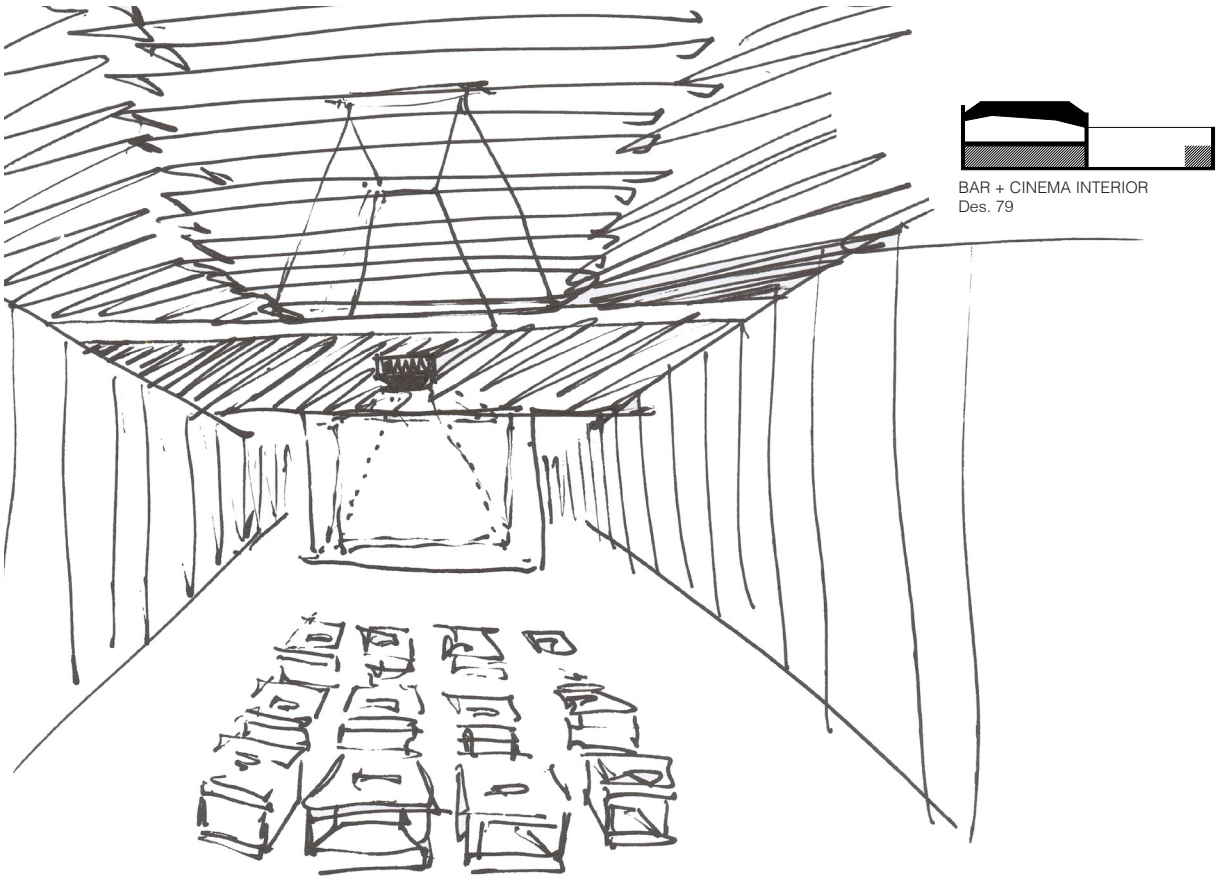



B
C
B1
C1
D1
E1
A1
A2
B2
C2
D2
E2
D
E

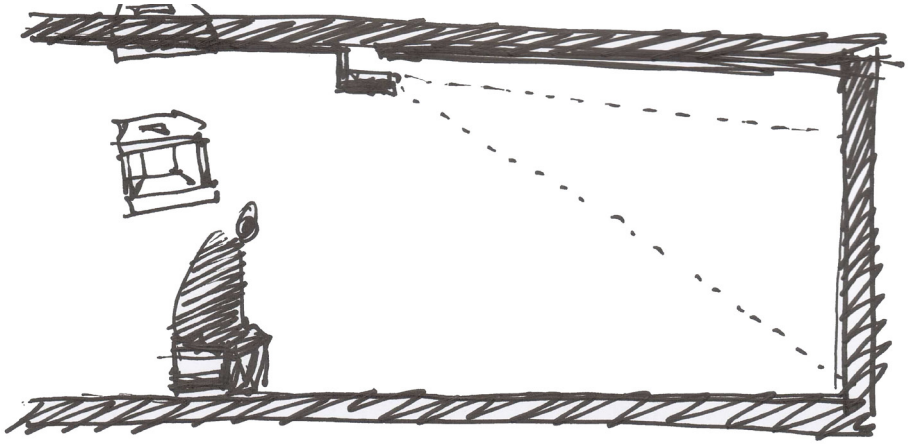


BAR + CINEMA INTERIOR
Plantas e cortes, escala 1:200
Des.s 72 a 78

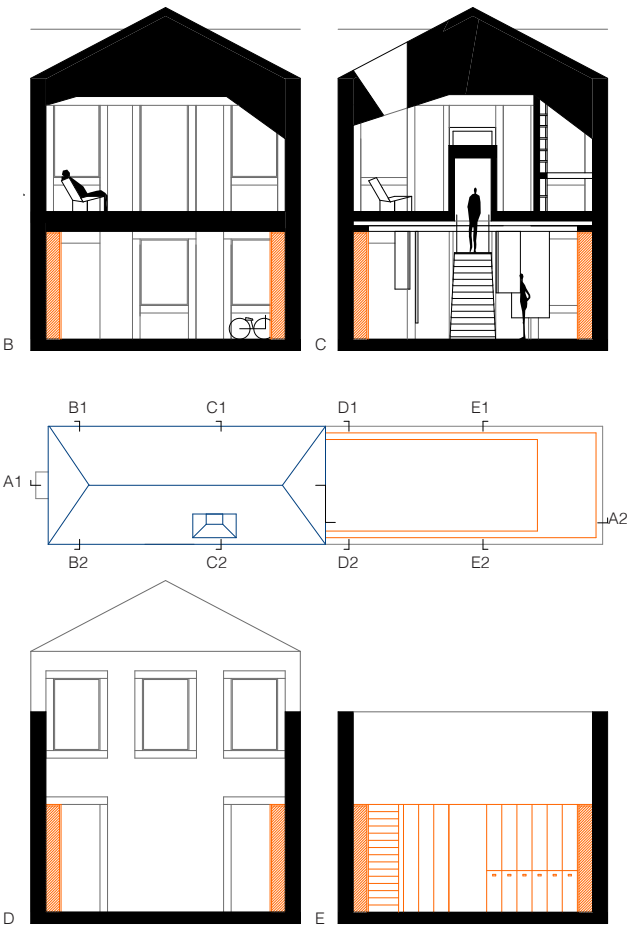


