U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITECTURA

A célula prisional.

Entre a clausura e a dignidade humana

Renata Pereira Teixeira

M

2026

U.PORTO

Renata Pereira Teixeira. A célula prisional. Entre a clausura e a dignidade humana

A célula prisional. Entre a clausura e a dignidade humana

Renata Pereira Teixeira

M.FAUP **2026**

FACULDADE DE ARQUITETURA

Nota prévia

A presente dissertação está redigida ao abrigo do novo Acordo Ortográfico e é referenciada conforme a norma NP-405. As citações de publicações estrangeiras foram traduzidas para uma versão portuguesa a fim de assegurar a uniformidade linguística do texto. Os registos iconográficos estão identificados com [Fig. x].

A célula prisional.

Entre a clausura e a dignidade humana

Renata Pereira Teixeira

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, sob orientação do Prof. Doutor Luís Sebastião da Costa Viegas.
Porto, 2026

Agradecimentos

À família, *pela ética.*

À minha mãe, pelo suporte incondicional.
Ao meu pai, por alegrar o caminho.
À minha Irmã Juliana, por tudo e por tanto.
À Lua e à minha Madalena, pela companhia.

Aos amigos, *pela est(ética).*

Aos de Gondomar, por embelezarem o caminho e serem casa.
À Catarina, à Mariana, ao Pedro e ao Fábio.
Aos da faculdade e, em especial, às amigas que levo para a vida,
À Vivi, à Bea e à Bárbara.

Ao mundo laboral, *pela técnica.*

Ao Arquiteto Pedro Pais, pela oportunidade.
Aos "meus" alunos de Geometria Descritiva, que tanto me ensinaram, e ensinam.

Ao professor Luís Viegas, pela base e condensação desta tríade.
Pela orientação, pela disponibilidade e pela partilha de conhecimento.
Levo em mim a profunda admiração, assim como todas as lições e conselhos.

Aos que ficaram pelo caminho…

Obrigada.
A todos, sem exceção!

Resumo

A presente dissertação tem como objeto de estudo a cela prisional. Partindo de uma inquietação pessoal motivada pela visita ao Estabelecimento Prisional de Paços de Ferreira, a investigação testa o papel da Arquitetura enquanto mediadora entre a clausura física e a dignidade humana, incidindo sobre a unidade mínima de reclusão involuntária como o limite mais duro e severo da condição humana.

Com o objetivo de compreender de que forma o espaço físico molda ou condiciona a vivência em contexto de privação de liberdade, a dissecação da célula arquitetónica estrutura-se segundo três eixos fundamentais: a Ética, a Est(ética) e a Técnica. Esta matriz metodológica tripartida, apoiada nos planos secantes da filosofia de Gilles Deleuze e na reflexão epistemológica de Luís Viegas, para além de atuar de forma analítica, funciona como instrumento operativo de trabalho. A Ética, profundamente conceptual, preocupa-se com a dimensão moral do confinamento, definindo um limite claro entre punição e desumanização. A Est(ética), ancorada aos valores morais definidos pela ética, questiona a sensibilidade, a matéria e o impacto do limite físico no corpo humano. A Técnica, por fim, opera a grande escala, inserindo a cela individual no dispositivo multicelular e coletivo da prisão, refletindo sobre os mecanismos técnicos e funcionais que garantem a segurança, vigilância e controlo da instituição, em contraponto à crescente desmaterialização tecnológica.

Recorrendo a uma abordagem transdisciplinar, apoiada em autores de diversas áreas disciplinares, o percurso funde a abstração conceptual à fisicalidade do espaço arquitetónico, culminando no regresso ao seu ponto de partida, através de um diagnóstico prático e crítico à cela 042 do Estabelecimento Prisional de Paços de Ferreira, que testa e põe em ação o pensamento teórico fundamentado. Conclui-se, assim, a indispensabilidade da Arquitetura enquanto mecanismo disciplinar com responsabilidades profundamente educativas, sensitivas e operativas na salvaguarda e proteção da condição basilar humana.

Abstract

The present dissertation takes the prison cell as its object of study. Prompted by a personal concern following a visit to the Paços de Ferreira Prison, the investigation tests the role of Architecture as a mediator between physical confinement and human dignity, focusing on the minimum unit of involuntary seclusion as the harshest and most severe limit of the human condition.

Aiming to understand how physical space shapes or conditions the experience within a context of deprivation of liberty, the dissection of the architectural cell is structured around three fundamental axes: Ethics, Aesthetics (Est(ética)), and Technique. This tripartite methodological matrix, supported by the secant planes of Gilles Deleuze's philosophy and Luís Viegas's epistemological reflection, functions not only analytically but also as an operative working tool. Ethics, being deeply conceptual, is concerned with the moral dimension of confinement, defining a clear boundary between punishment and dehumanization. Aesthetics (Est(ética)), anchored in the moral values defined by ethics, questions sensibility, matter, and the impact of the physical limit on the human body. Finally, Technique operates on a large scale, inserting the individual cell into the prison's multicellular and collective dispositive, reflecting on the technical and functional mechanisms that ensure the institution's security, surveillance, and control, as a counterpoint to increasing technological dematerialization.

Drawing on a transdisciplinary approach supported by authors from various fields, the process merges conceptual abstraction with the physicality of architectural space, culminating in a return to its starting point through a practical and critical diagnosis of cell 042 at the Paços de Ferreira Prison, which tests and activates the grounded theoretical framework. Thus, it is concluded that Architecture is indispensable as a disciplinary mechanism with profound educational, sensitive, and operative responsibilities in safeguarding and protecting the fundamental human condition.

A presente dissertação estrutura-se a partir de três dimensões fundamentais: a Ética, a Est(ética) e a Técnica, que funcionam não só como categorias analíticas, mas como princípios basilares da prática e disciplina da Arquitetura. A cela prisional, enquanto espaço individual com implicações existenciais extremas, constitui um campo fértil para pôr à prova esses três pilares estruturantes.

> "Os três planos são irredutíveis com os seus elementos: plano de imanência da filosofia, plano de composição da arte, plano de referência ou de coordenação da ciência; forma do conceito, força da sensação, fundação do conhecimento; conceitos e personagens conceptuais, sensações e figuras estéticas, funções e observadores parciais."[1]

[1]DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix — *O que é a filosofia?* Lisboa: Editorial Presença, 1992, p.177

Mais do que um mero enquadramento teórico ou uma simples divisão temática, esta composição tripartida torna-se a verdadeira estrutura operativa do trabalho, disciplinando uma reflexão e um método de leitura sequencial que mapeia a própria dissecação do espaço individual de reclusão. Partindo da Ética (através do *conceito*), a mesma ganha corpo na Est(ética) (pela força da *sensação*) e materializa-se, por fim, na Técnica (pela exigência da *função*). É na interseção contínua destes três planos que se revela a sua indispensabilidade enquanto instrumento de projeto, influenciando profundamente a prática arquitetónica, onde a abstração filosófica e a fisicalidade da cela prisional se fundem indissociavelmente.

Sumário

Apresentação 9

01. da Ética 13

01.1 Espaço individual próprio: Intimidade e Humanidade 15
01.2 Confinamento Voluntário: Privacidade e Purificação 23
01.3 Confinamento Involuntário: Privação e Punição 33

02. da Est(ética) 41

02.1 Sensibilidade in(estética) 43
02.2 Corpo e Limite(s): Medida e Matéria 55

03. da Técnica 73

03.1 Sistema celular operativo: Isolamento e Disciplina 75
03.2 O dispositivo Panóptico: Vigilância e Observação 89

Desfecho 107
Fontes Bibliográficas 121
Fontes Videográficas/Audiovisuais 122
Fontes Iconográficas 123

Apresentação

A presente dissertação tem como objeto de estudo a cela prisional. *Entre a clausura e a dignidade humana,* a Arquitetura emerge como mediadora da relação entre o ser humano e o espaço contido, encontrando o seu limite mais duro e severo no contexto de privação de liberdade. Profundamente delicado e sensível, o tema parte de uma inquietação pessoal motivada pela visita guiada às instalações do Estabelecimento Prisional de Paços de Ferreira, que se revelou uma experiência peculiar e profundamente reflexiva, servindo como mote para o desenvolvimento do tema, colocado ao serviço da Arquitetura.

A dissecação da unidade mínima de reclusão vem, deste modo, através do espaço mais frágil, infeliz e opressor, combater uma realidade cruel que se vem afirmando com alguma força e pressa, sem nos apercebermos. Para tomarmos consciência dela, torna-se necessário, nós próprios, tomarmos a liberdade que (ainda) nos assiste, de nos submetermos a uma profunda introspeção. Este confronto e desconforto com a dura realidade, que não devemos ignorar, propicia "a luta contra o "caos" (sem ironias do absurdo, nem seduções surrealistas) [que] parece requisitar uma 'artilharia', pesada, triangulada entre a Filosofia, a Arte e a Ciência."[2]

Cabe-nos a nós, (e não aos outros!) enquanto cidadãos de uma sociedade conjunta, ter um papel ativo (ainda que inofensivo) no combate e defesa de valores que devem permanecer intemporalmente cumpridos. Enquanto (futuros) Arquitetos, temos ainda a responsabilidade acrescida de manipular conceptualmente e fisicamente a Arquitetura também nesse sentido. É precisamente sobre esta premissa que a dissecação do objeto de estudo desta dissertação se executa segundo três eixos fundamentais de pensamento: a Ética, a Est(ética) e a Técnica, convocados pelo professor e orientador Luís Viegas, na sua obra *Diálogos entre Arquitectura e Cidade: Por um campo multidimensional operativo.* Fundindo a artilharia disciplinar de Gilles Deleuze, que "faz 'atuar' os "planos secantes" – da Filosofia, da Arte e da Ciência"[3] com estes três eixos operativos, compreende-se que a prática arquitetónica decorre necessariamente de "uma reflexão sobre a ciência, do mesmo modo que a estética se tornou, essencialmente, uma reflexão sobre a arte e a filosofia moral, uma reflexão sobre a ética".[4]

Como método, estes três planos funcionam como uma estrutura disciplinar operativa que permite isolar, interpretar e confrontar arquitetonicamente o espaço de reclusão involuntária sob essas três lentes. Como conteúdo, os mesmos revelam-se verdadeiramente indispensáveis à sustentação teórica desse espaço, que espelha a realidade mais vulnerável da existência humana. Se considerarmos expandir este universo de análise, compreendemos que estes três domínios intersetam frequentemente o nosso quotidiano e que tudo, ao nosso redor, acaba por se resumir/enquadrar a eles: à Ética, à Est(ética) e à Técnica.

[2] VIEGAS, Luís Sebastião da Costa — *Diálogos entre Arquitectura e Cidade: por um campo multidimensional operativo*. Porto: FAUP, 2015, p.145

[3] Ibidem, p.46

[4] BLANCHÉ, Robert – *A epistemologia. 3.ª ed. Vila da Feira: Editorial Presença, 1983, p. 147. apud* VIEGAS, Luís Sebastião da Costa — *Diálogos entre Arquitectura e Cidade: por um campo multidimensional operativo*. Porto: FAUP, 2015, p.138

Da Ética, emerge do confronto com a frágil dimensão moral, educativa e instrutiva que caracteriza os estabelecimentos prisionais, marcados pela anulação e violação de dignidade humana. Que condição Humana é, então, admissível em contexto de privação de liberdade? Neste primeiro capítulo, a procura de uma resposta não se limita à reflexão de valores morais, interrogando o modo como a Arquitetura "participa" ou resiste a sistemas que anulam o ser humano, definindo um limite claro entre punição e desumanização.

Baseada na teoria de que "as subcategorias são o melhor no sentido relacional das coisas"[5], a presente reflexão desdobra-se em três momentos. O primeiro momento "Espaço individual próprio: Intimidade e Humanidade", profundamente teórico e filosófico, ressalva a importância e a necessidade de o ser humano possuir um espaço exclusivamente seu, onde preserva a sua identidade e interioridade, sem comprometer, no entanto, a partilha coletiva pela indispensabilidade de convívio social. Os subcapítulos seguintes, "Confinamento voluntário: Privacidade e Purificação" e "Confinamento involuntário: Privação e Dignidade", estabelecem a ponte entre a Privacidade e a Privatividade (privação) através da análise, comparação e contágio da abrangência de espaços próprios, desde as celas monásticas e prisionais às células habitacionais, sem que se percam de vista os valores morais que regem e protegem a Humanidade.

[5] VIEGAS, Luís, na arguição do dia 13 de Novembro de 2025.

Da Est(ética), profundamente enraizada na ética, questiona a possibilidade de existência de beleza no espaço de contenção involuntária. Poderá uma cela ser bela? Num primeiro momento, intitulado "Sensibilidade in(estética)", mais crítico e especulativo, considera-se fundamental despir o conceito das conotações subjetivas e superficiais que o envolvem, assim como dotar-lhe de características verdadeiramente essenciais, daquilo que só a Arquitetura é capaz de comunicar ao corpo e à alma, através dos sentidos, responsáveis pela penetração e interiorização do indivíduo, em permanente diálogo com o espaço individual de reclusão. Por consequência, num segundo momento, mais físico e sensorial, "Corpo e Limite(s): Medida e Matéria", aprofunda-se espacialmente a cela prisional, desde o seu limite à forma, ao vão da janela e da porta, à luz que entra e atmosfera que cria, à matéria, à métrica e, por fim, ao corpo humano, uma vez que é o espaço físico que molda a experiência e vida humana.

Da Técnica, numa abordagem mais abrangente, operativa e disciplinar, insere a cela, até ao momento tratada individualmente, no dispositivo multicelular da prisão. Como opera, então, a Arquitetura? Em detrimento do alcance nas novas tecnologias, que caminham para a anulação do papel da Arquitetura enquanto dispositivo de segurança e vigilância, é objetivo no primeiro momento deste capítulo intitulado "Sistema celular operativo: Isolamento e Disciplina", devolver importância e liderança à Arquitetura e aos seus elementos organizadores e estabelecedores de ordem, através do seu estudo tipológico, em planta e corte. Esta abordagem permite, num segundo momento, em "O dispositivo Panóptico: Vigilância e Observação", compreender como se consolidam visualmente as estratégias de segurança, vigilância e controlo da prisão, sem reduzir o espaço a um mecanismo puramente funcional e instrumental que comprometa a interioridade e intimidade do indivíduo, consideradas inerentes à condição humana.

A dissecação da célula arquitetónica pela ética, pela estética e pela técnica, funde-se e condensa-se, no desfecho, num só plano colorido, que outrora se revelou negro e cinzento, motivando e impulsionando o rumo desta dissertação. Para além de validar imediatamente a interseção e interdependência dos três planos, a mesma reflete a operatividade cromática do processo de "montagem" da dissertação.

Metodologicamente, o estabelecimento de um código de cores ajuda a compartimentar e a organizar esta tríade estrutural. Tematicamente, os conteúdos, e cromaticamente, o próprio documento. O amarelo, por estar associado na prática arquitetónica à ideia de demolição, reflete criticamente sobre questões morais sinalizando a ética. Contrariamente, o vermelho sinaliza a técnica, remetendo para a construção operativa daquilo que se irá construir. Já a cor azul, numa perspetiva mais sensorial e atmosférica, representa o horizonte, aprofundada mais adiante. A composição das três cores primárias procura, à semelhança das obras de Piet Mondrian e da Arquitetura prisional, estabelecer a ordem, a essência e a harmonia das partes na relação com o todo e com o corpo.

Este estudo socorre-se, ainda, do pensamento e obras de diversos autores de áreas distintas, desde a Arquitetura à Filosofia, à Nanociência, à História, às Artes plásticas e ao Cinema, que expandem e enriquecem o estudo do espaço arquitetónico através de uma transdisciplinaridade que permite compreender de que forma a Arquitetura molda ou condiciona a vivência do espaço de reclusão involuntária. Na perspetiva do que se propõe, esta dissertação interroga, sob as óticas da Ética, da Est(ética) e da Técnica, se a Arquitetura é digna de cumprir as suas funções no espaço de punição. Encerrando precisamente no regresso ao ponto de partida que motivou esta investigação, realiza-se um diagnóstico prático à cela 042 do estabelecimento prisional de Paços de Ferreira, agora com outra bagagem e, por isso inevitavelmente também, com um novo olhar.

da Ética

01

01.1 Espaço individual próprio: Intimidade e Humanidade

"Os problemas da humanidade resultam da incapacidade do homem em sentar-se sozinho numa sala"[6]

Ao longo da nossa existência, vivemos imersos numa avalanche de questionamentos e problematizações. Contudo, como recorda Prem Rawat, "às vezes não conseguimos fazer uma pergunta muito simples: quem sou eu?"[7]. É precisamente nesta interrogação que se encontra o ponto de partida para a reflexão sobre a condição humana, pois, tal como o próprio autor acrescenta, "na resposta a essa pergunta estão os alicerces fundamentais do ser humano e da sua humanidade."[8]

Outra questão que emerge neste contexto é "o que estamos fazendo?", central na obra-âncora deste capítulo, *A Condição Humana* de Hannah Arendt, "que aborda somente as manifestações mais elementares da condição humana, aquelas atividades que tradicionalmente, e também segundo a opinião corrente, estão ao alcance de todo o ser humano"[9]. Assim, entre o ser e o fazer, entre a consciência individual e a ação coletiva, delineia-se o território de análise desta investigação, onde a Arquitetura é convocada como instrumento para a reflexão moral e ética sobre o habitar Humano.

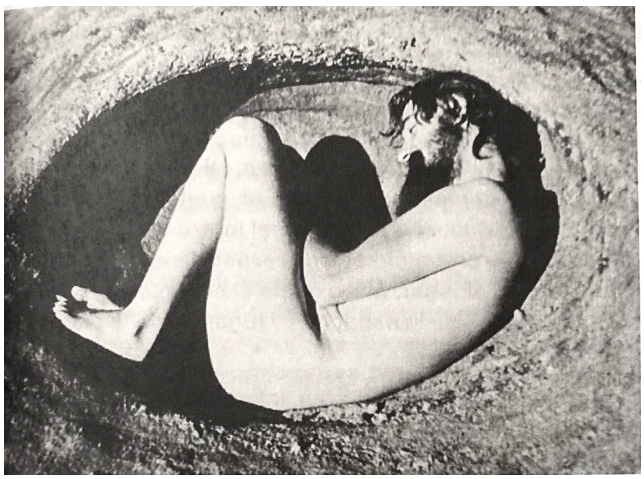
Na procura incessante pelos alicerces da humanidade e pela sua essencialidade, torna-se imprescindível regressar às origens, ao primitivismo, onde nascem as primeiras formas de espaço individual decorrentes das necessidades vitais do Ser Humano. É precisamente nesta perspetiva que o corpo se apresenta como o primeiro e principal mediador entre o Homem e a natureza, uma vez que a génese do espaço individual parece estar intimamente ligada à origem do Homem, bem como à sua condição física e sensorial, evidenciada pela definição do espaço como uma terceira pele.

[6] PASCAL, Blaise — *Pensamentos*. Fragmento 139, séc. XVII. Tradução livre a partir da citação evocada na obra cinematográfica BRICK (2005).

[7] RAWAT, Prem *in 2077 - 10 Segundos Para o Futuro*. Episódio 4: "Uma Sede Insaciável". Realização de Joaquim Leitão. Lisboa: RTP, 2018.

[8] *Ibidem*

[9] ARENDT, Hannah — *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Lisboa: Relógio d'Água, 2001, p.13



[Fig. 1]
Abrigo na natureza remetendo para o refúgio natural e primordial do embrião humano que transporta consigo a necessidade de abrigo subsequente à nascença, até à morte.

> *"O embrião humano atravessa, no útero da mãe, toda a fase de desenvolvimento que corresponde à evolução do reino animal. E quando o ser humano nasce, a sua perceção sensorial iguala-se à de um cachorro recém-nascido. A sua infância passa por todas as transformações que correspondem à história da humanidade."*[10]

O primeiro refúgio humano apresenta-se como "uma substituição do útero, a primeira morada"[11] e emerge de um instinto de proteção que antecede a arquitetura formal, uma vez que, antes da construção de abrigo próprio, o Homem recolheu-se e encontrou o seu refúgio na natureza (fig.1). É, segundo esse gesto simbólico e elementar de abrigar e proteger o corpo que se erguem, posteriormente, as primeiras manifestações arquitetónicas e, com elas, o vínculo entre o espaço privado e a necessidade de sobrevivência. Compreende-se, assim, que "o que quer que toque a vida humana ou entre em duradoura relação com ela, assume imediatamente o carácter de condição da existência humana. Os homens, independentemente do que façam, são sempre seres condicionados"[12], pela natureza da sua própria existência. Esta ideia de que a própria condição humana está, em si mesma, condicionada ajuda a fixar limites e princípios basilares inquebráveis, comuns a todos os seres. Neste sentido, o indivíduo singular é tido como parte de um conjunto de seres, fomentando uma certa tensão entre individualidade e pluralidade.

> *"A pluralidade é a condição da ação humana pelo facto de sermos todos os mesmos, isto é, humanos, sem que ninguém seja exatamente igual a qualquer outra pessoa."*[13]

Já o conceito de individualidade, não tão linear, transformou-se historicamente, adquirindo significados diferentes dos da contemporaneidade. Se associamos, atualmente, o mesmo à ideia de interioridade, ainda que pertença à esfera mais íntima do ser, este sempre oscilou, ao longo da história, entre a esfera pública e a esfera privada.

[10] LOOS, Adolf — *Ornamento e crime.* Trad. Marques Lino. 2.ª ed. Lisboa: Cotovia, 2014, p.223

[11] FREUD, Sigmund — O Mal-Estar na Civilização. Lisboa: Relógio de Água, 2008, p.43

[12] ARENDT, Hannah — *A condição humana.* Trad. Roberto Raposo. Lisboa: Relógio d'Água, 2001, p.17

[13] *Ibidem*, p.16

Na antiguidade clássica, o espaço público era considerado o local de afirmação da singularidade de cada ser humano, "por outras palavras, a esfera pública era reservada à individualidade. Era o lugar único onde os homens podiam mostrar quem realmente e inconfundivelmente eram."[14] Só era, portanto, considerado indivíduo verdadeiramente humano quem pertencesse à polis, isto é, ao espaço da *ação* e da memória, ao espaço da liberdade.

[14] ARENDT, Hannah — *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Lisboa: Relógio d'Água, 2001, p.51

> "Nenhuma vida humana, nem mesmo a vida do eremita em meio à natureza selvagem, é possível sem um mundo que, direta ou indiretamente, testemunhe a presença de outros seres humanos."[15]

[15] *Ibidem*, p.16

Desta forma, reconhece-se que a existência individual digna só se realiza na sua plenitude quando nos inscrevemos no espaço comum de partilha coletiva, ou seja, quando nos permitimos ser vistos, ouvidos e percecionados pelos outros. Por outro lado, a autora reforça que "Para o indivíduo, viver uma vida inteiramente privada, significa, acima de tudo, ser destituído de coisas essenciais à vida verdadeiramente humana."[16]

[16] *Ibidem*, p.68

A privacidade, por sua vez, designada como *privatividade,* na sua obra *A Condição Humana,* por estar inicialmente associada à ideia de privação de acesso à esfera pública, "era o plano no qual as necessidades da vida, da sobrevivência individual e da continuidade da espécie eram atendidas e garantidas. Uma das características da privatividade, antes da descoberta da intimidade, era que o homem existia nessa esfera não como um ser verdadeiramente humano, mas somente como exemplar da espécie animal humana"[17], por estar submetido à contingência da vida e, portanto, sendo destituído de liberdade.

[17] *Ibidem*, p.55

Nessa época, a liberdade residia exclusivamente na esfera pública. Como refere Hannah Arendt, "Ser livre significava ao mesmo tempo não estar sujeito às necessidades da vida nem ao comando de outro e também não significava comandar"[18]. Nesta lógica, a esfera privada restringia-se unicamente ao domínio do *labor*, que "significava ser escravizado pela necessidade, escravidão esta inerente às condições da vida humana"[19], que deveria permanecer oculta, assim como toda a atividade pertencente ao domínio do corpo, do doméstico, da reprodução e manutenção da vida humana.

[18] *Ibidem*, p.41

[19] *Ibidem*, p.94

> *"Hoje, não nos ocorre, de pronto, esse aspeto de privação quando empregamos a palavra "privatividade"; e isto, em parte, se deve ao enorme enriquecimento da esfera privada através do moderno individualismo."*[20]

[20] *Ibidem* p.48

Nos dias de hoje, o privado já não carrega a conotação negativa de privação, uma vez que, "O carácter privativo da privatividade, a consciência de se estar privado de algo essencial numa vida passada exclusivamente na esfera restrita do lar, perdeu sua força e quase se extinguiu no cristianismo."[21] Este abandono e mudança de mentalidade abriu caminho para a valorização da interioridade do Homem como uma nova forma de existência individual. O que antes se apresentava como um espaço limitativo e de subsistência, torna-se agora um espaço íntimo, emocional, espiritual e introspetivo.

[21] *Ibidem*, p.69

A liberdade outrora experienciada exclusivamente em público, e que dependia da presença do outro, emerge agora na privacidade como uma conquista simbólica do ser humano pela construção de um lugar de refúgio interior, onde a intimidade e consciência de si se tornam uma nova expressão de liberdade. Desta forma, o espaço privado deixa de dizer respeito apenas à satisfação das necessidades biológicas, passando a integrar o território da introspeção e construção de identidade. Se o antigo abrigo primitivo assegurava a sobrevivência do corpo, assim como a privatividade, o espaço privado, ao longo da história, passou a garantir também a sobrevivência da interioridade humana.

Face ao exposto, entende-se que a própria condição humana se encontra condicionada pela indispensabilidade de um espaço próprio que transcenda a necessidade e a mera contenção corporal, por forma a garantir também a preservação da interioridade e intimidade do ser humano.

> *"A intimidade surge como uma fuga do mundo, de toda a sua exterioridade, em direção a um espaço destinado à subjetividade individual."*[22]

A partir desta transformação histórica, a alma, enquanto dimensão invisível do Homem, passa também a integrar a condição humana, para além do corpo. Pelas palavras de Arendt, "A intimidade do coração, ao contrário da intimidade da moradia privada, não tem lugar objetivo e tangível no mundo"[23]. Ela habita no interior do corpo humano que, por sua vez, se torna mediador entre a sua interioridade e a exterioridade espacial, entre o dentro e o fora, entre o visível e o invisível. Desta forma, a intimidade deixa de ser encarada apenas como estado psicológico, tornando-se condição espacial de um lugar simbólico de recolhimento. Como confirma Michel Foucault, "o espaço interior do corpo e da alma pode ser descoberto quando o indivíduo se isola o suficiente"[24], uma vez que a Arquitetura, enquanto extensão sensorial do corpo, é o local onde a alma também se recolhe. Assim, o espaço, ao envolver o corpo, envolve também o intelecto e o espírito, intensificando a dualidade entre o corpo e a alma, entre o confinamento físico e a liberdade interior, que emergem na própria condição humana como uma condição simultaneamente arquitetónica e existencial.

> *"Ter um espaço próprio permite construir um lugar escondido, que diz respeito apenas a si mesmo, onde cada indivíduo pode escolher mostrar-se ou esconder-se."*[25]

Possuir um espaço próprio tornou-se, então, ao longo do tempo, uma necessidade ética e condição fundamental da existência humana. A ausência deste espaço individual exclui a possibilidade de podermos existir confrontados com a nossa própria companhia, de nos conhecermos profundamente e descobrirmos quem inconfundivelmente somos. É, então, no limiar desta necessidade humana e arquitetónica que emerge o espaço celular, através da compartimentação dos espaços para a criação de universos singulares.

[22] *SILVA, Ana Sofia Pereira da — La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX. Buenos Aires: Diseño, 2015*, p.17

[23] ARENDT, Hannah — *A condição humana.* Trad. Roberto Raposo. Lisboa: Relógio d'Água, 2001, p.48

[24] FOUCAULT, Michel — *Vigiar e punir: nascimento da prisão.* Trad. Raquel Ramalhete. 16.ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997, p.27

[25] SILVA, Ana Sofia Pereira Da — *Op. cit.*, p.17



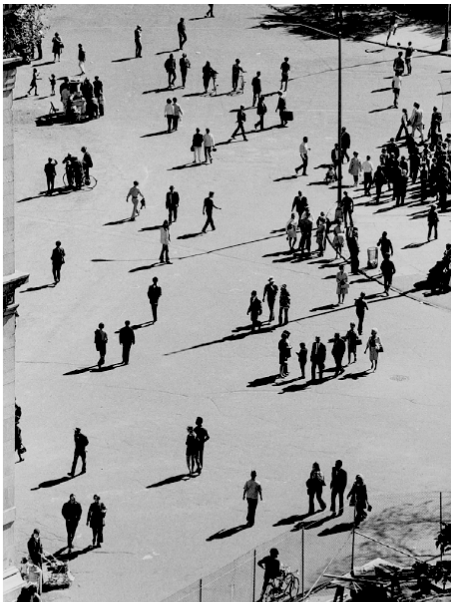
[Fig.2] Frederick Kiesler no interior de uma maquete orgânica, em 1963. A imagem retrata o arquiteto curvado num refúgio celular orgânico, que se apresenta como uma extensão do corpo humano, focado na obtenção de liberdade individual e imersão na interioridade.

"A eleição da palavra celular que vem do latim - cellula, significa originalmente habitação pequena [...] [e] dirá respeito à dimensão espacial implícita neste termo que não apenas fornece seu sentido original, mas também seu emprego na tradição da vida eclesiástica, relativa às células individuais onde habitam os monges, ou até mesmo ao encerramento da cela do cárcere."[26]

A cela, enquanto matéria arquitetónica, parece estar intimamente relacionada com o conceito de célula, uma vez que, enquanto unidade elementar do espaço, a mesma é capaz de funcionar isoladamente, sendo, no entanto, indissociável de outras células para o seu total e devido funcionamento. Tal como a célula biológica, a célula espacial só funciona como parte de um todo, como elemento singular que precisa de articulação, uma vez que, "Todas as células contêm outras células, exceto a célula germinal que é a primeira, que cria um princípio, uma nova forma de vida."[27] Deste modo, o espaço celular parece apresentar-se como uma metáfora da própria condição humana, isto é, a coexistência e interdependência entre individualidade e pluralidade, fomentada pela consciência de isolamento pertencente a um todo.

[26] SILVA, Ana Sofia Pereira da — *La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX.* Buenos Aires: Diseño, 2015, p.186

[27] *Ibidem*, p.196



[Fig. 3]
Exposição *Caminhando na Imagem,* 2019
Fotografia de André Kertész.

Se, por um lado, como vimos, a intimidade se constrói a partir do isolamento na unidade celular, por outro lado, fora dela, temos a "Intimidade que pode ser uma coisa compartilhada."[28] À semelhança da *privatividade*, a intimidade também não é absoluta nem sempre solitária, podendo ser partilhada além das quatro paredes através do estabelecimento de laços de "familiaridade". Neste sentido, a intimidade, além do seu estatuto singular e pessoal, torna-se ainda condição partilhada da espécie humana, uma vez que "a vida, para sua manutenção individual e sobrevivência como vida da espécie, requer a companhia de outros."[29]

> *"O estabelecimento de locais sociais, a capacidade de viver uma vida em conjunto é apresentada como uma das condições inerentes à humanidade."*[30]

É precisamente nesta dimensão íntima de partilha que emerge a indispensável dimensão social do habitar humano. Pelas palavras de Arendt, "É somente com o ulterior conceito de uma 'sociedade da espécie humana' que o termo 'social' começa a adquirir o sentido geral de condição humana fundamental."[31] No limite, o ser humano totalmente isolado, por mais privado que seja, continua indiretamente ligado e enraizado a uma rede de valores e práticas culturais coletivas que, inevitavelmente, penetram a sua intimidade. Assim, esta deixa de ser encarada simplesmente como domínio pessoal, afirmando-se também como condição partilhada, onde "especialmente a Arquitetura, constitui suficiente testemunho de uma estreita relação entre o social e o íntimo."[32] O espaço, enquanto mediador dessa relação, tanto permite o recolhimento como a comunicação, tornando-se, ele mesmo, um veículo de humanização.

Posto isto, constata-se que a distinção entre o público e o privado, outrora bastante vincada e clara, "típica dos estágios iniciais da era moderna, foi um fenómeno temporário que trouxe a completa extinção da própria diferença entre as esferas privadas e pública, na submersão de ambas na esfera do social."[33]

[28] SILVA, Ana Sofia Pereira da — *La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*. Buenos Aires: Diseño, 2015, p.156

[29] Arendt, Hannah; Raposo Roberto - *A condição humana*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001, p.40

[30] SILVA, Ana Sofia Pereira Da — *Op. cit.*, p.16

[31] Arendt, Hannah — *Op.cit.*, p.33

[32] *Ibidem*, p.49

[33] *Ibidem*, p.79

O percurso desde a *privatividade* até à intimidade partilhada transporta consigo uma profunda mutação no modo como o ser humano perceciona e habita o espaço individual. Este, por sua vez, foi adquirindo diferentes significados ao longo do tempo, afirmando-se como lugar de recolhimento, de introspeção e contemplação, mas também de clausura e punição. Como concretizações arquitetónicas destes pontos, tem-se, portanto, o quarto (enquanto célula doméstica), a cela monástica (enquanto célula espiritual) e a cela prisional (enquanto célula punitiva). Esta última, por se tratar do sítio mais obscuro e sombrio, remete para "a parte mais infeliz e mais oprimida da humanidade"[34], ausente do bem mais precioso que é a liberdade, ganhando especial relevância por se situar no limiar da própria Condição Humana. Como assegura Michel Foucault, em *Vigiar e Punir*, "No pior dos assassinos, uma coisa pelo menos deve ser respeitada, sua humanidade."[35] Enquanto matéria ética, a Arquitetura é ainda interpretada como agente transformador do ser humano, num gesto de isolar para transformar, capaz de penetrar o indivíduo, de o (re)educar e (re)habilitar.

> *"Nesse sentido, a Arquitetura é interpretada como uma ferramenta de controle, de reforma, com a intenção de participar do desenvolvimento humano também como disciplina moralizadora."*[36]

A cela prisional, enquanto expressão máxima de se estar só, representa o limite mais sensível e vulnerável da Arquitetura, uma vez que a reclusão involuntária conduz-nos para a forma mais acentuada e severa da punição. Parece, portanto, pertinente e urgente dissertar sobre o tema, integrando contributos de outras esferas, nomeadamente dos espaços de clausura voluntária, como o doméstico e o espiritual, fundamentais para devolver à cela a possibilidade de habitar dignamente a introspeção. Entre a privacidade e a privação, entre o recolhimento voluntário e involuntário, emerge um território comum que revela a essência mais profunda do habitar humano.

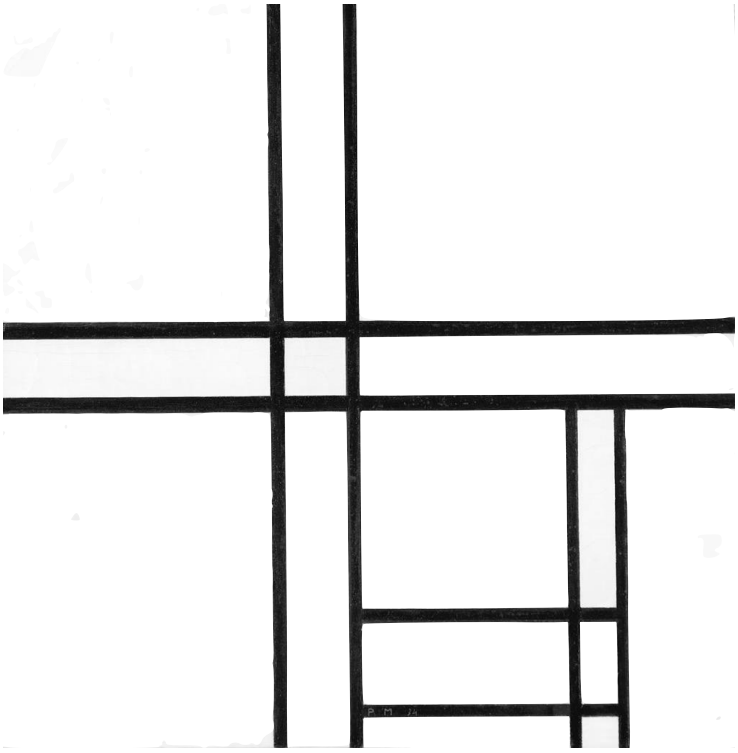
> *"Em ambos os casos, os homens tornam-se seres inteiramente privados, isto é, privados de ver e ouvir os outros e privados de ser vistos e ouvidos por eles. São todos prisioneiros da subjetividade de sua própria existência singular"*[37]

[34] FOUCAULT, Michel — *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 16.ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997, p.240

[35] *Ibidem*, p.63

[36] SILVA, Ana Sofia Pereira da — *La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*. Buenos Aires: Diseño, 2015, p.16

[37] ARENDT, Hannah — *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Lisboa: Relógio d'Água, 2001, p.68



[Fig. 4]
Composition in Black and White with Double Lines (Composição em Preto e Branco com Linhas Duplas), Piet Mondrian, 1934.

01.2 Confinamento Voluntário: Privacidade e Purificação

Partindo da premissa fundamentada da indispensabilidade de um espaço individual próprio, inerente à condição humana, para a preservação da sua dignidade e humanidade, depreende-se que este nem sempre se encontra limitado fisicamente, podendo encontrar lugar também na imensidão da sua ausência.

> *«A floresta sobretudo, com o mistério do seu espaço indefinidamente prolongado para além do véu dos seus troncos e das suas folhas, espaço velado para os olhos, mas transparente para a ação, é um verdadeiro transcendente psicológico».* [38]

À semelhança dos primórdios da humanidade, também o Eremita procura refúgio na Natureza. Motivado pela necessidade de afastamento e fuga da sociedade, em busca não de abrigo, mas de uma nova naturalidade, o Eremita encontra o seu lugar isolando-se na imensidão do espaço ilimitado. Para além de habitar a floresta, o Eremita caracteriza-se pela atitude voluntária de isolamento do mundo, pela reunião, em si, das condições necessárias para o encontro com Deus e consigo mesmo, e pela purificação da alma através da vida no deserto. Compreende-se, deste modo, que o isolamento transcende a mera contenção física, resguardando-se espiritualmente no interior do próprio corpo humano. O *deserto*, por sua vez, "Ao ser um território infértil, ele se torna inapto para a constituição do mundo, e [...] o lugar onde o mundo social não encontra condições para existir é o lugar ideal para buscar o isolamento"[39], assim como para alcançar uma "tranquilidade 'transcendente', um silêncio 'transcendente'."[40]

[38] MARCAULT *apud SILVA, Ana Sofia Pereira da — La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX. Buenos Aires: Diseño, 2015*, p. 170.

