Entre a Abstração e a Natureza

Considerações sobre o lugar na experiência de arquitetura

Maria Teresa Costa Guedes
FAUP | 2015

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura
Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto
Orientador: Professora Doutora Teresa Manuel Almeida Calix Augusto

Agradecimentos

À Professora Doutora Teresa Calix pela disponibilidade, empenho e entusiasmo com que acompanhou todo o processo, por todas as correcções, sugestões e dicas exaustivas e esclarecedoras, permitindo ao trabalho obter a clareza e dinâmica final.

Aos amigos, de faculdade, de trabalho, de viagens, de vida, presentes ou já ausentes, pelas memórias e experiências.

À Nina, por toda a companhia silenciosa e terapêutica, durante dias e noites a fio.

Ao meu pai, por absolutamente tudo e mais alguma coisa.

Para a minha mãe.

Resumo

Desde tempos remotos que o homem constrói tendo por base uma relação direta como o seu contexto natural, não só por apropriação mimética e através recolha de matéria prima para as suas construções, mas também como condição primordial para a procura do abrigo e, consequentemente, para a criação da arquitetura, fazendo dela o paradigma das suas formas construídas. Hoje em dia, esta condição alterou-se. A sua relação tornou-se essencialmente estética, sensorial e aprazível, e as forças naturais são vistas como uma essência benigna para a existência do homem.

A arquitetura é o reflexo disso mesmo, tendo vindo gradual e esporadicamente a procurar novas relações com a envolvente natural, não só pela conexão mais evidente com o terreno e o contexto, mas igualmente utilizando o natural como matéria abstrata que se reflete na materialização arquitetónica. A investigação pretende assim incidir sobre os dois conceitos - abstração e natureza - verificando de que forma como se complementem na criação de lugares e experiências singulares, fenomenológicas e sensoriais. Inseridos numa época pautada essencialmente por uma realidade fortemente acelerada e marcadamente visual, interessa perceber de que forma estas oportunidades *"frágeis"*, exacerbados pelo seu contexto bruto natural, desafiam o ritmo e os padrões contemporâneos, conseguindo gerar momentos marcantes e inesperados, atendendo, de uma forma ou de outra, à condição essencial do homem.

Fruto da experiência pessoal passada em diversos contextos díspares, de uma vontade de explorar o meu próprio fascínio por determinadas preferências arquitetónicas, *"Entre a Abstração e a Natureza"* pretende ser isso mesmo: uma oportunidade para abordar temáticas, explorar conceitos e assumir diversos pontos de navegação que estejam *"entre"* estes dois termos, com o intuito de perceber porque arquiteturas que se desenvolvem segundo esta vertente particular e sensível criam lugares distintos e se assumem como experiências significativas relativamente a outras expressões e contextos.

Abstract

Since long ago man builds based on a direct relationship with his natural context, not only by mimetism and by gathering raw materials for their constructions, but also as a primordial condition for seeking shelter and, consequently, for the creation of architecture, making it the paradigm of its built forms. Nowadays, this condition has changed. Its relationship became essentially aesthetic, sensory and pleasant, and natural forces are seen as a benign essence to man's existence.

Architecture is the reflection of this, beginning gradually and sporadically to seek new relationships with the natural environment, not only for the more evident connection with the landscape and the context, but also using the natural as an abstract matter that is reflected in the architectural materialization. Thus this research aims to focus on the two concepts - abstraction and nature - verifying how they complement the creation of places and unique phenomenological and sensory experiences. Being in an time essentially marked by an accelerated and visual reality, it is interesting to understand how these *"fragile"* moments, exacerbated by their natural raw context, challenge the rhythm and the contemporary standards, managing to generate striking and unexpected moments, bearing in mind, in a way or another, the essential condition of man.

Fruit of a personal experience lived in many different contexts, and also a wish to explore my own fascination with certain architectural preferences, *"Between Abstraction and Nature"* aims to be exactly that: an opportunity to address thematics, explore concepts and assuming many navigation points that are *"between"* these two terms, in order to understand why architectures that are developed under this particular and sensitive perspective, create distinct places and are assumed as significant experiences in relation to other expressions and contexts.

Índice

Introdução 11

1 | Condição Contextual 19
- **1.1. Dos conceitos** 23
  - 1.1.1. Abstração 23
  - 1.1.2. Natureza 27
  - 1.1.3. Paisagem 29
- **1.2. Da ascensão da tecnosfera à necessidade contextual** 41
  - 1.2.1. A modernidade onírica - uma nova imagem da cidade e a 'revolução protética' 41
  - 1.2.2. Do Estilo Internacional ao Organicismo Empírico 51
  - 1.2.3. Da especificidade do Pós-Guerra ao Regionalismo Crítico - uma revisão da modernidade 71
- **1.3. Das interdisciplinaridades** 91
  - 1.3.1. Arte Conceptual, Minimalismo e o 'Campo Expandido' 91
  - 1.3.2. Land Art 101

2 | Condição Cíclica 111
- **2.1. A Natureza na criação do lugar - referências e essências** 115
  - 2.1.1. Do nómada ao 'Homo Faber' 115
  - 2.1.2. Abstração, Natureza, Geometria, Corpo 119
  - 2.1.3. 'Arquitetura sem Arquitetos' - expressão existencial 129
  - 2.1.4. Genius Loci - 'Sense of place', 'Taking place', 'Making place' 141
- **2.2. O Lugar e a influência no Homem - comportamentos** 157
  - 2.2.1. A Natureza como condição - contextos 157
  - 2.2.2. O lugar como gerador - diferenças e atitudes 161
  - 2.2.3. Construir o lugar na praia 185
- **2.3. O Homem e o Retorno à Natureza - sensibilidades e expressões arquitetónicas** 191
  - 2.3.1. A universalização - 'loss of horizon' e o processo de 'delapidação' 191
  - 2.3.2. Hegemonia do olho e o reencontro sinestético 203
  - 2.3.3. A dimensão temporal - atemporalidade, realidade, evolução natural 215
  - 2.3.4. Natureza como presença e estímulo 225
  - 2.3.5. Arquitetura frágil 237

3 | Exemplos 247
- 3.1. Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez (1971-73) 251
- 3.2. Centro de visitantes e miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, (2012) 265
- 3.3. Termas de Vals, Peter Zumthor (1996) 277

Conclusão 291

Bibliografia 298

Índice de imagens 306



Imagem_1: Casa Malaparte, Adalberto Libera, Capri, Itália,1937. ©Francois Halard
http://francoishalard.com/wp-content/uploads/2014/08/Villa-Malaparte-Fran%C3%A7ois-Halard-006.jpg (acedido a 24.03.2015).

Introdução

"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." [1]

Desde sempre, a natureza foi a fonte de inspiração para o homem e para a sua arquitetura. Esta lógica prolonga-se ao longo da história, culminando na arquitetura contemporânea e hoje, os termos *"verde"*, *"orgânico"*, *"evolutivo"* ou *"sustentabilidade"* descrevem, em grande parte, alguns dos pressupostos, mais ou menos claros, que se encontram subjacentes à sua relação. Pelo menos, são esses os conceitos que pairam no ar quando sou questionada sobre o assunto da minha dissertação, ou quando procuro livros, publicações e referências sobre o assunto. Apercebi-me que, de facto, o tema não era tão explícito e óbvio como inicialmente me parecia, e isso, de certa forma, inquietou-me e agradou-me. A inquietação derivou da dúvida relativamente à minha capacidade para materializar a hipótese de trabalho, mas ao mesmo tempo agradou-me que o que me propunha a desenvolver não estava inserido em nenhum desses *"rótulos"*.

O tema da presente dissertação é assim o reflexo de uma procura pessoal e de uma maneira particular de encarar a arquitetura. Sempre me fascinou a relação intrínseca da obra com a envolvente e o contexto natural. Este fascínio que primeiramente se traduzia numa ingenuidade intuitiva associada ao ato de projetar, cresceu como algo mais definido, e assumiu-se fortemente como uma preferência ao longo do curso.

O ano que vivi na Suécia permitiu-me ter contacto com outros países de características naturais notoriamente distintas. No entanto, foi com uma viagem à Noruega que passei a encarar a arquitetura de outro modo; experienciei uma arquitetura que tem em conta a relação com a paisagem de uma forma extremamente significativa e intencional, mas, ao mesmo tempo, que a trata com imenso respeito. Fascinou-me o facto de intervenções pontuais tão humildes conseguirem produzir uma experiência tão memorável e intensa, analisando o contexto bruto de forma tão arguta, sem qualquer ponto de referência, e conseguindo criar uma relação recíproca com ele; propondo novos pontos de vista e percursos a serem vividos, que desvendam uma nova maneira de ler o cenário e uma sensibilidade que só através da experiência sensorial consegue ser plenamente concretizada.

Um ano mais tarde, em estágio, foi a vez da experiência da Dinamarca. Porém, aquela intensidade que me havia encantado nos percursos noruegueses foi abafada por uma preponderância da imagética que frequentemente visa substituir a experiência no local, não só na materialização final, mas, igualmente, nas fases de projeto. As obras sentem-se vazias, afundadas em conceitos justificativos e projetuais, que

[1] ZUMTHOR, Peter, *Pensar a Arquitectura*, 2ª ed. ampliada, Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p. 17.



Imagem_2: Cretto di Burri, Alberto Burri, Gibellina, Sicilia, Itália,1989. ©Carlo Columba.
http://www.lacooltura.com/2015/07/alberto-burri-materia-gesto-forma/ (acedido a 12.09.2015).

nada significam, nem perduram na memória para além de um deslumbramento fugaz e momentâneo.

Tudo isto levou-me a repensar a importância da experiência do lugar, não só por parte do espetador da obra, como também do arquiteto como autor da forma de interpretar e projetar. Conduziu-me a repensar em todo o percurso académico e em tudo o que nos foi transmitido ao longo do curso, acerca da importância do contexto e da envolvente, das *"relações natural-construído"*, apontando para a essência do projeto, que tantas vezes ouvimos sem verdadeiramente assimilarmos a ideia fundamental. Tudo isto assumia agora muito mais pertinência, e o meu olhar em relação às obras tornou-se mais claro, crítico e seletivo.

Desta forma, a presente dissertação propõe incidir na interpretação da relação entre a **natureza** - a realidade material e natural que, em certa medida, detém uma autonomia relativamente ao homem e à sua cultura, mas que atua como suporte da mesma *"(...) a nossa fonte primordial de conhecimento externo e objeto da nossa especulação sobre nós mesmos em relação a tudo o resto"* [2] - e a **abstração** - os processos geométricos inerentes à atuação do Homem que ao mesmo tempo que contrariam as forças naturais, também fazem delas paradigma nas suas formas construídas. A arquitetura reconhece-se, então, como a expressão máxima do Homem definida sob a condição de um determinado ambiente ou contexto *"fornecendo uma base para perceção e um horizonte de experimentação e compreensão do mundo."* [3]

"Entre a abstração e a natureza" corresponde, então, ao título que sintetiza uma investigação que se propõe mediar entre os dois conceitos que integra e reconhecer de que forma se relacionam e complementam na criação do *"lugar"* em arquitetura. A palavra *"entre"* pode compreender, de facto, muitas nuances. Aquela que proponho ressaltar corresponde à experiência do lugar de um ponto de vista fenomenológico, mais emotivo e sensorial, de acordo com a realidade presente, mas que ao mesmo tempo revela uma sensibilidade intemporal.

Face a uma nova realidade arquitetónica, seduzida por um universo contextual repleto de imagética, onde *"já não sabemos muito bem porque escolhemos determinada forma e não outra"*[4], pretende-se deixar um apelo à importância da vivência da obra de um ponto de vista háptico[5], onde o entorno natural assume um papel preponderante no estímulo de perceções e induções projetuais.

---

[2] CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p. 4.
[3] PALLASMA, Juhani, *The eyes of the skin: architecture and the senses*, John Wiley & Sons, Chichester, 2005, p. 41.
[4] BAUDRILLARD, Jean; NOUVELLE, Jean, *Les objets singuliers: architecture et philosophie*, Calmann-Lévy, Paris, 2002, p. 95.
[5] Neste caso, pretende-se que o termo 'háptico' não remeta apenas para uma definição direta ao toque. Se considerarmos que a pele reveste todo o nosso corpo, incluindo mesmo a córnea, podemos, então, assumir que uma perceção háptica abarca a totalidades dos nossos sentidos.



Imagem_3: Valley Curtain, Christo e Jean-Claude, Rifle, Colorado, 1970-1972. ©Christo
http://christo.vaesite.net/__data/d561751e276a732c5693aa31b47239b2.jpg (acedido a 10.09.2015).

Paralelamente, interessa perceber, ainda, até que ponto uma aproximação do projeto a uma natureza mais *"em bruto"* consegue gerar sensações e experiências únicas e distintas relativamente a outros contextos, como é o caso de uma zona essencialmente urbana.

Essencialmente interessa-me perceber de que forma o arquiteto apreende um cenário, uma paisagem, um ambiente natural, desvendando-o e interpretando-o, tomando uma posição quanto à possibilidade de intervenção sobre o mesmo, e gerando, assim, um novo *"lugar"* tendo em conta as condicionantes do sítio. Como afirma Norberg Schulz é necessário que os edifícios consigam *"(...) recolher as propriedades do lugar e trazê-las perto do homem. A base da arquitetura é, portanto, perceber a 'vocação' do lugar."*[6] O tema da dissertação é, por isso, o resultado e o reflexo de um conjunto de experiências que influenciaram a forma como a arquitetura me fascina. Tanto a formação académica, como as viagens à Escandinávia e ao Japão, e as influências que fazem parte da minha experiência de vida, encontram, por isso, um conforto muito particular nesta vertente sensível da arquitetura.

Assim, a estrutura da prova está dividida em três partes distintas. A primeira pretende enquadrar a relação do homem e da natureza considerando um ponto de vista histórico não exaustivo que tem início com a reviravolta ideológica da Revolução Industrial e o movimento moderno - a *"tabula rasa"* - passando pela heterogeneidade do pós-modernismo e, particularmente, a vertente do regionalismo crítico, até aos movimentos artísticos que demonstram maior sensibilidade em relação ao contexto natural e que revelam uma interdisciplinaridade assumida com a arquitetura, nas suas formas, gestos e conceitos, sobretudo na atualidade, como é o caso da Land Art.

Enquanto na primeira parte se procura apresentar uma exposição mais factual, na segunda o intuito é explorar várias noções ligadas à *"criação do lugar"*, com uma maior flexibilidade cronológica, deixando sempre claro o ciclo de influências e relações Natureza - Lugar - Homem e de retorno à Natureza. Trata-se portanto de um exercício de reflexão em torno de várias ideias, onde se procura explorar conceitos, encontrar influências e salientar diferenças, percebendo até que ponto a criação do *"lugar"* em diferentes contextos e ambientes condiciona o comportamento e as atitudes do homem e, consequentemente, a sua resposta arquitetónica, que, por sua vez, se traduz no reflexo da cultura e da experiência de vida de cada arquiteto.

6 NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, 1ª ed., Rizzoli, New York, 1980, p. 23.



Imagem_4: Piscina Poça do Gomes, Ponta da Cruz, Funchal, Madeira, Portugal. © Alisa Dubik. https://www.flickr.com/photos/alisa_dubik/5643407798/sizes/l (acedido a 13.09.2015).

Por fim, a terceira parte, relativa à escolha dos exemplos, apresenta como principal premissa a reflexão sobre a experiência do *"lugar"*, tentando da melhor forma exprimir esta vivência, com o intuito de revisitar as sensações e as perceções resultantes da experiência intrínseca do projeto e da obra, e entender (ou pelo menos tentar) o que, num determinado momento, emergiu como algo inexplicável e intenso. Procurou-se, por esta razão, refletir sobre uma variedade tipológica e geográfica interessante, abrangendo escalas, locais, géneros e naturezas diversificadas. Em suma, a escolha dos exemplos é o reflexo da minha própria experiência de diversos lugares que considero terem sido, de uma forma ou de outra, influências decisivas na formação do eu, e no modo como penso a arquitetura.

1 | Condição Contextual

O primeiro capítulo da presente dissertação pretende abordar uma exposição mais factual e cronológica sobre a mudança de paradigma entre abstração e natureza ao longo do tempo. Começando por uma breve clarificação dos termos chave do trabalho, este não tem, contudo, a pretensão de ser uma assimilação exaustiva da história, mas sim o objetivo de destacar várias fases onde as relações - vínculos e confrontos - entre a arquitetura e a natureza se manifestam de forma mais intencional e explícita. Decidiu-se, portanto, balizar um período da história, nomeadamente a época compreendida entre o início da Revolução Industrial e as várias vertentes do pós-modernismo.

Esta escolha deve-se ao facto de se entender a Revolução Industrial como um 'ponto' de viragem na relação entre a cidade e o mundo, e, consequentemente, entre o homem e a natureza. A permanente vontade de desenvolvimento a que se associou a invenção do caminho de ferro veio estilhaçar os limites e abrir novos horizontes e perspetivas para um mundo que afinal não se conformava em ser finito. A relação subsistência relativamente ao contexto foi substituída por domínio e a interdependência entre homem e natureza dá lugar a uma desvinculação em prol de uma nova realidade promissora. O homem começa a centrar-se mais na cidade fazendo dela o ícone da prosperidade, estabilidade e realização física e mental, mantendo-se fiel a esta conceção até aos dias de hoje.

Nos sub-capítulos seguintes pretende-se abordar as consequências desta viragem no panorama arquitetónico, expondo, assim, o contraste explícito entre os princípios do Estilo Internacional e do organicismo empírico. Estes últimos tentando restabelecer o vínculo sensível e humano na relação com a natureza que a produção arquitetónica da altura começava a perder, fruto da indústria e dos sistemas de pré-fabricação, bem como da sua postura essencialmente funcionalista e unilateral.

O período pós-modernista, tanto no panorama arquitetónico como multi-disciplinar, ramificou-se em várias tendências. Enquanto algumas continuavam o legado progressista, outras pretendiam uma abordagem mais comedida, unindo o progresso inevitável a uma aproximação mais sensível de cada contexto, como foi o caso da vertente do regionalismo crítico. Do mesmo modo, nas artes as suas conceções intemporais relativamente ao estatuto de escultura também se alteram, e surgem movimentos que detêm uma certa ambiguidade face à área onde realmente se inserem. A Land Art, detém uma expressão, uma escala e uma sensibilidade peculiar face ao ambiente natural que a tornam numa referência estética sensual e plástica quando transposta para o panorama da arquitetura contemporânea.

Com esta primeira abordagem pretende-se, assim, reconhecer e garantir ao leitor uma breve mas abrangente leitura da história dos últimos anos com o intuito de criar

uma base lógica para que a compreensão dos temas seguintes esteja enquadrada e para que o seu entendimento seja facilitado, ao oferecer um ponto de retorno onde várias ideias se possam cruzar mas, simultaneamente, possam estar sempre associadas a uma linha temporal concreta.



Imagem_5: Cerro del Obispo, Christ & Gantenbein, Ruta del Peregrino, San Luis Potosí, México, 2012. ©Iwan Baan.
http://www.revistaplot.com/en/simbolo-del-peregrino/ (acedido a 13.09.2015).

1.1. Dos conceitos

1.1.1. Abstração

Como introdução à dissertação, e de forma a garantir todas as desambiguações, julga-se, antes de tudo, ser pertinente uma exposição sobre os três conceitos que frequentemente irão pontuar o trabalho e que podem levantar algumas dúvidas relativamente ao modo como os compreendemos, tanto pelos seus múltiplos significados, como pelo sentido que normalmente lhes é conferido, ou mesmo pela ambiguidade que normalmente lhes está subjacente. Considera-se, portanto necessária a sua clara definição e, paralelamente,reconhece-se como fundamental discernir os vários significados que os três termos possam eventualmente assumir nos diferentes contextos em que se inserem. Assim, *"Natureza"* e *"Abstração"*, os dois conceitos chave, fazem-se acompanhar de um terceiro - *"Paisagem"* - que, quando confrontados, podem assumir, erroneamente, posições e sentidos muito próximos e, por vezes, confundem-se entre si. Este facto resulta em pontos de vista divergentes, resultantes de uma multiplicidade de significados que o seu desdobramento na contemporaneidade lhes consentiu. É, portanto, essencial que essa distinção seja feita, deixando explícito qual o teor pretendido no âmbito dos temas em questão.

A definição de *"abstração"* que aqui se pretende não deverá ser confundida com a ideia de abstração fortemente subjacente ao movimento moderno, no sentido em que as referências historicistas foram banidos de forma a priorizar uma linguagem pura e universal, focando-se numa vertente mais funcional ao invés da tradição. Não deverá igualmente apelar ao *"abstracionismo"* como estilo artístico e ato criativo originário na segunda década do século XX, que valorizava as formas irreconhecíveis, situando-se para além da mera perceção visual do mundo, rejeitando o formato tradicional de representação realista.

Tadao Ando refere-se à *"abstração"* como *"(...) uma exploração meditativa que atinge a cristalização da complexidade e riqueza do mundo, e não a uma redução de sua realidade pela diminuição de sua concretude."*[7] Com este conceito pretende-se abarcar um sentido muito mais amplo, que engloba toda a criação do homem, de forma a diferenciar-se das formas da natureza constituintes do seu mundo. Esta consiste numa apropriação dessas mesmas características e configurações naturais, tornando-as humanas, fazendo uso de uma simbologia de representação própria. Abstração poderá compreender assim *"a segunda natureza"*[8], as formas e geome-

[7] ANDO, Tadao, *Por novos horizontes na arquitetura*, In: NESBIT, Kate (org.), *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995*, 2ª ed., Cosac Naify, São Paulo, 2008, p. 494.
[8] CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p. 4.



Imagem_6: Igreja Bet Giyorgis, Lalibla, Etiópia.
https://catbirdinafrica.files.wordpress.com/2012/10/pa266967.jpg (acedido a 30.03.2015).

trias inerentes à expressão do homem, abrangendo os vários produtos culturais, tais como as expressões artísticas ou arquitetónicas. Esta abstração, quando lida através da arquitetura, pode assim decorrer de experiências perceptivas, respostas ou necessidades de controlo de determinados ambientes, ou de um processo de mimese. *"Nesta situação, a mimese é fonte de conhecimento e, através da abstração, ou seja, escolha de alguns elementos mais importantes ou relações essenciais é que dar-se-á início ao processo de projeto."*[9]

Pode-se portanto afirmar que a arquitetura é, por si mesma, uma arte abstrata, na medida em que apresenta uma autonomia e um afastamento de uma representação mimética, característica da escultura ou da pintura. Contudo, *"(...) se forem consideradas as referências de escala humana, de movimento no espaço físico e as relações de proporção e luz-cor inerentes, associa-se a arquitetura com o processo de mimese, porque é pela observação e pela representação propícia, que estas características poderão ser abordadas. Neste aspecto, a arquitectura (...) é uma arte realista (...)."*[10]

Este processo de abstração é, simultaneamente, uma produção de realidade. Konrad Fiedler aproxima-se desta posição, ao demonstrar que apreender e compreender o mundo é sempre um processo que exige a criação de uma realidade interior, de certo modo, sempre intrínseca à primeira. Desta forma, a criação arquitetónica é o reflexo e a expressão individual desta reformulação interior, que à realidade sempre deve voltar. Para Fiedler, este processo tem que ser uma aproximação sensível e emotiva face à natureza, pois a excessiva conceptualização e racionalização apenas resulta num distanciamento relativamente ao mundo concreto. É, portanto, uma abstração, à vez, idealista e realista[11]. Sobre a arquitetura, refere ainda:

"Así como es fácil reconocer que la pintura y la escultura no pueden alejarse de la naturaleza sin prejuicio, es menos fácil comprender la íntima relación que también debe exigirse, necesariamente, entre la arquitectura y la naturaleza. Aquí lo que importa es una unión íntima de la forma artística con el núcleo de la estructura. La naturaleza ofrece aquí un modelo eternamente cambiante, pero que en principio permanece fiel a sí mismo, y solo el arquitecto que, e ese sentido, retorne siempre a la naturaleza, realizara obras excelentes."[12]

Em suma, no contexto do trabalho, *"abstração"*, poderá compreender não só a arquitetura, como também outras manifestações culturais próprias do homem,

9 GOUVEIA, Anna P. S., *O croqui do arquiteto e o ensino do desenho*, volume I, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1998, p. 54.
10 Ibidem.
11 A arte é concreta *"(...) porque trata de producir aquello que para el hombre es primerísima realidad, y es siempre idealista porque toda la realidad que crea es producto del espíritu."*, FIEDLER, Konrad, 1958, *apud* GOUVEIA, Anna P. S., *O croqui do arquiteto e o ensino do desenho*, volume I, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1998, p. 58.
12 Idem, p. 59.



Imagem_7: Askja caldera, Dyngjufjöl, Islândia. ©Hörður Finnbogason
http://www.sagatravel.is/static/gallery//askja/saga-travel-iceland-askja-and-vi-ti-crater-ho-r-ur-eli-s-finnbogason-img_2833.jpg (acedido a 15.09.2015).

mas igualmente todo o processo mental que lhe está subjacente. O ambiente e as qualidades naturais que constituem o mundo concreto são filtrados pelo intelecto, tornando-se em algo novo. Porém esse produto já não é considerado algo natural, mas sim uma abstração, ou uma *"segunda natureza"* própria do homem.

1.1.2. Natureza

O termo natureza é ambíguo e pode sugerir infindáveis aceções. Universo físico, do qual fazem parte a fauna e a flora, tudo o que não é criação do homem, essência dos seres, propriedades das coisas, condição, origem - são apenas alguns deles.

Alfred Whitehead defende duas posições relativamente à aproximação da definição de natureza. Desta forma, utiliza os termos *"homogéneo"* e *"heterogéneo"* [13]para distinguir a envolvência do pensamento na definição e perceção do conceito de natureza. Embora uma delas seja a mais próxima da que se procura assimilar neste caso em particular, é inevitável o seu confronto.

Assim, a natureza é considerada uma identidade real, porém possível de ser representada e interpretada de acordo com diversos fatores. *"A natureza é aquilo que observamos pela perceção obtida através dos sentidos. Nessa perceção sensível, estamos cônscios de algo que não é pensamento (...) Essa propriedade de ser autocontido (...) está na base da ciência natural. Significa que a natureza pode ser concebida como um sistema fechado cujas relações mútuas prescindem da expressão do fato de que se pensa acerca das mesmas."*[14] Neste caso, pensamos *"homogeneamente"* sobre a mesma, atendendo-se ao mundo natural e aos seus fenómenos que existem e se desenrolam sem a intervenção ou a ação do homem. Podemos assim afirmar que dela fazem parte todas as formas e configurações geográficas (montanhas, rios, desertos, depressões, etc.), mudanças e fenómenos associados ao decorrer do tempo, como é o caso das diferentes estações, o clima e, mesmo, a própria distinção entre dia e noite, e ainda todos os seres vivos - vegetação, animais e igualmente o próprio homem. Assiste-se a uma posição de pensamento *"homogéneo"* da natureza, mais próxima do conceito utilizado pelas ciências naturais. Esta definição pressupõe, portanto, uma oposição entre natural e artificial.

Contudo *"(...) é possível pensar na natureza conjuntamente com o pensamento sobre o fato de a natureza ser alvo de pensamento. Direi, nesse caso, que estaremos*

[13] Whitehead utiliza os termos *"homogéneo"* e *"heterogéneo"* para distinguir a envolvência do pensamento na definição e perceção do conceito de natureza. WHITEHEAD, Alfred N., *O Conceito de Natureza*, Martins Fontes, São Paulo, 1994, p. 7, 8.
[14] Idem, p. 7.



Imagem_8: Abondance, Rhone-Alpes, França. ©Alvarictus
https://www.flickr.com/photos/alvarictus/6056920234/sizes/o/ (acedido a 28.04.2015).

pensando 'heterogeneamente'."[15] Carlos Walter Gonçalves aponta uma posição de pensamento *"heterogéneo"* ainda mais extrema, dizendo que *"Toda sociedade, toda cultura cria, inventa, institui uma determinada ideia do que seja a natureza. Nesse sentido, o conceito de natureza não é natural, sendo na verdade criado e instituído pelos homens. Constitui um dos pilares através do qual os homens erguem as suas relações sociais, sua produção material e espiritual, enfim, a sua cultura."*[16] Desta forma, o conceito de natureza pode ser ele mesmo entendido como uma *"abstração"*, sendo o seu significado influenciado por diversos fatores, não existindo por isso uma definição universal.

Seguindo a lógica inversa, poder-se-ia igualmente defender que tudo aquilo que é intervenção do homem, sendo inerente ao seu caráter e acompanhando o seu processo evolutivo, é,assim, considerado uma *"segunda natureza"*, um processo *"natural"* próprio à existência do homem na terra. Esta definição não será a mais indicada para o ponto de vista que determina a presente dissertação, já que se pretende o confronto direto com a arquitetura enquanto processo de abstração. Contudo, ainda nesta lógica, é legítimo considerar que as características imutáveis do homem associadas à sua evolução ao longo do tempo, de caráter intrínseco, instintivo e existencial, enquanto parte da natureza, são, por si só, uma condição *"natural"*. A *"natureza inerente ao ser humano"* interessa igualmente como uma qualidade percetiva e fenomenológica na criação do projeto de arquitetura.

É precisamente esta dicotomia entre pensamento heterogéneo e homogéneo que leva a interpretações díspares sobre um mesmo conceito, exigindo, por isso, a sua clara definição em cada situação. Assim, o conceito *"natural"* assume uma posição mais *"homogénea"* no contexto do presente trabalho, pois o seu confronto com a abstração assim o exige. Paralelamente, é também relevante no contexto de uma *"condição natural do homem"*, que se assume como influência, direta ou indireta, nas formas e opções arquitetónicas.

1.1.3. Paisagem

Sempre existiu uma diferenciação bem demarcada do conceito de paisagem ao longo do tempo. Contudo, a ambiguidade que tem vindo a adquirir mais recentemente obriga a uma definição mais extensa e abrangente deste termo, enquanto primeiro nível de mediação entre a abstração e a natureza.

Foi nos dicionários franceses do século XVI que consta ter surgido a primeira definição da palavra *"paysage"*, significando simplesmente *"palavra corrente entre*

[15] WHITEHEAD, Alfred N., *O Conceito de Natureza*, Martins Fontes, São Paulo, 1994, p. 8.
[16] GONÇALVES, Carlos W. P., *Os (des)caminhos do meio ambiente*, 14º ed., Contexto, São Paulo, 2005, p. 23.



Imagem_9: "Dudley", William Turner, 1832
http://www.artfund.org/what-to-see/exhibitions/2014/02/14/turner-travels-light-and-landscape-exhibition (acedido a 10.02.2015)



Imagem_10: "13 Sep 98 (Evening)", Gerhard Richter, 1998.
Gerhard Ritcher, trabalhando simultaneamente pintura e fotografia, "(…) apaga nelas aquilo que as imagens devem ao mecanismo óptico, para realçar as linhas de força de uma perspetiva original, a tonalidade de uma atmosfera singular."[1], gerando composições plásticase claras e proporcionando uma nova interpretação mais sinestética e imediata da paisagem através dos meios de representação.
https://www.gerhard-richter.com/en/art/overpainted-photographs/rural-landscapes-75/13-sep-98-evening-14392/?p=1 (acedido a 26.04.2015).

[1] COLLOT, Michel, *A paisagem na Arte Moderna e Contemporânea*, In: CARDOSO, Isabel Lopes, *Paisagem e património : aproximações pluridisciplinares*, Dafne, Porto, 2013, p. 116.

os pintores", exatamente por ser representativa de uma porção de *"país"*. [17] Este conceito expandiu-se, passando a ser visto como o aspeto ou *"(…) a imagem de um lugar , constituída pelo trabalho do artista ou pelo ponto de vista de um sujeito:"*[18]

Enquanto que no período Renascentista, a introdução da perspetiva ajudou a uma representação mais organizada da paisagem, emancipando-se e alcançando mais tarde o seu expoente com pintores como Friedrich, Turner, Monet e Cézanne (já numa fase de transição), a arte moderna no século XIX, alimentando a bidimensionalidade, a abstração e rejeitando a mimese, critica também a noção de paisagem *"convencional"* por *"(…) estar demasiado associada à representação e a um ponto de vista único e dominante sobre o mundo (…)"*[19] Contudo, no século XX, sofre uma viragem ao adotar uma vertente mais lírica e pessoal, abrangendo mais do que apenas uma tendência somente naturalista, e onde a realidade *"(…) passou a poder ser transfigurada, desfigurada e configurada (…)"*[20], aceite como a própria visão e impressão do artista, com base nas experiências e sensações de cada um em contacto com o mundo. Exemplo disso são as obras dos *"paisagistas abstratos"* Nicolas de Staël e Olivier Debré.

Nos anos 80, vários movimentos artísticos visam a valorização e a aproximação à temática da paisagem, um pouco por oposição à mentalidade racionalista da época. Foi o caso da Land Art que, por meio de uma arte *"in situ"*, passa a inscrever-se nela, convidando ao movimento e à experimentação através de uma apropriação fenomenológica, e não somente a representação visual. Na pintura, apesar da figuração voltar a surgir timidamente -*"(…) numa civilização em que reinam as imagens, o pintor não pode abstrair-se desta realidade (…)"*[21] - os artistas procuravam algo mais que a simples representação. Marc Desgrandchamps, Peter Doig e Gerhard Richter são apenas alguns exemplos.

Georg Simmel, sociólogo e filósofo alemão, foi o primeiro a abordar a questão da paisagem em teoria. No seu texto *"A filosofia da paisagem"*, o autor desenvolve essencialmente a sua perceção dos conceitos de *"natureza"* e *"paisagem"*, fazendo uma clara distinção entre os dois. Desta forma, a *"natureza"* seria *"(…) o nexo infindo das coisas, a ininterrupta parturição e aniquilação das formas, a unidade ondeante do acontecer, que se expressa na continuidade da existência espacial e temporal"*[22], uma só entidade incapaz de ser fracionada ou individualizada *"(…) a unidade de*

[17] A palavra francesa *"pays"* pode significar país, território, região, terra, entre outros. COLLOT, Michel, *A paisagem na Arte Moderna e Contemporânea*, In: CARDOSO, Isabel Lopes, *Paisagem e património: aproximações pluridisciplinares*, Dafne, Porto, 2013, p. 111.
[18] Ibidem.
[19] Idem, p. 112.
[20] Idem, p. 114.
[21] Idem, p. 115.
[22] SIMMEL, Georg, *A Filosofia da Paisagem*, tradução de Artur Morão, Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2009, p. 5.



"Quando realmente vemos uma paisagem, e já não uma soma de objectos naturais, temos uma obra de arte in statu nascendi. E se (...) perante as impressões de uma paisagem, ouvimos os leigos dizer que gostariam de ser pintores para reter essa imagem, isso significa decerto não só o desejo de fixar uma reminiscência (...) mas também que em nós, já nessa contemplação, está viva e se tornou operante, por embrionária que seja, a forma artística (...)"[1]

[1] SIMMEL, Georg, *A Filosofia da Paisagem*, tradução de Artur Morão, Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2009, p. 11.

Imagem_11: Caspar David Friedrich, "Der Wanderer über dem Nebelmeer" ("Wanderer above the sea of fog"), 1818.
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg (acedido a 10.02.2015).

um todo (...)"[23] A *"paisagem"*, pelo contrário, exige uma demarcação, um excerto momentâneo em que *"(...) a sua base material ou os seus fragmentos singulares podem, sem mais, surgir como natureza (...)."*[24] Cabe ao olhar humano dividir a natureza em partes ou frações que, por sua vez, são reordenadas e individualizadas, constituindo assim o que apelidamos de *"paisagem"*. Simmel descreve-a como *"(...) uma contemplação em si reclusa, apercebida como unidade auto-suficiente, entrançada, porém, numa extensão infinitamente ampla (...) do todo da natureza (...)"*[25], que consegue, em si mesma, encontrar o seu próprio sentido, sendo, simultaneamente, capaz de se reconectar com o todo. Isto só é possível se for analisada de uma perspetiva de *"Stimmung"*[26] que Simmel propõe. Neste caso, a paisagem é o resultado da perceção, consciência e *"stimmung"* do observador em relação aos vários elementos constituintes da natureza, assumindo-se, por isso, como uma apropriação mental do homem. É desta subjetividade e afetividade nutrida pela natureza que surge a necessidade intrínseca do homem se manter próximo a ela, criar uma conexão, fazendo uso da arte como meio para exacerbar as suas qualidades e beleza inatingíveis.

Hoje em dia, o conceito de paisagem tem vindo a sofrer uma transformação precipitada, pelo crescimento urbano que se tem vindo a sentir ao longo dos tempos. No entanto, na generalidade, o termo ainda está fortemente associado a uma imagem em que dominam os elementos naturais. A paisagem parece pressupor uma conceção mais estética, derivada da imagem que os pintores procuravam reter: ambientes bucólicos ou cenários naturais estéreis, onde a marca do homem está ausente, ou pouco se faz sentir, subjugando-se à envolvente. Contudo, a sua desatualização conduz a grandes ambiguidades. Se, segundo Simmel, paisagem é uma configuração e delimitação mental do homem face a um cenário associado a uma determinada atmosfera, e se considerarmos a arquitetura e as suas formas como uma natureza inerente ao homem, porque será tão penoso aceitar que uma paisagem poder ser, igualmente, uma aldeia, uma cidade ou um meio urbano? Alain Roger, no seu *"court traité du paysage"* afirma que *"(...) la sclérose de notre regard, qui veut du vieux (...), et le recours nostalgique à des modèles bucoliques, plus ou moins périmés, des paysâges, des paysâgés. Nous ne savons pas encore voir nos complexes industriels, nos cités futuristes, la puissance paysagère d'une autoroute."*[27]

[23] SIMMEL, Georg, *A Filosofia da Paisagem*, tradução de Artur Morão, Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2009, p. 6.
[24] Ibidem.
[25] Ibidem.
[26] *"Stimmung"* é um termo alemão que comporta vários significados. Os mais relevantes para o caso poderiam ser: *"estado de espírito"*, *"impressão"*, *"disposição"*, *"atmosfera"*. Contudo, a descrição mais acutilante para esta situação, de teor mais estético, poderia ser: *"efeito ou impressão gerada por algo, afetando, de certa maneira, os sentimentos de alguém."* Fonte: http://www.duden.de/
[27] ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, coleção Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, Paris, 1997, p. 98.



Imagem_12: "Paisagem natural". Preikestolen, Fiorde de Lyse, Forsand, Noruega. ©Teresa Guedes (2012).



Imagem_13: "Paisagem urbana". Tóquio, Japão. ©Teresa Guedes (2010).

A crescente e frenética transformação do nossos territórios, por vezes apresentando-se em imagens urbanas tecnologizadas e grotescas que falham em deslumbrar, não satisfazem a vista, traduzindo-se numa *"(…) dificultad de una comprensión fundada en criterios de estabilidad"*.[28] Desta forma, o crescimento urbano exigiu que a palavra *"paisagem"* necessitasse de andar permanentemente acompanhada de um adjetivo anexo. *"Paisagem natural"* e *"Paisagem urbana"* foram os termos empregues, necessários para uma clara distinção, cada um carregando consigo uma conotação mais ou menos favorável respetivamente. Parecendo satisfatórios e cumprindo o seu objetivo, foram-se acomodando. Acomodaram-se demais. Nos dias de hoje, a arquitetura nunca usou tão intensamente um conceito sem saber ou explicitar rigorosamente o seu conteúdo. Sem conseguir nivelar um discurso *"universal"* que permita uma clareza inequívoca sobre os termos e os conceitos apreendidos por todos de maneira idêntica.

De facto, torna-se, hoje em dia, quase impossível fazer uma distinção rigorosa entre os termos. Salvo algumas exceções, as estruturas territoriais já dificilmente conseguem ser caracterizada com base numa simples distinção do tipo *"preto ou branco"*, mas sim abarcando toda uma escala de cinzas. A tradicional dicotomia do rural-urbano deu lugar a uma *"urbanização difusa"*[29] e *"en ella conviven un campo urbanizado, donde la matriz rural todavía mantiene alguna expresión (…) una superposición de morfologías y tipologías que conviven con campos y matos (…) una interacción desarticulada entre el proceso de urbanización y el abandono, una heterogeneidad de espacios y procesos que se alastran en su extensión, ahora se repiten, ahora son excepción."*[30]

Esta indefinição de limites originada pelo domínio e imposição gradual do automóvel ao longo do tempo, originam estruturas urbanas novas, como, por exemplo, a que Boeri e Lanzani designam como *"estrada-mercado"*, onde as atividades se começam a anexar às estruturas viárias, adotando *"(…) uma lógica de relação com a estrada e não de uma lógica de relação entre os edifícios"*[31], levando ao desenvolvimento de uma urbanização linear. Este fenómeno, aliado ao aparecimento de novas tipologias descentralizadas, dispersa funções outrora compactadas nos meios essencialmente urbanos, permitindo à cidade alongar-se, recriar-se e gerar novas centralidades ao ponto de *"contaminar"* o meio rural.[32] O território passa a ser

---

28 LABASTIDA, Marta, *El Paisaje Próximo. Fragmentos del Vale do Ave*, Escola de Arquitectura, Universidade do Minho, Guimarães, 2013, p. 14.

29 Urbanização difusa, cidade difusa, cidade de baixa densidade, paisagem heterogénea… Todos os conceitos são sinónimos, aparecendo referenciados em várias obras e artigos sobre o tema.

30 Idem, p. 15.

31 BOERI, Stefano., LANZANI, Arturo, 1992, *apud* DOMINGUES, Álvaro, *Formas e escalas da urbanização difusa, interpretação e intervenção no NO de Portugal*, Inforgeo nº 14, Edições Colibri, Lisboa, 1999, p. 46.

32 *"Esta forma de urbanização linear, combinando usos do solo e funções que existem de uma forma compacta nos aglomerados urbanos, constitui um elemento alternativo de referência e de polarização a outras centralidades mais convencionais (…)"* DOMINGUES, Álvaro, *Formas e escalas da urbanização difusa, interpretação e intervenção no NO de Portugal*, Inforgeo nº 14, Edições Colibri, Lisboa, 1999, p. 46.



Imagem_14: A indefinição de classificação da paisagem actual. "back door 02", Hong Kong, China. ©Michael Wolf
http://photomichaelwolf.com/#home (acedido a 13.09.2015).



Imagem_15: Paredes, Porto, Portugal. ©A Terceira Dimensão.
http://portugalfotografiaaerea.blogspot.ch/2014/10/paredes.html (acedido a 18.09.2015).

entendido como um *"mosaico de fragmentos"*[33], uma paisagem híbrida, variada e descontínua, resultado da nossa própria situação cultural, social e política atual, condição, contudo, ainda vista sob um olhar extremamente reprovador e cético.[34]

Como mediador irrefutável entre o sujeito e o contexto e, consequentemente, instrumento e método indispensável entre o projeto de arquitetura e o lugar - abstração e natureza -, o conceito de paisagem necessita de permanente afinação. Assim, como processo de apropriação do lugar, a paisagem *"(…)obliga a una discusión constante, que permanece abierto, es frágil y cambiante, no es permanente ni absoluto, y que permite posibilidades de transformación."*[35] De forma a confrontar esta heterogeneidade, talvez seja preciso abandonar a paisagem como contemplação estéril, e aceitá-la como *"paisagem transgénica"*[36], analisá-la aproximando o olhar, compreendendo-a através de um processo que reconhece os valores da *"paisagem próxima"*[37]. Inevitavelmente será preciso abdicar de pressupostos e *"(…) entender estas redes de relaciones a diferentes escalas, asumir sus dinámicas, tanto de los espacios construidos, de las actividades dispersas o de los espacios libres, descubrir los campos y sistemas de relación superpuestos, aceptar los fragmentos como clave de exploración y dejar de preocuparse en la zonificación, denominación y especialización de sus espacios."*[38] Pressupõe, então, interpretar o território através da proximidade, de forma a restringir o nosso olhar, para assim sermos capazes de descodificar o lugar e, desta forma, descobrir a sua essência própria e característica, entre os vários fragmentos que o compõem.[39]

Como já foi referido, os modelos de estabilidade que a paisagem *"tradicional"* pressupunha, são agora confrontados com a sua descaracterização. Ao mesmo tempo que se procura recuperar um termo em extinção, dificilmente são aceites os novos padrões como válidos, numa constante posição de negação, com uma enorme fidelidade a conceções mais pitorescas do passado. Esta situação está,

---

33 LABASTIDA, Marta, *El Paisaje Próximo. Fragmentos del Vale do Ave*, Escola de Arquitectura, Universidade do Minho, Guimarães, 2013, p. 17.

34 Embora esta se aceite como facto, não se conseguiu ainda dissociar de alguns pressupostos depreciativos: *"(…) o hibridismo, a fragmentação, a descontinuidade, a ruptura, a dissimetria, a variedade, o caos, a desordem,…e muitos outros adjectivos, surgem quase sempre de forma negativa, por oposição à nostalgia da cidade compacta"*, impedindo o reconhecimento e a valorização de novas oportunidades assim como a resposta formal às novas questões pertinentes dos dias de hoje. DOMINGUES, Álvaro, Formas e escalas da urbanização difusa, interpretação e intervenção no NO de Portugal, Inforgeo nº 14, Edições Colibri, Lisboa, 1999, p. 47.

35 LABASTIDA, Marta, *El Paisaje Próximo. Fragmentos del Vale do Ave*, Escola de Arquitectura, Universidade do Minho, Guimarães, 2013, p. 53, 54.

36 *"É precisamente aqui que entra a metáfora trangénica - para quebrar este ciclo vicioso que teima em não ver para lá dos (pré) conceitos com que olhamos a realidade.(...) para ultrapassar a rigidez das classificações comuns da paisagem - urbana, rural, natural, industrial, etc. - porque as paisagens não obedecem a taxonomias claras e combinam várias géneses, vários elementos que se misturam nos mesmos lugares e que transportam consigo um ADN compósito."* DOMINGUES, Álvaro, *Paisagens Transgénicas*, In: CARDOSO, Isabel Lopes, *Paisagem e património : aproximações pluridisciplinares*, Dafne, Porto, 2013, p. 223, 231.

37 LABASTIDA, Marta, *El Paisaje Próximo. Fragmentos del Vale do Ave*, Escola de Arquitectura, Universidade do Minho, Guimarães, 2013.

38 Idem, p. 17.

39 *"El proyecto en el difuso respiga, recicla y bricola (…) nace de indicios y construye procesos, trabaja con lo encontrado aceptando lo ordinario en los pliegues y particularidades del lugar, y finalmente, reconoce la diferencia y la variación, una multitud que compone la apropiación, donde la promiscuidad y la mezcla definen lo colectivo."* Idem, p. 181.



Imagem_16: Geiranger, Møre og Romsdal, Noruega. ©Teresa Guedes (2012).



Imagem_17: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Portugal. ©Álvaro Domingues.
http://voltaparafuso.blogspot.ch/2012/03/falsa-dicotomia-entre-o-rural-e-o.html (acedido a 06.09.2015).

assim, na base do que hoje se apelida *"a crise da paisagem"*[40]. Contudo, sobre esta crise, Alain Roger relembra que *"À nous de forger les schèmes de vision, qui nous les rendront esthétiques. Pour l'heure, nous nous complaisons dans la crise, mais c'est peut-être de cette délectation critique que sortiront les modèles de demain."*[41] Por agora, carecendo de uma definição generalista efetiva, e como forma de tentar assentar um conceito de *"paisagem"* suficientemente pertinente para abarcar tanto uma postura mais historicista, bem como as ambiguidade e instabilidades presenciadas pelo crescimento urbano nos dias de hoje, Marta Labastida apresenta um conceito relativamente abrangente. Assim, *"paisagem"* poder-se-á definir-se como o *"(…) campo que inventa o propone un punto de vista (una mirada) y construye un alfabeto (una narrativa) a partir de la tensión entre el lugar y el pensamiento. Tanto el lugar como el pensamiento incluye la atención a lo colectivo sea como generador y transformador o como portador de aspiraciones."*[42]

Esta definição induz igualmente a função da paisagem que mais interessa para o contexto do trabalho, enquanto elemento operativo de interpretação da natureza e da sua perceção condicionada às formas construídas do homem e, por isso mesmo, à disciplina de arquitetura. Contudo, para o presente trabalho, face ao tema em questão, dar-se-á mais enfoque à aproximação de paisagens com características naturais, relativamente aos meios urbanos. Desta forma, tentar-se-á fazer sempre uma distinção, ainda que parecendo *"confortável"*, quando se refere *"paisagem"*, *"contexto"* ou *"ambiente"*, com o intuito de amenizar eventuais ambiguidades. Aceita-se, por isso, uma caracterização *"próxima"*, tendo consciência que poucas são as paisagens verdadeiramente estéreis relativamente a marcas e à presença do homem, e que estas, em muitos casos, não devem ser vista como uma descaracterização da paisagem, mas sim uma presença cultural que contribui para a sua valorização.

40 *"A perda dessa estabilidade [das paisagens tradicionais], concomitante com o processo de êxodo rural e agrícola, com a modernização ou a decadência das actividades agro-silvo-pastoris, etc, (…) [é] enunciada muitas vezes como um estado de 'degradação ou de descaracterização das paisagens'(…) a violência da mudança pode traduzir-se numa 'crise da paisagem', como património ameaçado, como referencial de identidade perdida, ou como empobrecimento cultural."* DOMINGUES, Álvaro, *A Paisagem Revisitada*, In: *Finisterra*, XXXVI, n.º 72, Lisboa, 2001, p. 59-60.

41 ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, coleção Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, Paris, 1997, p. 98.

42 LABASTIDA, Marta, *El Paisaje Próximo. Fragmentos del Vale do Ave*, Escola de Arquitectura, Universidade do Minho, Guimarães, 2013, p. 55.



Imagem_18: "Rain, Steam, and Speed - The Great Western Railway", WIlliam Turner, 1844.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Rain_Steam_and_Speed_the_Great_Western_Railway.jpg (acedido a 31.07.2015).

1.2. Da ascensão da tecnosfera à necessidade contextual

1.2.1. A modernidade onírica - a nova imagem da cidade e a 'revolução protética'

> *"Todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de antiguidade e veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas; todas as novas relações se tornam antiquadas antes que cheguem a se ossificar. Tudo o que é sólido desmancha no ar (…)."*[43]

A passagem do século XIX para o século XX marca um período de grandes mutações técnicas e sociais que vieram estilhaçar a conceção subjacente à imagem da cidade tradicional. Estas alterações correspondem à emergência de uma nova realidade, fruto da expansão de uma sociedade industrial e tecnificada, ocorrendo primeiramente na Grã-Bretanha e nas grandes capitais europeias, mas rapidamente difundindo-se pelo resto do mundo. De facto, Ildefons Cerdà, criador do termo *"urbanismo"*, terá sido o primeiro a salientar o papel fundamental da técnica[44] na expansão e imagem da cidade. Já no final do século XVIII, *"(…) l'invention du chemin de fer couplée avec celle du télégraphe, marque pour Cerdà une césure et un changement de rythme: "*une révolution*", dit-il pour qualifier l'ouverture de ce qu'il appelle "*l'ère de la communication généralisée*" et ses conséquences spatiales."* [45] O próprio termo *"urbanismo"* nasceu assim já acoplado com os avanços técnicos. Parece, por isso, quase inevitável a envolvência dos dois conceitos de maneira fatalmente indissociável.

A invenção da máquina a vapor e a sua subsequente utilização no comboio, determina, assim, o maior ponto de viragem na indústria, impulsionando definitivamente o período da Revolução Industrial no final do século XIX e, consequentemente, a própria configuração das cidades. Complementarmente, os novos saberes e descobertas científicas, frutos do movimento iluminista e humanista do século XVII (provenientes de Descartes, Copérnico, Galileu, Newton, etc.), levaram, na época moderna, ao desenvolvimento de uma mentalidade assumidamente racional, onda a imagem do Homem surge como uma entidade autónoma, capaz de controlar a sua vida e o seu destino e exigindo cada vez mais a sua liberdade individual, política e intelectual. *"Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete*

---

[43] MARX, Karl, 1978 *apud* BERMAN, Marshall, *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, Companhia das Letras, São Paulo, 1996, p. 20.

[44] Devido à confusão entre os dois termos, torna-se pertinente uma distinção entre *"técnica"* e *"tecnologia"*. Técnica é assim o *"conjunto de processos baseados em conhecimentos científicos, e não empíricos, utilizados para obter certo resultado; ciência aplicada, especialmente no campo industrial"*. Por outro lado, tecnologia abrange o *"conjunto dos instrumentos, métodos e processos específicos de qualquer arte, ofício ou técnica; estudo sistemático dos procedimentos e equipamentos técnicos necessários para a transformação das matérias-primas em produto industrial."* Pode-se considerar, que tecnologia é a evolução da própria técnica, através da união da ciência e da engenharia. Fonte: http://www.infopedia.pt/.

[45] CHOAY, Françoise, *Une mutation à l'oeuvre*, In: THEYS, Jacques; SPECTOR, Thérèse; ROUSSEL, Marie-José; BURDESE, Jean-Claude, *De la ville à la mégalopole: essor ou déclin des villes au XXI e siècle?*, Centre de prospective et de veille scientifique, Direction de la recherche et des affaires scientifiques et techniques, Paris, 1998, p. 43.



Imagem_19: Dudley Street, Seven Dials, Londres, Gustave Doré, 1833.
A ilustração captura a situação num dos piores bairros na era vitoriana. A concentração populacional e a degradação do nível de vida, fazia com que ruas como estas fossem extremamente susceptíveis a várias doenças e a epidemias decorrentes do contágio, principalmente a tuberculose.
http://www.victorianweb.org/art/illustration/dore/london/24.html (acedido a 03.05.15)



Imagem_20: Alojamento em Field Lane, Londres. Hector Gavin, "Sanity Ramblings: Being Sketches and Illustrations of Bethnal Green", 1848.
A degradação habitacional, física e moral a que estava sujeita a população no bairro londrino de Bethnal Green. As casas senhoriais foram ocupadas por famílias de operários que a dividiam com duas ou três famílias e, para chegar ao seu espaço, era preciso atravessar as restantes famílias não existindo qualquer conforto ou privacidade.
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b6/Lodging_House_in_Field_Lane._Wellcome_L0009845.jpg (acedido a 03.05.15)

aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos."[46] Simultaneamente, *"(...) a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos (...)"*[47]. O progresso científico e técnico subjacente a esta época, bem como aos novos sistemas económicos, comerciais e políticos dele recorrentes, propiciaram a produção em massa através da máquina e das fábricas, substituindo, repentinamente, a manufatura e a produção artesanal existente. As indústrias revelaram-se um grande pólo de atração para a população rural que migrava rumo às cidades em busca de novas oportunidades de emprego, sonhando com novas perspetivas de vida que a evolução e o progresso associados à modernidade lhes oferecia.

Este fluxo migratório da população rural gera, consequentemente, um grande desenvolvimento urbano sem precedentes, mas, igualmente, um caótico crescimento demográfico nos centros urbanos. A cidade, lotada, começa a não ter capacidade para acolher toda a gente. A qualidade de vida diminuiu, já que os novos habitantes não dispunham de muitos recursos financeiros, começando a verificar-se deploráveis condições de higiene e saneamento que tornaram os espaços urbanos em lugares decadentes. Este fenómeno fez com que os antigos habitantes da alta sociedade abandonassem, por sua vez, a cidade existente para se instalarem na sua periferia. Ao mesmo tempo, algumas indústrias começam a instalar-se também fora do centro existente, o que levou a classe operária a acompanhar esta transição. Estas situações reforçaram ainda mais a extensão da cidade, promovendo novos modos de ocupação que incentivam uma urbanização extensiva do território.

Face a este cenário, a reforma urbana em Paris, de Georges-Eugène Haussman, e o plano de extensão de Barcelona, de Cerdá, foram as duas propostas pioneiras que visavam responder a estes problemas, aplicando estratégias de ordem funcional e higienista, ao mesmo tempo que pensavam já numa estrutura da cidade em termos de redes (viárias, água, energéticas). As redes férreas assumem uma grande importância, facilitando as comunicações, o transporte de bens e permitindo que os limites da cidade se desvanecessem, abrindo-a a outras cidades, territórios e, gradualmente, a novos povos e culturas. Expandindo-se indefinidamente e incentivando o processo de urbanização, juntamente com os novos modelos da arquitetura modernista, a electricidade, o aperfeiçoamento do telefone e posteriormente do automóvel, foram as responsáveis pela definitiva transformação do espaço das cidade e da tecnificação da sociedade.

[46] BERMAN, Marshall, T*udo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, Companhia das Letras, São Paulo, 1996, p. 15.
[47] Idem, p. 16.



Imagem 21: Vista aérea de Barcelona, encontro da retícula de Cerdà com o tecido do núcleo medieval. Plano de expansão de 1859. https://barcelonalu2010.files.wordpress.com/2010/05/cerda-54.jpg (acedido a 02.08.2015).

Desta forma, as cidades passam a ser o reflexo físico de uma mentalidade *"progressista"*[48], de enorme abertura à sociedade em geral, procurando diluir diferenças e promovendo a igualdade entre os homens resultado dos novos ideais liberais, embora a sua concretização nem sempre tenha sido conseguida. De facto, o projeto destas cidades é, apesar de tudo, realista, procurando, assim, resolver os problemas inerentes à modernidade. *"Du point de vue structurel, (...) la transformation des moyens de production et de transport, ainsi que l'emergence de nouvelles fonctions urbaines, contribuent à faire éclater les anciens cadres, souvent juxtaposés, de la ville médiévale et de la ville baroque. Un nouvel ordre se crée (...) de l'adaptation de la ville à la sociéé que l'habite."*[49] Através desta modernização das estruturas, o conceito de cidade tradicional começa a desfazer-se, deixando, espacialmente, de ser uma entidade com limites bem definidos.

No entanto, salvo alguns exemplos, a resposta das cidades a estas novidades fez-se tardar. Estas, em geral, não estavam dotadas de infraestruturas necessárias para adotar este novo estilo de vida, pois *"(…) le coût humain et financier des deux guerres mondiales et la crise des années 1930, ainsi que la focalisation de la recherche technique sur des objectifs liés à la guerre, permettent d'expliquer que, malgré ces innovations, la scène urbaine et ses relations avec les territoires soient, jusqu'aux années 1950-1960, demeurées sensiblement les mêmes (…)."*[50] Contudo, este cenário e todos estes fatores vieram oferecer um ambiente propício à reconstrução e a diversas experimentações dos princípios urbanos modernos, já que as cidades se encontravam mais vulneráveis e recetivas, tanto em termos estruturais, como sociais e psicológicos. Em termos espaciais, esta proliferação técnica tem como principal consequência o aparecimento de um *"urbanismo de redes"* (e, portanto, de relações), permitindo assim a libertação e emancipação *"(…) des ancestrales contraintes spatiales qui déterminaient la localisation, l'implantation et la forme des établissements humains."*[51] , que caracterizavam a cidade tradicional. Este pressuposto unitário, ameniza, inevitavelmente, a diversidade e a identidade, e que, em contrapartida, não valoriza os espaços de representação, situação que se verifica já na grelha de Cerdà.

Perante esta nova realidade, Françoise Choay desafia se será então correto continuar a utilizar o termo *"cidade"* quando, claramente, este já não é reconhecido pelo seu sentido original, tornando-se assim uma *"figure d'absence"*, e propondo *"l'urbaine"*

48 Françoise Choay, para além do confronto entre o *"modelo progressista"* e o *"modelo culturalista"*, faz também a distinção entre *"Urbanismo"* e *"Pré-Urbanismo"*, referindo que este último difere do primeiro por se concretizar com base em interesses essencialmente de âmbito político, económico e historicista, ao invés de uma intenção verdadeiramente arquitetónica. Contudo, os pressupostos progressistas do Pré-Urbanismo terão uma influência direta no *"modelo progressista"* no século XX. CHOAY, Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités - Une anthologie*, Seuil, Paris, 1965, p. 30.

49 Idem, p. 11.

50 CHOAY, Françoise, *Une mutation à l'oeuvre*, In: THEYS, Jacques; SPECTOR, Thérèse; ROUSSEL, Marie-José; BURDESE, Jean-Claude, *De la ville à la mégalopole: essor ou déclin des villes au XXI e siècle?*, Centre de prospective et de veille scientifique, Direction de la recherche et des affaires scientifiques et techniques, Paris, 1998, p. 44.

51 Idem, p. 45.

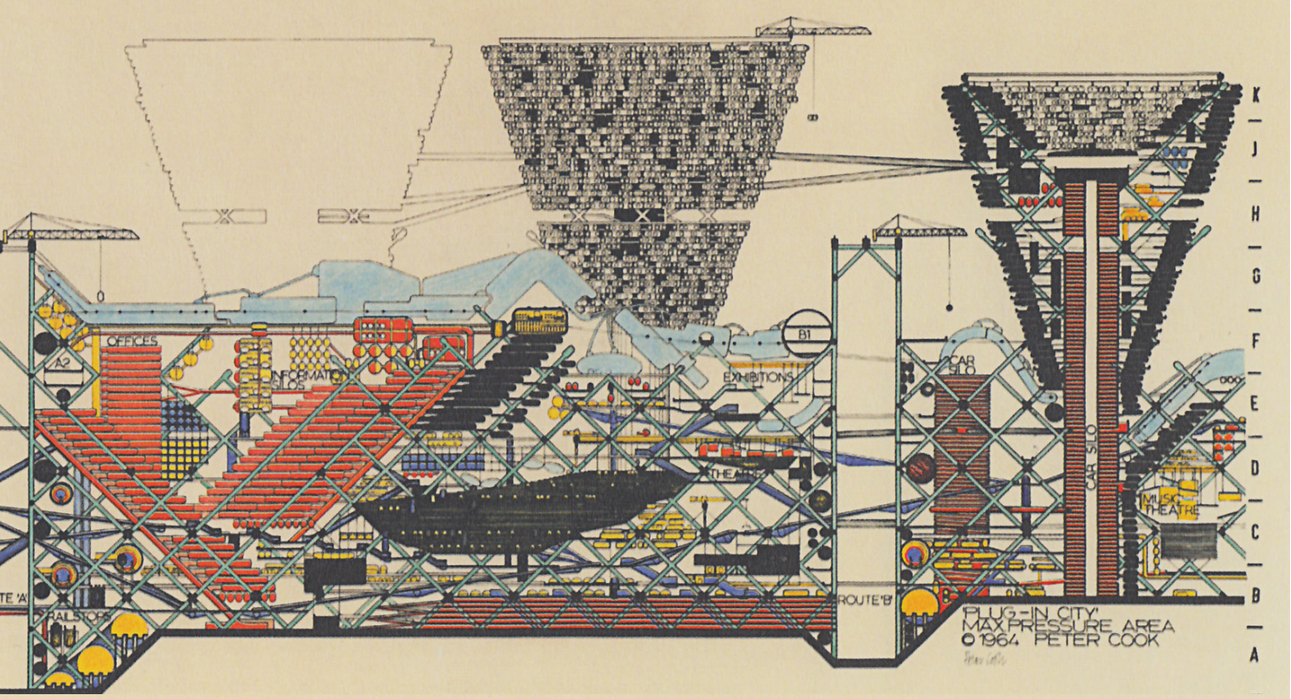


Imagem_22: "Plug in City", Peter Cook, Archigram, 1964.
http://relationalthought.files.wordpress.com/2012/05/peter-cook-archizoom-maimum-pressure-area-plug-in-city-1962-64-section.jpg (acedido a 04.01.2015).

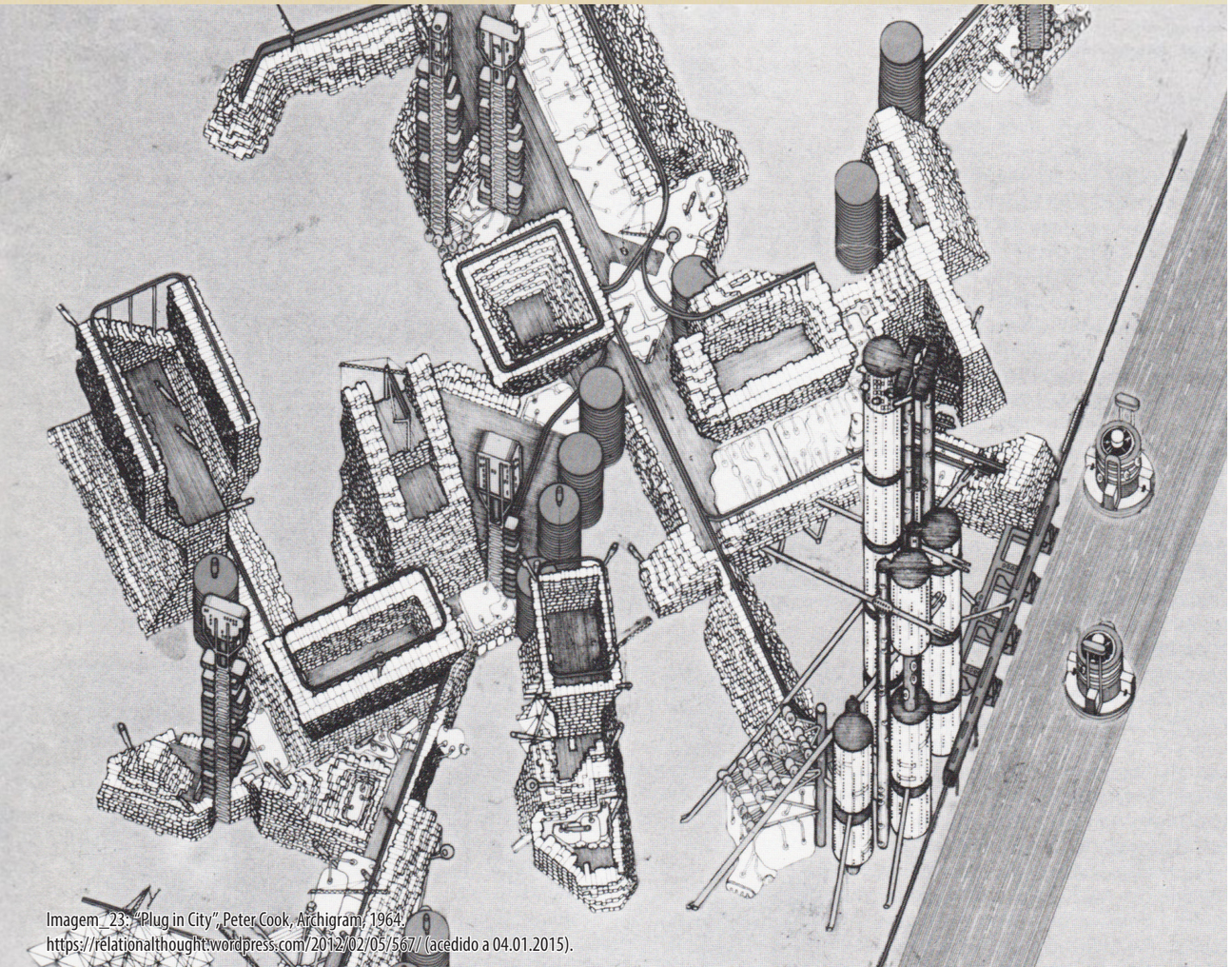


Imagem_23: "Plug in City", Peter Cook, Archigram, 1964.
https://relationalthought.wordpress.com/2012/02/05/567/ (acedido a 04.01.2015).

como uma definição mais acutilante para os novos espaços reticulados resultantes deste processo.

Mesmo a arquitetura passa a funcionar cada vez mais adaptando-se a lógicas de redes e vias[52], convertendo-se gradualmente num produto de engenharia. Ao invés de servir o homem como indivíduo, a arquitetura acaba por pensar no homem como uma entidade tipo, chegando mesmo à sua objetificação, apoiando-se em valores de igualdade e funcionais numa tentativa de racionalizar a vida das cidades da forma mais unitária possível. A nova imagem da cidade é, portanto o resultante deste processo funcional e unilateral. Gradualmente, esta situação deixa o arquiteto debater-se essencialmente com questões de *"l'esthétique intellectualiste"*, regendo-se pela linha do pensamento espacial urbano, e tornando-se *"(...) un producteur d'images, un agente de marketing ou de communication qui (...) est réduit à un jeu esthétique qui rompt avec a finalité pratique et utilitaire de l'architecture (...)"*[53]

Para Berman, a *"terceira fase"*[54] da modernidade é o seu apogeu, mas, ao mesmo tempo, é pautada por um caráter paradoxal: existe um desejo de mudança, mas igualmente teme-se o que ela possa originar. O *"turbilhão da vida moderna"*, já de si complexo, com o novo crescimento urbano industrial ainda estranho, é sofregamente alimentado pelos *"media"*, e uma abertura global capitalista e ideológica cada vez mais assumida e sentida pela sociedade. Paralelamente, a fábrica atua como ícone de estabilidade emocional, visando conceitos como desenvolvimento, melhoria e evolução, fortemente aclamados. Subjugado à máquina, o homem moderno não é senão uma personificação mecânica. Numa crítica incisiva, Berman refere que os homens consideram-se *"(...) seres sem espírito, sem coração, sem identidade (...) sem ser"*[55], vítimas do capitalismo moderno. A vida do homem já não lhe pertence; encontra-se num estado de *"administração total"*[56], alienada e programadas para satisfazer o sistema social e económico vigente, onde a população carece de dinamismo, tensão interior e vontade própria, autorrealizando-se no seu conforto e bens materiais.

Este cenário da transformação da cidade industrial, está na origem de um fenómeno que Françoise Choay apelida de *"révolution prothétique"*. Choay utiliza este termo

---

52 Esta situação é radicalizada na *"plug-in city"* dos Archigram.

53 CHOAY, Françoise, *Une mutation à l'oeuvre*, In: THEYS, Jacques; SPECTOR, Thérèse; ROUSSEL, Marie-José; BURDESE, Jean-Claude, *De la ville à la mégalopole: essor ou déclin des villes au XXI e siècle?*, Centre de prospective et de veille scientifique, Direction de la recherche et des affaires scientifiques et techniques, Paris, 1998, p. 45.

54 Berman divide a história da modernidade em três fases. A primeira, compreendendo o início do século XVI até ao fim do século XVIII, onde *"(...) as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna."* A segunda fase começa com a onda revolucionária de 1790 até ao final do século XIX. A população vive uma dicotomia: *"(...) partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária (...) em todos os níveis da vida pessoal, social e política"*, porém *"(...) ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro."* A terceira e última fase abarca o século XX, onde *"(...)o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo (...)."*; BERMAN, Marshall, *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, Companhia das Letras, São Paulo, 1996, p. 16.

55 Idem, p. 27.

56 MARCUSE, Herbert, 1964, *apud* Idem, p. 28.



Imagem_24: "Modern Times", Charles Chaplin, 1936, 64'54".
https://www.youtube.com/watch?v=_jLHVT0-GgM (acedido a 12.08.2015).



Imagem_25: "Playtime", Jacques Tati, 1967, 22'26".

para descrever a sublevação destes sistemas técnicos e tecnológicos, inerentes à morfologia e à instantaneidade da cidade moderna, que, passando a estar de tal forma interiorizados e integrados no modo de vida, enraízam-se também no pensamento e na natureza do homem. Assumindo um papel de prótese cerebral, afetam a nossa relação com o mundo e com os outros, de maneira quase impercetível, tornando-se elementos quotidianos instintivamente necessários ao bem estar e conforto do homem. Esta consagração de um *"urbanismo de redes"* - tanto de transporte de pessoas, de bens, como de energia e informação[57] - passa a atuar como elemento indispensável para que a cidade consiga funcionar convenientemente, baseando-se num numero sem fim de dispositivos e conexões, tal e qual uma prótese. Mesmo a arquitetura passa a subjugar-se a esta lógica. A cidade prótese e o pensamento prótese alimentam-se e estimulam-se mutuamente baseando-se em relações imateriais, onde *"(...) l'espace prothétique, nous délivre du même coup de la durée et nous installe dans l'instantanéité."*[58]

A expressão introdutória da autoria de Karl Marx - *"Tudo o que é sólido desmancha no ar"* - é uma síntese extremamente bem conseguida do resultado da ampla difusão de possibilidades introduzida pela modernidade. Novas ideologias, técnicas, regras, relações e valores que, ao mesmo tempo, ameaçam a segurança das tradições e dos conhecimentos existentes, onde tudo parece ser mutável e provisório. Muda a cidade, e, com ele, o homem acompanha, a passos inseguros, esta transição, à vez seduzido e desconfiado. Aliciado por um mundo de possibilidades, teme, simultaneamente, perder os valores que lhe são inerentes, desconectando-se cada vez mais do mundo concreto em prol de uma concretização material do seu espírito. No entanto, gradualmente objetivizado, o homem rende-se cada vez mais à imagem da cidade prótese, e, consequentemente, à desconexão com a realidade de um mundo natural e concreto. Da mesma forma, a arquitetura, automatizada, segue o mesmo caminho, tendo como principal objetivo servir e a manter a prótese em funcionamento.

Os processos de abstração do homem tornam-se, a partir deste momento, cada vez mais abstratos, e, com isso, também a sua relação com o natural se perde de maneira inevitável. O presente trabalho pretende assim demonstrar de que forma esta ausência, derivada desta nova imagem da cidade, acaba por se revelar uma necessidade, e de que forma algumas vertentes da arquitetura que se seguem aspiram à sua presença, ao mesmo tempo que desafiam e convivem com uma nova realidade urbana.

---

[57] Ao sistema *"BIP"* de François Ascher, (bens, informação e pessoas), Álvaro Domingues complementa com o sistema *"PIBE"* (pessoas, informação, bens e energia). ASCHER, François, *Novos princípios do urbanismo, Novos compromissos urbanos*, Livros Horizonte, Lisboa, p. 21,22; DOMINGUES, Álvaro, *A Rua da Estrada* In: FERREIRA, Vitor Matias (ed.), *Cidades – Comunidades e Territórios*, n.º 20/21, Dez. 2010, p. 60.

[58] CHOAY, Françoise, *Une mutation à l'oeuvre*, In: THEYS, Jacques; SPECTOR, Thérèse; ROUSSEL, Marie-José; BURDESE, Jean-Claude, *De la ville à la mégalopole: essor ou déclin des villes au XXI e siècle?*, Centre de prospective et de veille scientifique, Direction de la recherche et des affaires scientifiques et techniques, Paris, 1998, p. 46.



Imagem_26: Maquete da Villa Savoye de Le Corbusier's na exposição "The International Style: Architecture since 1922" no MoMA, Nova Iorque, 1932.
http://www.archdaily.com/office/philip-johnson-and-henry-russell-hitchcock (acedido a 15.09.2015).

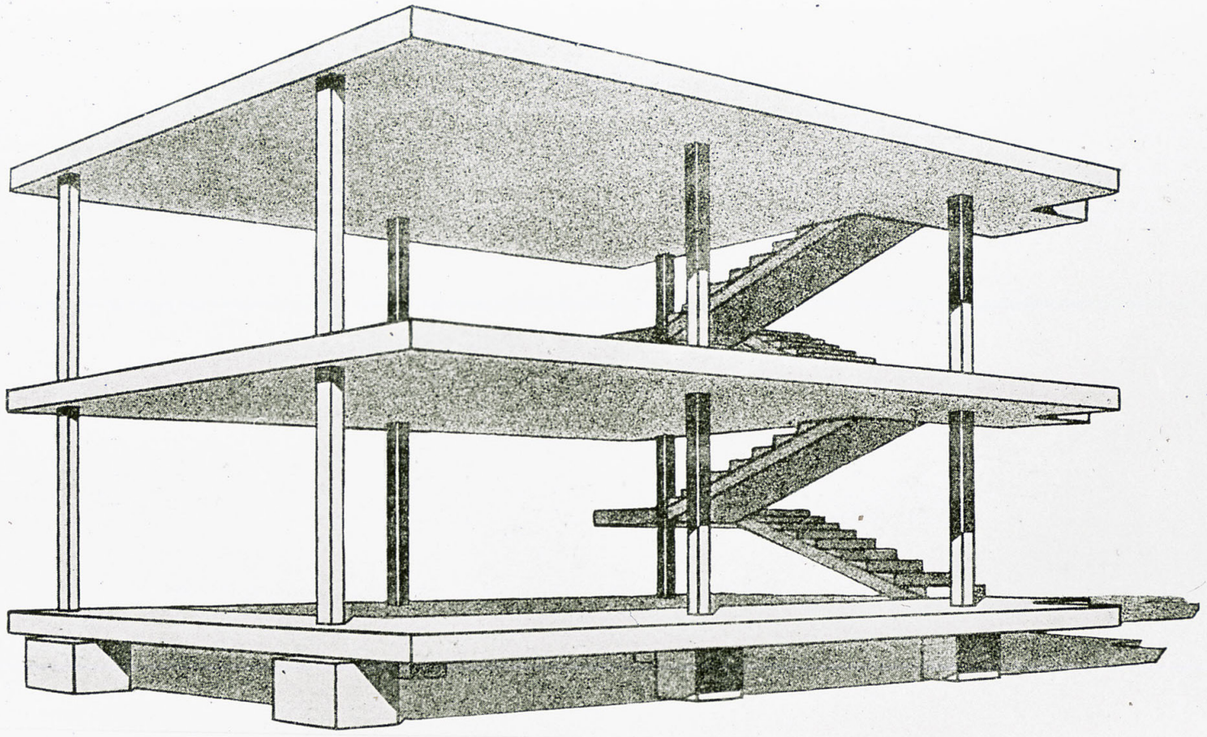


Imagem_27: Maison Domino, Le Corbusier, 1914-17.
https://rogerdhansen.files.wordpress.com/2014/06/domino.jpg (acedido a 04.05.2015)

1.2.2. Do Estilo Internacional ao Organicismo Empírico

> *"O empirismo (…) Supera a sensibilidade esquemática do Movimento Moderno e defende um novo tipo de racionalismo com base no raciocínio e no acúmulo de experiencias a partir do pequeno, do concreto e do detalhe, a partir do respeito pelo sentido comum. Não se trata de estabelecer modelos, senão que de desenvolver um novo conceito, um método de propôr e pensar através do projeto. (…) posturas humanizadoras, respeitosas como a psicologia do usuário, e com as características do entorno e da natureza."*[59]

Em 1932 dá-se a maior expressão de uma tendência formalista de caráter internacional com a exposição *"The International Style: Architecture since 1922"*, no Museum of Modern Art, em Nova Iorque, organizada por Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson. Esta exposição, que contava com obras europeias e norte americanas, protagonizava e difundia a existência de um estilo moderno, internacional e unitário, caracterizado por uma *"(…) arquitectura cúbica, lisa de fachadas brancas ou revestidas de metal e vidro, de propostas funcionais e simples."*[60] Contudo, na mesma altura, na Europa esta postura da arquitetura moderna começava já a gerar posições divergentes e algum cepticismo relativamente aos seus princípios progressistas.

Directamente ligado à imagem da nova cidade industrial, e atuando assim como um complemento necessário decorrente desta nova expressão da vida moderna, o problema do estilo internacional residia no facto de se considerar universal e na sua desconexão com o passado. Dada a sua pretensão global, assumiu-se como um estilo assustadoramente abstrato e vazio, entusiasmado pelos grandes avanços tecnológicos que fizeram esquecer as suas raízes e as suas responsabilidades para com o passado.

O sistema construtivo desenvolvido por Le Corbusier em 1914-17 é um exemplo disso. Designado *"Sistema Dom-ino"*, ou *"Maison Domino"*, foi desenvolvido com o intuito de apresentar um protótipo básico de construção para uma produção em massa da habitação. O seu objetivo aspirava à reformulação do conceito de *"cabana primitiva"* que respondesse às necessidades de uma nova sociedade do século XX, mais dinâmica e pioneira, considerando que os modelos do passado eram irrelevantes e teriam de ser abandonados em prol de um futuro inovador[61].

---

[59] MONTANER, Josep Maria, *Depois do movimento moderno : arquitetura da segunda metade do século XX*, trad. Maria Beatriz da Costa Mattos, Gustavo Gilli, Barcelona, 2001, p. 94.
[60] Idem, p. 13.
[61] *"There were modernists who tried to invent a new primitive hut that would be consistent with the twentieth-century notion of a society reinventing itself, when change had become so accelerated that the past could be forgotten else it encumber the future. Le Corbusier's Maison Domino project was intended to replace the classical primitive hut… It was to herald a new architecture, for so different did he regard the present from the past that the use of historic archetypes was irrelevant."*, CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p. 152.

