U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITETURA

Por uma Ideia de Espaço

Percepções da Cidade de Lisboa

Tomás Veríssimo da Mota

M

2026

U.PORTO

Tomás Veríssimo da Mota. Por uma Ideia de Espaço. Percepções da Cidade de Lisboa

M.FAUP **2026**

Por uma Ideia de Espaço. Percepções da Cidade de Lisboa

Tomás Veríssimo da Mota

FACULDADE DE ARQUITETURA

Por uma Ideia de Espaço

Percepções da Cidade de Lisboa

Tomás Veríssimo da Mota

Mestrado Integrado em Arquitetura
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Orientação por Professor Doutor Luís Sebastião da Costa Viegas
Co-orientação por Professor Doutor Rui Américo Branco da Silva Cardoso

Porto
2026

Nota Prévia

A presente dissertação respeita a norma estabelecida por The Chicago Manual of Style, 18.ª edição, The University of Chicago Press, 2024, encontrando-se redigida ao abrigo do Novo Acordo Ortográfico, salvo em citações, em que é salvaguardada a versão original do texto.

As citações são assinaladas entre “aspas subidas”; sempre que necessário, foram inseridos entre [parêntesis retos] termos que facilitem a contextualização e compreensão da leitura. As ‘aspas simples’ assinalam termos usados em sentido figurado, aproximado ou não literal.

As imagens incluídas são, em alguns casos, submetidas a processos de recorte e podem apresentar variações cromáticas relativamente às versões originais.

Para uma leitura mais confortável, recomenda-se a visualização em formato de dupla página, conforme versão impressa.

Da Estrutura da Dissertação

Índice

Nota Prévia 2

Agradecimentos 11

Resumo
Abstract

(De) Composição — *Ideia de Espaço* 12
(De) Composition — *Idea of Space* 14

I - ESPAÇO FORA

1. **O Eixo da Almirante Reis** — Linearidade da Repetição 18
2. **Praça Martim Moniz** — Rutura com a Habit(u)ação 34
3. **Teatro D. Maria II (Rossio)** — Encenação do Espaço 50

II - ESPAÇO ENTRE

4. **Convento do Carmo** — Ruína e Integridade 68
5. **Rua Garrett 120-122, Lisboa** — Entre Tanto 92

III - ESPAÇO DENTRO **(*A Brasileira* do Chiado)**

6. **Da Perceção** 102
7. **Da Arquitetura** 114
8. **Da Tertúlia** 120

Reflexões Finais

9. **Sobre a Escol(h)a dos Passos** 128

Lista de Imagens 136

Lista de Referências Bibliográficas 138

Dos Conteúdos da Dissertação

Índice Expandido

Nota Prévia 2

Agradecimentos 11

Resumo
Abstract

(De) Composição — *Ideia de Espaço* 12
(**De) Composition** — *Idea of Space* 14

I - ESPAÇO FORA

1. **O Eixo da Almirante Reis** — Linearidade da Repetição

1.1. **Da Natureza da Repetição** 19
1.2. **Eixo de Cadência** 23
1.3. **Linearidade Irrepetível** – Assinatura Arquitetónica 30

2. **Praça Martim Moniz** — Rutura com a Habit(u)ação

2.1. **Da Relação entre as Coisas** 35
2.2. **Praça — Casa Comum** 39
2.3. **A(s)Gentes do Espaço** – *O Mobile* 47

3. **Teatro D. Maria II (Rossio)** — Encenação do Espaço

3.1. **Da Expectativa da Realidade** 53
3.2. **Espaço do Teatro** – Intermitências 58
3.3. **Advertências sobre a Imagem** – Parcialidade e Contradição 62

II - ESPAÇO ENTRE

4. **Convento do Carmo** — Ruína e Integridade

4.1. **Da Conjetura sobre a Reconstituição** 69
4.2. **Ruína do Carmo** – Espaço de Resistências 75
4.3. **Três Espaços sobre a Ruína** – Uma Engrenagem Moderna 81

5. **Rua Garrett 120-122, Lisboa** — Entre Tanto

5.1. **Do Fenómeno do Limiar** 94
5.2. **Porta de Entrada; Porta de Saída** 95
5.3. **Subversão** – O 'Anti-Caso' do Vão Aberto 98

III - ESPAÇO DENTRO **(*A Brasileira* do Chiado)**

6. **Da Perceção**

6.1. **Da Arquitetura** – Atmosferas 102
6.2. **Do Café** – Um Estilo e a Modernidade Permanente 105

7. **Da Arquitetura**

7.1. **Da Manipulação do Espaço** – Estratégias Construídas 114
7.2. **Da Ementa** – Estratégias Latentes 116

8. **Da Tertúlia**

8.1. **Da Retórica e da Dialética na Construção da Ideia** 120
8.2. **Esferas de Influência em Arquitetura** 123

Reflexões Finais

9.**Sobre a Escol(h)a dos Passos** 128

Lista de Imagens 136

Lista de Referências Bibliográficas 138


0.
9.
1.

[00] Quinto Alçado da Baixa Lisboeta [Percurso]; orientação a Nascente.

0. Início [Praça do Areeiro]

1. Eixo da Almirante Reis
2. Praça Martim Moniz
3. Rossio
4. Ruína do Carmo
5. *A Brasileira* do Chiado

9. Fim [Alameda; Fonte Luminosa]



Agradecimentos

a quem me ensinou a pensar.
ler.
escrever.
sonhar.

dizer por favor e obrigado.
dar uns toques nas traseiras do prédio.

sobre amor.
Arquitetura.

vê já de lá.

leu antes da impressão.
finda esta jornada.

preencheu o 401.
142.
143.

orientou.
quis saber.

todos os autores que me inspiraram.
lugares que me acolheram.

Resumo

(**De) Composição** — *Ideia de Espaço*

"O que é Espaço?"

À crença sobre a imprecisão banal da noção de "Espaço" ser insuficientemente convincente para validar a sua preponderância no âmbito da Arquitetura, por decomposição, postula-se que, *in extremis*, este possa não existir em tão simplista perspetiva:

Existe antes de nós; existe independentemente de nós. Indubitavelmente, acarreta uma realidade física, material, mensurável, mas não se configura como um objeto inanimado ou estático sobre o qual, partindo do mais completo descritivo, se possa representar em absoluto uma imagem.

Ao afirmar que o Espaço existe independentemente da sua perceção, gera-se o paradoxo que constitui a matéria de interesse à dissertação: no momento de encontro com o Espaço, a condição sensível humana sobrepõe-lhe imediatamente uma impressão que rompe com a imparcialidade da pura constatação, tornando-o numa entidade dinâmica; adjetivada por uma conjuntura real contaminada por valores percecionados. Da soma do Espaço Real — que, entre sujeitos, garante sanidade à concordância face ao que existe — com o Espaço Percecionado — volátil subjetivo que enriquece a experiência à lente individual — resulta a Ideia de Espaço que, não gerando, nem substituindo, nem necessariamente transformando o Espaço Real, altera a 'distância' a partir da qual o reconhecemos.

"Espaço", enquanto conceito abstrato e axonométrico, só existe, então, até que nos encontremos com ele; a partir desse momento, prevalece a Ideia que dele detemos — a axonometria transforma-se em perspetiva.

É neste momento, de aproximação do corpo ao Espaço, que a dissertação encontra o seu *lugar*; pela calçada lisboeta, exploram-se facetas do Espaço numa viajante análise teórico-empírica.

“Se a arquitectura é, no meu entendimento, a acção de conformação de espaços, a acção de determinação, de articulação e de qualificação de espaços… O que é o espaço? E, em que espaço somos chamados a intervir?

O espaço é a matéria indefinida que contém e envolve todos as coisas. No meu entendimento, ao arquitecto cabe definir essa matéria, cabe determinar e conformar essa matéria indefinida, atribuindo-lhe qualidades.

Há uma totalidade a tratar.
Há um contínuo espacial a tratar. Nada existe isoladamente.
Há uma composição que decorre no tempo e no espaço… e eu julgo que somos chamados a intervir nessa composição… refiro-me, bem entendido, a uma composição plástica — ao sentido de uma acção transformadora e qualificadora dessa totalidade… por mais ínfima que seja a dimensão dessa acção.”

— AMÉRICO CARDOSO, Rui.

Espaço ≠ Ideia de Espaço = Espaço Real + Espaço Percecionado

Abstract

(De) Composition — *Idea of Space*

"What's Space?"

Given the belief that the banal imprecision of the notion of "Space" is insufficiently convincing to validate its preponderance within Architecture, it's postulated, by decomposition, that, *in extremis*, it may not exist from such a simplistic perspective:

It exists before us; it exists independently of us. Undoubtedly, it entails a physical, material, measurable reality, but it doesn't constitute an inanimate or static object upon which, starting from the most complete description, an image may be represented in its entirety.

By asserting that Space exists independently of its perception, the paradox that constitutes the subject of interest of this dissertation emerges; at the moment of encountering Space, the human sensory condition immediately superimposes upon it an impression that breaks with the impartiality of pure observation, rendering it a dynamic entity; adjectivised by a real conjuncture contaminated by perceived values. From the sum of Real Space — which, between subjects, guarantees the sanity of agreement regarding what exists — and Perceived Space — a volatile subjective element that enriches experience through the individual lens — results a given Idea of Space which, neither generating, nor replacing, nor necessarily transforming Real Space, alters the 'distance' from which we recognise it.

"Space", as an abstract and axonometric concept, therefore exists only until we encounter it; from that moment onwards, the Idea we hold of it prevails — axonometry becomes perspective.

It's at this moment, when the body approaches Space, that the dissertation finds its *place*; along the Lisbon pavement, facets of Space are explored through a theoretical-empirical analysis.

“If architecture is, in my understanding, the action of shaping spaces, the action of determining, articulating and qualifying spaces… What is space? And in what space are we called upon to intervene?

Space is the undefined matter that contains and surrounds all things. In my understanding, it is the architect’s task to define this matter, to determine and shape this undefined matter, attributing qualities to it.

There is a totality to be addressed.
There is a spatial continuum to be addressed. Nothing exists in isolation.
There is a composition that unfolds in time and space… and I believe that we are called upon to intervene in this composition… I refer, of course, to a plastic composition — to the sense of a transformative and qualifying action upon this totality… however small the scale of that action may be.”

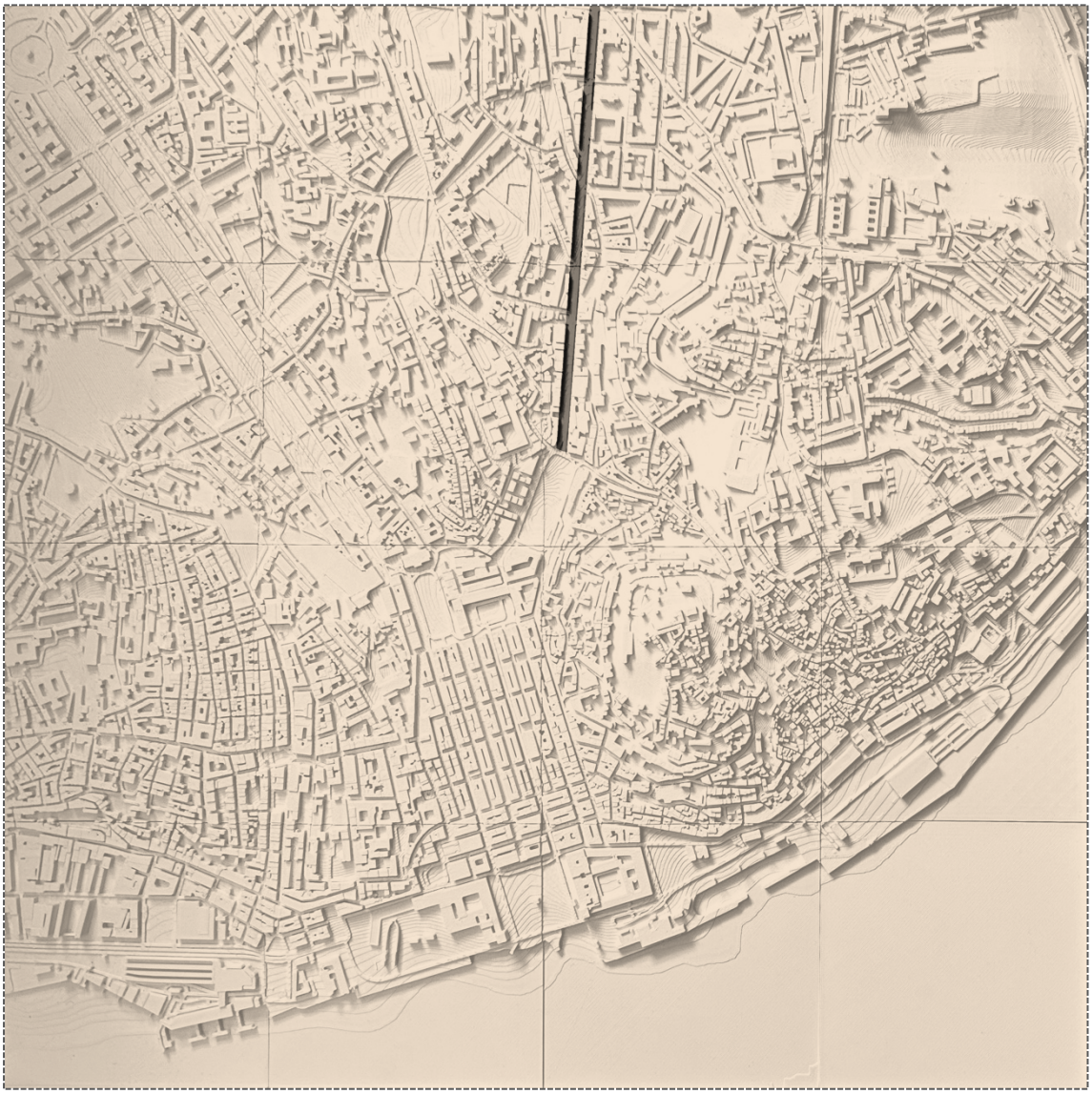
— AMÉRICO CARDOSO, Rui.

Space ≠ Idea of Space = Real Space + Perceived Space

I

ESPAÇO **FORA**

1. O Eixo da Almirante Reis — Linearidade da Repetição



[M.01] Modelo de localização parcial da cidade de Lisboa — **Eixo da Almirante Reis** [parcial].

"[O Eixo da Almirante Reis] É uma linha urbana de primeira categoria, sem história, que começou a rasgar-se timidamente no final do século passado. Obedeceu a um plano, e por esta circunstância oferece o esplendoroso aspecto citadino que se lhe nota. Assim fosse sempre em Lisboa."

— **Norberto de Araújo**, *Peregrinações em Lisboa* (Lisboa: Vega, 1992), 73.

1.1. Da Natureza da Repetição

Enquanto conceito operatório no pensamento arquitetónico e filosófico, a **repetição** nunca se confunde com uma simples reprodução mimética de uma forma idêntica; pelo contrário, é fenómeno ativador da tensão que se estabelece na relação entre a ideia de **igualdade** e a inevitabilidade da **diferença** que emerge da inscrição de cada ocorrência num contexto específico. Repetir distancia-se, assim, de um inexpressivo ato de cópia, aproximando-se a uma lógica de um processo de **reinscrição**; da mobilização de um "algo" que retorna, mas nunca num mesmo *lugar*, nunca sob as mesmas condições, nunca com o mesmo significado pleno.

Álvaro Siza Vieira aborda esta condição ao afirmar, em *Imaginar a Evidência*, que "repetir nunca é repetir", alertando para o facto de que a evidência formal pode sugerir continuidade, mas a experiência concreta revela sempre um desvio. Mesmo quando a forma se mantém aparentemente idêntica, esta é atravessada por variações subtis — de escala, de uso, de desgaste, de luz, de apropriação — que a deslocam do estatuto de **réplica** para o de instância ou **ocorrência singular**. A repetição opera, deste modo, num campo paradoxal, instável à perceção: se por um lado apela ao reconhecimento das reminiscências referentes a outras ocorrências singulares, simultaneamente, apela à perceção a destreza e sensibilidade de reconhecer os traços de **variação**.

Siza aponta, ainda, a Natureza enquanto variável irrepetível na ocorrência singular do *lugar* que, incontornável à sua ação de projeto, constitui um fator determinístico que, existente *a priori*, inviabiliza a reprodução plena da réplica, obrigando a uma variação que confira interesse arquitetónico próprio da ocorrência:

"A relação entre natureza e construção é decisiva na arquitectura. Esta relação, fonte permanente de qualquer projecto, representa para mim como que uma obsessão; sempre foi determinante no curso da história."

— Álvaro Siza Vieira, *Imaginar a Evidência* (Porto: Edições 70, 1998), 17.

Peter Zumthor aborda esta dimensão — da variabilidade; da nuance da experiência em contextos de repetição —, ao insistir na componente sensível da arquitetura, defendendo que a experiência de um espaço não reside apenas na sua geometria, mas na forma como é vivida no tempo: no som dos passos, no envelhecimento dos materiais, na relação com o corpo. Assim, mesmo a mais rigorosa repetição formal produz experiências desiguais, porque cada encontro entre corpo e espaço é irrepetível na sua plenitude. A repetição não se define, portanto, pela identidade absoluta, mas pela persistência de um conjunto de relações estruturais que se reconfiguram a cada uso.

"penso não querer provocar emoções com as obras, mas sim permitir emoções. E manter-se fiel à natureza das coisas a criar, e confiar que a obra, desde que seja inventada com a adequada precisão para o *lugar* e função, desenvolva a sua própria força sem necessitar de nenhum acessório artístico."

— **Peter Zumthor**, *Pensar a Arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 25.

A filosofia reforça esta leitura: Henri Lefebvre, em *La Production de L'espace*, aborda o espaço enquanto um constante **produto social**, atravessado por práticas, ritmos e conflitos. Repetir uma forma espacial não implica repetir o espaço enquanto tal, pois a componente vivida do espaço é constantemente refeita pelas ações e perceções dos seus utilizadores. O que se repete, então, não é a totalidade do fenómeno, mas certos dispositivos: alinhamentos, proporções, sequências — códigos reconhecíveis que permitem a leitura de uma continuidade coerente.

O que tem de se repetir para que se reconheça a repetição? Não a identidade absoluta dos objetos — impossível por definição —, mas a manutenção de um **princípio organizador**, de uma lógica que estrutura o conjunto e permite o reconhecimento de um **padrão**. A repetição opera, assim, no domínio da **relação** e não no da 'coisa isolada'; é reconhecida pela recorrência de um sistema e não pela imobilidade de um qualquer elemento. Esta condição revela que toda a repetição é atravessada por nuances: a localização nunca é neutra, o uso nunca é estático, o estado do material nunca estagna; mesmo que a forma aparente estabilidade, o tempo introduz variação, desgaste e acervo da memória. A repetição torna-se, assim, um campo de diferenças ténues acumuladas, onde a continuidade se constrói precisamente pelo doseamento entre a alusão reminiscente e a diferença entre ocorrências singulares.

Deste modo, a repetição em arquitetura não deve ser entendida como empobrecimento ou redundância, mas como um dispositivo que permite a construção de sentido ao longo do tempo, gerando-se familiaridade que orienta o corpo, que estabelece ritmo através de uma sucessão de ocorrências singulares coerentes. A repetição não anula a diferença; pelo contrário, é o quadro que a torna percetível.

"A linguagem da arquitectura não é, a meu ver, nenhuma questão de estilo arquitectónico. Cada edifício é construído com um determinado objectivo, num determinado lugar e para uma determinada sociedade."

— **Zumthor**, *Pensar a Arquitectura*, 24.



[01.01] Eixo da Almirante Reis;
Avenida Almirante Reis e Rua da Palma.



[01.02] Ponto de Partida; extremo Norte do Eixo da Almirante Reis — Praça Francisco Sá Carneiro [Areeiro], 1957-58.

1.2. Eixo de Cadência

Sobre o Vale da Almirante Reis, a avenida homónima associa-se à subsequente Rua da Palma na configuração de um eixo linear cuja inteligibilidade resulta da **continuidade**. Com aproximadamente 2,8 quilómetros de extensão, conforma um importante segmento de reta urbano que, orientado no sentido Norte-Sul, revela-se uma das principais artérias de ligação e de mobilidade entre a cidade da segunda metade do século XX e a Baixa de Lisboa estendendo-se, então, desde a Praça Francisco Sá Carneiro (Areeiro) [01.02], — monumentalmente marcada pelo Estilo Português Suave utilizado nas décadas de 40 e 50 do século XX, integrando-se na época do Estado Novo (1933-1974) —, até ao topo Norte da Praça Martim Moniz, na Mouraria [01.08].

O eixo da Almirante Reis apresenta-se inflexível relativamente à elementaridade do seu traçado: trata-se de um segmento de reta de pontos extremos inequívocos que impera sobre as suas interseções, assumindo um declive estabelecido com ligeiras variações de inclinação ao longo do seu curso. Do mesmo modo, os elementos que definem a sua espessura — o edificado que ladeia —, bem como os equipamentos urbanos e artifícios complementares, regem-se por uma lógica de reinscrição comprometida com o ritmo e normativas da Almirante Reis, resistindo a influências de arruamentos contíguos: gera-se, pela extensão do eixo, uma perspetiva de previsibilidade, de crescente habituação a um percurso que não surpreende, mas que cumulativamente se conhece e se confirma em constância.



[01.03] Alçado de rua à cota alta da Avenida Almirante Reis — dois exemplos anónimos [aproximação focal]; reinscrição de princípios organizadores do desenho.

Concordâncias: Evidente tripartição altimétrica; embasamento em pedra, pano de parede regrado por grelha regular claramente delimitada (neste caso, de 4 por 4 janelas de proporções semelhantes) e piso último autónomo como chave da composição.

Nuances: Piso térreo de ocupação variável, adição de módulo vertical de exceção no edifício amarelo (à esquerda), que absorve — e comunica com — a lógica de varandas do edifício azul (à direita), preservando a legibilidade da familiaridade.



[01.04] Alçado de rua à cota alta da Avenida Almirante Reis — exemplos anónimos [segmento parcial]; mutação dos princípios organizadores do desenho.

Mantendo-se a ocupação variável do embasamento, denota-se uma influência comunicante orgânica; cada edifício parece transportar uma mensagem que transmite ao seu subsequente, que a toma como base à sua própria formação. Transformando-a a cada ocorrência, alternam-se o ritmo das proeminências das varandas, o posicionamento da entrada e a multiplicação dos módulos de vãos que compõem a geometria e a axialidade, conferindo unidade urbana, percecionada por meio da gradação oscilante da diferença.



A



A + C



B



B + A



C



C + B

[01.05] Três gavetos da Avenida Almirante Reis — sobreposição de contornos.

Deste modo, a avenida afirma-se por uma cadência transversal, regular e padronizada, inscrita nos vários fluxos de afluência, nos contornos e marcas dos passeios, na arborização, nos alinhamentos edificados, na constância relativa das cérceas e na sucessão de frentes que, embora diversas, permanecem integradas numa mesma lógica estrutural do todo; da **coerência relacional entre as diferenças**. A identidade espacial desta artéria urbana pode ser, então, tida enquanto um produto construído por um somatório de perceções que, redutível a uma perceção-tipo pela aproximação e sobreposição das semelhanças, produz uma experiência de progressivo conhecimento contínuo que, pela duração do próprio percurso, se mostra particular, ímpar, no panorama da experiência espacial da cidade de Lisboa.

Apesar de haver momentos de pontual interferência que, com maior ou menor latência, afetam a 'hipnose percetiva' que recai sobre o sujeito, não se impõem acontecimentos singulares capazes de forçar a interrupção ao ritmo natural do percurso. Inclusivamente, na interseção de coexistência considerável com a Alameda Dom Afonso Henriques [01.06] — a cerca de 500 metros da Praça Francisco Sá Carneiro; ponto de partida do percurso —, pela escala notável e imposição do seu desenho, esta exerce a capacidade de suspender e imperar sobre a perceção do eixo, resultando num alargamento efémero da experiência espacial onde o ritmo se dilata e a perceção se abre transversalmente, promovendo um desvio percetivo que se salvaguarda, contudo, de um qualquer desvio corpóreo forçado.

Álvaro Siza, ao afirmar que "repetir nunca é repetir", incita à equação sobre o modo como a ideia de continuidade não implica uma homogeneidade absoluta que decorra de um sentido de 'reprodução em série' — mimético e estandardizado da aparência e da disposição estritamente regrada dos elementos —, mas a persistência de um **princípio organizador** coerente, que se reinscreve e adapta a cada ocorrência singular.

A leitura do espaço é, aqui, desvendada por acumulação e reconhecimento progressivo: o transeunte não apreende a avenida num único olhar; constrói-a na duração através da repetição e da confirmação sucessiva das suas regularidades: a morfologia deste eixo — permitindo a antecipação de uma noção geral de presença dos elementos num momento precoce em que o olhar não define o detalhe, mas avista-o, prefigura-o — exponencia o tempo de permanência dos elementos no quadro percetivo que, em sucessiva aproximação e retalhamento ao **ritmo** do movimento, é testemunha e confirmação da duração do percurso.

"A percepção do todo não é desviada por pormenores secundários."

— **Zumthor**, *Pensar a arquitectura*, 14.



[01.06] Interseção entre a Avenida Almirante Reis e a Alameda Dom Afonso Henriques.



[01.07] Zona ‘cinzenta’ de transição entre a Avenida Almirante Reis e subsequente Rua da Palma, 1940-59.

A **linearidade** assume, neste contexto, um papel estruturante não apenas na orientação do movimento, mas da própria experiência espacial: organiza o deslocamento e estabiliza a perceção, permitindo que a atenção se afaste do objeto isolado para se concentrar na relação entre fragmentos sucessivos, num ritmo urbano reconhecível enquanto produto de práticas reiteradas que, pela persistência, propicia um cada vez menor estado de alerta — vulnerabilizando a sensibilidade do sujeito face à iminente rutura crítica para com a continuidade tida como padrão de estabilidade.

Fenomenologicamente, a extensão linear produz sempre no transeunte um efeito de adaptação progressiva, aplicável em diferentes intensidades conforme a duração decorrente do método de deslocação: à duração do percurso pedestre, naturalmente mais vagaroso que se tomado por via automóvel, carro elétrico ou bicicleta, inere-se uma maior carga de habituação, de uma relação mais maturada entre corpo e espaço. A ausência de ruturas críticas ao longo do eixo reduz a necessidade de reorientação inquieta, desencadeando uma experiência fluída, quase automática, com a tranquilizadora presença constante do ponto de fuga de destino, de início ou de fim de linha, que 'hipnotiza' e 'esvazia' a mente de responsabilidades sobre decisões de rota, abrindo espaço e tempo para que a perceção, sincera e descomprometida, confirme, naturalmente e sem esforços analíticos exaustivos, a regularidade e continuidade espacial, reconhecendo o padrão sem necessidade de interpretação consciente. Este espaço, não se impondo enquanto objeto de contemplação que exija a paragem ou abrandamento, acompanha o movimento; sustentando-o, prolongando-o, montando uma experiência espacial que se manifesta, assim, na relação entre **corpo**, **percurso** e **duração**.

