CADERNOS DOIS





CADERNOS DOIS



PUBLICAÇÕES DA FUNDAÇÃO SERRA HENRIQUES
2025



FICHA TÉCNICA

Título: Cadernos dois

Coordenação, revisão e montagem: Joana Restivo e Luís Piteira

Capa: António Gonçalves (fotomontagem)

Edição: Fundação Serra Henriques

Design gráfico: Carla Santos Costa

Impressão: Cimpress PLC

Tiragem: 250 exemplares

ISBN: 978-989-35184-4-1

Agradecimentos:

Aos Alunos

Ao Professor Manuel Mendes

À Professora Luz Valderrama

Ao Pedro Resende

Apoios:

U.PORTO
FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO

FUNDAÇÃO SERRA HENRIQUES

Notas técnicas: Foi respeitada a opção de cada autor relativamente à adopção do Acordo Ortográfico de 1990. A publicação ficará também disponível, em formato digital, no Repositório Aberto da Universidade do Porto

© Os conteúdos apresentados nas publicações da Fundação Serra Henriques são da responsabilidade exclusiva dos seus autores. Distribuição gratuita.

Lisboa, FSH 2025

ÍNDICE

Da teoria-de-projecto – experimentar a invenção do problema
JOANA RESTIVO
LUÍS PITEIRA | 7

Construir ruínas
FRANCISCA SOTTOMAYOR | 17

A forma muda – a arquitetura adaptável no regresso ao diagrama
ANA SOFIA SOARES | 33

A procura de equilíbrio
RODRIGO ROCHA | 51

Ao encontro do imaterial
JOAQUIM MAGALHÃES | 69

Artefactos potenciadores da criação do espaço comum – construção do poder popular através do desenho de projeto
BÁRBARA RODRIGUES | 85

A procura por uma distância – da construção do abismo ao reaparecer das luzes
RODRIGO ENCARNAÇÃO | 105

Pedras vivas
SIMÃO ALVES | 121

Tecer espaços – o espaço do entre na relação interior-exterior
MARIANA REINA | 137

O vínculo entre interior e exterior no espaço habitável
MARIANA CABRAL | 153

Dilatação do limite como oportunidade
ANA MARGARIDA MOURA | 171

DA TEORIA-DE-PROJECTO – EXPERIMENTAR A INVENÇÃO DO PROBLEMA

Os textos que agora se publicam resultam da experiência lectiva na unidade curricular de Teoria 2, do Mestrado Integrado em Arquitectura (MIArq), da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), no ano lectivo de 2023/2024.

Os dez ensaios apresentados nesta sebenta constituem uma amostra possível da diversidade de respostas aos enunciados do trabalho individual (componente B), correspondendo a trabalhos que atingiram um nível de maturidade elevado naquilo que é o contexto da sua produção. A ordenação dos textos segue dois movimentos indistintos, um primeiro mais sobre o abstracto, e um outro mais sobre o real. Em cada ciclo entrevê-se uma gradual tomada de consciência do que significa um posicionamento, social e político, para a compreensão do lugar da arquitectura, do *eu*, e do *outro*.

Sem adulterar, no essencial, os conteúdos que foram objecto de avaliação, foi realizada uma revisão cuidada dos aspectos formais da escrita, no que se refere à ortografia e construção frásica, bem como da referenciação bibliográfica, procurando garantir uma maior coerência entre os textos e fluidez da sua leitura.

Os enunciados referentes ao trabalho individual da vertente teórico-prática da unidade curricular de Teoria 2 acompanham esta nota introdutória,[1] contextualizando a produção dos textos que agora se dão a conhecer.

Teoria 2 tem como principal objectivo desenvolver a compreensão da relação entre teoria e pensamento crítico e prática do projecto, visando, em particular: i) promover uma progressiva tomada de consciência das lógicas inerentes ao procedimento projectual; ii) ensaiar um espaço próprio de reflexão para pensar-aprender o processo da arquitectura; e iii) desenvolver no estudante a prática da investigação em arquitectura.

Os conteúdos programáticos, expostos e dinamizados por temas, exploram as dimensões, os conceitos e os termos do vocabulário da composição arquitectónica. O recurso a exemplos de culturas, épocas e geografias diversas motiva leituras cruzadas e permite correlacionar a informação com que se vai moldando e sedimentando a aprendizagem, fomentando a ideia de que a matéria da arquitectura (e do pensamento sobre o *habitat*) pode ser encontrada em campos diversos, nos textos, nos desenhos e suas realizações.

[1] O trabalho individual subdivide-se em duas componentes subsequentes, A e B, com apresentação em tempo lectivo. A componente A (1º semestre) é composta pela i) representação da "ideia-força" do trabalho em curso na UC de Projecto e pela ii) formulação da proposta de um plano do estudo-pesquisa. A componente B (2º semestre) compreende o desenvolvimento do plano anteriormente proposto. Os ensaios que aqui se publicam resultam dessa investigação individual, tematicamente orientada, tendo sido acompanhados, para efeito de avaliação, do respectivo processo de trabalho. Estas componentes A e B são ainda coadjuvadas por uma componente C, que decorre do registo das acções e dinâmicas realizadas no tempo lectivo, aula a aula, num caderno digital, de modo a auxiliar a progressão e o rigor do estudo sobre a matéria sumariada.

Uma organização segundo três módulos – i) casa-habitação-colectivo; ii) experiência-projecto--desenho; iii) composição-conceitos-dimensões – permite compassar as aulas teóricas com o desenvolvimento da vertente teórico-prática, ainda que os mesmos se intersectem no decurso do ano lectivo.

A uma progressiva compreensão do território da arquitectura deverá corresponder um gradual domínio do seu vocabulário essencial, tido como facilitador do exercício de estudo que se pretende provocar. A instrução pausada de um espaço de reflexão favorece a compreensão do que possa ser a construção de um lugar de pertença, *distância* ou profundidade, onde se enuncia a hipótese e se gera o *projecto*, e do mecanismo para "averiguar, descobrir, propor e antecipar possíveis realidades".[2] Neste processo, o estudante vai descobrindo o seu *projecto-de--arquitectura*.[3]

Para mover a reflexão que se pretende induzir (de consciencialização do processo criativo), numa primeira fase da vertente teórico-prática, recorre-se à representação gráfica de conceitos. Em sentido inverso, o recurso à "mesa de trabalho" – onde se dispõem, por tema, os fragmentos que permitem extrapolar e construir narrativas que despertem e movam o processo de estudo – é multiplamente explorado, conduzindo o estudante a encontrar nexos e ordens possíveis naquilo que seja, simultaneamente, uma constelação de pensamentos e uma ampliação do seu conjunto de conhecimentos.

A Fundação Serra Henriques acedeu à publicação destes conteúdos, tidos como um contributo modesto, mas sério, e autêntico, para a aprendizagem da arquitectura e da *teoria-de-projecto*; e como uma partilha de resultados da experiência pedagógica.

Os docentes,

Joana Restivo

Luís Piteira

[2] "Como qualquier otra arte, la arquitectura, utiliza la mirada como mecanismo para averiguar, descubrir, proponer y antecipar posibles realidades". Luz Fernández Valderrama, *La construcción de la mirada: tres distancias* (Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones, 2004), 11.

[3] Tomando emprestada uma expressão do Professor Manuel Mendes, que entre 1999/2000 e 2018/2019 tutelou o espaço lectivo desta unidade curricular. *Projecto-de-arquitectura* enquanto *construção* com que o estudante, mais tarde, se irá oferecer à sociedade.

U.PORTO
FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO

Trabalho Individual | Componente A · 'Ideia-força' e proposta de pesquisa

ENTREGA via Moodle até 7 Dezembro e nas aulas práticas de 11 Dezembro 2023

Avaliação com APRESENTAÇÃO nas aulas práticas de 15 e 22 Janeiro 2024

Sumário: O trabalho individual da vertente teórico-prática da unidade curricular (UC) de Teoria 2 subdivide-se em duas componentes subsequentes, A e B, uma por semestre, com entrega e apresentação em tempo lectivo. Este enunciado diz respeito à realização da componente A (1º semestre), composta pela i) representação da "ideia-força" do trabalho em curso na UC de Projecto e pela ii) formulação da proposta de um plano do estudo/pesquisa a desenvolver no 2º semestre, fazendo parte da sua avaliação a iii) apresentação em turma de ambas as partes i) e ii).

1. Objectivos

Mover a reflexão que se pretende induzir sobre a experiência projectual e sua relação com o pensamento teórico e argumentação crítica, e ajudar a compreender como vai sendo dada forma à *informação* que é trazida para o projecto.

O exercício em curso da UC de Projecto será o referencial de partida e suporte de consciencialização do processo criativo. A tentativa de representação da *energia iniciativa* (Trillo-Leyva) ou da *força criadora* (Santa-Maria), através de *ideias-instrumento* generativas (Purini), sob a forma de composição figurativa, pretende tornar mais consciente a "ideia-força" que move o processo de projecto em curso. "Projectar: há um princípio quase em nebulosa, raramente arbitrário" (Siza).

Em estreita articulação com a "ideia-força", o estudante deverá, cumulativamente, formular uma proposta de estudo/pesquisa a desenvolver individualmente até ao final do ano. Essa investigação, tematicamente orientada, possibilitará ao estudante ir averiguando, informando, validando e argumentando o pensamento, potenciando um racional próprio e fomentando a ideia de que a matéria da arquitectura pode ser encontrada em campos diversos, nos textos, nos desenhos e suas realizações.

2. Conteúdos e apresentação

Máximo de 4 páginas A4 (além da folha de rosto), só frentes, encadernadas com argolas e capa frontal transparente, cumprindo a seguinte estrutura:

i) '**Ideia-força**'- *ideia-motriz* do trabalho em desenvolvimento na UC de Projecto:

- Composição gráfica (bidimensional)
- Memória descritiva (250 palavras máx.)

ii) **Proposta e plano de estudo-pesquisa**:

- Título provisório
- Tema
- Resumo (250 palavras máx.)
- Referências (materiais e fontes escolhidos para orientar a pesquisa e.g. textos, obras, autores e outros)

Nota 1: ambas as partes i) e ii) devem ser acompanhadas pelo docente no tempo lectivo, não se admitindo a entrega de elementos cujo desenvolvimento não tenha sido objecto de análise em sessão teórico-prática.

Nota 2: a entrega deve ser feita em suporte físico e em formato digital (*.pdf com 300dpi, através da plataforma Moodle) nas datas indicadas. Atempadamente, será disponibilizado o seu *layout*.

3. Momento de avaliação

iii) **Apresentação oral** – individual, em tempo lectivo – cada estudante terá 2 minutos (e até 2 slides *.ppt, a carregar previamente via Moodle) para resumir a sua 'ideia-força' e o que se propõe a estudar até ao final do ano. Estas apresentações, em formato "pitch", serão momentos de avaliação e simultaneamente de oportunidade de comunicação dos trabalhos à turma.

Trabalho Individual | Componente B · Compêndio

ENTREGA na aula teórica de 03 Maio 2024

Avaliação com APRESENTAÇÃO nas aulas práticas de 13, 20 e 27 Maio 2024

Sumário: O trabalho individual da vertente teórico-prática da unidade curricular (UC) de Teoria 2 subdivide-se em duas componentes subsequentes, A e B, uma por semestre, com entrega e apresentação em tempo lectivo. Este enunciado diz respeito à realização da componente B (2º semestre), para desenvolvimento do plano de estudo-pesquisa proposto na fase anterior.

1. Objectivos

Dar continuidade à reflexão sobre a experiência projectual e sua relação com o pensamento teórico e argumentação crítica, auxiliando a compreensão de como vai sendo dada forma à *informação* que é trazida para o projecto, ou seja, a "todo o conjunto dos nossos conhecimentos, tanto os procedentes da realidade como os imaginados". (Trillo-Leyva 2001)

Mover o processo de estudo-pesquisa que foi proposto na fase anterior (de consciencialização do processo criativo). Pretende-se que essa investigação individual, tematicamente orientada, possibilite ao estudante ir averiguando, informando, validando e argumentando o pensamento, potenciando um racional próprio e fomentando a ideia de que a matéria da arquitectura pode ser encontrada em campos diversos, nos textos, nos desenhos e suas realizações.

2. Conteúdos e apresentação

Compêndio do trabalho individual – capa com abas, A4, lombada 2cm, tipo "cromolux", com molas – incluindo o seguinte:

i) **Síntese do estudo-pesquisa** com um máximo de 8 folhas A4 (além da folha de rosto), encadernadas com argolas e capa frontal transparente. A impressão deve ser realizada em dupla face (admitindo-se páginas em branco para que os capítulos iniciem sempre na página direita). Considerando o caderno aberto, as páginas de texto devem ter uma margem lateral livre de 6 cm do lado de fora, e de 2,5 cm junto à lombada. As imagens devem ocupar páginas dedicadas exclusivamente às mesmas. Deve cumprir a seguinte estrutura:

- Título
- Introdução: Resumo (250 palavras máx.) + Nota sobre o método de produção do trabalho (250 palavras máx.)
- Desenvolvimento (2500 palavras máx.)
- Considerações finais (250 palavras máx.)
- Referências (materiais e fontes que orientaram e sustentaram a pesquisa e.g. textos, obras, autores e outros)

ii) **Processo de trabalho** (seleccionado, organizado e numerado)

- Materiais vários: fichas de leitura, esquemas, estudos, desenhos, …

Nota 1: ambas as partes i) e ii) devem ser acompanhadas pelo docente no tempo lectivo, não se admitindo a entrega de elementos cujo desenvolvimento não tenha sido objecto de análise em sessão teórico-prática.

Nota 2: a entrega deve ser feita em suporte físico e em formato digital (em *.pdf, através da plataforma Moodle) na data indicada. Atempadamente, será disponibilizado o seu *layout*.

3. Momento de avaliação

iii) **Apresentação oral** – individual, em tempo lectivo – cada estudante terá 3 minutos (e até 3 slides *.pdf, a carregar previamente via Moodle) para resumir o processo e o resultado do seu estudo-pesquisa. Estas apresentações, em formato "pitch", serão momentos de avaliação e simultaneamente de oportunidade de comunicação dos trabalhos à turma.

Diário de aula | Componente C · Caderno digital

Reflexão a realizar sobre cada aula prática (no prazo de uma semana)

Sumário: O registo das acções e dinâmicas a realizar no tempo lectivo da vertente teórico-prática da unidade curricular (UC) de Teoria 2 deve ser feito individualmente num caderno digital, de modo a auxiliar a progressão e o rigor do estudo sobre a matéria sumariada. A reflexão gerada aula-a-aula acompanhará a elaboração do trabalho individual (a desenvolver nas componentes A e B).

1. Objectivos

Produção individual de sumários ou (micro) sínteses sucessivas, que permitam:

- O registo sistemático do percurso de cada estudante;
- A partilha, entre estudantes, das suas deambulações entre conteúdos e processos de fazer;
- Uma aproximação gradual à abstracção, ao pensamento e ao estudo da arquitectura;
- A sedimentação e consolidação organizada de conteúdos que tomarão parte nos ensaios a realizar nas componentes A e B.

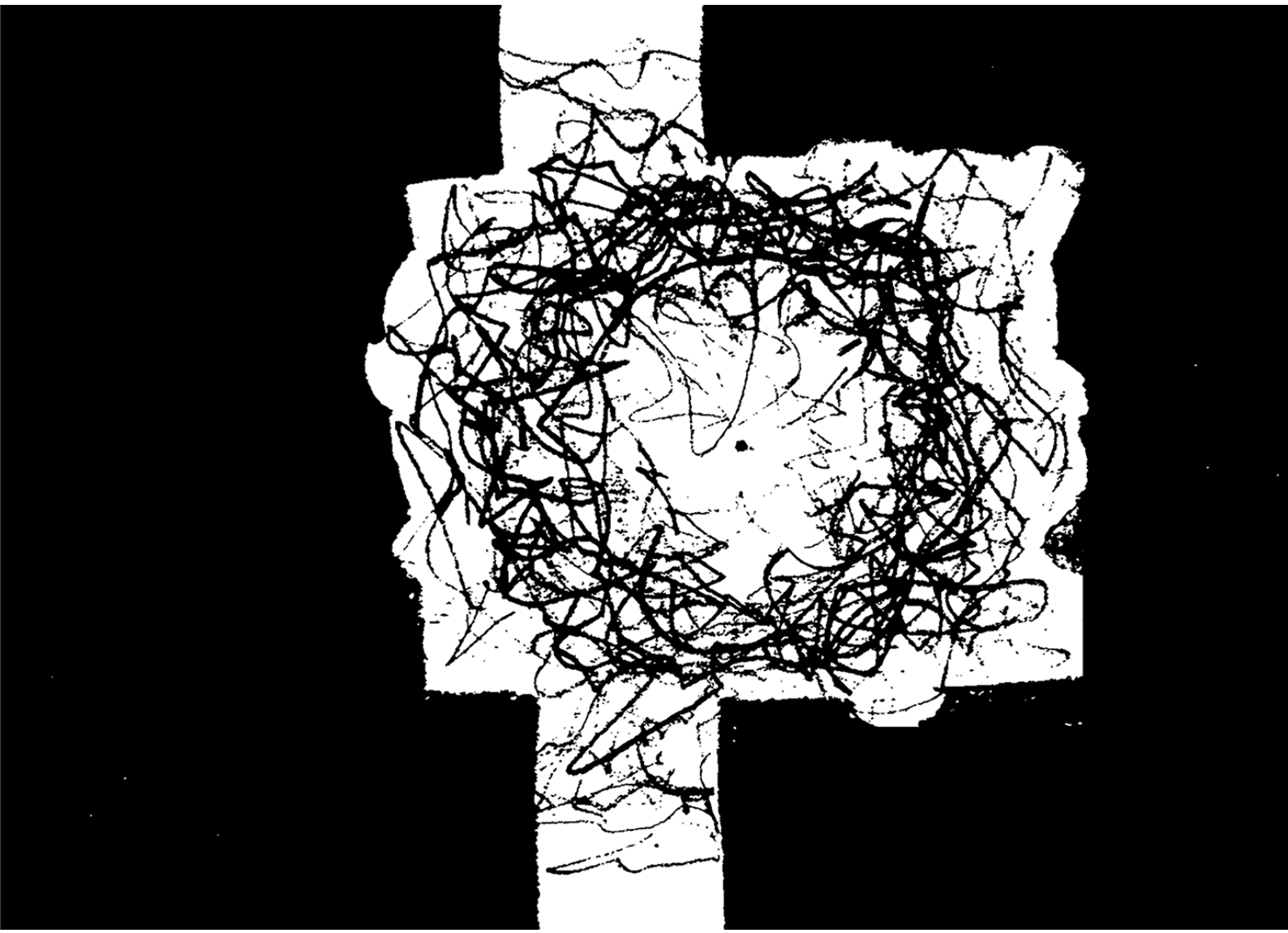
2. Conteúdos e apresentação

As reflexões individuais sobre cada aula devem ser depositadas, no prazo de uma semana, na plataforma de partilha TRELLO (em quadro indicado para o efeito, no cartão criado com o nome do estudante e alojado na respectiva aula/coluna). Deve privilegiar-se o texto corrido (100 palavras máx.). A reflexão pode ser complementada com uma imagem ou um esquema gráfico. Os conteúdos programáticos seguem as propostas lançadas nas aulas teórico-práticas:

- **TP.02 - TP.03 –** "O que é a Arquitectura?"
- **TP.04 - TP.05 –** "O que é a Teoria da Arquitectura?"
- **TP.05 - TP.06 –** "Despertadores de Projecto"
- **TP.07 -** … **–** Notas sobre o acompanhamento do trabalho individual (Componentes A e B), mediante o percurso de cada estudante.

3. Avaliação

A frequência, a assiduidade, o rigor e a qualidade dos contributos individuais no caderno digital integram a avaliação contínua das acções, de natureza escrita e/ou oral, no tempo de aula (Componente C). O debate colectivo será promovido e privilegiado nas sessões ao longo do ano.



CONSTRUIR RUÍNAS

FRANCISCA SOTTOMAYOR

Introdução

Resumo

advancing in the knowledge without memory,

without archives, because

at each moment I'm another, I make myself

you will have no rest in this shoreless voyage

a skeleton of relationships unrelated

in the sound of one you will recognize all the others

I convert the object I touch into a

relationship

through the mediation of the things, I look at

deconstructing the expression of the object that it touches

it deconstructs the narration

thus, he will run faster than he anticipated

we can savagely return it to life by asking it more questions[1]

Deixar tudo para procurar tudo. Desconstruir para construir.

Sentir e fazer sentir. Da liberdade à ilusão.

[1] Manipulação do guião original para adotar um novo significado: Jorge Oteiza, "Script for the Healing Of Memory", *in Oteiza's Selected Writings 1908-2003*, ed. Joseba Zulaika (Center for Basque Studies, 2003), 273-286. Guião modelo para o filme não concretizado "Actéon" de Jorge Oteiza. O escrito surge no ensaio de modo fragmentado e na forma de subtemas.

Nota sobre o método de produção do trabalho

Procurei experienciar o ato criativo de um modo mais consciente e destaquei uma persistência da escrita nas folhas de processo e a conjetura de ligações entre aspetos não relacionados que criam uma malha caótica de pensamentos. Assim, reparei que a minha imaginação surge sempre aliada à procura de uma intenção lógica, justificável por palavras, e a uma descoberta ingénua de possibilidades que antes não admitira. Ingénua, porque parte de um verde entusiasmo de fugir à noção de certo ou errado e explorar a subjetividade e abstração.

Para além disso, apercebi-me que flutuo num alvoroço de emoções díspares, porque o projeto contamina a minha forma de estar, não me consigo desfazer do pensamento criativo nem lhe ser indiferente. Reconheço uma "integração da obra na vida"[2] e julgo que esta é a força que move o meu processo, o ato constante de sentir, de ocorrer inevitavelmente uma fusão do processo na vida.

Deste modo, a desconstrução e o sentimento, aliados à escrita, foram noções que procurei entender através da prática livre do próprio processo criativo. Experienciei a fragmentação para desenvolver ligações e interseções entre teóricos, arquitetos, filósofos e artistas. Assim, desencadeei uma cadeia de ligações do processo criativo e a sua relação com a obra.

O desenvolvimento do processo de trabalho despoletou questões: Qual é a arquitetura do pensamento criativo? Como é habitado? Como se sustenta?

[2] Maria Filomena Molder, *Rebuçados venezianos* (Relógio d'Água, 2016), 169.

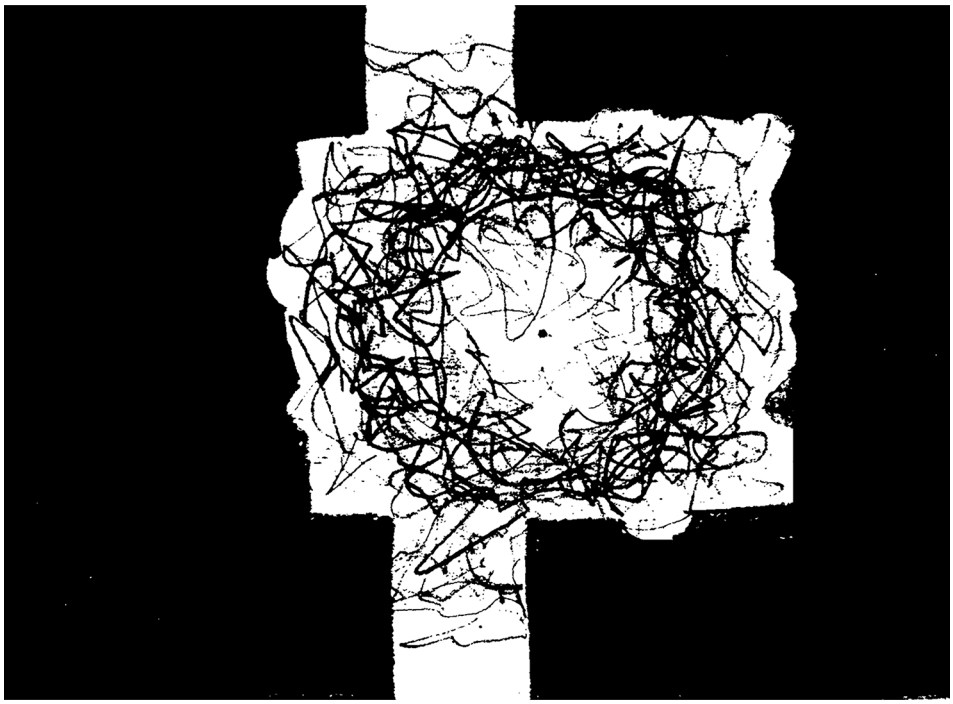




Figura1 - Desenho da autora editado.
Reflexão sobre a força que despoleta o processo criativo. Inspiração na obra Saludo a Parmenides 1998, de Eduardo Chillida.

Figura 2 - Desenho da autora editado.
Reflexão pessoal sobre o sentimento que acompanha e motiva o ato de criar.

And it is with the night of words that the poet lights and
darkens noiselessly the continuous play of his imagination to
find the appropriate words to recuperate its
invariable origin in this darkness[3]

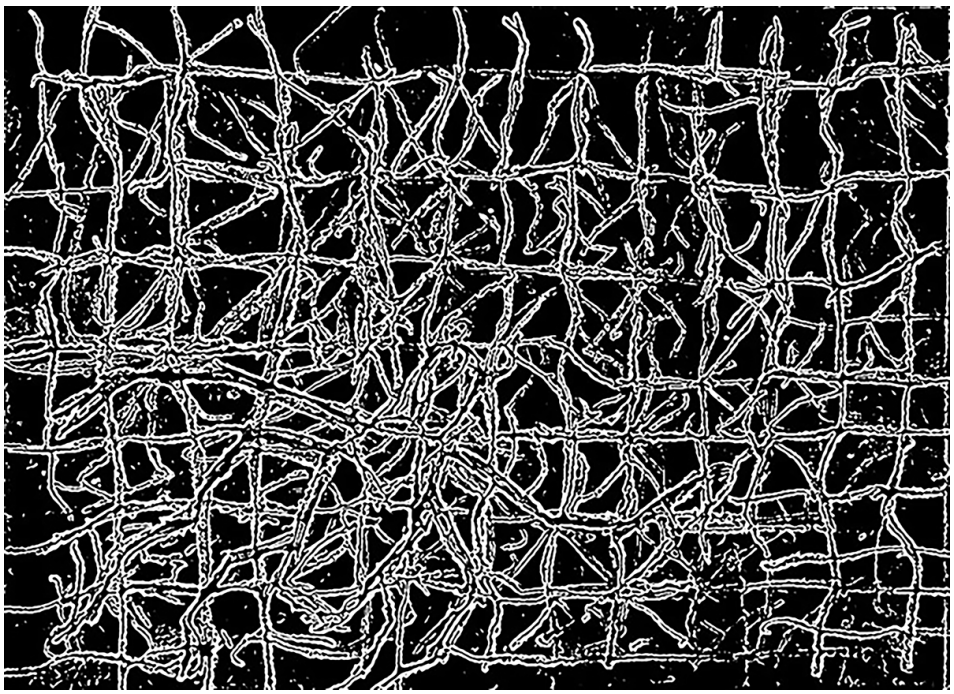


Figura 3 – Desenho da autora editado.

[3] Poema descontextualizado. Jorge Oteiza, "I Am Acteon", *in Oteiza's Selected Writings 1908-2003, op. cit.* 268-269.

Desenvolvimento

Desconstrução

advancing in the knowledge without memory, without archive

A entrega espontânea ao abandono impele-me a desfazer nós, a desapegar-me de convicções e a fugir a pensamentos estagnados. Obriga-me a questionar, a refazer desfazendo. Fico entregue a uma ânsia por conhecimento sem o condicionamento de preconceitos ou ideais, aceito que "não há verdades absolutas".[4] A mente está entregue a uma maré de novos pensamentos e perspetivas, a uma desorientação labiríntica que faz ressoar um silêncio que convida o diálogo, um vazio que não é oco, uma escuridão à qual tenho uma adesão fascinada e um desejo de desvendar luz. "Apaixonadamente comprometida e ainda assim desapegada.[5]

A palavra surge intuitivamente como forma de suscitar este abandono.

A linguagem sem fronteiras permite materializar a perceção poética e a imaginação do real, escrever uma narrativa que se abstrai da realidade sem perder a sua inspiração nela e, por isso, credibilidade, mas efetivamente explora o impensável, a manipulação daquilo que conhecemos, que gera representações e perspetivas inalcançáveis no âmbito do quotidiano tímido e inerte. Escrever admite a "ambiguidade, indefinibilidade e polivalência do real"[6] e abre um vazio como fonte infinita da vibração mais intensa, e onde podemos fazer coexistir o ficcional e o real. Na constante introdução de novas perspetivas e na procura concreta de um raciocino lógico no aparentemente ilógico, "tudo o que uma pessoa cria é verdade".[7]

O artista "funciona no vácuo",[8] na dispersão de pensamentos e sentimentos, o autor funde-se numa malha infindável de interligações sobre o real, onde opostos convivem inseparavelmente. Sente um vazio que dilui a sua identidade e induz desorientação no enredo de múltiplos percursos sobrepostos e misturados. Nesta unidade de diversidade, a desorientação é uma mina inesgotável. Afogo-me no abismo desta ausência de equívoca ordem e limites ("ordem não significa nada se não tornar o caos possível"),[9] interiorizo novas perspetivas lideradas por emoções que fluem "desde a doçura ao terror"[10] e sinto, sobretudo, o tormento de encontrar luz nesta escuridão, de regressar com uma visão para criar. É um refúgio para uma fuga voluntária.

[4] Friedrich Nietzche, *On Truth and Lies in a Nonmoral Sense* (Delphi Classics, 2017). Referência ao mote do ensaio.

[5] Randy O'Leary, "John Hejduk's Critical and Poetic Architecture", *in Timely Meditations Vol.1: Architectural Theories and Practices*, ed. Pérez-Gómez (Montreal: RightAngle International, 2016), 381.

[6] Herberto Helder, *in* H.Helder, A. Hatherly, E.M de Melo e Castro, PO. EX *Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (Moras editores, 1981), 58.

[7] Pamela Johnston, *Peter Märkli. Everything one invents is true* (Quart Publishers, 2017). Ideia abordada no livro.

[8] Louise Bourgeois *in* Maria Filomena Molder (2016), op. cit. 171.

[9] Aldo Van Eyck (1962), *in* Peter Clarke, "The writings of Aldo van Eyck: a modernist sensibility introduced into architecture" (Dissertação, University of Bristol, 1982-85), 202.

[10] Maria Filomena Molder (2016), *op. cit.* 168.

a skeleton of relationships unrelated

Louise Bourgeois descreve esta sensação como a impotência que se torna exigente, que inspira a superação das capacidades conhecidas e acaba por surpreender o próprio ato artístico. Assim, o seu processo é a luta contra essa emoção desoladora. E nutre um esforço por sobreviver, por ver no escuro enquanto interioriza o **enredo de emoções** das mais diversas naturezas, associadas a memórias, traumas ou desejos. Este **ato espontâneo de sentir** a maré, de experienciar o "caos e condição de uma ordem sublime"[11] e o brotar de emoções divergentes é a origem da criação.

Para além de descrever a escuridão e o abismo como reflexos do pensamento criativo, Bourgeois impõe a necessidade de "estar exposta ao estranho […] experimentar a separação de si, o estranhamento, o **desdobramento sem inclusão.**"[12] Esta posição provocatória, como ponto de partida para a criação, é explorada por Cindy Sherman até um exponencial de desapego total à sua identidade e de experiência concreta de realidades alheias. A artista quebrou a relação dinâmica conhecida entre modelo e fotógrafa e debruçou-se sobre "o desejo de t**ransformar e ser transformada"**[13] pela arte, a fim de se sentir mais próxima de conhecer uma realidade que não é a sua. Encarnou diferentes personalidades, num processo profundamente marcado pela sensação de inquietação e vulnerabilidade, sentimentos que o seu trabalho, por si só, provoca no público. Sente e faz sentir. A entrega descomprometida de Sherman coloca-nos em confronto com a profundidade da obra. A intencionalidade de cada detalhe desencadeia a multiplicidade de camadas que constroem uma narrativa, ingenuamente, descartada como banal. O sentir desmedido de Cindy Sherman leva-nos a entrar na obra.

Cindy Sherman desconstruiu a forma comum de abordar a fotografia, através da mudança da sua própria narrativa, para conhecer diferentes realidades e transformar a perceção das mesmas. Do mesmo modo, John Hejduk procurou redefinir a arquitetura, através do modo como o mundo pode ser reimaginado por **palavras**. O arquiteto acredita que a obra deve provocar o pensamento e os sentidos, dar vida a matéria inanimada e criar uma ligação espiritual entre a forma física e o seu significado imaterial. Com esta finalidade em mente, Hejduk **cruza fluidamente fios** de "memória, história e emoção poética".[14] Debruça-se, desse modo, sobre a atualidade e sobre as perguntas partilhadas em sociedade, por meio de um "grande vazio e fonte infinita onde o significado começa"[15] para transformar o real segundo a metamorfose, ao encontro de uma "nova espécie de fidelidade."[16]

[11] Maria Filomena Molder (2016), op. cit. 172.

[12] *Idem*, 170. Destaque próprio.

[13] Eva Respini, "Will the Real Cindy Sherman Please Stand Up" (MoMA, 2002), 50.

[14] Ellery Susa, Hui Zou, "The Narrative Space: John Hejduk's Angelic Architecture", *in University of Florida | Journal of Undergraduate Research*, Volume 24 (2022).

[15] Randy O'Leary (2016), op. cit. 384-385.

[16] Herberto Helder, *Vocação Animal* (Publicações D. Quixote, 1971), 11-12.

Redescobrir

incessantemente



o mundo

e

simultaneamente



escapar-se-lhe

Construção

in the sound of one you will recognize all the others

A entrega descomprometida, como um ato genuíno e provocatório, consiste no abandono de perspetivas repetidas e limites à curiosidade, nutre uma vontade de desconstruir para (re) construir(-se). Lanço-me à escrita para despertar esse desdobramento sem inclusão. A palavra abre um vazio intencional, um lugar de desorientação para ver e transformar, para "redescobrir incessantemente o mundo e simultaneamente escapar-se-lhe". Tal como Louise Bourgeois, na sua obra referente à infância, rasga tecidos para os reparar segundo uma nova trama, o processo criativo rompe o que julgo conhecer, para criar um enredo de ligações que cruza fluidamente fios de diferentes âmbitos, sempre percorridos por emoções que geram uma relação de intimidade. Este vazio, na sua indefinibilidade e pluralidade infindável, converte-se numa escuridão que me consome e suscita a necessidade de ver no escuro, de criar para regressar.

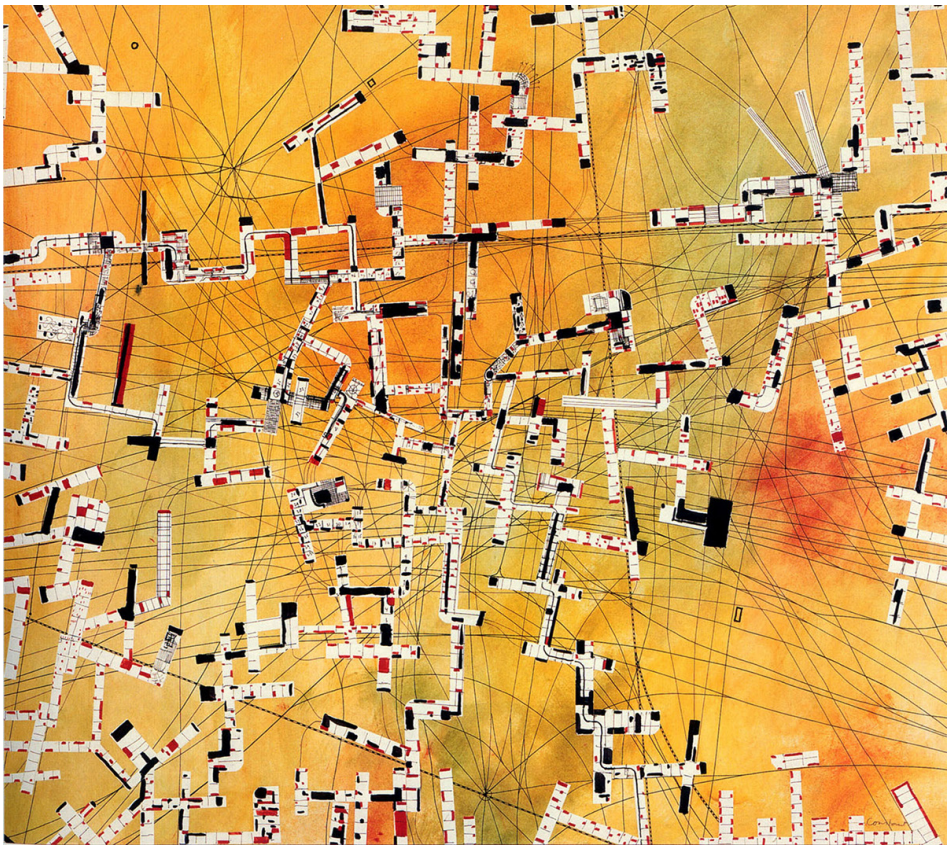
Agora percebo que tudo partiu do ato involuntário de sentir e tudo se cria segundo esse mesmo ato incontrolável. Na impossibilidade de me distanciar do ato criativo, dissolvo-me na rede de fios de relações entre temas não relacionados. O sentir lidera a narrativa.

you will have no rest in this shoreless voyage

O poder imaginativo desse modo inevitável de sentir assenta na sua genuinidade e inocência infantil. A desorientação, provocada pelo abandono, traça labirintos infindáveis de caminhos alternativos, interligados entre si e pautados por uma diversidade de emoções que retomam o espírito de infância, de liberdade e gozo.

Constant Nieuwenhuys persegue uma ideologia de cidade regida pela desorientação, o oposto do princípio base do urbanismo. Esta âncora paradoxal inspira o artista a pensar uma lógica espacial que altera o comportamento homogéneo e inerte da sociedade, gerando uma mudança na sua natureza. Constant elabora o projeto "New Babylon" segundo a perspetiva de que não devem existir barreiras ao cruzamento de saberes, de que todas as áreas do conhecimento devem ser entendidas na sua interação. A obra em si corresponde a um conceito de unidade na diversidade, a uma coexistência de ambientes díspares e a uma rede frenética de interligações que cruzam uma planta labiríntica unitária. Forma-se, assim, uma cidade social labiríntica, que não quer nem pode ser estática, mas constantemente transformada por ou para gerar novos pensamentos e a reinvenção dos habitantes. Desta forma, Constant imagina uma realidade urbana que, devido à sua permanente desorientação, deixa a mente de cada um brincar como uma criança, e desperta a criatividade e a fantasia sem constrangimentos.

A forma de pensar do artista e a sua obra de arquitetura ilustram o próprio pensamento criativo. Como se sustenta esta estrutura-do-pensar?



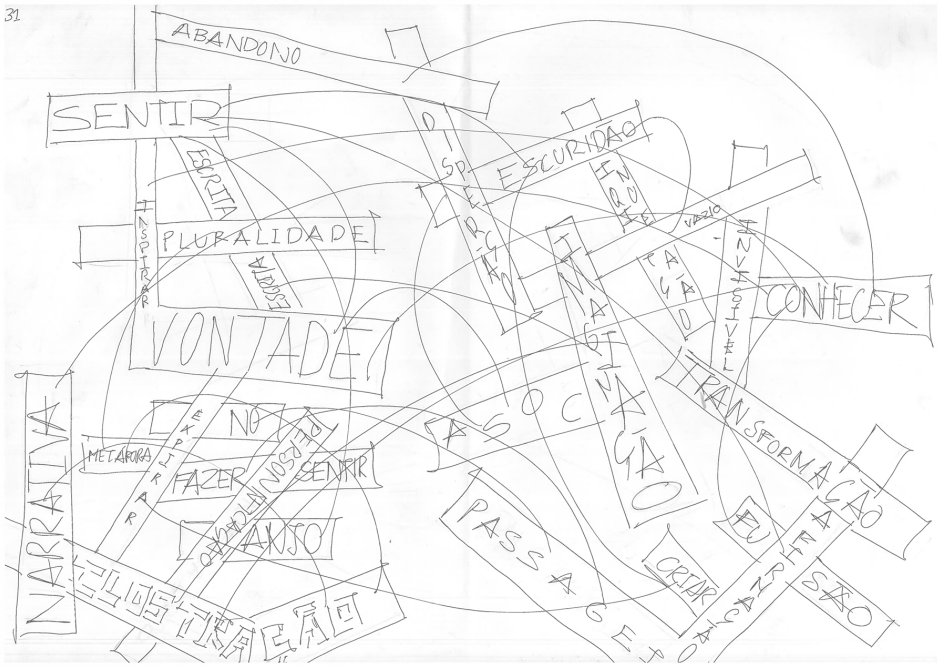


Figura 4 – Desenho de Constant.Nieuwenhuys da cidade "New Babylon". Planta de 1958 exposta no Museu Reina Sofia, Madrid.

Figura 5 – Desenho da autora. Prática experimental que acompanhou o processo criativo e viabilizou uma representação gráfica do mesmo

Porquê criar?

I convert the object I touch into a relationship

"We simply cannot breathe only one way - we can hold our breath for only a very short time."[17]

Precisamos de inspirar, porque somos impelidos a conhecer e a debater, porque queremos ser estimulados a questionar e a pensar, sempre de um modo incontrolavelmente indissociável do sentir. Inspirar remete para um ato inseparável do corpo, da sensação e, para além disso, implica uma fusão do exterior com o interior, uma troca fluída que transforma o ar inspirado.

A cidade do pensamento criativo constrói uma integração da obra na vida, diferente da integração da vida na obra. Existe uma invasão inderrotável do ato de criação na nossa experiência concreta. O processo contamina a vida, despoleta emoções, desde a angústia à euforia. A composição é liderada por emoções oscilatórias e imprevisíveis, com a força de criarem o espírito de um pensamento e de serem a voz no silêncio material da arquitetura – voz que carrega uma intenção, uma narrativa capaz de sensibilizar o outro. Assim, a obra combina a razão e o sentimento, consciências que aparecem mutuamente dependentes entre si durante a interpretação do real – o ato de inspirar.

Precisamos de expirar, porque emergem convicções momentâneas que queremos conseguir ver, porque queremos sair da escuridão. Expirar remete para o momento de criação, fruto de uma necessidade de concretizar ou do alívio de "deixar cair".[18] Essa concretização, devido à infinitude de transformações possíveis durante a inspiração, adota formas diferentes. O ar que se expira não é o mesmo que foi inspirado. E a expiração varia. Existe, por isso, uma pluralidade na forma de criar, seguindo o mesmo processo criativo.

Assim, talvez a única constante na arquitetura seja a sua interpretação como representação metafórica, que diz respeito a um pensamento cognitivo marcado por uma essência emocional.

[17] Aldo Van Eyck (1961), *in* Peter Clarke (1982-85), *op. cit.* 59.

[18] Maria Filomena Molder (2016), *op. cit.* 176.

thus, he will run faster than he anticipated

Smiljan Radic aborda a arquitetura como ilustração de ligações improváveis entre palavras, imagens, objetos e vivências, na busca de significados ocultos. A seu ver, uma boa ilustração é sempre a "multiplicação difusa da memória de um objeto",[19] o que implica um conhecimento do real diluído na experiência sensível. Assim, através de um jogo que intitula de "ecphrasis", o arquiteto interpreta componentes escritas ou visuais em modelos tridimensionais de espaço. Na obra "O menino escondido no peixe", Radic, com Marcela Correa, explora o cruzamento da realidade chilena pós-terramoto com o desenho e o texto de David Hockney no livro *Seis contos dos irmãos Grimm*. Trata-se de uma escultura de pedra que nos sensibiliza para uma noção espacial de refúgio.

Assim, tal como na obra de Cindy Sherman, o arquiteto experiencia a desmultiplicação da narrativa e encontra a possibilidade de desdobrar diferentes interpretações de um mesmo elemento, através da exploração de outras representações.

Para além disso, a liberdade criativa de Smiljan permite-lhe pensar arquitetura sem pensar em arquitetura. Um jogo de construção livre de regras e sem constrangimentos à imaginação converte-se em arquitetura, como a torre de copos intitulada "Frágil". Esta torre foi uma interpretação tridimensional da torre do conto "O ouriço do mar", dos irmãos Grimm, que veio posteriormente a inspirar a construção da Torre Antena Santiago, que representa, segundo Smiljan Radic, o "esqueleto fantasma de uma coluna".[20]

Assim, a arquitetura de Radic desperta a mente e as sensações, remete sempre para uma interpretação sensível de uma vasta multiplicidade de formas e narrativas.

Segundo uma linha de menor abstração da realidade, a arquitetura de Luis Barragán é, ainda assim, uma ilustração e resultado de uma forma semelhante de abordar projeto. O arquiteto explora a personificação do espaço físico enquanto meio de expressão poética da sua infância.

A Casa Barragán é refúgio íntimo de memórias e desejos sob a forma de sensações espaciais. Através da cor, do som da água, da luz e da sombra, o arquiteto constrói atmosferas que suspendem sensações experienciadas no passado. A sua obra transborda uma forte carga emocional, conduz a mente até às memórias pessoais de cada um. O arquiteto sente a obra, o processo e a vida como um todo e, por isso, faz sentir

Assim, a arquitetura oscila entre o apego e desapego à realidade, procura a credibilidade numa rede de ligações improváveis e sugere a liberdade criativa para materializar uma intenção. A obra é ilustração de uma narrativa ou intenção, desperta a mente e provoca os sentidos.