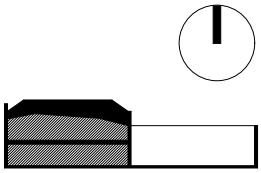


BAR + CINEMA INTERIOR
Des. 79

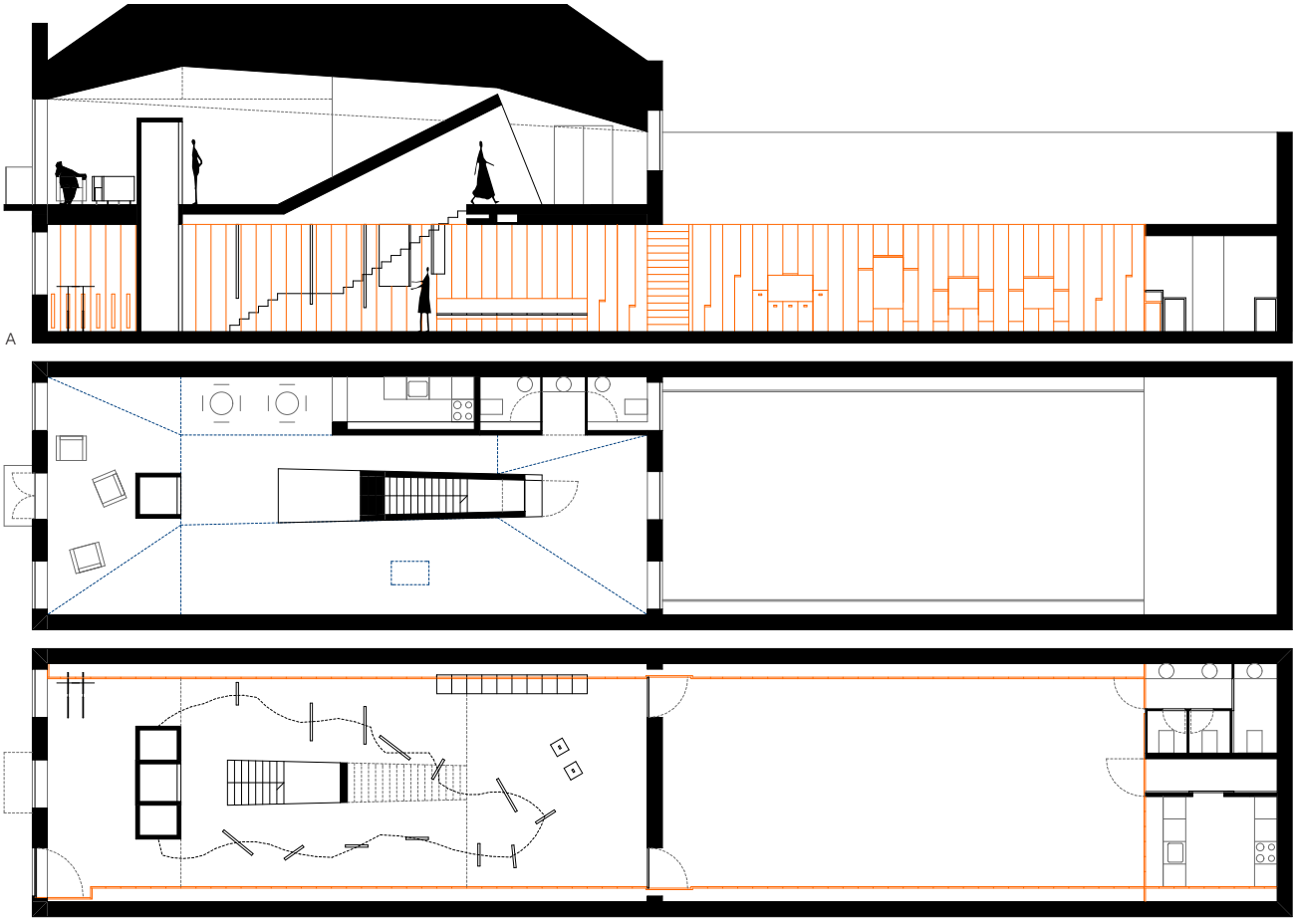


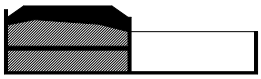



B
C
B1
C1
D1
E1
A1
A2
B2
C2
D2
E2
D
E

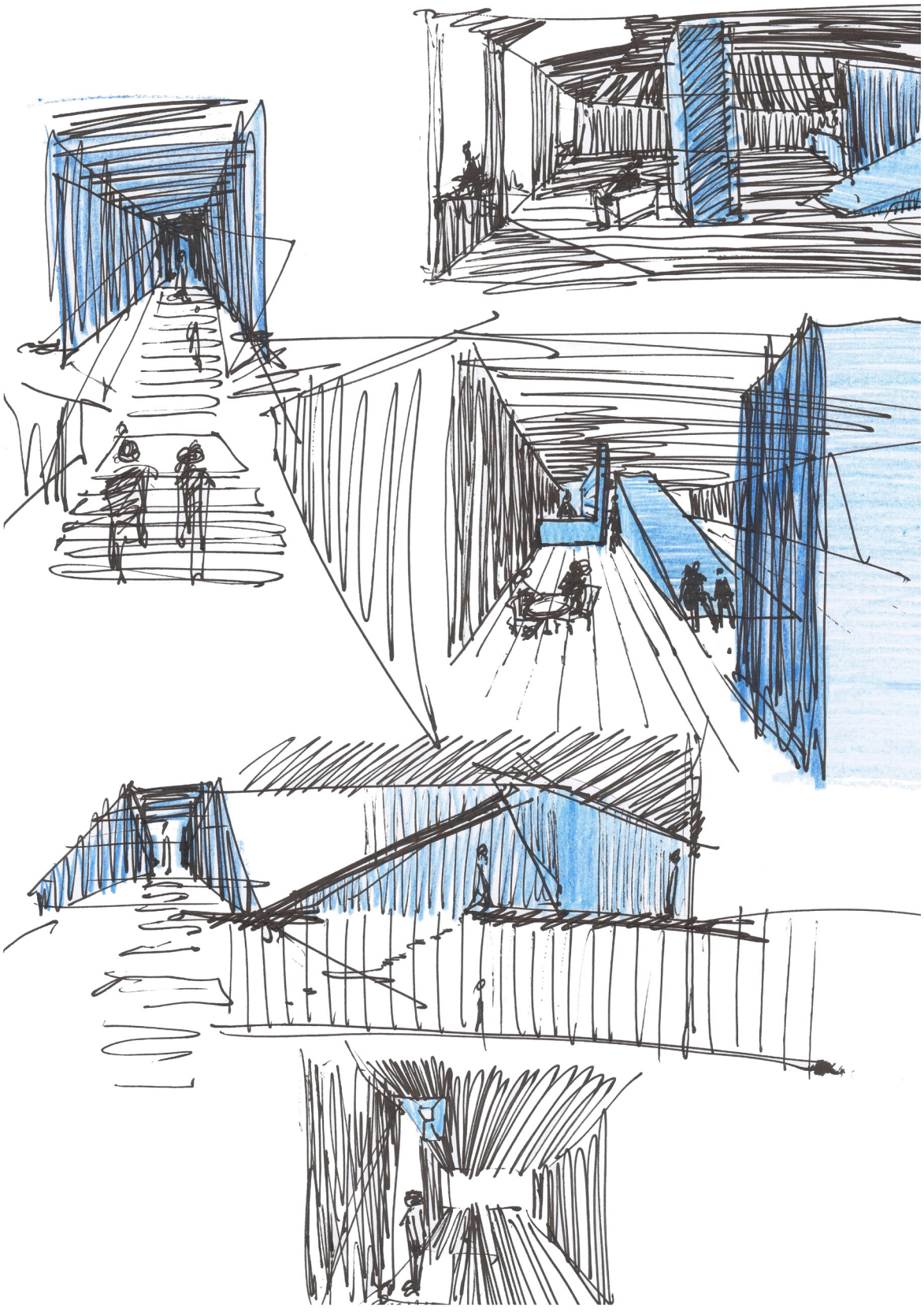