[39] SILVA, Ana Sofia Pereira da — *La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX.* Buenos Aires: Diseño, 2015, p.123

[40] BACHELARD, Gaston — *A poética do espaço.* 3.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.171

Exclusivamente na presença de si mesmo, "[…] perdido no silêncio do espaço infinito."[41], torna-se inevitável a relação entre a imensidão infinita do exterior e a imensidão íntima interior do ser humano, tal como confirma Gaston Bachelard ao afirmar, a propósito das imagens do deserto no livro de Philippe Diolé, que "A imensidão no deserto vivido ressoa em uma intensidade do ser íntimo."[42] A propósito da escrita de Baudelaire, o mesmo também afirma que "Vasto é uma das palavras mais Baudelairianas, [e] a palavra que, para o poeta, marca mais naturalmente a infinitude do espaço íntimo."[43] Na mesma linha de pensamento, "Em L'amoureuse initiation, Milosz escreve: «Contemplava o jardim das maravilhas do espaço com a sensação de olhar para o mais profundo, para o mais secreto de mim mesmo; e sorria, porque nunca tinha sonhado tão puro, tão grande, tão belo!»[44]

Depreende-se, assim, entre o Homem e a Paisagem, que o ato contemplativo da natureza pura se apresenta como um caminho para a imersão na interioridade do Homem e que "[…] a alma, como dizia Leibniz, não faz nada nem age, mas está […] presente, conserva; a contração não é uma ação, mas uma paixão pura, uma contemplação […]"[45], no caso de uma atmosfera que incide única e exclusivamente sobre questões essenciais e existenciais da vida humana.

> *"A contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de espírito tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que carrega o sinal de um infinito."*[46]

A transposição do infinito espacial exterior para a infinidade de pensamentos e reflexões interiores transforma o espaço em espírito, o espacial em espiritual, a espacialidade em espiritualidade, "onde o indivíduo se encontra sozinho com a entidade criadora e protetora"[47], isto é, a natureza. Para além da espiritualidade, e "já que o propósito do hábito do deserto é consagrado apenas à fé anterior ao Deus único"[48], o Eremita revela-se, posteriormente, um ser profundamente religioso, uma vez que "Em torno dos séculos III e IV muitos cristãos, para fugir das perseguições e se dedicar com liberdade à vida espiritual, se refugiaram no deserto"[49].

> *"Se o monge ermitão busca o isolamento a partir do isolamento dos demais, buscando tradicionalmente no seio da naturalidade desabitada a solidão, o monge que habita o mosteiro encontra-se em sua cela da reclusão. Se o monge eremita está isolado em sua solidão, o monge que reside no mosteiro compartilha sua solidão com os outros."*[50]

Compreendida a imensidão como uma conquista interior, a espiritualidade e a necessidade de isolamento não se esgotam no espaço ilimitado da natureza, encontrando também lugar no espaço arquitetónico limitado. Como afirma Bernard Tschumi, «Cancelar os limites… é cancelar a Arquitetura por completo.»[51], admitindo que «os limites são áreas estratégicas da Arquitetura, a base a partir da qual se pode lançar uma crítica das condições existentes.»[52] Assim, a prática religiosa, partilhando os mesmos princípios e valores da vida eremita, exige institucionalização e contenção física. Entre as duas formas de habitar a solidão, ora na imensidão da natureza, ora na contenção da cela monástica, constata-se que "A paisagem natural nunca pode expressar solidão da mesma forma que um edifício, [uma vez que] A natureza não precisa do homem para se explicar, mas um edifício representa seu construtor e procede à sua ausência."[53]

[41] HARRIES, Karsten – *Função ética da arquitetura in* NESBITT, Kate (org.) — Theorizing a New Agenda for Architecture. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996, p.395.

[42] BACHELARD, Gaston — *A poética do espaço*. 3.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.185

[43] *Ibidem*, p.174

[44] *Ibidem*, p.173

[45] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix — *O que é a filosofia?* Lisboa: Editorial Presença, 1992, p.185

[46] BACHELARD, Gaston — *Op. cit.*, p.168

[47] SILVA, Ana Sofia Pereira da — *La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*. Buenos Aires: Diseño, 2015, p.128

[48] *Ibidem*

[49] *Ibidem*, p.122

[50] *Ibidem*

[51] TSCHUMI, Bernard *apud* NESBITT, Kate (org.) — Theorizing a New Agenda for Architecture. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996, p.150.

[52] *Ibidem*

[53] HARRIES, Karsten – *Função ética da arquitetura. in* NESBITT, Kate (org.) — Theorizing a New Agenda for Architecture. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996, p.395.



[Fig. 5]
Zabriskie Point, California, USA, 1982
Fotografia de Raymond Depardon.

Do mesmo modo que o Eremita procura a fuga do mundo, também o monge demonstra "vestígios da necessidade de habitar paralelo (à sombra) ao mundo mundano apenas nas construções muradas dos mosteiros ou conventos de clausura"[54], no entanto, ao contrário da imensidão da solidão, radical e absoluta, na solidão monástica "o isolamento é conseguido através da concepção do espaço, da hermeticidade das celas, através das rotinas e práticas cotidianas"[55], que testemunham momentos de partilha e convívio social, essenciais à vida humana, como abordado anteriormente. Entre a individualidade e a pluralidade, a vida em comunidade nos mosteiros e conventos não prescinde de uma prática religiosa disciplinada de maneira a estabelecer a ordem e garantir o bom funcionamento da totalidade da estrutura monástica. No entanto, como sublinha Evans, "a importância na história penal não estava na disciplina em si, mas no novo pilar em que essa disciplina se baseava: silêncio, confinamento solitário, exposição a rituais religiosos e, por trás de tudo isso, a Arquitetura."[56]

Estabelecendo o paralelo com o espaço punitivo, a prática eclesiástica e a atmosfera da cela monástica apresentam-se como o contributo humano e a alternativa viável para o tratamento do universo da cela prisional, tal como sugere Robin Evans ao admitir que "Mais uma vez, o remédio foi encontrado na solidão, que era conhecida por exercer uma forte influência sobre a mente. Embora associada à contemplação e ao despertar religioso, ela tocava a consciência de uma forma perfeitamente adaptada às necessidades da reforma penal."[57] Da mesma forma que o Eremita e o Monge encontram a paz de espírito na interioridade da sua introspeção, acreditava-se que "Talvez, ao aplicar a pré-condição da solidão, elas também atuassem sobre a mente, o caráter, a alma, subjugando o temperamento e elevando o espírito"[58] do condenado. A grande diferença reside exclusivamente na voluntariedade: enquanto um opta livremente pela clausura como meio de ascensão e libertação, o outro exige um sistema penal operativo que o imponha, embora o objetivo seja exatamente o mesmo.

[54] SILVA, Ana Sofia Pereira da — *La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX.* Buenos Aires: Diseño, 2015, p.129

[55] *Ibidem*, p.122

[56] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840.* Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.60

[57] *Ibidem*, p.70

[58] *Ibidem*, p5

[Fig. 6]
Gravura do interior da *Magdalen House* (1759), uma instituição de caridade destinada a acolher e reabilitar mulheres. Representação da propriação do exercício da oração e do confinamento solitário involuntário como ferramentas de reforma moral institucional.



[Fig. 8]
Representação da clausura involuntária de Camilo Castelo Branco, a escrever na sua cela na Cadeia da Relação do Porto. Representação da propriação do confinamentos solitário forçado para o desenvolvimento da sua obra literária.



"Antes das reformas do final do século XVIII, houve tentativas esporádicas de infundir na prisão um objetivo mais definitivamente cristão, até mesmo mais espiritual."[59]

Mais do que a solidão espacial limitada por 4 paredes e um teto, torna-se fundamental a transferência do exercício religioso da oração, inerente ao espaço de confinamento voluntário, para o espaço da reclusão involuntária, de maneira a introduzir no detido a atividade eclesiástica. (fig.6) Ao invés de vingar e aterrorizar, alimentando as más práticas e o mau comportamento, "O que era necessário era uma sanção que «refreasse e suavizasse as paixões, transformando-as num temperamento religioso, humano e obediente»"[60], capaz de induzir o remorso e a rendição, considerados essenciais ao processo de correção. É precisamente essa intenção corretiva que materializa o próprio conceito de Penitenciária, por apelar à penitência da mesma maneira que "A igreja esperava reformar os desgarrados: A miséria e a solidão resultariam em meditação e contrição."[61]

Nesta perspetiva, o espaço limitado da prisão não deveria somente "[…] criar calma, serenidade, […] onde nada nos prende e podemos simplesmente existir."[62] Pelo contrário, o mesmo deveria estar associado a uma atividade específica que o legitima, como nos informa o testemunho do escritor Camilo Castelo Branco, preso na Cadeia da Relação do Porto em 1860: "As minhas noites eram repartidas em escrever até às duas horas, e escutar do leito, até à madrugada, os pregões das sentinelas."[63] (fig.8) Sob pena de se manifestar enquanto espaço de resistência pela ausência de atividade, a narrativa da obra *1984* de George Orwell mostra-nos ainda que "[…] quando [Winston Smith] não estivesse a trabalhar, a comer ou a dormir estaria a participar nalgum tipo de divertimento coletivo: era um tanto perigoso fazer algo que sugerisse gosto pela solidão, até mesmo passear sozinho."[64] Deste modo, prioriza-se antes a conceção de um espaço que remeta a uma atividade especifica, por forma a evitar desvios proporcionados pela solidão forçada.

[59] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.56

[60] I*bidem*, p.70

[61] KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT, James — *Elements of architecture 14*: *international architecture, la Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio, 2014, p.43 (volume 9)

[62] ZUMTHOR, Peter — *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*. Trad. Astrid Grabow. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p.45

[63] BRANCO, Camilo Castelo — *Memórias do cárcere*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2020, p.53

[64] ORWELL, George — *1984*. Trad. Ana Luísa Faria. Porto: Público Comunicação Social, 2002, p. 91





[Fig. 7]
Fotografia da clausura voluntária de Le Corbusier, a desenhar no interior do seu *Cabanon,* isolado do mundo.
Paralelismo visual entre o confinamento involuntário institucional de reforma (à esquerda e à direita) e a clausura voluntária em ambiente doméstico. A postura análoga dos indivíduos, (isolados, imersos no feixe de luz da janela e debruçados sobre o seu ofício), ilustra a apropriação do espaço contido, seja para o exercício religioso de redenção moral, seja para a prática intelectual e artística.

"O emotivismo reina em muitas áreas da vida contemporânea — do direito e da política à crítica literária e à religião — mas especialmente nas áreas do discurso moral e da arte."[65]

O apelo ao sentimento e à espiritualidade através da intrusão da alma do ser humano no espaço contido, não se esgota, no entanto, na prática religiosa encontrando lugar também na prática artística. Profundamente influenciado pela "observação dos mecanismos que os monjes cartuxos usaram para fornecer esse ambiente de reconhecimento (de reclusão), […] [o arquiteto Le Corbusier] sujeitou-se à busca do isolamento que propiciou seus momentos de criação."[66] (fig.11,12). A sua obra arquitetónica "Le cabanon", em português "A cabana" remete para a cabana primitiva enquanto construção de abrigo, ao mesmo tempo que remete para "um lugar sem visibilidade, um habitar caracterizado pela ausência de um outro, que não se intercete com o mundo mundano, […] um retiro"[67] pessoal, que encontra refúgio na natureza tal como o Eremita. Esse afastamento, essa "habitação solitária", onde condensa todas as atividades vitais do ser humano, é o que motiva o arquiteto e habitante à prática intelectual, artística e profissional (fig.7), acreditando vivamente que «A arquitectura deve ser tão carnal, substancial, como espiritual e especulativa».[68]

Esta visão da prática artística enquanto refúgio pessoal é levada ao limite no filme *O Pianista*. Privado da sua vida pessoal e profissional em liberdade, pela sua condição de judeu, é a imensidão interior proporcionada pelos simples gestos de fechar os olhos e movimentar os dedos das mãos sobre um piano ilusório, que acabam por o salvar momentaneamente das atrocidades da realidade. (fig.9) Encontrando refúgio artístico em si mesmo, o pianista vai encontrando também refúgio físico à medida que se esconde da crueldade dos alemães. Entre espaços degradantes e luxosos, entre posições arriscadas e de domínio, o verdadeiro refúgio encontrava-se intocável dentro de si mesmo. Aliado à prática musical, (fig.10) foram a Empatia e a Humanidade de civis, e posteriormente de um guarda alemão que o fizeram resistir à morte.

[65] BESS, Philip - *Comunitarismo e emotivismo. Duas visões rivais de ética e Arquitetura. in* NESBITT, Kate (org.) — Theorizing a New Agenda for Architecture. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996, p.376

[66] SILVA, Ana Sofia Pereira da — *La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*. Buenos Aires: Diseño, 2015, p.142

[67] Ibidem, p.132

[68] LE CORBUSIER – El Modulor. Trad. Marta Llorente Díaz. Madrid: Ediciones Apóstrofe, 2005, p. 80 *apud* SILVA, Ana Sofia Pereira da — *Op.cit.*, p.145







[Fig. 9]
Sequência de frames do filme *O Pianista* (2002).
A projeção do espaço mental enquanto refúgio interior, através da simulação de um piano ilusório. É a prática musical fictícia que garante, ao longo de todo o enredo, a sobrevivência e resistência psicológica do pianista, face ao confinamento físico forçado pelos constantes ataques e atrocidades incontroláveis do exterior.







[Fig. 10]
Sequência de frames do filme *O Pianista (2002)*.
A concretização da memória tátil da prática musical.
A sobrevivência física é conseguida através da materialização do refúgio interior do pianista, quando o mesmo toca num piano abandonado, perante um oficial alemão. É a prática musical real que, em última instância, dita a sua salvação da realidade atroz que vivencia.



[Fig. 11]
Interior Le Cabanon, Corbusier, 1952
Posição estratégica da mesa junto ao vão da janela, profundamente influenciado pela disposição interior de uma cela na Cartuxa de Ema.

[Fig. 12] Interior de uma cela da Cartuxa de Ema.
Paralelismo visual entre a atmosfera dos dois universos de clausura voluntária, doméstica (à esquerda) e religiosa (à direita).

Compreende-se, deste modo, que a espiritualidade intrínseca à prática artística não precisa necessariamente de um espaço exclusivo, podendo coabitar no interior do ser humano em qualquer circunstância. A forma mais severa, e talvez mais dura que o próprio espaço punitivo, parece remeter-nos para a ideia de *bunker*, onde em tempos de guerra ou catástrofe, a subsistência se pode revelar escassa e o tempo indeterminado. A necessidade de refúgio transcende, no entanto, estes cenários duros e delicados, aplicando-se quotidianamente à esfera íntima da casa. Como afirma Robin Evans,

> *"É óbvio que existe uma grande diferença entre o isolamento sombrio e forçado da prisão e a intimidade […] cultivada pela nova Arquitetura doméstica […], tanto as prisões como as habitações empregavam uma divisão radical e consistente entre o espaço de serviço e o espaço privado ocupado. Em ambos os casos, o espaço privado era identificado como o locus da moralidade."*[69]

Possuir um espaço único, "um ethos"[70], passou, portanto, a ser uma necessidade ética quotidiana na esfera restrita familiar. Enquanto "Norberg-Schulz afirma que «morar em uma casa é habitar o mundo»"[71], George Orwell diz que "O quarto era um mundo"[72], admitindo que "No interior do quarto não se ouvia qualquer som, excepto o zumbido de inseto do relógio. Winston afundou-se na poltrona e pôs os pés sobre a guarda da lareira. Era a felicidade absoluta, era a eternidade"[73]. Enquanto a casa se isola do mundo social público, o quarto isola-se também do mundo familiar privado em direção a um espaço individual próprio, exclusivamente seu. Nesta perspetiva, compreende-se que "A vida privada é dividida. Além da vida privada da família, emerge a vida privada do indivíduo".[74]

[69] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.406

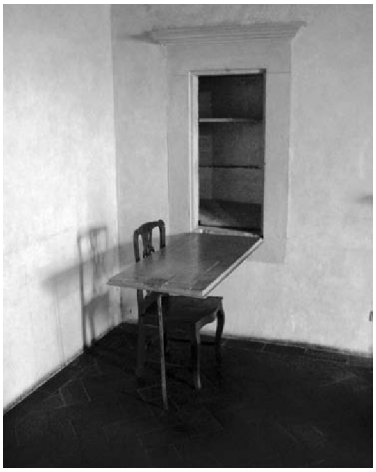
[70] "O tempo e o espaço devem ser moldados de tal forma que o homem receba um lugar de habitação, um ethos". *in* HARRIES Karsten- *Função ética da arquitetura. in* NESBITT, Kate (org.) — Theorizing a New Agenda for Architecture. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996, p.395

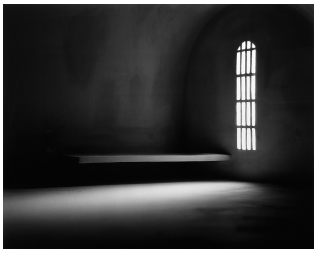
[71] Ibidem, p.447

[72]ORWELL, George — *1984*. Trad. Ana Luísa Faria. Porto: Público Comunicação Social, 2002, p.160

[73] Ibidem, 196

[74] SILVA, Ana Sofia Pereira Da — *La intimidad de la casa*. Buenos Aires: Diseño, 2015, p.30





[Fig. 13] *Asylum* (Asilo), 1994. Fotografia da maquete de James Casebere.
Posição estratégica da cama junto ao vão da janela. Paralelismo visual entre as fotografias da clausura voluntária (à esquerda) e a fotografia da maquete de Casebere que retrata o vazio e a nudez opressiva do confinamento involuntário.

> *"Assim, ter uma habitação própria significa um refúgio das regras e condições familiares, um espaço de soberania de um. Significaria um espaço onde o indivíduo poderia anunciar a realidade a partir de suas próprias convicções, pensamentos e crenças, e não antes das convenções sociais ou diretrizes familiares."*[75]

A conquista desta privacidade pessoal revelou-se, no entanto, um processo lento. Inicialmente, "No mundo secular, os refúgios de solidão foram criados inicialmente para reis, duques e príncipes. No século XVIII, o privilégio de estar sozinho ainda pertencia às camadas mais altas da sociedade […]"[76] e só mais tarde, dada a necessidade crescente de habitar um espaço individualmente, é que toda a comunidade foi contemplada com um quarto individual. Encarado como um local de refúgio pessoal, o mesmo está ainda profundamente ligado à atividade noturna, ao ato de dormir, aproximando-se funcionalmente da cela monástica e prisional. Esta relação entre os três domínios não se esgota, contudo, na utilidade do espaço, estendendo-se ainda à sua estratégia de implantação, tal como nos mostra o arquiteto Le Corbusier através da "[…] relação entre a liberdade individual e a organização coletiva, relação que foi identificada pela primeira vez na Cartuxa de Ema."[77] Deste modo, a inserção do quarto na casa, assim como a da cela nos conventos e nas prisões, não é aleatória nem despropositada, pelo contrário, embora se isole programaticamente da zona de serviços, ela continua em permanente diálogo com a mesma através da "proximidade que a possibilidade de olhar concede"[78]. Depreende-se, assim, que à semelhança do aparelho disciplinar da prisão, "A família tem sido desde sempre o primeiro 'laboratório' disciplinar. Desde sempre houve necessidade ou vontade de vigiar e controlar, assim como houve necessidade de impor regras e infligir punições."[79]

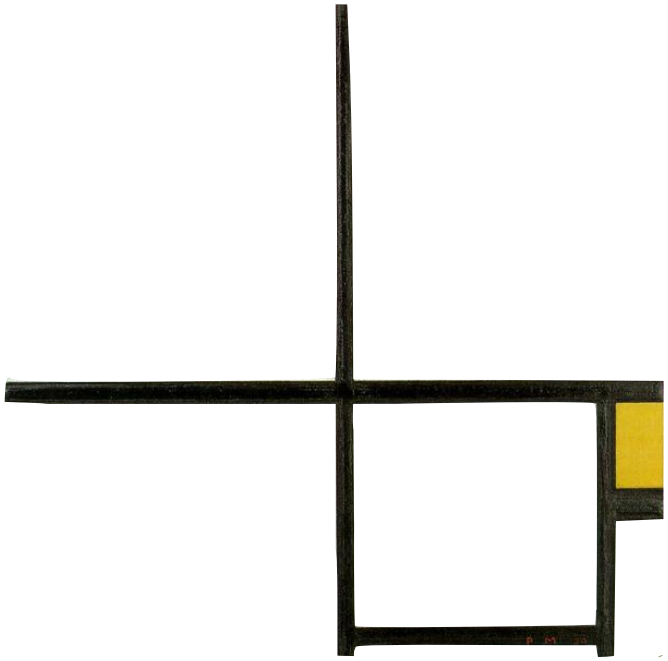
[75] SILVA, Ana Sofia Pereira da — *La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*. Buenos Aires: Diseño, 2015, p.139

[76] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.70

[77] SILVA, Ana Sofia Pereira Da — *Op. cit.*, p.144

[78] Ibidem , p.163

[79] Ibidem , p.165



[Fig. 14]
Composition with yellow patch.
(Composição com mancha amarela),
Piet Mondrian, 1930.

01.3 Confinamento Involuntário: Privação e Punição

A história dos espaços de clausura involuntária, à semelhança dos anteriormente abordados, também não se revelou sempre linear, acompanhando toda a transformação e mutação do próprio sistema punitivo. Primordialmente, o isolamento e contenção física eram garantidos nas masmorras, isto é, em "câmaras escavadas nas profundezas das paredes das torres, nos alicerces dos pátios, em porões e caves"[80], onde o detido era frequentemente deixado ao abandono no seio da insalubridade. Camilo Castelo Branco descreve vividamente esse lugar onde "[…] reina o eterno frio, como dizem que no Inferno reina o eterno fogo. Estas paredes porejam sempre o mesmo salitre, e as enxovias estão sempre vaporando a sua podridão para esta atmosfera."[81] Apesar da severidade desse espaço, a masmorra funcionava apenas como um método de 'detenção legal' temporária, uma vez que, o verdadeiro ato punitivo se manifestava fora desse espaço, ao ar livre, sob práticas profundamente desumanas e cruéis.

> *"A «dor em seu rosto e o tremor de todos os membros», juntamente com os gritos de angústia, as lágrimas, o torcer das mãos e a distorção das feições, convenceriam a multidão das «dores, do tormento atroz e da agonia indescritível de sua alma excruciada!». Essa habilidosa manipulação restauraria à execução pública uma estrutura dramática propícia."*[82]

Neste contexto, constata-se que o ato punitivo assumiu, em tempos, um papel profundamente teatral. No seio das grandes rotundas da cidade, o corpo do condenado era o ponto de aplicação da pena através da imposição de dor física proporcionada por sucessivos atos de violência desmedida.

[80] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.77

[81] BRANCO, Camilo Castelo — *Memórias do cárcere*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2020, p.84

[82] EVANS, Robin — *Op. cit*, p.76

Ao mesmo tempo que punia um culpado, esse ritual público destinava-se principalmente à sociedade que assistia a esse "espetáculo", numa tentativa de produzir ordem e verdade, através da atrocidade. (fig.15) Acreditava-se, assim, que "O sofrimento regulado da tortura é ao mesmo tempo uma medida de punir e um ato de instrução"[83], no entanto, a verdade é que a crueldade do suplício, ao invés de produzir medo e receio a quem assiste, acabava por banalizar a violência, funcionando esta, antes, quase como um incentivo às más práticas, à crueldade e à atrocidade, que rapidamente passariam a fazer parte da vida cotidiana. Se, porventura, se imagina o terror e o caos instalado nas faces dos espectadores, a verdade é que há testemunhos de uma diversão mórbida que afirmam que "Foi um belo enforcamento - acho que fica tudo estragado quando lhes amarram os pés. Gosto é de os ver espernear, […]"[84]. Na obra literária de Camilo Castelo Branco, também há registos de que D. Pedro V "Contemplava sereno a agonia dos coléricos"[85], acreditando que o mal que acontecia encontraria justificação num plano justo e divino.

Se, por um lado, como víamos anteriormente a propósito do confinamento voluntário, o espaço público se manifestava enquanto local de afirmação da individualidade de cada um, onde "O show ao ar livre ajuda a desdobrar uma grandeza íntima"[86] e "Em certos estados de alma quase sobrenaturais, a profundidade da vida se revela inteiramente no espetáculo [...]"[87], compreendemos agora o seu lado cruel, obscuro e sombrio, enquanto exposição pública forçada que anula o indivíduo em prol do seu sofrimento.

A violência e a dor física não se esgotavam, no entanto, no espaço cénico urbano, propositadamente à vista de todos, acontecendo também na solidão escura e imunda das profundezas edificadas. Camilo Castelo Branco descrevia frequentemente as angústias do seu vizinho de cela, *Coutinho*: "Ouvia-o gemer, sentia-lhe os passos no pavimento, e até os soluços ofegantes das lágrimas lhe estremava naquele sepulcral silêncio das abóbadas."[88] Denota-se, pela escrita de Camilo, uma profunda resistência interior contra o caos da realidade desumana vivida, encontrando ressonância na postura de Winston Smith que, longe de aceitar a dura realidade, refugiava-se nos seus pensamentos e ideais, admitindo que "Dentro de nós eles não entram, se pudermos sentir que vale a pena continuarmos a ser humanos, mesmo que isso não traga quaisquer consequências, significa que os vencemos."[89]

É precisamente a partir desta reivindicação da preservação humana que o exercício de empatia se torna imperativo. Como defende Vítor Figueiredo, "Nós somos com diferenças certamente, diferenças de pensar, diferenças de sentir. Mas somos pessoas, todos!"[90] Dentro do mesmo registo, Alarcão sublinha que "[…] nós, antes de sermos arquitectos, somos pessoas, somos [o] «bicho»"[91], colocando-nos no papel limitador do outro, que não é nada mais nada menos que um ser humano, tal como nós. Neste sentido, espacialmente, "os espaços que nós propomos aos outros, quer sejam públicos ou numa habitação, devem ser espaços onde nós próprios nos sentiríamos bem"[92], independentemente da condição em que nos encontrarmos. Em contexto prisional, dada a sua condição punitiva, o caminho a seguir parece identificar-se com a ideologia de Peter Zumthor, que "aprecia lugares e casas que cuidam do homem, que o deixam viver bem e o apoiam discretamente."[93]

[83] FOUCAULT, Michel — *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 16.ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997, p. 38

[84] ORWELL, George — *1984*. Trad. Ana Luísa Faria. Porto: Público Comunicação Social, 2002, p.58

[85] BRANCO, Camilo Castelo — *Memórias do cárcere*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2020, p.339

[86] BACHELARD, Gaston — *A poética do espaço*. 3.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 175

[87] *Ibidem*

[88] BRANCO, Camilo Castelo — *Op. cit.*, p.84

[89] ORWELL, George — *Op. cit.*, p.177

[90] ARENGA, Nuno — *Vítor Figueiredo: fragmentos de um discurso*. Porto: Circo de ideias, 2012, p.69

[91] ALARCÃO *in* ARENGA, Nuno — *Op. Cit.*, p.67

[92] *Ibidem*

[93] ZUMTHOR, Peter — *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*. Trad. Astrid Grabow. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p.7



[Fig. 15]
Representação do suplício em praça pública, onde os detidos eram desmembrados através da força centrípeta conjunta dos cavalos presos a cada um dos membros do condenado, em meados de 1757.

Assim, perante o cenário evidente de desumanização, e porque, como afirma Gilles Deleuze, "[…] a *luta contra o caos* não se passa sem afinidade com o inimigo"[94], começam a surgir, no final do século XVIII, as primeiras revoltas contra o sistema punitivo, "Revoltas contra toda uma miséria física que dura há mais de um século: contra o frio, a sufocação e excesso de população, contra as paredes velhas, contra a fome, contra os golpes"[95], em busca não de liberdade, mas de dignidade humana, que não deveria, em momento algum, de ser subtraída ao indivíduo.

> *"As reformas penais do final do século XVIII e início do século XIX não só regularizaram a prisão e a tornaram o centro do sistema penal, como também lhe deram um propósito moral."*[96]

Este novo propósito humanista rapidamente aboliu os espetáculos em praça pública, reprovando-lhes a atrocidade, "que é essa parte do crime que o castigo torna em suplício para fazer brilhar em plena luz"[97]. Ao invés de incidir publicamente sobre os corpos, começa a tomar-se consciência de que "É preciso punir de outro modo, […] É preciso que a justiça criminal puna, em vez de se vingar."[98]

> *"A Reforma não dispensou nem negligenciou a punição — apenas passou a considerar que a punição deveria ser para o bem do próprio criminoso, e não para o benefício da sociedade."*[99]

Perante esta mudança de mentalidade no modo de punir, torna-se imperativo "Colocar novos princípios para regularizar, afinar, universalizar a arte de castigar"[100], de maneira a evitar a reincidência e transformar um culpado. Longe dos olhares da sociedade, a punição passou então a exigir institucionalização, deixando de se recolher nas profundezas de castelos e igrejas para passar a acontecer dentro de um edifício desenhado para garantir a "Segurança, salubridade e reabilitação. Esses eram os três requisitos fundamentais de uma prisão reformada."[101]

[94] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix — *O que é a filosofia?* Lisboa: Editorial Presença, 1992, p.178

[95] FOUCAULT, Michel — *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 16.ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997, p. 38

[96] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.1

[97] FOUCAULT, Michel — *Op. cit.*, p.47

[98] *Ibidem*, p.63

[99] EVANS, Robin — *Op. cit,* p.169

[100] FOUCAULT, Michel — *Op. cit.*, p. 76

[101]EVANS, Robin — *Op. cit,* p.142

Neste novo sistema penal, o isolamento físico substitui o espetáculo enquanto o tempo (novo operador da pena) substitui a dor. Se outrora o principal objetivo da punição era castigar e vingar, agora "o indivíduo detido foi desprovido de intimidação"[102], passando a carregar um objetivo profundamente educativo e corretivo, onde já "não se pune para apagar um crime, mas para transformar um culpado"[103]. Deste modo, já não se espera devolver à cidade indivíduos violentos e traumatizados, mas antes humanos corrigidos com a consciência de que a consequência anula o erro e restaura a Humanidade.

Mais do que um fim ético em si mesma, a Humanidade torna-se ainda parte integrante do exercício punitivo através da "lei fundamental de que o castigo deve ter a 'humanidade' como 'medida'."[104] Deste modo, a justiça distancia-se do cenário atroz do suplício, para materializar um sistema penal onde "A formulação do princípio de que a penalidade deve permanecer humana é feita"[105], garantindo, assim, que "Em matéria de pena, o mínimo é ordenado pela humanidade […]."[106]

> *"A reflexão sobre a sua humanidade ou desumanidade serviu para desviar a atenção do facto de serem, acima de tudo, o local para um processo que não tinha nada a ver diretamente com bondade ou severidade."*[107]

Sob pena de suavizar e aligeirar um sistema que deveria, à partida, ser duro e severo, é importante realçar que anular a violência e a crueldade do novo sistema punitivo não é necessariamente sinónimo de Bondade ou Benevolência. Pelo contrário, essas eram as qualidades que se esperavam alcançar no recluso através "da crença concomitante de que a bondade só poderia florescer no seu próprio espaço."[108] A grande diferença reside apenas no ponto de aplicação da pena, que já não é corporal, passando a ser profundamente psicológica (no domínio da mente), através do encarceramento físico. Como nos informa Robin Evans, "Em vez da violência, deveria haver uma espécie de calma; (…) [onde] as paredes de uma prisão reformada geram apenas desespero, substituindo o terror da dor física pela perplexidade da solidão"[109], e onde o principal agente já não é o soberano "(...), mas o próprio edifício, inescapável, abrangente"[110]. A propósito da potencialidade da solidão, o mesmo acredita ainda que os "seus efeitos eram universais: «Não há praticamente nenhuma maldade que a solidão não consiga corrigir.» A razão para isso era que a «reflexão forçada» que ela implicava era uma imersão na verdade."[111] Nesta perspetiva, Evans acrescenta que "Na solidão, a verdade atormentava a mente."[112]

Apesar da operabilidade da cela prisional, havia, contudo, um grande perigo na solidão. Da mesma forma que esta potencia a introspeção e a correção, inevitavelmente, nesse espaço, "os prisioneiros eram autorizados a passar o tempo em «preguiça, profanação e devassidão», o que Howard [considerava] como «extremamente chocante»."[113] Como defende Michel Foucault, a solidão não deveria apresentar-se como uma ameaça, pelo contrário, "A solidão deve ser um instrumento positivo de reforma. Pela reflexão que suscita, e pelo remorso que não pode deixar de chegar".[114]

[102] SILVA, Ana Sofia Pereira da — *La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*. Buenos Aires: Diseño, 2015, p.183

[103] FOUCAULT, Michel — *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 16.ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997, p. 105

[104] *Ibidem*, p.64

[105] *Ibidem*, p.77

[106] *Ibidem*

[107] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.5

[108] *Ibidem, p.419*

[109] *Ibidem*

[110] *Ibidem, p.419*

[111] *Ibidem, p.71*

[112] *Ibidem*

[113] *bidem*, p.47

[114] FOUCAULT, Michel — *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 16.ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997, p. 199



[Fig. 16]
"Os Cotton Pickers, Unidade Ferguson, Texas." Fotografia de Danny Lyon.

Perante o possível cenário de comodidade e estagnação, tornou-se novamente necessária uma revisão do exercício penal que passaria a introduzir a disciplina e a produtividade do detido, através do trabalho forçado. (fig.16,17) Pelas palavras de Robin Evans, "Tratava-se, porém, de um novo tipo de punição: reunir homens e mulheres em casas, oficinas, conventos vazios, mosteiros e palácios abandonados, discipliná-los e forçá-los a trabalhar."[115] Esta integração da disciplina e do trabalho no sistema penal, ao mesmo tempo que transformava o corpo preguiçoso em "corpo útil, corpo inteligível"[116], pelo aumento de produtividade, atuava também discretamente sobre o intelecto do detido fazendo-o sentir-se útil, acelerando a passagem do tempo e aligeirando as horas, que no confinamento absoluto, pareciam estagnadas e intermináveis.

> *"O trabalho manteria o seu lugar como ingrediente essencial da moralidade e também manteria o seu lugar na disciplina prisional, mas foi envolvido por uma doutrina que professava uma compreensão mais profunda da condição humana."*[117]

Possuir uma atividade, seja ela intelectual ou prática, apresenta-se, portanto, como uma condição inerente à vida humana, assim como possuir um espaço individual próprio. Deste modo, a integração do trabalho no exercício punitivo abrange também aqueles que, contrariando a sua própria condição, se acomodam ao ócio. Esta nova introdução disciplinar, embora mantendo o objetivo moral e corretivo, acarreta implicações arquitetónicas, dando origem às primeiras Casas de Correção. Acomodando a sua principal atividade laboral, "As casas de correção foram concebidas para punir e, ao mesmo tempo, recuperar os seus reclusos"[118], tal qual era já o objetivo das prisões reformadas. Este novo espaço, contudo, revelava-se mais completo pela incorporação de uma componente disciplinar e dócil. Pelas palavras de Michel Foucault, "É dócil o corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado"[119]. Colocando o detido numa posição de completa submissão, à semelhança do que acontecia no suplício, o trabalho dirige-se novamente à integridade física, mas agora com uma abordagem mais equilibrada e humana, onde "O poder disciplinar é com efeito um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior "adestrar"[120]. Profundamente educativo, compreende-se, deste modo, que "o efeito corretivo (…) é diretamente obtido pela mecânica de um castigo. Castigar é exercitar."[121]

[115] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840.* Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.48

[116] FOUCAULT, Michel — *Vigiar e punir: nascimento da prisão.* Trad. Raquel Ramalhete. 16.ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997, p. 118

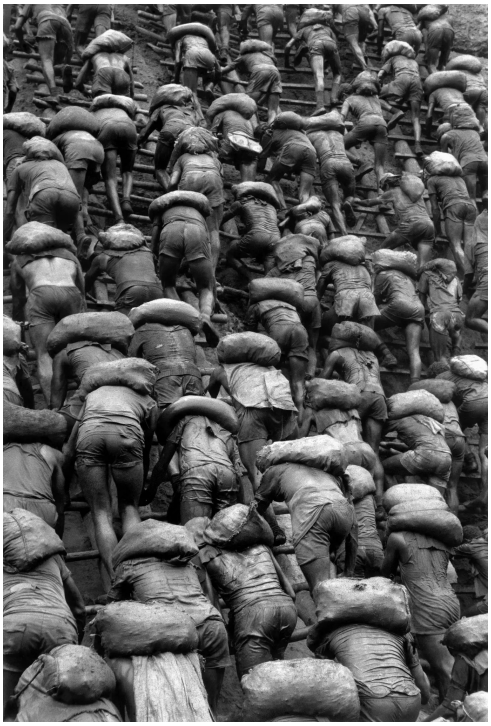
[117] EVANS, Robin — *Op. cit,* p.56

[118] *Ibidem,* p.52

[119] FOUCAULT, Michel — *Op. cit.,* p. 118

[120] *Ibidem,* p.143

[121] *bidem,* p.150



[Fig. 17]
Mineiros de Ouro, Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986
Sebastião Salgado

"Enquanto as casas de correção concentravam a atenção na realidade tangível da produtividade, transformando o inútil em útil, as prisões reformadoras concentravam-se na transformação moral dos seus reclusos, transformando o mal em bem."[122]

Embora aparentasse até ao momento ser o método ideal, a verdade é que, apesar de não se revelar cruel e desumano, o foco era única e exclusivamente a produtividade, ao contrário daquele que deveria ser o objetivo principal da prisão: o de transformar e reabilitar um culpado. Apesar disso, o contributo da disciplina foi uma conquista do trabalho aprofundado nas casas de correção, que não se deveria perder na prisão pela sua mestria técnica e operativa, onde seu "ponto de aplicação, seu objeto "útil", não será mais o corpo culpado […] mas o indivíduo disciplinar"[123]. É precisamente neste sentido que surge o dispositivo Panóptico, uma tipologia de prisão onde a disciplina deixa de depender da utilização do corpo humano para passar a pertencer ao próprio edifício. Constata-se, assim, que "[…] à medida que o âmbito da Arquitetura prisional aumentava, o âmbito do trabalho prisional diminuía"[124], consolidando uma nova estratégia de poder e vigilância que alberga todos os contributos da história das penalidades, na qual se tornou imperativo "Que o castigo, se assim o posso exprimir, fira mais a alma do que o corpo".[125]

Neste sentido, a disciplina deixa de depender totalmente da ação do trabalho para se tornar um estado de permanente vigilância, onde a Arquitetura assume um controle sobretudo psicológico. Aqui, a submissão não é mais forçada pela escravidão ou suplício do corpo, mas antes pela solidão permanentemente vigiada. Como defende Michel Foucault, "A solidão é a condição primeira da submissão total"[126] induzida pela tomada de consciência de exposição constante. Deste modo, tal qual é o seu principal objetivo, "a prisão promoveria a reabilitação. Seria um ponto de viragem na trajetória para a maldade"[127], rumo à moralidade, à humanidade e dignidade.