"Desenhava um anjo para explorar como esta figura podia ser entendida no mundo literal como a conexão entre o visível e o invisível".[21] Julgo que este é o derradeiro objetivo da obra, conectar a realidade física e a espiritual.

[19] Smiljan Radic (2017), *in* Matias Baumann de Berredo, "Smiljan Radic: Além da Matéria. Imaginação e realidade construída no processo projetual" (Dissertação para grau de Mestre, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2019), 35.

[20] *Idem*, 51.

[21] Ellery Susa, Hui Zou (2022), *op. cit.*

advancing in the knowledge without memory, without

archives, because at each moment

I'm another, i make myself

you will have no rest in this shoreless voyage

a skeleton of relationships unrelated

in the sound of one you will recognize all the others

i convert the object i touch into a

relationship

through the mediation of the things, i look at

deconstructing the expression

of the object that it touches

it deconstructs the narration

thus, he will run faster than he anticipated

we can savagely return it to life

by asking it more questions

Considerações finais

O que faço por pensar assim? Existe um “assim”. Assim como?

Se penso da mesma forma, porque nunca me ocorreu fazer assim?

A desmistificação do processo criativo fez-me deparar com formas de pensar o espaço que, de certo modo, descartara por ignorância; e agora reconheço como uma multiplicidade criativa que parte da mesma abordagem ao processo e intenção.

Questionei a minha liberdade no ato de criação. Questionei se, sem me aperceber, só me deixo ver uma forma quando existem várias. A liberdade parecia honesta, mas revelou-se uma prisão.

Frederick Kiesler provoca o seu próprio pensamento teórico e crítico através do experimentalismo, entre o apego e desapego ao real, no desenho da obra “Casa Infinita”. Numa entrega física e apaixonada, palpável nas fotografias do artista, Kiesler relaciona, no interior das suas maquetes, todas as áreas do conhecimento para inovar e explorar potencialidades espaciais que despertam o espírito e a sensibilidade humana. Assim, a obra foge à arquitetura que a rodeia, questiona e reinventa com intenção.

No desenho bizarro de espaços para crianças como “máquinas de brincar”, Egon Moller-Nielson é inovador a expressar uma intenção crítica e a dar uma resposta adequada à realidade. A sua obra promove o espírito de brincadeira e representa a importância de promover o interesse cultural e artístico nas gerações do futuro.

Como provocação pessoal, confrontei-me com o trabalho de Hermann Finsterlin, que rompe os limites da minha forma de pensar o espaço e questiona a liberdade da representação metafórica da arquitetura.

Este trabalho despertou uma vontade de me provocar com novas referências, de questionar e conhecer para romper com os limites da minha liberdade criativa, e de colecionar um entendimento da minha forma pessoal de pensar a arquitetura. Quero desconstruir para construir.

Por outro lado, o seguimento do trabalho seria procurar perceber o poder da escrita no processo criativo, pois essa é uma ferramenta sistematicamente presente no meu processo, tanto para abrir o vazio de possibilidades, como para encontrar uma intenção para o projeto

we can savagely return it to life by asking it more questions[22]

[22] (Ver nota de Rodapé 1) Manipulação do guião original para adotar um novo significado: Jorge Oteiza (2003), *op. cit.* 273-286. Guião modelo para o filme não concretizado “Actéon” de Jorge Oteiza. O texto surge repetido em subtemas ao longo do trabalho.Uma procura de desconstruir para construir e ilustrar metaforicamente a escrita.

Bibliografia

Ana Hatherly, Herberto Helder e E.M De Melo e Castro, PO. EX: *Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (Moras editores, 1981).

Ellery Susa, Hui Zou, "The Narrative Space: John Hejduk's Angelic Architecture", in *University of Florida | Journal of Undergraduate Research*, Volume 24 (2022).

Eva Respini, "Will the Real Cindy Sherman Please Stand Up" MoMA (2002), https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/courses/Respini_Will_the_Real_Cindy_Sherman_Please_Stand_Up.pdf

"Art is for everyone", Frans Josef Petersson, consultado em 03/05/2024, https://kunstkritikk.com/art-is-for-everyone/

Friedrich Nietzche, *On Truth and Lies in a Nonmoral Sense* (Delphi Classics, 2017).

Guido de Bruyn, "Luis Barragán, Architect", Exposição "The Quiet Revolution", Barragán Foundation em colaboração com o Museu Vitra Design, Cidade do México, 2000, vídeo. https://www.barragan-foundation.org/

Herberto Helder, *Vocação Animal* (Publicações D. Quixote, 1971).

Joseba Zulaika, *Oteiza's Selected Writings 1908-2003* (Center for Basque Studies, 2003).

Juan Luis Trillo de Leyva, "Las metamorfosis", *in Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura* (Universidad de Sevilla, 2001).

Laura Stamps, Willemijn Stokvis, Pedro G. Romero, *et alli, Constant New Babylon* (Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2015).

Manuel António Pina, *Como se desenha uma casa* (Assírio & Alvim, 2011).

Maria Filomena Molder, *Rebuçados Venezianos* (Relógio d'Água, 2016).

Matias Baumann de Berredo, "Smiljan Radic: Além da Matéria. Imaginação e realidade construída no processo projetual" (Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2019).

Pamela Johnston, *Peter Märkli. Everything one invents is true* (Quart Publishers, 2017).

Peter Clarke, "The writings of Aldo van Eyck: a modernist sensibility introduced into architecture" (Dissertação de Mestrado, University of Bristol, 1982-85).

Smiljan Radic, *Cada tanto aparece un perro que habla y otros ensayos* (Puente Editores, 2018).

Randy O'Leary, "John Hejduk's Critical and Poetic Architecture", *in Timely Meditations Vol.1: Architectural Theories and Practices*, ed. Pérez-Gómez (Montreal: RightAngle International, 2016).



A FORMA MUDA – A ARQUITETURA ADAPTÁVEL NO REGRESSO AO DIAGRAMA

ANA SOFIA SOARES

I. Introdução

1.1. Resumo

Quando falamos de arquitetura, o universo das ideias ganha tal intensidade que requer uma manifestação física, numa conceção que passa naturalmente pela Forma como intermediária. Este aspeto identitário do objeto constitui uma abstração com um papel muito relevante no modo como o projeto se desenvolve. Se Forma e Espaço estão relacionados, o habitar está também intimamente ligado a esta pele que caracteriza o objeto, pelo que se revela pertinente perceber como a Forma se materializa e de que modo é manipulada pela mão do seu projetista.

Tendo em conta a natural evolução dos modos de vida, bem como a própria relação que se estabelece entre o Homem e a Cidade, ter como pretensão prever todos os possíveis cenários futuros torna-se inconcebível. Como tal, o processo de desenvolvimento de projeto deve ter a adaptabilidade por base, de modo a permitir a continuidade de utilização e a ajustar-se à evolução do natural fluxo de vida que invade o espaço.

Sendo assim, nas suas variadas escalas, a Forma deve ser um elemento compositivo dúctil e passível de ser adulterado, como reflexo do desenvolvimento natural do projeto. Sob esta lente, uma membrana simultaneamente definida e aberta, permitindo a máxima adaptabilidade dentro da definição atribuída pelo arquiteto, apenas proporciona benefícios ao projeto. Todavia, é possível que tal princípio incorra no erro de, ao tentar concretizar um espaço que sirva qualquer propósito, acabe tão descaracterizado que não sirva propósito algum.

De que modo podemos atingir o equilíbrio entre a definição projetada e a adaptabilidade que sustenta a evolução dos tempos?

1.2. Nota sobre o método de produção do trabalho

Como resultado da reflexão sobre as práticas de projeto que decorrem do meu processo criativo, a questão da Forma, na sua relação com a adaptabilidade do espaço, tornou-se especialmente pertinente no contexto da habitação plurifamiliar.

Assim, dei lugar a uma pesquisa em torno do conceito de Forma, com o objetivo de melhor entender o seu papel no processo de trabalho do arquitecto. Inicio em *Words and Buildings,* atravessando as considerações de Federico Soriano em *Sin Tesis* e de Jacques Lucan em *Composition, non-composition,* e termino no capítulo “Forma” de Fernando Espuelas, em *Madre Matéria*.

De modo a ganhar uma perceção mais abrangente deste conceito abstrato, torna-se fundamental a procura de casos de estudo que ilustrem a Forma em várias das suas manifestações. Como tal, desde a escala da cidade até à intimidade do apartamento, pretendo entender como se atinge esta adaptabilidade, considerando benefícios e limitações.

Por fim, num culminar desta exploração, do mesmo modo que a minha prática de projeto alimentou o desenvolvimento deste ensaio teórico, pretendo entender como o mesmo ensaio teórico influi sobre a minha conceção de projeto. Isto é, de que maneira as minhas aprendizagens se refletem no edifício de habitação plurifamiliar que tenho vindo a desenvolver? Será que as questões de praticabilidade que tenho vindo a explorar são efetivamente aplicadas e aplicáveis?

II. Desenvolvimento

"Form is not the goal but the result of our work. There is no form in and for itself... Form as goal is formalism".[1]

A ideia de Forma surge como um mecanismo de pensamento, já considerado na Antiguidade por pensadores como Platão e Aristóteles, estendendo-se até à atualidade e refletindo as conceções de arquitetura do período histórico a que remetem. Tradicionalmente, a Forma encarrega-se de transmitir visualmente uma ideia, passando-a para o mundo físico. Por esta razão, quando se fala de Forma como uma membrana sem caráter próprio, ainda assim não desconsideramos a sua presença, visto que seria impossível materializar uma ideia sem conceber a sua vertente física. O que fica em cima da mesa, e que interessa explorar em seguida, é a conciliação entre este elemento basilar e garantido da composição, a Forma, e a adaptabilidade.

2.1. Na Cidade

"In this city, there would be continuous changes of course, and no fixed, rigid constructions: «We know that the constructions we are envisaging for the future will have to be sufficiently flexible to answer the need of a dynamic conception of life, creating our surroundings in direct relation with ever changing modes of behavior»".[2]

Na segunda metade do século XX, surgem propostas utópicas que correspondem a uma vontade de criar uma cidade diferente, uma urbanização fluida e capaz de sustentar a constante mudança, alimentando o crescimento e vitalidade da comunidade. Tanto o próprio Constant Nieuwenhuys com *New Babylon,* como Yona Friedman através de *Spatial City*[3] (Fig.1), exploram a ideia de uma rede de ligações elevada em relação ao solo. Esta estrutura permitiria inúmeras articulações e uma grande variedade de possibilidades programáticas.

Numa abordagem distinta, na década de 60, o trio Candilis-Josic-Woods projeta sobre o pressuposto de que, se é a vida que alimenta as cidades e gera uma evolução a um ritmo acelerado e imprevisível, a resposta da arquitectura não pode ser estática. Como tal, o seu trabalho propõe uma *open-structure* para uma equiparável *open-society.* Ao invés de uma estrutura mutável, independente da cidade que sobrevoa, as propostas deste trio estabelecem um sistema que remete para a natural rede de infraestruturas da cidade, como verificamos em Toulouse - Le Mirail (Fig.2) ou no centro de Frankfurt.[4] Este esqueleto, apesar de definido, não é estático, pois visa adaptar-se sucessivamente em função das necessidades que surgem ao

[1] Mies Van der Rohe (1923), *in* Adrian Forty, *Words and Buildings: a Vocabulary of Modern Architecture* (Thames & Hudson, 2000), 165.

[2] Constant Nieuwenhuys (1959), *in* Jacques Lucan, *Composition, non-composition: architecture and theory in the nineteenth and twentieth centuries* (Routledge, 2012), 475.

[3] Caso de estudo recuperado de Jacques Lucan, *ibidem.*

[4] *Idem*, 469-472.

longo do tempo, numa estrutura descentralizada e completamente aberta a novas ramificações. Fundamentalmente, estas propostas permitem mudanças sem comprometer a integridade do que já existe, o que podemos remeter para a ideia de Megaestrutura, avançada por Fumihiko Maki.[5] Este tipo de proposta tem como objetivo permitir a integração de todos os elementos que compõem a cidade de modo equilibrado, mantendo uma unidade visual que perdure e se autossustente.

Alison e Peter Smithson introduzem, ainda, a ideia de *cluster,* como uma resposta urbana que recusa ser compartimentalizada e estritamente geométrica. Ao constituir vários polos, contraria o tradicional desenvolvimento radial e centralizado das cidades, sendo um processo que se equipara ao dos organismos vivos no seu natural crescimento.

Conhecidos pelas suas conceções disruptivas, quer projetuais, quer teóricas, no Pós-Guerra, os arquitetos britânicos desenvolvem para a Universidade de Sheffield[6] (Fig.3) uma estrutura que visava criar ramificações da Universidade, baseada no projeto *Golden Lane*, também da sua autoria. No entanto, esta nova formulação acentua a sua irregularidade, permitindo que as novas alas se entrelacem com a Cidade já construída. Esta característica surge, visto que o projeto não se materializa segundo fundamentos geométricos estanques, mas, sim, baseando-se nas relações estabelecidas entre edifícios. Ou seja, a Forma final do edifício surge como um resultado da relação topológica entre as partes, não o contrário. Esta estratégia sugere uma recusa da composição formal fixa, admitindo que esta não é capaz de responder às necessidades de um edifício integrado numa cidade de crescimento e evolução constantes.

“Alison and Peter Smithson claimed that the aesthetics at play here were necessarily «open», non-geometric, and if necessary, impermanent, an aesthetics of «growth» and change» differing from that of the «old» modern architecture – constructivism, for example, which was surprisingly viewed by the Smithsons as «a closed plastic system».”[7]

Verificamos, assim, que as questões de adaptabilidade, nas suas várias formulações, também se provam pertinentes na escala da cidade.

A Universidade de Sheffield, ainda que edificado nesta escala da cidade, já nos aproxima da escala do edifício, e da habitação plurifamiliar, que afunilaremos adiante.

[5] *Idem*, 476.

[6] *Idem*, 465-468.

[7] *Idem*, 465.

2.2. No Edifício

No seguimento da ideia de uma Forma adaptável, é relevante entender como esta pode surgir como reflexo de uma intenção projetual, isto é, uma energia que surge do interior do próprio edifício. Sendo assim, a partir dos casos de estudo que se seguirão, é possível ganhar uma visão mais abrangente em relação às conceções de Forma à escala do edifício.

Quando se fala de adaptabilidade, as propostas de Cedric Price para o projeto do *Fun Palace* (Fig.4) são uma referência recorrente. Num processo experimental que se prolongou de 1961 a 1985, este centro educativo e de entretenimento, constituído por uma estrutura de treliças, é de "forma indeterminada, capaz de rearranjo infindável".[8] Estas características são as que permitem utilizações variadas, em função da vontade individual de cada um, admitindo diversos programas, mesmo para o frequentador habitual. Se se quiser falar de arquitetura sem Forma, o *Fun Palace* poder-se-ia aproximar dessa designação, todavia é impossível conceber este complexo sem lhe atribuir algum tipo de manifestação física, pelo que seria mais correto referir-se a este centro como um edifício de Forma mutável, tendo por base a estrutura metálica mencionada.

Num exemplo paralelo, a *Maison du Peuple*, em Clichy, de Beaudouin, Bodiansky, Lods e Prouvé,[9] é também um centro polivalente capaz de se adaptar a um programa de mercado, durante o dia, e a um de cinema/teatro, durante a noite. Numa abordagem distinta do *Fun Palace*, a praticabilidade conserva-se no interior do complexo, a partir de paredes e lajes amovíveis, mostrando como, dentro deste perímetro definido, o seu interior pode ser apropriado de vários modos.

A relação entre Limite e Forma torna-se particularmente recorrente e relevante. Todavia, esta "fronteira" não é caracterizada como algo restritivo ou castrador de ideias, sendo mais rapidamente equiparável a uma membrana ou a uma pele que se define *a posteriori*. Como tal, propõe-se uma arquitetura que seja, simultaneamente, alheada dos seus limites e consciente dos mesmos.

Os projetos que se aproximam de uma falta-de-Forma parecem ser aqueles que têm maior capacidade de se adaptar, considerando que a mudança é a morte de um projeto estanque. Quando falamos de Forma como membrana, o objetivo é afastar esta definição dos padrões geométricos clássicos, com o fim de abrir o horizonte para conceptualizações mais voláteis, como é o exemplo de uma nuvem.

No Edifício Administrativo do Governo Basco[10] (Fig.5), em Bilbao, Federico Soriano projeta um edifício cujo programa era praticamente inexistente, apenas com o requisito de albergar espaços de escritório que remetiam aos serviços do Governo. Com condicionantes programáticas tão vagas, a que amarras se agarra o projeto? Ao invés de uma intenção/programa que resulta numa Forma, o projecto faz-se no desejo de um desenho autónomo do Limite, de uma membrana

[8] Adrian Forty (2000), *op. cit.* 171.

[9] Caso de estudo recuperado de Adrian Forty, *idem,* 145-146.

[10] Caso de estudo recuperado de Federico Soriano, "Siete pilares, parámetros, palabras.", *in Prática[s] de Arquitectura,* coord. Manuel Mendes (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2023), 72-73.

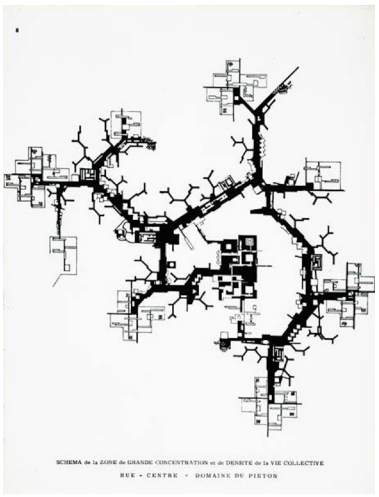


Figura 2: Plano diagramático de *Toulouse- Le Mirail,* Candilid-Josic-Woods, década de 60.

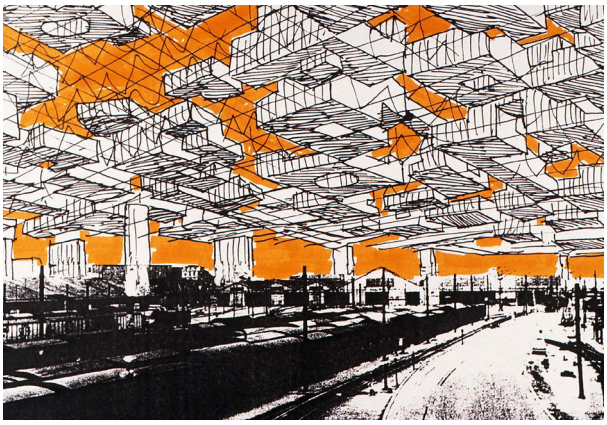


Figura 1: Desenho Perspético da *Spatial City, Yona Friedman*, 1958-1960.

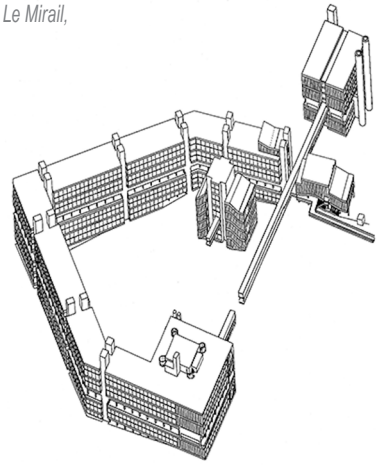


Figura 3: Desenho Axonométrico da Universidade de Sheffield, Alison e Peter Smithson, 1953.

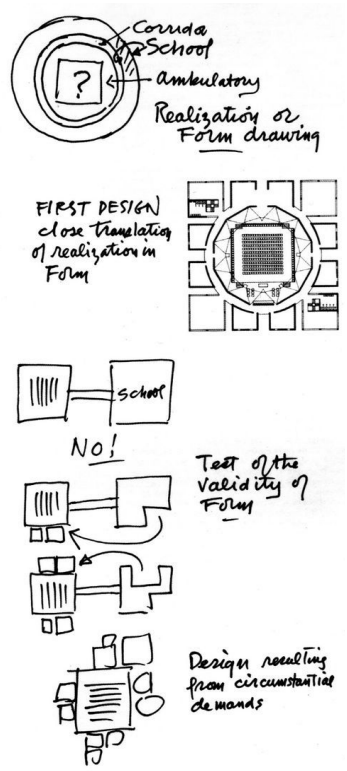


Figura 6: Diagramas *Test of the validity of Form*, Louis Khan, publicado em Progressive Architecture em Abril de 1961.



Figura 5: Fotografia do Edifício Administrativo do Governo Basco, Federico Soriano, Plaza Bizkaia, Bilbao, 2006.

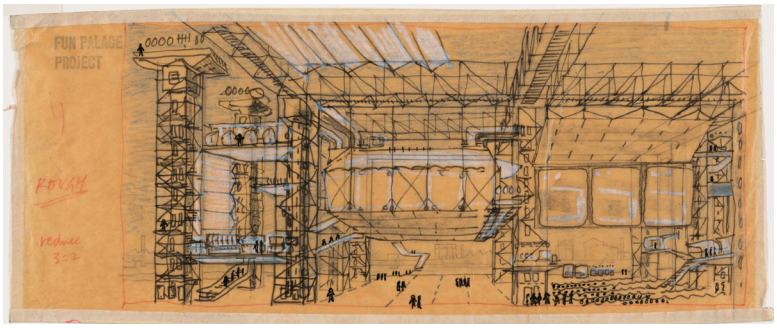


Figura 4: Desenho Perspético do Fun Palace, Cedric Price, 1961-1985.

que é, por si só, suficiente para caracterizar o espaço gerado – os painéis de vidro dispõe-se segundo a configuração que melhor favorece as condições climatéricas do interior, em função da estação do ano e de modo a que o edifício seja regulado naturalmente. Sendo assim, na definição de Soriano, o edifício é desenhado com base nas condicionantes existentes (mesmo que quase nulas), com o fim de a criar espaços com o máximo conforto e adaptabilidade. Será possível assumir que, apesar do projeto ter sido concebido a partir do seu Limite, esta pele continua a não ter caráter próprio, visto que foi pensada segundo a máxima adaptabilidade do seu interior.

Contudo, estas hipóteses não passam sem refutações.

"Flexibility as such should not be overemphasized or turned into yet another absolute, a new abstract whim… we must beware of the glove that fits all hands, and therefore becomes no hand."[11]

Arquitetos como Aldo van Eyck, James Stirling e Herman Hertzberger alertam para os problemas que podem advir da pretensão da flexibilidade do espaço, considerando que a arquitetura que tenta antecipar todos os cenários possíveis é descaracterizada e aborrecida,[12] uma arquitetura sem compromisso e sem face. O próprio Soriano admite que espaço livre excessivo não corresponde obrigatoriamente a uma proposta adaptável.[13] Ainda assim, da mesma maneira que não queremos admitir uma função única para um espaço, não existirá uma única resposta para o seu desenho, pelo que, promovendo esta fluidez, estaremos a abrir o leque de hipóteses de projeto.

Dando continuidade à linha de pensamento que remete para uma definição espacial que admite várias apropriações, Louis Khan também entra na discussão da Forma. O arquiteto coloca ênfase na composição dos elementos que a constituem, sendo a sua relevância superior à do desenho resultante da Forma. Nas casas De Vore e Adler[14] (1954-1955), Khan determina a posição dos elementos estruturais, definindo parcialmente os espaços, para que haja lugar à natural evolução dos mesmos. O projeto está sob o seu controlo apenas nesta determinação, deixando-o aberto a assumir papéis que nem o arquiteto conseguirá prever.

Kahn introduz-nos ainda a noção de diagrama no projeto arquitetónico, como se esta base esquemática de relações ou "Forma-Base" não pertencesse à criatividade do arquiteto, mas sendo algo inerente às relações programáticas e condicionantes de projeto. Ao arquiteto cabe apenas a "escolha" de desenho segundo a própria interpretação, como resultado das suas experiências e referências projetuais.

[11] Aldo Van Eyck (1962), *in* Adrian Forty (2000), *op. cit.* 142.

[12] Considerações dos arquitectos noemados recuperadas de Adrian Forty, *idem*, 143.

[13] "Parecería que el espacio más minimal, o el edificio más abstracto, con menos condiciones de forma, es el que tiene más posibilidades de adaptación. No es cierto. No necesariamente el espacio más vacío, es el que tiene más condiciones.", Federico Soriano (2023), *op. cit.* 72-73.

[14] Casos de estudo recuperados de Jacques Lucan (2012), *op.cit.* 490.

"Each composer interprets Form singularly. Form, when realized, does not belong to its realizer, only its interpretation belongs to the artist. […] Oxygen does not belong to its discoverer." [15]

A propósito do projeto para a Primeira Igreja Unitária, em Rochester,[16] Louis Khan esboça uma base esquemática a partir de uma organização geral do programa (Fig.6), a natureza do edifício. Após esta fase inicial, o autor procede a afinações como consequência das condicionantes que prontamente se apresentam. É de mencionar que, se Khan se cingisse à formulação inicial, esta seria demasiado rígida e incapaz de incorporar todas as exigências do edifício. Ainda assim, a forma final que se manifesta não deixa de remeter ao primeiro esquisso realizado pelo arquiteto, pelo que podemos inferir que este diagrama se mantém sempre presente no projeto, mas sem constranger a sua evolução.

"[En] los primeros tanteos del proyecto (siempre tan secretos) el arquitecto habitualmente se vale de bocetos y de esquemas. Los primeros son dibujos rápidos y gestuales que chequean aproximaciones primarias (pero muy intencionadas) a la forma." [17]

Regressando a Federico Soriano, também este autor versa sobre a questão da Forma como uma manifestação do diagrama. Soriano descreve este esquema inicial como algo sob "controlo exato, mas difuso; preciso, mas aberto",[18] encorajando a que o diagrama não seja visto como um dispositivo que se cristaliza no início da prática projetual. Se, por um lado, o diagrama constitui uma "organização superficial" do programa, é também uma ponte para novas ligações e desenvolvimentos, remetendo-nos às conceções de cidade de Candilis-Josic-Woods previamente referidas.

Como tal, a definição atribuída pelo arquiteto, alimentada por este diagrama-base do projeto, leva a uma evolução frutífera da proposta, pelo seu caráter aberto. Estes aspetos permitem o desenvolvimento projetual em função de necessidades futuras, e geram a Forma como um resultado das ações projetuais, moldando-se para constituir a pele do edifício.

[15] Louis Kahn (1967), *in* Jacques Lucan, *idem*, 500-501.

[16] Caso de estudo recuperado de Jacques Lucan, *ibidem.*

[17] Fernando Espuelas, *Madre Materia* (Lampreave, 2009), 84.

[18] Federico Soriano (2002), *in* Fernando Espuelas, *Madre Materia* (Lampreave, 2009), 87.

2.3. No Meu Projeto

Devolvendo as aprendizagens adquiridas neste ensaio à minha prática de projeto, considerei pertinente perceber como, consciente ou inconscientemente, o edifício de habitação plurifamiliar que tenho vindo a desenvolver[19] integrou muitas das questões de adaptabilidade exploradas nos subcapítulos anteriores.

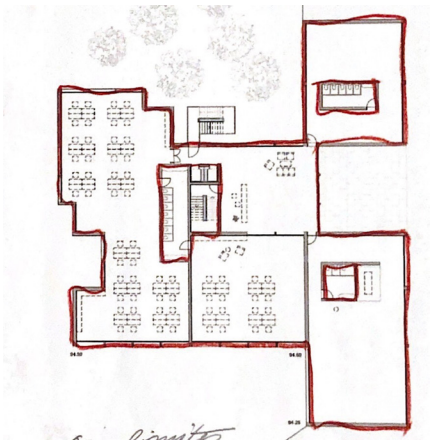
Numa fase inicial do projeto, a necessidade de compartimentar e definir excessivamente o Espaço tornou-se rapidamente um constrangimento para uma composição mais livre dos vários elementos que constituíam o programa. Como resultado da experiência de desenho, da sucessão de tentativas e versões pela quais o projeto foi passando, percebi que sobretudo os módulos habitacionais (apartamentos) beneficiavam se incorporassem a possibilidade de apropriações várias, em função da sua ocupação.

No decorrer do exercício de projeto, ao lançar hipóteses para a implantação da torre habitacional, a primeira formulação que surgiu, retangular e estática, definia um ponto de partida esquemático. Apesar de esta ter sido a base para estabelecer as principais relações de composição, houve a necessidade de romper esta matriz, porque o fogo exigia que a Forma se moldasse como uma membrana em seu torno. Seguramente, as propostas teriam mais carências de potencialidade espacial se se tivessem restringido a esta geometrização rígida da forma inicial.

Mais recentemente, considerei pertinente trabalhar um piso intermédio (Figs.7, 8 e 9) que pudesse albergar programas mais variados, a par de espaços de estúdio. Estes últimos poderiam constituir habitações mais acessíveis bem como outras apropriações, de acordo com os desejos ou as necessidades de ocupação. Além do limite que contorna o edifício, o único atributo rígido deste piso são os blocos de instalações sanitárias. Inicialmente pensado para albergar espaços de escritório, acabei por verificar que as características deste piso permitiam que outros programas fossem integrados facilmente, em função da utilização do edifício e das necessidades que fossem surgindo.

Por fim, afunilando para a escala do apartamento (Figs. 10, 11 e 12), tratou-se de projetar as relações entre os espaços, com as suas respetivas funções. É preservada a hipótese de variedade espacial, não só considerando a diversidade de famílias e de modos de vida, mas também a vivência diária da casa. Através de portas de correr que encerram ou criam ligações entre estes espaços-peça que se comunicam diretamente, sem dispositivos formais de circulação, o fluxo da vida invade a habitação, tornando-a casa.

[19] Exercício anual individual realizado no âmbito da unidade curricular de Projecto 3 (MIARQ – FAUP).



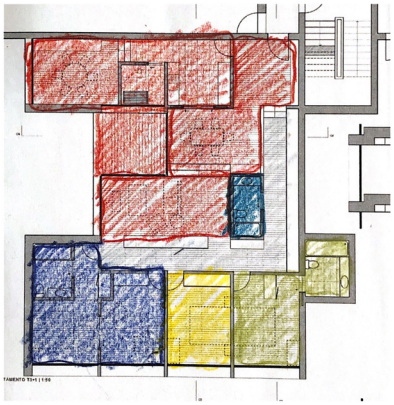




Figuras 7, 8 e 9: Definição dos limites e hipóteses de organização programática do Piso 1 (excertos de processo no qual se distingue as ocupações várias dos programas pelas cores)



Figura 10, 11 e 12: Relações entre espaços do apartamento, que comunicam ou não em função das portas de correr.





III. Considerações finais

Torna-se evidente, pelos conteúdos e casos de estudo explorados ao longo do ensaio, que a arquitetura adaptável procura ser plataforma de libertação, tanto para quem a cria como para quem a frequenta. Esta libertação, no entanto, não implica uma falta de compromisso com o projeto, mas antes a consciência de que o desenho arquitetónico deve abandonar a tentativa de prever uma única possibilidade de apropriação e utilização do espaço, aceitando múltiplas.

Ao invés, a mão que projeta deve ser capaz de assumir a responsabilidade que lhe é incumbida, definindo limites que promovam a qualidade da arquitetura, sem a encerrar em si mesma. A arquitetura adaptável é, fundamentalmente, a manifestação da própria vida, pelo que não podemos esperar que esse encerramento responda à vitalidade vibrante da evolução dos tempos.

Porém, como esperamos atingir este equilíbrio do praticável, entre a definição e a flexibilização do espaço? De que modo produzimos arquitetura capaz de sustentar o fluxo da vida, sem arriscar concretizar espaços descaracterizados?

A resposta talvez esteja no regresso ao diagrama-base como um ponto de partida para infinitas formulações, ramificações e reapropriações. Com isto, remetemos para a ideia de uma formulação definida mas aberta, explorada por Federico Soriano, a ideia de que o elementar pode guiar o que nos cabe definir no projeto, colocando o resto nas mãos do tempo. E do outro.

Referências Bibliográficas

Adrian Forty, *Words and Buildings: a Vocabulary of Modern Architecture* (Thames & Hudson, 2000).

Federico Soriano, "Siete pilares, parámetros, palabras.", *in Prática[s] de Arquitectura*, coord. Manuel Mendes (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2023).

Federico Soriano, *Sin_Tesis* (Gustavo Gili, 2004).

Fernando Espuelas, *Madre Materia* (Lampreave, 2009).

Jacques Lucan, *Composition, non-composition: architecture and theory in the nineteenth and twentieth centuries* (Routledge, 2012).

Juan Luis Trillo de Leyva, *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura* (Editorial Universidad de Sevilla, 2001).

Casos de Estudo

Alexis Josic, Georges Candilis, Shadrach Woods, Reconstrução do Centro de Frankfurt, 1963, visto em Jacques Lucan (2012).

Alexis Josic, Georges Candilis, Shadrach Woods, Toulouse-le-Mirail (competição), 1961, visto em Jacques Lucan (2012).

Alison e Peter Smithson, Golden Lane, Londres, 1952, visto em Jacques Lucan (2012) e Adrian Forty (2000).

Alison e Peter Smithson, Sheffield University, South Yorkshire, 1953, visto em Jacques Lucan (2012) e Adrian Forty (2000).

Cedric Price, Fun Palace, 1961-1985, visto em Jacques Lucan (2012) e Adrian Forty (2000).

Eugène Beaudoin, Jean Prouvé, Marcel Lods, Vladimir Bodanski, Maison du Peuple, Clichy, 1939, visto em Adrian Forty (2000).

Federico Soriano, Edifício Administrativo para el Gobierno Vasco de Plaza Bizkaia, Bilbao, 2006, visto em Federico Soriano (2023).

Fumihiko Maki, Masato Ohtaka, Collective Form: Three Paradigm, visto em Jacques Lucan (2012).

Louis Khan, Adler House, 1954-1955, visto em Jacques Lucan (2012).

Louis Khan, DeVore House, 1954-1955, visto em Jacques Lucan (2012).

Louis Khan, First Unitarian Church, Rochester, 1958-1969, visto em Jacques Lucan (2012).

Koepel Prison, Arnhem, 1882, intervenção por Rem Koolhas, 1979, visto em Adrian Forty (2000).

Lista de Fontes das Imagens

Figura 1: https://www.architectural-review.com/essays/reputations/yona-friedman-1923-2020, consultado em 02/05/2024.

Figura 2: https://pt.pinterest.com/pin/198932508533165496/, consultado em 02/05/2024.

Figura 3: https://www.metalocus.es/sites/default/files/metalocus_imag_portada_03_07_500.png, consultado em 02/05/2024 (originalmente publicado em Upper Case, No. 3, "Alison & Peter Smithson",1960).

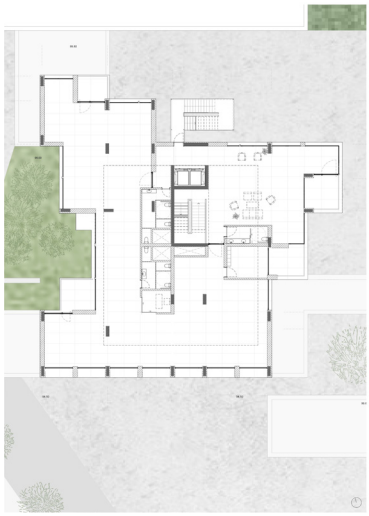
Figura 4: https://www.moma.org/collection/works/842, consultado em 02/05/2024.

Figura 5: https://cajondearquitecto.com/wp-content/uploads/2013/04/federico-soriano-edificio-en-plaza-bizkaia-08.jpg?w=1200, consultado em 02/05/2024.

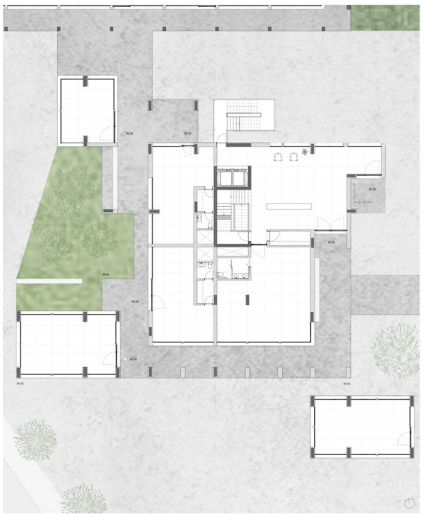
Figura 6: https://pt.pinterest.com/pin/432275264204716445/, consultado em 02/05/2024 (originalmente publicado em Progressive Architecture, abril,1961).

Figuras 7 a 12: Documentos produzidos pela autora.

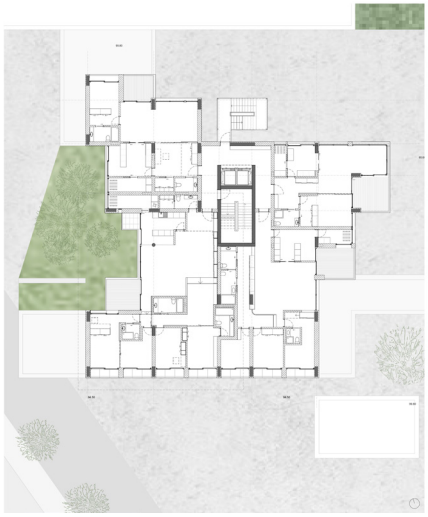
A seguinte folha de anexo tem como objetivo contextualizar de forma mais completa o Projeto de Habitação Plurifamiliar realizado na Unidade Curricular de Projeto 3, por sua vez, explorado neste ensaio.



Planta do Piso 1 (Salas Polivalentes)

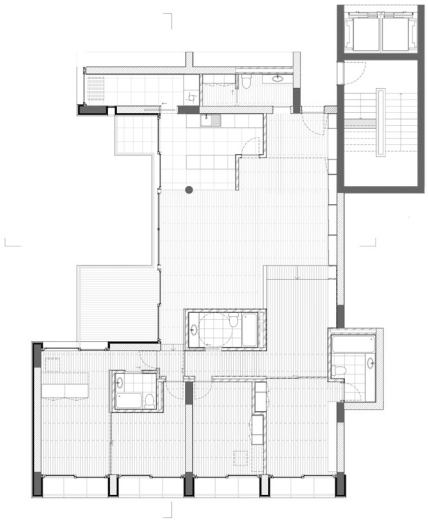


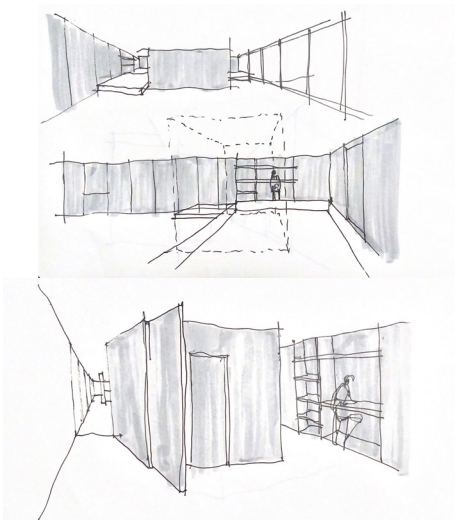
Planta do Piso Térreo



Planta do Piso Tipo

Planta e Esquissos do apartamento
com orientação Sul/ Oeste







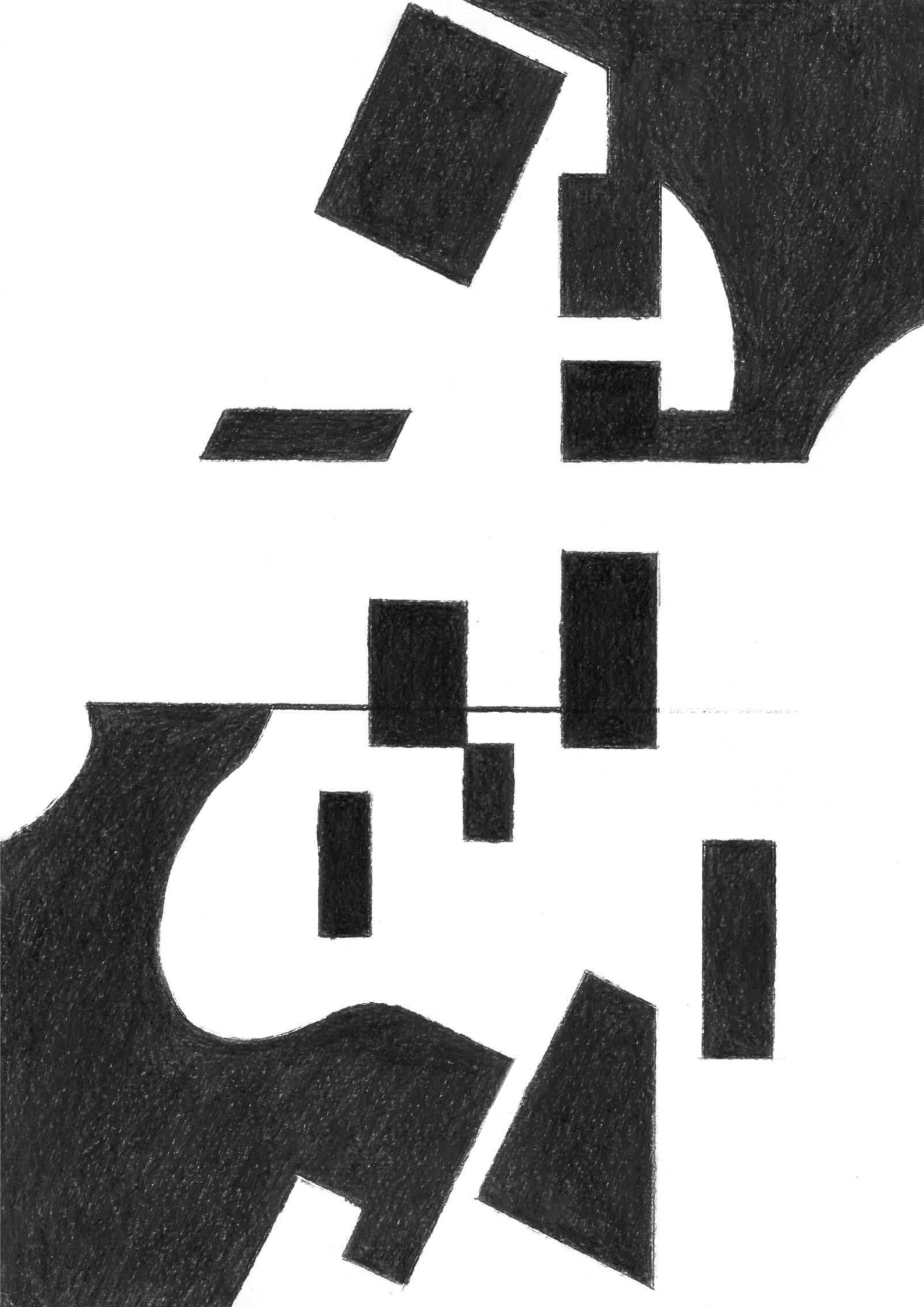


Fotografias da maquete (à escala 1:100) da proposta

Fotografias da maquete (à escala 1:50) do apartamento com orientação Sul/ Oeste







A PROCURA DE EQUILÍBRIO

RODRIGO ROCHA

I. Introdução

1.1. Resumo

O presente trabalho tem a intenção de desenvolver a temática da composição na arquitetura, estando centrado no terceiro nível da Arquitetura de Purini, no nível da composição plástica que transcende a planta, corte e alçado, para o domínio real construído.[1]

Este plano abstrato das formas e dos volumes é restrito àquele que cria a arquitetura e que, consequentemente, a analisa formalmente, tratando-se de uma força subconsciente ou invisível para aquele que simplesmente a experiencia. Assim, no processo de criação de um determinado projeto, procuro sempre, como Louis Kahn diz, que "todos os elementos que compõem um projeto se tornem inseparáveis, reforçando-se e validando-se uns aos outros",[2] numa procura constante de equilíbrio e unidade na composição.

Primeiramente, consciente da dificuldade de encontrar respostas concretas para os fatores de equilíbrio, onde a subjetividade pessoal reina, encontro como base para o meu pensamento uma tentativa inicial de definição das duas palavras que me acompanharão ao longo de todo o ensaio – Composição e Equilíbrio.

Seguidamente, e porque as respostas arquitetónicas são tão antigas como o ato de habitar, passarei a explorar, através dos respetivos casos de estudo, três tipos de composição que julguei mais pertinentes e mais frutíferos para o meu próprio ato projetual.

1.2. Nota sobre o método de produção do trabalho

Após um inicial bombardeamento de pensamentos acerca da minha força-motriz, decorrente da primeira metade do exercício da UC de Teoria 2, onde procurei tomar consciência do meu processo criativo, encontrei no livro *Composition, non Composition,* de Jacques Lucan, o recinto ideológico para a exploração desta minha obcessão por algo que então identificava como *volumetria projetual*. Ao desenvolver o trabalho, tornou-se evidente que esta primeira leitura foi fundamental para um processo de problematização bem estruturado. Assim, estando no campo da composição, foi necessário o constante recurso a obras físicas de arquitetura que dessem múltiplas respostas para os conceitos abordados no plano abstrato, como Lucan faz em todos os seus livros.

[1] Purini realiza uma separação bastante simples e direta do que são os três níveis da arquitetura. Um primeiro que corresponde à referenciação direta do projeto, nas suas características genéricas, como o seu programa ou estilo. De seguida, um segundo nível de carácter simbólico e narrativo e, por fim, o nível do plano abstrato, que apenas toca aquele que a concebe, como as proporções, os volumes, o interior e o exterior, *in* Franco Purini, *Comporre l'architettura* (Laterza, 2000), 26-28.