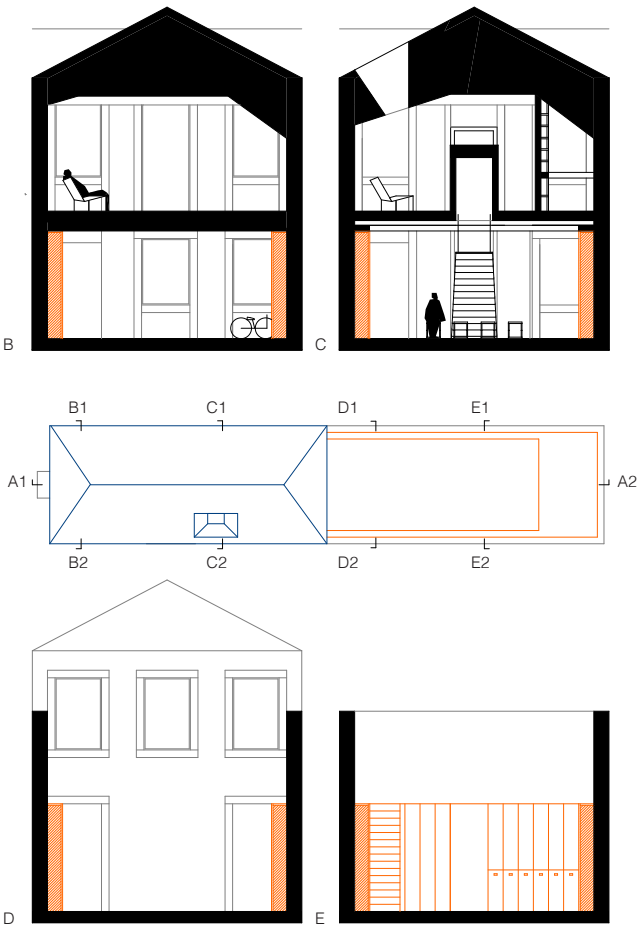
ESPAÇO EXPOSITIVO + PISO SUPERIOR
Plantas e cortes, escala 1:200
Des.s 80 a 86

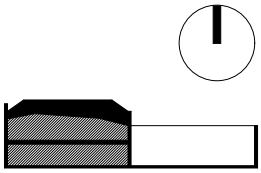




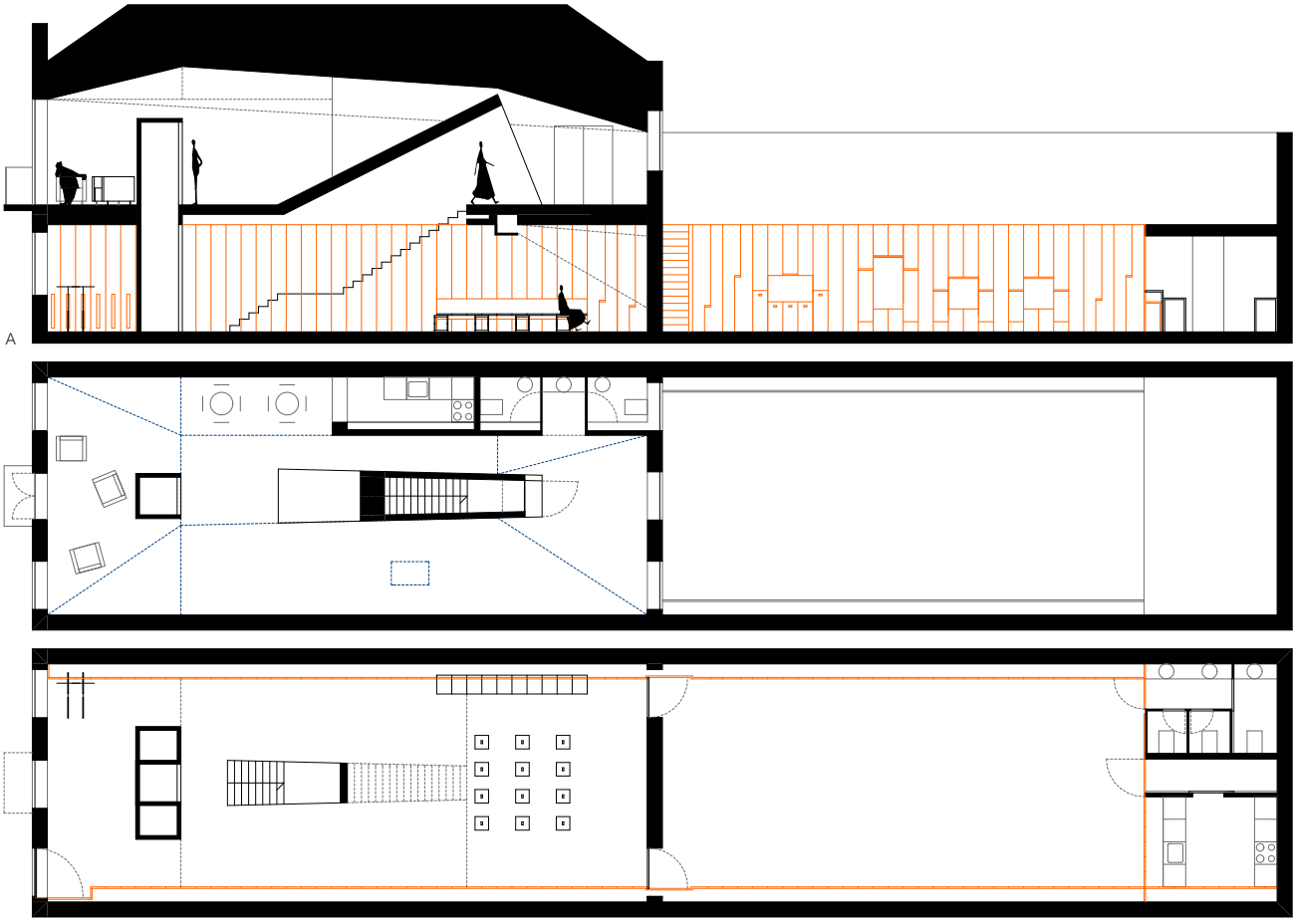
ESPAÇO EXPOSITIVO + PISO SUPERIOR
Des. 87