A noção de 'tudo o que não se define', estilizada pela lente de um olhar abrangente, desencadeia que cada segmento prolongue o anterior, introduzindo variações que não quebram a cadência, mas que antes a tornam sensível numa diversidade que, circunscrita a um conjunto de características-padrão admissível pela coerência, atribuem um sentido de identidade complexo, mas uno, ao eixo. Assim, a diferença existe, mas manifesta-se subtil: mais do que na variação do espaço contruído, das características factuais mais robustas — como o estado material das fachadas ou a alternância moderada entre cheios e vazios —, a diferença insurge-se no espaço vivido, mais frágil e oscilante — nas variações de intensidade e de uso pela ocupação variável dos pisos térreos, na distribuição espontânea do comércio. Esta subtileza, longe de perturbar o ritmo, reforça e dinamiza a cadência, introduzindo a **nuance** sem comprometer a **continuidade**: o espaço vivido reconfigura continuamente aquilo que, à escala do desenho urbano, se apresenta como repetitivo, desprovido de substância, introduzindo uma camada de significado único a cada ocorrência singular.

A leitura deste eixo permite compreender que a sua coerência formal — mensurável no traçado, na orientação e na regularidade edificada — não determina de modo absoluto a experiência que nele se produz. Embora o espaço real se apresente como um contínuo linear relativamente homogéneo, o espaço percecionado revela oscilações de intensidade decorrentes do uso e da apropriação quotidiana.

"Rhythm refers to any movement characterized by a patterned recurrence of elements or motifs at regular or irregular intervals. The movement may be of our eyes as we follow recurring elements in a composition, or of our bodies as we advance through a sequence of spaces. In either case, rhythm incorporates the fundamental notion of repetition as a device to organize forms and spaces in architecture."

— **Francis D. K. Ching**, *Architecture: Form, Space, and Order* (Hoboken: John Wiley & Sons, 2007), 382.

[01.08] Fim de Linha; extremo Sul do Eixo da Almirante Reis — Praça Martim Moniz [Mouraria], 1953.



1.3. Linearidade Irrepetível — Assinatura Arquitetónica

A assinatura é tida como artifício oficial na verificação da identidade de um qualquer sujeito que se queira ver vinculado a uma posição/consentimento sobre determinado assunto — ou que dele detenha ou pretenda deter direitos autorais —, traduzindo-se num desenho autêntico, reproduzível exclusivamente pelo próprio indivíduo. Constituindo um caso exemplar particularmente elucidativo relativamente à coexistência entre a **repetição** e a **diferença**, a assinatura é, aqui, analogamente mobilizada enquanto instrumento conceptual, auxiliar ao pensamento sobre a eventual construção de um **espaço arquitetónico autoral**.

Se, enquanto gesto reiterado — quase automático, fruto da memória muscular —, se afirma como uma marca identitária válida, enquanto ato concreto, a assinatura nunca se concretiza num resultado precisamente idêntico. Cada ocorrência é singular: inscrevendo-se num instante específico, o resultado sujeita-se à oscilação decorrente não só do corpo que inevitavelmente age com — ainda que potencialmente residual — imprecisão orgânica, mas também do contexto em que a assinatura se inscreve, condicionado pela ferramenta e pelo suporte utilizados.

A assinatura permanece reconhecível e verificável como autêntica desde que se inscreva num curto intervalo de variação, numa margem de oscilação admissível que garanta a autenticidade. É neste intervalo — de oscilação mínima, de variação desprezável —, que reside a sua efetividade e se distancia de outros artifícios como o carimbo, que peca pela impessoalidade de uma impressão indiferente ao contexto, desprezando a duração; o ato contínuo inerente à singularidade da assinatura.

Desta forma, a assinatura não se homologa pela reprodução exímia, mas pela persistência de uma lógica interna coerente; o que se repete não é o absolutismo do resultado, mas o conjunto de relações que dependem diretamente do corpo, que aproximam resultados e apuram a sua semelhança — o ritmo do gesto e a sequência de movimentos que o compõem, a pressão e inclinação exercidas ao longo do traço prevalecem reconhecíveis enquanto normas autorais (de relação) estipuladas, resistentes à substituição das características do suporte ou da ferramenta. A identidade manifesta-se, assim, na coerência do gesto e não na fixidez de uma imagem invariável do desenho.

A linearidade do gesto é, então, tema central neste processo; a assinatura constrói-se como um traço orgânico que avança no tempo e no espaço e que, só se concretizando no seu cessar, revela a duração do ato. De modo análogo, desde o projeto à experimentação, a Arquitetura constrói-se como um sistema sequencial, no qual o espaço é revelado no percurso, no ritmo e na duração, mais do que na imagem imediata, e é nesta lógica que se compreende a assinatura do arquiteto.

O reconhecimento da autoria arquitetónica não se reduz apenas à adoção insistente de soluções técnicas iguais ou à relocação de formas em série, transponíveis de um projeto para outro; evidencia-se antes pela persistência de modos de gerar **atmosferas**, de organizar **relações espaciais** — entre percurso e permanência, entre interior e exterior, entre corpo e escala — promovendo cadeias de fenómenos corpóreos na experimentação. Cada obra, enquanto ocorrência singular, é situada e condicionada; ainda assim, a identidade autoral permanece legível no campo relacional, na forma intencional como o espaço é pensado e desenhado para determinada utilização; um modo de operar que, mesmo que repleto de influências, emana um certo maneirismo inerente à individualidade do arquiteto.

Tal como a assinatura manuscrita, a identidade do arquiteto permanece legível pela coerência relacional. Cada ocorrência é única, mas nenhuma é arbitrária: a diferença existe sem que haja dissolução de reconhecimento, a variação dá-se sem perda de identidade e admite-se o desvio enquanto uma oscilação natural, incontornável e necessária à instância específica, que salvaguarda a validade da 'assinatura arquitetónica', desde que permaneça compreendida dentro de um campo reconhecível — de uma mesma família —, afirmando-se a ação projetual enquanto uma reinscrição contínua de um mesmo princípio organizador em constante maturação. A identidade arquitetónica constrói-se pela repetição irrepetível de um gesto — de uma transversal postura e intenção face ao espaço —, situado e durável, onde cada ocorrência singular constitui um capítulo de um mesmo livro de autor em progressivo amadurecimento.

"Quando trabalho num projecto, deixo-me guiar por imagens e ambientes da minha memória, que consigo relacionar com a aquitectura que procuro [...] Após algum tempo, o objecto a projectar adquire na minha imaginação aspectos de exemplos utilizados. [...] E quando se consegue sobrepor estas características e ligá-las de forma coerente, [...] os objectivos iniciais do projecto passam para segundo plano. Os exemplos, palavras e comparações, que eram necessários para criar o todo, desvanecem-se. Apresentam-se agora como passos deixados para trás. A nova obra está no centro e vale por si. A sua história começa."

— **Zumthor**, *Pensar a Arquitectura*, 23 - 24.

“Projectar

Projectar: há um princípio quase em nebulosa, raramente arbitrário.
Perpassa a história toda, local e estranha, e a geografia, histórias de pessoas e experiências sucessivas, as coisas novas, entrevistas, música, literatura, os êxitos e os fracassos, impressões, cheiros e ruídos, encontros ocasionais. Uma película em velocidade acelerada suspensa aqui e ali, em nítidos quadradinhos.
Uma grande viagem em espiral sem princípio nem fim, na qual se entra quase ao acaso.
Comboio assaltado em movimento.
É preciso parar e ser oportuno na paragem.
Agora entra a razão, com os seus limites e a sua eficácia.
Talvez retomar a viagem?”

— **Álvaro Siza Vieira**, *Textos 01* (Porto: Civilização Editora, 2009), 317.
(116.2005 01 04)

REPETIR NUNCA É REPETIR

“Projectar

Esquece quase tudo o que vê (do muito que vê).
Algum canto do cérebro regista o que mais tarde emerge. Um subconsciente prestável o envia a alimentar o que chamam invenção, em tropel ou levemente ordenado, conforme o apelo que o desperta.
Por isso nunca inventa nem copia. Nem ninguém.
Existe maior ou menor consciência disso, conforme se pensa muito ou pouco ou nada em como se pensa - de que forma acorrem as imagens e as ideias.
Quem mais vê mais "inventa", não sendo isso contradição.

- Taipei, 4 de Dezembro de 2010”

— **Álvaro Siza Vieira**, *Textos 02* (Lisboa: Parceria A.M. Pereira, 2018), 51.
(017/02/20101204)

REPETIR NUNCA É REPETIR

2. **Praça Martim Moniz** - Rutura com a Habit(u)ação



[M.02] Modelo de localização parcial da cidade de Lisboa — **Praça Martim Moniz** [Mouraria].

"A essência de construir é deixar habitar [...] O construir, porém, nunca configura 'o' espaço. Nem de forma imediata, nem de forma mediata. Assim é que, por produzir coisas como lugares, o construir está mais próximo da essência dos espaços e da proveniência essencial 'do' espaço do que toda geometria e matemática. […] Somente em sendo capazes de habitar é que podemos construir."

— **Martin Heidegger**, *"Construir, Habitar, Pensar"* in *Ensaios e Conferências* (Petrópolis: Vozes, 2012), 138 - 139.

2.1. Da Relação entre as Coisas

Nada é caracterizável isoladamente, pois tudo quanto é, é-o por meio de relação a algum outro; a identidade das coisas não reside numa essência nuclear autossuficiente, mas na diferença e na tensão que estabelecem com a conjuntura que as envolve. Uma porta não constitui, por si só, direta e obrigatoriamente, passagem, mas absorve essa significância pela existência de um interior e de um exterior que a justificam; do mesmo modo, a luz adquire presença porque a sombra lhe confere contraste. Então, também o espaço só se torna percetível através dos corpos e das ações que o habitam — o sentido das coisas não é, portanto, absoluto, mas relacional, emergindo do encontro entre elementos distintos que mutuamente se definem e se transformam.

A compreensão do espaço implica, por isso, o reconhecimento desta condição de interdependência, em que cada forma, gesto ou presença existe apenas enquanto parte de um sistema contínuo de relações — o espaço não é um dado fixo ou uma substância anterior à experiência, mas um processo em constante formação e reformulação, produto das interações entre corpos, objetos e perceções que o atualizam a cada momento.

Tanto a Arquitetura como, por extensão, o Urbanismo atuam segundo este mesmo dogma relacional, mobilizando elementos cujo desenho se desenvolve não sob argumentação auto-justificativa, nuclear a cada instância — da 'forma pela forma' ou de normativas universais de uniformização imposta — mas sobre o modo operacional como o desenho e disposição dos elementos no espaço leva a que as partes, novas e pré-existentes, comuniquem eficientemente entre si e se impliquem mutuamente na construção de um *lugar*: projetar não se reduz ao desenho de volumes e ordenamento das superfícies, mas pressupõe a instituição de relações de tensão e de equilíbrio entre presença e ausência, luz e sombra, permanência e passagem, o visível e o sugerido.

"a arquitectura não termina em ponto algum, vai do objecto ao espaço e, por consequência, à relação entre os espaços, até ao encontro com a natureza."

— **Siza Vieira**, *Imaginar a Evidência*, 31.

Neste seguimento, a cidade enquanto um 'todo' não deverá constituir um mero somatório de objetos, mas um grande organismo sistematizado; de relações físicas, temporais e simbólicas em permanente mutação, no qual cada interferência ou ação arquitetónica não só modifica e condiciona, como é modificada e condicionada pelo (constantemente novo) contexto em que se inscreve: **matéria** e **perceção** entrelaçam-se, assim, num processo ininterrupto, em que cada elemento adquire dado significado pelo modo como se articula com os restantes, transformando o espaço num 'campo de forças' em equilíbrio instável, onde as dimensões visuais, sonoras, tácteis e simbólicas se interpenetram e condicionam mutuamente, construindo uma experiência que é, simultaneamente, material, sensorial e interpretativa.

"O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível."

— **Maurice Merleau-Ponty**, *Fenomenologia da Percepção* (São Paulo: Martins Fontes, 1999), 328.

Esta condição relacional manifesta-se, de forma particularmente evidente, no momento de fricção entre a Avenida Almirante Reis e a Praça Martim Moniz. A Avenida rege-se por uma lógica de continuidade; a repetição das fachadas, a cadência regular dos vãos e a linearidade do traçado produzem uma experiência de estabilidade e previsibilidade que proporciona o deslocamento do corpo ao longo do eixo com uma crescente perspetiva de segurança, conferida por uma habituação que se conduz por uma métrica espacial constante que traduz a racionalidade do desenho urbano. No Martim Moniz, essa cadência é interrompida; o espaço deixa de se organizar por alinhamentos e proporções reconhecíveis para se abrir em múltiplas direções, fragmentando-se e desestabilizando a concentração do olhar, e é neste momento de contraste, onde a frequência cede lugar à arritmia, que a perceção se torna consciente de si mesma.

Só se perceciona a rutura em contexto de continuidade; só se despoleta a estranheza por antes se estabelecer familiaridade — e é nesta diferença que o espaço ganha espessura e significado.

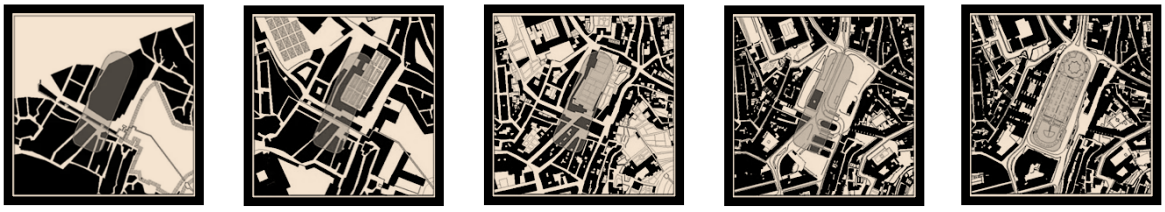
A rutura **espacial** é concomitantemente **existencial**: a lógica de atravessamento da avenida difere radicalmente do modo de estar, de **habitar**, a praça; se na primeira impera o controlo, a cadência e a ordem; no segundo, a multiplicidade, a contingência, a mistura. O espaço, a par do corpo que o habita, revela-se nesse intervalo entre o conhecido e o inesperado, entre o controlo e a abertura ao acaso.

“L’uomo abita quando riesce ad orientais in un ambiente e ad identificarsi con esso, o più semplicemente, quando esperisce il significato di un ambiente.”

— Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Paesaggio Ambiente Architettura* (Milano: Electa, 1986) 5.

A experimentação do significado de um ambiente depende da correspondência viva entre sujeito e *lugar*, entre forma e sentido. Compreender o Martim Moniz — e, por extensão, a própria cidade — implica reconhecer que o espaço nunca é absoluto, mas relacional: o que nele se manifesta resulta do confronto e da negociação entre diferenças. O espaço urbano é, por natureza, um sistema de contrastes interdependentes, em que a ordem só existe pela existência da desordem, a pertença pela existência da fronteira, o habitar pela experiência do deslocamento. O espaço não se define, portanto, pelo que contém, mas pela relação que estabelece entre as coisas; e é nesse ‘entre’ — nesse intervalo de ressonância e tensão — que o verdadeiro sentido urbano se descobre.

[02.01] Evolução do *lugar* da Praça Martim Moniz ao longo do Tempo.



1650 1761 1856-58 1950 Atual

[02.02] Praça Martim Moniz, anos 50 do século XX**.**



2.2. Praça — Casa Comum

Preliminarmente, importa aferir sobre aquilo que é, ou se pressupõe ser, uma **Praça**: por defeito, no contexto urbano da cidade moderna, trata-se de um espaço que se desenha pelo alargamento dos limites-padrão da via pública, abrindo um vazio na malha urbana edificada, tornando-se, volumetricamente, num *lugar* intra-relacional mais propício à permanência, aprazível à coexistência, que, abrigando fatores de interesse que justifiquem a sua pertinência e configuração, potencia um desacelerar do passo e convida quem vem das imediações, dos 'percursos-corredor' contíguos, a uma eventual paragem.

A praça é, pela tradição europeia — desde a ágora grega ao fórum romano — o espaço público por excelência; o verdadeiro *lugar* onde a cidade se reconhece a si mesma num nó de reunião, de convivência, de partilha e de confronto. Mais do que a supressão da densidade da cidade moderna que a envolve, a praça é o repositório do tempo urbano: é o *lugar* que testemunha as transformações da vivência coletiva.

"As praças foram ao longo dos tempos os espaços nobres das cidades, elementos ordenadores do desenho urbano, construídas em locais singulares, associadas a funções centrais e apropriadas pela população. Ocupando um lugar especial em termos físicos, funcionais e simbólicos, as praças constituem um património fundamental das cidades e um dos principais elementos definidores da sua individualidade. Locais de confluência e de encontro, de aglomeração de pessoas, de actividades e de tráfego, de troca de bens e de ideias, agitadas pela vida que nelas se desenrola, as praças são ao mesmo tempo locais de paragem e de pausa, de descanso e de observação. É esta contradição que torna as praças atractivas."

— **Manuel Correia Teixeira**, *As praças na cultura urbana portuguesa* (Porto: Afrontamento, 2023).

Contudo, o Martim Moniz emana um ambiente de praça dissonante do pressuposto clássico. Se a antecedente Avenida é reflexo da continuidade da cidade racional, ordenada, funcional; esta praça surge como o seu antagonismo: um sítio de segregação, multiplicidade e conflito. A passagem de um território de circulação para um outro de natureza de maior abertura à permanência ou desaceleração denota, desde logo, a transição entre dois modos de **percecionar** e **habitar** o espaço urbano: um, regido pela estabilidade e pela repetição; outro, pela contingência e pelo desnorte percetivo.

Um espaço que, pela sua configuração formal e 'posição privilegiada' no plano urbano, deveria promover a convivência geral — entre todo e qualquer indivíduo que livremente experimente este espaço — revela-se antes fragmentado, poroso, onde a multiplicidade de usos e de tempos sociais que o atravessam incompatibilizam-se, dissolvendo-se a ideia de unidade e de pertença comum. A praça deixa de ser um 'coração da cidade' para se tornar num mosaico de microterritórios, resultando num espírito quase de **anti-praça**. A vitalidade desta praça não é, então, ordenada nem previsível: mostra-se instável, improvisada, feita de gestos efémeros e de presenças contínuas rotativas, sintomáticas de carências transversais, tornando-se, assim, menos um *lugar* de encontro e mais um **território de negociação** — entre culturas, economias e **modos de habitar**. Aquilo que deveria funcionar como 'casa comum', de todo e qualquer indivíduo, torna-se, paradoxalmente, num espaço de sobrevivência, da desordem conformada com a aglomeração circunscrita da diferença: das diferentes diferenças depositadas numa 'casa comum reservada' que, não pertencendo a ninguém em concreto, genericamente se reserva a um 'tudo o que não for'.



[02.03] Praça Martim Moniz, desde o extremo norte.

Lisboa é, histórica e irrefutavelmente, mestiça. O tecido urbano e cultural da cidade é resultado de séculos de contacto e de mistura — árabes, africanos, indianos, brasileiros — que contribuíram, e continuam a contribuir, para a definição e manutenção de uma basilar **identidade plural**, de uma cultura nacional em inerente coprodução. O processo colonial e as subsequentes migrações inscreveram na capital portuguesa um carácter de confluência, de reunião e integração de traços além-mar importados. Em 1974, com o eclodir da Revolução de Abril, a promessa de liberdade e de igualdade reforçou a abertura multicultural, agora num registo de maior efetividade de inclusão — de receção digna, de direta e florescente convivência entre comunidades migrantes. Lisboa passa a ter um caráter de 'mundo', importado à escala de cidade.

As últimas décadas têm sido espelho de uma tendência de reversão deste paradigma; de uma progressiva marginalização das populações migrantes, reflexo de uma mentalidade retrocessiva e distópica, de contrassenso assente na purga a um ideal português que não existe, num discurso de um purismo étnico dissimulado e europeísta, de anulação da miscigenação de influências intrínseca à própria génese e identidade da nação, erguendo-se novas, talvez antigas, fronteiras sociais e simbólicas evidentes no espaço urbano, colocando em causa a **legitimidade de habitar**.

O Martim Moniz é, então, o sítio onde a cidade se desdiz com maior clareza. Aqui, concentram-se comunidades migrantes que, oriundas sobretudo do Bangladesh, Cabo Verde, China, Guiné-Bissau, Índia, e Nepal, formulam um espaço denso, heterogéneo e multicultural. No entanto, esta diversidade coexiste com condições de precariedade laboral e habitacional que se opõem à relativa estabilidade das zonas adjacentes, como o Areeiro e os Anjos, mais homogéneas e economicamente confortáveis. Assim, a Avenida faz-se eixo de gradiente social, que conecta fisicamente, enquanto evidencia as discrepâncias no modo e condições do habitar.

A precariedade habitacional que recai sobre grande parte das populações migrantes residentes na zona do Martim Moniz é um dos fatores mais determinantes para a configuração social e espacial do *lugar*: os relatos de sobrelotação, a informalidade e a degradação física das habitações refletem um quadro de exclusão estrutural — grande parte dos habitantes vivem em quartos arrendados, partilhados por vários indivíduos em regime de rotatividade, frequentemente sem ventilação apropriada, partilhando cozinhas e casas de banho coletivas, ou em condições de sobrelotação que impossibilitam o usufruto de uma digna experiência doméstica. Sob estas circunstâncias, a casa deixa de ser um espaço de recolhimento e intimidade e transforma-se apenas num ponto de repouso funcional, uma pausa breve entre o trabalho e o regresso à rua.

Mas o que deve, afinal, garantir e ser **casa**?

Em Arquitetura, a 'casa' assume um significado maior que ultrapassa a dimensão material da construção, é um espaço existencial; o primeiro território de pertença do ser humano. A casa é não só abrigo, mas o *lugar* da identidade, onde o indivíduo se reconhece e se inscreve no mundo, onde calibra o modo como sai à rua. É nela que se articula a relação entre corpo e espaço, entre o íntimo e o exterior, entre o tempo vivido e o tempo da memória, é o lugar da permanência onde se constrói recobro face à mobilidade do quotidiano; quando este espaço se torna inabitável — física ou simbolicamente —, o indivíduo procura fora de si, fora de casa, a possibilidade de existir.

"Abitazione quindi vuol dire qualcosa di più di un « rifugio »: essa implica che gli spazi dove la vita si svolge siano luoghi nel vero senso della parola."

— **Norberg-Schulz**, *Genius Loci: Paesaggio Ambiente Architettura*, 5.

Assim, em contextos de vulnerabilidade como o do Martim Moniz, a rua torna-se **extensão necessária do lar** — um 'abrigo exposto' onde o privado e o público se confundem: o espaço doméstico, privado, derrama para o espaço público, levando consigo as práticas quotidianas que tradicionalmente pertencem à casa — cozinhar, repousar, a convivência doméstica — a alastrarem-se à praça, que passa a funcionar como uma 'divisão comum' partilhada pela(s) comunidade(s), ao mesmo tempo que se dissipa a oportunidade intransponível do isolamento introspetivo, essencial à condição humana. A praça faz-se prolongamento do lar, não por escolha, mas por inevitabilidade: um território público tornado 'semi-reservado', apropriado pelo uso continuado e pela ocupação constante que, não implicando posse nem exclusividade, revela um processo de inscrição simbólica: ao exercer o espaço de forma reiterada, essas comunidades conferem-lhe um sentido de pertença. Simultaneamente casa e rua, esta praça assume um caráter híbrido que coloca em causa a distinção convencional entre o público e o privado.

"A tática (das práticas quotidianas) não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento 'dentro do campo de visão do inimigo', e no espaço por ele controlado. […] Tem que utilizar, vigilante as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia."

— **Michel De Certeau**, *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer* (Petrópolis: Vozes, 1998), 100 - 101.

A presença contínua reconfigura a perceção da praça por parte dos restantes lisboetas e visitantes. Para quem observa de fora — o transeunte ocasional —, o espaço parece já ter 'dono', já estar ocupado. Não se trata de um direto sentimento de insegurança no transeunte 'forasteiro', mas de uma redefinição de domínio: o espaço público passa a ser entendido maioritariamente como o 'espaço dos outros', ainda que se mantenha acessível a todos. Ora, esta sensação de **'semi-reserva'** é um fenómeno social subtil, mas de forte impacto no modo como se vive e percorre a cidade, gerando arritmias fenomenológicas ao longo percurso, que acabam por reforçar a definição do que é a realidade da cidade na sua inteireza, servindo estes espaços vulneráveis enquanto amostra da negligência circunscrita de uma cidade que procura compactar, ignorar e esconder matérias por solucionar.

A rua é, neste contexto, a extensão do corpo e da memória — a continuidade de uma habitação possível num contexto de exclusão: a casa já não oferece condições de habitar; onde o privado falha, o público acolhe.

A intervenção urbanística no Martim Moniz procurou, em vários momentos, 'ordenar' o espaço, dotando-o de uma imagem moderna e multicultural. No entanto, as tentativas de reconfiguração formal têm frequentemente conduzido à homogeneização e à expulsão simbólica das práticas espontâneas que conferiam o espírito de confluência e de cultura partilhada do *lugar* — o espaço planeado entra em conflito com o espaço vivido (resultante), revelando o desfasamento entre a intenção arquitetónica e a realidade social; Álvaro Siza, sobre a sua atividade, reitera:

"Começo um projecto quando visito um sítio (programa e condicionalismos vagos, como quase sempre acontece). Outras vezes começo antes, a partir da ideia que tenho de um sítio (descrição, uma fotografia, alguma coisa que li, uma indiscrição). Não quer dizer que muito fique de um primeiro esquisso. Mas tudo começa. Um sítio vale pelo que é, e pelo que pode ou deseja ser - coisas talvez opostas, mas nunca sem relação. Muito do que antes desenhei (muito do que outros desenharam) flutua no interior do primeiro esquisso. Sem ordem. Tanto que pouco aparece do sítio que tudo invoca. Nenhum sítio é deserto. Posso sempre ser um dos habitantes. A ordem é a aproximação dos opostos."

— **Siza Vieira**, *Textos 01*, 27.

Deste modo, conclui-se que o valor do espaço urbano não apenas existe enquanto entidade física, mas sobretudo enquanto dinâmica de construção perpétua, relacional e temporal, indissociável e dependente da interação humana.

Neste contexto, o Martim Moniz constitui um caso paradigmático: um espaço concebido enquanto emblema da diversidade mas que, contraproducentemente, acaba por expor as lacunas da integração, evidenciando-se a tensão entre a celebração da multiculturalidade e a persistência das desigualdades. Lisboa, enquanto cidade mestiça, vive o paradoxo de excluir precisamente aquilo que a constitui; a cidade (e o país) que outrora se orgulhava da sua capacidade de absorver influências culturais — constatáveis na língua, na gastronomia, na música, nas tradições populares — tende agora a reproduzir mecanismos de distinção e afastamento.