[2] Peter Blake (1971), *in* Jacques Lucan, *Composition, non-Composition* (Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2011), 499. Tradução própria.

A minha procura pelos fatores de composição partiu, numa primeira fase, com a exploração de processos de criação que considerei diametralmente opostos ao meu. Só mais tarde me debrucei sobre aqueles com que mais me identifico, mostrando-se claro que, por detrás das formas finais visualmente contrastantes, o processo de trabalho pode ser, muitas vezes, semelhante.

Deste modo, após a escolha de três categorias de composição, que entrariam para a síntese do trabalho, procurei nutrir o raciocínio com obras de arquitetura, textos, exposições, esculturas e metáforas, de Lucan e de outros autores, nas quais este pensamento fosse materializado e posto em prática.

II. Desenvolvimento

O que é uma composição?

Emmanuel Pontremoli,[3] influenciado pelos tratados da arquitetura clássica, sugere uma definição de composição arquitetónica, sob a ótica do seu tempo – "Compor… significa dispor as diferentes partes de um determinado edifício de tal maneira que a interdependência de cada um dos seus elementos resulte num corpo organizado, onde cada elemento está colocado tão perfeitamente, que qualquer modificação ou mudança seria impossível, sem arruinar completamente o equilíbrio da composição." [4]

A composição não se limita a distribuir espaços na organização interna da casa, cujos limites já estão definidos. A composição não se trata apenas da disposição volumétrica de formas de acordo com um uso. A composição ultrapassa a distribuição e a disposição, pois inclui em si o ato da conceção do espaço e a escolha do(s) objeto(s), da forma genérica à particular, que irá compor num lugar concreto e característico.[5] Assim, mesmo quando a arquitetura é gerada a partir de um só volume, cuja unidade nos oculta a combinação de elementos, esta será sempre o resultado de um processo criativo atento às condicionantes invisíveis que lhe dão forma. Deste modo, contrariamente a Jacques Lucan,[6] parece-me evidente que a manipulação dos objetos arquitetónicos, desde a definição de vãos, à definição da cércea de um edifício, controla um limite num espaço real e físico, estando assim a compor, como veremos mais tarde.

Mas o que quer dizer Pontremoli com equilíbrio?

Claro está que o equilíbrio se encontra dependente da lente utilizada para julgar os variados projetos, bem como do período histórico, do contexto geográfico e das referências do observador. Purini irá auxiliar-nos nesta questão, através da definição das suas ideias-instrumento – os fatores basilares que atribuem equilíbrio e unidade à composição.

[3] Emmanuel Pontremoli (1865-1965), professor e diretor de atelier da École de Beaux-Arts de Paris. Influenciado pelos variados tratados de arquitetura clássica, desde a definição de concinidade de Alberti, à estruturação dos parâmetros de beleza de Palladio.

[4] Emmanuel Pontremoli (1959), *in* Jacques Lucan (2011), *op. cit.* 25. Tradução própria.

[5] *Idem*, Capítulo 1, "Distribuição, Disposição, Composição".

[6] Jacques Lucan, *in* Prática[s] de Arquitectura. Projecto, Investigação, Escrita (Seminário), Porto, 2012, vídeo.

2.1. Composição fechada

Utilizaremos o Palácio Máximo alle Collonne de Peruzzi[7] para verificar a relevância destes fatores de equilíbrio e unidade no seu vigor compositivo. A primeira das ideias-instrumento apresentada é a dos eixos – vetores energéticos estruturadores do projeto.[8]

Através destes eixos podemos ser tentados a acreditar que será mais equilibrada aquela composição que parta da simetria bilateral, que nos persegue desde a natural biologia humana, como nas Villas Palladianas. Se a composição destes edifícios não está "desequilibrada", este equilíbrio é proveniente de uma falta de tensão entre os elementos que a compõem, isto é, falamos de uma simetria estática que, aos olhos da contemporaneidade, lhe retira o vigor de uma composição com movimento. Em Alle Collonne, os eixos unificam espaços cuja similaridade volumétrica é praticamente nula, não existindo dois espaços iguais ou algum eixo de simetria puro. Ainda assim, o projeto parece unificado por uma força cinética, em que as divisões se apoiam entre si, numa constante tensão. Esta irregularidade geométrica é consequência direta de outra das ideias-instrumento: a área, isto é, o campo-relacional do projeto – não só com a sua envolvente física, mas também com o contexto geográfico e identitário.[9]

No Palácio Máximo alle Collonne, o autor consegue, com grande sucesso, ocultar a enorme irregularidade do terreno, num projeto que mantém a estabilidade individual das suas partes[10] (Fig. 1). O projeto invoca uma naturalidade da composição que oculta qualquer esforço na sua criação. Pode-se dizer que aqui encontramos uma aproximação à Concinidade Projetual Albertiana.[11]

Perseguindo ainda a ideia da área, para além da organização volumétrica geral do projeto e da sua relação com a envolvente, existe um outro nível, mais enigmático e oculto, relacionado com a "qualidade identitária do mundo físico" [12]– do lugar – que o projeto também deve considerar. Qualidade esta que resulta de camadas evolutivas, das sucessivas marcas da vivência humana[13] sobre a paisagem original. Desta forma, a composição poderá transcender as questões da forma e entrar no domínio simbólico,[14] no desejo de relacionar-se com a sociedade.

Voltando ao equilíbrio projetual, este está dependente de outra das ideias-instrumento de Purini – a hierarquia.[15] Assim, no Palácio, a configuração formal dos espaços não só se relaciona com

[7] Caso de estudo recuperado de Jacques Lucan (2011), *op. cit.* 16.

[8] Apropriação da definição de Eixos, *in* Franco Purini (2000), *op. cit.* 108-109.

[9] Alusão à ideia-instrumento de área, *in* Franco Purini (2000), *op. cit.* 110.

[10] "The architect of this project conceived it so successfully that not only is the irregularity of the terrain almost entirely concealed, but each interior room is of perfect symmetry and composed of forms as agreeable as they are interesting" - Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture in* Jacques Lucan (2011), *op. cit.* 14.

[11] Lucan apresenta, no seu livro, a definição de Concinidade de Alberti. "I shall define Beauty to be a Harmony of all the Parts, in whatsoever Subjet it appears, fitted together with such Proportion and Connection, that nothing could be added, diminished or altered, but for the Worse." - Leon Battista Alberti, T*en Books on Architecture in* Jacques Lucan (2011), *op. cit.* 24.

[12] Franco Purini, *Le opere, gli scritti, la critica* (Electa, 2000), 33. Tradução Própria.

[13] Alusão à ideia-instrumento de área, *in* Franco Purini, *ibidem.*

[14] Alusão aos três níveis da composição, *in* Franco Purini, *Comporre l'architettura* (Laterza, 2000), 89, 110-111.

[15] Alusão à ideia-instrumento de hierarquia, *in* Franco Purini, *idem,* 109.

questões programáticas, como também com a própria narrativa espacial. Assinalando a sua importância simbólica, o momento de entrada em curva apresenta uma contraposição genética e estrutural com a restante composição, uma quebra extrema da regularidade imposta. Ainda assim, conseguimos distinguir, dentro do resto da composição, os espaços de percurso, daqueles de repouso, através da proporção das divisões (Fig. 2).

Esta ideia-instrumento, a de hierarquia, está intimamente ligada ao paradigma artístico da época em que o Palácio foi construído – uma abordagem a partir de elementos autónomos que foram combinados, como diz também Emmanuel.

Partindo do pensamento de Jacques Lucan, através da construção – que impulsiona a noção da arquitetura como um resultado de um sistema – e da irregularidade – o gosto pela tensão entre formas assimétricas – a época da ordem fechada termina. Damos início a uma nova ordem em que já não falamos de relações entre partes, mas sim em relações espaciais, pois a divisão abriu-se ao espaço, a uma área virtual.[16]

[16] Franco Purini (2000), *op. cit.* 33.

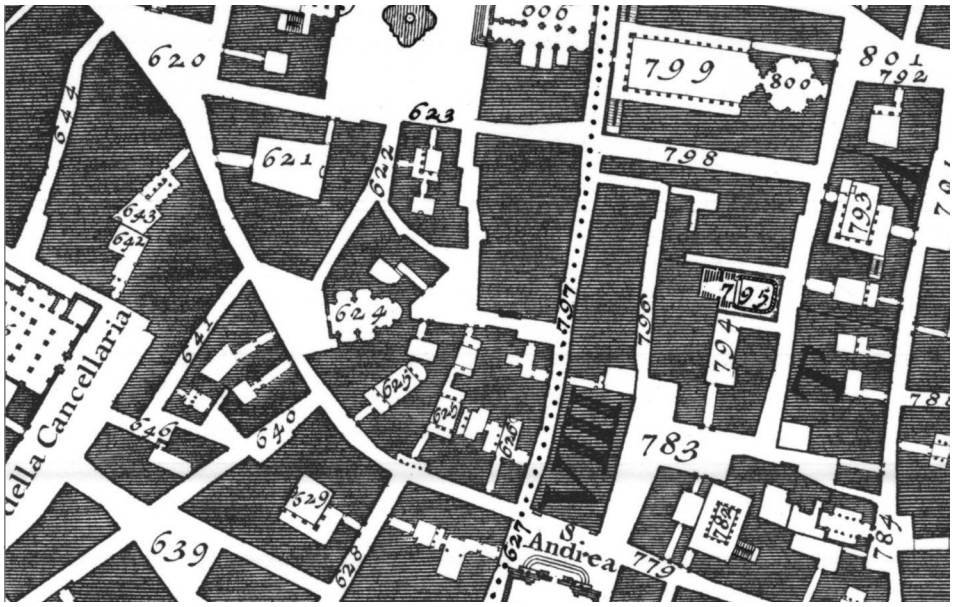


Figura 1.

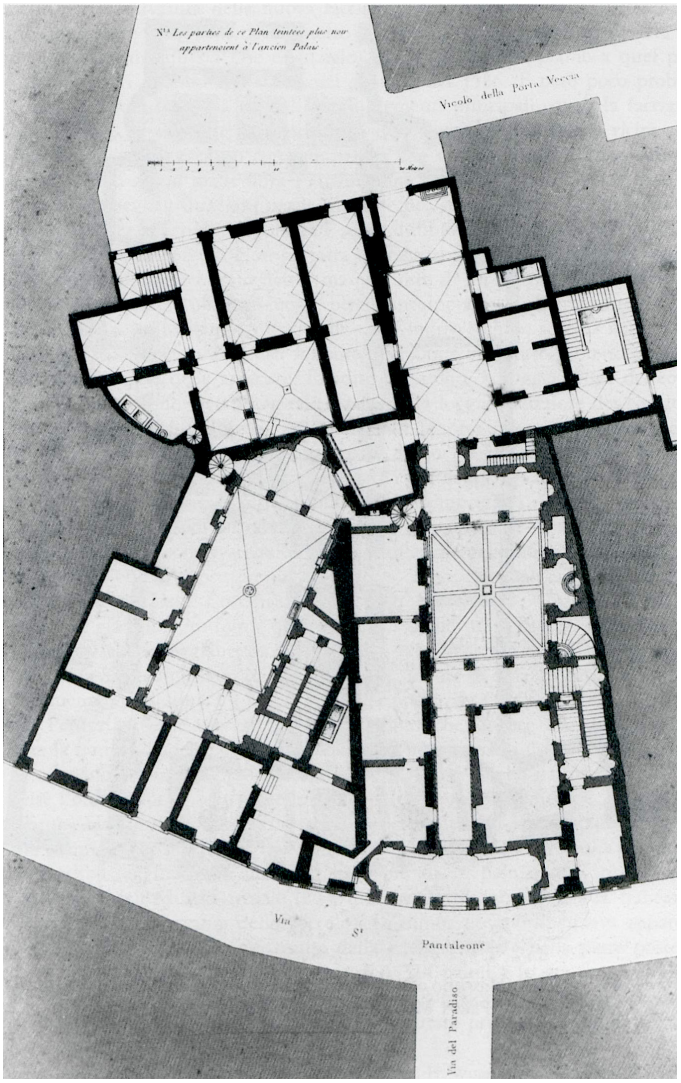


Figura 2.

2.2. Composição texturada

No seguimento desta nova visão da arte compositiva, Le Corbusier realiza a categorização de quatro tipos de composição[17] (Fig. 3). O primeiro tipo é objetivo e pictórico, como na Villa Stein; o segundo, o subjetivo e pitoresco do Mundaneun; e um terceiro, ao qual chama de orgânico, pela sua unidade e vida independentes, materializado num museu. O quarto tipo de composição ultrapassa os seus precedentes, em termos de unidade, ao criar o que vamos chamar de "textura".[18] A geometria e a métrica foram, em todos os outros tipos de composição, uma das principais ferramentas de equilíbrio compositivo, no entanto, a textura visa a criação de uma unidade mínima de composição, como é exemplo o Modulor. Tal como uma malha, que é o resultado de uma conjugação repetitiva de fios, dificilmente entendida na sua forma mais elementar, na arquitetura, a textura é gerada "através de um sistema de medições harmónico".[19]

Poderemos chamar estas unidades, estes fios, de "morfemas",[20] que, através da sua combinação, criam objetos arquitetónicos de eficaz ressonância semântica. São por isso um alfabeto do projeto, que poderá ser combinado de modo a tecer uma narrativa de leitura esquemática, imediata e simbólica.

Tomemos o trabalho de Anne Tyng, onde a arquiteta explora o poder da geometria, a partir dos desenhos poliédricos de Leonardo Da Vinci[21] (Fig. 4). A geometria é aqui utilizada "como organizadora do pensamento e da própria construção",[22] criando um simples poliedro que se repete de forma constante, num encaixe que cria espaços de sentido múltiplo (Fig. 5). Podemos dizer que a arquiteta cria um morfema que, através da sua combinação, origina um todo uniforme e texturado, num sistema completamente coerente, semelhante aos sistemas biológicos moleculares ou à própria genética humana, onde a firmeza do projeto é conseguida através da geometria. Será curioso lembrar que Anne Tyng colaborou com Louis Kahn, que, como sabemos, proclamava que "a ordem é uma força criadora".[23] Por conseguinte, será possível especular que a ordem de Kahn está relacionada com o morfema – com uma regra elementar que ordena, estrutura e solidifica o total da obra arquitetónica.

[17] Le Corbusier (1950), *in* Jacques Lucan, *Precisions sur un état present de l'architecture* (Presses Polytechniques Romandes, 2015), 67.

[18] *Idem*, Capítulo 3, "Texturique". Tradução própria.

[19] *Idem*, 66. Tradução própria.

[20] Alusão à ideia-instrumento de Morfema de Purini, *in* Franco Purini (2000), *op. cit.* 101.

[21] Atelier Bow-Wow, *in* "Not Post-Modernism, Dan Graham e a arquitetura do século XX", Curadoria de Dan Graham e Bartolomeu Marí, Exposição da Fundação de Serralves: Museu de Arte Contemporânea, 2023-2024.

[22] *Ibidem*.

[23] Louis Kahn (1955), *in* Luis Martínez Santa Maria, *Intersecciones* (Rueda, 2004), 22. Tradução própria.

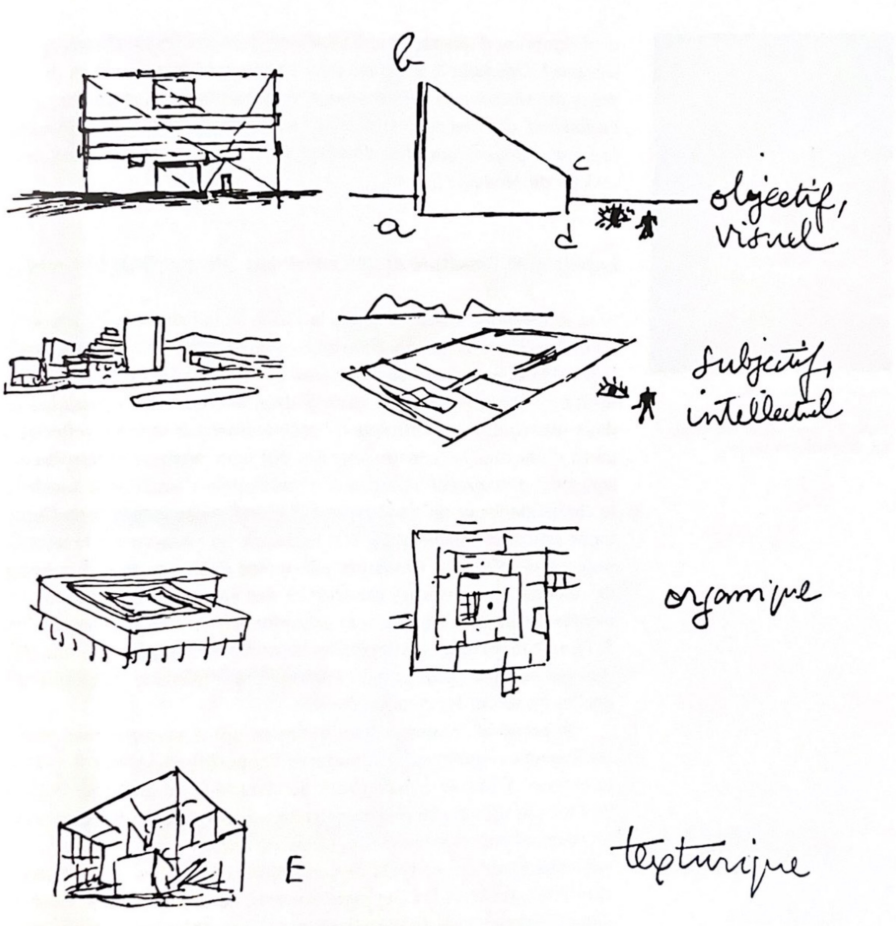


Figura 3.

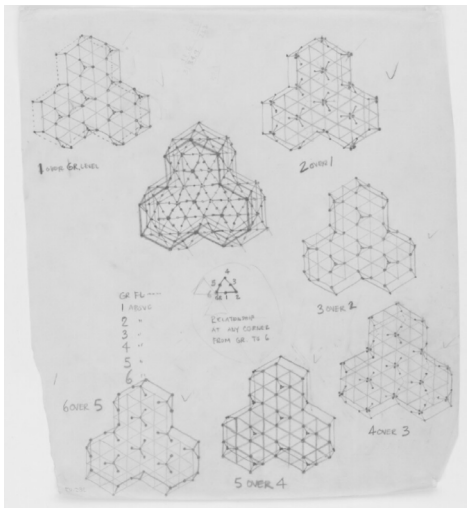


Figura 4.

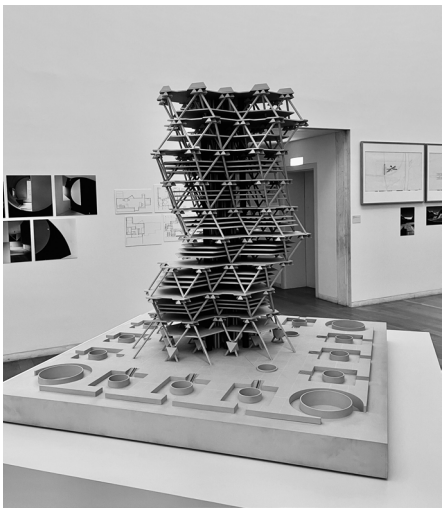


Figura 5.

No crematório de Toyo Ito em Kakamigahara, a tecnologia atual permite-lhe utilizar um complexo algoritmo métrico[24] computacional que estrutura a grande pala sobre todo o edifício. Esta grande estrutura ganha uma forma orgânica, curva, que apesar da sua irregularidade formal, permanece ligada pela unidade mínima[25].

Tal como diz o autor: "este tipo de análise estrutural assemelha-se ao crescimento de uma planta que possui regras naturais de transformação contínua, o processo é denominado «evolução». O crematório é um grande abrigo, um véu, uma superfície com curvas concavas e convexas, a linha curva tornando-se paisagem, em harmonia com a silhueta das montanhas circundantes, a superfície ondulada unindo-se continuamente ao solo, sem-nervuras ou qualquer reforço, criando assim o que não podemos mais chamar de colunas."[26]

Conseguimos encontrar nesta frase o outro fator de equilíbrio da composição do crematório – a continuidade, não só formal como estrutural, que verificamos também nas obras de Frank Lloyd Wright. No museu Guggenheim, em Nova Iorque, identificamos uma estrutura interdependente de betão que percorre todo o edifício, não podendo ser retirada qualquer parte da mesma sem que o edifício colapse. Na arquitetura encontramos esta diferença entre a ossatura – o que mantém a obra estruturada –, e o envelope – o que ajuda a rodear e a fechar a estrutura, para a diferenciação entre espaços.[27] Nesta visão da arquitetura, em que o objetivo máximo é a criação de um todo unificado, a diferença entre ossatura e envelope compromete conceptualmente este todo unificado. No crematório, conseguimos identificar que a obra constitui também um todo ao nível da estrutura, sendo que cada curva da cobertura é parte do complexo algoritmo geométrico que ele próprio estrutura, fazendo com que, em certos momentos da composição, estas curvas desçam para desenhar contactos com o solo que, como vimos, já não podemos chamar de colunas[28] (Fig. 6).

Estes temas de continuidade e plasticidade são também muito relevantes para a nossa discussão do equilíbrio. Ao criarmos um morfema compositivo e ao recorrermos a uma única estrutura, trazemos ao de cima uma obra de arquitetura que é verdadeiramente unificada. Não estaria correto falarmos de partes do projeto, pois o projeto torna-se indivisível – um todo – assemelhando-se a um ser vivo, no qual todas as partes do seu corpo são necessárias para que este exista.

[24] Este complexo algoritmo parte da mesma ideia de sistema métrico corbusiano.

[25] Visto em Jacques Lucan (2015), *op. cit.* 106.

[26] Toyo Ito (2009), *in ibidem*. Tradução própria.

[27] Alusão à ideia de Ossatura e Envelope de Jacques Lucan, *in idem*, 68-69.

[28] Alusão à já mencionada passagem de Toyo Ito.

Figura 6.



2.3. Composição do limite

Ao discorrermos sobre a temática da composição e do seu equilíbrio, há um aspeto que nunca foi verdadeiramente aprofundado. Não estando nós a realizar uma pintura abstrata, à semelhança de Mondrian ou de Chillida, onde a composição acontece no interior de uma tela, no caso da arquitetura os limites da composição são bastante mais ambíguos. Podemos acreditar que o limite físico do terreno se trata, no nosso caso, das bordas da tela,[29] se bem que não conseguimos esquecer que, no ato de projetar, a ligação do projeto com a envolvente é um dos aspetos prioritários na conceção. Será importante encontrar uma obra de arquitetura onde o trabalho deste mesmo limite, na relação entre o edificado e o não-edificado, seja tema compositivo.

Tomemos a Casa de Leiria, dos autores portugueses Aires Mateus, como exemplo da manipulação de cheios e vazios. Numa primeira análise, podemos considerar que o trabalho deste par de arquitetos é semelhante àquele de um escultor, que cuidadosamente manipula uma massa através da sua subtração; assim como na exposição dos Herzog & de Meuron, "250 exhibition",[30] em que o processo de desenvolvimento de projeto, através da maquete, denuncia uma visão escultórica da volumetria.

No entanto, ao olharmos para os desenhos da Casa de Leiria e após lermos o que Hans Van Der Laan tem a dizer sobre o sólido e o vazio, torna-se claro que a definição de volumes está absolutamente dependente da definição da margem, pois o espaço apenas se torna de leitura clara aquando da possibilidade de entendimento do seu limite.[31] O sólido e o vazio são entidades indefinidas e abstratas, que apenas se tornam espaços concretos quando delimitados.

Trillo de Leyva, no seu capítulo sobre limites, afirma que "a Vida se reproduz nas margens"[32] e tal podemos verificar na Casa de Leiria. Se tentarmos conhecer o projeto através do centro das suas massas (coloridas no corte com preto e branco), não conseguiremos efetivamente compreendê-lo – é no perímetro que reconhecemos a sua identidade (Figura 7 e 8).

Este limite torna-se criador de um volume positivo – um espaço de experiência – que por sua vez define um volume negativo – um vazio –, sendo o total da composição e o seu equilíbrio subordinados à definição de uma membrana, que faz comunicar estas duas entidades.[33]

[29] Alusão ao tema da arquitetura por extrusão do terreno, *in* Jacques Lucan (2012), *op. cit.*

[30] Pierre de Meuron, Jacques Herzog, "250 Herzog & de Meuron. An Exhibition", Exposição de Schaulager Basel, 2003-2004.

[31] Ideia proveniente do Capítulo sobre o Sólido e o Vazio, *in* Hans Van der Laan, *L'espace architectonique* (Editions E.J.Brill, 1989), 40.

[32] Juan Luis Trillo de Leyva, *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura* (Universidad de Sevilla, 2001), 33. Tradução Própria, Sublinhado Próprio.

[33] Hans Van der Laan (1989), *op. cit.* 35.

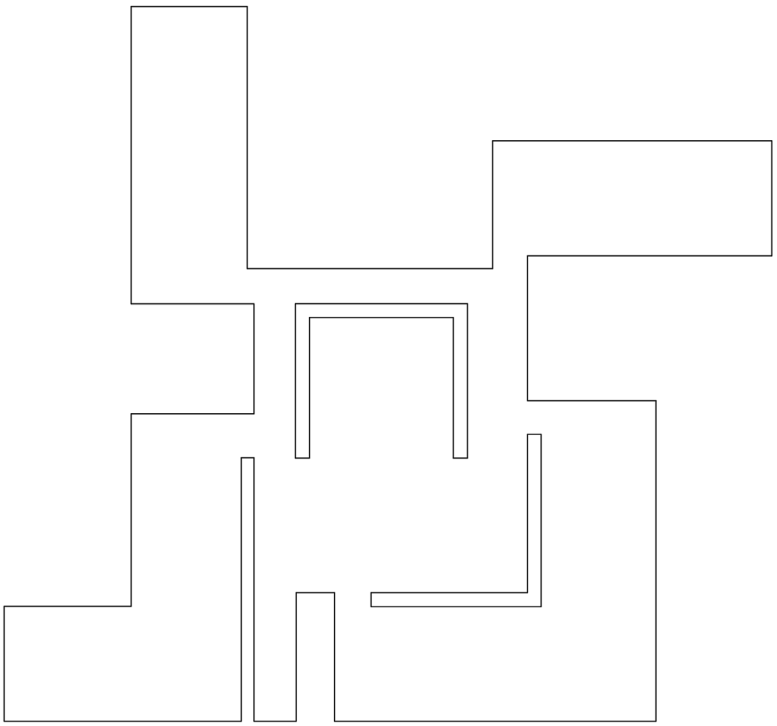
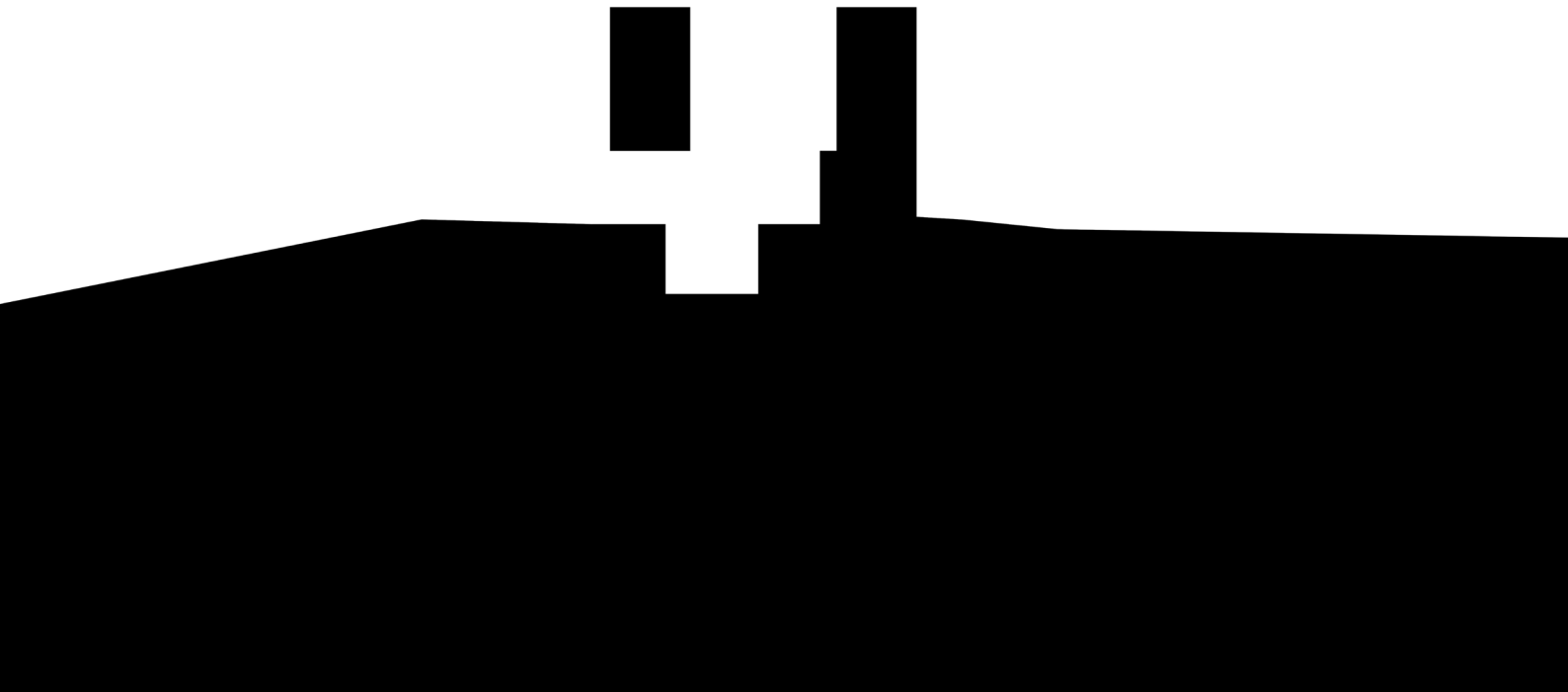


Figura 7.

Figura 8.



A título de ilustração, a clareza da leitura de uma abertura na parede apenas é possível se esta abertura for contida. Caso a abertura se torne demasiado grande, passaremos a ler apenas dois pilares com um entablamento em cima.[34] Assim, conseguimos perceber que a leitura de uma parede, de uma abertura ou de três elementos unidos, está dependente da nossa perceção sensível do limite, havendo uma distância-limite[35] para estes elementos.

De facto, já Purini tinha como ideia-instrumento as distâncias-limite, ou seja, um determinado afastamento entre os sólidos que provoca um magnetismo entre eles, havendo uma necessidade mútua nesta tensão[36] – uma interdependência.

No meio destes volumes definidos pelo limite material, surge o que antes se chamou de vazio – o volume negativo, virtual e imaginário, que é tanto parte da composição como aquele que é edificado. Entramos na noção da área virtual, de uma "aura"[37] em torno das massas edificadas que expande a sua área de influência, atuando como reverberações invisíveis.

O envelope físico dos sólidos ou dos volumes ganha assim uma espessura indefinida e sensível, com enorme influência sobre a nossa perceção do todo projetual. Este recinto é outro dos lugares onde devemos procurar e questionar a tensão magnética que confere equilíbrio à composição.[38] Mas se o projeto transcende o limite físico para o seu recinto virtual e a composição é tanto criada pelo volume construído, como pelo seu vazio, quais serão os limites da composição?

Se a geometria e a ordem foram, até agora, fatores de equilíbrio, é no limite que encontraremos a verdadeira ambiguidade da composição. Utilizando o exemplo de Trillo de Leyva, a composição terá os seus limites semelhantes aos do mar – onda atrás de onda, os limites vão-se manipulando, na constante variação desta área líquida a que chamamos de recinto ou de "aura". A nossa composição, no entanto, não varia consoante a força lunar, mas sim pela força do nosso olhar, que criará possibilidades ilimitadas, projetos infinitos, de acordo com a perspetiva ou a narrativa que esse olhar ambiciona.

Pois se a forma é uma questão de limite, e o limite, por sua vez, é uma questão de olhar, então a forma é uma questão do olhar, constituindo o instrumento mais valioso para a composição.

[34] Exemplo dado no Capítulo sobre o Sólido e o Vazio, *in idem*, 42.

[35] Alusão às ideias-instrumento de Purini, *in* Franco Purini (2000), *op. cit.* 113.

[36] *Ibidem.*

[37] Juan Luis Trillo de Leyva (2001), *op. cit.* 32.

[38] Alusão à área virtual como ideia-instrumento para a composição, *in* Franco Purini (2000), *op. cit.* 33.

III. Considerações finais

Por um lado, a apartir dos dois primeiros casos de estudo, o Palácio Máximo alle Collonne e o Crematório de Kakamigahara, é evidente que ao tratar de composição enquanto elemento abstrato de caráter visual, a geometria e a regra tornam-se sempre instrumentos essênciais para a realização de um projeto, ainda que a forma do mesmo não acuse esta mesma regularidade. Seja a partir de morfemas, eixos ou continuidade estrutural, as armas do arquiteto residem no respeito por uma linguagem, coerente e coesa, que tem o seu próprio alfabeto assente num "princípio de desenvolvimento do projeto",[39] numa "ordem"[40] (que muitas vezes é a geometria).

Por outro lado, como pudemos ver no caso da Casa de Leiria, existe uma segunda face da composição, cuja análise não é tão concreta ou matemática. Se reduzirmos a composição à sua essência, enquanto expressão simbólica do projeto, ficamos apenas com o limite das formas espaciais, intimamente ligado ao nosso olhar, na perceção dos elementos físicos sob a lente da experiência. Se até agora a composição esteve no domínio dos objetos reais, tratando de questões de forma, o olhar eleva a composição para o domínio do símbolo, segundo nível de Purini para a arquitetura, símbolo este que reside no domínio virtual do imaginário do sujeito.

[39] Jacques Lucan (2011), *op. cit.* 499.

[40] *Ibidem.*

Referências

Dan Graham e Bartolomeu Marí (Curadoria), “Not Post-Modernism, Dan Graham e a arquitetura do século XX, Exposição da Fundação de Serralves: Museu de Arte Contemporânea, 2023-2024.

Eduardo Chillida, *Ibiza* (1975).

Franco Purini, *Comporre l’architettura* (Laterza, 2000).

Franco Purini, *Le opere, gli scritti, la critica* (Electa, 2000).

Hans Van der Laan, *L’espace architectonique* (Editions E.J.Brill, 1989).

Jacques Lucan, *Composition, non-Composition* (Presses Polytechnique set Universitaires Romandes, 2011).

Jacques Lucan, *Precisions sur un état present de l’architecture* (Presses Polytechniques Romandes, 2015)

Jacques Lucan, *in* Prática[s] de Arquitectura. Projecto, Investigação, Escrita (Seminário), Porto, 2012, vídeo.

Juan Luis Trillo de Leyva, *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura* (Universidad de Sevilla, 2001).

Manuel Mendes (coord.), *Prática[s] de Arquitectura* (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2013).

Luis Martínez Santa Maria, *Intersecciones* (Rueda, 2004).

Pierre de Meuron, Jacques Herzog, “250 Herzog & de Meuron. An Exhibition”, Exposição de Schaulager Basel, 2003-2004.

Lista de imagens

Figura 1. Planta de Noli do Palácio Maximo Alle Collone. Fonte: Lapula - Particolare da Nuova Topografia di Roma di Giovanni Battista Nolli (1748), https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nolli_-_palazzi_Massimo_a_Parione.jpg

Figura 2. Planta do Rés de Chão do Palácio Máximo Alle Collonne. Fonte: Christoph L. Frommel, https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/6845/1/Frommel_Palazzo_Massimo_alle_Colonne_1987.pdf

Figura 3. Quatre Façons de concevoir um Dispositif Architectural. Fonte: Jacques Lucan, Precisions sur un état present de l’architecture (Presses Polytechniques Romandes 2015), 67.

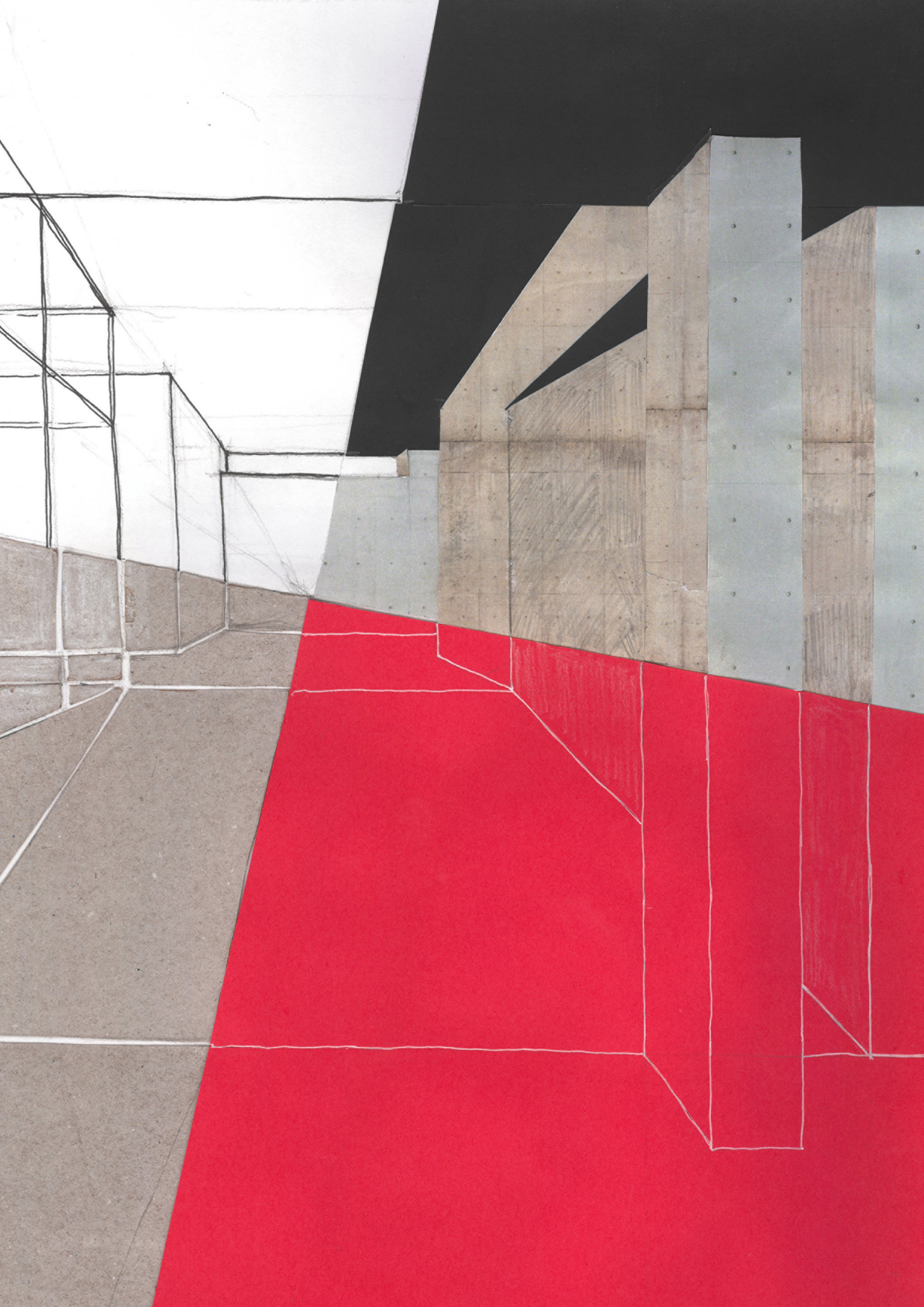
Figura 4. Esquema de unidades mínimas de Projeto para a City Tower. Fonte: Karrie Jacobs, “Anne Tyng and Her Remarkable House”, Architect Magazine, 02/2018, https://www.architectmagazine.com/design/anne-tyng-and-her-remarkable-house_

Figura 5. Maquete de Projeto para a City Tower. Exposição “Not Post-Modernism, Dan Graham e a arquitetura do século XX”, Curadoria de Dan Graham e Bartolomeu Marí e Exposição da Fundação de Serralves: Museu de Arte contemporânea, 2023-2024, Fotografia Própria.

Figura 6. Fotografia de Crematório Kakamigahara. Fonte: Lydia Smith’s Watson Year, 2016, https://lydiasmithwatsonyear.wordpress.com/2016/07/25/kakamigahara-city-crematorium/

Figura 7. Planta da Casa de Leiria com redesenho próprio. Fonte: Aires Mateus, Arch Daily, https://www.archdaily.com.br/br/01-18768/casa-em-leiria-aires-mateus

Figura 8. Corte da Casa de Leiria com redesenho próprio. Fonte: Aires Mateus, Arch Daily, https://www.archdaily.com.br/br/01-18768/casa-em-leiria-aires-mateus



AO ENCONTRO DO IMATERIAL

JOAQUIM MAGALHÃES

I. Introdução

1.1. Resumo

Será possível, com recurso a matéria real, criar espaços suficientemente abstratos que sejam lidos com a clareza de uma maquete? Desenrolado o fio condutor do trabalho, um primeiro momento é dedicado a uma tentativa de apurar o significado de matéria, onde é estabelecida a sua origem no mundo natural, a sua vontade de transformação, e a sua arrumação, com base nas suas características, em classes de "materiais".

Tendo concluído que a compreensão da matéria requer a simultaneidade de duas análises, uma racional e "científica", a outra sensorial e vivencial, revela-se que este segundo campo é onde a imaterialidade acontece. "Imaterialidade" descreve a qualidade de um espaço que se deixa absorver sem interferência da matéria que o compõe, algo concretizado através da manipulação do ambiente captado pelos sentidos.

O que resta do ensaio debruça-se sobre a análise de casos específicos em que a arquitetura, de alguma forma, produziu espaços associáveis à definição de imaterialidade já estipulada. Aqui são desvendadas técnicas e mecanismos utilizados na procura de espacialidades das quais resultem atmosferas invocativas do imaterial. Projetos de Miguel Fisac, Tadao Ando, Álvaro Siza, Kazuo Shinohara e Sigurd Lewerentz são intercalados com os testemunhos académicos, de Fernando Espuelas, Santiago Molina e Juan Luis Trillo de Leyva; e poético, de Junichiro Tanizaki.

1.2. Nota sobre o método de produção do trabalho

O desassossego que senti no 2º ano[1] converteu-se na força motriz do presente ensaio, que muito se alterou até alcançar a sua forma final. O desafio de interpretar a minha experiência projetual, um tema tão pessoal, motivou-me, desde o início, a adicionar leituras próprias e estimadas aos conteúdos novos indicados pela Unidade Curricular. Inicialmente, tendo já desenvolvido interesse no tema "matéria", propus-me, nesta pesquisa e nestes autores, a procurar descodificar um método que me protegesse em futuros confrontos com a materialidade. Em retrospetiva, talvez procurasse apenas reduzir o rifte que diagnosticara entre mim e a matéria.

[1] Referência à Unidade Curricular de Projeto II, do Mestrado Integrado em Arquitetura, na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

Com o desdobramento do trabalho, cheguei à conclusão de que o verdadeiro interesse estava em tentar compreender como manipular a matéria de modo a produzir ambientes, e não em reprimir o meu fascínio pela ideia de imaterialidade. Felizmente, as leituras que apontara na proposta original adaptaram-se perfeitamente ao novo objetivo, restando apenas adicionar algumas complementares.

Um terceiro desvio, mais subtil, do percurso, ocorreu durante a própria escrita da reflexão. Ao invés de especular sobre soluções ou métodos para aplicação futura, enveredei por um caminho de estudo de casos práticos e análise crítica dos ensaios contemplados, buscando pistas e não respostas. Este trabalho deverá ser visto como um exercício que me permitiu compreender melhor o meu processo de interrogação e pesquisa. Uma manifestação escrita daquilo que mais me apraz no estudo da arquitetura: o cruzamento de áreas do conhecimento.

II. Desenvolvimento

No desenrolar do processo de projeto no 2º ano do curso de arquitetura, vi-me confrontado com um dilema. Tendo já chegado a um resultado projetual satisfatório no que toca a questões programáticas e compositivas, avizinhava-se o momento de cruzar a disciplina de Projeto com a de Construção, onde seria necessário tornar o processo sensível a questões construtivas, assim aproximando-o da realidade.

O dilema colocou-se-me aquando da inevitável escolha de materiais que esta nova fase implicava. A minha resistência à definição de uma materialidade real deveu-se ao cartão prensado de que era feita a minha maquete, que, para mim, custava ser substituído por qualquer outra substância. O tom cinzento-acastanhado e a suave textura do cartão proporcionavam já ao objeto, para além de uma deliciosa homogeneidade, uma materialidade "imaterial", discreta, suficientemente palpável para o transportar para o real, mas suficientemente abstrata para dar primazia à sua dimensão compositiva, à sua volumetria, às relações de luz e sombra. A importação de matéria construtiva real para o lugar do cartão perturbaria certamente esta elegante e inesperada harmonia.

Interpretando esta experiência, propus-me inicialmente a tentar desmistificar, para a presente reflexão, a natureza deste conflito e os modos de alterar o meu método e processo projetuais para acomodar as necessidades da matéria. Contudo, a certo ponto, surgiu o desafio de pensar o contrário: de que maneira é possível manipular objetos e espaços para que, não carecendo de matéria, atinjam uma "imaterialidade" como a que transmite uma maquete de cartão.