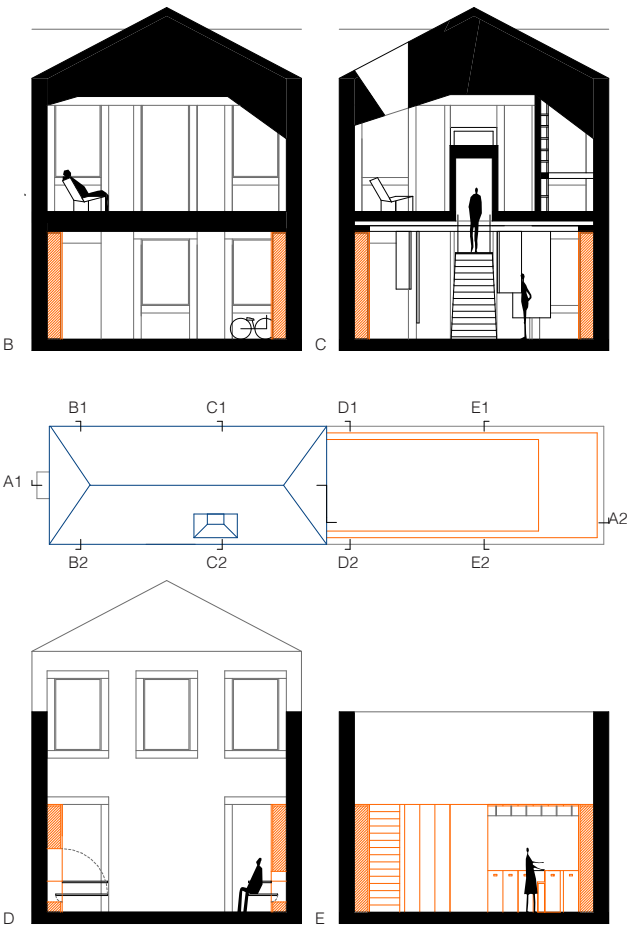


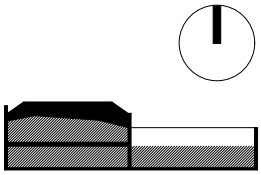

B
C
B1
C1
D1
E1
A1
A2
B2
C2
D2
E2
D
E



CINEMA INTERIOR + PISO SUPERIOR
Plantas e cortes, escala 1:200
Des.s 88 a 94

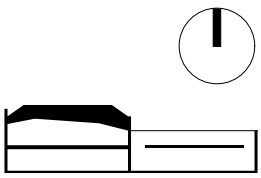



B
C
B1
C1
D1
E1
A1
A2
B2
C2
D2
E2
D
E



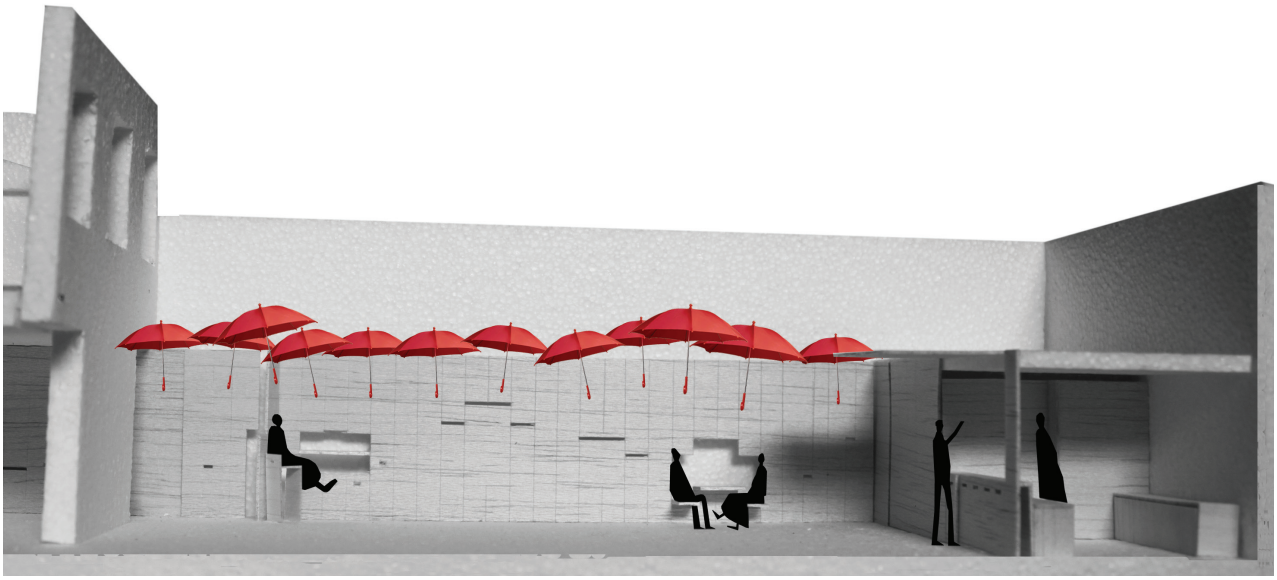
FUNCIONAMENTO TOTAL DO ESPAÇO
Plantas e cortes, escala 1:200
Des.s 95 a 101