O fado, nascido na Mouraria, a poucos metros dali, é o *ex-líbris* mais profundo dessa mestiçagem. Nas suas origens, o fado vadio funde sons africanos, árabes e portugueses, ecoando o encontro das margens, um produto híbrido, urbano e popular, que dá corpo à condição mestiça de Lisboa. O contraste entre o passado inclusivo da cidade e o presente segregador é, portanto, particularmente significativo, assim, o Martim Moniz torna-se num espaço onde essa contradição se manifesta fisicamente: um território de coexistência tensa, onde a diversidade é simultaneamente celebrada e marginalizada.

"*L'espace (social) est un produit (social)*."

— **Henri Lefebvre**, *La Production de L'espace* (Paris: Anthropos, 1981), 35.

A praça, enquanto **espaço-produto social**, é então espaço de interseção entre corpo, *lugar* e cultura, e torna-se o espelho da sociedade que a habita: no Martim Moniz, o corpo migrante, o lugar precário e a cultura mestiça articulam-se para produzir um espaço simultaneamente vulnerável e resistente. A "Casa Comum" evocada por esta praça não é uma realidade dada, mas o sintoma de uma construção frágil em constante disputa, não é a síntese harmoniosa da cidade, mas o campo de batalha simbólico das suas desigualdades. Ainda assim, a sua força reside, paradoxalmente, na sua imperfeição: no modo como resiste, ainda que precariamente, à uniformização; no modo como continua a ser habitada, apesar da exclusão. A praça é aqui, em última instância, a imagem condensada da cidade contemporânea — plural, desigual, mas viva.

Na insistência sobre a Estranheza, sob descontinuidades arrítmicas, eventual e progressivamente encontram-se, por aceitação gradual e pacífica da impotência do indivíduo, interstícios e estratégias que permitem a utilização — **"primeiro estranha-se, depois entranha-se."** — Fernando Pessoa; *slogan* da marca Coca-Cola, 1927.

"Avant de *produire* (des effets, dans la matière, des outils et des objets), avant de *se produire* (en se nourrissant) et de se *reproduire* (par la génération d'un autre corps) chaque corps vivant est un espace et a son espace: il s'y produit et le produit. Rapport remarquable: le corps, avec ses énergies disponibles, le corps vivant, crée ou produit son espace; inversement, les lois de l'espace, c'est-à-dire de la discernabilité dans l'espace, sont celles du corps vivant et du déploiement de ses énergies."

— **Lefebvre**, *La Production de L'espace*, 199.



[02.04] Vista da Praça Martim Moniz, 1962. Ao fundo, a Ermida de Nossa Senhora do Monte.

2.3. A(s)Gentes do Espaço - O *Mobile*

O *mobile* é uma peça de elementos suspensos que pressupõe um estado de equilíbrio, fundamental à sua própria identidade, resultado do cruzamento de forças — pesos que, corretamente distribuídos, se anulam num alastrar tetradimensional; pelo Espaço ao longo do Tempo. Este objeto, de tensões latentes constantemente dissimuladas por um estado de equilíbrio aparente, é aqui tido como uma objetificação da **Ideia de Espaço**.

Todo o pendente que pontua uma extremidade é agente ativo na montagem e preservação do estado do Espaço; quer represente o tangível (do absoluto, do objeto mensurável, do consensualmente constatável), quer se refira ao campo sensível (do invisível ou não palpável, do fenomenológico, do emotivo, da memória). Contudo, é a partir da inexatidão deste último campo que surgem nuances decorrentes da perceção individual do Espaço, gerando-se diferentes perspetivas; variantes mais ou menos concordantes, referentes à **Ideia de Espaço** assimilada.

Cada pêndulo é também sempre um enunciado: com recurso ao seu próprio desdobramento, é um exercício proposto de estreitar o seu escrutínio. Submultiplicando-se a unidade pontual, especializa-se a análise por meio de um natural e necessário acentuar da abstração que, consequentemente, resulta num mais rigoroso e aprofundado conhecimento dos fatores que perfazem a identidade do Espaço, informando pareceres com maior credibilidade argumentativa, enquanto se sujeita a um efeito de ação-reação em cadeia, de estimulação complementar, mais ou menos orgânica, de outros pontos do *mobile*. Pela perceção, mais ou menos 'curiosa', desenvolve-se um aprofundar informativo relativo à Ideia que se retira do Espaço.

Como já visitado, o fator humano, o do **ser-no-espaço,** revela-se um agente de elevado impacto/peso na equação cumulativa que formula o Espaço, não só pela presença e ocupação descontínua e assimétrica, mas pela imprevisibilidade que daí advém, do contacto entre o livre-arbítrio do indivíduo que pré-existe no local com o daquele que agora ingressa e com ele passa a coexistir, numa partilha de território que pode demonstrar uma maior ou uma mais complexa compatibilidade (quer na relação entre sujeitos, quer na relação que estes estabeleçam com os demais fatores que compõem o Espaço). O corpo encontra-se, assim, num estado de **superposição**; é parte constituinte da fórmula e, simultaneamente, um olhar externo, — e só reconhecendo esta condição, o arquiteto consegue intervir com o máximo de vigor.

O papel do arquiteto acarreta, aqui, uma responsabilidade maior: a partir do momento em que este é chamado a agir sobre um sítio tem, mais do que qualquer outro indivíduo, o dever de conhecer e compreender a conjuntura existente, ainda que indissociável do filtro da individualidade da perceção, de modo a intervir com efeito e, ao nível de familiarização requirido, é indispensável a *visita* — o contacto direto com o terreno — de modo a validar uma realidade, tanto absoluta quanto fenomenológica que, confirmada *in loco,* surge em detrimento da reserva a especulações puramente informadas por representações tépidas trespassadas.

"Un luogo è uno spazio dotato di un carattere distintivo. Fin dall'antichità il genius loci, lo spirito del luogo, è stato considerato come quella realtà concreta che l'uomo affronta nella vita quotidiana. Far dell'architettura significa visualizzare il genius loci: il compito dell'architetto è quello di creare luoghi significativi per aiutare l'uomo ad abitare."

— **Norberg-Schulz**, *Genius Loci: Paesaggio Ambiente Architettura*, 5.

O **projeto do *lugar*** inicia-se como um algo tanto consciente como intuitivo, de conserto do desequilíbrio do sítio, onde mais que a consciencialização das problemáticas incidentes sobre os pendentes — e respetiva solução de supressão, adição ou relocação — importa a gestão dos seus 'ligantes', do **projeto de relação** que entre eles se estabelece e que, esse sim, garante o equilíbrio de um 'todo' sólido, resistente à falha menor ou oscilação temporária, em detrimento de um projeto de remendos, de múltiplas micro-soluções, focalizadas sem relação. Findo o projeto para o *lugar*, a representação do seu desenho encontra-se para a realidade como o *mobile* para a gravidade; o momento crucial em que se ativa a força da obra e se confirma ou revoga a solução, de teste final a uma forma de equilíbrio idealizada.

O pêndulo humano — relativamente manipulável, mas que, *in extremis*, indomável — é motor a um orbitar que, moderado, manifesta-se necessário à própria harmonia e vitalidade espacial, distanciando-se dos *stabiles*. Ao mesmo tempo que é testemunha infiltrada no sistema e prova de que ele existe, é sempre o primeiro crítico, que abre aso à reforma que contraria a estagnação.

"A mobile is an abstract sculpture made chiefly out of sheet metal, steel rods, wire, and wood. Some or all of these elements move, propelled by electric motors, wind, water or by hand… When everything goes right a mobile is a piece of poetry that dances with the joy of life and surprise."

— **Alexander Calder**
in: 'Gagosian Gallery', 2003.

[02.05] — *Mobile: La Ciudad* (1960). Alexander Calder.

3. Teatro D. Maria II (Rossio) - Encenação do Espaço



[M.03] Modelo de localização parcial da cidade de Lisboa — **Rossio e Teatro D. Maria II** [a Norte da praça].

* Em contexto de aprendizagem e criação, a **imaginação** é crucial. **Imaginar** não é mais senão o cruzamento de imagens, representações, na mente; **projetar** é o processo de seleção e maturação resultante deste cruzamento acrescido, em simultaneidade simbiótica, da sua transferência à representação visível, palpável, comunicante, evidente. Projetar é, assim, *Imaginar a Evidência*.

[Zumthor; sobre ***Ensinar arquitectura, aprender arquitectura***, 1996.:] **"Transpomos connosco imagens de arquitecturas que nos marcaram. Estas podem suscitar questões na nossa mente. Mas com esta base ainda não nasce nenhum projecto novo, nenhuma arquitectura nova. Cada projecto exige imagens novas. As nossas imagens "antigas" apenas nos podem ajudar a encontrar as novas.**

Pensar em imagens dentro do acto de projectar é sempre uma visão integral [...] a imagem mostra sempre o total do recorte avistado da realidade inventada. [...] No início de um processo, a imagem está geralmente incompleta. Deste modo procuramos continuadamente abranger e esclarecer o tema do projecto para completar as peças que faltam na nossa imagem. Ou dito de outra maneira: projectamos. [...] Produzir imagens interiores é um processo natural que todos nós conhecemos. Faz parte do processo mental.

Pensar em imagens de forma associativa, selvagem, livre, ordenada e sistemática, em imagens arquitectónicas, espaciais, coloridas e sensuais - isto é a minha definição preferida do projectar. O pensar em imagens como método de projectar é o que gostava de transmitir aos estudantes."

— **Zumthor**, *Pensar a Arquitectura*, 53 - 56.

|03.01| Praça D. Pedro IV [Rossio] — destaque à fachada do Teatro Dona Maria II.

3.1. Da Expectativa da Realidade

O espaço não se resume à sua existência *in situ* — é simultânea, mas paralelamente **imagem** (do próprio espaço) infiltrada na memória. O preconceito, decorrente de associações entre reminiscências, individuais e coletivas, e representações remotamente acedidas, formata pareceres que preparam o indivíduo para um certo modo de ser-**naquele**-espaço virtual que, motivado segundo verdades potencialmente erráticas, prenunciam uma dada Ideia de Espaço frágil que, uma vez aferida *in situ*, sujeita-se à sua deturpação.

A perceção do espaço (e consequente estratégia de experimentação) é, então, desde logo condicionada pela pressão da **expectativa** — construção resultante de uma memória pré-configurada a partir da confluência representativa do *lugar*. À impossibilidade de correspondência plena face à conjuntura efetiva, a expectativa não deixa de influenciar o método de experimentação espacial, mas ao mesmo tempo que é contestada e reconfigurada pelo confronto com situação real: numa mediação dialética entre o **esperado** e o **constatado** *in loco*, fazem-se correções mútuas e ajustes colaborativos entre o **corpo** e a **ideia**, iniciando-se uma incessante reformulação — a cada instância, mais coerente e fundamentada — da Ideia de Espaço, a par de uma constante atualização da expectativa.

"[...] a obra [e o espaço] pode de facto transmitir mensagens, mas a compreensão da mensagem apaga a curiosidade e o que resta é a pergunta quanto à utilidade do objecto arquitectónico para a vida prática.
A arquitectura tem o seu espaço de existência. Encontra-se numa ligação física especial com a vida. No meu ponto de vista, inicialmente não é mensagem nem sinal, mas invólucro e cenário da vida, um recipiente sensível para o ritmo dos passos no chão, para a concentração do trabalho, para o silêncio do sono."

— **Zumthor**, *Pensar a Arquitectura*, 12.

O **ícone urbano** — seja praça, monumento, *lugar* — é, tendencialmente, aquele sobre o qual recai uma mais robusta ideia preconcebida, uma expectativa mais creditada e inflexível que, expedida por uma notoriedade amplamente difundida, destaca-se pelo inerente sentido de **promessa** que antecipa a experimentação: a de ser ponto de referência monumental, de particular relevância simbólica, funcional, espelho de reverência técnica, estética, de atração e protagonismo autocentrado. O ícone existe, então, enquanto um *ex-libris* da identidade da cidade, previamente projetado enquanto imagem, não só na consciência de quem nele circula ou prevê circular, mas na de qualquer indivíduo que acesse a informação relativa ao emblemático componente urbano.

A imagem do espaço que 'parasita' *a priori* na **memória coletiva** é, então, fruto de um múltiplo cruzar representativo — imagens mediáticas difundidas pela comunicação social, narrativas literárias, fotografias e ilustrações presentes em postais, objetos, relatos históricos e familiares ou publicações focais, intencionadas e partidárias, filtradas nas redes sociais e na *Internet*. A sedimentação de uma Ideia de Espaço remotamente consolidada gera um horizonte abrangente de antecipação pré-estipulado; uma expectativa que prefigura a experiência concreta: toda a perceção é, então, desde logo carregada de um sentido que não se limita ao dado sensível imediato; qualquer encontro com o espaço é impreterivelmente subjugado por camadas de significação que antecedem a perceção direta.

"Not so many years ago, the word 'space' had a strictly geometrical meaning: the idea it evoked was simply that of an empty area [and] the general feeling was that the concept of space was ultimately a mathematical one. To speak of 'social space', therefore, would have sounded strange. [...] In reality, social space 'incorporates' social actions, the actions of subjects, both individual and collective who are born and who die, who suffer and who act."

— **Henri Lefebvre**, *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 1991), 1 e 33.

A tensão que se estabelece entre a expectativa e a realidade é, em si, uma ocorrência temporal; cada instância de confronto com o espaço (físico) constitui um evento único — a fluidez do movimento e a multiplicidade de usos, a fugacidade da luz e do ruído e os encontros e desencontros sociais adulteram em permanência a leitura do *lugar*, produzindo uma atmosfera mutante, combustível a um certo grau de imprevisibilidade. Zumthor acrescenta: "We perceive atmosphere through our emotional sensibility - a form of perception that works incredibly quickly, and which we humans evidently need to help us survive." (Zumthor, *Atmospheres*, 13), argumentando que a percepção do espaço transcende a apática constatação da presença de estímulos envolventes, abarcando em avanço a dimensão sensível das suas consequências no utilizador — a emoção, a cognição e o movimento que definem a **corporeidade**. Lefebvre, afirmando que os "ritmos, múltiplos, interpenetram-se. No corpo e ao seu redor." (Lefebvre, *La Production de L'espace*), reforça que o espaço não é estático ou homogéneo; que aquilo que se reconhece como familiar inevitavelmente coexiste com o fortuito, e é do momento de perceção destas incongruências que surge uma experiência espacial dinâmica e irrepetível.

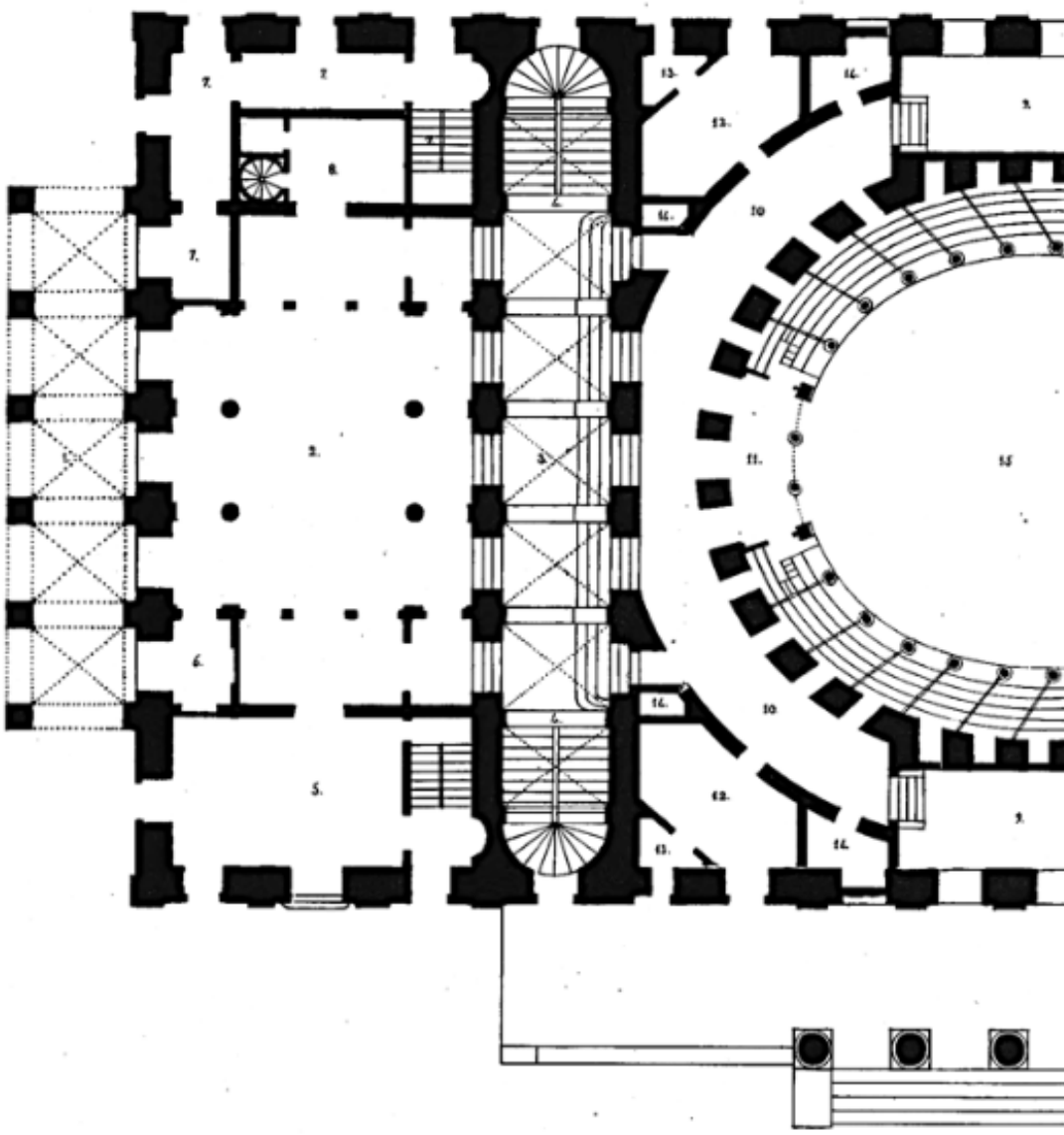
O ícone, apesar da sua imagem aparentemente imaculada e petrificada na memória, não é, então, uma essência fixa; é antes uma **entidade performativa**, que se ativa na interseção entre a **imagem mental** e a **realidade sensível**, entre a **memória coletiva** e a **experiência singular**. Heidegger, alertando que "1. *Bauen*, construir é propriamente habitar;
2. *Wohnen*, habitar é o modo como os mortais são e estão sobre a terra;
3. No sentido de habitar, construir desdobra-se em duas acepções: construir, entendido como cultivo e o crescimento e construir no sentido de edificar construções." (Heidegger, *Construir, Habitar, Pensar*, 128), dita que o espaço significativo é aquele que primordialmente se desenhe aberto à perceção e à ação, sem se reduzir ou deixar reger pela imposição acrítica da forma.

Neste panorama, o **Rossio** surge enquanto ícone da capital portuguesa — um chamariz do seu próprio *lugar*. Face à sua indelével 'bagagem histórica', imponência e prestígio no contexto urbano, a imagem do Rossio, sob qualquer forma de representação ou método de divulgação é, inexorável e vastamente propagandeada. A fração de informação transmitida — filtrada pela inevitabilidade parcelar própria da representação — adultera noções contextuais, sempre desprovidas de plenitude sensível; a consequente 'venda' da imagem ludibriada enquanto verdade original e completa, antes de qualquer contacto físico entre o ícone e o consumidor iconográfico, faz da praça um centro dinâmico de incessante reconhecimento; de aferições encadeadas que reconfiguram em permanência a Ideia de Espaço, compreendidas entre expectativa: a promessa convicta, de uma imagem sólida, *a priori* concebida e infiltrada na memória; e realidade: campo de verificação, onde as camadas de informação sensível que, igualmente agentes ativas na composição do Espaço, podem ser desbloqueadas, assimiladas e compreendidas, uma vez que somente *in situ* a liberdade de observação individual se pode exprimir para definir a finitude da própria observação, isto é, até onde e até quando se extrai e analisa o conteúdo espacial. Importa também o modo como se chega; o percurso que a imagem não conta: tanto do ponto vista real, como no campo fenomenológico, a sequência de eventos encadeados provoca e justifica as abordagens corpóreas e estados psicológico-emocionais face ao espaço: a imagem isolada, fixa num ponto, despreza a fenomenologia cumulativa do percurso.

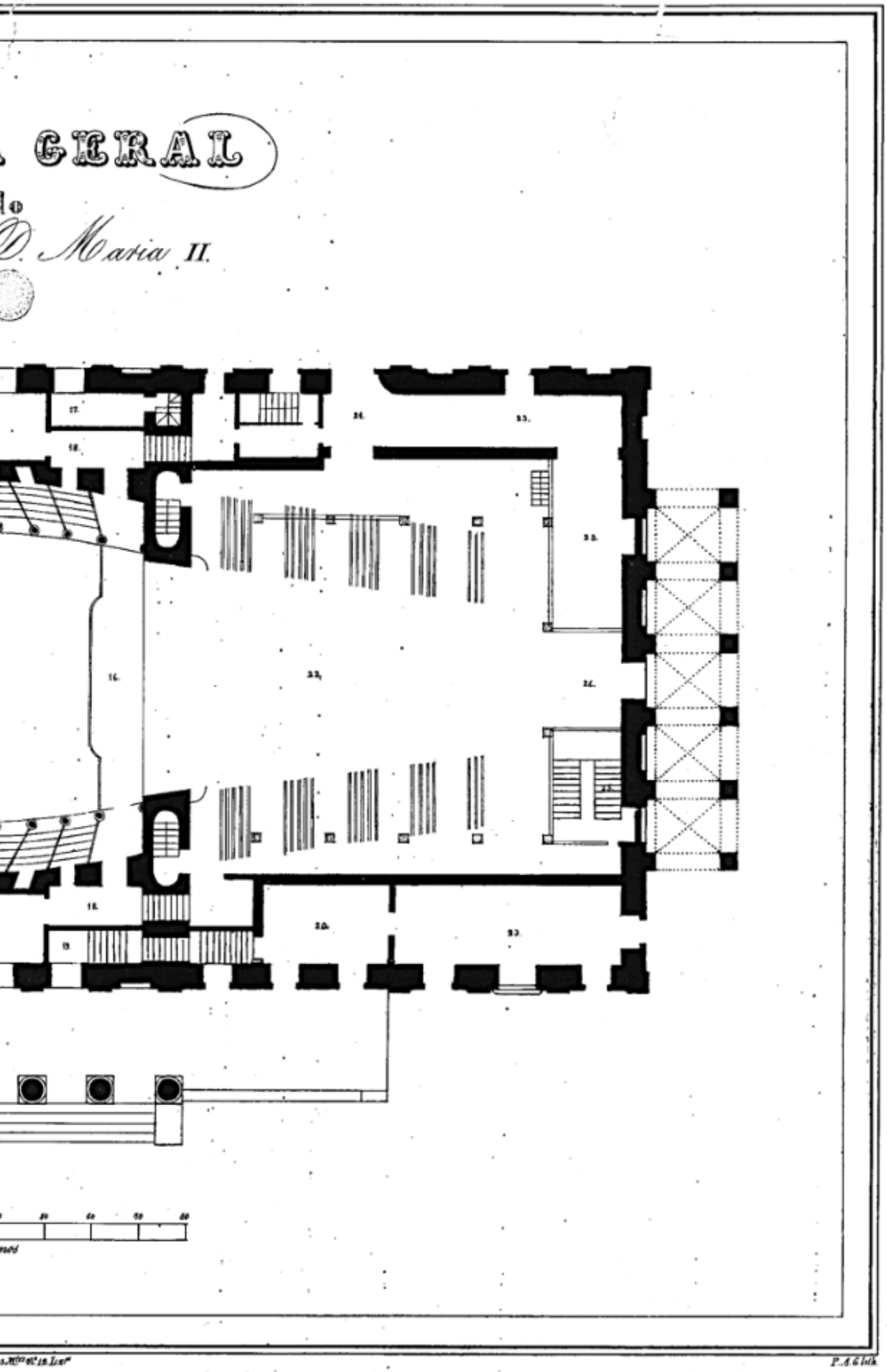
Não só por extensão, mas também por emancipação singular, o **Teatro D. Maria II** atua como mediador-sentinela, estruturante na experiência deste *lugar.* Tomando axialmente todo o limite Norte da praça, enquanto delimita o desenho do Rossio, desempenha na cidade um papel de **ícone objetual**, legível como independente. À sua escala e preponderância monumental icónica (da construção, à significância que encerra) o *lugar* do teatro acarreta, aqui, uma dimensão de **multiverso**; um ***lugar* perpétuo** de ***lugares* efémeros** onde o edifício é anfitrião que interinamente, na sala de espetáculo, cede e enquadra o protagonismo às peças que recebe, exponenciando o esplendor do drama e da Arte. Cenário de cenários, o teatro reflete o conhecido argumento Moderno de que, em primeira instância, a Arquitetura deve garantir o serviço: aqui, o espaço construído acolhe e serve o espaço encenado.

PLANTA

Theatro de



Fortunato Lodi inventor



[03.02] Planta Geral do Teatro D. Maria II; piso térreo, c.1942.

3.2. Espaço do Teatro — Intermitências

O **Teatro D. Maria II** exerce, a par de compactuar com o *lugar* exterior envolvente, a sua própria unidade autónoma (o seu todo espacial circunscrito) pela composição cumulativa e articulada de sub-frações encadeadas em justaposição; vertências coerentes das quais resulta uma experiência de percurso fenomenológico — ***promenade architecturale*** — que, repleta de gradações sensoriais decorrentes da **transição intra-espacial**, — marcada por alterações de configuração absoluta (das características físicas), utilitária (de função) e simbólica (de significado) —, formula **ambientes sistematizados** que, distintos complementares, conduzem o corpo por uma realidade autónoma, de interioridade abrigada face ao fluxo acelerado das ruas da cidade, onde cada compartimento, assegurando relativa independência, estabelece relações de continuidade com o precedente e, ao mesmo tempo que desempenha a sua própria função, é ponte preparatória para o momento subsequente.

Embora o teatro, enquanto tipologia arquitetónica, seja um espaço altamente **codificado**, nunca é totalmente estável e a teatralidade depende do controlo sobre essa mesma instabilidade. A cada espetáculo — inclusivamente, a cada repetição de uma mesma peça —, a espacialidade é reconfigurada; as luzes oscilam, os cenários transformam-se, a densidade da sala varia com o público. Lefebvre sublinha que o espaço é sempre um cruzamento de ritmos, entrelaçados e sobrepostos; no teatro, a sala vive destas múltiplas temporalidades sobrepostas, todas elas suportadas por um mesmo corpo arquitetónico que se mantém intacto, mas nunca o mesmo. A oficiosidade do ensaio e a dramatização oficial (cronologicamente fragmentários no seu enredo; cenas), a montagem e substituição técnica dos cenários (mudança de ato), a memória de quem concebe e de quem percebe a estória, interpenetram-se numa ***overdose*** **percetiva** de multiplicidades espaço-temporais.