O conceito de matéria é complexo de definir mas fundamental de compreender. No livro *Madre Matéria*,[2] Fernando Espuelas estabelece que a matéria corresponde a um fragmento de algo que se encontra na natureza e lá descansa, esperando ser descoberto por quem souber ver. A este fragmento de realidade física, retirado do seu contexto e transportado para um meio abstrato para ser observado, compreendido e dotado da marca humana, dá-se o nome "matéria."[3]

Na sua definição clássica, matéria era sinónimo da parte do universo físico que era estável, mensurável e portanto compreensível e absorvível. A matéria também pode ser caracterizada pelos diversos graus segundo os quais a sua transformação se processa até se tornar útil, dependendo da necessidade que suprirá, desde a sua utilização num estado virgem à sua utilização enquanto produto radicalmente alterado. Não obstante, seja qual for o processo que sofra, a metamorfose da matéria realiza-se através de um maior ou menor controlo exercido sobre as suas características físicas, naturais, acidentais. Partindo daqui, adivinha-se uma arrumação da matéria em grupos de características semelhantes, denominados materiais: pedra, madeira, argila.

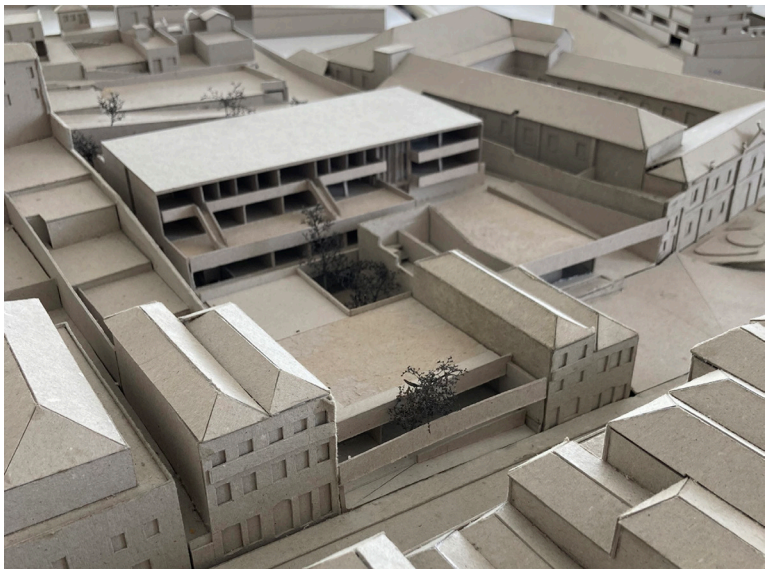
Todavia, o conceito evoluiu e a análise física, "científica", da matéria, segundo Espuelas, deixou de ser suficiente para esta ser compreendida inteiramente, particularmente no âmbito da arquitetura, sem ser complementada pela vertente sensorial e emotiva. O uso exclusivo da "ciência", na descodificação de uma matéria ou de um espaço, inibe a sua assimilação através dos sentidos e do local – uma interpretação subjetiva e inconstante, mas real e crucial. Afinal, a arquitetura existe não por quem a desenha, mas por quem a vive. Existe o risco, ao tentar definir a matéria, de a enterrar sob palavras e perder o controlo do seu significado, visto que parte da sua verdadeira essência será sempre subjetiva, pessoal e exclusiva de quem a procura interpretar.

É no universo sensorial que se insere a possibilidade de "imaterialidade". Afinal, ao mencionar este termo, não me refiro a nada mais do que a criação de uma atmosfera. Um espaço adquire imaterialidade quando consegue ser assimilado não como um conjunto de materiais, mas como um todo. Assim, permite-se a leitura sem interferência de todos os restantes elementos constituintes do espaço: a composição, a volumetria, o cheio e o vazio, a luz e a sombra, como exemplificado pela maquete de cartão acima referida. O material enquanto indivíduo perde-se, mas a matéria resiste e assume o protagonismo na definição do ambiente sensorial.

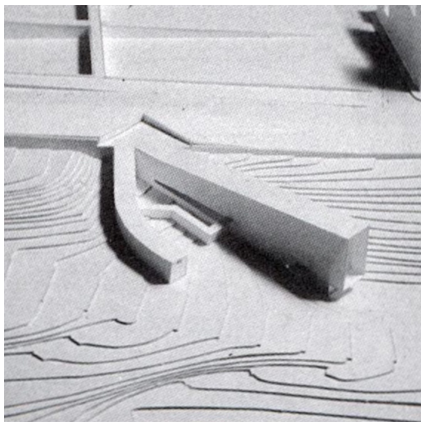
Fazer assunções sobre as receitas para a imaterialidade pode provar-se enganador. Aceitando-se a imprescindibilidade da homogeneidade, será que esta necessita de uma matéria lisa e ininterrupta, ou sobreviverá à introdução de textura, ou dos vincos de uma repetição modular? Será que a necessidade de homogeneidade se estende para a luz, ou permite o xadrez do claro-escuro? Será que a imaterialidade depende do afastamento da realidade exterior, ou será que o espaço inscrito num cubo de vidro não será também, senão mais, imaterial.

[2] Fernando Espuelas, *Madre Materia* (Lampreave, 2009).

[3] *Idem*, 55-58, 27-29.



1



2



3



4

Figura 1. Maquete de projeto do 2º ano.
Fonte: Joaquim Magalhães.

Figura 2. Maquete do Pavilhão para dois Picassos (1992), Álvaro Siza.
Fonte: arquitecturaviva.com

Figura 3. Saya Park (2018), Álvaro Siza e Carlos Castanheira.
Fonte: dezeen.com

Figura 4. Saya Park (interior).
Fonte: ignant.com

O vidro, segundo Santiago Molina, em *Hambre de Arquitectura*, "a matéria mais imaterial de que dispomos",[4] existe em conflito, mas também em inesperado equilíbrio: a transparência que o faz desaparecer é contrariada pelo reflexo que o evidencia.

Não é fácil procurar a imaterialidade na arquitetura do doméstico, pois esta tende, tanto no campo dos materiais como da composição, a encontrar-se limitada por exigências programáticas e funcionais, para além de orçamentais. Edifícios públicos, de natureza funcional mais flexível, particularmente o museu ou o local de culto, permitem frequentemente uma maior liberdade para trabalhar artisticamente uma atmosfera apenas enquanto atmosfera. E quanto mais livre a função, mais eficaz a procura da imaterialidade.

Álvaro Siza nunca viu construído o *Pavilhão para dois Picassos* que projetou para o Parque del Oeste em Madrid.[5] Tratava-se de um espaço expositivo que se bifurcava em duas galerias e albergava as obras *Guernica* e *La femme enceinte*, de Pablo Picasso. Apesar de não se encontrar registo, é sensato assumir que, sendo o objetivo evidenciar e contextualizar os objetos artísticos, o pavilhão vestiria a brancura e limpeza encontradas noutros projetos com função semelhante, ao longo da carreira de Siza. Após três décadas, o projeto é ressuscitado,[6] agora nas montanhas da Coreia e sem os Picassos. Assim, cabe ao próprio edifício ser o objeto artístico, uma escultura percorrível, cujos percursos são pontuados por entradas de luz estratégicas e vistas surpreendentes que se revelam à vez. Com esta renovada função, não terá sido inocente a escolha de uma matéria com maior autonomia plástica do que o *Branco Siza,* o betão aparente.

Santiago Molina coloca em causa o prestígio do betão, venerado na arquitetura moderna pela sua resistência, maleabilidade e economia, criticando a sua desonestidade.[7] Ao ocultar o esqueleto de aço que lhe garante uma "elasticidade imprópria para um material pétreo",[8] o betão revela apenas a sua superfície, tendo até a sua textura sido roubada à matéria que compunha a sua cofragem descartada. Molina menciona ainda a indignidade do betão face à argila ou ao adobe por exemplo, também maleáveis e versáteis, mas que dispensam de outros materiais mais "nobres" para se tornarem úteis.

Sim, o betão está dependente da armação no seu interior, que lhe garante integridade estrutural, mas será assim tão desonroso assumir uma relação simbiótica, tal como a que decorre, revelada por Sir David Attenborough, entre pequenos fungos e as belas orquídeas que permitem florir?[9] Sim, a sua forma e textura são-lhe emprestadas pela cofragem que o encerra, mas não poderão cada furo deixado pelos tirantes, cada bolha de ar, mesmo após a vibração, cada impressão de veios da madeira, ser aceites como característica intrínseca do betão, legitimando-o enquanto matéria? Não poderá o betão, como o vidro, ser uma matéria complexa e enigmática, antitética? Talvez o facto de o betão segurar em si mesmo a memória de uma outra matéria ausente, que apenas se deixa adivinhar, contribua para a sua afirmação enquanto matéria imaterial.

[4] Santiago Molina, *Hambre de Arquitectura: Necesidad y Práctica de lo Cotidiano* (Ediciones Asimétricas, 2017), 106. Tradução própria.

[5] Álvaro Siza, *Imagining the Evident* (Monade, 2021), 15-16.

[6] Álvaro Siza, Carlos Castanheira - Saya Park, Gyeongsangbuk-do, Coreia do Sul, 2018.

[7] Santiago Molina (2017), *op. cit.* 106-107.

[8] *Idem*, 107. Tradução própria.

[9] David Attenborough, Neil Lucas (real.), "Living Together", *The Private Life of Plants,* BBC, 08/02/1995, documentário, 24:30.

Numa época de proliferação de materiais mono-funcionais, o arquiteto Miguel Fisac viu na versatilidade do betão o potencial de este assumir o papel de *material-síntese*, universal, que cumprisse as missões alocadas a múltiplos materiais em simultâneo, como exposto por Fernando Espuelas.[10] Fascinado, adivinhando as ainda desconhecidas possibilidades plásticas e construtivas desta pedra em estado líquido, Fisac dedica-se carinhosamente ao seu estudo nas mais variadas escalas. Neste processo, começa a desenvolver-se, por detrás da sua característica e rigorosa racionalidade, uma sensibilidade poética, que acaba transportada para o projeto da Igreja de Santa Ana, em Madrid.[11]

Como mencionado anteriormente, o projeto para um local de culto é um dos que mais fomenta a aproximação à imaterialidade, visto que, sendo um espaço destinado à contemplação, a sua função prende-se quase exclusivamente à criação de uma atmosfera. Aqui, Fisac faz uso de toda a liberdade de experimentação plástica e compositiva que advém da homogeneidade material, focando-se no desenho da luz. Sobre o altar, abre um rasgo zenital por onde chove a luz solar e procede à manipulação da volumetria. Escava três nichos na parede do altar, sugerindo o arranque de três naves, estrutura comummente observada na arquitetura cristã católica e deixando o restante trabalho às nuances provocadas pelo assentar da luz nas superfícies.

No trabalho da luz enquanto matéria de projeto, é frequente a negligência do universo das sombras, algo para que Juan Luis Trillo de Leyva alerta.[12] Qualquer expressão do real e observável rege-se segundo premissas dicotómicas que estabelecem a relação entre uma entidade e outra sua complementar: o objeto e o seu fundo, o cheio e o vazio, o positivo e o negativo. É expectável, portanto, que ao operar neste sistema de polos, limitações humanas conduzam ao trabalho consciente de apenas um dos extremos, enquanto o outro é definido por exclusão ou sobra. Contudo, ambos os elementos destas relações bipartidas nascem em simultâneo e de forma inseparável, em qualquer manifestação do processo criativo. Na dicotomia luz-sombra, é habitual esta última perder protagonismo enquanto dispositivo arquitetónico autónomo, sendo interpretada apenas como um efeito colateral da ausência da primeira.

O valor da sombra e das suas qualidades há muito que é compreendido na cultura japonesa. O romancista Junichiro Tanizaki descreve impecavelmente como a afinidade japonesa com a sombra está enraizada na arquitetura, no ensaio apropriadamente chamado *Elogio da Sombra*.[13] Devido a fatores como as limitações estruturais dos materiais de construção disponíveis e o clima, a casa japonesa desenvolve-se sob um telhado projetado para além das paredes limítrofes, originando os *engawa*, fundos alpendres de transição entre exterior e

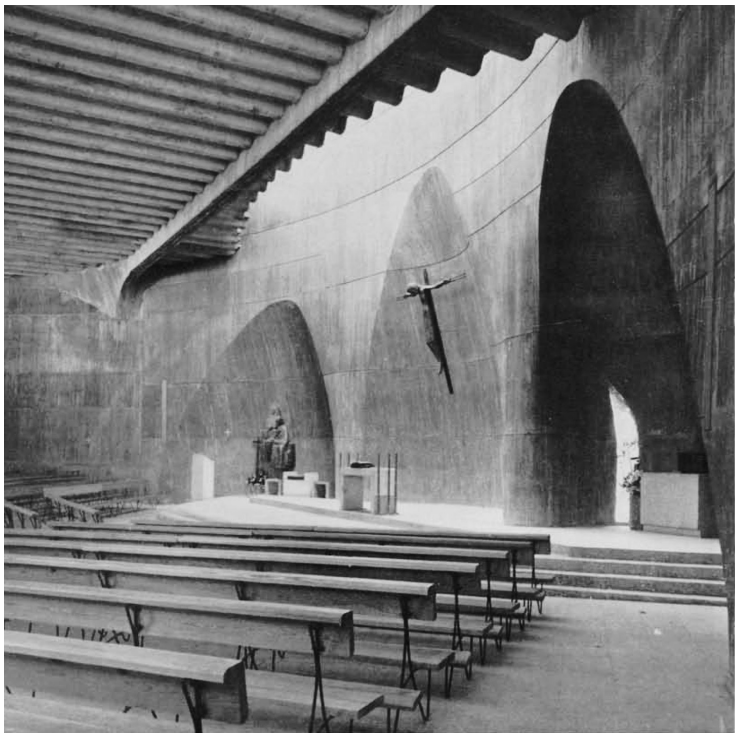
[10] Fernando Espuelas (2009), *op. cit.* 61-62.

[11] Miguel Fisac - Igreja Paroquial de Santa Ana, Madrid, Espanha, 1971.

[12] Juan Luis Trillo de Leyva, "Proyectando Sombras", *in Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura* (Editorial Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones, 2001), 65-66.

[13] Junichiro Tanizaki, *O Elogio da Sombra* (Relógio D´Água, 2016).

5



6



7



Figura 5. Igreja de Santa Ana (1971), Miguel Fisac
Fonte: metalocus.es

Figura 6. *Toko-no-ma.*
Fonte: bonsaidelnorte.mforos.com

Figura 7 Pavilhão Japonês da Expo '92 (1992), Tadao Ando, capa da revista *Shinkenchiku* nº5 (maio de 1992).
Fonte: smokebooks.shop

interior, que mergulham este último em penumbra.

> "Mas aquilo a que chamamos o belo não é normalmente mais que uma sublimação das realidades da vida, e foi assim que os nossos antepassados, obrigados a viver quer quisessem quer não em divisões escuras, descobriram um dia o belo no meio da sombra […]".[14]

Da leitura de Tanizaki, depreende-se que os japoneses construíram toda a sua identidade estética em torno da sombra. Ter-se-á desenvolvido, assim, uma certa aversão ao luminoso e um gosto pela pátina e pelo escurecimento dos metais, pela nebulosidade das pedras precisosas, pelas cores neutras e mortiças. A arquitetura da casa japonesa, após criar a sombra, submete-se a ela, atingindo o seu expoente máximo com um espaço denominado *toko-no-ma*. Trata-se de um nicho associado à sala de estar, podendo ser decorado com uma pintura ou um arranjo floral que, na verdade, são dispensáveis, pois a função real do *toko-no-ma* é albergar a sombra. Aliás, a presença desta é tão intensa que a casa japonesa atinge o despojo ornamental quase completo, reduzindo-se à sua atmosfera. Os japoneses desvendaram o enigma da imaterialidade séculos antes do resto do mundo.

A obra de Tadao Ando representa um ressuscitar do universo sensorial da casa japonesa na arquitetura e nos materiais contemporâneos. Já foi estabelecida a eficácia de um material transformado como o betão, que Ando converteu na sua imagem de marca, em proporcionar uma homogeneidade propícia à imaterialidade. No entanto, poderá esta ser alcançada por via de uma matéria mais próxima do seu estado natural? A resposta poderá estar no pavilhão nacional japonês que Ando projeta para a Expo'92 de Sevilha,[15] construído inteiramente em madeira, procurando afirmar que "[…] o problema não é a madeira em si mesma, mas o espaço que se pode extrair da madeira e o tipo de sensação estética que dela se pode obter."[16] Assim, apesar de todos os acidentes, nós e veios a que está sujeita uma matéria como a madeira, o arquiteto revela que o segredo está na monocromia, que enfatiza a riqueza arquitetónica do pavilhão. Pilares robustos, mas elegantes, lembrando árvores, deixam-se embeber pela luz zenital que, sem surpresa, é usada comedidamente, simulando a luz filtrada pelo papel das tradicionais portas *shoji*.

Na Igreja em Marco de Canaveses,[17] além de projetar imaterialidade através do ambiente, Álvaro Siza embrenha-se ativamente na desconstrução do espaço.[18] Curvas arrojadas em contraponto com paredes retas, grandes negativos subtraídos da volumetria e a janela horizontal, com aparente ausência de espessura e comprimento que faz questionar a sua exequiblidade, contribuem para a impressão de se tratar de um espaço impossível. A Igreja é também, provavelmente, a obra de Siza mais atenta aos efeitos que diferentes matérias provocam nos sentidos.

[14] Junichiro Tanizaki, *O Elogio da Sombra* (Relógio D´Água, 2016), 32.

[15] Tadao Ando - Pavilhão Japonês na Exposição Universal de Sevilha, Sevilha, Espanha, 1992.

[16] Tadao Ando (1992), *in* Francesco Dal Co, *Tadao Ando: As Obras, os Textos, a Crítica* (Dinalivro, 2002), 468.

[17] Álvaro Siza – Igreja de Santa Maria; Marco de Canaveses, Portugal, 1996.

[18] Álvaro Siza (2021), *op. cit.* 47-60.



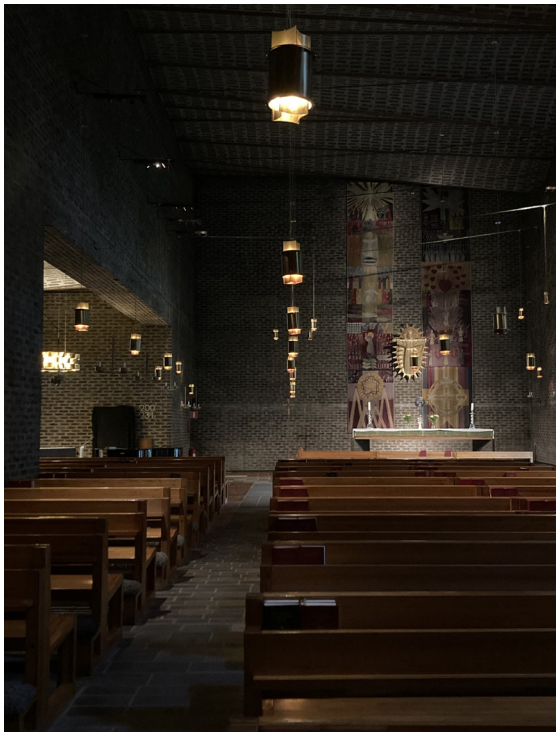
Figura 8. Igreja em Marco de Canaveses (1996), Álvaro Siza. Fonte: artribune.com



9



10



11

Figura 9. Casa Tanikawa (1974), Kazuo Shinohara.
Fonte: aabookshop.net

Figura 10. Igreja de São Marcos (1960), Sigurd Lewerentz (pormenor da aplicação do tijolo)
Fonte: Joaquim Magalhães.

Figura 11. Igreja de São Marcos (1960), Sigurd Lewerentz.
Fonte: Joaquim Magalhães.

A delicadeza, a falta de textura identificável e a anti-natural limpeza do reboco branco tornam a matéria algo incompreensível ao olho humano. Esta confusão intrigante e aliciante, combinada com uma luz difusa de proveniência oculta, definem um espaço nebuloso, etéreo, ancorado simbolicamente à terra pelo chão de madeira e pedra, de materialidade mais crua.

Na Casa Tanikawa,[19] Kazuo Shinohara, desafiando a norma, convida a imaterialidade a participar no ambiente doméstico, ao desenhar o estúdio para a residência de um poeta.[20] O edifício assenta num local com razoável declive e segue uma lógica formal simples mas eficaz: paredes brancas, teto quebrado em duas águas, pilares e asnas de madeira e um eixo transversal de transparência com o exterior. A particularidade está no chão, que é deixado sob a forma de terra solta, tal como encontrada.

Molina relembra que a superfície que se pisa, e sobre a qual o olhar se perde, é essencial para a compreensão da configuração e natureza de um qualquer objeto que nela assenta, exigindo tanto pensamento e desenho como qualquer outro elemento na arquitetura.[21] Na Casa Tanikawa, o não-tratamento intencional do chão, o seu declive e aspereza, distorcem a noção das dimensões do espaço e turvam a linha entre interior e exterior, cultivando, como Siza, a noção de espaço impossível. Aqui, no entanto, contrariamente ao que sucede na Igreja, o chão não ancora o edifício à terra, mas paradoxalmente ajuda-o a descolar-se dela.

A análise da Igreja de São Marcos,[22] de Sigurd Lewerentz, mostra-se pertinente para a presente reflexão, em virtude do tijolo utilizado na sua construção. Até ao momento, as qualidades dos materiais citados permitiam uma certa abstração face a aspetos construtivos, em prol de uma atmosfera coesa e homogénea. O tijolo, contudo, aparenta ser incapaz de se desconectar da individualidade das suas peças. O espaço que é lido como a repetição de partes modulares, e não como um todo, é inimigo do espaço imaterial. Espuelas[23] revela o truque usado por Lewerentz, que consiste em desligar o tijolo da sua função estritamente estrutural e testar os limites das suas capacidades plásticas. Para isto, coloca os tijolos num "magma de argamassa",[24] no qual estes flutuam, afundam e ressurgem, gerando ritmos inesperados e surpreendentes. Aceitar esta dança inconstante é recusar o tijolo enquanto material e aceitar o próprio edifício enquanto matéria. Só assim se pode absorver por inteiro o teto abobadado, os focos de luz, as sombras oscilantes, o silêncio.

[19] Kazuo Shinohara - Casa Tanikawa, Prefeitura de Gunma, Japão, 1974.

[20] Seng Kuan (ed.), *Kazuo Shinohara: Traversing the House and the City* (Lars Müller Publishers, 2021), 188-197.

[21] Santiago Molina, 2017, *op. cit.* 102-103.

[22] Sigurd Lewerentz - Igreja de São Marcos (*Markuskyrkan*), Estocolmo, Suécia, 1960.

[23] Fernando Espuelas (2009), *op. cit.* 60-61.

[24] *Idem*, 60. Tradução própria.

III. Considerações finais

Projetar imaterialidade significa operar sobre um paradoxo, uma vez que o espaço verdadeiramente imaterial existe apenas na mente. Aceitando a inexorabilidade da matéria, trazer tal espaço para a realidade e senti-lo na pele implica a manipulação ao nível dos sentidos e requer amplo conhecimento sobre as complexidades da perceção humana. Subitamente, a matéria, que se julgava estorvar a leitura espacial, torna-se fundamental para o seu enriquecimento. Aqui não foram exploradas receitas para a imaterialidade, mas apenas pistas: a homogeneidade formal, a diluição das verdades construtivas, a monocromia, a ilusão da impossibilidade; uma lista sujeita, claro, a ser complementada por futuras pesquisas.

Como ficou resolvido, então, o meu dilema de projeto? Perante a óbvia inviabilidade de edificar com cartão prensado, acabei por escolher o betão aparente (pigmentado e de tom acastanhado, simulando o do fruto proibido), sem ver alternativa. Todavia, a inquietação permaneceu e só se veio a acalmar com este mergulho na reflexão que aqui concluo. O betão foi sem dúvida a escolha acertada para o contexto, mas envergonho-me da minha falta de hesitação em escolhê-lo, com a miríade de possibilidades que aqui vim a descobrir. Certamente, terei imenso prazer em prosseguir com as descobertas ao longo da vida.

Uma coisa é inegável, o caminho para a imaterialidade passa, não pela resistência à matéria, mas pela entrega total.

Referências bibliográficas

Álvaro Siza, *Imagining the Evident* (Monade, 2021).

David Attenborough, Neil Lucas (real.), *The Private Life of Plants*, BBC, 1995, documentário, 6 episódios.

Fernando Espuelas, *Madre Materia* (Lampreave, 2009).

Francesco Dal Co, *Tadao Ando: As Obras, os Textos, a Crítica* (Dinalivro, 2002).

Juan Luis Trillo de Leyva, *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura* (Editorial Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones, 2001).

Junichiro Tanizaki, *O Elogio da Sombra* (Relógio D´Água, 2016).

Santiago Molina, *Hambre de Arquitectura: Necesidad y Práctica de lo Cotidiano* (Ediciones Asimétricas, 2017).

Seng Kuan (ed.), *Kazuo Shinohara: Traversing the House and the City* (Lars Müller Publishers, 2021).

Referências projetuais

Álvaro Siza - Igreja de Santa Maria; Marco de Canaveses, Portugal, 1996.

Álvaro Siza, Carlos Castanheira - Saya Park, Gyeongsangbuk-do, Coreia do Sul, 2018.

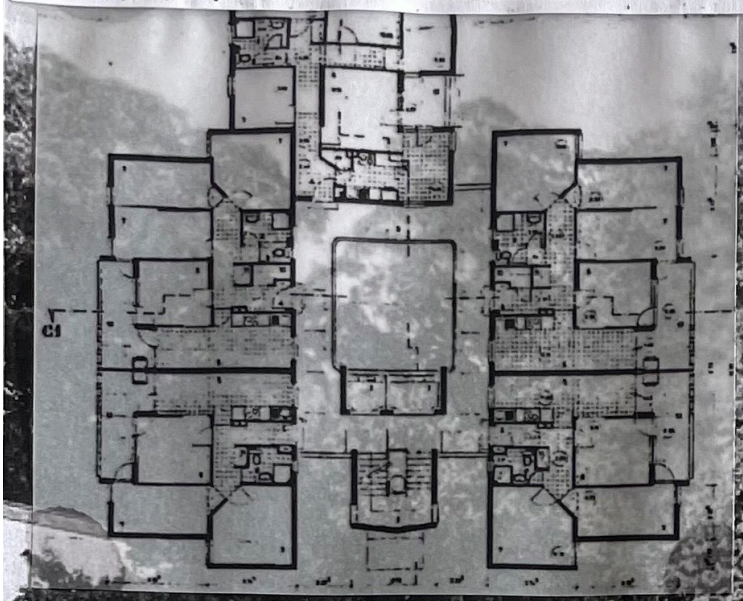
Kazuo Shinohara - Casa Tanikawa, Prefeitura de Gunma, Japão, 1974.

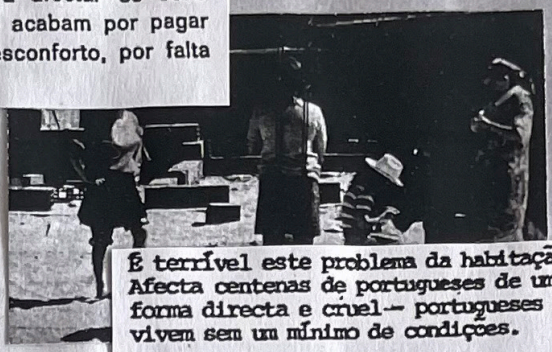
Miguel Fisac - Igreja Paroquial de Santa Ana, Madrid, Espanha, 1971.

Sigurd Lewerentz - Igreja de São Marcos (*Markuskyrkan*), Estocolmo, Suécia, 1960.

Tadao Ando - Pavilhão Japonês na Exposição Universal de Sevilha, Sevilha, Espanha, 1992.

O conceito de liberdade dilata-se assim além do seu campo admissível, passando a afectar os seus próprios utilizadores e, — muito mais grave ainda — afectando sobretudo aqueles que acabam por pagar em escudos, o real custo desse uso da liberdade. Em escudos e em tempo de desconforto, por falta de casas, que por direito lhes foram facilitadas.

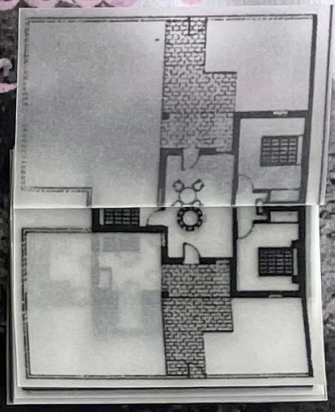




É terrível este problema da habitação. Afecta centenas de portugueses de uma forma directa e cruel — portugueses que vivem sem um mínimo de condições.

Muito se tem dito e escrito a este respeito e ter-se-á feito algo de significativo ? Que pensa fazer-se?

capacidade de







invocação de uma memória coletiva



Democracia directa

Total capacidade de decisão das bases sobre opções que directamente lhes disserem respeito. Isto corresponde, no caso vertente, à solidificação dos poderes de base e à criação de ligações flexíveis mas institucionalizadas com um aparelho central onde se coordenem com um plano imperativo.



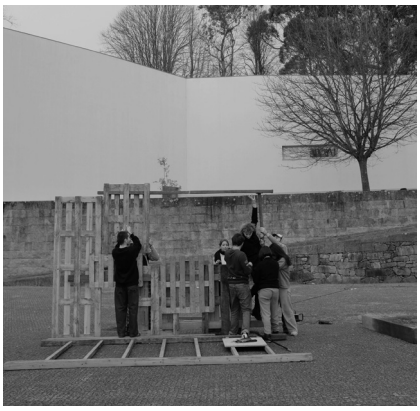
elementos potenciadores

AÇÃO









Construir a ocupar.

Construção coletiva como forma de ocupação e ativação do pátio.

Fonte: Inês Lema

Grupo de estudantes acampou na faculdade durante um fim de semana de inverno de 2024 com a intenção de, durante dois dias, recolher material excedente e construir uma estrutura que humanizasse o pátio da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Esta estrutura desencadeou outras que, conjuntamente, permitiram conquistar um espaço que não era de ninguém e passou a ser de todos. São considerados artefactos de dominação de escala.

ARTEFACTOS POTENCIADORES DE CRIAÇÃO DO ESPAÇO COMUM

Construção de poder popular através do desenho de projeto

BÁRBARA RODRIGUES

I. Introdução

1.1. Resumo

Com este curto ensaio procurou-se estudar e tentar compreender que artefactos/dispositivos temos, como arquitetas, disponíveis para, quando a projetar, potenciarmos a criação do Espaço Comum.[1]

Por espaço comum entende-se um espaço que não é, simultaneamente, nem privado, nem público, extravasando as limitações destas construções sociais de espaço. Não é privado, porque é de uso comum e horizontal, daí nunca poder ser propriedade de ninguém; e não é público também, porque a sua ocupação pressupõe a criação de novas regras, adaptadas às reais necessidades de quem habita o espaço e, por isso, não pode ser prevista uma gestão feita através dos organismos públicos, mas sim das pessoas. Assumimos também que a pessoa arquiteta não vai, nem está ao seu alcance, construir um Espaço Comum, pois este depende da vontade das pessoas se organizarem para tal. Por isso, dizemos artefactos potenciadores da criação destes espaços, afastando-nos assim, o mais possível, do pensamento moderno de tentar instrumentalizar todo e qualquer espaço.

Compreendemos que uma análise mais completa passaria, forçosamente, por uma comparação entre dispositivos arquitetónicos – aqueles que, por um lado, representam uma função de agregação social e, em contrapartida, os que servem de arma opressora e de desorganização. Assumimos que a leitura e a sua contra leitura tornam esta análise manifestamente mais completa.

[1] Stavros Stavrides, *Espaço Comum: a cidade como obra coletiva* (Orfeu Negro, 2021).

1.2. Nota sobre o método de produção do trabalho

O trabalho de pesquisa partiu de uma leitura-mãe que despoletou no sujeito que escreve uma vontade imensa de compreender como é que ocorre a gestação destes espaços comuns; e se estes passam pela forma arquitetónica, ou se são meros acasos; e, passando, como é que se podem incorporar na prática de projeto. Contemporaneamente a essa leitura, que é a obra *Espaço Comum* de Stavros Stavrides, deu-se uma intensificação no paradigma político português, desfavorável à emancipação do sujeito coletivo. Vemos, um pouco por todo o mundo, um caminhar para longe do bem-estar social, onde os sistemas capitalistas se apoiam na mobilização de massas dos movimentos de extrema-direita, capazes de organizar e controlar a classe trabalhadora. Torna-se assustador para uma jovem estudante perceber que os seus direitos como mulher e como pessoa estão em risco e, por isso, existe uma urgência em tentar recuperar o que foram movimentos sociais de consciência e organização.

Em Portugal, existe no tempo um momento muito específico, podendo enquadrar-se como um momento heterotópico, que foi *o Período Revolucionário em Curso.*[2] Durante esse ano e meio, assistimos a grandes alterações sociais e urbanas – o interesse em tentar compreender como é que as massas se organizaram para tal ação, vem na esperança de tentar recuperar para a arquitetura alguns artefactos utilizados na época. Consciente de que esse processo foi uma heterotopia,[3]ou seja, um momento específico em tempo e espaço onde as leis se suspenderam e que, por isso, deve ser estudado com essa consciência e afastamento histórico, propusemo-nos a estudar também um caso atual de luta e organização social que é a cidade de Atenas.

O modo de produção do ensaio assenta também em leituras complementares, mas, acima de tudo, decorre da exploração e investigação no lugar.

Temos presente que toda e qualquer leitura que se faça pode estar corrompida por ideologias do indivíduo. No entanto, considera-se que, dada a distância, se tenta fazer a leitura mais imparcial possível e espera-se que seja útil para a prática projetual e o crescimento da pessoa arquiteta.

[2] Considera-se como PREC o período que sucedeu à revolução de 74 no qual a sociedade se reorganizou em prol da melhoria de vida generalizada. Os operários tomaram as fábricas, gerindo-as e garantido os meios de produção e a produtividade. Havia um pensamento transversal da capacidade de organização que as massas detinham. Foi também nesse momento histórico que os trabalhadores se organizaram em grupos de trabalho em função de garantir mais e melhores habitações fazendo cumprir o direito à cidade e ao lugar – dando origem ao processo SAAL. Nas palavras de Maurice Brinton o PREC foi a "política na primeira pessoa" - Maurice Brinton, "Pósfácio", *in Phil Mailer, Portugal – a revolução impossível? (Antígona, 2018), 358.*

[3] Conceito teorizado por Michel Foucault que descreve momentos nos espaço-tempo de rutura com as normas socias. Utilizado neste ensaio como ferramenta para melhor compreender o período dos dois anos que seguiram o 25 de abril de 1974 e a suspensão/reinvenção dos princípios base da sociedade fascista.

II. DesenvolvimentoArtefactos físicos potenciadores da criação do Espaço Comum

Dentro das várias dimensões da arquitetura, a dimensão do palpável talvez seja a mais diretamente associada à prática. Dado isso, neste capítulo propõe-se uma análise de alguns casos de estudo que ajudem a compreender o que são estes dispositivos físicos que podem potenciar a construção do poder popular. Os mecanismos de projeto que nos propomos a estudar neste capítulo são: a tipologia evolutiva no SAAL, a galeria, a escada e o espaço de nada/planta livre.

2.1. Tipologia evolutiva no SAAL- projeto SAAL da Meia Praia, de José Veloso

O SAAL da Meia Praia é um projeto que visava a substituição *in situ* de um assentamento precário de cabanas de pescadores, que ainda subsistiam nos arredores de Lagos. O projeto do arquiteto José Veloso desenha um limite que, consoante a necessidade, pode ser apropriado e ir crescendo controladamente. Um projeto que, interpretando as necessidades e as vivências da comunidade que lá habitava, tinha como objetivo ser adaptável através de uma construção evolutiva. Este mecanismo tem em si as mais variadas potencialidades e é notoriamente uma ferramenta que advém do estudo e apropriação de práticas adotadas pelas comunidades, para se adaptarem informalmente às necessidades. Considera-se que a potência máxima deste desenho de projeto é a permanência e o direito ao lugar, pois implica que uma família possa crescer e alterar-se, sem ter de sair da sua comunidade para encontrar uma outra habitação que supra as novas necessidades. Hoje sabemos que a fragmentação do tecido social é uma constante muito presente por todo o país e em especial nas grandes cidades como o Porto. O mecanismo evolutivo seria interessante para quebrar esse paradigma de fragmentação.

2.2. Galeria – projeto de Alison e Peter Smithson para a Acrópole Grega

Os arquitetos desenvolveram, a par da sua teoria, um modelo de cidade sob dois eixos de movimento – viário e pedonal – para construir um projeto de museu para a Acrópole de Atenas. Propõe-se que todos os elementos que se consigam localizar no espaço-tempo clássico regressem ao seu local de origem, findando a necessidade de clausura desses mesmos elementos e ressignificando-os. A partir dessa premissa, projetam-se dois momentos de adaptação do corpo ao espaço – um à cota base, onde se pode compreender os elementos arquitetónicos com uma proximidade histórica, pois percecionamos os elementos do mesmo modo que eram percecionados há três milénios, observando-os de baixo para cima; e um segundo momento, à cota superior, onde nos distanciamos historicamente das peças arquitetónicas e as observamos de um outro ângulo, sob uma nova perspetiva, compreendendo os elementos da acrópole quase em planta.

O interesse do projeto prende-se com tentar compreender as potencialidades deste dispositivo arquitetónico fora do espaço doméstico e perceber a exploração das duas distâncias. O projeto contém em si, não só a capacidade de gerar diálogo e espaços de encontro, mas também a ressignificação de objetos históricos. Esta ressignificação e adaptação ao *status quo*, conferindo-lhes uma distância histórica e um novo olhar (literal e metafórico), permite e incentiva um pensamento crítico sobre o que significou, e o que significa agora, aquele pedaço de pedra.

2.3. Escada em Alexandras Prosfygika

As particularidades da cidade de Atenas, desde o seu passado clássico (utilizado agora como iconografia numa memória coletiva distante, que unifica a cidade sob uma imagem só), passando pelo domínio Otomano, pelo projeto imperialista inglês, pela guerra civil e períodos de total êxodo da cidade e destruição, caracterizam a cidade como a temos hoje – um conjunto complexo de vários momentos históricos desconectados, ou, pelas palavras de Lila Leontidou, uma "colagem pós-moderna (...) [que] cose um itinerário descontínuo que se estende por seis milénios." [4]

O conjunto de Alexandras Prosfygika é um elemento muito proeminente desta colagem. Foi construído nos anos de 1934-35 como resposta à crise habitacional, que se arrastava há mais de dez anos. Este conjunto faz parte de uma vaga de obras de habitação social, projetadas por arquitetos gregos que trabalhavam no Departamento Técnico, que se opunham à fraca arquitetura projetada pelos privados, nomeadamente com as construções de *polykayoikia.* [5]

Os apartamentos são de tamanho reduzido para a vivência da comunidade e foram estendidos para o espaço exterior, através das varandas e, particularmente, dos acessos verticais. A porta não era mais o limite daquelas habitações, os recursos mínimos obrigaram a que a comunidade utilizasse os espaços comuns para conseguir sobreviver. Era comum estarem todas as portas abertas no verão e as crianças a correr de um lado para o outro. "As noções de espaço público e privado, neste local, ultrapassam as meras fronteiras físicas e espaciais".[6]

O complexo habitacional foi tomado pela população residente e funciona como uma ocupação organizada, com cerca de 400 pessoas distribuídas pelos oito blocos. Estas pessoas estão em

[4] Lila Leontidou, "Athens Greece", *in Encyclopedia of Urban Studies*, coord. Ray Hutchison, (2009, SAGE Publications).

[5] "Polykayoikia são prédios que constroem a atual paisagem de Atenas desde 1910. O sistema polykayoikia é uma representação clara da influência da Carta de Atenas no panorama da arquitetura grega. Construídos sob os ensinamentos modernos estas estruturas eram feitas a partir de elementos standartizados, garantindo uma planta livre de fácil apropriação eram uma reinterpretação do sistema dominó. No entanto, apesar de facilmente adaptado ao modelo urbano vigente devido às suas medidas mínimas, esse modelo rígido tornou-se uma limitação. O seu interior uniforme e standartizado é extremamente restritivo para famílias numerosas, por exemplo, para um núcleo familiar que transcende três ou quatro elementos, reflexo da obsessão do movimento moderno com a eficiência de padrões sociais mínimos. Apesar da sua aparência moderna, a maioria dos edifícios polykayoikia eram construídos sem o auxílio de arquitetos, como meros trabalhos técnicos. Por surgirem de investimento privado, é normal que os princípios modernos de minimização de recursos sejam aplicados, sem que existisse necessariamente o envolvimento de um arquiteto." In Afonso Silva, Ana Margarida Moura, Bárbara Rodrigues, et alii, "Atenas o Teatro da Memória", (Trabalho Prático no âmbito da UC Urbanística 1, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2024).

[6] Renee Hirschon*, Heirs of the Greek Catastrophe: the Social Life of Asia Minor Refugees in Piraeus* (Berghahn, 1998).

constante comunicação e têm outro tipo de necessidades que não foram previstas no projeto inicial. Por isso, é comum que a ocupação das famílias ou de outros núcleos não se cinja ao espaço de um apartamento, mas que se estenda a vários, com funções repartidas.

A escada tem uma importância notória, especialmente neste tipo de ocupação que os blocos apresentam hoje. A escada não se assume exclusivamente como um dispositivo funcional que permite a ligação vertical entre pisos. No bloco que visitámos, pudemos constatar que esta ganha uma importância significativa no momento de comunicação, na organização e no funcionamento da comunidade, uma vez que os apartamentos se organizam de formas não convencionais – um deles, por exemplo, continha apenas uma cozinha partilhada, uma biblioteca e uma sala comum; enquanto que os espaços de dormir podiam ser naquele núcleo, noutros pisos, ou até noutros blocos.

2.4. Espaço de nada e/ou planta livre –

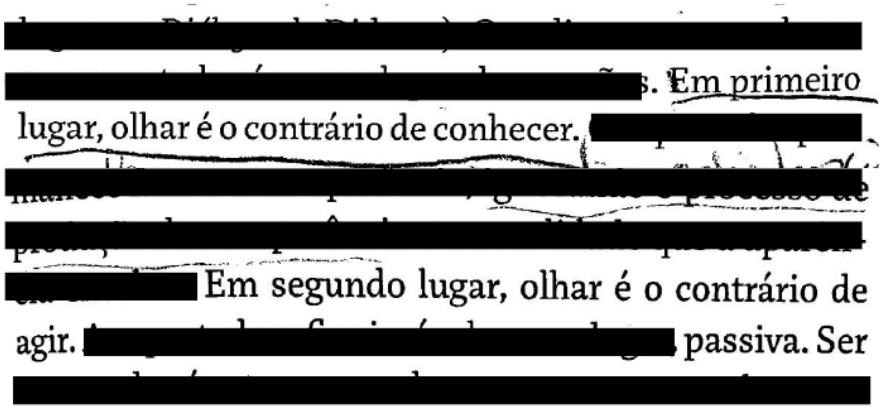
Escola Técnica de Atenas, **Faculdade de Arquitetura**

Na Escola Técnica de Atenas, todos os cantos que podiam ser transformados foram. Grandes salas de aula divididas e arquitetadas com elementos pré-dimensionados (cacifos), de modo a construir espaços que sejam verdadeiramente dos alunos e que, não sendo reconhecidos como particulares ou pessoais, podem ser utilizados por qualquer um, desde que com respeito; corredores, casas de banho e escadas são frequentemente espaços de reunião; até no elevador, a música é escolhida pelos alunos através de uma pirataria do sistema. Esta facilidade de mobilidade sem restrições ajuda a construir a organização social, os estudantes sentem-se cada vez mais capazes de lutar e reivindicar as suas necessidades em conjunto.

Durante os meses de fevereiro e março, assistimos a uma revolta estudantil e a greves impostas pelos estudantes contra a criação de condições burocráticas para que se possam abrir universidades privadas. A constituição grega dita que o ensino é um direito básico e por isso deve ser acessível a todos e, consequentemente, sem custos adicionais. Por isso, os estudantes têm vindo a ocupar as universidades, fazendo reuniões e assembleias diárias, dormindo e fazendo as suas refeições nas universidades e boicotando as aulas. Nenhum professor continua a lecionar, os que entram nas universidades é para se juntarem à luta e às assembleias.

Podemos então reconhecer três fatores muito importantes na organização social dos estudantes da Faculdade de Arquitetura. Para além da relação das camadas jovens com o KKE-*Kommounistikó Kómma Elládas*, vemos alguns fatores físicos que contribuem para esta agitação estudantil. O primeiro será a liberdade de apropriação, as paredes constroem uma linguagem coletiva, os *graffiti* são anónimos e isso torna-os universais, reconhecidos por todos e assumidos por todos também. Um segundo fator percebe-se através da liberdade que se estende à própria arquitetura das salas, arquitetura consequente das intenções e necessidades

dos estudantes que trabalham naquele edifício. Os alunos reuniram-se e, com o material disponível, construíram pequenas divisões, cada uma diferente da outra, que são partilhadas por todos, apesar de terem residentes “fixos”. O sistema é “Se não está ninguém, podemos usar, desde que não estraguemos nada”. Este sentido de partilha e responsabilidade também ajuda a construir uma comunidade alinhada e capaz de comunicar. O último fator será a “generosidade” projetual existente na conceção dos espaços de percurso, permitindo que estes espaços de transição ganhem um caráter de estar e de reunião. Este fator está presente nas escadas e nos patamares, onde durante as semanas de ocupação aconteciam pequenas reuniões e assembleias, permitindo várias sessões em simultâneo e com alguma conectividade. Podendo os últimos dois pontos ser agrupados, diferencia-se neste estudo o espaço amplo do espaço livre, pelo facto do espaço livre permitir reorganização e o espaço amplo apenas ocupação.