[122] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, *p.57*

[123] FOUCAULT, Michel — *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 16.ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997, p. 187

[124] EVANS, Robin — *Op. cit,* p.56

[125] FOUCAULT, Michel — *Op. cit.*, p. 18

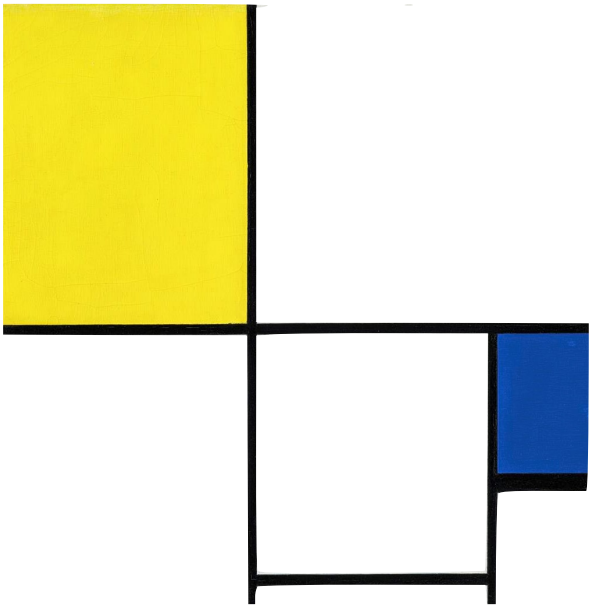
[126] *Ibidem,* p.200

[127] EVANS, Robin — *Op. cit,* p.74

"O soberano e sua força, o corpo social, o aparelho administrativo. A marca, o sinal, o traço. A cerimónia, a representação, o exercício. O inimigo vencido, o sujeito de direito em vias de requalificação, o indivíduo submetido a uma coerção imediata. O corpo que é supliciado, a alma cujas representações são manipuladas, o corpo que é treinado." [128]

[128] FOUCAULT, Michel — *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 16.ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997, p. 108

[Fig. 18]
*Composition with yellow and blue. (*Composição com amarelo e azul). Piet Mondrian, 1932
Transição do capítulo da Ética (amarelo) para o capítulo da Est(ética) (azul).
As pinturas abstratas do autor transcendem a realidade, realçando a importância da integração da arte na vida.



da Est(ética)

02

02.1 Sensibilidade in(estética)

Parece, à primeira vista, despropositado falar sobre estética no âmbito da prisão pelo seu carácter austero, sério e sombrio. No entanto, embora frequentemente encarada como um luxo supérfluo, a estética deriva etimologicamente do grego *Aisthesis*, que significa sensação e perceção. Neste sentido, o objetivo é o da compreensão da estética como condição fundamental da perceção humana ou, por outras palavras, como a capacidade do ser humano absorver o mundo através dos sentidos.

Assim, considera-se pertinente dissertar sobre a mesma no âmbito da cela prisional, uma vez que esta se apresenta como um espaço profundamente sensível, limitador e opressor, que parece pôr em causa os alicerces da condição humana. O que está em causa não é, portanto, a sua aparência decorativa e superficial, mas antes a partilha e comunicação mútua entre o indivíduo e a Arquitetura do espaço contido, ativada através dos sentidos. Deste modo, uma cela que prive o Homem de estímulos sensoriais torna-se inevitavelmente uma negação da própria Arquitetura enquanto *Aisthesis*, fomentando o seu antónimo *Anaisthesis,* que significa anestesia, isto é, a ausência de sensação.

O contrário da estética, a inestética, também não deveria ser vulgarmente associada ao feio e ao desagradável, mas antes à negação literal da experiência sensível. A este respeito, Adolf Loos acrescenta significado ao conceito ao admitir que "[...] atirar com pepitas de ouro em vez de pedras, acender um charuto com uma nota bancária, reduzir uma pérola a pó e bebê-la já se torna inestético."[129] Ao "ridicularizar" a essência e a natureza dos objetos, reduzindo-os a luxos inúteis e despropositados, o mesmo denuncia e condena o supérfluo, que demonstra ser um ato infeliz de contrariar e anular a estética. Deste modo, o paradoxo entre a estética e a inestética não se trata, portanto, de uma questão subjetiva entre o bonito e o feio até porque, levantando a questão, o que serão essas duas coisas senão a manifestação de sensações boas e más?

[129] LOOS, Adolf — *Ornamento e crime*. Trad. Marques Lino. 2.ª ed. Lisboa: Cotovia, 2014, p.229

É precisamente nesta dualidade entre o bom e o mau, entre o sensorial e o moral que emerge a relação indissociável entre a estética e a ética. Como confirma Álvaro Siza na entrevista "Simetrias", dirigida por Fátima Ferreira: "Na minha opinião sim, não é possível separar a ética da estética."[130] Na mesma linha de pensamento, Luís Viegas escreve que "a Arquitetura não pode deixar de ser uma arte social e política (pública e privada), e a sua dimensão estética não deve alhear-se, por nenhuma razão, das questões éticas: mesmo que o seu estatuto e atualização independam da técnica."[131]

Neste sentido, Siza reconhece que "A qualidade da construção no sentido conforto, a codificação do mínimo de área por pessoa e que fazem parte das regras da construção obrigatórios"[132], são preocupações morais e éticas inerentes ao ato de projetar; no entanto, em desabafo, o mesmo também aponta falhas críticas ao sistema, confessando que "o que me faz impressão é que há regras para tudo, os arruamentos são uma coisa infindável, […] mas na prática não vejo que isso tenha um efeito de promoção de qualidade de vida, de igualdade."[133] Posto isto, constata-se que só é possível atingir a sensibilidade estética quando satisfeita a ética, isto é, só se atinge a beleza espacial quando atendidas as responsabilidades morais. Deste modo, a beleza afasta-se do meramente subjetivo e pessoal, encontrando raízes na teoria clássica, onde "O belo constituiu para Alberti uma dimensão da Arquitetura com uma vertente inquestionavelmente racional e, por isso, inevitavelmente não relativa […]".[134]

A propósito, Siza pronuncia-se também sobre a beleza, admitindo que "O máximo, o cume da funcionalidade está na beleza".[135] Esta visão da beleza enquanto cumprimento da função encontra ressonância no pensamento de Adolf Loos que diz que "Nada na natureza é supérfluo - é ao grau de utilidade, ligado à harmonia em relação às outras coisas que chamamos de beleza."[136]

> "Por beleza entendemos a maior perfeição possível. Está, pois, totalmente fora de questão que algo que seja pouco prático possa ser belo. A condição fundamental para um objeto que queira merecer essa designação é que ele não deixe de ter utilidade. No entanto, o objeto apenas prático está, na verdade, longe de ser considerado belo - só isso não chega."[137]

Compreende-se, desta forma, que a função não se revela exclusivamente um mecanismo técnico que se esgota na mecânica. Pelo contrário, «De facto, no funcionalismo está patente a ambição idealista de criar arquitetura como uma espécie de "doação de forma" eticamente construída».[138] Nesta perspetiva, a Arquitetura transcende a utilidade prática afirmando-se também como veículo de emoção que tem como principal objetivo, no âmbito da prisão, a resolução de problemas existenciais humanos. Se a mesma falha na sua dimensão ética, não satisfazendo funções morais de qualidade, dignidade e humanidade, estará inevitavelmente a falhar esteticamente na medida em que não é integralmente adequada. Neste sentido, emerge a dúvida motriz deste capítulo: poderá uma cela ser bela?

Eduardo Souto de Moura mostra-nos como a beleza, algo leve e subtil, pode e deve confrontar-se com o duro e severo, ao admitir que:

> "A beleza no fundo […] é a correspondência entre duas coisas diferentes, a beleza é uma tensão, é uma energia que tem a ver com o feio, tem a ver com o mau e o bem, portanto é um conjunto de circunstâncias que se predispõe e que se equilibram e transformam o objeto em um estatuto."[139]

[130] SIZA VIEIRA, Álvaro; SOUTO DE MOURA, Eduardo —*"Simetrias". Entrevista de* Fátima Campos Ferreira. RTP Memória, 2 de janeiro de 2023.

[131] VIEGAS, Luís Sebastião da Costa — *Diálogos entre Arquitectura e Cidade: por um campo multidimensional operativo*. Porto: FAUP, 2015, p.33

[132] SIZA VIEIRA, Álvaro — *"Simetrias"*, 2023

[133] I*bidem*

[134] RODRIGUES, José Miguel Neto Viana Brás — *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos.* Porto: FAUP, 2013, p.163

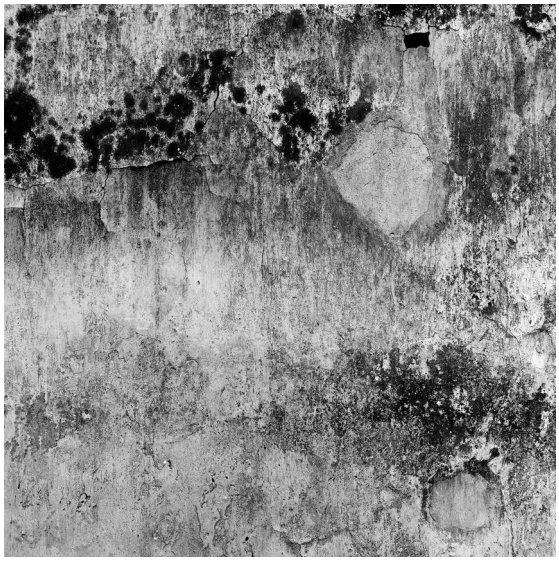
[135] VIEIRA, Álvaro Siza *"Simetrias"*, 2023

[136] LOOS, Adolf — *Ornamento e crime*. Trad. Marques Lino. 2.ª ed. Lisboa: Cotovia, 2014, p.76

[137] *Ibidem*, p.75

[138] HARRIES, Karsten – *Função ética da arquitetura. in* NESBITT, Kate (org.) — Theorizing a New Agenda for Architecture. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996, p.395

[139] SOUTO DE MOURA, Eduardo —*"Simetrias"*, 2023



[Fig. 19] The Walls of Suzhou Garden, China, 2019
Hélène Binet.

Este confronto com o "inimigo" torna-se, portanto, fundamental para a própria definição do conceito de beleza. Esta interdependência dos opostos convocada por Souto Moura a propósito da estética, encontra ressonância no pensamento do filósofo Gilles Deleuze, que a considera transversal ao pensamento humano. O mesmo defende que nenhum conceito, ideia ou disciplina é estanque ou autossuficiente, precisando do confronto, convivência e relação com o que lhe é contrário ou exterior.

> *"A filosofia tem necessidade de uma não-filosofia que a compreende, tem necessidade de uma compreensão não filosófica, tal como a arte tem necessidade de não-arte, e a ciência, de não-ciência."*[140]

Transportando o raciocínio para o universo punitivo, compreendemos que esta necessidade de contaminação do adverso é intrínseca à própria condição humana na medida em que «de vez em quando tem que se cometer um erro ou escrever uma frase menos perfeita, para que as coisas sejam mais humanas».[141]

Validando os desvios como uma condição inerente à existência humana, Siza afirma, a propósito da inveja, que "a própria natureza humana também tem coisas más"[142], tornando inevitável a fusão do bem e do mal, assim como o confronto do que é belo com o mau e com o feio. A beleza, que vive dessa tensão, não deve, por isso, ser confundida com o bonito, até porque, como defende o arquiteto, "a intenção do bonito trava os caminhos da pesquisa na Arquitetura", reforçando que "Ninguém se senta a dizer 'vou fazer uma coisa bela, ou uma coisa espiritual'."[143]

[140] LARUELLE, François *apud* DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix — *O que é a filosofia?* Lisboa: Editorial Presença, 1992, p.191

[141] ARENGA, Nuno — *Vítor Figueiredo: fragmentos de um discurso*. Porto: Circo de ideias, 2012, p.79

[142] SIZA VIEIRA, Álvaro — *"Simetrias"*, 2023

[143] *Ibidem*







[Fig. 20] Frames do filme *"A vida é bela"*, de Roberto Benigni.

O filme retrata, de forma sensível e cuidada, uma família presa num campo de concentração nazi. Roberto Benigni encena, no papel da personagem Guido, um pai judeu italiano que tenta a todo o custo proteger o filho da realidade atroz e desumana do absoluto espaço de clausura involuntária. No seio da crueldade, do horror e da violência, Guido camufla o medo e a dor encenando, dentro da própria cena, uma realidade fictícia para o seu filho, transformando a nova rotina num jogo com regras, pontos e prémios. De forma humana e empática, através do afeto e da imaginação, o mesmo preserva a beleza da essencialidade humana, garantido humanidade dignidade, mesmo no espaço mais opressor.

Esta tensão dos opostos reflete-se no contexto da prisão ao validar a possibilidade de existência de beleza no espaço de clausura involuntária, reduzido ao mínimo essencial e privado de coisas inerentes à vida verdadeiramente humana. Nesta perspetiva, o filme *A vida é bela*, realizado por Roberto Benigni, revela-se a chave-mestra desta ideia ao trabalhar de forma exímia, com profundidade e sensibilidade humana, o tema da beleza, que se apresenta como uma extensão da vida pessoal do autor.

> *"Meus pais me deram o maior presente: a pobreza. Em nossa matéria, éramos príncipes. Dormíamos todos juntos em uma cama, mas o mundo nos pertencia. É a pobreza que te enriquece, porque quando você pertence ao mundo, o mundo te pertence. Meus pais não sabiam ler nem escrever, mas me ensinaram que, mesmo na escassez, é possível viver com beleza e dignidade."*[144]

Esta rejeição da riqueza material em prol da riqueza moral encontra ressonância na obra *Memórias do Cárcere*. Do mesmo modo que os pais de Benigni lhe incutiam a humildade da escassez também a mãe de Camilo Castelo Branco rejeitava os excessos, priorizando a integridade da vida.

> *"Antes isto, antes o sofrimento, meu filho. Quero ser humilhada, desprezada e reduzida a pedir esmola; mas não quero a abundância com as mordeduras da consciência, e os sobressaltos de te ver perdido para mim e para ti."*[145]

Parece ser nesta reivindicação do mínimo essencial que a estética, profundamente enraizada na ética, consegue preservar e salvaguardar a condição humana, bela e digna, em contexto de encarceramento, fortalecendo o "último laço faz do próprio homem um filho da natureza."[146]

Em contrapartida, o panorama dos estabelecimentos prisionais atuais, percecionado pela minha visita às instalações do estabelecimento prisional de Paços de Ferreira, revelou-se uma realidade antagónica. Ao contrário do que se defende, no interior da (suposta) solidão de suas celas individuais, os reclusos encontram-se a todo o momento sujeitos a excessos. Excessos materiais que originam excessos de estímulos e distrações que perturbam e camuflam aquele que é o principal propósito do espaço singular da prisão: a introspeção. Perante este cenário, como afirma Robin Evans, "Era preciso encontrar uma maneira de excluir todas as diversões e distrações"[147], uma vez que, como acrescenta "A alma vazia desmoronava no seu próprio vácuo quando não era sustentada por diversões externas."[148] Neste sentido, torna-se necessário despir a cela destes excessos por forma a evitar que a mesma fosse um depósito de "acumulação de coisas, que vão dizendo frases soltas".[149] Esta acumulação ruidosa remete-nos para a ideia de ornamento como beleza secundária, defendida por Alberti.

> *"Enquanto a beleza verdadeira e inata é uma qualidade intrínseca e quase natural que caracteriza a totalidade da estrutura do organismo que consideramos 'belo', o ornamento tem a característica de ser um atributo acessório, adicional mais do que natural."*[150]

[144] BENIGNI, Roberto — Discurso de aceitação do Óscar de Melhor Filme Estrangeiro, 71ª Edição dos Academy Awards. Los Angeles: AMPAS, 21 de mar. de 1999

[145] BRANCO, Camilo Castelo — *Memórias do cárcere*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2020, p.63-64

[146] ARENDT, Hannah — *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Lisboa: Relógio d'Água, 2001, p.10

[147] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.67

[148] *Ibidem*, p.73

[149] ARENGA, Nuno — *Vítor Figueiredo: fragmentos de um discurso*. Porto: Circo de ideias, 2012, p. 78

[150] RODRIGUES, José Miguel Neto Viana Brás — *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, Porto, FAUP, p.165



[Fig. 21]
Tall Stack of Beds, 1997.
James Casebere

Esta distinção conceptual entre beleza e ornamento revela-se pertinente para o universo da cela prisional, uma vez que, enquanto a beleza é alcançável pela essencialidade do espaço, o ornamento afirma-se como um elemento dispensável, na medida em que se revela meramente acessório e distrativo. Assim, de acordo com a ideologia de Loos, sugere-se a sua subtração, rumo à essência da beleza primária.

> *"A ausência do ornamento não implica ausência de encanto, mas funciona como um novo estímulo, algo que dá vida."*[151]

Fazendo a analogia entre a realidade experienciada e o pensamento de Loos acerca do ornamento, ao contrário do que este defende, estes indivíduos encontram-se a todo o instante na presença de ecrãs, de consolas de vídeo jogos, de abundância de bens materiais que convivem a todo o momento com a insalubridade e a desorganização. Esta presença tecnológica distorce o propósito e a própria natureza do espaço de reclusão, tal como alerta Karsten Harries ao admitir que "A mídia eletrónica (televisão, rádio) tornou a proximidade, a intimidade e o lugar sem sentido."[152] Ao anular o sentido do espaço de reclusão, anula-se também a possibilidade de introspeção e de encontro consigo mesmo. Se, para mim, experienciar a atmosfera habitada da cela 042 numa fração de minutos se revelou uma experiência angustiante e perturbadora, imagine-se vivenciar o caos e a desordem daqueles míseros metros quadrados sob o fator do tempo, que não são apenas dias, chegam a ser anos…

Posto isto, não restam dúvidas quanto à necessidade de anulação do "ornamento" supérfluo nos espaços de clausura involuntária. Contudo, se olharmos para o ornamento sob a perspetiva de Rogers, talvez faça algum sentido integrá-lo na medida em que, para o autor, "uma parede branca ou um contraponto de paredes curvas são formas igualmente válidas de ornamento"[153], acreditando que a ausência do secundário poderá também ser uma forma diferente de ornamentar. Assim, compreende-se que a inclusão do "ornamento", no âmbito do espaço individual de reclusão, dependerá também do significado que se atribui aos conceitos. Contudo, como reflete José Miguel Rodrigues, "[…] apesar das diferenças entre os vários autores referidos, num ponto, todos parecem estar de acordo: o ornamento constitui um aspecto acessório"[154], na medida em que não pertence à génese purista e essencial da Arquitetura.

[151] LOOS, Adolf — *Ornamento e crime.* Trad. Marques Lino. 2.ª ed. Lisboa: Cotovia, 2014, p.252

[152] HARRIES, Karsten – *Função ética da arquitetura. in* NESBITT, Kate (org.) — Theorizing a New Agenda for Architecture. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996, p.392

[153] RODRIGUES, José Miguel Neto Viana Brás — *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos.* Porto: FAUP, 2013, p.186

[154] *Ibidem*

Para além da subtração do acessório físico, considera-se fundamental, no espaço da punição, que esse despojamento espacial acompanhe um despojamento comportamental.

> *"O ponto de aplicação da pena não é a representação, mas o corpo, o tempo, os gestos e atividades de todos os dias; a alma também, mas na medida em que é a sede de hábitos"*[155]

Confirma-se, pelas palavras de Michel Foucault, que, ao contrário do que se assiste, a punição deveria concentrar-se em retirar ao indivíduo, para além dos bens materiais, as atividades, as rotinas e os hábitos cotidianos da vida em liberdade. De forma complementar, Robin Evans escreve que *"A cela oferecia uma libertação desse tipo de sociedade e dos seus prazeres ilusórios."*[156] Deste modo, o objetivo é que este se encontre exclusivamente na presença de si mesmo a habitar um espaço mínimo, sob o fator de tempo. É precisamente nesta contração espacial que a fenomenologia da cela ganha força, propósito e densidade.

Como reflete Gaston Bachelard,

> *"Eu possuo o mundo tanto melhor quanto mais habilidoso em miniaturizá-lo. Mas, ao fazer isso, é preciso entender que na miniatura os valores se condensam e se enriquecem. Não basta uma dialética platónica do grande e do pequeno para conhecer as virtudes dinâmicas da miniatura. É preciso ir além da lógica para viver o que é grande no pequeno."*[157]

Ao transpor este pensamento para o universo punitivo, compreende-se que a redução da cela a uma "miniatura" habitável não deve ser encarada apenas como um castigo ou ato punitivo, mas como uma condensação de valores morais. Enquanto instituição educativa e reabilitadora, a mesma deveria refletir ainda espacialmente a clareza e a ordem, em detrimento da confusão e do supérfluo. Considera-se, por isso, urgente e crucial que a Arquitetura da cela prisional esteja ancorada na simplicidade e na essencialidade da forma, rejeitando os excessos que disfarçam e camuflam a realidade. Ao invés disso,

> *"Preferimos antes uma decoração que exalte o objecto na sua dimensão real, que um copo seja um copo e uma cidade uma cidade. Isto não significa sacrificar o objeto mas antes expressar a sua realidade sem analogias nem alegorias. […] Hoje, quando rebocamos um muro, estamos a ornamentar intencionalmente"*[158]

Este raciocínio em torno da verdade material assemelha-se ao pensamento de Giorgio Grassi, para quem "O problema da decoração […] conduz sempre e inevitavelmente ao mesmo núcleo problemático: a essência da Arquitetura"[159], moldando a ideia de que "A cada substância sua essência."[160] Esta ideia de essencialidade espacial encontra-se profundamente ancorada à condição humana, na medida em que restabelece a igualdade e a humanidade ao apresentar-se como um espaço anónimo e universal para o Homem, independentemente da sua condição. Como exemplifica Vítor Figueiredo: "Se isto fosse pintado de branco e fosse limpo e arranjadas aqui umas coisas, vocês não saberiam se lá estavam a viver pessoas de classe média alta ou classe média baixa, não lhe atribuiriam qualquer marca."[161] Compreende-se, com este exemplo, que a essência dos espaços exclui rótulos ou estigmas, restaurando a igualdade e a humanidade através da beleza intrínseca ao estritamente necessário. A qualidade espacial afasta-se, assim, da quantidade material, e a verdadeira riqueza da essência emerge da ideia de que "O dinheiro para dois pães compra um pão e margarina, ou um pão e uma rosa"[162]

[155] FOUCAULT, Michel — *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 16.ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997, p. 150

[156] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.419

[157] BACHELARD, Gaston — *A poética do espaço*. 3.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.142

[158] ROGERS, Ernesto *apud* RODRIGUES, José Miguel - *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos.* Porto: FAUP, 2006, p. 186.

[159] RODRIGUES, José Miguel Neto Viana Brás — *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos.* Porto: FAUP, 2013, p.184

[160] BACHELARD, Gaston — *Op. Cit.*, p.184

[161] ARENGA, Nuno — *Vítor Figueiredo: fragmentos de um discurso*. Porto: Circo de ideias, 2012, p.70

[162] GONÇALVES, SANTOS *in* ARENGA, Nuno — *Op. cit.*, p.74

Da mesma forma que despimos anteriormente o conceito de beleza de qualquer conotação subjetiva, considera-se agora fundamental ´despir´ espacialmente a cela prisional, reduzindo-a à sua essência, à semelhança do que acontece no "quarto despido" de Hannes Meyer. (fig.22) Esta procura incessante pela simplicidade, ancorada na essencialidade, revela ser o caminho adequado para atingir a beleza dos espaços, sejam eles domésticos ou, em última instância e no pior dos cenários, punitivos. A estética, deste modo, afasta a Arquitetura do meramente decorativo e supérfluo, não sendo mais encarada como um luxo, apresentando-se antes como "uma espécie de essência,[...] uma coisa infinitamente grande e infinitamente pequena ao mesmo tempo."[163]

Ao contrário de Hannes Meyer, Adolf Loos opta por "vestir" o quarto doméstico. (fig.23) Para o arquiteto, a atmosfera do espaço individual exige camadas têxteis, sob forma de colchas, tapetes e cortinas que funcionam como um revestimento, uma terceira pele, que aproxima o Homem e lhe confere proteção e conforto. Incompatível, portanto, com as exigências do espaço punitivo ao nível da segurança e vigilância, esta abordagem apresenta-se como uma ameaça, como um luxo ou regalia, que está profundamente associada aos excessos que contrariam a suposta escassez e essência da cela prisional.

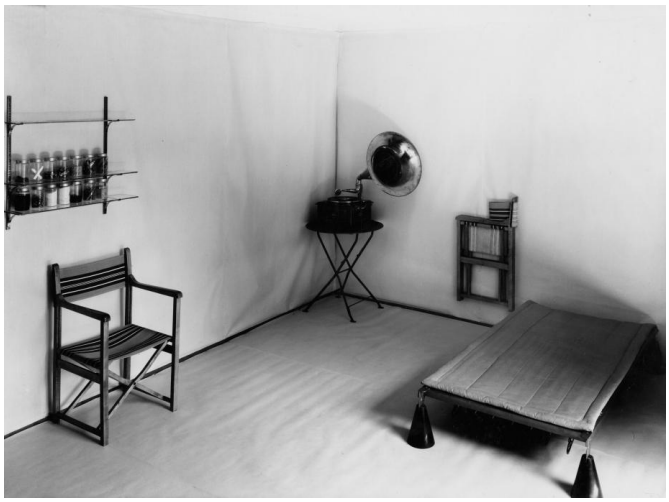
Apesar da recusa imediata do prazer de uma abordagem como a do "quarto vestido" de Loos, ela não é absoluta nem integral, na medida em que se consegue transportar a utilização da cor para o universo do espaço de reclusão. Reconhece-se, assim, uma nova forma de vestir metaforicamente o espaço através da cor, tal como acontece numa das paredes da cela da Ala das Mães da Prisão de Tires, outrora utilizada na alcatifa do chão do quarto de Loos. (fig.23,24) Entre e os excessos do quarto vestido e a escassez do quarto despido, o exemplo prático da cela de Tires apresenta-se como o equilíbrio necessário capaz de satisfazer as necessidades vitais e basilares humanas através de um vazio espacial que integra a prática artística em contexto de confinamento. Mantendo, ainda assim, a sua essencialidade, comprova-se que "[...] *a arte não precisa ser usada apenas para a produção de prazer, pois havia outro lado nela.*"[164] Para além do lado lúdico e educativo, este "outro lado" parece remeter para o habitar íntimo do vazio, onde "O prazer do espaço [...] é uma forma de experiência-a 'presença de ausência'".[165]

É segundo estas premissas que a arte é levada ao limite neste estabelecimento prisional através do recente projeto artístico internacional *As portas da esperança Jubileu 2025* promovido pelo Dicastério para a cultura e educação da Santa Sé, que tem como responsável máximo o cardeal e poeta José Tolentino Mendonça. Portugal é o primeiro país a receber este projeto, conduzido pela artista plástica Fernanda Fragateiro que transporta a prática artística para o interior das celas prisionais dando liberdade artística às mães reclusas para transformarem a atmosfera do seu espaço, tornando-o mais acolhedor e um bocadinho seu, não pela introdução de bens materiais ou de "ornamento utilitário", mas antes pela mudança de atmosfera conseguida pela introdução de cor, de relevo, de texturas…

[163] MOURA, Eduardo Souto — *"Simetrias"*, entrevista de Fátima Campos Ferreira, RTP Memória, 2 de janeiro de 2023

[164] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.224

[165] HARRIES, Karsten – *Função ética da arquitetura. in* NESBITT, Kate (org.) — Theorizing a New Agenda for Architecture. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996, p.534



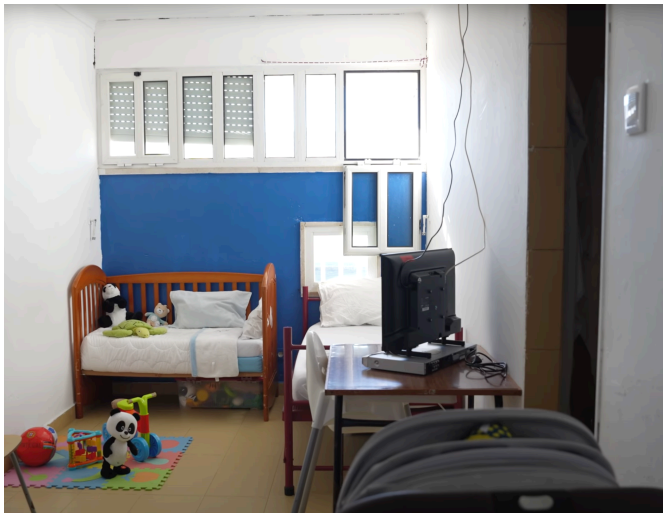
[Fig. 22] "Quarto-despido" de Hannes Meyer (1926)

Hannes Meyer "encena" o espaço individual anónimo, sem qualquer sinal de identidade ou marca pessoal, despido de bens materiais e de ornamento. O espaço reduz-se ao essencial intensificando a relação do espaço e dos seus elementos com o corpo humano.



[Fig. 23] "Quarto-vestido" de Adolf Loos (1903)

Ao contrário do "quarto-despido" e frio de Hannes Meyer, Adolf Loos opta por vestir o espaço individual garantindo, à mesma, a sua essência e simplicidade. Através do tecido, o mesmo acrescenta conforto, textura e atmosfera, sem recorrer ao ornamento ou a bens materiais, apenas à adição da cor azul no chão.



[Fig. 24] Cela da ala das mães do estabelecimento prisional de Tires (2026)

Sem recorrer a "ornamentos" supérfluos, a atmosfera do espaço mínimo de reclusão é humanizada através da introdução de cor e de texturas, devolvendo identidade, conforto e atmosfera à cela, mantendo a sua essencialidade espacial.

A mãe reclusa entrevistada escolheu a cor azul para pintar o interior da sua cela, por lhe remeter para o mar e, pelas suas palavras, para a "Praia, porque é um sítio que gosto muito e anseio muito ir".[166] Se Loos aplicava a cor azul ao chão e a mãe reclusa a aplica ao plano vertical da parede, Vítor Figueiredo informa-nos que:

> *"Numa outra casa que eu fiz, pintei o tecto de azul escuro; […] de uma maneira geral, gosto de pintar os tectos de uma cor mais escura que as paredes. Aproxima o teto, e dá-me um certo conforto."*[167]

A iniciativa de pintar a cela prisional permitiu, assim, a criação de um espaço próprio com a sua marca e identidade, onde a cor se manifesta enquanto índice de distinção e individualidade. Posto isto, a mesma admite que agora o seu espaço: "Tinha um impacto diferente, antes era uma cela mas agora não, […] é diferente."[168] A mesma relata ainda a reação do seu filho pequeno admitindo que "No dia em que eu pintei a parede ele ficou todo contente, ficou a olhar depois foi mexer, ver o que era […]"[169], remetendo inocentemente para a potencialidade da perceção sensorial. Como clarifica Gilles Deleuze, "A própria sensação vibra porque contrai vibrações."[170] Esta necessidade instintiva da criança, de tocar e de sentir para perceber, remeto-nos imediatamente para o poder físico e psíquico dos sentidos.

> "Isso significava que a mente era capaz de «adquirir» ideias morais através dos mesmos canais pelos quais poderia adquirir ideias de cor e espaço — os sentidos. Visão, audição, olfato, tato e paladar; esses eram os ingredientes da moralidade, assim como eram os fundamentos da compreensão."[171]

A cor apresenta-se, assim, como um canal simultaneamente ético e estético estando profundamente ligado à produção intelectual. Com a introdução da prática artística em contexto de confinamento, Tolentino Mendonça também valida e força, por intermédio da religião e da espiritualidade, o "casamento" entre a ética e a estética, humanizando e dignificando as relações humanas, bem como o próprio espaço de reclusão.

> *"Esta ideia que o papa Francisco repetia muitas vezes de não deixar ninguém para trás é uma alguma coisa que está no coração deste projeto "portas da esperança" que pretende humanizar relações, criar empatia social […]"*[172]

Na mesma linha de pensamento, numa entrevista a propósito da exposição "Beleza apesar de tudo", os arquitetos Manuel e Francisco Aires Mateus admitem que "A ideia de beleza tem que ver também com uma ideia de empatia, com a maneira de estar no mundo."[173] Relacionando a Empatia com a Beleza, isto é, a ética com a estética, os mesmos refletem ainda que "O nosso tempo não é empático. De repente, a empatia tornou-se um símbolo de resistência. E a beleza é um símbolo de resistência."[174] Para além da empatia e da beleza, Lídia Jorge acrescenta, ainda, que também "O ser humano é um ser de resistência e de combate. Só falta determinar a causa certa."[175]

Séculos antes do projeto artístico em Tires, já Camilo Castelo Branco nos adiantava a potencialidade da produção intelectual e artística enquanto ato de resistência e fuga dos horrores da realidade vivida, através da escrita. De forma análoga, o filme *A vida é bela* torna-se exemplo exímio de como a beleza se torna um ato de resistência face às atrocidades dos campos de concentração. É precisamente neste confronto que "A arte luta efetivamente com o caos, mas para fazer surgir nele uma visão que o ilumina por um instante, uma sensação."[176]

[166] "Depoimento de reclusa". *in* Reportagem sobre a intervenção artística em Tires. Lisboa: RTP, 28 de novembro de 2025.

[167] ARENGA, Nuno — *Vítor Figueiredo: fragmentos de um discurso*. Porto: Circo de ideias, 2012, p.80

[168] "Depoimento de reclusa" — *Op. cit., RTP.*

[169] *Ibidem*

[170] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix — *O que é a filosofia?* Lisboa: Editorial Presença, 1992, p.185

[171] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.211-213

[172] JÚDICE, Rita - Depoimento da Ministra da Justiça *in Reportagem sobre a intervenção artística em Tires.* Lisboa: RTP, 28 de novembro de 2025.

[173] AIRES MATEUS, Manuel; AIRES MATEUS, Francisco — Entrevista concedida a propósito da exposição *Beleza apesar de tudo*. Porto: Fundação de Serralves, novembro de 2025.

[174] *Ibidem*

[175] JORGE, Lídia. *Discurso nas Comemorações do Dia de Portugal*. 10 junho de 2025, Lagos, Portugal. RTP notícias.

[176] DELEUZE, Gilles — *Op. cit.*, p.179



[Fig. 25]
Paia das maçãs, Sintra, 2024.
Infinite Window, Nuno Cera.

Acredita-se, assim, que a beleza espacial se apresenta como um elemento capaz de dignificar a existência humana e de resistir ao tempo considerando-se, por isso, essencial no contexto de privação de liberdade. É precisamente através desta premissa, que a arte passa a integrar o espaço mínimo de reclusão, já que, como afirma Loos "desperdiçar a arte em utensílios de uso diário é falta de cultura".[177] Do mesmo modo, José M. Rodrigues referencia-o , admitindo que:

> "*a obra de arte, por seu lado, não deve deteriorar-se pelo uso. É eterna. Não deve servir para nenhum fim prático, para não perder em nenhum aspecto o seu valor. Deve durar o suficiente para cumprir a sua missão. […] Nunca se tornará feia, nunca foi bela.*"[178]

Se, por um lado, os objetos de uso quotidiano satisfazem funções práticas de utilidade diária, a arte parece remeter para a espiritualidade e para a intemporalidade. Transportando o pensamento para o universo da cela prisional, compreende-se que esta, ao contrário do mobiliário indispensável da cama, não se deixa corroer pelo uso, uma vez que adquire uma função profundamente existencial em permanente diálogo com o corpo, através dos sentidos, e com a alma, através do espírito. Enquanto limite físico, a mesma contém o corpo. Enquanto obra de arte, a mesma liberta a alma garantindo interioridade e humanidade de forma digna. Nesta perspetiva, "Quando Le Corbusier fala da Arquitetura como pura criação do espirito, está a pressupor uma dimensão espiritual da Arquitetura."[179] Assim, a imensidão imaterial e sensorial do espaço torna-se condição fundamental para a compreensão do impacto da prática artística na reclusão, pois, como argumenta Karsten Harries:

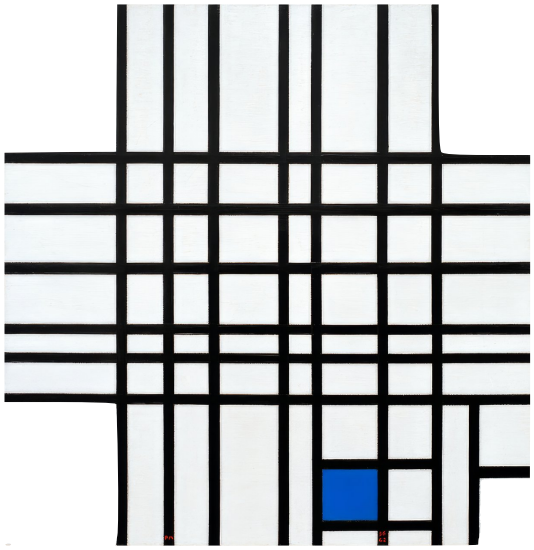
> *"A dimensão artística de uma obra de arte não está na coisa física real; ela existe apenas na consciência da pessoa que a experimenta. Assim, a análise de uma obra de arte está em sua introspecção mais genuína pela consciência submetida a ela. Seu significado não está em suas formas, mas nas imagens transmitidas pelas formas e na força emocional que elas carregam."* [180]

[177] LOOS, Adolf — *Ornamento e crime*. Trad. Marques Lino. 2.ª ed. Lisboa: Cotovia, 2014, p.252

[178] RODRIGUES, José Miguel Neto Viana Brás — *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*. Porto: FAUP, 2013, p.168

[179] RODRIGUES, José Miguel Neto Viana Brás — *Op. cit.*, p.187

[180] HARRIES, Karsten – *Função ética da arquitetura. in* NESBITT, Kate (org.) — Theorizing a New Agenda for Architecture. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996, *p.449*



[Fig. 26]
Composition with blue, (Composição com azul), 1937. Piet Mondrian.
Enquanto prática artística, complementar à Arquitetura, o uso de linhas retas, horizontais e verticais, na obra de Piet Mondrian estabelece a ordem e a harmonia da composição, em busca de um equilíbrio universal. As suas linhas "infinitas" libertam o espaço das suas amarras e limites rígidos tornando-se suporte de uma experiência estética espiritual, onde a cor e a forma, pela sua capacidade de manifestação de sensação e emoção, permitem integrar a arte na vida, e consequentemente, no próprio espaço de reclusão. A criação desta atmosfera espiritual e abstrata não se esgota em si mesma, necessitando do confronto com a métrica e com a matéria, que fará a ponte entre a Estética e a Técnica.

A estética, enquanto experiência sensorial essencial, intensifica-se com a prática artística, afirmando-se não só como algo meramente decorativo ou auxiliar, mas antes como veículo de emoção, ou no caso específico da prisão, como condição necessária para a introspeção. Para além desta atmosfera, mais espiritual e abstrata, somos ainda confrontados com a dimensão física e palpável da matéria, considerando-se pertinente transitar, de forma complementar, para o estudo dos elementos e limites físicos da cela prisional, que não são percecionados apenas visualmente, pelo contrário, são fundamentalmente táteis e fisicamente corpóreos, existindo em constante proximidade com o próprio limite do corpo humano.

02.2 Corpo e Limite(s): Medida e Matéria

Resta, à margem do capítulo da estética, transitar para a atmosfera física do espaço de reclusão individual que, como vimos, tem profunda influência no habitar cotidiano do indivíduo, estendendo-se à sua interioridade e intimidade mais profunda.