A Arquitetura do edifício é, então, concebida com cerne num caráter de **dispositivo espacial**, cuja concretização e ativação apenas ocorrem quando habitado pela atividade performativa. Para isto, primariamente, devem ser garantidos o controlo e gestão relativos à estanqueidade e cancelamento não só das circunstâncias exteriores, mas também ao nível interno e intersticial, para que se reveja favorável a uma suspensão da '**realidade real**' que ceda lugar a uma '**realidade ficcionada**' convincente e imersiva. Simultaneamente, o edificado anfitrião deve ser dotado, ainda, de uma **polivalência circunscrita**, adequadamente doseada, que permita resposta a uma serventia dramatúrgica que se manifesta paradoxal: se por um lado, mesmo que de presença latente e recuada no decorrer performativo, o Teatro impulsiona o prestígio das narrativas a que dá palco; por outro, esse mesmo prestígio é cobrado *a priori*, por critérios de elegibilidade das peças, que deverão assegurar consonante nível de estatuto — nem toda a peça cumpre os requisitos para se

manifestar em determinada sala de espetáculo; nem toda a sala de espetáculos garante a satisfação das exigências requeridas pela atuação — equipamentos, dimensões e especificidades (acústicas e de visibilidade) da sala, do palco, dos bastidores e coxias, dos compartimentos técnicos essenciais e respetiva relação de articulação e proximidade com a plateia expectante.

Assim, a Arquitetura Teatral, contrariamente a outras tipologias arquitetónicas, não é neutra: é **seletiva**, uma vez que influencia a criação, enquadra a interpretação, molda o gesto — o Teatro é um edifício que condiciona e imprime forma à narrativa que recebe.

O campo relacional — da hierarquização que se estabelece entre a forma, os materiais e a própria estrutura distributiva —, de modo concomitantemente robusto e discreto, revela-se preponderantemente responsável pelo suporte a uma prática artística que depende da **metamorfose circunstancial**; a vitalidade do teatro depende, assim, da tensão entre **permanência** e **efemeridade**.

Zumthor aborda esta condição ao afirmar que a Arquitetura deve gerar um suporte para o que acontece, sendo frequentemente mais intensa quando deixa espaço às coisas e às pessoas que a habitam, isto é, não negligenciando a dimensão monumental que 'deve' enquanto presença urbana, o Teatro Nacional D. Maria II não prescinde de, interinamente, promover a sua **própria anulação**, de modo que acondicione a sobreponibilidade destacada de uma outra realidade.

"Uma obra pode dispor de qualidades estéticas, quando as suas diversas formas e conteúdos se fundem num ambiente base forte que nos consegue tocar. Esta arte nada tem a ver com configurações interessantes ou com a originalidade. Trata de compreensão, bom senso e, sobretudo, de verdade. E se calhar a poesia é a verdade inesperada. A sua presença requer o silêncio. Conferir uma forma a esta expectativa silenciosa é a tarefa artística da arquitectura. Porque a própria obra nunca é poética. Apenas pode possuir estas qualidades delicadas que, em momentos especiais, nos deixam perceber o que antes nunca tínhamos percebido."

— **Zumthor**, *Pensar a Arquitectura*, 18 - 19.

A **monumentalidade** do Teatro não vigora, então, por ou para si: trata-se de um argumento de estratégia à iniciação da experiência imersiva que, incontornável à perceção do observador, constitui o 'grau zero' na calibragem do **modo de habitar**. Norberg-Schulz, ao relevar o "genius loci" enquanto condição basilar a uma Arquitetura de sentido, sublinha que a Arquitetura significativa é aquela que preza o enquadrar da existência humana, provida de um "'espírito do lugar' que os antigos reconheciam como o 'oposto' com o qual o homem se deve reconciliar para adquirir a possibilidade de habitar." (Norberg-Schulz*, Genius Loci*, 10).

O teatro, guarnecido de um 'habitar' particular — eventual, apurado ao nível do ritual — , serve-se da monumentalidade exterior para solidificar a densidade simbólica presente no ato de entrar, prenunciando a transição para um domínio distinto do registo quotidiano, sendo certo que, assim que se inicie a representação, esta monumentalidade transforma-se: deixa de ser um fim em si mesma, mas um suporte em segundo plano ao espaço efémero que, construído de luz, gestos, cenários, sons, atores e textos dramáticos proferidos — fatores voláteis provocados e percebidos ao vivo —, constitui a irreprodutibilidade integral dos momentos que montam a experiência, munindo-se de subtilezas ou nuances dos acontecimentos, resultado de uma improvisação inerente à complexidade do sistema-motor da peça dramática.

A Arquitetura é, por natureza, servil; no caso do teatro, a beleza desta condição abarca uma humildade maior — de contraste entre a grandeza própria da construção e a pequenez de uma insignificância autoinduzida; da redução à condição de ***lugar*-hospedeiro**, anfitrião, em detrimento do protagonismo individual — para que o utilizador se reveja imerso apenas no isolamento da narrativa encenada, colocando o próprio edifício numa posição de espectador-responsável — em penumbra, sem interferência direta mas latente, de presença necessária, de **silêncio disciplinado** —. A monumentalidade inicial converte-se, então, num fundo neutro que, perene, cede os holofotes ao instante.

"[Architecture] It is not an isolated and self-sufficient artifact; it directs our attention and existential experience to wider horizons. Architecture also gives a conceptual and material structure to societal institutions, as well as to the conditions of daily life. It concretises the cycle of the year, the course of the sun and the passing of the hours of the day."

— **Juhani Pallasmaa**, *The Eyes of the Skin* (Chichester: Wiley-Acadamy, 2008), 41.



[03.03] Teatro Nacional Dona Maria II. Perspetiva à boca de cena; anterior ao incêndio de 2 de dezembro de 1964.

Aquilo que é construção real investe em deixar de ser percebido, enquanto tudo quanto é cenário ficcionado empenha-se numa emancipação credível; é neste paradigma, de **cooperação colaborativa na substituição**, que se exponencia o esplendor da emoção, destilada pelo ato da representação, e se geram atmosferas próprias, que se impõem pela capacidade de produzir presença sensível, fenómeno a que Peter Zumthor se refere quando afirma que a "boa arquitectura deve hospedar o homem, deixá-lo presenciar e habitar" (Zumthor, *Pensar a Arquitectura*, 28). O teatro é modelo deste mote — é a construção da moldura que desaparece e que, só no cessar da atuação, se reinsurge.

Em conclusão, Teatro D. Maria II não é apenas cúmplice na formulação do ícone enquanto *lugar* do espaço público; é também em si mesmo um organismo espacial nuclear complexo, que acolhe e produz efemeridade. A sua monumentalidade é capa da narrativa que constrói, à qual se segue um conjunto de espaços sequenciais que se encadeiam e desaparecem, que se transformam e reemergem, que existem consoante a presença do público e a temporalidade da representação. O teatro é um laboratório de espacialidades possíveis, onde a arquitetura serve, silenciosamente, como moldura à ficção; é um **espaço de espaços** — **permanentes** e **efémeros** — que confirma a densidade simbólica, sensorial e cultural da experiência teatral enquanto prática arquitetónica vivida.

"Architecture strengthens the existential experience, one's sense of being in the world, and this is essentially a strengthened experience of self. Instead of mere vision, or the five classical senses, architecture involves several realms of sensory experience which interact and fuse into each other."

— **Pallasmaa**, *The Eyes of the Skin*, 41.

[03.04] Teatro Nacional Dona Maria II. Perspetiva à boca de cena; reconstrução após incêndio de 1964.



3.3. Advertências sobre a Imagem — Parcialidade e Contradição

À interiorização de uma **imagem** — de uma representação virtual da realidade por constatar —, inerem-se certas advertências que apelam à consciencialização da condição parcial e filtrada do registo apresentado que, não constituindo inverdades propriamente ditas, encenam e purgam o seu contexto de modo que se transmita uma **Ideia de Espaço**, e de ***lugar***, com propósito tendencioso. Sobre a multiplicidade representativa circunscrita a uma perceção remota e reiteradamente difundida, força-se uma memória coletiva que, aparentando autojustificação pela concordância ou não-questionamento transversal, mostra-se potencialmente errática ou falaciosa.

As Pirâmides de Gizé [03.05 e 03.06], localizadas na periferia do Cairo — construídas durante a 4ª Dinastia do Antigo Império Egípcio, aproximadamente entre 2580 a.C. e 2500 a.C. — estabelecem uma relação de proximidade com as imediações urbanas desde a data da sua elevação, condição frequentemente desvirtuada pela imagem vendida à contemporaneidade. A romantização do monumento enquanto elemento arquitetónico imposto — autónomo purista — repudia a vastidão do contexto urbano banal, tomando-o não como engrenagem comunicante, mas como condição técnica secundária e desaprazível à atmosfera ideal constituindo, portanto, uma camada do *lugar* a ocultar da imagem. Numa breve busca na *Internet*, plataforma que é hoje a maior testemunha do algoritmo de consumo preferencial — que prioriza a imagem que se apresente como um 'produto ideal' —, ao procurar por "Pirâmides de Gizé", torna-se clara a *overdose* de variações de um conjunto de pontos de vista que pouco oscila e que, insistindo num pano de fundo desértico que sugere coordenadas geográficas recônditas, sem serviços ou acesso a bens básicos, despoleta que quem se preveja visitar o *lugar* se muna de mantimentos e pensamentos preparatórios erráticos, que conjeturam com base num cenário incompleto, filtrado a uma imersão romântica num contexto histórico cessado. A obsessão pela purga reiterada do contexto banal — para emancipação do objeto singular — pode transmitir uma Ideia de Espaço completamente discrepante da situação real; aquilo que se tomara como isolado, na verdade não o é: o ícone já não o objeto, nem sequer o *lugar*, mas um **ponto de vista**; e é neste instante, específico e situado, que o espaço deixa de ser vivido para passar a ser apenas **reconhecido** por uma perceção investida em **coincidir** com o quadro visual que emoldura e constitui o ícone.

[03.05] Pirâmides de Gizé. Imagem sob perspetiva icónica, não-banal;
pirâmides retratadas enquanto complexo de elementos isolado, inscrito num panorama desértico, não-banal.





[03.06] Pirâmides de Gizé. Apresentação de contexto real, banal;
pirâmides como elemento de fecho do 'golfo desértico' que penetra o contexto urbano.

A **Arquitetura Moderna**, mais que a atuar pela manipulação do ponto de vista sobre o construído, antecipa-se e encarrega-se, frequentemente, da construção do próprio invólucro, de modo a gerar uma atmosfera ecossistémica autónoma, encerrada e autocentrada, libertando o movimento a um orbitar convincente que não 'desmascare' a envolvente realidade contraditória.

"o objecto e a sua envolvente; uma consonância entre a natureza e a obra artificial que é diferente da pura beleza da natureza - e diferente da mera beleza do objecto. A arquitectura, a mãe das artes?

— **Zumthor**, *Pensar a Arquitectura*, 59.

A **Villa Savoye** [03.07 e 03.08], arquétipo exemplar do movimento moderno, é reflexo de uma Arquitetura de ação e responsabilidade alargada, desde a conceção normativa, doutrinal, do edifício no espaço, ao controlo sobre a visibilidade à escala do lote. Qualquer registo que capture o edifício ao nível do solo — sem qualquer informação adicional — prefigura um cenário, uma **imagem**, onde o corpo arquitetónico ocupa o centro de uma clareira inserida numa vasta área de densa vegetação florestal; existe um domínio sobre a linha de invólucro arborizado que, consonante com o solo natural sob céu aberto, delimita uma atmosfera coerente, de alastramento credível pela amostra de um 'algo natural' que, na realidade, não se estende, mas que cancela o contexto urbano banal da comuna francesa de Poissy, concebendo a sua própria realidade.

"Mas a arquitetura é necessariamente complexa e contraditória [...] Ao aceitar a contradição, assim como a complexidade, tenho em vista a vitalidade, tanto quanto a validade. [...] Gosto mais dos elementos híbridos do que dos 'puros', mais dos que são fruto de acomodações do que dos 'limpos', distorcidos em vez dos 'diretos', ambíguos em vez de 'articulados', perversos tanto quanto impessoais, enfadonhos tanto quanto 'interessantes', [...] acomodatícios em vez de excludentes, redundantes em vez de simples, inconsistentes e equívocos em vez de diretos e claros. Sou mais favorável à vitalidade desordenada do que à unidade óbvia. Incluo o *non sequitur* e proclamo a dualidade. Sou mais pela riqueza de significado do que pela clareza de significado."

— **Robert Venturi**, *Complexidade e Contradição em Arquitetura* (São Paulo: Martins Fontes, 1995), 1 - 2.

[03.07] Villa Savoye. Imagem sob perspetiva icónica, não-banal; Villa Savoye retratada enquanto elemento arquitetónico emancipado em contexto florestal, não-banal.





[03.08] Villa Savoye. Apresentação de contexto real, banal; Villa Savoye enquanto elemento integrante do contexto urbano banal da comuna de Poissy.

II

ESPAÇO **ENTRE**

“A beleza das ruínas? O não servirem já para nada. A doçura do passado? O recordá-lo, porque recordá-lo é torná-lo presente, e ele nem o é, nem o pode ser — o absurdo, meu amor, o absurdo.”

—**Bernardo Soares**, *Livro do Desassossego* (Lisboa: Luso Livros, 2013), fragmento 330.



[M.04] Modelo de localização parcial da cidade de Lisboa — **Igreja do Convento do Carmo** [Museu Arqueológico].

4.1. Da Conjetura sobre a Reconstituição

Entrar e permanecer fora não é o fenómeno mais usual quando, da rua, a conjuntura da pele arquitetónica indicia uma tipologia cujas características-padrão pressupõem um ambiente de interioridade, estanque e encerrado. A ruína do Carmo constrói-se da destruição ou, antes, é por ela revelada; pelos elementos resistentes e pelos escombros 'por varrer' que permanecem e que se expõem à contemporaneidade neste que é hoje Museu Arqueológico. Se a o Rossio se consagra por uma presença incólume, o Carmo floresce da ausência tornada presente.

Em qualquer edificação — seja elemento singular ou complexo edificado — que se apresente em estado físico de ruína (em maior ou menor grau de degradação), o sobrante rotulado como "ruína", apesar de existir desde a conceção da obra inteira, acaba por expor 'novas' faces que se cobriam pela completude precedente; polígonos que desenham cortes de secção de elementos estruturais exibem-se numa tonalidade, por relação, de menos antiga exposição, denunciando uma sucessão cronológica da narrativa do *lugar*. As fraturas expostas são **enunciado** a um exercício de reconstituição do todo primitivo; simultaneamente, são '**pista**' de resposta a esse mesmo enunciado que, associada ao (re)conhecimento, desilude dúvidas sobre o núcleo oculto das partes, permitindo compreendê-las enquanto componentes de um sistema construtivo — como se de uma explicação prática, da ruína sobre si própria, se tratasse.

Por significar a sua própria incompletude, a ruína pode ser sempre tida como (a nova) unidade completa: o escombro que desaparece por completo nunca será ruína, ou parte dela enquanto *novo antigo lugar*. Do ponto de vista real, abrem-se portas à especulação da forma de génese; do campo da perceção, a integridade da carga simbolico-histórica — que apela ao conhecimento da componente real — preserva-se a quem predispuser da sua própria sensibilidade. De certo modo, na sua inteireza desfeita, a ruína apresenta-se como a escultura de David, sobre a qual Miguel Ângelo afirmava ser uma 'libertação da forma' que, adormecida em clausura, aguarda emancipação. Ao estado atual do Carmo, o Tempo foi escultor sobre a figura completa, o cinzel a catástrofe, a ruína a nova forma da obra.

"Diz Michelangelo ao esculpir a grande estátua de David / Basta retirar o mármore a mais."

— **Álvaro Siza Vieira**, *Textos 04* (Lisboa: Parceria A.M. Pereira, 2022), 63.
(055/04/20180925)

O **conhecimento**, obtido empírica e/ou remotamente, é, assim, determinante a uma experimentação mais profunda e informada do espaço. Conhecer atalha conclusões e permite, *a priori* e a cada ocorrência, assumir um olhar intencionado, desperto, inquieto e crítico que desde cedo retira informação e especula com argumento, pensa com credibilidade. Quanto maior o grau de conhecimento — não só ao nível do objeto de estudo concreto, mas à abrangência a outros casos e vivências relevantes —, menor a porção de amostra necessária a uma especulação próxima da verdade: se a um sistema incompleto (em ruína) se reconhecem as bases de um outro equiparável (não só formal, mas contextualmente) em melhor estado de preservação, é viável a reconstrução mental de um '**todo originário**' que integre o exemplo, ou as partes relevantes e depuradas do exemplo; se a isto acrescer o conhecimento de especificidades do caso de estudo concreto, num cruzamento lógico multilateral, exponencia-se a verdade da conjetura. É, portanto, seguro afirmar que o **conhecimento catalisa o reconhecimento** e que uma leitura correta e informada do espaço, nas várias dimensões que o compõem, permite, ao conhecedor que o experimenta, uma vantagem na absorção da informação indireta e interpretativa do espaço; das cargas sensitivas que habitam o espaço em permanência.

Para a Arquitetura, a ruína abre a oportunidade não só de conhecer e aprender, mas de preservar uma memória que respeite a História e que, ao mesmo tempo, a ressignifique em continuidade vital, integrando o passado no presente — mesmo em *lugares* ou elementos mais difíceis, representantes da esfera pública, onde a ação arquitetónica deve ser especialmente meticulosa.

"Em que sentido, então, a *cidade antiga se torna o lugar da cidade moderna ou continua nela?* […] Há, na utilização dos velhos corpos das cidades, um fator simultaneamente económico e psicológico. Eles [os velhos corpos] são tanto um bem quanto uma referência. […] O certo é que elementos primários e monumentos, isto é, o que representa diretamente a esfera pública, adquirem um caráter cada vez mais complexo e necessário e não se modificam assim tão simplesmente."

— **Aldo Rossi**, *A Arquitetura da Cidade* (São Paulo: Martins Fontes, 2001), 128 e 132.



[04.01] Igreja do Carmo, interior, 1949 [voltado à cabeceira].



[04.02] Reconstituição em modelo virtual da Igreja do Carmo; transepto e cabeceira.

[04.03] Igreja do Carmo no atual estado de ruína; transepto e cabeceira; destaque para a cobertura ausente e integração de diversos artefactos resgatados embutidos (Janela Manuelina, proveniente do Mosteiro dos Jerónimos).





[04.04] Reconstituição em modelo virtual da Igreja do Carmo; corpo [naves laterais e central].

[04.05] Igreja do Carmo no atual estado de ruína; corpo [naves laterais e central]; destaque para a dupla arcada resistente e para as variações tonais da pedra, que denunciam a fragmentariedade da cronologia.



4.2. Ruína do Carmo — Espaço de Resistências

Parcialmente arruinado pelo terramoto de 1 de novembro de 1755, o Convento do Carmo[1] permanece em estado físico de ruína até à atualidade, inicialmente por abandono inóspito, hoje por decisão deliberada, no âmbito da preservação do acontecimento enquanto testemunho histórico e cultural da cidade. O desaparecimento da cobertura, a incompletude da estrutura, a dupla arcada que triparte ainda o corpo da igreja — sustentando nada mais que o seu peso próprio —, tornaram-se traços identitários da resistência do *lugar*. Neste contexto, a matéria interrompida adquire um novo valor: faz-se pulsar dinâmico, de arritmias entre indícios da verdade, do que foi e perdura, e incompletudes que se informam desses mesmos indícios; numa dança dialética e volátil, de dosagens compensadas entre a realidade constatável e a conjetura sobre a ausência.

A ruína do Carmo, mais que uma percentagem genérica de destruição, apresenta um alto contraste, focalizado, entre o vazio da ausência e o que perdura legível, numa generosa medida de amostra que, à escala *macro* do edifício, a distingue da ideia de **vestígio** ou **indício**, potenciando um reconhecimento espacial por um grupo mais amplo de indivíduos, gerador de uma concordância coletiva na sua compreensão, promovendo um conjunto de sensações diretor de um comportamento-padrão adequado ou expectável a cada momento do percurso. Como a ruína, que pode sempre ser tida como inteira, o peso do significado do *lugar* ainda paira indelével no espaço circunscrito ao perímetro conventual; fiel, o cerne da carga simbólica não abandona a sua igreja, ainda que com todo um Céu aberto por onde desertar, ainda que atualizada a função da Arquitetura, ainda que reconfigurado o espírito do *lugar*.

[1] Mandado erguer em 1389, por D. Nuno Álvares Pereira (1360–1431), após a sua prestação notável na Batalha de Aljubarrota (1385), o Convento do Carmo viria a sofrer, em 1755, uma enorme destruição sísmica. Em 1758, seria alvo de um restauro de intenção mimética que, sem o pretender, adquiriu um caráter quase neogótico, revivalista, em pleno contexto de tardo-barroco em transição para o rococó, explicando-se, assim, algumas das variações tonais visíveis nos fragmentos pétreos — a obra viria, contudo, a suspender-se por razões financeiras, mantendo a sua aparência até à atualidade. Com a extinção das ordens religiosas em 1834, o edifício foi abandonado chegando, posteriormente, a servir usos militares, acelerando-se a sua degradação. Em meados do século XIX, o edifício foi atribuído ao cuidado da Associação dos Arqueólogos Portugueses (então Real Associação dos Arquitetos Civis e Arqueólogos Portugueses), destacando-se a ação de Joaquim Possidónio Narciso da Silva na salvaguarda de diversas peças de enorme valor histórico. O vão de transição do transepto para a cabeceira encontra-se hoje tapado (conferindo interioridade ao Museu que se desenvolve na cabeceira) numa fachada onde se viria a introduzir uma janela manuelina resgatada dos Jerónimos. Na cabeceira, subsistem ainda abóbadas originais, ainda que com evidências da degradação causada pelo terramoto; na capela-mor encontra-se o túmulo de Fernando I de Portugal.

Confrontado com o sobrante, do ponto de vista real e apoiado pela perceção, o observador é instigado a tecer uma reconstituição mental do todo primitivo — ou das suas fases evolutivas — conectando os pontos/elementos que subsistem, mais ou menos deteriorados, e conjeturando sobre os vazios — um exercício em que a observação se alia à memória, conhecimento e intuição.

Neste panorama, a **observação** torna-se essencial enquanto ferramenta de primeira instância. Segundo José Saramago, **olhar** é um fenómeno meramente físico que, acrítico, depende exclusivamente da mecânica do olho; é porta aberta à perceção, mas não o seu processador. O desprovimento de interferência subjetiva — sem qualquer deturpação ou acomodação do facto à idealização — permite, pela captação de uma verdade apartidária, a constatação da circunstância (o que existe de facto). **Ver** é já um processo intelectual, implica a faculdade de identificar a realidade (como existe); se olhar é um processo biológico de captação da luz, ver é o ato de dar sentido a essa luz. **Reparar**, por sua vez, recai sobre a consciência, atenção e compromisso ético; é o fenómeno que transforma a imagem fria, processada pelo cérebro, em ação ou sentimento — é perceção inerente a um parecer —, é "ver com a alma" a um nível em que o indivíduo deixa de ser o mero "Sábio que se contenta com o espetáculo do mundo" (Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*) e passa a ser participante, ativo e responsável, pela realidade que o rodeia.[2]

"Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara."

Epígrafe da obra *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago.

Olhar é instrumento, ver é entendimento, reparar é ato de consciência. Só com recurso às três componentes da **observação**, é possível **conhecer** e **reconstituir**, por um lado, a ausência material, por outro, desbravar camadas sensoriais e sentir a ruína, existir nela, com efeito apurado.

"Quem sabe, […] na verdade os olhos não são mais do que umas lentes, umas objectivas. O cérebro é que realmente vê, tal como na película a imagem aparece."

— **José Saramago**, *Ensaio Sobre a Cegueira* (Porto: Porto Editora, 2015), 71.

[2] Em *Ensaio Sobre a Cegueira*, da autoria de José Saramago, na análise sobre a agnosia (cegueira psíquica), o médico denota que o paciente é capaz de receber estímulos luminosos, mas que o cérebro se torna incapaz de reconhecer os objectos (como uma cadeira) ou de "saber que sabia" o que estava diante de si; apenas olha, não vê, não repara. Adiante, Saramago relembra: "já deixou de se usar, olhos que não vêem, coração que não sente, dizia-se, agora os olhos que não vêem gozam de um estômago insensível, por isso se comem tantas porcarias por aí."

"Ao adentrar a nave a céu aberto: a incidência direta da luz sobre a pedra, desprovida de qualquer cobertura filtrante. Existe um contraste notável entre o branco desgastado (de modo heterogéneo) das superfícies e o azul do céu que se projeta nos espaços vazios. O meu **olhar** apreende volumes, alturas e sombras projetadas pelas arcadas, sem, contudo, lhes atribuir estrutura ou significado. Trata-se de uma recepção quase passiva, contemplativa sem entendimento, que constrói um inventário visual imediato, de aglomeração das formas 'insossas', no qual a escala do edifício 'se me' pode até mesmo ter escapado devido à ausência de um referente encerrado.

[Numa fugaz fração temporal que não percebi passar] Noto que começo a **ver** no interface mental da perceção, mobilizando camadas de informação associativa que atribuem identidade [caráter] às pedras ali presentes: os arcos deixam de ser meras formas; reconhece-os ogivais, característicos da Arquitetura gótica, e essa identificação evoca-me um sistema construtivo ausente, aqui parcial. Conjeturo, das bases resistentes, um todo [sistémico] que já conhecia e, logicamente, compreendo que não se trata de elementos isolados, mas sim de elementos que sustentariam abóbadas de cruzaria, que preencheriam (associando-se às colunas adoçadas às paredes exteriores) os tetos de todas as três naves. A distância entre os pilares sugere o módulo estrutural, enquanto a altura dos arranques indicia a elevação original da cobertura — conto os tramos de arco apontado: 17 [logo, 17 abóbadas de cruzaria]; excluindo-se a cabeceira que, hoje musealizada, fez do seu vão maior parede, conformando um espaço interior autónomo, sequencial ao corpo da igreja, que me deixa maior dificuldade em visualizar [imaginar] o 'todo' a partir do corpo a descoberto.

Aquilo que inicialmente se apresentava como lacuna transforma-se em inferência: o vazio adquire espessura mental; já não me encontro apenas dentro de uma ruína, mas dentro de um espaço reconstruído pela cognição — um espaço que se eleva virtualmente acima de mim e redefine a minha perceção de escala e proporção.

Por fim, consciente, **reparo**; a perceção introduz-me uma dimensão ética e sensível. O céu, que anteriormente constituía apenas um fundo, torna-se a evidência de ausência; a ruína deixa de ser um mero objeto e passa a ser um processo, um enredo (queda, sobrevivência, memória). Reparo nas irregularidades das fraturas, na forma como determinadas pedras parecem suspensas numa estabilidade improvável, ou na maneira como o som ecoa de modo diferente devido à ausência de estanqueidade. Esta atenção já não é neutra; provoca uma resposta: o corpo ajusta-se. A falar, falaria talvez com menor volume, a caminhar, com menor velocidade — a experiência torna-se, simultaneamente, física e emocional. Existe uma espécie de responsabilidade implícita: reconhecer ali não só o que foi, mas o que permanece e o que me é legado enquanto testemunha."[3]

— Largo do Carmo, Lisboa, Maio de 2025

[3] Texto redigido manuscritamente *in loco*. Foram adicionadas palavras [entre parêntesis retos] no processo de transposição à escrita digital, para melhor coesão.