Ser. Passiva. Passiva. Ser.

Fonte: Autora através de excerto da obra *Espectador Emancipado* de Jacques Rancière.

III. Artefactos metafísicos potenciadores da criação do Espaço Comum

Acreditamos que a arquitetura transcende os limites do mundo material e que, consequente a isso, a prática deve considerar de utilidade os artefactos metafísicos. A Imagem e a Memória Coletiva são abordadas sob um ponto de vista instrumental e de perceção.

3.1. Imagens – Aqueduto do bairro da Malagueira

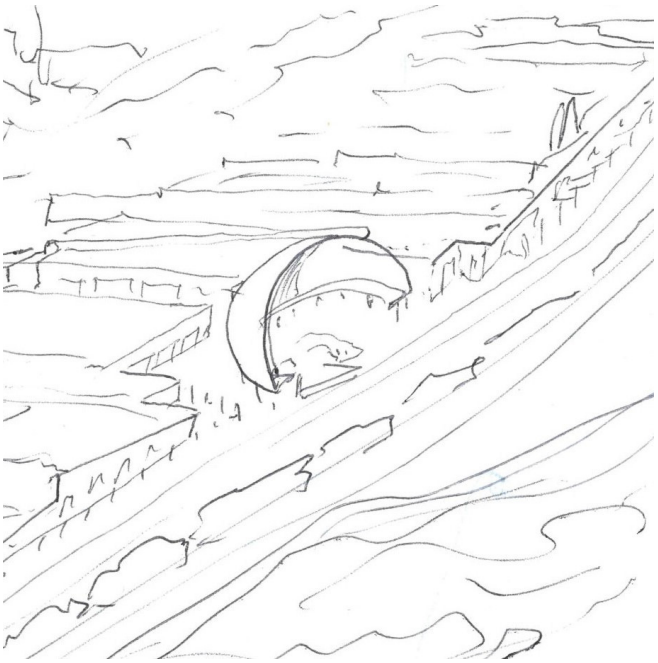
"Ver es un acto fundacional de nuestra relación individual con el mundo; respecto a las cosas, es un distanciamiento y a la vez un acto de posesión; estabiliza y determina la posición desde la cual se toma la palabra un individuo. Cuando son compartidos, cuando se convierten en cultura, tradición y costumbres, los modos de observación constituyen, por tanto, un denominador fundamental de las relations sociales. Precisamente porque surgen de un acuerdo que nace de pensamientos individuales y, a su vez, determinan los temas del discurso, las maneras de observar representan una convención estable y finjan los códigos de una colectividad."[7]

A imagem é um elemento fundamental para construir um diálogo e um sentimento de pertença. No bairro da Malagueira, o arquiteto serve-se de um elemento infraestrutural, com uma linguagem especifica, para agregar as várias frações do bairro. Quer isto dizer que qualquer pessoa que more no bairro tem um elemento através do qual se forma como parte de um comum.

A importância, então, de utilizar imagens abertas; abertas pela multiplicidade e mobilidade de leituras e entradas distintas. Obras que coloquem o leitor ou o intérprete como "centro ativo de uma rede de relações",[8] como expressa Umberto Eco, entre as quais o leitor instaure a própria forma, sem estar determinado por uma necessidade que prescreva os modos definitivos da organização da obra – metáfora possível para o campo da arquitetura – imagens que constroem um imaginário comum, mesmo sem a necessidade de compreender a obra na sua totalidade.

[7] Stefan Boeri, "Maneras de observar", *in Lo Ordinário – Compendios de Arquitetura Contemporánea*, ed. Enrique Walker (GG, 2010), 177.

[8] Umberto Eco, *Obra Aberta (Editora Perspectiva, 1991), 41.*





Esquisso Semi-cúpula, bairro da Malagueira.
Fonte: Cadernos da Malagueira, Siza Vieira.

Parque infantil por Aldo Van Eyck, Boetzelaerplein, Amesterdão.
Fonte: Denisa Kollarova, Anna van Lingen, *Aldo Van Eyck- Seven Playgrounds* (Lecturis, 2016).

3.2. Memória Coletiva de Halbwachs e a cúpula do bairro da Malagueira

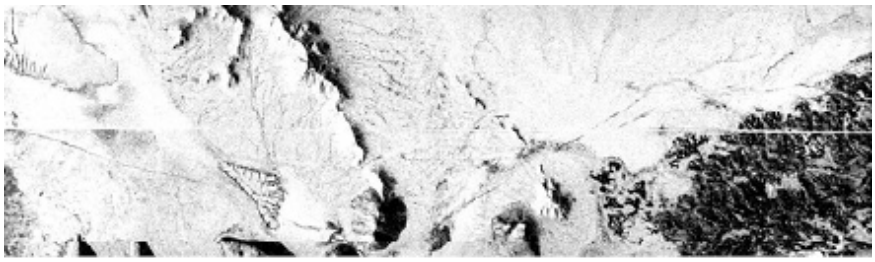
"A memória coletiva distingue-se da história pelo menos sob dois aspectos. É uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Por definição, ela não ultrapassa o limite desse grupo."[9]

O projeto do bairro da Malagueira está até hoje incompleto, à semelhança de muitos bairros SAAL que, não tendo fundos para completar a obra, privilegia a construção dos fogos em detrimento dos espaços de uso coletivo. Isto porque, mesmo que participado e progressista, o processo SAAL baseou-se em sistemas de habitação individualistas – cada pessoa sonhava ter o seu próprio espaço, à semelhança da vida da classe alta, e os arquitetos replicaram o sistema habitacional burguês nesse processo. O facto de cada casa ter a sua independência criou uma falsa sensação de completude dos projetos urbanos, porque as pessoas já tinham "tudo o que precisavam para viver". O projeto da Malagueira tinha prevista a construção de uma semicúpula num dos espaços centrais do bairro. Esta semicúpula funcionaria como elemento agregador e promotor de reunião dos moradores do bairro e da restante vizinhança. O facto deste elemento arquitetónico ter uma longa tradição em ser utilizado como espaço de reunião, nomeadamente em espaços religiosos, cria nas pessoas uma referência na memória coletiva de várias gerações. A forma circular é também, antropologicamente, motor de discussão democrática e organização popular. Assim sendo, é natural que a semicúpula seja um elemento que evoque esta memória coletiva de reunião, proteção e comunidade.

"É preciso ainda a sociedade viva; mesmo que as instituições sociais estejam profundamente transformadas, e então, mesmo que o estejam, o melhor meio de fazê-las criar raiz, e ajudá-las em tudo aquilo que se puder aproveitar das tradições. Então, depois dessa crise repetir-se-á: é preciso recomeçar do ponto onde fomos interrompidos, é preciso retomar as coisas do início. E depois de algum tempo, com efeito, imagina-se que nada mudou, porque se reata o fio da continuidade. Essa ilusão da qual nos desembaraçaremos logo, terá pelo menos permitido que passemos de uma etapa a outra sem que a memória coletiva tivesse em nenhum momento o sentimento de se interromper."[10]

[9] Maurice Halbwachs, *A Memória Coletiva* (Biblioteca Vértice, 1968), 80-81.

[10] *Idem*, 84.









Fronteira México – EUA. *Dumb Sovereignty.*
Arquivo de imagens aéreas retratando momentos de colisão entre os sistemas naturais e a linha política ao longo de toda a trajetória da fronteira continental, transformando o muro em uma ferida ambiental autoinfligida.
Fonte: Teddy Cruz, Fonna Forman, *Socializing Architecture: Top/ Down, Bottom/Up* (The MIT Press, 2023).

IV. Artefactos de desumanização

A contra-leitura espera ser uma ferramenta de autocritica de projeto. Cada uma de nós deve estar consciente das potencialidades e da opressão que o desenho de projeto contém em si. Não existem espaços neutros.

"While many architects and students in architecture are interested in questioning what would consist in the design of a democratic space and/or a space for protest, they usually do so under the illusion that there is a politically neutral architecture (an architecture of consensus)".[11]

4.1. Parede como elemento de segregação

A parede é um elemento de separação e segregação utilizado como arma política, enquanto elemento organizador do espaço governativo. Em paralelo, nós utilizamos este elemento, na nossa prática, como ferramenta de organização de espaço, sem ter qualquer consciência da sua perversidade e consequência antropológica. Qualquer construção é por si só impositiva de um limite, uma barreira. Qual é o limite da privacidade? Serão necessários sucessivos limites para nos sentirmos seguros ou será apenas uma forma de alienação e individualismo? Uma parede estanca, impede o fluxo – de pessoas, de informação, de matéria. Será a nossa obsessão com a privacidade uma metástase do movimento moderno?

isola-te

protege-te

auto-constrói-te-sozinho

Uma parede não precisa de fazer cumprir a ação que ela própria já representa.

"When architecture itself is a form of policing, the question should no longer be how can architecture provide a democratic space but, rather, how can architecture serve and enable political programs to embrace their antagonism toward dominant narratives, norms, and orders."[12]

[11] Léopold Lambert, "Architecture is policing: state of emergency in France as an example", *in The Funambulist*, n.º 08 (2016).

[12] *Ibidem.*

Na Palestina, por exemplo, a parede é utilizada não só como forma de controlo e domínio territorial, mas, sendo física, transforma um ritual de passagem simbólico num ato criminoso de tortura psicológica.[13] Anexo a isso, o controlo do estado de Israel não permite, muitas vezes, que os cidadãos palestinianos possam atravessar essa barreira física, tornando-a ainda mais evidente e presente na vida das pessoas. Toda e qualquer parede que nós ergamos é uma barreira, é uma imposição. Força qualquer indivíduo a contorná-la, afirma-se e fala por si. O desenho de uma parede é um ato político, pelo que deve ser consciente.

4.2. Controlo social através da higienização

Compreende-se o poder da apropriação da superfície ao caminhar pelas ruas da cidade de Atenas. Nenhuma parede fica por escrever e existe uma despreocupação geral com tentar apagar esses momentos de luta. Ao contrário de muitas cidades na Europa, onde estes momentos de escrita, mesmo que sendo uma prática artística, só configuram a *tag* do próprio artista, em Atenas praticamente todas as *tags* são políticas, coletivizando esse ato. É muito comum vermos frases como "*eat the rich*", "*destroy borders*", "1312", "ACAB", "*antifa zone*", ou a que está para sempre marcada nas paredes de Prosfygika – "*Our common language is resistence*". Estes pequenos pedaços de luta são feitos por ninguém e apropriados por todos. É natural que a convivência nestes espaços seja moldada por estes motes e que, portanto, se configurem enquanto artefactos de construção da luta e da emancipação de um povo.

A exemplo, no complexo educativo de Exarchia, onde agora sobra o espaço deixado pelos vários cursos que foram movidos para a periferia, resiste, sozinha mas não assustada, a comunidade estudantil de arquitetura de Atenas. As paredes estão cheias de frases de resistência anti capitalista, anti nacionalista – "um patriota, um idiota" – anti forças policiais e libertárias. Todos os cantos foram apropriados. Esta liberdade conquistada nas paredes transborda para a maneira como os estudantes se apropriam de todos os objetos, utilizando-os para transformar a escola num sistema que melhor lhes serve e onde se sentem mais confortáveis.

Por contraste, conseguimos analisar a nossa faculdade, onde os fatores de mobilidade[14] do estudante e adaptabilidade da escola[15] são limitados e condicionados pelos meios de opressão e mecanismos de limpeza que visam transformar este estabelecimento de ensino num museu. A candidatura, executada pelos órgãos de gestão, para inscrição do edifício na lista de Património Mundial da UNESCO, transparece uma intenção clara de mumificar a imagem da FAUP e de transformar o estabelecimento de ensino numa obra de arte. Afinal, a escola serve a quem? Este *patriotismo* exagerado exerce uma carga desmedida sobre o estudante,

[13] A parede aqui utilizada como matéria de desenho tem por base um estudo executado sobre os postos de controlo de fronteira construídos e operacionalizados por parte do estado de Israel. A experiência da peça performativa da autoria da Joana Craveiro pelo Teatro do Vestido, "Desver", teve grande influência numa compreensão mais alargada e humanizada, neste caso desumanizada, destes processos, com fim à neutralização do povo palestiniano.

[14] Mobilidade enquanto apropriação do espaço pelo corpo e ocupação de espaços de fala.

[15] No sentido de projeto – projeto material e projeto de escola.

que fica impedido de utilizar o espaço – *porque temos de preservar o que é de todos e quem dera a todos os estudantes de arquitetura poderem estudar numa obra do Siza*. Subverte-se o conceito de cuidar do espaço para um policiamento ativo, não só de docente/discente, mas de estudante/estudante também. É preocupante como, numa faculdade de arquitetura onde nos dariam ferramentas para eventualmente projetar e materializar espaços habitáveis, não só não nos estimulam a habitar, como nos proíbem de o fazer. Como é que um estudante pode projetar um espaço em potencia, quando nem ele próprio explorou essas potencialidades? Conseguimos projetar sem conhecer?

Esta posição dos órgãos de gestão da Faculdade pode-se explicar através da teoria dos vidros partidos, descrita num artigo da revista *Funambulist* sobre policiamento:

"The now debunked Atlantic article concluded that the best way for police to prevent major crimes was to maintain visible signs of order in communities. The central metaphor describes an unaddressed broken window in a neighborhood as a signaling neglect and encouraging small crimes which then leads to larger ones. Unchecked disorder such as graffiti, litter, panhandling, public urination is presumed to breed more grievous crimes such as rape, assault, and homicide from occurring. The expansion of discretion, according to the theory, simply encourages officers to maintain spatial order. […]

The landscape is presumed to visually communicate social control, or the lack thereof, like a patient bearing symptoms. Crime is naturalized into an external invading pathogen. Criminals are construed as exterior forces, singularly driven quest to infect spaces with ever-greater crimes."[16]

Este artigo elabora sobre as teorias utilizadas para justificar o constante abuso de poder e apagamento da identidade do espaço e, por consequência, das pessoas que nele habitam.

À data, faz sensivelmente dois meses que apagaram a única *tag* visível no exterior da FAUP. Lia-se: "Bom regresso às jaulas", como mensagem de abertura do ano letivo 2023/24. A mensagem era simples e direta – fazia-se o regresso às salas de aula, que se sentiam como jaulas, num trocadilho de palavras.

A necessidade de apagar vestígios de uma memória coletiva é visível e preocupante. Uma comunidade que não conhece a sua história, dificilmente se reconhece a si própria. Já os colonos portugueses tinham a estratégia eficaz de apagamento da identidade. Destruíam os assentamentos dos povos nativos para dominar a sua terra, porque reconheciam que a identidade do povo residia, de forma simbólica, naquela arquitetura. Salvaguardando que a

[16] Christina Heatherton, "Broken Windows Neoliberalism", *in The Funambulist*, n.º 08 (2016).

gravidade e agressividade dos atos são muito díspares, acredita-se que a Faculdade segue a mesma estratégia de *apagar para conquistar*. Não há organização social sem que esta se baseie numa memória coletiva.

O presente ensaio não ambicionava nada. Não ambicionava encontrar soluções, apenas expor propostas de pensamento colecionadas ao longo dos últimos meses. Advém de uma urgência já referida e de um sonho – poder de alguma maneira contribuir para a manutenção e emancipação da comunidade onde me insiro. Entendendo que não foi o SAAL que fez o PREC, mas sim o inverso, assume-se que terão de ser as pessoas organizadas a reivindicar uma sociedade melhor, mais justa, mais saudável. O nosso papel tem de transcender a prática, ou melhor, a prática não deve ficar pelo desenho. A pessoa arquiteta constrói-se para que seja mais do que mero desenhador.

Questiona a escola, olha para o lado, vive a cidade, constrói movimento, critica a tua prática – dizemo-nos umas às outras.

Algum dia terá eco ou serão estas paredes grossas demais para deixar que o ar renove?



A escola a quem?

A escola aquém.

Trabalhadores da manutenção a apagar a uma segunda frase que sucedeu o "Bom regresso às jaulas", nela lia-se "A escola a quem nela estuda".

Referências

Afonso Silva, Ana Margarida Moura, Bárbara Rodrigues, Catarina Ferreira, Sofia Saldanha, “Atenas o Teatro da Memória” (Trabalho Prático da UC de Urbanística 1, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2024).

Christina Heatherton, “Broken Windows Neoliberalism”, *in The Funambulist*, n.º 08 (2016).

Jacques Rancière, *O espectador emancipado* (Orfeu Negro, 2022).

Léopold Lambert, “Architecture is policing: state of emergency France as an example”, *in The Funambulist*, n.º 08 (2016).

Lila Leontidou, “Athens Greece”, *in Encyclopedia of Urban Studies*, coord. Ray Hutchison (2009, SAGE Publications).

Maurice Brinton, “Pósfácio”, *in* Phil Mailer, *Portugal – a revolução impossível?* (Antígona,2018).

Maurice Halbwachs, *A Memória Coletiva* (Biblioteca Vértice, 1968).

Renee Hirschon, *Heirs of the Greek Catastrophe: the Social Life of Asia Minor Refugees in Piraeus* (Berghahn, 1998).

Stavros Stavrides, *Espaço Comum: a cidade como obra coletiva* (Orfeu Negro, 2021).

Stefan Boeri, “Maneras de observar”, *in Lo Ordinário – Compendios de Arquitetura Contemporánea*, ed. Enrique Walker (GG, 2010).

Umberto Eco, *Obra Aberta* (Editora Perspectiva 1991).



A PROCURA POR UMA DISTÂNCIA

Da construção do abismo ao reaparecer das luzes

RODRIGO ENCARNAÇÃO

I. Introdução

1.1. Resumo

Vivemos num mundo repleto de informação, de estímulos, que procuramos ou aos quais somos expostos involuntariamente pela nossa experiência quotidiana.

Como é que o mundo que nos rodeia influencia o nosso processo criativo?

Este ensaio procura explorar de que forma toda esta informação – a nossa rede infinita de referências –, influencia o processo criativo e de que estratégias dispomos, consciente ou inconscientemente, para as domesticar e aplicar no projeto de arquitetura.

Propõe-se, portanto, uma análise do processo criativo em três momentos distintos, mas não autónomos. Três distâncias de análise. Três fases de preparação dos campos consciente e inconsciente necessários à produção artística e arquitetónica. Num primeiro momento, introdutório, demonstra-se a importância do conhecimento (adquirido direta ou indiretamente) e do estudo no processo de nutrição do imaginário – motor, por excelência, do processo criativo. O segundo ponto centra-se no processo, físico e/ou mental, de interpretação e organização do material apreendido. Por fim, e consequentemente, pretende-se explorar a apropriação e aplicação desse conhecimento no projeto. Quais os mecanismos para a coesão dos diferentes estímulos, e o que os desperta? Tomando o processo criativo de alguns autores como mote, abordam-se alguns conceitos basilares da arquitetura, como a métrica e o limite.

1.2. Nota sobre o método de produção do trabalho

Tendo o tema do ensaio como motor a vasta rede de referências que somos obrigados a manipular no projeto arquitetónico e a identificação de mecanismos de síntese projetual, também o processo de produção do trabalho se caracterizou pela imersão constante num universo de conteúdos de desafiante manejo. Em prol da coesão da narrativa central do ensaio, no âmbito da constelação de referências que o processo de trabalho englobou, alguns temas abordados foram, forçosamente, afastados desta análise, permitindo o fortalecimento de outros. São exemplos, o tema do ritmo e a sua importância na conceção espacial, ou o sentimento de pertença e a influência da identidade cultural na vivência e construção do espaço, bem como o erro (e a experimentação) como entidade criadora de oportunidades e motor do processo criativo.

A dificuldade e complexidade na gestão e na criação de uma narrativa única e agregadora dos diferentes conteúdos deixou clara qual a direção a seguir nesta mesma narrativa, assente na **síntese** como chave para o projeto/ensaio.

Pela natureza do tema, o trabalho foi desenvolvido maioritariamente no campo teórico e contém uma forte influência da obra de Luz Valderrama "*La construción de la mirada: tres distancias",* não só pelo seu conteúdo analítico, mas, essencialmente, pela ferramenta eficaz que introduz no estudo do projeto.

II. Desenvolvimento

Mundo

"Para pensar, desenhar, construir arquitetura, é necessário conhecê-la."[1]

Tomemos a afirmação de Franco Purini para abrir a discussão: Será a criação artística, e arquitetónica, mero produto da criatividade, algo mágico que ocorre dentro da nossa mente, e que se projeta no mundo? Na verdade, o que projetamos é produto da nossa mente, mas trata-se de um processo mais consciente e fundado do que gostamos de acreditar. Isto não significa negar a invenção e a criação própria, dado que "Saber que *tudo já foi feito* não é um limite à invenção, mas uma sua principal premissa."[2]

Juan Luis Trillo de Leyva, discorrendo sobre o processo de conhecimento, estabelece uma relação entre três conceitos basilares – criatividade, pensamento, e **conhecimento** –, extrapolando sobre como estes se "interrelacionam [,] prestando-se mutuamente os meios necessários para as suas respetivas existências."[3] De facto, o que seriam pensamentos e ideias sem matéria, sem protagonistas?

Este conhecimento não é exclusivo da arquitetura, ou do campo artístico em questão. Tudo o que nos rodeia diariamente exerce um papel fundamental na nutrição do imaginário, local onde convergem os diferentes estímulos criativos. As nossas vivências moldam o campo subconsciente e caracterizam a nossa identidade individual, coletiva e cultural.

A importância do mundo exterior e do seu estudo é notável na obra de Gerhard Ritcher. Os seus "Atlas"[4] são compilações de recortes de jornais, fotografias e desenhos que o artista alemão recolheu desde a década de 60, os quais, justapostos e relacionados, caracterizam o mundo através dum suporte físico bidimensional. Aby Warburg, da mesma nacionalidade, historiador da arte e cultura, utilizara décadas antes o mesmo método para organizar informação visual, neste caso focando épocas passadas, num projeto intitulado de *Mnemosyne Atlas,*[5] inacabado aquando da sua morte em 1929, trazendo uma nova vida (*afterlife*) a esse mesmo passado histórico.

Também as viagens de Fernando Távora são exemplo da importância de conhecer, e da relevância da abrangência desse conhecimento na prática arquitetónica.

Denota-se, então, o papel determinante do conhecimento, e da procura do mesmo, no processo criativo. Entenda-se o mundo como um universo de referências, infinito e incessável, e com isto, as inúmeras possibilidades e desafios.

Como gerir todas estas referências?

[1] Franco Purini, *Compor a Arquitetura* (ACD Editores, 2009), 38.

[2] *Ibidem.*

[3] Juan Luis Trillo de Leyva, "El processo del conocimiento: comparación, clasificación y metáfora", *in Razones poéticas en arquitectura: notas sobre la ensenanza de proyectos* (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla,1993), 93.

[4] Gerhard Ritcher, *Atlas*, 1962 -2012, *in* "Atlas", Gerhard Ritcher, https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas; in "Gerhard Richter Archive", Gerard Richter/Staatliche Kunstsammlungen Dresden, https://gerhard-richter-archiv.skd.museum/en/exhibitions/atlas/

[5] Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1924-29, https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne













Figura 1. Composição a partir de painéis do "Atlas", de Gerhard Ritcher (em baixo) e do "Bilderatlas Mnemosyne", de Aby Warburg (em cima).

Fontes: https://www.moussemagazine.it/magazine/gerhardrichterlenbachhaus/
http://www.medienkunstnetz.de/works/atlas/images/3/
https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne

Memória e Imaginário

Surge a necessidade de lidar com todo o emaranhado caótico de informação que se nos depara. A necessidade de a relacionar, estabelecendo hierarquias e nexos, que permitam a utilização da mesma de forma consciente e operativa. Se compararmos este universo de referências a uma constelação, seria necessário perceber também quais as estrelas que brilham com mais intensidade e quais se apagam em cada fase do processo criativo.

Do que nos lembramos e do que nos esquecemos.

"A condição primeira da memória, que incidentemente descende sempre de uma escolha sobre o que fazer sobreviver, é o esquecimento, mas para que exista esquecimento é necessário que tenham existido coisas para recordar, e depois para fazer reviver através de um verdadeiro projeto."[6]

Estudando a produção teórica e prática de alguns autores é possível identificar algumas estratégias adotadas, consciente e inconscientemente, para organizar e domar todo este conhecimento. Estes diversos mecanismos de preparação do imaginário ocorrem em diferentes momentos, desde a forma como a informação é procurada, à forma como é assimilada e interpretada, até à decisão do que abdicar e do que manter.

Partindo da procura de informação, a visão afirma-se como meio de conhecimento por excelência. No entanto, e como referido anteriormente, a total apreensão do espaço não se limita à mera observação, mas estende-se à sua vivência física e espiritual. Segundo Siegfried Gideon, citado por Purini,[7] é a experiência concreta, emocional e intelectual do edifício construído que permite a compreensão da ligação entre o espaço e o tempo. Purini defende que este conhecimento só se atinge através de uma "progressiva educação para o olhar – um conhecimento que provavelmente o arquiteto não pode estender a todos os edifícios que lhe interessam [...]."[8]

Percebe-se assim um primeiro mecanismo de síntese que precede a própria procura, a educação do olhar. Educação no sentido de passar de simplesmente-olhar para efetivamente-ver. Ver com intenção e ver como atitude, até ver o que não está lá. José Saramago, na abertura de um romance que explora uma dura crítica ao estado adormecido e autocentrado da sociedade (e da humanidade), citando o Livro dos Conselhos, apela:

"Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara."[9]

Personifica, assim, na Cegueira, a degradação da humanidade e da moralidade, a incapacidade de ver além do que está, indiscriminadamente, à vista.

[6] Franco Purini, *Compor a Arquitetura* (ACD Editores, 2009), 38.

[7] *Ibidem.*

[8] *Ibidem.*

[9] José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira* (Caminho, 1995), 9.

Figura 2. Composição Gráfica (abstração de um diagrama) realizada no âmbito da Componente A do trabalho individual da unidade curricular, procurando representar o processo de síntese de um diagrama de conteúdos, através da abstração

Fonte: Arquivo do autor. Produção própria.


RECURSO À MÉTRICA E À LÓGICA DOS PLANOS
DE FELICIDADE
DIFUGA A MONOTONIA DA MÉTRICA.

Voltando a Gerhard Ritcher e aos "Atlas", interessa ver para além da mera justaposição casuística de "recortes do contemporâneo". Na verdade, ao analisar cada composição, é possível estabelecer relações hierárquicas entre os diferentes conteúdos, quer pelo seu tamanho, quer pelo seu posicionamento; o que permite, em simultâneo, através da associação de diferentes temáticas, estabelecer inúmeras narrativas que contextualizam o mundo. Por outras palavras, os *Atlas* caracterizam um contexto sobre o qual o artista trabalha e possibilitam uma leitura bidimensional de uma realidade extremamente complexa. Apesar de permitirem diferentes leituras, expressam inevitavelmente a forma como o autor interpreta a realidade, sendo fruto de um processo inicial de síntese do universo de referências que constitui o mundo. Materializam um processo mental complexo de organização e seleção de conteúdos no imaginário, permitindo que a informação transmitida tenha já sido objeto de síntese. Ensinam a olhar.

Também Louis Kahn é um exemplo onde o método de conhecimento, a intencionalidade do olhar, se reflete no processo criativo. Luz Valderrama[10] explora esta relação, quando tenta explicar a construção da distância na obra do arquiteto. Afirma que toda a criação de Kahn é munida de uma *aura* que permanece intacta, independentemente da posição relativa do espectador. Surge então uma citação de um texto do arquiteto sobre a aproximação à Torre de Pisa:

"A primeira vez que estive em Pisa, dirigia-me para a praça. Ao aproximar-me, vendo à distância um escorço do campanário, senti-me tão satisfeito que parei subitamente e entrei numa loja para comprar um feio casaco inglês. Não me atrevendo a entrar na praça, desviei-me por outras ruas, dando voltas, mas sem nunca chegar a ela. No dia seguinte fui direto ao campanário, toquei no seu mármore, e o da catedral e o do batistério. Na manhã seguinte entrei corajosamente nos edifícios."[11]

Serve esta descrição para demostrar o processo de Kahn na apreensão dos edifícios centrais da cidade Pisa. Ao aproximar-se do objeto de estudo, primeiro entrevê, rodeia-o; depois aproxima-se e cerca-o; só mais tarde acede ao interior do edifício. Este afastamento, esta *distância*, nunca acedendo diretamente, permite manter intacta a *aura* daquele objeto, à semelhança do que pressentimos quando visitamos a sua obra.

Analisámos, até agora, a forma como a educação, a direção e a intenção do olhar são um primeiro mecanismo de síntese de informação, um primeiro afastamento/distância, antes desta constituir memória. Mas o que acontece, então, dentro do *mundo imaginário*? Como se prepara para o processo criativo?

Mies Van der Rohe, no intervalo entre projetos, atravessava largos períodos de inação "preparando o seu único instrumento: a ele mesmo".[12] A construção de uma distância não é sinónimo de separação, mas a única possibilidade de união, a condição necessária às relações. Não se trata da construção de uma razão, mas de um abismo, um afastamento necessário ao projeto, necessário para que a "noite" se construa a si mesma. Silenciar a mente, para que ela ocupe o abismo de onde possam surgir as novas luzes do projeto.

[10] Luz Fernández Valderrama, *La construción de la mirada: tres distancias* (Tese de doutoramento,Universidad de Sevilla, 1999), 269-277. Tradução própria.

[11] Louis Kahn, *in* Luz Fernández Valderrama (1999), *op. cit.* 275. Tradução própria.

[12] Luz Fernández Valderrama (1999), *op. cit.* 211. Tradução própria.

O silêncio como origem da ação

Virtual, *Fazer coisa*

O projeto é, assim, uma última instância de afastamento, a **síntese** do conhecimento, dos pensamentos, das intenções e da criatividade, e por isso adquire tamanha complexidade. Mas sendo que, e citando Mark Wigley, "os arquitetos não criam edifícios, criam ideias sobre edifícios",[13] projetar é construir possibilidades através do imaginário, a construção de um *mundo virtual*. Trata-se de uma aproximação do mundo como mote para a sua (re)invenção.

Mas afinal, "como aproximar o mundo?".

Valderrama recorre a Heidegger para responder, afirmando que projetar é aproximar o mundo, e que aproximar é a essência da proximidade. "Aproximar a proximidade é a dimensão autêntica e única do jogo de espelhos do mundo".[14]

"'Fazer 'coisa' é situar-se 'entre', é manipular o abismo intermédio entre nós e as coisas, é construí-lo, enchê-lo de expectativas, de desejos, de distâncias. É aproximar o mundo que, como sabemos, será construir inseparavelmente a proximidade da longitude."[15]

Para Mies, *fazer coisa* é manipular o abismo intermédio *entre*, é construir distâncias, ocupando, para atingir a proximidade. Foquemo-nos então no seu processo, ou seja, na transição do imaginário para o virtual. Percebemos a dificuldade de incluir o mundo, indomável, numa composição estática.

Juan Luis Trillo de Leyva afirma que a evolução através do conhecimento exige a existência de um *marco*[16] unitário ao qual possamos referir os nossos conhecimentos, permitindo que estes se possam comparar e estabelecer pensamentos dedutivos, criando novos conhecimentos. Segundo o autor, o valor absoluto deste marco referencial é nulo, sendo significante apenas o seu valor estrutural e sintático.

"O homem adota para o seu pensamento um marco orientador, para tranquilidade do seu espírito, e este é constante em qualquer tempo ou disciplina. A aceitação de um marco global vai condicionar o aparecimento de todo o novo conhecimento, criação e invenção [...]".[17]

Poderá o papel deste marco orientador comparar-se ao da métrica e da modulação no processo criativo? Servirá, este, de interface de coesão que permite manobrar diferentes temas e conteúdos num só projeto?

[13] Mark Wigley, "Architectural Theory: A View of Structure". Entrevistado por Stuart Mason Dambort, CriticalThoughtTV, 2012, video, 01:00, https://www.youtube.com/watch?v=107m4d_07yw

[14] Martin Heidegger 1992, *in* Luz Fernández Valderrama (2004), *op. cit.* 245. Tradução própria.

[15] Luz Fernández Valderrama (1999), *op. cit.* 245. Tradução própria.

[16] Juan Luis Trillo de Leyva (1993), *op. cit.* 94.

[17] *Idem*, p. 95.

Regressando a Mies, através de Valderrama... o arquiteto recorre a uma grelha, uma métrica, que é, simultaneamente, a introdução dos limites do mundo no interior da obra e a dissolução dos limites da obra no mundo. A métrica substitui as n-dimensões da realidade por uma única, à semelhança do que ocorre na meditação oriental, onde todos os estímulos do mundo são substituídos por um único elemento repetido.[18] Cria, com isto, um intervalo entre o mundo e a casa, materializando um espaço intermédio. Cria-se um vazio, um abismo, substituindo as múltiplas dimensões da realidade por uma relação mediada (pela métrica) entre a paisagem e a casa, que duplica a distância entre o espectador e o mundo (a distância ao quadrado[19]). Surge uma espécie de silêncio construído, não por desocupação, mas pelo contrário, por ocupação (pelo abismo). Assistimos ao processo que antes acontecia no imaginário e agora acontece no virtual, o abismo que outrora enchia a mente, enche agora o projeto. Mies trabalha a noção japonesa de profundidade com a sensação de "penetração infinita", que surge de um mundo de faces bidimensionais.

Não há espaço, no sentido de volume. É um espaço bidimensional e a sua dimensão não se restringe aos limites da obra, mas sim à direção da *reticula*. O projeto é resultado de operações bidimensionais de sobreposição e justaposição de planos, sequências, elementos e objetos, o que é contrário ao conceito de espaço ocidental.

É possível associar esta metodologia ao conceito japonês *Ma*. *Ma* simboliza a importância do silêncio, do espaço intermédio, da distância natural entre coisas que existem em continuidade. É um conceito espácio-temporal, "a pausa natural", difícil de compreender à luz da cultura ocidental, mas que desempenha um papel fundamental na cultura oriental, sendo responsável pela harmonia e tranquilidade transcendentemente transmitidas. Reflete um equilíbrio entre o cheio e o vazio, que adquirem igual importância. Segundo Valderrama, Mies trabalha esta relação de forma não dual, a distância é sempre determinada do interior para o exterior.

A ideia de *campus* (proveniente da metafísica) designa simultaneamente a matéria e a ausência da mesma. O projeto é a vibração desse único *campus*, dando lugar a massas, a matérias, que constroem o vazio.[20]

Um exemplo arquetipal destes princípios, na obra do arquiteto alemão, é a casa Tugendhat,[21] analisada por Valderrama. A casa funciona como um suporte de relações entre o espectador e a paisagem, é o espaço intermédio. A quadrícula apropria-se da paisagem, projetando os limites da casa sobre a cidade de Brno.

Eduardo Souto Moura utiliza a mesma estratégia no projeto da Ruína no Gerês.[22] Deparado com a destruição da pré-existência, serve-se apenas de um pilar, uma cobertura plana e um caixilho metálico, o necessário para estabelecer a relação entre o espectador e a paisagem, convocando a mesma para o interior da casa. Constrói o espaço intermédio e, por conseguinte,

[18] Ideia recuperada de Luz Fernández Valderrama (1999), *op. cit.* 229.

[19] *Ibidem*.

[20] Luz Fernández Valderrama (1999), *op. cit.* 229-235.

[21] Mies Van Der Rohe, *Casa Tugendhat*, 1929-30.

[22] Eduardo Souto Moura, *Ruína no Gerês*, 1980-82.

constrói com o mundo. Estes são exemplos bastante literais da forma como o que nos rodeia influencia o projeto de arquitetura.

Analisando o Pavilhão Carlos Ramos,[23] de Álvaro Siza, é possível estabelecer alguns paralelos. Neste pequeno projeto para Faculdade de Arquitectura do Porto, também os limites da interioridade são expandidos, mas, neste caso, o edifício fecha-se completamente em relação ao exterior. A dissolução dos limites das diferentes salas culmina no pátio que as intermedeia, o centro da composição. Trata-se, portanto, de um edifício introvertido, ao contrário da Casa Tugendhat, que procura expandir os limites da casa ao mundo (extrovertido).

Esta estratégia de trabalhar os limites da obra, encerrando-a sobre si mesma e conservando a sua integridade, aproxima-se mais àquela seguida por Kahn, como vimos anteriormente. Tal como Kahn conhece outras obras, sempre tangencialmente, rodeando-as, também na sua obra a construção da distância é feita desta forma, de tal modo que parece sempre incluir a distância, independentemente da posição do observador. Constrói os limites das coisas que lhes estão ligadas, desde o zero, fazendo com que a obra nos pareça sempre independente, alheia, estranha. “Inclui a distância desde a sua origem, a distância do novo, da invenção, da estranheza”.[24] A estranheza como limite do edifício, “o limite necessário às pertenças”.[25]

A própria definição de limite, e de como o encaramos, é, por si só, prova da forma como o nosso subconsciente é condicionado pelas nossas aprendizagens e bagagem cultural. A instalação de Kapwani Kiwanga, recentemente exposta no Museu de Serralves,[26] permite-nos refletir sobre este tema. A construção de planos, através de uma sequência de cordas penduradas no teto, é o suficiente para condicionar a nossa vivência do espaço, para o interpretarmos como uma parede, incitando-nos a contorná-lo e “impossibilitando” que atravessemos algo que seria perfeitamente transponível. Se pensarmos no que faria uma criança ao deparar-se com esta situação, concluímos facilmente que, quão mais jovem e ingénua fosse, maior seria a probabilidade de ignorar a barreira. Percebemos, assim, que as convenções sociais, fruto da nossa vivência quotidiana, podem constituir um forte instrumento na produção artística, nomeadamente na construção do espaço.

[23] Álvaro Siza, *Pavilhão Carlos Ramos,* 1985-86.

[24] Luz Fernández Valderrama (1999), 273.

[25] Luz Fernández Valderrama (1999), *op. cit.* 229-235.

[26] Kapwani Kiwanga, “Onde o Sal e a Água Doce se Encontram e as Árvores Sinuosas Filtram o Sol”, Curadoria de Filipa Loureiro, Exposição da Fundação Serralves: Museu de Arte Contemporânea, 2023-2024.



Figura 3. Vista Interior da Ruína no Gerês.

Fonte: Francesco Dal Co, Nuno Graça Moura "Souto de Moura: memória, projetos, obras" (Casa da Arquitetura, 2019)

Figura 4. Vista Interior da Casa Tugendhat.

Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/01-106899/classicos-da-arquiteturavilla-tugendhat-slash-mies-van-der-rohe



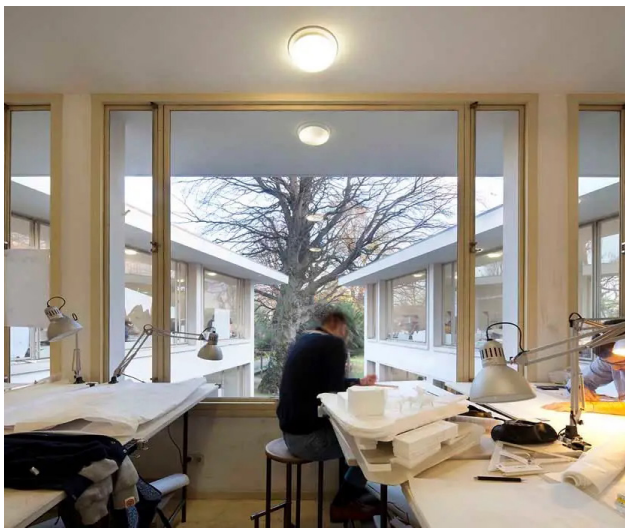


Figura 5. Vista interior do Pavilhão Carlos Ramos.

Fonte: https://divisare.com/projects/325532-alvaro-siza-vieiranelson-garrido-carlos-ramos-pavilion

III. Considerações finais

Como é que o mundo que nos rodeia influencia o processo criativo?

Regressando à pergunta lançada inicialmente, e que serviu de mote para a análise proposta, a três tempos, entende-se que a resposta não se conclui, nem se encerra. Nem seria realista pensar o contrário, assumindo que a abordagem a um tema de tamanha complexidade se esgotasse na narrativa aqui apresentada.

O mundo é a maior e mais complexa rede de referências. E organizá-las, manipulá-las apropriá-las é vital para o processo criativo. Negar a sua utilidade, será negar a possibilidade de invenção. Por isso, será sempre necessário conhecer, e este conhecimento será tanto mais útil quanto mais desenvolvidos forem os mecanismos para o obter e utilizar, não descorando que "de nada serviria todo este conhecimento se no momento central da composição este não fosse totalmente esquecido".[27]

É a construção deste esquecimento, do silêncio que só a distância instala, que permite as relações entre conteúdos, que se encontram, por sua vez, na génese do processo criativo.

O projeto como síntese.

[27] Franco Purini (2009), *op. cit.* 38.

Referências

Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1924-29, https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne

Álvaro Siza, Pavilhão Carlos Ramos, 1985-86.

"Atlas", Gerhard Ritcher, https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas

Eduardo Souto Moura, *Ruína no Gerês*, 1980-82.

Franco Purini, *Compor a Arquitetura* (ACD Editores, 2009).

"Gerhard Richter Archive", Gerard Richter/Staatliche Kunstsammlungen Dresden, https://gerhard-richter-archiv.skd.museum/en/exhibitions/atlas/

Juan Luis Trillo de Leyva, "El processo del conocimiento: comparación, clasificación y metáfora", *in Razones poéticas en arquitectura: notas sobre la ensenanza de proyectos* (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla,1993).

Kapwani Kiwanga, "Onde o Sal e a Água Doce se Encontram e as Árvores Sinuosas Filtram o Sol", Curadoria de Filipa Loureiro, Exposição da Fundação Serralves: Museu de Arte Contemporânea, 2023-2024.

Luz Fernández Valderrama, *La construción de la mirada: tres distancias* (Tese de Doutoramento, Universidad de Sevilla, 1999).

Mark Wigley, "Architectural Theory: A View of Structure". Entrevistado por Stuart Mason Dambort, CriticalThoughtTV, 2012, video, https://www.youtube.com/watch?v=107m4d_07yw

Mies Van Der Rohe, *Casa Tugendhat*, 1929-30.



PEDRAS VIVAS[1]

SIMÃO ALVES

I. Introdução

1.1. Resumo

o problema

A romantização da arquitetura por parte do arquiteto tende a corromper a sua visão projetual. É importante romper esta bolha de beleza e emoção inerente ao esteta. As emoções perdem a sua força. Desgastam-se com o tempo e quase só resta a funcionalidade do espaço. Só o habitante é agora responsável por ver nas paredes o interesse original. “O habitual, confortante na segurança garantida da proximidade de coisas e pessoas, perverte o olhar. A supressão do habitual é, portanto, um poderoso e perigoso momento de conhecimento.” [2]

Procuro então uma arquitetura:

“Primeiro, praticável, que ordene espaços a partir dos quais as pessoas identifiquem experiências com as quais reconheçam que habitam e são;

Segundo, permanente, com capacidades regenerativas de estruturas construídas e do espaço físico.” [3]

Deste modo, as caraterísticas funcionais da arquitetura tocam nos espaços interiores, exteriores e nas diversas escalas que este processo alberga. Focando-nos na arquitetura doméstica, relativa ao exercício que se realizou em simultâneo em Projeto 3,[4] encontramos a relação habitante-lar, que, consoante a qualidade da arquitetura, poderá ser substituída pela relação habitante-habitante. Só esta importa. A qualidade de vida de alguém mede-se pela qualidade das suas relações intra e interpessoais. Quantas paredes são necessárias para haver espaço para nós?

O equilíbrio entre o habitante e o habitat só é possível quando o segundo passa para plano de fundo.

[1] Não é o edifício que faz a igreja, os fiéis é que são as pedras da igreja, Nós somos as pedras vivas do templo do Senhor, “Nós somos as Pedras Vivas”, P. Ferreira dos Santos, consultado em 02/05/2024, https://www.salesianos.pt/cancioneiro/nos-somos-as-pedras-vivas/

[2] Georges Teyssot, *Da Teoria de Arquitectura: doze ensaios* (Edições 70, 2010), 165.

[3] Manuel Mendes, Apresentação a J. Philippe Vassal, *in* Prática[s] de Arquitectura. Projecto, Investigação, Escrita (Seminário), Porto, 2012, vídeo, https://www.tv.up.pt/videos/fu0kivs2?page=3&type=video

[4] Unidade curricular do 3º ano do MIARQ da FAUP, simultânea a Teoria 2.

1.2. Nota sobre o método de produção do trabalho

o fragmento

Começa-se por fazer da questão a resposta, o entendimento do problema é, por si só, o início da sua resolução e, no caso presente, diria até que o problema é a única resolução. De facto, a "consciencialização do processo criativo"[5] implica que exista uma parte inconsciente, a maior parte, que falta ser escavada, trazida à luz do dia. E este ato de escavação descreve por si só um novo processo. Esta descoberta do processo não deixa de o ser também e, portanto, deverão ambos processar-se da mesma forma, a escavação e o processo, fragmentados, mas organizados.

Isto porque penso com palavras e frases. Em português, inglês, línguas inventadas, anoto, esqueço, esqueço mais, anoto outra coisa e divago, lembro-me e aprofundo, descarto e apago, refaço, reconstruo, não, sim, não era isto, melhoro, constantemente, regrido e avanço, e finalmente…, não há final, o processo, não linear.