> "(...) a Arquitetura espelha a condição natural do homem, e por isso, a Arquitetura é simultaneamente espírito e matéria, e por isso também o aspecto fundamental de qualquer teoria da Arquitetura é para si, justamente, a consideração simultânea de ambos" [181]

José Miguel Rodrigues, sob a lente de Rogers, admite que ambos os domínios são fundamentais para a satisfação das necessidades humanas moldando a própria condição humana. Espírito e Matéria não se revelam, contudo, domínios isolados na medida em que independem um do outro. O espírito requer a matéria, assim como a matéria inevitavelmente penetra o espírito para a criação de uma atmosfera multissensorial, "Uma impressionante experiência arquitetónica que sensibiliza toda a nossa recetividade física e mental."[182] Na mesma linha de pensamento, Karsten Harries admite que "Na experiência encontramos uma combinação do biológico e do derivado culturalmente, do coletivo e do individual, do consciente e do inconsciente, do analítico e do emocional, do mental e do físico."[183] Esta recetividade mental, como afirma Gilles Deleuze, "Não são as ideias que contemplamos por conceito, mas os elementos da matéria, por sensação."[184]

Se outrora nos focamos na dimensão espiritual e abstrata da beleza e se, como admite "(...) Alberti, em Arquitectura, o belo tem três origens distintas", nomeadamente a dimensão espiritual, a dimensão manual e o "valor intrínseco dos materiais naturais postos à disposição do homem pela própria natureza"[185], resta agora focar o estudo nestes últimos dois pontos que dizem respeito à sua dimensão material e física.

[181] RODRIGUES, José Miguel Neto Viana Brás — *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos.* Porto: FAUP, 2013, p.173

[182] HARRIES, Karsten – Função ética da arquitetura. *in* NESBITT, Kate (org.) — Theorizing a New Agenda for Architecture. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996, p.353

[183] *Ibidem*

[184] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix — *O que é a filosofia?* Lisboa: Editorial Presença, 1992, p.186

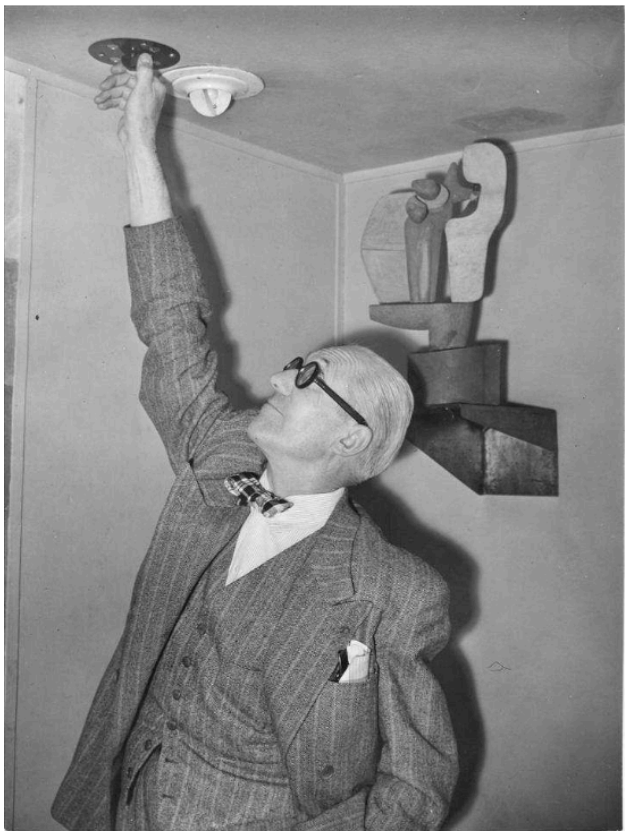
[185] *R*ODRIGUES, José Miguel Neto Viana Brás — *Op. cit., p.174*

> "É neste último registo, concreto e material, que deve dominar a manipulação própria da Arquitetura, mas onde se revelam as condições qualitativas da escala, da proporção e do conforto do espaço arquitetónico."[186]

Na mesma linha de pensamento, Luís Viegas reforça a necessidade de tratamento da dimensão física e material, encontrando ressonância nas palavras de José Miguel Rodrigues que sugere "[…] aspirar a trabalhar apenas a partir do belo intrínseco, isto é, com base na proporção, a escala, a simetria, a hierarquia, etc."[187] Neste sentido, a beleza deixa de pertencer apenas ao domínio abstrato da contemplação para se tornar uma ferramenta operativa que trabalha fisicamente o espaço para a criação de uma atmosfera bela e digna. Convocar a escala, a proporção e a simetria é, portanto, convocar a dimensão métrica e quantitativa dos espaços.

[186] VIEGAS, Luís Sebastião da Costa — *Diálogos entre Arquitectura e Cidade: por um campo multidimensional operativo*. Porto: FAUP, 2015, p.43

[187] RODRIGUES, José Miguel Neto Viana Brás — *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*. Porto: FAUP, 2013, p.93



[Fig. 27]
Le Corbusier no estúdio na 35 Rue de Sèvre, em Paris.

MEDIDA

Nesta perspetiva, e a propósito dos espaços individuais em contexto de privação de liberdade, emerge a seguinte dúvida-motriz: "Que medições (exactas, belas e justas) fazer?"[188] Como a própria interrogação de Gonçalo M. Tavares anuncia, apesar da medição remeter para uma operação técnica, ela não deixar de se relacionar intimamente com a estética e, consequentemente com a ética.

[188] TAVARES, Gonçalo M. — *Arquitectura, natureza e amor.* Porto: FAUP, 2008, p.8

> *"A ética de uma casa[…] não depende dos actos que os seus utilizadores executam lá dentro - mas sim, de um modo objetivo e nada vago, das dimensões, das medidas, distâncias entre paredes, disposição de compartimentos e funções."*[189]

[189] *Ibidem*

Esta transferência da ética do domínio comportamental humano para a génese do espaço aproxima a Arquitetura de um compromisso moral que se afasta da mera funcionalidade técnica. Assim, a Arquitetura da cela prisional ganha uma nova responsabilidade, deixando de se apresentar como um mero espaço de contenção física para passar a moldar silenciosamente um detido através da sua configuração métrica. Fundindo a ética (conceito) com a técnica (ciência), o autor acredita ainda que:

> *"A Arquitetura deverá ser, entre outras coisas, uma ciência moral. […] defender a Arquitetura como ciência moral, é defender a Arquitetura como uma ciência que se preocupa com a relação entre distâncias, tamanhos, cores, não apenas numa relação de verdade ou beleza, mas ainda, por último, numa relação de justiça."*[190]

[190] *Ibidem , p.7*

Esta noção de justiça não se esgota, no entanto, na ética dos espaços, uma vez que depende profundamente da sua experiência sensível. Se, por um lado, a medida justa garante humanidade e dignidade, por outro lado, ela só é interiorizada quando é sentida, quando é tornada palpável e perceptível. Assim, se anteriormente estabelecíamos, a propósito da *medida*, a relação entre técnica e ética, a mesma estende-se ainda para a relação entre a técnica e a estética. Como reforça o autor,

> *"A Arquitetura é o expoente máximo de medir, de controlar. A Arquitetura é um medir não apenas quantitativo, mas um medir qualitativo. Digamos: um medir que se preocupa com a componente estética: o resultado da medição não deve apenas ser certo, exacto - verdadeiro - mas também confortável, agradável aos olhos - belo, portanto."*[191]

[191] *Ibidem, p.5*

Posto isto, reconhece-se a importância da interdependência destes três domínios para o tratamento da medida no seio da cela prisional, de maneira que não se tome apenas em consideração as quantidades numéricas, mas também as "Quantidades belas e quantidades morais".[192]

[192] *Ibidem, p.7*

ESCALA E PROPORÇÃO

Do mesmo modo que a beleza se caracteriza pela relação harmoniosa das partes com o todo, a medida também vive dessa tensão estando intimamente ligada à escala e à proporção. Embora ambos os conceitos necessitem dessa ideia de relação e de confronto, eles distanciam-se na sua aplicação. A proporção, ao contrário da escala, é intrínseca ao próprio objeto sendo responsável pela correspondência adequada das suas partes. Pelas palavras de Karsten Harries, a "Proporção é uma correspondência entre as medidas dos membros de um trabalho inteiro e do todo para uma determinada parte selecionada como padrão."[193] Já a escala atua num determinado conjunto que permite relacionar objetos entre si, "[…] permite relacionar simultaneamente a medida e a disposição, seja dos edifícios, seja dos espaços, seja dos objetos."[194] Estabelecida esta distinção, compreende-se que, apesar das duas diferenças, os dois conceitos andam de mãos dadas, na medida em que,

> *"Formas à mesma escala estão vinculadas por uma determinada relação de proporcionalidade, e por isso, se a relação entre essas formas for harmoniosa, podemos grosso modo dizer que não só elas se encontram bem proporcionadas como estão à mesma escala."*[195]

No âmbito da vivência da cela prisional, é convocada a escala humana na medida em que tudo é projetado e desenhado à medida do corpo detido, da mesma forma que, como exemplifica José M. Rodrigues, "A escala de uma casota para cães é o cão, o que significa dizer que ela deverá ser proporcionada a partir do animal que irá albergar no seu interior".[196] Assim, dado o carácter individual e mínimo da cela prisional, torna-se imperativo utilizar o corpo humano como referência métrica absoluta. Para além disso, como sublinha Karsten Harries, "O homem é apresentado como tendo o atributo de proporções naturais perfeitas. […] O corpo, assim, torna-se um mediador, […]"[197] entre a natureza primordial e o espaço construído. Na sua génese, o corpo humano era ainda utilizado como instrumento métrico, na medida em que "foi dos membros do corpo que […] derivaram as ideias fundamentais das medidas que são obviamente necessárias em todas as obras, como o dedo, a palma da mão, o pé."[198]

Nesta perspetiva, o Modulor, desenvolvido pelo arquiteto Le Corbusier, apresenta-se como a síntese métrica necessária ao espaço de reclusão individual, capaz de fundir a proporção humana geométrica perfeita com a realidade da vivência física do Homem. Pelas palavras de Einstein, o Modulor «É uma escala de proporções que torna o ruim difícil e o bom fácil…»[199], sintetizando e simplificando a questão do dimensionamento dos espaços. Para além da sua mestria métrica perfeitamente desenvolvida, o arquiteto tem ainda em consideração, nas suas obras, a movimentação e posição do corpo no espaço calculando detalhadamente as rotinas, os gestos e as necessidades do corpo habitante. Esta aproximação do corpo humano aos limites físicos do espaço mínimo de reclusão pressupõe, por isso, inevitavelmente, um sistema de proporções est(éticas).

[193] HARRIES, Karsten – *Função ética da arquitetura. in NESBITT, Kate (org.) — Theorizing a New Agenda for Architecture. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996*, p.544

[194] RODRIGUES, José Miguel Neto Viana Brás — *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos.* Porto: FAUP, 2013, p.207-208

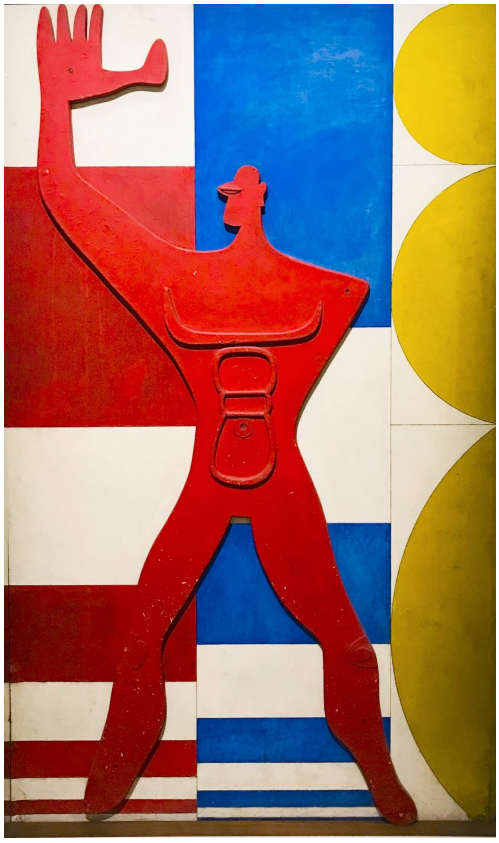
[195] *Ibidem, p.206*

[196] *Ibidem, p.215*

[197] HARRIES, Karsten – *Função ética da arquitetura. in* NESBITT, Kate — *Op. Cit.,* p.544

[198] *Ibidem*

[199] LE CORBUSIER, *O Modulor: Uma Medida Harmoniosa para a Escala Humana Universalmente Aplicável à Arquitetura e à Mecânica,* Volume 1, 1954, p.58



[Fig. 28] Sistema de proporções antropométricas desenvolvido por Le Corbusier, em 1945. Obra exposta no Centro Pompidou (1977), em Paris.
A obra de Le Corbusier representa a escala de proporções baseada nas medidas naturais do corpo humano, apresentando-se como a síntese métrica necessária ao dimensionamento dos espaços. A utilização das três cores primárias afasta-se de qualquer intenção puramente decorativa para assumir um papel profundamente estruturante, que destaca a essencialidade da forma e as relações matemáticas que unem as partes ao todo.
A figura humana esquematizada representa uma altura padrão de 1,83 metros, ou 2,26 metros com o braço levantado.

Perante este cenário, emergem algumas inquietações quanto ao dimensionamento da cela prisional. Até que ponto é aceitável minimizá-la espacialmente? Quais são as medidas admissíveis e adequadas?

O caminho para a obtenção de resposta parece transcender qualquer cálculo matemático, relacionando-se mais com o domínio do corpo. A frase "«Não te curves senão para amar», [como] aconselhava o poeta René Char."[200], parece fazer a ponte perfeita entre o constrangimento espacial inadmissível e a atitude moral por detrás do gesto de encolher o corpo. (fig.29) Os limites físicos da cela devem, assim, atender de forma digna à movimentação vertical humana devendo ser capazes de "Conduzir, preparar, iniciar,[…] sempre de uma forma […] que parece perfeitamente natural"[201] e, por isso, anulando a contração e o curvar físico por forma a evitar constrangimentos também psicológicos.

Nesta perspetiva, as tipologias prisionais foram, ao longo da história, testando metricamente estes espaços em busca da medida mínima necessária para acolher as necessidades vitais do ser humano. O modelo Panóptico, assente num sistema de isolamento celular exaustivo, típico do século XIX, levou esta redução espacial ao seu extremo. Na prisão de Pentonville em 1842, por exemplo, constata-se que "A principal dificuldade […] era que cada um desses compartimentos fechados idênticos, medindo 2,13 metros por 3,96 metros e 2,74 metros de altura, tinha de conter tudo o que era necessário para sustentar uma vida humana."[202] Ainda mais problemático revela-se o modelo de cela noturna sugerido pelo arquiteto William Blackburn que "media entre 2,67 m por 2,49 m em Gloucester [1791] e uns escassos 2,18 m por 1,75 m em Salford"[203] (1790).

Atualmente, a realidade do Estabelecimento Prisional de Lisboa (EPL) vem, ainda que numa versão melhorada, confirmar uma trágica persistência desta contração espacial. Como documentado numa recente reportagem televisiva, esta prisão enfrenta graves problemas de sobrelotação, onde se fecham dois reclusos numa cela que deveria ser individual "de 6,85 metros quadrados com duas camas, uma casa de banho e um pequeno armário"[204]. Posto isto, assiste-se a uma elevada discrepância em relação àqueles que são os valores base recomendados admissíveis, que apontam para 6 metros quadrados individuais e 4 metros quadrados por recluso em situação de partilha de cela.

[200] TAVARES, Gonçalo M. — *Arquitectura, natureza e amor.* Porto: FAUP, 2008, p.10

[201] ZUMTHOR, Peter — *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam.* Trad. Astrid Grabow. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p.47

[202] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840.* Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.354

[203] EVANS, Robin — *Op. cit.*, p.170

[204] Reportagem sobre as condições do EPL. *in* Investigação SIC. Carnaxide: SIC, 11de Marco de 2026.



[Fig. 29] Frame do filme *O Pianista* (2002).
A imagem ilustra o gesto de encolher o corpo face à necessidade de isolamento da realidade exterior. O constrangimento espacial extremo obriga à contração física e, consequentemente, à supressão de dignidade e liberdade de movimento, intensificando a violência psicológica, inerente à privação do espaço mínimo vital.

Esta proximidade inevitável do corpo arquitetónico ao próprio corpo humano transforma, metaforicamente, a cela num segundo corpo. Neste sentido, a Arquitetura afirma-se "como uma anatomia"[205], passando a ser pensada e sentida "Corporalmente, como uma massa, como membrana, como tecido ou invólucro, pano, veludo, seda,[…] Não a ideia do corpo — o corpo! Que me pode tocar".[206] É precisamente sob esta premissa de influência (mútua) dos dois corpos que Peter Zumthor, se questiona: "[…] porque diabo me tocam estas obras? E como posso projetar tal coisa? […] Como se podem projetar coisas assim, que têm uma presença tão bela e natural que me toca sempre de novo?"[207]

É nesta procura incessante por uma resposta que se propõe, à semelhança da obra *Atmosferas*, analisar cada componente física e sensorial da cela prisional, de maneira a ser possível compreender de que forma a experiência arquitetónica do espaço mínimo molda o comportamento humano em contexto de privação de liberdade. Nesta perspetiva, os limites físicos das paredes, do chão e do teto não se limitam a prender e confinar o corpo, pelo contrário, fundem-se com ele através da criação de uma "atmosfera, um ambiente, uma disposição do espaço construído que comunica com os observadores, habitantes[…]"[208], penetrando-os sensorialmente e intelectualmente.

> *"O corpo, transformado em um sistema abstrato de formalização, é assim incorporado ao sistema arquitetónico como forma, […] que permite que esse discurso antropocêntrico funcione no nível do inconsciente."*[209]

[205] ZUMTHOR, Peter — *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam.* Trad. Astrid Grabow. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p.23

[206] *Ibidem*

[207] *Ibidem,* p.11

[208] *Ibidem,* p.7

[209] HARRIES, Karsten – Função ética da arquitetura. *in* NESBITT, Kate (org.) — Theorizing a New Agenda for Architecture. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996, p.545

FORMA

Se, como vimos, da medida emerge a escala e a proporção, da fisionomia do corpo humano e da morfologia do corpo arquitetónico emerge a forma. Enquanto elemento de contenção volumétrica em contexto de reclusão involuntária, torna-se necessário atender primordialmente às necessidades funcionais desse espaço. Como defende Zumthor, "A explicação da forma deve surgir da sua utilização […], [acrescentando que] a Arquitetura é feita para nós a utilizarmos."[210] Esta premissa vem validar a ideia da função enquanto preocupação primordial e central da estética. Neste sentido, é precisamente nesta ordem que o processo arquitetónico se processa: "O lugar, a utilização e a forma. A forma remete para o lugar, o lugar é este e a utilização é esta."[211]

A forma, contudo, à semelhança da anterior reflexão sobre a beleza, não deve restringir-se à utilidade dos espaços sob pena de perder a sua essência rumo à universalização e estandardização. Como alerta Loos, a este propósito, "(…) a forma tornou-se uma forma única e sempre igual, transformou-se em uniforme, onde o carácter individual melhor consegue esconder as suas riquezas. Na máscara."[212] Esta máscara universal, como nos informa o autor, torna-se responsável pela anulação da identidade do indivíduo, pelo que se torna imperativo resgatar a ideia de beleza dos espaços rumo à sua individualidade. Se outrora interpretávamos a máscara como uma camada dispensável de decoração e ornamentação, entendemos agora que a mesma pode não se expressar através de excessos, mas da apatia de uma universalização meramente funcional. Do mesmo modo que combatíamos os excessos, defendendo a simplicidade, torna-se igualmente imperativo combater a apatia espacial, evitando o simplismo.

Nesta perspetiva, torna-se necessário que a própria essencialidade formal da Arquitetura emane a sua força e potencia intrínsecas, uma vez que é através da forma que a morfologia da cela prisional molda e esculpe a experiência do habitar mínimo. É precisamente nesta linha de pensamento que "Para Rogers, a forma é a matéria e a decoração a energia que emana dessa forma."[213] Neste sentido, a "decoração" torna-se algo abstrato e imaterial que "(...)constitui uma característica indissociável da Arquitetura que advém do seu carácter material, se quisermos, concreto."[214] Se, para alguns, a decoração de um espaço se revela profundamente material, Rogers contraria esse caminho afirmando que "uma textura de tijolo à vista, [ou] uma superfície monocromática, são formas igualmente válidas de decoração."[215] Associando a decoração à vibração expressiva da materialidade pura, o autor vem validar a importância e indispensabilidade do aconchego arquitetónico, fundamental para garantir a humanidade da cela prisional.

[210] ZUMTHOR, Peter — *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam.* Trad. Astrid Grabow. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p.69

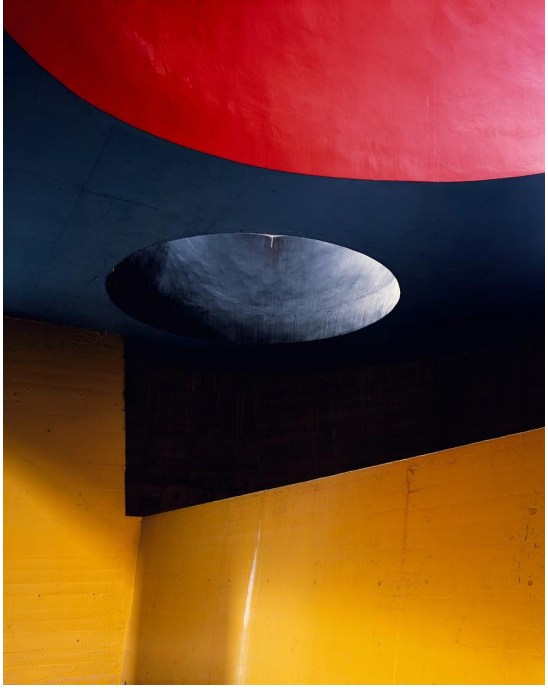
[211] *Ibidem*

[212] LOOS, Adolf — *Ornamento e crime*. Trad. Marques Lino. 2.ª ed. Lisboa: Cotovia, 2014, p.212

[213] RODRIGUES, José Miguel Neto Viana Brás — *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos.* Porto: FAUP, 2013, p.181

[214] *Ibidem*

[215] *Ibidem*



[Fig. 30] *The secret of shadow,* 2007.
Hélène Binet

"Escorregavam-me os pés no soalho lamacento, e a frialdade gordurosa das paredes regelava-me as mãos, e filtrava-me ao peito uma dor glacial, angústia indescritível. Encostei-me às portadas do cubículo, que fora oratório de padecentes, e evoquei à fantasia quantos pavores podiam acender-ma em chama febril."[216]

[216] BRANCO, Camilo Castelo — *Memórias do cárcere.* Lisboa: Imprensa Nacional, 2020, p.211

Embora Camilo Castelo Branco relate sensações desagradáveis vividas na cadeira da Relação no Porto, e o objetivo deste estudo seja alcançar precisamente o contrário, a verdade é que esta realidade vem validar, de forma irrefutável, a Arquitetura enquanto agente transformador da condição física e psicológica do detido. De forma análoga, o arquiteto Peter Zumthor confessa que, "quando esta forma não me toca, volto para trás e recomeço do início. [...] o meu último objectivo é: A forma bonita."[217] Associando o bonito à capacidade de tocar e produzir efeito no indivíduo, o arquiteto atribui à forma a responsabilidade de garantir a habitabilidade e dignidade dos espaços, acreditando que, ao trabalhar na forma, estamos inevitavelmente a trabalhar sob os seus elementos essenciais. Pelas suas palavras, "Não trabalhamos na forma, trabalhamos com todas as outras coisas. No som, nos ruídos, nos materiais, na construção, na anatomia, etc."[218]

[217] ZUMTHOR, Peter — *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam.* Trad. Astrid Grabow. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p.72

[218] ZUMTHOR, Peter — *Op. cit.*, p.71

Constatamos ainda, pela descrição atmosférica de Camilo, que a sua perceção sensorial advém da forma construtiva da cela, materializada através dos limites físicos do pavimento e das paredes. Paredes estas que tanto delimitam e separam, como sustentam. Cai, no entanto, muitas vezes em esquecimento, o espeto "decorativo" e compositivo destas superfícies. Como critica Vítor Figueiredo, "ninguém fala na parede estúpida, e no tecto estúpido. Que é outra coisa, reparem, realmente se há os alçados todos exteriores, os alçados interiores agora resolvem-se rapidamente: é o estuque limpinho, quer dizer, se não é o estuque é outra coisa qualquer e um lambrinzinho bem feitinho [...]".[219]

[219] ARENGA, Nuno — *Vítor Figueiredo: fragmentos de um discurso.* Porto: Circo de ideias, 2012, p.78

Compreende-se, pelo parecer crítico do autor, que para além da função estrutural e divisória da parede, importa pensá-la e desenhá-la como um alçado, uma vez que, ainda para mais no contexto da cela prisional, ela é apenas vivenciada do lado de dentro. Considera-se, assim, necessário abordar a composição destas superfícies verticais, quer morfologicamente, quer materialmente.

MATERIALIDADE

"A medida física de uma obra depende de dois fatores essenciais: a medida física do homem e as características físicas dos materiais utilizados."[220]

Se outrora tomávamos a Arquitetura como um segundo corpo, importa agora perceber de que é feito esse corpo. Na impossibilidade de se vestir, como referenciávamos anteriormente, de tecido, veludo ou seda, dado o caractér de segurança e punitivo da prisão, opta-se antes pela utilização de materiais duros e perenes, altamente resistentes à utilização diária e à passagem do tempo, como é exemplo o betão, a pedra e o aço. Deste modo, constata-se que para além da escala e proporção humana e da forma dos espaços, a frieza e rudeza dos matérias também interferem profundamente na experiência do habitar da cela prisional. Esta experiência pode, contudo, ser atenuada se nos aproximarmos levemente da atmosfera individual doméstica, projetada pelo arquiteto Le Corbusier que opta pela utilização de "*La piedra, la cal, la madera, amigas del hombre*, apesar da influência inumerável e às vezes sedutora das novas matérias da química moderna."[221] Le Corbusier não só opta pelos materiais primordiais como os utiliza eximiamente em diversas aplicações. De forma análoga, também o arquiteto Peter Zumthor cria uma verdadeira "consonância dos materiais"[222], restringindo-se igualmente a uma amostra reduzida.

"Os materiais são infinitos - imaginem uma pedra que podem serrar, limar, furar, cortar e polir, e ela será sempre diferente. E depois pensem nesta mesma pedra em quantidades muito pequenas ou em quantidades enormes, será outra vez diferente. E a seguir exponham-na a luz, e ela será mais uma vez diferente. Apenas um material e já tem mil possibilidades."[223]

Parece ser precisamente no domínio da extrapolação destes materiais primordiais que se torna possível enriquecer materialmente a cela prisional. Numa era onde cada vez mais se substitui o plano opaco pelo plano transparente, isto é, o tijolo pelo vidro, essa possibilidade parece ficar aquém das exigências enclausurantes da cela prisional. Esta deverá, contudo, considerar a exposição destes materiais à luz, bem como o seu isolamento térmico e acústico. Térmico na medida em que a Arquitetura deve, ela mesma, garantir uma temperatura adequada à condição e habitabilidade humana, uma vez que "O facto de que os materiais retiram mais ou menos do nosso calor corporal é conhecido. Histórias de como o aço é frio e por isso retira o calor."[224] são contrapostas à utilização de madeira, que funciona como um bom isolante térmico (e acústico) de maneira que "quando havia calor, estava fresco […] como numa floresta, e quando fazia frio, havia mais calor lá dentro do que lá fora [….]".[225] Não se espera, no entanto, que se erga uma prisão de madeira à semelhança do pavilhão da Suíça de Peter Zumthor, em Hannover (fig.31), uma vez que esta não contém as propriedades físicas, estruturais e perenes do betão. Pode, contudo, utilizar-se pontualmente a madeira, por exemplo no pavimento, por forma a equilibrar os dois mundos, rumo a um ambiente adequadamente certo. Peter Zumthor admite, a este propósito, que temperar o espaço "É semelhante a temperar pianos, ou seja encontrar o ambiente certo. (fig.32) No sentido literal e figurativo. Quer dizer que esta temperatura é física e provavelmente também psíquica. O que vejo, o que sinto e o que toco... mesmo com os pés."[226]

[220] ROGERS, Ernesto Nathan — "Medida y grandeza", p.69 *apud* RODRIGUES, José Miguel Neto Viana Brás — *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos.* Porto: FAUP, 2013*, p.209*

[221] SILVA, Ana Sofia Pereira da — *La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX.* Buenos Aires: Diseño, 2015, *p.169*

[222] ZUMTHOR, Peter — *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam.* Trad. Astrid Grabow. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p.23

[223] *Ibidem*, p.25

[224] *Ibidem*, p.35

[225] *Ibidem*

[226] *Ibidem*



[Fig. 31]
Pavilhão do Som Suíço, de Peter Zumthor, (2000).



[Fig. 32] Frame do filme *O Pianista*, (2002).

SOM

Para além de garantir o isolamento térmico, a cela deve preocupar-se ainda com "O som do espaço. Oicam!"[227], ela deve garantir um bom isolamento acústico, uma vez que um dos seus propósitos maiores é o isolamento individual proporcionado pelo confinamento total, por forma a evitar qualquer tipo comunicação. A este propósito, Robin Evans convoca Hanway que acreditava que «A grande arte na concepção deste edifício será impedir todos os tipos de comunicação entre um prisioneiro e outro».[228] Neste sentido, considera-se necessário construir um edifício e "(…) pensá-lo a partir do silêncio. Ou seja, fazê-lo calmo, o que hoje em dia é bastante difícil, porque o nosso mundo é tão barulhento."[229] Prova desse barulho, contrastante com o silêncio absoluto da cela prisional, é o testemunho de Camilo ao evocar a audição apenas quando já se encontra do lado de fora da mesma, a percorrer os corredores da Cadeia da Relação.

> *"Era essa, pois, a minha hora de passear nos corredores, ouvindo a soada soturna dos meus passos, e contemplando a chama azulada da lâmpada, que lutava com a frialdade da atmosfera."*[230]

Já no interior da cela prisional, em absoluto silêncio, os prisioneiros, "Em vez disso, (...) poderiam lidar com a possibilidade desses outros discursos, os outros sentidos afetivos de som, toque e daquela luz que está dentro da escuridão."[231] Na impossibilidade de "sentir" o som (do corredor) que fica à porta, esta apresenta-se como o limite de transição entre o interior e o exterior.

[227] ZUMTHOR, Peter — *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*. Trad. Astrid Grabow. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p.27

[228] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.75

[229] ZUMTHOR, Peter — *Op. Cit.* , p.31

[230] BRANCO, Camilo Castelo — *Memórias do cárcere*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2020, p.152

[231] EISENMAN, Peter - *Desdobramento das visões in* NESBITT, Kate (org.) — *Theorizing a New Agenda for Architecture*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996, p.545



[Fig. 33]
Patients in the hallway of Bianchi psychiatric hospital. Itália, 1979. Raymond Depardon

PORTA

Ao contrário do que se assiste em contexto doméstico onde "a naturalidade própria da porta possui uma dupla possibilidade, tanto que separa como permite unir"[232], em contexto prisional, prevalece o ato de separar dado o caratér hermético e impenetrável da prisão. A própria materialidade robusta que preenche este vão faz jus ao propósito punitivo da instituição, uma vez que, "quanto mais agreste, agressivo, ou potencialmente perigoso é o ambiente exterior, mais consistente será a porta".[233] Para além desta robustez material, Peter Zumthor levanta ainda questões à cerca do dimensionamento e fisionomia deste dispositivo, questionando-nos: "Conhecem aquela porta alta, estreita, onde toda a gente fica bem ao passar? Conhecem esta porta mais larga, sem interesse, deselegante?"[234] É precisamente esta última que materializa a passagem para o universo da cela prisional.

Restringindo o seu número de aberturas ao máximo e ao estritamente necessário, a mesma conta ainda com uma pequena janela enquadrada que facilita, por exemplo, a entrega de refeições ou a comunicação verbal evitando a sua abertura, que se restringe apenas à passagem física do recluso ou do guarda prisional.

> *"A porta da cela tinha uma abertura estreita e baixa, e a porta em si era de madeira com um revestimento protetor de chapa metálica. Nela havia duas aberturas secundárias, uma delas um olho mágico projetado para ser espiado, mas não para espiar, e a outra uma porta com uma abertura que, quando aberta, formava uma bandeja para as refeições serem colocadas por baixo dela pelos guardas."*[235]

Se, para Robin Evans, estas pequenas aberturas serviam um propósito meramente funcional e preventivo, para Camilo, enquanto recluso, as mesmas representavam, por vezes, o único momento de possível ligação com o universo exterior. Camilo faz precisamente alusão a esse momento, depositando a esperança dos seus dias no gesto de sua abertura, "cuja janela a mão do guarda não viera ainda abrir."[236]

[232] SILVA, Ana Sofia Pereira da — *La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX.* Buenos Aires: Diseño, 2015, p.162

[233] *Ibidem*, p.174

[234] ZUMTHOR, Peter — *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam.* Trad. Astrid Grabow. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p.51-53

[235] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840.* Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.360

[236] BRANCO, Camilo Castelo — *Memórias do cárcere.* Lisboa: Imprensa Nacional, 2020, p.317

LUZ

Para além da janela cravada na porta, que interrompe a audição, deverá existir, ainda, nas paredes da cela, um vão que permita a entrada de luz. Esta, por sua vez, invade e ilumina os espaços incidindo sobre o Homem e sobre a matéria. Neste sentido, torna-se estritamente necessário "escolher os materiais tendo presente o modo como refletem a luz"[237], assim como "pensar o edifício […] como uma massa de sombras […], como num processo de escavação, colocar luzes e deixar a luminosidade infiltrar-se."[238]

Esta subtração calculada de parede, que permite a entrada de luz, levanta ainda questões quanto à ventilação destes espaços, assim como a questão da vista para o exterior. Como nos relembra Rem Koolhaas, "A função principal da janela é, muitas vezes, mas nem sempre, permitir a entrada de luz na Arquitetura."[239] Para além da luz, ela é ainda responsável pela entrada de ar, que ventila naturalmente os espaços. Regressando à descrição física da cela de Camilo, constata-se que a ventilação era inexistente, resultando numa realidade insalubre, suja e imunda.

AR

> *"Nem agora um pouco de ar livre! Que perderia o mundo, se me deixasse agonizar e morrer onde visse o céu! Quem me dera um bocadinho de ar, que a esta hora tem o desamparado que morre na serra, ou nas tormentas do mar!…"*[240]

Para além da fala direta do autor, o mesmo referencia ainda Delfina, que diz que "Aqui falta-me o ar, meu Deus! Não vivo nesta furna vinte e quatro horas!".[241] Percebe-se, pela súplica dos dois testemunhos, que a necessidade de contacto com a luz e com o ar puro, está inevitavelmente intrínseca à própria condição humana, assim como à satisfação de condições mínimas de higiene que implicam obrigatoriamente a circulação e renovação do ar. Assim sendo, compreende-se que "A ventilação era de importância central na luta contra a sujeira e as doenças, […] [assim como] o abastecimento de água e a drenagem também desempenhavam um papel importante."[242]

Deste modo, a janela, para além de permitir a entrada de luz, deverá permitir a entrada de ar. Na impossibilidade, no entanto, de manter permanentemente um vão aberto em termos térmicos, por exemplo no inverno, será justo e seguro atribuir a liberdade dessa tarefa a um prisioneiro? Robin Evans mostra-nos como na pisão de Pentonville, "as janelas das celas eram gradeadas, mas não envidraçadas, e cada cela era ventilada com grades de ferro que se abriam para passagens arejadas ou com aberturas em arco acima do lintel da porta."[243] Assim sendo, e respondendo à pergunta, talvez sim... Nessas circunstâncias talvez devesse pertencer ao prisioneiro a responsabilidade de abrir e fechar uma janela que dá para o exterior, no entanto, como reflete Evans, revela-se mais seguro e eficaz que o vão de ventilação se posicione numa parede que não faça fronteira com o exterior, satisfazendo *"A necessidade de recorrer a um sistema artificial para o fornecimento regular de ar fresco em todas as horas e estações do ano"*.[244]

[237] ZUMTHOR, Peter — *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*. Trad. Astrid Grabow. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p.61

[238] *Ibidem*

[239] KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT, James — *Elements of architecture 14*: *international architecture, la Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio, 2014, p. 10 (volume 6)

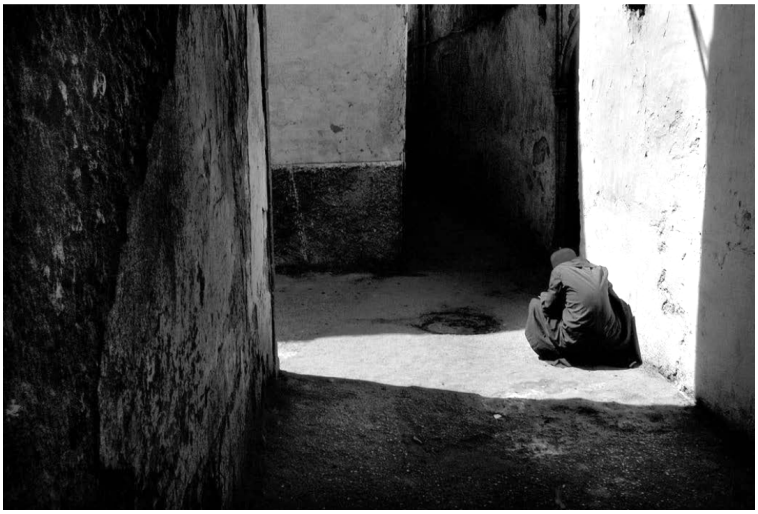
[240] BRANCO, Camilo Castelo — *Memórias do cárcere*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2020, p.86

[241] BRANCO, Camilo Castelo — *Op. cit.*, p.327

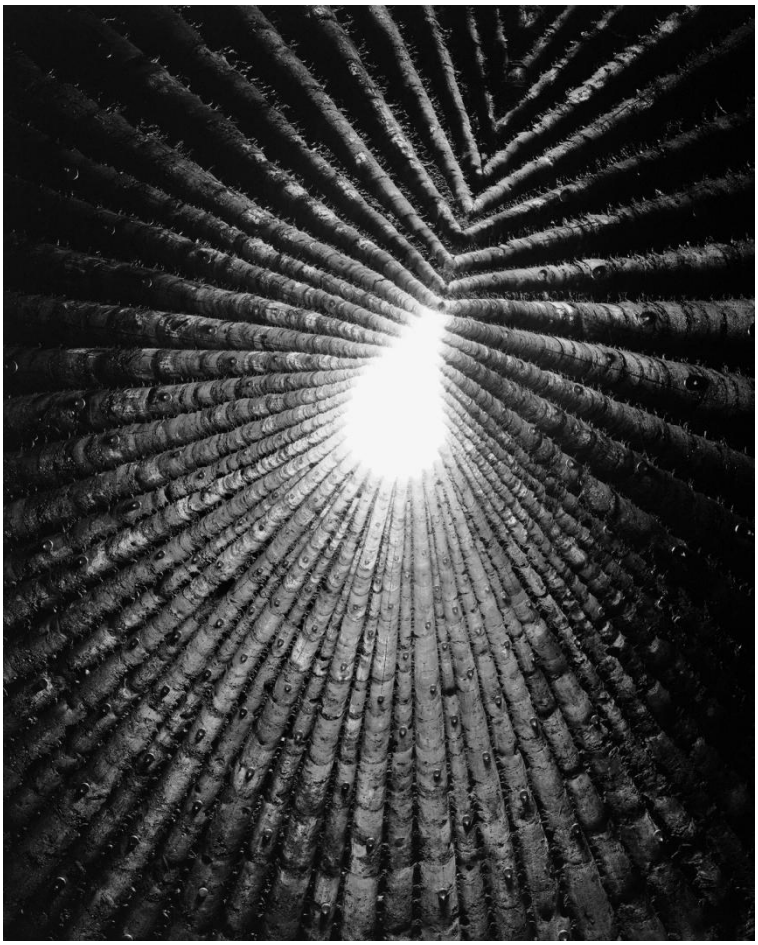
[242] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.166

[243] EVANS, Robin — *Op. cit.*, p.157

[244] EVANS, Robin — *Op. cit.*, p.357



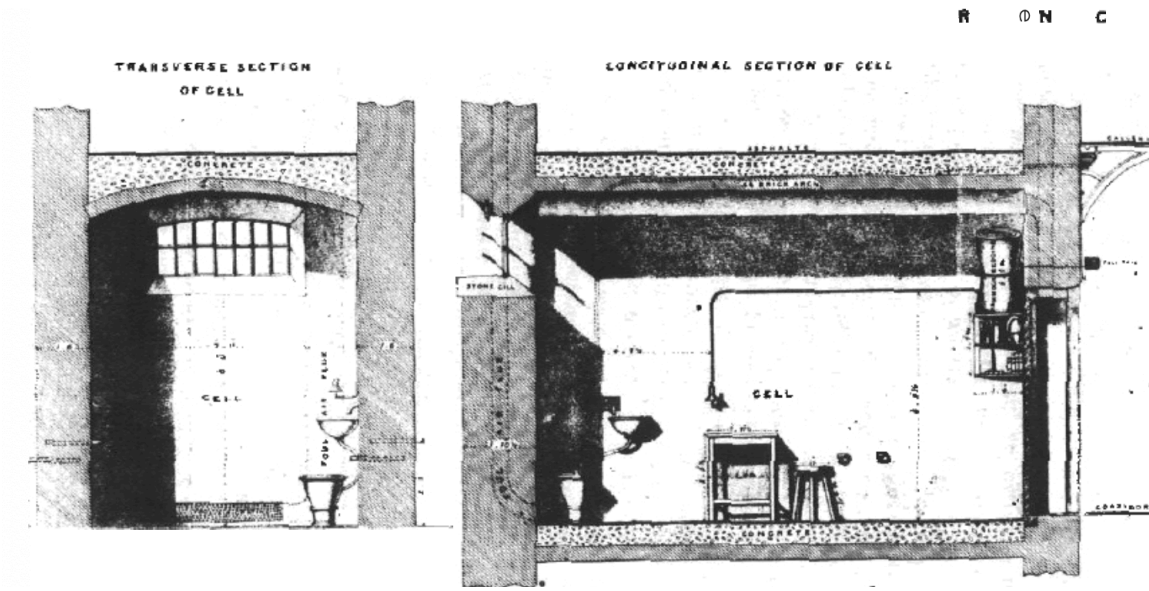




[Fig. 34] Fotografia de Harry Gruyaert, Marrocos, 1976. Possibilidade de encontro de refúgio na luz solar.