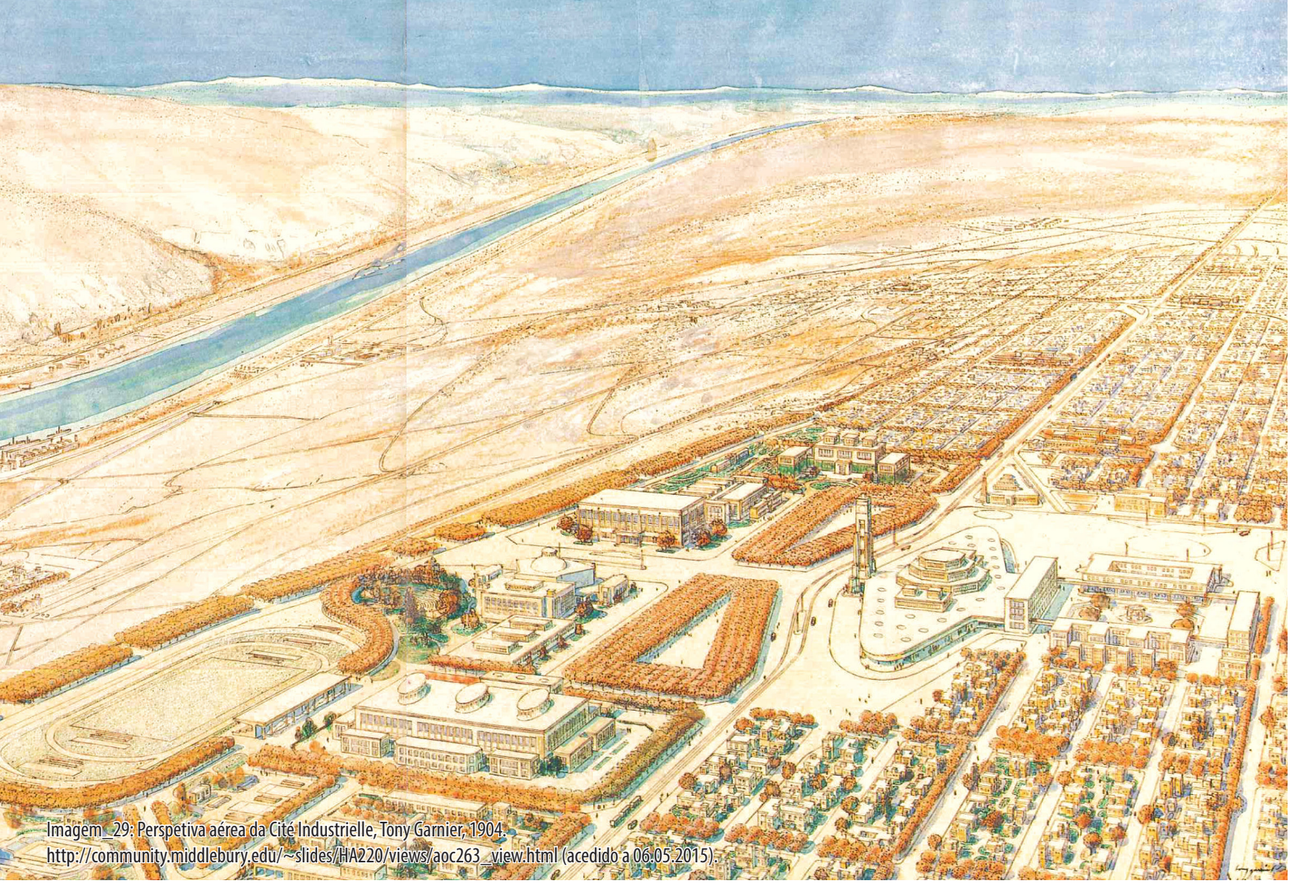


Imagem_29: Perspetiva aérea da Cité Industrielle, Tony Garnier, 1904.
http://community.middlebury.edu/~slides/HA220/views/aoc263_view.html (acedido a 06.05.2015).

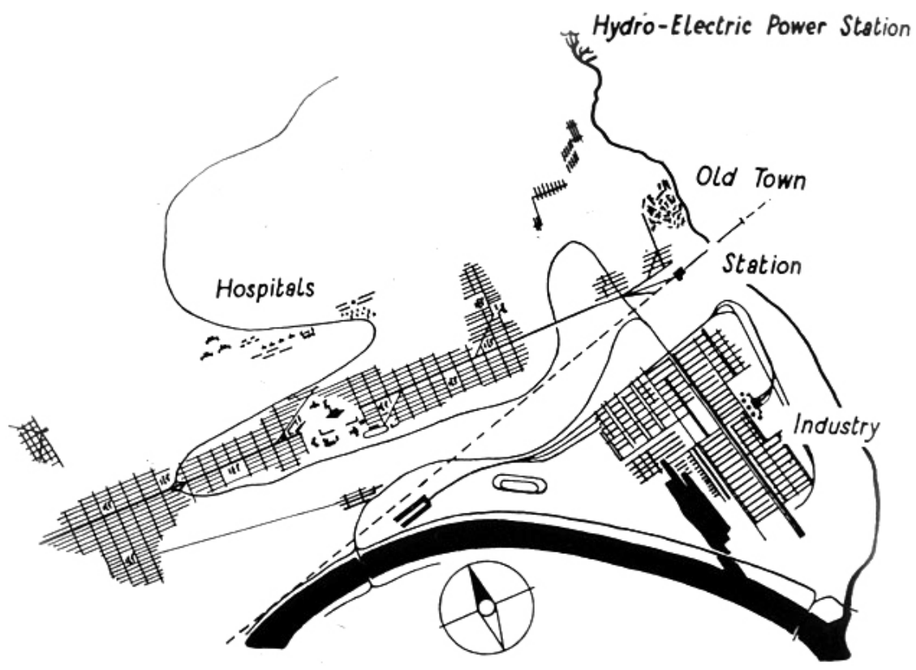


Imagem_28: Planta esquemática da Cité Industrielle, Tony Garnier, 1904.
A nova versão do modelo progressista encontra a sua primeira expressão na "Cité Industrielle" de Tony Garnier. Estava idealmente localizada entre uma montanha e um rio, facilitando o acesso a energia hidroelétrica que servisse a zona industrial. Defende a separação de funções, a valorização dos espaços verdes e uma arquitetura unificada e estandardizada utilizando o betão armado para todos os edifícios. Propõe a separação e isolamento da velha cidade, que não entra no desenvolvimento urbano. Este, assume-se numa lógica expansiva funcional, alongando-se numa estrutura de traçados, eixos e quadriculas, fragmentando a cidade segundo áreas distintas. Alguns dos seus pressupostos foram aplicados na cidade de Lyon, entre 1904 e 1914, o que estabeleceu a sua pertinência e determinou a sua influência durante o movimento moderno e a uma antevisão de alguns dos princípios do Estilo Universal.
https://birdseyevieweu.files.wordpress.com/2011/01/citc3a9-industrielle-1917-musc3a9e-des-bx-arts-lyon.jpg (acedido a 06.05.2015).

Analogamente, Walter Gropius, defendendo o obsoletismo dos modelos do passado, aboliu a disciplina de História da Arquitectura da Bauhaus. Posteriormente, tentou fazer o mesmo com o programa da School of Design de Harvard, como forma de direcionar a prática arquitetónica para o presente, alegando que o passado limitava a capacidade criativa. Anulando a história, a mente encontrar-se-ia livre para uma expressão individual alcançada somente através da *"experiência prática"*. *"So long as we flounder about in a limitless welter of borrowed artistic expression, we shall not succeed in giving form and substance to our own culture."*[62]

A partir de 1928, estes pressupostos progressistas (tendo sido já verificados em Cerdá e na sua imagem de Barcelona reticulada e igualitária) encontraram grande difusão através das conferências do CIAM de onde resulta, em 1933, a sua formulação definitiva com a Carta de Atenas. Esta, baseando-se essencialmente nos objetivos do pré-urbanismo progressista e também no projeto da *"Cité Industrielle"* de Tony Garnier, influenciou toda uma geração de novos arquitetos que, no entanto, *"(...) devaient attendre la fin de la guerre de 1914, et la double solicitation du progrès technique (...) pour donner son expression achevée au modèle progressite de l'urbanisme."*[63]

A sua diferença relativamente ao pré-urbanismo progressista reside no fato de os interesses exclusivamente sociais, económicos e políticos darem lugar ao pensamento arquitetónico que, apoiado nos domínios da técnica e na estética de *"avant. garde"*, pretende uma nova imagem da cidade de acordo com a nova realidade. O novo conceito vigente assenta na eficácia, que é obtida através da mecanização industrial e dos métodos de estandardização, aliados a uma imagem influenciada pelo *"De Stijl"* e pelo cubismo. *"(...) un nouveau rapport avec l'objet, (...) fondé sur une conception austère et rationnelle de la beauté. (...) Ainsi, l'industrie et l'art se rejoignent dans leur visée de 'l'universel' (...)"*[64]

Assente no seu caráter anacrónico de ruptura histórica e cultural, a cidade moderna propõe um modelo que agrupa as funções em quatro grupos distintos - habitar, trabalhar, circular e cultivar o corpo - separados convenientemente e ocupando cada uma o seu lugar, de forma racional e geométrica, quase matemática. O Estilo Internacional, subserviente a esta imagem da cidade, veio oferecer uma inevitável complementaridade a este processo, afastando-se dos seus objetivos iniciais.

Apesar da arquitetura modernista ter colocado o homem no centro das suas preocupações e da sua razão de existir, pecou, contudo, pela sua unilateralidade, ao tomar em atenção apenas uma vertente pragmática. Ao projetar edifícios que

[62] GROPIUS, Walter *apud* PEARLMAN, Jill, *Inventing American Modernism: Joseph Hudnut, Walter Gropius, and the Bauhaus Legacy at Harvard*, University of Virginia Press, Charlottesville, Virgínia, 2007, p. 209.
[63] CHOAY, Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités - Une anthologie*, Seuil, Paris, 1965, p. 31,32.
[64] Idem, p. 34.



Imagem_30: Villa Savoye, Le Corbusier, Poissy, Paris, França, 1928.
http://3.bp.blogspot.com/-_4-WIuCRoQU/VAYksF7uiMI/AAAAAAAADwo/tqJq99EbKPo/s1600/6-villa-savoie.png (acedido a 17.09.2015).

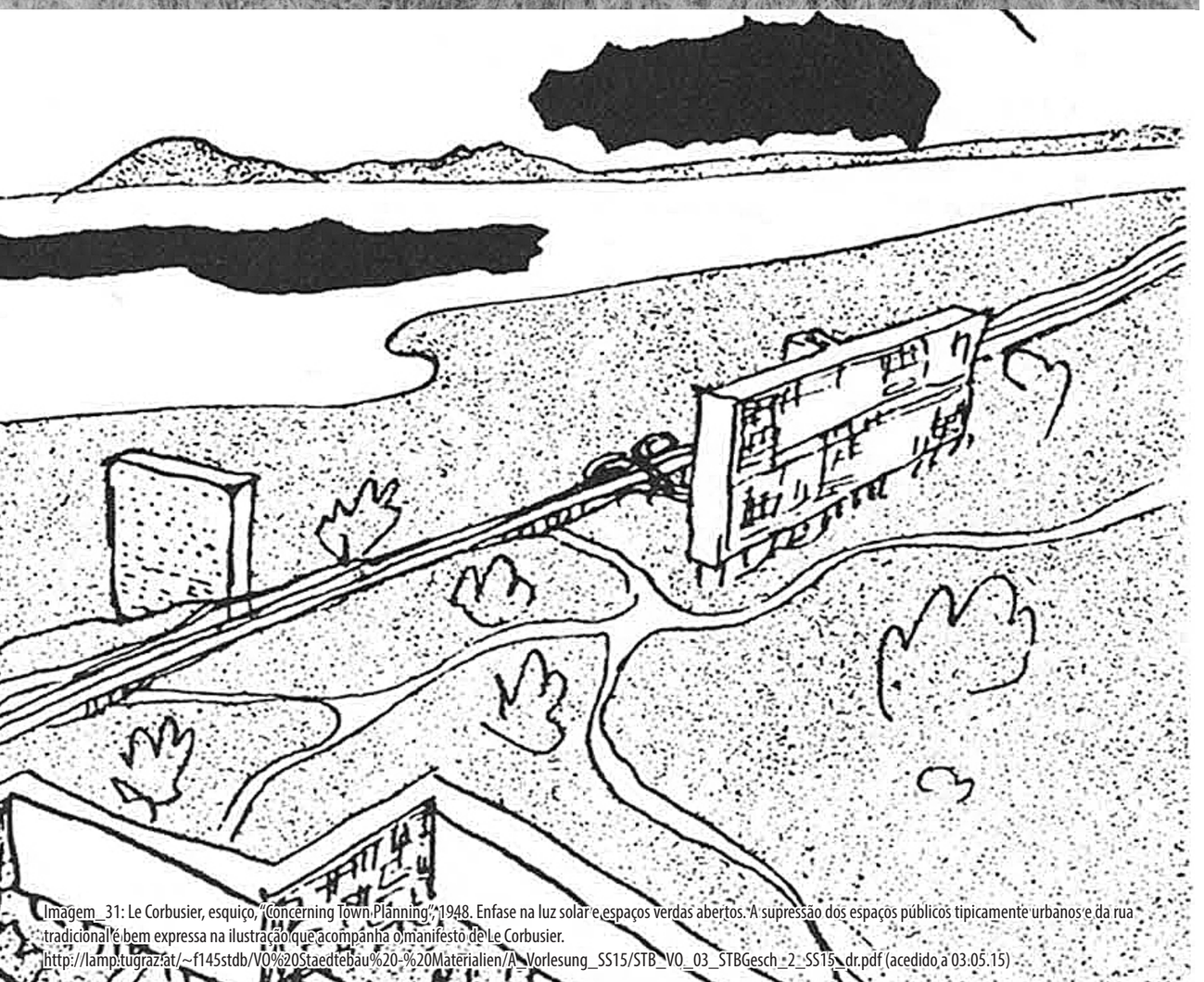


Imagem_31: Le Corbusier, esquiço, "Concerning Town Planning", 1948. Enfase na luz solar e espaços verdas abertos. A supressão dos espaços públicos tipicamente urbanos e da rua tradicional é bem expressa na ilustração que acompanha o manifesto de Le Corbusier.
http://lamp.tugraz.at/~f145stdb/VO%20Staedtebau%20-%20Materialien/A_Vorlesung_SS15/STB_VO_03_STBGesch_2_SS15_dr.pdf (acedido a 03.05.15)

servem indiferentemente para qualquer homem e qualquer lugar, a arquitetura funcionalista sobrepõe-se aos valores culturais do homem, culminando mesmo numa negação da sua individualidade. O homem-tipo, como *"animal geométrico"*[65] submete-se à sua *"máquina de habitar."*[66]

É esta visão radicalmente funcionalista e universal do Movimento Moderno que começa a ser alvo de duras críticas, principalmente a partir dos anos 1930 e 1940, incriminando o Estilo Internacional por este não tomar em consideração os fatores culturais e as características do contexto envolvente, tais como a topografia ou o clima e, por isso mesmo, projetar os seus edifícios em vácuo. Considerando este ponto de vista *"(...) o Estilo Internacional nunca se tornou verdadeiramente universal."*[67]

Assim, a concepção da natureza altera-se, influenciada pela nova mentalidade racional e científica vigente. *"(...) René Descartes reemphasized the dualistic idea of the separation of mind from nature when he concluded that because our minds are capable of contemplating nature, nature must reside outside our thoughts and is therefore separate from us."*[68] Se até à data a natureza sempre tivera um estatuto simbólico e sagrado, o espaço da vida da qual todos dependiam incontornavelmente e do qual o meio construído fazia parte, o pensamento moderno inverte os papéis ao colocar o homem no centro do universo, considerando a natureza somente como fonte de matéria-prima e de recursos. Seguindo uma lógica progressista industrial, a arquitetura desenvolve-se sob a *"(...) convicção de que a Natureza era uma identidade infinita à qual se podia tirar, sem limites, a energia necessária para saciar o 'motor perpétuo' da produção."*[69]

Como resposta às problemáticas da sua época, com o intuito de valorizar o bem-estar das pessoas, rompe, assim, com as continuidade e conceções históricas ditas obsoletas. A arquitetura passa a ser vista como uma máquina pura e estéril do homem para o homem, onde a relação com a envolvente é ultrapassada ou resolvida de forma simplificada através de uma *"l'architecture do bulldozer"*[70], ou propositadamente evitada, através de sistemas de pilotis ou de plataformas elevadas. A sua presença atendia somente a fatores de ordem higiénica, voltados para a saúde do homem. Decorrentes da Carta de Atenas, estes estavam também ligados aos avanços da medicina e da psicologia após a 1ª Guerra Mundial, e associados ao conceito de progresso da sociedade contemporânea. Assim, estes

65 TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, FAUP Publicações, Porto, 2006, p. 41.
66 *"The house is a machine for living in."*, LE CORBUSIER, *Towards a New Architecture*, Dover Publications Inc., New York, 1986, p. 4.
67 FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica da arquitetura moderna*, 2002, p. 303.
68 CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, 1995, p. 21.
69 PORTOGHESI, Paolo, *Depois da arquitectura moderna*, trad. Maria Cristina Tavares Afonso, Edições 70, Lisboa, 1985, p. 25.
70 CHOAY, Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités - Une anthologie*, Seuil, Paris, 1965, p. 34.



Imagem_32: Unité d'Habitation, Le Corbusier, Marselha, França, 1953.
https://carmenrueter.files.wordpress.com/2012/03/picture-15.png (acedido a 21.08.2015).



Imagem_33: Plan Voisin, Le Corbusier, Paris, França, 1925.
Para Le Corbusier, o centro urbano de Paris estava demasiado congestionado, e tornara-se obsoleto e medieval face à exploração da industria automóvel da época, sendo, por isso, necessário uma racionalização dos espaços. Esta intervenção utópica passava pela destruição de uma parte do centro (zonas insalubres e antiquadas), sendo posteriormente ocupado por estradas, arranha céus de escritórios e zonas verdes entre os seus vazios e cheios.
http://popupcity.net/jean-louis-cohen-modernist-lessons-in-post-modernist-times/ (acedido a 12.08.2015).

objetivos conduziram à criação de parques ou zonas verdes, mas também de coberturas ajardinadas como forma de recuperação do solo ocupado, sem porém tirar o verdadeiro partido do suporte topográfico como elemento intrínseco do projeto.

Aliados a uma construção em altura, estas situações traduzem-se em *"(..) dèdensifier, pour isoler dans le soleil et la verdure des édifices qui cessent d'être liés les uns aux autres pour devenir des 'unités' autonomes."*[71] A consequência última reflete-se numa independência recíproca entre edifício e vias de circulação, aspirando mesmo à perda da *"rua"* tradicional[72]. A intenção seria a cidade, lentamente, transformar-se numa *"Cidade-Jardim"*[73], onde Le Corbusier aspira a uma suburbanização da cidade e a uma urbanização do campo, através da sua *"Unité d'Habitation"* como marco definitivo de uma vida colectiva. A sua intenção seria *"(...) créer entre la ville et la campagne un contact de plus en plus étroit."*[74]

Contudo, o verdadeiro problema do Estilo Internacional e do *"modelo progressista"*, residia precisamente no facto de ser encarado como um *"modelo"*. As suas propostas abstratas e pragmáticas, quase de caráter académico, transmitiam uma atmosfera plástica de manifesto, mais do que o resultado de uma leitura da realidade que tende para uma intervenção concreta, e onde a história e a cultura de cada lugar era ignorada em prol e um futuro promissor, como é o caso da proposta utópica de Le Corbusier para Paris, *"Le Plan Voisin"* (1925). Consequentemente, torna-se gradualmente num produto de propaganda, pretendendo seduzir, através de uma expressão futurista e ideal, mais do que pela sua qualidade e eficácia. De facto, apesar da sua conceção funcionalista e racional, estas propostas não eram de todo eficazes: além de desvirtuarem a vivência urbana, ao separar as várias funções e dificultando as típicas interacções entre as diferentes realidades da vida das pessoas são também inflexíveis a aspirações e desejos futuros. Tal como afirma Choay, *"(...) la nouvelle ville devient, en même temps que le lieu de la production la plus efficace, une sorte de centre d'élevage humain, à l'horizon duquel se profile, menaçante, l'image analytique du père castrateur de ses enfants."*[75]

Fazendo frente a estes pressupostos, o *"modelo culturalista"*, protagonizado por Camillo Sitte, opõe-se-lhes ponto a ponto. De caráter historicista, propõe um modelo de cidade de limites precisos, finitos e delimitados, impedindo a sua extensão desarticulada, onde a relação com o espaço é concreta, modelada e relacional, reagindo contra o isolamento e promovendo a intimidade e a diferença individual dos elementos constituintes e dos seus habitantes. Rejeita as

71 CHOAY, Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités - Une anthologie*, Seuil, Paris, 1965, p. 35.
72 Le Corbusier tinha uma ideia muito clara relativamente a este aspeto. chegando mesmo a afirmar que *"il faut tuer la rue corridor"*. LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Crès, Paris, 1930, p. 168.
73 Utopia inicialmente originaria de Ebenezer Howard, tendo sido reinterpretada por Le Corbusier, nos seus estudos da *"Ville Contemporaine"* (1922) e da *"Ville Radieuse"* (1930), esta última já incluindo os seus ideais e princípios da cidade moderna.
74 LE CORBUSIER, *apud* CHOAY, Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités - Une anthologie*, Seuil, Paris, 1965, p. 35.
75 CHOAY, Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités - Une anthologie*, Seuil, Paris, 1965, p. 41.

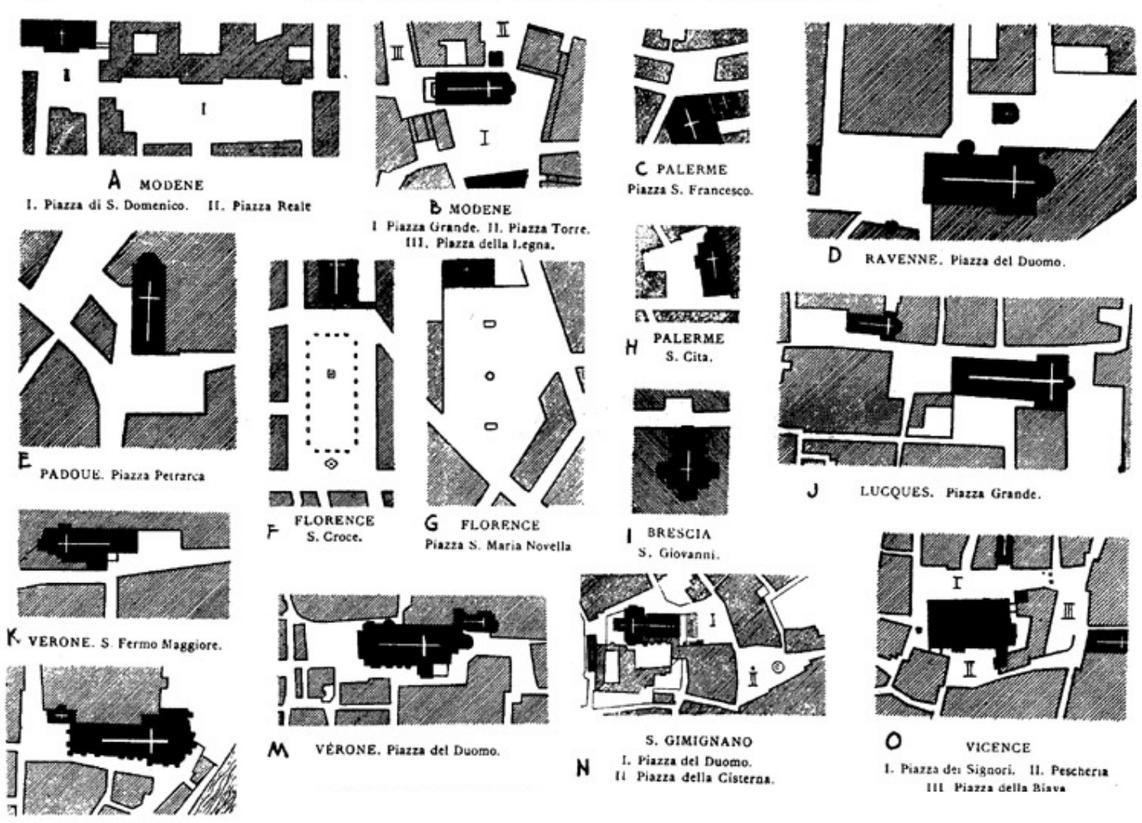


Imagem_34: Estudo de composição e morfologia de praças medievais, Camillo Sitte, 1889.
Por contraposição ao "modelo progressista", os seus estudos neste livro vieram influenciar, maioritariamente, o urbanismo alemão e austríaco.
SITTE, Camillo, "City Planning According to Artistic Principles" , trad. George R. Collins e Christiane Crasemann Collins, Phaidon Press, Londres, 1965, p. 12.



Imagem_35: Capela Notre-Dame du Haut, Le Corbusier, Ronchamp, França, 1955. ©Cara Hyde-Basso.
http://www.archdaily.com.br/br/01-16931/classicos-da-arquitetura-capela-de-ronchamp-le-corbusier (acedido a 21.08.2015).

relações de simetria e o geometrismo pelo seu caráter abstrato, mas pressupõe uma aproximação intuitiva à topografia e ao contexto, *"(...) suivre les sinuosités naturelles du terrain, les incidences du soleil, se plier aux vents dominants, ou au plus grand confort existentiel de l'usager."*[76] Apesar de apresentar uma vertente mais estimulante e favorável à intensidade e multiplicidade de relações, a sua ideologia assenta num princípio nostálgico e saudosista, que aspira voltar à cidade pré-industrial ou mesmo medieval, ignorando o presente e as novas necessidades inerentes ao homem moderno.[77] Esta reversibilidade temporal traduz-se, então, numa repetição e na regressão quase ritual aos valores estéticos de outrora. A inflexibilidade deste modelo face aos tempos presentes, revela uma inadaptação e uma fuga à realidade, que, paradoxalmente, aproxima-a das mesmas críticas a que foi sujeito o *"modelo progressista"*. Contudo, o seu impacto foi reduzido[78] em comparação com os princípios progressistas e racionalistas que, apesar das suas falhas e críticas, tiveram a intenção de se atualizar e de projetar para um mundo em transformação, atendendo às novas demandas do quotidiano do homem moderno.

O academismo do Estilo Internacional originou, contudo, duas vertentes de evolução. Se por um lado houve uma apropriação das formas puristas por parte dos seguidores do funcionalismo como uma *"imitação mecânica e impessoal dos grandes exemplos"*[79], houve também quem contrariasse esta tendência, visando a exploração e a integração das mesmas numa perspetiva mais flexível, regionalista e contextualizada. Apesar desta bifurcação, muitos arquitetos passaram por um processo evolutivo de revisão e crítica, assim como foi o caso do próprio Le Corbusier. Ao mesmo tempo impulsionador do Movimento Moderno, foi posteriormente o seu crítico, após o seu *"(...) rompimento com a estética dogmática do Purismo (...) desiludido com a realidade industrial (...)"*[80], numa atitude extremamente contraditória. As suas viagens e pelos modelos vernaculares com os quais foi tendo contacto, abriu-lhe perspetivas para uma arquitetura mais primitiva, vinculada à natureza e à história, sobretudo a partir de 1930.

Do outro lado do Atlântico, Frank Lloyd Wright defende a sua teoria do Organicismo[81], reformulando uma das máximas do movimento moderno (*"form*

76 CHOAY, Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités - Une anthologie*, Seuil, Paris, 1965, p. 44.
77 Choay refere sobre Camillo Sitte, *"(...) tellement obsédé par les problèmes esthétiques et les formes du passé qu'il en arrive à méconnaître complètement l'évolution des conditions de travail, ainsi que les problèmes de la circulation."* Ibidem.
78 Esta dificuldade em se atualizar, levou a que o *"modelo culturalista"* não tivesse sido tão adotado, sendo que os seus princípios de verificam principalmente na Alemanha e na Áustria, assim como tardiamente nalgumas cidades inglesas.
79 MONTANER, Josep Maria, *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*, trad. Maria Beatriz da Costa Mattos, Gustavo Gilli, Barcelona, 2001, p. 14.
80 FRAMPTON, Kenneth, Historia crítica da arquitetura moderna, Martins Fontes, 4ª ed., São Paulo, 2002, p. 271.
81 O conceito de *"arquitetura orgânica"* proposto por Frank Lloyd Wright foi pela primeira vez usado num artigo para a *Architectural Record* em 1914. Nota salientar que não é o primeiro arquiteto a usar o termo. Porém a sua definição não é unânime, podendo adquirir várias interpretações segundo quem o defende.



A *"Broadacre City"*, o projeto visionário de Frank Lloyd Wright, representava uma porção passível de ser repetida infinitamente e universalmente, desmaterializando-se na própria natureza. A cidade não tinha limites, estendendo-se indefinidamente, onde o habitar e as funções comuns estavam dispersas, mas, ao mesmo tempo, aproximavam-se através das extensas vias de comunicação e meios de comunicação, somente segundo as quais o projeto infinito ganha sentido. Cada casa individual (não existiam unidades de habitação) tinha o seu terreno próprio, dedicado à agricultura e atividades de lazer, formando uma *"célula"* relativamente isolada. *"Tout ces cellules (individuelles et sociales) sont liées et reliées entre elles par un abondant réseau de routes (...) un système acentrique, composé d'éléments ponctuels insérés dans un riche réseau circulatoire."*[1] Apesar de ser um projeto ambicioso, a rigidez funcional do projeto é considerada extremamente utópica para uma aplicação global, tendo sido parcialmente explorada somente nalgumas zonas dos Estados Unidos da América. Igualmente, a sua intenção democrática poder-se-ia revelar obsoleta face a uma mentalidade ambiciosa e auto-destruidora da sociedade, não cooperando com um modelo liberal na sua tendência hierárquica e na busca por conforto e uma auto-satisfação material constantes.[2]

[1] CHOAY, Françoise, *L'urbainisme, utopies et réalités - Une anthologie*, Seuil, Paris, 1965, p. 48.

[2] *"(...) au niveau de l'inconscient, une tentative comme celle-là ne satisfait point finalement les tendances de la société à l'autodestruction et si, en bonne orthodoxie freudienne, il ne convient pas d'assimiler ici la libération du principle du plaisir avec celle des instincts de mort."* CHOAY, Françoise, *L'urbainisme, utopies et réalités - Une anthologie*, Seuil, Paris, 1965, p. 49.

Imagem_36: Maquete da Broadacre City, Frank Lloyd Wright, 1935.
http://library.columbia.edu/news/libraries/2014/2012-1-16_Avery_Library_Co-Presents_FLW_MoMA_Exhibition.html (acedido a 20.08.2015)

follows function")[82] ao afirmar que *"form and function are one"*. A natureza, transcendendo a simples apropriação mimética ou utilitária, servia como modelo e base a essa conexão. *"La grande ville industrielle est accusée d'aliéner l'individu dans l'artifice. Seul, le contact avec la nature peut rendre l'homme à lui-même et permettre un harmonieux développement de la personne comme totalité."*[83]

Wright tem consciência que é impossível abstraímo-nos do progresso e da influencia que a evolução industrial tem sobre a cidade. Desta forma, a sua proposta de um novo modelo - *"o naturalista"* - acredita que natureza e cidade podem fundir-se e tornar-se numa só identidade contínua e infinita. Com a *"Broadacre City"*, o seu projeto utópico, estabelece uma síntese entre pressupostos progressistas e culturalistas, propondo, simultaneamente, um vínculo com a natureza de maneira nunca antes imaginada, chegando mesmo a criar uma antítese do próprio conceito de cidade, desmaterializando-a. Representava um conceito passível de ser repetido infinitamente e universalmente, assente em dois objetivos fundamentais: a *"cidade"* para todos e o *"objeto"* à medida de cada um. Contudo, embora a técnica tenha um papel fundamental, a diversidade topográfica não é negada, devendo ser preservada cuidadosamente e intencionalmente. Neste sentido, defende que a arquitetura tem um papel fundamental neste processo, *"(...) résulte authentiquement de la topographie (...) Sous une infinie variété de formes, les édifices expriment la nature et les caractères du sol sur lequel (...) ils en deviennent une partie intégrante."*[84] A arquitetura é assim subordinada à natureza, numa expressão de grande intimidade.

Apesar do seu modelo extremo e utópico, a sua relação com a natureza traduziu-se mais concretamente e com mais sucesso nas suas obras singulares. Influenciado pela cultura japonesa e a sua conceção da natureza, Wright propunha uma arquitetura que se envolvesse com o contexto natural de forma intrínseca, reciproca e singular, de tal modo que a obra seria inadequada noutro lugar qualquer. *"Any building which is built should love the ground on which it stands."*[85] O edifício seria, assim, o resultado da essência de determinado lugar, podendo resultar numa relação de semelhança ou contraste, mas sempre em harmonia com este. Defendia igualmente o respeito pela essência dos materiais utilizados, exacerbando as suas qualidades inerentes, e uma expressão formal honesta da função do edifício. Só neste sentido forma e função poderiam ser uma única expressão indivisível e significativa. Wright faz assim uma reinterpretação das formas modernistas, visando *"(...) para cada homem e para cada local uma casa diferente (...) o artista não deve repetir-se*

[82] SULLIVAN, Louis, 1896, *apud* CRUZ, Cesar A., *Wright's Organic Architecture, from 'Form Follows Function' to 'Form and Function are One'*, In: *Wolkenkuckucksheim, International Journal of Architectural Theory*, vol. 17, 2012, p. 27.
[83] CHOAY, Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités - Une anthologie*, Seuil, Paris, 1965, p. 46.
[84] WRIGHT, Frank Lloyd, *apud* CHOAY, Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités - Une anthologie*, Seuil, Paris, 1965, p. 48.
[85] WRIGHT, Frank Lloyd, 1953, *apud* CRUZ, Cesar A., *Wright's Organic Architecture, from 'Form Follows Function' to 'Form and Function are One'*, In: *Wolkenkuckucksheim, International Journal of Architectural Theory*, vol. 17, 2012, p. 30.



"We start with the ground. In any and every case the character of the site is the beginning of the building that aspires to architecture. All must begin there where they stand."[1]

[1] WRIGHT, Frank Lloyd, 1953, *apud* McCARTER, Robert, *Frank Lloyd Wright*, Phaidon, London, 1997, p. 211.

Imagem_37: Fallingwater (Casa Kaufmann), Frank Lloyd Wright, Pensilvânia, 1936.
http://www.occams-razor.info/tags/fallingwater#.VdXli_lVhBd (acedido a 20.08.2015).

(...)"[86]. A arquitetura não deveria ser um processo mecânico e industrial, mas sim imprevisível e fascinante, contrapondo assim a importância que o funcionalismo havia outorgado à máquina. O arquiteto modela os homens, influenciando profundamente e psicologicamente o indivíduo e, por isso, F. Lloyd Wright acreditava que a arquitetura, para além de pensada, devia também ser sentida.

A teoria do organicismo, desenvolvida por Wright em inúmeros escritos, é, por vezes, confusa e de difícil interpretação. Contudo, as suas obras, falando por elas mesmas, aclaram e sintetizam as suas ideias. A Fallingwater, projetada para Edgar J. Kaufman, em 1936, seria a sua obra mais famosa e uma crítica aos fundamentos funcionalistas. Construída sobre uma cascata e adaptando-se à forma orgânica das rochas, sente-se claramente a união entre a envolvente natural e as formas arquitetónicas que seguem os seus contornos e se adaptam de forma exclusiva, numa relação de contraste entre o que é dinâmico e estático. É precisamente nessa oposição de natural e construído se produz significado. *"At Fallingwater the waterfall underlies our experience, permeating (...) our hearing and our haptic sense (...)."*[87] Denota uma clara influência dos princípios japoneses, com a *"indefinição"* do limite entre interior e exteriores resultante das suas varandas-terraços, que determinam uma grande permeabilidade dos elementos naturais. Os planos de pedra verticais que suportam os balanços horizontais parecem desmaterializar-se na envolvente, atribuindo à obra uma expressão discreta, porém de forte impacto. *"(...) Wright creates shelter that is founded on the principle of this horizontal freedom and openness rather than the traditional understanding of closure. Wright built the house into its site, anchoring it to the earth, our only true shelter."*[88]

Influenciado por Wright, Richard Neutra foi também um dos arquitetos que valorizou a relação da natureza com a arquitetura e a sua ligação com o usuário. A Casa da Saúde de Lovell foi um ponto de viragem na obra de Richard Neutra, sendo o reflexo da personalidade do próprio proprietário, Dr. Lovell, que *"(...) podia ser visto como alguém que representava os atributos ecléticos e progressistas do Estilo Internacional em sua própria pessoa"*[89], tendo-se revelado uma grande influência para Neutra no desenvolvimento de uma perspetiva mais humana na arquitetura. Devido às consequências da Segunda Guerra, Neutra, que até à data projetara maioritariamente residências de luxo, mudou o seu foco de intervenção, passando a projetar também habitações, escolas e hospitais. Influenciado assim por princípios mais humanistas, desenvolveu a sua teoria do *"biorrealismo"*, que defendia *"(...) o impacto benéfico de um ambiente bem projectado sobre a saúde geral do sistema nervoso humano."*[90] Neutra defendia que a arquitetura moderna não

86 TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, FAUP Publicações, Porto, 2006, p. 41.
87 McCARTER, Robert, *Frank Lloyd Wright*, Phaidon, London, 1997, p. 214.
88 Idem, p. 212.
89 FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica da arquitetura moderna*, 2002, p. 304.
90 Ibidem.



Imagem_38: Kaufmann House (Desert House), Richard Neutra, Palm Springs, Califórnia, 1947. ©Julius Shulman
http://www.midcenturyhome.com/the-richard-neutra-kaufmann-house/ (acedido a 20.08.2015).

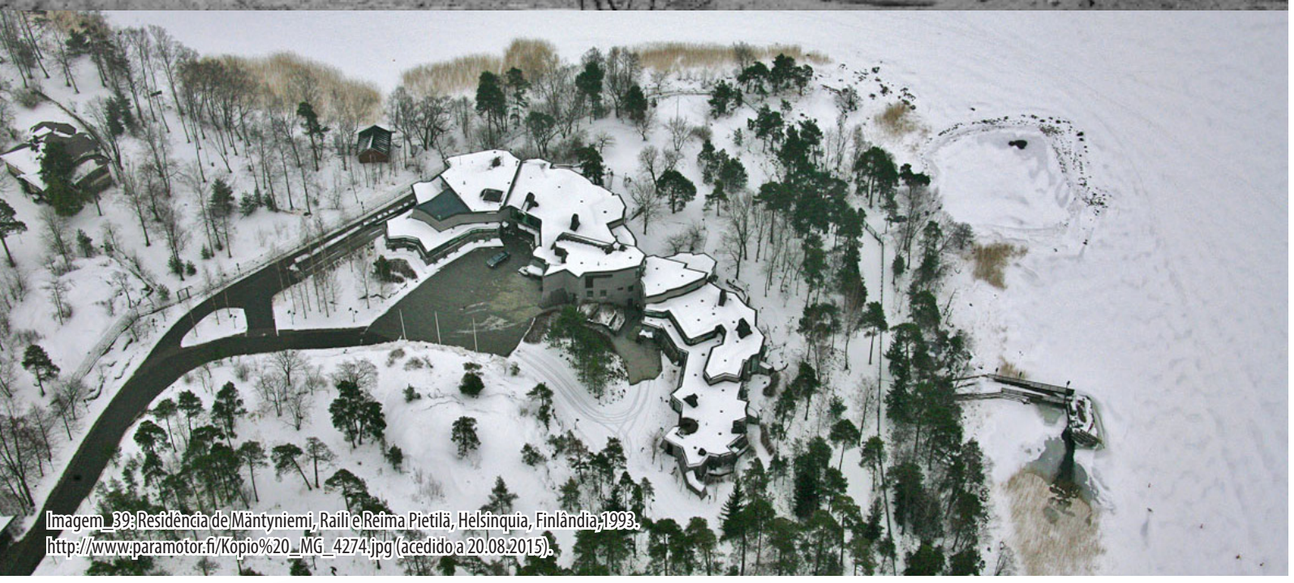


Imagem_39: Residência de Mäntyniemi, Raili e Reima Pietilä, Helsinquia, Finlândia,1993.
http://www.paramotor.fi/Kopio%20_MG_4274.jpg (acedido a 20.08.2015).



Imagem_40: Esquiços para a residência de Mäntyniemi (1984-87), Raili e Reima Pietilä, Helsinquia, Finlândia,1993. ©Raili e Reima Pietilä
http://grupo.us.es/actiplasarqu/4f/4f_index.html (acedido a 20.08.2015).

podia descurar os princípios e as necessidades básicas do homem. Embora fosse otimista face ao progresso tecnológico, não esqueceu a importância de considerar a natureza como o elemento prioritário do projeto. Assim sendo, esta consciência da importância da envolvente, possibilitava um processo arquitetónico mais sensorial e intuitivo que aspirava a uma reconciliação entre homem e natureza[91]. Graças a este *"(…) interés por lo esencial y lo sutil, y de su romántica aspiración a un orden universal mejor (…)"*[92], a obra de Neutra assumiu-se como uma madura simbiose. Aceitando as formas do modernismo e adaptando-as à sua envolvente, *"(…) estaba estrechamente ligada a su tiempo, el lugar y el usuario."*[93] Estes aspetos foram explorados na Casa do Deserto em 1947 em Palm Springs, obra encomendada igualmente por Edgar J. Kaufmann.

No entanto, nos Estados Unidos, estas teorias seguiram um rumo solitário, já que a conformação da sociedade americana e os problemas do homem contemporâneo não permitiam a alargada individualização a que Wright aspirava.

A vertente organicista acabou por encontrar o seu maior espaço de concretização nos países nórdicos que, com a vantagem do seu estável clima económico e social, bem como as suas características naturais particulares, apresentam condições propícias para explorar um novo tipo de arquitetura, síntese dos valores das duas correntes opostas. A Suécia, neutra na Segunda Guerra, desenvolve uma arquitetura doméstica e vernácula que durante as décadas de 40 e 50 se propaga a outros países, designada o *"Novo Empirismo"*[94]. Esta corrente introduz alguns dos princípios do Movimento Moderno, porém explorados de uma forma mais sensível, pois a passagem para a economia industrial foi mais suave, não havendo assim uma oposição violenta entre cultura rural e urbana. Josep Montaner descreve a corrente como uma *"(…) síntese progressista entre racionalismo e empirismo, tecnologia e saber tradicional, que desenvolve esta conciliação entre modernidade e tradição, entre artificio e natureza. Sabe continuar uma tradição empirista, enraizada no próprio lugar, alheia aos discursos programáticos de vanguarda, e busca não cair nos tons conservadores de alguns projetos centro-europeus (…)."*[95] Revela-se assim uma dosagem ponderada entre a indústria e os materiais locais, o respeito pela

---

91 *"Neutra también sostenía que las necesidades primarias y los instintos debían contemplarse y satisfacerse incluso en las construcciones mas modernas. Nunca dudó de las posibilidades que ofrecían las innovaciones tecnológicas que, optimistamente, acogió con los brazos abiertos. Pero tampoco olvidó la preeminencia de la naturaleza y de los sistemas naturales. Neutra creía que el entorno impregnaba al arquitecto de cualquier lugar. Estaba convencido de que, a través de la arquitectura, el hombre podía alcanzar una totalidad sensorial y espiritual. Pensaba que la gente podía ser mas feliz y mas sana si se compatibilizaban la vitalidad humana y la armonía arnbiental.",* MALECHA, Marvin J., *Richard Neutra: Vida y Forma*, In: Conferencia, Actos Comemorativos do Nascimento de Richard Neutra, Encontro de Arquitectos e Professores na Universidad Politécnica de Catalunya, 1992, p. 7.

92 Idem, p. 3.

93 Idem, p. 8.

94 Nome atribuído à arquitetura nórdica desse período pela revista *"The Architectural Review"* em artigos publicados no ano de 1947.

95 MONTANER, Josep Maria, *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*, trad. Maria Beatriz da Costa Mattos, Gustavo Gilli, Barcelona, 2001, p. 83.



Imagem_41: VIlla Mairea, Noormarkku, Finlândia, Alvar Aalto, 1939. ©cakewithlegs
https://www.flickr.com/photos/39975030@N02/4447846450/sizes/o/ (acedido a 20.08.2015).



Imagem_42: VIlla Mairea, Noormarkku, Finlândia, Alvar Aalto, 1939. ©Andrew Carr
https://www.flickr.com/photos/andrewpaulcarr/270629212/sizes/o/ (acedido a 20.08.2015).

natureza e a sua apropriação, o homem como individuo e como ser social e, ainda, um equilíbrio entre originalidade e tradição.

Foram também decisivos os fatores naturais e climáticos extremos, característicos do norte da Europa, levando a que cada projeto seja pensado empiricamente, de acordo com as particularidades de cada sítio, de maneira a obter as condições físicas e psicológicas necessárias à dignidade e conforto do homem. A planta funcionalista é assim adaptada, afastando-se de tipologias pré-determinadas e tornando-se versátil e moldável a cada experiência, acomodando-se à topografia e envolvendo-se na natureza. Esta instintividade tem por base uma atitude sensorial relativamente ao contexto, gerando conhecimento e garantindo fundamentos projetuais através da experiência vivida. Assim, ao invés do pensamento puro racionalista, acolhe a tentativa e o erro como elementos inerentes a uma arquitetura *"mais humana"*. Um dos exemplos mais extremos desta abordagem reflete-se nos projetos de Raili e Reima Pietilä, onda a sensualidade, e plasticidade das formas emerge quase de forma natural (especial destaque para os esquiços onde essa intenção é bem visível), e onde a arquitetura planar e de domínio visual é propositadamente abandonada em prol de uma expressão orgânica.

Alvar Aalto foi o seu maior representante, rejeitando a representação totalitarista e conceptual do movimento moderno e adotando uma postura assumidamente regional, em prol de uma imagem geral do edifício reticulada e constituída por diferentes cenas, momentos e impressões, porém reunidas de forma exímia sob a forma de uma experiência multissensorial, de ambições regionalistas e românticas, intimamente ligada com a natureza. *"Instead of an overpowering intellectual concept, the whole is held together by the constancy of an emotional atmosphere (...)"*[96], sendo por isso obras pacientes, fluentes e serenas. Exemplo disso é a Villa Mairea (1939): ao invés de um conceito formal autoritário, o edifício propõe uma arquitetura episódica, sendo constituída por diversas partes que formam um todo, tal como atos numa peça de teatro. Dada a sua grande permeabilidade e a ausência de limites rigorosamente precisos entre interior e exterior, o edifico *"(...) obscures the categories of foreground and background, object and context, and evokes a liberated sense of natural duration (...) it invites to be humble, receptive and patient."*[97]

"(...) Aalto brings the natural order into the house, reforms it, and rationalizes it through a gradual and consistent restructuring of its form. (...) The house is articulated not only as a place with its own order and sense of identity but also as a place that shares certain morphological sympathies with the forest around it."[98] A

96 PALLASMAA, Juhani, *Hapticity and Time - notes on fragile architecture*, In: *The Architectural Review*, vol. 207, nº. 1239, London, Maio 2000, p. 80.
97 Idem. 82.
98 TREIB, Marc, *Settings and Stray Paths, Writings on Landscape and Gardens*, Routledge, London, 2005, p. 72.



Imagem_43: Skogskyrkogården (Woodland Cemitery), Erik Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz, Estocolmo, Suécia, 1920. ©kogotok
http://dnevnik.se/avtorskaya_kolonka/2074-skogkyrkogrden-lesnoy-nekropol-stokgolma.html (acedido a 20.08.2015)



Gropius comenta com Niemeyer numa visita à Casa das Canoas: *"Sua casa é bonita, mas não é multiplicável"*. Nos seus escritos, Niemeyer comenta a situação: *"Como alguém pode falar tanta burrice com ar de seriedade? Como pode ser multiplicável uma casa que se adapta tão bem ao terreno?"*[1]

[1] *A Vida É um Sopro*, Fabiano Maciel, 2007, Documentário, 89'19'', Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X078KFCFLsM (acedido a 21.09.2015)

Imagem_44: Casa das Canoas, Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro, Brasil, 1951.
http://gasoline-station.com/post/49972240052/oscar-niemeyer-casa-das-canoas-architects-own (acedido a 15.09.2015).

estrutura da casa é, assim, uma reinterpretação metafórica e abstrata da fisionomia das árvores, permitindo um diálogo sem quebras entre interior e exterior e uma continuidade na transição entre natureza e arquitetura.

Também Erik Gunnar Asplund afasta-se da influência funcionalista e rejeita a conceção impositiva e intransigente de que a experiência artística vivia apenas da sua apreensão visual. Para ele *"(…) everything grasped by our other senses through our whole human consciousness and which has the capacity to communicate desire, pleasure, or emotions can also be art."*[99] Um exemplo disso é a sua obra com o arquiteto Sigurd Lewerentz Skogskyrkogården (Woodland Cemitery) em Estocolmo. Esta corrente foi igualmente sentida na arquitetura dinamarquesa, com destaque para Jörn Utzon.

Convém salientar que estas correntes alternativas, relacionadas com o funcionalismo vigente, foram casos isolados não constituindo um estilo definido e sólido, sendo em grande parte produto de arquiteturas regionais ou de teorias mais individualistas, mas que se revelam, mais tarde, uma influência saudável para uma arquitetura mais contextual e humana. Sensivelmente a partir de 1930 surgem as primeiras críticas às premissas da cidade moderna e do Estilo Internacional e a década de 1950 assiste ao seu declínio. Embora a sua força e influência no panorama global tenha sido notável, promovendo o funcionalismo estéril, a universalidade mecânica e uma conceção formal assente numa estética geométrica e austera, começa a perder a sua força, quando os seus próprios defensores o começam a pôr em causa. A imagem ideal seduziu, mas o encanto pouco durou, carenciada de substância na sua fraca conexão com a natureza, o homem e o mundo concreto. São estas críticas que vieram, posteriormente, abrir novos campos de exploração, proporcionando uma época de proliferação de ideias, todas elas procurando significar algo e encontrar o seu lugar concreto, face a uma realidade *"protética"* cada vez mais homogénea e emergente, profética de uma existência em vácuo, desligada do seu contexto.

[99] ASPLUND, Erik Gunnar, 1936, *apud* PALLASMAA, Juhani, *Hapticity and Time - notes on fragile architecture*, In: *The Architectural Review*, vol. 207, nº. 1239, London, Maio 2000, p. 80.

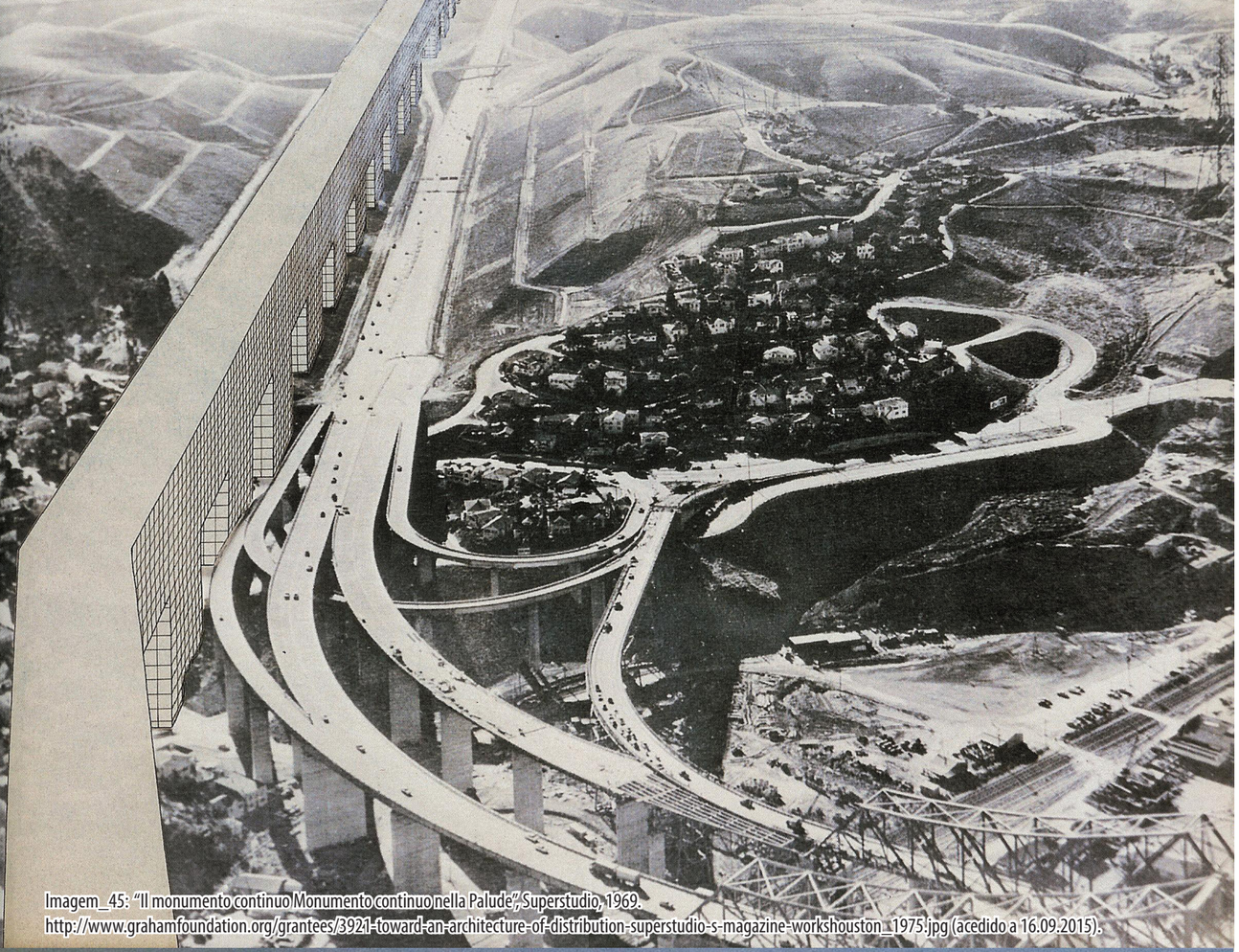


Imagem_45: "Il monumento continuo Monumento continuo nella Palude", Superstudio, 1969.
http://www.grahamfoundation.org/grantees/3921-toward-an-architecture-of-distribution-superstudio-s-magazine-workshouston_1975.jpg (acedido a 16.09.2015).



Imagem_46: Best Store Indeterminate Façade, SITE (Sculpture In The Environment), Almeda Mall, Houston, Texas, 1975.
https://superradnow.files.wordpress.com/2012/05/04-01_site_projects_inc-_met_maples-jones_ass-_indeterminate_facade_showroom_houston_1975.jpg (acedido a 16.09.2015).

1.2.3. Da especificidade do Pós-Guerra ao Regionalismo Crítico – uma revisão da modernidade

Resultado de uma nova consciência que reconhece as limitações do período moderno, os anos 1950 e 1960 dão lugar a uma crise do paradigma da máquina e do pensamento funcionalista. Com efeito, as transformações de ordem política, social e tecnológica, que se viveram, assentes em imagens e perspetivas oníricas resultaram no seu fracasso ao excluir a realidade como condição essencial ao bem-estar do homem.[100] Estas críticas negativas e a recusa dos seus princípios indiciavam já a necessidade inerente de um regresso a uma postura mais historicista e contextual. Contudo, a sua formulação, baseava-se apenas em sentimentalismos nostálgicos, não respondendo convenientemente aos avanços do progresso que, indubitavelmente, se faziam sentir no cerne das cidades, sugerindo assim uma fuga à vida concreta atual.

Somente com as intervenções críticas nas conferências do CIAM esta situação se altera, ganhando uma nova dimensão ideológica. Nomeadamente, o CIAM IX, em 1953, em Aix-en-Provence, marca um ponto final nas propostas progressistas vigentes na Carta de Atenas, por intermédio de um grupo de arquitetos mais novos, dos quais fazem parte Aldo Van Eyck, Alison e Peter Smithson e Georges Candilis, entre outros. Este grupo, o auto-intitulado Team X, e, tal como afirmou Le Corbusier, o mais apto e competente[101], organizou a conferência seguinte em Dubrovnik, em 1956, com a intenção de derrubar definitivamente os ideais puros modernistas, tendo, contudo, a preocupação de considerar o desenvolvimento tecnológico nas suas novas abordagens, de caráter mais historicista e vernacular não sentimentalista, voltadas para a *"(...) criação de um ambiente físico capaz de satisfazer as necessidades materiais e emocionais do homem."*[102]

Estas vertentes opostas à esterilidade abstrata do movimento moderno, foram essenciais para que se começasse a formular novas hipóteses, conceitos e pontos de vista sobre uma mesma realidade. A necessidade de uma diferenciação social e a individualização do sujeito cresceu de tal forma, que se entra agora na sua fase antagónica, de grande complexidade, pluralidade e diversidade, exatamente o oposto do entendimento protagonizado pelo movimento moderno. Estes, passam então a ser os conceitos fundamentais do pensamento pós-moderno ou hipermo-

100 *"Racionalismo e funcionalismo foram interpretados por Theodor W. Adorno como mecanismos empobrecedores da complexidade e qualidades da realidade, aliados com o sistema capitalista que introduz continuamente unificação e quantificação, que limita as coisas à pura utilidade e determinação económica."*, MONTANER, Josep Maria, *A Modernidade Superada, Arquitetura, arte e pensamento do século XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p. 71.

101 Na carta enviada ao congresso de Dubrovnik, do qual já não tomou parte, Le Corbusier refere: *"São aqueles que (...) estão hoje com vinte e cinco anos, os que nasceram por volta de 1930, durante os preparativos para uma nova guerra e em meio a uma profunda crise económica, social e política, e que, portanto, se situam no âmago do período presente, são esses os únicos indivíduos capazes de sentir (...) os problemas concretos, os objetivos a ser seguidos e os meios para alcançá-los (...) São eles os que sabem."*, LE CORBUSIER, ***apud*** FRAMPTON, Kenneth, Historia crítica da arquitetura moderna, Martins Fontes, 4ª ed., São Paulo, 2002, p.330.

102 Idem, p. 329.



Imagem_47: Demolição do complexo habitacional Pruitt-Igoe, "a morte do modernismo", Minoru Yamasaki, St. Louis, Missouri, 1972.
https://coisasdaarquitetura.files.wordpress.com/2010/05/pruit-igoe1.jpg (acedido a 16.09.2015).

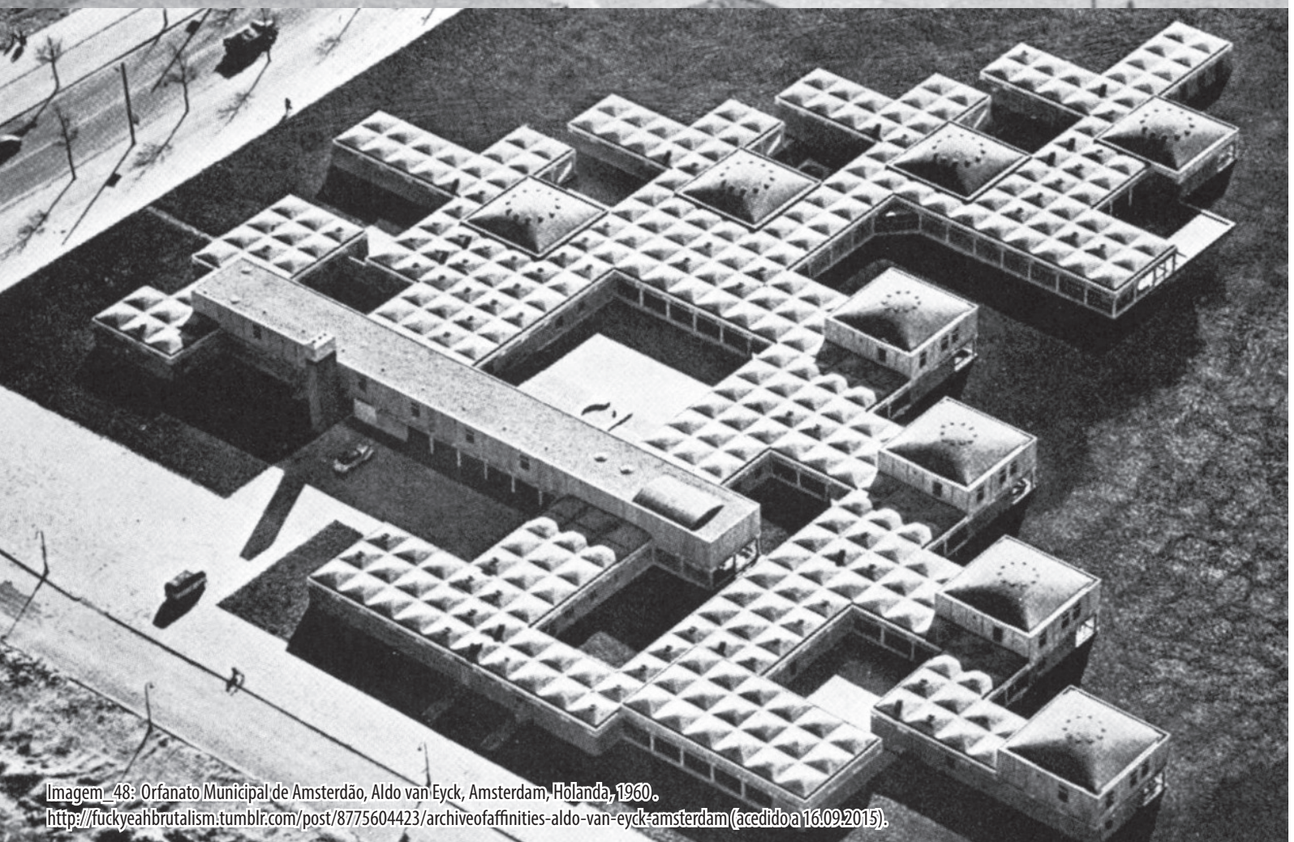


Imagem_48: Orfanato Municipal de Amsterdão, Aldo van Eyck, Amsterdam, Holanda, 1960.
http://fuckyeahbrutalism.tumblr.com/post/8775604423/archiveofaffinities-aldo-van-eyck-amsterdam (acedido a 16.09.2015).

derno e onde a noção de *"modelo"* universal passa então a ser substituída pelo *"ponto de vista"*. *"(...) la postmodernidad significa (...) el reconocimiento radical de que toda operación social depende de un contexto y de una observación. La representación de "*realidades*" es siempre una representación vinculada à (...) el contexto al que se debe y en el que se inscribe. (...) La sociedad posmoderna aparece entonces como una realidad multiperspectivista (...) policontextual."*[103]

De facto, a objetividade e a universalidade do modernismo eram, por si mesmas, limitadoras na procura de uma criatividade projetual. Octavio Paz, lamenta que a modernidade *"tenha sido cortada do passado e tenha de ir continuamente saltando para a frente, num ritmo vertiginoso que não lhe permite deitar raízes, que a obriga meramente a sobreviver de um dia para o outro (...) incapaz de retornar a suas origens para, então, recuperar seus poderes de renovação."*[104] Ao valorizar um pensamento essencialmente racionalista, exato e tecnológico, o modernismo deixa assim de parte a complexidade de um mundo plural e incerto onde fatores aleatórios e imprevisíveis também são válidos.

No seu livro *"Complexity and Contradition"* (1966), Robert Venturi escreve:*"(...) Amid simplicity and order rationalism is born, but (...) inadequate in any period of upheaval. Then equilibrium must be created out of opposites. Such inner peace as men gain must represent a tension among contradictions and uncertainties (...) A feeling for paradox allows seemingly dissimilar things to exist side by side, their very incongruity suggesting a kind of truth."*[105] Com este manifesto Venturi marca uma nova fase da arquitetura, onde a noção de *"pós-modernidade"* emerge mais concretamente na esfera arquitetónica, prolongando-se na década de 1970 e que teria como verdadeiro símbolo de viragem a implosão, em 1972, do conjunto habitacional Pruitt-Igoe, em St. Louis, Missouri[106]. Face a um modernismo, convencional, empobrecido e deteriorado, os estilos pós-modernistas surgiram como uma tentativa de recuperação de valores esquecidos e de uma maior riqueza vivencial e expressiva.

Impulsionada por uma aproximação interdisciplinar a outras áreas, como a filosofia, a fenomenologia, a filosofia, a linguística, o feminismo, etc, assiste-se a uma ramificação da corrente de pensamento arquitetónico modernista em vários *"-ismos"*, alguns pretendendo continuar a lógica modernista, outros contrapondo-se-lhe totalmente, mas todos eles procurando prover-se de sentido. *"Some of those*

---

[103] INNERARITY, Daniel, *Quiénes somos 'nosotros'? Preliminares para una Política de la Identidad*, In: *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, n.º 113, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2001, p. 226-227.
[104] PAZ, Octavio, 1967 *apud* BERMAN, Marshall, *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, Companhia das Letras, São Paulo, 1996, p. 34.
[105] HECKSCHER, August, 1965, *apud* VENTURI, Robert, *Complexity and contradiction in architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1992, p. 16.
[106] NESBIT, Kate (org.), Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995, 2ª ed., Cosac Naify, São Paulo, 2008, p. 22.

"De fato, a diferença entre as formulações do período de entre-guerras até aos anos cinquenta poderia ser resumida em duas imagens comparativas, paradoxalmente dos mesmos anos (...) e de dois autores muito próximos (...) É a distância que vai do homem atlético, perfeito e musculoso, de 1.83 metros de altura do machista 'modulor' de Le Corbusier, aos personagens disformes e necessitados que aparecem perdidos sobre as tramas de areia e pedra dos primeiros quadros de Jean Dubuffet."[1]

Como já foi referido, a perceção da postura do *"homem ideal"* vigente no Movimento Moderno deu lugar ao homem individual, concreto, comum. Nas artes plásticas, um dos mais extremos manifestos deu-se na pintura de Jean Dubuffet, pioneiro da chamada *"Arte Bruta"*, em que os principais autores são crianças, pessoas com problemas mentais ou marginais da sociedade. O fascínio de Dubuffet deve-se à sua pureza, intuição e originalidade, desprovida de preconceitos culturais e extremamente íntima. Dubuffet abdicou assim dos ideais de produção estética a favor de *"(...) criação de uma paisagem mental que experimente tanto as formas e texturas como a imagem de um novo sujeito (...) uma defesa do 'homem comum', concreto, autêntico, real e individual (...)"*[2] , considerando ser uma expressão mais humanista e autêntica. Assim, à semelhança das *"arquiteturas anónimas"*, de Bernard Rudolsky, também a pintura se deixa cativar com imagens embrionárias, brutas e imperfeitas mas extremamente intuitivas.

1 MONTANER, Josep Maria, *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*, trad. Maria Beatriz da Costa Mattos, Gustavo Gilli, Barcelona, 2001, p.18.
2 MONTANER, Josep Maria, *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*, trad. Maria Beatriz da Costa Mattos, Gustavo Gilli, Barcelona, 2001, p.18.

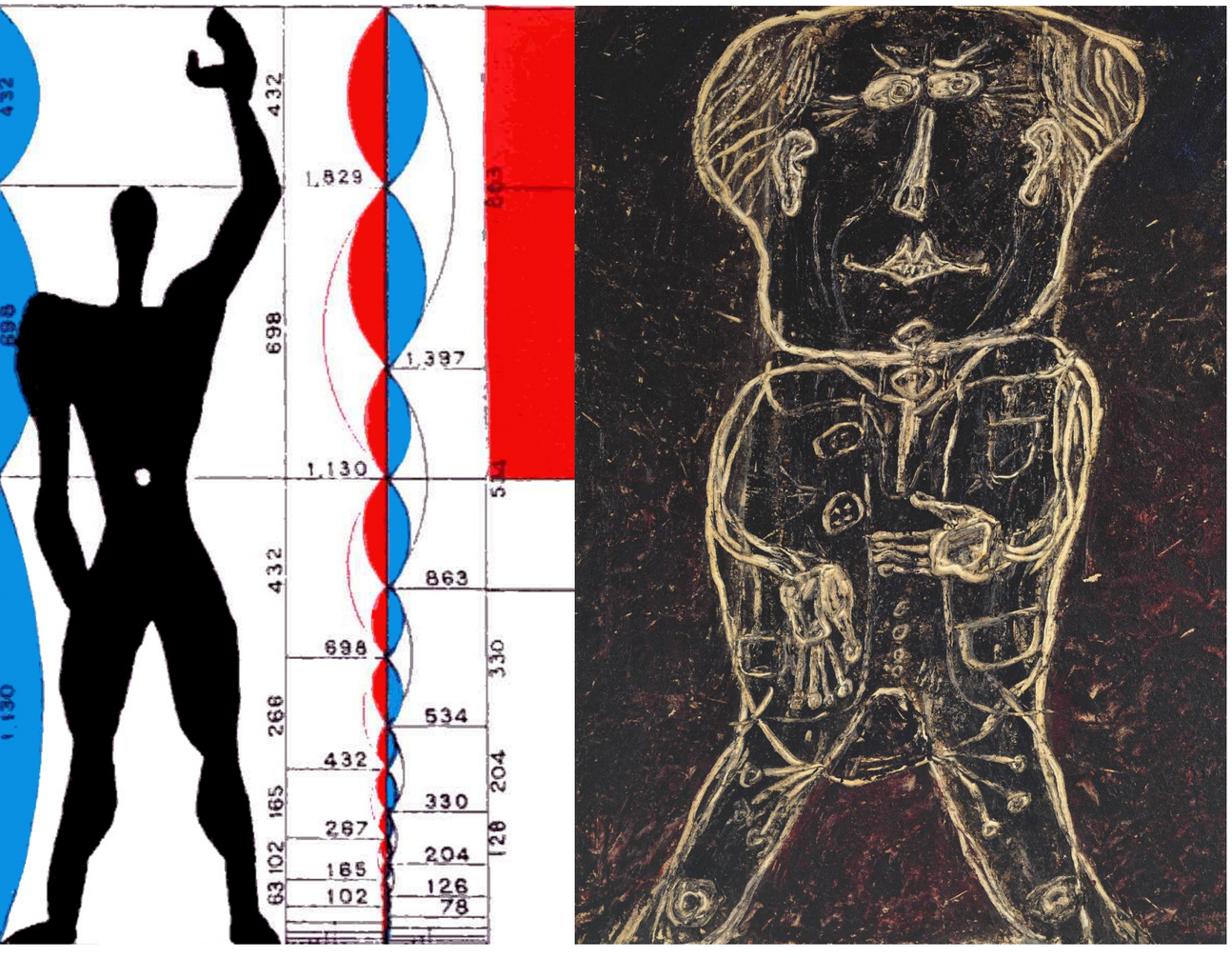


Imagem_49: "Le Modulor", Corbusier, 1950.
http://archimodell.blogspot.pt/2011/07/le-corbusiers-modulor.html (acedido a 22.09.2014)
Imagem_50: Monsieur Plume with Creases in his Trousers (retrato de Henri Michaux), Jean Dubuffet, 1947.
http://www.tate.org.uk/art/artworks/dubuffet-monsieur-plume-with-creases-in-his-trousers-portrait-of-henri-michaux-t03080 (acedido a 22.09.2014)

*"*isms*", such as "*structuralism*", and "*high-tech architecture*", were intended to satisfy "*thought*"; while others, such as "*brutalism*" and "*post-modernism*", were intended to express "*feelings*"; "*(...) this approach culminated in *"deconstructionism"*, as a nihilistic negation of all meaning."*[107] A pós-modernidade passa assim a tolerar a coexistência de várias correntes arquitetónicas, apresentando-se como um período extremamente complexo e paradoxal, onde a interdisciplinaridade passa a integrar o debate arquitetónico, com destaque para as demais artes, a filosofia e a sociologia, influenciando a perceção e a relação do homem com o espaço. Entra-se numa época de provocação, onde se reconhece que a identidade e a originalidade da produção arquitetónica só é possível com base num processo humano e cultural contínuo, e não como um produto de ruturas.

Assim, ao mesmo tempo que o paradigma funcionalista entra em crise, mais importância se começa a dar à figura do Homem, visão que varia entre o início do Movimento Moderno e os anos que se seguem à 1ª Guerra Mundial, e que está presente em varias áreas interdisciplinares. Idêntico em todos os lugares e todas as culturas, o homem é, para Le Corbusier, universal, constituindo *"la somme des constraintes psycho-physiologiques reconnues, inventoriées par des gens compétents (biologistes, médicins, physiciens et chimestes, sociologues et poètes) (...) qui analyse les besoins humains universels (...)"*[108], tal como o tipificou no seu *"modulor"* (1942). No entanto, por volta dos anos 50 esta postura dá lugar a *"(...)uma vontade de se aproximar aos gostos das pessoas."*[109], atendendo assim a fatores de ordem cultural e ambiental, bem como a tradições e legados específicos de cada local. *"São arquitectos que tinham adotado a postura do arquiteto liberal, que já não projetavam para um homem genérico e ideal, senão que para um homem concreto, individual, com todas as suas carências."*[110]

Depois da *"máquina de habitar"*, o homem reclama agora a sua humanização, começando a identificar-se com a arquitetura vernacular como a expressão máxima da dimensão existencial, procurando formas mais adequadas e humanas de se adaptar à natureza e a cada contexto, sem modelos pré-concebidos, aprendendo somente da relação fecunda com o lugar. Estas ideias, são assim recuperadas ao longo dos anos para fins distintos, servindo essencialmente a arte e a arquitetura como matéria conceptual e referencial. Muitas publicações surgem nessa altura como influência para o panorama cultural, tal como *"Tristes Tropiques"* (1955) de Claude Lévi-Strauss e *"Native Genius in Anonymous architecture"* (1957) por Sibyl

107 NORBERG-SCHULZ, Christian, *Architecture: Presence, Language, Place*, 2000, p. 9.
108 CHOAY, Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités - Une anthologie*, Seuil, Paris, 1965, p. 34.
109 MONTANER, Josep Maria, *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*, trad. Maria Beatriz da Costa Mattos, Gustavo Gilli, Barcelona 2001, p. 18.
110 Ibidem.



Imagem_51: Machu Picchu, Região de Cusco, Urubamba, Peru ©Jarno Gonzalez.
http://www.topvisitplaces.com/wp-content/uploads/2014/03/Machu_Picchu2.jpg (acedido a 28.04.2015).



Imagem_52: Tanques de curtumes Chouwara, Fez, Marrocos. ©Mike Prince
https://www.flickr.com/photos/mikeprince/4781401503/in/photostream/ (acedido a 30.03.2015).

Moholy-Nagy. No entanto, só com *"Architecture Without Architects"*[111] de Bernard Rudofsky, e com a sua subsequente exposição, esta atinge uma nova dimensão e a que mais influência direta teve no meio arquitetónico. *"Architecture without architects attempts to break down our narrow concept of the art of building by introducing the unfamiliar world of nonpedigreed architecture. It is so little known that we don't even have a name for it."*[112]

Em 1960, já não havia dúvidas que as vertentes humanistas e vernaculares tinham ganho o debate ideológico para uma continuidade estável com vista ao futuro. Esta visão levou a que se voltasse a considerar antigos valores da história, da tradição e da memória como parte integrante do processo de conceção artística e arquitetónica, bem como um olhar renovado em torno das formas da natureza. Algumas vertentes disciplinares do pós Segunda Guerra incidiram o seu interesse por entidades ou civilizações que *"(...) não haviam sido tocadas pelo beijo da morte da modernidade."*[113] e, como tal, eram tidas como mais autênticas e verdadeiras.

Entretanto, Aldo Van Eyck ja havia divulgado, nas conferências do CIAM na década de 1950, com base nas suas próprias experiências antropológicas, o que aprendera com as culturas primitivas e arcaicas, argumentando ser esta uma influência necessária para o projeto de arquitetura. *"It was precisely in anonymous architecture that one could find that original unity that European "*styles*" had lost (...)"*[114] A sua posição assenta nos aspetos intemporais das formas construídas, que essas mesmas culturas, invariavelmente, demonstram. Chega mesmo a dizer que a sua pertinência e validade para o contexto arquitetónico é tão importante como as influências do património clássico europeu. As culturas mais primitivas seriam mais sofisticadas, nomeadamente na sua produção cultural e artística, demonstrando *"(...) 'the archaic principles of human nature,' the fundamental human constants shaped by archaic cultures since time immemorial."*[115]

Com a pós-modernidade, a cultura arquitetónica, seguindo um pensamento de revisão crítica, retomou consciência dos objetivos e dos valores essenciais do projeto de arquitetura. Este esforço foi sem dúvida um contributo bem direcionado, ao voltar a considerar a história, uma plasticidade diversificada e um retorno à realidade concreta por parte de alguns dos estilos. Contudo, *"(...) também este*

111 *"Tristes Tropiques"* de Claude Lévi-Strauss é uma narrativa etnográfica romanceada com excertos e reflexões sobre sociedades indígenas brasileiras. Já *"Native Genius in Anonymous architecture"* e *"Architecture Without Architects"*, examinam ambos vários exemplos de construções distintas por sociedades e pessoas anónimas, descrevendo o seu propósito, uso de materiais, funções, etc. mostrando de que forma ainda hoje essas soluções se mantêm atuais. Enquanto Sibyl Moholy-Nagy se foca na América do Norte, Bernard Rudolfsky é mais abrangente, utilizando exemplos um pouco por todo o mundo.
112 RUDOFSKY, Bernard, *Architecture Without Architects, A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, Doubleday & Company, New York, 1964, p. 2.
113 BERMAN, Marshall, *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, Companhia das Letras, São Paulo, 1996, p. 27.
114 NORBERG-SCHULZ, Christian, *Architecture: Presence, Language*, Place, 2000, p. 7, 8.
115 STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck, Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number*, CCA Mellon Lectures, Canadian Centre for Architecture (CCA), Montreal, 1996, p. 5.



Imagem_53: Quinta do Joanamigo, Alfredo Matos Ferreira, Barca d'Alva, Figueira de Castelo Rodrigo, Guarda, Portugal,1962.
http://www.terradalva.com/site.php?lang=pt (acedido a 28.06.2015).



Imagem_54: Mario Botta, Casa Bianchi, Riva San Vitale, Ticino, Suiça, 1973.
https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/82/ba/4b/82ba4bbfaafc7da6649268870e2ed75f.jpg (acedido a 13.09.2015).

movimento rapidamente se atolou em expressões de vulgaridade, produzindo uma enxurrada de brincadeiras formalistas que mais confundiram do que inspiraram."[116], em parte derivado da era da informação que a partir da década de 1970 começa a emergir. *"(...) the so-called postmodern architects are merely feeding the media-society with gratuitous, quietistic images rather than proffering, as they claim, a creative rappel à l'ordre (...)"*[117], ofuscando assim as questões mais essenciais que caem gradualmente em esquecimento. Esta situação culmina, paradoxalmente, na aceitação da *"hipermodernidade"*[118] nas décadas seguintes. A pós-modernidade cai assim em tentação, não resistido a alguns pressupostos da modernidade que tão violentamente quisera dilacerar. Sebastien Charles conclui que a pós-modernidade fora apenas um período de ruptura transitória, que, de nenhuma das maneiras, consegue ignorar os princípios que sustentam os pressupostos modernos iniciais, e que, pelo seu inegável impacto, perduram até à contemporaneidade[119].

Contudo, as intenções da pós-modernidade, deitando as suas raízes, não podem também elas ser esquecidas. A acção crítica é essencial para que se estabeleçam limites e se balizem decisões, e é essa mesma mediação que proporciona uma revisão do período moderno. Na arquitetura, o Regionalismo Crítico é um bom exemplo disso.

"Opposed to the Regionalism of Restriction is another type of regionalism, the Regionalism of Liberation. This is the manifestation of a region that is especially in tune with the emerging thought of the time. (...) A region may develop ideas. A region may accept ideas. Imagination and intelligence are necessary for both."[120]

Nos anos 1980, dando continuidade ao conceito já abordado pelos teóricos Alex Tzonis e Liane Lefaivre[121], Kenneth Frampton desenvolve um *"manifesto especulativo"*, assim o designa, sobre a sua própria noção de *"Regionalismo Crítico"*[122].

---

116 ANDO, Tadao, *Por novos horizontes na arquitetura*, In: NESBIT, Kate (org.), *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995*, 2ª ed., Cosac Naify, São Paulo, 2008, p. 494.

117 FRAMPTON, Kenneth, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, In: FOSTER, Hal (Org.), *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle, 1983, p. 19.

118 Termo da autoria de Gilles Lipovetsky, para definir a condição atual da sociedade humana, utilizado como referência a uma exacerbação dos valores da modernidade.

119 Segundo Sebastien Charles *"os princípios a partir dos quais a modernidade se constituiu não se encontram caducados, como defendem os pós-modernos. (...) a valorização do indivíduo (....), a valorização da democracia como forma política de combinar a liberdade individual e a segurança colectiva, a promoção liberal da economia de marcado (...) o desenvolvimento tecnológico e científico como instrumento de promoção da riqueza material e intelectual - todos estes quatro princípios modernos formam ainda o esqueleto do idedrio contemporâneo hipermoderno, comprovando a herança moderna de que somos actualmente depositários."* MATEUS, Samuel, *Uma modernidade-outra ou o hipermodernismo*, In: *Comunicação e Sociedade*, vol. 18, Universidade do Minho, 2010, p. 135.

120 HARRIS, Hamilton Harwell, 1954, *apud* FRAMPTON, Kenneth, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, In: FOSTER, Hal (Org.), *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle, 1983, p. 22.

121 *"By way of general definition, we can say that it upholds the individual and local architectonic features against more universal and abstract ones. (...) critical regionalism is a bridge over which any humanistic architecture of the future must past."*, TZONIS, Alex, LEFAIVRE, Liane, 1981, *apud* idem, p. 20.

122 *"Towards a Critical Regionalism: Six Points for na Architecture of Resistence"* (1983) é o artigo que marca o início de Frampton nesta discussão. Seguiram-se *"Prospects for a Critical Regionalism"* (1983) e *"Ten Points on Architecture of Regionalism: A Provisional Polemic"* (1987), que desenvolvem e sustentam a sua ideia.



Imagem_55: Nordic Pavilion, Sverre Fehn, Biennale de Veneza, 1962. ©Ste Murray.
http://a1.format-assets.com/image/private/s--Ld9oM840--/c_limit,g_center,h_1200,w_65535/a_auto,fl_keep_iptc.progressive,q_95/25042-1041715-Nordic_Pavilion2.jpg (acedido a 12.05.2015)



Imagem_56: Xenia Hotel, Aris Konstantinidis, Mykonos, Grécia, 1960.
http://4.bp.blogspot.com/-QJZZ0q5tEtI/UUBDeju8YgI/AAAAAAAACNg/fbs4ZVK0HhA/s1600/xenia-mykonos+01.jpg (acedido a 11.05.15).