Sou confuso, e escrever ajuda-me a compreender, a organizar-me. É, portanto, um método que penso ser eficiente, principalmente por me ter surgido naturalmente, associado de facto à minha forma de ser. Singular, mas interligado. Pensamentos soltos, diretos e súbitos que, quando organizados, formam um tecido unificado, uma tela branca que se renova continuamente e permite que brote novo conteúdo.

"Um fragmento não quer que o outro fragmento que vem a seguir diga o que é da sua responsabilidade dizer, […] incita o início, […] obriga o relevante, […] impõe uma urgência, […] acelerando a linguagem, […] é um mecanismo de parto, […] clínica de nascimentos." [6]

[5] Enunciado do presente trabalho – Teoria 2, Componente B, Compêndio (Faculdade de Arquitectura da Universida de do Porto, 2024).

[6] Gonçalo M. Tavares, *Atlas do corpo e da imaginação* (Editorial Caminho, 2013), 41.

II. Desenvolvimento

as condições

A questão "como vai sendo dada forma à informação que é trazida para o projeto"[7] ordena este ensaio. O projeto em causa, para um edifício de habitação coletiva, é realizado no âmbito da unidade curricular de Projeto 3 e, como tal, escrevo como aluno ingénuo, que tem, hipoteticamente, o poder de moldar espaço e vida, coisa que não sei se será verdade, nem se quero que o seja.

o jogo

"Quando a pergunta é sobre o método",[8] Ludmila de Lima Brandão fala de um "jogo de montar".[9] Parece-me quase injusta esta comparação, um jogo que mexe com a vida de pessoas. Uma profissão que tem a capacidade de gerar profundas (e por vezes insconscientes) interações com as pessoas, mas também o privilégio de se encarar como uma brincadeira. Um jogo geométrico.

Por mais impiedoso que seja, não deixa de ser verdade. Também ao escrever este texto torço as palavras e os fragmentos, organizo-os e destruo-os consoante a minha vontade, aqui mando eu e neste jogo sou um Deus. Mas por mais apelativo que seja ceder a esta vontade, a este degredo, é mais importante ser humilde.

a humildade

É preciso aceitar que, ao projetar para gente, não deixo de ser gente. Preciso de vida de gente para saber projetar vidas. Preciso de perceber os outros, e outros casos, para me perceber melhor. Onde estão as personagens escolhidas ao longo deste ensaio, poderiam estar outras. Acredito na escolha e na possibilidade. Penso que haverá outros exemplos, igualmente válidos, que coloquem questões ou proponham resoluções semelhantes às minhas, simplesmente não tive a possibilidade de os conhecer e estudar. Outros ensinam-me a projetar para outros. A aprendizagem continua, as "pedras inertes"[10] cheias de vidas.

o adjetivo e a simplicidade

"O senhor é escritor, tem, como disse há pouco, obrigação de conhecer as palavras, portanto sabe que os adjetivos não nos servem de nada, se uma pessoa mata outra, por exemplo, seria melhor enunciá-lo assim, simplesmente, e confiar que o horror do ato, só por si, fosse tão chocante que nos dispensasse de dizer que foi horrível, Quer dizer que temos palavras a mais,

[7] Enunciado do presente trabalho – Teoria 2, Componente B, Compêndio (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2024).

[8] Ludmila de Lima Brandão, *A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços domésticos* (Editora Perspectiva, 2002), 143.

[9] *Ibidem.*

[10] Le Corbusier, *Por uma Arquitetura* (Perspectiva, 2020).

Quero dizer que temos sentimentos a menos, Ou temo-los, mas deixámos de usar as palavras que os expressam, E portanto perdemo-los". [11]

O homicídio está para o escritor como a sala para o arquiteto, ou o quarto, ou a cozinha, a casa de banho ou a lavandaria, ... Partes de uma narrativa, partes que dialogam entre si, mas não deixam de falar por si só. Também os adjetivos se lhes aplicam, mas não são necessários, confiando-se também que as paredes, que definem o quarto, nos digam que lá é onde se dorme; e que se dispensa quaisquer adições para o dizer.

"o espaço escrito" [12]

Quem diria que aquilo que mais me fazia impressão ao ler, quando era pequeno, seria o que agora me motiva na arquitetura. Odiava ler, as descrições confundiam-me. Onde se fala de um quarto com quatro paredes, eu imaginava-o de certa maneira e mais tarde o quarto era moldado diferentemente do que havia imaginado. O imaginado e o pressuposto confundiam-se e a história já não fazia sentido. Dois espaços imaginados, por duas entidades diferentes, tentam contar a mesma história, que acaba também por ser diferente. Uma história subjetiva numa *casa subjetiva*.[13]

O espaço escrito. A ação, a memória e a convivência escritas. O espaço que as alberga, sentir.

as emoções e os sentimentos

Só os sentimentos são diretamente relacionados e aplicáveis a ambos os mundos, o da literatura e o da arquitetura, transversais a todas as artes e inerentes a todos. São os sentimentos, ou seja, nós, que procuramos o essencial e rejeitamos o excesso, que abafamos com as nossas complicações e perdemos por nossa injusta causa. A vida e os sentimentos já são complexos o suficiente. A casa não deve interferir, deve proporcionar ambiente para que estes se desenrolem, exprimir o que se sente a cada momento, tristeza, felicidade, raiva, nojo, medo.

a personalidade e a liberdade

" […] es irrelevante el aspecto de la arquitectura sin gente, lo que importa es el aspecto de la gente en ella". [14]

Parecendo que não, este ensaio é um apelo à personalidade, às sensações únicas, mas as sensações de alguém e não de algo. Como a habitação vai sendo alterada pelo habitante e não o contrário. Não acredito que paredes tenham esse poder. Interessa, então, o potencial do espaço. O quanto podes fazer algo teu. É nesta ideia e nesta liberdade que reside a qualidade da habitação.

[11] José Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira* (Porto Editora, 1995), 221.

[12] Ludmila de Lima Brandão (2002), *op. cit.* 17.

[13] *Ibidem.*

[14] Xavier Monteys, Pere Fuertes, *Casa collage - Un ensayo sobre la arquitectura de la casa* (Editorial Gustavo Gili, SA, 2001).





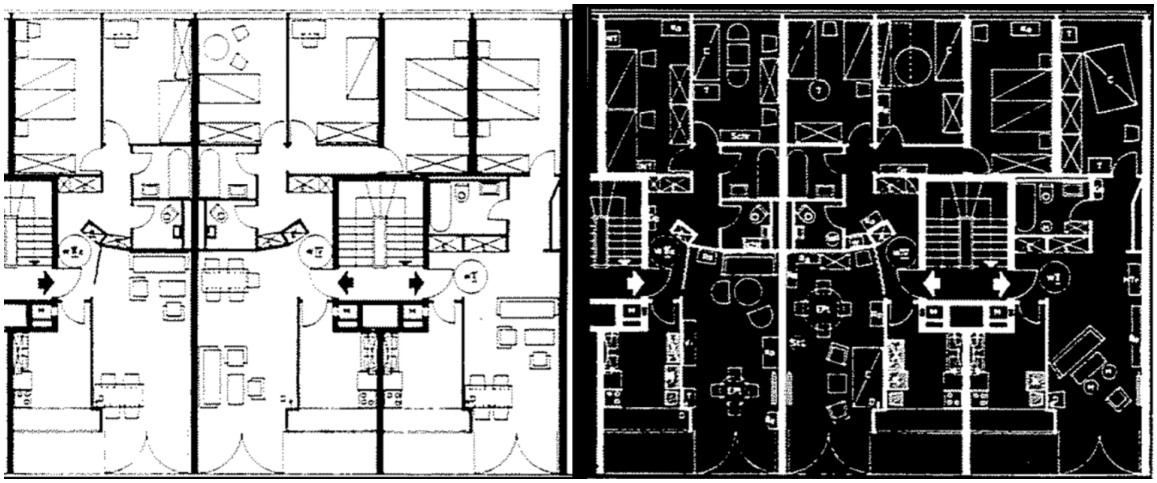


Figura 1. Villa Le Lac, mobília do arquiteto.
Fonte: https://www.dezeen.com/2016/08/16/le-corbusier-villa-le-lac-switzerland-lakesidehome-parents-unesco-world-heritage/

Figura 2. Villa Le Lac, mobília do usuário.
Fonte: https://architectuul.com/architecture/villa-le-lac/media/54760460-a644-4b70-8470-1b086d7b5e1b

Figura 3. Planta mobilada de apartamentos de Oscar Niemeyer em Hansaviertel versus disposição dos móveis pelos inquilinos.
Fonte: Xavier Monteys, Pere Fuertes, *Casa collage - Un ensayo sobre la arquitectura de la casa* (Editorial Gustavo Gili, SA, 2001).

a liberdade e o controlo

No entanto, demasiada liberdade leva ao colapso da mesma. É necessário o controlo do espaço. Exemplificando, onde fracassa o espaço maior é também onde fracassa o menor, no seu afastamento ao tamanho correto. Não digo que uma divisão ou espaço correspondam exata e somente a uma maneira de viver, com forma e dimensão específicas, nem que haja uma só maneira de viver. Mas o desenho da estrutura, do cheio, leva ao desenho do espaço, do vazio e, consequentemente, a um conjunto respetivo e possível de ações.

a falta de controlo

Este descontrolo verifica-se também fora da escala da habitação. No caso do Bijlmermeer,[15] em Amesterdão, desenhado com base na Carta de Atenas, o excesso de espaço público e verde, e a ausência de zonas de serviço e comerciais, levou o conjunto literalmente à ruína. O aumento da criminalidade e da insegurança foi exponencial, e a enorme quantidade de apartamentos disponíveis nunca chegou a ser vendida. As barras iguais, em conjunto com a enorme quantidade de vegetação, tornaram o suposto paraíso modernista num desastre económico e social, levando, mais tarde à sua demolição parcial. A falta de controlo pode ter consequências verdadeiramente desastrosas.[16]

"vivienda", a carta de machu picchu

"A diferencia de la Carta de Atenas, consideramos que la comunicación humana es un factor predominante en la razón de ser de la ciudad." [17]

"Consideramos, igualmente, que la calidad de vida y la integración con el medio ambiente natural debe ser un objeto básico en la concepción de los espacios habitables. La vivienda popular no será considerada como un objeto de consumo subsidiario sino como un poderoso instrumento de desarrollo social." [18]

El diseño de la vivienda debe tener la necesaria flexibilidad a fin de adaptarse a la dinámica social, facilitando para ello la participación creadora del usuário".[19]

[15] Bairro projetado por Siegfried Nassuth e a sua equipa nos anos 60.

[16] "Bijlmer (City of the Future, Part 1)", "Blood, Sweat &Tears (City of the Future, Part 2)", Katie Mingle, consultado em 26/04/2024, https://99percentinvisible.org/episode/bijlmer-city-future-part-1/

[17] Santiago Agurto, Fernando Belaunde, Felix Candela, *et alii*, "Vivienda", in *Carta de Machu-Picchu* (Universidad Nacional Federico Villarreal Lima Peru, 1977), 6. Cedido pela Fundación Clorindo Testa. Pedido de documentação realizado pelo autor.

[18] *Ibidem.*

[19] *Idem*, 7.









Figura 4. Edifício Rodrìguez Peña, Clorindo Testa.
Fonte: qs://www.modernabuenosaires.org/obras/20s-a-70s/edificio-rodriguez-pena-2043

Figura 5. Torre Castex, Clorindo Testa.
Fonte: Fundación Clorindo Testa, Buenos Aires, Pedido de documentação realizado pelo autor.

Figura 6. Casa La Tumbona, Clorindo Testa.
Fonte: https://architectuul.com/architecture/la-tumbona-house

Figura 7. Casa Capotesta, Clorindo Testa.
Fonte: https://www.archdaily.com/930661/latin-american-architects-who-designed-their-ownhouses/5ded45363312fdd61f0000f6-latin-american-architects-who-designed-their-own-houses-photo

clorindo testa

Le Corbusier era uma das suas referências, por construir em betão e ser algo que ele gostava. Clorindo afirma já não existirem arquiteturas tão precisas, de personagens tão distintas, e interessa-lhe uma arquitetura que "perdure para além das modas passageiras."[20] Regia-se muito pelos seus gostos e intuições e, quando lhe era perguntado o porquê das suas decisões, era costume a resposta ser "Porque me deu na cabeça." [21]

Ao projetar, era costume "desarmar os conceitos programáticos em diferentes partes, colocando-as depois onde pareciam mais funcionais." [22] Mais uma vez, o jogo geométrico. Peças com as quais se brinca, organizando vidas futuras.

a razão e a paixão

"Parece-me que esse contraponto entre a razão e a paixão de que se fala, numa maneira de fazer arquitetura ou outra, tem mais que ver com uma vontade estética ou ideológica do arquiteto." [23] A cada altura da vida de um arquiteto, correspondem vontades diferentes. Se compararmos obras de Clorindo das décadas de 1970 e de 1980, têm estratégias completamente diferentes, não deixando de ser arquitetura de qualidade. Um mesmo arquiteto pode alterar a sua maneira de fazer as coisas. Aliás, Clorindo tem um percurso artístico semelhante ao de Picasso, que no final se torna mais *niño*.[24] Vai ficando mais dinâmico e lúdico.

De facto, não só os arquitetos, mas também os edifícios devem mudar com o passar dos anos. "A roupa de um menino deve ser diferente do traje de um adulto",[25] dizia Testa. Afirmava que "a arquitetura mantém pontos em comum em épocas distintas, por estar desenhada para gente. Mas os estilos devem modificar-se ao longo do tempo." [26]

o ensaio e o projeto

Sinto que a escrita deste ensaio foi acompanhada, em grande parte, do processo de projeto[27] e, por mais curto que tenha sido o período de tempo, não deixaram também de haver mudanças na minha maneira de pensar. Tal como o projeto, estou em constante evolução. E, na fase mais recente, o meu projeto tenta obedecer exatamente ao que tem sido dito. Desenvolvo, por exemplo, um T3 com uma grande sala central, com duas frentes e um corpo em cada canto, três dos quais quartos, e o restante dividido em cozinha e hall de entrada. Uma planta simples que quer promover as relações, a convivência e a experiência humana.

[20] Clorindo Testa, "Arquitectos. Maestros del espácio: Clorindo Testa", Canal Encuentro, Buenos Aires, 2018, vídeo, 2:01, https://youtu.be/GOpJXNoZniU?si=cXHRkJMqtk_p1RmB

[21] Através de documentação cedida pela Fundación Clorindo Testa, a pedido do autor.

[22] Clorindo Testa (2018), *op. cit.*

[23] *Ibidem.*

[24] *Idem*, 22:20.

[25] *Idem*, 26:30.

[26] *Idem*, 26:40.

[27] Unidade curricular do 3º ano do MIARQ da FAUP, simultânea a Teoria 2.

a flexibilidade

"The exploration of domestic spaces goes on, working on creative variations of supports and stages for the everyday life. If there is anything like a standard family, statistically it would be this one: cohabitants of a given space, not necessarily coming from the same parenthood. They have different rhythms, different lives. They meet and spend time together at home, they navigate between different homes. The houses are thus both temporarily and permanently occupied."[28]

as duas casas

Este fragmento surge como desabafo de um estudante que passa a semana numa casa e o fim de semana noutra. Todas as experiências e a natural diferença programática de cada dia acabam por se associar a cada uma das casas. A confusão aparece quando se passa um fim de semana na casa dos dias úteis ou vice-versa. A verdade é que se nota a influência que cada casa tem na minha rotina. O facto de estar numa cidade com químicas e antropologias completamente diferentes só se reflete nas vistas do interior, por isso não as tenhamos em conta. Interessa apenas o tempo entre paredes, que definem o modo como me movimento e comporto, sem me aperceber no momento. A inexistência de uma sala na casa do dia-a-dia, tendo em conta que passou a ser o meu quarto, também deixa muito a desejar. As relações caseiras, e os limites do íntimo e do social, acabam por se confundir ainda mais quando se constringem num espaço só. O meu espaço.

eu na casa, eu no quarto

É quase como se, em grande parte, tivesse uma ordem de ações pré registada ao acordar e essas ações se fossem adaptando ao espaço que vou encontrando. O eu no espaço.

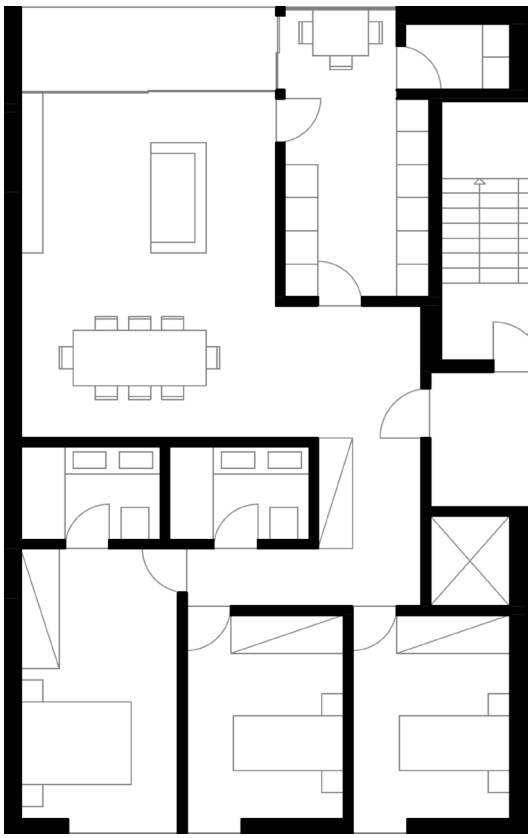
Num dos filmes de Pedro Almodóvar[29] apercebi-me de que os espanhóis chamam *habitación* ao quarto, facto que, quando relacionado com o fragmento anterior, reduz ainda mais esta ideia que temos de nós mesmos a uma divisão. O eu na casa reduzido ao eu no quarto. As nossas ações confinadas em quatro paredes, sozinhos, em conjunto, a escrever, a ler, a desenhar, a ver, a brincar e a rir, a chorar e a amar. Os sentimentos, finalmente expostos, independentes do que quer que seja, sem ser eu e quem lá esteja.

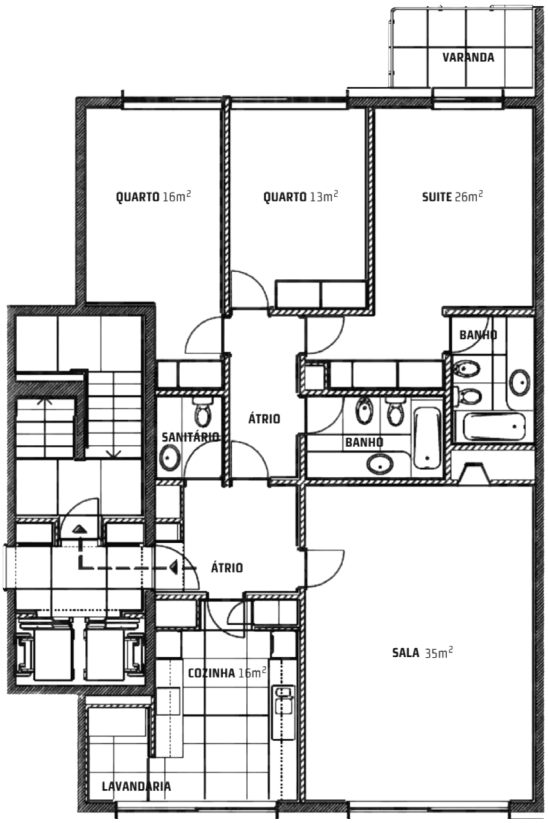
a companhia

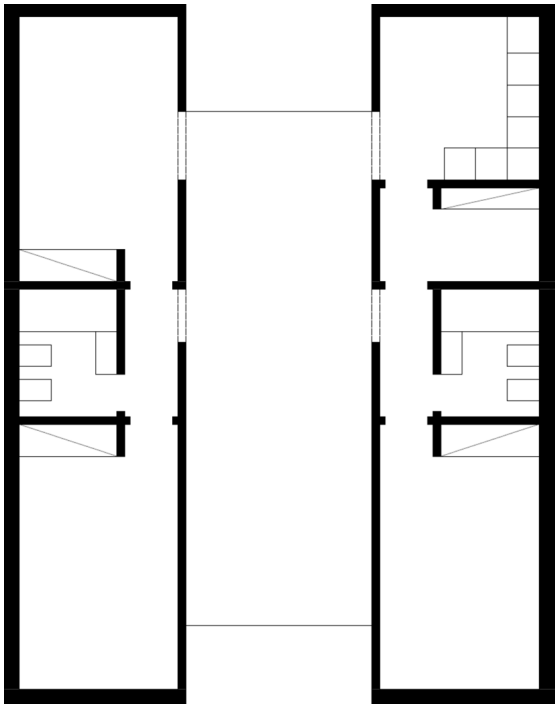
O outro com que vivo e estudo, o outro que mal cá vive, os outros que cuidam de mim, a outra que me ama, os outros que quando vejo me fazem o dia e a semana, seja quando for, onde quer que seja. As aventuras do dia-a-dia com as pessoas do dia-a-dia fazem o dia e a vida. Eu não me sinto de acordo com o espaço. Estas paredes não me contêm e expando-me a cada dia. O difícil é viver neste corpo, que não sabe o que sente nem o que os outros sentem e, ao mesmo tempo, desenhar as paredes que tentam, na sua pequenez, dar a possibilidade a toda

[28] Daniel Zamarbide ,"Maison Molaire", consultado em 14/03/2024, https://bureau.ac/maison-molaire/

[29] Pedro Almodóvar, "Hable con ella", Espanha, 2002, filme.







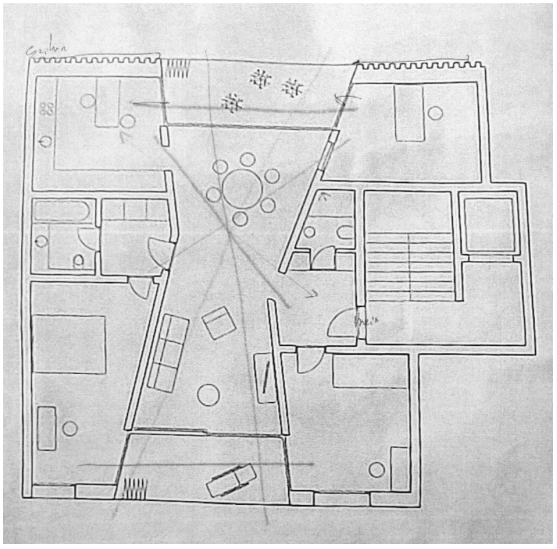


Figura 8. Planta final do 1º exercício.
Fonte: Foto do autor, Unidade curricular do 3º ano do MIARQ da FAUP, simultânea a Teoria 2

Figura 9. Referência do 1º exercício, Edifício Navegantes, Álvaro Siza.
Fonte: https://images.app.goo.gl/fbyoTtTYpU2dP4Rp6, Unidade curricular do 3º ano do MIARQ da FAUP, simultânea a Teoria 2

Figura 10. Planta em processo do último exercício.
Fonte: Foto do autor, Unidade curricular do 3º ano do MIARQ da FAUP, simultânea a Teoria 2

Figura 11. Referência do último exercício.
Fonte: SABATER, Txatxo, Aula teórica da unidade curricular do 3º ano do MIARQ da FAUP, simultânea a Teoria 2, 30/04/2024

esta vida. Como se projeta algo assim? Como surge o potencial da vida? Como se organiza a minha e a dos outros?

Estas são as perguntas que guiam o meu processo e projeto. Ao invés de regras, questões.

a harmonia e a imagem

Le Corbusier afirma a "casa de alguém ser amor". Pensar na arquitetura como "casas de gente". Explica ainda, dando o exemplo de uma mesa num restaurante, em que o sal, a pimenta, os copos, os guardanapos, os talheres, … usados por pessoas que comem, bebem e falam, a distância que os separa e a ordem que os relaciona são as medidas da vida. E acrescenta que, "se houvesse um cineasta não alucinado por Hollywood a filmar esta vida num close-up, seria testemunhada a pura harmonia."[30]

Adoro filmes. Quando penso nesta harmonia, nesta aproximação à distância e à ordem das coisas que fazem a vida, o que mais se apropria deve ser "Man with a movie camera".[31] Transforma o visualizador num observador, não capaz de entender, mas apenas de sentir o movimento da vida urbana na União Soviética. É aqui que reside a sua essência, e é este o seu foco e necessidade primária. Uma verdadeira obra-prima. Nenhuma outra forma de arte poderia reproduzir o mesmo efeito. Cada uma tem o seu propósito. A arquitetura é a única em que a beleza surge, ou não, na abordagem com que se serve.

a apropriação

Tal como Xavier Monteys escreve, "alguns arquitetos parecem projetar pensando na cambiante e diversa intervenção da gente sobre a sua própria casa",[32] dando exemplos como Le Corbusier, Ralph Erskine, Hugo Häring e Gio Ponti, que incorporam a atividade das pessoas através da desordem das fachadas, diferentes estilos de vidas e de casas, ou até da representação de móveis e cenas do dia-a-dia.

De facto, a apropriação de cada usuário transforma verdadeiramente o espaço, e a comparação de dois apartamentos semelhantes e habitados do mesmo prédio revelará sempre grandes diferenças, a começar nas pessoas e a passar nas coisas, no seu posicionamento e ordem, ou desordem.

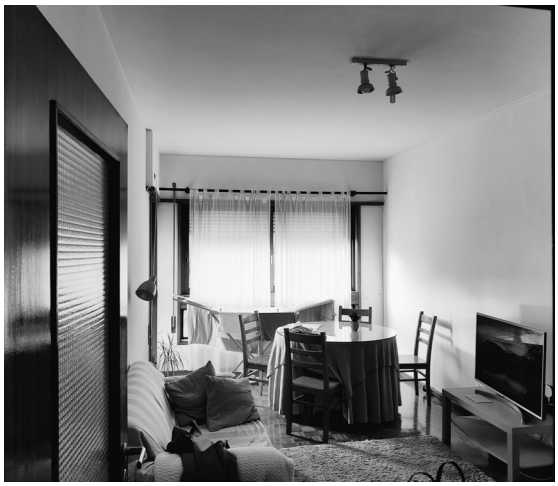
"A arquitetura doméstica é o cenário quotidiano das pessoas. E a ação que cada habitante lhe vai exercendo, lenta e sistemática, fruto da experiência contínua, manifesta de forma eloquente a sua opinião acerca dessa arquitetura, uma opinião não escrita, mas de inegável valor." [33]

[30] Le Corbusier, *Precisions on the Present State of Architecture and City Planning* (The MIT Press, 1929), 9.

[31] Dziga Vertov, "Man with a movie Camera", União Soviética, 1929, filme.

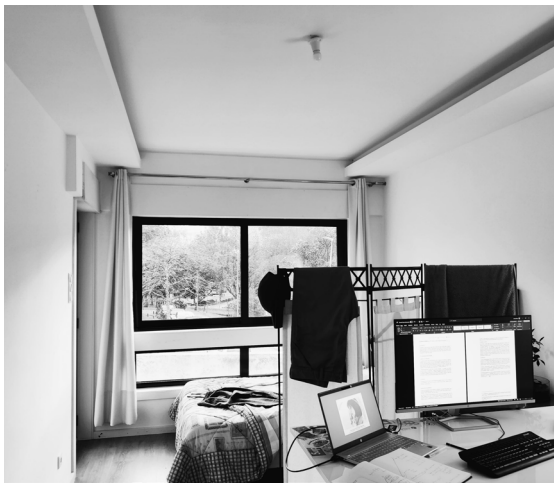
[32] Xavier Monteys, Pere Fuertes (2001), *op. cit.*

[33] *Ibidem*, 26.









Figuras 12. 13. 14. 15. Fotos do autor, tiradas no prédio onde vive, na rua Gonçalo Sampaio, no Porto, com o propósito de fundamentarem o trabalho, demonstrando a apropriação do espaço por cada habitante. Apartamentos pertencem, respetivamente, à vizinha do primeiro esquerdo frente, à vizinha do terceiro direito frente, ao vizinho do terceiro direito trás e ao autor, primeiro esquerdo trás.

III. Considerações finais

as prioridades

Num mundo de possibilidades, tudo é uma questão de prioridades. Tenho pena de não ter registado a minha resposta exata quando me foi questionado “O que queres aprender?”, mas foi algo como “Quero distinguir o que é essencial do que não é, fugir à abstração e projetar de forma simples”.

Achava que este trabalho não estava relacionado com a importância da beleza no projeto, mas estava errado. Não tem que ver diretamente com a beleza, mas mais com a importância, com as prioridades, a distinção entre elas, o ato de simplificar a minha maneira de pensar. Não a procura de um método geral, mas aplicado ao trabalho que importa, ao trabalho presente, este ensaio é para agora. E para depois vem o depois.

a continuidade

Foi iniciada uma autoreflexão que não quer terminar. Não é focada, dispersa-se na busca por ela mesma, mas é sincera. Onde se fragmenta, poderia fragmentar-se de outras formas, formas estas que formam um ciclo vicioso e divertidamente prosseguem, umas mais investidas que outras. É natural e súbito, infinito, cheio de mim e de gente de quem gosto, a minha gente, o meu processo, contínuo.

“E agora chega de filosofias e taumaturgias, demo-nos as mãos e vamos à vida.”[34]

[34] José Saramago (1995), *op. cit.* 230.

Referências

Albert Camus, O Mito de Sísifo (Livros do Brasil, 2016).

Bruno Garritano, “Testa Argentino”, La máquina de habitar, Buenos Aires, 2016, vídeo, https://youtu.be/xRZFgaEG1Eg?si=MSTlco3xWlDKrgUN.

Clorindo Testa, “Arquitectos. Maestros del espácio: Clorindo Testa”, Canal Encuentro, Buenos Aires, 2018, vídeo, https://youtu.be/GOpJXNoZniU?si=cXHRkJMqtk_p1RmB.

Clorindo Testa, “Autor de arquitectura, Entrevista a Clorindo Testa”. Entrevistado por Gustavo Cañaveral, in Schizzo, nº 0 (2011), 22-35. Cedido pela Fundación Clorindo Testa. Pedido de documentação realizado pelo autor.

Clorindo Testa, “Conversaciones”. Entrevistado por Rosa María Ravera, in T*emas de La Academia - El sentido de la arquitectura* (2002), 169-177. Cedido pela Fundación Clorindo Testa. Pedido de documentação realizado pelo autor.

Clorindo Testa, “Habitar, Trabajar, Circular, Recrearse”, instalação, 120 painéis de 70x70cm.

Daniel Zamarbide, “Maison Molaire”, https://bureau.ac/maison-molaire/, consultado em 14/03/2024,

Dziga Vertov, “Man with a movie Camera”, União Soviética, 1929, filme.

Fosco Lucarelli, “Cedric Price Housing Research (1971) and the Steel House (1967)”, https://socks-studio.com/2016/04/14/cedric-price-housing-research-1971-and-the-steel-house-1967/, consultado em 02/05/2024.

Georges Perec, *Life: A User’s Manual* (David R. Godine, Publisher Boston, 1987).

Georges Teyssot, *Da Teoria de Arquitectura: doze ensaios* (Edições 70, 2010).

Gonçalo M. Tavares, *Atlas do corpo e da imaginação* (Editorial Caminho, 2013).

José Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira* (Porto Editora, 1995).

Katie Mingle, “Bijlmer (City of the Future, Part 1)”, “Blood, Sweat &Tears (City of the Future, Part 2)”, https://99percentinvisible.org/episode/bijlmer-city-future-part-1/, consultado em 26/04/2024.

Le Corbusier, *Por uma Arquitetura* (Perspectiva, 2020).

Le Corbusier, *Precisions on the Present State of Architecture and City Planning* (The MIT Press, 1929).

Ludmila de Lima Brandão, A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços domésticos, (Editora Perspectiva, 2002).

Luís Martínez Santa-Maria, “Un cuarto tambíen es un texto”, in Prática[s] de Arquitectura, coord. Manuel Mendes (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2023).

Luís Piteira, “Casa Totó - experiências de projecto para uma casa comum”, *in Prática[s] de Arquitectura*, coord. Manuel Mendes (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2023).

Manuel Mendes, Apresentação a J. Philippe Vassal, *in* Prática[s] de Arquitectura. Projecto, Investigação, Escrita (Seminário), Porto, 2012, vídeo, https://www.tv.up.pt/videos/fu0kivs2?page=3&type=video

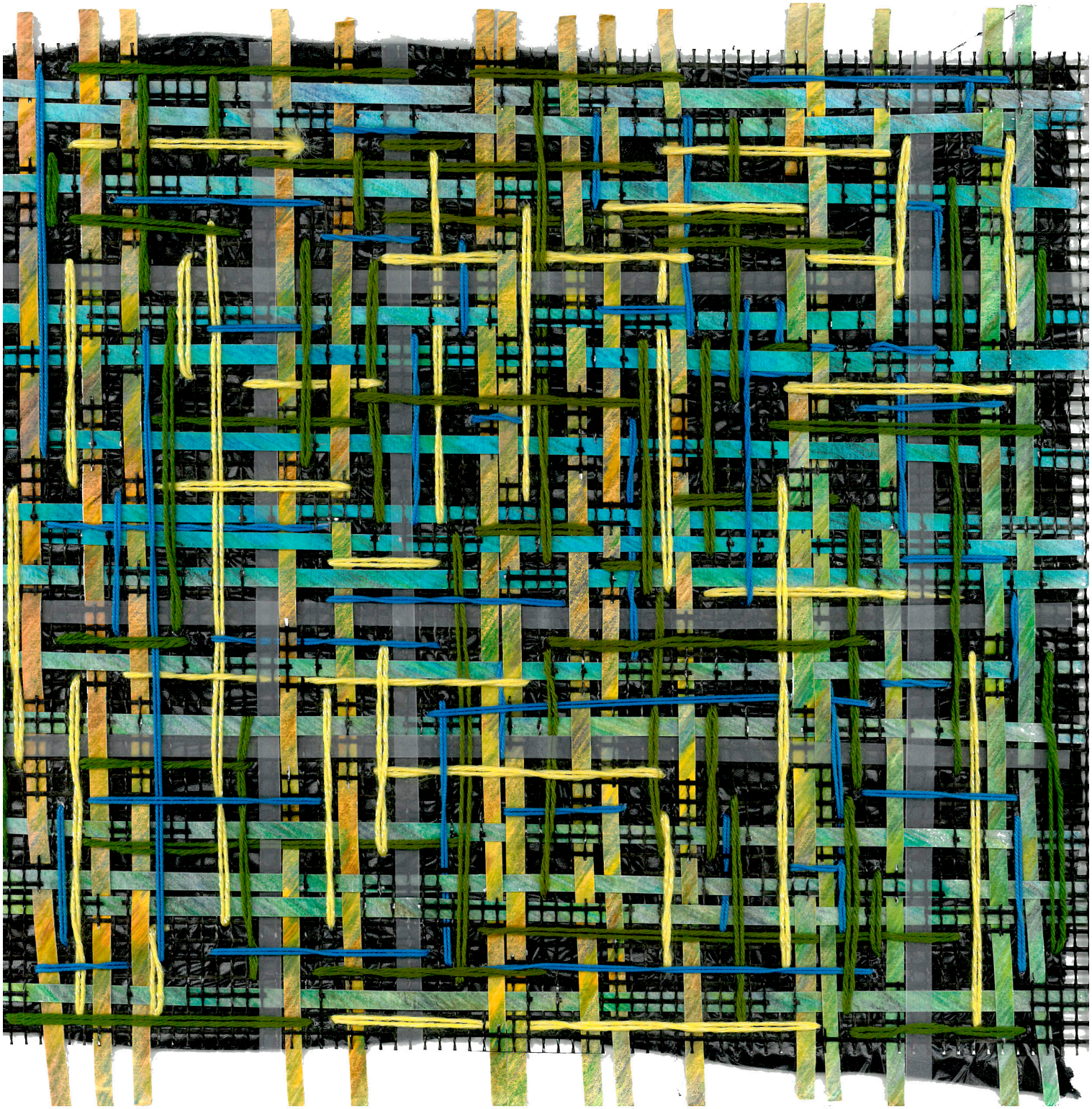
P. Ferreira dos Santos, “Nós somos as Pedras Vivas”, https://www.salesianos.pt/cancioneiro/nos-somos-as-pedras-vivas/, consultado em 02/05/2024.

Pedro Almodóvar, “Hable con ella”, Espanha, 2002, filme.

Rem Koolhaas, *Delirious New York* (The Monacelli Press, 1994).

Santiago Agurto, Fernando Belaunde, Felix Candela, *et alii, Carta de Machu-Picchu* (Universidad Nacional Federico Villarreal Lima Peru, 1977). Cedido pela Fundación Clorindo Testa. Pedido de documentação realizado pelo autor.

Xavier Monteys, Pere Fuertes, *Casa collage - Un ensayo sobre la arquitectura de la casa* (Editorial Gustavo Gili, SA, 2001).



TECER ESPAÇOS

O espaço do entre na relação interior-exterior

MARIANA REINA

I. Introdução

1.1. Resumo

A ideia de tecido, no âmbito do presente trabalho, é uma metáfora figurativa da delicada teia relacional entre todos os espaços, todos os corpos. Por isso, surge uma vontade de perceber, no contexto desta rede, as relações e diálogos que nela se estabelecem.

Como é que nos relacionamos com os espaços? Como é que estes espaços se relacionam entre si?

Este questionamento é motor de uma pesquisa sobre o processo de projeto, num exercício de cruzamento entre conteúdos que, tal como no tecido, vão encontrando pontos em comum. Assim, constrói-se uma narrativa sobre criação de espaço, distanciamentos e aproximações entre corpos num completo equilíbrio simbiótico.

Com isto, compreender a dinâmica e vida dos espaços intersticiais de entrada na casa requer o estudo de um conjunto de outras temáticas, possibilitando a construção de um pensamento consistente e fundamentado.

Surgem dicotomias como intimidade-acolhimento e eu-outro, assim como interior-exterior, que tomam especial importância, levando a uma necessidade de passar a refletir sobre uma outra ideia em específico, o limiar.

No contexto da casa, este limiar é mais do que um limite e, por isso, implica uma carga simbólica que não se explica apenas no plano material.

Num último momento, voltar-nos-emos para o estudo de Alison e Peter Smithson, cuja obra, rica no tema dos interstícios espaciais, será peça fundamental para a construção de um entendimento de projeto.

Assim, este ensaio propõe uma reflexão, assente numa perspetiva pessoal, sobre um entre-espaço e, acima de tudo, sobre arquitetura como expressão de vida.

1.2. Nota sobre o método de produção do trabalho

Numa tentativa de descrever o método de trabalho da realização do presente ensaio, penso ser importante começar por referir que este se tornou num reflexo do próprio tema a ser tratado.

Com isto quero dizer que, por me propor refletir sobre um conceito assente na ideia de teia relacional, a metodologia de produção deste trabalho passou a ser, em si mesma, uma teia de conteúdos e ideias.

Neste sentido, o processo de pesquisa teve como base uma série de textos e livros da teoria da arquitetura, assim como do âmbito da filosofia.

Com o decorrer do trabalho tornou-se importante, de modo a salientar e organizar a informação recolhida, realizar uma série de fichas de leitura, ou seja, de uma coletânea de apontamentos.

Estas anotações foram-se cruzando ao longo de todo o processo, através de esquemas e pequenos diagramas, intersetando-os de modo a construir uma linha de pensamento.

Dito isto, surgiu ainda a necessidade de revisitar alguns textos, à luz de uma outra leitura mais recente, de modo a melhor relacioná-los entre si, com maior claridade e compreensão.

Para além destes conteúdos textuais, procurou-se ainda encontrar casos práticos de estudo, pertinentes para as temáticas em questão, e ainda conteúdo audiovisual sobre os mesmos.

Mais tarde, após selecionar um conjunto de ideias principais, procurou-se definir uma pequena compilação de palavras-chave orientadoras de todo o trabalho, garantindo a coesão do mesmo.

Por fim, os conteúdos que se revelaram fundamentais para esta reflexão sobre a experiência projetual foram organizados e sintetizados no presente ensaio.

II. Desenvolvimento

"Não vivemos no interior de um vazio que se pode revestir de diferentes espelhamentos; vivemos no interior de um conjunto de relações que definem alocações irredutíveis umas às outras, não passíveis de sobreposição."[1]

Vivemos num espaço heterogéneo, carregado de uma pluralidade de relações estabelecidas entre elementos distribuídos no tempo. É nesta rede de alocações que tudo aquilo que conhecemos se cruza entre si, incluindo nós próprios. Assim, esta teia, que se vai tecendo em volta de uma série de camadas relacionais, é causa e consequência de uma infinitude de aproximações e distanciamentos. No entanto, é importante perceber que estas inter-relações sinergéticas não acontecem apenas entre sujeitos, mas sim entre todos os corpos que dão forma às propriedades da vida, incluindo, por isso, os arquitetónicos.

"A arquitetura é um ser vivo."[2] É, assim como qualquer sujeito, um corpo que comunica e se relaciona com outros organismos. Por isso, um edifício não pode ser reduzido a cada uma das partes que o constituem, visto que é concretizado pelas relações simbióticas que estas estabelecem estre si. Neste sentido, importa refletir sobre a invalidez da ideia de *máquina de habitar*, enquanto sistema rígido e mecanizado, para descrever as dinâmicas desenvolvidas em qualquer espaço arquitetónico. Na noção de arquitetura como um ser vivo, o edifício é um invólucro apto a receber vida, a ser lugar de sobreposições relacionais que não se rompem, sendo, simultaneamente, um dos organismos que participa nessas relações. Assim, mais do que forma ou construção, o edifício é uma experiência, espaço fenomenológico que vai crescendo a partir das circunstâncias, capaz de se adaptar às alterações do uso sem perder o seu sentido de ordem e, por isso, sem se apartar do tecido de que faz parte.

"Fazer um projecto é construir uma distância objecto-sujeito para, nesta distanciação, inventarmo-nos a nós próprios e, simultaneamente, o projecto."[3]

É no contexto desta teia relacional que vive o próprio processo de projeto, de desenvolvimento de "um plano organizado, que descreve os ingredientes do sistema vivo e da interação dos mesmos ao longo do tempo."[4] Este processo, ao consistir na criação de espaços onde se irão produzir relações metabólicas, é, por isso, uma relação metabólica.[5] Enquanto produtor, sou as minhas ideias e estas são a materialização do meu íntimo.

Mais do que a capacidade de perceber o que é que há em mim que pode interessar ao outro, intimidade é "condição de disponibilidade de acolhimento do outro",[6] isto é, de refletir sobre o que há no outro que me pode interessar a mim. Por isso, garantir que a ideia de projeto, que é parte de mim, se torna parte do outro também, dá lugar à intimidade como espaço-do-íntimo, o espaço doméstico – a casa.

[1] Michel Foucault, "Of Other Spaces", *Estudos Avançados*, 01/01/2013, https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705/71285, 115. Tradução própria.

[2] Federico Soriano, "Siete pilares, parâmetros, palabras", *in Prática[s] de Arquitectura*, coord. Manuel Mendes (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2023), 81. Tradução própria.

[3] Luz Fernández Valderrama (2004), *in* Manuel Mendes (coord.), *Prática[s] de Arquitectura* (FAUP, 2023), IV.

[4] Daniel E. Koshland, "La vida se asienta en siete condiciones esenciales", *El País*, 03/04/2002, https://elpais.com/diario/2002/04/03/futuro/1017784801_850215.html. Tradução própria.

[5] Federico Soriano (2023), *op. cit.* 79. Tradução própria.

[6] Manuel Mendes (coord.), *Prática[s] de Arquitectura* (FAUP, 2023), IV.



Figura I e II. Escultura O Desterrado, de António Soares dos Reis. 1872.

Fonte: Fotografia do próprio. Museu Nacional Soares dos Reis.

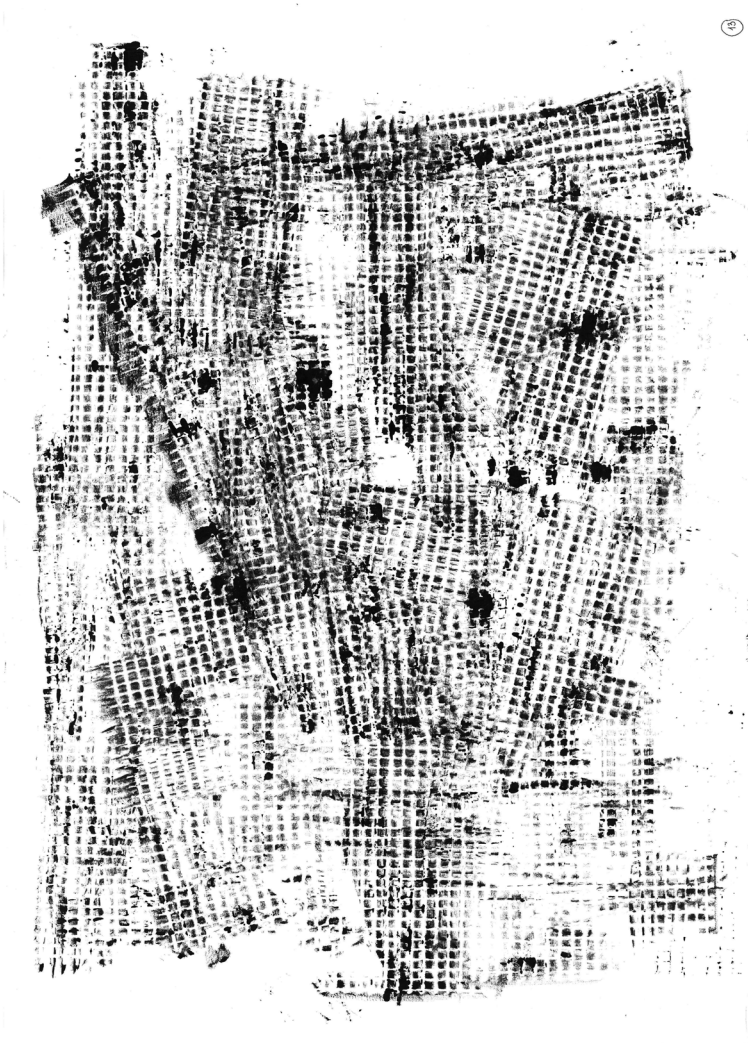


Figura III. Composição gráfica a tinta da China.