Assim, no Carmo, o ato de **olhar** fornece a matéria, o ato de **ver** restitui-lhe a estrutura, e o ato de **reparar** inscreve o sujeito numa relação com a ruína que, deixando de ser um mero fragmento do passado, torna-se campo ativo onde a **perceção**, o **conhecimento** e a **consciência** se entrelaçam. O peso do significado do que foi ainda motiva, ou não lhe será pelo menos indiferente, o modo de se ser-no-espaço.

A imponência desta ruína acentua-se, então, não só pela escala do objeto, mas pela densidade histórica, impregnada de sentido: tomando partido da destruição, gera e conserva um ambiente cénico, uma atmosfera particular, onde o próprio espaço, pela boca da pedra, narra a história do *lugar* — desde a devoção religiosa medieval à catástrofe sísmica, desde o colapso à gestão consciente sobre a ação. A não reconstrução (ou a não demolição) constitui, em si, uma estratégia de intervenção arquitetónica, reflexo de uma postura consciente e intencionada face à circunstância do *lugar*; de preservação vital de uma Arquitetura de coerência, que expõe e se expõe segundo um mesmo mote: ser abrigo da memória resgatada; concomitantemente, ser parte integrante da memória que abriga.

Georges Didi-Huberman aborda a fragilidade humana e a natureza transitória das civilizações enquanto intrínsecas à evolução cultural que, rastreável pelas evidências (ruína), torna o tempo visível e tangível. Assim, o colapso não apaga o significado, antes, potencia a sua comunicação.

"Na história de uma cultura, […] os fenómenos chamados 'de declínio e de decadência' devem ser 'considerados como precursores das grandes sínteses que se sucedem' [e] cada progresso histórico deverá ser pensado na sua bifurcação de 'catástrofe' […] Os 'factos' do passado não são mais coisas inertes a serem encontradas, isoladas, em seguida apreendidas numa narrativa causal, […] tornam-se coisas dialéticas, coisas em movimento: aquilo que, do passado, vem 'surpreender' como uma 'tarefa da recordação'."

— **Georges Didi-Huberman**, *Diante do Tempo* (Belo Horizonte: UFMG, 2015), 115 - 116.



[04.06] Igreja do Carmo, interior, c. 1954 [voltado à entrada].

“Sobre los edificios gravita el tiempo, se mueven con él de manera inevitable. No son estrictamente lo que fueron y estamos obligados a aceptar que sus vidas implican continuo cambio, impuesto por la interpretación y lectura que de su pasado hacen críticos e historiadores. Sabemos que toda observación está sujeta a la posición variable del observador, y en este caso soy consciente de en qué medida los artículos se movieron al dictado de muy diversos intereses críticos. Quiere ello decir que conviene relativizar cualquier aproximación a un edificio, pues está sometida a un continuo doble movimiento: el de los edificios en el tiempo, por un lado, y el de los intereses del crítico a lo largo de la historia, por otro.”

— **Rafael Moneo**, *La vida de los edificios* (Barcelona: Acantilado, 2017), 16.

4.3. Três Espaços sobre a Ruína — Uma Engrenagem Moderna[4]

Arquitetos como **Álvaro Siza**, **Eduardo Souto de Moura** e **Peter Zumthor** constituem um 'farol neomoderno' para a Arquitetura Contemporânea ao reconhecerem frequentemente a **ruína como parte constitutiva do *lugar*** e, consequentemente, enquanto **matéria ativa do projeto** a considerar, adicionando-lhe uma engrenagem moderna capaz de um reativar, ainda que diferente, de um sistema inativo, onde o tempo, a memória e a permanência informam a forma arquitetónica, abordando-a, todavia, de modos distintos. Seguem-se os exemplos; **Solar dos Magalhães** (Siza), **Mercado Municipal do Carandá** (Souto de Moura) e **Museu Kolumba** (Zumthor).

"Cada nova obra intervém numa certa situação histórica. Para a qualidade desta intervenção é crucial que se consiga equipar o novo com características que entrem numa relação de tensão significativa com o existente. Para o novo poder encontrar o seu lugar, precisa primeiro de nos estimular para ver o existente de uma nova maneira. Lança-se uma pedra na água. A areia agita-se e volta a assentar. O distúrbio foi necessário. A pedra encontrou o seu lugar. Mas o lago já não é o mesmo. Penso que os edifícios que, a pouco e pouco, são aceites pelo seu espaço envolvente devem possuir a capacidade de atrair, de diversas formas, a emoção e o raciocínio. O nosso sentimento e compreensão estão, no entanto, enraizados no passado. É por isso que o significado que criamos com o edifício deve respeitar a memória."

— **Zumthor**, *Pensar a Arquitectura*, 17.

[4] "Para os 'designers' culturalistas, anteriores ao Movimento Moderno, o problema da inserção das próprias obras nas preexistências ambientais, coincidia com o da imitação estilística, através do qual acreditavam continuar a tradição, sem se dar conta de que se tratava apenas de um formalismo vazio de qualquer conteúdo vital.
Para os primeiros 'designers' do Movimento Moderno o impulso de rebelião contra esse estado de coisas deveria necessariamente converter-se numa áspera polémica contra o passado, ao ponto de a inserção consistir num acto de violência contra as preexistências e, no melhor dos casos, resolver-se enquanto um contraste harmónico entre os diversos aspectos da beleza, cada um autonomamente válido. Nós, que tratamos de levar por diante as premissas destes precursores do Movimento Moderno, que pelas diversas condições em que actuaram não puderam então desenvolvê-las, consideramos o problema das preexistências ambientais com renovada atenção; já não nos basta que uma obra expresse a nossa época, quando ela não afirma a plenitude dos valores contemporâneos inserindo-os na sociedade e no espaço, enraizando-os profundamente na tradição.".

— **Ernesto Nathan Rogers**, *Esperienza dell'architettura* (Milano: Skira, 1997), 248 - 252. *apud* **José Miguel Rodrigues**, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura; Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: dois exemplos* (Porto: Afrontamento, 2013), 237.

No **Solar dos Magalhães**[5], Amarante, **Siza Vieira** trabalha sobre a **pré-existência** débil [04.07], numa lógica de reabilitação de **integração silenciosa** e **mudança de programa**. Posicionando-se em favor da conservação e restauro da ruína, e com vista à manutenção do seu protagonismo, a intervenção maior passa pelo redesenho do seu contexto à escala do lote.

O agora complexo museológico (Museu de Identidade e Memória de Amarante – MIMAR)[6] que, à semelhança da conjuntura do Convento do Carmo, é abrigo e parte da memória exposta, participa na preservação da história do *lugar*, da cidade. Partindo da estrutura existente, Siza alastra o projeto original integrando as exigências da função nova onde não perturbem o protagonismo da peça-testemunho, num *plateau* comunicante que a embasa e garante acessibilidades. A ruína não é mobilizada enquanto mera matéria de contemplação, mas como **motor silencioso** da **possibilidade arquitetónica**, absorvido na (nova) lógica espacial do projeto.

"Todas essas zonas novas, [são] um balanço entre continuidade e mudança de programa."

— **Álvaro Siza Vieira**, entrevista *'Solar dos Magalhães'* (Amarante: C.M. Amarante, 2025).



[04.07] Solar dos Magalhães em estado de ruína, anterior à intervenção de Álvaro Siza, exterior;

destaque para o estado de degradação geral do edifício, bem como para o desarranjo exterior do lote.

[5] "Recuperação do Solar de Magalhães, projeto da autoria do arquiteto Álvaro Siza Vieira. Edifício da segunda metade do séc. XVI, o Solar dos Magalhães foi residência senhorial da família dos Magalhães de Alvellos, tendo sido incendiado em 1809. Desde então, as suas ruínas simbolizam a heroicidade e resistência da população amarantina às tropas napoleónicas comandadas por Loison." *In*: https://helioemonteiro.pt/portfolio/casa-da-memoria/

[6] "A Casa da Memória [MIMAR] ocupa o lote do antigo Solar dos Magalhães que se encontra em ruínas e de que restam as paredes em pedra estruturais. O edifício de origem apresenta dois pisos num total de cerca de 900m2. As novas áreas a construir com uma área de aproximadamente 700m2 terão acesso a partir de cota inferior permitindo o revestimento vegetal da cobertura. A intervenção fica completa com a reconstrução de uma casa anteriormente demolida rematando uma empena cega. O novo edifício parcialmente enterrado será constituído na sua totalidade em lajes e paredes de betão maciço. No edifício existente as novas lajes em betão maciço apoiam nas paredes em pedra existentes. A principal complexidade da obra foi introduzida pela necessidade da escavação do núcleo de comunicação vertical entre os dois edifícios, com cerca de 8 metros de profundidade, no interior do antigo solar e consequentemente à necessidade de suspensão de parte da estrutura existente." *In*: https://www.gop.pt/project/casa-da-memoria-in-amarante/



[04.08] e **[04.09]** Museu de Identidade e Memória de Amarante, após reformulação de Álvaro Siza;

destaque para a geometrização do terreno em detrimento do anterior talude descaracterizado, que abriga a continuidade do Museu, funcionando como 'raízes levantadas' que, comunicantes, agarram o volume primitivo, agora devidamente tratado, ativado.



Eduardo Souto de Moura, na reconversão do **Mercado Municipal do Carandá**, em Braga, atua diretamente sobre a estrutura moderna, em parte deliberadamente demolida por não responder às necessidades da cidade atual — se outrora o mercado era, neste *lugar*, preponderante à atividade comercial, núcleo agregador do quotidiano, o crescimento e maturação da cidade viria a torná-lo prescindível nos moldes originais, gerando uma problemática de cariz utilitário.

Reformulado enquanto '**mercado cultural**', integrando escolas de dança e música, invertem-se os cheios e vazios da construção sem, contudo, retirar de campo as evidências deixadas: "A laje do telhado [que cobria as bancas] foi demolida e algumas das colunas decapitadas permaneceram como testemunho do passado do edifício, uma espécie de ruína. O espaço sob a laje foi transformado em um jardim a céu aberto, enquanto a escola de dança foi anexada à parede oeste do mercado, iluminada por grandes pátios internos quadrados e uma série de pequenas clarabóias no telhado. Em frente ao jardim, as bancas fechadas mantiveram sua função comercial, transformadas em lojas com fachadas envidraçadas."[5]

A ruína é considerada através da aceitação do desgaste funcional original, constituindo um memorando no terreno de que nem a Arquitetura, enquanto ser-não-vivo, está imune às transformações do tempo, mas que estas transformações, quando devidamente intencionadas, tornam a fragilidade da finitude em possibilidade de continuidade vital. Testemunho da sua efemeridade, a estrutura remanescente orienta o novo programa e define a identidade do edifício.



[04.10] Topo de acesso ao Antigo Mercado do Carandá.





[04.11] Antigo Mercado do Carandá, exterior aéreo.
[04.12] Antigo Mercado do Carandá em funcionamento comercial, interior.

[7] "Uma antiga quinta situada numa colina, perto do centro de Braga, foi o terreno escolhido para a construção do Mercado Municipal de Carandá: um edifício linear cuja planta assentava em dois caminhos perpendiculares que ligavam o complexo à cidade, ocupando a sua intersecção. O conceito do projeto era criar uma rua coberta, um fragmento de cidade capaz de propor uma malha urbana. Para tal, o edifício organizou-se através de um padrão regular de colunas sobre as quais assentava a laje de betão da cobertura, elevando-se acima das paredes laterais.

Vinte anos após esta primeira intervenção, a malha proposta pelo mercado tinha-se consolidado de tal forma que o edifício ficou rodeado por edifícios residenciais que não deixavam espaço para respirar, tornando assim o mercado obsoleto. Por esta razão, o mercado municipal foi transformado num "mercado cultural" com novas instalações: uma escola de dança, instalada na ala sul e implementada numa primeira fase, e uma escola de música na ala norte, concluída posteriormente.

A escola de dança ocupa as antigas bancas de fruta e legumes, invertendo os espaços cheios e vazios. A laje do telhado foi demolida e algumas das colunas decapitadas permaneceram como testemunho do passado do edifício, uma espécie de ruína. O espaço sob a laje foi transformado num jardim a céu aberto, enquanto a escola de dança foi anexada à parede oeste do mercado, iluminada por grandes pátios internos quadrados e uma série de pequenas claraboias no telhado. Em frente ao jardim, as bancas fechadas mantiveram sua função comercial, transformadas em lojas com fachadas envidraçadas.

A escola de música, por sua vez, ocupa um volume prismático paralelo à parede de pedra do lado nordeste do mercado. O programa desenvolve-se em dois andares: a escola propriamente dita no piso térreo e um auditório subterrâneo com capacidade para 157 espectadores. Graças à sua localização no piso térreo, próximo ao hall de acesso, o auditório é uma unidade autónoma que pode ser utilizada independentemente da escola. Grandes janelas iluminam o interior do auditório, que apresenta acabamento em azulejo cerâmico.

Um pavimento de granito circunda o edifício até ao acesso central do mercado, que se torna, com essa configuração, o principal ponto de entrada do complexo. Dessa forma, mantém-se o caráter unitário do Mercado Central de Carandá, completando um processo de transformação que revitalizou o edifício." *In*: https://arquitecturaviva.com/works/mercado-de-caranda



[04.13] Mercado original, antes da reconversão, interior; cobertura intacta, suportada por colunas.
[04.14] 'Campo de colunas decapitadas', após reconversão, exterior; cobertura ausente, colunas 'decapitadas'.





[04.15] Aproximação ao ‘campo de colunas decapitadas’, exterior.
[04.16] Sala performativa integrada na obra de reconversão, interior.



“O antigo e o novo encontram-se em equilíbrio. As partes novas da casa não parecem querer dizer: sou nova, mas antes: sou parte do novo todo.”

— **Zumthor**, *Pensar a Arquitectura*, 46.



[04.17] Museu Kolumba, exterior [gaveto].

No **Museu Kolumba**,[8] de **Peter Zumthor**, em Colónia, a ruína é suporte sustentável, propulsor à **fusão**, ainda que heterogénea e fragmentária — é matéria de união, de juntas temporais visíveis.

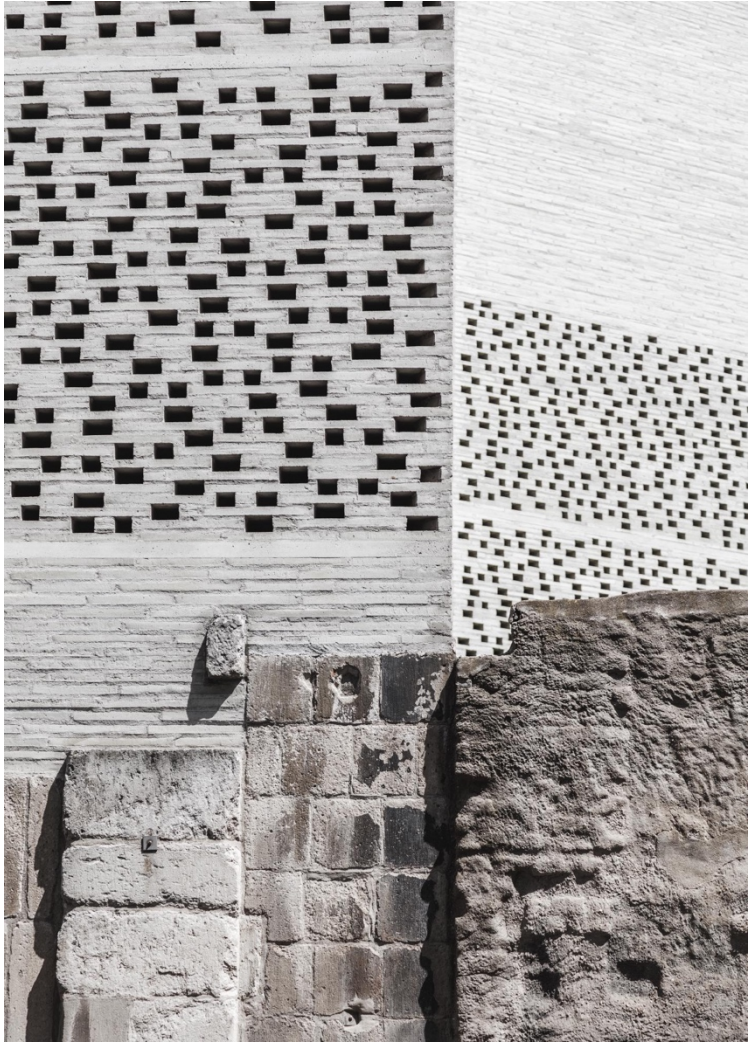
Não existe parte nova que não se sujeite à contaminação de um qualquer vestígio prioritário; é esse o mote do projeto: a reconstrução de um invólucro danificado — de um manto de preenchimento moderno, recortado à medida do perfil irregular da ruína. Zumthor, ao '**fundir sem apagar**', mantém identificável a estratigrafia do *lugar* — romano, medieval, moderno —, enquanto cumpre com os requisitos da função atual; abrigar e expor a própria ruína enquanto conteúdo permanente de uma exposição museológica.

Se em Siza assistimos à intervenção como acomodação da **memória**, pela sua integração protegida num complexo cumulativo, e em Souto de Moura à sua reconversão sem o 'retirar de campo' de todas as evidências, em Zumthor, a Arquitetura é mais volátil, de um alastrar orgânico que cresce de onde encontra espaço virtual — ausente — e, solidificando-se no mundo real, conecta os vestígios para garantir o fecho da unidade, numa linguagem moderna que modera um diálogo de clara dicção entre épocas, que se fundem sem se confundir, num confronto de tempos contornados sobre um mesmo plano: a Arquitetura de Zumthor **não se impõe à ruína, constrói-se a partir dela.**



[04.18] Museu Kolumba, interior; composto e habitado por ruínas, romano e medieval cosidos pelo manto moderno.

[8] O projeto nasce diretamente das ruínas da igreja gótica de St. Kolumba, destruída no contexto da Segunda Guerra Mundial. No final do século XX, a Arquidiocese de Colónia decide criar um museu para albergar a sua coleção de arte sacra. "Eles [a Arquidiocese] acreditam nos valores próprios da arte, a sua capacidade de nos fazer pensar e sentir, os seus valores espirituais. Este projeto surge de dentro para fora e a partir do local"; Zumthor na sessão de abertura do museu.



[04.19] e **[04.20]** Detalhe de união entre fragmentos da construção antiga e a ‘argamassa moderna’ agregadora.



"Desenvolveu-se gradualmente a partir de edifícios separados até formar um complexo fechado. E em cada fase de construção foi conseguida uma nova totalidade arquitectónica. Rupturas históricas não foram discutidas. O antigo foi adaptado ao novo ou o novo ao antigo, uma vez que, pelos vistos, sempre se ambicionou muito naturalmente a presença em si fechada do novo estado. Só quando se analisa a sua substância, se retira o reboco e se examina as juntas nos muros, estas obras antigas dão a conhecer a história complexa da sua origem."

— **Zumthor**, *Pensar a Arquitectura*, 48.

(recordando um "velho palácio" na sua aldeia que "Durante séculos foi muitas vezes remodelado e ampliado.")



[M.05] Modelo de localização parcial da cidade de Lisboa — ***A Brasileira* do Chiado** [acesso a Sul do lote].



[05.01] Fachada d'*A Brasileira* do Chiado, segundo projeto de Norte Júnior de 1925, 1966.

"It is pleasurable to press a door handle shining from the thousand hands that have entered the door before us; the clean shimmer of ageless wear has turned into an image of welcome and hospitality. The door handle is the handshake of the building."

— **Pallasmaa**, *The Eyes of the Skin*, 62.

5.1. Do Fenómeno do Limiar

O espaço, no binómio interior-exterior, é dois que se tocam, a uma tangência que se desenha imprecisa — indefinível em absoluto rigor, mas percecionável.

Dar entrada num espaço é um fenómeno de alterações, quer na **Ideia de Espaço** que se muta em constância, quer no próprio indivíduo que negoceia com — e passa a contribuir para — a **circunstância do *lugar***. Habitar um novo espaço implica, logicamente, o abandono de um outro que o anteceda e o atravessar da fronteira é, em si, um momento paradoxal onde o corpo existe numa dimensão irreal, de vaga definição, repleta de impressões e reações que, conscientes ou não, promovem um certo '**calibrar comportamental**' que prepara o corpo e a mente para a imersão num novo ambiente interior de caráter, significado, função e escala próprios.

O **limiar**, enquanto 'zona entre', assume um papel primordial, crucial na experimentação do espaço; "O limite não é onde uma coisa termina mas, como os gregos reconheceram, de onde alguma coisa *dá início à sua essência*." (Heidegger, *Construir, Habitar, Pensar*, 134). A experiência do limiar torna-se, então, numa suspensão temporal, de *superposição* do corpo no(s) espaço(s) entre o mundo já conhecido e o desconhecido, onde o corpo sente a tensão e o convite para a mudança.

Entrar é, então, não só uma **passagem física**, mas também uma **experiência existencial**.

"The body is the subject of perception, […] perception is the accomplishment of a body radically situated in the world."

— Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (Abingdon: Routledge, 2012), 146.

5.2. Porta de Entrada; Porta de Saída

A porta é, pela tradição, o elemento arquitetónico de eleição no ocupar da **posição liminar**, definindo e regulando os limites do 'dentro' e do 'fora'. Contudo, a sua valência excede a funcionalidade e, mais do que uma simples materialização física da fronteira, encerra um inerente 'evento' que revela ou pressagia o 'dentro', concedendo, *a priori*, uma impressão inaugural que, desde logo, influencia juízos e despoleta reações nos corpos sensíveis que circulam no espaço público. A porta é parte indissociável da identidade do espaço interior que, transbordada ao exterior do limite, não só sinaliza a sua presença, antecipando e influenciando pareceres e movimentações, como não prescinde de cumprir com as incontornáveis incumbências do desenhar da rua, de fazer cidade.

Não existe neutralidade na passagem: a mensagem transmitida, ou sugerida, varia consoante o sentido. Assim, a orientação da porta é assimétrica, tendencialmente voltada para o exterior, numa tentativa de cativar o transeunte e aliciar à sua entrada, manipulando-o com a expectativa de um determinado ambiente interno.

"At the door of the house who will come knocking? An open door, we enter. A closed door, a den. The world pulse beats beyond my door."

— **Pierre Albert-Birot**, *Les Amusements Naturel*
apud **Gaston Bachelard**, *The Poetics of Space* (Boston: Beacon Press, 1994), 3.

[05.02] Pórtico de entrada, à saída d'*A Brasileira* do Chiado, interior.



O pórtico d'*A Brasileira* do Chiado, impregnado de camadas simbólicas, históricas e culturais, apresenta-se, hoje, exuberante: circunscrito ao arco, é tripartido por dois pilares jónicos que abrem espaço a três portas duplas de circulação pintadas a verde e que, rompendo com a bandeira envidraçada de losangos, suportam um tímpano de mármore, ornamentado de temas vegetalistas que florescem desde o centro, a partir da nuclear figura esculpida de um homem degustando o "Melhor Café". Sobre o frontão, a letra dourada inserida numa cartela de traço *Art Nouveau*, lê-se: "A Brasileira" — inscrição que se replica a negro no tapete de calçada que convida e recebe o visitante. Entre o arco e a esquadria, os pendentes acolhem duas figuras femininas de ferro, debruçadas no extradorso; musas ou alegorias que aparentam velar o acesso.

A ideia de conjunto, de um 'todo' pacífico que se gera quase axial a partir de uma composição complexa, remete para o universo burguês dos cafés de final-de-século, emanando uma energia de sofisticação intelectual, de uma linguagem visual e simbólica que imprime à fachada uma solenidade algo teatral que resiste à descaracterização tentadora do tempo.

A transparência filtrada é fator decisivo para a carga simbólica patente no caráter do estabelecimento: os painéis de vidro permitem entrever um interior difuso, de reflexos e penumbras sobre o mobiliário 'à antiga', os objetos, os espelhos nas paredes e corrimãos dourados que se fixam lateralmente aos balcões. A amostra do espaço interior que se obtém através da 'montra da loja' é essencial à experiência — a visibilidade é, assim, doseada, controlada com intenção, permitindo que o 'impercetível' estimule a projeção do imaginário, desafiando o transeunte a completar o 'difuso' por mais lógica ou fantasiada especulação, convidando à entrada e descoberta. A luz quente, de um espaço acolhedor e resguardado, vai, com o decorrer das horas, pesando cada vez mais na conjuntura teatral d'*A Brasileira*: com o escurecer da rua, o café emancipa-se, é quadro vivo, emoldurado e exposto na galeria de arte que é a Rua Garrett, com destaque individual; é arte e é palco em simultâneo. E a cortina, que é Porta de Entrada, articula com uma promessa: a de que o interior guarda uma experiência densa, exclusiva e significativa.

A porta d'*A Brasileira*, para quem entra, introduz; para quem passa, comunica. Para ambos, filtra, enquadra e propõe. E é nessa mediação subtil que a porta se afirma como mais do que artifício arquitetónico: como linguagem, como símbolo e como forma ativa de fazer cidade.

"Architecture knows this and uses it. I own a castle. That's where I live and that is the facade I present to the outside world. The facade says I am, I can, I want – in other words, whatever the owner and his architect wanted when they built it. The facade also says: but I am not going to show you everything."

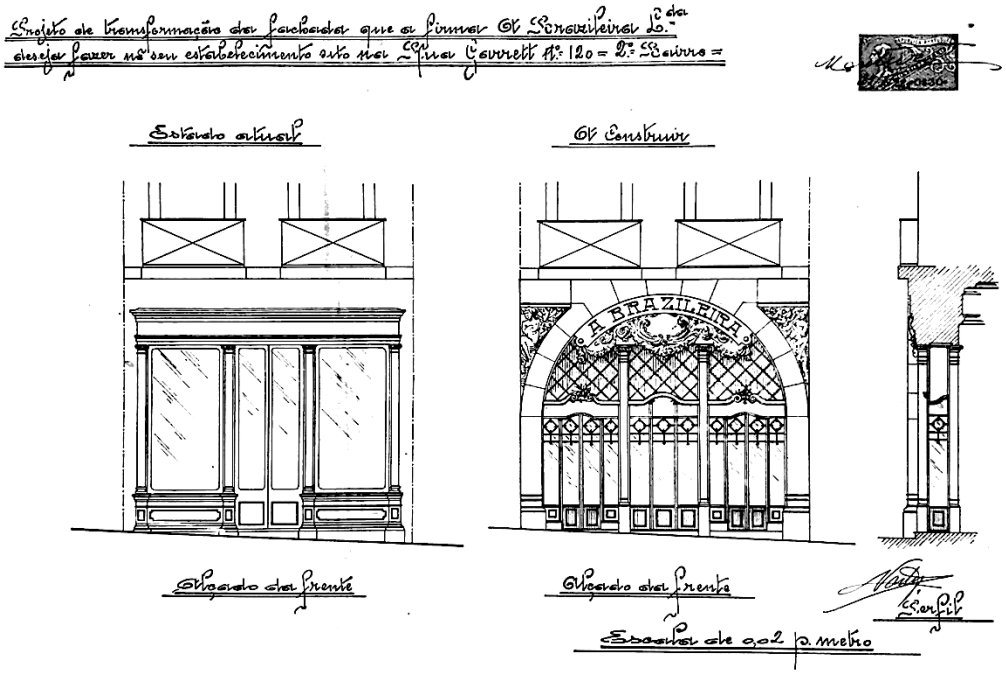
— **Peter Zumthor**, *Atmospheres: Architectural Environments: Surrounding Objects* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006) 47.