[Fig. 35] Fotografia de Fan Ho, *"Approaching Shadow"*,1954

[Fig. 36] *Peter Zumthor, photographs from 1997-2011* Fotografia de Hélène Binet.



[Fig. 37]
Corte transversal e longitudinal da cela da "Prisão-Modelo" de Pentonville, (1842).

Posição elevada da janela gradeada que dá para o exterior, acima da cota máxima da porta de entrada. Existência de uma outra janela, mais contida, que dá para passagens arejadas, garantindo a ventilação.

VISTA

A janela exterior, contudo, para além da iluminação e ventilação, levanta ainda, como vimos, a questão da vista. Robin Evans defende que, na cela prisional, "O som e a visão deveriam ser bloqueados pela janela."[245] Para cumprir este duplo propósito, o vão deveria permanecer sempre fechado, por forma a evitar a comunicação com as celas adjacentes. Simultaneamente, a mesma deve posicionar-se na parede de modo a bloquear a vista, tal como acontece na prisão de Pentonville onde "A janela […] estava localizada a uma altura suficiente para dificultar a visão do exterior."[246] (fig.37,38) Independentemente disso, a abertura desse vão implica sempre uma vista, materializando, por isso, um vão que não é só vão, que é quadro emoldurado em betão, porque se movimenta e conta história.

Assim sendo, e aplicando as interrogações de Peter Zumthor ao contexto prisional, "O que é que nós, que o utilizamos, queremos ver, quando estamos lá dentro? O que é que quero revelar?"[247] Pouco ou nada vindo do exterior deve estar acessível óticamente da cela prisional, à exceção da natureza pura, das folhas das árvores esvoaçantes, do céu, das núvens e dos raios de sol que entram "simplesmente para deixar entrar uma mancha difusa de luz do dia."[248] Nesta perspetiva, a cela prisional deveria garantir uma iluminação natural abundante, mas sem vistas. Apesar de permitir a comunicação com a essencialidade da natureza, "A cela era cega: a forma e o conteúdo do mundo exterior eram obliterados."[249] Regressando a Camilo, constata-se que esta vista longínqua do horizonte e do céu, revela também, com especial destaque, a imagem de uma igreja que, como outrora vimos, se apresenta como uma possível fuga espiritual.

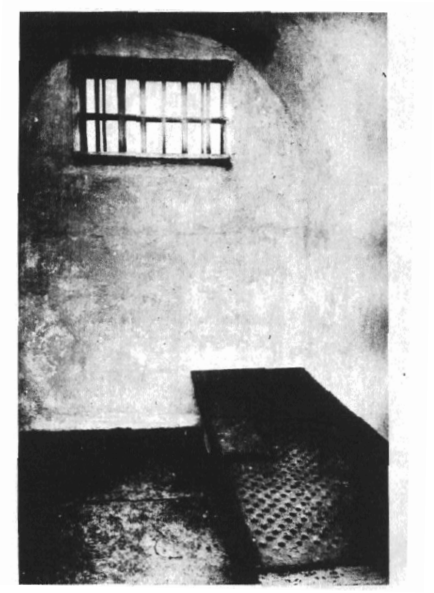
[245] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.357

[246] EVANS, Robin — *Op cit.*, p.354

[247] ZUMTHOR, Peter — *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*. Trad. Astrid Grabow. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p.49

[248] EVANS, Robin — *Op cit.*, p.354

[249] *Ibidem*



[Fig. 38]
Interior de cela de Northleach Bridewell (1792) , de William Blackburn.
Posição elevada da janela, "nas costas" da cama (mobiliário fixo), interrompendo a vista.



[Fig. 39]
Interior do apartamento-Ateliê de Le Corbusier, em Paris. (1933)
Posição elevada da cama, de frente para a janela, possibilitando a vista quando deitado.

"Era o meu quarto virado ao nascente, e sobranceiro à porção da cidade velha. Aquém dum boleado horizonte de serras, acidentavam-se agradáveis pontos, e o mais dileto dos meus olhos, algumas vezes turvos de lágrimas, era a Igreja do Bonfim. Encontrara eu ali um dia a felicidade, e retive-a uma hora comigo. Fiquei depois olhando para lá, como a procurá-la, e de lá para o céu, onde eu cuidava que ela devia estar."[250]

[250] BRANCO, Camilo Castelo — *Memórias do cárcere.* Lisboa: Imprensa Nacional, 2020, p.54

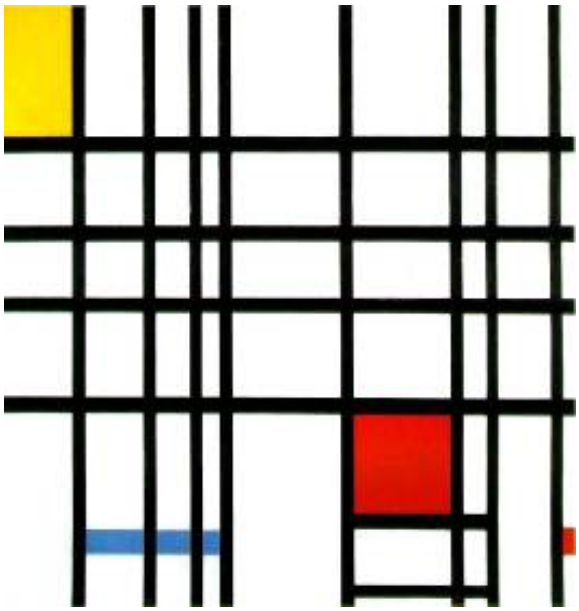
Este enquadramento do exterior implica obrigatoriamente uma posição elevada da janela de maneira a não ser possível espreitar ou, como acontece no espaço doméstico, aproximar, empoleirar ou até sentar, em "Bancos de janela, janelas salientes, peitoris, persianas, cortinas, telas, filtros [que, em ambiente doméstico], declaravam enfaticamente as múltiplas funções e a posição reconhecível da janela, tanto do lado de fora quanto do lado de dentro da Arquitetura."[251] Já em contexto punitivo, ela deixa de se afirmar como lugar, afirmando-se antes como um elemento ou como um destino.

[251] KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT, James — *Elements of architecture 14: international architecture, la Biennale di Venezia.* Venezia: Marsilio, 2014, contracapa.

Esta posição da janela na parede depende ainda, contudo, da disposição do mobiliário interior. Numa versão contrária ao que se pretende na cela prisional, Corbusier, no seu apartamento, eleva a cama (fig.39) nivelando-a com a cota da janela de maneira a ser-se possível ter uma vista desafogada do exterior quando deitado. Enquanto o arquiteto aproxima, no seu ambiente doméstico, as cotas da janela e da cama, no seu atelier, onde se dedica exclusivamente à produção artística, "A comunicação com o exterior […] era essencialmente não visual. […] Le Corbusier não olha para a janela em seu atelier".[252] De forma análoga, torna-se necessário, na cela prisional, afastar ao máximo as cotas da janela e da cama por forma a garantir que o prisioneiro deitado consiga ver apenas o céu, numa tentativa de se reconectar espiritualmente à essência verdadeiramente pura e humana.

[252] SILVA, Ana Sofia Pereira da — *La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX.* Buenos Aires: Diseño, 2015, p.168

[Fig. 40]
Composition with red, yellow and blue (Composição com Vermelho, Amarelo e Azul), de Piet Mondrian, em 1942



Recorre-se novamente à pintura de Piet Mondrian para fazer a ponte entre a Estética (azul) e a Técnica (vermelho), encerrando, assim, os três capítulos.
A utilização das três cores primárias reduz-se à essencialidade cromática que complementa a monotonia do preto e do branco, que tanto são cheio como são vazio. As longas linhas pretas, que tanto unem como separam, "rasgam" longos corredores que segmentam e compartimentam os núcleos enclausurantes, intercomunicantes e proporcionalmente bem definidos, em busca de equilíbrio, ordem e harmonia da composição.

da Técnica

03

03.1 Sistema celular operativo: Isolamento e Disciplina

Até ao momento tratada de forma isolada no seio de sua solidão arquitetónica, a cela prisional aprofundada na sua dimensão fenomenológica e individual nos capítulos da ética e da estética, emerge agora enquanto elemento de uma abordagem técnica para o seu completo e devido aprofundamento. Como sintetiza o autor Gilles Deleuze, "os conceitos, as sensações, as funções se tornam indecidíveis, ao mesmo tempo que a filosofia, a arte e a ciência [se tornam] indiscerníveis, como se partilhassem a mesma sombra, que se estende através da sua natureza diferente e não cessa de as acompanhar".[253] Pelas palavras do autor, os três planos são indissociáveis e indispensáveis para o correto e completo tratamento do espaço arquitetónico. Se, por um lado, o conceito (ética) e a sensação (estética) qualificam a experiência do espaço mínimo de reclusão, a função (técnica) opera a grande escala, atuando sobre a cela como parte integrante de um dispositivo maior. Se a verdadeira beleza est(ética) da Arquitetura emerge, como outrora vimos, da perfeita harmonia das partes na relação com o todo, a técnica operacionaliza essas relações rumo a um sistema arquitetónico disciplinar rigoroso.

Constata-se, assim, que a cela prisional, enquanto unidade mínima de um complexo maior, perde o seu valor e propósito quando é tratada apenas isoladamente, precisando do confronto e da articulação com o todo, da mesma forma que "Mies Van der Rohe utiliza os elementos da Arquitetura de uma tal maneira que cada elemento ganha importância através da sua relação com o todo."[254] Perante esta necessidade de uma abordagem completa e abrangente, reconhece-se que agora «o que importa não é a verdade, a beleza ou a justiça de cada coisa isoladamente: o que importa é o que resulta da relação entre as coisas».[255] É precisamente a partir desta premissa e da dualidade entre o individual e o plural que a "A harmonia surge assim como um equilíbrio entre forças distintas, aí residindo a sua mais importante característica, a sua vocação para inter-relacionar".[256]

[253] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix — *O que é a filosofia?* Lisboa: Editorial Presença, 1992, p.191

[254] RODRIGUES, José Miguel Neto Viana Brás — *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos.* Porto: FAUP, 2013, *p.218*

[255] TAVARES, Gonçalo M. — *Arquitectura, natureza e amor.* Porto: FAUP, 2008, p.10

[256] *R*ODRIGUES, José Miguel Neto Viana Brás — *Op. cit., p.219*

Esta necessidade de articulação e relação com o que lhe é exterior encontra ressonância das palavras de Robert Musil, citado por Gonçalo M. Tavares, que afirma que "Representar algo significa representar as suas relações com outras cem coisas diferentes, […] da mesma maneira que o entendimento científico surge apenas mediante uma atividade de comparação e relação, igual à que surge em qualquer compreensão humana".[257]

Nesta perspetiva, a célula prisional deixa de ser encarada como um dispositivo autónomo e autossuficiente, revelando-se indissociável do aparelho multicelular da prisão. Enquanto unidade mínima de um dispositivo maior, ressurge o conceito de célula, agora como unidade elementar da Arquitetura disciplinar que se revela um verdadeiro "[…] tipo de implantação de corpos no espaço"[258] que emerge da "necessidade de distribuir e dividir o espaço com rigor"[259] segundo uma lógica espacial que estrutura, organiza e molda a experiência humana. Em *Vigiar e Punir*, Michel Foucault afirma ainda que "Mesmo se os compartimentos que ela atribui se tornam puramente ideais, o espaço das disciplinas é sempre, no fundo, celular."[260] O autor reconhece ainda, no entanto, que "O poder disciplinar tem por correspondência uma individualidade não só analítica e 'celular', mas também natural e 'orgânica'".[261]

Prosseguindo nesta "obsessão" pela lógica celular, compreende-se, pelas palavras de Robin Evans, que "Para compartimentar e separar os reclusos, a cela tornou-se extremamente importante."[262] De forma complementar, Rem Koolhaas atribuiu igual importância à estrutura que a agarra, sublinhando que "as celas de prisão requerem corredores", insistindo que "Para construir celas são necessários corredores."[263] Nesta perspetiva, o autor atribui especial relevância ao corredor, na medida em que este se torna a estrutura suporte responsável pela implantação e repetição ritmada dos corpos no espaço. Deste modo, o mesmo defende que "a cada pessoa a sua cela/esfera, a cada fila de celas o seu corredor, a cada corredor a sua estrutura topológica em árvore".[264] Extrapolando o próprio corredor, compreende-se que a cela só existe enquanto elemento de um dispositivo maior, como parte de um todo. Assim, o corredor apresenta-se como o principal elemento estruturante do sistema disciplinar prisional, não só como um mero espaço transitório de circulação, ao que vulgarmente se associa, mas antes como um "venerável dispositivo organizador"[265], capaz de ligar, hierarquizar e sintetizar.

[257] MUSIL, Robert *apud* TAVARES, Gonçalo M. — *Arquitectura, natureza e amor.* Porto: FAUP, 2008, p.9

[258] FOUCAULT, Michel — *Vigiar e punir: nascimento da prisão.* Trad. Raquel Ramalhete. 16.ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997, p.170

[259] *Ibidem,* p.124

[260] *Ibidem,* p.123

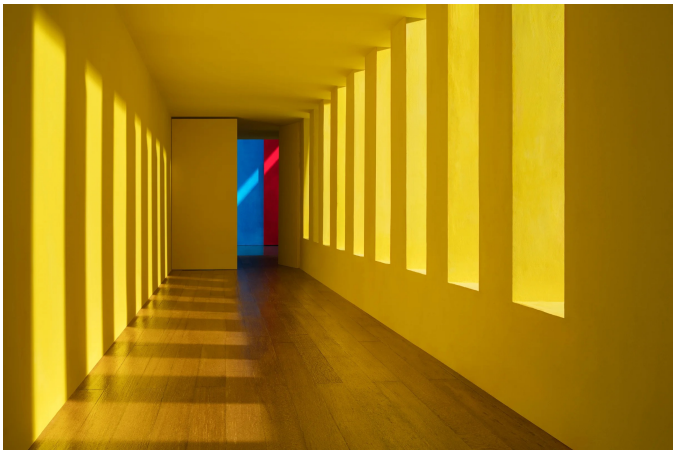
[261] *Ibidem,* p.132

[262] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840.* Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.4

[263] KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT, James — *Elements of architecture 14: international architecture, la Biennale di Venezia.* Venezia: Marsilio, 2014, p.41 (volume 9)

[264] *Ibidem,* p.47

[265] *Ibidem*, p. 3



[Fig. 41] *Yellow passage*, 2017 James Casebere. Representação visual do corredor enquanto eixo estruturante e "dispositivo organizador", ritmando metaforicamente (através da luz e da sombra) a distribuição e compartimentação dos corpos no espaço disciplinar. Passagem pela ética, rumo à estética, materializando a técnica.

Regressando a Michel Foucault, o filósofo admite que estes espaços de transição "São espaços que realizam a fixação e permitem a circulação; recortam segmentos individuais e estabelecem ligações operatórias; marcam lugares e indicam valores; garantem a obediência dos indivíduos […]"[266], funcionando como um verdadeiro motor da Arquitetura prisional. Foucault revela ainda que "o espaço disciplinar tende a dividir-se em tantas parcelas quantos corpos ou elementos há a repetir"[267], atribuindo ao corredor a responsabilidade por essa distribuição ritmada e rigorosa dos corpos no espaço; uma verdadeira *"colocação em série"*[268] capaz de estabelecer uma ordem espacial global, indispensável à produção de ordem comportamental pontual. Assim, "A disciplina, a arte de dispor em *fila* e da técnica para a transformação dos arranjos, [não se limita apenas à repetição alinhada das células, como também opera como um mecanismo que] […] individualiza os corpos; corpos que não os implanta, mas os distribui e os faz circular numa rede de relações".[269] Se outrora se confirmava que uma das condições necessárias à vida verdadeiramente humana era precisamente a partilha e contacto com o outro, a instituição prisional, enquanto instrumento educativo e simulador da vida além das suas fronteiras, desenvolve internamente uma forma particular de sociabilidade. Assente na segregação celular, a mesma conta ainda com a presença de espaços de uso coletivo, articulados com o núcleo das celas individuais através do dispositivo do corredor, que para Rem Koolhaas, "é um vazio suportado por uma série de dispositivos brilhantes".[270]

> *"Mais do que manter os condenados a 'sete chaves como uma fera em sua jaula', deve-se associá-los a outros, «fazê-los participar em comum de exercícios úteis, obrigá-los em comum a bons hábitos, prevenindo o contágio moral por uma vigilância ativa, e mantendo o recolhimento pela regra do silêncio»."*[271]

Paradoxalmente, o dispositivo do corredor tanto isola cada um na solidão de sua individualidade como os reúne numa estrutura comum para a construção de pluralidade humana, isto é, para a criação de uma "[…] multidão, massa compacta, local de múltiplas trocas, [de] individualidades que se fundem, [e onde o] efeito coletivo, é abolido em proveito de uma coleção de individualidades separadas".[272] Nesta perspetiva, a Arquitetura adquire uma responsabilidade profundamente disciplinar, na medida em que, pela ótica de Foucault,"as disciplinas são técnicas para assegurar a ordenação das multiplicidades humanas".[273]

[266] FOUCAULT, Michel — *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 16.ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997, p.126

[267] *Ibidem*, p.123

[268] *Ibidem*, p.135

[269] *Ibidem*,, p.125

[270] KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT, James — *Elements of architecture 14: international architecture, la Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio, 2014, p.3 (volume 9)

[271] FOUCAULT, Michel — *Op. cit.*, p.200

[272] *Ibidem*, p.166

[273] *Ibidem*, p.179

Esta tensão e transição entre o singular e o plural, entre o individual e o coletivo, entre a esfera privada e pública obriga a uma gestão técnica e projeção rigorosa do aparelho prisional assente num sistema onde "o repertório básico de técnicas era limitado, levando sempre à compartimentação, ou seja, à segregação, classificação, divisão entre espaço generalizado e espaço particular, canalização de transações e comunicações."[274] Deste modo, o isolamento não deveria ser atendido apenas na perspetiva íntima do recluso, como também na globalidade de um sistema conjunto onde, em ambos os casos, "A individualização aparece como o objetivo derradeiro de um código bem adaptado".[275]

Também o arquiteto Peter Zumthor reflete sobre esta necessidade de compatibilizar e equilibrar as duas escalas, "entre o indivíduo e o público, entre a privacidade e o público, [afirmando que] é com isto que a Arquitetura trabalha".[276] Este discurso não passa, contudo, de uma idealização moral, uma vez que a realidade atual dos estabelecimentos prisionais, em Portugal, não reflete esta teoria legal. O advogado José Gaspar Schwalbach transparece essa realidade ao relatar, ao jornal expresso, a sua visita conjunta com a comitiva dos Direitos Humanos da Ordem dos Advogados (AO) ao Estabelecimento Prisional de Lisboa (EPL), no dia 25 de fevereiro de 2026.

> *"Há atualmente 1047 reclusos e apenas sete estão em celas individuais que tiveram obras recentes. Sete em 1047. Foram estas que nos mostraram primeiro, mas acabámos por ver um pouco de tudo."*[277]

Com "tudo" o advogado parece fazer referência à crescente sobrelotação e condições inadmissíveis das celas partilhadas. (fig.42) Pelas suas palavras, "Fiquei em pânico com o tamanho das celas. São sinistramente pequenas, exíguas e estão completamente destruídas. É sufocante pensar que duas pessoas podem ficar ali tantas horas".[278] Este cenário preocupante de sobrelotação vem contrariar e desafiar por completo toda a narrativa de individualização até aqui criada, assim como a segurança e a responsabilidade moral, corretiva e punitiva da prisão.

[274] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.417

[275] FOUCAULT, Michel — *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 16.ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997, p.83

[276] ZUMTHOR, Peter — *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*. Trad. Astrid Grabow. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p.47

[277] MOLEIRO, Raquel — Prisão de Lisboa com celas "podres" e "exíguas". Lisboa : Expresso, 26 de fevereiro de 2026

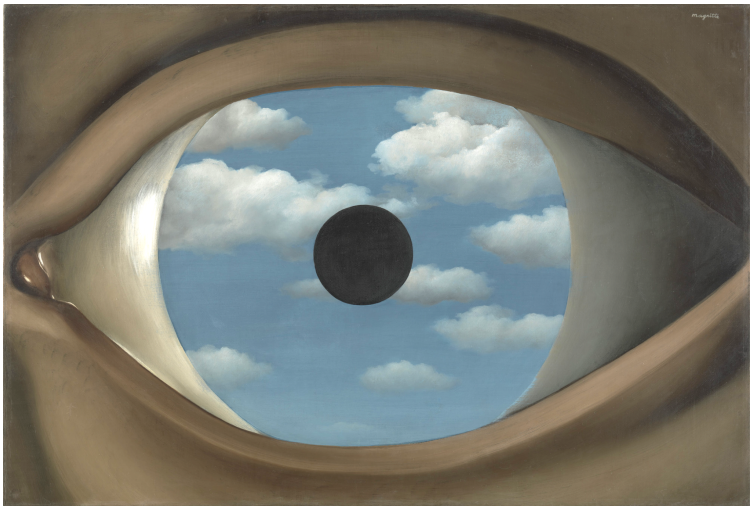
[278] *Ibidem*



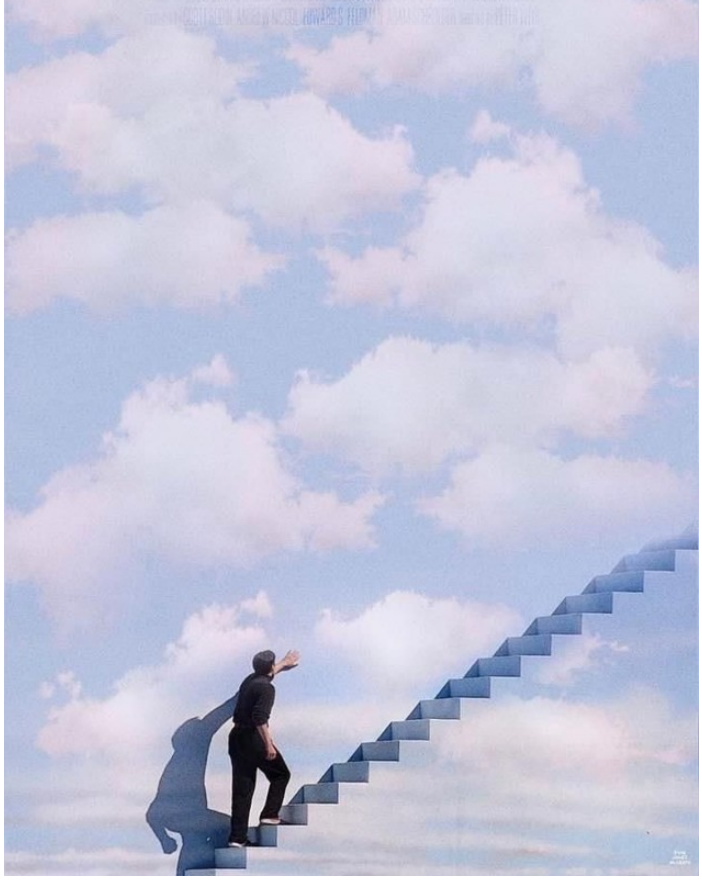
[Fig. 42]
Fotografias das condições em que se encontram as celas (partilhadas) do estabelecimento prisional de Lisboa (EPL), a que o Expresso teve acesso, tiradas em outubro de 2025.

\

[Fig. 43] The False Mirror. Pintura de René Magritte, 1929.



A pintura retrata um olho humano, cuja íris é substituída pelo céu. Este "falso espelho" questiona a veracidade da perceção visual, ilustrando a manipulação psicológica intrínseca ao ato de observar e vigiar, inerente ao espaço punitivo de clausura involuntária.



[Fig. 44] *The Truman Show* (Peter Weir, 1998). O filme retrata a vida de Truman, que decorre inteiramente dentro de um cenário arquitetónico onde é vigiado ininterruptamente, sem se aperceber. A imagem ilustra o momento de rutura dessa ilusão, onde Truman se apercebe que o céu era afinal uma tela e que ele próprio tinha sido uma mera marioneta de um cenário televisivo, onde tudo é programado e controlado, à semelhança do espaço arquitetónico enquanto mecanismo disciplinar, laboratorial e invisível.

Permanentemente na presença de outro alguém, esgota-se a possibilidade de introspeção e privacidade do recluso e intensifica-se a possibilidade de conflito e de insalubridade. Perante este cenário degradante e imundo, o advogado reconhece que "São necessárias obras urgentes, muito urgentes e estruturais"[279], encontrando na Arquitetura a única possibilidade de resolução destas questões. O seu pensamento encontra ressonância nas palavras de Evans que diz que "para isolar prisioneiro de prisioneiro, a Arquitetura foi reconhecida como o fator crucial para colocar o processo em ação."[280] Neste sentido, estes problemas de crescente sobrelotação e consequentemente, de insalubridade, que desafiam os padrões de condições mínimas admissíveis, só são alcançáveis baseados na ideia génese de que "A arquitetura é idealmente adequada à tarefa de manter as pessoas separadas"[281] e segregadas. Remetendo para a simplicidade e essencialidade desse ato, Vítor Figueiredo afirma que "A segregação é uma coisa que existe. […] E há formas muito subtis de segregar as pessoas"[282]

> *"Em termos simples, a segurança exigia isolamento, a salubridade exigia exposição e a fragmentação e reestruturação exigiam compartimentação. Numa prisão bem organizada, todas as necessidades tinham de ser conciliadas."*[283]

Ao conciliar estas três necessidades, que assentam na ideia de divisão e fragmentação, o aparelho da prisão torna-se um autêntico mecanismo de estruturação e transformação humana. Com o objetivo de devolver à sociedade indivíduos corrigidos, a mesma "encena" (fig.44), quase laboratorialmente, a essência da vida ao criar "Uma sociedade atravessada e penetrada por mecanismos disciplinares"[284], deixando de se afirmar apenas como espaço punitivo para se revelar ainda um modelo de organização e gestão social humana.

[279] MOLEIRO, Raquel — Prisão de Lisboa com celas "podres" e "exíguas". Lisboa : Expresso, 26 de fevereiro de 2026

[280] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.169

[281] *Ibidem*, p.170

[282] ARENGA, Nuno — *Vítor Figueiredo : fragmentos de um discurso*. Porto : Circo de ideias, 2012, p.73

[283] EVANS, Robin — *Op. cit.*, p.142-143

[284] FOUCAULT, Michel; RAMALHETE RAQUEL - *Vigiar e punir : nascimento da prisão*. 16ªed, ed. Petrópolis : Editora Vozes, 1997, p.172



"No início do século XVI, as técnicas espaciais de disciplina social foram aperfeiçoadas nas prisões. As novas técnicas de isolamento e compartimentação foram posteriormente aplicadas à sociedade como um todo."[285]

Embora comprimida e com implicações existenciais extremas, a prisão pode ser encarada como uma cidade condensada. "Da escala da cidade à escala do edifício"[286], transporta-se um microcosmo social que se manifesta numa escala mais reduzida "e que vai quase sempre do elementar ao composto, […] do molecular ao molar."[287] Assim, do ponto de vista da sua lógica compositiva, o estabelecimento prisional "[…] deve ser considerado não apenas pelo mérito de suas partes individuais, mas também pelo de sua composição"[288], à semelhança do que se assiste na composição morfológica da cidade.

Estabelecendo a analogia, a prisão herda o princípio de composição urbana que se desenvolve a partir de um centro atravessado por eixos estruturantes (fig.45,46), onde a cela desempenha a função da habitação individual; os pátios e zonas comuns assumem lugares equivalentes aos espaços públicos; e o núcleo administrativo posiciona-se centralmente à semelhança edifícios de poderio. Se outrora a porta da cela fazia a transição do espaço individual para o espaço comum de partilha no seio prisão, a portaria desempenha agora esse papel numa escala maior, fazendo a ponte entre a obscuridade da privação e a vida em liberdade. Enquanto fronteira máxima e "Como único ponto de encontro entre a prisão e o mundo comum, a portaria filtrava todas as transações entre os dois. As cozinhas eram frequentemente localizadas aqui para evitar a necessidade de entregar mercadorias no interior da prisão."[289] Reconhece-se, pela descrição desta "porta", que este limite austero, para além de ser pensado fisicamente, adquirindo espessuras e dimensões consideráveis, é pensado também logisticamente por forma a garantir o isolamento absoluto da instituição. Para além deste isolamento, ele garante ainda, consequentemente, o confinamento do próprio recluso, operando numa lógica de duplo isolamento, onde "Se […] *a cela* era hermética dentro da prisão, a prisão era hermética dentro do mundo em geral".[290] Se outrora a parede da cela, a propósito est(ética), desempenhava essencialmente uma função divisória e de sustentação, no âmbito do complexo prisional, ela revela agora também o seu papel profundamente defensivo que "captura melhor o caráter político primordial do elemento como uma forma de estabelecer um limite entre o eu e o outro."[291]

[285] KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT, James — *Elements of architecture 14*: *international architecture, la Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio, 2014, p.41 (volume 9)

[286] *Ibidem*, p.18

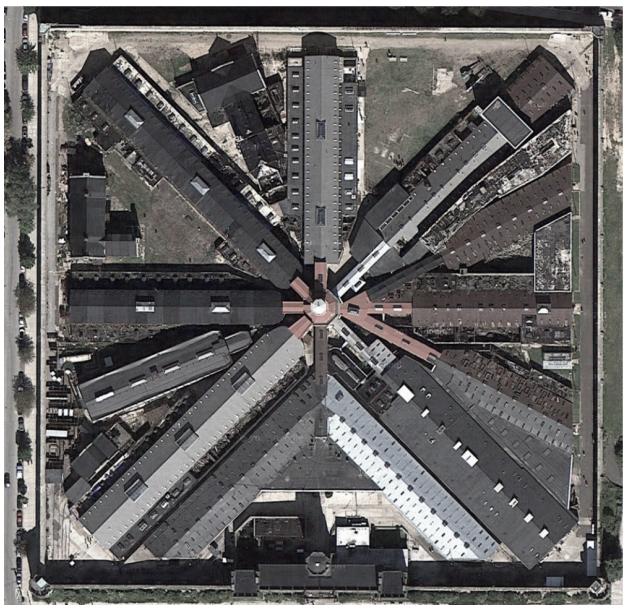
[287] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix — *O que é a filosofia?* Lisboa: Editorial Presença, 1992, p.179

[288] PEVSNER, Nikolaus; AITCHISON, Mathew — *Visual Planning and the Picturesque*. Los Angeles: Getty Publications, 2010, p.173

[289] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.171

[290] *Ibidem*, p.5

[291] KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT, James — *Op. cit.*, p.14 (volume 2)



(Fig.45]
Vista aérea da cidade de Palmanova, Itália. Construída no século XVI, a "Cidade Ideal" renascentista desenha o princípio de composição urbana radiocêntrico.

(Fig. 46]
Vista aérea do *Eastern State Penitentiary* (Filadélfia, EUA, 1829).O modelo arquitetónico prisional radial transpõe, para a escala do edifício, a lógica morfológica e cosmologia da "cidade ideal".

"As cidades eram redondas ou geralmente quadradas, com um palácio e edifícios governamentais no centro, rodeadas por uma muralha com portas em cada direção cardeal."[292]

Por comparação, conseguimos identificar alguns destes sintomas nos complexos prisionais, nomeadamente a imposição de um limite físico, um perímetro impenetrável, que segue princípios primordiais de segurança e defesa das cidades, ao nível da Arquitetura. (fig.45) Tal como nas cidades, conseguimos identificar alguns modelos de complexos prisionais que articulam unidades espaciais segundo eixos estruturantes e linhas diretoras que partem radialmente de um centro, ao longo de longos corredores, como se de ruas principais se tratassem. (fig.46) Estes eixos, em ambos os cenários, são os responsáveis pelo estabelecimento de ordem, pela gestão de fluxos e percursos assim como pela tensão entre o domínio público e o privado. Como confirma o autor, "O eixo importa: da cosmologia ao planeamento urbano e à Arquitetura"[293], o estabelecimento prisional enquanto unidade arquitetónica complexa, à semelhança da "[...] cidade deveria ser cuidadosamente planeada de acordo com um sistema de orientação que garantisse a lei e a ordem, bem como o significado cosmológico."[294]

[292] KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT, James — *Elements of architecture 14: international architecture, la Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio, 2014, p.18 (volume9)

[293] *Ibidem*

[294] *Ibidem*

> *"O corredor deixou de ser um elemento urbano, mas mantinha ainda uma relação estreita com as dimensões do corpo humano e a função da velocidade. Mas agora ocorria no interior dos edifícios, e não entre eles."*[295]

Esta análise de Rem Koolhaas sobre a interiorização da rua aproxima-se da análise de José M. Rodrigues quando o mesmo afirma que "Rogers está desde logo a pressupor a existência de, pelo menos, duas escalas e, assim sendo, o autor está a desdobrar o problema em três vertentes inseparáveis: a escala humana, a escala da cidade ou do território e, por último mas não menos importante, a compatibilização entre estas duas escalas consideradas."[296] Nesta perspetiva, a Arquitetura apresenta-se como mediadora dessa conciliação de escalas, transportando o "corredor" exterior para o interior dos edifícios. Como confirma o autor, a determinada altura o corredor começa a tornar-se evidente "na maioria das arquiteturas de templos e palácios, a torre principal ou edifício está localizada no centro de um vazio rodeado por edifícios do tipo pátio-corredor"[297], criando um sistema espacial e uma rede de relações formais entre centro e periferia, que tanto garantem a ordem como a hierarquia. (Quanto mais próximo do centro, mais sinal de poder.)

Compreende-se, deste modo, que o dispositivo do corredor não se trata de uma criação da prisão, mas radicaliza-o ao satisfazer necessidades de segurança e vigilância rigorosas, que dão resposta a novos desafios. Posto isto, a prisão assume-se quase como uma "maquete" operativa da cidade, uma verdadeira infraestrutura urbana reduzida ao essencial, onde cada elemento e cada relação espacial são profundamente intensificados. É precisamente neste diálogo entre morfologia urbana e Arquitetura disciplinar que emerge a natureza técnica da instituição prisional, que se apresenta como um verdadeiro simulador da cidade e da sociedade, para melhor a controlar.