Fonte: Trabalho do próprio.

"A casa é a forma mais densa de habitar o mundo, a mais marcada, a mais mapeada."[7]

A intimidade da casa faz desta mais do que apenas um reduto de quem nela habita. Torna-se num espaço de individualidade, de fuga em relação ao olhar do outro e à pluralidade do mundo exterior. Desta forma, a casa é o expoente máximo de habitação e vivência do objeto, representando um arquétipo do imaginário coletivo. No entanto, para além de ser este lugar de acolhimento e refúgio, o espaço doméstico faz-se lugar privado, de conservação das coisas do outro – objetos que adquirem valor simbólico ao serem afastados do fluxo contínuo e passando a pertencer a uma esfera doméstica única e pessoal.

Com isto, o íntimo da casa estabelece uma fronteira com o meio envolvente, fazendo, através deste fechamento do espaço, com que o espaço de habitar se torne numa ponte para a vida que nele se desenvolve. Por isso, a vitalidade do projeto baseia-se na atenção pela noção de habitar, de modo a construir espaços a partir do interior, e não do exterior. Assim, percebemos que a experiência do uso da casa e das intenções que nela se refletem é mais importante do que o carácter formal da mesma.

Este vínculo entre eu-sujeito e objeto-casa torna-se numa correlação que não se rompe, pois "vivemos nela e não podemos deixar de vê-la."[8] Isto é o mesmo que dizer que, assim como a casa se concretiza pela experiência do ocupante (dependendo desta para conservar a sua condição de casa), este é plenamente influenciado pela experiência do habitar e pelo conjunto heterogéneo de fatores que a condiciona. Ao "responder às necessidades e inquietudes dos seus ocupantes"[9], a casa "muda a cada vez que eles o fazem"[10], tornando-se numa colagem de ideias e hipóteses distintas, crescendo incessantemente. Esta ideia de metamorfose contínua reforça a noção de arquitetura como um ser vivo, visto que esta funciona tal como um organismo, cujas partes se interligam e respondem às influências de fatores externos e internos.

"Por causa da porta, entrar na casa teria esse efeito, ofereceria aquele milagre que uma vez lemos numa narrativa, de entrar num quadro, de fazer parte de algo delicadamente emoldurado."[11]

A casa é um sonho. Projetar e construir o espaço doméstico é dar corpo à vibração do sonho cujo tema é "trazer o outro, entrar no outro, apoderar-se dele."[12] Desta forma, o limiar entre o interior da casa e o mundo exterior torna-se num momento de dialética espacial, detentor de um particular magnetismo e de uma pluralidade incomparáveis. Esta dualidade, entre uma continuidade narrativa – um fio condutor que estabelece a ligação entre dois momentos – e a rotura desta fina película que os distingue, é aquilo que torna pertinente o estudo de um espaço de transição. Assim, interessa compreender a vida magnética deste momento, desta dicotomia interior-exterior – o entre.

[7] Glòria Mélich. "Entre", *in Quaderns*, nº 226 (2000), 15. Tradução própria.

[8] José M. Valverde, "Una crítica ausente", *El País*, 07/12/1991, https://elpais.com/hemeroteca/1991-12-07/2/. Tradução própria.

[9] Xavier Monteys, Pere Fuertes, *Casa collage* (Editorial Gustavo Gili, 2001), 22. Tradução própria.

[10] Xavier Monteys, Pere Fuertes, *Casa collage* (Editorial Gustavo Gili, 2001), 22. Tradução própria.

[11] Luis Martínez Santa-Maria, *Intersecciones* (Editorial Rueda, 2004), 65. Tradução própria.

[12] *Idem*, 90. Tradução própria.

Por estar vinculado à noção de entre, o íntimo traduz uma certa relação com o espaço, ou seja, *estar entre* implica uma situação espacial, uma "forte, segura e densa posição em relação com o mundo."[13] Por isso, mais do que um ponto passível de ser cartografado, expressa uma condição a partir da qual um corpo se relaciona consigo mesmo e com o mundo exterior. O íntimo é, assim, "um entre do espaço",[14] descrevendo a relação entre eles, não sendo, porém, um espaço em si mesmo. Assim, descobrimos um novo sentido de intimidade, um não-espaço que não pode ser mapeado, como uma fenda através da qual emergimos a partir do nosso interior.

Este entre torna-se, por isso, numa divisão do "mundo em dois, de um lado o exterior, de outro o interior."[15] No entanto, é uma fronteira imaterial, uma superfície sem espessura que separa dois planos opostos – um limiar. Por isso, mais do que um limite entre dois corpos, é um espaço intersticial, um intervalo que, ao permitir a passagem, abre a possibilidade para o *estar entre*, como uma ponte para a experiência. Assim, este é um espaço ambivalente – um espaço entre espaços – que "inspira e expira",[16] numa troca constante de energias magnéticas e conciliação de polaridades opostas, fazendo deste um cruzamento entre tecidos relacionais. É o início de algo, mas também o fim de outro. Neste sentido, esta noção de limiar está intrinsecamente relacionada com uma abertura na pele do edifício – a porta.

Mais do que para passar, a porta é uma moldura do sonho que é a casa. É símbolo da entrada num lugar de acolhimento, onde nos afastamos da luz do mundo exterior e passamos a pertencer à sombra, à nossa esfera doméstica. Desta forma, a soleira da porta é o princípio de uma narrativa da qual fazemos parte, onde o mundo se coloca no nosso ponto de vista. Com isto, a casa torna-se num centro de aonde se sai e onde se regressa, um lugar de convergência de onde se parte. A casa é o meu centro e a soleira, a possibilidade de ser lançado para fora de mim mesmo. Por isso, a pele do edifício é mais do que apenas uma separação entre interior e exterior, é um véu epitelial, uma membrana protetora de um edifício, simbolizando, por isso, a "operação intelectual"[17] que é um muro.

No entanto, esta condição de medialidade não é exclusiva à porta. Este limiar não é apenas concretizado por um vão na parede do edifício e pela experiência de o atravessar. O desenho do momento de entrada adquire tal valor que o estudo de casos particulares se torna pertinente, refletindo sobre exemplos ricos nesta dualidade entre íntimo/interior e coletivo/exterior.

[13] Glòria Mélich (2000), *op. cit.* 15. Tradução própria.

[14] *Ibidem.* Tradução própria.

[15] Samuel Beckett, "The Unnamable", *in The Beckett Trilogy: Molloy, Malone Dies, The Unnamable* (Picador, 1953), 1. Tradução própria.

[16] Georges Teyssot, *A Topology of Everyday Constellations* (The MIT Press, 2013), 158. Tradução própria.

[17] Peter Smithson, "Peter Smithson. La arquitectura de la experiencia". Entrevistado por Paula Montoya e Miguel Barahona, *in Passajes*, nº 7 (1999), 37. Tradução própria.



Figura IV. Alison e Peter Smithson.

Fonte: https://architectuul.com/architect/alison-and-peter-smithson

Alison e Peter Smithson, dupla incontornável da prática construtiva e teórica da arquitetura, são autores de uma vasta obra. Apesar de se destacarem no contexto do Brutalismo britânico, interessa-nos debruçar sobre uma particular temática que exploraram recorrentemente no seu processo de projeto – os espaços intersticiais. Assim, será pertinente recorrer a casos de estudo que ilustram as estratégias e intenções projetadas para estes espaços, numa tentativa de compreender o carácter da experiência de entrar num edifício e, particularmente, na casa.

Num dos trabalhos desenvolvidos sobre a transição entre interior e exterior, Alison e Peter Smithson procuraram explorar o conceito de *doorstep*, numa tentativa de definir o limiar. Focaram-se então na importância do prolongamento do espaço interior sobre o espaço exterior adjacente, com a vontade de potencializar a relação entre esfera individual e esfera coletiva. Com isto, o casal Smithson via na rua não só um percurso de acesso ao edifício, mas, principalmente, um "palco da expressão social no qual eram gerados a identidade, os laços sociais, a sensação de segurança e de bem-estar."[18]

Para além da sua função formal de transição entre espaços, os arquitetos intencionavam que o percurso de entrada fosse lugar de simbioses. Por isso, estruturavam o edifício em torno do espaço de entrada que para ele imaginavam. Consequentemente, este espaço, pela relevância e influência que tinha perante a totalidade do edifício, condicionava o funcionamento do mesmo, conferindo-lhe uma identidade e magnetismo muito próprios. No caso do desenho de edifícios de habitação plurifamiliar, importava ainda a escolha do sistema de acesso a cada fogo. Dito isto, a relação entre o espaço de entrada, o sistema de acesso do edifício e o edifício em si pode ser comparada a um organismo, onde há mútua influência entre cada constituinte.

A *charged void* – The Economist Building. Londres, Reino Unido. 1964.

Em 1959, Alison e Peter Smithson deram início à conceção de um complexo destinado a albergar a sede da revista *The Economist*, em Londres, no Reino Unido. Para isso, projetaram um conjunto de três edifícios, com programas distintos, que se interrelacionam através de uma praça central, elevada em relação à rua. Dito isto, esta praça, mais do que um espaço vazio de circulação, torna-se numa medialidade, num espaço-do-entre, onde o eu se prepara para passar a fazer parte do interior de um edifício. É ainda um lugar de pluralidades, de comunicação entre percursos possíveis e cruzamento de teias relacionais estabelecidas entre interior-exterior e sujeito-edifício. A partir da rua, é possível aceder a esta praça através de uma escada ou rampa, preparando o sujeito para a entrada num campo de polaridades opostas, onde a interioridade e a exterioridade se sobrepõem, tornando-se cada vez mais ambíguo. Com isto, a *Smithson Plaza*, como passou a ser designada em 2016, tornou-se num símbolo da noção de limiar, trabalhada pelos seus autores. Este é um espaço que não partilha da exterioridade da cidade, nem da interioridade do edifício, é um entre espaço ambivalente que medeia a relação do sujeito com essas duas esferas.

***Streets in the sky* - Robin Hood Gardens. Londres, Reino Unido. 1972.**

No caso do complexo *Robin Hood Gardens*, por se tratar de projetar edifícios de habitação plurifamiliar, Alison e Peter Smithson concebem uma "forma solidamente estabelecida, capaz

[18] João Paulo Martins, "Os Espaços e as Práticas: Arquitectura e Ciências Sociais: Habitus, Estruturação e Ritual" (Tese de Doutoramento, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 2006) – o autor referencia Alison Smithson e Peter Smithson em "Uppercase" (ed.).

de ser articulada através de suas subformas em direção a uma casa ideal",[19] a galeria. O processo de projeto teve início no final da década de 60, estendendo-se até 1972, ano da conclusão e inauguração da obra. O projeto do complexo inclui dois volumes desenvolvidos no sentido norte-sul, assim como um espaço verde central, para uso dos habitantes, resguardado em relação à rua, próximo da noção de medialidade da *Smithson Plaza*.

No entanto, o aspeto que nos interessa analisar deste projeto é o conjunto de galerias – *streets in the sky*[20]– desenvolvidas com o objetivo de proporcionar aos habitantes um espaço semipúblico de encontro e diálogo, de vida coletiva. A galeria, mais do que um percurso de acesso ao fogo, é espaço de uma *promenade* contínua, desde o momento em que se abre a porta de entrada no edifício, até ao momento em que se fecha a porta do fogo – e estamos em casa.

Neste sentido, alargou-se o espaço da galeria, de modo a potencializar a sua funcionalidade, garantindo que esta poderia ser usada como um prolongamento do espaço interior. É também no desenho de pequenos nichos recuados da galeria, cada um servindo duas entradas, que encontramos um outro espaço de transição, desta vez entre a própria galeria e o interior da esfera doméstica. Deste modo, desde a rua até à porta do fogo, dá-se um encadeamento de espaços intermédios, progressivamente mais privados, que culminam no momento em que voltamos a pertencer ao nosso centro – a casa.

[19] Alison Smithson, Peter Smithson, *Changing the art of inhabitation: Miese pieces: Eames' dreams: The Smithsons* (Artemis, 1994), 128. Tradução própria.

[20] Proposta por Alison e Peter Smithson, a expressão *streets in the sky* surge no âmbito do concurso de arquitetura habitacional da Golden Lane, em 1952. No seu projeto, a dupla de arquitetos propunha um conjunto de galerias de acesso aos apartamentos que pareciam formar uma malha urbana elevada em relação ao nível da rua, dando origem à expressão referida.



Figura V. Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison e Peter Smithson, sentados numa rua não identificada.

Fonte: Tate Archive. https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-201011-3-1-73-4/photographer-unknown-photograph-showing-nigel-henderson-eduardo-paolozzi-alice-and-peter



Figura VI. Capa do livro *The Charged Void: Architecture*, de Alison e Peter Smithson.

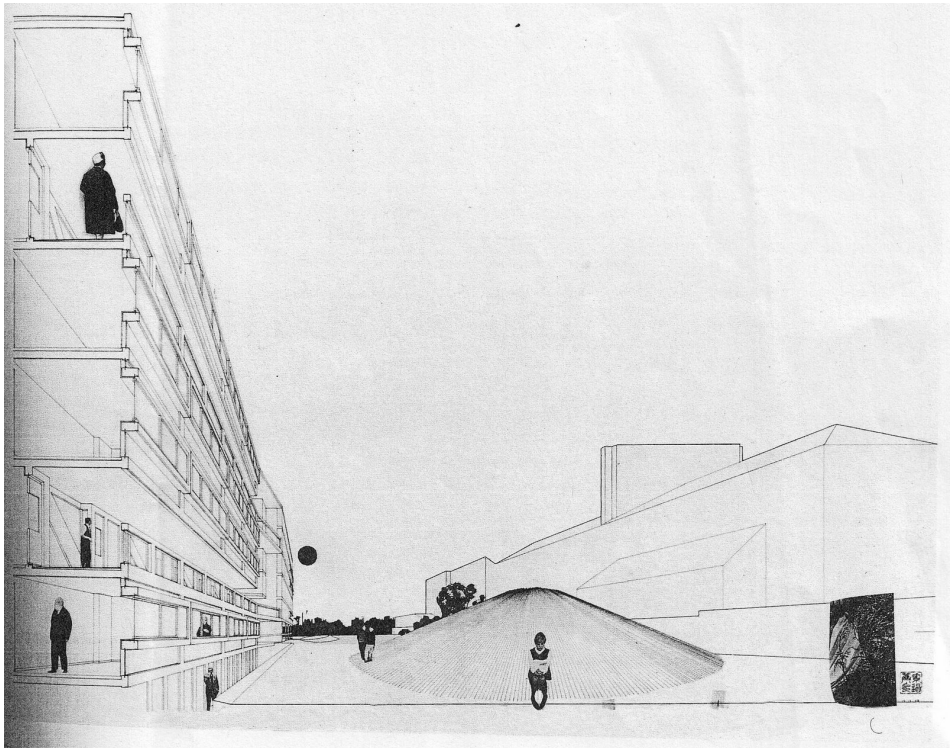


Figura VII. Desenho do projeto Robin Hood Gardens, de Alison e Peter Smithson.

Fonte: Archdaily. https://www.archdaily.com/150629/ad-classics-robin-hood-gardens-alison-and-peter-smithson



Figura VIII. Girl on a Street in the Sky, Robin Hood Gardens.

Fonte: Fotografia de Sandra Lousada. https://www.domusweb.it/en/speciali/domus-paper/2018/robin-hood-gardens-is-a-lesson-for-future-cities.html

III. Considerações finais

Não diria que a condição do presente ensaio se define como terminada. Penso que o produto que aqui apresento se encontra apenas suspenso no tempo, uma cristalização do seu estado atual que continuará a crescer e a metamorfosear-se, numa busca incessante por respostas que nunca se encontrarão concretas, nunca exatas. Este momento de conclusão serve-me apenas como um sinal do cessar da escrita e não do final da reflexão sobre os temas que aqui me propus a desenvolver.

Tal como a arquitetura, o estudo dela é uma experiência. É um processo de (re)conhecimento no qual a descoberta se faz plural, se alicerça na pessoalidade e na memória de cada um e, por isso, acredito não seja passível de uma interrupção abrupta. A capacidade de ver e de ser ponto de partida e chegada para a experiência foi despertada, tornando-se inseparável da minha condição de estar no mundo.

Neste sentido, evoco uma última vez a metáfora do tecido.

No decorrer deste processo, de olhar-observar-pensar, apercebo-me das camadas invisíveis, das relações simbióticas entre corpos e da sinergia que destas resulta. Reconheço as dicotomias interior-exterior, intimidade-acolhimento, eu-outro e sinto que sou capaz de lhes tocar, mesmo não sendo. Mais do que poder descrever estas correlações, consigo percecioná-las, pois faço parte delas.

Não sou capaz de me apartar da minha condição de eu e é à luz dela que afirmo ter neste ensaio o despertar de uma consciência projetual.

Referências

Alison Smithson, Peter Smithson, *Changing the art of inhabitation: Mies´ pieces: Eames' dreams: The Smithsons* (Artemis, 1994).

Anne Dufourmantelle, Jacques Derrida, *Da Hospitalidade* (Palimage, 2003).

Daniel E. Koshland, "La vida se asienta en siete condiciones esenciales", *El País*, 03/04/2002, https://elpais.com/diario/2002/04/03/futuro/1017784801_850215.html

Federico Soriano, "Siete pilares, parâmetros, palabras", *in Prática[s] de Arquitectura*, coord. Manuel Mendes (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2023).

Georges Teyssot, *A Topology of Everyday Constellations* (The MIT Press, 2013).

Georges Teyssot, "The mutant body of Architecture", *in Flesh: Architectural Probes*, coord. Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio (Princeton Architectural Press, 1994).

Glòria Mélich. "Entre", *in Quaderns*, nº 226 (2000).

João Paulo Martins, "Os Espaços e as Práticas: Arquitectura e Ciências Sociais: Habitus, Estruturação e Ritual" (Tese de Doutoramento, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 2006).

Joe Gilbert, "Robin Hood Gardens: A Brief History", Reino Unido, 2021, filme, 07:00, https://www.transfer-arch.com/video-award/robin-hood-gardens-a-brief-history/

José M. Valverde, "Una crítica ausente", *El País*, 07/12/1991, https://elpais.com/hemeroteca/1991-12-07/2/

Juan Trillo De Leyva, *Limites* in *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura* (Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones, 2001).

Luis Martínez Santa-Maria, *Intersecciones* (Editorial Rueda, 2004).

Luís Piteira, "Regresso a Casa - Arquitecto na Comunidade. Experiências sobre o Praticável" (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2014).

Luz Fernández Valderrama, *La construcción de la Mirada: tres distancias* (Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones, 2004).

Manuel Mendes, "Ondulações? 2", *in Cadernos do Rivoli*, nº1 (2003) (Sobre as instalações de Fernanda Fragateiro – *Existe um Substituto para a Experiência? 2 / Tu És Eu? 2* – para o foyer do Rivoli Teatro Municipal, 2002).

Manuel Mendes (coord.), *Prática[s] de Arquitectura* (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2023).

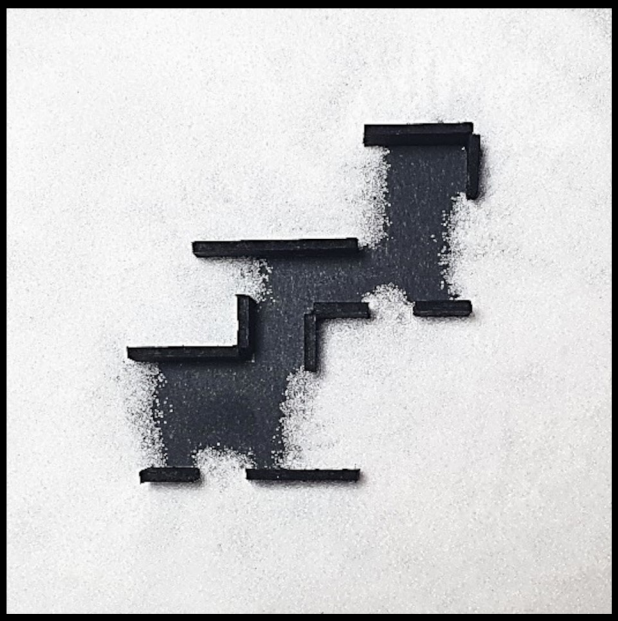
Michel Foucault, "Of Other Spaces", *Estudos Avançados*, 01/01/2013, https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705/71285

Peter Smithson, "Peter Smithson. La arquitectura de la experiencia". Entrevistado por Paula Montoya e Miguel Barahona, *in Passajes*, nº 7 (1999).

Samuel Beckett, "The Unnamable", *in The Beckett Trilogy: Molloy, Malone Dies, The Unnamable* (London: Picador, 1953).

Xavier Monteys, Pere Fuertes, *Casa collage* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001).



O VÍNCULO ENTRE INTERIOR E EXTERIOR NO ESPAÇO HABITÁVEL

MARIANA CABRAL

I. Introdução

1.1. Resumo

A problemática associada à relação entre o espaço interior e exterior na matéria e prática arquitetónica possibilita um desenrolar de reflexões acerca de inúmeras outras questões. Na base do desenvolvimento deste trabalho está a ideia de que o foco em preservar uma forte conexão entre o espaço interior (a ser criado) e o espaço exterior (já existente) pode servir de agente mobilizador na realização de um projeto arquitetónico, sendo determinante para muitas das características do produto final. O estudo realizado desenvolve-se a partir de uma reflexão acerca do instinto de desenhar espaços interiores que permaneçam em relação com a sua envolvente exterior e, por conseguinte, todas as suas qualidades particulares. Despertam-se diferentes questões e problemas para os quais são procuradas respostas dentro do pensamento de vários autores e método de diferentes arquitetos. Assim, no texto que se segue, são abordadas possíveis condicionantes da criação do espaço aberto, tal como vários meios utilizados no desenho arquitetónico, dos quais esta relação interior-exterior depende.

1.2. Nota sobre o método de produção do trabalho

O desenvolvimento deste trabalho passou por várias etapas diferentes, tendo como ponto de partida a análise acerca da 'ideia-força'[1] que impulsiona o método de processo pessoal. Partindo da componente anteriormente proposta,[2] a estratégia usada foi a pesquisa nos diferentes sumários dos conteúdos de um conjunto de obras de teoria de arquitetura, por palavras-chave ou expressões que sugerissem alguma relação com aquilo que se pretendia abordar. A partir deste começo, a recolha de informação foi fluindo de forma intuitiva, procurando complementar as ideias dos diferentes autores com casos práticos que validassem a pertinência das questões levantadas, ou comprovassem a eficácia das estratégias descritas. Para a procura de obras arquitetónicas que pudessem ser associadas ao material teórico, recorreu-se a uma pesquisa visual, destacando diferentes edifícios que aparentavam ter partido de um pensamento afim, seguida de uma validação destas possibilidades em textos dos respetivos arquitetos. No final da fase de pesquisa, a informação recolhida foi reorganizada, de forma a que a sua exposição fosse o mais clara e condizente possível, tendo surgido a necessidade de separar os diferentes pontos do desenvolvimento em duas partes complementares, mas distintas, a primeira delas referente ao grau de ligação entre o espaço interior e exterior e suas possíveis consequências, e a segunda relativa aos diferentes meios que são explorados na arquitetura a fim de preservar este vínculo.

[1] A expressão 'ideia-força', apresentada no enunciado, ao qual dá resposta este ensaio, proposto dentro da unidade curricular de Teoria 2 do 3º ano do Mestrado Integrado em Arquitectura, da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, refere-se a uma espécie de temática impulsionadora de projeto, isto é, um determinado tópico teórico de interesse individual, que se assume ser uma parte, mesmo que subconsciente, do processo de criação de qualquer arquiteto, que se revela tão forte ou decisivo que acaba por conduzir ou fundar o projeto.

[2] O ensaio exibido corresponde à segunda fase de um exercício, cuja componente inicial propõe uma reflexão pessoal em relação à ideia-força' individual, neste caso, o tema – o vínculo entre interior e exterior no espaço habitável – escolhido pela autora.

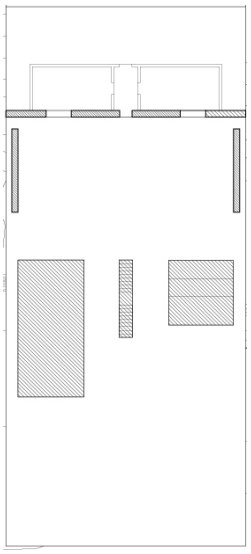


Figura 1. Planta da cobertura da Casa VT, em Cadíz, Espanha, de Campo Baeza. Neste desenho estão representados os muros que resguardam do vento a área traseira do terraço.

Fonte: site oficial de Alberto Campo Baeza.

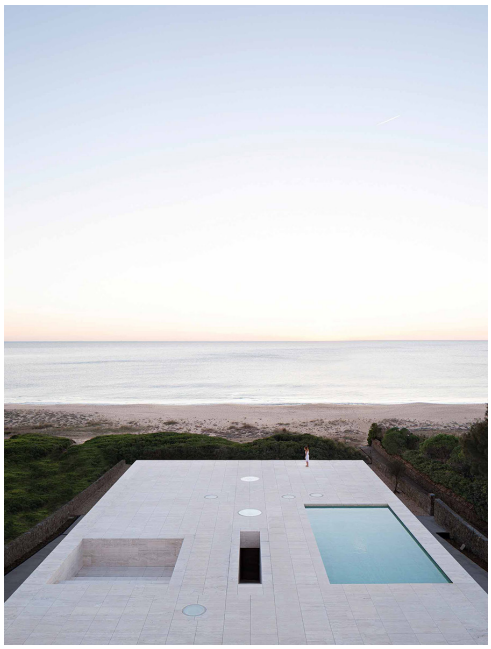
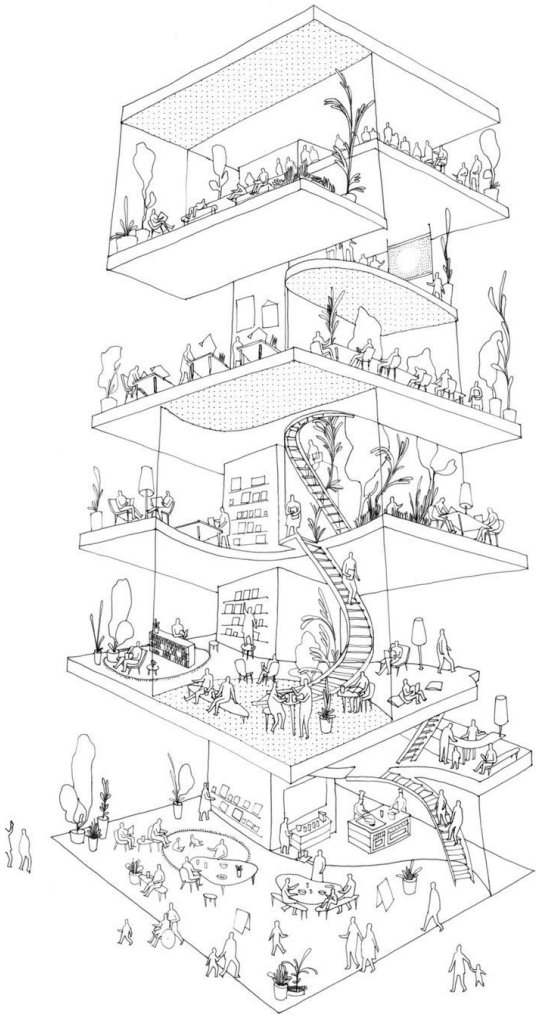


Figura 2. Fotografia do terraço sem fronteiras da Casa VT, em Cadíz, Espanha, de Alberto Campo Baeza.

Fonte: Fotografia de Javier Callejas, site oficial de Alberto Campo Baeza.



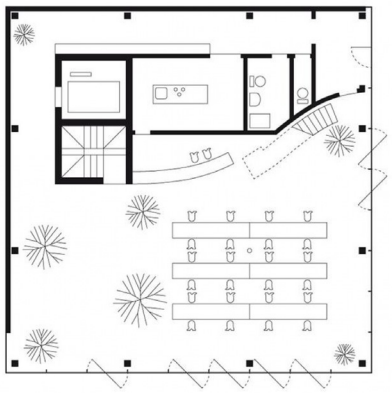


Figura 3. Planta do rés do chão da *Shibaura House*, de Kazuyo Sejima, onde se nota a preferência por deixar os espaços 'abertos'.

Fonte: Archdaily.

Figura 4. Desenho esquemático do interior da *Shibaura House*, de Kazuyo Sejima, no qual define o espaço interior sem limites verticais.

Fonte: Archdaily.

II. Desenvolvimento

A relação entre um espaço interior e um espaço exterior é, por definição, marcada pela interdependência, visto que a presença de um pende da presença do outro. Esta é caracterizada, por um lado, por uma constante tensão e, por outro, pela necessidade de equilíbrio entre dois elementos complementares. Contudo, o limite, essencial para preservar as características particulares de cada um dos dois tipos de espaço, também precisa de permitir um certo nível de interpenetração, de forma a que os interiores criados sejam habitáveis. Quando se fala sobre esta relação de conflito e dependência, surgem, quase de imediato, diversas questões: será mais importante, para a definição de espaços com qualidade, o ato de 'fechar' ou o de 'deixar aberto'? Existindo um vínculo mínimo entre exterior e interior para que um espaço seja habitável, será que existe um máximo? **Quanto** do limite posso 'deixar aberto', sem que deixe de existir espaço interior? **Como** é que se pode manter a ligação entre o exterior e o interior?

2.1. Quanto?

Ao priorizar as conexões de um espaço com o exterior, pensando em todas as qualidades necessárias ao interior que não se alcançam por qualquer outro meio, verifica-se uma transformação no processo de dar forma ao espaço. Considerando como ponto de partida um todo, exterior, caracterizado pela presença de luz natural, circulação de ar, som, calor e frio, pensa-se o espaço construído como algo que vai sendo criado à medida que são definidos os seus limites, sendo que a cada parede adicionada se cria mais áreas isentas de todas estas particularidades, por sua vez dotadas de escuridão, silêncio e segurança. Para exemplificar esta ideia, propõe-se o pensamento de Alberto Campo Baeza, no seu projeto para a Casa VT, no qual o terraço é desenhado como protagonista do conjunto, "um plano infinito em frente ao mar infinito".[3] Este terraço é deixado aberto intencionalmente, para que se possa usufruir das qualidades do exterior, e os limites apenas se materializam e demarcam quando se verificam essenciais, como explica o arquiteto em relação aos muros erguidos na parte traseira do espaço, com a intenção de "proteger dos ventos fortes que por ali circulam".[4]

Um outro exemplo claro desta forma de pensar é o projeto de Kazuyo Sejima para a *Shibaura House*, do qual fazem parte esquissos que mostram o espaço idealizado como uma área aberta, sem limites. Neste edifício de escritórios, promove-se a variedade de espaços, uns atravessados por luz natural, através de grandes envidraçados, outros ainda mais abertos ao ar, som e temperatura do exterior, cercados apenas por uma rede metálica, surgindo fechado somente o necessário, como por exemplo a cozinha. Ao analisar esta obra, verificou-se esta vontade inicial de 'desenhar sem limites', quando o programa do espaço o permite. Contudo, uma fotografia (Fig. 5) que mostra a imagem do edifício a partir do exterior despertou duas questões referentes a possíveis consequências negativas desta forma de pensar os limites definidores do interior.

[3] Alberto Campo Baeza, "Casa VT en Cadíz, España", *in TC Cuadernos*, n.º 112 (2014), 22. Tradução própria.

[4] *Ibidem*. Tradução própria.



Figura 5. Fotografia do exterior da *Shibaura House*, de Kazuyo Sejima. Nesta imagem, talvez realçada pelo facto de ter sido captada à noite quando a iluminação artificial do edifício chama mais à atenção, é notória a poluição do espaço público e da identidade da rua por parte do interior completamente visível.

Fonte: NA, Archdaily.



Figura 6. Fotografia do exterior da *Moriyama House*, de Kazuyo Sejima, na qual se vêm os recuos, avanços e quebras totais da fachada, que chegam a convidar quem anda na rua a invadir os jardins privados do conjunto.

Fonte: NA, Arquitetura Viva.

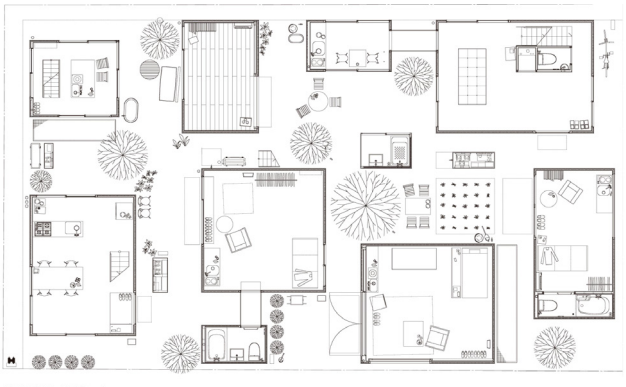


Figura 7. Planta do rés do chão da *Moriyama House*, de Kazuyo Sejima.

Fonte: Arquitetura Viva.

2.1.1. Consequências para o exterior: será que desenhar um edifício tão 'aberto', mesmo não trazendo consequências negativas para os espaços interiores, retira qualidade ao exterior? Pensando na fachada como face definidora da cidade, o interior totalmente visível, que vai buscar qualidades ao exterior, acaba por ser danoso para o espaço público. Na rua, à agitação de carros, movimentação de peões e ruídos citadinos, característicos, é adicionada toda a informação, atividade e ruído visual do interior, o que parece resultar num ambiente excessivamente estimulante e caótico.

Num dos textos de Georges Teyssot, o autor cita o filósofo Ernst Bloch para refletir precisamente sobre as consequências que a falta de definição da fachada traz para a rua, partilhando a sua visão de que "por detrás da 'fachada funcional' […] de vidro, não existem senão panos sujos",[5] isto é, a sua função de ocultar a desorganização do interior perde-se completamente com o uso do vidro. Também Xavier Monteys escreve acerca deste problema, quando propõe que "[n] o fundo, as ruas são feitas de janelas",[6] expressão que explica referindo o ponto de vista similar de Le Corbusier, que critica, tanto as ruas que se assemelham a um corredor, estreitas e sem aberturas, como os espaços públicos demasiado amplos e mal definidos, que não permitem criar ordem nem lógica no exterior.[7]

A esta necessidade de definição de limites poderá associar-se outra obra de Sejima, a *Moriyama House*, uma 'casa fragmentada', com divisões independentes, numa composição de blocos que permite a criação de pequenos espaços exteriores privados. Este tratamento do interior resulta numa fachada marcada por avanços, recuos e quebras, que traz ambiguidade e complexidade visual ao alçado da rua.

2.1.2. A Privacidade: voltando à *Shibaura House*, considerou-se importante refletir acerca do problema oposto, isto é, o facto da relação com o espaço público retirar qualidade ao próprio interior. Neste caso, o edifício abriga escritórios e salas para atividades desportivas, que são programas de uso coletivo, onde a intimidade não será uma preocupação muito presente. Mas, e se o edifício fosse habitacional? Como é garantida, em simultâneo, uma relação com o espaço exterior que vá além do mínimo usual, e a privacidade dos interiores? Teyssot dedica um texto[8] à necessidade de existir interpenetração entre o espaço interior e exterior, que resulta num constante conflito "contraditório e ambicioso"[9] entre a presença da luz e do ar ("transparência") e a busca pela privacidade ("opacidade"),[10] em particular no interior de uma habitação, onde ambas as preocupações se tornam mais importantes do que num edifício comercial ou de serviços. Já Bloch, citado por Teyssot, refere-se aos espaços de habitação modernos, caracterizados pelo uso do vidro, como "espaços de passagem flutuantes, […]

[5] Ernst Bloch (1935), *in* Georges Teyssot, *Da Teoria da Arquitetura: Doze Ensaios* (Edições 70, 2010), 104.

[6] Xavier Monteys, "*La habitación – Mas allá de la sala de estar*" (Editorial Gustavo Gili, 2014), 144. Tradução própria.

[7] *Idem*, 146. Tradução própria.

[8] Georges Teyssot, *A Topology of Everyday Constellations* (Massachusetts Institute of Technology, 2013), 24-28.

[9] *Idem*, 24. Tradução própria.

[10] *Ibidem*. Tradução própria.



Figura 8. Fotografia do interior do Dormitório para Mulheres de Saishunkan Seiyaku, de Kazuyo Sejima, na qual se podem ver as frentes dos quartos em vidro, voltadas para o espaço coletivo.

Fonte: NA, Arquitetura Viva.



Figura 9. Fotografia do exterior do Dormitório para Mulheres de Saishunkan Seiyaku, de Kazuyo Sejima, na qual se vê o vidro como a ser usado como separador entre espaço público e privado.

Fonte: NA, Arquitetura Viva.

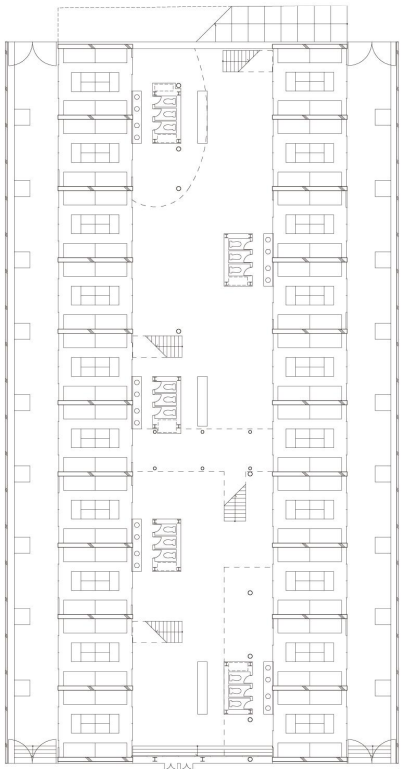


Figura 10. Planta do rés do chão do Dormitório para Mulheres de Saishunkan Seiyaku, de Kazuyo Sejima, onde se percebe a preferência pelos painéis de vidro fosco, em vez da parede opaca, na delimitação dos espaços interiores.

Fonte: Arquitetura Viva.

atravessados por ventos e feixes luminosos, […] onde já não mora ninguém".[11] Por outro lado, é importante considerar que o conceito de privacidade, e a relevância que lhe é atribuída, é bastante subjetivo. Ainda nos textos de Teyssot, o autor explica que o termo 'privacidade' surge, com uma conotação negativa, do latim *privare* – que significa subtrair, impossibilitar, privar alguém de algo. Explica ainda que a perspetiva que coloca a privacidade como prioridade, e como "forma mais eficaz de garantir ordem e harmonia na vida em sociedade",[12] se normaliza apenas no final da Idade Moderna.

A arquiteta Kazuyo Sejima sugere uma visão acerca da privacidade ainda mais surpreendente, quando explica o seu trabalho no Dormitório para Mulheres de Saishunkan Seiyaku, um edifício de habitação coletiva onde o vidro é usado não só nos limites entre espaço público e privado, como também nos separadores das diferentes divisões da habitação. Até os quartos se voltam para as grandes áreas de convívio, mediados por painéis de vidro fosco, concretizando a intenção da arquiteta de desenhar um só ambiente, no qual cada indivíduo "pode usar a totalidade de espaço disponível como extensão do seu próprio espaço privado".[13]

2.2. Como?

O Homem é um ser vivo que, como qualquer outro, depende da sua conexão com a natureza para sobreviver e o seu bem-estar é influenciado pelo grau de contacto com o exterior dos diferentes edifícios que habita ao longo do dia, quando, na atualidade, o modelo de vida citadina afasta cada vez mais as pessoas de ambientes naturais e inalterados pela construção. É válido comparar um edifício a um organismo que depende da entrada e saída de recursos do exterior para sobreviver, e, pensando especificamente na habitação – o organismo no qual se passa maior parte do tempo –, não se deveria tratar apenas de um vínculo mínimo com a natureza, mas sim de um forte contacto, conseguido através de grandes aberturas e de limites permeáveis, para que as zonas onde se vive possam ser convidativas, saudáveis e confortáveis. Reconhecendo esta importância determinante, o ar e a luz tornam-se "duas palavras de ordem"[14] quando se fala do desenho arquitetónico e, naturalmente, a busca pelos mesmos é feita de diferentes formas e a diferentes níveis.

2.2.1. O vidro: desenhar um espaço interior, cujo propósito é criar um ambiente protegido das condições imprevisíveis e incontroláveis do exterior, deixando parte do seu limite aberto para que entrem outras qualidades – essas sim, desejáveis –, cria um conflito de interesses que se resolve, pela primeira vez, com a utilização do vidro. Quando se começa a utilizar este material, tal como refere Teyssot, "o interior passa a ser um espaço permeável",[15] e o vidro

[11] Ernst Bloch (1935), *in* Georges Teyssot, *Da Teoria da Arquitetura: Doze Ensaios* (Edições 70, 2010), 104.

[12] Georges Teyssot (2013), *op. cit.* 259. Tradução própria.

[13] Kazuyo Sejima, "Saishunkan Seiyaku Women's Dormitory", *in Quaderns*, n.º 197 (1992), 16. Tradução própria.

[14] Georges Teyssot, *Da Teoria da Arquitetura: Doze Ensaios* (Edições 70, 2010), 103.

[15] Georges Teyssot (2013), *op. cit.* 272. Tradução própria.

Figura 11. Desenho de Le Corbusier das janelas da *Ville Radieuse*, desenhadas como um 'lugar'.

Fonte: Xavier Monteys, *La habitación – Mas allá de la sala de estar*, 137.







Figuras 12 e 13. Modelações 3D dos apartamentos do projeto para o *C4s4 Bl4nc4*, de Alberto Campo Baeza, nos quais se nota o valor que dá à habitação exterior.

Fonte: site oficial de Alberto Campo Baeza.

"oferece, tanto separação, como penetrabilidade, tornando-se aquilo que a biologia denominou de membrana".[16] Este divisor de espaços, caracterizado pela transparência, permite proteger do vento, do ruído e da chuva, sem impedir que a habitação se encha de luz.

2.2.2. A janela: no desenho arquitetónico, um espaço tem dois tipos de vão – a porta, que assinala a entrada e a saída, e a janela, que marca a zona dentro da divisão à volta da qual todo o interior se organiza – dispondo-se o conteúdo do espaço e as peças de mobiliário de acordo com a necessidade de luz e ventilação de cada atividade. Ao desenhar um espaço, que se pretende que seja habitado, deixa-se aberta uma janela, porque "[u]m túmulo não tem janela, [a] janela expressa que ali se vive".[17] Tal como sustenta Teyssot, esta "oferece, por um lado, a sua utilidade como meio de iluminação, ventilação, isolamento, entre outras semelhantes; por outro lado, é como algo através do qual se olha",[18] um elemento com "interesse ótico".[19] Indo mais além, Monteys apresenta a perspetiva de que a janela não serve apenas para contemplar o exterior, mas "é um lugar",[20] cria uma zona onde se pretende estar, passar tempo: "não chega […] poder olhar pela janela, […] tenho de poder 'estar na janela'".[21] Como sustento desta forma de pensar a janela, Monteys sugere o desenho da *Ville Radieuse* de Le Corbusier, em que a janela surge associada a uma plataforma onde se coloca uma mesa e uma cadeira. Desenvolvendo este tratamento da janela, o autor introduz a expressão "fronteiras habitáveis",[22] ou, para Teyssot, "uma nova zona", um "limiar […] onde é possível habitar",[23] referindo-se ao aproveitamento da própria espessura da parede para criar uma área exterior 'na janela'.

2.2.3. A varanda: ainda nos textos de Monteys, refere-se a necessidade de ir buscar mais espaço à fronteira da casa, mencionando o conceito de "habitação exterior",[24] essencialmente presente numa casa moderna. Para o desenho destes espaços, sugere a utilização da fachada que, livre da sua antiga função de suporte, serve de superfície base na qual se pode 'colar' ou 'anexar' uma extensão da laje interior (uma varanda) que "amplia o âmbito da janela".[25] Na mesma estratégia de alargar a fronteira, o autor refere o uso de uma "faixa perimetral",[26] na qual encaixam espaços intercambiáveis, pertencentes tanto ao interior como ao exterior. O recurso à varanda, como elo entre o fechado e o aberto, torna-se particularmente relevante

[16] *Ibidem.* Tradução própria.

[17] Xavier Monteys (2014), *op. cit.* 132.

[18] Georges Teyssot (2013), *op. cit.* 263. Tradução própria.

[19] *Ibidem.* Tradução própria.

[20] Xavier Monteys (2014), *op. cit.* 136. Tradução própria.

[21] *Ibidem.* Tradução própria.

[22] Xavier Monteys, Pere Fuertes, *Casa collage – Un ensayo sobre la arquitectura de la casa* (Editorial Gustavo Gili, 2001), 134. Tradução própria.

[23] Georges Teyssot (2010), *op. cit.* 190.

[24] Xavier Monteys, Pere Fuertes (2001), *op. cit.* 134. Tradução própria.

[25] *Ibidem.* Tradução própria.

[26] *Ibidem.* Tradução própria.