No meio da heterogeneidade deste período, o Regionalismo Crítico foi uma das vertentes particulares do Pós-modernismo que tentou contrapor a homogeneização do espaço e a perda de identidade característicos das obras modernistas. Adaptando as suas formas e vinculando-as a determinado local, atribui assim um sentido de lugar e de pertença ao projeto de arquitetura. Por isso mesmo, o Regionalismo Crítico não é um estilo, já que não pretende a criação de um conjunto de ideias e de formas estéticas pré-concebidas, mas sim uma atitude crítica individual relativamente a cada situação e a cada projeto, considerando as heranças vernaculares, as raízes culturais, o local e a sua topografia, o clima, a luz e a atmosfera, entre outros fatores identitários.

Frampton refere que a arquitetura só poderá sustentar-se se assumir uma posição crítica de *"arrière-garde"*, sabendo distanciar-se *"(...) from both the optimization of advanced technology and the ever-present tendency to regress into nostalgic historicism (...)"*[123], conseguindo assim desenvolver uma identidade local ao mesmo tempo que recorre à técnica universal com alguma contenção e discernimento. Neste sentido, o Regionalismo Crítico propõe assim uma estratégia entre neo-historicismo e neo-avantgarde, mediando entre o forte impacto de uma cultura moderna, capaz de oferecer um favorável intercâmbio cultural, mas, simultaneamente, atenuada com particularidades oriundas de cada lugar específico, valorizando os elementos que atribuem à região uma identidade única e dando forma a uma arquitetura adequada ao seu sítio e ao seu tempo. É, contudo, uma apropriação indireta destas qualidades específicas, já que Frampton afirma que não se deve cair na tentação das formas e estratégias populistas conservadoras e saudosistas, já que estas funcionam somente como um signo comunicativo ou instrumental[124].

Contrariamente à *"tabula rasa"*, refere a importância de uma relação mais direta com a natureza e com a topografia, como o primeiro passo para preservar a essência de determinado local. *"The bulldozing of an irregular topography into a flat site (...) aspires to a condition of absolute placelessness, whereas the terracing (...) to receive the stepped form of a building is an engagement in the act of 'cultivating' the site"*[125], conseguindo deste modo, através da forma construída, integrar as características e as propriedades históricas do lugar. O mesmo respeito é exigido tratando-se de um tecido urbano.

---

123 FRAMPTON, Kenneth, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, In: FOSTER, Hal (Org.), *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle, 1983, p. 20.

124 *"Esse signo não busca evocar uma percepção crítica da realidade, mas a sublimação do desejo de uma experiência imediata pela prestação de informações."* Frampton faz a distinção de regionalismo crítico e de populismo meramente sentimental, que comumente vinha a ser apelidado de 'regionalismo'. FRAMPTON, Kenneth, *Perspectivas para um regionalismo crítico*, In: NESBIT, Kate (org.), *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995*, 2ª ed., Cosac Naify, São Paulo, 2008, p. 506.

125 FRAMPTON, Kenneth, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, In: FOSTER, Hal (Org.), *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle, 1983, p. 26.

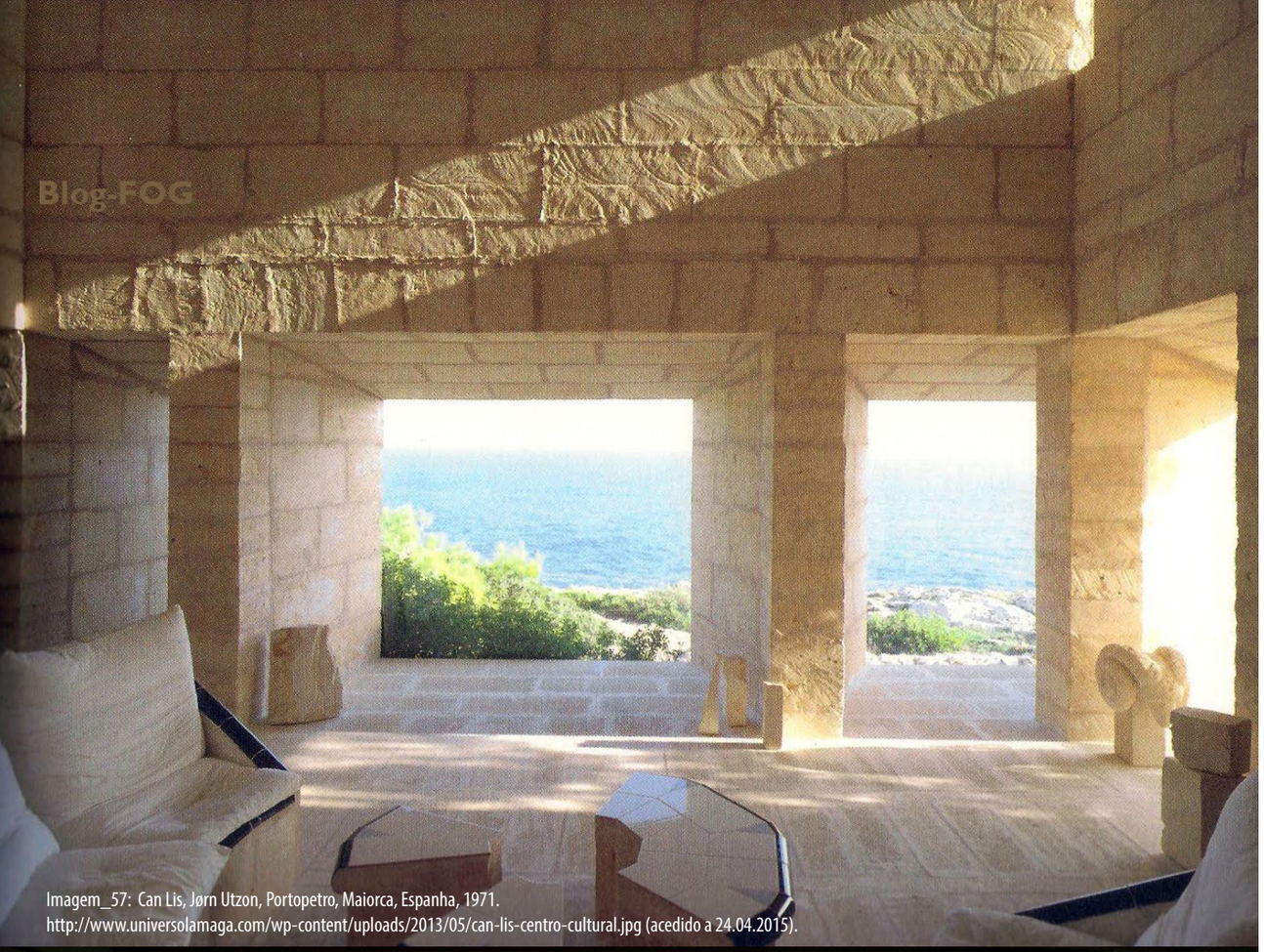


Imagem_57: Can Lis, Jørn Utzon, Portopetro, Maiorca, Espanha, 1971.
http://www.universolamaga.com/wp-content/uploads/2013/05/can-lis-centro-cultural.jpg (acedido a 24.04.2015).

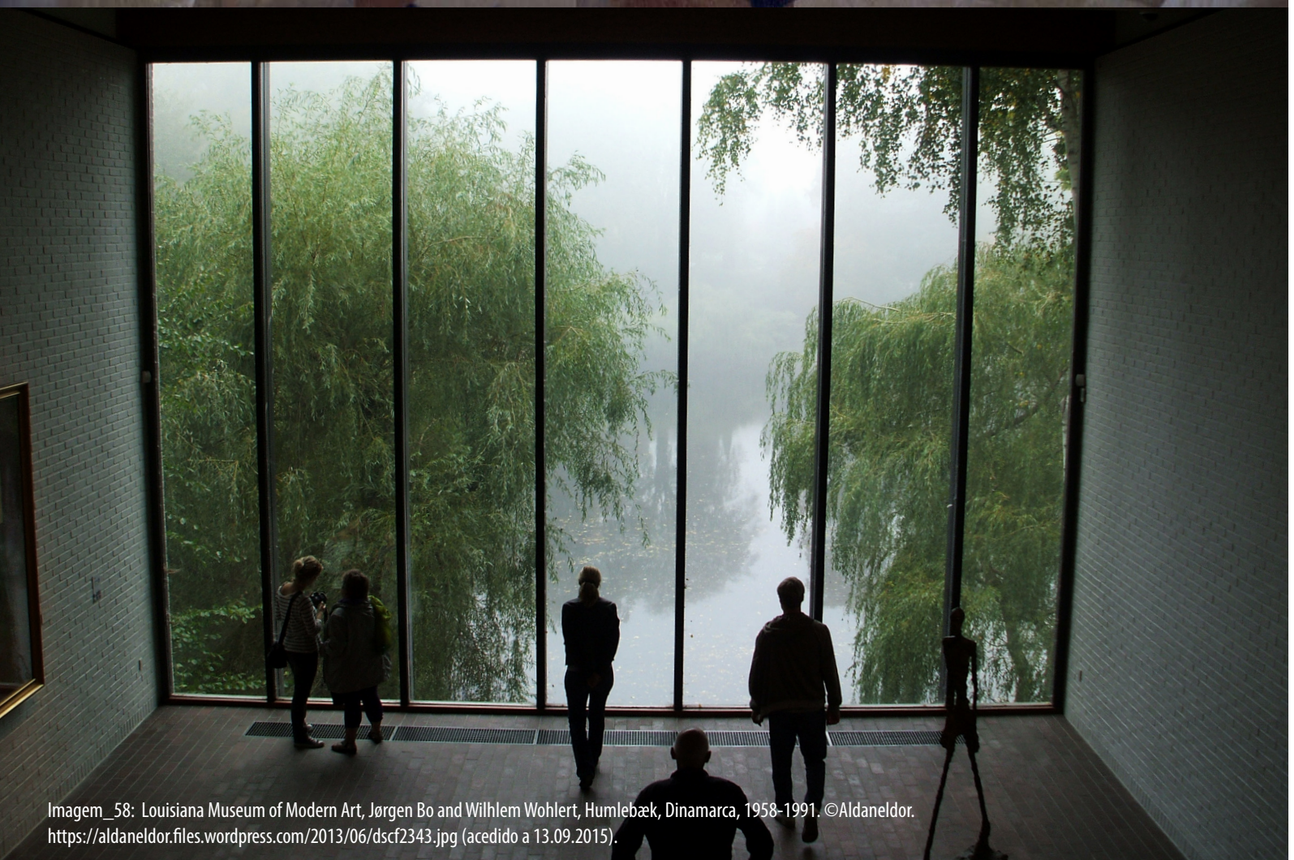


Imagem_58: Louisiana Museum of Modern Art, Jørgen Bo and Wilhlem Wohlert, Humlebæk, Dinamarca, 1958-1991. ©Aldaneldor.
https://aldaneldor.files.wordpress.com/2013/06/dscf2343.jpg (acedido a 13.09.2015).

Tal como a terra, a conexão com o céu também é importante, nomeadamente a luz e o clima, bem como as nuances temporais a que estão sujeitos. É por isso fundamental que estes fatores sejam incorporados no projeto específico para o lugar, influenciando, direta ou indiretamente, as suas características morfológicas. Uma das mais evidentes é a fenestração que possui *"(...) an innate capacity of inscribe architecture with the character of a region and hence to express the place in which the work is situated."*[126] Frampton menciona o impacto negativo dos sistemas de otimização como uma das patologias indicativas do domínio da técnica a uma escala universal, referindo, como exemplo, o ar condicionado que mascara as condições climáticas capazes de expressar a essência do lugar. Consequentemente, também a configuração das aberturas passa por um processo de descaracterização. Uma autêntica catalogação universal, onde o mesmo modelo pode assim ser utilizado em todo o lado, somente atendendo a modas ou a intenções puramente estéticas.

Esta busca *"cenográfica"* tem vindo progressivamente a substituir a *"tectónica."*[127] Nesta oposição de conceitos, Frampton evoca a necessidade de reajustar esta relação, citando Stanford Anderson, ao dizer que *"'Tektonik' referred not just the activity of making the materially requisite construction (...) but rather to the activity that raises this construction to an art form (...)"*[128], não somente sob a forma de representação da fachada, mas também em termos de relação com a envolvente, na sua expressividade, durabilidade e ação gravitacional que o ancora no lugar. Frampton apela à reafirmação de uma realidade tectónica e de uma poética estrutural, pois a tendência para reduzir a arquitetura a meras imagens cenográficas resulta numa *"perda de proximidade"*[129] e num distanciamento sensorial e percetivo da forma construída. *"Ornaments are superfluous of no use, unacceptable. We should steer clear of the pituresque and sentimental. Each material has its own voice and the architect should reveal this and make it heard."*[130]

Desta forma, o regionalismo crítico propõe complementar a experiência visual, viciada pela tendência perspética originada no Renascimento, com uma mais táctil e sensorial, impulsionando a vivência da obra que tem o poder de transcender a mera imagética. Proporciona assim uma experiência do real que *"It cannot be reduced*

---

126 FRAMPTON, Kenneth, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, In: FOSTER, Hal (Org.), *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle, 1983, p. 26.
127 FRAMPTON, Kenneth, *Ten Points on an Architecture of Regionalism: A Provisional Polemic*, In: CANIZARO, Vincet B, *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition*, Princeton Architectural Press, New York, 2007, p. 383.
128 ANDERSON, Stanford, 1980, *apud* FRAMPTON, Kenneth, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, In: FOSTER, Hal (Org.), *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle, 1983, p. 27, 28.
129 HEIDEGGER, Martin, *apud* FRAMPTON, Kenneth, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, In: FOSTER, Hal (Org.), The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture, Bay Press, Seattle, 1983, p. 28.
130 KONSTANTINIDIS, Aris, *Employed by Life, Aris Konstantinidis*, diretor Apostolos Karakasis, Documentário da série *Paraskinio*, 2001, 19'40'' - 20'20''.



"(…) Siza parece ter conseguido alicerçar seus edifícios na conformação de uma determinada topografia e na refinada especificidade do contexto local. Nesse sentido, os seus projetos são respostas rigorosas ao tecido urbano e à paisagem litorânea da região do Porto."[1] Misto de influências entre o racionalismo formal da última fase de Le Corbusier e a metodologia adquirida através de Fernando Távora foi, no entanto, com a postura empirista de alguns arquitetos nórdicos, como Alvar Aalto, que Siza mais se identificou. Sem nunca esquecer a história e a tradição, que conferem à sua obra um certo realismo formal e construtivo, as suas obras são pautadas por um equilíbrio e uma articulação exímia entre a envolvente e as suas geometrias, à vez racionalistas e intuitivas, criando para cada ambiente, uma obra e um lugar próprio que lhe é exclusivamente intrínseco. Na casa de Chá da Boa Nova, o edifício procurou acompanhar e adaptar-se ao contexto, ao encontrar a sua implantação estratégica na linha das formações rochosas, sempre com uma relação direta com o mar. Assumindo o compromisso entre as formas modernas e o natural, o edifício ancora-se assim com o contexto com a ajuda de plataformas, escadas e muros que acompanham a topografia e que, durante o seu percurso, garantem a que a obra *"(…) surge e desaparece, mas nunca se deixa ver e compreender totalmente."*[2], reflexo de uma integração bem conseguida que apenas se vai deixando desvendar totalmente à medida que se percorre o lugar. Criando um limbo entre a relação de mar e terra, demonstra como é possível contruir convictamente sem, no entanto, descaracterizar a identidade do lugar.

[1] FRAMPTON, Kenneth, *Perspectivas para um regionalismo crítico*, In: NESBIT, Kate (org.), *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995*, 2ª ed., Cosac Naify, São Paulo, 2008, p. 508.
[2] SIZA, Álvaro, *apud* TRIGUEIROS, Luiz (Ed.), *Casa de Chá da Boa Nova, Álvaro Siza*, Editorial Blau, Lisboa, 1999, p. 27.

Imagem_59: Siza Vieira, Casa de Chá da Boa Nova, Leça da Palmeira, 1963.
http://paradisebackyard.blogspot.co.uk/search/label/Alvaro%20Siza (acedido a 10.05.15)

to mere information, to representation or to the simple evocation of a simulacrum substituting for absent presences"[131]

O regionalismo crítico é, assim, uma procura por uma arquitetura mais sensível e comedida, com uma forte relação com o contexto local e que encerra uma intenção de criação de *"lugar"*, mas que do, mesmo modo, não deixa de inovar e adequar-se ao seu tempo, numa abertura para a universalidade. O seu sentido crítico não deve ser visto como uma provocação mas, sim, como uma reflexão sobre si mesmo, que se julga e questiona sobre as suas opções. Neste sentido, só é crítico porque exerce uma crítica de si próprio.

O trabalho de Wright, tanto graças à sua obra mais representativa, assim como nas inúmeras casas experimentais usonianas que projetou, pode ser considerado como o ponto de partida desta vertente. Outros nomes que a ele se seguiram foram Richard Neutra, Harwell Hamilton Harris, Alvar Aalto, Jørn Utzon, Sverre Fehn, Aris Konstantinidis, Carlo Scarpa, e Josep Antoni Coderch, sendo apenas alguns exemplos representativos que demonstraram uma tendência projetual e pontos em comum com a conceção de Kenneth Frampton sobre o regionalismo crítico, embora com arquiteturas verdadeiramente distintas entre si.

Frampton refere também a importância da criação de *"escolas"* como movimentos críticos regionais que constituem uma força criativa de determinada cultura. Como exemplos refere a escola de Ticino, com Mario Botta, e a escola do Porto, com Álvaro Siza como seu maior representante. Este, rejeitando receitas e ideias pré-concebidas, defende que *"a ideia está no sítio mais do que na cabeça de cada um, para quem souber ver."*[132] Távora despertou em Siza a sensibilidade de um olhar atento à envolvente, sendo necessário conhecer, sentir e compreender o sítio, apreender a sua essência e perceber o que o mesmo nos transmite, para posteriormente desenvolver uma arquitetura assumida, mas com grande capacidade de adaptação a cada situação. Esta aproximação é bastante evidente nos projetos em Leça para a Piscina das Marés e para a Casa de Chá da Boa Nova.

Frampton destaca Tadao Ando como o arquiteto que, segundo ele, com mais clareza conseguiu mediar e criar tensão entre o processo de modernização e a idiossincrasia da cultura local, ao que o próprio denominou *"arquitetura moderna fechada"*. Ando afirma que*"(…) o método que escolhi é o de aplicar o vocabulário e as técnicas desenvolvidas por um modernismo aberto e universalista ao domínio fechado dos estilos de vida individuais e da diferenciação regional."*[133] Desta forma,

[131] FRAMPTON, Kenneth, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, In: FOSTER, Hal (Org.), *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle, 1983, p. 28.
[132] SIZA, Álvaro, *apud* MURO, Carles, *Álvaro Siza Escrits*, Edicions UPC, Barcelona, 1994, p. 17.
[133] ANDO, Tadao, 1982, *apud* FRAMPTON, Kenneth, *Perspectivas para um regionalismo crítico*, In: NESBIT, Kate (org.), *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995*, 2ª ed., Cosac Naify, São Paulo, 2008, p. 515.



Imagem_60: Norwegian Glacier Museum (Norsk bremuseum), Sverre Fehn, Fjærland, Noruega, 2002.
http://theredlist.com/wiki-2-19-879-606-619-view-fehn-sverre-2-profile-fehn-sverre-norwegian-glacier-museum-fjaerland-norway.html (acedido a 19.05.2015).



Imagem_61: Water Temple (Shingonshu Honpukuji), Tadao Ando, Hyogo, Japão, 1991.
https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/cd/b2/6e/cdb26e77a8148d4ee4c16403c6f42c1d.jpg (acedido a 10.05.15)

Ando consegue, através da sua limpidez formal e espacial, invocar e valorizar a ligação perdida do homem e da natureza, tão característica da arquitetura vernacular japonesa, realçada pelos vazios que são tão ou mais importantes que os cheios. *"(...) as paredes se tornam abstratas (...) Sua realidade se perde e somente o espaço que elas delimitam dá a impressão de realmente existir."*[134] Também a luz e a sua ausência são elementos característicos da perceção japonesa, tal como explicita Junichiro Tanizaki.[135] Assim, a intenção de Ando é a materialização de uma arquitetura *"trans-óptica"*, na qual *"(...) a riqueza da obra esteja além da perceção inicial de sua ordem geométrica."*[136]

Muito diferente é a arquitetura de Luis Barragán. Evocando a materialidade da arquitetura, Frampton refere-se a ele como um arquiteto e paisagista extremamente topográfico, valorizando o refúgio íntimo nas suas obras, por contraposição à invasão de privacidade moderna. *"(...) Barragán sempre se preocupou em fazer uma arquitetura sensual e mundana; uma arquitetura feita de espaços fechados, marcos, fontes, curso d'água, cores saturadas; uma arquitetura assentada na rocha vulcânica e na vegetação exuberante; uma arquitetura que remete apenas indiretamente à estancia colonial mexicana."*[137] A sua obra concretiza um misto entre a novidade e o familiar, recusando a apropriação do Estilo Internacional como funcional, pretendendo uma arquitetura emocional, onde as pessoas pudessem sentir. Luis Barragán revela assim uma grande aproximação com as artes plásticas, não só pelas suas cores derivadas da tradição vernacular, como também pelo caráter abstrato minimalista dos seus planos contínuos. Talvez a obra mais explícita seja as Torres Satélite (1958), demonstrando uma necessidade de trocas e referências interdisciplinares, numa busca por uma maior emoção e sensualidade expressiva.

O Regionalismo Crítico é então uma das muitas vertentes arquitetónicas que protagonizaram o período do pós-modernismo, defendendo uma postura oposta à noção de *"modelo"* que foi explorada no modernismo, já que o seu princípio baseia-se precisamente na procura de soluções específicas e particulares para resolver problemas, também eles, singulares. Assim, a obra de arquitetura passa a fazer parte de um processo de contextualização, tendo em conta as formas e influências modernas, filtradas e ponderadas por características tradicionais e vernaculares de determinada região ou local, dando assim um sentido de pertença à obra tanto cultural e histórico, como, simultaneamente, real e atual. Isto só é conseguido através de um processo de mútua crítica, que evite pender para uma postura excessivamente historicista ou idealista. A obra só consegue alcançar esta

134 ANDO, Tadao, 1982, *apud* FRAMPTON, Kenneth, *Perspectivas para um regionalismo crítico*, In: NESBIT, Kate (org.), *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995*, 2ª ed., Cosac Naify, São Paulo, 2008, p. 516.

135 cf. TANIZAKI, Junichiro, In praise of shadows, Leete's Island Books, Stony Creek, 1977.

136 FRAMPTON, Kenneth, *Perspectivas para um regionalismo crítico*, In: NESBIT, Kate (org.), *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995*, 2ª ed., Cosac Naify, São Paulo, 2008, p. 517.

137 Idem, p. 509.



Imagem_62: Luis Barragán, Cuadra San Cristobal, Cidade do México, 1968. ©Rand Lemley.
https://www.flickr.com/photos/yelmelnobrainer/16841792177/sizes/l (acedido a 13.09.2015).

condição se forem reaproveitados os conceitos geradores e simbólicos tradicionais, associando-os a formas e necessidades contemporâneas.



Imagem_63: "Passages-Walter Benjamin", Dani Karavan, Portbou, Espanha, 1994. ©Dani Karavan.
http://ideasgn.com/wp-content/uploads/2014/05/Passages-Walter-Benjamin-by-Dani-Karavan-05.jpg (acedido a 13.09.2015).

1.3. Das interdisciplinaridades

1.3.1. Arte conceptual, Minimalismo e o 'Campo Expandido'

> *"Quando trabalho num projecto, deixo-me guiar por imagens e ambientes da minha memória, que consigo relacionar com a arquitectura que procuro. As imagens que me ocorrem provêm, na sua maioria, da minha vivência subjectiva e são, por isso, raramente legendadas com comentários arquitectónicos já memorizados. Enquanto estou a projectar procuro descobrir, o que significam as imagens, para aprender como se produzem certas formas e ambientes imaginados."*[138]

A interdisciplinaridade entre a arquitetura e as artes não é de todo uma novidade, embora o teor fosse, ao longo do tempo, totalmente distinto. No passado, a arquitetura e as demais artes trabalhavam frequentemente em uníssono, sendo a primeira considerada a *"arte"* maior, abarcando todas as outras. As últimas, com finalidade essencialmente decorativa e narrativa, complementavam o caráter da obra arquitetónica, existindo já uma simbiose entre funcionalidade e estética. A reviravolta deu-se com a transformação na produção arquitetónica decorrente da Revolução Industrial que progressivamente libertou a responsabilidade ornamental das artes em relação ao edifício, catalisando o caráter utilitário para um comodismo funcional aliado aos processos mecânicos e industriais da época.

A partir dos anos 1960, contudo, novas expressões resultaram em diversas bifurcações de uma mesma origem de pensamento – a mentalidade modernista – desde as mais fiéis, às mais revolucionárias, propondo ideologias completamente opostas. Algumas focando-se mais na forma, enquanto outras visavam a construção de lugares. Estas correntes são importantes para perceber as implicações da presença de novas manifestações artísticas na paisagem (tanto natural como urbana) durante o final do século passado e após a rejeição do museu como o seu espaço exclusivo. O seu conjunto é, acima de tudo, importante para que se perceba a disparidade e a complexidade da produção de arte contemporânea, onde as formas empregues e as suas relações com o espaço, de grande sensibilidade estética e ideológica, assumidamente contaminam e influenciam a esfera arquitetónica.

Considerando as várias atitudes relativas face à complexidade da vida moderna, Marshall Robert Smithon Berman explicita uma ramificação artística das influências do modernismo dos anos 1960 em três vertentes distintas: afirmação, negação e ausência. A *"ausência"* passa simplesmente por um processo de autorreferen-

[138] ZUMTHOR, Peter, *Pensar a Arquitectura*, 2ª ed. ampliada, Gustavo Gili, Barcelona, 2009. p. 26.



Imagem_64: "One and Three Chairs", Joseph Kosuth,1965.
http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/04/24/925235/conheca-uma-e-tres-cadeiras-joseph-kosuth.html (acedido a 21.10.2014).

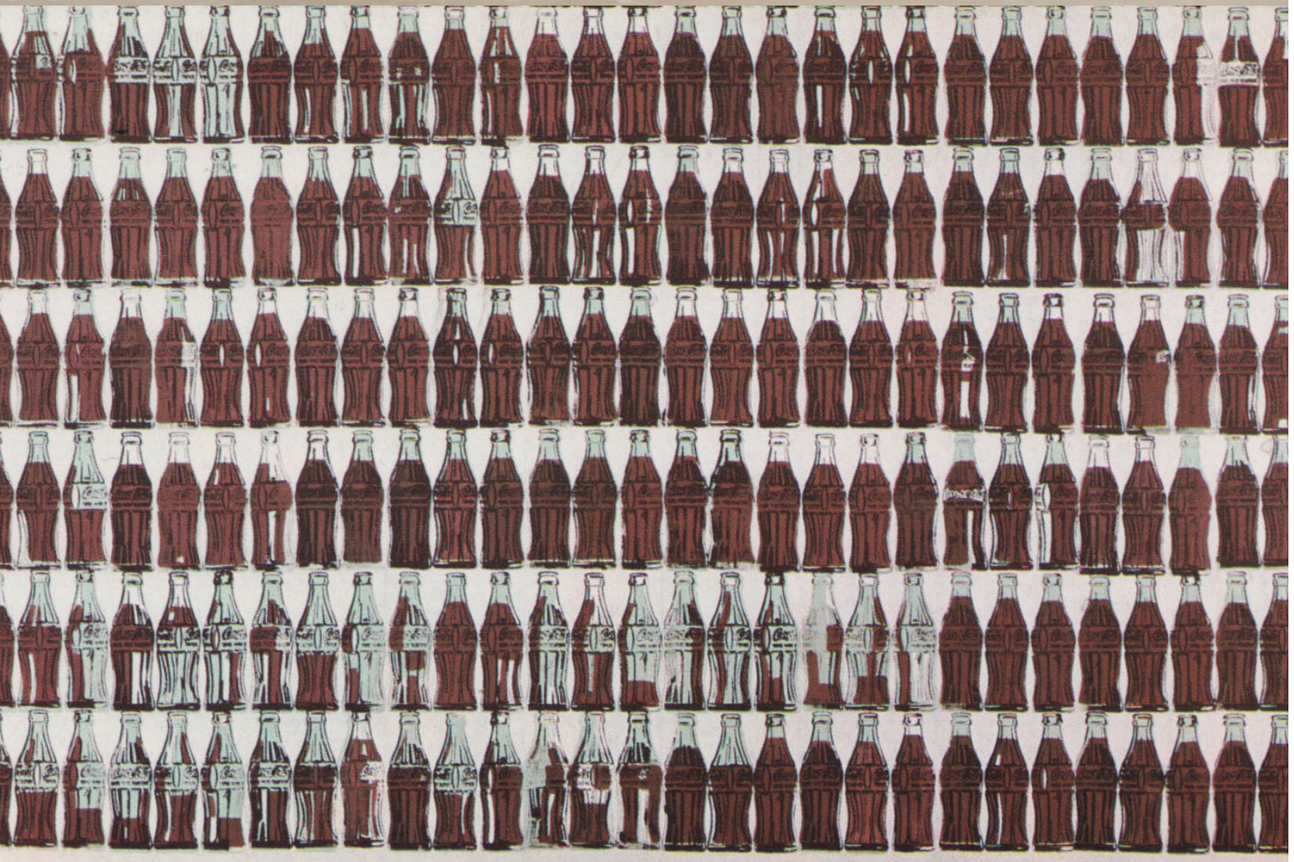


Imagem_65: "Green Coca Cola Bottles", Andy Warhol, 1962.
http://www.notesontheroad.com/Ying-s-Links/Today-s-Birthday-in-Art-Andy-Warhol.html?print=1&tmpl=component (acedido a 21.10.2014).

ciação, numa postura formalista e objetual de *"arte como arte."*[139] Esta ideologia foi fortemente criticada pela vertente *"negativista"*, que defendia *"arte como vida"*, onde a tela assumia-se como uma extensão da mente do artista, projetando a sua identidade, as suas experiências e inquietações face ao mundo.[140]

Contudo, a visão *"afirmativa"* foi a mais difundida e a mais aceite durante a época. Designados comumente de *"pós-modernistas"*, procuraram *"(…) abrir-se à imensa variedade e riqueza das coisas, materiais e ideais, que o mundo moderno inesgotavelmente oferece."*[141] dilacerando as fronteiras de cada especialização, cruzando saberes e tirando o máximo partido da arte como faculdade e produção interdisciplinar, tentando fortalecer o vínculo de um inquieto presente, não só com o passado, mas também com o futuro. Romper com os limites entre a arte e as outras atividades da vida quotidiana, como a tecnologia industrial ou o entretenimento comercializado, foi essencial para que a sociedade se reconectasse com a própria vida.

Foi o caso da introdução da arte conceptual, precocemente por Duchamp com os seus *"ready-mades"*, dos quais *"Fountain"* (1917) se manifesta como um exemplar pioneiro descoberto pelos artistas desta época como uma *"(…) disparición de toda referencialidad exterior al propio universo de los productos artísticos(…)"*[142], e, mais assumidamente, por Andy Warhol que, com o seu *"simulacro"*[143], *"reintroduces nothingness into the heart of image. He turns nullity and insignificance into an event that changes into a fatal strategy of the image"*[144]. Assim, a sociedade americana permite o *"ready-made"* como validação artística, aceitando a arte como algo repetível e inexpressivo, desde que aliada a um conceito. Esta autonomia da arte, é bem expressa por Joseph Kosuth quando declara que *"Art indeed exists for it's own sake"* [145]. Influenciada igualmente pela corrente estruturalista vigente na época, permite que a obra de arte se torne, assim, autorreferencial e autorreflexiva, onde, mais relevante do que o produto acabado e a sua materialidade, o que realmente importa é o processo e as ideias que o tornaram possível. *"La comunicación artística se produce desde el momento en que nos es posible entender el objeto como el*

139 Tendo Clement Greenberg como o seu principal representante com base numa crítica ao Expressionismo Abstrato, tem como principal objetivo *"(…) estabelecer a autonomia e a dignidade das suas atividades."*, segundo um processo de autorreferenciação. BERMAN, Marshall, *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, Companhia das Letras, São Paulo, 1996, p. 29.

140 Harold Rosenberg protagonizou a vertente *"negativista"*, criticando a *"arte como arte"* ela ausência da relação entre a própria arte e a vida da sua época, *"(…) uma arte desprovida de sentimentos pessoais e de relações sociais está condenada a parecer árida e sem vida (…)"* que se encerra e se esgota em si mesma. Ibidem.

141 Idem, p. 30.

142 SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias: topografia de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 82.

143 Exemplos disso são suas pinturas de ícones americanos, tanto objetos como celebridades - Marylin Monroe, Elizabeth Taylor, garrafas de Coca Cola, notas de dólar, cadeiras elétricas e a sua conhecida *"Campbell's Soup Cans"*.

144 BAUDRILLARD, Jean, *The Conspiricy of Art*, Semiotext(e), New York, 2015, p. 28.

145 KOSUTH, Josep, 1969, *apud* SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias: topografia de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 82.



Imagem_66: "15 untitled works in concrete", Donald Judd, Chinati Foundation, Marta, Texas. 1980-1984.
https://www.chinati.org/images/collection/judd/concrete/CFDJ20FreestandingConcrete1.jpg (acedido a 10.09.2015).



Imagem_67: "The Hedgehog and the Fox", Richard Serra, Princeton University, New Jersey, 2000. ©Richard Serra
http://artimage.princeton.edu/files/ProductionJpegs/PP618_1.jpg (acedido a 13.09.2015).

resultado de una estructura (...)"[146] e onde é dada a possibilidade ao espetador de receber e envolver-se no processo ideológico da obra e não somente participar da sua contemplação.

Ao mesmo tempo, nos anos 1960, o minimalismo (e também a *"arte povera"* na europa) emerge também como outra vertente das artes plásticas, principalmente da escultura, e que, mais tarde, se repercurte na arquitetura. Este introduz a experimentação artística através de um esforço de redução levada ao limite, tanto visualmente como do sentido da obra de arte. A visão minimalista é essencialmente fenomenológica, e não metafísica, trabalhando com dados elementares e formas gestálticas que apelam à perceção, mediada através da experiência e não da ideia em si. *"(...) no hay ninguna voluntad de establecer tipologias permanentes ni de evocar estructuras profundas reconocidas en la interpretación del objeto artistico"*[147], mas sim um instante provisório, que poderia aproximar-se da condição de *"arte como arte"* se não fosse a sua pretensão sinestética e impacto sensorial visando uma interação e consciencialização do espaço onde se insere, com base numa contenção e economia visual. Alguns dos primeiros artistas minimalistas são Dan Flavin, Sol LeWitt, Carl Andre, mas também Donald Judd, Robert Morris e Richard Serra sendo que estes últimos trabalharam as suas obras não só no espaço do museu, como também no espaço exterior.

Consequência desta vigorosa interdisciplinaridade entre diferentes artes, várias manifestações vieram a receber a denominação de *"escultura"*, *"(...) pilhas de lixo enfileiradas no chão, toras de sequoia serradas e jogadas na galeria, toneladas de terra escavada do deserto ou cercas rodeadas de valas(...)"*[148], tornando este conceito extremamente maleável *"(...) numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo."*[149] Continuando, no entanto, a prevalecer a definição tradicional de *"escultura"* como conceção generalizada, críticos pioneiros e artistas defensores destas novas manifestações, não vislumbrando com clareza uma relação historicista, retornaram ainda mais no tempo, procurando semelhanças a construções passadas *"(...)para servir como testemunha da conexão deste trabalho com a história, legitimando, desta forma, seu status como escultura."*[150] *"Stonehenge"*, pirâmides do Egipto, túmulos índios, campos de tlachtli toltecos - todas estas referências passam a ter um caráter escultórico adjacente como justificativo do

146 SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias: topografia de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 82.
147 Idem, p. 95.
148 KRAUSS, Rosalind, *A escultura no campo ampliado*, In: *Revista Gávea*, nº. 1, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1984, p. 130.
149 Idem, p. 129.
150 Idem, p. 130.



Imagem_68: "The Gates of Hell", Auguste Rodin, 1880-1917, Rodin Museum, Paris. http://www.panoramio.com/photo/37803736 (acedido a 19.01.2015).

presente; uma forma legítima de abranger toda a produção contemporânea. *"The new is made comfortable by being made familiar"*[151]

Segundo Krauss, a lógica do *"monumento escultórico"* altera-se com duas obras do final do século XIX, de Auguste Rodin: *"The Gates of Hell"* (1880-1917) para o Museu de Artes Decorativas de Paris e *"Balzac"* (1891-1898). Ambas pensadas como monumentos para um lugar específico, foram rejeitadas devido ao seu teor subjetivo, resultado de uma visão pessoal do artista, levando a que não houvesse um lugar próprio para elas. A ausência de um local fixo indicia uma perda absoluta do lugar, levando a que o monumento seja entendido com uma abstração autorreferencial, acompanhando assim a lógica do pensamento e da própria cidade modernistas.[152] Assiste-se, desta forma, a um *"(…) desvanecimento da lógica do monumento"*[153], onde a escultura passa a usufruir de uma condição nómada, desprovida de significado e função concretas. *"Sem o estudo do lugar as esculturas foram simplesmente ampliadas, saindo do atelier do artista para o espaço público, ignorando o entorno tal como o entorno também a ignorava."*[154] Com estes dois exemplos, a escultura modernista entra no espaço da sua condição negativa, anulando gradualmente o seu significado ao transformar a base num elemento móvel.

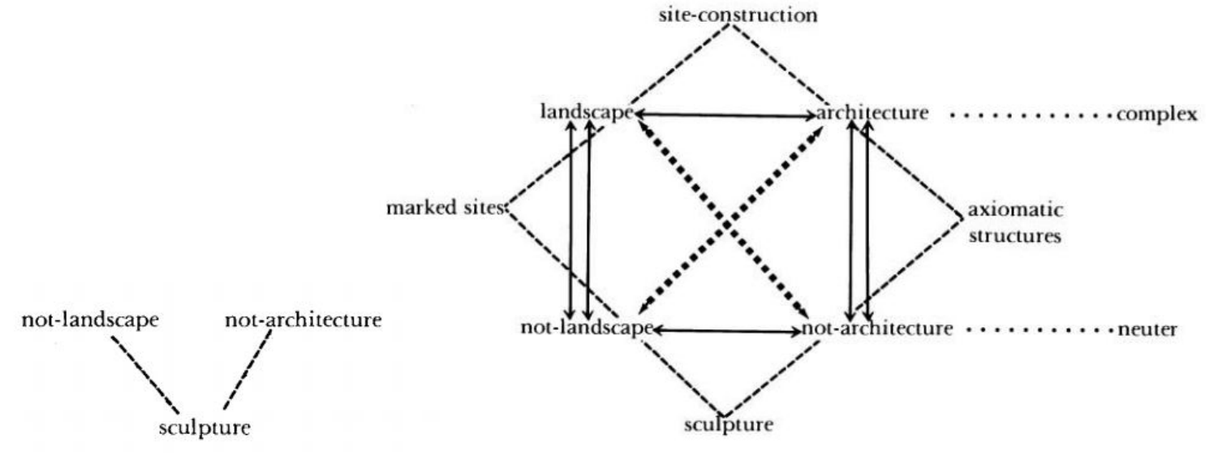
Esta condição esgota-se por volta dos anos 50, quando estas representações se tornam cada vez mais ambíguas e *"(…) começam a ser sentidas cada vez mais como puro negativismo (…) algo cujo conteúdo positivo tornou-se progressivamente mais difícil de ser definido e que só poderia ser localizado em termos daquilo que não era."*[155] A partir dos anos 1960 surgem novos movimentos que, visando *"(…) a superação da condição objetual e autónoma da obra de arte (…)"*[156] tornam-se difíceis de ser validadas, baralhando ainda mais a noção de escultura. É o caso da Land Art, exatamente pela sua proximidade a conceções exclusivamente arquitetónicas até à data.

Esta indefinição levou a que, nos anos 1970, Rosalind Krauss propusesse a noção de *"escultura no campo ampliado"*, aproximando da arte dois conceitos que até ao momento haviam sido, por ela, suprimidos: a paisagem e a arquitetura. Considerava-se escultura, tudo aquilo que *"(…) estava sobre ou em frente a um*

151 KRAUSS, Rosalind, *Sculpture in the Expanded Field*, In: *October*, vol. 8, MIT Press, 1979, p. 30.
152 A existência de inúmeras versões em diversos países, bem como a sua ausência nos locais previamente destinados, apenas reforça esta ideia.
153 KRAUSS, Rosalind, *A escultura no campo ampliado*, In: *Revista Gávea*, nº. 1, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1984, p. 131.
154 NOVAIS, Nanci S., *Escultura e cidade: Uma relação ampliada no âmbito da contemporaneidade*, In: *Cultura Visual*, nº. 14, EDUFBA, Salvador, 2010, p. 43.
155 KRAUSS, Rosalind, *A escultura no campo ampliado*, In: *Revista Gávea*, nº. 1, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1984, p. 132.
156 NOVAIS, Nanci S., *Escultura e cidade: Uma relação ampliada no âmbito da contemporaneidade*, In: *Cultura Visual*, nº. 14, EDUFBA, Salvador, 2010, p. 44, 45.



Imagem_69: "Displaced/Replaced Mass No.1", Michael Heizer, Silver Springs, Nevada, 1969. © Michael Heizer.
http://acrisisofvalue.tumblr.com/ (acedido a 13.09.2015).



"(…) se esses termos são a expressão de uma oposição lógica colocada como um par de negativos, podem ser transformados, através de uma simples inversão, nos mesmos polos antagônicos expressos de forma positiva. Ou seja, de acordo com a lógica de um certo tipo de expansão, a não-arquitetura é simplesmente uma outra maneira de expressar o termo paisagem, e não-paisagem é simplesmente arquitetura."[1]

[1] KRAUSS, Rosalind, *A escultura no campo ampliado*, In: *Revista Gávea*, nº. 1, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1984, p. 133.

Imagem_70: Diagramas "Escultura no Campo Expandido", Rosalind Krauss,1979.
KRAUSS, Rosalind, *A escultura no campo ampliado*, In: *Revista Gávea*, nº. 1, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1984, p. 133, 135.

prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem."[157] Consequentemente, a escultura passa a ser a combinação de exclusões, ou seja, o resultado da soma da sua condição de não-paisagem com a de não-arquitetura. A escultura pendia *"(…) entre o construído e o não construído, o cultural e o natural (…)"*[158]

Contudo, a lógica não termina aí, já que se começa a demonstrar igualmente grande interesse por esses mesmos conceitos negativos. Através de uma inversão lógica, Rosalind Krauss expande o esquema, validando igualmente os termos opostos: Desta forma, Rosalind Krauss propõe um conjunto quarternário, um campo expandido que situa a obra numa expressão de validade lógica. Escultura encontra-se então entre o que é a não-paisagem e a não arquitetura. Os locais demarcados compreendem a não-paisagem e a paisagem, como é o caso de manifestações como *"Spiral Jetty"* (1970) de Robert Smithson, *"Displaced/Replaced Mass"* (1969) da autoria de Michael Heizer, *"Weatfield, a Confrontation"* (1982) de Agnes Denes e as obras de Andy Goldsworthy. Já o caso de local-construção é determinado no campo da paisagem e da arquitetura, tendo sido primeiramente ocupado com *"Partially Buried Woodshed"* (1970) de Robert Smithson, seguido de exemplos como *"Sun Tunnels"* (1976) de Nancy Holt, *"City"* (1972-em curso) de Michael Heizer ou o *"Vietnam Veterans Memorial"* (1982) da artista Maya Lin. Por fim, as estruturas axiomáticas constituem a expressão artística do que é simultaneamente arquitetura e a não arquitetura. Casos como *"Reichstag"* (1971) ou *"Wrapped Roman Wall"* (1974) de Christo e Jean Claude, *"Splitting"* (1974) de Gordon Matta Clark, bem como os trabalhos de Robert Irwin e James Turrell são imediatamente inseridos nesta categoria.

Com este esquema, pode dizer-se que os artistas obtêm consentimento para explorar outras vertentes e, desta forma, assumir *"(…) uma posição cujas condições lógicas já não podem ser descritas como modernistas (…) Pós-modernismo é o termo já em uso em outras áreas (…) Parece não haver motivos para não usá-lo."*[159]Ao contrário do que se passava antigamente, o artista tem a liberdade de se projetar na área que deseja, consoante a obra ou representação que produz, sem que determinada materialidade ou meio de expressão influencie ou dite essa mesma posição. Apesar de apresentar algumas falhas[160], e de uma eventual desatualização face à contem-

[157] KRAUSS, Rosalind, *A escultura no campo ampliado*, In: *Revista Gávea*, nº. 1, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1984, p. 132.
[158] Idem, p. 133.
[159] Idem, p. 135.
[160] Mais especificamente, o facto de ter mencionado *"Balzac"* e *"The Gates of Hell"* de Rodin como um marco na perda do lugar da escultura, sendo que esse ato não foi voluntário ou pensado, resultando sim devido à rejeição dessas mesmas obras. No entanto, pode-se considerar o simbolismo desse acontecimento válido, como influência de obras consequentes. Em termos mais gerais, diz-se que verdadeira intenção do esquema foi para *"matar"* a corrente modernista e as ideias defendidas por Clement Greenberg (sendo que ela própria no inicio partilhava das mesmas ideologias) e não tanto para abrir ou explorar novos campos de atuação da área da escultura. Por isso mesmo, supõe-se que o esquema está propositadamente incompleto, falhando um terceiro eixo de teor mais historicista, que deitaria por terra esta rutura total com o modernismo. Cf. POWERS, John, *The Killing Fields (Part ¾): Killing Rosalind Krauss, Star Wars Modern*, 2010.



Imagem_71: Monumento à Brigada Negev, Dani Karavan, Be'er Sheva, Deserto de Nagev, Israel. 1968.
http://4.bp.blogspot.com/-twSVUPjIOjo/VCFVwLThkvI/AAAAAAAAHt8/kP7SKqKHdkA/s1600/blog-karavan-negev-monument-83.jpg (acedido a 13.09.2015).



Imagem_72: Broken Circle/Spiral Hill, Robert Smithson, Emmen, Holanda, 1971. ©Estate of Robert Smithson.
http://pdome.org/2014/sitesightcite-the-cinema-of-nancy-holt/ (acedido a 13.09.2015).

poraneidade[161], a teoria de Krauss foi de extrema importância para o imaginário das artes da época, tornando-se paradoxalmente uma forma de libertação por meio da lógica, que quebra com o processo histórico em prol de uma maior diversidade e abrangência expressiva.

1.3.2. Land Art

Uma das mais importantes vertentes da escultura do campo expandido foi o movimento Land Art. Expressão artística quase exclusivamente americana do final dos anos 1960 e 1970, utilizando a natureza e a terra como um cenário e como material artístico, a Land Art repercutiu grande impacto em várias abordagens arquitetónicas mais atuais, dado o seu caráter extremamente interdisciplinar, aludindo a questões de índole comum entre ambas as áreas.

Influenciados por novos pensamentos e paradigmas emergentes na sociedade do pós-guerra, os anos 1960 e 1970, denotando uma vontade de mudança, levaram a uma verdadeira revolução artística, regida não só por novos valores económicos, culturais, artísticos, mas também por ideais pacifistas, como foi o caso do movimento *"Hippie"*, que proporcionou um reencontro com a natureza.[162] No entanto, contrariamente ao que geralmente se pode pensar, o movimento Land Art não se limita a um simples retorno saudoso à natureza. De facto, as obras inserem-se num contexto que transcende os limites ditos *"naturais"* para *"(...) adentrarse en otros más cosmológicos y complejos (...) más que un espacio físico natural, el Land Art se ubica en unas coordenadas espacio-temporales particulares."*[163]

Não é por isso um acaso que o aparecimento da Land Art esteja também relacionado com um período de grande otimismo científico, onde o fascínio pela ficção-científica, a ovniologia e a conquista de territórios espaciais desconhecidos influenciou muitos artistas, nomeadamente a própria a viagem à Lua em 1969, gerando uma autêntica cultura do cósmico[164]. Nalgumas obras está bem expressa esta mesma vontade de *"(...) 'conquistar espacios', de usar un territorio nuevo (...) pisar es poseer, dejar la huella impresa e conquistar, es llenar un espacio antes vacío, es convertir un no-espacio (...) en lugar"*[165], como é o caso de gande parte da obra de RIchard Long, e de *"Ground Mutations - Shoe Prints"*de Dennis Oppenheim (1969), onde o

161 Cf. BREA, José Luiz. *Ornamento y utopia. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90*, In: *Arte: Proyecto e Ideas*, n.º4, Ed. UPV, Valencia, 1996.
162 O movimento Hippie, pregando a não-violência, o desapego a valores materiais e uma maior consciência relativamente aos problemas ambientais, adotou um estilo de vida nómada, vivendo uma vida em comunhão com a natureza, o que influenciou diversos artistas de Land Art.
163 RAQUEJO, Tonia, *El arte de la tierra: espacio-tiempo en el Land Art*, In: MADRUELO, Javier (ed.), *Medio siglo de arte: últimas tendencias 1955-2005*, Abada Editores, Madrid, 2006, p. 108.
164 Tonia Raquejo salienta o filme de Stanley Kubrick, 2001 Space Odissey (1968) como um dos maiores difusores em massa desta cultura, gerando um fenómeno que se propagou de forma extraordinária.
165 RAQUEJO, Tonia, *Land Art*, 4ª ed., Editorial Nerea, Donostia - San Sebastián, 2008, p. 9.











GROUND MUTATIONS- SHOE PRINTS. NOVEMBER, 1969. KEARNY, NEW JERSEY AND NEW YORK, NEW YORK. SHOES WITH 1/4" DIAGONAL GROOVES DOWN THE SOLES AND HEELS WERE WORN FOR THREE WINTER MONTHS. I WAS CONNECTING THE PATTERNS OF THOUSANDS OF INDIVIDUALS...
MY THOUGHTS WERE FILLED WITH MARCHING DIAGRAMS.

"(…) una seña de identidad sobre el territorio que le sirve para medir, por un lado las relaciones de escala en el espacio (…) y, por otro, el discurrir del tiempo, una coordenada mucho más escurridiza (…)"[1] Por contraposição à pegada perene deixadas na Lua por Neil Armstrong, Oppenheim deixa-nos a pensar sobre uma das questões que mais relevo suscita nos artistas da Land Art *"(…) esto es que la naturaleza evanescente del presente continuo se evapora a cada paso que da el tiempo, dejándose tan sólo atrapar en la acción materializada de su huella"*[2]

[1] RAQUEJO, Tonia, *El arte de la tierra: espacio-tiempo en el Land Art*, In: MADRUELO, Javier (ed.), *Medio siglo de arte: últimas tendencias 1955-2005*, Abada Editores, Madrid, 2006, p.109.
[2] RAQUEJO, Tonia, *El arte de la tierra: espacio-tiempo en el Land Art*, In: MADRUELO, Javier (ed.), *Medio siglo de arte: últimas tendencias 1955-2005*, Abada Editores, Madrid, 2006, p. 110.

Imagem_73: "Ground Mutations - Shoe Prints", Dennis Oppenheim,1969.
http://artmuseum.princeton.edu/njns/objects/85128/2185100 (acedido a 28.01.2015).



Imagem_74: Registo em desenho do projeto Running Fence que foi removido passado 14 dias, Christo, Califórnia, 1976.
http://www.knightfoundation.org/wp-images/knightarts/2011/08/Christo-1024x615.jpg (acedido a 10.09.2015).

artista fotografa as marcas características que as suas pegadas deixam no solo como um momento efémero.

No entanto, por contraposição a esta vertente científica extremamente aliciante, assistia-se, simultaneamente, a uma imagem política e social cada vez mais repressora e altamente conservadora *"(…) que acusaban a la introducción de los movimientos de vanguardia estadounidense en la cultura americana de erosionar la mente y corromper los valores tradicionales"*[166], incriminando os artistas mais vanguardistas e excêntricos (associados a artes performativas, conceptuais e Land Art), de romper com as crenças morais e incitar a agitação social que se começava a fazer sentir nos finais da década de 1960. Como reação, a Land Art passa a atuar como movimento de resistência, sendo por isso *"(…) asociado con un arte rupturista debido, en particular, a la actitud estéticamente 'contestataria' de sus componentes, que en algunos casos iba acompañada de una confrontación política directa."*[167]

De uma forma geral, a Land Art protagoniza assim uma crítica rebelde e incisiva ao tradicional processo de comercialização e de mercantilização da arte e à sua permanência numa instituição museológica. Os artistas *"(…) quittent la trilogie sacrée, modèle-artiste-œuvre, pour s'affranchir de l'objet d'art lui-même, et, en quittant tout formalisme, privilégier des attitudes, des réalisations éphémères"*[168]. Contrariam, assim, a objetificação da produção artística, bem como a sua possessão, e defendem o conceito e o processo de execução por detrás da obra como os elementos primordiais destas expressões. *"Para los artistas del Land Art, la escultura tiene poco que ver con el objeto artístico (…) la obra es un caminar (…) se trata de un proceso interminable donde se combina todo a cada momento: el lugar, la situación, el estado atmosférico, el artista y todo lo que allí y en ese momento sucede (…)."*[169] A efemeridade das obras não preocupa os artistas, muito pelo contrário, apenas reforça a ideia que a obra não pode ser adquirida nem comercializada pelas grandes entidades estatais. Aliado ao facto de se situarem em locais remotos, de difícil acesso ou mesmo desconhecidos, o problema da perenidade destas manifestações, pela sua destruição natural por ação do tempo ou de agentes externos, leva a que os artistas sentissem necessidade de utilizar meios de registo de forma a testemunharem a sua presença.

Relativamente à natureza, esta é utilizada como matéria física e conceptual, de forma a obter novas experiências sensoriais, incentivando e amadurecendo o processo de reflexão da obra. Assim, *"(…) la naturaleza ha sido transcendida como modelo biológico, mimético e incluso referencial (…) su espacio ya no es representa-*

[166] RAQUEJO, Tonia, *Land Art*, 4ª ed., Editorial Nerea, Donostia - San Sebastián, 2008, p. 12.
[167] Ibidem.
[168] LEONI-FIGINI, Margherita, *Giuseppe Penone rétrospective*, Centre Georges Pompidou, 2004. Disponível em: http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-penone/penone.html (acedido a 28.01.2015)
[169] RAQUEJO, Tonia, *El arte de la tierra: espacio-tiempo en el Land Art*, In: MADRUELO, Javier (ed.), *Medio siglo de arte: últimas tendencias 1955-2005*, Abada Editores, Madrid, 2006, p. 128, 129.



Estes assumem-se como uma interrogação sobre o estigma do homem na natureza ao longo do tempo, primando a relação do corpo humano e a sua inscrição na obra de arte. Em *"Alpi Marittime. Continuerà a crescere tranne che in quel punto"* (1968) Penone é visto a agarrar o tronco de uma árvore jovem, criando posteriormente um molde de bronze da sua mão com o intuito de fixar o momento e que, alguns anos depois, *"(…) aparece como incorporada na carnação da árvore, que entretanto continuou a crescer, exceto naquele sítio."*[1] O decorrer do tempo é, por isso, elemento chave da obra, do mesmo modo que em *"Alpi Marittime. L'albero ricorderà il contatto"* (1968) Penone abraça o tronco de uma árvore, cravando os seus contornos com fios de ferro. Desta forma, a árvore *"(…) épouse la forme humaine et la forme humaine se confond avec le feuillage et l'ensemble de l'arbre"*[2] sendo, por isso, absorvida pelo entorno do qual passa a fazer parte.

[1] COLLOT, Michel, *A paisagem na Arte Moderna e Contemporânea*, In: CARDOSO, Isabel Lopes, *Paisagem e património: aproximações pluridisciplinares*, Dafne, Porto, 2013, p. 117.
[2] LEONI-FIGINI, Margherita, *Giuseppe Penone rétrospective*, Centre Georges Pompidou 2004. Disponível em: http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-penone/penone.html (acedido a 28.01.2015)

Imagem_75: "Continuerà a crescere tranne che in quel punto", Giuseppe Penone, 1968.
http://terrestra.it/wp-content/uploads/2013/09/mano_penone.jpg (acedido a 28.01.2015).

cional sino experimental (…) y interesa en la medida en que sirve de escenario para la confluencia de los aconteceres en un instante (…) De ahí que el recorrido sea la parte esencial de la obra."[170]

Podem-se distinguir duas grandes tendências do movimento Land Art. Uma delas, mais subtil e pouco intrusiva, encara a envolvente natural como um lugar de experimentação comedida, através da reorganização artificial de elementos naturais presentes no ambiente circundante. Inserindo-se quase exclusivamente no campo *"locais demarcados"* de Rosalind Krauss, esta tendência predominou essencialmente no panorama europeu, protagonizada por artistas como Richard Long, extremamente conceptual, e Andy Goldsworthy, bem como os primeiros trabalhos de Giuseppe Penone.

A outra vertente, mais radical e fascinante, foi assumida maioritariamente por artistas americanos que privilegiavam atuações extremamente ambiciosas e marcantes, não a um nível puramente visual e estético, mas também abarcando grandes intervenções sociais - como é o caso das obras de Christo - e um processo exaustivo de execução da obra, tal como Robert Smithon (*"Spiral Jetty"*), Michael Heizer (*"City"*), James Turrell (*"Roden Crater"*).

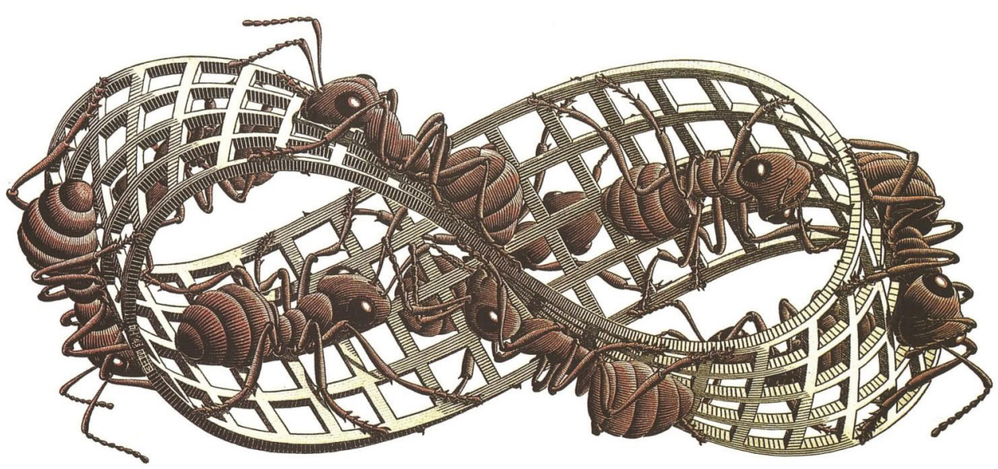
Nas obras de Land Art *"(…) el tiempo ahora se riza, se pliega, se dobla y se bifurca (…)"*[171] propondo uma revisão da obra de arte dentro de um tempo linear, condição até agora essencial dentro do espaço artístico. Este entusiasmo pelas questões temporais, aliado ao fascínio pelas áreas da ciência, leva igualmente os artistas a demonstrarem interesse por lugares e vestígios intrigantes associados a culturas remotas desaparecidas, como é o caso das civilizações pré-colombianas, Mayas, Aztecas, entre outras. *"Stonehenge"* e as linhas Nazca são dois exemplos que foram alvo de especulações arqueológicas e cósmicas, e o facto de as suas explicações permanecerem um mistério, despertou a curiosidade e alimentou a inspiração a muitos artistas que procuravam nestas obras uma imagética de referência intemporal, enigmática e intrigante. *"Más que innovar (…) deseo que mi obra vaya hacia atrás hasta fundirse con el pasado"*[172] Alguns dos artistas que abordaram essa temática, conceptualizando novas coordenadas espácio-temporais foram Robert Smithson, Robert Morris, Nancy Holt, Richard Long, entre outros.

"Este deseo de desdibujar los límites entre obras remotas y recientes, presupone una crítica al concepto de civilización que, bajo el efecto de los logros de la ciencia, avanzaba ciegamente hacia un hipotético futuro mejor. Así, en el empeño de estos artistas por ubicar sus obras en un tiempo cíclico y mantenerlas conectadas con las

[170] RAQUEJO, Tonia, *El arte de la tierra: espacio-tiempo en el Land Art*, In: MADRUELO, Javier (ed.), *Medio siglo de arte: últimas tendencias 1955-2005*, Abada Editores, Madrid, 2006, p. 129.
[171] Idem, p. 108.
[172] HEIZER, Michael, *apud* Idem, p. 111.



Imagem_76: Sun Tunnels, Nancy Holt, Great Basin Desert, Lucin, Utah, 1976. ©Kat Williams. https://lemons2williams.wordpress.com/2011/04/ (acedido a 13.09.2015).



Tonia Raquejo refere que se nos posicionarmos no lugar das formigas, caminhando na fita sempre na mesma direção, sem atender a leis gravitacionais nem termos apreendido a estrutura como um todo, teremos a ideia de estarmos sempre em ascensão, sempre a subir. Atendendo agora à nossa existência, adquire-se, assim, uma *"tranquilizadora percepción que nos ubica en relación con un hipotético referente mediante el cual medimos nuestra relación con las cosas y creamos tramos de realidad (…) que nos da la confianza y certeza de que caminamos hacia el futuro, pasamos el pasado y vivimos el presente."*[1] Contudo, ao observarmos a fita do lado de fora, percebemos que as referências espaciais perderam todo o seu significado: o subir pode ser simultaneamente o descer, acontecendo o mesmo com o lado de dentro e de fora da fita. Assim, qualquer ponto pode ser também o lugar de partida e de chegada, em que *"Lo único que podemos afirmar con certidumbre es la propia acción del caminar de la hormiga (…)"*[2]

[1] RAQUEJO, Tonia, *El arte de la tierra: espacio-tiempo en el Land Art*, In: MADRUELO, Javier (ed.), *Medio siglo de arte: últimas tendencias 1955-2005*, Abada Editores, Madrid, 2006, p. 125.
[2] RAQUEJO, Tonia, *El arte de la tierra: espacio-tiempo en el Land Art*, In: MADRUELO, Javier (ed.), *Medio siglo de arte: últimas tendencias 1955-2005*, Abada Editores, Madrid, 2006, p. 127.

Imagem_77: Möbius Strip II, M. C. Escher, 1963.
http://zralt.angelus-novus.it/wp-content/uploads/2014/04/Moebius-band-II-M.-C.-Escher-dal-libro-M.C.jpg (acedido a 10.09.2015).

de la prehistoria o culturas remotas, no hemos de ver una nostalgia hacia el pasado de la especie, sino más bien una mirada reflexiva que revisa, de manera crítica, la actualidad y. en particular, el concepto de cultura y desarrollo."[173]

Este conceção decorre de ideologias e escritos que viriam a ser publicados nessa altura, primeiramente por Claude Levi-Strauss, e seguidamente, por George Kubler. No seu livro *"La Pensée sauvage"* (1962), Levi-Strauss salienta que quanto mais conhecimento e tecnologias adquirimos ao longo do tempo, melhor compreendemos e mais nos identificamos com a estrutura do pensamento do homem primitivo, pondo assim em causa a nossa pretendida superioridade relativamente a culturas antigas. Já George Kubler oferece uma nova maneira de ver a linearidade cronológica da história de arte, onde referências e imagética do passado oferecem soluções para épocas mais atuais, levando a que haja um permanente diálogo entre os diferentes tempos da história e, de certa forma, desafiando a noção de *"estilo"*. O livro *"The shape of time"* (1962) desafia este pressuposto, propondo um terceiro tempo[174], associado à arte, ao qual chamou *"tempo topológico"*. Este, por sua vez, analisa não uma sucessão de acontecimentos lineares, mas sim uma interpretação com base nas relações que estes estabelecem entre si. Dito de outro modo, Kubler entende que ao longo da história, existem modelos e referências originais, como resposta a determinado problema, que posteriormente irão gerar *"sequências"* se tal problema continuar a persistir em épocas distintas. *"La historia del arte se resuelve a base de secuencias, esto es, de necesidades específicas y de sus sucesivos estados de satisfacción."*[175] Desta forma, na condição de determinadas problemáticas do passado se reativarem, é possível, no presente, conviverem modelos ou formas de tempos distintos *"(…) como si quisiera completar los principales contornos de posibilidades hace mucho tiempo sin realizar."*[176]

Tonia Raquejo compara estas *"sequências"*, e consequentemente a própria existência, a reverberações ou ecos que ressoam ao longo dos tempos, repetindo-se de maneira infinita. De forma a melhor ilustrar esta ideia, faz referência à *"Möbius Strip II"* (1963) de Escher, um percurso infinito sobre si mesmo, retornando sempre ao ponto de partida, podendo também ele ser o ponto de chegada. Não deixa, por isso, de ser curioso o facto de certas referências à imagética pré-histórica reaparecerem nos anos 1960, num período em que as ciências, a cada dia que passava, desafiavam os seus limites. Isto mostra como a relação entre homem, natureza e cosmos, apesar de todas as descobertas científicas, continua a preocupar num sentido mais transcendente e sublime.

[173] RAQUEJO, Tonia, *El arte de la tierra: espacio-tiempo en el Land Art*, In: MADRUELO, Javier (ed.), *Medio siglo de arte: últimas tendencias 1955-2005*, Abada Editores, Madrid, 2006, p. 115.
[174] No seu livro, Kubler faz uma clara distinção entre dois tempos lineares – o *"tempo biológico"* (a nossa trajetória vital) e o *"tempo cronológico"* (ordenar os acontecimentos pela sua sequência factual) – e um novo *"tempo topológico"*, associado às relações artísticas, ordenadas de maneira referencial.
[175] RAQUEJO, Tonia, Idem, p. 116.
[176] KUBLER, George, 1988, *apud* Ibidem.



Imagem_78: Star Axis, Charles Ross, Chupinas Mesa, Montanhas Sangre de Cristo, Novo México, 1971-em curso. ©Charles Ross.
http://imageck.com/4495/2102-mesa-sangre-de-cristo-mountains-anton-chico-nm-usa-charles-ross.html (acedido a 10.09.2015).



Imagem_79: Roden Crater, James Turell, cratera vulcânica em Flagstaff, Arizona, 1974-em curso. ©James Turrell.
http://earthworksnearyou.blogspot.com.au/2009/06/17-days-more-on-james-turrells-roden.html (acedido a 12.09.2015).

Os artistas de Land Art desligam-se assim de um contexto artístico antecedente, para entender a natureza e a própria Terra como ponto de referência e como um suporte de contemplação do cosmos, evocando uma forma de expressão mais profunda. *"(…) un observatorio (…) un material con el que comenzaran a trabajar los artistas para jugar con las fronteras del antes, el ahora y el después."*[177] Esta ideia foi traduzida mais literalmente por Charles Ross e a sua obra *"Star Axis"* e James Turrell com *"Roden Crater"*. Com estes exemplos a Land Art adquire a sua expressão mais complexa, o limbo entre a escultura e a arquitetura, num processo de verdadeira imersão na paisagem, onde as obras se inscrevem de forma intrínseca com a natureza, não só física como também cosmológica. Esta arte implica, sempre que possível, a vivência no sítio, uma subjugação do corpo e movimento à obra para sua compreensão, levando a experiência um pouco mais além do que apenas a sua condição artística. Natureza, tempo (efemeridade e perenidade), espaço, lugar, história, ciência, cosmos, corpo, movimento, perceção, são apenas alguns dos conceitos chave que pautam estas criações.

Atualmente, as influências das artes plásticas na arquitetura são notáveis em inúmeros projetos. Mais do que nunca, os arquitetos procuram uma expressão de maior sensibilidade nas artes plásticas que complemente a racionalidade e a funcionalidade que exigem aos seus edifícios. O movimento Land Art permitiu uma maior sensualidade plástica e estética relativamente ao confronto com a natureza, desprovida, no entanto, do seu caráter reacionário, para deixar a pairar somente uma profusão de imagens, referências e *"sequencias"* que alimentam, aliciam e atualizam constantemente o imaginário arquitetónico, na busca de expressões com sentido e reconhecimento intemporais.

[177] RAQUEJO, Tonia, *El arte de la tierra: espacio-tiempo en el Land Art*, In: MADRUELO, Javier (ed.), *Medio siglo de arte: últimas tendencias 1955-2005*, Abada Editores, Madrid, 2006, p. 117.

2 | Condição Cíclica

Enquanto o primeiro capítulo se desenrolou como uma exposição factual e cronológica da relação entre abstração e natureza, abordada maioritariamente sob um ponto de vista arquitetónico, o segundo capítulo pretende, por seu lado, o cruzamento de informações agrupadas segundo diversas abordagens temáticas.

Estas, por sua vez, foram divididas em três subcapítulos que tornam claro o ciclo de relações e influências entre eles: Natureza - Lugar - Homem, e novamente o seu retorno à Natureza. Todos estes temas estão diretamente ligadas ao conceito da abstração, ou seja, da arquitetura, propondo assim uma reflexão em volta de várias ideias, noções e conceitos, bem como o confronto entre situações e exemplos.

Assim, o primeiro subcapítulo - Natureza e Lugar - trata primordialmente da relação mais primitiva entre o homem e a natureza, e a sua necessidade inata de criar um lugar como abrigo e proteção das forças naturais. Consequentemente, tenta-se perceber de que modo esta acção leva ao aparecimento da arquitetura e da geometria como um dos seus princípios básicos. Reconhece-se que as formas intemporais e invariáveis, mantendo-se ainda hoje atuais, que são uma resposta às condicionantes do meio natural e à concretização de uma relação com as proporções do nosso corpo e com a nossa condição psicológica. São apresentados alguns exemplos de arquiteturas primitivas que detêm uma forte intencionalidade na maneira como foram construídos, relativamente à natureza e às condicionantes do meio, sendo por isso expressões extremamente bem conseguidas, cujos princípios são, ainda hoje, considerados extremamente pertinentes. Correspondem a intervenções que souberam interpretar o *"genius loci"* de determinado lugar, fazendo dele manifesto na obra, quer seja por proteção ou incitação das suas propriedades, mas todos eles evidenciando uma obra atenta ao ambiente natural.

O segundo subcapítulo - Lugar e Homem - demonstra como diferentes contextos naturais podem influenciar e condicionar os comportamentos, escolhas e atitudes do homem que os habitam. Por conseguinte, também cada arquiteto é fruto de uma determinada cultura, das suas memórias e experiências, construindo, por isso, em conformidade com as mesmas. Assim, a relação entre Homem e Lugar apresenta-se como um confronto entre vários ambientes naturais e culturais, visando perceber como a construção de lugar em cada contexto, sob condicionantes específicas e com determinada configuração vai, por sua vez, influenciar muito diretamente a personalidade, valores e expressões culturais de cada sociedade. PPorém, através do exemplo simples da construção de um lugar temporário na praia, de Simon Unwin, pretende-se, simultaneamente e paradoxalmente, demonstrar que mesmo em contextos e sociedades culturalmente diferentes, existem sempre valores comuns inerentes à condição humana que emergem espontâneamente nestas *"construções"* efémeras.

O terceiro e último subcapítulo - Homem e Natureza - pretende abarcar uma série de temáticas arquitetónicas todas elas diretamente ligadas ao contexto natural, à condição humana, à procura fenomenológica e à temporalidade como fatores chave que estão na base de uma tendência *"frágil"* e cada vez mais assumida da arquitetura contemporânea. Sensível e genuína, plástica e imprevisível, dá especial destaque à tentativa de retorno à natureza como uma das condições mais básicas da permanência e relação do ser humano com o mundo, gerando uma resistência benigna face ao panorama arquitetónico consumista e instantâneo atual.

Todas estas temáticas apresentam, direta ou indiretamente, uma relação com as escolha dos exemplos do terceiro capítulo, sendo pautados por uma seleção imagética de exemplos, momentos ou impressões de obras de gosto pessoal, são, por isso, pontos fulcrais naquilo que considero como qualidades de uma obra e como uma experiência única e sublime do lugar e do espaço arquitetónico



Imagem_80: Reprodução de um abrigo primitivo, montanhas Yatsugatake Japão. ©Syuhei.h. https://en.wikipedia.org/wiki/Hut#/media/File:Pine_cone_hut.jpg (acedido a 10.09.2015).

2.1. A Natureza na criação do lugar - referências e essências

2.1.1. Do nómada ao 'Homo Faber'

> *"It seems to me that past, present and future must be active in the mind's interior as a continuum. If they are not, the artifacts we make will be without temporal depth or associative perspective. Man after all has been accommodating himself physically in this world for thousands of years. His natural genius has neither increased nor decreased during that time. It is obvious that the full scope of this enormous environmental experience cannot be combined unless we telescope the past."*[178]

> *"Architects nowadays are pathologically addicted to change (…) they tend to sever the past from the future, with the result that the present is rendered emotionally inaccessible, without temporal dimension. I dislike a sentimental antiquarian attitude towards the past as much as I dislike a sentimental technocratic one towards the future. Both are founded on a static clockwork notion of time (…) so let's start with the past for a change and discover the unchanging condition of man."*[179]

Desde que o homem habita na terra que ele assinala a sua presença. Pode-se considerar que a primeira marca de abstração do homem na natureza é o rasto resultantes do ato espontâneo de procurar e abrir caminho. *"His first step towards architecture is his walk through nature. He cuts his path like a writing on the surface of earth. The crushing of grass and brushwood that gives way before his strength, is an interference with nature, a simple definition of man's culture. (...) This is the most elementary form of composition."*[180] Contudo, a primeira manifestação abstrata consciente do homem foi a criação de abrigo, tendo possivelmente a sua origem na tenda nómada, protegendo-o e oferecendo *"(…) shelter no matter where he found himself to be (…)."*[181] Esta, aliada à domesticação de animais, que pouparam o homem da travessia perigosa e árdua por terra, ao longo das várias paisagens que

178 VAN EYCK, Aldo, In: http://www.pritzkerprize.com/2003/essay

179 VAN EYCK, Aldo, *apud* FRAMPTON, Kenneth, *Ten Points on an Architecture of Regionalism: A Provisional Polemic*, In: CANIZARO, Vincet B, *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition*, Princeton Architectural Press, New York, 2007, p. 375.

180 FJELD, Per Olaf, *The fall of horizon*, In: NORBERG-SCHULZ, Christian, POSTIGLIONE, Gennaro, *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*, The Monacelli Press, New York, 1997, p. 255.

181 CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p. 29.



Imagem_81: Ghadames, Líbia. ©George Steinmetz
http://photography.nationalgeographic.com/photography/photo-of-the-day/ghadames-aerial-steinmetz/ (acedido a 30.03.2015).

percorria, foi possivelmente a primeira realização de que o homem poderia usufruir e manipular a natureza para seu próprio benefício[182].

Assim, as primeiras manifestações de *"criação do lugar"* aconteceram no período Neolítico, precisamente quando o homem sente necessidade de se fixar. *"He marveled at the rapidity and extent of the transition from a hunter-gatherer's life in nature to one where humans were striving to create their own environments."*[183] Seduzido por estas condições, o homem nómada torna-se, assim, *"Homo Faber"*, que, rendendo-se ao sedentarismo, constrói o seu próprio lugar na natureza, concebido como a sua versão humanizada do mundo natural. O desenvolvimento desta nova mentalidade leva à construção permanente de edifícios na paisagem natural que o abriguem e *"(…) circumvent the unpredictability of nature."*[184] Assim surge a arquitetura.

Mas o que justifica a necessidade do homem de criar algo mais do que o simples e modesto abrigo tal como os outros seres vivos? *"(…) why, all of a sudden, should they become seemingly obsessed with architecture, with not just settling down in one fertile place protected from the elements but erecting buildings and cities that contested with nature itself for grandeur?"*[185] Qual a necessidade do homem criar um lugar para si próprio, através de uma expressão arquitetónica e, sobretudo, uma forma distinta do mundo natural?

A teoria da evolução Darwiniana oferece uma perspetiva que ajuda a compreender este fenómeno. Darwin entende que o homem desenvolveu algo a que muito frequentemente nos referimos como a *"natureza humana"*, um mecanismo em constante evolução que assegura a sobrevivência num mundo plural e imprevisível, e que para isso exige uma *"(…) human quest for order and perfection in a physical world set aside from nature."*[186] A arquitetura pode então ser percebida como uma domesticação do espaço natural em prol da sobrevivência da condição humana, onde o ato de construir limites, define assim lugares distintos da natureza, controlados e humanizados. Contudo, para além de um domínio físico do ambiente, é igualmente importante para o homem obter um controlo psicológico. *"It is homelessness that lets man build; the terror of space provokes him to creation."*[187] Para além do espaço, o tempo é também um impulso segundo o qual o homem constrói.

182 *"The tent, along with the taming of a migratory animal, might well have provided for the first realization that humans could manipulate nature in a permanent way to their advantage (…)"*, CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p. 29.
183 Idem, p. 5.
184 Idem, p. 30
185 Idem, p. 6.
186 Ibidem.
187 HARRIES, Karsten, *Building and the Terror of Time* In: *Perpecta: The Yale Architectural Journal*, nº. 19, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1982, p. 59.



Imagem_82: Fujian Tulou, montanhas de Fujian, China.
http://socks-studio.com/2014/02/01/walls-as-rooms-4-the-hakka-tulou-community-housing-for-equals/ (acedido a 13.09.2015)

"To feel sheltered, is to have banished feelings of vulnerability and mortality."[188] As construções são, assim, feitas para abrigar e confortar a nossa ansiedade, sentimo-nos seguros, protegidos do perigo, tal e qual a primeira sensação de segurança quando nos encontramos na barriga da nossa mãe. Criamos, assim, um refúgio onde podemos permanecer e, de certo modo, controlar a forma como vivemos e enfrentamos a passagem do tempo. Dito de outro modo, *"the fear of death is your constructor. This fear developed a sensitivity to the terrain that (...) caused a search within the earth's mass for protection."*[189]

Sendo este um processo inerente ao homem, algo *"natural"*, isso pressupunha então que a criação de edifícios e a arquitetura fossem, igualmente e metaforicamente falando, uma *"natureza"* dentro da Natureza. Tão natural como os ninhos são para as aves, as tocas para os coelhos, ou qualquer outro abrigo animal para o seu ocupante. E, no entanto, não é assim que nos apercebemos do nosso ambiente, havendo logo à partida uma distinção clara entre o que é natural e resultante do intelecto humano.

"If we assume that this impulse to create our own environment is natural, can we also assume that our intrinsic evolutionary association with the natural world predetermines, at least to some extent, the way we make an artificial world within the natural one? Then why does our built world so seldom directly reflect its sources in nature, its ultimate paradigm? (…) Buildings seldom look like caves, or streets like game trails, or gardens like pieces of primeval wilderness."[190] Esta citação de Norman Crowe enfatiza a evidente diferença entre o mundo natural e o mundo criado pelo homem. O geometrismo inerente à arquitetura nada tem a ver com as formas características da natureza, resultando mesmo num contraste demarcado. Tendo isto em consideração, poder-se-á, ou não, considerar o processo de criação de lugar natural ao homem? Se sim, porque motivo a arquitetura, na sua generalidade, pouco remete para formas presentes no mundo natural?

2.1.2. Abstração e Natureza, Geometria e Corpo

> *"Primitive man used his own body as the dimensioning and proportioning system of his constructions. The essential skills of making a living in traditional cultures are based on the wisdom of the body stored in the haptic memory. The essential knowledge and skill of the ancient hunter, fisherman and farmer, as well*

188 HARRIES, Karsten, *Building and the Terror of Time* In: *Perpecta: The Yale Architectural Journal*, nº. 19, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1982, p. 59.
189 FEHN, Sverre, *apud* NORBERG-SCHULZ, Christian, POSTIGLIONE, Gennaro, *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*, The Monacelli Press, New York, 1997, p. 244.
190 CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p. 6.