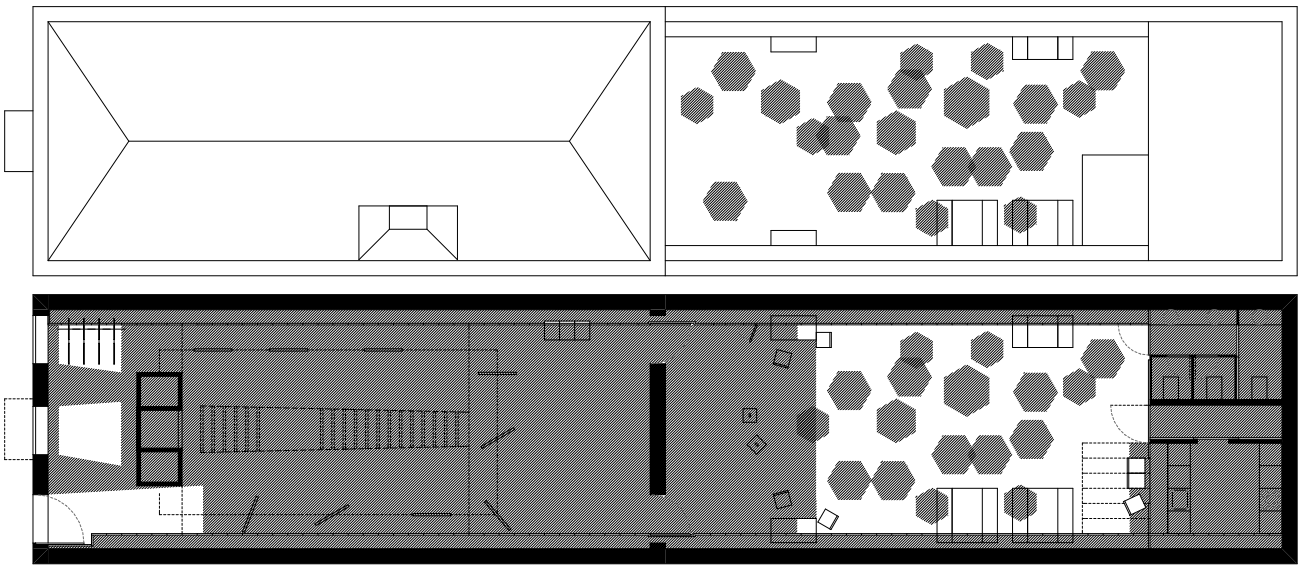


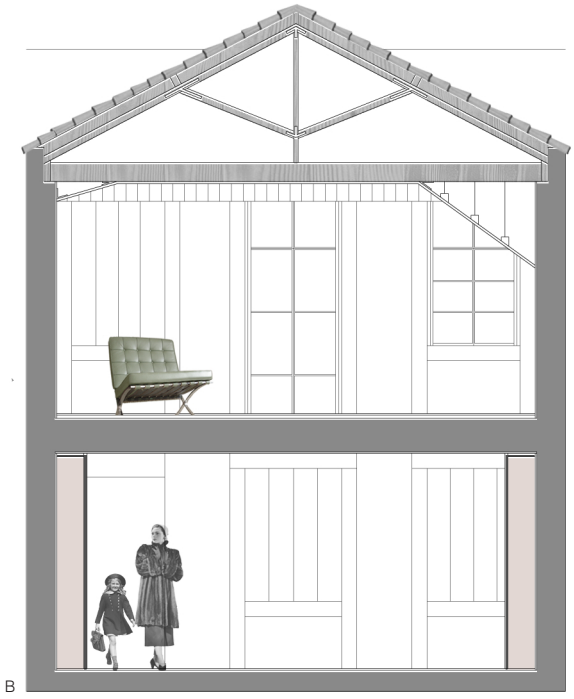


SOMBREAMENTO DO ESPAÇO
Plantas escala 1:200
Des.s 102 a 104

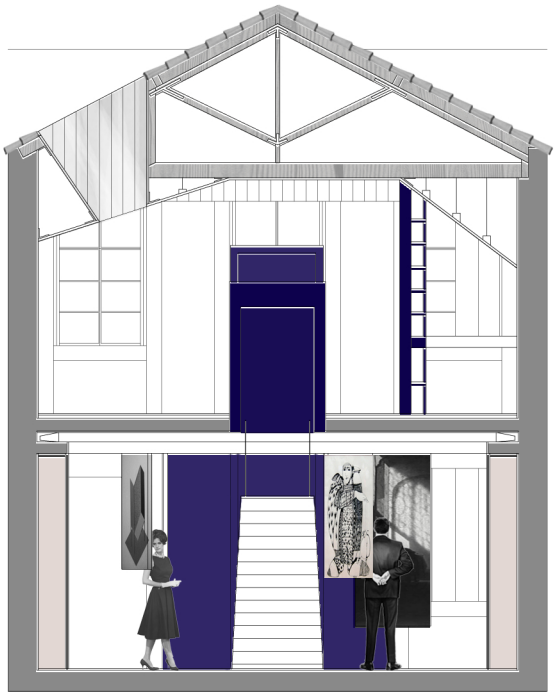
O sombreamento do pátio será uma estrutura temporária onde diferentes artistas poderão experimentar diferentes soluções.



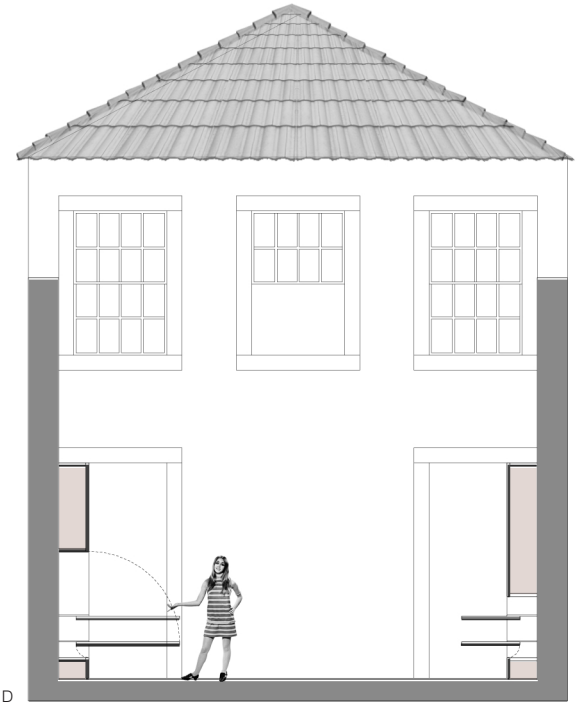




B



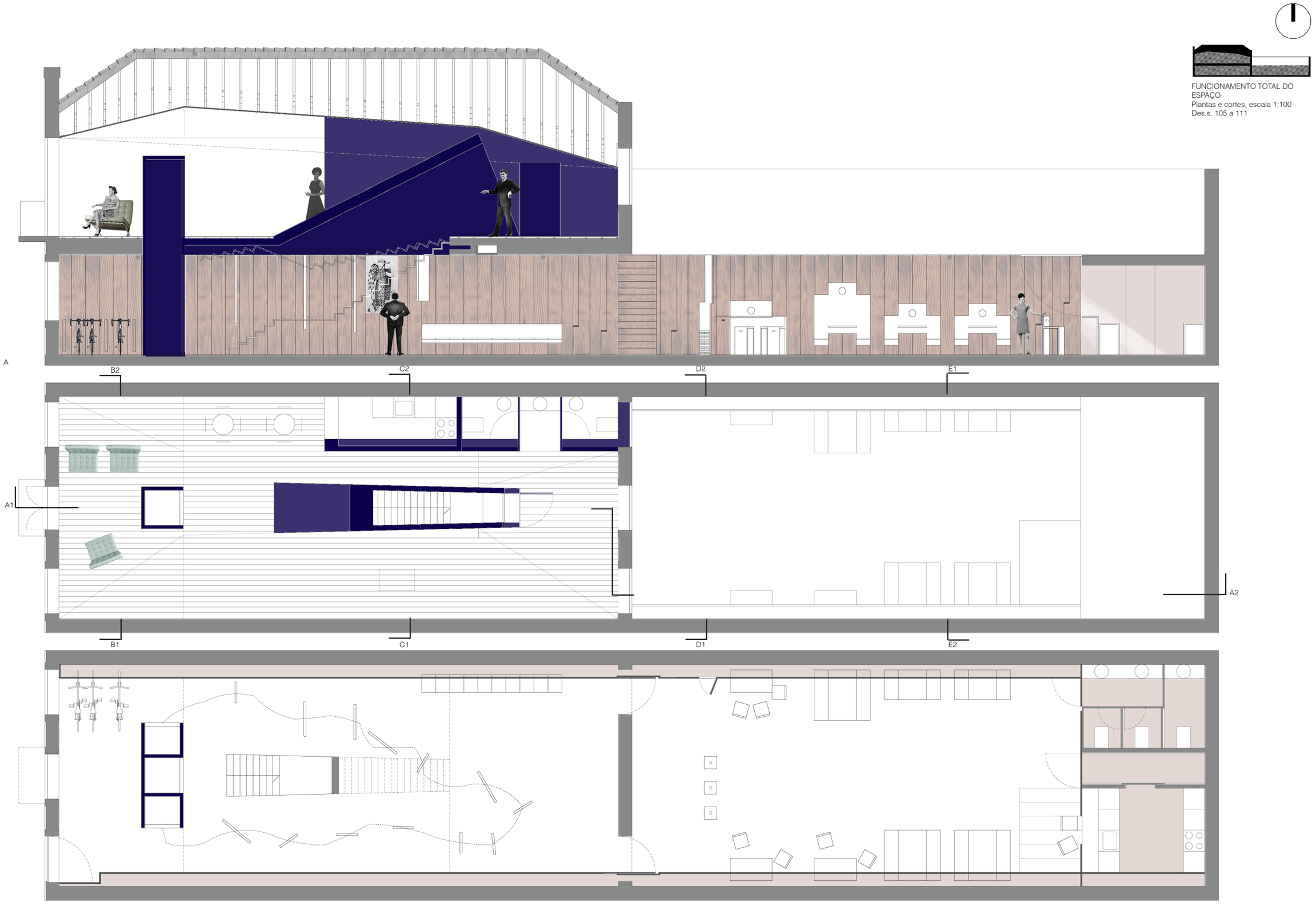
C



D



E



FUNCIONAMENTO TOTAL DO ESPAÇO
Plantas e cortes, escala 1:100
Des.s. 105 a 111

“Se a vida busca fazer-se eterna,
pede igualmente para se fazer inteligível
e não repousa senão na transparência;
intimidade que procura tornar-se visível;
solidão que quer evitá-la ardilosamente frente a si mesma.
E, tendo chegado à maturidade,
a sua existência fez-se visível,
ganhou corpo,
realidade perante ela.
E repete hoje a sua pergunta primeira frente às coisas;
quer ver-se a si mesma.”