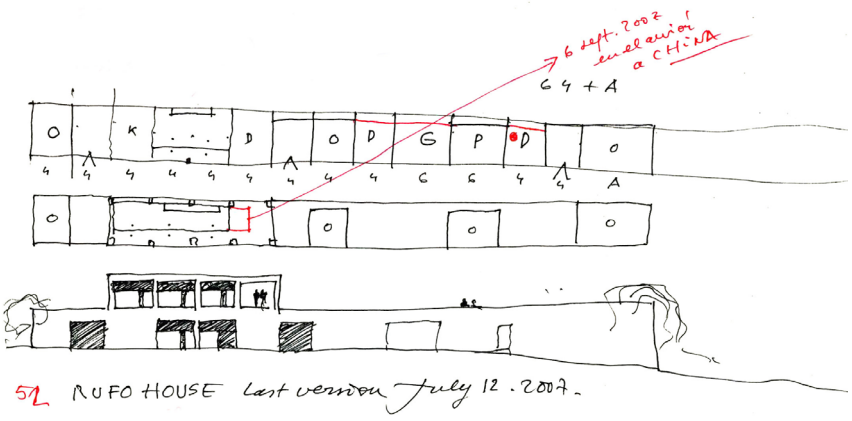


Figura 14. Esquisso de Alberto Campo Baeza pertencente ao projeto da Casa Rufo, no qual é notória a estratégia de disposição alternada de interiores e exteriores em banda.

Fonte: site oficial de Alberto Campo Baeza.

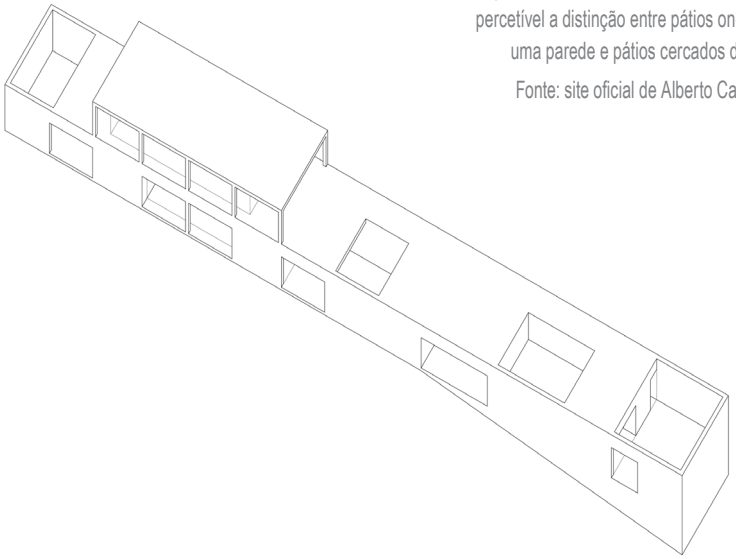


Figura 15. Axonometria da Casa Rufo, que torna percetível a distinção entre pátios onde é vazada uma parede e pátios cercados descobertos.

Fonte: site oficial de Alberto Campo Baeza.



Figura 16. Fotografia da Casa Rufo, para ilustrar como o interior é uma continuação do exterior, realçando a relação entre os dois espaços, com uma laje ininterrupta.

Fonte: Javier Callejas, site oficial de Alberto Campo Baeza.

quando a habitação se vai afastando cada vez mais do solo, com a crescente necessidade de construir na vertical. No projeto para um edifício de habitação plurifamiliar, o *C4s4 Bl4nc4,* Alberto Campo Baeza desenha cada apartamento com uma grande varanda, de uma ponta à outra da fachada, que amplia a laje das salas e oferece um espaço exterior digno.

2.2.4. O exterior privado: deixando os edifícios de habitação coletiva, a situação no desenho de uma casa é diferente. Num edifício independente, torna-se menos limitado o processo de criação de espaços exteriores, podendo-se usufruir do solo para formação de pátios e jardins, e da cobertura praticável. Estas áreas, quando pensadas como parte do corpo da casa, oferecem a oportunidade de deixar os limites do espaço interior abertos para uma secção de exterior completamente reservada, eliminando o problema da privacidade. Trillo de Leyva explica que "a casa […] pensa-se e constrói-se como uma paisagem completa",[27] estando neste ato de projetar incluído, desde o começo, tanto o desenho dos espaços interiores, como o dos exteriores, de forma a que se conceda à casa "um fragmento de paisagem cercado destinado apenas [a esta], separado do resto da cidade", como uma "reprodução do mundo".[28] No seu projeto para a Casa Rufo, Campo Baeza demonstra precisamente esta iniciativa, ao desenhar uma casa na qual garante, desde o princípio do processo, a relação de cada divisão interior com um espaço exterior privado, usando um sistema em banda em que se alternam "cheios e vazios",[29] interiores e pátios.

[27] Juan Luis Trillo de Leyva, *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*, (Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones, 2001), 35.

[28] *Ibidem.*

[29] Alberto Campo Baeza, "Casa Rufo en Toledo, España", *in TC Cuadernos*, n.º 112 (2014), 46. Tradução própria.

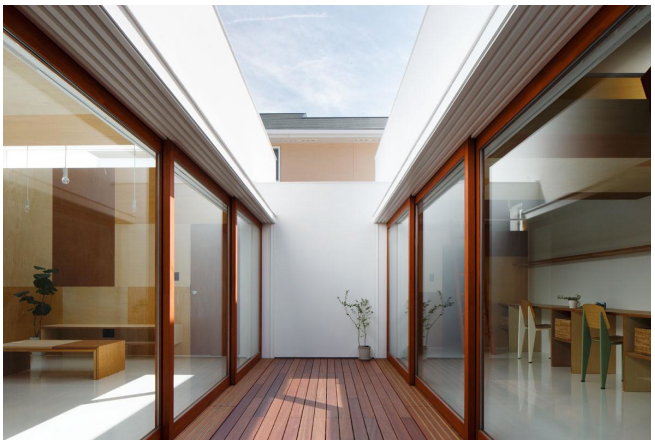




Figura 17 e 18. Fotografias do pátio da Casa *Idokoro*, do grupo MA-Style Architecs, cujos limites móveis permitem a união dos dois espaços adjacentes à área exterior.

Fonte: NA, Divisare.



Figura 19. Fotografia que mostra a utilização da janela como lugar, ou o ato de habitar a espessura. Janela da Casa *Idokoro*, do grupo MA-Style Architecs.

Fonte: NA, Divisare.

2.2.5. O elemento de correr: reconhece-se uma igual necessidade do ser humano de fechar os espaços, para criar um abrigo, e de deixá-los abertos, para manter o contacto com todos os recursos da natureza. Teyssot traz para a discussão acerca desta dualidade conflituosa os conceitos de claustrofilia e claustrofobia,[30] para ponderar acerca da forma como o Homem carece, a igual nível, de um espaço isolado, seguro e controlado, e da libertação desse mesmo ambiente criado e procurado por ele. Num outro texto, o autor admite que "o ser humano necessita de abrigos […] [cuja] porta ofere[ça] os meios para se acomodar no interior, mas [seja] também o que permite ir ao exterior, atravessar a barreira, sair da comodidade".[31] Face a esta contradição, os limites rígidos, fixos, deixam de ser indicados para definir os espaços interiores habitáveis, sendo necessário "tornar flexível o inflexível",[32] procurar "dispositivos de permutabilidade",[33] que permitam que o mesmo espaço seja interior ou exterior, de acordo com a necessidade do seu utilizador. A mobilidade do elemento separador do espaço possibilita não só o acesso a um exterior, como quando de sai de um quarto para uma varanda, mas também a abertura do próprio interior, vazando temporariamente paredes inteiras. Na Casa *Idokoro*, o grupo MA-Style Architects desenha um pátio cercado por painéis de vidro, adjacente à cozinha e sala de jantar, de um lado, e à sala de estar, do outro. Aqui, correndo os painéis de vidro ao longo das suas calhas, deixam de existir, num instante, três espaços distintos, que se transformam num só, muito mais amplo e quase totalmente invadido por luz e ar. Num outro exemplo, a Casa SD, do grupo Escribano Rosique Arquitectos, associa um pátio ao quarto principal da casa, que quase lhe duplica a área quando se abre a face composta pelos painéis de correr, criando-se um espaço de dormir parcialmente abrigado, completamente privado e, simultaneamente, exterior.

[30] Georges Teyssot (2010), *op.cit.* 107.

[31] Georges Teyssot (2013), *op. cit.* 269. Tradução própria.

[32] Georges Teyssot (2010), *op. cit.* 108.

[33] *Ibidem.*



Figura 20. Fotografia do interior da cozinha da Casa SD, do grupo Escribano Rosique Arquitectos.
Fonte: NA, Divisare.



Figura 21. Fotografia do interior do quarto da Casa SD, do grupo Escribano Rosique Arquitectos.
Fonte: NA, Divisare.

Figura 22. Axonometria exterior da Casa SD,
do grupo Escribano Rosique Arquitectos,
na qual se vê o desenho da casa, completamente guiado
pela vontade de ter os interiores adjacentes a um pátio
que lhes serve de extensão opcional.
Fonte: Divisare.



III. Considerações finais

A ideia base escolhida para este exercício – relativa à importância de preservar o vínculo entre o interior e o exterior na criação de um espaço habitável – proporcionou uma reflexão que foi muito além daquilo que se previu na fase de planificação, desencadeando um conjunto de problemáticas e soluções que, por sua vez, conduziram a várias ramificações, num estudo que se foi revelando cada vez mais prazeroso e cativante. Notou-se que o conflito inerente ao tema, pela forma como o ser humano e, consequentemente, o espaço que habita, depende, tanto da forte ligação ao exterior, à luz e ao ar, como do interior, reservado e seguro, tornou inevitável adotar e explorar diferentes pontos de vista, mesmo aqueles que contrariavam opiniões individuais precedentes à fase de pesquisa, o que tornou o desenvolvimento do raciocínio muito mais rico e abrangente.

Dentro de uma temática tão relativa, revelou-se particularmente interessante e útil a análise dos vários métodos desenvolvidos por diferentes autores para preservar o contacto do utilizador do espaço com o exterior, procurando problemas e encontrando soluções incessantemente. Neste estudo, o progresso a nível de estratégias de ligação do interior ao exterior mostra-se contínuo, com o aprimoramento da janela habitável, que leva à varanda, ou a insuficiência do terraço ou pequeno quintal como único espaço externo da habitação, que impulsiona o posicionamento de pátios em posição central, delimitados por painéis de correr, para que cada vez mais divisões da casa possam ficar abertas ao exterior. Atesta-se, então, que sempre que as propriedades oferecidas pela arquitetura se mostrem inflexíveis a esta necessidade paradoxal, natural ao ser humano, haverá forma de desenvolver novos meios e técnicas que enriqueçam gradualmente a ideia de ‘desenhar sem limites’.

Referências

Alberto Campo Baeza, "Casa Rufo en Toledo, España", *in TC Cuadernos*, n.º 112 (2014), 46-59.

Alberto Campo Baeza, "Casa VT en Cadíz, España", *in TC Cuadernos*, n.º 112 (2014), 20-45.

Georges Teyssot, *A Topology of Everyday Constellations* (Massachusetts Institute of Technology, 2013).

Georges Teyssot, *Da Teoria da Arquitetura: Doze Ensaios* (Edições 70, 2010).

Juan Luis Trillo de Leyva, *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura* (Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones, 2001).

Kazuyo Sejima, "Saishunkan Seiyaku Women's Dormitory", *in Quaderns*, n.º 197 (1992), 14-19.

Xavier Monteys, *La habitación – Mas allá de la sala de estar* (Editorial Gustavo Gili, 2014).

Xavier Monteys, Pere Fuertes, *Casa collage – Un ensayo sobre la arquitectura de la casa* (Editorial Gustavo Gili, 2001).



DILATAÇÃO DO LIMITE COMO OPORTUNIDADE

ANA MARGARIDA MOURA

I. Introdução

1.1. Prelúdio

Na fisiologia, osmose[1] traduz um processo físico-químico no qual ocorre o movimento de solvente, geralmente água, através de uma membrana com permeabilidade seletiva, em direção a uma solução com maior concentração de solutos.

Resumo de eritrócitos colocados em soluções hipertónicas, isotónicas e hipotónicas:

1. Numa solução hipertónica, a concentração de soluto na solução é superior à concentração de soluto intracelular, resultando na saída de água do citoplasma para o meio exterior. Em consequência ocorre o fenómeno de retração do volume dos eritrócitos, a plasmólise.

2. Numa solução isotónica, existe a mesma concentração de soluto na solução comparativamente à concentração de soluto intracelular. Estamos perante uma situação de equilíbrio. O eritrócito mantém a sua forma padrão, pois a quantidade de água que entra é igual à quantidade de água que sai.

3. Numa solução hipotónica, a concentração de soluto na solução é inferior à concentração de soluto intracelular, resultando no movimento de água do meio exterior em direção ao citoplasma. Consequentemente, verifica-se o aumento do volume intracelular, o eritrócito fica túrgido. A pressão de turgescência exercida nas membranas celulares pode resultar na lise celular.

A permeabilidade da membrana é imprescindível para atingir equilíbrio. Numa solução hipertónica, a saída de água permite atingir o equilíbrio, e em consequência ocorre plasmólise; numa solução hipotónica, a entrada de água permite igualmente atingir o equilíbrio, no entanto pode resultar na lise celular; já numa solução isotónica, a entrada e saída de água permite alcançar o equilíbrio sem risco. A troca enfatiza estabilidade.

Alegoricamente, para atingir o equilíbrio é preciso permeabilidade no limite. No entanto, a permeabilidade no limite só se potencializa quando a ela estão associadas inter-relações. Os fixos dependem dos fluxos.

A dilatação do limite como distância, como oportunidade de habitar. Um espaço percorrível é um espaço apropriável.

[1] A palavra osmose deriva do termo "ὠσμός» (ōsmos), que significa «impulso» ou «movimento». "Osmose", *in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2021*, https://dicionario.priberam.org/osmose

1.2. Nota sobre o método de produção do trabalho

Numa nota introdutória, o presente ensaio traduz a intenção de refletir sobre o mote impulsionador na conceção de projeto, resultante de uma inquietação na busca pela auto-compreensão. Manifesta-se através de um sucessivo desvendar do crescimento desta consciência que se tem desenvolvido em mim, que tem sido alimentada. Consciência esta que até então esteve adormecida. Tem sido um contínuo exercício de desconstrução e categorização de uma motivação inconsciente, inerente. Fui construindo esta consciência com peças que não são minhas, mediante um processo moroso de desconstrução, de reflexão, e de sucessivos despertares. Como um despertador que toca e me faz acordar, mas não de uma só vez, como se fosse despertando diferentes fragmentos em mim. Esse despertador toma diferentes formas, o contacto, a conversa, a leitura, o olhar. Mas é um corpo que transpõe essa inquietação para formas, narrativas, estruturas intelectuais. O mesmo corpo que habita, que contacta, informa e é informado, mas que inconscientemente vive dormente. E como acordar dessa dormência? Como acordar quando não se sabe que se dorme? Como tomar consciência que pouca consciência temos?

E foi neste processo elucidativo, alimentado coletivamente, que surgiram respostas, respostas a perguntas que outrora não conseguia responder, que outrota não conseguia perguntar.

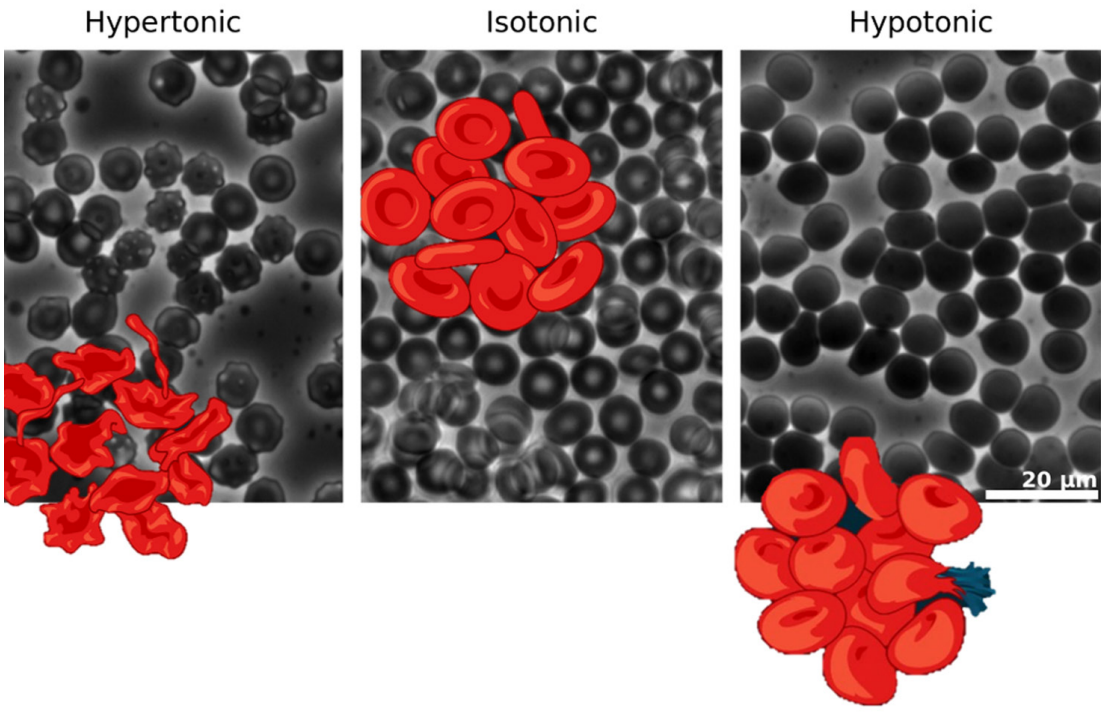


Figura 1 – Osmose de eritrócitos colocados em soluções hipertónicas, isotónicas e hipotónicas. 2.*What are living creatures made of? (Cells)* - 4.*Osmosis in Biology, Answering the Big Questions of Life* - Wiki Books: *Open Books for an Open World.* Open Source, collaborative textbook. Composição própria.

II. Desenvolvimento

Os primeiros gestos esboçados em projeto devem desenhar formas alimentadas por intenções, ansiando pelo florescer de um lugar, e aqui não digo, deliberadamente, um espaço. Mas sim um lugar. Um lugar enquanto oportunidade para o sujeito habitar. Um lugar que vai além da materialização de um volume. Um lugar que procura, ele próprio, *ser*. Numa breve contextualização, citando Aldo van Eyck:

"Cheguei à conclusão de que qualquer que seja o significado de espaço e tempo, lugar e ocasião significam mais, pois o espaço na imagem do homem é lugar e o tempo na imagem do homem é ocasião."[2]

Um lugar é a humanização de espaços desenhados num papel. Um lugar é um espaço transformado pelo sujeito que o vive. Para a conceção de um lugar, no que é a plenitude da palavra, é preciso criar oportunidade, criar distância.[3] Para isso é inevitável ter sempre em mente a ideia de limite. Limite, permeabilidade e transição.

A conceção de lugar deriva da permeabilidade do limite enquanto oportunidade, no que são as múltiplas possibilidades do seu gradiente, no que são as múltiplas intenções na caracterização dos espaços que surgem. O limite como membrana intermediária associada à osmose, com espessura, como uma massa que, para além de separar, permite a ligação entre duas partes. "É uma ponte, um vínculo intermediário que liga o homem ao mundo."[4]

Concretizando, a dilatação do limite permite gerar a intencionalidade do lugar, o lugar social-coletivo[5] o espaço apropriável resultante da relação interior-exterior,[6] da *transição*, transição associada ao vão, da forma, do percurso. A materialização como "sentido físico por referência à experiência."[7]

Em retrospetiva, existe uma permanência na intenção de criar momentos, sempre numa perspetiva sensorial, associada a uma distância. Agora é percetível que essa intenção caía frequentemente em formalismo ou simbolismo. O simbolismo do abraço, a insistência da forma em U, da forma em O.

[2] Aldo Van Eyck *in* Adrian Forty, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture* (Thames & Hudson, 2000), 271.Comentário de Aldo Van Eyck relativamente ao livro *Space, Time and Architecture - The Growth of a New Tradition* de Sigfried Giedion. Tradução própria.

[3] Luz Fernández Valderrama, *La construcción de la mirada: tres distancias* (Tese de douturamento, Universidad de Sevilla, 1999), 355. Excerto: "Incorporou uma medida espácio-temporal adicionada, como pela incorporação do corpo através do cansaço, ou seja: o sujeito torna consciente a sua realidade corporal, tem de decidir subir alguns degraus, os suficientes não só para criar um espaço distinto ainda-não-casa (o de saída e o de acesso à habitação), mas também ganhar em distância (ou o que é o mesmo, em privacidade)." Tradução própria.

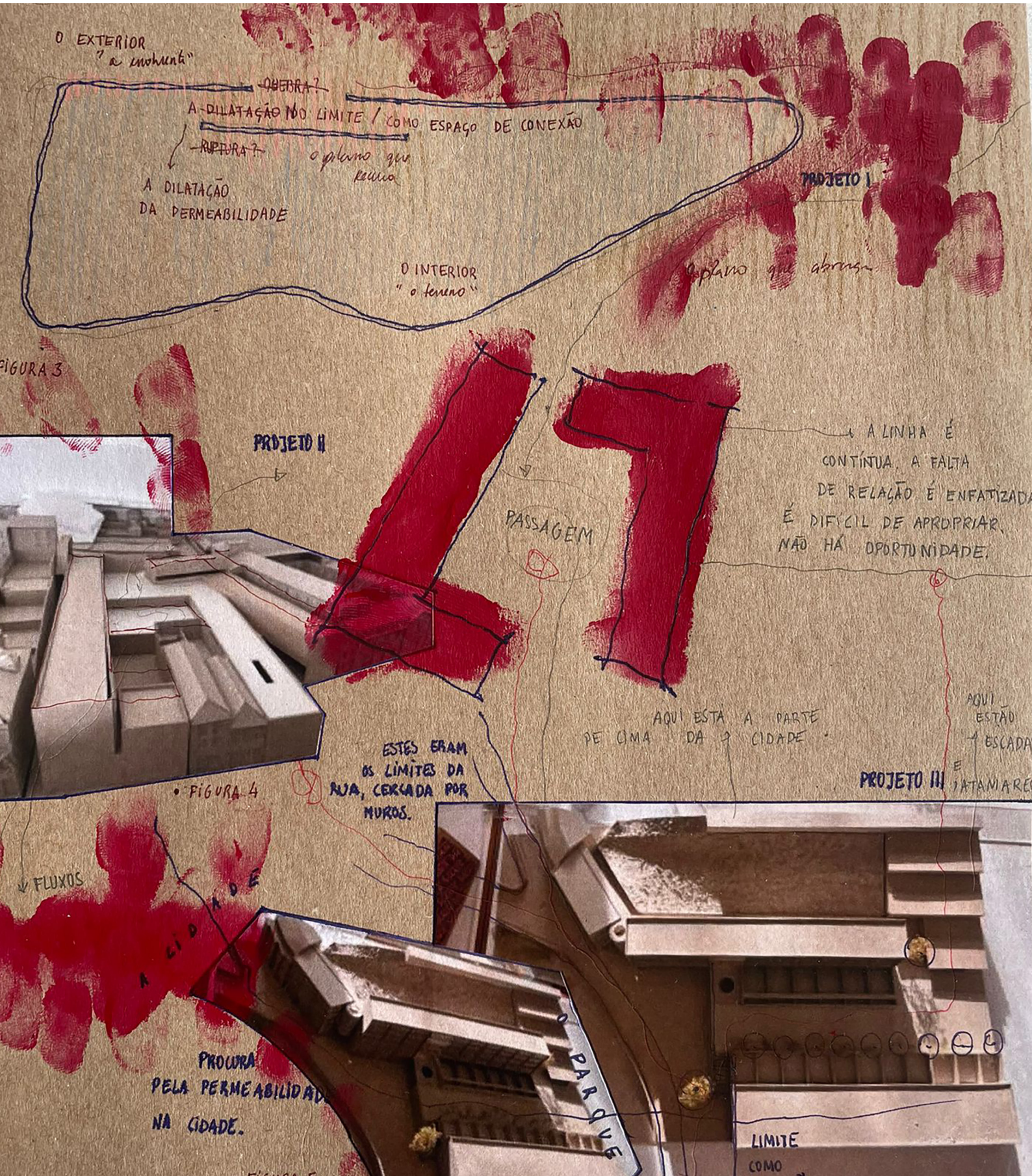
[4] *Idem*, 361.

[5] Referência ao conceito *espaço social-coletivo*, *in* Lars Lerup, *Building the Unfinished. Architecture and Human Action* (SAGE Publications, 1977), 118. Excerto: "A privacidade foi possibilitada pelo comum e definida pelo vazio-entre. O espaço pode então ser visto como a síntese do pessoal e do social, na medida em que inclui e supera ambos (...) O vazio definia o privado e o social na polis, as três peças eram essenciais. A cidade (americana) moderna está a perder rapidamente a dimensão social (...) O social está a desaparecer em favor de uma «no man's land» concebida como um casulo protector em torno de santuários de privacidade. Uma defesa míope da privacidade tornou, num sentido desconcertante, impossível ser privado, porque o social é tão essencial para o privado como o dia é para a noite." Tradução própria.

[6] O conceito de interior-exterior surge associado ao conceito de limite, podendo constituir, no sentido mais literal, o interior e o exterior de um volume, ou o interior e o exterior de um projeto que, para além do volume, pode ter associado o espaço intermédio, entre o volume e a rua, por exemplo.

[7] Um exemplo de consciencialização que advém de uma permuta. Reflexão acerca da questão de redução de intenção ao formalismo que constitui uma transposição daquilo que contacto. Despertar que surgiu de uma conversa e foi posteriormente alimentado por um livro. Referência a Mario Bunge, *Física e Filosofia* (Editora Perspetiva, 2020), 299. Excerto: "9.1.2. Empirismo: A concepção dominante quanto à teoria física parece ser a seguinte: toda teoria física é um formalismo ou cálculo matemático a que se atribui um sentido físico por referência à experiência. […] termos teóricos irredutíveis, todos, porém, relacionados dentro da teoria a conceitos observacionais através de postulados de correspondência."

Figura 2 – Composição gráfica própria.



Em Projeto I,[8] um dos motes iniciais foi a intenção de criar um momento de dupla entrada, que nascia entre dois planos, um que abraça, e outro que afasta. Em Projeto II,[9] esta intenção caiu num formalismo inconsciente: a materialização de dois volumes em L que criavam tensão em volta do seu centro. Efetivamente estas formas transmitem um *gesto* dinâmico, que envolve; mas de que serve isso, quando quem o sente é o corpo e não a planta? Este espaço central era apenas central na sua localização planimétrica. No que toca à sua centralidade de vivência, de permanência, reduziu-se a um espaço de passagem. Não existia diálogo do programa com o pátio, resultando numa falta de permeabilidade do próprio volume. Este espaço não se metamorfoseou para lugar, não proporcionou oportunidade. O limite era cortante, criou dificuldade na contaminação interior-exterior, individual-coletivo.

A par de Giuseppe Terragni, Alison & Peter Smithson foram agentes impulsio-nadores na perceção e consciencialização de intenção de permeabilidade, espaços intermediários, criação de oportunidade; e pela discussão de conceitos à primeira vista indiscutíveis. O vazio carregado, o *terceiro-espaço*,[242] "desgarros como lhes chama Quetglas."[10] O distanciamento de uma arquitetura de "cristais sobre verde".[11]

"Serão estes espaços intermediários que constroem a estadia. Será sempre um «terceiro espaço» que não é nem uma casa nem a outra, que não é interior nem exterior, que não é nem lugar público nem casa... que não será nem uma estadia nem a contínua, mas dilatação sempre deste percurso entre uma e outra. Espaço intermediário necessário para aceder de um para o outro."[12]

A composição de três volumes no The Economist Building proporciona uma certa distância relativamente ao espaço urbano adjacente, prezando por uma paisagem urbana coesa, sem procurar uma desconexão, mas reinventando a relação entre volume e espaço público. Existe uma grande permeabilidade comparativamente às estruturas maciças adjacentes, que fecham o quarteirão, mas esta permeabilidade surge faseada – um primeiro volume de carácter público, o Banco, surge em contacto direto com a rua que, por sua vez, encosta num pátio a uma cota ligeiramente superior, onde pousam dois volumes, uma torre de escritórios e um bloco residencial, cujas entradas se encontram recuadas, "criando assim áreas de transição entre os edifícios e o pódio."[13] A praça, este *espaço entre,*[14] é trabalhado como um momento de permeabilidade, desafogo, de coletividade, surgindo como uma alternativa à rua perante a impossibilidade de perpetuar a sua associação ao seu carácter histórico: "O conceito de rua tradicional considerada como ambiente ativo tem vindo a ser alterado pelo aumento da mobilidade. […] Fora de casa é o primeiro ponto de contato onde as crianças contactam pela primeira vez com o mundo exterior. […] Reidentificar o homem com o seu ambiente não pode ser alcançado usando formas históricas de agrupamentos de casas."[15] Portanto, esta composição associada à extensão do espaço interior surge como um vazio carregado de possibilidades,

[8] Unidade curricular do primeiro ano do Mestrado Integrado em Arquitetura, na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

[9] Unidade curricular do segundo ano do Mestrado Integrado em Arquitetura, na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

[10] Luz Fernández Valderrama (1999), *op. cit.* 267.

[11] Manuel Mendes, "Acertos 3", aula teórica de Teoria II em 16/02/2024. Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

[12] Luz Fernández Valderrama (1999), *op. cit.* 267.

[13] Max Risselada, "The Space Between" *in Alison & Peter Smithson: A critical Anthology* (Ediciones Polígrafa, 2011), 351.Tradução própria.

[14] Tradução própria da expressão "the space between" de Alison & Peter Smithson.

[15] Alison Smithson, Peter Smithson, *Urban Structuring: Studies of Alison & Peter Smithson* (Studio Vista/Reinhold, 1967), 22.

de oportunidades de vivência e apropriação, "[…] este terceiro espaço dissolve os limites entre público e privado, entre individual e coletivo, entre «Eu» e os outros, então construímos um «lugar de cumplicidade»."[16]

Fazendo um paralelo com o exercício "Forma Urbana e Edificação Residencial: Investigação, Plano e Projeto" de Projeto III,[17] segue um excerto:

"Este volume acompanha a rua, e quebra, abrindo uma passagem para a zona do parque delimitada por um conjunto de pátios privados, enquanto transição do espaço interior privado e o espaço exterior público."[18]

É percetível a dificuldade de conceptualização do que são estes lugares, como caracterizar estes limites, estas transições, estes *terceiros-espaços*. Efetivamente existe um distanciamento da rua, a valorização de uma conexão com o parque (Fig. 2), é criada uma distância, um percurso, que por sua vez cria oportunidades. Como resultado desta permeabilidade surge, numa primeira instância, um momento de contacto direto com a rua, um lugar associado a um mercado de bens e serviços. Este espaço vazio passa então a ser um lugar onde ocorrem *atividades necessárias.*[19] A potencialidade de atividades que ocorrem neste espaço depende de inúmeros fatores, nomeadamente a maneira como foi desenhado. O espaço desafogado possibilita a permanência para conversar, para sentar nos bancos, para ser apropriado por mesas de cafés e fomentar relações sociais. O diálogo entre interior e exterior só é potencializado quando associado ao sujeito, à troca, à relação.

"Quando as áreas exteriores são de má qualidade, ocorrem apenas as atividades estritamente necessárias. As pessoas correm para casa. Quando as áreas exteriores são de elevada qualidade, […] também ocorrerá uma ampla gama de atividades opcionais porque o lugar e a situação agora convidam as pessoas a parar, sentar, comer, brincar e assim por diante."[20]

O plano (Fig. 2), que se manifesta como um limite físico entre os dois pátios, torna-se permeável através de um vão que permite a entrada. O plano ganha espessura e surgem escadas como resultado da dilatação do limite, passando a ser uma massa de ligação entre duas partes. Este segundo lugar, surge como um momento de coletividade, sem procurar uma desconexão com a cidade, mas reformulando essa relação. Este *terceiro-espaço* surge como um *lugar de cumplicidade* para as crianças brincarem juntas e crescerem fora de casa, um lugar para se desenvolverem *atividades opcionais* que, por sua vez, resultam em *atividades sociais*[21] e,

[16] Luz Fernández Valderrama (1999), *op.cit.* 271.

[17] Unidade curricular do terceiro ano do Mestrado Integrado em Arquitectura, na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, feita em simultâneo com a Unidade Curricular de Teoria II.

[18] Excerto do texto de apresentação do exercício "Forma Urbana e Edificação Residencial: Investigação, Plano e Projeto" de Projeto III.

[19] Jahn Gehl, *Life between Buildings* (6th ed., Island Press, 2011), 9. Excerto: "As atividades necessárias incluem aquelas que são mais ou menos obrigatórias: ir à escola ou ao trabalho, fazer compras, esperar pelo autocarro ou por alguém, fazer recados, distribuir correspondência […] Em geral, as tarefas e passatempos cotidianos pertencem a este grupo […] inclui a grande maioria das atividades feitas a pé. Como as atividades deste grupo são necessárias, a sua incidência é apenas ligeiramente influenciada pela estrutura física." Tradução própria.

[20] Jahn Gehl, *op. cit.* 9, 11. Excerto: "Atividades opcionais, ou seja, aquelas atividades que são participadas se houver um desejo de fazê-lo e se o tempo e o lugar o tornarem possível. Esta categoria inclui atividades como dar um passeio para respirar ar fresco, sentar e tomar banhos de sol. Essas atividades ocorrem apenas quando as condições externas são ideais, quando o clima e o local são convidativos". Tradução própria.

[21] Jahn Gehl, *op. cit.* 12. Excerto: "As atividades sociais são todas as atividades que dependem da presença de outras pessoas em espaços públicos. As atividades sociais ocorrem espontaneamente, como consequência direta do deslocamento e permanência das pessoas nos mesmos espaços." Tradução própria.

no limite, num lugar que se reduz ao contacto passivo, para simplesmente ver e ouvir outras pessoas. Os pátios surgem como dilatação do limite privado-público, um espaço exterior privado que procura ser permeável com o espaço público. A intenção não é diluir os limites entre público e privado. É utópico, talvez distópico, mas a intenção é procurar permeabilidade no limite, procurar conexão dentro do limite. É importante a distância, a distância assegura a privacidade. É importante o limite, o limite permite permeabilidade.

Citando Bruno Taut:

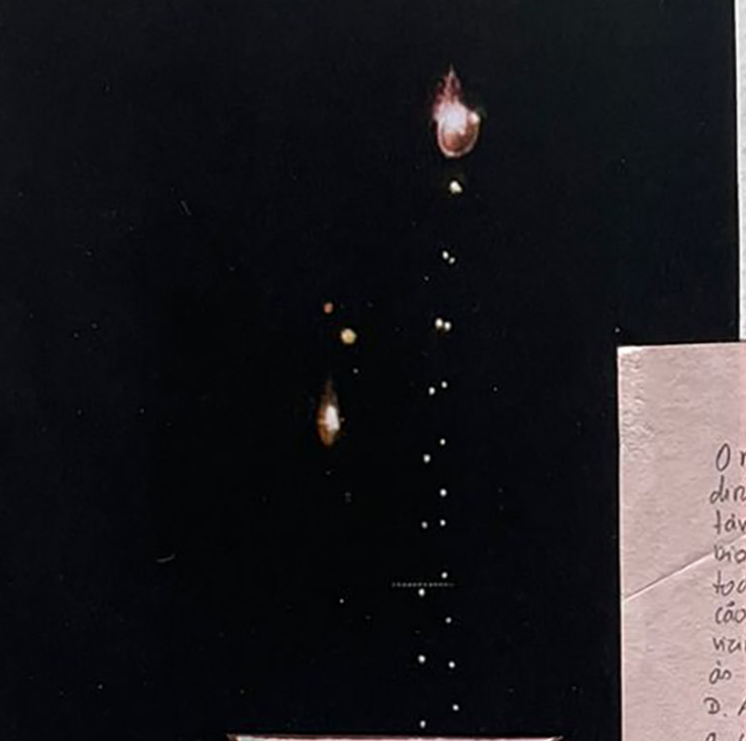
"A cortina não é mais uma separação, mas sim um recurso artístico cheio de significado: um vínculo estreito que une atores e espectadores."[22]

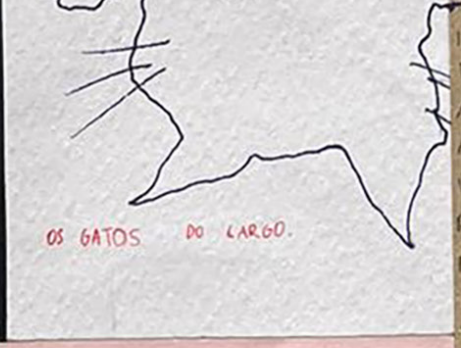
Esta intenção de proporcionar um espaço permeável surge antes de qualquer aspeto formal. Era clara a necessidade de existir uma conexão da cidade com o parque urbano, uma conexão entre as duas partes da cidade (Fig. 2). Não existiam momentos de desafogo, a rua só existia entre muros altos, o que tornava o ambiente pouco convidativo à permanência, ao desenrolar de interações sociais. A rua, insalubre, insegura, reduzia-se a um espaço de passagem apressada.

Aqui, a forma surge à posteriori – materializam-se dois volumes longitudinais que quebram a fronteira e trazem consigo permeabilidade. Refletindo, outrora não associaria volumes *em barra* a volumes que permitissem esta permeabilidade, que desenhassem lugares íntimos, estes pequenos espaços que pensava derivarem unicamente de *avanços e recuos* passíveis de serem apropriados. Era quase imediata a minha associação de permeabilidade a formas mais plásticas, com saliências e reentrâncias, porque, dessa forma, o limite exterior estendia-se, logo os espaços de contacto interior-exterior, enquanto oportunidades alimentadas pelas características específicas de cada aresta, multiplicavam. Depois de toda esta desconstrução, percebo que, partindo de uma intenção global, a forma, nas suas múltiplas vertentes, surge como resultado. Esta forma não deve traduzir um corpo inerte, mas um corpo dúctil dentro da sua intransigência. A conectividade, resultante da permeabilidade do limite, deve ir para além do volume, olhando para a cidade como espaço coletivo. O limite enquanto modelador de relações. Uma interdependência que procure dar vida à cidade, apropriá-la, e não se distanciar. Certamente esta permeabilidade do limite tem de ser muito ponderada, os limites não podem ser diluídos, tem de ser garantida segurança. Mas permeabilidade não implica transpor integralmente. A permeabilidade pode ser atingida com meros afastamentos da rua, por exemplo, proporcionando espaço público de qualidade, zonas de desafogo, como um terceiro espaço entre o edifício e a rua. Edifícios que têm uma forte relação com o espaço público transmitem por si só segurança, são convidativos à permanência, daí a importância de todos os edifícios se relacionarem com os espaços adjacentes, os espaços *não-casa*.[23]

[22] Luz Fernández Valderrama (1999), *op. cit.* 269.

[23] Termo usado por Giuseppe Terragni, consultado em: Luz Fernández Valderrama, *La construcción de la mirada: tres distancias* (Tese de doutoramento, Universidad de Sevilla, 1999), 192.





OS GATOS DO LARGO.

GOSTO MUITO DE IR LÁ FORA SENTIR A RUA. GOSTO MUITO DA VARANDA, DA JANELA TAMBÉM. EU VOU PARA A VARANDA, MAS SÓ ABRO A JANELA. A VARANDA TEM ESPESSURA, A VARANDA É UMA OPORTUNIDADE DE APROPRIAÇÃO DA DILATAÇÃO DO LIMITE INTERIOR- EXTERIOR. A VARANDA É MEMÓRIA DE CONVERSAS, DESABAFOS. AS PESSOAS, AS RELAÇÕES E A VARANDA.

TODA A PERMEABILIDADE NO LIMITE É PASSÍVEL DE SER APROPRIADA, A PORTA, A JANELA... A ESPESSURA, NO ENTANTO TRAZ CONFORTO. E O CONFORTO, CONVIDA À PERMANÊNCIA.

O MEU PRÉDIO

O meu prédio não está em contacto direto com a rua, tem uma certa distância. Existe um espaço intermediário. Aqui existem muitos gatos; quase todos os dias vejo alguém a passear o cão, mas sei que nem todos são meus vizinhos. A Dona Teresa, minha vizinha, às vezes vejo a D. Teresa, a irmã, e a D. Augusta (que vive no outro lado da rua), a conversar na entrada. Aquelas conversas rápidas que demoram muito. Este demorar potencia o sentido de comunidade, surge como um oásis no cidade e traz consigo um mar de oportunidades.



• FIGURA 2





A fachada é um limite com permeabilidade. Com vãos; portas, janelas.

A DILATAÇÃO DO LIMITE COMO ESPAÇO DE APROPRIAÇÃO.

Esta é a minha porta. A zona de entrada tem espessura, fazendo com que este espaço não seja unicamente para entrar.





Encosta-se na parede, quase sempre no telemóvel. É um espaço intermédio, resguardado! É aqui que eu sento sempre que espero pela minha boleia, é um espaço abrigado. Nós apropriamos o espaço. Nós apropriamos o limite.



Figura 3 – Composição Gráfica Própria.



Figura 4 – A permeabilidade no quarteirão do The Economist Building. Fonte: “Smithsons Plaza”, DSDHA - Architecture &Urban, https://www.dsdha.co.uk/projects/58f8b7d9420d2d0004000001/Smithson-Plaza. Composição Própria.

III. Considerações finais

Uma ideia-motriz singular e propositiva. Esta reflexão, resultante do desen-volvimento do processo de trabalho ao longo do ano lectivo, parecia invariável. Era inatingível identificar um mote transversal em projeto, uma intenção que permanecesse, porque efetivamente cada lugar tem a sua singularidade e cada projeto procura valorizar o local onde é inserido. Agora percebo que ter uma ideia-motriz singular e propositiva e uma intenção transversal não é mutuamente-exclusivo.

Somente perto do fim da escrita deste ensaio consegui[24] chegar a um termo, ainda que impreciso, que traduzisse o que queria transmitir.[25]

O limite pode ser permeável, flexível, mas não deixa de ser limite. Não é por uma parede ter vãos que deixa de ser limite entre interior e exterior. O limite interior-exterior pode ir da parede do quarto à guia da rua, esse limite pode tomar a forma de fachada, ou estender-se e compreender em si múltiplos momentos.

O limite não é uma linha. O limite, nas suas diversas manifestações, pode ganhar espessura, pode estender-se enquanto percurso, enquanto espaço percorrível, apropriável, alimentado por inter-relações.

Será limite uma palavra polissémica?

[24] Numa construção coletiva. As pessoas e a troca. Os amigos e a conversa. Esta construção de consciência foi alimentada por muitas pessoas e pelas suas manifestações, nas suas múltiplas vertentes.

[25] Queria falar de transição interior-exterior, mas não queria falar só de vãos, queria falar das múltiplas transições que separam ao mesmo tempo que unem, queria falar de pátios, formas, avanços, recuos, percursos. Queria falar da transição interior-exterior numa perceção menos literal, de o que é este interior e exterior do projeto, de o que são estes espaços intermediários. Queria falar dos limites e como os transformar, como os apropriar. Queria falar da distância, da permeabilidade, **da dilatação do limite como oportunidade**.

Referências

Adrian Forty, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture* (Thames & Hudson, 2000).

Alison Smithson, "How to recognize and read MAT-BUILDING, Mainstream architecture as it has developed towards the mat-building", *Architectural Design*, n.º 9 (1974).

Alison Smithson, Peter Smithson, *Urban Structuring: Studies of Alison & Peter Smithson* (Studio Vista/Reinhold, 1967).

Charles Eames, Ray Eames, "Powers of Ten™", 1977, vídeo, 09:00, https://youtu.be/0fKBhvDjuy0?si=e2Mule1jtql60G-L

Fernando Lanhas, *Coleção: O mundo do Universo; Génesis e Universo; O mundo mais próximo; Vida: O fenómeno vivo; Universo* (Museu Serralves: Museu de Arte Contemporânea, Gráficos Reunidos, Lda).

Fernando Távora, "Depoimento para uma aula na Escola Superior das Belas-Artes do Porto, em 21 de Maio de 1980", *in* "Eu sei...", *Revisitar Fernando Távora – Obra e Vida*, https://revisitavora.wordpress.com/2016/01/28/

Francis Strauven (2007), "Aldo van Eyck – Shaping the New Reality from the In-between to the Aesthetics of Number", *in CCA Mellon Lectures – CCA Study Centre*, https://www.cca.qc.ca/cca.media/files/1491/1392/Mellon12-FS.pdf

Herberto Helder, *Vocação Animal* (Publicações D. Quixote, 1971).

Jahn Gehl, *Life between Buildings* (6th ed., Island Press, 2011).

Juan Luis Trillo de Leyva, *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura* (Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones, 2001).

Lars Lerup, *Building the Unfinished. Architecture and Human Action* (SAGE Publications, 1977).

Luis Martínez Santa-María, *Intersecciones* (Editorial Rueda, 2004).

Luz Fernández Valderrama, *La construcción de la mirada: tres distancias* (Tese de doutoramento, Universidad de Sevilla, 1999).

Mario Bunge, *Física e Filosofia* (Editora Perspetiva, 2020).

Max Risselada, *Alison & Peter Smithson: A critical Anthology* (Ediciones Polígrafa, 2011).

U.PORTO
FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO

PUBLICAÇÕES DA FUNDAÇÃO SERRA HENRIQUES
2025