A porta acarreta uma **dimensão social** que não só decorre da personalidade e do caráter do espaço que serve, como os promove. É a construção física de um limite e, em simultâneo, da sua fenda que regula o acesso; por critérios mais explícitos ou latentes, conferindo ao espaço interior um estatuto de exclusividade e pertença, o ato de a abrir ou encerrar é, em si, um exercício de poder: de acolhimento ou exclusão. Deste modo, a porta não é apenas acesso, mas uma fronteira social e psicológica que, avistada do exterior, funciona enquanto símbolo de distinção e agente de seleção.

Heidegger aborda o 'evento da abertura' que a porta possibilita — abrir a porta não só é um gesto físico, mas uma abertura para um novo modo de ser, pré-requerido ou socialmente sugerido para aquele *lugar*. Esta abertura permite que o sujeito elegível, que atenda aos requisitos, atravesse a barreira invisível do limiar, tornando-se participante ativo da formulação do espaço e que, com ele, se enfatize, num 'efeito dominó' crescente, a frequência admissível: o padrão-social estabelecido, compatível com a identidade do espaço que recebe.

"The door is a threshold and a mediator between the inner and outer worlds, a space where the private and public meet and separate, shaping the experience of identity and transition."

— **Pallasmaa**, *The Eyes of the Skin*, 67.



[05.03] Redesenho da fachada d'*A Brasileira* do Chiado, segundo projeto de Norte Júnior, 1925.

Destaque para a ortografia do letreiro, ainda com a utilização do "Z" que se acreditava mais chamativa.

5.3. Subversão — O ‘Anti-Caso’ do Vão Aberto

A ausência física da porta — o vão aberto — não anula a experiência de passagem; antes, reconfigura-a. O corpo transita de espaço com maior fluidez, sem obstáculo, mas permanece consciente da transição: o limiar não desaparece, apenas se faz arritmia e não paragem, uma dilatação no tempo de entrada. Ao atravessar a abertura, o sujeito abranda, ajusta o passo e a postura, adapta o olhar e a respiração ao novo contexto espacial; a supressão do obstáculo material não elimina a tensão do atravessamento, apenas compensa a carência física com o plano sensorial. Um vão aberto gera uma continuidade espacial que pode dissolver o sentido de fronteira, tornando a entrada numa experiência de fluxo, ao invés de bloqueio.

Assim, o vão não é ausência, mas outra forma de presença; é abertura em permanência, mas também promessa contida. Uma passagem sem porta pode ser, por sinal, ainda mais preenchida de significação, uma vez que permite ver e passar, mas que ainda assim separa. Mesmo sem limite construído, há entrada, e nela persiste subtil, mas intacta, a **carga simbólica do atravessar**.

“And suddenly there’s an interior and an exterior. One can be inside or outside… thresholds, crossings, the tiny loop-hole door, the almost imperceptible transition between the inside and the outside, an incredible sense of place, an unbelievable feeling of concentration when we suddenly become aware of being enclosed, of something enveloping us, keeping us together, holding us – whether we be many or single. An arena for individuals and the public, for the private and public spheres.”

— **Zumthor**, *Atmospheres,* 44.

[05.04] Anúncio à inauguração d'*A Brasileira* do Chiado [15 de novembro de 1908]. Releva-se a assumidamente "distincta clientela".



CAFÉ D'A BRASILEIRA

HOJE

INAUGURAÇÃO DAS NOVAS INSTALLAÇÕES

RUA GARRETT (CHIADO)

Esta casa que tem como proprietaria a firma A. TELLES & C.ª abre hoje um salão confortavel e artistico em que o puro café brasileiro, será vendido á chavena a todas as pessoas que se dignem constituir parte da sua tão numerosa quão distincta clientella.

Este novo emprehendimento constitue no genero uma inteira novidade em Lisboa.

III

ESPAÇO **DENTRO**

(*A Brasileira* do Chiado)

6. Da Perceção

6.1. Da Arquitetura — Atmosferas

"I enter a building, see a room, and - in the fraction of a second - have this feeling about it. We perceive atmosphere through our emotional sensibility - a form of perception that works incredibly quickly, and which we humans evidently need to help us survive. Not every situation grants us time to make up our minds on whether or not we like something or whether indeed we might be better heading off in the opposite direction. Something inside us tells us an enormous amount straight away. We are capable of immediate appreciation, of a spontaneous emotional response, of rejecting things in a flash."

— **Zumthor**, *Atmospheres,* 13.

A **existência** depende sempre da sua própria **perceção** — ou de uma crença, consideravelmente ampla, sobre essa mesma perceção (como é o caso da religião) —. Cada coisa que exista, existe apenas quando percecionada por alguém, a partir do momento em que perde o seu anonimato e passa a ser conhecida e partilhada: assim ocorre com o espaço, com os *lugares*.

A **atmosfera** é a nuvem sensorial — pulsante invisível — que, resultante das condições da circunstância espacial física, preenche o espaço (decomponível em frações) de um sentido bruto que, de efeito imediato, torna-se percetível através da sensação evocada antes mesmo da sua submissão à análise racional; esta primeira impressão não é livre, contudo, de processamento e reapreciações *a posteriori* por parte do sujeito sensível. Mesmo em casos em que o espaço parece apático, sem presença atmosférica, a atmosfera existe em latência, e não deixa de ser responsável pelo exercício sensorial sobre essa mesma imperturbabilidade.

Esta nuvem não é um dado adquirido, determinável em absoluto ou plenamente transversal, é antes o núcleo de possibilidades sensíveis que, ainda que possa ser arquitetonicamente provocado com intenção, sugere um ambiente próprio cujo efeito oscila consoante o recetor; se a indivíduo A um amplo vazio emana liberdade, a indivíduo B poderá trazer desnorte. A e B, naturalmente, acarretam passados que, diferentes, influenciam pareceres presentes, justificativos das respetivas abordagens corpóreas no espaço — naquele espaço, específico e situado.

Se a atmosfera estabelece, sempre e desde sempre, uma relação indissociável com cada e qualquer espaço, então esta é, em si, montante inexorável e constitutivo da própria ideia de **existência**, é componente sem a qual o espaço não existe de facto. Desta forma, qualquer espaço que exista (interior, exterior, público, privado, real, onírico) emana uma atmosfera que o habita em potência.

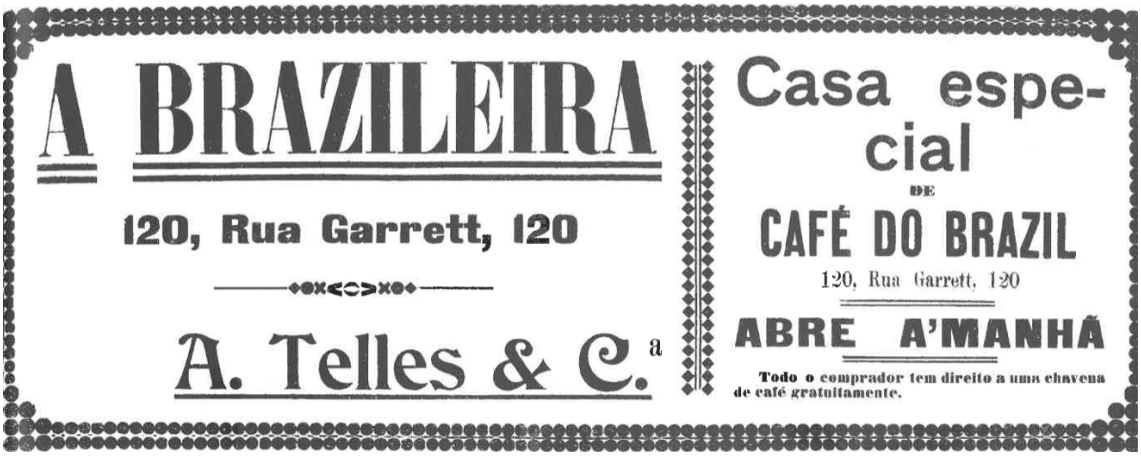
A atmosfera é, a cada ocorrência, uma ignição do **presente**, configurando-se como a condição sensível resultante da interação comunicante entre **espaço**, **corpo** e **perceção**. Não se limitando à materialidade física do espaço, nem à interpretação subjetiva do observador, emerge, antes, no ponto de convergência entre ambos; num campo intersticial onde vazio e ocupação, luz e som, escala e profundidade, textura e temperatura, movimento e memória se entrelaçam para gerar uma experiência singular, irrepetível, do espaço, numa relação dinâmica entre o **estímulo espacial**, a **interpretação sensorial** e a **resposta corpórea**, transformando a atmosfera num diálogo subtil — o elo indelével entre a arquitetura e o indivíduo —, transcendendo a sua conceção como uma realidade neutra, e emergindo como um agente participante na construção da experiência humana.

"A experiência intensiva do momento, o sentimento de pleno bem-estar no tempo parece inconsciente do passado e do futuro, faz parte de muitas, senão de todas, as sensações de beleza."

— **Zumthor**, *Pensar a Arquitectura*, 58.

O **momento**, enquanto ponto temporal, situado, deste encontro, é diretor máximo da experiência; a cada instante, o somatório espacial abrange diferentes fatores, designados a intensidades voláteis. Apenas o momento é verdadeiramente sentido; não obstante que acarrete cargas reminiscentes, é no presente que se encontra o lugar e vitalidade da memória, da saudade, da nostalgia. A fixidez de uma **imagem atmosférica** que se retenha de um espaço reiteradamente visitado, é em si um somatório falível; acreditado pela aparente reafirmação dos efeitos sensíveis — crescentemente tomados como expectáveis —, encontra-se em permanente estado de vulnerabilidade, dado que cada encontro constitui uma nova abertura, uma oportunidade de reformulação da imagem detida.

A atmosfera é frequentemente reconhecida de forma semelhante, mas a experiência individual varia devido à memória (em constante acumulação), cultura (em constante reformulação), sensibilidade e estado emocional (em constante inconstância) do observador; é a realidade instável, de negociação entre a perenidade do espaço e a mutabilidade da experiência humana.



[06.01] Seleção de imagens várias. (*in*: *Os Cafés de Lisboa*)



A Brasileira do Chiado poucos dias antes da inauguração (à esquerda) e anúncio da abertura, nos jornais do dia 18 de Novembro de 1905

"Muitos anos após a época áurea dos cafés, A Brasileira continua a desempenhar o seu papel como símbolo do Chiado. Fundada em 1905, acompanhou quase todo o século XX lisboeta, assistindo às mudanças da cidade e do seu quotidiano. Com o Nicola do Rossio, compõe hoje a dupla de cafés sobreviventes dum tempo em que a Baixa e o Chiado eram o único eixo verdadeiramente cosmopolita de Lisboa. Começou por ser casa de venda de café moído, com mobiliário estilo Henrique II. Em 1908 perdeu os pesados aparadores, passando a café de mesas e cadeiras, com decoração Renascença. Inaugurou simultaneamente uma secção de câmbios, onde se vendiam tabacos do Brasil. A feição mais conhecida (que ainda se adivinha no actual interior) data de 1925 e foi concebida pelo arquitecto Norte Júnior, também autor do projecto da nova fachada. Seria então decorada com telas de pintores modernistas, escândalo em toda a Lisboa.

Quando, em 1970, A Brasileira encerrou para obras - que lhe acrescentaram um balcão corrido e substituíram os velhos quadros por outras telas, de outra geração de pintores - era já de um mito da cidade que os jornais falavam, ao dar a notícia. Desde então, ficou assumido pelos lisboetas ser este um dos tesouros que a cidade não pode perder."

— **Marina Tavares Dias**, *Os Cafés de Lisboa* (Coimbra: Quimera, 1999), 138.

6.2. Do Café — Um Estilo e a Modernidade Permanente

A cadeia de Cafés *A Brasileira* frisa uma **repetida** Atmosfera de 'marca própria', que se equilibra entre a pretensão do cultivo de uma mesma 'espécie' em diversos campos e a singularidade de cada estabelecimento. Preservam-se aspetos que permitem reconhecimento (estilístico) da cadeia — como a aparência do ferro e vidro ou o slogan: "O Melhor Café é o da Brasileira" — ao mesmo tempo que são introduzidas nuances que, atribuindo singularidade, não desvirtuam a ideia de familiaridade dos Cafés do Porto (pioneiro), Lisboa (Rossio e Chiado), Braga [06.02], entre outros.

Neste último, torna-se clara a gestão na relação entre a identidade da marca e a personalidade da instância; **"Adolpho de Azevedo fundaria mais tarde (1907) uma Brasileira em Braga, utilizando a versão feminina do boneco como logotipo. Diversas vezes restaurada e também repetida em decorações interiores, essa imagem ainda lá está, em Braga, no painel de gaveto da fachada do café. O slogan, claro, é o mesmo: «O Melhor Café é o da Brasileira»** (Dias, *Os Cafés de Lisboa*, 138).

Importa a ressalva de que a atmosfera consumida pelo cliente é sempre um 'produto preparado', montado de modo que os compartimentos técnicos, ou quaisquer outros componentes desaprazíveis ao ambiente sofisticado pretendido, sejam ocultados. Por outro lado, a equipa serviçal, com total acesso às instalações, utilizando o espaço reiterada e rotineiramente com responsabilidade laboral, estabelece uma relação própria com o espaço, formulando uma ideia de espaço — e inerente atmosfera — distinta da perceção do visitante.

[06.02] Gaveto d' *A Brasileira* de Braga; destaque para um estilo consonante com os demais cafés homónimos e para a introdução da figura feminina.



Sem que se trate propriamente de uma questão de originalidade, visto que à data da conceção não desvirtuaria drasticamente de um modelo-padrão desta tipologia na Baixa de Lisboa, *A Brasileira* consolida uma identidade reconhecível, pela adoção e preservação vital de **um estilo** próprio que abrange não só a estética da Arquitetura dos seus cafés — a vertente inanimada da organização do espaço e dos detalhes da composição do cenário (desde os materiais aplicados à escolha dos objetos) —, mas também a concordante postura encenada e modo de se apresentar dos empregados que, enquanto voz do serviço, em consonância com o timbre da atmosfera, testemunham em favor desse estilo, sem que, contudo, se comprometa a legitimidade da **nuance**.

Esse estilo — que desde logo, como já abordado, se antecipa e apresenta pela perceção da fachada —, que ainda hoje se reconhece, constituía no século XX (mais do que na contemporaneidade gentrificada), quase que uma pressão social, definidora de um perfil-padrão requerido do consumidor aristocrata, onde apenas a alta classe artística se desviava e era nesses termos aceite.[9]

"Existe o estilo; existem os estilos, advertia Viollet-le-Duc. Os estilos são as características que permitem distinguir, entre outras coisas, as escolas, as épocas. [...][10] Apenas falaremos do estilo, isto é, de algo que é característico da arte entendida como uma concepção do espírito. Da mesma forma que não há senão a arte, não existe senão estilo. O que é então o estilo? É, numa obra de arte, a manifestação de um ideal que se sustenta num princípio.[11]"

— **Rodrigues**, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura*, 249.

[9] "P - Como é que os empregados tinham de se vestir, nesse tempo?
R - Para tomar o café na Brasileira nunca se ia sem gravata. Nós, criados de mesa, usávamos peitilho engomado e picotado, com colarinho. Mas era nas nossas mãos que estava o jogo todo, pois devíamos zelar para que não entrasse por ali gente às três pancadas. Com os artistas era diferente. Nunca nenhum me apareceu de guarda-pó, mas lembro-me de fatiotas esquisitas. Nós nem olhávamos. Dizia-se "É o Senhor Almada" ou "É o Senhor [Eduardo] Viana". Normalíssimo que viessem vestidos de modo diferente dos outros. Não?" (Dias, *Os Cafés de Lisboa*, 166.)

[10] "Os estilos da arquitectura grega, romana, bizantina, românica, gótica, diferem entre si de tal forma que não é difícil classificar os monumentos que resultam de cada uma dessas artes. Seria então mais verdadeiro dizer: a forma grega, a forma romana, a forma gótica e não aplicar a estas características particulares da arte a palavra estilo."

[11] "Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc, "Style", in L'Architecture et le Style (Extraits du Dictionnaire de l'archi-tecture française, reunis et présentés par Hubert Damisch), Paris, Hermann, 1978 (1.ª ed. 1964), p. 185."

À sobrevivência milagrosa do café do Chiado, e à sua "aura quase mitológica"[12], inere-se uma responsabilidade maior na salvaguarda do espaço e da sua atmosfera, pelo que as atualizações na sua aparência são isso mesmo; atualizações que, acompanhando o decurso do contexto urbano, social e cultural, de modo natural e convergente com a implementação de novos hábitos, se adapta e renova partindo de um certo estado — de uma versão precedente em vigor — e não de um 'grau zero', sem ceder a roturas drásticas, potencialmente descaracterizadoras do estilo, da identidade.

A intervenção num espaço tão emblemático quanto *A Brasileira* do Chiado não poderia seguir outro caminho que não o da **Modernidade Permanente**, o de uma modernização em permanência: ao intervencionar, não se admitiria qualquer 'cirurgia' que resultasse pior que a circunstância precedente ou rompesse com — ou anulasse — o legado coerente; ao mesmo tempo, essa mesma ação não poderia ser motivo de desconexão entre os estabelecimentos homónimos.[13]

A preservação de um estilo reconhecível, em permanente revisão crítica, destaca-se hoje pela resistência à descaracterização que contamina o contexto envolvente; das lojas que, sistematicamente, tão depressa surgem como sucumbem, adulterando-se os interiores e fachadas a tal ponto que, cumulativamente, vão perdendo os seus contornos originais — as evidências de uma Arquitetura de consideração pelo *lugar* urbano tomado — para a velocidade do capitalismo. Ao ritmo do tempo, *A Brasileira* do Chiado foi adquirindo, assim, um estatuto de antiquário, de raridade em valor crescente; sem se 'vender' às tentações do mercado, preferiu (foi preferindo) as adaptações ligeiras — as efetivamente necessárias a cada momento.

A Modernidade Permanente não reside na permanência de uma forma moderna, mas na permanência da condição de ser moderno.

[12] "Milagrosamente, a congénere do Chiado sobreviveu até à actualidade, adquirindo, com os anos, uma aura quase mitológica." (Dias, *Os Cafés de Lisboa*, 141.)
[13] "Também A Brasileira do Rossio passaria por várias alterações, mantendo, contudo até ao fim o aspecto 1900 da fachada e do salão principal. Entre os benefícios mais significativos conta-se, em 1935, a criação de uma sala de bilhar com entrada pela Rua Primeiro de Dezembro. O projecto era do arquitecto Cristino da Silva. (…) encerraria em 1960. Um breve regresso à actividade, em 1966, não impediu o destino habitual dos cafés da Baixa. Hoje, no seu lugar, está o inevitável banco." (Dias, *Os Cafés de Lisboa*, 166.)





A Brasileira do Chiado nos anos 60, ainda com os quadros de 1925. Podem ver-se «Cena de Praia» de Almada Negreiros (à esquerda) e «Paisagem do Algarve» de Eduardo Viana.
Em cima: início da recolha das telas. Estado em que se encontrava o «Retrato de Grupo» de Almada em 1970

[06.03] Seleção de imagens várias. (*in*: *Os Cafés de Lisboa*)

"Entre 1912 e 1924, «não havia problema literário ou artístico que não encontrasse no grupo de A Brasileira os melhores estudiosos»", então, "em 1925, a transformação da fachada e dos interiores da Brasileira do Chiado permitiu ao proprietário solicitar colaboração a alguns dos seus clientes assíduos. O olisipógrafo Norberto de Araújo lançara mote no Diário de Lisboa: por que não aproveitar o talento dos pintores da «nova escola» para decorar as paredes do seu café de eleição? Adriano Telles passou ao ataque. Encomendou 11 telas a cinco pintores «modernistas» e passou a ser o assunto do dia em Lisboa."

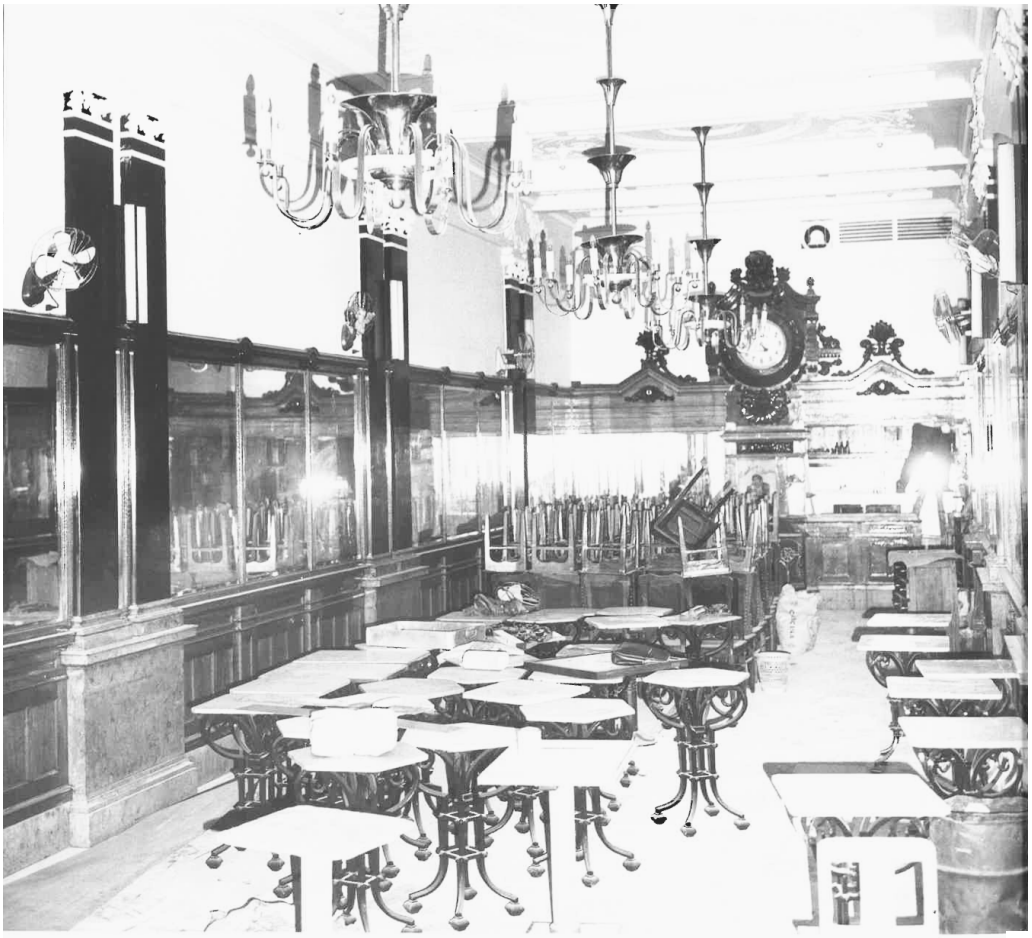
"As telas da Brasileira do Chiado, representativas duma geração artística cujas opções estéticas estavam ainda longe de ser consensuais, provocaram enorme celeuma entre os académicos e o público mais conservador, transformando o café em assunto de primeira página nos jornais do tempo. Lisboa, como sempre sequiosa de uma boa polémica, seguiu o tema com enorme interesse.
António Soares foi o primeiro dos pintores convidados, delineando um esquema para a distribuição das telas pelas paredes e convidando imediatamente Eduardo Viana, que com ele concordou. Depois, recrutaram juntos os outros artistas: Almada Negreiros (2 quadros), Jorge Barradas (2), Stuart (1), Bernardo Marques (1) e José Pacheko (1)."

"Permaneceram nas paredes durante 45 anos, acumulando pó, fumo de cigarros e humidade de café. De vez em quando eram limpas com potassa. Em 1968 estavam praticamente irreconhecíveis, tendo os jornais então alertado para o perigo de se perderem totalmente, caso não viessem a ser socorridas dentro de pouco tempo. Silva Pinto, da nova gerência, reconhecia não possuir A Brasileira meios para recuperar os quadros, cujo valor subira, entretanto, muito acima do que alguma vez fora esperado."

"A solução foi encontrada quando o estabelecimento [em 1970] passou de novo por obras de monta. Incluíram estas supressão de parte das mesas e instalação de um balcão corrido, a todo o comprimento da sala principal. Assim se pretendia viabilizar a venda de café à chávena, cujos lucros decaíram dramaticamente ao longo das décadas de 50 e de 60. De há muito que iam longe os gloriosos primeiros tempos da firma. Os quadros de 1925 foram apeados, vendidos e substituídos por obras de artistas especialmente convidados para o efeito."

"As novas telas da Brasileira não causaram, em 1971, a mesma celeuma com que as suas predecessoras tinham sido recebidas pela Lisboa provinciana de 1925. Mas houve quem lamentasse ver desaparecer os velhos quadros, cuja presença fora, através das gerações, uma imagem de marca do café. A mais célebre das «telas do Telles» (como, na década de 20, lhes chamavam) está hoje no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. É o auto-retrato em grupo de Almada Negreiros, representando o pintor à mesa da Brasileira."

— **Dias**, *Os Cafés de Lisboa*, 141 - 145.



Interior da Brasileira do Chiado, encerrada para limpeza em meados da década de 60. O local onde, posteriormente (1970), seria instalado o balcão corrido ainda era ocupado apenas pelas mesas



Aspecto da Brasileira em 1970, após terem sido apeados os quadros e pouco antes das obras para supressão de parte das mesas, hoje substituídas por um balcão. As novas telas seriam colocadas em 1971. À direita: fachada da Brasileira (projecto de Norte Júnior, 1925) em 1999



Fachada inicial da Brasileira do Chiado. À direita: na publicidade de 1906 (em cima) o destaque vai ainda para a marca de café. Mas em 1912 as referências incluem já o serviço do estabelecimento. Entretanto, inaugurara também A Brasileira do Rossio







[06.04] Seleção de imagens várias. (*in*: *Os Cafés de Lisboa*)

“No início do século XX, através do exemplo da Brasileira, o café de boa qualidade assume finalmente, entre os lisboetas, a importância que outrora tiveram a neve e os sorvetes.”

— **Dias**, *Os Cafés de Lisboa*, 140.