> *"A partir de então, a Arquitetura passou a desempenhar um papel menos passivo de representação da ordem, mas antes um papel ativo no incentivo (ou criação) da ordem. «A Arquitetura já não é como um corpo, mas age sobre o corpo», segundo Sven-Olov Walenstein."*[298]

Para além da mestria técnica do próprio corpo da prisão, parece pertinente convocar, ainda, o poder intrínseco da Arquitetura enquanto estrutura capaz de manipular, transformar e moldar o comportamento humano. Neste sentido, os complexos prisionais apresentam-se como verdadeiras engrenagens operativas, "mais do que locais de punição, proporcionando locais para o desenvolvimento de uma Arquitetura que, pela primeira vez, tiraria pleno partido do seu poder latente".[299] Contrariando aquela que era a realidade atroz dos primórdios da história das penalidades, pensa-se que esta abordagem, mais justa e humana, "foi uma tentativa de manipular o comportamento através da Arquitetura"[300], exclusivamente. Nesta perspetiva, Robin Evans exemplifica-nos como "O projeto […] dependia menos da criação de obediência real por meio de castigos e mais do alinhamento da estrutura institucional com a especificação e distribuição do espaço."[301]

[295] KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT, James — *Elements of architecture 14*: *international architecture, la Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio, 2014, p.18 (volume 9)

[296] RODRIGUES, José Miguel Neto Viana Brás — *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos.* Porto: FAUP, 2013, p.213

[297] KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT, James — *Op. cit.*, p.14

[298] *Ibidem*, p.41

[299] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.6

[300] Ibidem, p.222

[301] *Ibidem*, p.56

Ao substituir a violência corpórea pela segregação e contenção física, o sistema prisional torna-se, por isso, mais brando e humano. Contudo, como não deixa de ressalvar Nietzsche, "[…] o poder é a categoria irredutível na compreensão das relações sociais humanas, e a noção de autoridade legítima é, portanto, inerentemente suspeita."[302] Posicionando-se criticamente sobre o tema, este desbloqueia algumas possíveis aparências. Se outrora se tomava a mudança do código das penalidades como uma atitude e um propósito profundamente bondoso e humano, compreende-se que isso poderá ter sido apenas uma consequência, um fim em si mesmo, motivado verdadeiramente pela mecânica do poder associada. Michel Foucault, em *Vigiar e Punir*, acaba por partilhar exatamente desta "suspeita" Nietzschiana, ao refletir profundamente sobre esta "máquina arquitetural". Neste sentido, fica no ar a dúvida e a suspeita de se a Arquitetura terá verdadeiramente assumido o seu papel transformador graças à prevalência de valores intocáveis de dignidade e humanidade, ou se o verdadeiro interesse foi o espaço enquanto ferramenta suprema, fácil e económica de controlo. Independentemente da sua verdadeira essência, sobre a qual se debruça esta dissertação, a verdade é que como evidencia o autor, "o poder disciplinar é, com efeito, um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior 'adestrar'"[303], operando indiretamente sobre o corpo, sobre os movimentos e os gestos, sobre a rotina e o tempo, de maneira a ser possível devolver à sociedade um indivíduo corrigido. Assim, através da articulação das unidades celulares e da sua configuração geométrica, o complexo prisional "adestra as multidões confusas, móveis, inúteis de corpos e de forças, para uma multiplicidade de elementos individuais – pequenas células separadas, autonomias orgânicas, identidades".[304]

Este confronto constante ente individualidade e pluralidade emerge, portanto, da Arquitetura do próprio edifício que "compara, diferencia, hierarquiza, homogeneiza, exclui. Em uma palavra, normaliza".[305] Ao mesmo tempo que introduz uma dimensão biográfica indispensável, onde cada indivíduo é tratado individualmente como um caso, a Arquitetura tem também o dever de cumprir uma regra coletiva uniforme e homogénea, comum a todos os reclusos, onde "[…] o poder da norma funcione facilmente dentro de um sistema de igualdade formal, por dentro de uma homogeneidade que é regra".[306] Ao individualizar, o espaço toma o recluso como o produto empírico de uma engrenagem operativa onde "o indivíduo tal como pode ser descrito, mensurado, medido, comparado a outros [...] que tem de ser treinado ou retreinado, que tem que ser classificado, normalizado, excluído".[307] Paradoxalmente, o mesmo não pode deixar, contudo, de ser "trabalhado" como parte de um sistema comum onde "o poder da regulamentação obriga à homogeneidade mas individualiza, permitindo medir os desvios, determinar os níveis, fixar as especialidades e tornar úteis as diferenças, ajustando-as umas às outras".[308]

[302] BESS, Philip - *Comunitarismo e emotivismo. Duas visões rivais de ética e Arquitetura. in* NESBITT, Kate (org.) — Theorizing a New Agenda for Architecture. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996, p.376

[303] FOUCAULT, Michel — *Vigiar e punir: nascimento da prisão.* Trad. Raquel Ramalhete. 16.ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997, p.143

[304] *Ibidem*

[305] *Ibidem,* p.153

[306] *Ibidem,* p.154

[307] *Ibidem,* p.159

[308] *Ibidem,* p.154

Esta realidade leva a pena individual a entrar num campo documentário, tal como revela contemporaneamente o guarda prisional Bruno Silva, na visita guiada ao estabelecimento prisional de Paços Ferreira. Ao afirmar que "a nossa arma aqui é um papel e uma caneta"[309], valida-se a "antiga" teoria de Foucault que já anunciava que "entre as condições fundamentais de uma boa 'disciplina' [...] é preciso incluir os processos de escrita que permitem integrar, mas sem que se percam, os dados individuais em sistemas cumulativos".[310] Neste sentido, o papel e a caneta substituem o castigo físico, documentando e problematizando "laboratorialmente" o comportamento humano.

A Arquitetura prisional, enquanto dispositivo disciplinar, torna-se, assim, uma autêntica "Máquina de fazer experiências, modificar o comportamento, treinar e retreinar os indivíduos"[311], a partir de"técnicas que fabricam individuais úteis"[312] e que, para além de punir, têm como principal objetivo "produzir" um novo sujeito, moralmente correto e apto para viver a vida em liberdade. Assim, como afirma Foucault, "Não se pune, portanto, para apagar um crime, mas para transformar um culpado."[313] Esta técnica corretiva assume-se indissociável da técnica punitiva na medida em que deixa simplesmente de aprisionar para educar e reabilitar. Constata-se, assim, que a Arquitetura prisional emerge também de uma excelência e mestria técnica disciplinar que, como sublinha Foucault, se revela uma verdadeira "anatomia política do detalhe [que exige necessariamente] demora no detalhe e atenção às minúcias"[314]; "Técnicas [essas] sempre minuciosas, muitas vezes íntimas, mas que têm sua importância".[315] É precisamente nestes mínimos detalhes est(éticos), que passam muitas vezes despercebidos entre cores, texturas, espessuras, (...) que ativam a mecânica disciplinar do poder e da Arquitetura sobre o Corpo. Assim, a técnica funde-se com a ética e com a estética, para a consolidação do espaço prisional enquanto pura materialização do poder arquitetónico sobre a vida humana.

> *"Nestas condições, consideramos que os exercícios intelectuais da qualificação das competências e da objetivação do conhecimento não parecem, adequadamente, praticáveis sem a consideração de um campo multidimensional operativo, substancialmente resultante da 'interceção' do território do problema epistemológico com o domínio da problemática disciplinar, implicáveis."*[316]

[309] SILVA Bruno- Declarações prestadas pelo guarda prisional durante visita guiada ao Estabelecimento Prisional de Paços de Ferreira. Arquivo pessoal da autora, 20 de fevereiro de 2025.

[310] FOUCAULT, Michel — *Vigiar e punir: nascimento da prisão.* Trad. Raquel Ramalhete. 16.ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997, p.158

[311] *Ibidem,* p.168

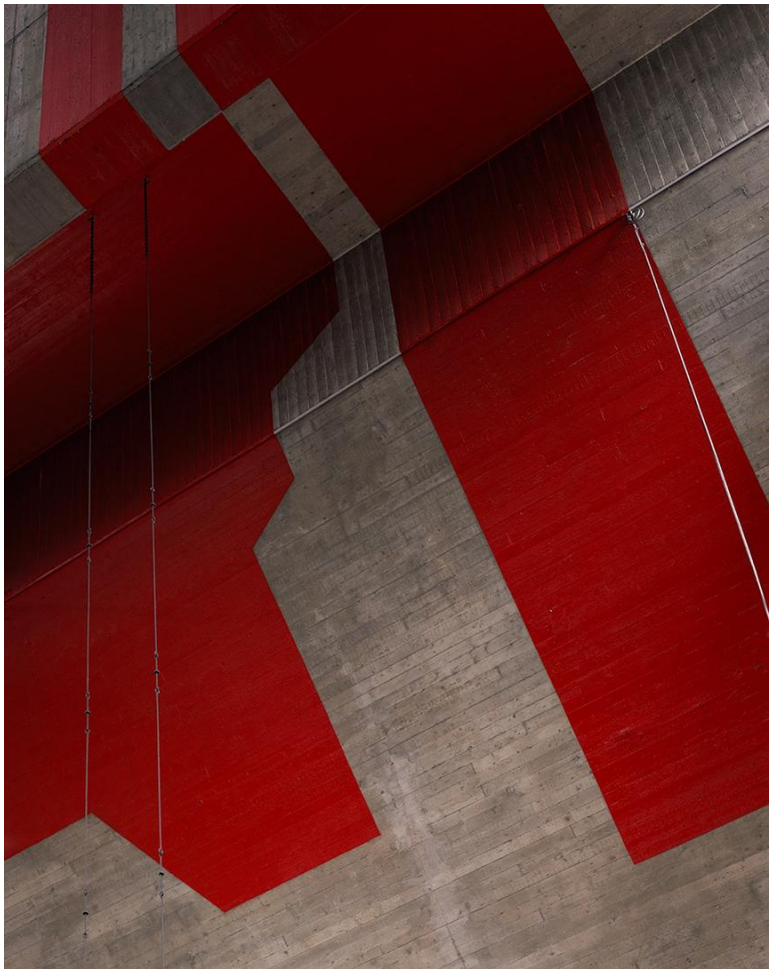
[312] *Ibidem,* p.174

[313] *Ibidem,* p.105

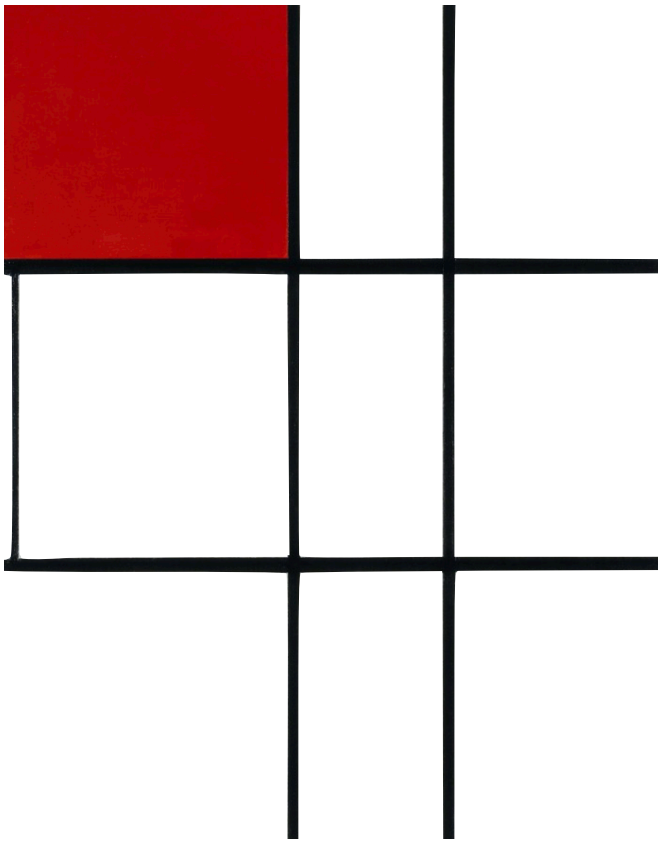
[314] *Ibidem,* p.120

[315] *Ibidem*

[316] VIEGAS, Luís Sebastião da Costa — *Diálogos entre Arquitectura e Cidade: por um campo multidimensional operativo.* Porto: FAUP, 2015, p.3



(Fig. 47]
Echoes and Reveries, to Gottfried Böhm's Centenary, October 2020.
Igreja de São Mateus 01.
Hélèe Binet.



[Fig. 48] *Composition B (No.II) with Red*, 1935 (Composição com vermelho), Piet Mondrian.

03.2 O dispositivo Panóptico: Vigilância e Observação

Se, por um lado, o aparelho arquitetónico da prisão opera fisicamente sobre os corpos através da segregação e compartimentação, este exige, ainda, um domínio psicológico sobre a mente. Nesta perspetiva, Peter Eisenman vem validar a relação entre a visão e a mente, bem como a capacidade da vigilância penetrar psicologicamente o indivíduo. Pelas suas palavras, "Quando uso o termo visão, quero dizer aquela característica particular da visão que liga o ato de ver ao pensamento, o olho à mente."[317] Para isso, torna-se estritamente necessário que a projeção desta Arquitetura imponente transcenda a mera contenção física, devendo ter em consideração também a questão da visão, isto é, da vigia humana enquanto fator responsável pelo estabelecimento de ordem da instituição. Assim, percebemos que se até agora a "A organização do espaço era a solidão; até mesmo a vigilância estava subordinada a isso."[318]

Neste sentido, torna-se pertinente incluir a visão como elemento central da prisão, da mesma forma que "Eisenman desafia a projeção do corpo através da nossa principal faculdade interpretativa, a visão. […] [Como] ele diz, «o sujeito humano - monocular e antropocêntrico - permanece o termo discursivo primário de Arquitetura»."[319] Ao trabalhar com a essência natural e primária da condição humana, o mesmo aproxima a Arquitetura do Homem, rejeitando o acessório e o tecnológico, acreditando vivamente que "A mídia introduz ambiguidades fundamentais sobre como e o que vemos."[320] Num mundo cada vez mais tecnológico, onde facilmente se substitui a vigia humana por câmaras de vigilância, Peter Eisenman afirma que:

> *"A Arquitetura resistiu a essa questão porque, desde a importação e absorção da perspectiva pelo espaço arquitetónico no século XV, a Arquitetura tem sido dominada pela mecânica da visão. Assim, a Arquitetura assume que a visão é preeminente e também de alguma forma natural para seus próprios processos, não uma coisa a ser questionada."*[321]

[317] EISENMAN, Peter - *desdobramento das visões: arquitetura na era da media eletrónica in* NESBITT, Kate (org.) — *Theorizing a New Agenda for Architecture.* Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996, *p.555*

[318] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840.* Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.406

[319] EISENMAN, Peter *in NESBITT, Kate — Op. Cit., p.554*

[320] *Ibidem,* p.555

[321] *Ibidem*

Tal como sugere o autor, a questão da abolição da visão no campo arquitetónico está, pelos fortes motivos que apresenta, fora de questão. Contudo, torna-se imperativo questioná-la na medida em que é parte integrante desse sistema, por forma a tirar o maior proveito dela arquitetonicamente. Como o próprio interroga, "por que a questão da visão nunca foi devidamente problematizada na Arquitetura?"[322] ,"o que significaria para a Arquitetura assumir o problema da visão?"[323] Robin Evans, sob domínio contextual da prisão, junta-se a esta "investigação" questionando "como o comportamento humano e, por meio dele, a condição humana como um todo, poderiam ser controlados e garantidos por meio do design?"[324]

Face a estas interrogações, os autores vão levantando algumas possíveis respostas. Peter Eisenman, admitindo que "a Arquitetura nunca pensou adequadamente o problema da visão porque permaneceu dentro do conceito do sujeito e das quatro paredes"[325], acredita que "A visão pode ser definida como essencialmente uma maneira de organizar o espaço e os elementos no espaço".[326] De forma análoga, Robin Evans admite que a "dificuldade de controlar o comportamento de todos os prisioneiros o tempo todo [é] uma dificuldade que poderia ser resolvida em grande parte em termos de Arquitetura."[327] Atribuindo exclusivamente ao aparelho arquitetónico esse papel vigilante, rejeita-se definitivamente a sua substituição por aparelhos eletrónicos, uma vez que, como acredita George Orwell, "o progresso tecnológico dá-se […] quando os seus frutos passam de algum modo a ser utilizados na limitação da liberdade humana".[328] Longe de serem esses os valores e princípios pretendidos, prefere-se, antes, a utilização da essencialidade humana como matéria-prima de uma engrenagem operativa que preserva a potencialidade do aparelho arquitetónico. Pelas palavras de Michel Foucault, "a de uma Arquitetura que seria um operador para a transformação dos indivíduos ".[329]

A materialização arquitetónica desta premissa visual e ótica emerge no final do séc. XVIII com o Projeto Panóptico de Jeremy Bentham. Responsável pela criação de "um aparelho disciplinar perfeito [que] capacitaria um único olhar tudo ver permanentemente"[330], o autor contraria a morfologia prisional tradicional, culminando numa forma radial e circular concêntrica. (fig.49) Historicamente associada à Arquitetura de "capelas e teatros, distribuídos de forma a que um evento central pudesse ser observado por muitas pessoas"[331] (fig.50), Bentham inverte formalmente este foco, desenvolvendo um sistema em que um "evento" periférico pudesse ser observado por uma só pessoa, posicionada centralmente no interior de uma construção alta para onde toda a geometria converge.

[322] EISENMAN Peter - *desdobramento das visões: arquitetura na era da media eletrónica in* , p.558

[323] *Ibidem*

[324] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.196

[325] EISENMAN Peter *in* NESBITT, Kate — *Op. Cit., p.558*

[326] *Ibidem*

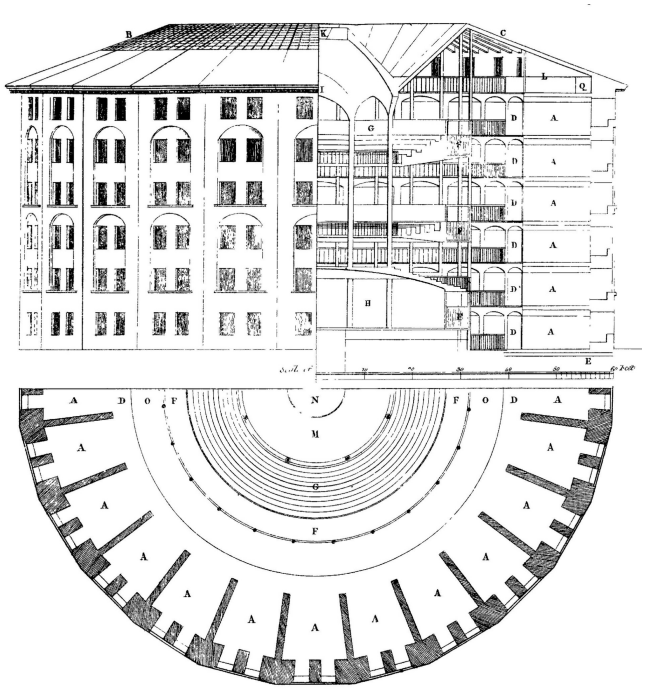
[327] EVANS, Robin — *Op. cit.*, p.67

[328] Ibidem, p.203

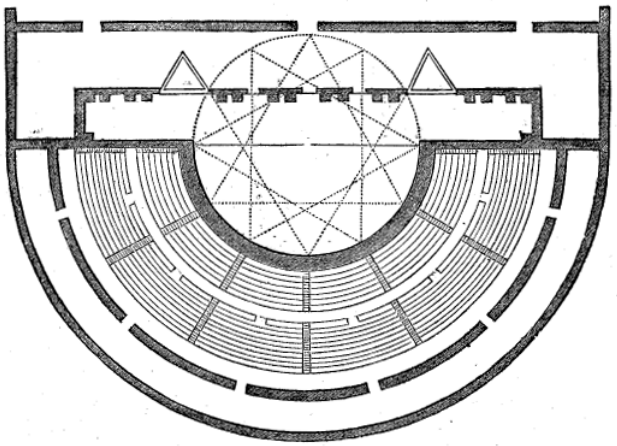
[329] FOUCAULT, Michel — *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 16.ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997, p.144

[330] Ibidem, p.146

[331] EVANS, Robin - *Op. cit.*, p.209



(Fig. 49]
Planta e corte/alçado do dispositivo Panóptico, desenvolvido por Jeremy Bentham., em 1785.



(Fig. 50]
Modelo tipológico da planta do teatro romano.

É precisamente nesta perspetiva ótica que emerge a "famosa jaula transparente e circular, com sua torre alta, potente e sábia"[332]. Desdobrando esta simples, mas complexa e completa, definição da prisão panóptica para Michel Foucault, compreende-se que o emprego da palavra "jaula" perece resumir perfeitamente o enclausuramento forçado atrás das grades. Já a palavra "transparente" retira-lhe o carácter escuro e oculto da masmorra e, por fim, "circular" remete para a sua forma operativa.

> *"Escolhi uma forma circular porque tenho a certeza de que poderia ser mais barata do que qualquer outra: de todas as figuras delimitadas por um determinado perímetro, nenhuma é tão espaçosa ou contém uma área tão grande quanto o círculo:além disso, é mais simples, uniforme e resistente do que qualquer outra."*[333]

Apesar da aparente obviedade e simplicidade formal do círculo que Robin Evans faz transparecer, Luís Viegas alerta que "Pode ser simples a forma como produto, mas terá sido (certamente) complexa a conceção – desígnio/desenho – como processo carregado de múltiplos desdobramentos construtivos e operativos."[334] Assente numa lógica punitiva, corretiva e educativa humana, a mesma acarreta especial sensibilidade e profundidade, não se resumindo, por isso, ao imediato, ao evidente e ao superficial.

Compreende-se, assim, que no contexto da técnica disciplinar, ao contrário da abordagem à forma pela lente exclusiva da est(ética), "as propriedades do círculo foram empregadas de outra forma, estabelecendo a autoridade da prisão ao exibir não a Arquitetura e sua decoração, mas os reclusos e suas atividades."[335] Nesta perspetiva, a Arquitetura anula-se enquanto ornamento para priorizar mecanicamente a visão, por forma a satisfazer funcionalmente as exigências coercivas e de vigilância ininterrupta da prisão.

> *"Na Arquitetura, visão refere-se a uma categoria particular de percepção ligada à visão perspectiva monocular. A visão monocular do sujeito em Arquitetura permite que todas as projeções do espaço sejam resolvidas em uma única superfície planimétrica."* [336]

O objetivo do dispositivo Panóptico, com a sua torre central vigilante com «vista para […] um círculo de *192 celas* com quatro andares de altura"[337], é precisamente o de dominar visualmente a totalidade do edifício através de único ponto. (fig.51) Para além desta visibilidade, o mesmo garante ainda uma total invisibilidade deste centro quando olhado desde as celas da periferia, proporcionado pelo estratégico jogo de luz e sombra do edifício (fig.52) onde,

> *"Toda a luz era filtrada […] através de grandes janelas nas fileiras de celas que o circundavam. Assim, os prisioneiros, eles próprios bem iluminados, não conseguiam ver a escuridão da torre central, da mesma forma que as pessoas na rua não conseguem ver o interior de uma casa através da janela. O privilégio daqueles que se encontravam dentro deste núcleo protegido […] era observar os prisioneiros sem serem vistos a espiá-los."*[338]

[332] FOUCAULT, Michel — *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 16.ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997, p.172

[333] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.414

[334] VIEGAS, Luís Sebastião da Costa — *Diálogos entre Arquitectura e Cidade: por um campo multidimensional operativo*. Porto: FAUP, 2015, p.12

[335] EVANS, Robin — *Op.cit.*, p.414

[336] EISENMAN, Peter - D*esdobramento das visões: arquitetura na era da media eletrónica (1992) in* NESBITT, Kate (org.) — *Theorizing a New Agenda for Architecture*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996, p.555

[337] EVANS, Robin — *Op.cit.*, p.199

[338] *Ibidem*



[Fig. 51]
Fotografia da prisão *Isla de la juventud*, em cuba, 1928, seguindo o Modelo Panóptico de Jeremy Betham (1785)
Torre de vigia central em permanente controlo das celas individuais da periferia, através do jogo de luz e sombra.



[Fig.52]
Jogo de luz e sombra das celas individuais perimetrais de Isle of Pines (Cuba, 1932), que possibilitam a vigia e controle de todos os movimentos do recluso.

Na impossibilidade de ver para esse ponto central, o detido, isolado na solidão da sua reclusão, tem a consciência de uma vigia permanente. Este estado de vigilância constante obriga psicologicamente o recluso ao bom comportamento sem ser necessário recorrer a qualquer tipo de comunicação ou contacto físico; apenas o seu isolamento subordinado à vigia humana e inerente a "uma comunidade metodicamente governada por 'leis naturais'"[339]. Neste sentido, "O Panóptico permaneceu um sistema essencialmente visual" [340], no qual a vigilância transcende o olhar humano passando a pertencer à própria mecânica do edifício. Deste modo, quem opera é a própria Arquitetura, a partir de um centro absoluto estruturador das celas sempre vigiadas da periferia.

A noite, contudo, apresentava-se como um desafio pela ausência da luz solar que alimentava esta engrenagem arquitetónica. Perante este problema e "a fim de «estender à noite a segurança do dia», Bentham propôs instalar um anel de pequenas lâmpadas indestrutíveis ao redor da rotunda do Panóptico. […] onde uma réplica fraca da luz do dia seria suficiente para manter os prisioneiros à vista do mestre, ainda escondido em sua cabana envolta em cortinas."[341] Assim, transporta-se o paradigma de ver sem se ser visto também para o turno da noite, utilizando a luz artificial para transformar "os prisioneiros uma «multidão, mas não uma multidão» do ponto de vista do governador, mas «indivíduos solitários e isolados» do ponto de vista deles próprios […]"[342].

Neste sentido, a cela era cega na medida em que o detido não conseguia percecionar nada do que se passava no ponto central, apenas a completa escuridão que o circundava. É precisamente esta privação visual, juntamente com o isolamento total, que conduz o recluso à reflexão e à introspeção. Embora forçada, Gaston Bachelard acredita que, "Todo sonhador solitário sabe que ouve diferente quando fecha os olhos. Para refletir, para ouvir a voz interior, para escrever a frase central, condensada, que diz o "fundo" do pensamento, que não tem o polegar e os dois primeiros dedos apertados nas pálpebras, apertados com força?"[343] Estabelecendo a analogia, o Panóptico força metaforicamente o recluso a fechar os olhos para ouvir a sua própria consciência.

Apesar destas vantagens, o Panóptico apresenta, contudo, algumas falhas. Torna-se, por exemplo, impossível realizar essa introspeção pura sob a consciência do olhar permanente. Neste regime de constante domínio e pressão psicológica, para além da supressão de liberdade, elimina-se completamente também a possibilidade de privacidade e intimidade do indivíduo, que outrora defendiamos como características inerentes à condição humana. Se por um lado este dispositivo se apresenta como uma criação inovadora e humana, na medida em que abole por completo a violência e a interação guarda-recluso, a mesma parece estar a falhar na medida em que retira ao indivíduo a sua interioridade pura. Neste sentido, apesar da mestria técnica do dispositivo Panóptico, torna-se, contudo, válido e pertinente questionar se "Essa vasta instituição, com as suas vistas centrífugas, a sua repetição avassaladora de unidades, os seus aparelhos e maquinaria, não continha acidentes."[344]

[339] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.214

[340] Ibidem, p.208

[341] Ibidem, p.202

[342] Ibidem, p.209

[343] BACHELARD, Gaston — *A poética do espaço*. 3.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.166

[344] EVANS, Robin — *Op.cit.*, p.4

Para além da supressão da interioridade do indivíduo, John Howard apontou ainda falhas ao próprio aparelho da prisão admitindo que "Ao condensar a prisão num único volume fechado, a salubridade foi sacrificada em prol da vigilância."[345] Enquanto característica intrínseca à própria condição humana, a salubridade, assim como a intimidade e interioridade do indivíduo, não lhe devem em momento algum ser retiradas pelo que se tornou, então, necessário intervir e atualizar o dispositivo Panóptico, onde "A disposição era agora um pouco mais complexa, porque os carcereiros subordinados tinham sido expulsos do centro. Agora, eles habitavam um anel de corredores de inspeção entre o centro e as celas."[346]

A introdução do corredor no dispositivo Panóptico permitiu, assim, expandir a compacidade da tipologia circular desenhando uma nova tipologia radial/em estrela que resolveria por completo os problemas acima anunciados. Desenvolvida, à mesma, a partir de um núcleo vigilante, emergem agora longos corredores que partem radialmente deste centro e agarram tangencialmente as celas individuais. (fig.54) Se outrora o corredor transversal era tratado como um mero dispositivo estruturante e organizador, agora o mesmo afirma-se enquanto espaço de vigilância extrema adquirindo "uma [nova] perspectiva de um ponto de portas alinhadas através de uma procissão de salas - o tipo de corredor transversal deu lugar cada vez mais a corredores tangenciais: [onde] 'passar por uma série de portas fechadas substituiu atravessar um espaço aberto."[347] Deste modo, os indivíduos enclausurados deixam de ser vistos e percepcionados desde a torre de vigia central, passando antes a ser vigiados pelos guardas que deambulam sobre o corredor que agarra a cela e, que por sua vez, se agarra à torre central. Este sistema complexo cria, assim, uma completa hierarquia de vigia, onde o próprio guarda do corredor se torna prisioneiro na sua condição de vigilante, uma vez que se encontra, também ele, enclausurado num espaço fechado sob permanente vigia desde o ponto central. Pelas palavras de Robin Evans, "Havia agora três níveis de autoridade na hierarquia. [e] Até mesmo os funcionários estavam sujeitos à lógica do «princípio comandante da inspeção".[348]

> *"A vigiar tanto os prisioneiros como os guardas estava o diretor, instalado na sua sala central, que era «perfurada a cada dois centímetros com orifícios do tamanho de um alfinete de prata comum» e coberta com tela grossa."*[349]

A partir deste ponto de vigia máxima, será possível admitir que o guarda se encontra na mesma condição? Embora seja impossível olhá-lo, este encontra-se igualmente enclausurado e refém da responsabilidade de tudo vigiar, "a tal ponto que ele também se tornou seu prisioneiro, tanto quanto os condenados sob sua responsabilidade, com a sua geometria concêntrica e centrípeta fixando-o numa posição exata para que pudesse cumprir os deveres do seu cargo."[350] Assim sendo, deste ponto central para os corredores e dos corredores para as celas prisionais, "Desenha-se uma rede de olhares que se controlam uns aos outros"[351], à exceção da cela prisional, que é cega e não vê. Este sistema profundamente visual e ótico revela-se, assim, fundamental para o estabelecimento de ordem global institucional alimentando uma pena mais suavizada e humana que preserva a privacidade e interioridade do detido que, por sua vez, deixa de ser "torturado" psicologicamente sob a condição do olhar incessante da torre para passar a habitar um espaço íntimo, com a consciência de poder ser olhado esporadicamente, a qualquer momento, desde o corredor.

[345] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.224

[346] *Ibidem*, p.202

[347] KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT, James — *Elements of architecture 14*: *international architecture, la Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio, 2014, p.41 (volume 9)

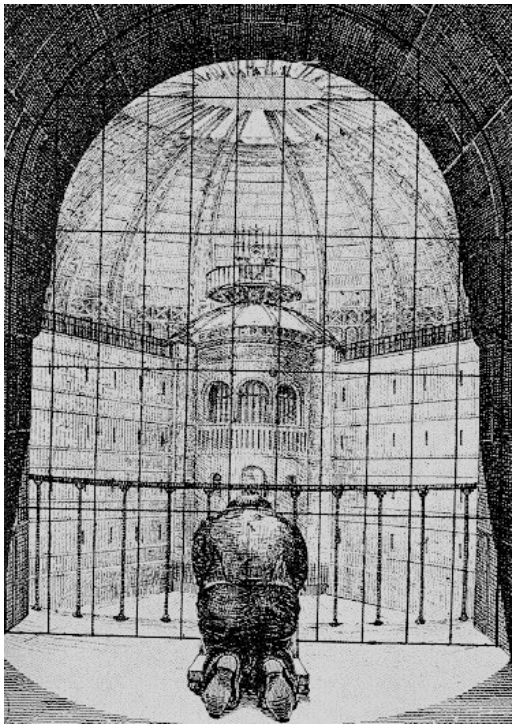
[348] EVANS, Robin — *Op.cit.*, p.202

[349] *Ibidem*

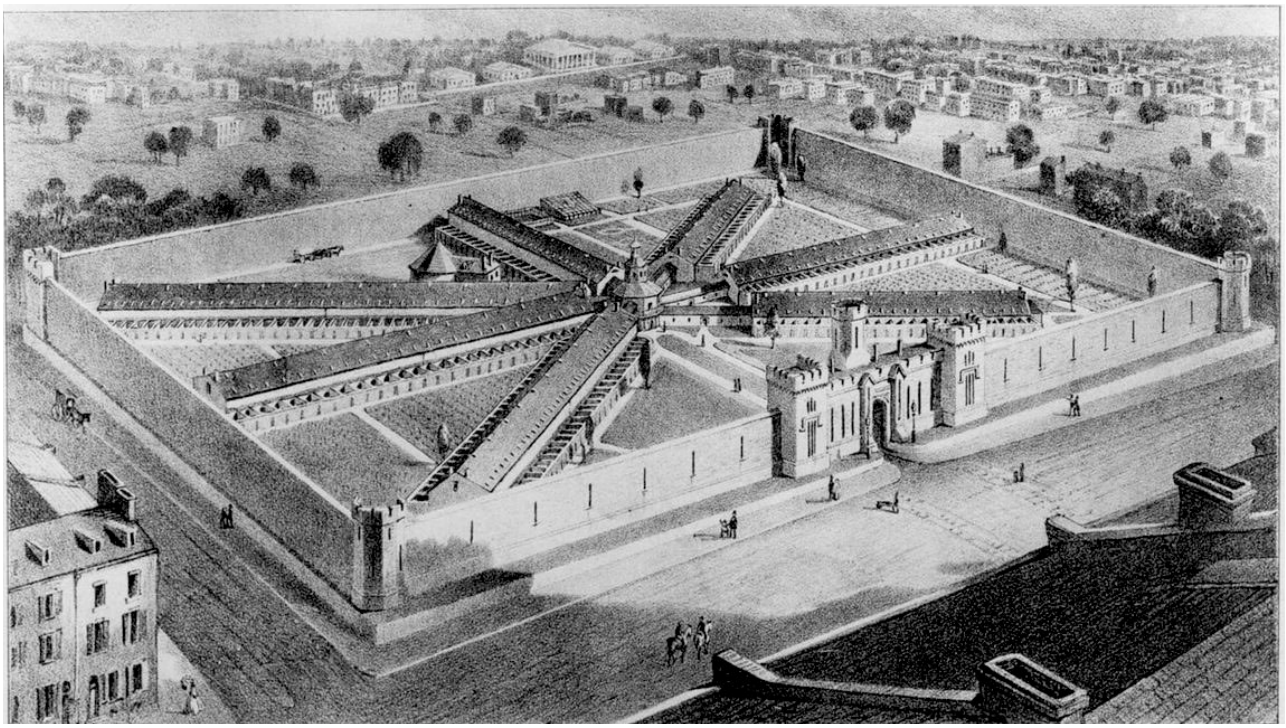
[350] *Ibidem, p.208*

[351] FOUCAULT, Michel — *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 16.ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997, p.144

[Fig. 53]
Perspetiva atmosférica desde o interior de uma cela Panóptica. Consciência de uma vigia permanente proporcionada pela impossibilidade de ver para o interior do ponto central.



[Fig.54]
Penitenciária de Cherry Hill, Filadélfia (1829).
Adaptação da tipologia circular centrípeta Panóptica para uma tipologia radial centrifuga através da introdução do dispositivo do corredor transversal às celas, agora mais privadas e resguardadas da vigia ininterrupta da torre central.



Como nos informa Rem Koolhaas ,"Esta estratégia trouxe o corredor à tona como uma sala de vigilância; [e] o princípio do Panóptico das células controladas foi simplificado e reduzido a um princípio: de espaço intermédio monitorizado"[352] De acesso exclusivo ao guarda prisional, neste corredor "nem sequer existiam portas entre os corredores e as celas, apenas janelas de observação"[353] que permitiam ver para o interior das celas, mas impossibilitavam a passagem. Deste modo, quando necessário, os prisioneiros circulavam exteriormente uma vez que as ramificações interiores eram de uso exclusivo dos guardas prisionais.

> *"O prisioneiro entrava na sua cela não pelo corredor, mas antes por uma enorme porta de madeira no pátio e, de seguida, por um portão. Os corredores eram utilizados quase exclusivamente pelos guardas, que usavam mocassins de couro e se esgueiravam até às janelas de observação nas portas das celas para inspecionar os prisioneiros inesperadamente."*[354]

O auge desta engrenagem visual materializou-se, em 1829, na Penitenciária de Cherry Hill, em Filadélfia, onde "(….) em vez de infligir uma punição mais severa, esta estrutura exemplar, construída por John Haviland, tinha sete longos blocos de celas a emergir do centro em corredores em forma de raios, [onde] cada cela tinha o seu próprio pátio minúsculo".[355] (fig.54) Completamente isolada da restante estrutura que lhe é exterior, a cela agarra-se exclusivamente ao corredor que desempenhava, como víamos, um papel profundamente importante "desencadeado pela necessidade de isolamento e vigilância: utilizado como uma sala de observação quase luxuosa para os guardas, [e] como um instrumento na avaliação do progresso dos prisioneiros."[356] Para além de refinar a estruturação, a segregação e a vigilância, quer do ponto de vista do guarda prisional, quer do ponto de vista do detido, esta tipologia vem ainda dar resposta aos problemas de insalubridade e ventilação existentes na anterior versão Panóptica. Ao expandir tipologicamente a planta da prisão, John Havilland revela uma sabedoria arquitetural e uma sensibilidade operacional que "Nunca antes um arquiteto tinha empregado: aquecimento central, ventilação e instalações sanitárias em tão grande escala: Nada menos de 450 'unidades habitacionais' tiveram de ser providenciadas centralmente"[357], garantindo eximiamente tudo aquilo que é basilar, essencial e humano.

[352] KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT, James — *Elements of architecture 14: international architecture, la Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio, 2014, p.41 (volume 9)

[353] *Ibidem*, p.47

[354] *Ibidem*

[355] *Ibidem, p.45*

[356] *Ibidem, p.47*

[357] *Ibidem*

A consolidação definitiva desta tipologia materializa-se na "prisão modelo" de Pentonville. Ligeiramente diferente, e "ao contrário de Cherry Hill, os blocos de celas em Pentonville não estavam ligados por corredores, mas por galerias ou salões aparentemente sagrados de vários níveis."[358], cujo acesso passava a ser feito não pelos corredores tradicionais completamente fechados, mas por varandas que continuavam a ser vigiadas pela implacável torre central (fig.55). Esta "pequena" diferença tornou possível condensar 520 celas em apenas 4 eixos (fig.56), enquanto que em Cherry Hill distribuíam-se 450 em 7. (fig.54) Este exemplo-modelo destaca-se, ainda, do anterior na medida em que se torna mais silencioso e hermético ao ponto de "um visitante em 1864, [afirmar que] o silêncio dentro de Pentonville era tão complexo - tão estranhamente silencioso - que ele sentiu a necessidade de espreitar por vários orifícios nas celas para se certificar de que os prisioneiros estavam realmente lá."[359]

Posto isto, apercebemo-nos que "Nenhuma outra prisão ou penitenciária jamais foi tão meticulosamente concebida. Todos os serviços e transações foram despersonalizados, mecanizados, centralizados e integrados numa forma de edifício"[360] que é capaz de atuar eximiamente em várias frentes garantindo a segurança, a reabilitação e a punição sem nunca pôr em causa os princípios e valores naturais da condição humana. Como resume Evans, "Em Pentonville, John finalmente transformou uma questão de psicologia em uma questão de mecânica"[361], através da Arquitetura. Para além disto, a Arquitetura conseguiu ainda que essa mesma mecânica passasse a operar psicologicamente sobre a mente do recluso através deste percurso tipológico evolutivo, longo e rico, que enaltece o seu poder enquanto mecanismo capaz de moldar e transformar o espírito humano.