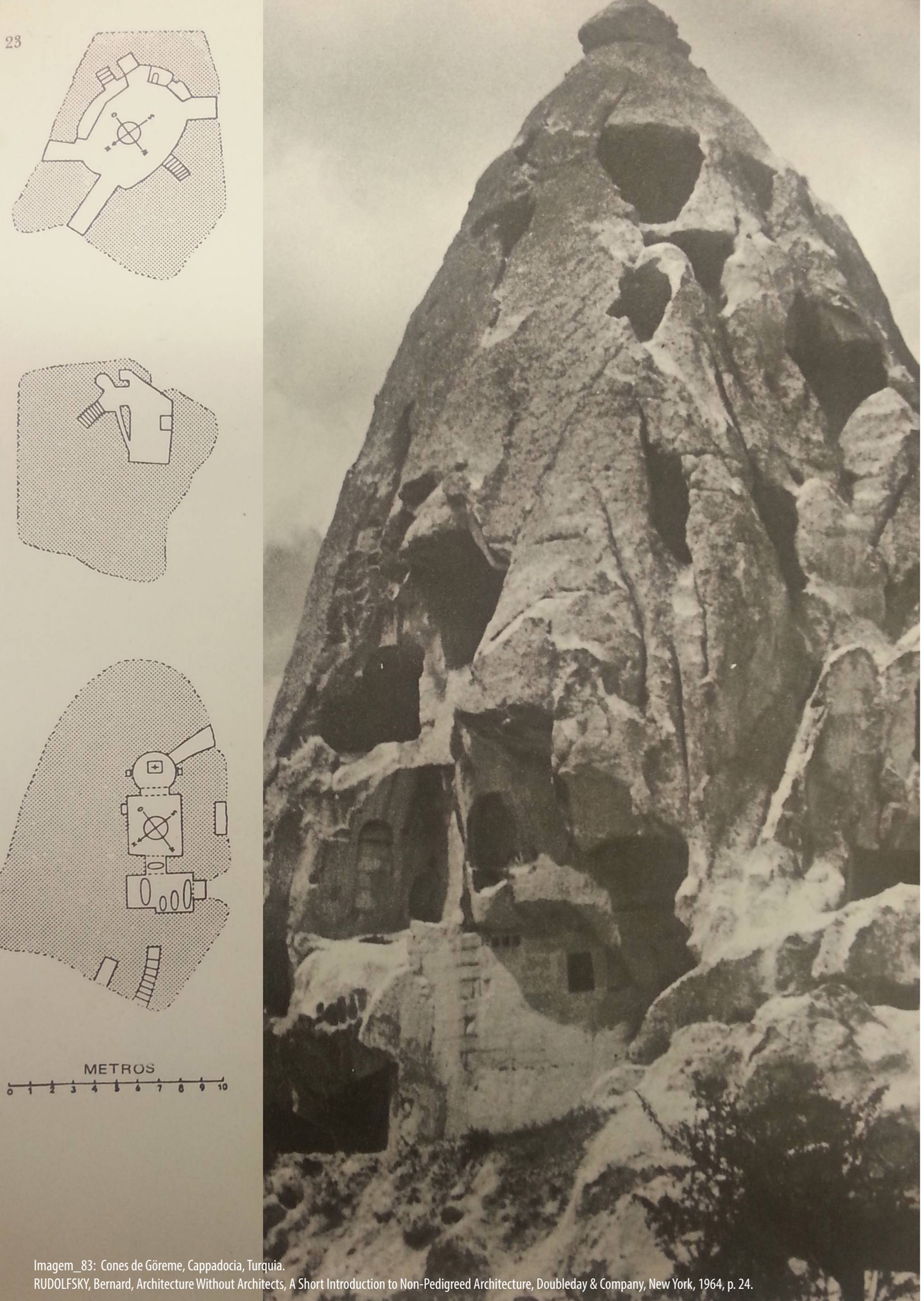


Imagem_83: Cones de Göreme, Cappadocia, Turquia.
RUDOLFSKY, Bernard, Architecture Without Architects, A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture, Doubleday & Company, New York, 1964, p. 24.

> *as of the mason and stone cutter, was an imitation of an embodied tradition of the trade, stored in the muscular and tactile senses. Skill was learned through incorporating the sequence of movements refined by tradition, not through words or theory."*[191]

Norman Crowe explica que a abstração presente nas formas que produzimos é o resultado da perceção da natureza pelo nosso intelecto humano. Um processo de descodificação do enigma de complexidade visual que é o mundo natural, por meio da simplificação. *"Perhaps (…) our world is actually a reflection of the natural one after all. It is just that the order of nature manifests itself in the man-made world as a kind of abstraction."*[192]

Esta *"nova natureza"* estaria exclusivamente ao dispor do homem, respondendo às suas necessidades como homem sedentário. Isto permitia não só um*"…direct control over the immediate environment through the purposeful rearrangement of nature (…) To suit human needs alone."*[193] como também a criação de um ambiente previsível, algo que até ao momento não existia. Uma natureza controlada que se contrapunha às forças instáveis e imprevisíveis do contexto natural. Sendo este processo uma alternativa à envolvente, é, por isso, natural que as primeiras manifestações de arquitetura, nomeadamente as de caráter mais doméstico, procurassem, ainda que instintivamente, a conjugação de certas características naturais na sua forma. *"In this way dwellings could be integrated with the order of the infinitely larger world outside them."*[194]

Assim como acontece em algumas civilizações primitivas hoje em dia, estas construções obedeciam a configurações específicas associadas a características topográficas da paisagem, alinhamentos com os céus, lugares sagrados ou mesmo rituais mágicos[195]. Através de um processo criativo e intuitivo, atributos universais eram transpostos para um contexto, numa analogia capaz de ser controlado pelo homem. *"Their roof, in metaphorical terms, was the sky and their smoke hole the sun. The walls were analogous to the boundaries of the cosmos, while the floor was to the roof as the earth was to the sky."*[196]

A abstração reflete a ordem e a simplificação que tendencialmente buscamos na natureza. Dita não só a maneira como os homens pensam e estruturam o seu mundo, mas também o modo como se começa a percecionar a natureza, cada

---

191 PALLASMA, Juhani, *The eyes of the skin: architecture and the senses*, John Wiley & Sons, Chichester, 2005, p. 60.
192 CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p. 33.
193 Idem, p. 29.
194 Idem, p. 30.
195 *"These early dwelling, like some primitive people today, were often imbued with magic and situated according to a strict directional orientation and alignment with the heavens or with an important topographic feature such as a distant mountain or a sacred place, or an important feature of the immediate surrounding landscape."*, Ibidem.
196 Ibidem.



Imagem_84: Oásis perto de Timimoun, Algéria. © George Steinmetz.
As hortas estão protegidas debaixo dos oásis, devido às tempestades de areia que pela à sua intensidade se vão acumulando nos limites de cada propriedade. As pessoas aproveitam assim esta configuração para criarem nichos protegidos pelo vento, tirando assim patido da adversidade natural.
http://www.nationalgeographic.com.es/articulo/ng_magazine/reportajes/7627/navegando_sobre_dunas.html#gallery-8 (acedido a 13.09.2015).



Imagem_85: Mosteiro em Petra, Jordânia.
http://resesidan.se/en/petra-jordan-a-fantasy-city/ (acedido a 11.09.2015).

vez mais como uma complexidade exterior a nós. *"Our innate drive to constantly search for order in nature, to understand the natural world so that we can live more effectively in it, has provided us with a model for constructing our own world with the predictability we have failed to find in nature; the build world has in turn given us a model for further understanding nature (…)"*[197] Desta forma, a geometria ordenada, e consequentemente a arquitetura, surge como um paradigma para a ordem, e resulta numa compreensão ordenada da natureza.

Segundo Norman Crowe, este geometrismo das formas arquitetónicas é, ironicamente, resultado de dois processos intrínsecos ao mundo natural. Um deles, aliado ao próprio **método construtivo**, resulta das características **e propriedades dos materiais de construção** (primeiramente usados como se encontravam na natureza, e mais tarde através da técnica, dos sucessivos refinamentos e aperfeiçoamentos, até ao extremo dos dias de hoje):*"The geometric properties of buildings must respond to the materials out of which they are constructed."*[198] O outro, bem mais complexo, deriva das r**espostas do corpo humano à forma como percecionamos o espaço**[199]:

"We perceive the world from a referential structure of right angle relationships in both the horizontal and vertical planes, and it is from this natural characteristic of our perception of the world that geometry is born."[200] Esta estrutura de ângulo reto é conseguida na relação entre a verticalidade do nosso corpo e o horizonte. Existe um certo efeito calmante quando o corpo se encontra na posição correta e existe um certo desconforto quando esta relação é alterada (por exemplo, durante as manobras do avião ou, mesmo, por vermos a linha do horizonte muito mais abaixo). Isto acontece porque damos prioridade às nossas relações corporais orientadas pela postura vertical, e só depois recorremos ao nosso intelecto, mesmo que, por vezes, isso não seja imediatamente percetível.[201] *"In light of our foursquare perception of our environment, it is not surprising, then, that early humankind placed the cruciform stamp on their settlements and their most sacred buildings."*[202]

Para além desta orientação cruciforme (frente, trás, esquerda direita - aliada a um eixo vertical), o nosso corpo relaciona-se inconscientemente com o espaço envolvente através de um conjunto de complexas perceções. Estas assumem-se como respostas do nosso corpo em relação ao que nos rodeia, sendo normalmente

197 CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p. 33, 34.
198 Idem, p. 62.
199 *"This geometry arose from two natural sources. One may be referred to the order of building; it comes directly from the building process, from the structural characteristics of construction materials. The other is related to the human body and human perception of space."*,Idem, p. 48.
200 Idem, p. 51.
201 *"That is because we judge the angle of the horizon from our body's sense of what is vertical. We judge things outside ourselves from a body-related understanding first, and an intellectual understanding second, not the other way around."*, Idem, p. 49.
202 Ibidem.



Imagem_86: Buracos no oásis de Siwa, Egito. A imagem mostra um exemplo de troglodismo que não implica necessariamente uma inferioridade cultural, mas sim uma necessidade de conforto em apropriar-se do subsolo, como resposta às condicionantes atmosféricas. Os buracos irregulares são entradas para túmulos subterrâneos que, posteriormente, foram convertidos em habitações.
RUDOLFSKY, Bernard, Architecture Without Architects, A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture, Doubleday & Company, New York, 1964, p. 14

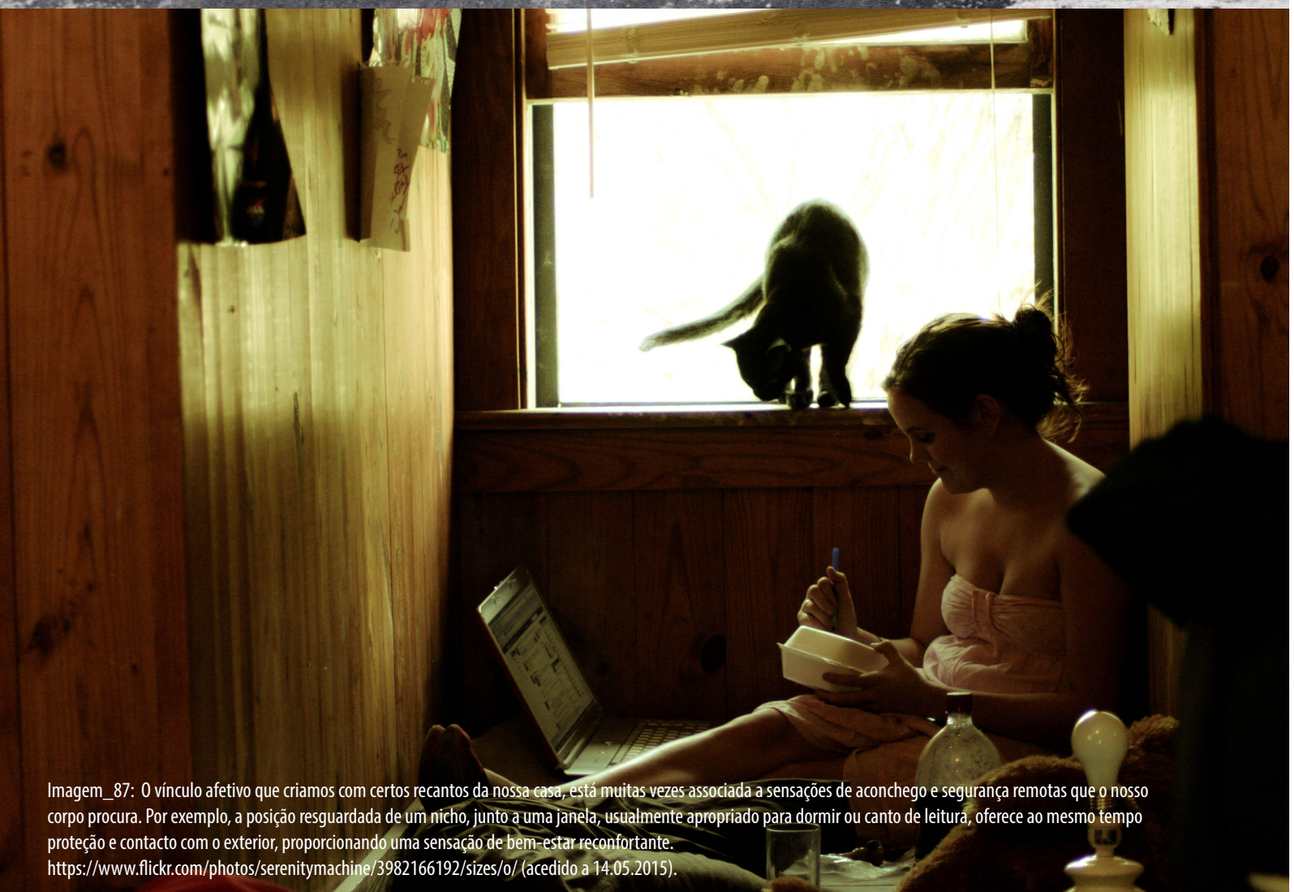


Imagem_87: O vínculo afetivo que criamos com certos recantos da nossa casa, está muitas vezes associada a sensações de aconchego e segurança remotas que o nosso corpo procura. Por exemplo, a posição resguardada de um nicho, junto a uma janela, usualmente apropriado para dormir ou canto de leitura, oferece ao mesmo tempo proteção e contacto com o exterior, proporcionando uma sensação de bem-estar reconfortante.
https://www.flickr.com/photos/serenitymachine/3982166192/sizes/o/ (acedido a 14.05.2015).

reações inconscientes e espontâneas, salvo em situações de desconforto (quando estamos a uma grande altura ou quando não temos estabilidade ou proteção) ou prazer espacial (quando nos sentimos num espaço protegido, um canto ou um nicho aconchegado). De facto, é interessante verificar que existe uma semelhança recíproca entre alguns destes locais prediletos da nossa casa e o sentido primitivo, quase animalesco, de procurar o buraco escavado onde o homem se refugia e sente seguro. *"(...)o bem-estar devolve-nos à primitividade do refúgio. (...) [o ser] fecha-se sobre si mesmo, retira-se encolhe-se, esconde-se, entoca-se. (...) movimentos do encolher que estão gravados nos músculos. (...) na felicidade física, o ser gosta de 'recolher-se ao seu canto'."*[203]

Ronald Lewcock apelida estas relações entre passado e presente de *"conceitos geradores"*[204]. Lewcock explica que a vivência intuitiva da realidade foi transmitindo e despertando no homem noções, mais ou menos conscientes, de calor, frio, proteção, perigo, ameaça, repouso, conforto. Ao deparar-se com qualquer uma destas situações, estabelece uma ideia racional associada a esse acontecimento, que, pela sua repetição ao longo do tempo, passa a ser vista como um arquétipo, um conceito. Assim, por exemplo, a gruta passa a ser um conceito gerador em arquitetura a partir do momento em que o simples buraco passa a estar associado à condição de abrigo e de zona de proteção. Através da sua abstração intelectual tornou-se, então, numa imagem (ou conceito gerador) de um sentimento necessário à condição humana. Este passa então a ser reproduzível ao longo do tempo com base numa formalização que, apesar de características distintas nas várias épocas ou locais, não deixa de apresentar as suas premissas essenciais. No caso mais concreto da nossa perceção atual, quatro paredes, um teto e uma abertura para o exterior são a condição necessária para definir o abrigo que identificamos como, por exemplo, o nosso lar.

Todas estas perceções são, então, resultado de conhecimento consciente ou intuitivo ao qual o ser humano vai-se ajustando através da evolução ao longo dos tempos, por intermédio de processos de reciclagem tanto intelectual como sensorial. Consequentemente, são estas sensações que, também de forma inconsciente, o nosso ambiente construído irá evitar ou incluir, respetivamente. As formas arquitectónicas resultam, assim, da reprodução personalizada das condições que promovem as sensações que consideramos agradáveis e em sintonia com o nosso corpo. *"The body knows and remembers. Architectural meaning derives from archaic responses and reactions remembered by the body and the senses. Architecture has to respond to traits of primordial behaviour preserved and passed down by the genes. Architecture does not only respond to the functional and conscious intellectual and*

[203] BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, Coleção Tópicos, Martins Fontes, São Paulo, 2008, p. 104.
[204] LEWCOCK, Ronald, *'Generative concepts' in vernacular architecture*, In: ASQUITH, Lindsay, VELLINGA, Marced (ed.), *Vernacular Architecture in the 21st Century: Theory, education and practice*, Routledge, New York, 2005, p. 199.



"Let us imagine the point of view of the man who started the history of architecture. Still 'all wonder and ferocity' (to use Vico's phrase), driven by cold and rain and following the example of some animal or obeying impulse in which instinct and reasoning are mixed in a confused way, this hypothetical Stone Age man takes shelter in recess, in some hole on the side of the mountain. Sheltered from wind and rain, he examines the cave that shelters him, by daylight or by light of a fire (we will assume he has discovered fire). He notes the amplitude of the vault, and understands this as the limit of an outside space, which is (with its wind and rain) cut off, and as the beginning of an inside space, which is likely to evoke to him some unclear nostalgia for the womb, imbue him with feelings of protection, and appear still imprecise and ambiguous to him, seen under a play of shadow and light. Once the storm is over, he might leave the cave and reconsider it from the outside: there he would note the entry-way as 'the hole that permits the passage to the inside', and the entrance would recall to his mind the image of the inside: entrance hole, covering vault, walls (or continuous wall of rock) surrounding a space within. Thus an 'idea of cave' takes shape, which is useful at least as a mnemonic device, enabling him to think of the cave later on as a possible objective in case of rain; but it also enables him to recognise in another cave the same possibility of shelter found in the first one. At the second cave he tries, the idea of that cave is soon replaced by the idea of cave tout court – a model, a type, something that does not exist concretely but on the basis of which he can recognise a certain context of phenomena as 'cave'."[1]

[1] ECO, Umberto, 1980, *apud* LEWCOCK, Ronald, *'Generative concepts' in vernacular architecture*, In: ASQUITH, Lindsay, VELLINGA, Marced (ed.), *Vernacular Architecture in the 21st Century: Theory, education and practice*, Routledge, New York, 2005, p. 202.

Imagem_88: Entrada da New Trout Cave, Pendleton County, West Virginia
http://www.edgewisewoods.com/wp-content/uploads/2015/02/NewTrout.jpg (acedido a 17.09.2015).

social needs of today's city dweller; it must also remember the primordial hunter and farmer concealed in the body."[205] Desta forma, à medida que construímos o nosso ambiente artificial para substituir o natural, acabamos por reproduzir as qualidades e lembranças espaciais positivas e agradáveis que herdamos de uma evolução ao longo dos tempos. Estas passam, assim, por um processo de solidificação através da experiência ao longo de várias gerações. Remetem à nossa relação e contacto com o mundo natural, antes mesmo de o começarmos a complementar e suplantar com as nossas criações, com *"a segunda natureza"*.

Amos Rapoport complementa esta teoria defendendo que, para além de uma resposta derivada do contexto natural, da relação com o corpo e da perceção individual, a expressão formal é também resultado de uma série de fatores sócio-culturais que se vão manifestando com o passar do tempo numa vida em comunidade. Estes vão gradualmente criando um padrão que irá influenciar e forjar definitivamente uma estrutura geral da forma arquitetónica. Só após essa primeira definição é que *"Form is in turn modified by climatic conditions (the physical environment which makes some things impossible and encourages others) and by methods of construction, materials available, and the technology (the tools for achieving the desired environment)."*[206] influenciando, por seu turno, a estrutura sócio-cultural, num ciclo recíproco. Neste sentido, as formas da arquitetura vernacular são uma referência essencial e aliciante, já que a sua expressão formal resulta numa imagem imbuída de sentido como resposta existencial às necessidades de cada sociedade. A arquitetura resulta, então, numa imagem despretensiosa e ideal, *"(...)less the result of individual desires than of the aims and desires of the unified group for an ideal environment. They therefore have symbolic values, since symbols serve a culture by making concrete its ideas and feelings."*[207]

Em suma, Pallasmaa afirma que a arquitetura, bem como todas as manifestações abstratas do homem resultam, mais direta ou indiretamente, de uma *"(...) interação entre nossas memórias corporificadas e nosso mundo. Em certo sentido, toda a arte se origina de nosso corpo."*[208] Esta condição, apesar das suas variantes, personalizações ou diferenciações culturais ou locais, detém, contudo, uma essência universal. O homem, enquanto ser natural, é dotado de reações e comportamentos inalteráveis que o relembram da sua condição humana e da sua relação essencial com o mundo natural. Estas respostas traduzem-se nas suas abstrações, porém, apresentam sempre determinadas geometrias, padrões ou princípios idênticos em qualquer parte do mundo. E é exatamente este facto que faz com que, quase

[205] PALLASMA, Juhani, *The eyes of the skin: architecture and the senses*, John Wiley & Sons, Chichester, 2005, p. 60.
[206] RAPOPORT, Amos, *House, Forms and Culture*, Prentice Hall., Englewood Cliffs, 1969, p. 47.
[207] Ibidem.
[208] PALLASMAA, Juhani, *A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura*, In: NESBIT, Kate (org.), *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995*, 2ª ed., Cosac Naify, São Paulo, 2008, p. 484.

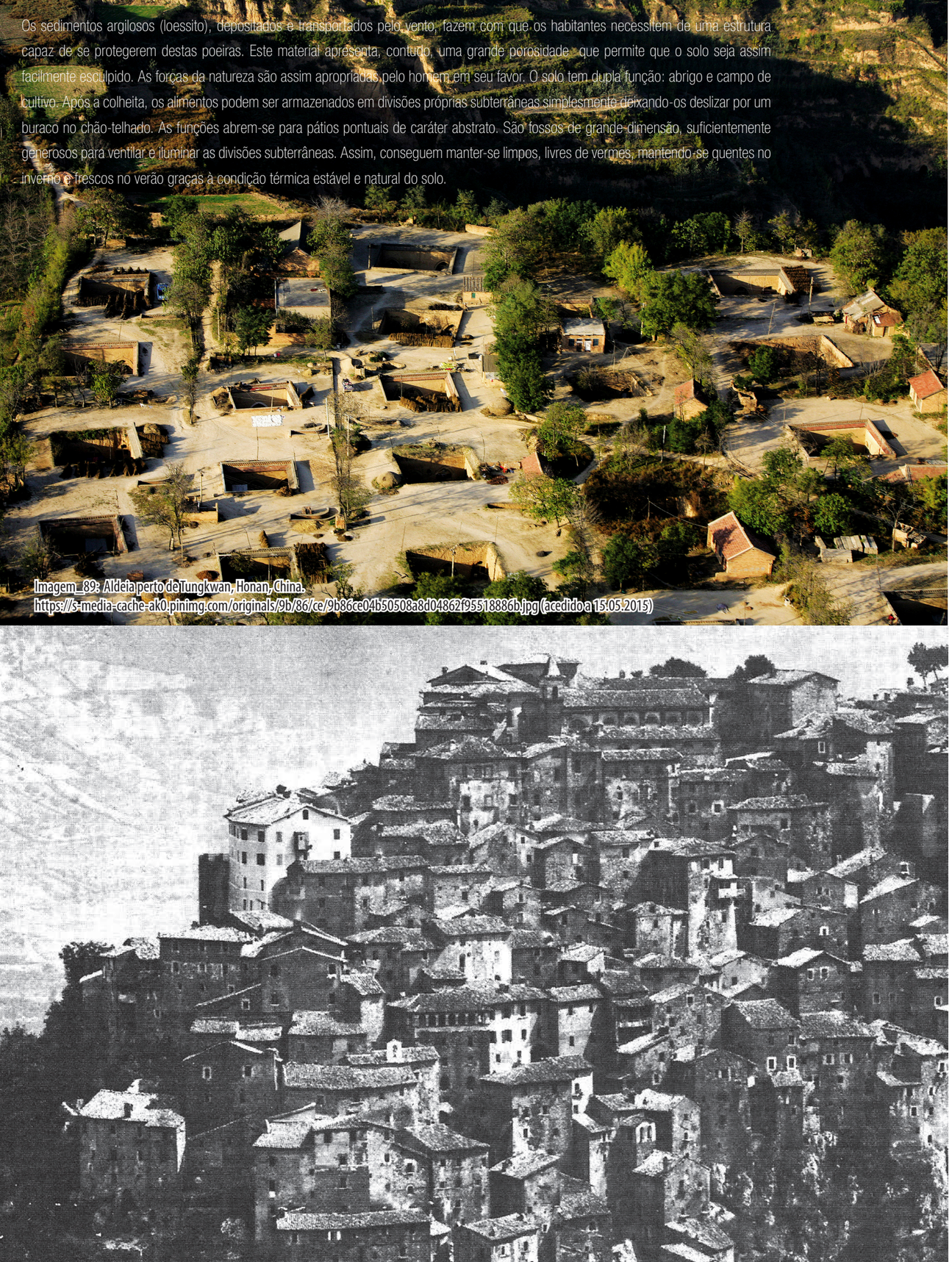


Imagem_89: Aldeia perto de Tungkwan, Honan, China.
https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/9b/86/ce/9b86ce04b50508a8d04862f95518886b.jpg (acedido a 15.05.2015)

Imagem_90: Povoado nas montanhas Sabine, Roma, Itália.
RUDOLFSKY, Bernard, Architecture Without Architects, A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture, Doubleday & Company, New York, 1964, p. 36.

inexplicavelmente, e independentemente da sua representação formal como resposta a determinado ambiente, civilizações antigas ou construções primitivas nos parecem reconfortantemente familiares, apelando à nossa sensibilidade de maneira inconsciente e indescritível.

2.1.3. 'Arquitetura sem Arquitetos' – expressão existencial

> *"To consider innovative architecture of the future is astonishingly equivalent to reflect on primitive architecture. That is because architecture transpires whenever people exists"*[209]

Ironicamente, em 1964, o MoMA, que havia divulgado a exposição do Estilo Internacional, apresenta agora *"Architecture without architects, a short introduction to non-pedigree architecture"* de Bernard Rudofsky. Implusionado pela crítica acesa que se fazia ao modernismo e com a rejeição do paradigma da máquina ainda visualmente associado ao clima de guerra, esta mostra *"(...) captured the imagination of a new generation of architects in an unprecedented manner."*[210] Bernard Rudolfsky proclamava assim uma visão respeitosa e atenta a comunidades e povos remotos que praticavam uma construção exótica e humilde, fazendo do seu ambiente abstração, não com o recurso a fórmulas intelectuais, mas sim pela experiência obtida através de uma vivência espontânea e atividades contínuas enquanto parte de um grupo que partilha uma identidade comum.

De facto, podemos considerar que existem duas formas de construir que se mantiveram ao longo dos tempos: uma delas reflete a influência da cultura grega, onde o edifício e a paisagem natural estão em contraste. A outra, mais característica dos povos pré-gregos e das civilizações primitivas, assenta num processo de *"mímese"*[211], onde as qualidades naturais da envolvente são visíveis nestas arquiteturas. *"Arquitetura vernacular"* tem sido o termo mais utilizado para descrever estas tradições construtivas.[212] Contudo, enquanto a arquitetura de contraste foi evoluindo com o passar do tempo, radicalizando-se e gradualmente afastando-se do seu contexto em prol de uma forte imagem, a última manteve-se relativamente original, conservando a sua essência. *"Vernacular architecture does not go through*

---

209 FUJIMOTO, Sou, *Primitive Future*, Contemporary Architect's Concept Series 1, INAX, Tokyo, 2008, pág. 21.
210 SCOTT, Felicity, *Bernard Rudofsky: Allegories of Nomadism and Dwelling*, In: GOLDHAGEN, Sarah W., LEGAULT, Réjean (org.), *Anxious Modernisms, Experimentation in Postwar Architectural Culture*, The MIT Press, Cambridge, 2000, p. 215.
211 Neste caso em concreto, por *"mímese"* não se entende cópia, mas sim o processo de observação e apreensão da natureza como influencia primordial nas formas construtivas.
212 Enquanto que *"arquitetura"* se pode definir como a ciência ou arte de construir, já *"vernacular"* remete para algo próprio de um país ou região, algo doméstico e nativo. Neste sentido, *"arquitetura vernacular"* poderá então ser descrita como a *"arte de construir nativa"*.



Imagem_91: Igloo Inuit do Ártico. Construção do túnel da entrada. ©James Laurence Cotter
http://www.mccord-museum.qc.ca/scripts/imagedownload.php?accessNumber=MP-0000.391.1&Lang=1&imageID=152032&format=large (acedido a 24.05.2015)

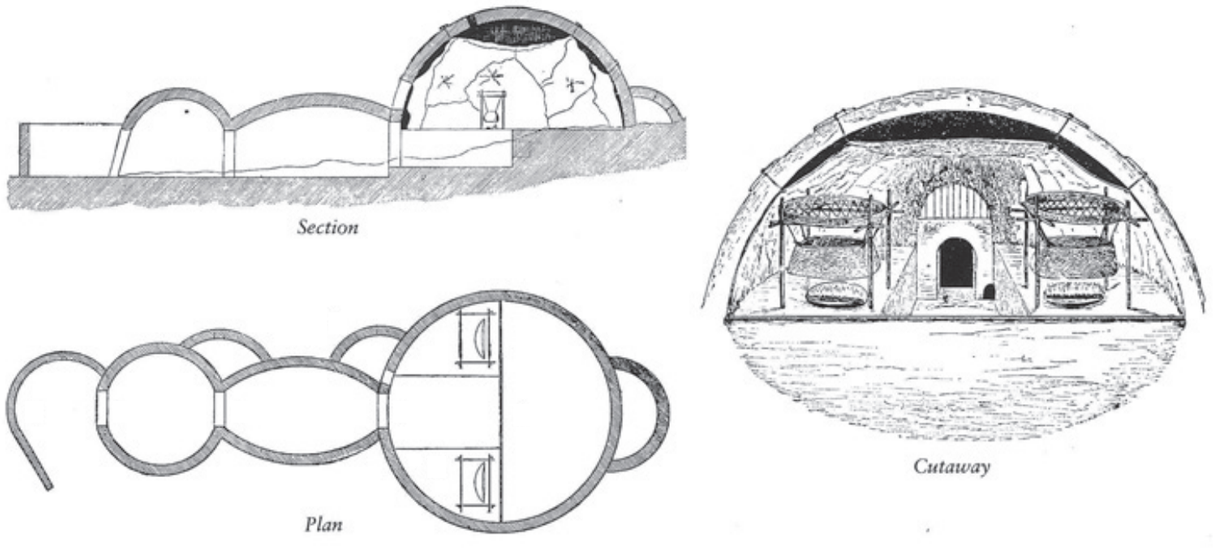


Imagem_92: Igloo Inuit do Ártico. Corte, planta e axionometria do interior da zona de estar.
http://www.tworow.com/ourapproach7.html (acedido a 19.05.2015)

fashion cycles. It is nearly immutable, indeed, unimprovable, since it serves its purpose to perfection."[213]

Norman Crowe refere três exemplos de construções primitivas que se relacionam com a natureza e a envolvente de forma intrínseca: o *"Igloo"* Inuit do Ártico, o *"hogan"* Navajo do deserto da América e a casa da tribo Toba Batak, na Indonésia.[214] Para além da ideia de abrigo que lhes está inerente, todos eles visam obter um conforto climatérico para cada uma das situações, respondendo com a maior eficiência possível e, igualmente, com grande sensibilidade face ao contexto.

Assim o *"igloo"* apresenta-se como uma exemplo de abrigo temporário que faz uso do gelo e da neve, materiais que estão disponíveis logo à partida, para uma construção relativamente fácil, rápida e eficiente. Ergue-se como uma forma fechada, onde a sua concavidade suave no interior aprisiona e conserva o ar quente gerado pelo calor dos seus habitantes. Esta forma é também pensada para minimizar ao máximo a superfície de contacto com o exterior e as transferências de temperatura, permitindo, ao mesmo tempo, manter proporções espaciais adequadas à habitabilidade interior. A entrada em túnel é protegida por um pára-vento, normalmente em pele de animais ou com uma parede extra, e é bastante longa, afastando a área de repouso o mais possível da abertura para o exterior, mantendo-a resguardada dos ventos frios. O chão da divisão encontra-se parcialmente elevado de forma a evitar o contacto direto com o solo e a maximizar o ar quente na zona de convívio.

O *"hogan"*, por sua vez, é constituído por terra seca, troncos ou ramos secos. Estes últimos não se encontram facilmente à disposição, como é o caso dos blocos de gelo ou de terra. Contudo, neste caso, a construção de um domicílio permanente pressupõe um maior investimento na procura de materiais estruturais e duradouros. O calor do deserto é absorvido pelas paredes de dia e libertado para o interior à noite. A geometria da construção é também intencional, levando a que os habitantes se encostem às paredes aquecidas, em volta da fogueira, símbolo de convívio e de reunião. No topo, uma abertura deixa sair o fumo e permite que haja um contacto direto com a luz do dia e a escuridão da noite, lembrando constantemente a relação interior/exterior, sempre presente.

Ao contrário destes dois exemplos mais *"fechados"*, a casa Batak não tenta abrigar-se das forças climatéricas, mas sim trazê-las para dentro do espaço. Devido ao clima tropical a que está sujeito, o edifico é aberto, permitindo que a brisa chegue a todo o espaço interior. O grande telhado oferece sombreamento permanente e uma proteção resistente contra as fortes chuvas. A sua configuração permite não só escoar a água eficientemente, como também elevar o ar quente acima do nível

213 RUDOFSKY, Bernard, *Architecture Without Architects, A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, Doubleday & Company, New York, 1964, p. 1.
214 CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p. 35-38.



Imagem_93: Hogan Navajo do deserto do sudoeste Americano.
http://media-1.web.britannica.com/eb-media/75/142375-004-151D04B6.jpg (acedido a 10.09.2015).

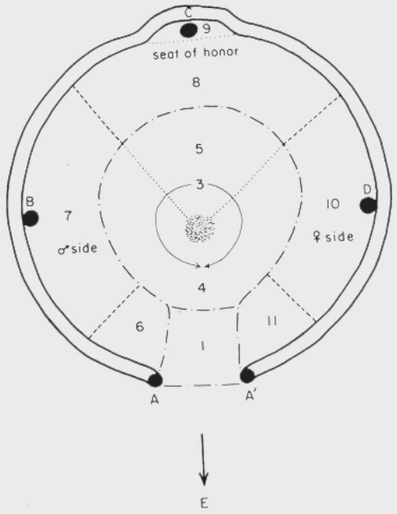


Imagem_94: Planta de organização do Hogan.
http://tectonicablog.com/?p=29348 (acedido a 24.05.2015).



Imagem_95: Casa Batak, habitação tipica da tribo Toba Batak, Sumatra, Indonésia.
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/79/COLLECTIE_TROPENMUSEUM_Batakhuizen_uit_de_omgeving_van_het_Tobameer_TMnr_10017214.jpg (acedido a 22.05.2015).

dos habitantes, tornando o espaço mais fresco. A sua estrutura permeável exige, contudo, que a casa seja elevada, evitando a humidade e oferecendo uma proteção dos répteis e de outras ameaças de animais.

A arquitetura vernacular é uma das mais significativas intervenções humanas na paisagem. A análise destes exemplos, intencionalmente acomodados às forças da natureza e aos recursos e materiais delas provenientes, permite constatar que a integração com a envolvente ocorre aqui de uma forma muito mais propositada comparativamente às expressões construtivas da atualidade. Isto acontece porque estas construções são o resultado de um processo evolutivo tradicional de tentativa e erro. Após a definição de um modelo base, pequenos ajustes da forma ou materiais face a variações do ambiente são, assim, facilmente conseguidas. *"In this respect these domiciles are like living organism, able through the ingenuity of their occupants to incrementally adapt to their environment so long as they remain essentially as they were from the beginning, delicately and inextricably connected to the natural world around them. (...) Is not nature in the abstract but nature as it is experienced firsthanded."*[215] É, por isso, curioso verificar uma situação paradoxal, já que, do ponto de vista arquitetónico, as construções são o resultado de um processo intuitivo, mas este é também extremamente intencional na busca constante por proteção e conforto. Neste sentido, estas manifestações são verdadeiras *"arquiteturas sem arquitetos"*, exemplos de abrigo fundamental, situações reais face ao mundo no qual habitamos. *"(...) appears clear and logical (...) just as nature is herself. It is blessedly free of the speculative."*[216]

Não esquecendo a importância da sociedade, da economia e da religião/mito, também determinantes no equilíbrio e bem estar das comunidades, a relação com o natural encontra-se sempre como base para tudo o resto. *"Their direct, intricate, and delicate relationships with their environment serve as a constant reminder to those who live in them that there must always be a consummate resonance between what they build and nature."*[217]

Mesmo em tradições vernaculares mais recentes, esta expressão existencial também esta presente, não tanto como sentido de sobrevivência, mas como resposta pragmática às condicionantes locais, ou mesmo como forma de tornar as construções mais duradouras ou resistentes. Na Grécia, por exemplo, Aris Konstantidinis fala da importância de pequenos detalhes e técnicas construtivas que foram passadas durante gerações. Mais do que uma intenção estética, são, desta forma, atitudes pragmáticas, mas que, pelo seu legado, tornam-se em imagens

215 CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p. 38.
216 FEHN, Sverre, *The primitive architecture of Morocco*, In: NORBERG-SCHULZ, Christian, POSTIGLIONE, Gennaro, *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*, The Monacelli Press, New York, 1997, p. 242.
217 CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p. 38.



Imagem_96: Construções no campo, Santorini, Grécia.
"Employed by Life, Aris Konstantinidis", diretor Apostolos Karakasis, Documentário da série *"Paraskinio"*, 2001, 38'38".



Imagem_97: Drenos embutidos na imagem e ritmo das fachadas nas constuções vernaculares, Gréda.
"Employed by Life, Aris Konstantinidis", diretor Apostolos , Documentário da série *"Paraskinio"*, 2001, 39'06".

inconfundíveis e intrínsecas de uma cultura. As juntas espessas numa parede de pedra, ajudam a mantê-la robusta e a evitar as entradas de água, as texturas e os entalhes na fachada, com ferramentas afiadas ou mesmo com o dedo, são feitas com o intuito de evitar rachas e fraturas na argamassa, assim como as goteiras que escoam as águas verticalmente pela fachada atribuem um caráter extremamente plástico à construção. Os pavimentos cobertos de pedra ou seixos, evitam que se tornem lamacentos e escorregadios, e as juntas são regularmente caiadas para se manterem limpas. Do mesmo modo alguns muros de gabião são cobertos por barro caiado, de forma a evitar que as pedras do topo caiam, e tornando-os também visíveis à noite.[218]

Assim, estas expressões vernaculares têm como particularidade serem paradigma das condições naturais de determinado local e, ao mesmo tempo, estarem diretamente relacionadas com as formas e a proporção do corpo humano. Contudo, independentemente da sua expressão tosca, existe uma espécie de sedução misteriosa que emana destas imagens. Apesar das suas construções e expressões modestas e das condicionantes e restrições construtivas, a arquitetura vernacular sempre procurou criar ambientes que lhe fossem agradáveis, e que, por isso mesmo, detêm simultaneamente fortes qualidades hápticas. Logo, assumem-se como uma verdadeira expressão existencial, em harmonia com as condições naturais a que estão expostos e com o homem, não só fisicamente, mas também servindo as suas necessidades psicológicas e sensoriais mais básicas.

"(...) transcending architecture they trace back the conditions of human habitation to an overwhelmingly embryonic state. (...) These beginnings are intuitions; a bunch that there are infinite points of departure instead of one righteous beginning."[219]
Estas formas são fruto do instinto, mais do que um processo racional definido, e, por isso detêm simplicidade rudimentar extremamente sensual, próximo da sensibilidade inerente às artes plásticas, sendo isso mesmo que atraem e falam aos nossos sentidos. De facto, como já foi referido, nos anos 1960, as artes procuravam referências ou outras expressões que introduzissem essência e significado às suas obras, como foi o caso da Land Art. Após o esmorecer do entusiasmo de uma fase de evolução industrial e progressista, estas manifestações, embebidas por pensamentos existencialistas e estruturalistas, começam a contribuir para a proliferação das ideias sobre diversidades culturais, tradição e mesmo pré-existências anónimas. Estas passam a fazer parte do reportório do imaginário artístico que veio, pela sua inevitável proximidade, contaminar o pensamento arquitetónico.

Por exemplo, é intrigante a poderosa presença que Stonehenge ainda exerce, mesmo numa altura em que se constroem estruturas bem mais megalómanas e

[218] KONSTANTINIDIS, Aris, *Employed by Life, Aris Konstantinidis*, diretor Apostolos Karakasis, Documentário da série *Paraskinio*, 2001, 37'14'' - 39'40''.
[219] FUJIMOTO, Sou, *Primitive Future*, Contemporary Architect's Concept Series 1, INAX, Tokyo, 2008, pág. 21.



Imagem_98: Vinhas em patamares em Lavaux, Suíça. © Régis Colombo.
MATEO, Josep Lluis, SAUTER, Florian, Natural Metaphor, An Antology of Essays on Architecture and Nature, ACTAR & ETH Zurich, 2007, p. 74.



Imagem_99: Stonehenge, Wiltshire, Inglaterra. ©Skyscan
http://goista.com/stonehenge-visit-uks-most-important-neolithic-and-bronze-age-structures/ (acedido a 07.06.2015).

sofisticadas. E, contudo, aquele lugar, associado a cultos religiosos e preditabilidade astronómica, continua a ser extremamente especial e único. Isto verifica-se pois a disposição dos monólitos representa, para além de uma crença na sacralidade no ambiente natural que atribui significado ao conjunto, um delicado diálogo e honesto compromisso entre a envolvente e a mão do homem, mais interessante e intrigante do que se se manifestasse como um monólogo entre forças somente naturais ou abstratas. O mesmo acontece em lugares como as pirâmides Mayas e Egipcias, a longa linha topográfica da muralha da china, ou mesmo Machu Picchu que, não detendo uma aparência arquitetónica reconhecível da imagem de uma aldeia, ainda assim enaltece e conserva a essência do seu lugar através das suas relações orgânicas, embutidas de intenção, com o natural e a paisagem.

Para além destes exemplos, existem também outras manifestações subtis do homem na natureza que constroem lugar e que são, somente, fruto da necessidade. Sem deterem qualquer finalidade e intenção arquitetónica, marcam uma presença estética na paisagem. Os socalcos do Douro, ou os terraços vinícolas de Lavaux, na Suiça, são intervenções discretas que, apesar de modificarem a paisagem, conseguem preservar as suas qualidades, e mesmo realçar o declive que, sem esta actuação do homem, poderia passar despercebido no meio de tantos outros. Outra situação distinta verifica-se por exemplo nas pedreiras de mármore. Aqui, a presença do homem está presente não fisicamente, mas sim no vazio. Através da remoção, o homem cria lugar, onde a atenção recai não na matéria sólida, mas sim no invisível. A mesma ideia é explorada por Michael Heizer no seu *"Double Negative"*, *"sculptures with weight removed"*[220], onde ausência é presença.

Pelo processo de adição ou subtração do natural são criados espaços manipulados pelo homem que se valorizam mutuamente e que, pela sua simplicidade ou ausência, mantêm as suas propriedades naturais, mas atribuem-lhe um caráter próprio. Geram uma presença e um novo lugar, não sendo necessariamente arquiteturas pensadas, mas sim gestos geometrizados e abstratos instintivos ou não intencionais, que apelam e remetem para uma forte sensibilidade arquitetónica.

Contudo, tanto estes exemplos como as arquiteturas vernaculares ou construções primitivas, devem ser pensados, abordados e *"reciclados"* com base numa interpretação que interessa à realidade atual. Ignorar todo o conhecimento e potencial tecnológico que existe hoje em dia seria igualmente um erro quando se visa projetar para uma realidade presente. É, por isso, necessária uma fusão de conhecimentos tradicionais e contemporâneos, não só ao nível das técnicas ou dos materiais, mas também no âmbito de uma aproximação sensível ao projeto. É importante voltar a ponderar os elementos que caracterizam um lugar, repensá-los e reutilizá-los, não somente pela imitação das formas tradicionais, mas sim explorando a força destes

[220] HEIZER, Michael, (sculptures in reverse, 1984), *apud* TREIB, Marc, *Settings and Stray Paths, Writings on Landscape and Gardens*, Routledge, London, 2005, p. 79.



Imagem_100: Grande Muralha da China, Badaling, China. ©Mintimage
http://www.mintimage.com/data/photos/17_1great_wall_of_china_badaling.jpg (acedido a 07.06.2015).



Imagem_101: Pedreira de mármore, Carrara, Toscana, Itália. ©Gianluca Boni.
https://www.flickr.com/photos/gianlucaboni/5039150198/sizes/o/ (acedido a 07.06.2015).

arquétipos como soluções que contribuam para manter o espírito do lugar. Daí que cada intervenção, quer seja a uma escala territorial ou arquitetónica, deva ser ponderada, evitando uma homogeneização excessiva.

Numa época pautada por valores de globalização, nunca se tornou tão pertinente esta abordagem, como forma de compreender e preservar o espírito original dos lugares e aproximar contextos distintos que passam a estar em permanente contacto.



Imagem_102: Aldeia de Piodão, Portugal. ©skuadratti.
https://www.flickr.com/photos/skuadratti/3422693202/sizes/o/ (acedido a 05.06.2015)

2.1.4. Genius Loci - 'Sense of place'; 'Taking Place'; 'Making place'

> *"El 'genius loci' es (...) una divindade mítica, un 'dalmon' particular que habita un determinado sitio y a quien la obra de arquitectura pone de manifiesto, celebra, examina y atiende. La tarea de la arquitectura está siempre anclada a algo previamente existente. (...) La noción de 'lugar' corresponde a una concepción continuista (...) Su vocación es la de servir al descubrimiento de lo que ya existe, previamente, como un fondo permanente del cual la arquitectura ilumina raíces, trazas, invariantes."*[221]

Um sentido de lugar (*"sense of place"*) pode ser descrito como algo reconhecível e familiar, onde nos sentimos bem, e que desperta em nós um sentimento referencial ou de pertença. Este processo envolve inúmeros elementos e perceções externas e internas que, no seu conjunto, nos permite estabelecer uma conexão com determinado lugar[222]. Antigamente, a busca pela proteção do vale, o abrigo numa caverna ou a subsistência no rio era o reflexo desta sensação, atribuída assim a paisagens e a elementos naturais que, pela sua configuração ofereciam refúgio e protegiam o homem.

Esta familiaridade faz com que, perante determinados locais (paisagens naturais, aglomerados urbanos, aldeias e vilas, habitações ou edifícios singulares, etc.) onde nunca estivemos, mas que nos recordem a sua essência, nos sintamos confortáveis e atribuamos significado àquilo que seriam simplesmente lugares prosaicos. *"That intuitive recognition of places in nature, and consequently in cities, is clearly the product of our capacity for environmental adaptation."*[223] Este reconhecimento é assim sentido primeiro e só depois intelectualizado[224]. Uma paisagem familiar, um bairro ou mesmo a nossa própria casa, todos eles são lugares a partir do qual nos aventuramos e para onde queremos instintivamente voltar, procurando as suas reminiscências nos sítios por onde passamos.

Apesar de este fenómeno ser mais facilmente reconhecido em exemplos diretamente pessoais ou locais, um sentido de lugar abrange mais do que a localização geográfica, mas também cruza barreiras temporais. *"While the evolutionary origins of our sense of place seem remote to us today, they continue to be reflected in ordinary experience."*[225] Nalguns lugares que nos marcam *"(...) we sense a resonance between the new and the old, between what came before and that which has been*

---

221 SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias: topografia de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 108.
222 *"The sense of place is so much a part of all else - body-related orientation in space, memory and meaning, geometry and nature, history and belief (…).",* CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p. 51.
223 Idem, p. 72.
224 *"We sense the essential qualities of a landscape before we intellectualize them.",* Idem, p. 73.
225 Idem, p. 90.



Imagem_103: Cliff Palace, Parque Nacional de Mesa Verde, Condado Montezuma, Colorado. ©Bubba Suess. http://images.summitpost.org/original/459776.jpg (acedido a 12.09.2015).

added or has evolved."[226] e, no entanto, a paisagem adquire uma presença especial porque se percebe que tudo funciona perfeitamente bem no seu conjunto.

Assim sendo, poderemos assumir que o homem apresenta uma capacidade inerente de adaptação a determinado meio. Esta flexibilidade do homem em fixar-se, independentemente das condições ou da situação natural da envolvente, faz com que seja necessário o desenvolvimento da autodisciplina, do método, das condições e das responsabilidades. No entanto, no que esta adaptação difere e nos distingue verdadeiramente do mundo animal é, precisamente, na nossa capacidade de abstração na procura de uma identidade. Dito de outro modo, na criação de uma segunda natureza de forma a superar as lacunas que a primeira não conseguiu preencher.

Esta procura de identidade é, portanto, um processo inerente ao homem. Quando acordamos, um dos primeiros pensamentos é o reconhecimento inconsciente de onde nos encontramos: *"onde estou"*? O facto do nosso subconsciente se certificar primeiramente da nossa localização, demonstra que o homem tem uma necessidade permanente de obter uma posição e uma orientação num determinado ambiente. Quando nos encontramos perante uma paisagem inóspita, bruta, ou mesmo num sítio a que não estamos acostumados, sentimo-nos nervosos e desconfortáveis. Existe uma falta de orientação e, por consequência, um sentimento de perda de identidade. O homem necessita de se identificar no contacto com as *"coisas"* à sua volta.

Estas *"coisas"* podem ser descritas como *"fenómenos concretos"* . Segundo Norberg Schulz, o nosso dia-a-dia está envolto em *"fenómenos concretos"*: *"It consists of people, of animals, of flowers, trees and forests, of stone, earth, wood and water, of towns streets and houses, doors, windows and furniture"*[227]. Mas estas *"coisas"* podem também ser etéreas *"(…) of sun, moon and stars, of drifting clouds, of night and day and changing seasons (…) more intangible phenomena such feelings."*[228]

Essencialmente, estes elementos apresentam, assim, múltiplos e distintos atributos individuais, mas só quando se dá a sua *"junção"* é que se tornam parte de um todo, atribuindo um *"caráter"* (*"atmosfera"* ou *"contexto específico"*) a determinado local. Desta forma, as *"coisas"* não adquirem significado isoladas. Fazem sempre parte de um conjunto integral, um *"microcosmos"* que tem o seu próprio significado e é constituído por matérias tangíveis e intangíveis, naturais e criações humanas,

---

[226] CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p. 90, 91.
[227] NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, 1ª ed., Rizzoli, New York, 1980, p. 6.
[228] Ibidem.

Window with falling snow is arrayed,
Long rolls the vesper bell,
The house is provided well,
The table is for many laid.

Wandering ones, more than a few,
Come to the door on darksome courses.
Golden blooms the tree of graces
Drawing up the earth's cool dew.

Wanderer quietly steps within;
Pain has turned the threshold to stone.
There lie, in limpid brightness shown,
Upon the table bread and wine.[1]

[1] TRAKL, Georg, 1946, *apud* NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, 1ª ed., Rizzoli, New York, 1980, p. 8.

Imagem_104: Refugi Lieptgas, Nickisch Sano Walder Architekten, Flims, Suiça, 2013. ©Gaudenz Danuser. http://www.simplicitylove.com/2015/01/refugi-lieptgas-switzerland-nickisch.html (acedido a 12.09.2015).

e é isso que gera o *"ambiente"* que envolve as nossas vidas.[229] Schulz propõe um termo mais concreto para *"ambiente"* – *"lugar"* – traduzindo algo mais do que um mero contexto abstrato, tal como afirma Heidegger quando diz que *"os espaços recebem a sua essência dos lugares e não do 'espaço'."*[230] Desta forma, o conjunto das *"coisas"* e do seu *"caráter"* é que configura a essência de um *"lugar"*. *"A place is therefore a qualitative, 'total' phenomenon, which we cannot reduce to any of its properties, such as spatial relationships, without losing its concrete nature out of sight."*[231] Num sentido lato, *"lugar"* pode fazer referência a uma praça, uma cidade, uma paisagem. Resumidamente algo que se encontre *"on the earth, under the sky"*[232]. Falando em termos mais restritos, um *"lugar"* pode ser qualquer espaço estruturado, um interior, uma divisão ou mesmo um pequeno canto.

De forma a compreender melhor o conceito *"lugar"* e os *"fenómenos concretos"* do *"dia-a-dia"*, a referência que Norberg Schulz faz ao poema *"A Winter Evening"* de Georg Trakl[233] (originalmente enunciado por Heidegger) é bastante elucidativa: Schulz mostra como Trakl faz uso de descrições e metáforas dos *"fenómenos concretos"* para estruturar um espaço, e, posteriormente, construir uma atmosfera associada ao mesmo. No poema, o sentido de espaço é reforçado pela palavra *"falling"*, induzido à presença de um *"lugar"* entre o céu e a terra. Existe uma clara distinção entre o natural e o construído, e, no entanto, percebemos que estas duas realidade coexistem e abraçam-se, criando assim, um *"caráter"* específico ou uma atmosfera distinta desse único local.

Norberg Schulz, para a discussão de uma fenomenologia do lugar, propõe igualmente uma distinção em termos da estrutura, diferenciando assim *"landscape"* de *"settlement"*. Contudo, como já foi referido, hoje em dia a palavra *"landscape"* - *"paisagem"* - pode também abarcar as manifestações humanas. Assim, sugere-se que estes termos sejam substituídos por *"natural"* e *"construído"*, sendo que o significado original do autor permanece invariável.

O *"caráter"* de um determinado *"lugar natural"* é baseado não só nas características naturais da topografia da paisagem – as *"coisas"* que compõem a paisagem – mas incluindo igualmente uma perspetiva cósmica e temporal. Dito de outro modo, as constantes mudanças do céu e da luz, não só durante o dia mas também ao longo

229 Os termos citados foram traduzidos dos termos originais do livro Genius Loci de Norberg Shulz para uma melhor integração e compreensão da sequência do texto. Optou-se também por manter as aspas ao longo do capítulo de forma a realçar o emprego original das palavras pelo autor quando se explica a sequência da sua teoria. Coisas - *"things"*, fenómenos concretos - *"concrete phenomena"*, junção - *"gathering"*, caráter, atmosfera ou contexto específico - *"character"*, ambiente - *"environment"*, lugar - *"place"*, ter lugar - *"takes place"*, visualização - *"visualization"*, complementaridade - *"complementation"*, simbolização - *"symbolization"*, orientação - *"orientation"*, identificação - *"identification"*, significativa - *"meaningful"*, concentração - *"concentration"*, enclausura, proteção - *"enclosure"*.

230 HEIDEGGER, Martin *apud* NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, 1ª ed., Rizzoli, New York, 1980, p. 12.

231 Idem, p. 8.

232 HEIDEGGER, Martin *apud* Idem, p. 10.

233 Poema originalmente enunciado e analisado por Heidegger. Idem, p. 8.



Imagem_105: Templo de Atena, Acrópole de Lindos, Rhodes, Grécia. ©John Kroll.
http://static.wixstatic.com/media/a7016d_4b1cec9e55e84125b821f4fda9aa9add.jpg_srz_980_477_85_22_0.50_1.20_0.00_jpg_srz (acedido a 26.05.2015)

do ano, as estações, que influenciam o tempo e a mudança de vegetação, o tipo de ar e atmosfera que dá definição aos elementos, entre outras[234]. Todas estas transformações contrastam com a estabilidade da forma física. É este conjunto que compõe o *"genius loci"* de um *"lugar natural"*, que necessita de ser interpretado e ponderado quando se constrói ou se altera o nosso ambiente.

O autor diz ainda que os *"lugares construídos"* relacionam-se com a natureza de três formas distintas: *"visualização"*, *"complementaridade"*, *"simbolização"*[235]. Através da *"visualização"* o homem pretende analisar e compreender a natureza, tornando-a mais exacta. *"To achieve this, he builds what he has seen. Where nature suggests delimits space, he builds an enclosure; where nature appears "*centralized*", he erects a Mal, where nature indicates a direction, he makes a path."*[236] Através da *"complementaridade"* o homem adiciona o que falta a esta composição. E, finalmente, a *"simbolização"* reflete o seu entendimento com a natureza, transpondo significados. *"A natural character is for instance translated into a building whose properties somehow make the character manifest."*[237] Desta forma, o homem *"junta"* objetos, experiências e significados, criando um *"microcosmos"* que se complementa, constituído por elementos naturais e objetos culturais.

Norberg Schulz recorre a uma metáfora proposta por Heidegger para exemplificar esta situação: a ponte que une as duas margens transforma a paisagem criando um *"lugar"* que não existia antes da construção da mesma. A ponte *"(…) visualizes, symbolizes and gathers, and makes the environment become a unified whole."*[238]. Dito de outro modo, a ponte desvenda o valor associado à paisagem, tornando-se, desta forma, um *"símbolo"*, traduzindo numa construção o significado e compreensão desta experiência. *"The existential purpose of building (architecture) is therefore to make a site become a place, that is, to uncover the meanings potentially present in the given environment."*[239] (usar *"habitar, construir, pensar"*)

No entanto, não é só ao sítio e aos fenómenos naturais que o homem tem que subjugar a sua construção. Atender às particularidades da condição humana é também essencial para que essa manifestação adquira verdadeiramente sentido. Duas das características fundamentais do ser humano são a necessidade de se *"orientar"* e de se *"identificar"*, ou seja *"(…) he has to know where he is (…) [and]*

234 *"To some extent, the character of a place is function of time; it changes with the seasons, the course of the day and the weather, facts which above all determine different conditions of light."*, NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, 1ª ed., Rizzoli, New York, 1980, p. 14.
235 Idem, p. 17.
236 Ibidem.
237 Ibidem.
238 Idem, p. 18.
239 Ibidem.



Imagem_106: Ponte de Shaharah, lémen. ©Bernard Gagnon
http://fr.wikipedia.org/wiki/Pont_de_Shaharah#/media/File:Shaharah_bridge.jpg (acedido a 22.05.2015).

how he is in a certain place."[240] Assim, quando constrói, é primordial que estas particularidades estejam imbuídas nos seus *"objetos culturais"*.

Relativamente à *"orientação"*, Kevin Lynch utiliza os conceitos de *"pontos nodais"*, *"caminhos"*, *"limites"*, *"distritos"* e *"marcos"*[241] como mapas mentais para a orientação do homem, sendo estas essencialmente derivadas de uma estrutura natural ou baseadas nela. Quando esta estrutura é fraca, o homem sente-se perdido. Pelo contrário, quando se assume forte, existe uma grande sensação de segurança. A perceção destes elementos é experimentada sempre em relação ao seu entorno. Isto quer dizer que elementos semelhantes, porém localizados em contextos distintos, podem adquirir significados diferentes. Apesar da universalidade inicial destes conceitos, cada pessoa tem também uma maneira diferente de estar no mundo, e a imagem que deles têm altera-se sempre em função das suas memórias e significados. Ao referir que uma acção *"tem lugar"* (*"takes place"*), estamos automaticamente a associar uma localização. Como exemplo, Schulz exemplifica: *"Similar functions, even the most basic ones, such as sleeping and eating, take place in very different ways, and demand places with different properties."*[242] Embora em termos funcionais ou analíticos estas ações sejam iguais, a maneira como se desenrolam, o seu *"caráter"*, é sempre diferente.

Assim, é compreensível a importância do lugar como meio de *"identificação"* do homem com o mundo. Como exemplo Norberg Schulz refere que enquanto que o homem nórdico tem que aprender a conviver e tirar partido do frio e da neve, encontrando o seu caminho pelo meio do nevoeiro e do gelo, o Árabe, pelo contrário, *"(...) has to be a friend of the infinitely extended sandy desert and burning sun."*[243], e é precisamente o facto de as suas construções os protegerem convenientemente destas situações que reforça a sua *"identificação"* com o lugar. Desta forma, a arquitetura assume-se como complemento à situação natural, criando uma experiência *"significativa"* do seu ambiente.

Ao *"criar o lugar"* (*"making place"*), o homem, para além de atender, por vezes instintivamente, aos elementos de *"orientação"* acima referidos numa escala territorial, considera numa perspetiva introspetiva, também outros elementos. Em suma, o homem obtém um sentido de existência através do *"caráter"* do lugar por meio da abstração e da arquitetura, e uma sensação de segurança através da *"concentração"* e da *"proteção"* que, para além de serem dadas pela própria configuração da construção e da forma como se relacionam entre elas, são definidas

240 NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, 1ª ed., Rizzoli, New York, 1980, p. 19.
241 *"node"*, *"path"*, *"district"*, *"edges"* e *"landmarks"*, LYNCH, Kevin, *The Image of the City*, The M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, 1960, p. 47, 48.
242 NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, 1ª ed., Rizzoli, New York, 1980, p. 8.
243 Idem, p. 21.



Imagem_ 107: Castelo Tourbillon castle e basílica Valère, Sion, Valais, Suiça. ©Katarina Stefanović. https://c1.staticflickr.com/7/6098/6309357906_df68ff31cb_b.jpg (acedido a 10.09.2015).

pelo convite que determinado espaço oferece a esse mesmo assentamento. Dito de outro modo, relativamente à propria construção, estas dimensões advêm assim de uma relação interior-exterior, com as suas construções semelhantes próximas e, igualmente, numa perspetiva horizontal-vertical, com a *"terra e o céu"*, ou seja, como a arquitetura interage com as propriedades naturais que a envolvem.

Esta última é frequentemente obtida através da forma como o edifício interage com o chão - implantação de forma espontânea e em harmonia com as forças naturais, uma subtil continuidade da linha do solo, a preservação da morfologia inicial pela sua elevação estrutural, etc. Do mesmo modo, é igualmente importante a maneira como se ergue em relação ao céu: num impulso vertical e livremente aberto, contido e cerrado, ou mesmo segundo uma linha horizontal que apenas reforça a sua extensão lateral. Por fim, o tipo de aberturas que determinam a conservação ou a dissolução da continuidade dos limites estabelecidos, variando o tamanho, forma, distribuição e sua configuração.[244] Estes três elementos - relação com chão, céu e limites - definem, aliados com uma recíproca interação com o sítio, a *"identidade"* de um lugar.

Localização, configuração espacial e articulação de todos os elementos, são, então, as três bases fundamentais para que exista uma ideia forte de lugar. Através da arquitetura, o lugar é desvendado, adquirindo integridade e essência. Só neste sentido o homem consegue gerar uma experiência e vivência significativas e, consequentemente, dar sentido à sua existência, já que *"(...) human identity presupposes the identity of place."* [245]

Hoje em dia, a conexão que temos com o mundo natural é redutora e fragmentada. Por conseguinte *"(...) [urban man} has to identify with man-made things, such as streets and houses."*[246]. Orientação e Identificação são termos que possuem uma certa independência em relação um ao outro, porém, *"true belonging however presupposes that both psychological functions are fully developed."*[247] O que acontece nos dias de hoje é que dá-se extrema importância funcional à capacidade de orientação. A identificação é mais esquecida ou deixada à mercê do resultado de um somatório não planeado. *"As a result true dwelling, in a psychological sense, has been substituted by alienation."*[248]

A condição urbana é pautada por grandes transformações relativamente à organização e vivência do espaço, resultado de uma *"hipermodernidade"* que promove o rápido desenvolvimento do crescimento territorial. Kenneth Frampton refere que

244 NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, 1ª ed., Rizzoli, New York, 1980, p. 179.
245 Idem, p. 22.
246 Idem, p. 21.
247 Idem, p. 20.
248 Idem, p. 21.

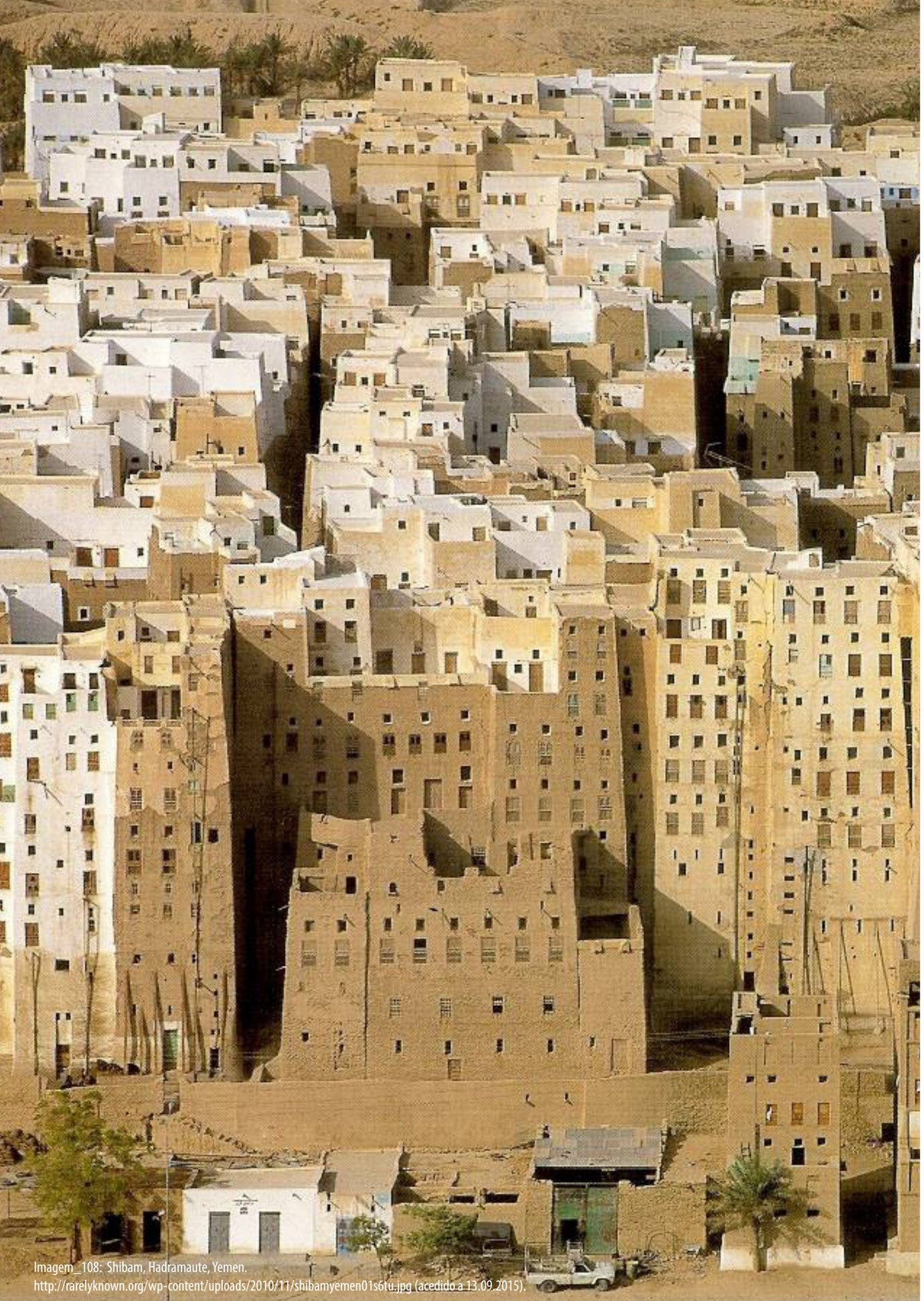


Imagem_108: Shibam, Hadramaute, Yemen.
http://rarelyknown.org/wp-content/uploads/2010/11/shibamyemen01s6tu.jpg (acedido a 13.09.2015).

a representação da *"megalópolis"*[249], enquanto conjunto de valores e conceitos, tem vindo gradualmente a substituir a imagem da cidade tradicional, evidenciando que *"(...) we are no longer able to maintain defined urban forms."*[250]. Esta situação resulta do descontrolo da escala da cidade, onde os anteriores limites físicos e definidos são substituídos por uma panóplia de redes tecnológicas e distributivas funcionais, resultado da *"(...) currency tendency to reduce all planning to little more than the allocation of land use and the logistics of distribution"*[251], numa autêntica proliferação de um ambiente universal, culminando numa multiplicação desregrada de lugares diversos ou mesmo, ironicamente, na própria perda de lugar. Assiste-se por isso a uma coexistência quase paradoxal destas duas situações.

Apesar de muitos dos lugares hoje em dia adotarem uma *"descaracterização"* confortável, este fenómeno dá também aso a novos lugares coletivos. Ao contrário da vida em comunidade, a sociedade contemporânea é regida por um pensamento de pluralidade individualista. Assim, a autenticidade, a diferenciação e a diversidade são características que marcam o homem atual e, por conseguinte, também o território como*"palimpsesto"*[252] e a rede de lugares - físicos ou virtuais - que constituem os espaços do quotidiano que o homem tem vindo a construir e com os quais, de uma forma ou de outra, se *"identifica"*.

Ainda assim, em contextos aparentemente universais, de grandes dimensões, e sem limites definidos, torna-se difícil o homem encontrar e pertencer física e verdadeiramente ao seu lugar e saber *"identificar-se"* com as coisas em redor. Quando isso acontece, verifica-se a uma escala limitada, normalmente com as coisas que lhe são mais próximas: a sua casa e a sua rua; por vezes o seu bairro, ou o parque onde deambula nos fins de semana. Não é por isso de admirar a procura de lugares idílicos e de escapatórias turísticas cada vez mais recorrentes com ambientes de fácil *"orientação"* e *"identificação"*. Sobre este fenómeno, Frampton recorda Heidegger ao dizer que *"O limite não é onde uma coisa termina mas, como os gregos reconheceram, de onde alguma coisa dá início à sua essência."*[253] No seu ensaio *"Construir, Habitar, Pensar"* (1954), Heidegger opõe o conceito de *"spatium e extensio"* - o espaço abstrato matemático representado pelas três dimensões e com conotação universal, podendo ser ocupado por qualquer coisa – ao conceito

249 Conceito reconhecido pelo geógrafo Jean Gottman em *"Megalopolis"* (1961).
250 FRAMPTON, Kenneth, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, In: FOSTER, Hal (Org.), *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture, Bay Press*, Seattle, 1983, p. 24.
251 Ibidem.
252 *"Palimpsesto"* alude aos pergaminhos antigos que, pela sua escassez, foram apagados e reaproveitados para posteriormente se voltar a escrever neles. São assim os pergaminhos de escrita sucessiva de textos sobrepostos, mas que, devido à técnica de raspagem, os textos antigos por vezes ainda se mantinham visíveis. Seguindo a mesma lógica, no caso do território, *"palismpsesto"* é o resultado de todas as ações dinâmicas e de todos os agentes que ao longo do tempo, nela intervêm e que vão deixando a sua marca. cf. CORBOZ, André, *Le territoire comme palimpseste et autre essais*, Les éditions de l'imprimeur, Besançon, 2001.
253 HEIDEGGER, Martin, *Construir, habitar, pensar*, trad. Marcia Sá C. Shuback, In: HEIDEGGER, Martin, *Ensaios e conferências*, Editora Vozes, Petrópolis, 2006, p. 134.



Imagem_109: "Moonland", Indus Valley, Ladakh. ©Anil Goyal.
https://www.flickr.com/photos/anilgoyal/16610941473/ (acedido a 10.09.2015).



Imagem_110: Manarola, Cinque Terre, la Spezia, Itália.
http://www.traveltoeuropeaskdoc.com/wp-content/uploads/2010/01/Manarola-Italy-thrillwnc1.jpg (acedido a 12.09.2015).

de *"Raum"* – o espaço fenomenologicamente *"arrumado"*[254]. Neste sentido, os limites são os lugares *"arrumados"* dos quais se consegue perceber uma *"presença"*. É essa mesma *"presença"* que atribui ao espaço a sua essência, o que leva a que o homem exista harmoniosamente apenas num espaço com fortes limites. Segundo esta lógica, só dentro de um espaço com limites claros é possível que a arquitetura enfrente e resista ao fluxo anónimo da megalópolis.

Em suma, o que a teoria desconstrucionista de Martin Heidegger e Norberg Schulz pretende é demonstrar o processo de construção do lugar, relembrando-nos que para *"ser"* e *"estar"* neste mundo é preciso viver em consonância com o que nos rodeia. Essa consonância surge quando se constrói, pois é ela que marca a presença do homem no mundo, dando sentido à sua existência. Do mesmo modo, quando esse processo é fraco, também a verdadeira vivência não é conseguida, podendo culminar na perda de lugar. É importante que, hoje em dia, face a um território *"palimpsesto"* que abarca várias camadas de história e memórias, inúmeras influências construtivas e arquitetónicas, tipologias diversas e intenções e expressões individuais e espontâneas, se olhe com atenção e se desvende o primeiro texto que outrora se apagara do palimpsesto, com a intenção de escrever algo novo. Olhando com mais atenção, o texto original é a base essencial para a compreensão das relações originais com o lugar, e essencial para a preservação do genius loci de cada contexto, e que por isso mesmo não deve ser esquecido.

254 HEIDEGGER, Martin, *Construir, habitar, pensar*, trad. Marcia Sá C. Shuback, In: HEIDEGGER, Martin, *Ensaios e conferências*, Editora Vozes, Petrópolis, 2006, p. 134, 135.



Imagem_111: Paisagem Romântica. Reine, Moskenesøya, Ilhas Lofoten Islands, Noruega. ©Art Berggreen. http://www.berggreen.org/misc/Arts_Work/Scandinavia2011/IMG_7083.jpg (acedido a 10.09.2015).

2.2. O Lugar e a influência no Homem – comportamentos

2.2.1. A natureza como condição – contextos

Nenhum elemento existe isolado. Encontra-se constantemente na presença de outras *"coisas"* com *"carácter"* semelhante ou, pelo contrário, totalmente distintas. Por isso mesmo, o seu sentido não existe por sí só, mas sempre na relação com os outros. Numa paisagem, o grupo ou conjunto de elementos que a estruturam formam o contexto, e é essa relação que define o elemento (neste caso construído), e lhe dá significado.

De forma geral, a compreensão de qualquer paisagem ou ambiente natural é derivada de uma perceção primitiva das forças da natureza organizadas numa imagem visual e da forma como se apresentam e se manifestam na interação com o nosso corpo. Após o primeiro impacto, o intelecto do homem é capaz de transpor essas qualidades difusas em experiências mais concretas que o ajudam a determinar como manipular o sítio. Ao identificar as *"coisas"* que constituem a paisagem (montanhas, rochas, árvores, vegetação, água…), a sua ordem e a maneira como interagem entre si, procura compreender de que forma acontece *"the marriage between heaven and earth"*[255]e as suas nuances ao longo do tempo[256]. Só assim o homem é capaz de se identificar com determinado lugar e construir em conformidade com a totalidade do seu ambiente.

Neste sentido, Norberg Schulz faz a distinção em três tipos de paisagem natural consideradas imagens básicas ideais: *"Romântica"*, *"Cósmica"* e *"Clássica"* e, finalmente, à fusão destas três categorias dá o nome de paisagens *"Complexas"*.[257]

A principal característica da *"paisagem romântica"* é a diversidade, estando dependente de elementos naturais misteriosos e moldáveis e que não seguem propriamente nenhuma ordem unitária, atuando de forma independente uns dos outros, gerando microestruturas fragmentadas. Como consequência, o *"céu"* revela-se a partir destes contornos irregulares, sendo igualmente características diversas mudanças atmosféricas, tanto climatéricas como de luminosidade, onde a corporalidade dissolve-se e perde identidade. Norberg Schulz idealiza a paisagem Nórdica como *"(…) a romantic world, in the sense that it brings man back to a distant 'past', which is experienced emotionally rather than understood as allegory*

255 NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, 1ª ed., Rizzoli, New York, 1980, p. 24.
256 Norberg-Schulz identifica *"coisas", "ordem", "carácter", "luz"* e *"tempo"* como as categorias básicas de um entendimento do ambiente natural. Estas categorias designam o sentido que o homem abstratiza e detém de uma paisagem natural apreendida. NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, 1ª ed., Rizzoli, New York, 1980, p. 32.
257 NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, 1ª ed., Rizzoli, New York, 1980, p. 42-48.



Imagem_112: Paisagem Cósmica. Dunas de Wan Caza, Líbia. ©Luca Galuzzi
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/Libya_5230_Wan_Caza_Dunes_Luca_Galuzzi_2007.jpg (acedido a 30.03.2015).



Imagem_113: Construção na paisagem cósmica. Aït-Ben-Haddou, Marrocos.
https://thebelltower.files.wordpress.com/2011/05/img_4574.jpg (acedido a 30.03.2015).

or history."[258] O homem aproxima-se da paisagem nórdica com empatia, já que necessita de conviver diretamente com ela, e esta relação adquire um sentido íntimo e intrínseco. Isto traduz-se numa participação direta com o contexto, ao invés de estratégias de ordem abstrata, onde o individual detém mais força do que o social. Esta participação implica que o homem encontre o seu próprio lugar na natureza *"em bruto"*, tornando a arquitetura numa interação direta entre o homem e o seu ambiente. Como resultado, a paisagem traduz-se numa multitude de lugares dispersos, manifesto de um ambiente imprevisível e em constante mudança.

A *"paisagem cósmica"* é dominada pelas forças do universo, apresentando uma extensão infinita e unificadora. *"As a whole, the environment seems to make an absolute and eternal order manifest."*[259] No deserto, o céu é apercebido como um todo sem variações, onde o sol quente intenso e a atmosfera sufocante relembram a importância da nossa existência no mundo. Contudo, estas forças no seu estado cósmico não têm as condições necessárias para o homem se identificar e permanecer. A vastidão neutra por si só não constitui lugares individuais, mas sim um macrocosmos onda a experiência da natureza é entendida como uma propriedade absoluta. O homem árabe, embora 'amigo' do deserto, não consegue viver nele. Para isso precisa do oásis como um lugar íntimo de mediação entre duas escalas que, ao mesmo tempo, é manifesto das características do deserto e oferece propriedades com as quais o homem se pode identificar.

A *"paisagem clássica"* apresenta-se como uma composição equilibrada e plástica, com elementos naturais claros e uma ordem harmoniosa e propícia à permanência e construção do homem. Apresenta variações topográficas, porém não verdadeiramente acentuadas. Ora é contínua ou sinuosa, abraçada pelo céu num gesto de reconciliação, que impõe a sua presença, mas sem ser o elemento dominante na composição. A luz é homogénea, dando às formas uma presença concreta e até mesmo escultórica. *"Here the individual neither is absorbed by an abstract system, nor has to find his private hiding-place. A true 'gathering' thus becomes possible, which fulfils the most basic aspects of dwelling."*[260] Derivado de uma perceção grega antropomórfica na busca pelo genius loci, o homem apresenta-se frente à natureza como seu igual, como um complemento amistoso, desenvolvendo uma relação estável. Os símbolos culturais, tal como a agricultura, manifestam-se como marca desta união, ajudando a acentuar a estrutura própria da paisagem, mas ao mesmo tempo gerando lugares relativamente independentes entre si. O homem consegue assim libertar-se e exprimir toda a sua energia, ao contrário da *"paisagem romântica"* que exige introversão na sua procura de segurança.

---

258 NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, 1ª ed., Rizzoli, New York, 1980, p. 42.
259 Idem, p. 45.
260 Idem, p. 46.



Imagem _114: Paisagem clássica. Capela de Vitaleta, San Quirico d'Orcia, Toscânia, Itália. ©Angelo Ferraris. https://drscdn.500px.org/photo/42814690/m%3D2048/d72b37c21407477a594526fd591f2d2a (acedido a 28.04.2015).



Imagem _115: Paisagem Complexa. Nápoles, Itália. http://letstravels.ru/wp-content/gallery/neapol/neapol.jpg (acedido a 10.09.2015).

Estes três tipos de paisagem são exemplos puros e, por isso mesmo, dificilmente se apresentam como tal no mundo. Assim, Norberg Schulz refere a tipologia *"complexa"* onde as características das três outras paisagens se misturam em diferentes proporções. A título de exemplo refere Nápoles, Veneza e Champagne em França.

Quando as condições são favoráveis, um lugar natural oferece variados elementos com que o homem se pode identificar facilmente, oferece a possibilidade de *"enclosure"* e representa um convite à permanência do homem. Assim, através da *"visualização"*, o homem interpreta e *"complementa"* o local e concretiza o que a natureza por si só não lhe oferece. Embora o homem se possa fixar numa multiplicidade de contextos diferentes, existem diversos locais onde este convite à permanência se encontra mais explícito, tornando-se pontos estratégicos de fixação. Localizações relativamente perto do mar, especialmente as encostas com contacto direto, mas também perto de rios ou lagos são pontos propícios. Assim, locais como planícies, vales, baías, promontórios ou outros locais costeiros são preferíveis para a implantação. Contudo, quando o relevo se torna muito acentuado, os locais construídos situam-se no topo ou mesmo nos cumes dos vales e das montanhas ao invés da cota baixa, tornando-se, pela sua altitude, um centro de controlo dominante de toda a região. Da mesma forma, a orientação solar, altitude e variações de temperatura são fatores essenciais e determinantes para a implantação das manifestações do homem. Mesmo em contextos adversos, como é o caso dos países nórdicos ou do deserto, o homem sabe encontrar o seu lugar ao explorar da forma mais adequada estes fatores.

Hoje em dia estas relações com a paisagem não são tão explicitas e perderam muito da sua intencionalidade inicial. Contudo, a identidade de um lugar ainda hoje depende necessariamente desta relação de estruturas, que estão em grande parte na base de uma fenomenologia da arquitetura Construir na natureza não é, por isso, uma simples questão de edificar um refúgio mas, sim, compreender o seu *"genius loci"*, perceber determinado ambiente ou paisagem como uma série de perceções primeiramente resultantes de uma apreensão total, convergindo depois para uma compreensão da pequena escala que resulta na construção do micro-cosmos adequado ao sítio. Só assim, compreendendo como construir entre o céu e a terra, o homem sente que pertence ao seu lugar.