A toma da chávena de café era já um momento de ritual que somava à qualidade distinta do produto, o ambiente de requinte, a atmosfera pensadora, culta e erudita. Assim, a partir do momento em que a exportação deixa de ser apenas em saco e passa o produto a ser apresentado na sua forma pronta (inicialmente distribuído de forma gratuita a qualquer comprador), o processo de demonstração e instrução das proporções e método ideal de preparação viria a permitir um replicar caseiro convincente, capaz de aproximar o consumidor remoto à atmosfera e estilo do café — pelo odor e sabor do café, que se queriam prioritários acima de uma estranha nova aparência —, mantendo presente a marca no quotidiano português, reforçando-a a cada toma; num fenómeno de transposição onírica do corpo, por meio das sensações, ao *lugar* onde não está.

“Na época do café fervido em cafeteiras e demolhado longe dos olhos do cliente, ainda eram inúmeros os estabelecimentos que faziam misturas pouco recomendáveis. Por isso, o café da Brasileira, puro e moído à vista do cliente, parecia por vezes a este «menos escuro e adocicado» do que muitas mistelas a que o tinham habituado. No terceiro número do seu jornal, Adriano Telles vê-se obrigado a explicar: «Algumas pessoas dizem que o café d’*A Brasileira* dá pouca cor, por estarem habituadas a outros que, empregados em menor porção, tingem maior quantidade de líquido, ficando muito carregado, muito negro. É uma questão idêntica à dos vinhos preparados com baga de sabugueiro, anilina e outras matérias corantes. As aludidas pessoas preocupam-se principalmente com a cor, o que é um erro e um prejuízo: o café deve agradar primeiramente ao paladar e ao olfacto, deixando o sentido da vista para último lugar.» O café servido aos fregueses de 1905 era preparado em porções de 15 gramas de pó por 100 de água (15 por cento), aconselhando-se-lhes mistura idêntica em casa. Sendo aquilo a que hoje chamamos café de saco, não era, nem deveria ser, completamente preto. Havia quem se queixasse de que o achava fraco. Mas a máquina da bica-expresso não existia, então, em nenhum café de Lisboa.

A Brasileira tentava implantar hábitos e requintes que os lisboetas nunca tinham exigido a nenhuma marca de café, muito menos a um estabelecimento que o servia de graça. Ao longo do século XIX não tinham sido raros os botequins que falsificavam as misturas de café com chicória, grainhas, cacau, cascas de tremoços, melaço e mesmo carvão.”

— **Dias**, *Os Cafés de Lisboa*, 139 - 140.



[06.05] Evolução da chávena d'*A Brasileira* ao longo de cinco décadas.

Destaque para o modo como a chávena, protagonista do estabelecimento, exerce função de testemunha da evolução da estética que não compromete a ideia de continuidade e estilo, numa modernização em permanência.

7. Da Arquitetura

7.1. Da Manipulação do Espaço — Estratégias Construídas

Uma vez compreendida a noção de **Atmosfera**, explorada no capítulo precedente, e respetiva indissociabilidade à existência de qualquer espaço ou *lugar*, é, agora, possível a dissertação sobre o modo como a Arquitetura constrói e promove essa Atmosfera partindo da **componente real** do espaço — única sobre a qual detém a possibilidade de pleno domínio —, de modo que se reveja aprazível a concretização da **componente percecionada**, emocional, idealizada pelo arquiteto.

A vertente servil, condição basilar da Arquitetura que promulga a sua validade, exige a estipulação de princípios claros, distinguindo o que no projeto do espaço se toma como inegociável e aquilo que se abre a uma maior flexibilidade de utilização — o que só é possível pela **construção**; pela ocupação real das massas configuradas, dispostas no espaço com intenção. O projeto do espaço é o domínio sobre a causa, para que se permita dado efeito, mas mais do que constituir uma fórmula de utilização universal, em que só de um modo prescrito se possa obter determinada experiência significativa, a Arquitetura do Espaço deve mostrar-se relativamente flexível, numa medida máxima que, não desvirtuando a identidade do projeto, aceite o desvio.

"A arquitectura provoca grandes emoções quando tem qualidade. E essa emoção é também um instrumento do arquitecto quando trabalha."

— **Álvaro Siza**, entrevista '*Simetrias*' (Lisboa: RTP, 02.01.2023).

Quer no desenho de cidade, quer na produção edificatória objetual, a compartimentação por meio de introdução de massas, desde logo define, ou restringe, sequências transitórias inter-espaciais, estabelecendo uma **tipologia de fluxo** (os contornos da *promenade*); se de sequência encadeada, se de ramificação em possibilidade, se de redundância num percurso potencialmente infinito, se de uma fusão entre as hipóteses. Além desta pré-configuração espacial, existem pontos notáveis inegociáveis: é indiscutível a determinação da entrada primordial; deverá ser clara, quer se refira a um espaço interior — como o inequívoco pórtico d'*A Brasileira* —, quer se enquadre num panorama de espaço público — como o Arco da Rua Augusta, que se abre central ao Terreiro do Paço, mas que, apesar da sua indubitabilidade, aceita interseções alternativas; desvios arbitrários.

O posicionamento e características formais destes **entornos arquitetónicos** mais robustos, consolidados ou inflexíveis, não determinando uso obrigatório ou função permanente, são dispostos num instante específico e situado enquanto elementos-base, comprometidos com dada relação espacial de um todo projetado, sendo, por norma, mais complexa a negociação com a sua alteração; são **raíz** da **Arquitetura do Espaço**; **suporte** integrante e propulsor da sua **Atmosfera**.

O **‘colorir’ das superfícies**, dotando-as de qualidades estimulantes, ativadoras sensoriais, bem como a introdução de objetos selecionados, são ações subsequentes à **organização do espaço**; sem que por isso percam relevância na composição da Atmosfera são, contudo, aspetos mais voláteis, de mais simples reformulação, que não pertencem ao esqueleto da composição. O certo é que, no mundo real, dimensão onde a matéria se inscreve, um corpo não ocupa o espaço de um outro, ainda que se proponha um *estado de superposição*, já antes revisitado.

Num qualquer espaço vazio encerrado por paredes, o lugar destas é o único que não nos é possível ocupar; se a este espaço vazio adicionarmos uma cadeira, o espaço absoluto tomado pela cadeira deixa de poder ser tomado pelo corpo, podendo agora, contudo, ser suporte sólido à sua acomodação: pelos contornos específicos do objeto, disponibiliza-se um conforto que atribui qualidade ao espaço, uma nova valência que reconfigura a sua Atmosfera. A cadeira é facilmente amovível consoante a vontade do corpo, assim existe para que o seja; ao movê-la, o lugar que ocupara na sala pode novamente ser tomado pelo corpo. Se agora introduzirmos um balcão, este talvez se encontre entre o fácil e o difícil estado de alteração. A **Arquitetura do Espaço**, antes do ‘colorir’ dos elementos, deve definir o que é parede, o que é cadeira, o que é balcão e o modo como se relacionam, isto é; a matéria que existe para que não se mova, a matéria que existe para que se mova reiteradamente e a matéria que pode vir a ser alterada, e o modo como se implicam.

Sendo que cada adição implica a cobrança de espaço livre onde o corpo possa existir, deverá ser equacionada a efetividade dessa cedência de espaço valioso ao objeto; isto é, deve existir uma gestão consciente, em espectro, assente sobre a aceitação de mobilidade dos elementos, ou mutabilidade das suas características, justificada conforme as vantagens provenientes dessa gestão. Sobre a definição dos contornos, localização e relação entre as paredes, ou dispositivos equiparáveis, incidirá uma maior responsabilidade, dada a relação que estabelece entre a sua preponderância basilar na pré-configuração espacial — possibilitando a submultiplicação de significado e função em atmosferas distintas de modo mais direto, tornando a perceção consciente por contraste — e a complexidade na execução de alterações; é destas fronteiras construídas que se clarifica o lugar de pertença de cada um dos restantes elementos, público e objetos.

Logicamente, conclui-se que só o vazio é passível de ocupação, mas este assume formas mutantes, nunca iguais e pouco precisáveis, fortemente distintas na relação interior-exterior em contexto urbano. Regra geral, parece haver na experiência urbana uma inversão do paradigma de ocupação do corpo: os planos difíceis são os vazios dos arruamentos enquanto os espaços ocupam-se dos cheios edificados; movemo-nos pelas **‘paredes imateriais’** da cidade até entrarmos no edifício, movemo-nos no seu interior pelo contornar das **‘paredes construídas’**.

7.2. Da Ementa — Estratégias Latentes

A abertura da ementa inicia o evento da seleção daquele que será um fator de impacto significativo na percepção do cliente: a **experiência gastronómica** que, independentemente da qualidade intrínseca, imprime um efeito duradouro na memória; mas será esta escolha verdadeiramente livre, inflexível e imune a influências externas à pura vontade individual? Talvez não.

Ainda antes da abertura da 'carta', a atmosfera atua sobre o corpo; a máquina, que é o estabelecimento, já se encontra em operação e, no curto percurso até à mesa, o olhar espreita aos pratos fumegantes, percebe a reação de quem os degusta, começa a equacionar com as evidências.

O **espaço** está para a **ementa** assim como o **arquiteto** está para o ***cheff***.

O arquiteto perfaz o espaço munindo-o de intenções, de atmosferas sensíveis que acomodam usos específicos; analogamente, o *cheff* constrói a sua 'carta' com semelhante engenho, disponibilizando, no espaço virtual da ementa, um rol de opções mais ou menos apelativas. Partindo de uma clara distinção entre 'capítulos de refeição' — entradas, carne, peixe, bebida, sobremesas — há, na estrutura da ementa, um método hierárquico entre as opções que não é inocente: o formato e *layout* da impressão, as características da fonte tipográfica, as cores utilizadas, eventuais descritivos e imagens do produto geram uma determinada 'atmosfera virtual' própria da ementa que promove dada escolha, num equilíbrio entre orientação e autonomia.

O projeto arquitetónico, tal como a ementa, configura-se como uma *mise-en-scène* sensível que insinua, propõe e seduz, frequentemente com recurso à deturpação ilusória da realidade, propositadamente ludibriosa, para que se reveja aprazível a escolha expectada, garantindo e acentuando a significância projetada, salvaguardando-se, contudo, do iminente desvio arbitrário.

A ementa d'*A Brasileira* do Chiado ilustra uma conhecida advertência da Filosofia: a falácia da falsa autoridade, ainda que à contemporaneidade seja mobilizada *post mortem,* de modo alheio às figuras utilizadas como argumento. A falácia recai sobre o aproveitamento do estatuto de determinada personalidade que, erraticamente, convence pelo prestígio especializado em dada área; área essa que em nada se relaciona com a problemática em questão. Neste paradigma, encontram-se (insistentemente) patentes ao longo da ementa d'*A Brasileira*, referências a acontecimentos descritos de modo talvez romantico-oportunista; como a profissão do Manifesto Anti-Dantas, por José de Almada Negreiros, ou excertos de Fernando Pessoa, sublinhando algumas das suas opções regulares, influenciando o consumidor atual que, curioso, pretende experimentar uma certa aproximação a estes notáveis da cultura portuguesa, exponenciando ainda mais o valor do produto, lembrando-o, por vezes com irreal nível de romance, do antro cultural.

O termo '*bica'*, designado em substituição da chávena de café, é apresentado como tendo origem n'*A Brasileira* do Chiado, sintetizando por acrónimo: "Beba Isto Com Açúcar";[14] assim explicado na ementa, constitui em si uma estratégia de persuasão que, em primeiro lugar impere e, só depois aconselha à melhor experiência. Apesar de mobilizada enquanto 'aglutinante romântico' da história do café, esta estória é desmentida, em entrevista de 1982, pelo Sr. Oliveira, à data, "o mais antigo empregado vivo dos tempos da Brasileira do Chiado «artística e literária»".[15]

[14] "E foi assim que nasceu n'A Brasileira o termo «bica», que, numa das várias versões existentes, seria a abreviatura de "beba isto com açúcar", um incentivo para tornar o café mais agradável para os clientes, enquanto lhes criava o hábito e marcava um ritual."
[15] (Dias, *Os Cafés de Lisboa*, 165.)

Apesar do esforço por uma certa ‘manipulação’ latente, que insinua uma tomada de atitude ‘provável’ face ao exposto e dentro de um ‘intervalo do expectável’, quer o espaço, quer a ementa, estão sujeitos, por ação do livre-arbítrio do consumidor, ao desvio que, mais ou menos acentuado, não deverá por isso ser tomado como irrelevante, mas como potencial campo de negociação, onde a estrutura que acolhe a experiência deverá apresentar flexibilidade de acomodação ao utilizador.

Espaço e **ementa** são campos exploratórios da multiplicidade possível da experiência, e não um guião determinista ou fatalista sem margem para o acaso ou interpretação; ainda que possam sugerir com maior ou menor austeridade determinado fim, não constituem, nunca, **imposição**.

A ementa, por si só, funciona enquanto artifício expositivo — estático e inalterável —, não permitindo por si só estabelecer uma dinâmica de participação bilateral construtiva; assim, é útil, mas não fulcral, o momento de interação entre o empregado e cliente, de diálogo e esclarecimento. Do mesmo modo, também o ser-no-espaço, por si só, constitui uma perceção interna direta, uma Ideia de Espaço que decorre da atmosfera percecionada individualmente, contudo, como será abordado em seguida, é no confronto da Ideia própria com a Ideia do outro, que se aprimora o significado potencial, argumentado, do espaço; pela comunicação, pela dialética e pela retórica.



[07.01] Ementa sobre a mesa.

8. Da Tertúlia

8.1. Da Retórica e da Dialética na Construção da Ideia

A **Ideia** não se configura como um objeto estático ou uma verdade definitiva; trata-se, antes, de um processo dinâmico de construção, influenciado pela experiência, pela memória, pela perceção e pelo confronto com o pensamento — a Ideia — **do Outro**. Enquanto a componente real fornece um conjunto de evidências materiais, a Ideia emerge da **interpretação** dessas evidências, sendo, consequentemente, condicionada pelo contexto cultural, por referências individuais e pelo diálogo. Na tradição filosófica, a própria noção de **verdade** encontra-se menos associada à sua posse, ou valor absoluto, do que ao percurso empreendido para dela nos aproximarmos — e é neste percurso que a **dialética** e a **retórica** desempenham um papel preponderante, não apenas como instrumentos de **comunicação**, mas como mecanismos ativos de produção do pensamento.

Platão acredita a estruturação **dialética** enquanto exercício de submissão da ideia a um rigoroso escrutínio através do confronto entre argumentos, processo que transcende a mera oposição entre opiniões, constituindo-se como uma metodologia de depuração conceptual, na qual cada posição é sujeita a uma contínua interrogação crítica — a verdade, neste contexto, deixa de representar uma conclusão imediata e unívoca, para se transformar numa construção progressiva e dialética.

"O método da dialéctica é o único que procede, por meio da destruição das hipóteses, a caminho do autêntico princípio, a fim de tornar seguros os seus resultados."

— Platão, *A República* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949, 9ª Edição), 347.

Aristóteles estabelece uma distinção fundamental entre a dialética e a **retórica**, conferindo-lhe uma função complementar; enquanto a dialética visa testar a validade e a consistência dos argumentos, a retórica organiza e estrutura esses mesmos argumentos de forma a facilitar a sua compreensão e aceitação por parte do auditório.

"Entendamos por retórica a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir.[16] […] É a faculdade de descobrir os meios de persuasão sobre qualquer questão dada."

— **Aristóteles**, *Retórica* (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005, 2ª Edição), 95 - 96.

[16] Persuadir, neste sentido, não implica necessariamente a manipulação da opinião pública, mas sim a capacidade de tornar comunicável uma determinada perspetiva ou interpretação do mundo, promovendo um diálogo construtivo e informando a tomada de decisão.

A relação entre **confronto** e **comunicação** estabelece a **tertúlia** como um espaço privilegiado para a construção da ideia. A interação dialógica, caracterizada pelo debate e pela troca de perspetivas, não se limita à geração de novas respostas, mas também à formulação de novas questões. O processo cognitivo transcende o isolamento individual, configurando-se como uma rede de influências recíprocas, onde cada interveniente contribui com experiências, memórias e referências singulares. A qualidade do debate não se mede pelo consenso alcançado, mas pela capacidade de explicitar os fundamentos de cada posição, pelo que a discordância não configura, portanto, uma falha do diálogo, mas sim a sua condição de possibilidade. Mesmo na ausência de alteração de opiniões, todas as partes envolvidas enriquecem-se pela necessidade de justificar, reformular ou aprofundar as razões que sustentam as suas convicções.

Hans-Georg Gadamer interpreta este fenómeno como uma verdadeira fusão de horizontes, onde a compreensão não implica a substituição da perspetiva própria pela do outro, mas sim a transformação mútua através do encontro. Em *Verdade e Método* (Petrópolis: Vozes, 1999), 687, o autor afirma que **"O ser que pode ser compreendido é linguagem."** — neste contexto, a linguagem transcende a sua função tradicional de veículo da ideia, assumindo-se como o próprio *locus* da sua construção, onde cada argumento introduz uma nova possibilidade interpretativa, ampliando o horizonte daquilo que, anteriormente, se apresentava como evidente.

Esta dimensão assume particular importância quando aplicada à **Arquitetura** e à hipótese central desta investigação. Se a **Ideia de Espaço** resulta da relação entre o **Espaço Real** e o **Espaço Percecionado**, torna-se fundamental reconhecer que esta perceção nunca é exclusivamente individual. O Espaço Real permanece materialmente inalterado; contudo, a ideia que dele construímos encontra-se sujeita a profundas modificações através da influência exercida por terceiros. A leitura crítica de uma obra, a experiência relatada por outro utilizador, uma referência histórica, um texto teórico ou uma simples conversa são capazes de alterar a forma como um espaço é compreendido sem que qualquer alteração física seja efetuada. O objeto arquitetónico permanece inalterado; aquilo que se transforma é a interpretação que dele fazemos.

A **Ideia de Espaço** poderá, assim, ser entendida como uma realidade autónoma relativamente ao próprio **Espaço**, visto que não corresponde apenas à soma entre **matéria** e **perceção**, mas integra também todas as influências que continuamente reformulam essa perceção. O Espaço passa, então, a existir em diferentes níveis: enquanto **construção material**, enquanto **experiência sensível** e enquanto **construção intelectual partilhada**. É neste último domínio que a tertúlia, a crítica e o debate adquirem um papel decisivo, uma vez que se tornam agentes capazes de intervir diretamente sobre a ideia sem modificar o objeto.

A equação proposta nesta investigação pode ser, assim, expandida; se inicialmente, postulava-se que a Ideia de Espaço equivale à soma do Espaço Real e do Espaço Percecionado, é agora imperativo reconhecer que o Espaço Percecionado é, ele próprio, sujeito a uma transformação contínua através do diálogo, da memória coletiva e da influência cultural. Embora o debate não altere a Arquitetura em si, modifica a Arquitetura que cada indivíduo interioriza; a obra **construída** permanece **estática**; a sua **ideia**, por sua vez, permanece **dinâmica**. É precisamente nesta dicotomia, entre a natureza intrínseca do espaço e o seu significado progressivamente atribuído, que reside uma das maiores potencialidades da Arquitetura: a capacidade de gerar realidades que transcendem a sua própria materialidade, coexistindo, simultaneamente, no **Mundo Real** e no **Universo das Ideias**.

8.2. Esferas de Influência em Arquitetura

A Brasileira do Chiado afirmou-se, no século XX, como um dos mais frutíferos palcos de tertúlia da sociedade portuguesa; representando uma esfera cultural de confluência privilegiada para escritores, artistas, arquitetos, políticos e intelectuais — onde partilhavam tempo, reflexões e discordâncias —, transcendia a atmosfera da mera convivialidade, conservando-se como um laboratório vivo de construção de ideias, no qual cada interveniente das 'mesas redondas' contribuía com a sua experiência, formação e perspetiva do mundo. O consenso não constituía o objetivo primordial destes encontros; pelo contrário, a coexistência e confronto de posições divergentes, frequentemente, constituíam engrenagem ao enriquecimento do debate, deixando a ideia de ser propriedade exclusiva do seu formulador para integrar um processo coletivo de aperfeiçoamento, onde cada argumento suscita novas leituras, dúvidas e possibilidades.

Este fenómeno demonstra que o pensamento não se desenvolve de forma isolada, que toda a ideia é, em maior ou menor grau, consequência de ideias anteriores; a **influência** não representa uma limitação à originalidade, mas sim uma das suas condições de existência, e a criação intelectual resulta, assim, da capacidade de selecionar, interpretar, rejeitar ou reformular referências preexistentes, transformando-as numa posição singular. A identidade da opinião constrói-se, paradoxalmente, através da diferença que estabelece em relação ao que foi recebido.

A Arquitetura constitui um dos exemplos mais claros desta condição: o projeto emerge inevitavelmente da interseção entre memória, experiência, observação, técnica, cultura e imaginação. Nenhum arquiteto opera a partir de um vazio conceptual; opera sempre a partir de um património disciplinar e humano herdado, que se encontra em constante reinterpretação. Álvaro Siza sintetiza esta condição ao afirmar que **"Os arquitectos não inventam nada, transformam a realidade."** (Siza Vieira, *Imaginar a Evidência*, 33); importa referir que esta transformação implica não só posse de conhecimento, mas consonante nível de capacidade crítica para discernir quais as influências que devem ser preservadas, reinterpretadas ou descartadas.

A análise das relações entre arquitetos evidencia que a influência não se traduz em execução mimética, mas sim na diversidade de resultados que confere autoria. Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura, apesar de partilharem uma formação comum — uma cultura disciplinar semelhante e uma profunda ligação à Escola do Porto, demonstrando uma atenção rigorosa ao *lugar*, à construção e à permanência da matéria — desenvolvem linguagens próprias e inconfundíveis. Analogamente, Tadao Ando, reconhecendo a importância de Louis Kahn na compreensão da luz enquanto matéria arquitetónica, revela, na sua arquitetura, uma espiritualidade e uma contenção profundamente enraizadas na tradição japonesa. Oscar Niemeyer, herdeiro de muitos dos princípios do Movimento Moderno, propulsionado por Le Corbusier, transforma-os numa arquitetura onde a curva, a plasticidade e a liberdade formal substituem a rigidez compositiva do mestre. A influência configura-se, portanto, enquanto estímulo e não como vírus determinístico.

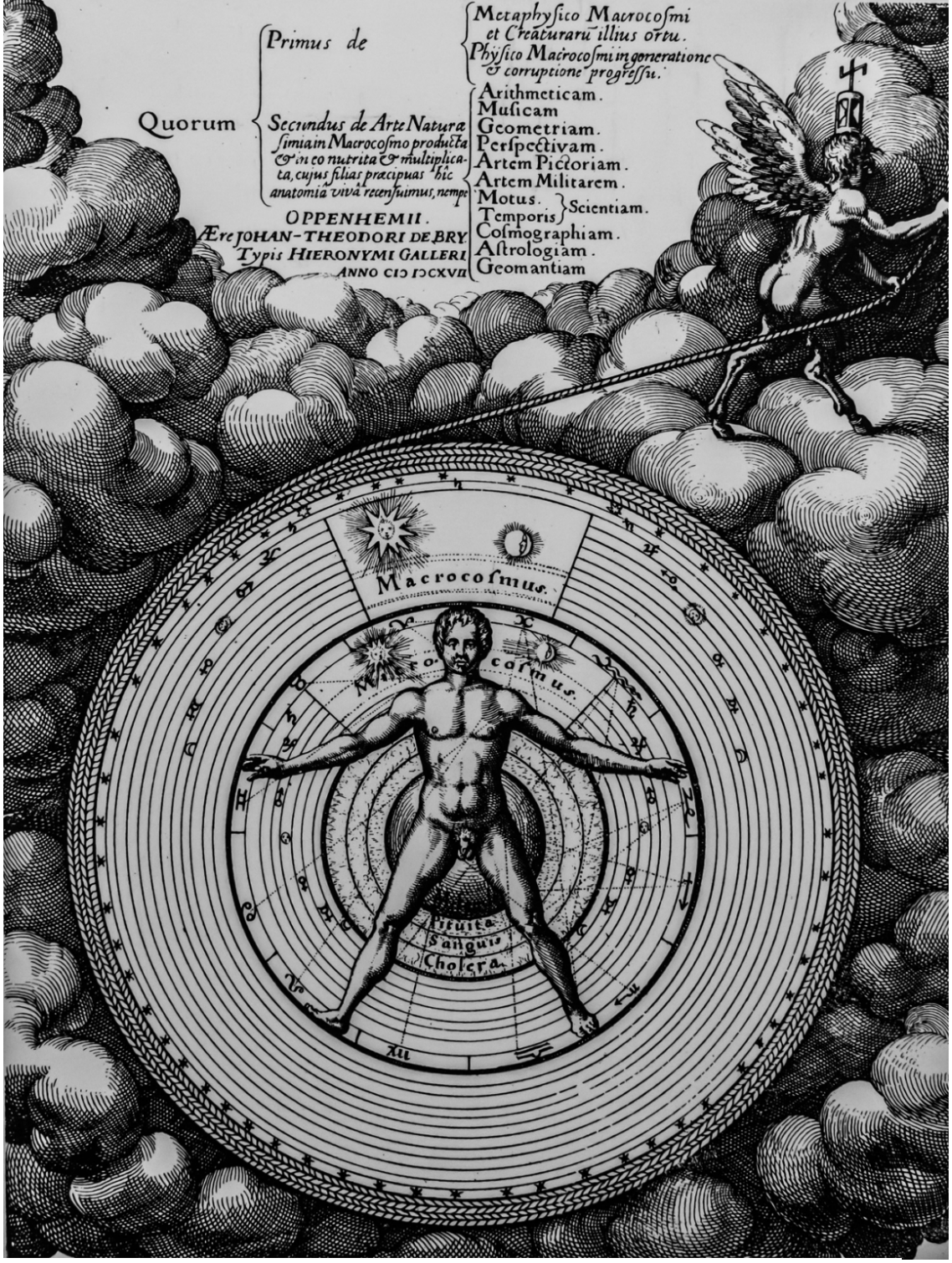
Esta condição transcende a própria disciplina; a Arquitetura tem desde sempre beneficiado da interdisciplinaridade, encontrando na filosofia, na literatura, na pintura, na música, na engenharia e nas ciências naturais argumentos para a compreensão do Espaço e do Homem que nele se inscreve, habita. O perfil do arquiteto ideal proposto por Vitrúvio permanece, inequivocamente, pertinente aos dias de hoje; em *De Architectura*, defende que o conhecimento detido pelo arquiteto deve abranger diversas áreas, incluindo geometria, história, filosofia, música, medicina, direito e astronomia — sem que se lhe seja exigido peritagem nestas áreas (impossível pela complexidade e infinitude inerente ao próprio conhecimento), não lhe deverão ser completamente alheias. A mobilização destes saberes — diretamente ou por latência na memória — é, assim, essencial para que o arquiteto responda eficazmente à complexidade do mundo construído; ao mesmo tempo que conserva e ativa o conhecimento empregado, promove a sua continuidade vital.