"Guiados ou solitários, em movimento ou em repouso, sob instrução ou no trabalho, invisíveis, vendo ou sendo vistos, ouvidos ou não ouvidos, próximos ou distantes, era sempre a Arquitetura que determinava a forma da experiência."[362]

[358] KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT, James — *Elements of architecture 14: international architecture, la Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio, 2014, p.47 (volume 9)

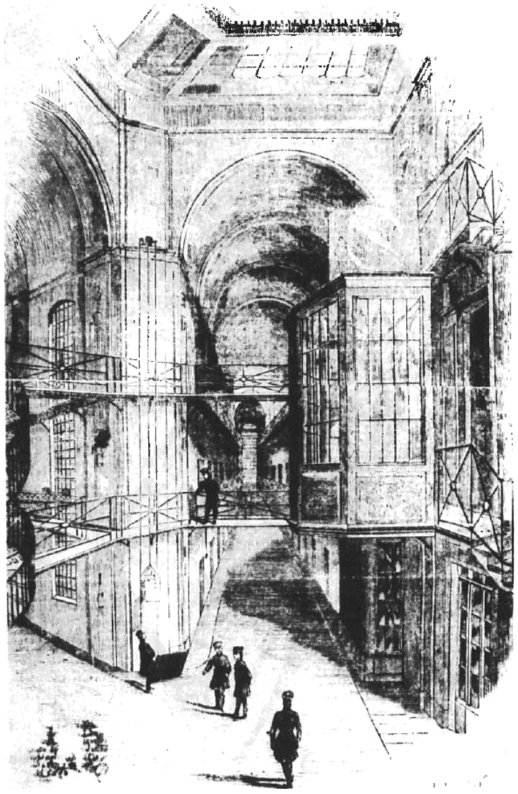
[359] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.349

[360] *Ibidem*, p.360

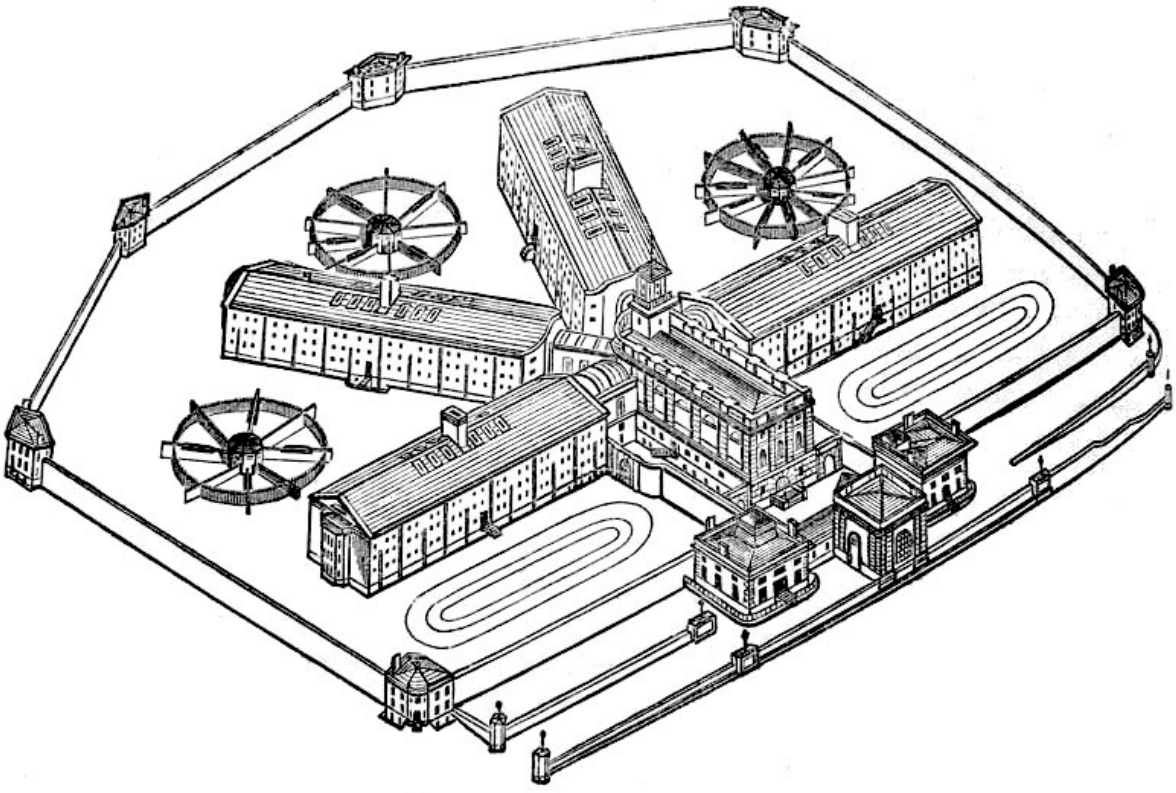
[361] *Ibidem*, p.363

[362] *Ibidem*, p.6

[Fig. 55]
Perspetiva atmosférica desde o observatório central da tipologia prisional radial para as galerias ao seu redor, onde deambulam os guardas prisionais, permanentemente vigiados desde a torre central.



[Fig. 56]
Penitenciária de Pentonville, em Londres (1842).
Tipologia radial centrifuga desenvolvida em apenas 4 eixos através da substituição do corredor pela varanda que atravessa o "novo" dispositivo da galeria.



Longe de se afirmar como um mero espaço de contenção, o edifício assume-se, assim, como uma autêntica máquina de fabricar indivíduos que, como afirma Evans, "era mais uma engenhoca do que um edifício, pois a sua estranha máquina estava configurada para «moer os malfeitores» com um grau de inexorabilidade que nem mesmo William Blackburn havia alcançado."[363] Com recurso apenas à matéria-prima dos sentidos e à organização e disposição dos espaços, cria-se um verdadeiro mecanismo de opressão subtil, isto é, a projeção de um estabelecimento prisional ideal, "segundo as leis da ótica e de mecânica, segundo um jogo de espaços, de linhas, de telas, de feixes, e sem recurso, pelo menos em princípio, à força, à violência"[364]. Tal como na cidade, também "Esse espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, [e] onde todos os acontecimentos são registados […]"[365] constitui uma morfologia estratégica que atribui carácter técnico e operatório à própria Arquitetura. Neste sistema, "é [simplesmente] o facto de ser visto sem cessar, de sempre poder ser visto, que mantém sujeito o indivíduo disciplinar".[366]

George Orwell, no seu romance intitulado 1984, relata-nos, sob a perspetiva de um regime altamente opressor, como é altamente violento aceitar que "Havia que viver […] no pressuposto de que cada som emitido estaria a ser escutado e, salvo na escuridão, cada movimento, vigiado."[367] A realidade descrita por Orwell equipara-se à realidade vivida no dispositivo Panóptico, na medida em que até uma simples troca de olhares "constituía acontecimento memorável, na solidão enclausurada em que uma pessoa tinha de viver".[368] À semelhança do aparelho prisional, onde o "Poder […] só se manifesta pelo olhar"[369], também no cotidiano de Orwell, "Até na moeda os olhos perseguiam uma pessoa. Nas moedas, nos selos, nas capas dos livros, no invólucro dos maços de cigarros, …"[370] (fig.57) Embora o mesmo se encontrasse a viver a sua vida em liberdade longe dos limites físicos de uma prisão, o mesmo era prisioneiro dos seus próprios pensamentos que se apresentavam como limites psicológicos invisíveis semelhantes aos de um "Dispositivo [físico] mediante o qual cada indivíduo acabava dia e noite rodeado de informadores que o conheciam na intimidade."[371]

[363] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.198

[364] FOUCAULT, Michel — *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 16.ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997, p.148

[365] *Ibidem*, p.163

[366] *Ibidem,* p.156

[367] ORWELL, George — *1984*. Trad. Ana Luísa Faria. Porto: Público Comunicação Social, 2002, p.9

[368] *Ibidem,* p.22

[369] FOUCAULT, Michel — *Op.cit.*, p.156

[370] ORWELL, George — *Op.cit.*, p.31

[371] *Ibidem,* p.143



[Fig. 57]
Olho da capa da obra literária *1984*, de George Orwell.

Longe da violência física do suplício, e "Mais do que imitar assim o antigo sistema e ser mais severo, [compreende-se que] é preciso ser mais vigilante."[372] Deste modo, a Arquitetura passa a penetrar exclusivamente a mente do indivíduo que se encontra num estado de absoluta submissão intelectual. Esta passagem do corpo para a mente, do físico para o psicológico, gerava uma pressão psicológica educativa que "dava a Bentham uma profunda satisfação"[373]. Longe de se associar o arquiteto apenas a esta "violência" benevolente, o mesmo era ainda amplamente celebrado pelo seu pretenso humanismo, ao ponto de se registar que, "Na avaliação do *Procès-verbal [*(ata oficial da assembleia francesa), Betham] «respirava um amor ardente pela humanidade» e (...), na sua própria avaliação, era muito provavelmente «o homem mais benevolente que já existiu»".[374] Movido pela ética, Jeremy Bentham proporcionou uma abordagem moralmente correta, digna e humana à história das penalidades. A Arquitetura «tornou-se não apenas o recipiente, mas o organizador das funções humanas: um agente ativo na formação da experiência e da moralidade», proporcionado por um conjunto de influências físicas onde:

> *"O indivíduo é sem dúvida o átomo fictício de uma representação "ideológica" da sociedade, mas é também uma realidade fabricada por essa tecnologia especifica do poder a que se chama disciplina."*[375]

Posto isto, o indivíduo detido emerge como "produto" desta engrenagem operativa. Apesar de atuar sobre corpo, através da própria captação dos sentidos na vivência no espaço contido, o aparelho disciplinar Panóptico "tende ao incorpóreo"[376], uma vez que rejeita qualquer contacto físico, quer com o agente prisional, quer com a vizinhança, atuando individualmente de modo vigilante, silencioso e cumulativo. Todas estas características denunciam uma verdadeira inovação espacial que se revela "bem mais que um talento arquitetural: um acontecimento na 'história do espírito humano'"[377], que ao invés de ser violento ou opressor, passa a agir sobre a interioridade e intimidade do indivíduo, moldando a sua forma de agir e de existir.

[372] FOUCAULT, Michel — *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 16.ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997, p.81

[373] EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750-1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982, p.214

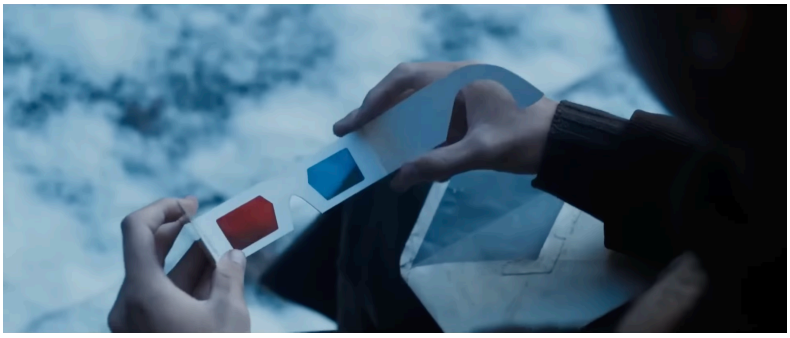
[374] *Ibidem*, p.217

[375] *Ibidem*, p.222

[376] FOUCAULT, Michel — *Op.cit.*, p.167

[377] *Ibidem*, p.178

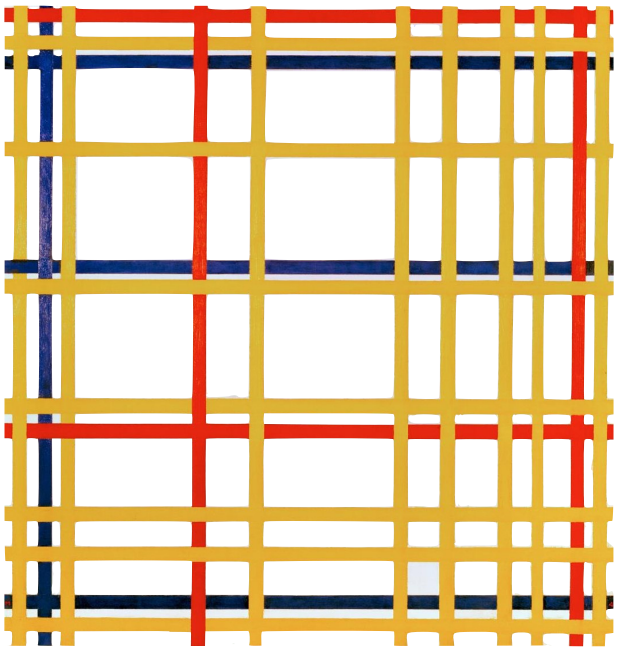
[Fig. 58] Frame do filme *Prison 77*. Pelas lentes coloridas dos óculos 3D interseta-se, metaforicamente, a técnica com a est(ética). A imagem remete para a reflexão sobre a individualização e a interseção dos planos físicos da tríade. A estética e a Técnica, profundamente filtradas pelos princípios humanos (da ética).





[Fig. 59] Frames do filme Prison 77.

A dissecação do olhar através das lentes isoladas da Est(ética), a Azul, e da Técnica, a vermelho, atuam como "planos secantes" que isolam e compartimentam a realidade. No filme, o protagonista espreita por cada uma das lentes dos óculos. Ora uma, ora outra, ora ambas, para a concretização de um todo coeso, harmonioso e dinâmico. É a sua síntese simultânea que permite apreender a totalidade do "todo", validando a ideia de que a Arquitetura exige necessariamente um cruzamento indissociável entre o tratamento rigoroso do espaço físico e a conduta ética humana.
Esta sobreposição cromática e visual traduz a vibração do espaço (terceira imagem), quando os 3 planos se intersetam para uma completa produção e leitura do espaço prisional, aprofundadas no Desfecho.



[Fig. 60]
New York City, 1942
Piet Mondrian.

A abolição da linha rígida preta de contenção em prol de uma grelha colorida e dinâmica, formada pela interseção das 3 cores primárias. A pintura abstrata traduz visualmente a inseparabilidade e interseção contínua dos planos da Ética, da Estética e da Técnica, que materializam a síntese final do espaço disciplinar punitivo.

Desfecho

Ao longo desta dissertação, a dissecação e aprofundamento da célula prisional exigiu um exercício metódico de isolamento, compartimentando o objeto arquitetónico nas suas valências primordiais. Primeiramente a Ética, depois a Estética e, por fim, a Técnica. Esta estrutura operativa de trabalho, assente numa estratégia base de "arrumar em gavetas" os conteúdos, socorreu-se da cor para pontuar e colorir o universo negro, escuro e sombrio da prisão. É precisamente nesta perspetiva que se torna pertinente, nesta fase final (de síntese) do trabalho, intersetar e inter-relacionar os três planos interdependentes. Em contraponto às linhas rígidas e pretas das primeiras composições de Piet Mondrian (fig.4), que foram pautando cada transição de capítulo/subcapítulo permitindo isolar e compreender cada domínio, agora fundem-se e dissolvem-se para a criação de um todo colorido, coeso e harmonioso. O que antes se apresentava como um limite escuro, rígido e severo transforma-se em cor e dinamismo, proporcionados pela sobreposição cromática, onde os três planos se cruzam e intersetam de forma indissociável.

"Nesta atmosfera pode dizer-se que a interpretação convoca o campo das opções primordiais – ético-políticas –, a argumentação expõe as modalidades relacionais concretizadas – estético-culturais – e a demonstração trabalha o quadro da legitimação pública – técnico-social..." [378]

[378] VIEGAS, Luís Sebastião da Costa — *Diálogos entre Arquitectura e Cidade: por um campo multidimensional operativo*. Porto: FAUP, 2015, p.17

Neste cruzamento disciplinar, o objetivo primordial passa pelo alcance da essencialidade da existência humana, assente no moralmente correto. Para isso, considera-se estritamente necessário o tratamento do espaço físico enquanto condutor ético de uma conduta digna e humana. Neste cruzamento do palpável com o abstrato, a est(ética) emerge enquanto experiência fenomenológica, onde o espaço penetra a interioridade do indivíduo através da absorção física do limite exterior do corpo. A interrogação e reflexão de Peter Zumthor transparece perfeitamente esta difusão, advertindo-nos que um espaço, por mais opressor que ele seja, é sempre inevitavelmente sentido.

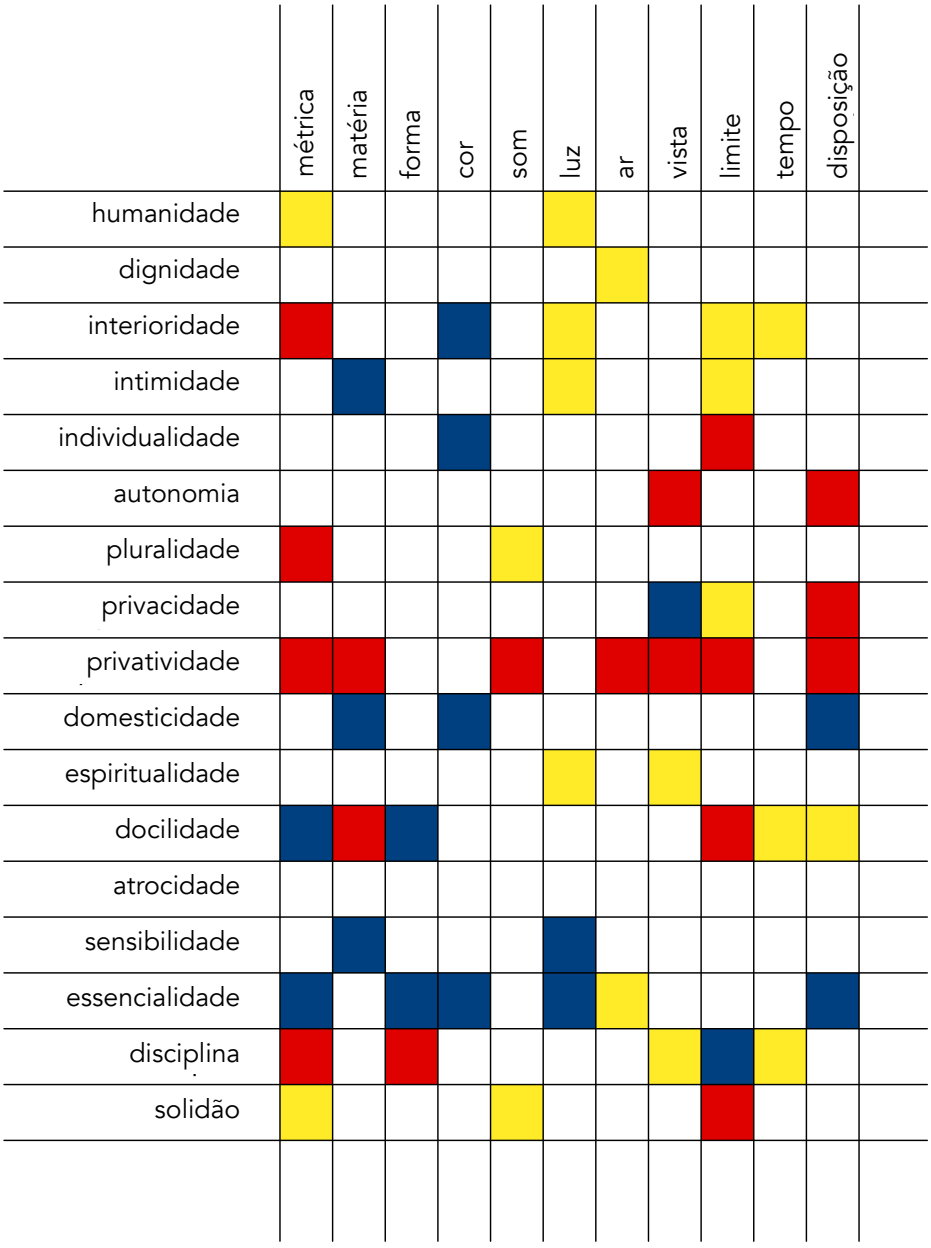
> *"Agora, o que é que me tocou? Tudo. Tudo, as coisas, as pessoas, o ar, ruídos, sons, cores, presenças materiais, texturas e também formas. Formas que consigo compreender. Formas que posso tentar ler. Formas que acho belas. E o que é que me tocou para além disso? A minha disposição, os meus sentimentos, a minha expectativa na altura em que ali estive sentado."* [379]

[379] ZUMTHOR, Peter — *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*. Trad. Astrid Grabow. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p.17

Este impacto profundo do espaço físico mínimo no ser humano exige, assim, uma abordagem global, técnica e operativa por parte da própria Arquitetura. É precisamente nesta perspetiva que se torna pertinente construir uma grelha de interseção, capaz de materializar o confronto direto entre a imutabilidade do Espaço Físico (métrica, matéria, forma, cor, som, luz, ar, vista, limite físico, tempo e disposição espacial) e a vulnerabilidade da Vida Humana (humanidade, dignidade, interioridade, intimidade, individualidade, autonomia, pluralidade, privacidade, privatividade (privação), domesticidade, espiritualidade, docilidade, atrocidade, sensibilidade, essencialidade, disciplina, solidão).

A observação direta do resultado final da realização desta matriz teórica revela uma distribuição cromática equitativa, onde as tramas amarela (ética), azul (estética) e vermelha (técnica) assumem pesos visuais idênticos, evidenciando o equilíbrio e harmonia da composição global. Este quadro dinâmico, operativo e disciplinar não deixa, contudo, de evidenciar o vazio absoluto da linha horizontal correspondente à "atrocidade" sugerindo que a conjugação correta e ponderada destes três domínios arquitetónicos têm o dever de anular por completo a crueldade humana do espaço punitivo. Em contraponto, a linha horizontal da "privatividade" (privação) apresenta-se integralmente preenchida a vermelho, confirmando que a supressão da liberdade humana e o confinamento físico operam, na sua génese, como uma imposição estritamente técnica e disciplinar.

Estabelecendo a analogia, o pensamento e a mecânica por detrás deste quadro revelam-se transversais à vida na medida em que nada (nenhum elemento ou substância) nem ninguém consegue existir só, afastado de um sistema ou engrenagem que, direta ou indiretamente, o albergue. Esta matriz ideológica materializa, contudo, somente a interdependência dos três planos no domínio conceptual pelo que se torna imperativo testar a sua operatividade através do confronto direto com a realidade física do espaço prisional.



[Fig. 61] Grelha operativa de interseção da matriz teórica disciplinar. Elaboração da autora.

Este esquema operativo ilustra a atuação conjunta da Ética, da Estética e da Técnica na interseção fundamental entre a vida humana e o espaço físico.
Através do código cromático referencial que pautou a dissertação, estabelecem-se os parâmetros analíticos de diagnóstico que permitem avaliar o grau de humanização e privação, impostos pelo contexto prisional.



[Fig. 62]
Representação gráfica do elemento arquitetónico *Porta*.

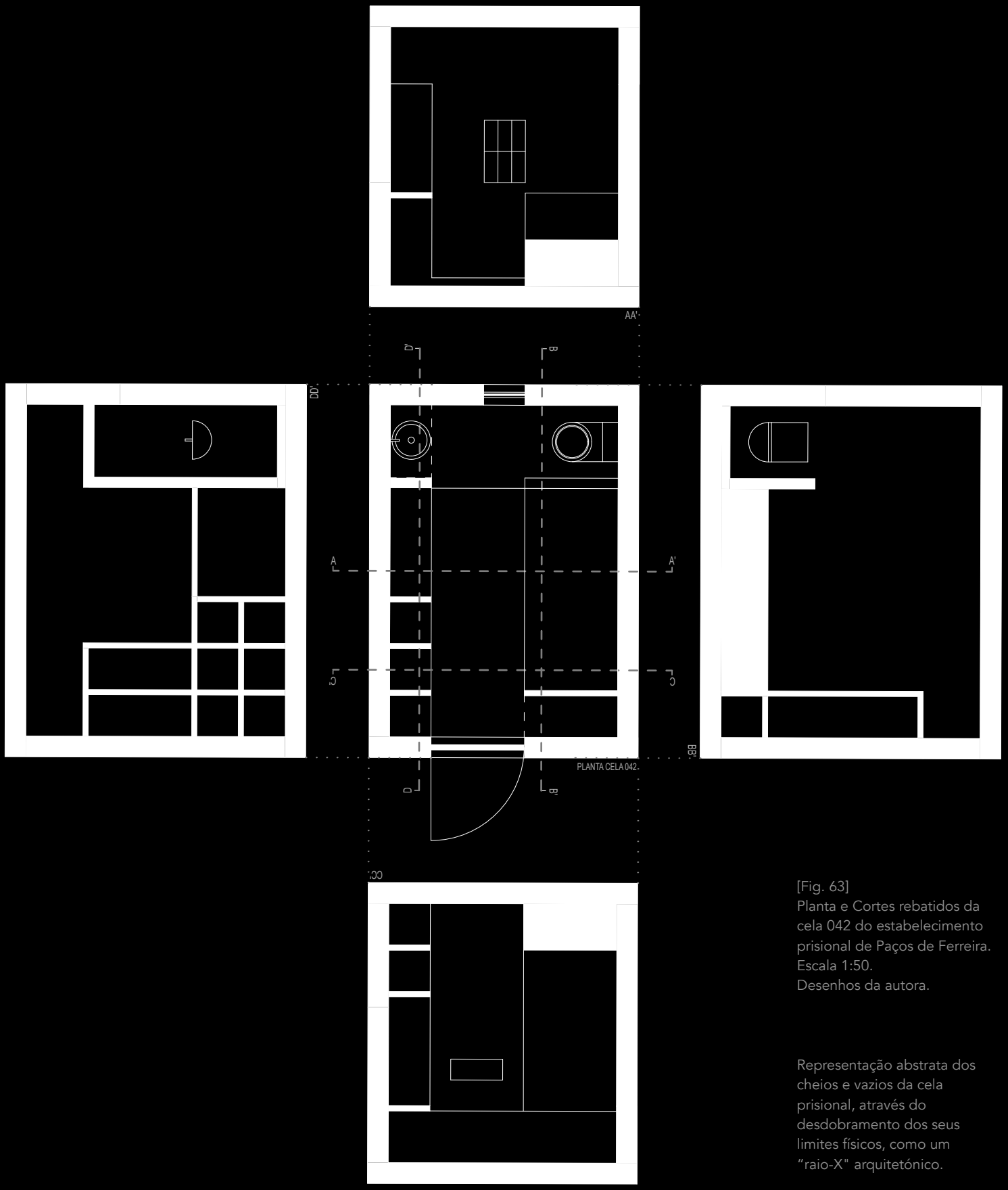
[380] A opção pela representação gráfica em negativo (linha branca sobre fundo negro) para dessecar e diagnosticar a cela prisional não é meramente estética, assumindo-se como um recurso operativo que espelha a realidade escura e sombria da cela 042.
Este método de dissecção visual segue a abordagem gráfica utilizada por Rem Koolhaas em *Elements of Architecture* (2014), onde o fundo negro atua como um vazio analítico que permite isolar a essência de cada elemento arquitetónico.

Ao transpor a abstração teórica para a realidade física da cela 042 do Estabelecimento Prisional de Paços de Ferreira, percebemos que a interseção colorida da tríade *Ética, Estética e Técnica* escurece por completo.

A primeira impressão, aquando da minha entrada nesta cela habitada, foi a de um espaço exageradamente pequeno e claustrofóbico, onde se tornava até difícil chegar ao fundo da cela. Se, por instantes, o primeiro instinto é questionar a medida, a proporção e a escala do espaço mínimo de reclusão, rapidamente se constata que o problema não passa por uma inedequação técnica ou métrica, mas antes pela errada apropriação do mesmo. Imunda de bens materiais e de sujidade que cobrem e escondem a Arquitetura, este aparelho prisional denuncia de imediato a sua fragilidade ética ao atribuir uma autonomia exagerada e descontrolada ao recluso no acesso e gestão destes "ornamentos" presentes no seu espaço individual de reclusão. Entre roupas, televisões, comandos de vídeo-jogos, …, torna-se urgente reduzir este espaço à sua essência; imperceptível aos meus olhos.

O embate direto do corpo com este universo sombrio e claustrofóbico exige, assim, que a Arquitetura seja despida de qualquer artifício representativo, reduzindo a unidade mínima de reclusão ao seu esqueleto essencial (fig.63). Através do desenho deste espaço em planta e em corte, aqui assumidos como um "raio-x"[380], a cela é completamente despida, reduzindo-se à matéria física do betão, isto é, ao cheio que molda o vazio. O rebatimento dos alçados interiores dos limites verticais que isolam o recluso compõe e desenham o espaço ocupado e o espaço livre, ora de passagem, ora de repouso. Em ambos os casos, é o betão que desenha e materializa os cheios, quer da cama, quer do mobiliário fixo. Reduzida à essência material da Arquitetura, assim, a medida e a rigidez material anulam a autonomia do corpo humano, moldando e esculpindo por completo a sua experiência e vivência do espaço mínimo.

Nesta perspetiva, para além da dissecção teórica, torna-se necessária uma dissecação gráfica que a acompanhe, uma vez que é precisamente a frieza geométrica e a nudez arquitetónica, proporcionadas pela ausência de liberdade de apropriação humana, que servem de alicerce para o diagnóstico sensorial e humano do espaço individual de reclusão.



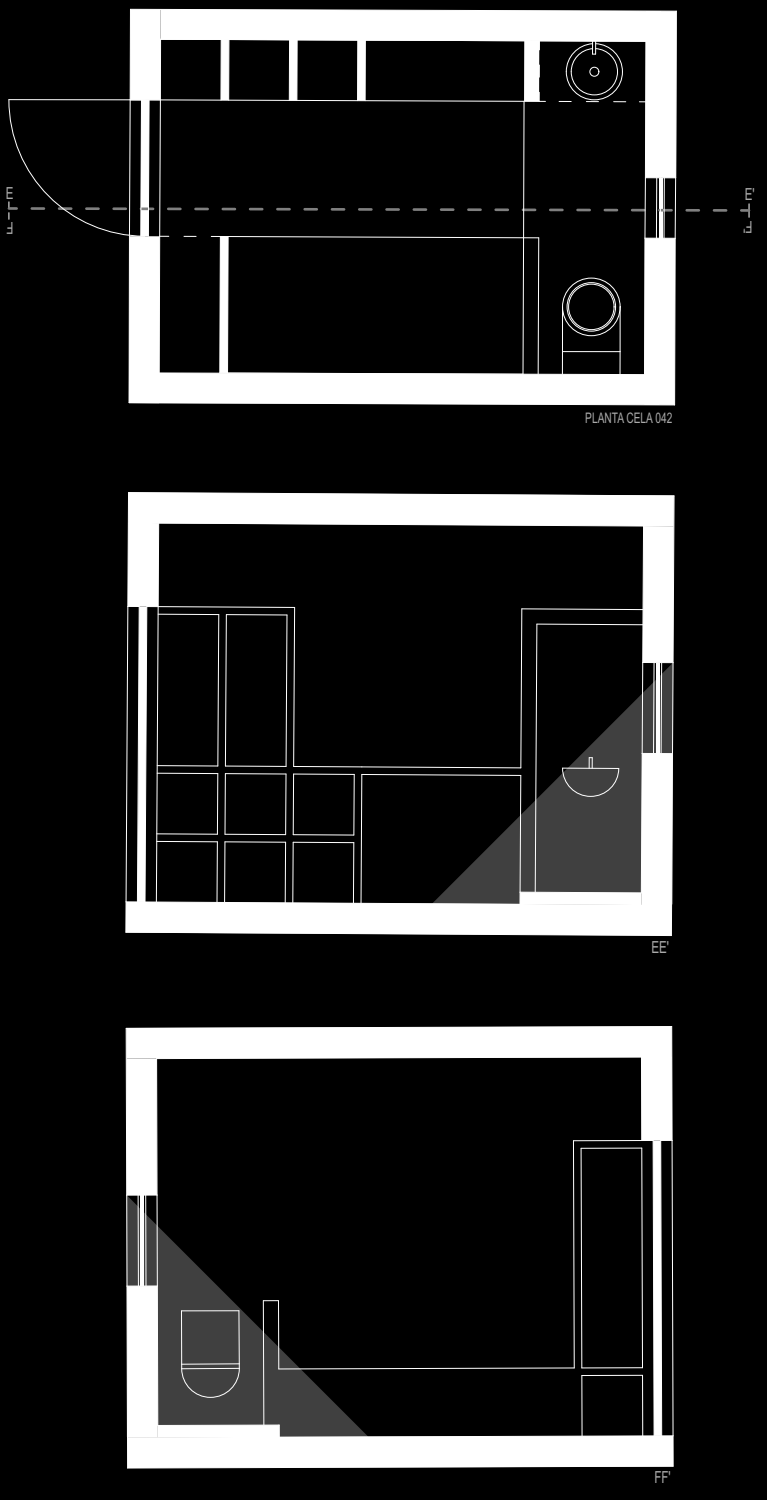
[Fig. 63]
Planta e Cortes rebatidos da cela 042 do estabelecimento prisional de Paços de Ferreira.
Escala 1:50.
Desenhos da autora.

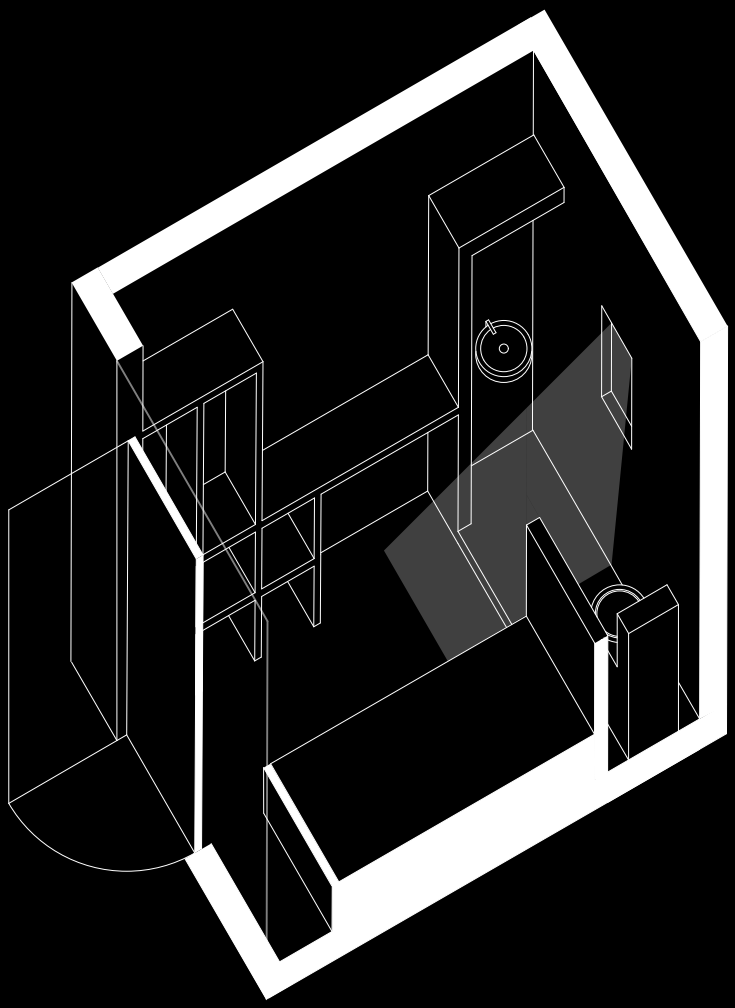
Representação abstrata dos cheios e vazios da cela prisional, através do desdobramento dos seus limites físicos, como um "raio-X" arquitetónico.

Se a planta e os seus rebatimentos desenham os cheios e os vazios da célula prisional, o corte arquitetónico (fig.64) e a tridimensionalidade da axonometria (fig.65) revelam a sua espacialidade. Sob um retângulo base de cerca de 2,2 metros por 3,2 metros, a área deste espaço garante 7 metros quadrados que cumprem o limite mínimo admissível de 6 metros quadrados por recluso. A altura, no caso, aponta para cerca de 2,5 metros, estando também acima do valor que outrora estabelecíamos como integralmente adequado, isto é, 2,26 metros correspondentes à altura padrão proporcionada pela posição vertical do corpo humano com o braço esticado, desenvolvida por Le Corbusier. Assim sendo, compreende-se que o espaço volumétrico da cela despida apresenta ainda alguma margem (ainda que mínima) para intensificar a contração e contenção espacial, propiciando a introspeção humana. Para além da medida, também a uniformização material da cela "revestida" de betão, impenetrável e frio, traz a serenidade e o silêncio visual propícios à introspeção, assim como a própria disposição do mobiliário fixo.

De costas voltadas para a janela, a cama vira-se para a porta da entrada. Rejeitando a vista quando deitado, a verdade é que a posição da janela na parede exterior encontra-se a apenas 1 metro de altura do solo sendo, por isso, possível ao recluso aproximar, espreitar e olhar para o exterior, o que se traduz num fator de dispersão visual, contrariando o propósito reflexivo da reclusão. Ao contrário do que se defende, o ambiente de reclusão adequadamente certo remete para uma posição mais elevada deste vão, que permita apenas a entrada de luz e ar, bloqueando a vista. Assim sendo, a lógica por detrás da posição da cama neste espaço deveria inverter, virando-se antes para a superfície que faz fronteira com o exterior e dando as costas à hermeticidade da porta de entrada, que se apresenta como um elemento arquitetónico de transição e vigia, ao contrário do limite austero da parede impenetrável. Este simples gesto de inversão proporcionaria, de imediato, uma maior sensação de privacidade e intimidade, pela "rejeição" visual com o limite rígido da porta que dá para o espaço comum do corredor. Virada para a janela, esta emolduraria apenas a essencialidade da natureza pelo enquadramento do céu, incentivando à interioridade e espiritualidade, consideradas essenciais ao processo de reflexão e rendição.

Por fim, nesta lógica de conferir a privacidade e intimidade controlada do recluso, a área sanitária posiciona-se adequadamente ao fundo da cela, junto à parede exterior arejada, oposta à da entrada, de modo a garantir a higiene e salubridade deste espaço. Embora a disposição do espaço arquitetónico satisfaça esta necessidade sanitária e preveja ainda locais de arrumação, a verdade é que a vivência real deste espaço resulta numa apropriação desordenada e insalubre que desafia e anula a Ética, e consequentemente a Estética, do espaço individual de reclusão. Resultando numa atmosfera de exaustão material, visual e sensorial, este caos penetra inevitavelmente o indivíduo detido, alimentando a confusão mental, a revolta, o desconforto e anulando por completo a sua integridade física e mental.



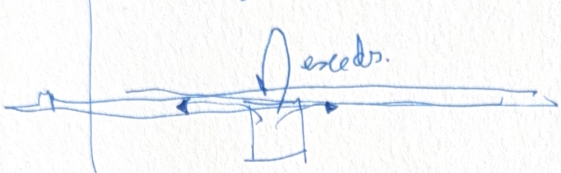


[Fig. 64]
Planta e Cortes pelo "percurso" da cela 042 do estabelecimento prisional de Paços de ferreira. Escala 1:50. Desenhos da autora.

[Fig. 65]
Representação axonométrica da espacialidade da cela 042 da prisão de Paços de Ferreira. Escala 1:50. Desenho da autora.

· Setor disciplinar. + segurança (não se pode entrar)

Monsanto - no seu todo segurança



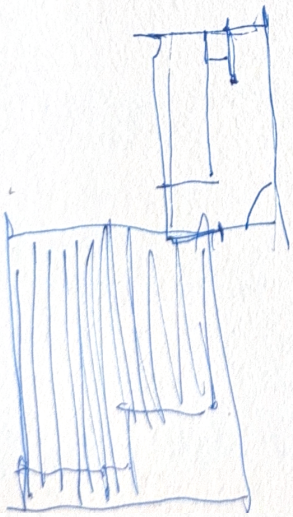


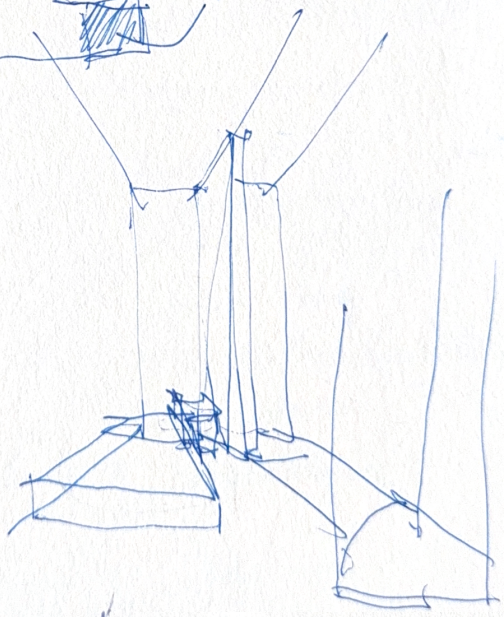
em baixo sem televisão, sem nada. só leitura.
21 dias.