2.2.2. O lugar como gerador - diferenças e comportamentos

Como já foi referido, o modo como o homem se relaciona com a natureza é fundamental para a estrutura de todas as culturas. Assumindo-se assim como um vínculo entre duas entidades distintas - a natureza e o corpo humano - , ligando-as numa



Imagem_116: Aldeia de Vals, Suiça.
http://media.hotelwebservice.com/media/rovanada/img/dyn/4960c3d5fa424f3ea17db8a18674be3b.jpg (acedido a 17.09.2015).

mesma expressão que procura a síntese, o homem manifesta a sua presença no mundo criando lugares. Quer sejam eles cidades, aldeias, comunidades ou, apenas, edifícios singulares, todos eles estão, de uma forma ou de outra, mais direta ou indiretamente, interligados à natureza. A primeira premissa para a arquitetura é, então, a apreensão do mundo natural, a segunda é a relação das construções do homem com a topografia e o ambiente (o céu e a terra) e, por fim, encontra o seu verdadeiro sentido na relação entre todas elas, compreendendo a comunidade como um todo. Só desta forma o homem consegue verdadeiramente construir em conformidade com o mundo e consigo mesmo, identificando-se e orientando-se com os lugares e as coisas à sua volta. *"Ser"* implica, portanto, *"estar"*.

Da mesma forma que a envolvente e a paisagem natural se assumiu como o paradigma para uma *"segunda natureza"* modelada à imagem do homem, estas arquiteturas e edificações oferecem novos padrões espaciais inerentes a esta *"segunda natureza"* que, por sua vez, influenciam novos modos de pensamento e, consequentemente, diferentes culturas. No entanto, a essência fundamental do nosso pensamento encontra-se enraizada na própria natureza, já que *"(...) our first environment, was our primordial source of external knowledge and the subject of our speculation about ourselves in relation to all else."*[261]

Podemos assim afirmar que o homem está continuamente envolto em determinados *"ambientes"* – *"(...) una ineludible presencia, que envuelve y penetra nuestras vidas. Es un vínculo de unión con los otros"* [262] - resultando assim da conseguida fusão entre o mundo natural e a nossa própria expressão construída que dele aufere. E é ela mesma que, por sua vez, *"condiciona nuestra imagen, como sentimos, y quien somos. Impregna nuestro comportamiento y, casi imperceptiblemente, perfila nuestras creencias, valores, vitalidad y productividad."*[263]

"We shape our buildings. Thereafter they shape us"[264]. Esta ideia proferida por Winston Churchill num dos seus discursos sumariza bem esta troca de influências. Geralmente podemos considerar subtil o efeito que determinado ambiente construído exerce no homem, mas ao longo do tempo estas experiências tonam-se cada vez mais demarcadas e distintas de lugar para lugar[265], tornando-se, assim, parte das tradições, da cultura e dos costumes de determinada comunidade.

---

261 CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, 1995, p. 4.
262 NEUTRA, Richard, *Nature Near, Late Essays*, In: MALECHA, Marvin J., *Richard Neutra: Vida y Forma*, In: Conferencia, Actos Comemorativos do Nascimento de Richard Neutra, Encontro de Arquitectos e Professores na Universidad Politécnica de Catalunya, 1992, p. 6.
263 Idem, p. 6, 7.
264 CHURCHILL, Winston, Discurso sobre os planos para a reconstrução da Câmara destruída por uma bomba inimiga em 1941, House of Commons, Palace of Westminster, Londres, 28 Outubro 1944.
265 *"Usually the effects of the built world on our behaviour are too subtle for us to recognise, but over time the experience of the environment may be more profound and extensive than we realize."*, CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p. 74.

"(...) The pyramid, the sacred mountain, will be adjusted to evoke not primarily the power of the earth but that of the sky. (...) Our minds supply no other sides to it beyond the one we see. It becomes a stairway climbing away into the sky. (...) sheathed in blazing white limestone, shining dazzlingly (...) they were visually pure light - the light of Re, the sun, into whose boat the pharaos were thus magically introduced by them."[1]

[1] SCULLY, Vincent, Modern Architecture and other essays, Princeton University Press, New Jersey, 2003, p. 286.



Imagem_117: Pirâmides Gizé, Cairo, Egito.
http://pharraoh.tumblr.com/post/34443763255/touchdisky-by-crayon101 (acedido a 25.05.2015)

Para o efeito, sugere-se o confronto entre exemplos de culturas e de épocas diferentes, divididas em três situações distintas, relativamente à forma como constroem o lugar, estimulados pelas condicionantes naturais inerentes à sua localização geográfica. Do mesmo modo, interessa saber de que modo essa atitude construtiva influencia, igualmente, o próprio comportamento das várias sociedades.

Norman Crowe diz-nos que *"Every civilization, culture and community puts its own stamp of importance on places within its domain. The nature and character of that stamp arises from the way people experience their world."* [266] Como exemplo refere as antigas civilizações Egípcias e Gregas. A maneira como cada uma se relaciona com a sua envolvente determina em grande parte as formas utilizadas na expressão da sua identidade.

Atenta-se ao povo Egípcio cuja vida era regrada por um conjunto de saberes matemáticos que ajudavam na predictabilidade e controlo das suas vidas quotidianas, como um calendário rigoroso, e a antevisão das estações do ano que influenciavam as plantações e as colheitas e o seu correto armazenamento. Para além disso, a geografia do vale do Nilo propiciava o seu isolamento, protegendo das invasões, mas também das influências externas. Assim sendo, os Egípcios assumiram-se como um povo extremamente preciso, fechado e com um grande sentido unitário, que*"(...) saw the world as an almost perfectly predictable, cyclical nature."*[267] Por isso mesmo não será de estranhar o reflexo de tal mentalidade na sua arquitetura. As suas grandes e imutáveis pirâmides aspiravam a ser *"(...) their sacred mountains in the desert as embodiments of a quest for static certainty"*[268] expressando uma vontade de racionalizar a imagética da própria natureza através de formas miméticas extremamente sólidas e perenes. Mais do que uma construção em harmonia com a terra, as pirâmides queriam ascender ao céu, valores inerentes à sua mitologia e rituais, fortemente vinculados aos elementos naturais. Por outro lado, a própria estrutura da paisagem induz à construção destas estruturas de grandes dimensões. Na paisagem cósmica do deserto, os edifícios têm a função de definir o limite, e criar um ponto de referência sólido e notório que se destaque no meio de infinitas terras estéreis. De certo modo, esta atitude construtiva apenas reafirma a ideia de ordem e um sentimento de segurança e de previsibilidade. É deste jogo de contrastes que surge a reconciliação do homem e da natureza, face às condições extremas do deserto.

A civilização Grega, pelo contrário, é influenciada pela sua proximidade com o mar, favorecendo, por esta razão, o contacto com outros povos de culturas bem distintas. Contrastando com a ideologia Egípcia, a dependência da sua vida mercantil permitia

266 CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p. 74.
267 Ibidem.
268 Ibidem.



"Places where the fertile earth feels close were dedicated to the old chthonic deities Demeter and Hera, and places where man's intellect and discipline complement and opose the chthonic forces were dedicated to Apollo. There are places where the environment is experienced as an ordered whole, such as moutains with an all-round view, dedicated to Zeus, and groves close to water or swampy land dedicated to Artemis. Before any temple was built, open-air altars were erected 'in the ideal position from which the whole sacred landscape could be grasped'."[1]

[1] SCULLY, Vincent, *apud* NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, 1ª ed., Rizzoli, New York, 1980, p. 31.

Imagem_118: Anfiteatro e templo de Apolo, Delfos, Grécia. ©John Y.
http://cache.graphicslib.viator.com/graphicslib/media/a9/the-amphitheatre-at-delphi-photo_8194729-770tall.jpg (acedido a 26.05.2015)

aos Gregos encarar o mundo como um sistema permeável e aberto a novas influências. Consequentemente, *"Their idea of nature was a constantly changing one, (...) It encouraged an open reception to every kind of emotional, cognitive, symbolic, imaginative, and sensory experience."*[269] Não é por isso de admirar que todas estas influencias permitiriam aos gregos adquirir conhecimentos de diversas culturas, onde o saber é visto na sociedade como uma necessidade fundamental. De facto, diversas áreas científicas, filosóficas e artísticas foram amplamente exploradas. Na arquitetura, o projeto de edifícios era submetido a rigorosos cálculos das proporções estabelecidas, bem como ao estudo topográfico que era de extrema importância para a adaptação do edifico ao terreno.

A permeabilidade ideológica e o caráter humanista são também evidentes nas suas construções. Entendiam que os lugares eram dotados de caráter, relacionando-os com tratos humanos, onde cada um assume uma personalidade diferente. Percebendo estas características, os gregos personificavam e associavam os lugares às suas divindades antropomórficas. Ao construir os seus templos, cada lugar era, assim, manifesto de um deus específico. Não aspiravam a ser construções megalómanas mimese das forças naturais, mas sim marcar a sua presença numa escala realista, evocando um contraste saudável da presença humana na paisagem, num ato de reconciliação. *"Because of the ordered variety, clarity and scale in the landscape, the human being is neither engulfed nor adrift in Greece. He can come close to the earth to experience either its comfort or its threat."*[270] Tal como o homem, os templos surgem como entidades semelhantes, mas todos eles com particularidades distintas, diferenciando, assim, cada divindade, e dando presença física a cada local, visualizando, complementando e simbolizando a compreensão de determinado ambiente.

Os rituais, contudo, eram feitos ao ar livre, levando a que houvesse uma maior preocupação com a decoração e o ambiente exterior, assim como a relação harmoniosa com a envolvente natural, sempre presente no seu estilo de vida. *"Its sculptures bring the old antagonisms between men and nature into harmony"*[271] Contrariamente, no período romano, esta tendência inverte-se passando o interior a ser mais valorizado, e havendo uma gradual perda de ligação com as forças naturais e o *"genius loci"*.

269 CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p. 74.
270 SCULLY, Vincent, *apud* NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, 1ª ed., Rizzoli, New York, 1980, p. 28.
271 SCULLY, Vincent, Modern Architecture and other essays, Princeton University Press, New Jersey, 2003, p. 288.



Imagem_119: Temppeliaukion Kirkko, Timo and Tuomo Suomalainen, Helsinquia, Finlândia, 1969. ©John Kroll; https://www.flickr.com/photos/jkroll/5169146 26/sizes/o/ (acedido a 27.05.2015)

"Strange to walk in fog! Lonely is every bush and stone, no tree sees the other, everything is alone (...)."[272]

Nos países nórdicos, o ambiente construído traduz-se no que Norberg Schulz define como *"arquitetura romântica"*, são uma consequência expressiva bastante evidente das particularidades da sua paisagem natural. Resultam em expressões envoltas em mistério e detentoras de uma forte atmosfera, induzindo um grande sentido de intimidade. As suas formas apresentam um caráter dinâmico, quase como se fossem organismos vivos que *"crescem"* espontâneamente ao invés de uma organização clara, assemelhando-se às formas da natureza. O espaço que cria é, assim, mais topológico do que geométrico, sendo isso evidente nos meios urbanos, de configuração geralmente indefinida e dispersa. Na Noruega, por exemplo, somente 4% da sua área é arável, sendo o resto terreno rochoso e montanhoso. Estas condições não permitiram, por isso, suportar grandes populações nem uma forte estrutura comunitária, sendo, por isso, obrigados a construírem lugares relativamente singulares, fragmentados e isolados.

Este isolamento não só é percebido geograficamente, mas também se manifesta nas suas atitudes e no seu relacionamento com os outros. As relações de amizade e confiança são bastante restritas, normalmente centrando-se nas pessoas que já conhecem desde novos, com quem cresceram e com quem passaram a maior parte da sua vida. É neles que vêem o seu abrigo, a sua segurança e permanência, à semelhança das suas casas tradicionais, as cabines isoladas no meio dos *"fjordes"*, o seu refúgio íntimo.

As suas construções são, portanto, introvertidas com grande detalhe e conforto interior, já que o contexto natural externo não é agradável a maior parte do ano. Esta característica é visível na obra de inúmeros arquitetos como Alvar Aalto, Reima Pietilä e Sverre Fehn, somente com algumas aberturas estratégicas para a paisagem. Geradoras de ambientes mais do que enquadramentos estéticos, trazem para o interior as propriedades da luz nórdica em constante mudança, passando estas a fazer parte indissociável da obra, criando diferentes atmosferas ao longo do tempo. Um exemplo concreto desta arquitetura intimista pode ser vista na Temppeliaukio Kirkko (1968) de Timo e Tuomo Suomalainen, em Helsínquia, escavada numa rocha maciça de granito, e quase impercetível do exterior. Uma cobertura de cobre abriga o seu interior, conectada com a formação rochosa por uma faixa de envidraçados que permite que a luz molde subtilmente o interior.

Ao contrário do resto da Europa, que tende a intelectualizar os problemas, os nórdicos demonstram uma capacidade de balancear corpo e mente, acção e pensamento, nas decisões do dia-a-dia. O pragmatismo inerente a estas sociedades

[272] NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, 1ª ed., Rizzoli, New York, 1980, p. 21.



Imagem_120: Borgund Stavkirke, Lærdal, Sogn og Fjordane, Noruega, século XII. ©Syvfjell.
https://farm4.staticflickr.com/3137/2301446043_c5ca0241af_b.jpg (acedido a 21.08.2015).



Imagem_121: Mollösund, Bohuslän, Götaland, Suécia. ©Jonas Ingman.
http://www.visitsweden.com/ImageVault/Images/id_5221/scope_0/ImageVaultHandler.aspx (acedida a 10.09.2015).

deve-se, em muito, ao ambiente natural com que sempre conviveram, obrigados a adaptarem-se constantemente às mudanças climatéricas ao longo do ano, e vivendo com muito pouco. Existe, por isso, um conformismo generalizado na forma como se relacionam como o ambiente, levando a que este seja aceite como parte intrínseca da vida. *"Nordic man has to be friend with fog, ice and cold winds; he has to enjoy the creaking sound of snow under the feet when he walks around, he has to experience the poetical value of being immersed in fog."*[273]

A atmosfera expressiva dos seus edifícios é obtida através de uma complexidade formal contraditória. A linha vertical é o símbolo de força e dinamismo, projetando as construções em direção ao céu, na sua silhueta aparentemente irracional, quase selvagem, demonstrando grande variação e detalhe. As *"Stave Kirke"*, na Noruega, são o melhor exemplo dessa complexidade formal, onde a relação do interior com o exterior é bem demarcada, filtrada e propositadamente encerrada em si. A utilização da madeira escura, de forte contraste com o entorno, deve-se à grande disponibilidade de recursos naturais presentes nesses países, com as suas extensas florestas.

Já nas habitações, a sua formalização era simplificada, somente pensada para oferecer as condições essenciais, mas mantendo, contudo, o seu caráter expressivo e dinâmico, bem como a sua materialidade. O emprego da madeira foi aperfeiçoada durante séculos, mas manteve sempre o seu caráter artesanal, embora a partir de determinada altura, as habitações passem a ser pintadas com fortes cores para serem visíveis a uma longa distância no meio da paisagem. É, portanto, o reflexo de uma longa tradição popular com base em poucos recursos económicos, onde o mais importante era a construção autónoma de casas eficientes e modestas para pessoas simples. Esta mentalidade humilde e honesta manteve-se, mesmo após o seu grande crescimento económico. A sociedade hoje, para além de demonstrar um grande pragmatismo, é também extremamente igualitária.

Contudo, no resto dos países nórdicos, sente-se gradualmente uma dualidade, fruto da influência dos processos de globalização que actualmente se fazem sentir. Na Dinamarca, por exemplo, essa influência na arquitetura é bem marcada, começando a aparecer manifestações que estão pouco enraizadas nas expressões tradicionais e vernaculares, e que são simplesmente o resultado da grande instantaneidade do e consumismo a que se assiste. A nova zona de Ørestad, na DInamarca, é precisamente o reflexo disso.

[273] NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, 1ª ed., Rizzoli, New York, 1980, p. 21.



Imagem_122: Casares, Andaluzia, Espanha. ©Ubi Rhodes-Malin.
https://www.flickr.com/photos/nafaziram/3501391975/sizes/o/ (acedido a 27.05.2015)

Muito diferente é o contexto Mediterrâneo, com as suas praias e a proximidade do mar, as inúmeras ilhas, os seus montes de curvas harmoniosos e subtis, a sua vegetação dócil e o sol e atmosfera claros. Se nos nórdicos é a variação e a mudança que regem a atmosfera, ao longo do tempo, já no caso dos países a sul, apesar da variedade de elementos naturais, esta traduz-se num ambiente *"imutável"* e duradouro. Esta estaticidade é mais percetível no verão, quando o sol se encontra quase vertical, produzindo sombras definidas e características, dando luminosidade e vida à paleta de cores vibrantes da envolvente. Tudo se mantém praticamente estático, homogéneo; um tempo suspenso, como se de uma pintura se tratasse, com o céu azul como fundo persistente. O clima produz um silêncio tranquilo, muito diferente do silêncio nórdico dos invernos brancos, opressivo e excruciante. A arquitetura vernacular mediterrânea foi pensada não só como uma atitude de respeito face à envolvente, mas também como respeito à cultura, às construções tradicionais, aos materiais e à morfologia. Apesar da grande distância entre Portugal, Espanha, Itália e Grécia é possível distinguir estratégias semelhantes, nomeadamente uma grande integração das estruturas na paisagem, onde a escala não pretende impressionar ou impor-se às pessoas, mas sim ganhar respeito através da simplicidade e da pureza de volumes.

Estas condições climatéricas são confrontadas pelo homem através da construção de espaços de transição, próprios para controlar e amenizar estas forças, como *"musharabia"*, pérgolas, pátio, estores, todos eles concebidos para limitar as agressões térmicas da incidência do sol. É nestes espaços, onde a escuridão encontra a luz, que emerge a essência e as qualidades da arquitetura mediterrânea. Jogos entre luz e sombra definem forma, posição, textura e materialidade dos objetos e das superfícies e os espaços abertos criam uma unidade entre o interior e o exterior. Isto pode ser especialmente observado nos edifícios de Aris Konstantinidis onde a estrutura atua como esqueleto, legado formal dos antigos templos gregos.

Para além das coberturas, são também utilizadas outras estratégias de arrefecimento passivo. Em termos urbanos, o uso de uma configuração compacta assume-se como a mais adequada para estas regiões, proporcionando mais sombra entre os edifícios, minimizando os ganhos e perdas de calor no verão e no inverno respetivamente. Ruas estreitas sinuosas ou em galerias atuam também para minimizar a velocidade dos ventos. Estes fatores de proximidade fazem com que exista também uma maior inimidade entre as pessoas, onde os espaços públicos são frequentemente vistos como zonas sociais e de convívio. De facto, mesmo a importância da própria família, que para os mediterrâneos se traduz numa grande afeição, não é compreendida pelos nórdicos.

Para além de uma implantação topológica adequada, é também essencial a sua orientação, dando preferência ao quadrante sul, onde a incidência do sol é menor no verão e maior no inverno. À escala da construção, é recorrente o uso de pátios

"A stone in its natural state merges in colour with the gray concrete and the colours in nature. Thus the building seems as if it's been made by nature itself as landscape and building merge into a moving unity. Isn't that the purpose of architecture? To make man's life beautiful through natural landscapes."[1]

[1] KONSTANTINIDIS, Aris, *Employed by Life, Aris Konstantinidis*, diretor Apostolos Karakasis, Documentário da série *Paraskinio*, 2001, 29'48'' - 30'20''.



Imagem_123: Casa em Anavyssos, Aris Konstantinidis, Attica, Grécia, 1961-62. ©Aris Konstantinidis
http://hicarquitectura.com/2015/02/aris-konstantinidis-week-end-house-anavissos-1962/ (acedido a 11.05.2015)



Imagem_124: Quinta da Malagueira, Álvaro Siza, Évora, Portugal, 1973. © ekainj.
https://www.flickr.com/photos/ekain/2796119150/sizes/o/ (acedido a 28.05.2015)

ou logradouros, maximizando a incidência da sombra e da ventilação, bem como de vegetação e, por vezes, fontes, que atuam como um arrefecimento natural do ar por meio de evaporação, influenciando significativamente o microclima do edifício. A escolha dos materiais é também determinante, dando preferência aos que possuem grande massa térmica, como a pedra, o barro e o betão, ajudando a contrabalançar as variações de temperatura. A utilização de cores claras, especialmente o branco, tão característico dos países mediterrâneos, sobretudo Portugal e Grécia, ajuda a reflectir a radiação, além de ser associado a propriedades impermeáveis, de limpeza e desinfectantes.

O estilo de vida é, por isso, o reflexo destas propriedades: o homem mediterrânico olha a vida com alegria e descontração, de amores fortes e paixão viva pelas coisas, sempre em contacto com os outros, onde a vida é vista mais como um desafio estimulante e desafiador do que uma tarefa estabelecida. A agitação mediterrânea é, assim o oposto da contenção nórdica.

A crescente industrialização, aliado ao uso recorrente de sistemas como AVACS de controlo térmico, tem levado a uma homogeneização da formas arquitetónicas, sendo que grande parte dos edifícios da atualidade pouca importância dá a estas questões, em prol de uma forma mais inovadora e sedutora.

Para além de uma relação geográfica, climatérica e atmosférica com as forças naturais, importa também salientar a relação formal, contemplativa e espiritual com a mesma. Para isso, Norman Crowe salienta o contraste que existe entre a arquitetura europeia e a japonesa, e que, inevitavelmente, influencia também certos aspetos de cada uma das culturas.

Ao longo da história, as formas presentes na arquitetura europeia têm sido trabalhadas e modeladas com uma grande robustez, solidez e estaticidade, usando maioritariamente materiais compactos e densos, como a pedra, o tijolo, e mais recentemente o betão. Estes, aliados a uma contida perfuração das fachadas, geram espaços fechados, enclausurados e fortemente voltados para o seu interior. Os espaços claramente delimitados deixam perceber rasgos do exterior através das janelas emoldurando a paisagem como se de um quadro se tratasse. Por contraposição, a arquitetura tradicional japonesa, de exímia simplicidade e depuração de formas, deu prioridade a uma relação aberta e difusa com a paisagem, onde interior e exterior mantêm uma relação de extrema fluidez graças ao seus sistemas modulares e flexíveis de portas de correr (*"shoji"* e *"fusuma"*), os materiais translúcidos e a estrutura de madeira, compondo um esqueleto ténue e elegante, quase desmaterializado.



Imagem_125: Espaço de "Engawa", o limbo entre o interior e o exterior.
http://pds.exblog.jp/pds/1/201006/18/32/c0152332_18423730.jpg (acedido a 13.05.2015).

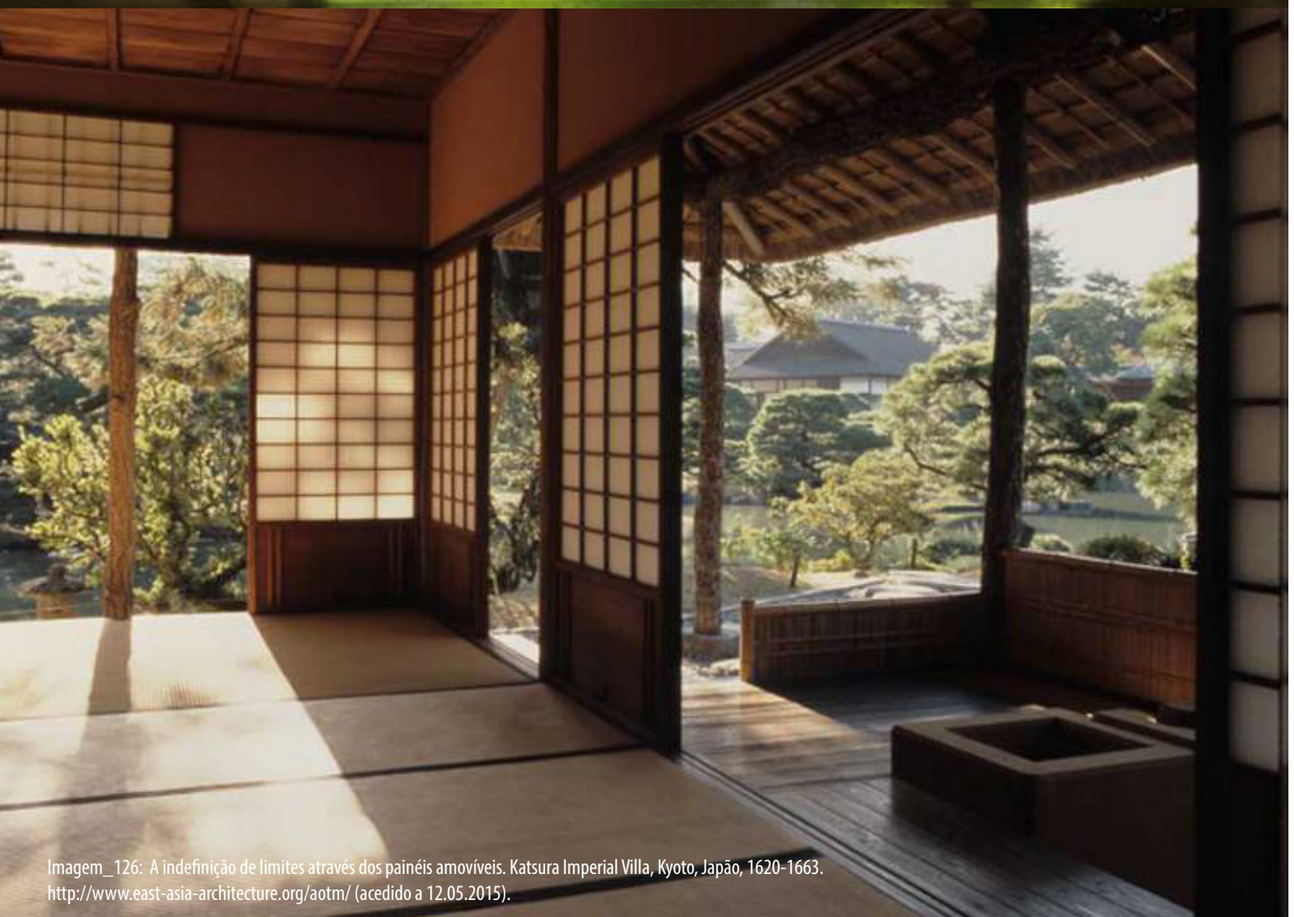


Imagem_126: A indefinição de limites através dos painéis amovíveis. Katsura Imperial Villa, Kyoto, Japão, 1620-1663.
http://www.east-asia-architecture.org/aotm/ (acedido a 12.05.2015).

De facto, numa casa japonesa, as paredes não são verdadeiramente paredes. Consequentemente, não há janelas, mas sim panos abertos que geram vazios, esquecendo assim todas as regras da arquitetura ocidental. Existe uma grande permeabilidade, onde é impossível precisar limites e compreender a organização dos espaços de forma hierárquica, A casa japonesa faz assim *"(…) abstracção do que é movível, transportável, do que se tira, do que se põe, do que se guarda (…) tudo isto girando docemente em ranhuras, desaparecendo a um leve gesto de mão, ora abrindo o recinto aos quatro ventos, ora fechando-o hermeticamente (…)."*[274] Esta permeabilidade torna indefinido o espaço dentro e fora, exacerbada pela presença de uma varanda de transição (*"engawa"*), que tanto pode ser compreendida como extensão do pavimento interno, como do espaço externo, e que permite a constante presença da natureza, do clima e da paisagem em redor na perceção do espaço interior.

Aliados, evidentemente, a outros fatores, como a qualidade da luz e do som, ou a materialidade e a sua atmosfera, *"these differences surely generate responses in living patterns and personal behaviour as well, with the consequent differences ultimately reflected in broader social customs and cultural values."*[275] Os japoneses são capazes de manter um sentido de privacidade em condições que uma pessoa da Europa acharia difícil ou mesmo desconfortável, tal como o banho tradicional japonês, ou a tradição familiar de partilharem espaços ou divisões pequenas com outras pessoas sem se sentirem incomodados ou constrangidos, abstraindo-se dos outros à sua volta quando necessário. De facto, não existe sequer correspondência da palavra privacidade em japonês[276], pois a permeabilidade do espaço habitacional japonês e o respetivo estilo de vida nunca necessitou de recorrer a tal conceito. Para os japoneses, o termo representa mais um estado mental do que limites físicos[277], conseguindo criar o seu retiro privado simplesmente abrindo um livro, ou abstraindo-se em qualquer outra ação individual.

Por conseguinte, o facto de a casa tradicional proporcionar um sistema de divisões contíguas e uma ausência de limites precisos ou mobiliário que explicitem uma função definida, leva a que o sentido de espaço seja também percebido de maneira diferente pelos japoneses, onde o vazio - designado por *"ma"*[278] – é tão ou mais importante do que o cheio. Este espaço negativo ou intervalo, a distância entre limites que dá a configuração a tudo o resto, não tem a mesma importância na

274 MORAES, Wenceslau, *Antologia*, ed. Armando Martins Janeira, 2ª ed., Vega, Lisboa, 1993, p. 206.
275 CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p. 67.
276 Face aos efeitos da globalização, quando necessário, utilizam simplesmente o termo importado do inglês, *"privacy"*.
277 *"(…) where wall-less enclosures frequently require partitions of the mind in lieu of real ones."*, Ibidem.
278 Em termos espaciais, *"ma"* pode ser entendido como uma perceção semelhante da forma e da não-forma. *"(…) is not something that is created by compositional elements; it is the thing that takes place in the imagination of the human who experiences these elements. Therefore one could define ma as 'experiential' place, being nearer to mysterious atmosphere caused by the external distribution of symbols."*, NITSCHKE, Günter, *"MA"- The Japanese Sense of Place in old and new architecture and planning*, In: *Architectural Design*, nº. 3, London, March 1966, p. 117.



Imagem_127: "Sento", o banho público japones. ©Julia Baier.
http://pingmag.jp/2008/08/15/sento-a-glimpse-into-japanese-bathhouse-culture/ (acedida a 10.09.2015).



Imagem_128: Contraste de luz e sombra num espaço habitável japonês.
http://wrox.cn/article/3001256/ (acedido a 08.09.2015).

cultura Europeia, passando muitas vezes despercebido, já que existe uma fixação excessiva pelas formas e pela objetificação devido a uma *"(…) consciousness of space (…) [that] is directly related to the comprehension of science and mathematics current at that particular time."*[279] A própria configuração desmaterializada da casa tradicional japonesa e a sua relação com o exterior ajuda a explicar como esta conceção se nutriu, estimulando a perceção do vazio e a criação de limites mentais do espaço.*"This sensitivity may arise from the importance of sensing the space of a 'room' within the openness between posts of the gridded interior of a building."*[280] Esta sensibilidade é também percetível relativamente ao conceito de luz e sombra, ambos vistos como propriedades semelhantes e complementares, ao invés dos ocidentais que atribuem uma conotação positiva e negativa respetivamente.

Esta desmaterialização da arquitetura japonesa é igualmente decisiva na sua interação com o ambiente natural, exacerbando a forma como os japoneses se relacionam com o espaço exterior e com o que os rodeia, que se reflete nos seus jardins tradicionais. Originalmente, não existia uma palavra correspondente a *"natureza"* ou a *"selvagem"* no seu vocabulário.[281] Isto deve-se ao facto de os japoneses perceberem a natureza como parte integrante das suas vidas, *"Nature had existed as itself and did not include any concept that implied the opposite meaning of artificiality"*[282], e não como a cultura europeia que desde sempre assumiu uma posição de exterioridade face à mesma.

O facto de o homem ocidental, ao deparar-se com uma paisagem extrema, temer ou maravilhar-se com o que vê, apenas reforça a separação com o ambiente natural que subsiste desde tempos remotos.[283] Com esta visão, o homem começa assim a desenvolver métodos, tanto científicos como construtivos, para confrontar e controlar o ambiente natural, através da observação e do conhecimento da natureza.

O mesmo não se passou com o Japão, que nunca viveu em condições naturais extremas. Pelo contrário, *"(…) nature was a mysterious and powerful place, and people developed effective methods for living in harmony with it (…) They did not have ideas of 'managing' nature"*[284], vivendo assim numa relação de familiaridade e equilibro, resultando numa sensibilidade única que outras culturas não possuem. Do mesmo modo, as influências do Xintoísmo, com a sua base numa resolução

279 NITSCHKE, Günter, *"MA"- The Japanese Sense of Place in old and new architecture and planning*, In: *Architectural Design*, nº. 3, London, March 1966, p. 117.
280 CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p. 67.
281 Atualmente *"natureza"* traduz-se como *"shizen"*, importado da palavra chinesa, enquanto que *"selvagem" - "kouya" -* contem um significado diferente da cultura ocidental.
282 HAYASHI, Aya, *Finding the Voice of Japanese Wilderness*, In: I*nternational Journal of Wilderness*, vol.8, nº. 2, Agosto 2002, p. 34.
283 *"The Western view of nature, which reflected the Judeo-Christian tradition, was born in the desert areas of the Middle East. Due to the severe climate, the people (…) looked at nature as harsh and separated (…) from humans, in order to survive."*, Idem, p. 34,35.
284 Idem, p. 35.



Imagem 129: Pormenor configuração orgânica "frágil" do caminho de chegada a uma casa tradicional japonesa. http://thecarpentryway.blogspot.ch/2012/10/it-all-comes-out-in-wash.html (acedido a 19.05.2015).

animista, contribuíram para acentuar esta relação de compromisso e de estabilidade entre homem e natureza. *"(…)humans are able to live by receiving blessings from nature. This pantheistic belief has developed from the basic Japanese way of thinking rather than from a religious doctrine."*[285] Alguns desses costumes ainda perduram nos dias de hoje, como a saudação tradicional antes das refeições *"itadaki-masu"*.[286]

Talvez a diferença mais substancial entre os valores da cultura ocidental e oriental face à natureza se possa traduzir, como já foi referido, na imagem produzida pelos seus jardins tradicionais. Na cultura ocidental, o facto de o homem querer controlar e domesticar a natureza, resulta numa clara contenção e geometrização das formas naturais, como é o caso dos jardins do Castelo de Villandry e do Palácio de Versailles, exemplos de *"jardins à la française"* inspirados pelos jardins da corrente renascentista italiana. No Japão, por contraposição, não se pretende uma manipulação, mas sim uma identificação com a natureza. O intuito é exprimir a beleza e a essência do ambiente natural num espaço contido, evocando a sua contemplação, quer seja por meio de mimetismo, naturalmente produzindo esse efeito - templo Byodoin, palacio Katsura -, quer sejam os mais recentes jardins Zen, numa representação microcósmica abstrata e simbólica de paisagens introspetivas - templos Daitoku-ji e Ryōan-ji.

Assim se distingue uma posição dominante da cultura ocidental, com outra de coexistência e intrínseca relação que Juhani Pallasmaa descreve como *"fraca"* ou *"frágil"*[287], não por aludir ao seu significado pejorativo, mas sim por não provir de valores estabelecidos ou definidos, por crescer a partir da particularidade e de especificidade de cada caso e por apresentar maior enfoque nas sensações particulares do que numa imagem previamente idealizada. *"The architecture of the Japanese garden, with its multitude of parallel, intertwining themes fused with nature, and its subtle juxtaposition of natural and man-made morphologies, is an inspiring example of the aesthetic power of weak form (…) that places us in a different relation to space and time than the architecture of eternal geometry."*[288]

Com a crescente globalização, a sociedade japonesa aceitou as influências da cultura Ocidental, e cada vez mais a sociedade se afasta desta conexão especial com a natureza. *"(…)Japanese have been so spoiled by nature that they still believe nature can accept anything and purify it."*[289] Embora muitos dos princípios se

285 HAYASHI, Aya, *Finding the Voice of Japanese Wilderness*, In: *International Journal of Wilderness*, vol.8, nº. 2, Agosto 2002, p. 35.
286 *"(…) an appreciation for the cook, farmers, Kami, ancestors, environment, and everything that went into the production and preparation of the food. Food symbolizes a kind of blessing from nature."*, Ibidem.
287 PALLASMAA, Juhani, *Hapticity and Time - notes on fragile architecture*, In: *The Architectural Review*, vol. 207, nº. 1239, London, Maio 2000, p. 78-84.
288 Idem, p. 82.
289 HAYASHI, Aya, *Finding the Voice of Japanese Wilderness*, In: *International Journal of Wilderness*, vol.8, nº. 2, Agosto 2002, p. 36.



Imagem_130: Tadao Ando, Water Temple (Shingonshu Honpukuji), Hyogo, 1991, ©Urszula Maj.
https://www.behance.net/gallery/2160909/Water-Temple (acedido a 12.05.15)

mantenham enraizados na própria cultura o respeito pelo ambiente tem vindo a decrescer, baseando-se numa relação de dependência e de superioridade. A *"arquitetura moderna fechada"* de Tadao Ando, por exemplo, ao mesmo tempo que propõe uma atualização das formas segundo as necessidades atuais, tenta também recuperar esse vínculo com o natural que ele mesmo considera perdido. *"A excessiva densidade das populações urbanas e suburbanas impossibilitou a preservação de um aspecto anteriormente característico da arquitectura residencial japonesa: a relação de intimidade com a natureza e a abertura para o mundo natural. O que chamo de arquitectura moderna fechada é um resgate da unidade entre a casa e a natureza que as residências japonesas perderam no processo de modernização."*[290]

A experiência de um lugar ao longo do tempo, pelo homem enquanto parte integrante de uma sociedade, envolve um dialeto entre a natureza e a cultura, de forma harmoniosa e intencional, resultado de uma complexa relação entre o natural e o construído. Neste processo, o homem, além de criador, é também o recetor das influências que tais lugares geram. A essência de determinado lugar, o seu caráter, é, inevitavelmente, transmitida e enraizada nos costumes e na personalidade do homem, de forma a orientar e condicionar a maneira como este encara o mundo e a realidade. O lugar é, portanto, a essência do *"ser"*.

Podemos assim concluir que a diversidade de contextos naturais é a base primordial não só da diversidade arquitetónica, mas, consequentemente, de uma pluralidade cultural que ainda hoje em dia é bem percetível, mesmo com os efeitos de uma globalização cada vez mais assumida.

290 ANDO, Tadao, 1982, *apud* FRAMPTHON, Kenneth, *Perspectivas para um regionalismo crítico*, In: NESBIT, Kate (org.), *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995*, 2ª ed., Cosac Naify, São Paulo, 2008, p. 516.



Imagem_131: "Lisbon Vertical Rocky Beach", ©Gray Malin.
https://www.graymalin.com/media/catalog/product/cache/1/image/9df78eab33525d08d6e5fb8d27136e95/L/i/Lisbon_Vertical_Rocky_Beach_4.jpg (acedido a 04.06.2015).

2.2.3. Construir o lugar na praia - comportamentos

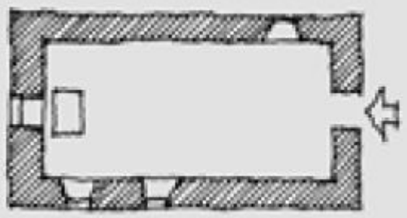
Ao longo da nossa vida, estamos constantemente num processo de posicionamento e reposicionamento em relação às mais variadas realidades que formam parte do nosso contexto. Criamos lugares que permitem estabelecer uma relação com o mundo, que nos guiam e ajudam a balizar as nossas ações e a nossa existência em concordância com o ambiente onde nos inserimos, tanto física como psicologicamente. Em contraposição, existem lugares onde esta tensão não é sentida.

Simon Unwin dá como exemplo o simples facto de estarmos numa praia *"Timeless, the beach has no history; it is amnesiac, it remembers nothing for more than a few hours. It is poetic: on the beach we are face to face with eternity;"*[291] Ao nos depararmos com este ambiente, desprovido das amarras e das condicionantes da nossa vida quotidiana, e apresentando-se como um poderoso estímulo a todos nossos sentidos, interagimos e respondemos aos elementos naturais em nosso redor numa condição mais primordial do ser humano. *"When we go the beach we put ourselves in a primitive relationship with the world. On the broad sweep of sand, and in the presence of the enormities of sea and sky, we remove some of our clothes, and present our selves to the sunshine, the wind, space, the sand, and the salty water(…)."*[292] Simon Unwin salienta contudo que a permanência neste meio incita-nos à criação de um local próprio, precário e criado desde raiz, muito diferente dos lugares a que estamos habituados a viver o dia-a-dia, geralmente de condição pré-definida ao qual simplesmente nos adaptamos. Desta forma, expõe quatro respostas à necessidade de criação deste lugar, resultando de um processo misto: ao mesmo tempo espontâneo e *"(…)* ***influenced*** *by the formal patterns of the more permanent places they occupy and inhabit in their daily lives, and maybe by places they have seen other people (their parents perhaps) making on the beach, but even so (…) people* ***intuitively*** *situate themselves in the world (…)"*[293] utilizando um reportório de atitudes, ideias e configurações que de alguma forma encontram semelhanças entre eles.

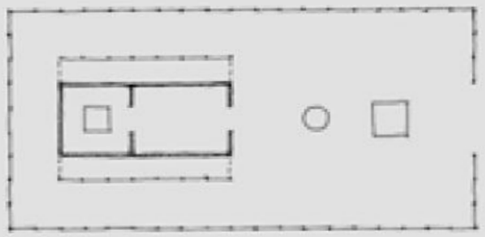
Estas situações, não esgotando contudo o reportório desta *"linguagem"* espontânea, são exemplos bastante claros e universais, sugerindo alguns pontos em comum que interessam ser analisados. As pessoas constroem lugares de forma a possuir o território. Conseguem isto simplesmente com o ato de estender uma toalha, erguer um guarda-sol ou um para-vento, ou, simplesmente, escavando um fosso ou desenhando uma linha ou limite na areia. Desta forma, conseguem, psicologicamente, separar um lugar de tudo o resto e designá-lo como seu, demarcando assim a sua *"habitação"* temporária, o seu ponto de referência e identidade enquanto ali

[291] UNWIN, Simon, *Constructing place… on the beach*, In: MENIN, Sarah (Org.), *Constructing Place, Mind and Matter*, Routledge, London, 2003, p. 78.
[292] Idem, p. 77.
[293] Idem, p. 78,79.

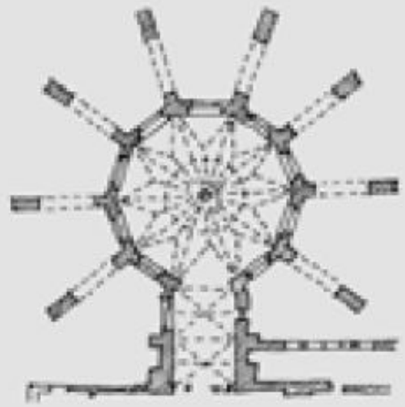




"Megaron", espaço privado psicológico, orientado segundo as proporções do corpo e do horizonte, e ancorado através de objetos ou pré-existências. Marca o lugar e torna-o um ponto de referencia ao qual o homem sempre volta.



"Tabernáculo", uma disposição de elementos mais sofisticada, com uma hierarquia de provacidade que inclui o "megaron".



"Sala do capítulo", geometria social semi-circular e abobadada que evoca um espaço intemporal de discussão e reunião privado.



"Aldeia", implica relações familiares próximas dentro de uma área comum.

Imagem_132: Quatro modelos de criação de lugar na praia e a sua semelhança com tipologias arquitetónicas, Simon Unwin.
UNWIN, Simon, "Constructing place… on the beach", In: MENIN, Sarah (Org.), "Constructing Place, Mind and Matter", Routledge, London, 2003, pág. 79-83.

permanecem e se movimentam no espaço. Enquanto ali estão, pertencem àquele lugar, e ele, por sua vez, também lhes pertence.

À semelhança da ideia de Norman Crowe, também aqui os lugares criados respondem às configurações do nosso corpo considerando as quatro direções principais e relacionando-se frontalmente com o eixo do horizonte. *"The human face looks forward; the body has two sides and a back. Human beach places reflect this four-sided sense of the world, often protecting the body's sides and back whilst retaining one open face. In this way human places tend to establish a principal direction to which people can relate their own."*[294], criando eixos intuitivos com uma orientação em direção ao mar, harmonizando-se, assim, também com a *"geometria"* da própria praia. Igualmente, uma tendência para o simetrismo está presente nalgumas configurações. Mais do que pressupostos estéticos, estes atuam com o intuito de estabelecer uma harmonia com a própria simetria do corpo humano, uma vez que o homem se sente mais confortável quando constrói em conformidade com as suas próprias dimensões.

Os lugares são assim uma resposta a uma necessidade de conforto físico e psicológico perante determinada situação. Simon Unwin descreve que, tendencialmente, procura-se uma relação com coisas pré-existentes, algum ponto de referência efetivo, como forma de ancorar o seu lugar no mundo. Neste caso, rochas, falésias, dunas, são pontos-chave que igualmente podem ser moldados para servir outras necessidades do homem, como local de refeição, suporte ou simplesmente um abrigo do vento ou uma procura por sombra. Complementarmente, existe a necessidade de trazer objetos ready-made como arquiteturas portáteis, face a uma privação de conforto de determinado meio. *"They lay out towels and mats to create floors and beds. They erect windbreaks as walls. Tents provide ready-made rooms, into which they can withdraw from the agoraphobic openness of the beach and sea. They shelter from the sky under the canopies of umbrellas. They sit on collapsible and portable 'thrones', and lay out their food and possessions on small tables."* [295]

A sombra que o próprio guarda-sol projeta no chão define uma área que pertence a esta estrutura e que, pelo comportamento espontâneo dos seus ocupantes, constitui um sistema que demarca um limite intuitivo, onde, mesmo com a ausência de paredes, aquela zona passa a ser reconhecida como uma área *"privada"* do espaço público, servindo também como ponto de referência e de reunião. Neste sentido, o espaço delimitado pelo guarda-sol tem um nível de intimidade comparável a um interior. *"(...) creates a 'place' which takes advantage of the psycological relationship establish between the occupant, the shadow, the diaphragm, and the*

294 UNWIN, Simon, *Constructing place… on the beach*, In: MENIN, Sarah (Org.), *Constructing Place, Mind and Matter*, Routledge, London, 2003, p. 84, 85.
295 Idem, p. 85.



Imagem_133: Scala dei Turchi, Realmonte, Porto Empedocle, Sicília, Itália.
http://ngjyra.com/wp-content/uploads/2015/04/Scala_dei_Turchi13.jpg (acedido a 18.09.2015).

surrounding light. This corroborates the idea that the values of shelter are so simple, so deeply rooted in the unconscious (...)"[296]

Por fim, as estruturas criadas refletem também as relações sociais dos seus protagonistas. Lado a lado com pessoas próximas, as conversas de grupo usualmente refletem uma disposição aproximadamente circular e, tal e qual a disposição de uma pequena cidade ou aldeia, criam ligações e aproximação com aqueles que conhecem, mantendo-se aparte dos desconhecidos, respeitando os seus limites privados invisíveis, porém intuitivos, onde o espaço-entre atua como rua pública, usufruído por todos.

Este exemplo revela como mesmo numa situação natural, a nossa essência humana nos posiciona e *"arquitetura"* o espaço, criando lugares que atuam como forma mediadora entre o homem e o mundo que o rodeia, dando sentido à nossa existência. Não se tratam de lugares elaborados, extremamente complexos ou artificializados, mas, sim, de uma resposta essencial e por vezes simplista às nossas necessidades básicas, priorizando os estímulos intuitivos na nossa relação com o entorno. Resultado da mistura da condição e orientação primitivas humanas com as respetivas influências culturais são estas respostas básicas que promovem a nossa relação com a envolvente, *"(...) generate subtle and complex patterns of conceptual structure, taking into account relationships and geometries."*[297] Neste sentido, podemos afirmar que todos somos um pouco arquitetos, pelo menos numa base rudimentar e empírica, que atende às necessidades mais básicas e intrinsecas.

Neste sentido, se realmente existe uma linguagem intuitiva comum que apela às necessidades básicas do homem, uma resposta a estímulos que se apresenta, de certa forma, semelhante a todos, não seria essa uma condição essencial à construção de lugares, bastante pertinente numa época de globalização onde se pretendem aproximar conceitos e valores? Por contraposição à desmedida artificialização em vácuo que hoje se vive, não seria necessário repensar a forma como se projeta arquitetura e como construímos os nossos lugares de hoje em dia com base em experiências realmente concretas e significativas? Não seria importante reavivar a conexão existente entre o homem e a natureza como estímulo básico das nossas respostas mais puras e essenciais, e, por conseguinte, as mais relevantes e pertinentes? São, portanto, estas as questões que melhor sistematizam o espaço de problemática que tenciono desenvolver na presente investigação. No capítulo seguinte proponho alguns tópicos de navegação e exemplos de arquiteturas mais recentes que, direta ou indiretamente, conseguem responder positivamente a estas interrogações.

---

296 GIARDIELLO, Paolo, *Building with Light: Between Shadow and Light in the Museums of Sverre Fehn*, In: NORBERG-SCHULZ, Christian, POSTIGLIONE, Gennaro, *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*, The Monacelli Press, New York, 1997, p. 264.
297 UNWIN, Simon, *Constructing place… on the beach*, In: MENIN, Sarah (Org.), *Constructing Place, Mind and Matter*, Routledge, London, 2003, p. 86.



Imagem_134: Spencer Tunick, Aletsch Glacier 3 (Greenpeace), Suiça, 2007. © Spencer Tunick http://spencertunick.com/ (acedido a 06.07.2015).

2.3. O Homem e o retorno à Natureza – sensibilidades e expressões arquitetónicas

2.3.1. A universalização - 'loss of horizon' e o processo de 'delapidação'

> *"The essential truth is that, in the process of the creation of architecture, there must first be a moment in which each individual must ask himself what he wants to do, and there must also be a moment when that same individual asks nature how to do it. Architecture, therefore, is part of the bridge between nature and man."*[298]

Atualmente é comum considerarmos a arquitetura como um processo criativo autónomo e, mesmo, contraditório com o mundo natural e, aparentemente, não estamos longe da verdade. A generalização gradual de uma cultura comum, tem vindo progressivamente a dilacerar barreiras físicas e espirituais um pouco por todo o mundo, refletindo-se num fenómeno de universalização a uma escala nunca antes vista. Esta evolução, tendo a máquina como protagonista, é responsável pela introdução de fatores, de ordem técnica e tecnológica, totalmente díspares e desenraizados no seio de culturas que, até à data, se desenvolveram sobre bases tradicionais, mas que, respondendo de forma eficiente e pragmática ao conforto e necessidades do homem, tiveram grande aceitação sem grande contestação.

"The city is the ultimate expression or artifice, a second nature built as an alternative to living exclusively within the natural world. In perfecting this second nature, we have progressively separated ourselves from real nature."[299] A problemática ecológica tem sido um dos principais temas da atualidade. Embora não sendo um tema exclusivo da contemporaneidade, a crescente consciência da gravidade com que hoje se manifesta a debilidade da nossa relação com a natureza, torna a sua discussão mais pertinente do que nunca. Escassez dos recursos naturais, aquecimento global, alterações climáticas, extinção de espécies e diminuição da biodiversidade, são problemas com que já nos habituámos a ser confrontados diariamente, todos eles reflexo da crescente supremacia da tecnosfera sobre a biosfera, resultado de uma *"revolução protética"* cada vez mais agressiva e extrema.

A esta sofreguidão crescente de domesticação da natureza, assiste-se, paralelamente, a uma degeneração dos sistemas políticos, económicas e sociais, que, aliados ao ávido consumismo e alienação da sociedade, em grande parte incentivado pelos *"media"*, contribuem para um agravamento crescente da situação. *"Estamos ante la experiencia de una cultura mediática en la cual las distancias se acortan hasta convertir-se en instantáneas y en la que la reproducción de las imágenes mediante*

[298] STUART, Kristopher Mark, *On architecture, nature and man*, Rice University, Houston, Texas, 1993, p. 156.
[299] CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p. 230.



Imagem_135: "Architecture of density", urbanização em Hong Kong ©Michael Wolf, http://seethatart.com/architecture-of-densitiy-by-michael-wolf/ (acedido a 13.09.2015).

todo tipo de mecanismos conlleva que éstas ya no estén ligadas a un lugar preciso sino que deambulen erráticas a lo largo y a lo ancho del planeta."[300] Somando-se a tudo isto, a sobrepopulação só vem agravar todas estas condicionantes, impelindo uma crescente urbanização a nível mundial (principalmente nas últimas décadas), que, hoje em dia, confirma-se que mais de metade da população vive em centros urbanos, e a tendência será sempre para aumentar[301]. Este crescimento descontrolado das metrópoles faz com que todo este processo determine um ciclo vicioso e uma verdadeira crise sistemática. *"Desde entonces, ya no se tratará de un centro localizado, sino de la hegemonía de un "*archipiélago de ciudades*" o, más exactamente, de subconjuntos de grandes ciudades conectadas por medios telemáticos e informáticos. Así pues, la ciudad-mundo de la nueva imagen del capitalismo mundial integrado se ha desterritorializado profundamente, y sus componentes se han diseminado sobre un rizoma multipolar urbano que abarca toda la superficie del planeta."*[302]

A industrialização trouxe a proliferação de lugares, no modernismo os lugares quiseram-se todos iguais, visando uma monotonia estéril, e no pós modernismo quiseram-se todos diferentes e com demasiada individualidade, sem consideração uns pelos outros. A sociedade atual resulta numa síntese entre estas três influências. Uma autêntica *"hipermodernidade"*[303], onde tudo parece dinâmico e imediato, e, no entanto, nada sai verdadeiramente do seu lugar. Individualidade e diferença são conceitos precários e geralmente ilusórios, abafadas por padrões estandardizados que regem a nossa vida.[304] *"(...) uma permanente colisão de grupos e conluios, um contínuo fluxo e refluxo de opiniões conflitivas (...) tudo é absurdo mas nada é chocante porque todos se acostumam a tudo (...) eu começo a sentir a embriaguez a que essa vida agitada e tumultuosa me condena (...) De todas as coisas que me atraem, nenhuma toca o meu coração, embora todas juntas perturbem meus sentimentos, de modo a fazer que eu esqueça o que sou e qual é o meu lugar."*[305]

---

300 SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias: topografia de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 109.

301 *"Los prospectivistas predicen que, durante los próximos decenios, cerca del 80% de la población mundial vivirá en aglomeraciones urbanas.(…)De hecho, la distinción ciudad/naturaleza se modificará profundamente (…)"*, sendo que hoje em 2014, segundo a World Health Organization, já 54% da população vive numa situação urbana; GUATTARI, Félix, *Practicas ecosóficas y restauración de la ciudad subjetiva*, In: *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, nº. 238, Ediciones Reunidas, SA / GRUPO ZETA, Barcelona 2003, p. 39.

302 Idem, p. 40.

303 *"A contemporaneidade vive, ainda, sob o espectro da modernidade, seja como ruptura (...) seja como amadurecimento (...) os tempos hipermodernos não se encontram reféns do passado nem subordinados ao futuro, concentrados que estão na construção e compreensão do seu próprio presente. Eis o tempo vivido não tanto como fruição mas como pressão, como preocupação maior. (...)"*, MATEUS, Samuel, Uma modernidade-outra ou o hipermodernismo, In: Comunicação e Sociedade, vol. 18, Universidade do Minho, 2010, p. 132, 142.

304 *"Hoy en día todo circula, la música, la moda, los eslóganes publicitarios, los gadgets, las sucursales industriales y, por tanto, todo parece permanecer en el mismo lugar, hasta el punto de que las diferencias se borran entre situaciones manufacturadas y dentro de los espacios estandarizados donde todo se ha vuelto intercambiable."*, GUATTARI, Félix, *Practicas ecosóficas y restauración de la ciudad subjetiva*, In: *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, nº. 238, Ediciones Reunidas, SA / GRUPO ZETA, Barcelona 2003, p. 38.

305 A citação de Jean-Jacques Rousseau, que descreve a vida na cidade modera, continua, ainda hoje, a enquadrar-se perfeitamente na realidade plural dos tempos atuais. ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1761, apud BERMAN, Marshall, *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, Companhia das Letras, São Paulo, 1996, p. 17.

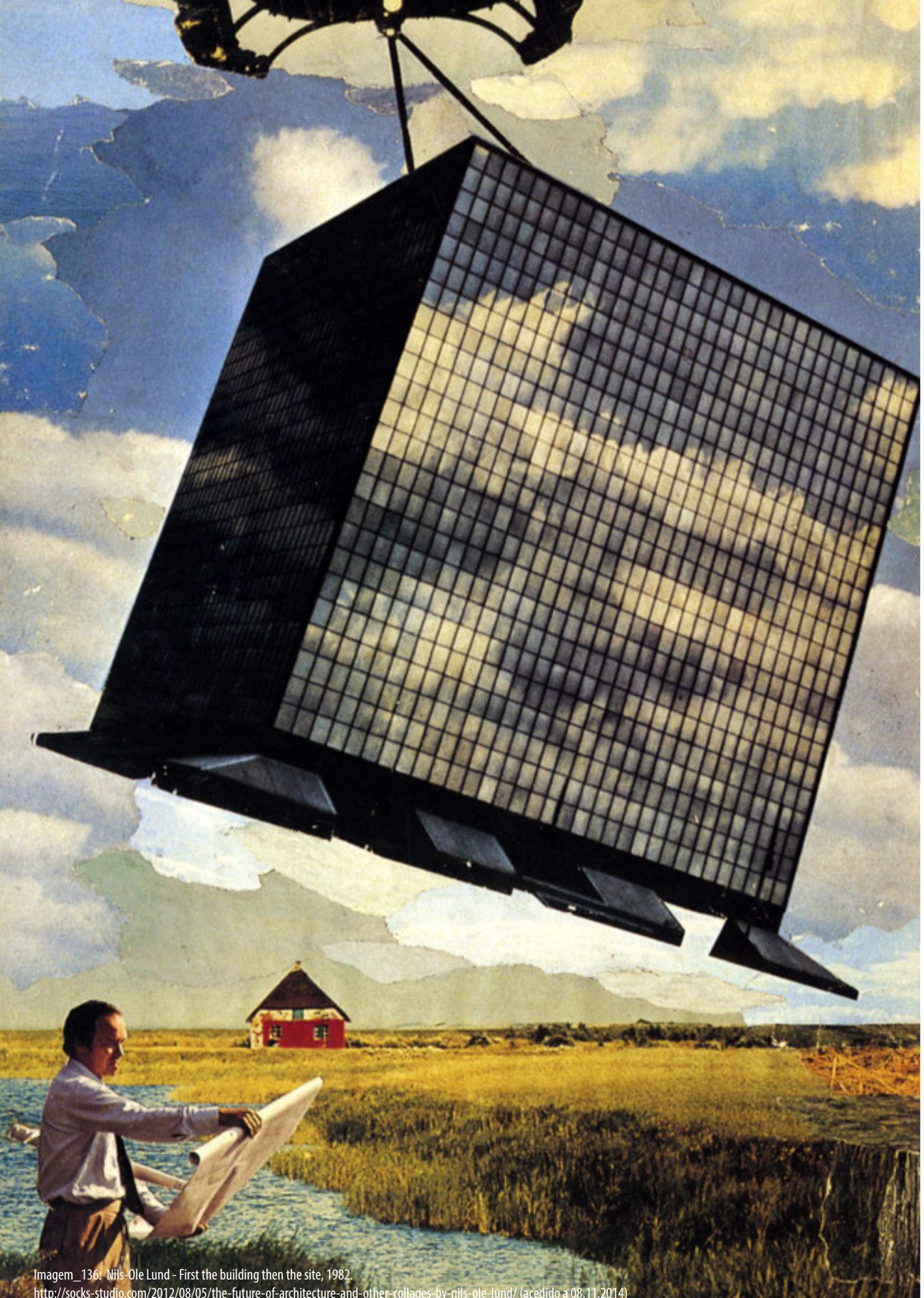


Imagem_136: Nils-Ole Lund - First the building then the site, 1982.
http://socks-studio.com/2012/08/05/the-future-of-architecture-and-other-collages-by-nils-ole-lund/ (acedido a 08.11.2014)

A nossa relação com o mundo exterior tem sido gradualmente corroída em prol de grandes desígnios e de pequenas comodidades, mediando entre casa, trabalho, superfícies comerciais, ginásios, entre outros entretenimentos, sendo o tempo restante distribuído pelas comunicações necessárias entre eles. Encontramo-nos reféns dos edifícios que nos abrigam e, se assim o desejar, o homem é mesmo capaz de evitar o contacto com a natureza. Este divórcio do homem e do mundo natural é, de certo modo, um paradoxo. Ao mesmo tempo que nos sentimos tão longe do mundo natural, também nunca estivemos tão perto de o sufocar, ao necessitarmos, desenfreadamente, dos seus recursos. O contacto que mantemos não é direto mas sim dissimulado, filtrado e fabricado. *"No meio desta máquina, seu autor e sua vítima, nasce vive e morre o homem, que criou a cidade para o prolongar, (...) para viver melhor, para ser mais feliz, (...) Mas os seus contactos com a 'mater natura' são mínimos porque a cidade contemporânea é, por definição, contra a natureza e quando a aceita é apenas para demonstrar que pode dominá-la."*[306]

Hoje em dia, pela primeira vez em toda a história, passamos a maior parte da nossa existência enclausurados e, maioritariamente, regidos quase exclusivamente por contactos virtuais com o nosso ambiente social. Afinal de contas, a cidade de hoje, mais do que a reunião, promove o isolamento. *"(...) os contactos [físicos] com o seu semelhante são episódicos, ocasionais ou forçados, porque a cidade esmera-se em ser anti-social (...) os seus movimentos são difíceis porque apesar de toda a sua rede de auto-estradas (...) a cidade é cada vez menos para os veículos que a assediam (...) a sua liberdade não existe porque a cidade contemporânea se transformou numa autêntica prisão."*[307] Cada vez mais desprovidos e ausentes dos processos naturais, tanto físicos como psicológicos, assiste-se a uma crescente alienação *"(...) due to man's loss of identification with the natural and man-made things which constitute his environment."*[308] e que, supostamente, deveriam transmitir uma sensação de pertença do homem relativamente ao mundo.

"Loss of Place. Lost is the settlement as a place in nature, lost are the urban 'foci' as places for common living, lost is the building as a meaningful sub-place where man may simultaneously experience individuality and belonging. Lost is also the relationship to earth and sky."[309] À medida que a cultura foi evoluindo, o homem passa a conseguir movimentar-se livremente no mundo. Esta condição implica, no entanto, uma *"loss of horizon"*, onde o vínculo existencial com a natureza torna-se objeto de escolha, e não de necessidade. Geograficamente independente e tecnologicamente munido, o homem constrói livremente, independentemente do contexto onde se encontra. A sua condição já não é a de sobrevivência, mas sim de

306 TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, FAUP Publicações, Porto, 2006, p. 36.
307 Ibidem.
308 NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, 1ª ed., Rizzoli, New York, 1980, p. 168.
309 Idem, p. 190.



Imagem_137: Moutain Dwellings, PLOT (BIG+JDS) , Ørestad, Copenhaga, Dinamarca, 2008. ©Darren Bradley.
https://drscdn.500px.org/photo/5735180/m%3D2048/ffe9ffbf095bfb2c6d07859925dad9a1 (acedido a 25.05.2015).



Imagem_138: Cidade da Cultura, Peter Eisenman, Santiago de Compostela, Espanha, 2011.
http://culturacolectiva.com/ciudad-de-la-cultura-de-galicia/ (acedido a 13.09.2015).

conforto. *"When the earth was envisioned as round, the horizon ceased to be the end of the world (...) man lost his sense of the outside as a domain surrounding him. He could no longer obtain any sense of scale (...) His place had no center."*[310]

Estas transformações influenciam, assim, a maneira como o homem contemporâneo se relaciona com o seu espaço organizado, afetando não só a cidade, mas também todas as formas que ele produz, devido a uma perda de referencialidade. *"A evolução da arquitetura contemporânea tem sido um desfiar permanente e contínuo de formas (...) só unificadas por vezes pela sua extrema oposição."*[311] Fernando Távora refere o processo de *"delapidação"* dos espaços, onde a profusão de formas produzidas em determinada cultura entram em conflito e tornam-se contraditórias, levando a um empobrecimento do espaço, da cultura e do próprio homem. *"A delapidação é assim um processo de criação de formas desprovidas de eficiência e de beleza, de utilidade e de sentido, de formas sem raízes (...) que nada acrescentam ao espaço organizado ou o perturbam com a sua existência:"*[312] Assiste-se a um ciclo sistemático, onde as novas formas emergem e tentam sobreviver mas, eventualmente, acabam mortas pela sua ineficiência e obsolescência, não têm mais razão de existir, sendo, contudo, rapidamente substituídas por uma nova tentativa. Ao funcionalismo da época moderna sucede-se, agora, um formalismo efervescente e raivoso. Inclusive, a sua atitude para com as formas do passado, estas com raízes profundas na interação com a natureza, tem sido corrompida, acabando por *"adoecer"* e *"contaminar"* os lugares e as relações espaciais efetivos, perturbando e destabilizando os valores (ainda) existentes. *"O espaço é um dos maiores dons com que a natureza dotou os homens e que, por isso, eles têm o dever (...) de organizar com harmonia (...) A delapidação do espaço, que poderemos classificar de pecado contra o espaço, constitui, porventura, uma das maiores ofensas que o homem pode fazer tanto à natureza como a si próprio (...)."*[313]

A arquitetura da atualidade e os seus autores apresentam projetos com base em desejos intenções, e propostas limitadas, subservientes a um sistema económico instantâneo e a uma sociedade e cultura mediáticas, paradoxalmente próximas e distantes. Uma arquitetura do acontecimento, que confia na intensidade de choque para a sua aceitação. A falta de integração do sujeito com o mundo, e consequentemente, a gradual perda de lugar, faz com que a nossa perceção se torne também ela fragmentada e nómada, refletindo-se na arquitetura sob uma multitude de aspetos que nunca chegam, verdadeiramente, a uma período de cristalização. Acumulação, diferença, desconexão, são alguns dos adjetivos representativos da abrangência arquitetónica atual. O problema não está na multiplicação, mas sim

310 FJELD, Per Olaf, *The fall of horizon*, In: NORBERG-SCHULZ, Christian, POSTIGLIONE, Gennaro, *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*, The Monacelli Press, New York, 1997, p. 256.
311 TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, FAUP Publicações, Porto, 2006, p. 39.
312 Idem, p. 27.
313 Ibidem.



Imagem_139: Manhattan com coberturas verdes e torres de produção de comida, gerando uma cidade auto-sustentável. Projeto "NYC (Steady State)", 2014. http://nycsteadystate.tumblr.com/image/33774674640 (acedido a 13.09.2015).

na falta de ideais de integração, de coerência, de síntese e de profundidade, que tornam a arquitetura em algo supérfluo, e como se se tratasse de uma permanente tentativa, parecendo sempre cansada e gasta nas suas inúmeras representações. *"Transparencia, dilatación, ausencia de limites (...) son siempre síntomas de que la arquitectura actúa más como forma negativa que como preposición de contenidos figurativos precisos (...) se radicalizará en nuestros días hasta convertir el vació de sus líneas de construcción virtual en la pura ausencia."*[314]

"Today there is an intense, worldwide concern for the balance between nature and the built world because it has become evident that this once harmonious relationship has gone away. With the rise of modern science (…) expansion of communication and industrialization, we have become more aware of the interconnectedness of all things (…)." [315] A sustentabilidade tem sido um dos termos mais empregues na atualidade como uma tentativa de resposta a estes problemas. Após uma modernidade e uma pós-modernidade conturbadas, toma-se consciência de que é necessário reforçar a relação entre o homem e a natureza, e assim, o discurso sustentável passa a estar na ordem do dia a partir dos anos 1970. Contudo, a híper-referencialidade da sustentabilidade tornou-a num conceito oco, já que ninguém sabe exatamente ao que se refere, perdendo assim a sua pertinência e o seu impacto crítico. Hoje em dia, é encarada mais como uma moda do que como uma preocupação, frequentemente revestindo de verde edifícios que pouco ou nada têm de verdadeiramente sustentável, preocupando-se mais com pressupostos comerciais estéticos, económicos e tecnológicos. Ou então, é abordada como mais um dos parâmetros a cumprir da *"checklist"* da obra, como se o seu implemento fosse uma obrigação. Arquitetura sustentável não é mais do que uma das boas práticas atuais da arquitetura por si só, vinculada ao desenvolvimento do projeto.

Uma arquitetura que tem por objetivo a mediação do homem e da natureza, tem que saber transcender, alcançando uma relação a um nível mais profundo, sensual e poético. Não tirando o mérito da *"adição"* de estratégias sustentáveis, uma relação harmoniosa entre arquitetura, lugar, homem e natureza exige muito mais. Caso contrário cair-se-á em representações e estruturas simplesmente tecnificadas, e funcionais, que consideram, excessivamente, a questão da sustentabilidade, em detrimento de outros valores fundamentais inerentes ao processo de conceção arquitetónica.

Recentemente tenho vindo a perguntar-me: porque é que determinadas arquiteturas, edifícios específicos, intervenções pontuais ou gestos subtis, me movem?

[314] SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias: topografia de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 27.
[315] CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p. 23.



Imagem_140: Transformação de uma casa familiar, Clavien Rossier, Charrat, Martigny, Valais, Suiça, 2010. ©Roger Frei.
http://www.homedsgn.com/2012/07/04/transformation-a-charrat-by-clavienrossier-architectes/transformation-a-charrat-by-clavienrossier-architectes-02/ (acedido a 16.09.2015).

Será porque desafiam e contrariam o registo monótono e familiar, a que estamos habituados e nos deparamos diariamente no nosso quotidiano, na excessiva saturação de *"renders"*, inúmeras plataformas digitais e publicações sobre arquitetura? Ou pela autorreferenciação supérflua que a maior parte dos projetos adquire, pela inadequada materialidade dos objetos, mais preocupados com rentabilidade e economia de meios do que propriamente em existir para o homem e adequar-se ao seu meio ambiente? Apenas estas explicações não me sossegam, e questiono-me se será algo mais.

Indubitavelmente, existem arquiteturas que me tocam de maneira muito específica. Mesmo não obedecendo a estatutos de beleza mais convencionais são, no entanto, capazes de capturar o meu interesse e fascinar-me. É a arquitetura que abraça a vida, não só a do homem, para quem é concebida, mas também a da natureza da sua envolvente, através da qual manifesta a sua forma. Homem e Natureza juntam-se e fundem-se numa só expressão. O uso de materiais de uma forma bruta, possante e intensa, expressa o caráter autêntico da sua natureza, que ressoa em nós como algo primitivo, mais profundo, plástico e verdadeiro. É a omissão do supérfluo em prol de um propósito delineado, um conceito cujo principal objetivo é abrigar o homem e adaptar-se à vida. É conseguir expressar numa forma aquilo que o homem pensa, sente e vive de tal maneira que nos proporcione uma sensação de harmonia e de pertença ao mundo.

Nos sub-capítulos seguintes, pretende-se abordar temáticas interligadas, incentivar confrontos e expor arquiteturas que, de uma maneira ou de outra, possuem as qualidades inerentes que, na atualidade, considero como válidas e pertinentes para uma adequada relação da entre natureza, lugar e homem, embora mantendo sempre uma proximidade e vinculo ao contexto contemporâneo. Afinal, a tecnologia, a pluralidade e a globalização são conceitos intrínsecos ao homem atual, parte das necessidades e valores inerentes aos dias de hoje, e, por isso mesmo, não devem ser descurados. Esta vertente deve conseguir ser comedida, e conjugada com uma abordagem sensível ao contexto e aos aspetos intemporais e inerentes à condição humana. Só nessa condição pode ser benéfica uma produção arquitetónica com uma aceitação global, mantendo, contudo, propriedades locais em harmonia com o seu lugar.



Imagem 141: Castelgrande, Aurelio Galfetti, Bellinzona, 1989. ©Tuomas Kivinen
https://www.flickr.com/photos/26608745@N05/6141105795/in/photostream/ (acedido a 24.03.2015).

2.3.2. Hegemonia do olho e o reencontro sinestético

> *"We in the Western world are beginning to discover our neglected senses. This growing awareness represents (…) the painful deprivation of sensory experience we have suffered in our technologized world."*[316]

A sociedade atual favorece cada vez mais uma arquitetura da imagem. Assente em valores culturais que incentivam ao controlo, velocidade e instantaneidade, onde o resultado esgota-se rapidamente, é distante e supérfluo. Esta situação é, em parte, o reflexo de uma excessiva estetização que tem vindo a alimentar sofregamente a cultura dos dias de hoje. A arquitetura não é exceção, tornando-se imprudente e narcisista *"(…) our age seems to have lost the virtue of architectural neutrality, restraint and modesty."*[317] A sua função como manifestação artística mediadora ente o homem e o mundo começa a ceder à instrumentalização técnico-económica e a processos de comoditização e utilitarismo, num jogo de sedução perversa. A tendência tecnológica cada vez mais evidente sobre a produção arquitetónica resulta em experiências cada vez mais previsíveis, padronizadas e supérfluas, convertidas num simples produto estandardizado ou, pelo contrário, em manifestações grotescas.

"Focused on visual imagery and detached from social and contextual considerations, (…) the architecture of our time (…) too often has an air of self-satisfaction and omnipotence. Buildings attempt to conquer the foreground instead of creating a supportive background for human activities and perceptions."[318] Assiste-se assim a uma gradual *"(…) hegemony of vision in the ocularcentrism of our culture"*[319], que inevitavelmente reduz a nossa capacidade percetiva da realidade que nos rodeia. Esta *"patologia"*, tal como a apelida Juhani Pallasmaa, é consequência de uma sobreposição da visão sobre os outros sentidos, levando a um empobrecimento da experiência sensorial e à criação de instantes retinais que se esgotam em si mesmos sem grande profundidade. Ao invés de dar forma a microcosmos existenciais e em harmonia com o entorno e o mundo, manifestam-se apenas como representações e instantes persuasivos. *"The narcissistic eye views architecture solely as a means of self-expression, and as an intellectual-artistic game detached from essential mental and societal connections, whereas the nihilistic eye deliberately advances sensory and mental detachment and alienation."*[320]

---

316 MONTAGU, Ashley, *Touching, the human significance of the skin*, 3ª ed., Harper & Row, New York, 1986, p. xiii.
317 PALLASMAA, Juhani, *Hapticity and Time - notes on fragile architecture*, In: *The Architectural Review*, vol. 207, nº. 1239, London, Maio 2000, p. 85.
318 Ibidem.
319 LEVIN, David Michael, 1993, *apud* PALLASMAA, Juhani, *Hapticity and Time - notes on fragile architecture*, In: *The Architectural Review*, vol. 207, nº. 1239, London, Maio 2000, p. 78.
320 PALLASMA, Juhani, *The eyes of the skin: architecture and the senses*, John Wiley & Sons, Chichester, 2005, p. 22.

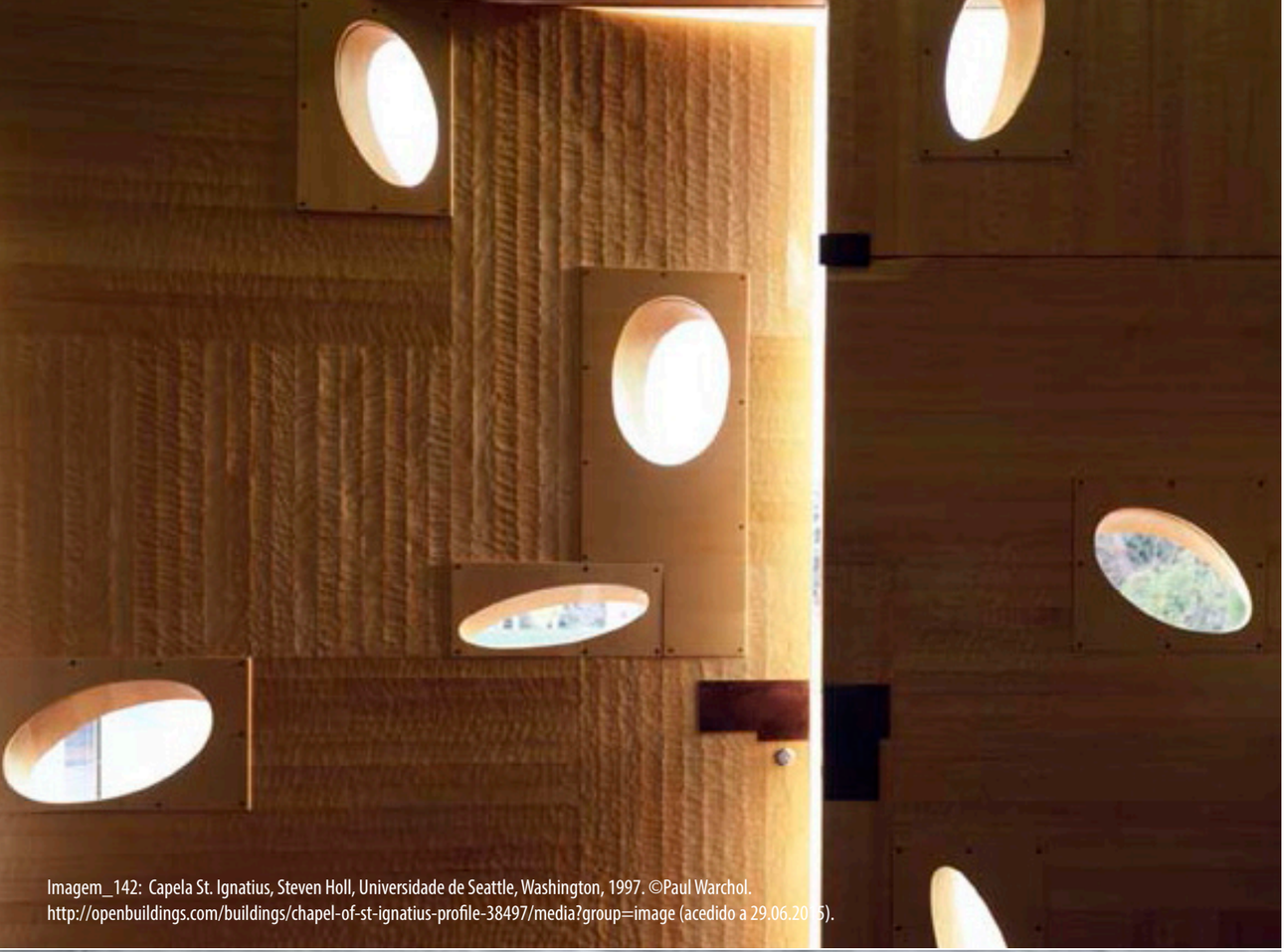


Imagem_142: Capela St. Ignatius, Steven Holl, Universidade de Seattle, Washington, 1997. ©Paul Warchol.
http://openbuildings.com/buildings/chapel-of-st-ignatius-profile-38497/media?group=image (acedido a 29.06.2015).



Imagem_143: Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996.
The Thermae of Stone, diretor Richard Copans, Documentário, Arte France e Centre Pompidou, 2000, 15'21".

Esta situação remonta à história da perspetiva como representação do espaço. Após um *"loss of horizon"*, e sendo o homem um adepto de símbolos, teve necessidade de conceber um método que recriasse a perda do *"raum"* exterior, adotando, por isso, a perspetiva, como meio abstrato delimitador, interpretativo e comunicativo do seu entorno. E nela o homem ficou viciado. *"Once the horizon had been envisioned as a line on paper, the mystery was over. The rational had conquered the irrational. The horizon could be moved, for symbols had brought it within man's possession. By losing the unknown, man was restored to a vacuum, and with this, the very idea of 'room' was reduced to zero."*[321] A descoberta da perspetiva deu, assim, origem a uma crescente preponderância do olho e do ponto de vista, e como consequência, à valorização cada vez mais acentuada de uma arquitetura essencialmente estética, que agrade à vista. Esta postura assemelha-se a uma perceção fotográfica, onde a realidade, filtrada pela ocular da câmara que delimita perfeitamente o enquadramento pretendido, submete-se assim a um processo de seleção tendo em vista uma visão focalizada, frequentemente redutora e enganadora das autênticas qualidades arquitetónicas. *"The one-dimensionality of the world becomes a substitute for the richness of the multidimensionality of the senses, and our world grows crass, flat, and arid in consequence."*[322] A verdadeira experiência da arquitetura depende, fundamentalmente, de uma visão periférica, aliada ao movimento, onde a antecipação e a perceção do contexto são pontos essenciais para um envolvimento espacial e corporal do homem, convidando à sua proximidade e incitando à sua participação, ou, pelo contrário, à sua rejeição ou desagrado. Pallasmaa afirma que a carência de visão periférica nos dias de hoje explica, em parte, *"(...) why contemporary spaces often alienate us – compared with historical and natural settings that elicit powerful emotional engagement:"*[323]

"(...) de todos os sentidos, o olho era o mais superficial, o ouvido o mais orgulhoso, o olfato o mais voluptuoso, o gosto o mais supersticioso e o mais inconstante, o tato o mais profundo e o mais filosófico."[324] A visão é um sentido que se tornou luxuoso. O tato, por sua vez, já tão naturalmente nos é intrínseco que facilmente é relativizado. É o primeiro sentido a ser desenvolvido pelo homem, e por isso mesmo, talvez o mais inerente. A criança aprende a desenvolver-se através de sensações tácteis, recebendo estímulos e afetos de outras pessoas, explorando fisionomias, geometrias e objetos mais intensamente com o toque do que com as representações visuais. Quando dormimos, é o único sentido desperto, que, através da memória das várias partes do corpo, subconscientemente, reposiciona-nos imediatamente no mundo assim que acordamos. Mesmo os restantes sentidos, incluindo a visão,

321 FJELD, Per Olaf, *The fall of horizon*, In: NORBERG-SCHULZ, Christian, POSTIGLIONE, Gennaro, *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*, The Monacelli Press, New York, 1997, p. 256.
322 MONTAGU, Ashley, *Touching, the human significance of the skin*, 3ª ed., Harper & Row, New York, 1986, p. xiii.
323 PALLASMAA, Juhani, *Hapticity and Time - notes on fragile architecture*, In: *The Architectural Review*, vol. 207, nº. 1239, London, Maio 2000, p. 83.
324 DIDEROT, Denis, *Carta sobre os surdos e mudos, endereçada àqueles que ouvem e falam*, trad. António Geraldo da Silva, Editora Escala, São Paulo, 2006, p. 94.