María Zambrano



Fig. 1 - *Collegio*, Arturo Martini

PARTE IV A ALMA DOS ESPAÇOS

Existe vida por entre os espaços. Mesmo que vazios, mesmo que deixados ao abandono, mesmo que perdidos no esquecimento, existe vida por entre os espaços. Por vezes, o carisma de um espaço advém desse mesmo abandono ou desamparo, por ter sido, um dia, ocupado ou vivido e ser agora, apenas, um resto de coisa incerta e longínqua. Existe vida por entre os espaços.

Estes espaços, de índole frágil, relacionam-se com o mundo com a força inegável de um espaço resultante da evolução da própria história – fruto de uma época e consequente da evolução humana, estes espaços emanam história e cultura, remetem-nos a um passado, confortando-nos na ausência de referenciais que a cidade contemporânea, tendencialmente, nos conduz.

Procurando inspiração em pequenos fragmentos na cidade, resquícios de outras épocas, apelamos ao sentido de reabilitação da cidade, pela criação de diferentes modos de ocupar e de trazê-los, de novo, ao seio da vida dos habitantes, dando a conhecer parte esquecida e escondida na interioridade de um quarteirão do Porto. Assim, abrimos uma porta a qualquer habitante para dar entrada a um lote estreito, de ocupação oitocentista, presenteando uma imagem, por vezes esquecida, ou em alguns casos perdida, de um espaço pequeno, de escala familiar e de imagética poética, que nos familiariza e contextualiza num mundo, sem que, no entanto, pretenda ser cópia do passado ou uma imagem eternizada do que terá, um dia, sido. O projecto que aqui apresentamos, exalta uma acção reinterpretativa através da revitalização e reaproveitamento e não uma acção restauradora do que foi, em tempos, este edifício.

Acreditando que a história não é eternizada pela repetição de formas e de desenhos, concluímos que a relação que estabelecemos com o mundo se baseia em sinais - indícios que provêem do nosso instinto, memórias que não se extinguem. Enquanto o cheiro, a luz, a proporção, a escala ou pequenos elementos nos fizerem lembrar o que um dia este terá sido, esse espaço será então, sempre, eternizado.

"Quieto se pode entender o movimento
das coisas imutáveis,
vazio se pode receber dez mil mundos."[1]

Su Tung-P'o

"A cidade deve escolher estradas novas, mas terá sempre que se inventar na sua própria tradição."[2]

Madalena Pinto Silva

1 SU TUNG-P'O, Poema ao monje budista Ts'an-Liao, in RACIONERO, Luis, "Textos de estética taoísta", Madrid, Alianza, Pg. 224, in ESPUELAS, Fernando, *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1999, Pg.103

2 PINTO DA SILVA, Madalena, *Forma e circunstância – A praça na cidade portuguesa contemporânea*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2009, Pg. 370

BIBLIOGRAFIA

Nota Final: O texto do corpo principal da dissertação é apresentado todo em português, tendo sido traduzidas, pela autora, as citações originariamente em outras líguas. Nas notas de rodapé não foram efectuadas traduções.

AGAMBEN, Giorgio, *A comunidade que vem*, Lisboa, Editora Presença, 1993

AUGÉ, Marc, *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidad*, tradução de Miguel Seminares Marques, Lisboa, 90 graus Editora, 2005

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaire de France, 1957

BAEZA, Alberto Campo, *A ideia construída*, Casal de Cambra : Caleidoscópio, 2004

BAEZA, Alberto Campo, *Pensar com as mãos*, Casal da Cambra, Caleidoscópio, 2011

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e simulação*, Lisboa, Relógio D' Água, 1991

BENEVOLO, Leonardo, *La captura del infinito*, Madrid, Celeste Ediciones, 1994

BOHIGAS, Oriol, *Contra la incontinencia urbana. Reconsideración moral de la arquitectura y de la ciudad*, Barcelona, Editorial Electa, 2004

BORJA, Jordi; Muxi, Zaida, *El espacio público: cuidad y ciudadanía*, Barcelona, Edições Electa, 2003

BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y espacio*, Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1969

CALVINO, Ítalo, *As cidades invisíveis*, Lisbos, Editora Teorema, 2006

CARNEIRO, Alberto, *Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto*, Porto, publicações Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1995

CASTELLS, Manuel, *La questión urbana*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1997

CERASI, Maurice, *El espacio colectivo de la ciudad*, Barcelona, Editora oikos-tau, S.A., 1900

CHOAY, Françoise, *Espacements: l'évolution de l'espace urbain en France*, Milano, Skira Editore, 2003

DOLLÉ, Jean-Paul, *Le territoire du rien ou la contre-révolution patrimonaliste*, Paris, Éditions Lignes & Manifestes, 2005.

DURAN, Maria-Angeles, *La Ciudad Compartida: Conocimiento, afecto y uso*, Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de Arquitectura de España, 1998.

ESPAÑOL, Joaquim, *Forma y consistencia*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007

ESPUELAS, Fernando, *Il vuoto: Riflessioni sullo spazio in architettura*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2006.
FINE, Marc, *Espacios Urbanos*, México, Books Factory, S.L., 2002.

FOCILLION, Henri, *A Vida das Formas. Elogio da mão*, Lisboa, Edições 70 L.da, 1988

FORTIER, Bruno, *L'amour des villes*, Liége, Pierre Mardaga éditeur, 1994

GEHL, Jan, *Life between Buildings, using public space*, Arkitektens Forlag, 2010

GEHL, Jan; GEMGOES, Lars, *Novos espaços urbanos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2002

GIESTA, Sigfrido, *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, Madrid, Editorial Dossat, S.A., 1982

GREGOTTI, Vittorio, *El territorio de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972.

GREGOTTI, Vittorio, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Bari, Editori Laterza, 2006

GUEDES, Pancho, *Manifestos, Ensaios, Falas, Publicações*, Lisboa, Ordem do Arquitectos Editora, 2007

HALL, Edward T., *A dimensão oculta*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1986

HEIDEGGER, Martin, *O conceito de tempo*, Lisboa, Editora Fim de Século, 2003

HERNANDEZ LEÓN, Juan Miguel, *Conjugar los vacíos*, Madrid, Abada Editores, 2005.

HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel; MONEO, Rafael; DAL CO, Francesco; LAHUERTA, Juan José, *Arquitectura y ciudad. La tradición Moderna entre la continuidad y la ruptura*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007

INNERARITY, Daniel, *El nuevo espacio público*, Madrid, Espasa Calpe, 2006.

LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1974

LIMA, Rita Machado, *Sentidos e construções : uma casa numa árvore*, docente acompanhante Professor Nuno Brandão Costa, Porto, Faup, 2008

LYNCH, Kevin, *A boa forma da cidade*, Lisboa, Edições 70, 2007.

MEISS, Pierre von, *De la forme au lieu: une introduction à l'étude de l'architecture*, Lausanne, Presses Polytechniques Romandes, 1986

MERLEU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
MONTANER, Josep Maria, *As formas do Século XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 2002

MONTANER, Josep Maria, *Sistemas arquitectónicos contemporâneos,* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2008

NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, New York, Princeton Architectural Press, 1996

NORBERG-SCHULZ, Christian, *La signification dans l'architecture occidentale*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1997.

OLIVEIRA, Fernando Lisboa, *A Ideia de Projecto em Charles S. Peirce ou da teoria do projecto considerada como uma semiótica*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2004

PANERAI, Philippe; CASTEX, Jean; DEPAULE, Jean C., I*solato urbano e città contemporânea*, Torino, Città Studi Edizioni, 1981.

PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel. La arquitectura de los sentidos*, Barcelona, Editora Gustavo Gill, SL

PINTO DA SILVA, Madalena, *Forma e circunstância – A praça na cidade portuguesa contemporânea*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2009

ROGERS, Ernesto, *Gli elementi del fenómeno architettonico*, Napoli, Guida editori, 1990.

RASMUSSEN, Eiler Steen, *Viver a arquitectura*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007

SANTOS, Helena Sofia Vilar dos, *A luz como argumento arquitectónico*, docente acompanhante Professora Doutora Madalena Pinto da Silva. - Porto : Faup, 2010

SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Diferencias, topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2003

SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Intervenciones*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2006

SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territórios*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2002

SOLÀ-MORALES, Manuel, *Las formas de crecimiento urbano*, Barcelona, Edicions UPC, 1997

SOLÀ-MORALES, Manuel de, "Spazio, tempo e città", in *Lotus International, nº 51*, Milano, 1986

TANIZAKI, Junichiro, *O elogio da sombra*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2008

TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, Porto, publicações Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2008.

TRELCAT, Sophie, "Avec le temps… Matériaux et vieillissement" in *L'architecture d'aujourd'hui, nrº 331*, Paris, 2000

ZAMBRANO, Maria, *A metáfora do coração e outros escritos*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1993

ZUMPTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, SL, 2009

públicações periódicas

Arquitectura e arte, nrº 59, 60, Lisboa, Julho, Agosto, 2008
"Geração Z", in *Arquitectura e Arte, nrº 84, 85*, Lisboa, Setembro, Outubro, 2010
L'architecture d'aujourd'hui, nrº 331, Paris, 2000
Lotus International, nº 51, Milano, 1986
Topos nrº5, Munique, Callwey München, 1994
Topos nrº6, Munique, Callwey München, 1993

web

Arch Daily - http://www.archdaily.com/
Cronica Eelectronica - http://www.cronicaelectronica.org
Dedalo - http://revistadedalo.com/#850508/Conferencistas-Lecturers
Sound implant - http://www.soundimplant.com/gilaubry/
Spotted by locals - http://www.spottedbylocals.com/
Últimas reportagens - Fernando Guerra - http://ultimasreportagens.com
Vitruvius - http://www.vitruvius.com.br

CRÉDITOS DAS IMAGEM

Nota: A grande maioria das fotografias encontra-se alterada pela autora. As alterações incidem na cor, contraste e enquadramento relativamente ao seu original.

INTRODUÇÃO

Fig. 1 - *A cidade destruída,* Ossip Zadkine, in Catálogo "Visiones urbanas, Europa 1870 – 1993: La ciudad del artista. Laciudad del arquitecto", Barcelona, Electa, Centro de Cultura Contemporània de Barcelona, 1994, p. 278, in PINTO DA SILVA, Madalena, *Forma e circunstância – A praça na cidade portuguesa contemporânea*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2009, Pg. 5

PARTE I

Fig. 1 - *Topos I*, Eduardo Chillida, 1985, disponível em inhttp://picasaweb.google.com/Trianapsp/EduardoChillida# [Consultado em Setembro de 2011]
Fig. 2 - *Rivo House*, Chile, de Pezo von Ellrichshausen, 2003, disponível em http://www.pezo.cl/ [Consultado em 2011]
Fig. 3 - *Casa Malaparte*, Adalberto Libera e Curzio Malaparte, Capri, 1937, fotografia de António Lopes
Fig. 4 - Vista da varanda do quarto sobre a sala e o terraço, Unidade habitacional de Marselha, França, Le Corbusier, 1959, em *Le Corbusier, le grand*, New York, Phaidon Press Limited, 2008, Pg. 437
Fig. 5 - Vista do terraço da casa *La petite maison du Lac*, lago Léman, Suiça, Le Corbusier, 1924, 1925, em *Le Corbusier, le grand*, New York, Phaidon Press Limited, 2008, Pg. 151
Fig. 6 - *Sleeping place mark*, Richard Long, 1990, in LONG, Richard, *Walking in circles*, 1st ed. Reprinted, London, Thames and Hudson, cop. 1994, Pg.191
Fig. 7 - *A hundred sticks placed on a beaver lodge*, 1985, in LONG, Richard, *Walking in circles*, 1st ed. Reprinted, London, Thames and Hudson, cop. 1994, Pg.85
Fig. 8 - *Circle in Africa*, 1978, em, LONG, Richard, *Walking in circles*, 1st ed. Reprinted, London, Thames and Hudson, cop. 1994, Pg.81
Fig. 9 - *Walking a circle in mist*, Richard Long, 1986, em LONG, Richard, *Walking in circles*, 1st ed. Reprinted, London, Thames and Hudson, cop. 1994, Pg.189
Fig. 10 - *La maison imaginaire*, montagem photográfica de Robert Doisneau, 1947, in FORTIER, Bruno, *L'amour des villes*, Liége, Pierre Mardaga éditeur, 1994, Pg.152
Fig. 11 - Vaso Savoy e molde em madeira, Alvar Aalto, in CATERS, Adélaïde, *El despertar de la matéria : Aalto, Eisenstein y Proust*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007, Pg.20
Fig. 12 - *Salto no vazio*, Yves Klein, 1960, disponível em http://hyper-power.blogspot.com/2011_03_01_archive.html [Consultado em Junho de 2011]
Fig. 13 - Relevo, *Esponja azul*, Yves Klein, 1960, disponível em http://arttattler.com/archiveyvesklein.html [Consultado em Junho de 2011]
Fig. 14 - *100 Liters* , Pezo von Ellrichshausen, Chile, 2001, disponível em http://www.pezo.cl/ [Consultado em 2011]
Fig. 15 - *Carnavial: Memória metamorfose de um corpo ausente*, Alberto Carneiro, in FERNANDES, António Alberto de Castro, CARNEIRO, Alberto, *Alberto Carneiro. Paisagens interiores*, Santo Tirso : Câmara Municipal, 2006, Pg. 66
Figs. 16, 17 e 18 - Desenhos do Partenon, Atenas, Le Corbusier, 1911, in *Le Corbusier, le grand*, New York, Phaidon Press Limited,2008, Pg. 59
Fig. 19 - *Glass corridor through courtyard 3*, fotografia de Walter Niedermayr, in HASEGAWA, Yuko, WASHIDA, Meruro, Kazuyo Seijima + Ryue Neshizawa/SANNA, Hirosaka, *21st Century Museum of Contemporary Art*, Kanazawa and Hokkoku Shimbun Co, Ltd, 2005, Pg.21
Fig. 20 - *Brainforest*, 2004, fotografia de Walter Niedermayr, in HASEGAWA, Yuko, WASHIDA, Meruro, Kazuyo Seijima + Ryue Neshizawa/SANNA, Hirosaka, *21st Century Museum of Contemporary Art*, Kanazawa and Hokkoku Shimbun Co, Ltd, 2005, Pg.18