"**A ciência do arquitecto é ornada de muitas disciplinas e de vários saberes, estando a sua dinâmica presente em todas as obras oriundas das restantes artes. Nasce da prática e da teoria."** [17]

— **João Menezes Sequeira**, *Vitruvio de architectura* (Lisboa: Edições Labart, 2020), 30.

A perceção da Arquitetura emerge, de igual modo, desta confluência interdisciplinar; onde o historiador denota continuidades culturais, o sociólogo decifra dinâmicas de apropriação, o músico apreende ritmos espaciais, o filósofo questiona a experiência fenomenológica do *lugar*, o utilizador comum enriquece a obra com a memória da vivência quotidiana. Nenhuma destas leituras esgota a obra, antes a amplificam — o edifício permanece materialmente inalterado, mas a sua ideia evolui, submultiplicando-se à medida que novos olhares lhe conferem significado.

[17] Continuação: "A prática consiste na preparação contínua e exercitada da experiência, a qual se consegue manualmente a partir da matéria, qualquer que seja a obra de estilo cuja execução se pretende. Por sua vez, a teoria é aquilo que pode demonstrar e explicar as coisas trabalhadas proporcionalmente ao engenho e à racionalidade."



[08.01] Homem Vitruviano. FLUDD, Robert. *Utriusque Cosmi Historia*. 1617.

Tal como nas tertúlias d'*A Brasileira*, a Arquitetura prospera através do encontro entre diferentes perspetivas. A qualidade de uma ideia não reside na sua impermeabilidade à influência, mas precisamente na sua capacidade de dialogar com outras ideias sem renunciar à sua identidade. Criar implica a seleção, interpretação e transformação; significa aceitar que toda a obra resulta simultaneamente da singularidade do autor e da multiplicidade de vozes que, consciente ou inconscientemente, contribuíram para a sua construção; neste sentido, a confluência de influências não enfraquece a autoria, antes constitui a matéria-prima que permite à Arquitetura renovar-se continuamente, produzindo obras que se inserem no seu tempo, dialogam com o passado e influenciam o futuro.

"Na realidade, como em todas as coisas, também na arquitectura, de uma feição especial, se verificam estas duas realidades: o que é significado e o que significa. O que é significado é a coisa proposta, da qual se fala; o que significa é a evidência baseada na lógica dos conceitos. E, assim, parece que aquele que pretende ser arquitecto se deverá exercitar numa e noutra parte. Convém que ele seja engenhoso e hábil para a disciplina; de facto, nem o engenho sem a disciplina nem esta sem aquele podem criar um artista perfeito. Deverá ser versado em literatura, perito no desenho gráfico, erudito em geometria, deverá conhecer muitas narrativas de factos históricos. Ouvir diligentemente os filósofos, saber de música, não ser ignorante de medicina, conhecer as decisões dos jurisconsultos, ter conhecimento da astronomia e das orientações da abóbada celeste."

— **Sequeira**, *Vitruvio de Architectura*, 30 - 31.

"Precisas dos exemplos? Da Avenida. Do Martim Moniz. Do Rossio. Do Carmo. D'*A Brasileira*."[18]

A iminência de ser colocada a questão — potencialmente arrebatadora do ónus da dissertação — desde cedo 'assombrou' a pertinência desta investigação que, a frágil princípio, parecia procurar nos *lugares* o argumento; o exemplo convincente, meramente ilustrativo, onde repousar as ideias e inquietações preexistentes, como se cada reflexão apenas adquirisse legitimidade ao encontrar correspondência construída na cidade. Ao iniciar o caminho de regresso, ao me rever em tão mais consciente e sereno diálogo com a **Arquitetura da Cidade**, percebo que a resposta deixou de ser relevante e que, portanto, a pergunta perderia o envolvente temor.

Os ***lugares*** foram professores; por vezes dirigimo-nos a eles com determinado tema pré-estipulado sobre o qual detemos já alguma convicção. Alguns obrigam ao descartar da crença por completa lobotomia; mas um bom professor, como um bom *lugar*, antes promove que das certezas façamos dúvida; inclusive sobre o óbvio — que este pelo menos nos inquiete. Neste processo de dissecação de um objeto de estudo, a crescente abstração sobre aquilo que era tomado como evidência elementar, o Espaço, revela pela sua submultiplicação a inexistência de um ponto final único do seu início; à medida que se aprofunda a análise, a estratigrafia da raíz do problema demonstra que, num qualquer setor horizontal, nunca existe a 'coisa isolada' ou a 'célula-base'. Isto porque, ao postular-se que a **Ideia de Espaço** se sobrepõe de imediato — pela incontornável condição humana sensível — ao próprio **Espaço** enquanto entidade autónoma ou conceito inanimado, inere-se uma condição mais do que **Real** ou científica (organismo > sistema > órgão > célula); a da **Perceção** instável, de múltiplas leituras possíveis, de valor relativo e relacional, com base em fatores multidisciplinares também eles inabsolutos voláteis que, sem desdobramento regrado ou sequencial associado, interpenetram-se sem exatidão. Exponenciado pela introdução da **Ideia do Outro**, tece-se um sistema, potencialmente infinito, de relações multilaterais, de atribuição e reformulação de significado espacial. Poderiam ter sido outros os *lugares*-professor, mas a história não seria, então, a mesma; foram motores de pensar, exemplos de ser-se pensante.

Em resposta à questão: Já não preciso dos exemplos enquanto tal. Não porque se tenha esgotado a matéria que teriam a oferecer, mas porque deixaram de possuir o caráter de exemplo; fundiram-se com a nublosa coloidal, em constante produção, que é o **Pensamento**. Habitam-me, agora, o mesmo lugar mental que, por natureza subversor, se seduz com a decomposição da evidência na sua complexidade; o mesmo espaço onde permanecem as conversas, os livros, as imagens e os percursos que, sem darmos conta, acabam por reorganizar a maneira como olhamos o mundo.

[18] A 8 de julho de 2026, a questão é colocada em reunião de orientação.

Talvez toda a investigação seja isto; uma morosa maturação das respostas até que constituam matéria de enunciado, uma maturação de um olhar que vê até que repare — entre a **teoria** e o **Espaço**, o **corpo** medeia e ativa a tríade; recetor-emissor, é agente e testemunha da transformação.

Diz o mestre [Álvaro Siza] que "**um bom arquiteto trabalha devagar**"; ouso acrescentar que "**um bom arquiteto trabalha [cada vez mais] devagar**". A bagagem crescente que pesa às costas torna mais demorada a leitura do que nos rodeia, isto porque a leitura deixa de ser uma única e descomprometida passagem assimilante; desdobra-se nas suas dimensões visíveis e não visíveis, no **absoluto**, que (cada vez mais) me parece insuficiente, e no **relativo** multiplicante, que estimula e suscita sobre o aparente indubitável. Regresso. Percorro devagar, que percorrer também é, então, trabalho do arquiteto.

Regresso não para verificar conclusões, nem para confirmar hipóteses — talvez por isso, a convenção das '**considerações**' ceda aqui lugar às '**reflexões**' finais. Regresso porque nenhum percurso cessa onde aparentemente termina; quando munido de sentido, exige um '**despercurso**'. Não necessariamente pela exata ordem do seu inverso, não necessariamente no mundo físico; é necessária a **repetição**, não do movimento, mas do olhar — e nunca se regressa com o mesmo olhar.

"o poeta do vago só pode ser o poeta da precisão!" [19]

— **Italo Calvino**, *apud*
Zumthor, *Pensar a arquitectura*, 26.

[19] Contexto: "Objectos, obras de arte, que nos tocam são multifacetados, têm muitos, talvez infinitos níveis de significado que se sobrepõem e se entrelaçam e que à luz dos diferentes pontos de vista se alteram.
Mas como se alcança esta profundidade e diversidade numa obra arquitectónica? O vago e o aberto deixam-se projectar? Não se trata de uma contradição para com a exigência de precisão que os escritos de Williams parecem implicar.
Calvino chega através de um texto do poeta Leopardi, que postula o vago, a uma resposta surpreendente: ele descobre que este amante do indefinido nos seus textos relata com exactidão e fidelidade as coisas que descreve e que quer realçar ao descrever, e chega à conclusão: "Eis o que Leopardi exige de nós para podermos apreciar a beleza do vago e do indeterminado! É uma atenção extremamente precisa e meticulosa, na definição minuciosa dos pormenores, na escolha dos objectos, da iluminação, da atmosfera, para se alcançar a imprecisão desejada". Calvino termina com a afirmação aparentemente paradoxal: "**O poeta do vago só pode ser o poeta da precisão**!" [Calvino, Italo, *Lezione americane: sei proposte per il prossimo millenio*, Mondadori, Milan, 1993; (versão portuguesa: Seis propostas para o próximo milénio: lições americanas, Teorema, Lisboa, 1998, p. 78)]
O que me interessa nesta história que Calvino relata não é o convite ao trabalho paciente de pormenor, à precisão que todos nós con-hecemos, mas sim o indício de que a diversidade e riqueza falam das próprias coisas se nós as identificarmos e lhes fizermos justiça.
No âmbito da arquitectura, isto significa para mim tirar a força e diversidade da tarefa arquitectónica, isto é das coisas que a constituem ou a condicionam."

Aguardo o fecho do café, d'*A Brasileira*.
Por meses, este foi matéria de estudo.
Agora, parece-me matéria de memória.
Talvez seja essa a estranha condição dos lugares que verdadeiramente conhecemos:
Deixam de estar inteiramente diante de nós; algo deles desloca-se para dentro, sem que se esgote.
As mesas lá permanecem.
As vozes, não.
Mas ficou qualquer coisa daquilo que disseram:
Não o som; o seu rasto.
Não a conversa; o Espaço depois dela.
Talvez a Arquitetura também se prolongue assim:
No que desaparece sem deixar de existir.

Saio à Rua Garrett.
A fachada permanece.
Mas já não a vejo como uma superfície que separa dois mundos.
O limiar, entre o fora e o dentro, existe na sua dimensão própria;
Num instante de suspensão,
Onde o Espaço, que já não é chegada, ainda não é partida.
Talvez seja aí que a Perceção se recentre, se torne novamente consciente de si; o Espaço prossiga.
No intervalo. Continuo.

O Rossio recebe-me como sempre.
A distância entre o que esperado e o que encontro deixou de me parecer um erro a corrigir.
É uma condição.
Chegamos sempre depois da imagem — da Ideia contaminada — que transportávamos.
E é nesse desfasamento que o corpo começa a compreender; a aceitar e rever nessa condição, na discrepância incontornável, matéria de interesse ao invés de anulação.

O Carmo, de perenidade caduca, permanece mais acima.
Abertura que ocupa o lugar daquilo que já não está. Mas que existe.
Durante algum tempo procurei nele a forma perdida.
Hoje interessa-me mais aquilo que a ausência tornou possível ver; a própria ausência enquanto adição, enquanto camada da estratigrafia do *lugar*, do Espaço que não desvanece, antes intensifica-se na sua Ideia:
Há espaços que o tempo destrói; há espaços que o tempo, ao retirar, torna finalmente legíveis.
A ruína talvez seja uma dessas formas de conhecimento.

Desço ao Martim Moniz.
Já não procuro nele uma cidade que se explique, ou ao seu modelo de habitar.
Há demasiadas cidades dentro daquela praça.
(Talvez seja precisamente por isso que ela resiste a uma leitura única)
Cada presença acrescenta algum significado;
Cada diferença torna visível outra relação.
O Espaço ganha 'espessura' à medida que deixa de pertencer a uma só voz
E passa a ser uma só voz.
E reparo nessa 'espessura' com um olhar que nunca foi inteiramente meu.
Sempre acompanhado; pelo que li e ouvi, por quem me ensinou a reparar,
Por quem, sem saber, alterou o *lugar* antes mesmo que o voltasse a encontrar.
É talvez aqui que tudo se torna mais inquietante: no coabitar do
Espaço Real, aparentemente imóvel;
Com a sua Ideia — pelas práticas (sociais) várias que nele ocorrem —, corrente dinâmica.
As gentes de reação ou, e, espectadores da perceção; *superposição*.
Uma parede não se altera porque alguém falou dela;
Mas nós já não a encontramos da mesma maneira.
A Arquitetura permanece no mundo;
A sua Ideia continua a circular.

Volto à Avenida.
Não procuro já nela aferição. Percorro-a, habituando.
E nesse crescente fenómeno, que já não é vulnerabilidade, mas preparação;
As fachadas passam,
Os intervalos sucedem-se,
A cidade repete-se.
Deixa de ser objeto arquitetónico e torna a ser Arquitetura do seu percurso.
Os *lugares* fizeram-se pensamento.
O pensamento fez-se, entretanto, parte dos *lugares*.
E já não consigo separar completamente uma coisa da outra; talvez nunca tenha sido possível.
Talvez a Ideia de Espaço seja, justamente, essa impossibilidade de separar:
Aquilo que existe,
Aquilo que sentimos existir,
Aquilo que nos ensinaram a ver,
Aquilo que imaginamos antes de chegar,
Aquilo que descobrimos depois de partir,
E tudo o que entre essas coisas se transforma.

Desvio-me à Fonte Luminosa.

A água continua a correr.

Devolve à noite aquilo que o dia guardara invisível, inaudível; impercetível.

A Luz nova toca a superfície. E alterna-se a leitura sobre o que não se alterou.

O que vejo já não é, exata e icontornavelmente, aquilo que antes me sobranceara a ida:

O Espaço permanece;

A Luz difere.

E entre ambos surge, então, uma ‘coisa’ que não pertence inteiramente a nenhum dos dois:

A Ideia — Esta sim, pertence-me, (s)em exclusividade.

Permaneço por instantes, tenebrosos existencialistas.

Coloco e aceito a possibilidade de nunca ter procurado definição da matéria a investigar.

E concluo, por fim, que o que procurei foi um lugar onde essa definição deixasse de ser suficiente.

E encontrei-o.

Não num edifício.

Nem numa praça.

Nem numa rua.

Mas no intervalo entre o que o Espaço é e aquilo que, perante e com ele, conseguimos pensar.

E é infinito o rol de direções do pensamento; infinita cada direção.

A viagem é o traço das direções tomadas, com toda a fenomenologia que a carrega de significado.

Os percursos; fragmentos da viagem.

Foi necessário percorrer a cidade para chegar a um lugar que não tem morada.

Compreendo, agora melhor, a escolha dos passos.

Nunca foram provas. Eram encontros.

E os encontros, quando esses verdadeiramente acontecem, não terminam quando nos afastamos:

Continuam. Constroem-nos.

O percurso termina. Mas a viagem, com(o)

O Espaço, continua.

Continuo a voltar a ele; a procurá-lo. Com outro olhar.

Não porque tenha finalmente aprendido a vê-lo.

Mas porque descobri que ver é também uma forma de continuar a procurá-lo.

Ergo o olhar.

A água continua a correr.

A cidade permanece diante de mim.

Desta vez, não preciso de a explicar. Basta-me percorrê-la, viajá-la, repeti-la.

Devagar.

PLENILÚNIO

As horas pela alameda
Arrastam vestes de seda,

Vestes de seda sonhada
Pela alameda alongada

Sob o azular do luar…
E ouve-se no ar a expirar —

A expirar mas nunca expira
Uma flauta que delira,

Que é mais a **ideia** de ouvi-la
Que ouvi-la quase tranquila

Pelo ar a ondear e a ir…

Silêncio a tremeluzir…

Pessoa, Fernando. *Ficções do Interlúdio*
(Lisboa: Ática, 1942, 15ª Edição), 68.

Lista de Imagens:

[00] Quinto Alçado da Baixa Lisboeta [Percurso]; orientação a Nascente. (Imagem de satélite, © *Apple Inc - Maps*)

[M.01] Modelo de localização parcial da cidade de Lisboa — **Eixo da Almirante Reis** [parcial]

[M.02] Modelo de localização parcial da cidade de Lisboa — **Praça Martim Moniz** [Mouraria]

[M.03] Modelo de localização parcial da cidade de Lisboa — **Rossio e Teatro D. Maria II** [a Norte da praça]

[M.04] Modelo de localização parcial da cidade de Lisboa — **Igreja do Convento do Carmo** [Museu Arqueológico]

[M.05] Modelo de localização parcial da cidade de Lisboa — ***A Brasileira* do Chiado** [acesso a Sul do lote]

[01.01] Eixo da Almirante Reis; Avenida Almirante Reis e Rua da Palma. (Imagem de satélite. © *Apple Inc - Maps*)

[01.02] Ponto de Partida; extremo Norte do Eixo da Almirante Reis — Pç. Francisco Sá Carneiro [Areeiro]. (Fotografia, c. 1957. © *Estúdio Horácio de Novais*)

[01.03] Alçado de rua à cota alta da Avenida Almirante Reis — dois exemplos anónimos [aproximação focal] (Fotografia, 2026. © *Tomás Mota*)

[01.04] Alçado de rua à cota alta da Avenida Almirante Reis — exemplos anónimos [segmento parcial] (Fotografia, 2026. © *Tomás Mota*)

[01.05] Três gavetos da Avenida Almirante Reis — sobreposição de contornos. (Fotografia, 2026. © *Tomás Mota*)

[01.06] Interseção entre a Avenida Almirante Reis e a Alameda Dom Afonso Henriques, 194-. (Fotografia. © *Estúdio Mário Novais*)

[01.07] Zona 'cinzenta' de transição entre a Avenida Almirante Reis e subsequente Rua da Palma, 1940-59. (Fotografia. © *António Passaporte*)

[01.08] Fim de Linha; extremo Sul do Eixo da Almirante Reis — Praça Martim Moniz [Mouraria], c. 1953. (Fotografia. © *António Passaporte*)

[02.01] Evolução do *lugar* da Praça Martim Moniz ao longo do Tempo. (Desenho técnico, © *C.M.Lisboa*)

[02.02] Praça Martim Moniz, 195-**.** (Fotografia, © *Judah Benoliel*. PT-AMLSB-CMLSBAH-PCSP-004-JBN-004052)

[02.03] Praça Martim Moniz, desde o extremo norte. (Fotografia, 2025. © *Tomás Mota*)

[02.04] Vista da Praça Martim Moniz, 1962. (Fotografia. © *Judah Benoliel*. PT-AMLSB-CMLSBAH-PCSP-004-JBN-005036)

[02.05] *Mobile: La Ciudad* (1960). Alexander Calder. (Fotografia. © *Calder.org*)

[03.01] Praça D. Pedro IV [Rossio] — destaque à fachada do Teatro Dona Maria II. (Fotografia, ant. 1887 © *Autor desconhecido*)

[03.02] Planta Geral do Teatro D. Maria II; piso térreo, c.1942. (Digitalização de desenho técnico. © *Fortunato Lodi*)

[03.03] Teatro Nacional Dona Maria II. Perspetiva à boca de cena; anterior ao incêndio de 2 de dezembro de 1964. (Fotografia. © *Autor desconhecido*)

[03.04] Teatro Nacional Dona Maria II.Perspetiva à boca de cena; reconstrução após incêndio de 1964. (Fotografia. © *Autor desconhecido*)

[03.05] Pirâmides de Gizé. Imagem sob perspetiva icónica, não-banal. (Fotografia, 2014. © *Ahmed Salama*)

[03.06] Pirâmides de Gizé. Apresentação de contexto real, banal. (Imagem de satélite. © *Apple Inc - Maps*)

[03.07] Villa Savoye. Imagem sob perspetiva icónica, não-banal. (Fotografia. © *Autor desconhecido*)

[03.08] Villa Savoye. Apresentação de contexto real, banal. (Imagem de satélite. © *Apple Inc - Maps*)

[04.01] Igreja do Carmo, interior, 1949 [voltado à cabeceira]. (Fotografia. © *Estúdios Mário Novais*, in a.f. C.M.Lisboa)

[04.02] Reconstituição em modelo virtual da Igreja do Carmo; transepto e cabeceira. (Modelo. © *HWITHN*)

[04.03] Igreja do Carmo no atual estado de ruína; transepto e cabeceira. (Fotografia. © *HWITHN*)

[04.04] Reconstituição em modelo virtual da Igreja do Carmo; corpo [naves laterais e central]. (Modelo. © *HWITHN*)

[04.05] Igreja do Carmo no atual estado de ruína; corpo [naves laterais e central]. (Fotografia. © *HWITHN*)

[04.06] Igreja do Carmo, interior, c. 1954 [voltado à entrada]. (Fotografia. © *Estúdios Mário Novais*, *in* a.f. C.M.Lisboa)

[04.07] Solar dos Magalhães em estado de ruína, anterior à intervenção de Álvaro Siza, exterior. (Fotografia aérea. © *C.M.Amarante*)

[04.08] Museu de Identidade e Memória de Amarante [MIMAR] após reformulação de Álvaro Siza, exterior. (Fotografia aérea. © *C.M.Amarante*)

[04.09] Museu de Identidade e Memória de Amarante [MIMAR] após reformulação de Álvaro Siza, exterior. (Fotografia aérea. © *C.M.Amarante*)

[04.10] Topo de acesso ao Antigo Mercado do Carandá**.** (Fotografia. © *Manuel Magalhães*)

[04.11] Antigo Mercado do Carandá, exterior aéreo. (Fotografia aérea. © *Manuel Magalhães*)

[04.12] Antigo Mercado do Carandá em funcionamento comercial, interior. (Fotografia. © *Manuel Magalhães*)

[04.13] Mercado original, antes da reconversão, interior. (Fotografia. © *Manuel Magalhães*)

[04.14] 'Campo de colunas decapitadas', após reconversão, exterior. (Fotografia. © *Duccio Malagamba* DM-006-285)

[04.15] Aproximação ao 'campo de colunas decapitadas', exterior. (Fotografia, © *Autor desconhecido*)

[04.16] Sala performativa integrada na obra de reconversão, interior. (Fotografia, © *Christian Richters*)

[04.17] Museu Kolumba, exterior [gaveto]. (Fotografia. © *Rasmus Hjortshøj Studio*)

[04.18] Museu Kolumba, interior. (Fotografia. © *Rasmus Hjortshøj Studio*)

[04.19] Detalhe de união entre fragmentos da construção antiga e a 'argamassa moderna' agregadora. (Fotografia. © *Rasmus Hjortshøj Studio*)

[04.20] Detalhe de união entre fragmentos da construção antiga e a 'argamassa moderna' agregadora. (Fotografia. © *Rasmus Hjortshøj Studio*)

[05.01] Fachada d'*A Brasileira* do Chiado, segundo projeto de Norte Júnior de 1925. (Fotografia, 1966. © *Autor desconhecido*)

[05.02] Pórtico de entrada, à saída d'*A Brasileira* do Chiado, interior. (Fotografia, 2025. © *O Valor do Tempo*)

[05.03] Redesenho da fachada d'*A Brasileira* do Chiado, segundo projeto de Norte Júnior, 1925. (Fotografia. © *Tomás Mota*)

[05.04] Anúncio à inauguração d'*A Brasileira* do Chiado [15 de novembro de 1908]. (Recorte © *Autor desconhecido*)

[06.01] Seleção de imagens várias. (Digitalização. *in*: *Os Cafés de Lisboa*. © *Marina Tavares Dias & Quimera Editores*)

[06.02] Gaveto d' *A Brasileira* de Braga. (Fotografia. © *Autor desconhecido*)

[06.03] Seleção de imagens. (Digitalização. *in*: *Os Cafés de Lisboa*. © *Marina Tavares Dias & Quimera Editores*)

[06.04] Seleção de imagens. (Digitalização. *in*: *Os Cafés de Lisboa*. © *Marina Tavares Dias & Quimera Editores*)

[06.05] Evolução da chávena d'*A Brasileira* ao longo de cinco décadas. (Digitalização. *in*: *Os Cafés de Lisboa*. © *Marina T. Dias & Quimera Editores*)

[07.01] Ementa sobre a mesa. (Fotografia, 2025. © *Tomás Mota*)

[08.01] Homem Vitruviano. FLUDD, Robert. *Utriusque Cosmi Historia*. 1617. (Frontispício original, Volume I. © *Robert Fludd*)

Lista de Referências Bibliográficas:

Araújo, Norberto de. *Peregrinações em Lisboa*. Lisboa: Vega, 1992.

Aristóteles. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005, 2ª Edição.

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994

Ching, Francis D. K. *Architecture: Form, Space, and Order*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2007, 3ª Edição.

De Certeau, Michel. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998, 3ª Edição.

Dias, Marina Tavares. *Os Cafés de Lisboa*. Lisboa: Quimera Editores, 1999, 1ª Edição.

Didi-Huberman, Georges. *Diante do Tempo.* Belo Horizonte: UFMG, 2015.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdade e Método.* Petrópolis: Vozes, 1999, 2ª Edição.

Heidegger, Martin. *"Construir, Habitar, Pensar"* in *Ensaios e Conferências.* Petrópolis: Vozes, 2012.

Lefebvre, Henri. *La Production de L'espace*. Paris: Anthropos, 1981, 2ª Edição.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção.* São Paulo: Martins Fontes, 1999, 2ª Edição.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Abingdon: Routledge, 2012.

Moneo, Rafael. *La vida de los edifícios*. Barcelona: Acantilado, 2017, 1ª Edição.

Norberg-Schulz, Christian. *Genius Loci: Paesaggio Ambiente Architettura*. Milano: Electa, 1986.

Pallasmaa, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses.* Chichester: Wiley-Acadamy, 2008.

Pessoa, Fernando. *Ficções do Interlúdio*. Lisboa: Ática, 1942, 15ª Edição.

Platão. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949, 9ª Edição.

Rodrigues, José Miguel. *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura: Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: dois exemplos*. Porto: Afrontamento, 2013, 1ª Edição.

Rossi, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 2ª Edição.

Saramago, José. *Ensaio Sobre a Cegueira*. Porto: Porto Editora, 2015.

Siza Vieira, Álvaro. '*Simetrias*'. Lisboa: RTP, 02.01.2023.

Siza Vieira, Álvaro. *'Solar dos Magalhães'*. Amarante: C.M. Amarante, 2025.

Siza Vieira, Álvaro. *01 Textos*. Porto: Civilização Editora, 2009.

Siza Vieira, Álvaro. *02 Textos*. Lisboa: Parceria A.M. Pereira, 2018.

Siza Vieira, Álvaro. *04 Textos.* Lisboa: Parceria A.M. Pereira, 2022.

Siza Vieira, Álvaro. *Imaginar a Evidência*. Porto: Edições 70, 2009, 1ª Edição.

Sequeira, João Menezes. *Vitruvio de architectura*. Lisboa: Edições Labart, 2020.

Soares, Bernardo. *Livro do Desassossego*. Lisboa: Luso Livros, 2013, 1ª Edição.

Teixeira, Manuel Correia. *As praças na cultura urbana portuguesa*. Porto: Afrontamento, 2023.

Venturi, Robert. *Complexidade e Contradição em Arquitetura*. São Paulo: Edições Martins Fontes, 1995, 1ª Edição.

Zumthor, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

Zumthor, Peter. *Atmospheres: Architectural Environments: Surrounding Objects*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, 1ª Edição.