Imagem_144: Igreja de Mortensrud, Jensen & Skodvin Arkitektkontor, Oslo, Noruega, 2002. ©heschellenger https://www.flickr.com/photos/100903646@N02/9633268666/sizes/o/ (acedido a 07.07.2015).

podem ser considerados como a sua extensão, especializações da pele.[325] Assim, mesmo a visão está também, inconscientemente, associada a estímulos táteis. *"(...) this hidden tactile experience determines the sensuous quality of the perceived object, and mediates messages of invitation or rejection."*[326]

O tato é, assim, o limite que se estabelece entre a corporalidade e o mundo exterior, dando-nos a perceção arguta da profundidade, da espessura e da forma das coisas. *"The architecture of the eye detaches and controls, whereas haptic architecture engages and unites."*[327] Uma arquitetura háptica é lenta, ponderada e promove a intimidade e a proximidade. Tem uma ligação muito direta com a materialidade do edifício - texturas, rugosidades, falhas, relevos, áspero, macio, seco, molhado - e a exploração dos seus recantos, sentindo a presença das suas dimensões transmitidas em estímulos corporais. Só ela pode confirmar a verdade física de um edifício, antecedida pela curiosidade da visão. É também ela que, em última instância, determina se um espaço é fisicamente agradável e convida à permanência. Pallasmaa refere mesmo que, no limite, *"the door pull is the handshake of a building, which can be inviting and courteous, or forbidding and aggressive."*[328]

A igreja de Mortensrud em Oslo (2002), dos Jensen & Skodvin Architects é um dos edifícios que visitei que mais apela ao toque. Para além de criar exteriormente um lugar estimulante, preservando a topografia e adaptando-se à natureza, no interior essa condição permanece. Inúmeras ilhas de formações rochosas pontuam o chão da igreja convidando o visitante a sentar-se e a tocar nelas. A conjugação de materiais no interior é também ela háptica, especialmente as suas paredes grosseiras de pequenas pedras, que deixam entrar a luz de forma pigmentada. Esta expressão foi criada com o propósito deliberado de disturbar a perceção estéril convencional do espaço religioso, criando um momento de exceção, mais próximo do visitante. A mesma sensação é vivida no centro Knut Hamsun (2009) de Steven Holl, onde o edifício, por si só metáfora pitoresca, apresenta uma plasticidade que induz ao toque das suas variadas superfícies, já que o espaço interior é muito diferente do exterior, e o mesmo se passa nos variados pisos e na cobertura. Uma multiplicidade de cores e de elementos peculiares, tanto artificiais como nas mutações da envolvente natural, fazem com que a vista apele ao tato para se certificar verdadeiramente daquilo que vemos.

---

325 *"The whole body is covered by skin. Even the transparent cornea of the eye is overlain by a layer of modified skin. The skin also turns inward to line orifices such as the mouth, nostrils, and anal [ears] canal. In the evolution of the senses the sense of touch was undoubtedly the first to come into being. Touch is the parent of our eyes, ears, nose and mouth (…) 'the mother of the senses'.",* MONTAGU, Ashley, *Touching, the human significance of the skin*, 3ª ed., Harper & Row, New York, 1986, p. 3.

326 PALLASMAA, Juhani, *Hapticity and Time - notes on fragile architecture*, In: *The Architectural Review*, vol. 207, nº. 1239, London, Maio 2000, p. 79.

327 Idem, p. 78.

328 PALLASMA, Juhani, *The eyes of the skin: architecture and the senses*, John Wiley & Sons, Chichester, 2005, p. 61.



Imagem_145: Capela de Santa Maria degli Angeli, Mario Botta, Monte Tamaro, Ticino, Suíça, 1996. ©Leo Thomas Naegele. http://leonaegele.blogspot.pt/2012/10/monte-tamaro-ticino-ch.html (acedido a 18.03.2015).

A temperatura está também diretamente ligada ao tato, podendo ou não ser antecipada pela visão: o calor gerado pelo sol abrasador quando expostos, a sombra projetada por uma árvore que abriga, a água do rio ou do mar que refresca, o ar gélido da madrugada. Mas, igualmente, a temperatura dos materiais é importante. O mármore da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, de Álvaro Siza, traduz-se numa experiência háptica não convencional para este tipo de edifício. Agradável no verão, mas cuja frieza no inverno precisa de ser apurada pelo calor do sol que é filtrado pelas janelas. Não é por isso de admirar que o corredor dos cacifos seja um dos lugares prediletos.

A audição é o sentido que confirma imediatamente a perceção do espaço, e o facto de estamos presencialmente nalgum lugar. *"The sense of sight implies exteriority, but sound creates an experience of interiority. I regard an object, but sound aproaches me; the eye reaches but the ear recieves."*[329] É um processo de assimilação daquilo que vemos, por meio de sons, ruídos, barulhos, ecos, e que, imediatamente, nos dão uma perceção instintiva do espaço sem sequer recorrer à visão, criando um ambiente sonoro de caráter intimista ou monumental, de convite ou rejeição, de hospitalidade ou hostilidade. O som pode ser, contudo, facilmente manipulado, através das qualidades de absorção e reverberação dos materiais, o que leva a que a perceção de uma sala vazia seja totalmente distinta do mesmo espaço mobilado. Oferece, igualmente, a perceção de estarmos num interior ou num exterior, e uma ideia geral da dimensão e escala das divisões. Ao perceber movimentos e falas, instintivamente assegura-nos que alguém está presente e interage no mesmo espaço que nós. Também os sons da natureza, do vento que acaricia as árvores, a chuva que cai e bate na janela, a característica sonoridade da rebentação das ondas, são estímulos que alimentam a nossa imagem mental mesmo depois de nos recostarmos e fecharmos os olhos, confirmando que nos encontramos em determinado lugar. Contudo, embora sendo relativamente fácil perceber o som como parte da arquitetura, a audição incorpora também o silêncio.

Numa das obras mais recentes de Mário Botta, a Capela de Santa Maria degli Angeli (1996), situada no Monte Tamaro, a sensibilidade experiencial está bem presente em todo o projeto, tendo particular destaque a condição acústica silenciosa associada ao momento de culto e reflexão. Existem, por isso, dois silêncios distintos. Um, mais introspetivo e acolhedor experienciado no interior da capela, dá lugar a outro silêncio esmagador, proveniente dos sussurros naturais da envolvente, atuando como complemento sensível ao momento de confronto com a paisagem. Mario Botta consegue assim dar forma à sua vontade de criar um espaço que sirva as necessidades espirituais, criando um lugar transcendente e emotivo. Enquanto a capela de Mario Botta materializa o silêncio como elemento háptico de serenidade

[329] PALLASMA, Juhani, *The eyes of the skin: architecture and the senses*, John Wiley & Sons, Chichester, 2005, p. 49.



Imagem_146: Piscinas das Marés, Siza Vieira, Leça da Palmeira, Portugal,1966. ©Dacian Groza
http://daciangroza.tumblr.com/post/64971292061/piscine-de-mer-de-leca-da-palmeira-porto-2011 (acedido a 24.03.2015).

espacial, já Luis Barragán recorre ao emprego de elementos naturais e arquitetónicos, como é o caso da água e das suas pequenas cascatas, como forma de criar a sonoridade adequada que acompanha a experiência dos seus projetos. O mesmo acontece no Museu Judaico de Daniel Libeskind (1999), onde, num dos vazios estruturais do edifício, existe uma instalação com inúmeros rostos de ferro no chão. A sonoridade do metal onde pisamos, conjugado com os silêncios que deixam o eco pairar no espaço estreito, consegue mesmo transmitir uma ideia de opressão para quem o vive.

O olfato e o paladar, embora com menos relevância do que os outros sentidos para a perceção do espaço arquitetónico, não deixam, contudo, de fazer parte desta experiência. São frequentemente induzidos a reminiscências e memórias intimas, associando determinado cheiro ou gosto com momentos pessoais marcantes. *"The most persistent memory of any space is often its smell (...) the nostrils awaken a forgotten image, and we are enticed to enter a vivid daydream. The nose makes the eyes remember."*[330] A mais forte recordação comum será, talvez, o cheiro característico do espaço da nossa casa, ou o odor dos cozinhados de casa dos nossos avós, que embora possa não apresentar uma imagem visual nítida, consegue contudo preservar a lembrança doméstica reconfortante, numa perceção enevoada, quase enigmática. Também sabemos que há lugares com cheiros semelhantes. Se é relativamente fácil distingui-los em contextos e elementos naturais, já no espaço arquitetónico é mais subtil. O espaço de uma igreja, uma sala de cinema, uma construção de madeira, todos apresentam odores característicos. Contudo, há também experiências onde essas sensações são mais diretas, e mesmo conjugadas com o paladar. Uma cidade de cheiros e sabores, como é o caso de Bangkok, ou, se nos restringirmos à escala do edifício, o mercado de Sant Josep de la Boqueria, em Bercelona, ou mesmo as Piscinas das Marés de Siza (1966), onde a água detém um cheiro e gosto característico. As diferentes temperaturas e altitudes afetam também elas a qualidade do ar, e mesmo os cheios que se produzem, embora sejam sensações mais imperceptíveis. Ao percorrer os *"fjordes"* noruegueses, a atmosfera no topo das montanhas e o ar pesado dificulta a respiração, estando, por isso, muito presente nessa experiência. Esta qualidade também é bem explicita no Blur Building de Diller & Scofidio (2002), onde temperatura e humidade do ar são manipuladas consoante o clima para oferecer ao visitante uma experiência sinestética mais consciente das condições naturais.

É o acumular destas experiências e vivências que permitem ao homem construir a sua própria perceção, antecipar eventos e sensações mesmo antes destas acontecerem, ser induzido ou, pelo contrário, rejeitar estes estímulos, mesmo antes de experienciar o espaço na sua totalidade. Esta primeira impressão, dada

330 PALLASMA, Juhani, *The eyes of the skin: architecture and the senses*, John Wiley & Sons, Chichester, 2005, p. 54.



Imagem_147: Casa na Areia, Aires Mateus, Comporta, Portugal, 2010. ©Nelson Garrido.
http://www.archdaily.com/119742/casa-na-areia-aires-mateus (acedido a 29.06.2015).

pelo primeiro impacto que os sentidos recebem, é geralmente uma imagem convicta de determinada situação, mas que necessita de uma verificação sensorial para poder ter verdadeira validade. Este fenómeno é, assim, o resultado de uma construção mental prévia, que, no entanto, pode ser manipulada pelo arquiteto, ao criar experiências multisensoriais simultaneamente reconfortantes e aliciantes, mas que eventualmente induzem à surpresa, sendo imprevisíveis e espontâneas. Na Casa na Areia (2010) dos Aires Mateus, a areia passa a fazer parte integrante do pavimento interior, alterando a experiência pré-definida que temos do chão de uma casa, apelando a uma nova sensação háptica, redefinindo o entendimento da sua textura, consistência e temperatura. Esta, qualifica a condição doméstica de uma nova maneira ao transportar as propriedades naturais do lugar para dentro do espaço, e alterando a maneira como se habita e criando uma experiência poética, única e imprevisível, num diálogo coerente e em conformidade com o lugar onde se insere.

"Objects become real to us when seen and when touched in the flesh and frgrant air of song and light, close to the center of our being, like catalysts between the dreams of humanity and the relentless metamorphosis of time, like memories of the pulsating dramatization of time itself (...) To create objects is therefore to give to all the senses, to the entire human body, the opportunity to move toward an understanding of itself, and of others (...)"[331] A criatividade espacial deve produzir-se, essencialmente, através de vias e mecanismo psicológicos e percetuais, numa combinação de sentidos que apelem à vivência da obra e à retenção do momento. É neste sentido que as obras de arquitetura que conjugam elementos sinestéticos, abalando a nossa perceção sensorial num processo solitário e pessoal, conseguem, mais profundamente, vincular-se às recordações de quem as vive, deixando a sua marca inconfundível na memória de cada um.

331 KORSMO, Arne, *apud* NORBERG-SCHULZ, Christian, POSTIGLIONE, Gennaro, *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*, The Monacelli Press, New York, 1997, p. 38.



Imagem_148: Museu Hedmark, Sverre Fehn, Hamar, Hedmark, Noruega, 1967-2005. ©Helene Binet. http://www.architecturenorway.no/stories/other-stories/iha-on-fehn-2009/ (acedido a 16.09.2015).

2.3.3. A dimensão temporal - atemporalidade, realidade, evolução natural

> *"(…) man finds it more difficult to interpret Nature as his home, and takes it upon himself to defeat the terror of time with his own constructions."* [332]

A nossa sensação de conforto é exigente. Franz Kafka na sua curta história *"The Burrow"*[333] (traduzido como *"A Toca"* ou *" A Construção"*) fala-nos de um animal que, para se proteger dos perigos externos da natureza, constrói uma estrutura artificial extremamente elaborada. *"And so I can pass my time here quite without care and in complete enjoyment, or rather I could, and yet I cannot. My burrow takes up too much of my thoughts."*[334] Independentemente de todo o seu esforço para a tornar uma construção perfeita, esta nunca o satisfaz convenientemente da sua segurança, dissecando possibilidades e estratégias para, da melhor forma, aperfeiçoar a sua obra prima e evitar os perigos do exterior. Apesar de tudo isso, o mundo lá fora não deixa de existir, levando a que o animal (o próprio homem) se afunde em pensamentos paranóicos, perdido num sofrimento por antecipação.

Esta metáfora demonstra como a invenção e a técnica, criadas inicialmente para nos dar maior sentido de segurança, conforto e diminuir a ansiedade, aumentam, por fim, a expectativa e o terror da passagem do tempo. A linguagem arquitetónica anseia por uma realidade atemporal, numa tentativa inconsciente de eliminar, a erosão, a imprevisibilidade e, em última instância, a morte. Podemos afirmar que os ideais de beleza a que aspira a arquitetura são uma tentativa de suster o tempo, do mesmo modo que o homem fantasia com a vida eterna. Foi o caso do modernismo, que deu preferência a superfícies e planos simples e claros, transmitindo uma ideia de imaterialidade, abstração e atemporalidade. A contenção na exploração da materialidade foi por isso intencional, recorrendo ao branco para atingir princípios de pureza e objetividade claros, onde a superfície caiada servia a base na qual a forma arquitetónica pudesse emergir em toda a sua potência, tal como disse Le Corbusier, *"[Whiteness] is the eye of the truth."*[335], Mais do que a procura de uma experiência sensorial, o modernismo pretendia servir um propósito e uma ideia forte, onde a forma e a volumetria são prioritários: *"form is vocal, whereas matter remains mute."*[336] em prol de uma geometria pura e de uma estética redutora.

Seguindo o legado modernista dos seus ideais formais, a arquitetura contemporânea visa fortemente a criação de imagens retinais, que aspiram a esta atemporalidade,

---

[332] HARRIES, Karsten, *Building and the Terror of Time*, In: *Perpecta: The Yale Architectural Journal*, nº. 19, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1982, p.69.
[333] KAFKA, Franz, *The Burrow*, In: KAFKA, Franz, GLATZER, Nahum N., UPDIKE, John (org.), *Franz Kafka: The Complete Stories*, Schocken Books Inc., New York, 1983, p. 354-382.
[334] Idem, p. 362.
[335] LE CORBUSIER, *apud* MOSTAFAVI, Mohsen, LEATHERBARROW, David, *On Weathering*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993, p.76.
[336] PALLASMAA, Juhani, *Hapticity and Time - notes on fragile architecture*, In: *The Architectural Review*, vol. 207, nº. 1239, London, Maio 2000, p. 79.



Imagem_149: Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996. ©Christoph Müller. http://www.fotocommunity.de/pc/pc/display/22687384 (acedido a 26.06.2015).

mas que acabam, na sua generalidade, por se sustentar e sobreviver num único momento no tempo. Um exemplo disso são os inúmeros renders que fazem parte do processo arquitetónico e que *"(...) aspires to evoke an air of ageless youth and of a perpetual present. The ideals of perfection and completeness further detach the architectural object from the reality of time and the traces of use"* [337], tornando-se, fatalmente, uma arquitetura extremamente débil e vulnerável à passagem do tempo.

"Ao mesmo tempo que sonhamos com a vida eterna (...) necessitamos de experiências que nos marquem e meçam o curso do tempo (...) Tal como não podemos viver num espaço sem lugar, também não podemos existir numa duração fora-do-tempo."[338] Fernando Távora refere que o tempo, como quarta dimensão, é fundamental na criação do espaço real;*"(...) espaço organizado a duas ou três dimensões significa tomar uma atitude convencional, útil para determinadas classificações, mas não correspondendo à realidade."*[339] Esta conceção não pode, por isso, abstrair-se da própria arquitetura na medida em que *"(...) o tempo joga como factor fundamental e não apenas como dimensão de observação mas como dimensão da própria obra (...) o edifício tem uma vida (...)"*[340] Esta vida que Távora fala não só é resultado da presença do homem e do seu movimento na obra, que lhe proporciona dinamismo na sua experiência, mas sim pela passagem do tempo como uma aceitação do envelhecimento de uma obra, como solidificação dos seus princípios e que o liga, assim a uma realidade concreta. Enquanto que a forma puramente abstrata, expressa a ideia do espaço, a matéria exprime o tempo. Marcas, vestígios, erosões, são indícios da passagem do tempo, devolvem-nos à realidade e transformam o fluxo temporal em sensações hápticas, percetíveis fisicamente. Assim, a materialidade, o intemperismo e o desgaste, reforçam a ideia de uma experiência real. Sentem e acompanham a passagem do tempo, de forma humilde e convicta.

Não é por acaso que o homem, hoje mais do que nunca, identifica a ruína e o património como uma imagem perene de grande segurança, expressividade e emoção. A sua durabilidade permitiu-lhes atingiram uma cristalização que faz com que, ironicamente, o homem se reconecte com a ideia do tempo. *"The built ruin is the most obvious counter image to an architecture that seeks to defeat the terror of time with comforting images of permanence."*[341] Contudo, esta visão relembra constantemente a gradual incapacidade da arquitetura atual de construir *"com sentido"*, oferecendo um momento para a reflexão sobre o egocentrismo crescente

337 PALLASMAA, Juhani, *Hapticity and Time - notes on fragile architecture*, In: *The Architectural Review*, vol. 207, nº. 1239, London, Maio 2000, p. 79.
338 PALLASMAA, Juhani, *Pensamento em Forma: dez ensaios sobre arquitetura*, Centro Regional das Beiras da Universidade Católica Portuguesa, Viseu, 2012, p. 71.
339 TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, FAUP Publicações, Porto, 2006, p. 12.
340 Idem, p. 16.
341 HARRIES, Karsten, *Building and the Terror of Time* In: *Perpecta: The Yale Architectural Journal*, nº. 19, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1982, p.68.



Imagem_150: Aït-Ben-Haddou, Marrocos.
http://www.monica-suma.com/wp-content/uploads/2013/09/AR-OSE-Ait-Ben-Haddou-kasbah.jpg (acedido a 30.03.2014).

Sobre Marrocos, Sverre Fehn escreve *"The only answer to the simplicity and clarity of the architectue is that it exists in a culture which to us seems timeless. The architecture works 'perfectly' because it works in a timeless space."*[1] Nas suas viagens a Marrocos, Sverre Fehn conta como o que viu lhe permitiu identificar e redescobrir Wright, Mies van der Rohe e le Corbusier e, com isso, concluir que os fenómenos e qualidades básicas da arquitetura são intemporais *"(...) the 'perfection' does not refer to an ideal or immutable form but to the unveiling of the atemporal in temporal forms. In this sense, architecture is 'anonymous', since it is not an invention, but a discovery of what is already. To live is to discover and identify oneself with the discovered."*[2]

[1] FEHN, Sverre, *The primitive architecture of Morocco*, In: NORBERG-SCHULZ, Christian, POSTIGLIONE, Gennaro, *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*, The Monacelli Press, New York, 1997, p. 242.
[2] NORBERG-SCHULZ, Christian, POSTIGLIONE, Gennaro, *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*, The Monacelli Press, New York, 1997, p. 42.

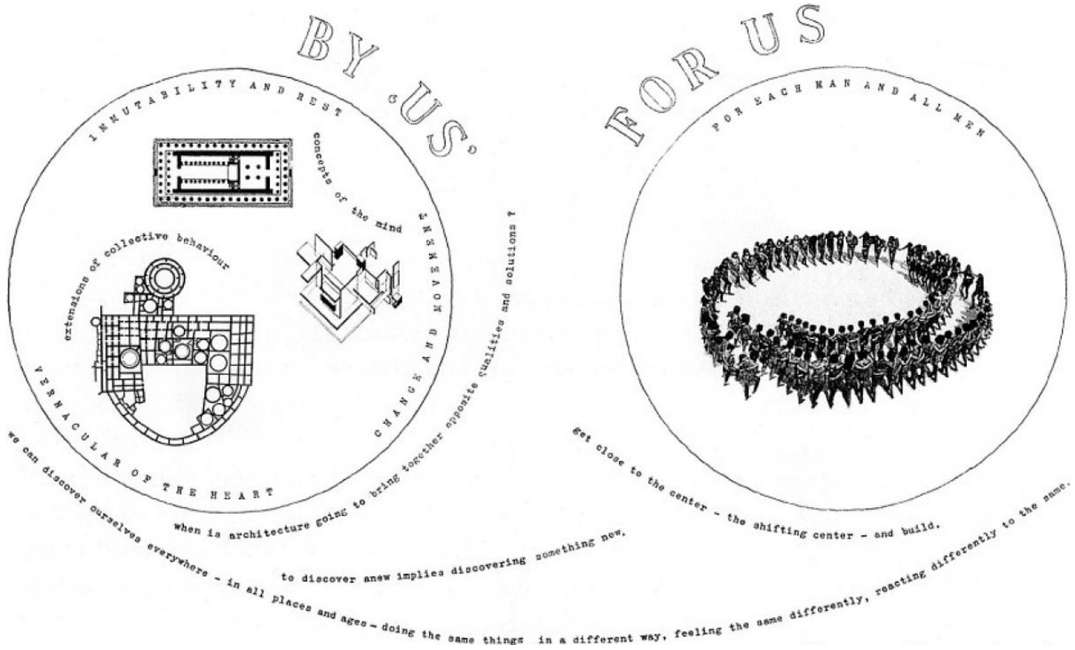


Imagem_151: The Otterlo Circles, Aldo Van Eyck, Cogresso do CIAM, Otterlo, Holanda, 1959.
http://img27.fansshare.com/pic27/w/aldo-van-eyck/1200/20986_aldo_van_eyck_otterlo_circles.jpg (acedido a 21.03.2015).

da construção humana e relembrando a importância das forças de erosão da natureza como marco da passagem do tempo.

Esta imagem da ruína, ao mesmo tempo sólida e vulnerável, assemelha-se à sensibilidade emergente nos anos 1960 pela natureza, pelas culturas, pelas manifestações e formas antigas, dotadas de uma maior plasticidade e de materiais telúricos e expressivos, e pelas referências e rasgos mais primitivos e ingénuos. Uma verdadeira collage[342] de imagens e fragmentos, provenientes de várias temporalidades e origens, como forma de restaurar vínculos e valores outrora inerentes, porém agora perdidos. Voltamos a reconhecer e a necessitar desta sensualidade e erotismo de uma arquitetura intimamente ligada a elementos naturais, e, por isso mesmo, mais próxima da condição original do homem *"The popularity of earth as a subject and medium of artistic expression (...) suggests that after the utopian journey towards autonomy immateriality weightlessness and abstraction, art and architecture are moving back towards primordial female images of interiority, intimacy and belonging."*[343]

"To discover anew implies discovering something new. Translate this into architecture and you'll get new architecture - real contemporary architecture."[344] Aldo Van Eyck acreditava na complementaridade de dialéticas opostas como condição fundamental para o desenvolvimento de uma arquitetura genuína. No congresso do CIAM de 1959, Van Eyck defende uma posição que considera três grandes tradições como base da sua arquitetura: a arquitetura clássica como *"immutability and rest"*, a arquitetura moderna como *"change and movement"* e, por fim, as formas arcaicas como *"the vernacular of the heart"*. Estas três tradições deveriam ser reconciliadas de forma a criar uma arquitetura com um potencial estrutural e formal adequado e rico a enfrentar a realidade e a complexidade da vida contemporânea[345]. *"What you should try to accomplish is built meaning. So get close to the meaning and build!"*[346]

Esta ideia mantém-se bastante atual. As formas e técnicas contemporâneas continuam a proliferar seguindo a evolução do seu tempo e acompanhando a atualidade. Contudo, estas ainda são regidas por ideias de ordem (ou aleatoriedade), simetria (ou assimetria) e equilíbrio (ou tensão) provenientes de princípios

342 Pallasmaa refere que a collage feita pelos pós-modernos não tinha o mesmo significado. *"O retorno do pós-modernismo aos temas antigos carece de força emocional, porque essas colagens de motivos arquitetónicos já não têm nenhuma ligação com sentimentos autênticos e fenomenologicamente verdadeiros para com a arquitetura."*, PALLASMAA, Juhani, *A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura*, In: NESBIT, Kate (org.), *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995*, 2ª ed., Cosac Naify, São Paulo, 2008, p. 484.
343 PALLASMAA, Juhani, *Hapticity and Time - notes on fragile architecture*, In: *The Architectural Review*, vol. 207, nº. 1239, London, Maio 2000, p. 79.
344 VAN EYCK, Aldo, 1962, *apud* STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck, Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number*, CCA Mellon Lectures, Canadian Centre for Architecture (CCA), Montreal, 1996, p. 5.
345 STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck, Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number*, CCA Mellon Lectures, Canadian Centre for Architecture (CCA), Montreal, 1996, p. 2.
346 VAN EYCK, Aldo, 1962, *apud* STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck, Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number*, CCA Mellon Lectures, Canadian Centre for Architecture (CCA), Montreal, 1996, p. 1.



Imagem_152: Villa Busk, Sverre Fehn, Bamble, Noruega, 1990. ©Dag A. Ivarsøy;
http://digitaltmuseum.no/011072539639/gallery?type_filter=Architecture&page=203&pos=4855&count=4923 (acedido a 14.09.2015).



Imagem_153: Adalberto Libera, Casa Malaparte, Capri, 1937.
http://thetemplesofconsumption.blogspot.pt/2011/07/casa-malaparte.html (acedido a 24.03.2015).

clássicos, ou das suas tendências opostas. *"O novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado. O historicismo atua sobre o novo e o diferente para diminuir a novidade e mitigar a diferença."*[347] Rosalind Krauss defende a evocação do modelo da evolução como uma estratégia para nos sentirmos confortáveis com a mudança. É a busca por semelhanças, tanto no tempo como no espaço, que nos permite avançar, mas, ao mesmo tempo, resguardar-nos naquilo que já conhecemos e do qual já sentimos que fazemos parte. Talvez seja esta uma estratégia pertinente para balizar a produção contemporânea, resultado da sobreposição complexa de muitas lógicas, formas e tipos. Face a uma arquitetura de múltiplas expressões, com uma grande velocidade de transformação e que conjuga em si inúmeros materiais sem grande ponderação, talvez seja necessário abrandar e promover um confronto com a simplicidade sensorial e verdadeira do passado.

"Cada ser humano puede experimentar todo tipo de cosas, bien de forma casual, bien impulsado por su curiosidad, pero sólo ciertas cosas se asientan claramente en el interior, y se entrelazan con una hermosa continuidad, que en la memoria, parece constituir un todo completo. I solamente esto! Ante todo, sólo algunas experiencias alcanzan un sentido superior y son la vía para lograr la armonía ideal." [348] Juhani Pallasmaa refere que o efeito da arquitetura provem de sentimentos primordiais que formam o genuíno *"vocabulário básico"* com o qual a arquitetura pode trabalhar. Esta é *"(...) uma expressão direta da existência, da presença humana do mundo (...) no sentido de que se baseia em grande parte numa linguagem do corpo da qual nem o criador da obra nem a pessoa que a vivencia estão conscientes."*[349] Algumas experiências que podem ser consideradas sentimentos primordiais em arquitetura são, por exemplo, o reconhecer a obra como signo de cultura e projeção do homem na paisagem, atuando assim como ponto de referência e ancoragem ao mundo, aproximar-se e sentir a sua presença, penetrando na sua esfera de influência, entrar pela porta, cruzando a fronteira do exterior e do interior, ter um teto, sentir-se abrigado e à sombra, reconhecer a escuridão como parte desse mesmo abrigo mas mesmo assim buscar o contacto com a luz, sentir a sensação de segurança, isolamento e intimidade que determinado aposento ou ponto de convergência da arquitetura nos oferecem como a cama ou a lareira e, ao mesmo tempo, procurar novamente o contacto com o exterior e a paisagem ao olhar pela janela.[350]

---

347 KRAUSS, Rosalind, *A escultura no campo ampliado*, In: *Revista Gávea*, nº. 1, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1984, p. 129.
348 NEUTRA, Richard, 1920, apud NEUTRA, Dione, *Promise and Fulfilment*, In: MALECHA, Marvin J., *Richard Neutra: Vida y Forma*, In: Conferencia, Actos Comemorativos do Nascimento de Richard Neutra, Encontro de Arquitectos e Professores na Universidad Politécnica de Catalunya, 1992, p. 2.
349 PALLASMAA, Juhani, *A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura*, In: NESBIT, Kate (org.), *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995*, 2ª ed., Cosac Naify, São Paulo, 2008, p. 487.
350 Ibidem.



Imagem_154: Igreja na Água, Tadao Ando, Tomamu, Hokkaido, Japão, 1988.
http://arquitecturaycristianismo.com/2012/09/23/la-iglesia-del-agua-de-tadao-ando/ (acedido a 13.09.2015).



Imagem_155: Piscinas das Marés, Siza Vieira, Leça da Palmeira, Porto, Portugal, 1966. ©Kai
https://www.flickr.com/photos/97222332@N00/2325187636/in/photostream/ (acedido a 24.03.2015).

São essas algumas das experiências que interessam ser recordadas como fundamentais da vivência do lugar e da arquitetura. A sua sobrevivência ao longo dos tempos confere-lhes veracidade e, por isso mesmo, não devem ser descuradas nas expressões atuais. Contudo, esta relação só poderá subsistir se existir uma conjugação entre as referências e as influências, entre a história e o progresso contemporâneo. Não poderá ser um processo de total descontextualização ou retrocesso mas, sim, um acordo com as premissas da arquitetura do presente. Trata-se de uma readaptação destas formas, atributos e particularidades a uma realidade atual. *"(...) la imagineria reelaborada, estilizada, de cualquier momento de la historia de la arquitectura. No se trata de un historicismo. Tampoco de un fácil mercado de elementos significantes. Es una elaborada operación en la que el sujeto y desde si mismo establece el sentido radical de la diferencia, la moderna distancia entre el presente y cualquier pasado, y la elaborada figuración de una repetición que quiere evocar un imposible mundo permanente de lo esencial arquitectónico."*[351]

Pensar a arquitetura como atividade necessária à condição do homem, é algo essencial e primário, restringindo-se ao encontro entre a natureza e os materiais, a forma e a conceção básica do abrigo. Embora na atualidade a arquitetura aspire a uma autonomia com base em qualidades singulares e específicas, os seus princípios fundamentais universais mantêm-se imutáveis, resultado da sua constante evolução. Desta forma, a sua completa ruptura e reinvenção, com vista a momentos atemporais, singulares e fugazes, apenas iria destruir todo o esquema lógico que temos vindo a criar ao longo da história. Tal como afirma Louis Kahn *"When the work is completed, the beginning must be felt."*[352] Assim sendo, é, por isso, importante contrabalançar a novidade e a tecnologia com a consistência das formas e dos valores do passado, respostas a condicionantes que não deixam de ser atuais, uma vez que *" (...) architecture cannot be reinvented; it must evolve (...)"*[353] É por isso importante que numa altura de tanta proliferação de ideias, conceitos e imagética, nos detenhamos por um momento para ponderar, comedir e refletir sobre as origens da arquitetura, que estão intimamente ligadas às necessidades mais básicas do homem, e, por isso mesmo, se apresentam como as mais essenciais e verdadeiras, e realmente intemporais.

[351] SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias: topografia de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 123, 124.
[352] KAHN, Louis *apud* CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, 1995, p. 63.
[353] CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, 1995, p. 63.



Imagem_156: Miradouro de Aurland, Saunders arkitektur, Wilhelmsen arkitektur, Aurland, Noruega, 2005. http://architizer.com/projects/aurland-look-out/ (acedido a 14.09.2015).

2.3.4. Natureza como presença e estímulo

> *"A beleza da natureza toca-nos como algo grande que nos transcende. O homem vem da natureza e a ela torna. Tomamos consciência de uma ideia da proporção da nossa vida na imensidade da natureza quando encontramos uma paisagem bonita que não domesticámos nem ajustámos à nossa medida. Sentimo-nos em boas mãos, humildes e orgulhosos ao mesmo tempo. Estamos na natureza, nesta moldura grande que, no fundo, não percebemos e que agora, no momento da experiência acrescida, também não precisamos de perceber, porque sentimos que nós próprios fazemos parte dela."*[354]

Quando se acreditava que o mundo era plano, as pessoas sentiam-se seguras com a terra como espaço definido. Construíam e usavam as dimensões em relação a este espaço que consideravam como *"raum"*, e dentro dele construíam o seu*"room"* que os protegia das forças naturais contidas no primeiro, num diálogo compreensivo e evocando uma existência interna. *"The house was geographically dependent. Its location was defined by gifts from land and sea. (...) The house was part of an activity. It had a purpose, an importance (...) was native to the earth."*[355] Contudo, hoje em dia, a arquitetura como resposta às condicionantes do meio já foi estabelecida como uma condição intrínseca. O homem aprendeu a proteger-se, a coexistir e a tirar partido das suas forças, e essa atitude é o reflexo das formas arquitetónicas desenvolvidas ao longo da história. Atualmente, a procura por segurança, por exemplo, está automaticamente ligada a elementos mais singulares, como os passeios ou os muros e vedações das habitações. A arquitetura como função protetora face ao meio natural é tão intrínseca e garantida que deixa de ser uma prioridade e a razão da sua materialização. Aliada ao gradual crescimento das cidades, esta ganha um outro significado, oferecendo proteção intencional do próprio meio urbano, ao invés da imprevisibilidade das condições naturais como antigamente. Além disso, os técnicas e o os processos de universalização facilitaram o desenraizamento do edifício em relação ao contexto onde se insere.

A relação que procuramos com a natureza já não é exatamente a mesma, adquiriu um novo significado. Em vez de força temida, a natureza passa a ser uma fonte de admiração e de inspiração que detém um sentido estético e háptico extremamente aprazível. Somos seduzidos pois gostamos de sentir as suas qualidades orgânicas em bruto, as suas formas tão naturalmente plásticas, e um erotismo à vez imponente e intimista, que convida à vida. Esta mentalidade é influenciada em parte pela cultura dos dias de hoje que, ao promover a urbanidade, a tecnologia, a instantaneidade, apresenta, como consequência, valores e princípios que se esmorecem, fragilizando a relação do homem com o mundo e afastando-o progressivamente do contexto

354 ZUMTHOR, Peter, *Pensar a Arquitectura*, 2ª ed. ampliada, Gustavo Gili, Barcelona, 2009. p. 73.
355 FJELD, Per Olaf, *The fall of horizon*, In: NORBERG-SCHULZ, Christian, POSTIGLIONE, Gennaro, *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*, The Monacelli Press, New York, 1997, p. 256.



Imagem_157: Capela de Santa Maria degli Angeli, Monte Tamaro, Ticino, Suíça, 1996. (acedido a 29.06.2015). https://eliinbar.files.wordpress.com/2011/07/dscf0398.jpg



Imagem_158: Museu do Côa, Camilo Rebelo e Tiago Pimentel, Foz Côa, Portugal, 2009. ©Camilo Rebelo. http://www.camilorebelo.com/ (acedido a 22.08.2015).

natural. Não é por acaso que sentimos um grande conforto ao nos reconectarmos com a natureza, ao nos deixarmos deslumbrar por uma paisagem imponente, ao experimentarmos os cheiros calmantes campestres, ao adormecermos tranquilamente debaixo da sombra das árvores, o som ininterrupto das marés, a temperatura do sol e da água no nosso corpo; todas estas sensações são reminiscências que o nosso corpo reconhece e procura constantemente.

"The premise is simply that the co-presence of the so-called natural and the so-called man-made leads to a feeling or an aesthetic presence that is diferent from, and usually greater than, the presence of either of these others existing in isolation."[356] Neste sentido, é compreensível a vontade de atingir estas qualidades através do projeto de arquitetura, ao tentar dar forma a uma obra que não ofereça somente uma resposta pragmática à envolvente, como a simples forma de fixação ao terreno ou uma paisagem enquadrada por uma janela, mas, igualmente, que se deixe contaminar pelos atributos e propriedades naturais do lugar e que, ao mesmo tempo, seja delas manifesto. É a arquitetura como ode, que enaltece, e valoriza, resultado do diálogo de apropriação entre o arquiteto e a natureza e que partilha a experiência com o utilizador, direcionando-o e guiando-o consoante a sua intenção.

Tanto a Ruta del Peregrino no México como as Tourist Roads na Noruega são constituídos por uma série de obras e expressões de pequenas dimensões que têm como intuito exacerbar as qualidades naturais de cada lugar onde atuam, de modo a que as pessoas possam ter uma relação mais direta com certos elementos naturais e características da paisagem que poderiam não acontecer ou passar despercebidas se estas estruturas complementares não existissem. Assim, estas intervenções atuam como marcos de chegada e pontos de reconhecimento, situação mais explícita na Ruta del Peregrino onde estas adquirem uma função clara de orientação na medida em que guiam e pontuam o caminho das pessoas em peregrinação.

Em exemplos singulares como é o caso da Capela de Santa Maria degli Angeli, de Mário Botta, esta relação com a paisagem é também exacerbada. A forma como a igreja se apropria da envolvente e a articulação organicista exímia entre o construído e o natural, estabelece à partida um forte impacto com o visitante que encontra no tema do percurso uma experiência por antecipação. A capela, encrustada segundo as linhas do declive, oferece, na sua cobertura, uma longa *"promenade"* exterior que culmina num miradouro que estabelece uma relação panorâmica direta com a vasta paisagem. Uma sensação semelhante pode ser vivida no Museu do Coa, de Camilo Rebelo, onde toda a cobertura do edifício atua como miradouro percorrível e livre para a paisagem.

[356] TREIB, Marc, *Settings and Stray Paths, Writings on Landscape and Gardens*, Routledge, London, 2005, p. 29.



Imagem_159: Santuário de Estanzúela, Ai Weiwei/Fake design, Ruta del Peregrino, Jalisco, México. ©Iwan Baan; http://www.uncubemagazine.com/uncube/magazine/6934589/DATA/IMAGES/ruta_pelegrino_12.jpg (acedido a 13.09.2015).

Se houver uma combinação e um equilíbrio adequados entre estes dois elementos -o natural e a abstração - pode gerar o que Marc Treiber descreve como *"emoção estética"* ou *"presença"*. Da mesma maneira, refere que, salvo exceções, dificilmente se consegue descobrir esta sensação na natureza intocada, e menos ainda na arquitetura. Enquanto muitos preferem ver estes domínios separados, o facto de o homem ser também parte da natureza, pressupõe que este demarque igualmente a sua presença, que efectivamente se diferencia das outras espécies, O ser humano busca incessantemente a *"ordem"* como forma de conforto psicológico, sendo essencial, por isso, que no confronto de formas tão distintas exista uma empatia entre eles que lhes permita criar um diálogo estimulante, que as vincule mas que ao mesmo tempo as deixe subsistir como entidades independentes. Essencialmente, *"If the primary structural properties are respected, the general atmosphere or 'Stimmung' will not et lost. It is this Stimmung which first of all ties man to 'his' place and strikes the visitor as a particular local quality."*[357]

A relação da obra com o sítio é, assim, de extrema importância, e embora frequentemente, quando nos deparamos com uma vasta paisagem inóspita, esta, devido à sua dimensão, predomine sobre o edifício, é preciso ter em conta que, mesmo uma arquitetura de pequenas dimensões, ao criar um novo lugar, pode ter potencial para destruir toda uma relação harmoniosa e ponderada. Hoje em dia, a ânsia de fazer valer e exaltar o poder da forma é tão ambiciosa que, frequentemente, o sentimento de equilíbrio é abandonado. Assim, se inserido numa praça ou numa rua, o edifício ou objeto arquitetónico consegue de certa forma sobreviver, fazendo-se valer da forte estrutura urbana para o amparar, numa paisagem inóspita o mesmo não acontece. Perdem-se um e outro por ausência de relações corretas entre ambos, tanto o edifício, como o excerto de paisagem que acaba por ser vítima do narcisismo da arquitetura, resultando numa oportunidade única desperdiçada. Igualmente, é erróneo se o edifício confia que, independentemente do que edifica, a paisagem vai ser o amparo da sua forma. Podendo funcionar em termos visuais, presencialmente não convence.

Do mesmo modo, subjugar a arquitetura à paisagem é, de certo modo, fugir a um problema. Sobre esta questão do ato de projetar em contextos naturais, a aproximação por parte de Álvaro Siza reflete-se num ato formalmente assumido porém circunstancial. *"O que é obra do homem não é natural (...) penso que deve haver uma certa distância entre o que é natural e o que é feito pelo homem. Mas o diálogo entre os dois é também necessário. A arquitetura provém de formas naturais, mas elas por sua vez transformam a natureza (...) O que conta é o modo como a geometria se confronta com os elementos naturais, e como a paisagem é transformada."*[358]

[357] NORBERG-SCHULZ, Christian, POSTIGLIONE, Gennaro, *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*, The Monacelli Press, New York, 1997, p. 180.
[358] SIZA, Álvaro, *apud* JODIDIO, Philip, Álvaro Siza, Tachen, Köln, 1999, p. 15.



Imagem_160: Casa Malaparte, Adalberto Libera, Capri, Itália, 1937.
http://blerimlutolli.weebly.com/untitled.html (acedido a 14.09.2015).



Imagem_161: Atlier Bardill, Valerio Olgiati's, Scharans, Suiça, 2007. ©Sander Luckers.
http://architectureau.com/articles/valerio-olgiati-and-unclaimed-meaning/ (acedido a 12.09.2015).

Na Piscina das Marés, Siza articula o espaço e trabalha as formas de maneira indivisível das pré-existências naturais. *"No exterior, integrando os rochedos existentes nas formas das piscinas, leva o visitante a interrogar-se sobre a sua percepção do natural e do construído."*[359]um pequeno lago originado nas formações rochosas, transformou-se assim num lugar concreto através de uma melhor definição geométrica, conservando no entanto a sua essência original. Tal como Siza afirma *"não toquei nos rochedos, apenas acrescentei qualquer coisa que se pudesse reconhecer como não natural."*[360] revelando um cruzamento benigno entre geometrias naturais e artificiais. Somente os muros de betão se assumem como entidades fortes, funcionando como os elementos que estruturam todo o projeto e servem como transição de cenários. Assim, é necessário percorrer a obra para a descobrir progressivamente, já que da marginal a presença das piscinas é pouco percetível. Uma promenade architecturale[361] que propositadamente esconde e encerra para de seguida revelar uma cena completamente distinta, obrigando o usuário a movimentar-se e viver a obra para a assimilar na sua íntegra.

Sou Fujimoto apresenta uma metáfora sobre a experiência do *"ninho"* e da *"caverna"* na construção de lugar em arquitetura. Tanto um como outro são formas primárias de abrigo. O ninho é um lugar essencialmente funcional, feito propositadamente para atender ao conforto dos seus habitantes. A caverna, por seu lado, é algo que já existe, uma formação natural com inúmeras configurações inalteráveis, independentemente ou não da presença do homem. À partida, não está preparada para ser habitada. No entanto, quando entra neste espaço, o homem assimila e adapta-se ao ambiente, interpretando as diferentes escalas e as variações geográficas em seu proveito e redescobrindo, gradualmente, como habitar essas deformidades. *"(...) these depressions appear appropriate for sleeping; the height here is compatible for dining; or, these alcoves can be small private spaces. In other words, a cave is not functional but heuristic."*[362]

Corbusier, ao proclamar o seu sistema Dom-ino, imaginou um ninho para habitar, um lugar construído para agradar confortavelmente a todos os homens. Pelo contrário, a caverna é algo existente, que o homem transforma no *"seu"* lugar consoante as condicionantes, e onde é possível criar uma identidade. E como não é previsível, antecipa frequentemente novas descobertas e leva a uma experiência mais rica e estimulante, em conformidade com o que o rodeia. *"It is not organized in the name of functionalism but by place-making that encourages people to seek a spectrum of opportunities. Instead of oppressing functions, a cave is a provocative*

359 JODIDIO, Philip, Álvaro Siza, Tachen, Köln, 1999, p. 15.
360 SIZA, Álvaro, *apud* JODIDIO, Philip, Álvaro Siza, Tachen, Köln, 1999, p. 17.
361 O conceito moderno de *promenade architecturale* é da autoria de Le Corbusier que utilizou a expressão para descrever a experiência de caminhar em duas das duas obras, a Maison La Roche (1923) e a Villa Savoye (1929-31), usada pela primeira vez no livro *"Ouvre Compléte 1910-1929"*.
362 FUJIMOTO, Sou, *apud El Croquis, Sou Fujimoto 2003-2010*, n.º 151, El Croquis Editorial, Madrid, 2009, pág. 198.



Imagem_162: VM Houses, Moutain Dwellings, PLOT (BIG+JDS), Ørestad, Copenhaga, Dinamarca, 2005-2008. ©BIG. http://www.big.dk/#projects-mtn (acedido a 25.05.2015).



Imagem_163: Norwegian Wild Reindeer Pavilion, (Tverrfjellhytta), Snøhetta, Hjerkinn, Dovre, 2011. ©Ketil Jacobsen http://www.archdaily.com/180932/tverrfjellhytta-snohetta (acedido a 25.08.2015).

and unrestricted milieu. Neither purely natural, nor purely artificial (….) between artifice and nature."[363]

Ao projetar para determinado sítio, estamos não só a agir em conformidade e respeito com o lugar, mas também a criar algo que absorve as suas qualidades. É neste processo de explorar, experimentar e acomodar que se cria uma arquitetura com um sentido de pertença, e que faz dela uma experiência enraizada e autêntica, capaz e ser relembrada pela sua singularidade. Esta aproximação não é, por isso, restritiva, abrindo inúmeras opções, somente divagando entre uma posição que não é totalmente submissa ao natural, nem totalmente rendida ao abstrato.

Na Escandinávia, as obras criam vínculos diretamente com as forças naturais, quase sem intermédios referenciais. Na Noruega, por exemplo, todos os edifícios têm que lidar com a natureza em bruto, já que a tradição urbana é praticamente inexistente. Se o edifício se esconde, se expressa, se revela e ataca a paisagem, ou segue os modelos vernaculares, tudo depende da situação. Não existe um modelo pré-definido e tudo deriva da relação com o contexto próximo e da leitura que é feita no sitio, atendendo ao que pede o lugar. Talvez por isso muitos arquitetos se concentraram na arquitetura de construção e detalhe, como foi o caso de Asplund.[364] No entanto, ao juntar tudo, a obra não transmite uma história concreta. É essa excessiva pormenorização que levou a arquitetura escandinava a encontrar sentido de duas formas: extrair sentido da natureza, ou, como é o caso da Dinamarca, através de fortes conceitos, muitas vezes perdendo-se na auto-justificação. Pelo contrário, na Noruega encontram-se alguns dos mais bem sucedidos casamentos entre abstração e natureza, como é o caso das Tourists Roads já referidas, tendo como exemplo obras como Norwegian Wild Reindeer Pavilion, de Snøhetta, Miradouro de Aurland, de Saunders arkitektur e Tungeneset dos CODE.

Depois da natureza ser entendida como metáfora da criação de abrigo, agora passa a ser lida essencialmente como *"presença"* emotiva: *"(...) a criação arquitetónica nasce de uma emoção, a emoção provocada por um momento e por um lugar (...) o projecto e a construção exigem dos autores que se libertem dessa emoção num progressivo distanciamento transmitindo-a inteira e oculta."*[365] O seu grande interesse advém, igualmente, da constante procura por este retorno do homem à natureza, mais evidente na tendência atual para escapatórias turísticas mais isoladas e íntimas, onde este necessita de se reconectar com a natureza de forma mais privada e visando um impacto reminiscente e poético.

363 FUJIMOTO, Sou, *Primitive Future*, Contemporary Architect's Concept Series 1, INAX, Tokyo, 2008, pág. 24.
364 FEHN, Sverre, *The dream of great construction*, In: NORBERG-SCHULZ, Christian, POSTIGLIONE, Gennaro, *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*, The Monacelli Press, New York, 1997, p. 249.
365 SIZA, Álvaro, apud MENDES, Manuel, *terra quando a vejas, casa quanto baste*, In: *Só nós e Santa Tecla, Equações de Arquitectura*, 1ª edição, Dafne Editora, Porto, 2008, p. 138,139.



Imagem_164: Miradouro de Gudbrandsjuvet, Jensen & Skodvin Arkitektontor, Norddal, Noruega, 2007. ©Magne Flemsæter.
http://norskform.no/Global/Pressebilder/Detour/Gudbrandjuvet.%20Foto%20Magne%20Flems%C3%A6ter.jpg (acedido a 22.09.2015).

Deste modo, a relação da arquitetura com a paisagem natural deve ser igualmente um processo heurístico, onde diferentes contextos e condições naturais conseguem estimular diferentes respostas arquitetónicas, de forma a criar uma *"presença"*, numa atmosfera de conjunto mais dinâmica e aliciante do que os próprios elementos isolados. *"Essencial for the poetic line, however, is the idea that architeture should satisfy the instinctive and psycological needs of humanity. At the same time, it should function as a work of art, reinforcing the relationship with the site and with the people who inhabit it."*[366] Ao invés de *"ninhos"*, a arquitetura do presente e do futuro necessita de mais *"cavernas"*, mediadoras entre a abstração e a natureza.

366 ELLEFSEN, Karl Otto, *A current of poetic modernism*, In: NORBERG-SCHULZ, Christian, POSTIGLIONE, Gennaro, *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*, The Monacelli Press, New York, 1997, p. 249.



Imagem_165: Ivar Aasen-tunet, Sverre Fehn, Ørsta, Noruega, 2009. ©David Borland.
http://www.aasentunet.no/filestore/Ivar_Aasen-tunet/Aasen-tunet/Bilete_fr_Aasen-tunet/David_Borland/71627A.jpg.jpg?size=1000x0 (acedido a 25.05.2015).

2.3.5. Arquitetura frágil

> *"O mundo real é complexo e contraditório. No cerne da criação arquitetónica está a transformação da concretude do real, por meio de uma lógica transparente, em uma ordem espacial. Não se trata de uma abstração que suprime, mas de uma tentativa de organizar o real em torno de um ponto de vista intrínseco para ordená-lo mediante o poder de abstração. O ponto de partida de um problema arquitetónico – seja o lugar, a natureza, o estilo de vida ou a história – se expressa nessa evolução para o abstrato. Somente um esforço dessa natureza é capaz de produzir uma arquitetura rica e variada."*[367]

Este texto é um excerto de um artigo de Tadao Ando intitulado *"Por novos horizontes na arquitetura."*, cujo título faz referência ao manifesto de Le Corbusier, e onde a palavra *"horizontes"* revela uma necessidade de ampliação de perspetivas. Alguns anos depois, constatamos que os horizontes que Tadao Ando nos fala não foram plenamente alcançados, pelo menos de uma forma generalizada. Embora a tendência seja navegarmos na direção oposta há arquiteturas que se destacam por não seguirem esse rumo.

Qualquer projeto de arquitetura constitui um distúrbio. Do mesmo modo que pode adquirir a conotação negativa que frequentemente lhe está subjacente, o distúrbio pode também ser benéfico e uma alternativa adequada ao lugar. Enquanto que o processo corrente de projeto parte frequentemente de uma conceptualização da obra, uma ideia e forma geral, chegando, por fim, ao detalhe e ao tratamento de momentos específicos, uma arquitetura háptica utiliza muitas vezes o processo inverso. Com efeito, partindo de experiências reais e de uma multitude de sensações, vai criando, gradualmente, o objeto a partir dessas ideias fragmentárias, até chegar à forma arquitetónica pretendida. *"(...) haptic and multi-sensory architecture makes the experience of time healing and pleasurable. This architecture does not struggle against time, it concretizes the course of time and makes it acceptable. It seeks to accommodate rather than impress, evoke domesticity and comfort rather than admiration and awe."*[368]

O resultado final é, assim, uma totalidade de intenções e de apropriações do arquiteto em relação a experiências de determinado ambiente ou lugar, materializando-se em obras que, à primeira vista (quando por exemplo se olha para a planta), poderão parecer fragmentadas, desarticuladas ou mesmo aleatórias. Evidentemente, as verdadeiras qualidades do projeto não se confinam apenas a uma planta clara, geometrizada e simétrica, emergindo, sim, da experiência sensorial

---

[367] ANDO, Tadao, *Por novos horizontes na arquitetura*, In: NESBIT, Kate (org.), *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995*, 2ª ed., Cosac Naify, São Paulo, 2008, p. 495.
[368] PALLASMAA, Juhani, *Hapticity and Time - notes on fragile architecture*, In: *The Architectural Review*, vol. 207, nº. 1239, London, Maio 2000, p. 80.



Imagem_166: Igreja da Comunidade de Knarvik, Reiulf Ramstad Arkitekter, Knarvik, Noruega, 2014. ©Reiulf Ramstad Arkitekter
http://architecture.mapolismagazin.com/reiulf-ramstad-arkitekter-community-church-knarvik-knarvik (acedido a 22.08.2015).



Imagem_167: Casa Ktima, Camilo Rebelo e Susana Martins, Antiparos, Grécia, 2014. ©Danilo Scarpati.
http://www.thegreekfoundation.com/architecture/ktima-house-in-antiparos-by-camilo-rebelo-susana-martins (acedido a 17.07.2015).

das condicionantes reais que servem como impulso à imaginação do arquiteto. Esta abordagem mais específica, resultado de encontros e confrontos empáticos do corpo humano com a natureza e o mundo, ao invés da simples utilização de meras formas tipificadas, é o que Pallasmaa descreve como uma *"arquitetura frágil"*[369]. De estrutura fraca e com uma articulação formal dinâmica subjacente ao lugar, *"(...) the architecture of weak image is contextual and responsive (...) grows and opens up, instead of the reverse process of closing down from the concept to the detail."*[370] Este conceito é também defendido por Ignasi Solà Morales, apelidando esta formalização como uma *"arquitetura débil"*. *"También hay una arquitectura intempestiva (...) presentándose desde la singularidad de un acontecimiento. (...) 'Debilidad' que no tiene nada que ver con poca capacidad para manifestar las condiciones del mundo y la cultura contemporáneas. (...) No hay ninguna pretensión de fijar un procedimiento (...) sus formas son expresión de una arquitectura que se produce 'ex novo' en cada ocasión. Lo que provoca admiración, es decir sorpresa (...) la novedad provisional de cada proyecto."*[371]

Esta assunção é assim uma tentativa de agrupar e definir num conceito esta tendência atual, detendo, contudo, grandes semelhanças com alguns aspetos da vertente do regionalismo crítico defendida por Kenneth Frampton. *"a criação arquitectônica funda-se na ação crítica. Nunca se resume a um método para a solução de problemas (...) supõe a contemplação das origens e da essência dos requisitos funcionais de um projecto e a subsequente determinação dos seus problemas essenciais. Somente dessa maneira o arquiteto pode manifestar na arquitetura o caráter de suas origens:"*[372] De facto, esta citação de Tadao Ando, inserida no contexto do regionalismo crítico, poderia igualmente enquadrar-se nesta tendência atual. A Igreja da Comunidade de Knarvik de Reiulf Ramstad Arkitekter (2014) e a Casa Ktima de Camilo Rebelo (2014) são dois exemplos de arquiteturas em contextos completamente distintos mas que ambas procuram a sua imagem arquitetónica em elementos característicos de cada zona (as Stave Kirke e a tradição construtiva vernacular grega) para criar expressões contemporâneas singulares que conseguem manter um vínculo com a identidade do lugar.

A perfeição utópica dá lugar a uma imagem vulnerável, mais humana. *"Authentic architectural experiences have more the essence of a verb than a noun."*[373] Pallasmaa apresenta esta analogia no sentido em que não se retém somente a imagem de um determinado elemento, mas vive-se o mesmo; não é só um conceito, mas também

369 PALLASMAA, Juhani, *Hapticity and Time - notes on fragile architecture*, In: *The Architectural Review*, vol. 207, nº. 1239, London, Maio 2000, p. 81.
370 Ibidem.
371 SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias: topografia de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 96, 97.
372 ANDO, Tadao, *Por novos horizontes na arquitetura*, In: NESBIT, Kate (org.), *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995*, 2ª ed., Cosac Naify, São Paulo, 2008, p. 494.
373 PALLASMAA, Juhani, *Hapticity and Time - notes on fragile architecture*, In: *The Architectural Review*, vol. 207, nº. 1239, London, Maio 2000, p. 81.

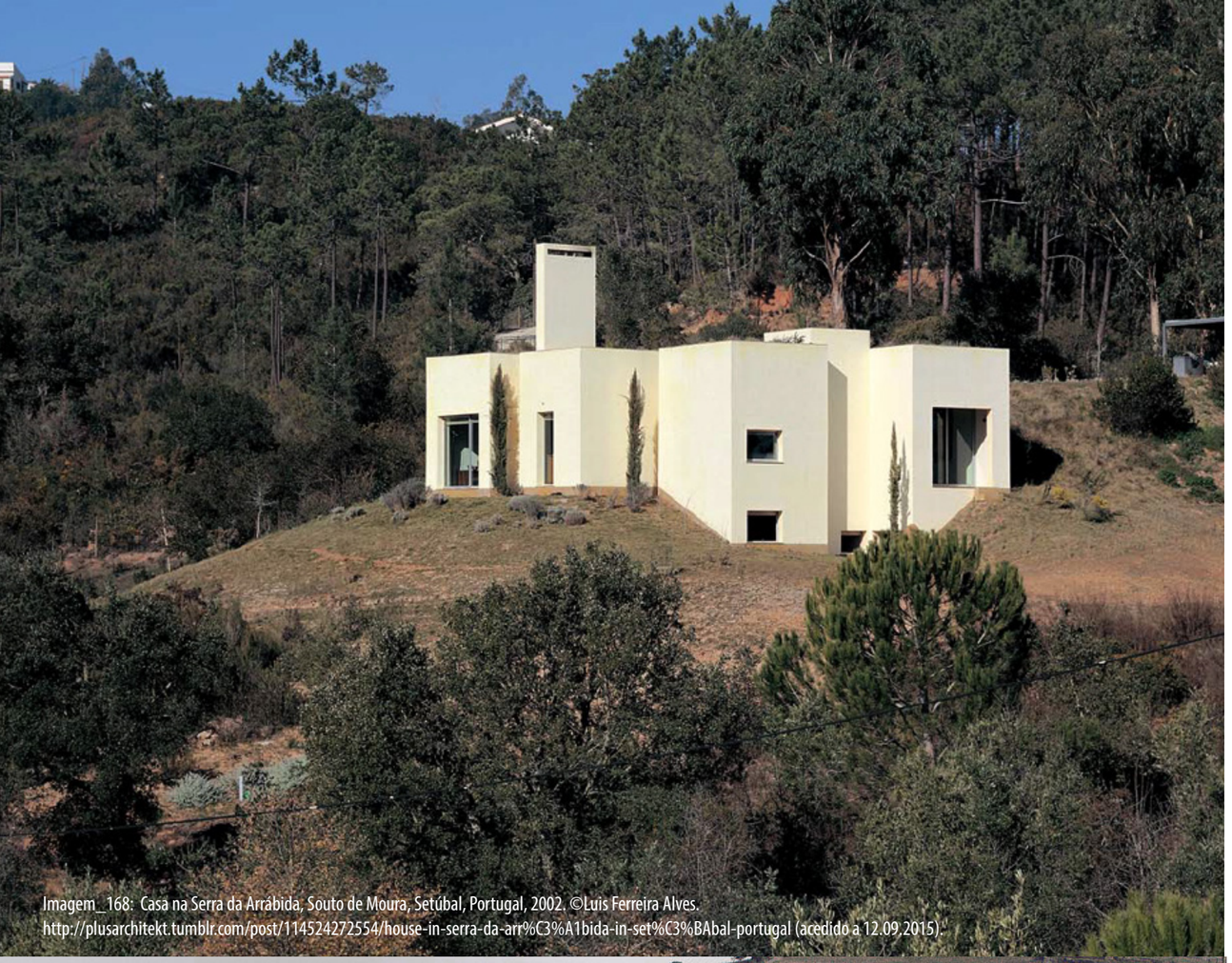


Imagem_168: Casa na Serra da Arrábida, Souto de Moura, Setúbal, Portugal, 2002. ©Luis Ferreira Alves.
http://plusarchitekt.tumblr.com/post/114524272554/house-in-serra-da-arr%C3%A1bida-in-set%C3%BAbal-portugal (acedido a 12.09.2015).



Imagem_169: Adega da Quinta do Vallado, Guedes + De Campos, Vilarinho dos Freires, Peso da Régua, Portugal, 2011. ©Fernando Guerra.
http://guiastecnicos.turismodeportugal.pt/pt/contemporaneo/ver/Adega-da-Quinta-do-Vallado (acedido a 26.08.2015).

uma ação. Entrar por uma porta e experiênciar a escuridão interior, olhar através de uma janela e sentir a tensão entre o interior e o exterior, saborear a atmosfera gerada pela entrada da luz e observar as suas nuances ou como se altera com o passar das horas, deslizar a mão por uma superfície rugosa, até sentir a mudança da textura, todas estas são experiências e encontros arquitetónicos concretos. Experiências fenomenológicas que resultam, em parte, da transformação das propriedades da natureza por meio de uma abstração, modificando o seu significado. *"The moment that nature enters into a relationship with architecture, it becomes no longer whole. It changes its appearance and is reduced to elements (…) nature, which up to that point had remained definite, becomes, through its resonance with the geometry embodied in the architecture, an abstraction."*[374] Assim, tal como Tadao Ando refere *"(…)os materiais arquitetónicos não se reduzem à madeira e ao concreto, que têm formas tangíveis, mas vão além ao incluir a luz e o vento [entre outros], que apelam aos nossos sentidos (…)."*[375]As qualidades naturais são assim filtradas e materializadas através do espaço arquitetónico e da perceção de cada um, deixando de pertencer a uma condição em bruto, para atuar como uma presença e determinar uma atmosfera específica e intrínseca ao ato da experiência de cada projeto. *"Quando a água, o vento, a luz, a chuva e outros elementos naturais são abstraídos na arquitetura, esta se transforma em um lugar no qual as pessoas e a natureza se defrontam em permanente estado de tensão. Creio ser esse sentimento de tensão que poderá despertar as sensibilidades espirituais latentes no homem contemporâneo."*[376] Sverre Fehn refere também este processo como sendo uma paralisação das forças da natureza pelo arquiteto, tornando-as compreensíveis ao homem, revelando as suas potencialidades adormecidas ou escondidas, tornando-se capazes de expressar o seu significado próprio.[377]

Para além desta abstração, a presença da arquitetura cria, inevitavelmente, uma nova paisagem. Isso implica que a arquitetura consiga perceber o que *"pede"* o sitio, ou seja, a lógica e a essência intrínseca ao contexto ou à criação de lugar. As características formais e naturais, as tradições culturais, o clima, os padrões de vida, as transformações atmosféricas ao longo do tempo, a história, entre outras, são fatores determinantes para a compreensão. O arquiteto deve ser capaz de perceber estes fatores e de que forma uma arquitetura consegue, para além de preservá-los, exacerbá-los e fazer deles manifesto na sua obra, sem propriamente recorrer a sentimentalismos, mas sim transformar o lugar através de um processo abstrato

374 ANDO, Tadao *apud El Croquis, Tadao Ando, 1983-1993*, n.º 44+58, El Croquis Editorial, Madrid, 1996, pág. 75.
375 ANDO, Tadao, 1982, *apud* FRAMPTHON, Kenneth, *Perspectivas para um regionalismo crítico*, In: NESBIT, Kate (org.), *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995*, 2ª ed., Cosac Naify, São Paulo, 2008, p. 517.
376 ANDO, Tadao, *Por novos horizontes na arquitetura*, In: NESBIT, Kate (org.), *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995*, 2ª ed., Cosac Naify, São Paulo, 2008, p. 497.
377 GIARDIELLO, Paolo, *Building with Light: Between Shadow and Light in the Museums of Sverre Fehn*, In: NORBERG-SCHULZ, Christian, POSTIGLIONE, Gennaro, *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*, The Monacelli Press, New York, 1997, p. 265.



Imagem_170: De Lemos, Atelier Carvalho Araújo, Passos do Silgueiros, Viseu, Portugal, 2012. ©Hugo Carvalho Araújo. http://www.archdaily.com/425440/de-lemos-carvalho-araujo-arquitectura-e-design (acedido a 12.09.2015).



Imagem_171: Termas Geometricas, German del Sol, Coñaripe, Chile, 2009. ©Isaías Mor-s https://www.flickr.com/photos/97037571@N07/15212769615 (acedido a 13.09.2015).

que tenha a capacidade de ser compreendido e sentido *"universalmente"*, como é o caso da Adega da Quinta do Vallado, Guedes + De Campos (2011), e da Casa na Serra da Arrábida de Souto de Moura. *"Es la fuerza de la debilidad. Aquello que el arte y la arquitectura son capaces de producir precisamente cuando no se presentan agresivas y dominantes, sino tangenciales y débiles."*[378]

A força da arquitetura frágil advém, igualmente, de uma consciência e de um entendimento das nossas condicionantes existenciais. O processo de envelhecimento é, assim, inerente à obra, sendo, por isso, encarado como uma inevitabilidade temporal caracterizadora e expressiva do projeto. *"Geometry and formal reduction serve the heroic and utopian line of architecture that rejects time, whereas materiality and fragile form evoke a sense of humility and duration."*[379] A imagem inicial vai-se erodindo, os materiais alteram-se e misturam-se com a envolvente, a natureza toma conta da forma inicial, e o edifico entra num processo de transformação, onde *"the arrogance of the perfection is replaced by a humanizing vulnerability."*[380]

Uma arquitetura frágil oferece margem para o erro. *"Imperfection is in some sort essential to all that we know of life.(...) Nothing that lives is, or can be, rigidly perfect (...) And in all things that live there are certain irregularities and deficiencies, which are not only signs of life but sources of beauty"*[381] Assim, também afirmava Alvar Aalto, quando dizia que *" (...) architecture always contains a human error, and in a deeper view, it is necessary; without it, the richness of life and its positive qualities cannot be expressed"*[382]. Seguindo a lógica da sua arquitetura, Alvar Aalto valida as descontinuidades e imprevistos resultantes da sua relação com a natureza, ao invés de impor uma imagem unificadora racional e perfeccionista. Por esta razão é facilmente compreensível porque nutrimos alguma simpatia e atração por imagens e estéticas primitivas, ingénuas, naturais ou mesmo toscas. *"The pleasurable experience of vernacular settings arise from a relaxed sense of appropriateness, causality and contextuality rather than any deliberate aspiration for preconceived beauty."*[383]

Pelo contrário, uma arquitetura tipificada de sólido teor conceptual, assente numa forte imagem, tem uma tolerância mínima a variáveis e à diversidade, estando inevitavelmente dependente e vulnerável à passagem do tempo, sendo obrigada a simplificar e condensar em prol de um forte impacto. *"Strong image is often reached by means of severe censoring and suppression; the clarity of the image*

---

378 SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias: topografia de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 76.
379 PALLASMAA, Juhani, *Hapticity and Time - notes on fragile architecture*, In: *The Architectural Review*, vol. 207, nº. 1239, London, Maio 2000, p. 82.
380 Ibidem.
381 RUSKIN, John, 2013, *apud* Idem, p. 83.
382 AALTO, Alvar, 1997, *apud* Ibidem.
383 Idem, p. 84.



Imagem_172: Capela Bruder Klaus, Mechernich, Alemanha, 2007. ©Tim Van De Velde
http://www.tvdv.be/features/aaabruderklausfeldkapelle/ (acedido a13.09.2015).



Imagem_173: Tadao Ando, Chichu Art Museum, Naoshima, 2004.
http://www.angloitalianfollowus.com/the-beneath-the-earth-art-of-chichu-art-museum-naoshima (acedido a 10.05.15).

frequently contains hidden repression"[384] Não se pretende, no entanto, generalizar e, muito menos, incriminar a arquitetura de uma forte componente formal. Peter Zumthor, Steven Holl, Luis Barragán, Tadao Ando entre outros, são alguns arquitetos que conseguem conjugar eximiamente uma forte imagem conceptual, aliada a uma sensualidade háptica. O que aqui se critica é somente uma formalização exclusivamente visual, com intuito de alcançar a aceitação através de um forte impacto e uma estetização irrepreensível.

"La arquitectura mas sensible de este momento ya no es la expresión de un proyecto colectivo en el que los valores de racionalidad, progreso o emancipación colectiva se transmiten al paisaje urbano sino solo la modesta presencia de discursos particulares que exponen públicamente lo que solo debería ser considerado como experiencia privada, pero que, en el declinar de los grandes proyectos y sistemas, se convierte en el último reducto de una débil pero respetable veracidad."[385] Cabe, assim, à arquitetura *"frágil"* o papel de oferecer resistência à situação cultural atual, restaurando valores intrínsecos da prática, e incentivando uma maior experimentação fenomenológica. *"(...) nurture productive tensions between cultural realism and artistic idealism, determination and discretion, ambition and humility."*[386] numa expressão de singularidade projetual que se torna, consequentemente, através da refundação, da sua perceção e experiência, um momento memorável; uma arquitetura do limite, mais vulnerável, mas, por isso mesmo, mais *"certeira"*. *"En la crisis contemporânea, la arquitetura del limite es el más fragil y el mas certero de los caminos para volver a encontrar la experiencia estética profunda (...) de la arquitetura."*[387] É preciso não esquecer, contudo, que a produção de lugar atual implica, necessariamente, um vinculo às energias e tendências atuais. A força da *"fragilidade"* deve, por isso, aliar-se ao poder da universalização como forma mediadora e difusora da intensidade da sua presença. *"El lugar contemporáneo ha de ser un cruce de caminos que el arquitecto tiene el talento de aprehender. No es un suelo, la fidelidad a unes imágenes, la fuerza de la topografía o de la memoria arqueológica. Es mas bien una fundación coyuntural, un ritual del tiempo y en el tiempo, capaz de fijar um punto de intensidad propria en el caos universal de nuestra civilización metropolitana."*[388]

384 PALLASMAA, Juhani, *Hapticity and Time - notes on fragile architecture*, In: *The Architectural Review*, vol. 207, nº. 1239, London, Maio 2000, p. 83.
385 SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias: topografia de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 120.
386 PALLASMAA, Juhani, *Hapticity and Time - notes on fragile architecture*, In: *The Architectural Review*, vol. 207, nº. 1239, London, Maio 2000, p. 85.
387 SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias: topografia de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 127.
388 Idem, p. 114.

3 | Exemplos

Nas viagens que fiz ao longo do percurso académico, foi importante a distância que comecei a ter relativamente ao contexto sul europeu, onde foi passada quase a totalidade da minha infância. Tive a possibilidade de presenciar ambientes e paisagens totalmente díspares da geografia do sul e fui descobrindo que as circunstâncias naturais adquirem também um novo sentido para além daquele a que estamos habituados. As árvores, a relva, o ar, o céu, a luz, a chuva, o verão e o inverno, todos estes elementos detêm uma presença diferente daquela com a qual convivi, e, talvez por isso mesmo, me fizeram olhar e sentir com atenção todos estes fenómenos.

Todos os exemplos que se seguem evocam, de uma forma ou de outra, leis eternas da arquitetura. São arquiteturas que, a partir da realidade, de elementos concretos, adquirem uma expressão empírica e poética resultantes de uma interpretação criativa que se traduz numa experiência única, mas que nunca se perde em si mesma, mantendo sempre uma relação com as coisas à sua volta. Ao criar ou complementar o lugar, geram também uma nova atmosfera com um caráter muito próprio, compatível com o existente, e, por vezes, exacerbando as suas qualidades.

Embora utilizando a palavra com cautela devido ao seu caráter subjetivo e extremamente pessoal, todas as obras seleccionadas apresentam-se como expressões de beleza e poética arquitetónica, que, através da sua forma *"frágil"*, conseguem integrar uma vulnerabilidade logo à partida que faz com que se diluam facilmente no seu contexto. Tornam-se, assim, obras permeáveis às condições pré-existentes e à passagem do tempo, sobrevivendo somente dessas relações que as tornam a cada dia mais perenes, emocionando quem as percorre, vive e sente. O lugar onde se erguem é parte intrínseca e a razão primordial da sua subsistência: qualquer outro sítio para onde a obra fosse transposta não faria sentido. É esta relação de dependência que faz com que obra e contexto se nutram mutuamente, num contraste saudável entre o orgânico e o geométrico, o natural e o abstrato, aproximando duas propriedades necessárias ao homem numa expressão extremamente bem conseguida, apelando ao sentido háptico e à sinestesia, de forma a ser desvendada e apreciada por cada individuo em toda a sua plenitude.

Consequentemente, não faria outro sentido que os exemplos propostos não fossem senão obras das quais tive a possibilidade de experienciar presencialmente, e que, através de uma forma direta ou filtrada, tivessem sempre uma ligação intrínseca, física ou conceptual, com as forças e elementos da natureza, sendo, por isso, estas as duas condições obrigatórias para a escolha dos exemplos. Posteriormente, procurei que todos eles correspondessem a obras que tivessem tido um impacto positivo e marcante o no meu percurso académico, na forma como encaro a arquitetura e na pessoa que me tornei hoje. São, por isso, arquiteturas que, por uma razão ou outra,

me emocionaram e me deram imenso prazer de as percorrer e vivenciar, e que não se esbateram ao longo do tempo, permanecendo experiências sólidas e sempre presentes na minha memória.

Simultaneamente, procurei que todas elas fizessem parte dos vários lugares por onde passei e onde permaneci durante o meu percurso académico. Assim, escolhi obras de três contextos geográficos que fizeram parte da minha vida de forma mais marcante: Portugal, o país de origem, Noruega, o país vizinho do ano de Erasmus, que me proporcionou escapatórias arquitetónicas esporádicas inesquecíveis e Suiça, um ponto de encontros e morada atual.

Desta forma, procurei abarcar uma variedade tipológica e de escalas. Assim, os exemplos vão desde um edifício público de grande escala, até ao espaço mínimo e contido de um simples miradouro. Também pretendi abordar o espaço doméstico privado, sendo este um dos mais antigos arquétipos da arquitetura na fundação do lugar, como invólucro e abrigo da vida. Igualmente, a relação com o exterior é diversificada, com exemplos que se abrem completamente para a paisagem, e outros que se encerram em si mesmo, numa experiência extremamente introspetiva, mediada por elementos naturais abstratizados, interpretados e percepcionados por cada um de maneira distinta.

Convém, por fim, salientar que, embora existam outros países e arquiteturas que me marcaram de igual forma, as condicionantes específicas da escolha das obras impelem-me a balizar as minhas opções, referindo-me a exemplos que, a meu ver, mantêm uma relação indissociável e exímia entre a natureza e a forma abstrata, criando ou complementando o lugar através de uma forte presença, e que simultaneamente melhor encarnam as temáticas abordadas ao longo da dissertação.



Imagem_174: Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73. ©Inês d'Orey.
http://www.inesdorey.com/index.php?/projectos/ditados-velhos-sao-evangelhos/ (acedido a 21.06.2015).

3.1. Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sérgio Fernandez (1971-73)

> *"Escala certa. Macia por dentro, áspera por fora: madeira, tijolo, pedra, betão, uma expressiva materialidade, texturas, luz absorvida por entre a vegetação autóctone. Uma casa a que(m) o tempo e a memória conferem patina - qualidade atingida pela arquitetura de alta linhagem -, uma patina que a torna quase invisível, 'linha de sombra' na encosta."*[389]

Temas Chave: criação de abrigo, geometria e corpo - abstração e natureza, expressão intemporal, expressão existencial e sentido de pertença, regionalismo crítico, natureza como complemento e integração.

A casa de Caminha faz parte das recordações enquanto estudante de arquitetura que mais me marcaram. Talvez tenha sido uma das primeiras obras que visitei durante uma ingénua viagem do primeiro ano de faculdade. Apesar de se ter passado quase uma década, continua a ser um dos projetos que nunca saiu da memória. O espaço da casa, não como matéria arquitetónica, mas como um lugar aconchegante de atmosfera aprazível e peculiar, continuou a fazer parte do reportório de referências que acumulo ao longo do tempo.

Sérgio Fernandez descreve a casa como *"um mau projeto e uma boa casa"*[390], no sentido que a disciplina de arquitetura foi ultrapassada por uma afetividade vivencial, resultado da conjugação de opções essenciais e intimistas características de um lar anónimo. Sem uma pretensão de autoreferenciação ou representatividade, pretende atender às necessidades básicas do habitar dos seus ocupantes da melhor forma possível, numa reinvenção exímia do espaço doméstico. É uma casa de experiências e de vivências, mais do que um objeto arquitetónico. Um lugar que abraça a vida, mais do que uma admiração visual e um espanto fugaz. É algo que se retém na memória pela sua simplicidade e honestidade para com quem a habita; uma aproximação humanista ao projeto do espaço doméstico.

Ao não aspirar tornar-se um objeto icónico, também a sua presença no terreno e na paisagem é igualmente discreta e impercetível, numa fusão quase perfeita com a natureza. Assim, o projeto procura ser invisível, não só na sua afirmação concetual anónima, mas também na forma como, fisicamente, se dilui no terreno, não aspirando a um reconhecimento formal imediato e extravagante.

Após a conclusão do curso na Escola Superior de Belas Artes do Porto, a tradição académica de Sergio Fernandez foi complementada pelo saber tradicional, reflexo nas suas várias obras entre o Porto e Caminha, provas dessa mesma consolidação

389 OLIVEIRA, Maria Manuel, *Linha de sombra*, In: *Só nós e Santa Tecla, Equações de Arquitectura*, 1ª edição, Dafne Editora, Porto, 2008, p. 33.
390 FERNANDEZ, Sergio, *apud* BANDEIRA, Pedro, TAVARES, André, *Só nós e Santa Tecla, Equações de Arquitectura*, 1ª edição, Dafne Editora, Porto, 2008, p. 9.

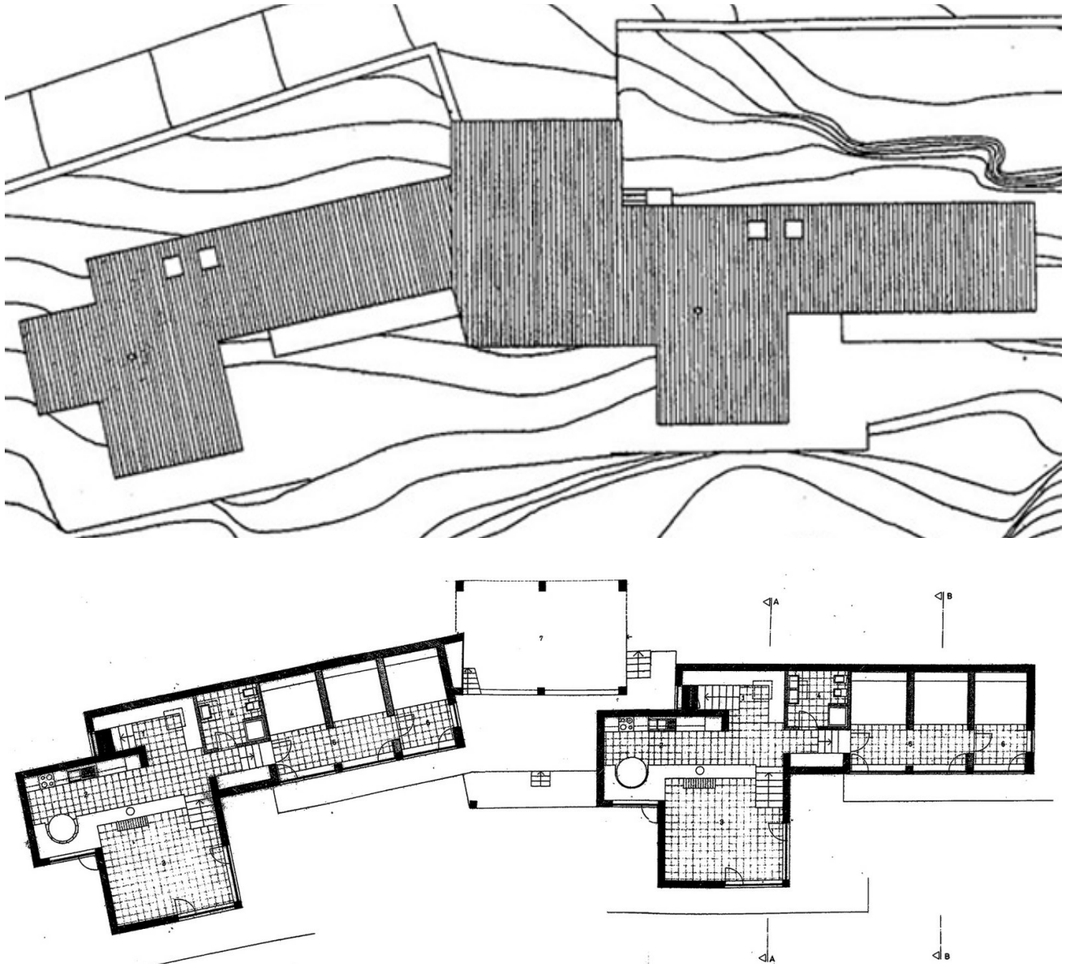


Imagem_175: Planta de cobertura e planta geral. Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73.
COSTA, Alexandre Alves (et al.), "Só nós e Santa Tecla, Equações de Arquitectura", 1ª edição, Dafne Editora, Porto, 2008.