Fig. 21 - Peça escultórica Eldu, Eduardo Chillida, in *Chillida: escala humana*, Gijón, Caja de Ahorros de Asturias, 1991, Pg.107
Fig. 22 - Ensaio Mãos 1971, Eduardo Chillida, in *Chillida: escala humana*, Gijón, Caja de Ahorros de Asturias, 1991, Pg.103
Fig. 23 - Ensaio Mãos 1971, Eduardo Chillida, in *Chillida: escala humana*, Gijón, Caja de Ahorros de Asturias, 1991, Pg. 104
Fig. 24 - Ensaio Mãos 1971, Eduardo Chillida, in *Chillida: escala humana*, Gijón, Caja de Ahorros de Asturias, 1991, Pg. 105
Fig. 25 - Ensaio Mãos 1971, Eduardo Chillida, in *Chillida: escala humana*, Gijón, Caja de Ahorros de Asturias, 1991, Pg. 106
Fig. 26 - *Homenagem à arquitectura II*, 1973, Eduardo Chillida, in *Chillida: escala humana*, Gijón, Caja de Ahorros de Asturias, 1991, Pg.191
Fig. 27 - *Homenagem à arquitectura heterodoxa I*, 1974, Eduardo Chillida, in *Chillida: escala humana*, Gijón, Caja de Ahorros de Asturias, 1991, Pg.191
Fig. 28 - Imagem Figura/Fundo representativa da teoria desenvolvida pela Gestalt através da qual percepcionamos duas imagens distintas a partir de uma só, disponível em http://roberto-martins.blogspot.com/2008_11_11_archive.html [Consultado em 2011]
Fig. 29 - *Tossing Sticks in Air*, Andy Goldsworthy, Columbia, 1980, in ESPAÑOL, Joaquim, *Forma y consistencia*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007, Pg. 60
Fig. 30 - Fotografia de Jean-Michel Husson, in *Topos nrº6*, Munique, Callwey München, 1994, Pg.86
Fig. 31- Fotografia in *Topos nrº6*, Munique, Callwey München, 1994, Pg.105
Fig. 32 - Fotografia in *Topos nrº5*, Munique, Callwey München, 1993, Pg. 35
Fig. 33 - Fotografia de Claude Caroly, in *L'architecture d'aujourd'hui nrº 331*, 2000, Pg.93
Fig. 34 - Aleatoriedade da organização dos pássaros numa linha de electricidade de onde resultam diferentes ritmos e espaçamentos, imagem, in RASMUSSEN, Eiler Steen, *Viver a arquitectura*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, Pg.108
Fig. 35 - Sombras de uma árvore, fotografia da autora
Figs. 36 - Fotografia a pormenor da Casa Tugendhat do Mies van der Rohe, Brno, República Checa, por Filipa Pereira
Fig. 37 - Fotografia a pormenor da Casa Tugendhat do Mies van der Rohe, Brno, República Checa, por David Ferreira
Fig. 38 - A acção do tempo marcada pela erosão da rocha, fotografia, in *L'architecture d'aujourd'hui nrº 331*, 2000, Pg.97

PARTE II

Fig. 1 - Esquema de La Ville Radieuse em comparação com a estrutura tradicional de cidades americanas e europeias, disponível em http://togoh.blogspot.com/2011/05/la-ville-radieuse.html [Consultado em Agosto de 2011]
Fig. 2 - *Soft pavilion*, Anchorage, E.U.A, de Pezo von Ellrichshausen, 2001, disponível em http://www.pezo.cl/ [Consultado em 2011]
Fig. 3 - Office for Metropolitan Architecture (OMA), *Exodus ou os prisioneiros voluntários da arquitectura*,1971, in MONTANER, Josep Maria, *Sistemas arquitectónicos contemporâneos*, pg. 156
Fig. 4 - Metamorfose, C. Escher, 1939, Disponível em forum.tntvillage.org/tntforum/index.php?showtopic=735 56, [consultado em 2008], in PINTO DA SILVA, Madalena, *Forma e circunstância – A praça na cidade portuguesa contemporânea*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2009
Fig. 5 - Plano da cidade de Kahun, segundo o levantamento de William Flinders Petrie, 1889-90; desenho de Guillaume Marchand, in FORTIER, Bruno, *L'amour des villes*, Liége, Pierre Mardaga éditeur, 1994, Pg..51
Fig. 6 - Praça, Alberto Giacometti, 1947, [postal ilustrado] in PINTO DA SILVA, Madalena, *Forma e circunstância - A praça na cidade portuguesa contemporânea*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2009
Fig. 7 - Interpretação da cadeira Grand Confort ArmchairI, de Le Corbusier, Charlotte Perriand e Pierre Jeanneret, de 1928, in *Arquitectura e arte, nrº 59, 60,* Lisboa, Julho, Agosto, 2008, Pg. 150

Fig. 8 - Jugaad, Anjeev Shankar, Neva Deli, 2008, in *Lotus international, nr^{o} 143*, Milano, Editoriale Lotus srl, 2010, pgs. 84 e 85
Fig. 9 - *Em Évora chovem guarda-chuvas*, 2011, disponível em http://frankreactions.com/2011/08/stars/ [consultado em Setembro de 2011]
Fig. 10 - *Rue de la Poire*, Hérault Pézenas, em CHOAY, Françoise, *Espacements. L'évolution de l'espace Urbain en France*, Milano, Skira editore, 2003, Pg.s 30 e 31
Fig. 11 - *Memorial aos judeus assassinados na Europa*, Peter Eisenman, Berlim,1998, 2005, in MONTANER, Josep Maria, *Sistemas arquitectónicos contemporâneos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2008, pg. 153
Fig. 12 - Grande cretto di Gibellina, Alberto Burri, Sicilia, Itália, 1985, in MONTANER, Josep Maria, *Sistemas arquitectónicos contemporâneos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2008, pg. 72
Figs. 13, 14 e 15 - *New piece*, Concepcion, Chile, de Pezo Von Ellrichshausen Architects, 2006, disponível em , disponível em http://www.pezo.cl/ [Consultado em 2011]

PARTE III

Fig. 1 - *Splitting*, Gordon Marta Clarks, 1974 – colagem de uma Fotografia de um projecto de matta clark em Englewood, New Jersey, separando a casa que foi depois dada a demolição, disponível em http://maisd-dangleadall.blogspot.com/2010/03/proposed-building-programme.html
Fig. 2 - Fotomontagem da frente da Avenida do Brasil; casa número 240, 242, fotografia da autora
Fig. 3 - Fotografia desde o interior da casa número 240, 242, a entrada na casa e as escadas de acesso ao piso superior, por Francisco de Moura Relvas
Fig. 4 - Fotografia desde o interior da casa número 240, 242, saída para o logradouro, por Francisco de Moura Relvas
Figs. 5 e 6 - Quarto de estudo de habitação unifamiliar do arquitecto João Mendes Ribeiro, in *Anuário Arquitectura, n^{o}13*, 2010, Pg. 135
Figs. 7, 8, 9 e 10 - Respectivamente, fotografia e esquemas de funcionamento de frente de loja para Arte e Arquitectura de Acconci Studio e Steven Holl arquitectos, Nova York, 1992, 1993, disponível em http://www.stevenholl.com/project-detail.php?id=24&worldmap=true
Fig. 11 e 12 – Imagem aérea de implantação da proposta, imagem retirada do Google Earth, [consultado em Setembro de 2011]
Fig. 13 - Fotografia do alçado de tardoz da casa, por Francisco de Moura Relvas
Fig. 14 a 16 - Fotografias da maqueta, fotografias da autora

PARTE IV

Fig. 1 - Collegio, Arturo Martini, 1930, in FERRARI, Cláudia; PONTIGGIA, Elena; VELANI, Livia, "Arturo Martini", Milano, Skira Editore, 2006, pg. 145, in PINTO DA SILVA, Madalena, *Forma e circunstância – A praça na cidade portuguesa contemporânea*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2009

CRÉDITOS DOS DESENHOS

Des. 1 a Des. 111 - Desenhos da autora