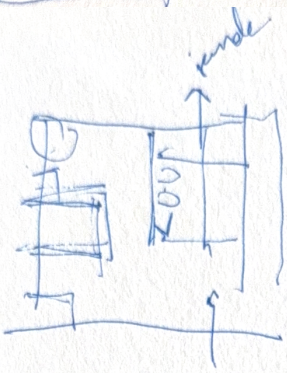
sala de enfermagem.

pátio próprio
Maria.

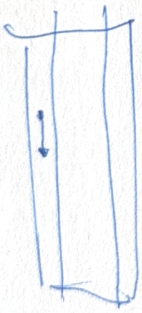




Hábitat - 16 3, 4.

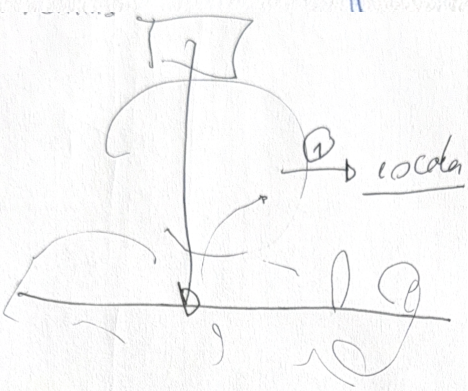


3 pisos



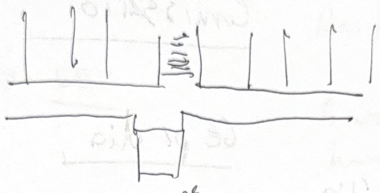
refluxo.

ambiente diferente.



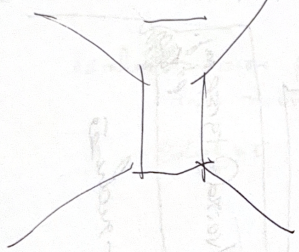
Sem aquecimento.

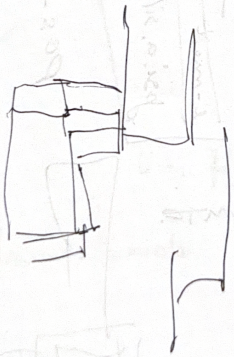
de disciplinar. 4 em baixo

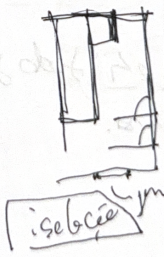


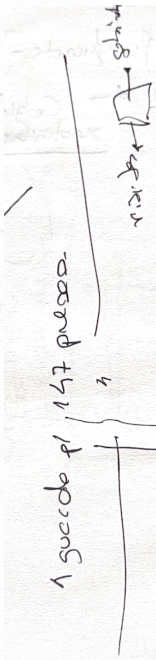
pompa

recuio.

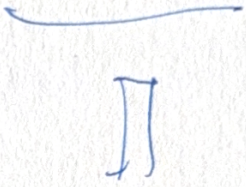


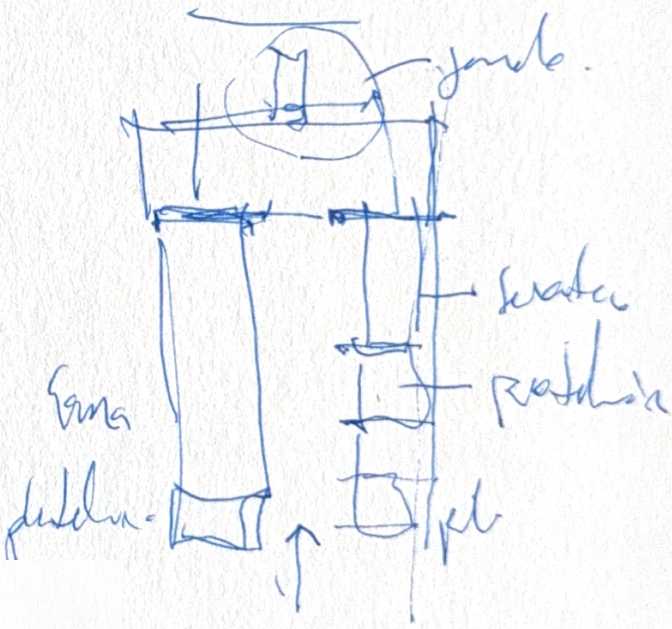


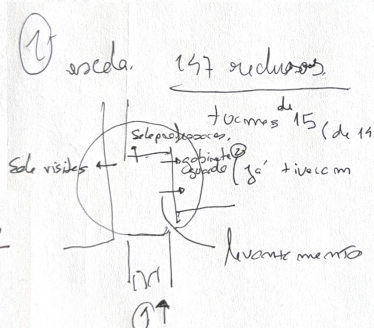




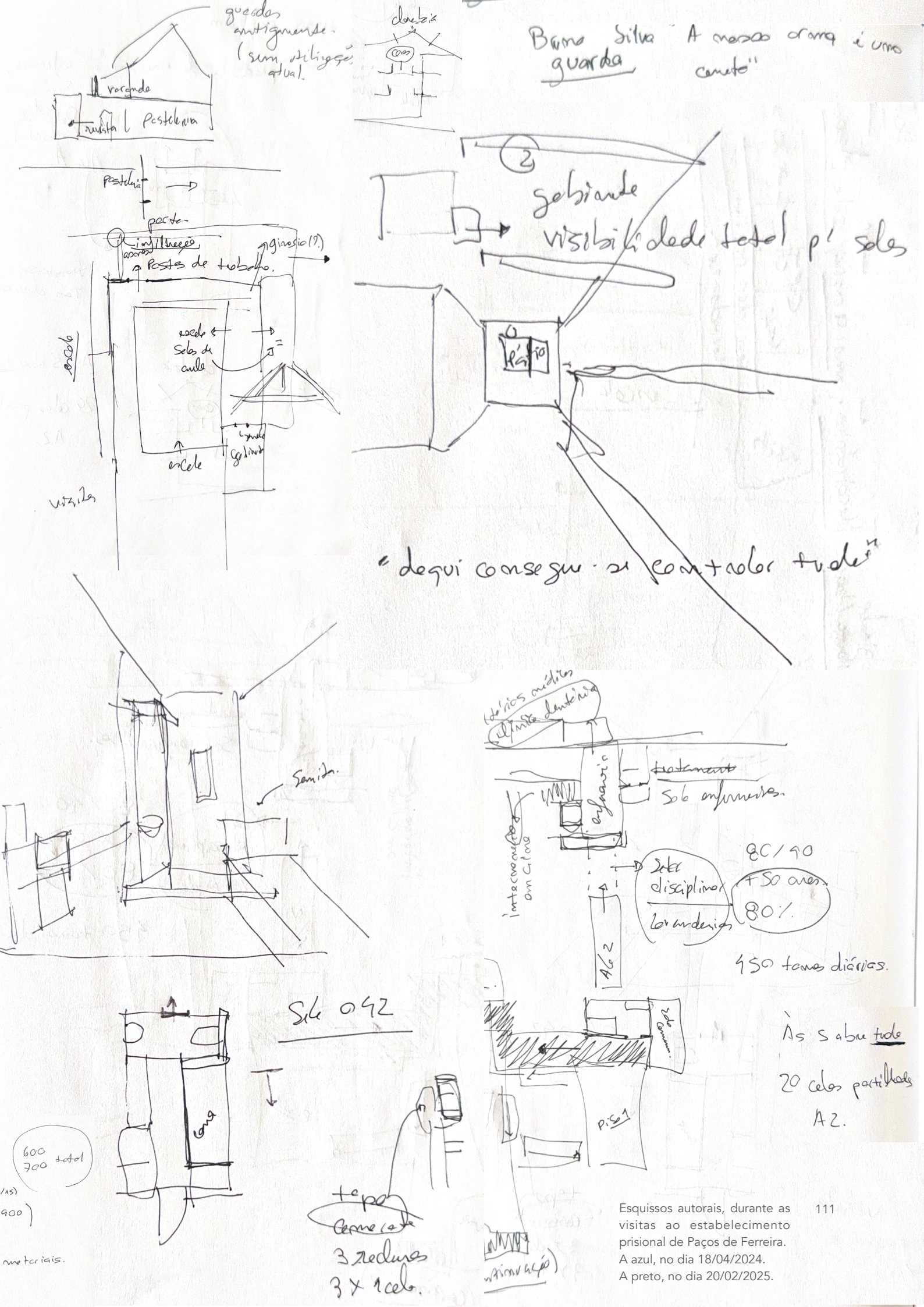
Secções de segurança







Administração

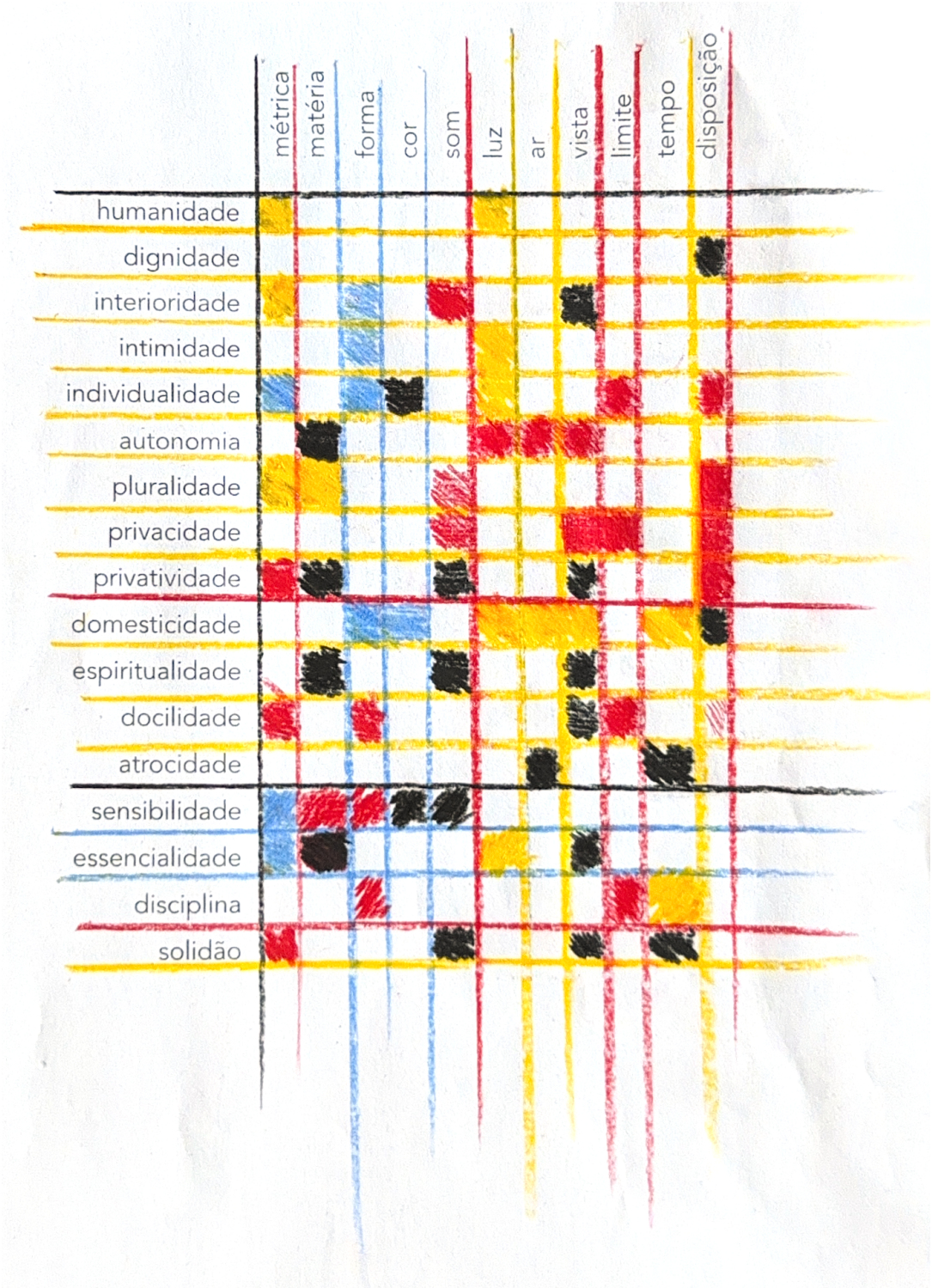


Esquissos autorais, durante as visitas ao estabelecimento prisional de Paços de Ferreira.
A azul, no dia 18/04/2024.
A preto, no dia 20/02/2025.

Uma vez que a realidade do espaço físico repudia por completo a estanquidade teórica, considera-se pertinente agora atribuir uma dimensão prática também a este quadro profundamente esquemático e conceptual. O impacto do espaço físico na vida humana exige, assim, que o pensamento teórico fundamentado ao longo desta dissertação seja posto à prova, transformando o primeiro impacto da observação sensível do estabelecimento prisional de Paços de Ferreira num diagnóstico rigoroso, agora com outra bagagem.

Este regresso ao ponto inicial que motivou esta investigação não se trata, por isso, de um mero desfecho, mas de uma validação prática da matriz teórica operativa. É precisamente neste ponto que a grelha base de interseção criada é aplicada à cela 042 do estabelecimento prisional de Paços de Ferreira. Se na teoria o objetivo final expectável para o espaço individual de reclusão era o de uma cela digna, bela e disciplinar, garantida pelo equilíbrio cromático deste quadro, a verdade é que este, quando aplicado à cela 042, sofre uma queda abrupta das cores azul e amarelo, materializando a sua ausência. A observação direta do resultado final da realização deste diagnóstico prático revela uma mancha maioritariamente preta e vermelha que domina e abafa por completo as tramas da ética e da estética, anulando o equilíbrio e harmonia da composição global de referência (fig.61). A necessidade de utilização e de regresso à cor preta denuncia imediatamente as falências desta instituição, que falha na sua dimensão ética e estética, sublinhando o seu carácter negro e sombrio. A prevalência do vermelho, por sua vez, vem confirmar que a realidade do espaço individual de reclusão, em contexto punitivo, se afirma enquanto dispositivo estritamente técnico e operativo, onde a preocupação com a eficiência máxima de segurança e privação se sobrepõe ao Homem e ao tratamento devido do Espaço Físico.

Este diagnóstico permite ainda, por fim, constatar que a Arquitetura só se consegue manifestar verdadeiramente quando a técnica deixa de ser um fim em si mesma para se apresentar como um meio, rumo à essencialidade espacial e à humanidade, exigindo que a cor, enquanto manifestação indissociável da ética, da estética e da técnica nunca deixe de invadir e habitar os espaços.



[Fig. 66] Grelha operativa de interseção da matriz teórica disciplinar aplicada à cela 042 do estabelecimento prisional de Paços de Ferreira. Elaboração da autora.

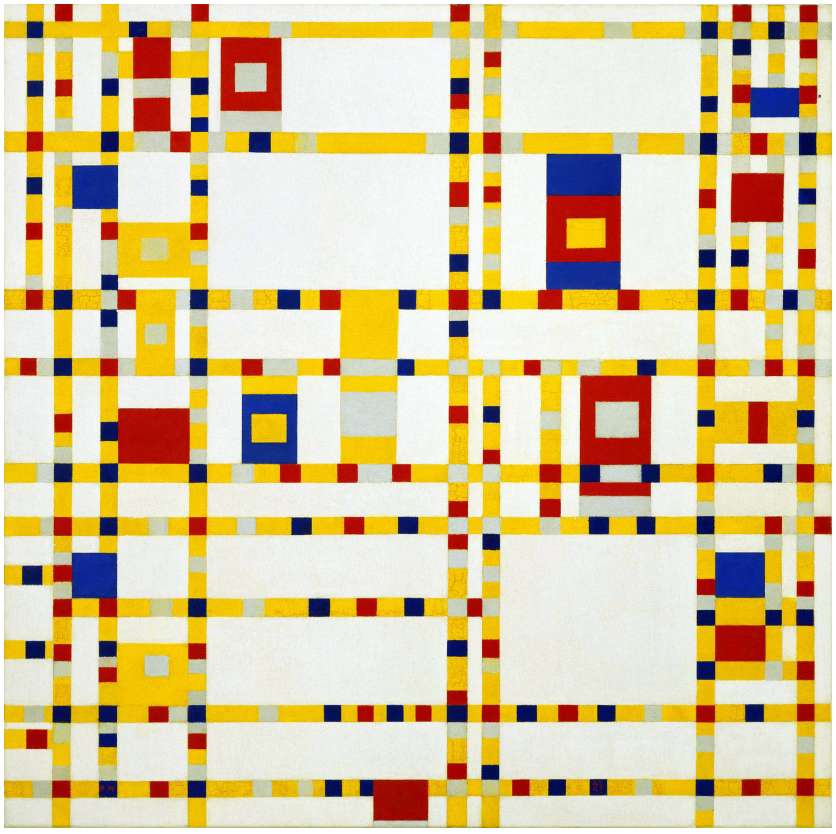
Resultante da transposição da experiência física da cela 042 para a grelha operativa e disciplinar elaborada, este esquema ilustra imediatamente a falência do equilíbrio teórico fundamentado, por comparação ao quadro inicial de referência.
A predominância expressiva das cores preto e vermelho denuncia a falência das dimensões ética (amarelo) e estética (azul), confirmando graficamente que a exigência técnica dos equipamentos punitivos se sobrepõe à vida humana e ao tratamento devido do espaço físico. Para além da privação de liberdade, assiste-se à privação sensorial sobre a condição humana.

A dissecação da célula arquitetónica pela Ética, pela Estética e pela Técnica condensa-se, neste desfecho, num absoluto plano colorido, vibrante e dinâmico. O universo que outrora se revelou negro, escuro e sombrio, deu lugar a uma operatividade cromática onde as linhas limitadoras de clausura se dissolveram na fluidez de um sistema de interdependência absoluta.

A trajetória artística de Piet Mondrian, que pautou visualmente esta dissertação, reflete agora o desfecho deste percurso através da abolição definitiva da linha e da mancha negra de contenção em prol de um ritmo colorido, contínuo e vibrante, onde a cor amarela se apresenta como a base da composição, à semelhança da ética, que se encontra na base de qualquer decisão arquitetónica. Esta composição gráfica abstrata espelha eximiamente o percurso desta investigação materializando, através das três cores primárias, a interseção, inter-relação e interdependência dos três domínios: da Filosofia (ética), da Arte (estética) e da Ciência (técnica), em contexto de privação de liberdade. A essência e a beleza primária da vida humana, que espelha a condição basilar da Arquitetura, reside exatamente nesta ideia de aglomeração harmoniosa (trabalhada por Piet Mondrian), onde a Est(ética) se funde indissociavelmente com a Ética e com a Técnica, para a construção de um todo equilibrado, digno e justo.

> *"Podemos concluir que a Beleza é um Consentimento e Acordo das Partes do Todo em que se encontra, quanto ao Número, Acabamento e Colocação, como Congruidade, ou seja, a lei principal da Natureza, exige. Isso é o que a Arquitetura visa principalmente, e com isso ela obtém sua Beleza, Dignidade e Valor."*[381]

[381] HARRIES, Karsten – *Função ética da arquitetura. in* NESBITT, Kate (org.) — *Theorizing a New Agenda for Architecture.* Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996, p.545



[Fig. 67]
Broadway Boogie Woogie,
(1942-1943), Piet Mondrian.

Fontes Bibliográficas

ARENDT, Hannah — *A condição humana.* Trad. Roberto Raposo. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

ARENGA, Nuno — *Vítor Figueiredo: fragmentos de um discurso*. Porto: Circo de Ideias, 2012.

BACHELARD, Gaston — *A poética do espaço*. 3.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BRANCO, Camilo Castelo — *Memórias do cárcere.* Lisboa: Imprensa Nacional, 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix — *O que é a filosofia?* Lisboa: Editorial Presença, 1992.

EVANS, Robin — *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture 1750–1840*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1982.

FOUCAULT, Michel — *Vigiar e punir: nascimento da prisão.* Trad. Raquel Ramalhete. 16.ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997

KOOLHAAS, Rem; WESTCOTT, James — *Elements of architecture 14*: *international architecture, la Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio, 2014.

LE CORBUSIER — *Le Modulor.* Trad. Marta Sequeira. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

LOOS, Adolf — *Ornamento e crime.* Trad. Marques Lino. 2.ª ed. Lisboa: Cotovia, 2014.

NESBITT, Kate (org.) — *Theorizing a New Agenda for Architecture.* Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996.

ORWELL, George — *1984*. Trad. Ana Luísa Faria. Porto: Público Comunicação Social, 2002.

PEVSNER, Nikolaus; AITCHISON, Mathew — *Visual Planning and the Picturesque.* Los Angeles: Getty Publications, 2010.

RODRIGUES, José Miguel Neto Viana Brás — *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos.* Porto: FAUP, 2013.

SILVA, Ana Sofia Pereira da — *La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX.* Buenos Aires: Diseño, 2015.

TAVARES, Gonçalo M. — *Arquitectura, natureza e amor.* Porto: FAUP, 2008.

VIEGAS, Luís Sebastião da Costa — *Diálogos entre Arquitectura e Cidade: por um campo multidimensional operativo.* Porto: FAUP, 2015.

ZUMTHOR, Peter — *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*. Trad. Astrid Grabow. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

Fontes Videográficas/Audiovisuais

FILMES/DOCUMENTÁRIOS

ANNAUD, Jean-Jacques — *O Nome da Rosa*. República Federal da Alemanha / França / Itália: Constantin Film / Les Films Ariane, 1986.

BENIGNI, Roberto — A Vida é Bela. [Título original: *La vita è Bella*.] Itália: Cecchi Gori Group / Melampo Cinematografica, 1997.

BENIGNI, Roberto — *Discurso de aceitação do Óscar de Melhor Filme Estrangeiro*. 71ª Edição dos Academy Awards. Los Angeles: AMPAS, 21 de mar. de 1999

JOHNSON, Rian — *Brick*. EUA: Bergman Lustig Productions, 2005.

NATALI, Vincenzo — *Cube*. Canadá: Cube Libre / Feature Film Project, 1997.

ÖZTEKIN, Mehmet Ada — Milagre na Cela 7 [Título original: 7. Koğuştaki Mucize]. Turquia: Lanistar Media/ Motion Content Group, 2019.

POLANSKI, Roman — *The Pianist*. França / Polónia / Reino Unido: R.P. Productions, 2002.

RADFORD, Michael —*1984*. Reino Unido: Umbrella- Rosenblum Films, 1984.

RODRÍGUEZ, Alberto — *Prison 77*. Espanha: Atípica Films/Movistar+, 2022.

RTP — *2077: 10 Segundos para o Futuro* (Série Documental). Portugal / Alemanha: RTP, 2022.

SCORSESE, Martin — *Shutter Island*. EUA: Paramount Pictures, 2010.

UYS, Jamie — *Os Deuses Devem Estar Loucos* [Título original: *The Gods Must Be Crazy*]. África do Sul / Botsuana: Mimosa Films, 1980.

WEIR, Peter (Real.) — *The Truman Show*. EUA: Paramount Pictures, 1998.

ENTREVISTAS/REPORTAGENS

AIRES MATEUS, Manuel; AIRES MATEUS, Francisco — Entrevista concedida a propósito da exposição *Beleza apesar de tudo*. Entrevista conduzida por Pedro Baía. [Em linha]. Porto: Público, 26 de Dezembro de 2025. Disponível em: https://www.publico.pt/2025/12/26/culturaipsilon/entrevista/aires-mateus-beleza-arquitectura-democratica-ha-2158989. Acedido em: 12 de janeiro de 2026.

FERREIRA, Bruno Castro; VENDA, João; MARTINS, Tiago — *Drones, musgo e percevejos: o estado degradante das prisões indigna quem lá vive e pode custar caro a Portugal*. Investigação SIC. [Em linha]. Lisboa: SIC, 11 de mar. de 2026. Disponível em: https://sicnoticias.pt/programas/investigacao-sic/2026-03-11-video-drones-musgo-e-percevejos-o-estado-degradante-das-prisoes-indigna-quem-la-vive-e-pode-custar-caro-a-portugal-a82dc434. Acedido em: 15 de março de 2026.

JORGE, Lídia — *Discurso nas Comemorações do Dia de Portugal*. [Em linha]. Lisboa: RTP Notícias, 10 de jun. de 2025. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cOg72G9w19k.Consultado a 10 de junho de 2026.

MOLEIRO, Raquel — *Prisão de Lisboa com celas "podres" e "exíguas"*. Expresso. [Em linha]. Lisboa: Impresa, 26 de fev. de 2026. Disponível em: https://expresso.pt/sociedade/2026-02-26-prisao-de-lisboa-com-celas-podres-e-exiguas-c9885717. Acedido em: 1 de março de 2026.

RATO, Sílvia Lima; SEMEDO, Euclides; CAMPOS, Margarida Bento - *Poesia toma conta das paredes da ala para grávidas e mães da prisão de Tires*. Jornal da Noite. [Em linha]. Lisboa: SIC, 2 de dez. de 2025. Disponível em: https://sicnoticias.pt/pais/2025-12-02-video-poesia-toma-conta-das-paredes-da-ala-para-gravidas-e-maes-da-prisao-de-tires-78e02bb0. Acedido em: 2 de dezembro de 2026.

VIEIRA, Álvaro Siza; MOURA, Eduardo Souto — *Simetrias*. Entrevista conduzida por Fátima Campos Ferreira. [Em linha]. Lisboa: RTP, 2 de jan. de 2023. Disponível em: https://www.rtp.pt/play/p11176/simetrias. Acedido em: 20 de novembro de 2025.

Fontes Iconográficas

[Fig. 1] Abrigo na natureza. Abrigo na natureza. SILVA, Ana Sofia Pereira Da — *La intimidad de la casa : el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*. Buenos Aires: Diseño, 2015, p.81

[Fig. 2] Frederick Kiesler no interior de uma maquete orgânica, em 1963. SILVA, Ana Sofia Pereira Da — *La intimidad de la casa : el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*. Buenos Aires: Diseño, 2015, p.81

[Fig. 3] Caminhando na Imagem. Fotografia de André Kertész, 2019. https://www.exibartstreet.com/news/andre-kertesz-walking-in-the-picture/ . Acedido em: 10 de maio de 2026.

[Fig. 4] Composition in Black and White with Double Lines (Composição em Preto e Branco com Linhas Duplas), Piet Mondrian, 1934. https://dasartes.com.br/materias/piet-mondrian/ . Acedido em: 15 de março de 2026.

[Fig. 5] Zabriskie Point, California, USA, 1982. Fotografia de Raymond Depardon. https://www.artsy.net/artwork/raymond-depardon-zabriskie-point-california-usa-1982 ; Acedido em: 1 de maio de 2026.

[Fig. 6] Magdalen House, 1759. EVANS, Robin — *The fabrication of virtue : English prison architecture : 1750-1840*. Cambridge: University Press, 1982, p.72

[Fig. 7] Le Cabanon. Clausura involuntária de Le Corbusier. https://capmoderne.com/en/lieu/le-cabanon/ ; Acedido em: 11 de abril de 2026.

[Fig.8] Cadeia da relação do Porto. Clausura involuntária de Camilo Castelo Branco. https://livrespensantes.blogspot.com/2015/03/das-memorias-do-carcere-de-camilo.html; Acedido em: 5 de fevereiro de 2026.

[Fig. 9] Interioridade como refúgio. POLANSKI, Roman — *The Pianist*. França / Polónia / Reino Unido: R.P. Productions, 2002.

[Fig.10] Concretização da memória tátil da prática musical. POLANSKI, Roman — *The Pianist*. França / Polónia / Reino Unido: R.P. Productions, 2002.

[Fig.11] Interior do Le Cabanon. https://ofhouses.com/post/104487916100/126-le-corbusier-le-petit-cabanon ; Acedido em: 10 de abril de 2026.

[Fig. 12] Interior da Cartuxa de Ema. https://www.researchgate.net/figure/Mesa-abatible-de-una-celda-de-la-Cartuja-de-Ema-fotografia-del-autor_fig9_364206438 ; Acedido em: 10 de abril de 2026

[Fig. 13] Asylum (Asilo), 1994. Fotografia da maquete de James Casebere.https://www.guggenheim.org/artwork/4265 ; Acedido em: 10 de maio de 2026.

[Fig. 14] Composition with yellow patch. (Composição com macho amarela), Piet Mondrian, 1930. https://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/composition-with-yellow-patch-1930. Acedido em: 15 de março de 2026.

[Fig. 15] Representação do suplício em praça pública, 1757. https://encenasaudemental.com/cinema-tv-e-literatura/vigiar-e-punir-historia-da-violencia-nas-prisoes/ Acedido em: 22 de janeiro de 2026.

[Fig. 16] "Os Cotton Pickers, Unidade Ferguson, Texas." Fotografia de Danny Lyon. https://www.moma.org/collection/works/52909. Acedido em: 15 de maio de 2026.

[Fig. 17] Mineiros de Ouro, Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986 Sebastião Salgado. https://www.raisg.org/es/radar/sebastiao-salgado-na-amazonia-serra-pelada/. Acedido em: 15 de maio de 2026

[Fig. 18] Composition with yellow and blue. (Composição com amarelo e azul). Piet Mondrian, 1932. https://www.fondationbeyeler.ch/en/pietmondrianconservationproject/composition-with-yellow-and-blue Acedido em: 15 de março de 2026.

[Fig. 19] The Walls of Suzhou Garden, China, 2019 Hélène Binet. https://www.helenebinet.com/photography/the-walls-of-suzhou-garden. Acedido em: 10 de maio de 2026.

[Fig. 20] Frames do filme "A vida é bela". BENIGNI, Roberto Benigni — *La vita è bella*. Itália: Cecchi Gori Group / Melampo Cinematografica, 1997.

[Fig. 21] Tall Stack of Beds, 1997. James Casebere . https://www.artnet.com/artists/james-casebere/beds-tall-stack-fEDQVcJwAATvjyYjNC4wXA2. Acedido em: 15 de maio de 2026.

[Fig. 22] "Quarto-despido" de Hannes Meyer (1889-1954). https://www.espazium.ch/de/aktuelles/bauhaus-hannes-meyer-und-das-prinzip-co-op. Acedido em: 2 de dezembro de 2025.

[Fig. 23] "Quarto-vestido" de Adolf Loos (2014) https://www.metalocus.es/en/news/josef-hoffmann-vs-adolf-loos-ways-modernism-two-architects-two-visions. Acedido em: 2 de dezembro de 2025.

[Fig. 24] Cela da ala das mães do estabelecimento prisional de Tires. Reportagem sobre a intervenção artística em Tires. Lisboa: RTP, 28 de novembro de 2025. https://sicnoticias.pt/pais/2025-12-02-video-poesia-toma-conta-das-paredes-da-ala-para-gravidas-e-maes-da-prisao-de-tires-78e02bb0. Acedido em: 2 de dezembro de 2025.

[Fig. 25] Paia das maçãs, Sintra, 2024. Infinite Window, Nuno Cera. https://www.essential-algarve.com/art/nuno-cera-brings-three-major-photographic-series-to-the-algarve/. Acedido em: 10 de maio de 2026.

[Fig. 26] Composition with blue, (Composição com azul), 1937. Piet Mondrian. https://www.fondationbeyeler.ch/en/beyeler-collection/work?tx_wmdbbasefbey_pi5[artwork]=210&cHash=bc3909974468375cd376cdb692c09d51. Acedido em: 15 de março de 2026.

[Fig. 27] Le Corbusier no estúdio na 35 Rue de Sèvre, em Paris. https://corbusier.totalarch.com/bio_1950_1965. Acedido em: 10 de maio de 2026.

[Fig. 28] Representação do Modulor na Obra Pompidou, de Le Corbusier. Fotografia da autoria de Beatriz Martins. Outubro 2024.

[Fig. 29] Fotograma do filme O Pianista (2002). POLANSKI, Roman — *The Pianist*. França / Polónia / Reino Unido: R.P. Productions, 2002.

[Fig. 30] The secret of shadow, 2007. Hélène Binet. https://www.helenebinet.com/photography/the-secret-of-the-shadow. Acedido em: 12 de maio de 2026.

[Fig. 31] Pavilhão do Som Suíço, Peter Zumthor, (2000). https://forum.d5render.com/t/swiss-sound-pavilion/28184. Acedido em: 15 março de 2026.

[Fig. 32] Frame do filme O Pianista (2002). POLANSKI, Roman – *The Pianist*. França / Polónia / Reino Unido: R.P. Productions, 2002.

[Fig. 33] Patients in the hallway of Bianchi psychiatric hospital. Itália, 1979. Raymond Depardon. https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/raymond-depardon-end-italys-asylums/ Acedido em: 15 de maio de 2026.

[Fig. 34] Fotografia de Harry Gruyaert, Marrocos, 1976. https://www.fotoclubpoblenou.cat/revista/articles/harry-gruyaert/. Acedido em: 15 de março de 2026.

[Fig. 35] Fotografia de Fan Ho, "Approaching Shadow",1954. https://galleryviewer.com/en/artwork/84191/approaching-shadow-1954. Acedido em: 12 de maio de 2026.

[Fig. 36] Peter Zumthor, photographs from 1997-2011 Fotografia de Hélène Binet. https://www.helenebinet.com/photography/peter-zumthor. Acedido em: 12 de maio de 2026.

[Fig. 37] Corte transversal e longitudinal da cela da "Prisão-Modelo" de Pentonville. EVANS, Robin - *The fabrication of virtue* : English prison architecture : 1750-1840. Cambridge: University Press, 1982, p.365

[Fig. 38] Interior de cela de Northleach Bridewell (1792), William Blackburn. EVANS, Robin - *The fabrication of virtue* : English prison architecture : 1750-1840. Cambridge: University Press, 1982, p.162

[Fig. 39] Interior do apartamento-Ateliê de Le Corbusier, Paris. Autoria própria. Outubro 2024.

[Fig. 40] Composition with red, yellow and blue (Composição com Vermelho, Amarelo e Azul), de Piet Mondrian, em 1942. https://www.artsy.net/artwork/piet-mondrian-composition-b-no-dot-ii-with-red. Acedido em: 15 de março de 2026.

[Fig. 41] Yellow passage, 2017, James Casebere. https://www.jamescasebere.com/20162017. Acedido em: 15 de maio de 2026.

[Fig. 42] Condições desumanas das celas do EPL. MOLEIRO, Raquel — Prisão de Lisboa com celas "podres" e "exíguas". *Público*. 26 fev. 2026.

[Fig. 43] The False Mirror, pintura de René Magritte, 1929. https://www.moma.org/collection/works/78938. Acedido em: 20 de março de 2026.

[Fig. 44] The Truman Show (Peter Weir, 1998). https://ritadanova.blogs.sapo.pt/the-truman-show-171806. Acedido em: 20 de março de 2026.

[Fig. 45] Vista aérea da cidade de Palmanova, Itália. https://blogeuhistoria.wordpress.com/2017/09/28/cidade-medieval-x-cidade-primeiro-renascimento-cidade/. Acedido em: 20 de março de 2026.

[Fig. 46] Vista aérea do Eastern State Penitentiary (Filadélfia, EUA, 1829). https://thefunambulist.net/editorials/weaponized-architecture-the-eastern-state-penitentiary-panopticon-the-materialization-of-the-diagram-and-its-fallibility. Acedido em: 20 de março de 2026.

[Fig. 47] Echoes and Reveries, to Gottfried Böhm's Centenary, October 2020. Igreja de São Mateus 01. Hélèe Binet. https://www.helenebinet.com/photography/echoes-and-reveries. Acedido em: 15 de maio de 2026.

[Fig. 48] Composition B (No.II) with Red, 1935 (Composição com vermelho), Piet Mondrian. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mondrian_-_Composition_B_(No.II)_with_Red,_1935.jpg. Acedido em: 15 de março de 2026.

[Fig. 49] Planta e corte/alçado do dispositivo Panóptico, desenvolvido por Jeremy Bentham, (1785). https://pt.wikipedia.org/wiki/Pan-óptico. Acedido em: 15 de março de 2026.

[Fig. 50] Planta base do teatro romano. https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_romano. Acedido em: 15 de março de 2026.

[Fig. 51] Fotografia da prisão Isla de la juventud, em cuba, 1928. PEREIRA DA SILVA, Ana Sofia — *La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*, Buenos Aires: Diseño, 2015, p.179

[Fig. 52] Jogo de luz e sombra das celas individuais perimetrais de Isle of Pines (Cuba, 1932). EVANS, Robin — *The fabrication of virtue*: English prison architecture : 1750-1840. Cambridge: University Press, 1982, p.235

[Fig. 53] Perspetiva atmosférica desde o interior de uma cela Panóptica. https://pt.pinterest.com/pin/339529259440292550/. Acedido em: 15 de março de 2026.

[Fig. 54] Penitenciária de Cherry Hill, Filadélfia (1829). https://pt.pinterest.com/pin/128774870570658657/. Acedido em: 15 de março de 2026.

[Fig. 55] Perspetiva atmosférica desde o observatório central da tipologia prisional radial. EVANS, Robin - *The fabrication of virtue*: English prison architecture : 1750-1840. Cambridge: University Press, 1982, p.353

[Fig. 56] Penitenciária de Pentonville, Londres (1816). https://institutionalhistory.com/homepage/prisons/major-prisons/pentonville-prison/. Acedido em: 15 de março de 2026.

[Fig. 57] 1984, de George Orwell. https://www.wook.pt/livro/1984-george-orwell/192908?srsltid=AfmBOor-e2eTz2TBc4-HK7UF1id994YJX1ujCGgnXNKRgmis5KBqm_3z. Acedido em: 25 de março de 2026.

[Fig. 58] Frame do filme Prison 77. RODRÍGUEZ, Alberto – *Prison 77*. Espanha: Atípica Films/Movistar+, 2022.

[Fig. 59] Sequência de frames do filme Prison 77. RODRÍGUEZ, Alberto – *Prison 77*. Espanha: Atípica Films/Movistar+, 2022.

[Fig. 60] New York City, 1942, Piet Mondrian. https://www.piet-mondrian.org/new-york-city.jsp#google_vignette. Acedido em: 17 de maio de 2026.

[Fig.61] Grelha operativa de interseção da matriz teórica disciplinar. Elaboração da autora.

[Fig.62] Representação gráfica do elemento arquitetónico *Porta.* KOOLHAAS REM; WESTCOTT JAMES - *Elements of architecture 14: international architecture, la Biennale di Venezia.* Venezia: Marsilio, 2014, p.19 (volume 5)

[Fig.63] Planta e Cortes rebatidos da cela 042 do Estabelecimento Prisional de Paços de Ferreira. Escala 1:50. Desenhos da autora.

[Fig.64] Planta e Cortes pelo "percurso" da cela 042 do Estabelecimento Prisional de Paços de ferreira. Escala 1:50. Desenhos da autora.

[Fig.65] Representação axonométrica da espacialidade da cela 042 do Estabelecimento Prisional de Paços de Ferreira. Escala 1:50. Desenho da autora.

[Fig. 66] Grelha operativa de interseção da matriz teórica disciplinar aplicada à cela 042 do Estabelecimento Prisional de Paços de Ferreira. Elaboração da autora.

[Fig. 67] Broadway Boogie Woogie, (1942-1943), Piet Mondrian. https://www.arthistoryproject.com/artists/piet-mondrian/broadway-boogie-woogie/. Acedido em:17 de maio de 2026.