Imagem_176: Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73.
http://www.rupturasilenciosa.com/filter/architecture/Vill-Alcina (acedido a 23.06.2015)

arquitetónica. Esta síntese madura entre influências académicas e populares foi também ela influenciada pelos grandes mestres, como Viana de Lima e Fernando Távora. *"A geração de Sérgio Fernandez foi capaz de confrontar a cultura erudita com uma realidade social indigente e encontrar na cultura popular sinais de síntese e possibilidades de convergência."*[391] Resultado de um cruzamento de experiências, assistia-se, assim, a uma revisão crítica por parte de uma nova geração de arquitetos portugueses voltados para uma melhor adequação social e histórica, valorizando a espontaneidade e a intuição como forma de aproximação ao projeto, em função de uma realidade social. Estes ideais foram em parte influenciados pelos conflitos existenciais e ideológicos que se viviam na época, discussões também elas presentes nas últimas conferências do CIAM (do qual Sergio Fernandez chegou a fazer parte enquanto estudante) e do Team 10.

A casa de Caminha situa-se no pinhal de Modelo. Mal se chega à casa, existe um confronto imediato com a paisagem envolvente filtrada por um enquadramento delimitado pelo construído que deixa antever o rio, o Monte de Santa Tecla, a Ínsua e o mar num plano mais afastado, numa perspetiva caricata ao apontar o olhar para baixo, como se convidasse a entrar para se desvendar a totalidade desta visão. Logo à entrada, as duas casas, gémeas, são abrigadas e agrupadas sob um plano de cobertura comum. São assim reunidas por um local de convergência que as torna num conjunto fixo, atuando como ponto de charneira para uma acomodação melhor ao sítio, fixando-as convictamente na paisagem. É também este espaço que acolhe o homem à chegada, situando-o e reconhecendo o lugar, proporcionando um contacto com o natural próximo, o construído e a paisagem cénica, segundo a qual o edifício responde. É, portanto, o ponto chave de ancoragem à realidade física do terreno e ao reconhecimento do lugar.

Depois da subida do monte, a casa impele-nos a descer. A entrada para a casa da esquerda faz-se através de uma série de degraus estreitos e de uma porta de madeira perpendicular ao muro de pedra da fachada de entrada. Ao entrar na casa, é logo claro que algo diferente acontece com a sua disposição. É necessário descer mais um lanço de escadas para vencer a cota e se chegar ao eventual átrio de entrada, iluminado por uma pequena clarabóia. A partir daqui, é possível ter uma perceção global do espaço que nos acolhe. A casa continua o seu movimento descendente, acomodando-se à topografia do terreno, cujo teto em contraplacado acompanha igualmente esse gesto mais retalhado dos sucessivos degraus e patamares, numa reafirmação segura. Esta geometria do espaço enfatiza, novamente, o olhar para a paisagem que fora momentaneamente escondida ao entrar na casa.

Logo à direita, o espaço da cozinha apresenta-se de maneira não convencional. É composto por um balcão que inclui todas as funções necessárias, mas está igual-

391 COSTA, Alexandre Alves (et al.), *Só nós e Santa Tecla, Equações de Arquitectura*, 1ª edição, Dafne Editora, Porto, 2008, p. 8.



Imagem_177: Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73. ©Inês d'Orey. http://www.inesdorey.com/index.php?/projectos/ditados-velhos-sao-evangelhos/ (acedido a 21.06.2015).

mente em contacto direto com o espaço de refeições que, por sinal, é também espaço de trabalho e zona de estar informal. Esta condição é dada pela configuração intimista da mesa redonda e do seu banco fixo semi-circular. Quem se senta, fica voltado de costas para uma janela, propositadamente enquadrada para quem cozinha. Assim, invulgarmente, é atribuído à cozinha um papel privilegiado, mais importante do que aquele que é usual, como se fosse um ponto de controlo de toda casa, voltando a zona de refeições para um relacionamento aconchegado com o interior.

O espaço de estar, a uma cota mais baixa encontra também uma relação visual com a zona de refeições, conseguindo, contudo, abstrair-se na sua autonomia se necessário. O muro de suporte que faz a transição de cotas, apresenta-se como uma parede com alguma profundidade onde se encastra a lareira. *"(...) citando o arquétipo fundador do acto de habitar, desactivou-se no entanto o sentido hierárquico que a sua enfatização geralmente provoca no espaço doméstico."*[392] Ao incluir a lareira, o mesmo muro adquire uma conotação simbólica ao reunir as funções principais da casa numa mesma zona, *" sublinha o sentido longitudinal da habitação, explicita o seu firme assentamento no terreno e acolhe o eixo vertical que assinala o sítio do fogo (...) constitui o tema da ancoragem da casa ao lugar (...)"*[393] entre o céu e a terra.

Os quartos não são espaços encerrados mas sim séries de divisões abertas com alcovas elevadas um degrau acima do corredor. Este simples gesto é suficiente para impor um limite mental entre o espaço de repouso e o espaço de transição. Através de uma simples cortina, pode-se facilmente obter diferentes graus de privacidade, fazendo remontar aos primórdios da simples cabana primitiva, tanto pela materialidade como pela simplicidade da solução das alcovas. *"Este compartimento híbrido, segmentável, passível de 'estares' múltiplos e de usos diversos - conforme as necessidades e os desejos - constitui um admirável e bem sucedido ensaio de manipulação do programa, afirmando a possibilidade de reinvenção do espaço e consequente atribuição de novos significados a áreas aparentemente estabilizadas da arquitetura doméstica."*[394]

Em termos de materialidade, a perceção do interior quase pictórica é também completamente distinta da impressão que se tem do exterior. *"(...) à aspereza dos materiais exteriores (que parecem profundamente entranhados na terra, brotar dela, ser sua parte integrante) sucede-se uma maciez inesperada - contraplacado, mosaico hidráulico, estanhado, vidro - que nos envolve de imediato criando um*

392 OLIVEIRA, Maria Manuel, *Linha de sombra*, In: *Só nós e Santa Tecla, Equações de Arquitectura*, 1ª edição, Dafne Editora, Porto, 2008, p. 28.
393 OLIVEIRA, Maria Manuel, *Linha de sombra*, In: Ibidem.
394 OLIVEIRA, Maria Manuel, *Linha de sombra*, In: Idem, p. 27.



Imagem_178: Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73. ©Inês d'Orey. http://www.inesdorey.com/index.php?/projectos/ditados-velhos-sao-evangelhos/ (acedido a 21.06.2015).

ambiente protector, suave, afável."[395] A utilização da pedra e do granito como matéria predominante no exterior deve-se ao facto de serem materiais construtivos oriundos do sítio, de modo a que, na medida do possível, se possa manter uma continuidade morfológica estável com a envolvente natural. *"É uma casa para usufruir do sítio e sacrificar-se ao sítio"*[396] A sua materialidade procura uma harmonia com o lugar, diluindo-se discretamente na configuração e vegetação da encosta, recordando a ideia de caverna e do abrigo primitivo, que surge explicitamente na maneira como se dorme no chão em alcovas, acompanhando a descida. *"(...) a sua plasticidade moderna recortada no monte, camuflada mas íntegra, tem o caráter de uma provocação que ecoa no tempo: a aquitectura é uma 'segunda natureza', onde o 'bom selvagem' emergirá como homem civilizado e saudável."*[397]

Apesar de todos os espaços se encontrarem relacionados com o exterior e a paisagem natural, esta relação não compromete, contudo, o seu caráter intimista. De facto, a vista da paisagem da sala é esquecida momentaneamente, para dar lugar ao momento de convívio. Não cedendo à tentação de uma paisagem deslumbrante que se lhe oferece, *"(...) o acesso à cenográfica paisagem é declaradamente controlado: a construção dita, de forma precisa e orientada, que porção de 'natureza' deixa entrar e onde, potenciando a ambivalência de usos que lhe é inerente."*[398] Apesar de toda esta permeabilidade e amplitude entre as várias zonas, elas são capazes de conservar eximiamente a sua autonomia. Esta, por sua vez, é também percetível entre o interior e o exterior, onde a fronteira é nítida e a sua ambiguidade de transição é quase impossível devido ao contraste distinto entre as diferentes atmosferas, dócil e selvagem respetivamente. A casa é, inequivocamente, pensada como um refúgio, apresentando uma função de abrigo e de proteção do homem, sem, contudo, perder a sua conexão cénica com o exterior, relembrando constantemente a realidade concreta da qual ele faz parte.

No exterior, a manipulação topográfica é subtil, regendo-se pela configuração do terreno e modelando apenas o essencial. Esta contenção faz com que o edifício pareça enraizado no sítio, como se sempre ali estivera. *"A casa pertence à paisagem, constrói a textura da paisagem. E demonstra-se como condição indispensável ao seu reconhecimento (...)"*[399] Assim, pelo seu acomodamento topográfico e escala contida, a casa apresenta-se quase camuflada por toda a vegetação envolvente. Não poderia haver contraste mais forte entre o interior e o exterior. De fora, uma configuração espontânea de expressividade telúrica, natural e por vezes bruta. No interior, a paisagem torna-se modernista e domesticada, funcional e confortável,

395 OLIVEIRA, Maria Manuel, *Linha de sombra*, In: *Só nós e Santa Tecla, Equações de Arquitectura*, 1ª edição, Dafne Editora, Porto, 2008, p. 26.
396 FERNANDEZ, Sergio, apud BANDEIRA, Pedro, *Um Texto sobre o pôr-do-sol*, In: Idem, p. 63.
397 PORTAS, Nuno, *Das casas às pessoas e vice-versa*, In: Idem, p. 58.
398 OLIVEIRA, Maria Manuel, *Linha de sombra*, In: Idem, p. 29.
399 OLIVEIRA, Maria Manuel, *Linha de sombra*, In: Idem, p. 28.



Imagem_179: Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73. ©Francisco Pereira.
http://olharquitectura.blogspot.pt/search/label/Casa%20em%20Caminha (acedido a 21.06.2015).

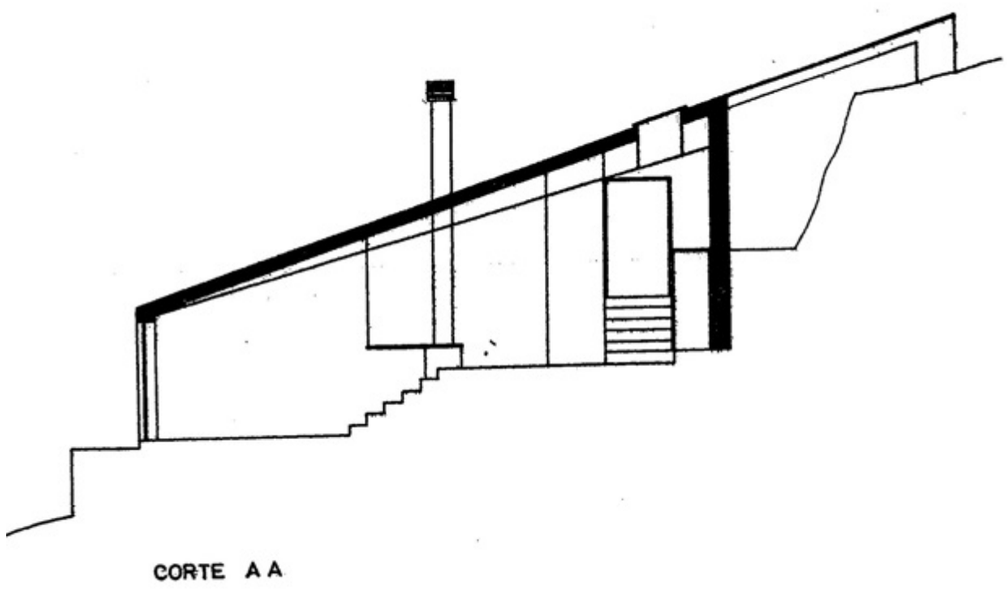


Imagem_180: Corte Transversal pela zona da sala, A A. Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73.
COSTA, Alexandre Alves (et al.), "Só nós e Santa Tecla, Equações de Arquitectura", 1ª edição, Dafne Editora, Porto, 2008.

onde o mobiliário é quem dita e condiciona o *"open space"*, dando-lhe ordem e sentido numa expressão de *"funcionalismo mais rico"*[400], mínimo mas ao mesmo tempo complexo, onde a precisão espacial da escala correta cria uma sensação de abrigo reconfortante e sensível.

É também um projeto que se vai construindo com o tempo, deixando a natureza apoderar-se dele e, naturalmente, conceder-lhe uma atmosfera muito mais interessante e enigmática, esbatendo a geometria entre a vegetação e as árvores, e criando algo entre o natural e o construindo. Desta forma, fica-se com a sensação que a casa está verdadeiramente enraizada no terreno. Não é sua pretensão, contudo, imitar a natureza. Manifesta-se como um contraste e uma artificialidade que se harmonizou demasiado bem com as formas naturais. Esta acaba por valorizar a fisionomia da própria casa, numa relação de opostos, de cor, de textura e de matéria. Neste sentido, a casa de Caminha é um bom exemplo de uma complementaridade entre a natureza do lugar e a abstração, vinculando de forma indissociável o seu diálogo com o horizonte.

A casa de Caminha é uma expressão que conjuga cultura e gosto popular e que, pela mão do arquiteto, se traduz numa reinterpretação da forma de viver, mais complicada de se obter ao tratar-se de uma habitação subjugada ao quotidiano. Aqui, o retiro é visto como uma construção de lugar onde as necessidades básicas são reinterpretadas para uma aproximação mais direta aos seus utentes e atendendo à sua felicidade mais do que a respostas tipológicas pragmáticas ou racionais. *"(...) dispensando a hierarquia e a pulverização espacial das residências tradicionais (...) a Vill'Alcina exprime (...) uma conceção liberal da existência em família (...) uma vida em comum não subjugada a papéis pré-definidos e definitivos, no quadro de um relacionamento aberto, que se desejava qualificado e genuíno (...)"*[401]

Desprendendo-se de formalidades supérfluas, a casa é uma expressão do necessário e eficaz à vida, atenta ao dimensionamento dos seus espaços ergonómicos e aprazíveis à vivência do homem. Na sua expressão de naturalidade *"(...) a sua atmosfera de simplicidade é sedutora, apetecível; um suave hedonismo se desprende dela, apelando ao prazer de a habitar."*[402] e a sua permeabilidade e flexibilidade interior faz com que não seja impositiva de um estilo de vida, passível de ser reinterpretada consoante quem a habita, reconhecendo-se como *"(...) uma arquitetura que pretende ultrapassar obsoletas convenções herdadas, integrar a ambivalência a admitir a metamorfose na recomposição da cultura do habitar."*[403]

400 EYCK, Aldo van, *apud* FIGUEIRA, Jorge, *A Casa do Lado*, In: *Só nós e Santa Tecla, Equações de Arquitectura*, 1ª edição, Dafne Editora, Porto, 2008, p. 60.
401 OLIVEIRA, Maria Manuel, *Linha de sombra*, In: Idem, p. 31.
402 OLIVEIRA, Maria Manuel, *Linha de sombra*, In: Idem, p. 32.
403 OLIVEIRA, Maria Manuel, *Linha de sombra*, In: Ibidem.



Imagem_181: Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73. ©Inês d'Orey.
http://www.inesdorey.com/index.php?/projectos/ditados-velhos-sao-evangelhos/ (acedido a 21.06.2015).



Imagem_182: Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73. ©Francisco Pereira.
http://olharquitectura.blogspot.pt/search/label/Casa%20em%20Caminha (acedido a 22.06.2015).

A riqueza da casa só pode ser verdadeiramente sentida com a experiência do sítio. Os pequenos pormenores que constituem os espaços e demarcam suavemente as divisões, só podem ser apreendidos através da vivência, já que uma simples descrição verbal acumularia tudo na definição *"open space"*, ou *"espaço flexível"*, bastante redutora neste caso em particular. A maneira como todas as coisas dependem umas das outras, tanto interior como exteriormente, é que leva a que o espaço funcione tão bem fora das tipologias convencionais e seja, indubitavelmente, parte daquele lugar específico, tanto pela forma de ancoragem ao terreno, como pela sua disposição formal e pelas relações muitos próprias e específicas entre exterior e interior. De facto, a janela não é apenas um elemento isolado, mas acopla-se com a árvore e as vegetações próximas, tendo como pano de fundo o azul do céu, do mar do rio e do monte. A construção deu sentido prático à natureza, que passa a formar parte do conjunto arquitetónico e deixa de ser um local anónimo.

A casa de Caminha é, assim, uma expressão básica e essencial da existência humana, a primeira forma de abrigo, desprovida de extras e atendendo objectivamente a funções básicas como cozinhar, comer, conviver, dormir e estar. Apesar de aparentar ser um espaço contido, é detentora duma confluência de dualidades que atuam em simultâneo: construção/natural, íntimo/comum, isolamento/encontro, próximo/distante, aberto/fechado, onde é o próprio corpo humano que ajuda a abstração a ganhar forma, conservando intactas as condições básicas inerentes à existência do homem. Trata-se por isso de uma expressão existencial, embebida na natureza num contínuo praticamente interrupto, assume-se como uma das últimas casas modernas em Portugal, misto de influências na plasticidade e continuidade interior e no jogo cru brutalista de materiais no exterior, remetendo assim para espetos da vertente do regionalismo crítico. Não tem uma formalidade precisa nem aspira a proclamar um *"estilo"*. De facto, a ideia que transmite é mais de anonimato, privilegiando relações de proximidade familiar de forma espontânea e genuína. Um desassossego na arte da habitação através de uma ruptura com as convenções formalistas presentes, mas numa recuperação de valores concretos e intemporais intrínsecos à vida

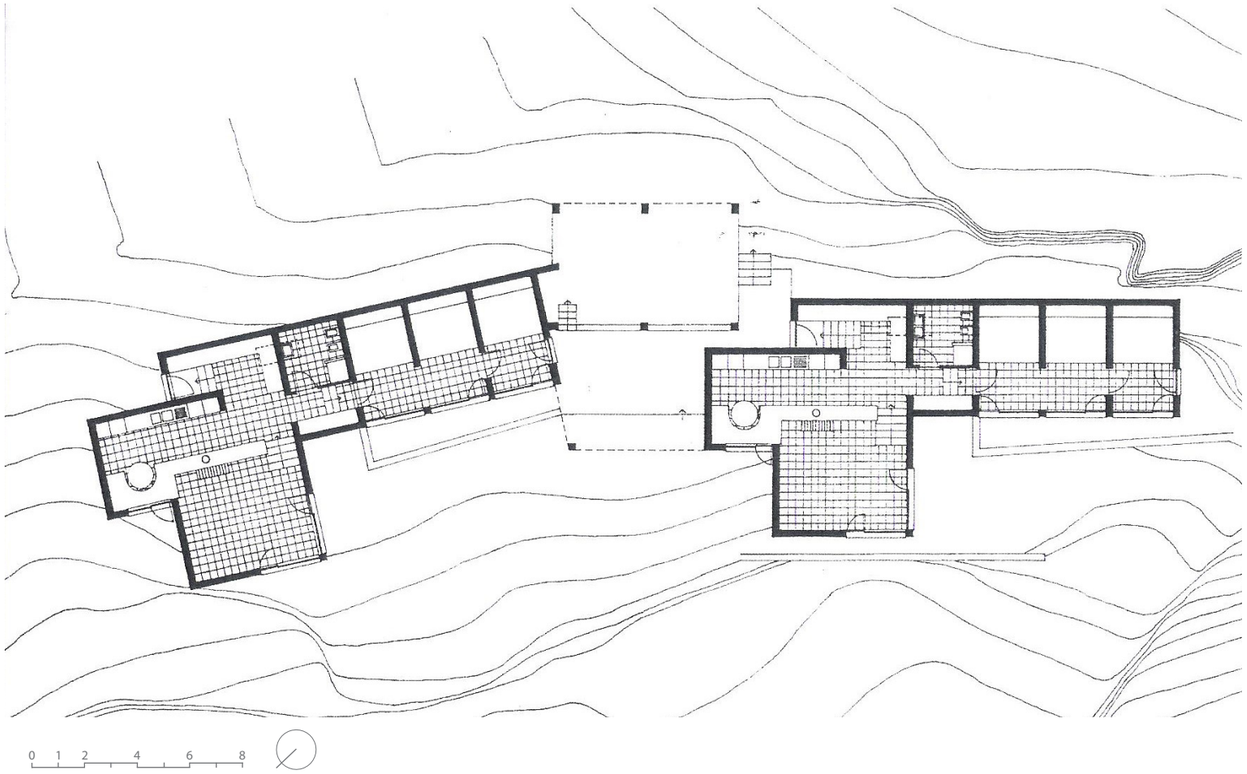


Imagem_183: Planta geral. Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73.
COSTA, Alexandre Alves, FERNANDEZ, Sergio, NEVES, José Manuel (ed.), Atelier 15, Uzina books, Lisboa, 2014, p. 19.

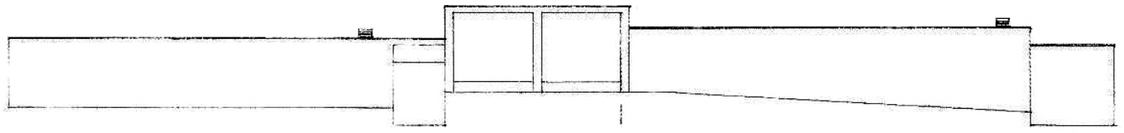


Imagem_184: Alçado oeste. Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73.
COSTA, Alexandre Alves, FERNANDEZ, Sergio, NEVES, José Manuel (ed.), Atelier 15, Uzina books, Lisboa, 2014, p. 20.

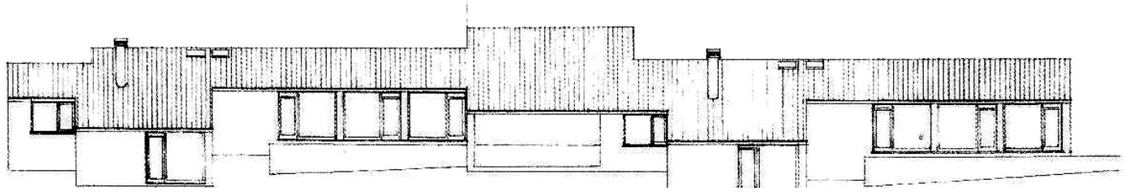


Imagem_185: Alçado este. Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73.
COSTA, Alexandre Alves, FERNANDEZ, Sergio, NEVES, José Manuel (ed.), Atelier 15, Uzina books, Lisboa, 2014, p. 20.

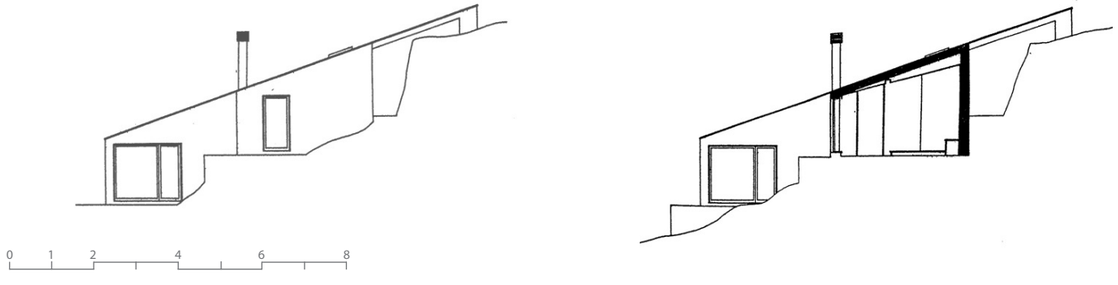


Imagem_186: Alçado sul e corte transversal pela zona de dormir (B B). Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73.
http://www.rupturasilenciosa.com/filter/architecture/Vill-Alcina (acedido a 22.06.2015).



Imagem_187: Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73. ©Francisco Pereira.
http://olharquitectura.blogspot.pt/search/label/Casa%20em%20Caminha (acedido a 22.06.2015).



Imagem_188: Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73. ©Inês d'Orey.
http://www.inesdorey.com/index.php?/projectos/ditados-velhos-sao-evangelhos/ (acedido a 21.06.2015).

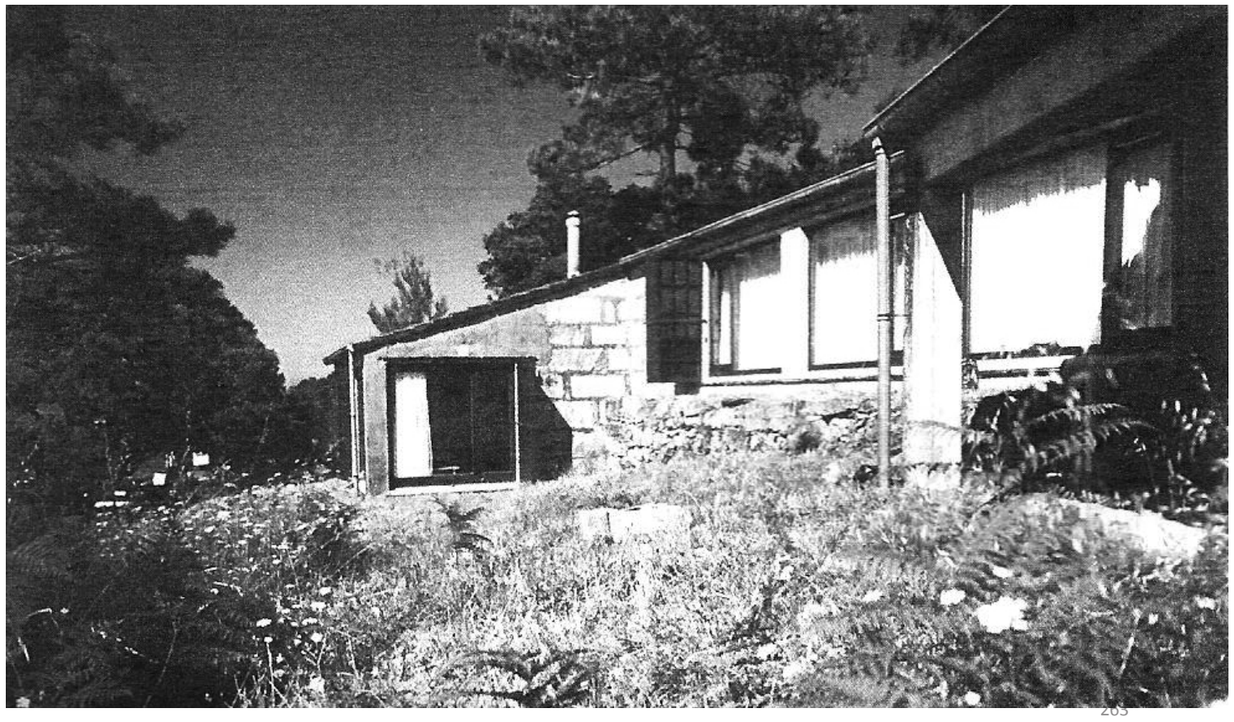


Imagem_189: Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73.
COSTA, Alexandre Alves, FERNANDEZ, Sergio, NEVES, José Manuel (ed.), Atelier 15, Uzina books, Lisboa, 2014, p. 19.



Imagem_190: Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012. ©diephotodesigner. http://www.reiulframstadarchitects.com/trollstigen-visitor-centre/rra_trollstigen_platform-42diephotodesignerdejpg (acedido a 26.06.2015).

3.2. Reiulf Ramstad Arkitekter, Centro de visitantes e miradouro de Trollstigen (2012)

> *"Whatever is iconic must be perfect, whatever is perfect must be lucid, whatever is lucid must be simple, and whatever is simple must be bold."*[404]

Temas chave: percurso miradouro - novos pontos de vista, *"genius loci"* - criação de lugar - a ponte de Heidegger - *"visualização complementaridade, simbolização"*, interdisciplinaridade - escultura na paisagem - expressão artística como identificação e reconhecimento, sinestesia, natureza como presença e estímulo.

A visita ao miradouro de Trollstigen veio no seguimento de uma *"roadtrip"* pela Noruega no verão, como conclusão do ano de Erasmus. Após um ano em contacto com obras de variados países, de múltiplas expressões e aproximações formais, muito distintas daquilo a que estava habituada a ver durante o percurso académico, ironicamente o que mais me marcou foram as intervenções extremamente discretas e minimalistas dispersas pela estrada turística norueguesa, em particular, o miradouro de Trollstigen. Ajudado também pelas condições peculiares e privilegiadas que se proporcionaram quando acidentalmente visitamos a obra, arrisco mesmo a dizer que foi uma das experiências mais marcantes do meu (ainda reduto) percurso na arquitetura.

O projeto, da autoria do gabinete Reiulf Ramstad Arkitekter, está localizado na costa oeste da Noruega na região de Romsdalen, em Trollstigen, igualmente conhecida como a estrada dos *"trolls"*, alusivo às personagens do folclore nórdico. Esta faz a ligação entre Geirangerfjord (património da Unesco) e Rauma Kommune. É um dos sítios turísticos mais procurados, considerado por muitos como uma das paisagens naturais mais espetaculares da região.

A obra insere-se no *"Plano Nacional de Estradas Turísticas"* (*"Nasjonale Turistveger"*) constituída por 18 percursos diferentes, que têm como intuito facilitar a ligação e a exploração turística de vários pontos de interesse do território norueguês, mais concretamente as diversas paisagens naturais ao longo da costa e também os vários *"fjords"* no interior. Desta forma, foram lançados vários concursos direcionados para a criação de diversos projetos de arquitetura de pequena escala com o intuito de exacerbarem a experiência do visitante.[405] Estes, para além de funcionarem como um marco de localização de cada atração, são também colocados em pontos estratégicos que permitam mediar e melhorar a experiência do visitante e da paisagem em bruto, tornando-a ainda mais significativa, através de miradouros, pontos de

404 Reiulf Ramstad Architects *Motto*, http://www.reiulframstadarchitects.com/

405 Estes concursos foram lançados periódicamente, dos quais alguns ainda se encontram em fase de construção ou somente em projeto. Das obras já construidas, para além do miradouro de Trollstigen, como exemplos mais significativos interessa destacar miradouro de Aurland (Saunders Arkitektur), memorial de Steilneset (Peter Zumthor) e o percurso em Svandalsfossen (Haga & Grov).



Imagem_191: Centro de Visitantes de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012. ©Teresa Guedes, 2012.



Imagem_192: Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012. ©diephotodesigner. http://www.reiulframstadarchitects.com/trollstigen-visitor-centre/rra_trollstigen_outlook-02iver_otto_gjelstenlijpg (acedido a 26.06.2015).

vista, percursos, bancos direcionados ou simplesmente serviços ou facilidades turísticas.

O projeto de Trollstigen, localizado à cota alta do percurso, é constituído por um Centro de Visitantes que inclui restaurante, *"lodge"* (alojamento), galeria de barreiras contra inundações, caminhos e pontes pautados por mobiliário urbano, tanto para repouso como estimulando a interação com determinados elementos naturais, e, por fim, plataformas e miradouros direcionados para a contemplação da paisagem.

Todos estes elementos estão magnificamente modelados à envolvente para que ofereçam ao visitante uma experiência mais íntima na relação com o sítio. Desta forma, desenrolando-se através das formações rochosas com extrema elegância, delicadeza e respeito, o projeto foi concebido como *"...a thin thread that guides visitors from one stunning overlook to another."*[406] É como se de um novelo se tratasse, concentrando as funções principais no seu cerne, mas que se vai desenrolando, adaptando-se à superfície e desfiando-se convenientemente, em pontos estratégicos que culminam em dois miradouros distintos. Estes são percebidos como momentos excecionais, nos quais o arquiteto proporciona ao visitante a possibilidade de ascender a sítios e pontos chave da envolvente que seriam normalmente inalcançáveis.

O primeiro miradouro apresenta-se como um antever do cenário que está para vir. De estrutura simples, essencialmente em aço corten, foi posicionado estrategicamente perto da curva do vale, sobre uma das cascatas, revelando muito pouco, o que leva o visitante a voltar a sua atenção para a corrente de água. A proximidade invulgar do miradouro à corrente leva a que, frequentemente, sejamos surpreendidos por salpicos abundantes, bem como pelos intensos estímulos sonoros da água que corre, intensificando a experiência e relembrando-nos que somos mais do que apenas meros espectadores observando a paisagem, mas que estamos presentes no lugar, e tomamos também parte da ação de percorrer e viver a obra

Continuando o percurso, o segundo miradouro, debruçando-se corajosamente sobre o abismo, desenvolve-se em dois níveis, aparentando formas semelhantes e inspiradas numa geometrização dos *"fjords"*. A base de betão, que desenha o mobiliário em ambos os níveis, ancora-se ao sítio como se de um prolongamento da rocha se tratasse, e apresenta uma textura rugosa à superfície como se a montanha continuasse a crescer no meio do miradouro ou mesmo se a tira de corten abraçasse um ponto estratégico da montanha e se tivesse fixado ali. Assume-se como uma ramificação to projeto que, guiando o visitante, resulta na escolha de pontos de vista mais apropriados para o cenário. Uma transposição da experiência da própria

406 *MONOGRAPH.IT*, Trento, Itália, LISt Lab, nº 4, 2012, p. 29.



Imagem_193: Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012. ©Teresa Guedes, 2012.

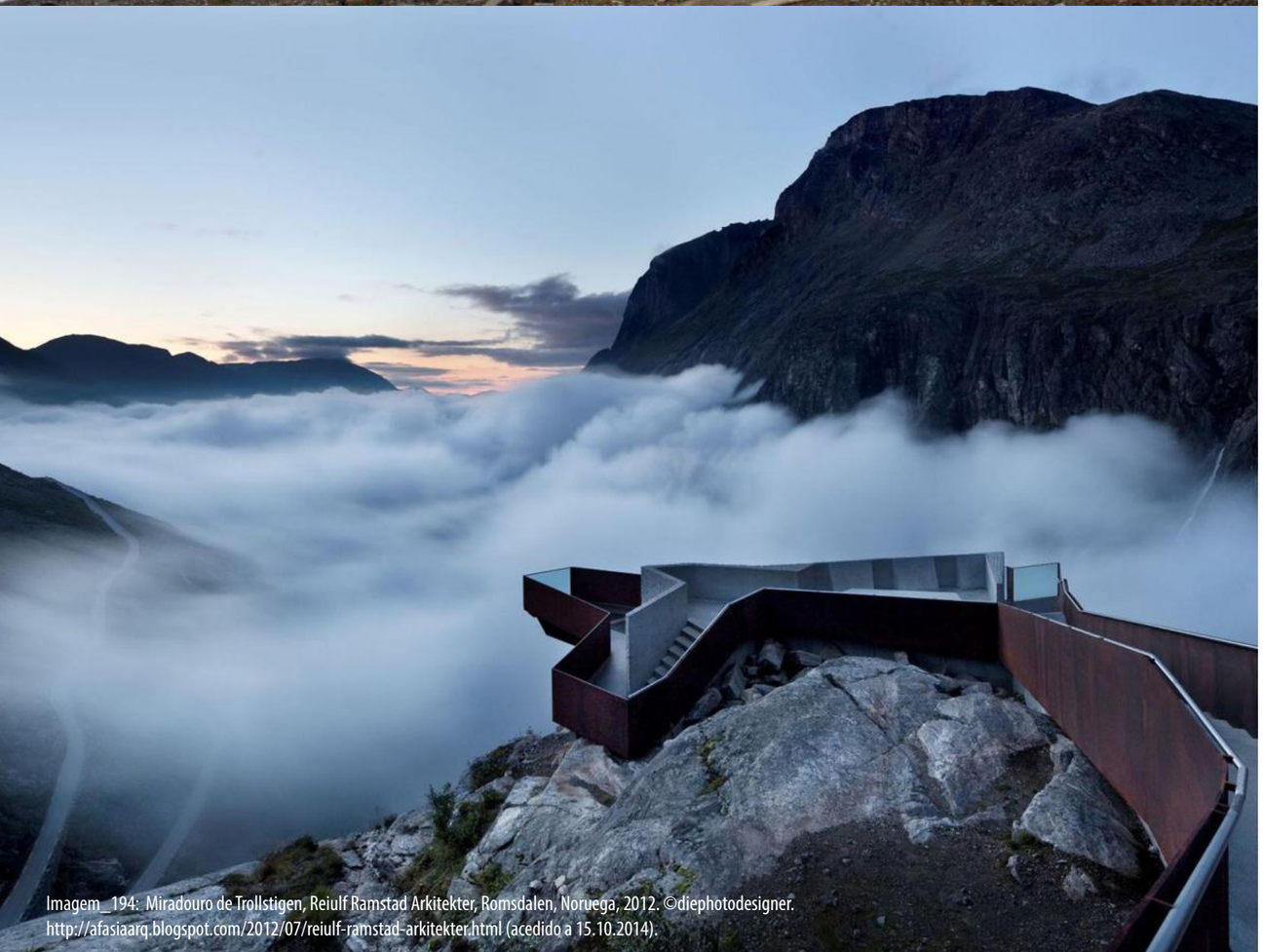


Imagem_194: Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012. ©diephotodesigner. http://afasiaarq.blogspot.com/2012/07/reiulf-ramstad-arkitekter.html (acedido a 15.10.2014).

visão do arquiteto traduzida numa síntese abstrata, segundo uma forma irregular, única e intencional, desprovida de fórmulas, que sobrevive somente para aquele local e para aquela paisagem.

Em termos de materialidade, a escolha teve em conta as situações climáticas extremas e contrastantes que se vivem ao longo do ano. Devido ao inverno rigoroso que se faz sentir, a estrada apenas se encontra acessível durante os meses de verão, o que implica que obras e trabalhos de manutenção apenas possam ser efetuados neste curto período. *"Structures and details are designed to withstand the extreme stress without compromising on the visual slenderness"*[407]. Foi por isso importante que tanto a estrutura como os seus detalhes resultassem numa peça sólida e robusta, concebida para uma maior durabilidade e com o mínimo de manutenção possível, capaz de aguentar as adversidades climatéricas extremas no inverno e, ao mesmo tempo, esbelta e delicada, mantendo uma certa modéstia relativamente ao lugar. *"Because of the structural qualities of steel and the surface of cor-ten, this was a natural choice for this environment (…) Working with resistent materials felt natural."*[408] A combinação de betão cofrado *"in situ"*, tratado de diferentes maneiras, e aço corten, um confronto humano honesto a apropriado face à rudeza da paisagem natural, conjugado com as guardas de vidro que eliminam momentaneamente a barreira visual entre o homem e a natureza, traduz-se numa leveza ainda maior da estrutura e, ao mesmo tempo, enaltece a experiência visual da paisagem.

A escolha dos materiais prende-se, igualmente, com uma conjugação estética planeada para uma melhor harmonia relativamente ao contexto natural. A escolha do aço corten, cuja patina resultante do desgaste do tempo é intencional, pressupõe o efeito pretendido de diluição com a variada paleta de cores desta paisagem, proporcionando o *"entranhar"* e o *"enraizar"* no local. Embora claramente mais contrastante do que o cinza do betão, a sua expressão, como se um material bruto se tratasse, funde-se facilmente com as múltiplas tonalidades e imperfeições naturais da paisagem envolvente. Vista de longe, a estrutura chega mesmo a desaparecer, dando a sensação que se funde totalmente com a rocha. Assim, o tempo atua como quarta dimensão do projeto, onde o desgaste é planeado para que a obra se funda cada vez mais convictamente no entorno. O tempo de vida da construção deixa marcas, envelhecendo naturalmente e levando a que, gradualmente, esta adquira o direito de pertencer ao seu lugar em harmonia com a paisagem natural. Simultâneamente, a tonalidade permite-lhe destacar-se fortemente quando a neve caí, semelhante às estratégias utilizadas na construção vernacular nórdica na identificação das construções.

407 *MONOGRAPH.IT*, Trento, Itália, LISt Lab, nº 4, 2012, p. 29.
408 Idem, p. 30.



Imagem_195: Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012. ©Cesc Carbó, 2012.



Imagem_196: Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012. ©diephotodesigner.
http://archtimeline.com/trollstigen-national-tourist-route-by-reiulf-ramstad-arkitekter/ (acedido a 23.05.2015).

"The architecture should underpin the site's unique character, and give visitors an added value in relation to the travel experience (...)." [409] Tanto as formas e materiais como o cuidado desdobramento do percurso pretendem uma intensificação da experiência da envolvente natural, permitindo ao visitante uma maior interação direta com o contexto, sem nunca competir com ele. Através de uma expressão de contraste comedido, a obra expõe e enaltece as propriedades do sítio. Sendo capaz de aguentar com as mudanças cénicas e de atmosfera tão particulares do contexto nórdico: o inverno branco, rigoroso e estático, um verão longo e de luminosidade interminável, o nevoeiro do vale que esconde temporariamente a paisagem e cujo miradouro em balanço dá a impressão de rasgar as nuvens, ou mesmo as mudanças de cor da vegetação da envolvente consoante a época do ano.

A obra, principalmente na morfologia do seu percurso, revela uma grande influências interdisciplinar, adquirindo quase um caráter e uma conotação de peça escultórica. Relembra semelhanças com as manifestações da Land Art, nomeadamente a materialidade e a continuidade das obras de Richard Serra e Michael Heizer, segundo uma perspetiva concetual, de Richard Long. Sendo ou não intencional, o reconhecimento intuitivo do homem através de uma forma apelativa e plástica é sempre facilitada. Contudo, esta forma é também resultado de uma adaptação à topografia da montanha, fixando-se onde esta lhe permite alguma estabilidade e segurança, mas também abrindo-se quando lhe convém para a paisagem, encontrando assim, pouco a pouco, significado e sentido para a sua implantação. Existe, por isso, uma fusão intencional e bem conseguida entre função e estética.

O objeto arquitetónico cria, assim, um lugar que não existia previamente. Recordando o exemplo da ponte de Heidegger, também aqui existe uma tentativa de aproximar dois sítios distintos e antes inacessíveis através de uma construção humana, que passa a dar outro sentido ao lugar. A conexão aqui não é física como a ponte, mas sim uma junção de *"promenade"* com uma ligação visual com o intuito de exacerbar as qualidades do local. Deixa que o espetador vá desvendando a paisagem aos poucos para finalmente o presentear com um cenário único e inigualável, promovendo um reencontro intenso entre o homem e a natureza. Neste sentido, a natureza como presença é o tema fundamental da obra e aquilo que verdadeiramente lhe dá sentido, expressa num gesto de intrusão subtil. Ao criar uma estrutura consciente e respeitosa relativamente à envolvente, pensada para disponibilizar um local priviligiado para apreciação para quem não é capaz de o alcançar. é, por isso, uma das lógicas primordiais da natureza humana de construir, ao *"reunir"* numa estrutura as propriedades do existente - visualizando, complementando e simbolizando as propriedades do sítio - criando um novo lugar, um momento especial e um destino concreto.

409 *MONOGRAPH.IT*, Trento, Itália, LISt Lab, nº 4, 2012, p. 29.



Imagem_197: Zona de Repouso. Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012. ©diephotodesigner. http://archtimeline.com/trollstigen-national-tourist-route-by-reiulf-ramstad-arkitekter/ (acedido a 23.05.2015).



Imagem_198: Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012. ©diephotodesigner. http://archtimeline.com/trollstigen-national-tourist-route-by-reiulf-ramstad-arkitekter/ (acedido a 15.10.2014).

É também interessante verificar que o simples facto de existir uma construção humana não impede que o homem tente marcar a sua presença no local de outras formas. Ao longo do percurso, existem variadas construções de pirâmides feitas com pedras empilhadas, mais comummente designadas de *"cairn"*. Estas revelam-se como uma tentativa de visitantes e caminhantes, através de símbolos, demarcarem a sua presença na paisagem. É interessante o facto do homem sentir uma necessidade de se apropriar do natural praticamente imaculado, mesmo quando existe uma presença artificial e reconhecível, deixando a sua marca pessoal sob uma forma construída, por mais pequena, simbólica ou dissimulada que seja, que complemente essa experiência.

A existência de uma estrutura humanizada na paisagem faz com que, para além de uma acessibilidade facilitada, o homem se identifique com o lugar mais rapidamente, existindo um reconhecimento imediato que o impulsiona a percorrer e experimentar o lugar, coisa que poderia passar despercebida num local estéril. Assim, a forma como as obras da *"Nasjonale Turistveger" "criam lugar"*, inserindo-se em zonas inóspitas e praticamente intocadas pelo homem, faz com que sejam parte de um processo de *"identificação"*, criando uma identidade com significado e que adquire ainda mais pertinência na forma como todas fazem parte de uma grande rede que as interliga segundo um propósito comum. No caso do miradouro de Trollstigen, o casamento entre a abstração e o natural é particularmente bem conseguido, numa expressão mínima mas intensa, de descoberta intuitiva, onde forma, função, presença e atmosfera, todos eles se reúnem num mesmo lugar para proporcionar uma experiência sinestética única e poética, que dificilmente existiria sem a audácia deste gesto, reflexo da perspetiva particular do arquiteto que, deste modo, se torna comum a quem também vive a obra.



Imagem_199: Planta dos percursos, zonas de repouso e miradouros. Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012.
http://archtimeline.com/trollstigen-national-tourist-route-by-reiulf-ramstad-arkitekter/ (acedido a 23.05.2015).

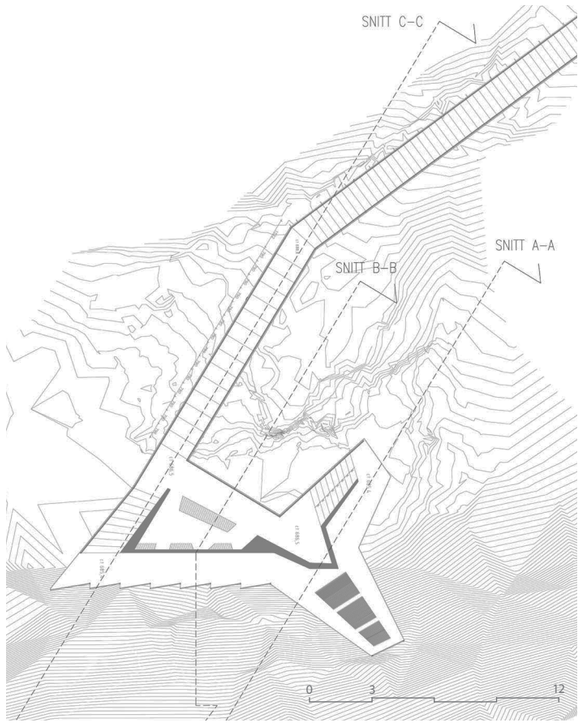


Imagem_200: PLanta do miradouro principal. Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012.
http://www.archdaily.com.br/br/01-64152/national-tourist-route-trollstigen-reiulf-ramstad-architects (acedido a 22.08.2015).

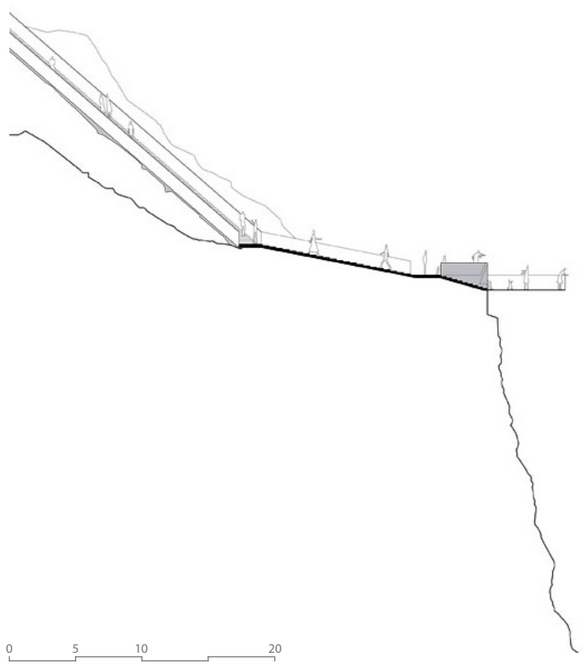


Imagem_201: Corte do miradouro principal. Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012.
http://www.floornature.com/projects-infrastructure/project-tourism-routes-in-norway-trollstigen-6521/ (acedido a 22.08.2015).



Imagem_202: Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996.
http://www10.aeccafe.com/blogs/arch-showcase/2012/02/28/trollstigen-national-tourist-routes-project-in-romsdalen-norway-by-reiulf-ramstad-architects/ (acedido a 22.08.2015).

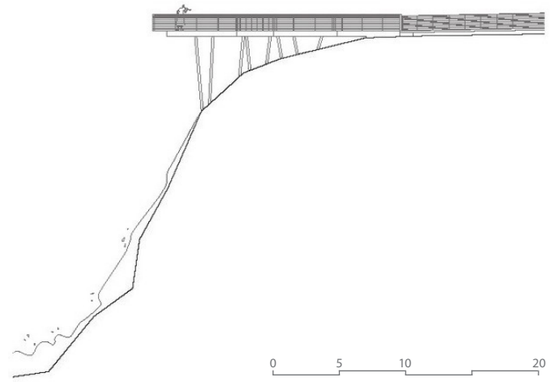


Imagem_203: Corte do miradouro secundário. Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012.
http://www10.aeccafe.com/blogs/arch-showcase/2012/02/28/trollstigen-national-tourist-routes-project-in-romsdalen-norway-by-reiulf-ramstad-architects/ (acedido a 22.08.2015).

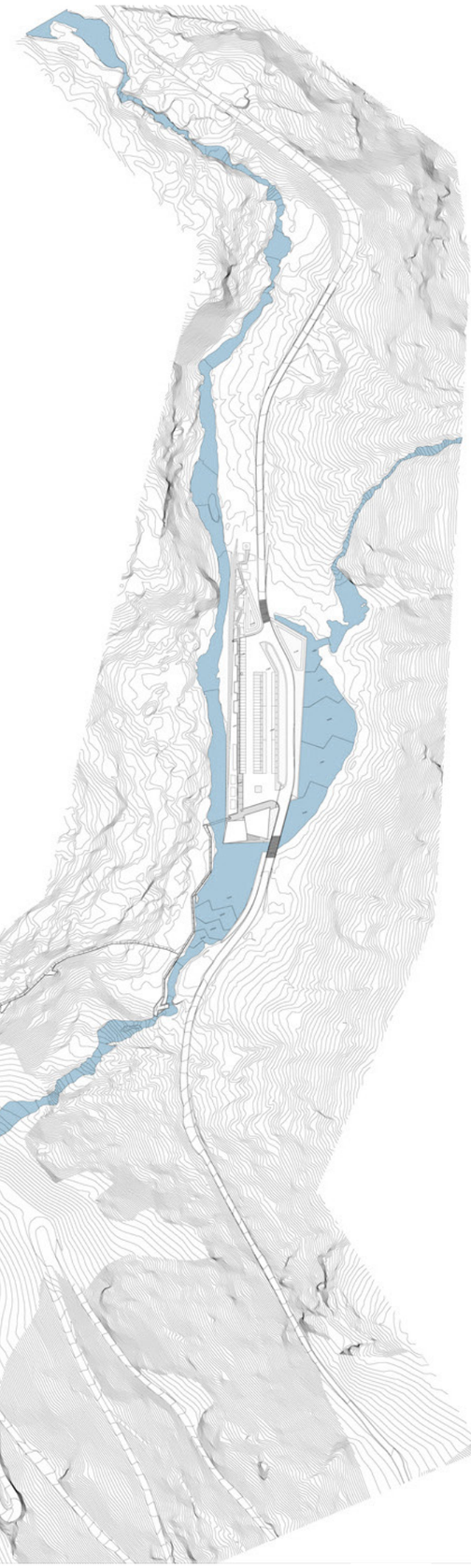


Imagem_204: Planta de implantação e relação com a estrada e o riacho. Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012.
http://www.archdaily.com.br/br/01-64152/national-tourist-route-trollstigen-reiulf-ramstad-architects (acedido a 22.08.2015).



Imagem_205: Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996. ©João Tiago Ferreira, 2012.

3.3. Termas de Vals, Peter Zumthor (1996)

> *"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."* [410]

Temas chave: experiência sensorial primitiva - a caverna e a água; pontos de vista seletivos - cenografia dá lugar a tectónica; integração no lugar - relação contínua com o entorno; perceção - sinestesia e hapticidade; elementos naturais - natureza como processo de abstração.

As termas de Vals foram uma das últimas obras que visitei enquanto estava em viagem pela Suiça, relativamente à qual detinha grandes expectativas. Normalmente quando isso acontece, acabo sempre por não ser verdadeiramente surpreendida, por já ter um conhecimento prévio ou uma ideia geral sobre o que esperar. Contudo, a experiência da obra superou qualquer expectativa que poderia ter imaginado. O edifício apresenta uma atmosfera singular, o que faz com que essas sensações só sejam possíveis de ser sentidas presencialmente. Mesmo o cerne do projeto revelou-se completamente diferente da imagem mental que havia elaborado. Foi por isso uma experiência extremamente marcante, quase mística, de uma envolvência corporal extrema, diria mesmo primitiva, que poucas vezes havia experimentado em arquitetura.

As termas situam-se em Vals, uma pequena vila perto de Chur, na Suíça. São da autoria do arquiteto Peter Zumthor e existem associadas a um hotel dos anos 1960 construído por uma companhia imobiliária Alemã. O concurso realizado em 1986 pretendia substituir as antigas termas e spa procurando, ao contrário da imagem do hotel, uma pequena *"(...) solitary structure (...) built into the slope in front of the hotel and only loosely connected with it."* [411] Após ganhar a fase de concurso, a ideia inicial foi reformulada. O novo projeto pretendia ser uma peça única e independente, que se identificasse com a sua envolvente e as características das montanhas de Vals e que, desta forma se harmonizasse com as particularidades naturais e a história do lugar. Nos seus escritos, Zumthor admite que foi influenciado pela visita à barragem de Zervreila, perto do vale, que descrevia como *"(...) powerful and impressive architectures, tests of civil engineering built into the mountains to keep*

[410] ZUMTHOR, Peter, *Pensar a Arquitectura*, Gustavo Gili, 2ª ed. Ampliada, Barcelona, 2009, p. 17.
[411] HAUSER, Sigrid, ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor: Therme Vals*, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007, p. 18.



Imagem_206: Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996. ©Leo Naegele
http://leonaegele.blogspot.pt/2012/09/swiss-circle_vals.html (acedido a 13.11.2014).

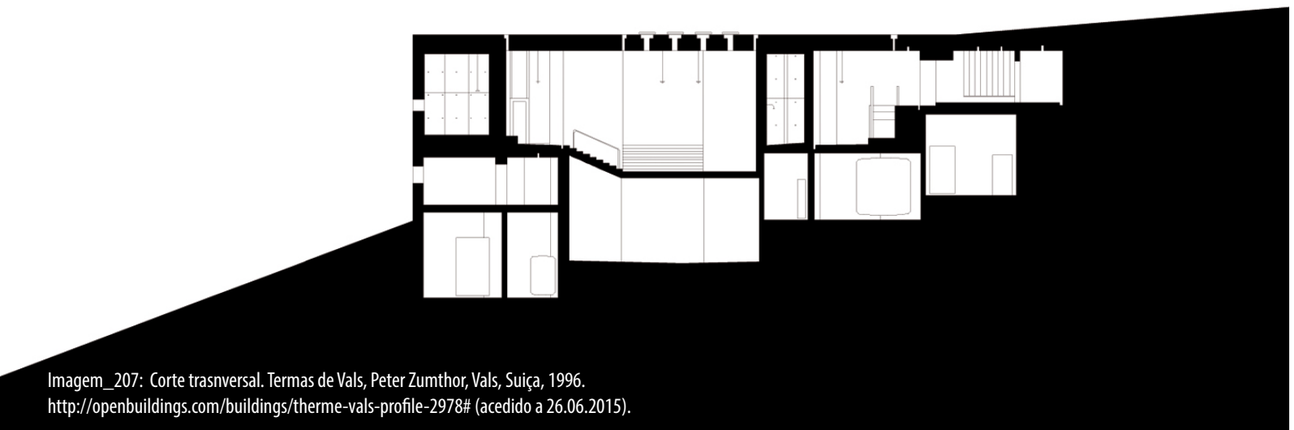


Imagem_207: Corte trasnversal. Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996.
http://openbuildings.com/buildings/therme-vals-profile-2978# (acedido a 26.06.2015).

them in check but also testifying to their might. And the interiors of these structures are essential, quintessential (…) like cathedrals (…).”[412]

A montanha, unidade geográfica característica da Suiça, é um elemento paisagístico forte e determinante do caráter deste lugar em particular. A intenção de Zumthor era demonstrar esta força geológica inata na imagem do edifício. Pretendia criar um espaço percorrível nos meandros da montanha, à semelhança de uma caverna ou gruta, de influências espeleológicas, conceptualmente semelhante à ideia do monte Tindaya de Chillida - habitar dentro da natureza. Esta ideia é também expressa na expressividades dos seus inúmeros esquiços onde a força e a rudeza da montanha é transmitida no vigor e na intensidade com que esboça o projeto.

A topografia e o caráter da envolvente foram, assim, fatores determinantes que influenciaram o conceito e a essência básica do projeto, sendo que, ao mesmo tempo que se pretendia um edifício com uma expressão contemporânea e moderna, este também deveria *“(…) communicate the feeling of being older than its existing neighbour, of always having been in this landscape.”*[413] Assim, o volume apresenta-se à semelhança de uma formação rochosa que se salienta e se assume proeminentemente na montanha. Para isso, blocos de uma pedra escura local, o quartzito, foram usados na estereotomia do edifício, oferecendo à obra uma forte capacidade de integração, para além de evocar uma continuidade na tradição construtiva da zona. A escolha deste material também influencia essa mesma sensação de estar numa caverna ou num espaço escavado, onde o desgaste dos materiais complementa naturalmente a experiência visual.

A disposição horizontal do projeto permite igualmente que o hotel não perca a sua conexão visual com a paisagem, e, ao fazer isso, consegue misturar-se perfeitamente com montanha, condição enfatizada ainda mais pela cobertura verde que ajuda a camuflar o edifício. Tal como o próprio arquitecto escreve *“Building in stone, building with stone, building into the mountain, building out of the mountain, being inside the mountain – our attempts to give this chain of words an architectural interpretation, to translate into architecture its meanings and sensuousness, guided our design for the building and step by step gave it form.”*[414]

Zumthor refere que os elementos chave do projeto foram sempre as relações com e entre *“montanha”*, *“pedra”* e *“água”*. A montanha, vinculada a uma perceção visual, a pedra à experiência táctil e, por fim, a água que aos dois sentidos prévios adiciona o olfato, a audição e mesmo o paladar. Uma verdadeira vivência sinestética, possibilitando a conjugação dos sentidos, numa experiência essencialmente corporal,

412 HAUSER, Sigrid, ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor: Therme Vals*, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007, p. 20.
413 ZUMTHOR, Peter *apud* HAUSER, Sigrid, ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor: Therme Vals*, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007, p. 51.
414 ZUMTHOR, Peter *apud* Ibidem.



Imagem_208: Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996. ©Adam H. Graham
https://www.flickr.com/photos/harney/5378459214/in/photostream/ (acedido a 13.11.2014).

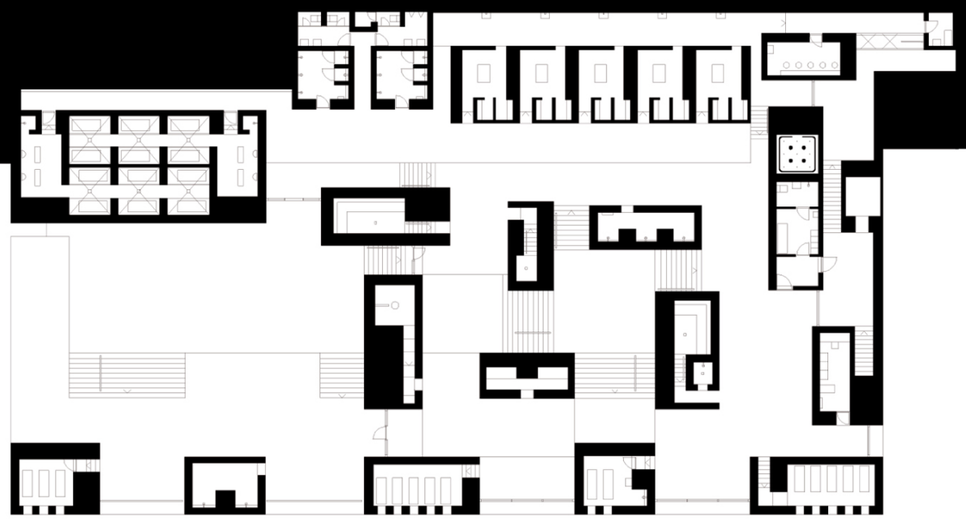


Imagem_209: Planta piso 1. Enfase no esquema dos blocos estruturais. Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996.
http://openbuildings.com/buildings/therme-vals-profile-2978# (acedido a 16.06.2015).

exponenciada pela forma plástica e sensual da obra que envolve o visitante numa atmosfera mística e intemporal.

Assim, o espaço foi desenhado para oferecer aos visitantes uma experiência que remonte a sensações primitivas e arcaicas da experiência do banho. O jogo de luz e sombra molda um espaço de propriedades extremamente introspetivas, sensuais e estimulantes, onde o que se pretende com o usufruto do espaço é que o sentido visual passe temporariamente para segundo plano, privilegiando-se uma predominância da experiência háptica, onde as sensações corporais são as mais vulneráveis, e revelando a verdadeira essência da obra.

Existe, por isso, um controlo bem demarcado da relação dentro/fora, onde o arquiteto apenas deixa vislumbrar a paisagem em pontos estratégicos negando, na maior parte das vezes, o contacto com o exterior, aumentando assim o caráter intimista do espaço. No entanto, quando o faz, rasga enquadramentos astuciosos exacerbando detalhes da paisagem natural. Aqui o objetivo primordial, não é uma admiração ou relação visual com o contexto, mas sim uma integração e a criação de atmosferas resguardadas de caráter quase místico e o contacto corporal com diversas variações naturais.

A ideia da caverna é realçada pelo facto de não existir uma porta de acesso direto com o exterior do edifício. Para entrar no edifício, o visitante deve entrar por uma passagem negra a partir do hotel que o conduz primeiramente à zona de vestiários, e, só a partir daí, um corredor escuro e enevoado transporta-o ao espaço central de banhos. Assim, ao entrarmos nas termas, somos também sujeitos a passar por inúmeros filtros que, a pouco e pouco, nos vão desprendendo da realidade, para nos preparar para, gradualmente, entrarmos num novo espaço. O homem vai ficando cada vez mais próximo da sua condição primitiva, despido e sem possessões, sem noção do tempo, completamente vulnerável à experiência.

"The empty space between the blocks, a varied, meandering continuum of spaces with a peacefully pulsating rhythm, invites bathers to stroll and tarry. Spaces close, spaces open." [415] O *"meander"*, assim lhe chama Zumthor, caracteriza o sistema de circulação do edifício baseando-se no espaço negativo entre os blocos, fluindo de forma natural e não impositiva. Deixa o utilizador usufruir da experiência e movimentar-se de forma livre, embora se perceba claramente a estrutura do seu interior, na qual alguns programas estão posicionados em locais bastante evidentes. Outros, no entanto, exigem que o visitante se aventure e explore os recantos para poder chegar a todos os diferentes banhos, salas de repouso, bebedouros, entre outros. Esta ação reforça ainda mais a sensação que a obra é como descobrir uma autêntica caverna, com todos os seus esconderijos e passagens desconhecidas, ao

[415] ZUMTHOR, Peter *apud* HAUSER, Sigrid, ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor: Therme Vals*, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007, p. 75.



Imagem_210: Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996. ©Nicholas Kane.
http://www.agnescappadoro.com/chronotes/les-thermes-de-vals-peter-zumthor/ (acedido a 13.11.2014).

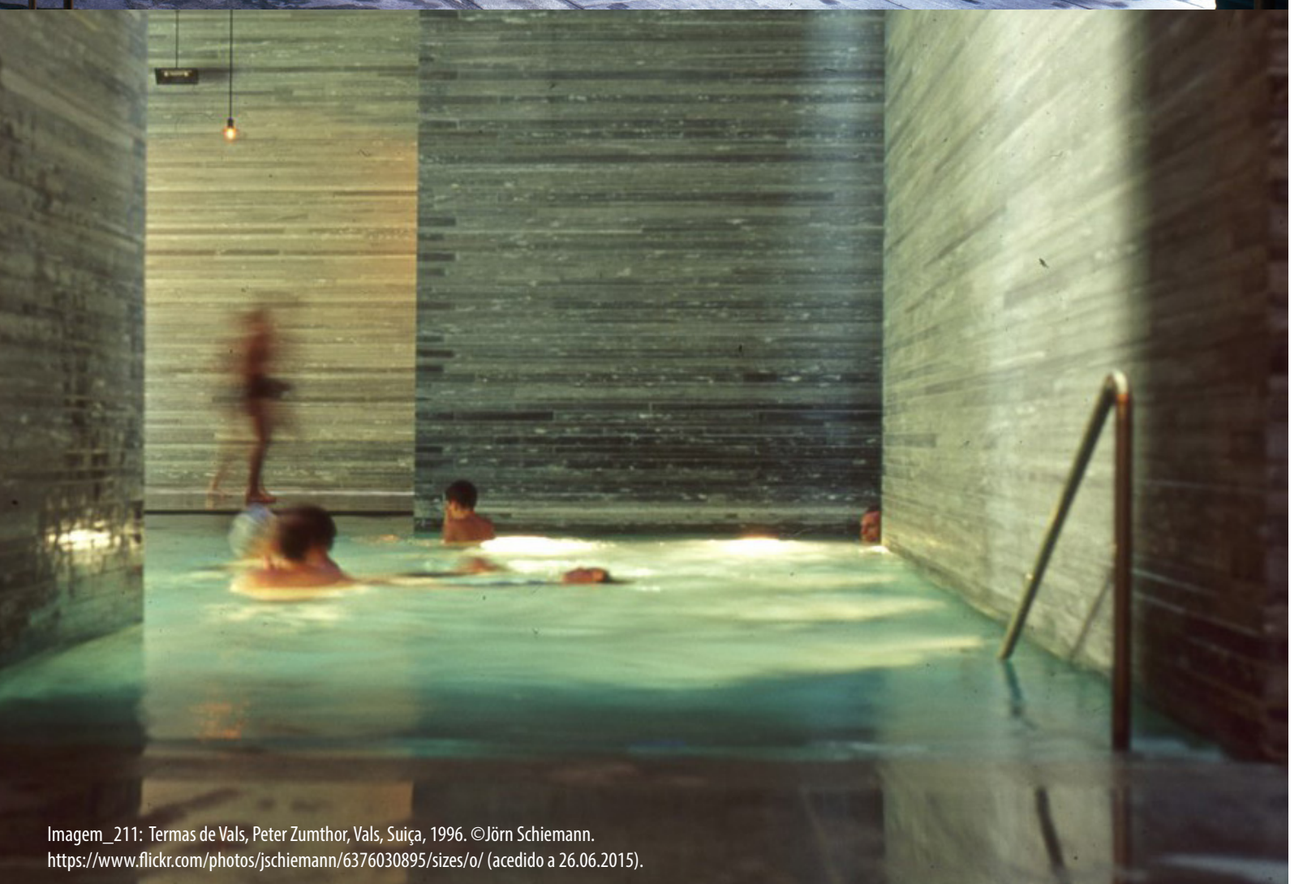


Imagem_211: Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996. ©Jörn Schiemann.
https://www.flickr.com/photos/jschiemann/6376030895/sizes/o/ (acedido a 26.06.2015).

contrário de outros edifícios semelhantes onde indicações, setas e outras simbologias ditam o nosso rumo. A estrutura do edifício é, assim, o ponto fulcral na organização interior do espaço, onde as caixas que formam os diferentes banhos ou pequenas zonas de repouso atuam também como pontos de suporte. Consequentemente, o espaço de banhos principal e a piscina central é assim um negativo desta disposição de vários blocos que, no seu interior, resguardam micro-mundos que dificilmente são desvendados pela sua aparência exterior. A característica mais fascinante é que cada espaço detém uma temática e um caráter autónomo, sem no entanto se desvincular do ambiente global da obra. Complementarmente, a intenção do arquiteto é também despertar uma interação intuitiva com as mesmas. Assim, por exemplo, os diferentes banhos são espaços com cores e texturas diferentes consoante a temperatura da água ou o tipo de banho, aludindo tanto física como psicologicamente a um reconhecimento imediato e a uma preparação mental aos efeitos sentidos no corpo humano.

As nossas perceções são assim exaltadas em todos estes espaços através dos diversos elementos e sensações naturais que foram filtrados e feitos abstração pela arquitetura do edifício e apelam aos nossos sentidos. A luz penetra a construção de forma escassa, através da fachada principal por aberturas que enquadram momentos da paisagem muito específicos e extremamente intencionais, ou por rasgos na cobertura, resultado das fissuras entre volumes, dando por isso uma atmosfera de penumbra em quase toda a obra e jogos incisivos de luz e sombra. A cor do material, em tonalidades de cinza esverdeado, tem uma presença especial tanto na penumbra como no confronto com a luz filtrada, bem como uma metamorfose atrativa no contacto com a água. Além disso, apresenta relativa facilidade em adaptar-se à palete de cores naturais no exterior. Outros elementos como a temperatura do corpo dentro e fora de água, as diferentes texturas dos materiais impelindo ao toque, os cheiros dos banhos aromáticos e a saturação do ar, o som perseverante da água em constante movimento,o eco e a acústica distintos em cada espaço de dimensões diferentes: todos eles seguem esta mesma linha conceptual, gerando assim ambientes e perceções misteriosos e imprevisíveis.

A água está também presente em diversos estados de composição, temperaturas e tonalidades, se forem conjugadas as experiências interiores e exteriores - liquida gasosa, sólida, vapor, neblina, neve, gelo, chuva, nevoeiro, orvalho, granizo - fundindo-se com os restantes elementos naturais, é sujeita a uma multiplicidade de cruzamento de ambientes e atmosferas pintando paisagens distintas ao longo do ano, e sentidas cruamente no corpo humano. Damos conta da nossa condição no mundo e ao sermos expostos no exterior estamos conscientes da nossa fragilidade e vulnerabilidade.

O contacto mais evidente com a envolvente faz-se através da maior piscina termal que, lentamente, nos conduz por um corredor e uma pequena passagem de



Imagem_212: Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996.
HAUSER, Sigrid, ZUMTHOR, Peter, Peter Zumthor: Therme Vals, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007, p. 109.

acesso ao exterior, evitando assim uma ruptura abrupta com o interior. Cá fora, deparamo-nos com um cenário fascinante: rodeados pela fantástica paisagem montanhosa, somos também cercados pelo vapor da água resultante do choque das temperaturas que nos envolve num momento de verdadeira calma e tranquilidade. As pessoas movem-se lentamente, arrastadas vagarosamente pelo silêncio e parecendo receosas de quebrar este ritual.

Com este projeto, *"o arquiteto pretendia suspender o tempo."*[416] Dentro do espaço não há qualquer referência temporal, exacerbando o facto de pertencermos à montanha que detém uma presença eterna. *"Es el tiempo de la observación, el momento donde el tiempo se alarga para dar cabida al detalle, para ver lo que no se ha visto, pensar en lo que no había tiempo de pensar. La mirada se vuelve paisajista, se observa, se siente y se interioriza."*[417]

As termas de Vals são, então, um exemplo exímio de complementação do lugar, onde uma forte conceptualização e imagem formal não interfere na harmonia do sítio, nem compromete a qualidade espacial do projeto. Invulgarmente, nesta obra estão presentes três maneiras de se posicionar na paisagem: o *"estar na paisagem"*, ao ser metáfora da caverna e habitar o natural, o *"ver a paisagem"*, ao estarmos em contacto com pontos de vista seletos do entorno ou no confronto quando saímos para o exterior, e a *"paisagem psicológica"*, apreendida por cada um de maneira pessoal, resultado de todos os elementos que compõe o projeto. Estes formam um conjunto das características naturais que foram humanizadas, passando a fazer parte indissociável da obra de arquitetura, filtradas por um processo de abstração que as torna compreensíveis às pessoas. Apesar desta subjugação aparente às forças naturais, o edifício é capaz de conservar um contraste e uma ideia forte face ao contexto, que, ao mesmo tempo, se consegue integrar perfeitamente no lugar.

Cada pessoa sente o espaço de uma forma diferente, não existindo uma fórmula ou percurso definido para percorrer a caverna. Cada um tem a liberdade para encontrar o seu lugar onde mais lhe convém e no qual se ente mais confortável. Só desta maneira se consegue gerar uma emoção pessoal e intrínseca relativamente à obra, uma experiência sensual e de grande sensibilidade que adquire um valor e um misticismo introspetivo. Deste modo, ao mesmo tempo que é um edifício com base numa realidade concreta das forças naturais, a sua materialização desperta a imaginação do utilizador, onde a perceção decorrente da experiência depende, em grande parte, da forma como cada um percorre, apreende e interpreta háptica e sinesteticamente a poética do lugar.

---

416 *The Thermae of Stone*, diretor Richard Copans, Documentário, Arte France e Centre Pompidou, 2000, 25'38''.
417 GUACANEME, Sandra Acosta, *La sinestesia en las Termas de Piedra*, In: *Revista de Arquitectura*, vol. 13, Facultad de Arquitecture, Universidad Católica de Colombia, Bogotá, 2001, p. 41.

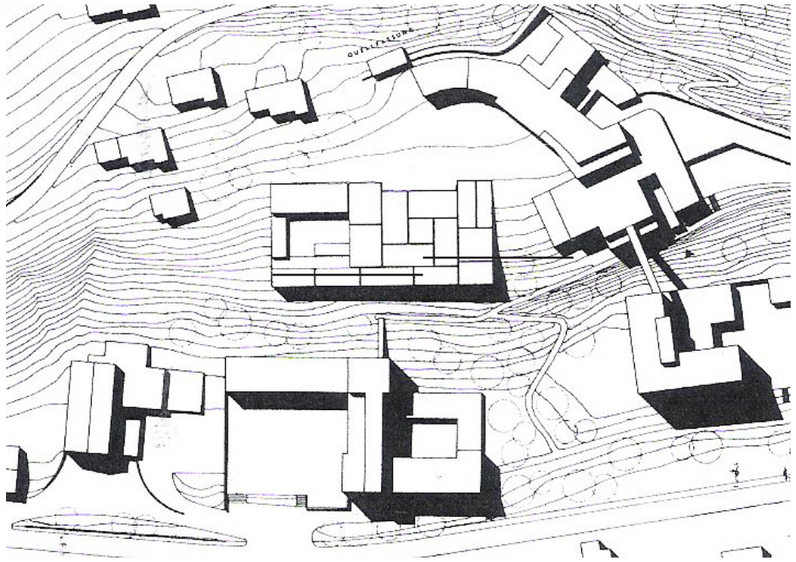


Imagem_213: Planta de implantação. Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996.
ZUMTHOR, Peter, YOSHIDA, Nobuyuki (ed.), A+U Peter Zumthor, edição extra, Tokyo, 1998, p. 156.

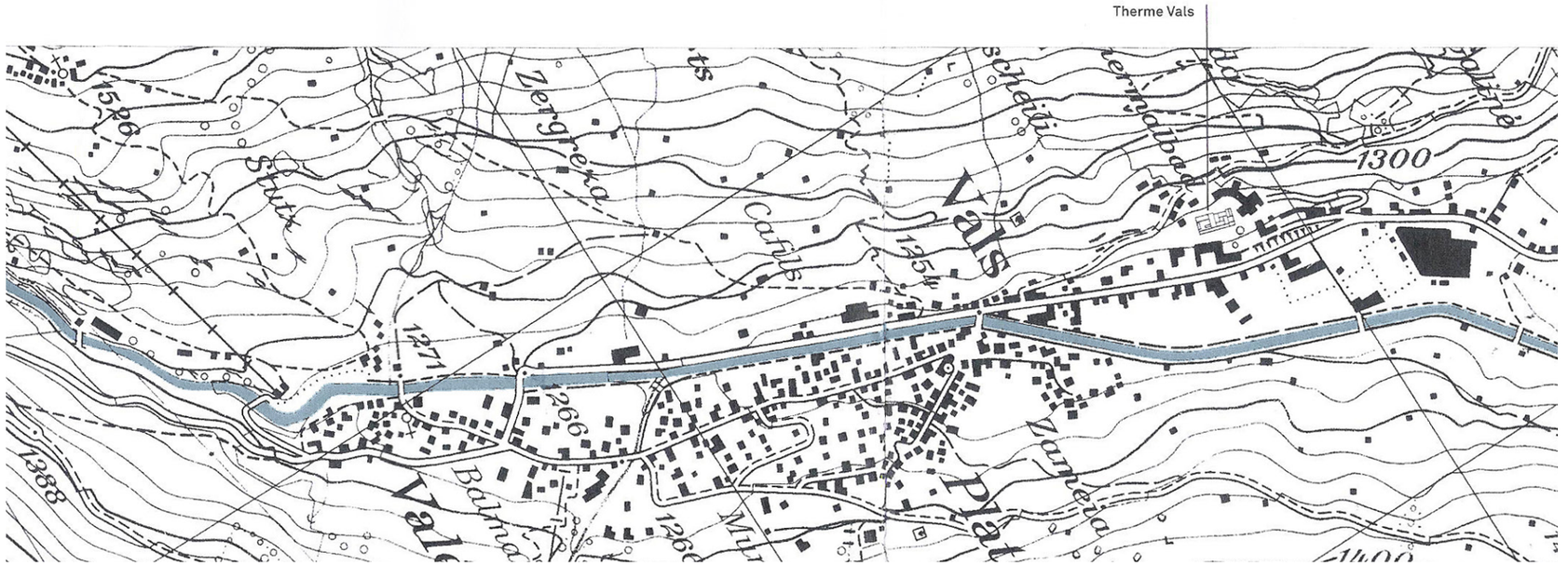


Imagem_215: Planta de envolvente. Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996.
HAUSER, Sigrid, ZUMTHOR, Peter, Peter Zumthor: Therme Vals, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007, p. 178,179.

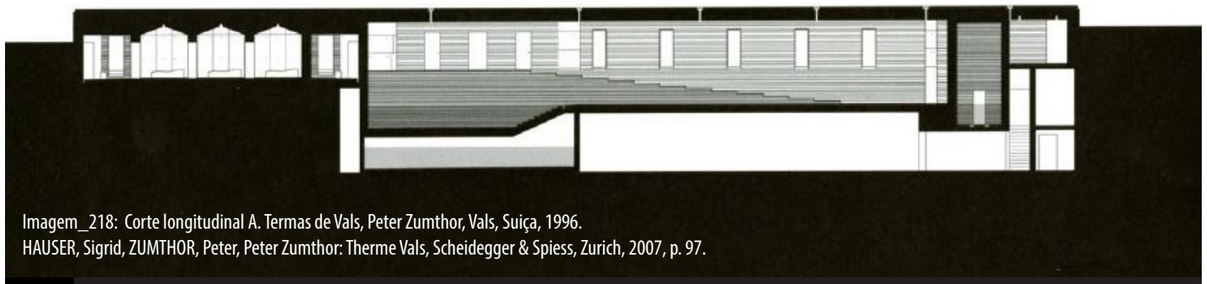


Imagem_218: Corte longitudinal A. Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996.
HAUSER, Sigrid, ZUMTHOR, Peter, Peter Zumthor: Therme Vals, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007, p. 97.

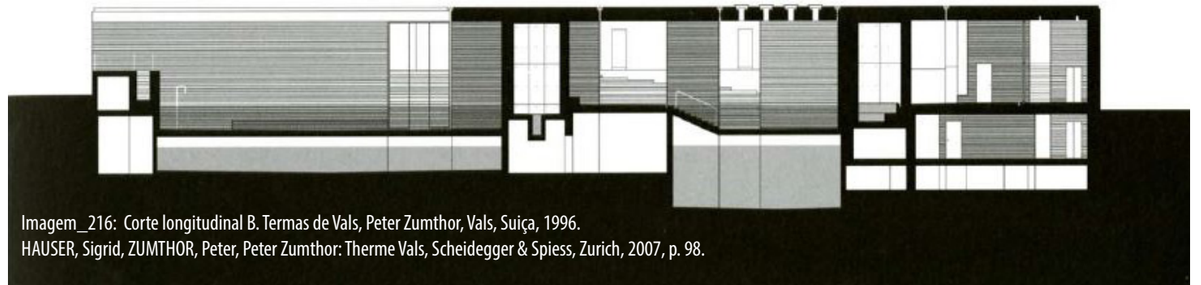


Imagem_216: Corte longitudinal B. Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996.
HAUSER, Sigrid, ZUMTHOR, Peter, Peter Zumthor: Therme Vals, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007, p. 98.

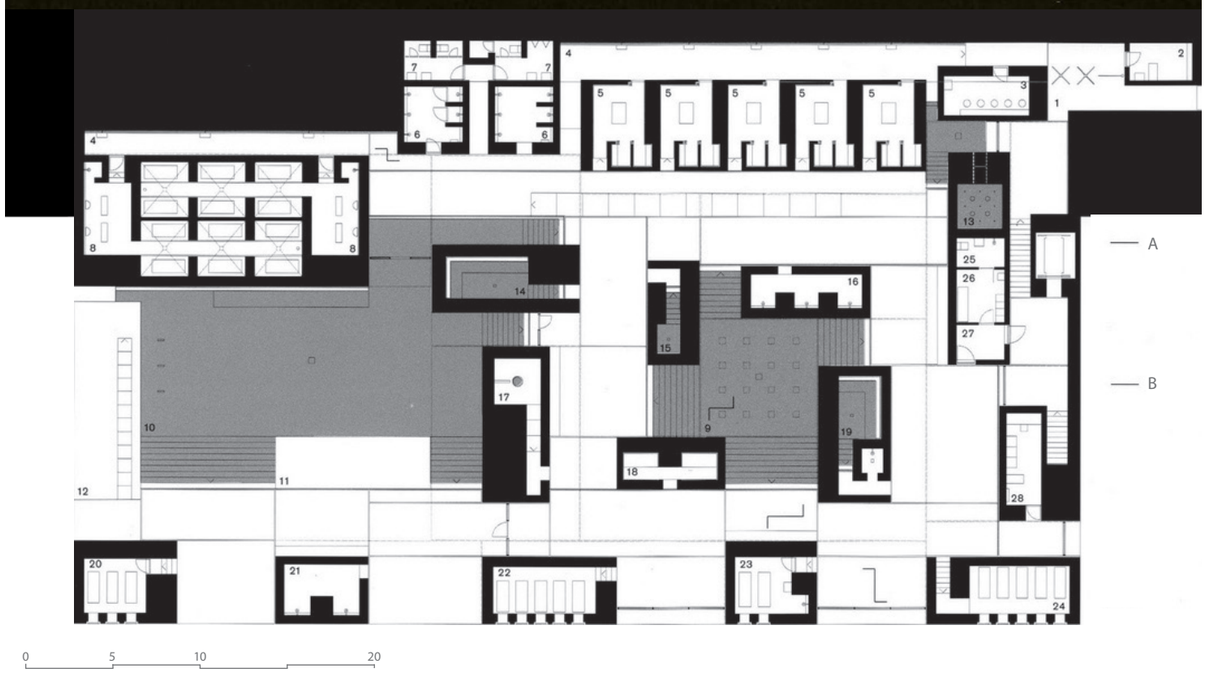


Imagem_214: Planta piso 1. Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996.
HAUSER, Sigrid, ZUMTHOR, Peter, Peter Zumthor: Therme Vals, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007, p. 91, 92.

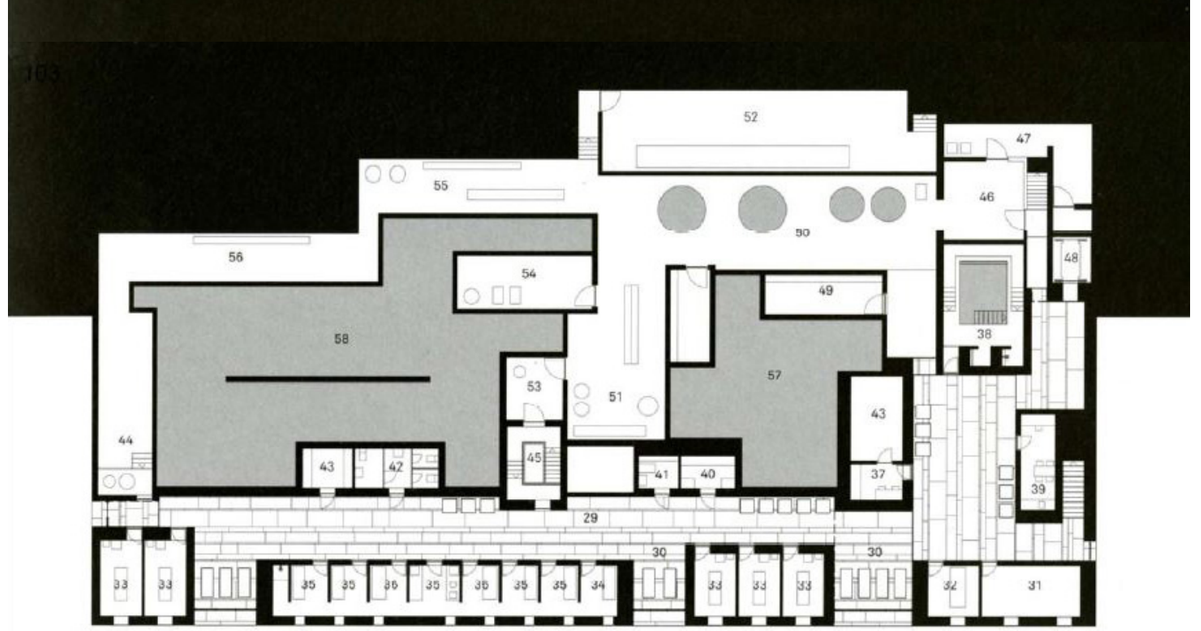


Imagem_217: Planta piso 0. Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996.
HAUSER, Sigrid, ZUMTHOR, Peter, Peter Zumthor: Therme Vals, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007, p. 96.



Imagem_219: Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996.
HAUSER, Sigrid, ZUMTHOR, Peter, Peter Zumthor: Therme Vals, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007, p. 150.



Imagem_220: Trilho de Svandalsfossen, Haga & Grov with Helge Schjelderup, Sauda–Ropeid, Ryfylke, Noruega, 2006. ©Jiri Hivran. http://www.nasjonaleturistveger.no/de/routen/ryfylke?attraktionen=Svandalsfossen (acedido a 13.09.2015).

Conclusão

> *"Sempre entendi a beleza de um objecto feito pela mão do homem, desde que me consigo lembrar, como uma presença especial da forma, como uma existência natural e altiva própria do objecto. Por vezes, quando um objecto deste tipo se afirma na natureza, vejo a beleza. Esta obra, cidade, casa ou estrada, parece colocada conscientemente. (...) 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."*[418]

A construção de *"lugar"* em arquitetura é considerado um dos seus pressupostos mais inerentes e básicos. No entanto, construir um lugar com significado (*"meaningful"*), implica uma abordagem complexa e sensível à forma como se apreende a atmosfera de determinado contexto. Esta aproximação mais emotiva e fenomenológica assume-se não só diretamente no desenrolar do projeto, mas também num processo de transposição, sentida também ela por quem a habita. De facto, pode-se afirmar que o objetivo principal da arquitetura é projetar para o homem lugares com significado, construções que, ao mesmo tempo que respondem às necessidades, consigam também estar em consonância com o seu mundo - Este pressuposto impõe ao arquiteto a 'obrigação' de visualizar o *"genius loci"* de determinado contexto, entender as suas propriedades e fazer delas manifesto na sua arquitetura. A identidade do homem pressupõe a identidade do lugar.

Este processo varia segundo diferentes esferas de influências - temporal, geográfica e cultural. Cada um possuí uma imagem mental pessoal que se vai construindo ao longo do tempo. Esta, sendo fruto das nossas influências, do meio onde crescemos, aprendemos e vivemos, vai sendo, consequentemente, moldada, complementada ou posta em causa ao longo da nossa vida. Esta postura leva a que o mundo seja percebido de formas distintas por várias sociedade. Uma das influências mais diretas e marcantes que complementa este processo é a relação com o nosso contexto natural: as paisagens que nos habituamos a ver na nossa infância e ao longo da vida, as paletas de cores, a temperatura, a luminosidade, a atmosfera, os cheiros, etc. Mesmo se inseridas num contexto essencialmente urbano, existem sempre propriedades naturais inerentes que foram a base para o seu desenvolvimento. Por mais dissimulados que possam estar, mantêm-se sempre presentes. Por contraposição, uma ligação mais direta com a envolvente natural também se irá reflectir nas decisões e abordagens futuras de uma maneira mais sensível e imediata. Com isto, é possível compreender a razão das variadas abordagens projetuais de diferentes arquitetos, com formas e sensibilidades tão díspares de projetar e desenvolver projetos com programas em contextos aparentemente semelhantes.

[418] ZUMTHOR, Peter, *Pensar a Arquitectura*, 2ª ed. ampliada, Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p. 75.



Imagem_221: "Riverbed", Olafur Eliasson, Louisiana Museum Modern Art, Humlebæk, Dinamarca, 2014. ©Anders Sune Berg http://codylee.co/wp-content/uploads/2014/10/Olafur-Eliasson-Riverbed-2.jpg (acedido a 18.05.2015).

Apesar da relação com o nosso meio natural se ter completamente alterado a partir da Revolução Industrial, é percetível, de uma forma geral, uma maior preocupação e interesse por essa temática, e a vontade explícita de retornar a esses valores de proximidade, através de escapatórias, destinos turísticos, questões ambientais, ou, neste caso, mediado pela arquitetura. Desde os primeiros organicistas, passando pelo empirismo nórdico com uma forte conexão à natureza, às propostas do regionalismo crítico mais sensíveis, e aos movimentos artísticos da Land Art, todos eles criticam a sua completa desvinculação ao sítio e propõem um harmonioso compromisso de existência dual. São portanto estas as influências mais diretas nalgumas vertentes do panorama arquitetónico contemporâneo, que, por sua vez, estão nutridas de uma vontade inexplicável de se reconectar com um dos valores mais básico e essenciais da condição humana - projetar para um *"horizonte"* concreto - premissa que hoje em dia é tendencialmente esquecida.

"What was specially lost was the 'horizon', which human beings forgot with the discovery of the roundness of the earth. And with the loss of the horizon we also lost known and unknown space."[419] Com a *"perda do horizonte"*, as construções são praticamente obrigadas a interagir com o que se encontra *"para além do horizonte"*. A partir deste momento, a arquitetura moderna e consequentemente grande parte da produção contemporânea passa a desenrolar-se numa base de estilos e perspetiva, repetindo as mesmas formas e atitudes independentemente do seu contexto. A globalização pôs a nu o mundo, expondo tudo de forma mediática, e o mesmo acontece com a arquitetura - desapareceu o mistério, a surpresa e o encanto, para ser tudo reduzido a uma série de *"scrolls"* na internet que rapidamente revelam, através de imagens estrategicamente planeadas, todo o projeto. Se pouco enigma existia na obra, este é desvendado quase de imediato, procurando uma fugaz apreciação no jorro incessante de informação, obrigando a acompanhar o ritmo acelerado e consumista que hoje se verifica e esquecendo a especificidade de cada lugar.

"Se um projecto de nutre somente do existente e da tradição, se repete apenas o que o lugar lhe oferece, falta-me o debate com o mundo, falta-me a irradiação do contemporâneo. Se uma peça de arquitectura apenas conta o mundano e o visionário, sem fazer oscilar com ela o seu lugar concreto, sinto a falta da ancoragem sensorial da obra no seu lugar, do peso específico do local."[420] Assim, é nas arquiteturas mais *"lentas"* e *"frágeis"* que melhor me sinto. Arquiteturas ponderadas, e atentas que param a ação do tempo e sustêm a sua presença quase eternamente. São arquiteturas retidas, que, por um motivo ou outro, a memória não foi capaz de apagar. Gestos e geometrias inesperadas mas simples, garantindo a interação com os elementos naturais de maneira indissociável, os pequenos detalhes, uma

[419] NORBERG-SCHULZ, Christian, POSTIGLIONE, Gennaro, *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*, The Monacelli Press, New York, 1997, p. 42.
[420] ZUMTHOR, Peter, *Pensar a Arquitectura*, 2ª ed. ampliada, Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p. 42.



Imagem_222: The Zervreila dam, Vals, Suiça.
http://dellabella.ch/gallery/aerial-dams/ (acedido a 26.06.2015).



Imagem_223: "Ridehusstrand", Knut Wold, Hamar 1998.Knut Wold
http://www.knutwold.com/ (acedido a 15.09.2015).

atmosfera especial ao entrar numa divisão, uma escala em diálogo com o corpo. Coisas simples mas marcantes, incitando à descoberta e à surpresa. Pequenos momentos impossíveis de serem desvendados através de simples galerias de imagens, mas somente com a sua experiência intensiva do lugar.

É irrefutável que a relação com o contexto natural alterou-se. A proteção às suas forças já está assegurada, já extraímos dela o que queremos e já existe mesmo a possibilidade de observar e *"consumir"* as suas impressionantes paisagens em casa, instantaneamente. E, todavia, de uma forma ou de outra, é visível a vontade háptica de retornarmos à natureza. Antes o que era temido, agora seduz. Sentimo-nos protegidos, e, por isso, conseguimos ver na natureza uma outra beleza. A arquitetura é também um desses intervenientes, que consegue ver nesses contextos uma oportunidade única, indissociável e *"meaninful"* de criação de experiências exclusivas, sinestéticas e verdadeiras.

A arquitetura, como a forma de expressão do homem que melhor consegue mediar a abstração e a natureza, tem que integrar, por isso, a consciência e responsabilidade de projetar em conformidade com o sítio, sensível e ponderadamente e, contudo, sem ter receio de arriscar, de recriar fórmulas e de deslumbrar. Tornar visível as propriedades da natureza que são invisíveis e exacerbá-las para uma compreensão global, sem, contudo, perturbar a sua harmonia. Assumir compromissos *"frágeis"* é o primeiro passo para construir algo diferente e único. *"Lo que eran muchos (many), se repliega en un alguno (any) que puede detenerse en un único (one)."*[421] Penso que, em contraponto a uma arquitetura instantânea recorrente nos dias de hoje, são estas as formas de expressão mais verdadeiras à condição intemporal e humana da arquitetura.

"Lo acontecimiento es una vibración (...) un punto de encuentro, una conjunción en la que líneas de recorrido ilimitado se entrecruzan con otras creando puntos nodales de una intensidad emergente. Finalmente el acontecimiento es una aprehensión, el resultado de la acción de un sujeto que en el fluir caótico de los acontecimientos atrapa los que más le atraen o más le conmueven para retenerlos. Es una acción subjetiva. Produce un momento de gozo y de una frágil plenitud. (...) este momento feliz, a veces casual a veces resultado de una inteligente voluntad, constituye un instante emergente en un fluir constante, un acorde armónico, polifónico en una situación de permanente transición."[422] Os exemplos que apresento são exemplos muito pessoais e íntimos desses acontecimentos e momentos sobre os quais fala Solà-Morales. Foram *"vibrações"* singulares, cada uma com as suas particularidades, mas todas elas, no meu entender, materializam em si as ideias e premissas que foram abordadas. São, por isso, momentos de apreensão de um sítio, tornado

[421] SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias: topografia de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 112.
[422] Ibidem.

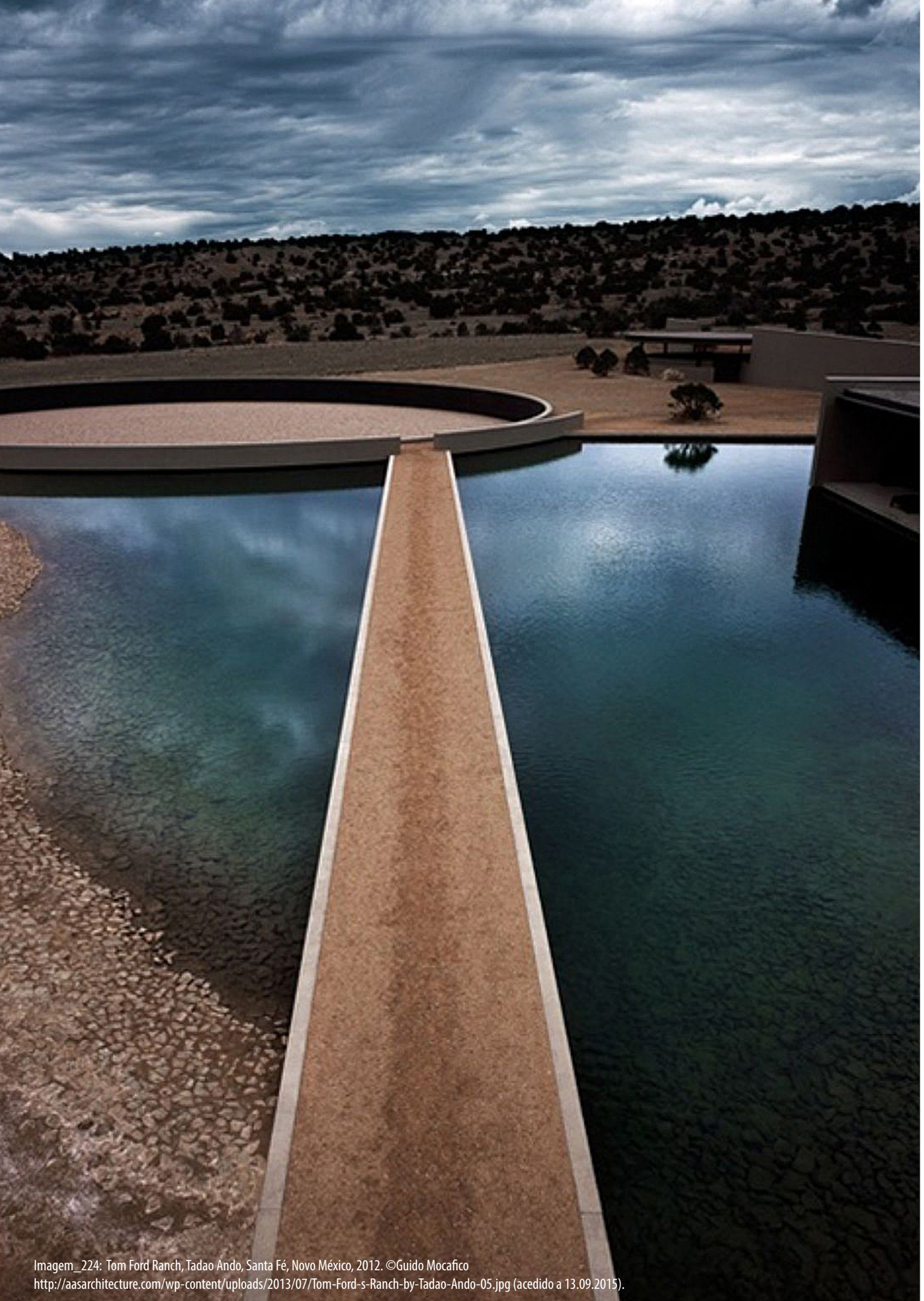


Imagem_224: Tom Ford Ranch, Tadao Ando, Santa Fé, Novo México, 2012. ©Guido Mocafico
http://aasarchitecture.com/wp-content/uploads/2013/07/Tom-Ford-s-Ranch-by-Tadao-Ando-05.jpg (acedido a 13.09.2015).

lugar especial pela sua grande intencionalidade face às condicionantes do meio e oportunidades *"naturalmente"* oferecidas, atendendo aos valores inerentes à condição humana e a uma experiência honesta e háptica do seu espaço, onde o contexto natural revela um papel fundamental no estímulo das induções e decisões projetuais, mas também no imaginário de quem vive a obra. Uma *"plenitude frágil"* e subjetiva, mas sólida e duradoura na memória de cada um.

A tese que se apresenta é, portanto, o resultado de uma experiência pessoal emotiva, entre o pessoal e o disciplinar, a experiência e a teoria, que, no seu conjunto, oferecem marcos de navegação que ajudam a perceber a relação entre a natureza, a arquitetura e o lugar que se gera a partir da sua simbiose. Contudo, não se pretendeu com a presente dissertação abordar a totalidade das vertentes que o tema em questão pudesse levantar, mas sim escolher, como já foi dito, alguns rumos tematicamente pertinentes e de preferência pessoal que pusessem dissecar assuntos, impressões e momentos fugazes, aparentemente inexplicáveis, com o intuito de poder perceber e compreender um pouco melhor e visualizar com mais clareza a verdadeira razão do interesse e do fascínio pelo tema em questão.

O estudo aqui presente não constitui uma síntese fechada sobre um determinado tema, mas sim o lançamento de uma base de questões diversas que julgo serem pertinentes ao longo de todo o meu percurso e que certamente terei em conta na minha carreira futura. As exposições e conclusões a que se chega no final do trabalho são, também elas, vulneráveis à passagem do tempo e à minha contínua formação, podendo desta forma ser complementadas, ou, pelo contrário, assumir pontos de vista completamente distintos derivados da minha própria evolução. Mas certamente que todos eles serão pontos chave que, direta ou indiretamente, estarão presentes na forma como vejo e projeto arquitetura.

Numa perspetiva mais alargada, o trabalho assume-se igualmente como uma base de discussão pertinente para outros arquitetos (ou futuros arquitetos) que, concordando ou discordando do ponto de vista pessoal aqui expresso, possam, no entanto entender o trabalho como uma tentativa de sistematização sobre as diversas questões que influenciam a forma como percecionamos e interpretamos determinadas intervenções arquitetónicas, mais particularmente aquelas que justapondo-se ou impondo-se a contextos paisagísticos mais sensíveis devem garantir particular atenção a determinados princípios de intervenção, potenciando assim futuros desenvolvimentos ou novas interpretações complementares.

Esta conclusão não, é, por isso, o encerramento de um ciclo, mas sim o ponto de partida para uma nova etapa, uma transição fruto da curiosidade e com uma postura certamente mais madura e convicta dos valores e ideais que procuro alcançar na prática de arquitetura.

Bibliografia

Livros | Monografias

- BAUDRILLARD, Jean, *The Conspiricy of Art*, Semiotext(e), New York, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean, NOUVELLE, Jean, *Les objets singuliers: architecture et philosophie*, Calmann-Lévy, Paris, 2002.
- BERMAN, Marshall, *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, Companhia das Letras, São Paulo, 1996.
- CARDOSO, Isabel Lopes, *Paisagem e património : aproximações pluridisciplinares*, Dafne, Porto, 2013.
- CHOAY, Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités - Une anthologie*, Seuil, Paris, 1965.
- COSTA, Alexandre Alves (et al.), *Só nós e Santa Tecla,* Equações de Arquitectura, 1ª edição, Dafne Editora, Porto, 2008.
- CROWE, Norman, *Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*, The MIT Press, Cambridge, 1995.
- FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica da arquitetura moderna*, Martins Fontes, 4ª ed., São Paulo, 2002.
- FUJIMOTO, Sou, *Primitive Future*, Contemporary Architect's Concept Series 1, INAX, Tokyo, 2008.
- HAUSER, Sigrid, ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor : Therme Vals*, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007.
- JODIDIO, Philip, *Álvaro Siza*, Tachen, Köln, 1999.
- LYNCH, Kevin, *The Image of the City*, The M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, 1960.
- MADRUELO, Javier, *El espacio raptado, interferências entre arquitectura y escultura*, Mondadori España, Madrid, 1990.
- McCARTER, Robert, *Frank Lloyd Wright*, Phaidon, London, 1997.
- MENIN, Sarah (Org.), *Constructing Place, Mind and Matter*, Routledge, London, 2003.
- MONTANER, Josep Maria, *Depois do movimento moderno : arquitetura da segunda metade do século XX*, trad. Maria Beatriz da Costa Mattos, Gustavo Gilli, Barcelona, 2001.
- MONTANER, Josep Maria, *A Modernidade Superada, Arquitetura, arte e pensamento do século XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- NESBIT, Kate (org.), *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995*, 2ª ed., Cosac Naify, São Paulo, 2008.
- NICOLIN, Pierluigi, CHASLIN, François, *Mario Botta, Construcciones y proyectos 1961-1982*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Architecture: Presence, Language, Place*, Skira, 1ª ed., Milano, 2000.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, POSTIGLIONE, Gennaro, *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*, The Monacelli Press, New York, 1997.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*, 1ª ed., Rizzoli, New York, 1980.
- PALLASMAA, Juhani, *Pensamento em Forma: dez ensaios sobre arquitetura*, Centro Regional das Beiras da Universidade Católica Portuguesa, Viseu, 2012.
- PALLASMA, Juhani, *The eyes of the skin: architecture and the senses*, John Wiley & Sons, Chichester, 2005.
- PARDEY, John, *Louisiana and Beyond: the work of Vilhelm Wohlert*, Edition Bløndal, Hellerup, 2007.
- RAPOPORT, Amos, *House, Forms and Culture*, Prentice Hall., Englewood Cliffs, 1969.
- RAQUEJO, Tonia, *Land Art*, 4ª ed., Editorial Nerea, Donostia - San Sebastián, 2008.
- RODRIGUES, Sérgio Fazenda, *A casa dos sentidos: crónicas de arquitectura*, [S.L], Arqcoop, 2009.
- ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, coleção Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, Paris, 1997.
- RUDOLFSKY, Bernard, *Architecture Without Architects, A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, Doubleday & Company, New York, 1964.
- SCHULZ-DORNBURG, Julia, *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*, trad. Elena Llorens, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- SCULLY, Vincent, *Modern Architecture and other essays*, Princeton University Press, New Jersey, 2003.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias: topografia de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, FAUP Publicações, Porto, 2006.
- TREIB, Marc, *Settings and Stray Paths, Writings on Landscape and Gardens*, Routledge, London, 2005.
- VENTURI, Robert, *Complexity and contradiction in architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1992.
- WHITEHEAD, Alfred N., *O Conceito de Natureza*, Martins Fontes, São Paulo, 1994.
- ZUMTHOR, Peter, *Pensar a Arquitectura*, 2ª ed. ampliada, Gustavo Gili, Barcelona, 2009.
- ZUMTHOR, Peter, *Atmospheres: Architectural Environments – Surrounding Objects*, Birkhauser, Basel, 2007.

Artigos | Revistas

- CHOAY, Françoise, *Une mutation à l'oeuvre*, In: THEYS, Jacques; SPECTOR, Thérèse; ROUSSEL, Marie-José; BURDESE, Jean-Claude, *De la ville à la mégalopole: essor ou déclin des villes au XXI e siècle?*, Centre de prospective et de veille scientifique, Direction de la recherche et des affaires scientifiques et techniques, Paris, 1998; Disponível em: http://temis.documentation.developpement-durable.gouv.fr/documents/Temis/0073/Temis-0073016/TTS35.pdf (acedido a 07.12.2014).
- CRUZ, Cesar A., *Wright's Organic Architecture, from 'Form Follows Function' to 'Form and Function are One'*, In: *Wolkenkuckucksheim, International Journal of Architectural Theory*, vol. 17, 2012; Disponível em: http://www.cloud-cuckoo.net/journal1996-2013/inhalt/de/heft/ausgaben/112/Beitraege/2.2%20%20%20Cruz.pdf (acedido a 06.03.2015).
- DOMINGUES, Álvaro, *Formas e escalas da urbanização difusa, interpretação e intervenção no NO de Portugal*, In: *Inforgeo* nº 14, Edições Colibri, Lisboa, 1999, p. 43-64; Disponível em: http://www.apgeo.pt/files/docs/Inforgeo/INFORGEO_14_p043a064.pdf (acedido a 26.02.2015).
- DOMINGUES, Álvaro, *A Paisagem Revisitada*, In: *Finisterra*, XXXVI, n.º 72, Lisboa, 2001, p. 55-66; Disponível em: http://www.ceg.ul.pt/finisterra/numeros/2001-72/72_05.pdf (acedido a 29.04.2015).
- *El Croquis, Tadao Ando, 1983-1993*, n.º 44+58, El Croquis Editorial, Madrid, 1996.
- *El Croquis, Sou Fujimoto 2003-2010*, n.º 151, El Croquis Editorial, Madrid, 2009.
- FRAMPTON, Kenneth, *Ten Points on an Architecture of Regionalism: A Provisional Polemic*, In: CANIZARO, Vincet B, Architectural Regionalism: *Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition*, Princeton Architectural Press, New York, 2007; Disponível em: http://iris.nyit.edu/~rcody/Thesis/Readings/Frampton%20-%20Ten%20Points%20on%20and%20Architecture%20of%20Regionalism_SM.pdf (acedido a 19.03.2015).
- FRAMPTON, Kenneth, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, In: FOSTER, Hal (Org.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle, 1983.
- GUATTARI, Félix, *Practicas ecosóficas y restauración de la ciudad subjetiva*, In: *Quaderns d'arquitectura i urbanisme,* nº. 238, Ediciones Reunidas, SA / GRUPO ZETA, Barcelona, 2003, p. 38-47; Disponível em: http://cartografiasurbanas09.files.wordpress.com/2010/05/practicas-ecosoficas-y-restauracion-de-la-ciudad-subjetiva-felix-guattari.pdf (acedido a 19.09.2014).
- HARRIES, Karsten, *Building and the Terror of Time* In: *Perpecta: The Yale Architectural Journal*, nº. 19, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1982; Disponível em: http://fluxwurx.com/roofless/wp-content/uploads/2010/01/harries_terroroftime.pdf (acedido a 25.02.2015).
- HAUXNER, Malene, *Garden and Building, Modern Danish Garden Art 1940-1960*, In: *OASE - Home and Garden*, nº. 55, SUN Publishers, 2001, p. 39-63; Disponível em: http://www.oasejournal.nl/en/Issues/55/GardenAndBuilding#039 (acedido a 28.10.2014).
- HAYASHI, Aya, *Finding the Voice of Japanese Wilderness*, In: *International Journal of Wilderness*, vol.8, nº. 2, Agosto 2002, p.34-37. Disponível em: http://www.wilderness.net/library/documents/Hayashi1.pdf (acedido a 02.02.2015)
- HEIDEGGER, Martin, *Construir, habitar, pensar*, trad. Marcia Sá C. Shuback, In: HEIDEGGER, Martin, *Ensaios e conferências*, Editora Vozes, Petrópolis, 2006, p. 125-141.
- HICKEL, Denis Kern, *A (in) sustentabilidade na arquitetura*, Arquitextos, São Paulo, nº. 064.06 ano 06, Vitruvius, 2005; Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.064/426 (acedido a 20.09.2014).
- INNERARITY, Daniel, *Quiénes somos 'nosotros'? Preliminares para una Política de la Identidad*, In: *Revista de Estudios Políticos* (Nueva Época), n.º 113, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2001, p. 225-236.
- KRAUSS, Rosalind, *A escultura no campo ampliado*, In: *Revista Gávea*, nº. 1, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1984, p. 128-137; Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf (acedido a 13.01.2015).
- LEWCOCK, Ronald, *'Generative concepts' in vernacular architecture*, In: ASQUITH, Lindsay, VELLINGA, Marced (ed.), *Vernacular Architecture in the 21st Century: Theory, education and practice*, Routledge, New York, 2005, p. 199-214.
- MALECHA, Marvin J., *Richard Neutra: Vida y Forma*, In: *Conferencia, Actos Comemorativos do Nascimento de Richard Neutra*, Encontro de Arquitectos e Professores na Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona, 19 Outubro 1992; Disponível em: http://pt.scribd.com/doc/89651637/Neutra-Vida-y-Forma (acedido a 22.09.2014).
- MATEUS, Samuel, *Uma modernidade-outra ou o hipermodernismo*, In: *Comunicação e Sociedade*, vol. 18, Universidade do Minho, 2010, p. 133-145; Disponível em: https://www.academia.edu/3248822/Uma_modernidade-outra_ou_o_hipermoderno (acedido a 10.05.2015).
- NAKAGAWA, Camelia, *The Japanese Garden for the Mind, The 'Bliss' of Paradise Transcended*, In: *Stanford Journal of East Asian Affairs*, vol.4, nº. 2, 2014, p. 83-102; Disponível em: http://web.stanford.edu/group/sjeaa/journal42/japan2.pdf (acedido a 05.02.2015).

- NITSCHKE, Günter, '*MA'- The Japanese Sense of Place in old and new architecture and planning*, In: *Architectural Design*, nº. 3, London, March 1966, p. 113-156; Disponível em: http://www.east-asia-architecture.org/downloads/research/MA_-_The_Japanese_Sense_of_Place_-_Forum.pdf (acedido a 01.02.2015).
- NOVAIS, Nanci S., *Escultura e cidade: Uma relação ampliada no âmbito da contemporaneidade*, In: *Cultura Visual*, nº. 14, EDUFBA, Salvador, 2010, p. 41-52; Disponível em: http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rcvisual/article/viewFile/5094/3919 (acedido a 15.01.2015).
- PALLASMAA, Juhani, *Hapticity and Time - notes on fragile architecture*, In: *The Architectural Review*, vol. 207, nº. 1239, London, Maio 2000, p. 78-84; Disponível em: http://fluxwurx.com/jstudio/wp-content/uploads/2011/02/pallasmaa_hapticityandtime.pdf (acedido a 03.02.2015)
- PETRE RĂILEANU, *Constantin Brancusi (1876-1957)*, In: *Plural Magazine*, nº. 3 The Romanian Avant-Garde, The Romanian Cultural Foundation, Bucharest, 1999, p. 35-39; Disponível em: http://www.icr.ro/files/items/12653_1_Constantin%20Brancusi_Petre%20Raileanu.pdf (acedido a 19.01.2015).
- *Revista de Arquitectura*, vol. 13, Facultad de Arquitecture, Universidad Católica de Colombia, Bogotá, 2001; Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=125121298005 (acedido a 25.06.2015).
- SIMMEL, Georg, *A Filosofia da Paisagem*, tradução de Artur Morão, Universidade da Beira Interior Covilhã, 2009. Original: Philosophie du paysage, In: La tragedie de la culture. Paris: Editions Rivages, 1988; Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/simmel_georg_filosofia_da_paisagem.pdf (acedido a 23.01.2015).
- SCOTT, Felicity, *Bernard Rudofsky: Allegories of Nomadism and Dwelling*, In: GOLDHAGEN, Sarah W., LEGAULT, Réjean (org.), *Anxious Modernisms, Experimentation in Postwar Architectural Culture*, The MIT Press, Cambridge, 2000; Disponível em: https://www.ntnu.no/wiki/download/attachments/32539747/Scott.pdf (acedido a 31.03.2015).

Partes

- BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, Coleção Tópicos, Martins Fontes, São Paulo, 2008.
- CORBOZ, André, *Le territoire comme palimpseste et autre essais*, Les éditions de l'imprimeur, Besançon, 2001.
- DIDEROT, Denis, *Carta sobre os surdos e mudos, endereçada àqueles que ouvem e falam*, trad. António Geraldo da Silva, Editora Escala, São Paulo, 2006.
- FIGUEIRA, Jorge, *O arquitecto azul*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2010.
- GONÇALVES, Carlos W. P., *Os (des)caminhos do meio ambiente*, 14º ed., Contexto, São Paulo, 2005; Disponível em: https://pt.scribd.com/doc/157435208/Os-Descaminhos-do-Meio-Ambiente-Carlos-Walter-Porto-Goncalves (acedido a 10.02.2015).
- KAFKA, Franz, *The Burrow*, In: KAFKA, Franz, GLATZER, Nahum N., UPDIKE, John (org.), *Franz Kafka: The Complete Stories*, Schocken Books Inc., New York, 1983, p. 354-382; Disponível em: http://www.vanderbilt.edu/olli/class-materials/Franz_Kafka.pdf (acedido a 26.02.2015).
- KRIER, Leon, PORPHYRIOS, Demetri, *Houses, Palaces, Cities*, AD 54, Architectural Design Profile, London, 1984.
- LE CORBUSIER, *Towards a New Architecture*, Dover Publications Inc., New York, 1986. (p. 4.)
- MONTAGU, Ashley, *Touching, the human significance of the skin*, 3ª ed., Harper & Row, New York, 1986; Disponível em: Segunda edição: https://archive.org/stream/touchingthehuman000913mbp#page/n3/mode/2up (acedido a 20.02.2015).
- MORAES, Wenceslau, *Antologia*, ed. Armando Martins Janeira, 2ª ed., Vega, Lisboa, 1993.
- MOSTAFAVI, Mohsen, LEATHERBARROW, David, *On Weathering*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993; Disponível em: http://books.google.pt/books?id=UbjzWK6EvWkC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=snippet&q=eye&f=false (acedido a 22.02.2015).
- MURO, Carles, *Álvaro Siza Escrits*, Edicions UPC, Barcelona, 1994.
- PEARLMAN, Jill, *Inventing American Modernism*: Joseph Hudnut, Walter Gropius, and the Bauhaus Legacy at Harvard, University of Virginia Press, Charlottesville, Virgínia, 2007; Disponível em: http://books.google.pt/books?id=DYBrTC9TX88C&lpg=PA209&ots=IrHfu7F8IS&dq=walter%20gropius%20harvard%20history%20or%20architecture%20abolished&hl=pt-PT&pg=PA209#v=onepage&q&f=false (acedido a 20.09.2014).
- PORTOGHESI, Paolo, *Depois da arquitectura moderna*, trad. Maria Cristina Tavares Afonso, Edições 70, Lisboa, 1985.
- RAQUEJO, Tonia, *El arte de la tierra: espacio-tiempo en el Land Art*, In: MADRUELO, Javier (ed.), *Medio siglo de arte: últimas tendencias 1955-2005*, Abada Editores, Madrid, 2006; Disponível em: https://www.academia.edu/4029526/El_arte_de_la_Tierra_espacio-tiempo_en_el_Land_Art (acedido a 28.01.2015).
- TRIGUEIROS, Luiz (Ed.), *Casa de Chá da Boa Nova*, Álvaro Siza, Editorial Blau, Lisboa, 1999.
- WHITEHEAD, Alfred N., *O Conceito de Natureza*, Martins Fontes, São Paulo, 1994.
- ZUMTHOR, Peter, YOSHIDA, Nobuyuki (ed.), A+U Peter Zumthor, edição extra, Tokyo, 1998.

Trabalhos académicos

- CAMPOS, Luís Pedro Sousa, *Land Art: nova referência na arquitectura contemporânea*, Faup, Porto, 2005.
- GOUVEIA, Anna P. S., *O croqui do arquiteto e o ensino do desenho*, volume I, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1998.
- LABASTIDA, Marta, *El Paisaje Próximo. Fragmentos del Vale do Ave*, Escola de Arquitectura, Universidade do Minho, Guimarães, 2013.
- MENDES, Tiago, *A importância do lugar no projecto de arquitectura*, Faup, Porto, 2008.

STUART, Kristopher Mark, *On architecture, nature and man*, Rice University, Huston, Texas, 1993; Disponível em: http://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/13790/1355272.PDF?sequence=1 (acedido a 16.09.2014).

Filmes

- *A Vida É um Sopro*, diretor Fabiano Maciel, Documentário, 2007, 89'19". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X078KFCFLsM . (acedido a 21.09.2014).
- *Employed by Life, Aris Konstantinidis*, diretor Apostolos Karakasis, Documentário da série Paraskinio, 2001, 50'43". Disponível em: https://vimeo.com/71799490 (acedido a 29.05.2015).
- *The Thermae of Stone*, diretor Richard Copans, Documentário, Arte France e Centre Pompidou, 2000, 25'38". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6uGcQAC0VUw, https://www.youtube.com/watch?v=ZxBqLQbExm4 (acedido a 10.11.2014).

Web

- ALMAAS, Ingerid Helsing, *Norwegian Architecture?*, Arkitektur N, 2010; Disponível em: http://architecturenorway.no/questions/identity/almaas-norwegian-arch/ (acedido a 27.05.215).
- LEONI-FIGINI, Margherita, *Giuseppe Penone rétrospective*, Centre Georges Pompidou, 2004; Disponível em: http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-penone/penone.html (acedido a 28.01.2015).
- POWERS, John, *The Killing Fields (Part ¾): Killing Rosalind Krauss*, Star Wars Modern, 2010. Disponível em: http://starwarsmodern.blogspot.pt/2010/07/killing-fields-part-34-killing-rosalind.html (acedido a 23.01.2015).
- STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck, Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number*, CCA Mellon Lectures, Canadian Centre for Architecture (CCA), Montreal, 1996, p. 2. Disponível em: http://www.cca.qc.ca/system/items/1947/original/Mellon12-FS.pdf?1241161450 (acedido a 23.01.2015).
- http://www.rupturasilenciosa.com/
- http://www.nasjonaleturistveger.no/en
- http://www.archdaily.com/

Índice de imagens

1| Casa Malaparte, Adalberto Libera, Capri, Itália,1937. ©Francois Halard http://francoishalard.com/wp-content/uploads/2014/08/Villa-Malaparte-Fran%C3%A7ois-Halard-006.jpg (acedido a 24.03.2015).

2| Cretto di Burri, Alberto Burri, Gibellina, Sicília, Itália,1989. ©Carlo Columba. http://www.lacooltura.com/2015/07/alberto-burri-materia-gesto-forma/ (acedido a 12.09.2015).

3| Valley Curtain, Christo e Jean-Claude, Rifle, Colorado, 1970-1972. ©Christo. http://christo.vaesite.net/__data/d561751e276a732c5693aa31b47239b2.jpg (acedido a 10.09.2015).

4| Piscina Poça do Gomes, Ponta da Cruz, Funchal, Madeira, Portugal. © Alisa Dubik. https://www.flickr.com/photos/alisa_dubik/5643407798/sizes/l (acedido a 13.09.2015).

5| Cerro del Obispo, Christ & Gantenbein, Ruta del Peregrino, San Luis Potosí, México, 2012. ©Iwan Baan. http://www.revistaplot.com/en/simbolo-del-peregrino/ (acedido a 13.09.2015).

6| Igreja Bet Giyorgis, Lalibla, Etiópia. https://catbirdinafrica.files.wordpress.com/2012/10/pa266967.jpg (acedido a 30.03.2015).

7| Askja caldera, Dyngjufjöl, Islândia. ©Hörður Finnbogason. http://www.sagatravel.is/static/gallery//askja/saga-travel-iceland-askja-and-vi-ti-crater-ho-r-ur-eli-s-finnbogason-img_2833.jpg (acedido a 15.09.2015).

8| Abondance, Rhone-Alpes, França. ©Alvarictus. https://www.flickr.com/photos/alvarictus/6056920234/sizes/o/ (acedido a 28.04.2015).

9| *"Dudley"*, William Turner, 1832. http://www.artfund.org/what-to-see/exhibitions/2014/02/14/turner-travels-light-and-landscape-exhibition (acedido a 10.02.2015).

10| *"13 Sep 98 (Evening)"*, Gerhard Richter, 1998. https://www.gerhard-richter.com/en/art/overpainted-photographs/rural-landscapes-75/13-sep-98-evening-14392/?p=1 (acedido a 26.04.2015).

11| Caspar David Friedrich, *"Der Wanderer über dem Nebelmeer "* (*"Wanderer above the sea of fog"*), 1818. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg (acedido a 10.02.2015).

12| *"Paisagem natural"*. Preikestolen, Fiorde de Lyse, Forsand, Noruega. ©Teresa Guedes (2012).

13| *"Paisagem urbana"*. Tóquio, Japão. ©Teresa Guedes (2010).

14| A indefinição de classificação da paisagem actual. *"back door 02"*, Hong Kong, China. ©Michael Wolf. http://photomichaelwolf.com/#home (acedido a 13.09.2015).

15| Paredes, Porto, Portugal. ©A Terceira Dimensão. http://portugalfotografiaaerea.blogspot.ch/2014/10/paredes.html (acedido a 18.09.2015).

16| Geiranger, Møre og Romsdal, Noruega. ©Teresa Guedes (2012).

17| Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Portugal. ©Álvaro Domingues. http://voltaparafuso.blogspot.ch/2012/03/falsa-dicotomia-entre-o-rural-e-o.html (acedido a 06.09.2015).

18| *"Rain, Steam, and Speed - The Great Western Railway"*, WIlliam Turner, 1844. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Rain_Steam_and_Speed_the_Great_Western_Railway.jpg (acedido a 31.07.2015).

19| Dudley Street, Seven Dials, Londres, Gustave Doré, 1833. http://www.victorianweb.org/art/illustration/dore/london/24.html (acedido a 03.05.15).

20| Alojamento em Field Lane, Londres. Hector Gavin, *"Sanity Ramblings: Being Sketches and Illustrations of Bethnal Green"*, 1848. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b6/Lodging_House_in_Field_Lane._Wellcome_L0009845.jpg (acedido a 03.05.15).

21| Vista aérea de Barcelona, encontro da retícula de Cerdà com o tecido do núcleo medieval. Plano de expansão de 1859. https://barcelonalu2010.files.wordpress.com/2010/05/cerda-54.jpg (acedido a 02.08.2015).

22| *"Plug in City"*, Peter Cook, Archigram, 1964. http://relationalthought.files.wordpress.com/2012/05/peter-cook-archizoom-maimum-pressure-area-plug-in-city-1962-64-section.jpg (acedido a 04.01.2015).

23| *"Plug in City"*, Peter Cook, Archigram, 1964. https://relationalthought.wordpress.com/2012/02/05/567/ (acedido a 04.01.2015).

24| *"Modern Times"*, Charles Chaplin, 1936, 64'54''. https://www.youtube.com/watch?v=_jLHVT0-GgM (acedido a 12.08.2015).

25| *"Playtime"*, Jacques Tati, 1967, 22'26''.

26| Maquete da Villa Savoye de Le Corbusier's na exposição *"The International Style: Architecture since 1922"* no MoMA, Nova Iorque, 1932. http://www.archdaily.com/office/philip-johnson-and-henry-russell-hitchcock (acedido a 15.09.2015).

27| Maison Domino, Le Corbusier, 1914-17. https://rogerdhansen.files.wordpress.com/2014/06/domino.jpg (acedido a 04.05.2015)

28| Perspetiva aérea da Cité Industrielle, Tony Garnier, 1904. http://community.middlebury.edu/~slides/HA220/views/aoc263_view.html (acedido a 06.05.2015).

29| Planta esquemática da Cité Industrielle, Tony Garnier, 1904. https://birdseyevieweu.files.wordpress.com/2011/01/citc3a9-industrielle-1917-musc3a9e-des-bx-arts-lyon.jpg (acedido a 06.05.2015).

30| Villa Savoye, Le Corbusier, Poissy, Paris, França, 1928. http://3.bp.blogspot.com/-_4-WluCRoQU/VAYksF7uiMI/AAAAAAAADwo/tqJq99EbKPo/s1600/6-villa-savoie.png (acedido a 17.09.2015).

31| Le Corbusier, esquiço, *"Concerning Town Planning"*, 1948. Enfase na luz solar e espaços verdas abertos. A supressão dos espaços públicos tipicamente urbanos e da rua tradicional é bem expressa na ilustração que acompanha o manifesto de Le Corbusier. http://lamp.tugraz.at/~f145stdb/VO%20Staedtebau%20-%20Materialien/A_Vorlesung_SS15/STB_VO_03_STBGesch_2_SS15_dr.pdf (acedido a 03.05.15)

32| Unité d'Habitation, Le Corbusier, Marselha, França, 1953. https://carmenrueter.files.wordpress.com/2012/03/picture-15.png (acedido a 21.08.2015).

33| Plan Voisin, Le Corbusier, Paris, França, 1925. http://popupcity.net/jean-louis-cohen-modernist-lessons-in-post-modernist-times/ (acedido a 12.08.2015).

34| Estudo de composição e morfologia de praças medievais, Camillo Sitte, 1889. SITTE, Camillo, *"City Planning According to Artistic Principles"* , trad. George R. Collins e Christiane Crasemann Collins, Phaidon Press, Londres, 1965, p. 12.

35| Capela Notre-Dame du Haut, Le Corbusier, Ronchamp, França, 1955. ©Cara Hyde-Basso. http://www.archdaily.com.br/br/01-16931/classicos-da-arquitetura-capela-de-ronchamp-le-corbusier (acedido a 21.08.2015).

36| Maquete da Broadacre City, Frank Lloyd Wright, 1935. http://library.columbia.edu/news/libraries/2014/2012-1-16_Avery_Library_Co-Presents_FLW_MoMA_Exhibition.html (acedido a 20.08.2015).

37| Imagem_34: Fallingwater (Casa Kaufmann), Frank Lloyd Wright, Pensilvânia, 1936. http://www.occams-razor.info/tags/fallingwater#.VdXli_lVhBd (acedido a 20.08.2015).

38| Kaufmann House (Desert House), Richard Neutra, Palm Springs, Califórnia, 1947. ©Julius Shulman. http://www.midcenturyhome.com/the-richard-neutra-kaufmann-house/ (acedido a 20.08.2015).

39| Residência de Mäntyniemi, Raili e Reima Pietilä, Helsinquia, Finlândia,1993. http://www.paramotor.fi/Kopio%20_MG_4274.jpg (acedido a 20.08.2015).

40| Esquiços para a residência de Mäntyniemi (1984-87), Raili e Reima Pietilä, Helsinquia, Finlândia,1993. ©Raili e Reima Pietilä. http://grupo.us.es/actiplasarqu/4f/4f_index.html (acedido a 20.08.2015).

41| VIlla Mairea, Noormarkku, Finlândia, Alvar Aalto, 1939. ©cakewithlegs. https://www.flickr.com/photos/39975030@N02/4447846450/sizes/o/ (acedido a 20.08.2015).

42| VIlla Mairea, Noormarkku, Finlândia, Alvar Aalto, 1939. ©Andrew Carr. https://www.flickr.com/photos/andrewpaulcarr/270629212/sizes/o/ (acedido a 20.08.2015).

43| Skogskyrkogården (Woodland Cemitery), Erik Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz, Estocolmo, Suécia, 1920. ©kogotok. http://dnevnik.se/avtorskaya_kolonka/2074-skogkyrkogrden-lesnoy-nekropol-stokgolma.html (acedido a 20.08.2015).

44| Casa das Canoas, Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro, Brasil, 1951. http://gasoline-station.com/post/49972240052/oscar-niemeyer-casa-das-canoas-architects-own (acedido a 15.09.2015).

45| *"Il monumento continuo Monumento continuo nella Palude"*, Superstudio, 1969. http://www.grahamfoundation.org/grantees/3921-toward-an-architecture-of-distribution-superstudio-s-magazine-workshouston_1975.jpg (acedido a 16.09.2015).

46| Best Store Indeterminate Façade, SITE (Sculpture In The Environment), Almeda Mall, Houston, Texas, 1975. https://superradnow.files.wordpress.com/2012/05/04-01_site_projects_inc-_met_maples-jones_ass-_indeterminate_facade_showroom_houston_1975.jpg (acedido a 16.09.2015).

47| Demolição do complexo habitacional Pruitt-Igoe, *"a morte do modernismo"*, Minoru Yamasaki, St. Louis, Missouri, 1972. https://coisasdaarquitetura.files.wordpress.com/2010/05/pruit-igoe1.jpg (acedido a 16.09.2015).

48| Orfanato Municipal de Amsterdão, Aldo van Eyck, Amsterdam, Holanda, 1960 http://fuckyeahbrutalism.tumblr.com/post/8775604423/archiveofaffinities-aldo-van-eyck-amsterdam (acedido a 16.09.2015).

49| *"Le Modulor"*, Corbusier, 1950. http://archimodell.blogspot.pt/2011/07/le-corbusiers-modulor.html (acedido a 22.09.2014)

50| Monsieur Plume with Creases in his Trousers (retrato de Henri Michaux), Jean Dubuffet, 1947. http://www.tate.org.uk/art/artworks/dubuffet-monsieur-plume-with-creases-in-his-trousers-portrait-of-henri-michaux-t03080 (acedido a 22.09.2014).

51| Machu Picchu, Região de Cusco, Urubamba, Peru ©Jarno Gonzalez. http://www.topvisitplaces.com/wp-content/uploads/2014/03/Machu_Picchu2.jpg (acedido a 28.04.2015).

52| Tanques de curtumes Chouwara, Fez, Marrocos. ©Mike Prince. https://www.flickr.com/photos/mikeprince/4781401503/in/photostream/ (acedido a 30.03.2015).

53| Quinta do Joanamigo, Alfredo Matos Ferreira, Barca d'Alva, Figueira de Castelo Rodrigo, Guarda, Portugal,1962. http://www.terradalva.com/site.php?lang=pt (acedido a 28.06.2015).

54| Mario Botta, Casa Bianchi. Riva San Vitale, Ticino, Suiça, 1973. https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/82/ba/4b/82ba4bbfaafc7da6649268870e2ed75f.jpg (acedido a 13.09.2015).

55| Nordic Pavilion, Sverre Fehn, Biennale de Veneza, 1962. ©Ste Murray. http://a1.format-assets.com/image/private/s--Ld9oM840--/c_limit,g_center,h_1200,w_65535/a_auto,fl_keep_iptc.progressive,q_95/25042-1041715-Nordic_Pavilion2.jpg (acedido a 12.05.2015).

56| Xenia Hotel, Aris Konstantinidis, Mykonos, Grécia, 1960. http://4.bp.blogspot.com/-QJZZ0q5tEtI/UUBDeju8YgI/AAAAAAAACNg/fbs4ZVK0HhA/s1600/xenia-mykonos+01.jpg (acedido a 11.05.15).

57| Can Lis, Jørn Utzon, Portopetro, Maiorca, Espanha, 1971. http://www.universolamaga.com/wp-content/uploads/2013/05/can-lis-centro-cultural.jpg (acedido a 24.04.2015).

58| Louisiana Museum of Modern Art, Jørgen Bo and Wilhlem Wohlert, Humlebæk, Dinamarca, 1958-1991. ©Aldaneldor. https://aldaneldor.files.wordpress.com/2013/06/dscf2343.jpg (acedido a 13.09.2015).

59| Siza Vieira, Casa de Chá da Boa Nova, Leça da Palmeira, 1963. http://paradisebackyard.blogspot.co.uk/search/label/Alvaro%20Siza (acedido a 10.05.15).

60| Norwegian Glacier Museum (Norsk bremuseum), Sverre Fehn, Fjærland, Noruega, 2002. http://theredlist.com/wiki-2-19-879-606-619-view-fehn-sverre-2-profile-fehn-sverre-norwegian-glacier-museum-fjaerland-norway.html (acedido a 19.05.2015).

61| Water Temple (Shingonshu Honpukuji), Tadao Ando, Hyogo, Japão, 1991. https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/cd/b2/6e/cdb26e77a8148d4ee4c16403c6f42c1d.jpg (acedido a 10.05.15).

62| Luis Barragán, Cuadra San Cristobal, Cidade do México,1968. ©Rand Lemley. https://www.flickr.com/photos/yelmelnobrainer/16841792177/sizes/l (acedido a 13.09.2015).

63| *"Passages-Walter Benjamin"*, Dani Karavan, Portbou, Espanha, 1994. ©Dani Karavan. http://ideasgn.com/wp-content/uploads/2014/05/Passages-Walter-Benjamin-by-Dani-Karavan-05.jpg (acedido a 13.09.2015).

64| *"One and Three Chairs"*, Joseph Kosuth,1965. http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/04/24/925235/conheca-uma-e-tres-cadeiras-joseph-kosuth.html (acedido a 21.10.2014).

65| *"Green Coca Cola Bottles"*, Andy Warhol, 1962. http://www.notesontheroad.com/Ying-s-Links/Today-s-Birthday-in-Art-Andy-Warhol.html?print=1&tmpl=component (acedido a 21.10.2014).

66| *"15 untitled works in concrete"*, Donald Judd, Chinati Foundation, Marta, Texas. 1980-1984. https://www.chinati.org/images/collection/judd/concrete/CFDJ20FreestandingConcrete1.jpg (acedido a 10.09.2015).

67| *"The Hedgehog and the Fox"*, Richard Serra, Princeton University, New Jersey, 2000. ©Richard Serra. http://artimage.princeton.edu/files/ProductionJpegs/PP618_1.jpg (acedido a 13.09.2015).

68| *"The Gates of Hell"*, Auguste Rodin, 1880-1917, Rodin Museum, Paris. http://www.panoramio.com/photo/37803736 (acedido a 19.01.2015).

69| *"Displaced/Replaced Mass No.1"*, Michael Heizer, SIlver Springs, Nevada, 1969. © Michael Heizer. http://acrisisofvalue.tumblr.com/ (acedido a 13.09.2015).

70| Diagramas *"Escultura no Campo Expandido"*, Rosalind Krauss,1979. KRAUSS, Rosalind, A escultura no campo ampliado, In: Revista Gávea, nº. 1, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1984, p. 133, 135.

71| Monumento à Brigada Negev, Dani Karavan, Be'er Sheva, Deserto de Nagev, Israel. 1968. http://4.bp.blogspot.com/-twSVUPjlOjo/VCFVwLThkvI/AAAAAAAAHt8/kP7SKqKHdkA/s1600/blog-karavan-negev-monument-83.jpg (acedido a 13.09.2015).

72| Broken Circle/Spiral Hill, Robert Smithson, Emmen, Holanda, 1971. ©Estate of Robert Smithson. http://pdome.org/2014/sitesightcite-the-cinema-of-nancy-holt/ (acedido a 13.09.2015).

73| *"Ground Mutations - Shoe Prints"*, Dennis Oppenheim,1969. http://artmuseum.princeton.edu/njns/objects/85128/2185100 (acedido a 28.01.2015).

74| Registo em desenho do projeto Running Fence que foi removido passado 14 dias, Christo, Califórnia, 1976. http://www.knightfoundation.org/wp-images/knightarts/2011/08/Christo-1024x615.jpg (acedido a 10.09.2015).

75| *"Continuerà a crescere tranne che in quel punto"*, Giuseppe Penone, 1968. http://terrestra.it/wp-content/uploads/2013/09/mano_penone.jpg (acedido a 28.01.2015).

76| Sun Tunnels, Nancy Holt, Great Basin Desert, Lucin, Utah, 1976. ©Kat Williams. https://lemons2williams.wordpress.com/2011/04/ (acedido a 13.09.2015).

77| Möbius Strip II, M. C. Escher, 1963. http://zralt.angelus-novus.it/wp-content/uploads/2014/04/Moebius-band-II-M.-C.-Escher-dal-libro-M.C.jpg (acedido a 10.09.2015).

78| Star Axis, Charles Ross, Chupinas Mesa, Montanhas Sangre de Cristo, Novo México, 1971-em curso. ©Charles Ross. http://imageck.com/449572102-mesa-sangre-de-cristo-mountains-anton-chico-nm-usa-charles-ross.html (acedido a 10.09.2015).

79| Roden Crater, James Turell, cratera vulcânica em Flagstaff, Arizona, 1974-em curso. ©James Turrell. http://earthworksnearyou.blogspot.com.au/2009/06/17-days-more-on-james-turrells-roden.html (acedido a 12.09.2015).

80| Reprodução de um abrigo primitivo, montanhas Yatsugatake Japão. ©Syuhei.h. https://en.wikipedia.org/wiki/Hut#/media/File:Pine_cone_hut.jpg (acedido a 10.09.2015).

81| Ghadames, Líbia. ©George Steinmetz. http://photography.nationalgeographic.com/photography/photo-of-the-day/ghadames-aerial-steinmetz/ (acedido a 30.03.2015).

82| Fujian Tulou, montanhas de Fujian, China. http://socks-studio.com/2014/02/01/walls-as-rooms-4-the-hakka-tulou-community-housing-for-equals/ (acedido a 13.09.2015).

83| Cones de Göreme, Cappadocia, Turquia. RUDOLFSKY, Bernard, Architecture Without Architects, A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture, Doubleday & Company, New York, 1964, p. 24.

84| Oásis perto de Timimoun, Algéria. © George Steinmetz. http://www.nationalgeographic.com.es/articulo/ng_magazine/reportajes/7627/navegando_sobre_dunas.html#gallery-8 (acedido a 13.09.2015).

85| Mosteiro em Petra, Jordânia. http://resesidan.se/en/petra-jordan-a-fantasy-city/ (acedido a 11.09.2015).

86| Buracos no oásis de Siwa, Egito. RUDOLFSKY, Bernard, Architecture Without Architects, A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture, Doubleday & Company, New York, 1964, p. 14

87| Nicho, junto a uma janela. https://www.flickr.com/photos/serenitymachine/3982166192/sizes/o/ (acedido a 14.05.2015).

88| Entrada da New Trout Cave, Pendleton County, West Virginia. http://www.edgewisewoods.com/wp-content/uploads/2015/02/NewTrout.jpg (acedido a 17.09.2015).

89| Aldeia perto de Tungkwan, Honan, China. https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/9b/86/ce/9b86ce04b50508a8d04862f95518886b.jpg (acedido a 15.05.2015)

90| Povoado nas montanhas Sabine, Roma, Itália. RUDOLFSKY, Bernard, Architecture Without Architects, A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture, Doubleday & Company, New York, 1964, p. 36.

91| Igloo Inuit do Ártico. Construção do túnel da entrada. ©James Laurence Cotter. http://www.mccord-museum.qc.ca/scripts/imagedownload.php?accessNumber=MP-0000.391.1&Lang=1&imageID=152032&format=large (acedido a 24.05.2015)

92| Igloo Inuit do Ártico. Corte, planta e axionometria do interior da zona de estar. http://www.tworow.com/ourapproach7.html (acedido a 19.05.2015)

93| Hogan Navajo do deserto do sudoeste Americano. http://media-1.web.britannica.com/eb-media/75/142375-004-151D04B6.jpg (acedido a 10.09.2015).

94| Planta de organização do Hogan. http://tectonicablog.com/?p=29348 (acedido a 24.05.2015).

95| Casa Batak, habitação tipica da tribo Toba Batak, Sumatra, Indonésia. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/79/COLLECTIE_TROPENMUSEUM_Batakhuizen_uit_de_omgeving_van_het_Tobameer_TMnr_10017214.jpg (acedido a 22.05.2015).

96| Construções no campo, Santorini, Grécia. *"Employed by Life, Aris Konstantinidis"*, diretor Apostolos Karakasis, Documentário da série *"Paraskinio"*, 2001, 38'38'.

97| Drenos embutidos na imagem e ritmo das fachadas nas constuções vernaculares, Grécia. *"Employed by Life, Aris Konstantinidis"*, diretor Apostolos , Documentário da série *"Paraskinio"*, 2001, 39'06'.

98| Vinhas em patamares em Lavaux, Suíça. © Régis Colombo. MATEO, Josep Lluis, SAUTER, Florian, Natural Metaphor, An Antology of Essays on Architecture and Nature, ACTAR & ETH Zurich, 2007, p. 74.

99| Stonehenge, Wiltshire, Inglaterra. ©Skyscan. http://goista.com/stonehenge-visit-uks-most-important-neolithic-and-bronze-age-structures/ (acedido a 07.06,2015).

100| Grande Muralha da China, Badaling, China. ©Mintimage. http://www.mintimage.com/data/photos/17_1great_wall_of_china_badaling.jpg (acedido a 07.06,2015).

101| Pedreira de mármore, Carrara, Toscana, Itália. ©Gianluca Boni. https://www.flickr.com/photos/gianlucaboni/5039150198/sizes/o/ (acedido a 07.06,2015).

102| Aldeia de Piodão, Portugal. ©skuadratti. https://www.flickr.com/photos/skuadratti/3422693202/sizes/o/ (acedido a 05.06.2015)

103| Cliff Palace, Parque Nacional de Mesa Verde, Condado Montezuma, Colorado. ©Bubba Suess. http://images.summitpost.org/original/459776.jpg (acedido a 12.09.2015).

104| Refugi Lieptgas, Nickisch Sano Walder Architekten, Flims, Suiça, 2013. ©Gaudenz Danuser. http://www.simplicitylove.com/2015/01/refugi-lieptgas-switzerland-nickisch.html (acedido a 12.09.2015).

105| Templo de Atena, Acrópole de Lindos, Rhodes, Grécia. ©John Kroll. http://static.wixstatic.com/media/a7016d_4b1cec9e55e84125b821f4fda9aa9add.jpg_srz_980_477_85_22_0.50_1.20_0.00_jpg_srz (acedido a 26.05.2015).

106| Ponte de Shaharah, Iémen. ©Bernard Gagnon. http://fr.wikipedia.org/wiki/Pont_de_Shaharah#/media/File:Shaharah_bridge.jpg (acedido a 22.05.2015).

107| Castelo Tourbillon castle e basílica Valère, Sion, Valais, Suiça. ©Katarina Stefanovi. https://c1.staticflickr.com/7/6098/6309357906_df68ff31cb_b.jpg (acedido a 10.09.2015).

108| Shibam, Hadramaute, Yemen. http://rarelyknown.org/wp-content/uploads/2010/11/shibamyemen01s6tu.jpg (acedido a 13.09.2015).

109| Moonland", Indus Valley, Ladakh. ©Anil Goyal. https://www.flickr.com/photos/anilgoyal/16610941473/ (acedido a 10.09.2015).

110| Manarola, Cinque Terre, la Spezia, Itália. http://www.traveltoeuropeaskdoc.com/wp-content/uploads/2010/01/Manarola-Italy-thrillwnc1.jpg (acedido a 12.09.2015).

111|Paisagem Romântica. Reine, Moskenesøya, Ilhas Lofoten Islands, Noruega. ©Art Berggreen. http://www.berggreen.org/misc/Arts_Work/Scandinavia2011/IMG_7083.jpg (acedido a 10.09.2015).

112| Paisagem Cósmica. Dunas de Wan Caza, Líbia. ©Luca Galuzzi. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/Libya_5230_Wan_Caza_Dunes_Luca_Galuzzi_2007.jpg (acedido a 30.03.2015).

113| Construção na paisagem cósmica. Aït-Ben-Haddou, Marrocos. https://thebelltower.files.wordpress.com/2011/05/img_4574.jpg (acedido a 30.03.2015).

114| Paisagem clássica. Capela de Vitaleta, San Quirico d'Orcia, Toscânia, Itália. ©Angelo Ferraris. https://drscdn.500px.org/photo/42814690/m%3D2048/d72b37c21407477a594526fd591f2d2a (acedido a 28.04.2015).

115| Paisagem Complexa. Nápoles, Itália. http://letstravels.ru/wp-content/gallery/neapol/neapol.jpg (acedido a 10.09.2015).

116| Aldeia de Vals, Suiça. http://media.hotelwebservice.com/media/rovanada/img/dyn/4960c3d5fa424f3ea17db8a18674be3b.jpg (acedido a 17.09.2015).

117| Pirâmides Gizé, Cairo, Egito. http://pharraoh.tumblr.com/post/34443763255/touchdisky-by-crayon101 (acedido a 25.05.2015)

118| Anfiteatro e templo de Apolo, Delfos, Grécia. ©John Y. http://cache.graphicslib.viator.com/graphicslib/media/a9/the-amphitheatre-at-delphi-photo_8194729-770tall.jpg (acedido a 26.05.2015)

119| Temppeliaukion Kirkko, Timo and Tuomo Suomalainen, Helsinquia, Finlândia, 1969. ©John Kroll. https://www.flickr.com/photos/jkroll/516914626/sizes/o/ (acedido a 27.05.2015).

120| Borgund Stavkirke, Lærdal, Sogn og Fjordane, Noruega, século XII. ©Syvfjell. https://farm4.staticflickr.com/3137/2301446043_c5ca0241af_b.jpg (acedido a 21.08.2015).

121| Mollösund, Bohuslän, Götaland, Suécia. ©Jonas Ingman. http://www.visitsweden.com/ImageVault/Images/id_5221/scope_0/ImageVaultHandler.aspx (acedida a 10.09.2015).

122| Casares, Andaluzia, Espanha. ©Ubi Rhodes-Malin. https://www.flickr.com/photos/nafaziram/3501391975/sizes/o/ (acedido a 27.05.2015)

123| Casa em Anavyssos, Aris Konstantinidis, Attica, Grécia, 1961-62. ©Aris Konstantinidis. http://hicarquitectura.com/2015/02/aris-konstantinidis-week-end-house-anavissos-1962/ (acedido a 11.05.2015).

124| Quinta da Malagueira, Álvaro Siza, Évora, Portugal, 1973. © ekainj. https://www.flickr.com/photos/ekain/2796119150/sizes/o/ (acedido a 28.05.2015).

125| Espaço de *"Engawa"*, o limbo entre o interior e o exterior. http://pds.exblog.jp/pds/1/201006/18/32/c0152332_18423730.jpg (acedido a 13.05.2015).

126| A indefinição de limites através dos painéis amovíveis. Katsura Imperial Villa, Kyoto, Japão, 1620-1663. http://www.east-asia-architecture.org/aotm/ (acedido a 12.05.2015).

127| *"Sento"*, o banho público japones. ©Julia Baier. http://pingmag.jp/2008/08/15/sento-a-glimpse-into-japanese-bathhouse-culture/ (acedida a 10.09.2015).

128| Contraste de luz e sombra num espaço habitável japonês. http://wrox.cn/article/3001256/ (acedido a 08.09.2015).

129| Pormenor configuração orgânica *"frágil"* do caminho de chegada a uma casa tradicional japonesa. http://thecarpentryway.blogspot.ch/2012/10/it-all-comes-out-in-wash.html (acedido a 19.05.2015).

130| Tadao Ando, Water Temple (Shingonshu Honpukuji), Hyogo, 1991, ©Urszula Maj. https://www.behance.net/gallery/2160909/Water-Temple (acedido a 12.05.15)

131| *"Lisbon Vertical Rocky Beach"*, ©Gray Malin. https://www.graymalin.com/media/catalog/product/cache/1/image/9df78eab33525d08d6e5fb8d27136e95/L/i/Lisbon_Vertical_Rocky_Beach_4.jpg (acedido a 04.06.2015).

132| Quatro modelos de criação de lugar na praia e a sua semelhança com tipologias arquitetónicas, Simon Unwin. UNWIN, Simon, *"Constructing place… on the beach"*, In: MENIN, Sarah (Org.), *"Constructing Place, Mind and Matter"*, Routledge, London, 2003, pág. 79-83.

133| Scala dei Turchi, Realmonte, Porto Empedocle, Sicília, Itália. http://ngjyra.com/wp-content/uploads/2015/04/Scala_dei_Turchi13.jpg (acedido a 18.09.2015).

134| Spencer Tunick, Aletsch Glacier 3 (Greenpeace), Suiça, 2007. © Spencer Tunick http://spencertunick.com/ (acedido a 06.07.2015).

135| *"Architecture of density"*, urbanização em Hong Kong ©Michael Wolf. http://seethatart.com/architecture-of-densitiy-by-michael-wolf/ (acedido a 13.09.2015).

136| Nils-Ole Lund - First the building then the site, 1982. http://socks-studio.com/2012/08/05/the-future-of-architecture-and-other-collages-by-nils-ole-lund/ (acedido a 08.11.2014)

137| Moutain Dwellings, PLOT (BIG+JDS) , Ørestad, Copenhaga, Dinamarca, 2008. ©Darren Bradley. https://drscdn.500px.org/photo/5735180/m%3D2048/ffe9ffbf095bfb2c6d07859925dad9a1 (acedido a 25.05.2015).

138| Cidade da Cultura, Peter Eisenman, Santiago de Compostela, Espanha, 2011. http://culturacolectiva.com/ciudad-de-la-cultura-de-galicia/ (acedido a 13.09.2015).

139| Manhattan com coberturas verdes e torres de produção de comida, gerando uma cidade auto-sustentável. Projeto *"NYC (Steady State)"*, 2014. http://nycsteadystate.tumblr.com/image/33774674640 (acedido a 13.09.2015).

140| Transformação de uma casa familiar, Clavien Rossier, Charrat, Martigny, Valais, Suiça, 2010. ©Roger Frei. http://www.homedsgn.com/2012/07/04/transformation-a-charrat-by-clavienrossier-architectes/transformation-a-charrat-by-clavienrossier-architectes-02/ (acedido a 16.09.2015).

141|Castelgrande, Aurelio Galfetti, Bellinzona, 1989. ©Tuomas Kivinen. https://www.flickr.com/photos/26608745@N05/6141105795/in/photostream/ (acedido a 24.03.2015).

142| Capela St. Ignatius, Steven Holl, Universidade de Seattle, Washington, 1997. ©Paul Warchol. http://openbuildings.com/buildings/chapel-of-st-ignatius-profile-38497/media?group=image (acedido a 29.06.2015).

143| Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996. The Thermae of Stone, diretor Richard Copans, Documentário, Arte France e Centre Pompidou, 2000, 15'21".

144| Igreja de Mortensrud, Jensen & Skodvin Arkitektkontor, Oslo, Noruega, 2002. ©heschellenger. https://www.flickr.com/photos/100903646@N02/9633268666/sizes/o/ (acedido a 07.07.2015).

145| Capela de Santa Maria degli Angeli, Mario Botta, Monte Tamaro, Ticino, Suíça, 1996. ©Leo Thomas Naegele. http://leonaegele.blogspot.pt/2012/10/monte-tamaro-ticino-ch.html (acedido a 18.03.2015).

146| Piscinas das Marés, Siza Vieira, Leça da Palmeira, Portugal,1966. ©Dacian Groza. http://daciangroza.tumblr.com/post/64971292061/piscine-de-mer-de-leca-da-palmeira-porto-2011 (acedido a 24.03.2015)

147| Casa na Areia, Aires Mateus, Comporta, Portugal, 2010. ©Nelson Garrido. http://www.archdaily.com/119742/casa-na-areia-aires-mateus (acedido a 29.06.2015).

148| Museu Hedmark, Sverre Fehn, Hamar, Hedmark, Noruega, 1967-2005. ©Helene Binet. http://www.architecturenorway.no/stories/other-stories/iha-on-fehn-2009/ (acedido a 16.09.2015).

149| Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996. ©Christoph Müller. http://www.fotocommunity.de/pc/pc/display/22687384 (acedido a 26.06.2015).

150| Aït-Ben-Haddou, Marrocos. http://www.monica-suma.com/wp-content/uploads/2013/09/AR-OSE-Alt-Ben-Haddou-kasbah.jpg (acedido a 30.03.2014).

151| The Otterlo Circles, Aldo Van Eyck, Cogresso do CIAM, Otterlo, Holanda, 1959. http://img27.fansshare.com/pic27/w/aldo-van-eyck/1200/20986_aldo_van_eyck_otterlo_circles.jpg (acedido a 21.03.2015).

152| Villa Busk, Sverre Fehn, Bamble, Noruega, 1990. ©Dag A. Ivarsøy. http://digitaltmuseum.no/011072539639/gallery?type_filter=Architecture&page=203&pos=4855&count=4923 (acedido a 14.09.2015).

153| Adalberto Libera, Casa Malaparte, Capri, 1937. http://thetemplesofconsumption.blogspot.pt/2011/07/casa-malaparte.html (acedido a 24.03.2015).

154| Igreja na Água, Tadao Ando, Tomamu, Hokkaido, Japão, 1988. http://arquitecturaycristianismo.com/2012/09/23/la-iglesia-del-agua-de-tadao-ando/ (acedido a 13.09.2015).

155| Piscinas das Marés, Siza Vieira, Leça da Palmeira, Porto, Portugal, 1966. ©Kai https://www.flickr.com/photos/97222332@N00/2325187636/in/photostream/ (acedido a 24.03.2015).

156| Miradouro de Aurland, Saunders arkitektur, Wilhelmsen arkitektur, Aurland, Noruega, 2005. http://architizer.com/projects/aurland-look-out/ (acedido a 14.09.2015).

157| Capela de Santa Maria degli Angeli, Monte Tamaro, Ticino, Suíça, 1996. https://eliinbar.files.wordpress.com/2011/07/dscf0398.jpg (acedido a 29.06.2015).

158| Museu do Côa, Camilo Rebelo e Tiago Pimentel, Foz Côa, Portugal, 2009. ©Camilo Rebelo. http://www.camilorebelo.com/ (acedido a 22.08.2015).

159| Santuário de Estanzuela, Ai Weiwei/Fake design, Ruta del Peregrino, Jalisco, México. ©Iwan Baan. http://www.uncubemagazine.com/uncube/magazine/6934589/DATA/IMAGES/ruta_pelegrino_12.jpg (acedido a 13.09.2015).

160| Casa Malaparte, Adalberto Libera, Capri, Itália, 1937. http://blerimlutolli.weebly.com/untitled.html (acedido a 14.09.2015).

161| Atlier Bardill, Valerio Olgiati's, Scharans, Suiça, 2007. ©Sander Luckers. http://architectureau.com/articles/valerio-olgiati-and-unclaimed-meaning/ (acedido a 12.09.2015).

162| VM Houses, Moutain Dwellings, PLOT (BIG+JDS) , Ørestad, Copenhaga, Dinamarca, 2005-2008. ©BIG. http://www.big.dk/#projects-mtn (acedido a 25.05.2015).

163| Norwegian Wild Reindeer Pavilion, (Tverrfjellhytta), Snøhetta, Hjerkinn, Dovre, 2011. ©Ketil Jacobsen. http://www.archdaily.com/180932/tverrfjellhytta-snohetta (acedido a 25.08.2015).

164| Miradouro de Gudbrandsjuvet, Jensen & Skodvin Arkitektontor, Norddal, Noruega, 2007. ©Magne Flemsæter. http://norskform.no/Global/Pressebilder/Detour/Gudbrandjuvet.%20Foto%20Magne%20Flems%C3%A6ter.jpg (acedido a 22.09.2015).

165| Ivar Aasen-tunet, Sverre Fehn, Ørsta, Noruega, 2009. ©David Borland. http://www.aasentunet.no/filestore/Ivar_Aasen-tunet/Aasen-tunet/Bilete_fr_Aasen-tunet/David_Borland/71627A.jpg.jpg?size=1000x0 (acedido a 25.05.2015).

166| Igreja da Comunidade de Knarvik, Reiulf Ramstad Arkitekter, Knarvik, Noruega, 2014. ©Reiulf Ramstad Arkitekter. http://architecture.mapolismagazin.com/reiulf-ramstad-arkitekter-community-church-knarvik-knarvik (acedido a 22.08.2015).

167| Casa Ktima, Camilo Rebelo e Susana Martins, Antiparos, Grécia, 2014. ©Danilo Scarpati. http://www.thegreekfoundation.com/architecture/ktima-house-in-antiparos-by-camilo-rebelo-susana-martins (acedido a 17.07.2015).

168| Casa na Serra da Arrábida, Souto de Moura, Setúbal, Portugal, 2002. ©Luis Ferreira Alves. http://plusarchitekt.tumblr.com/post/114524272554/house-in-serra-da-arr%C3%A1bida-in-set%C3%BAbal-portugal (acedido a 12.09.2015).

169| Adega da Quinta do Vallado, Guedes + De Campos, Vilarinho dos Freires, Peso da Régua, Portugal, 2011. ©Fernando Guerra. http://guiastecnicos.turismodeportugal.pt/pt/contemporaneo/ver/Adega-da-Quinta-do-Vallado (acedido a 26.08.2015).

170| De Lemos, Atelier Carvalho Araújo, Passos do Silgueiros, Viseu, Portugal, 2012. ©Hugo Carvalho Araújo. http://www.archdaily.com/425440/de-lemos-carvalho-araujo-arquitectura-e-design (acedido a 12.09.2015).

171| Termas Geometricas, German del Sol, Coñaripe, Chile, 2009.©Isaías Mor-s. https://www.flickr.com/photos/97037571@N07/15212769615 (acedido a 13.09.2015).

172| Capela Bruder Klaus, Mechernich, Alemanha, 2007. ©Tim Van De Velde. http://www.tvdv.be/features/aaabruderklausfeldkapelle/ (acedido a13.09.2015).

173| Tadao Ando, Chichu Art Museum, Naoshima, 2004. http://www.angloitalianfollowus.com/the-beneath-the-earth-art-of-chichu-art-museum-naoshima (acedido a 10.05.15).

174| Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73. ©Inês d'Orey. http://www.inesdorey.com/index.php?/projectos/ditados-velhos-sao-evangelhos/ (acedido a 21.06.2015).

175| Planta de cobertura e planta geral. Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73. COSTA, Alexandre Alves (et al.), *"Só nós e Santa Tecla, Equações de Arquitectura"*, 1ª edição, Dafne Editora, Porto, 2008.

176| Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73. http://www.rupturasilenciosa.com/filter/architecture/Vill-Alcina (acedido a 23.06.2015).

177| Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73. ©Inês d'Orey. http://www.inesdorey.com/index.php?/projectos/ditados-velhos-sao-evangelhos/ (acedido a 21.06.2015).

178| Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73. ©Inês d'Orey. http://www.inesdorey.com/index.php?/projectos/ditados-velhos-sao-evangelhos/ (acedido a 21.06.2015).

179| Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73. ©Francisco Pereira. http://olharquitectura.blogspot.pt/search/label/Casa%20em%20Caminha (acedido a 21.06.2015).

180| Corte Transversal pela zona da sala, A A. Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73. COSTA, Alexandre Alves (et al.), *"Só nós e Santa Tecla, Equações de Arquitectura"*, 1ª edição, Dafne Editora, Porto, 2008.

181| Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73. ©Inês d'Orey. http://www.inesdorey.com/index.php?/projectos/ditados-velhos-sao-evangelhos/ (acedido a 21.06.2015).

182| Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73. ©Francisco Pereira. http://olharquitectura.blogspot.pt/search/label/Casa%20em%20Caminha (acedido a 22.06.2015).

183| Planta geral. Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73. COSTA, Alexandre Alves, FERNANDEZ, Sergio, NEVES, José Manuel (ed.), Atelier 15, Uzina books, Lisboa, 2014, p. 19.

184| Alçado oeste. Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73. COSTA, Alexandre Alves, FERNANDEZ, Sergio, NEVES, José Manuel (ed.), Atelier 15, Uzina books, Lisboa, 2014, p. 20.

185| Alçado este. Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73. COSTA, Alexandre Alves, FERNANDEZ, Sergio, NEVES, José Manuel (ed.), Atelier 15, Uzina books, Lisboa, 2014, p. 20.

186| Alçado sul e corte transversal pela zona de dormir (B B). Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73. http://www.rupturasilenciosa.com/filter/architecture/Vill-Alcina (acedido a 22.06.2015).

187| Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73. ©Francisco Pereira. http://olharquitectura.blogspot.pt/search/label/Casa%20em%20Caminha (acedido a 22.06.2015).

188| Imagem_180: Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73. ©Inês d'Orey. http://www.inesdorey.com/index.php?/projectos/ditados-velhos-sao-evangelhos/ (acedido a 21.06.2015).

189| Casa de Caminha (Vill'Alcina), Sergio Fernandez, Caminha, Portugal, 1971-73. COSTA, Alexandre Alves, FERNANDEZ, Sergio, NEVES, José Manuel (ed.), Atelier 15, Uzina books, Lisboa, 2014, p. 19.

190| Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012. ©diephotodesigner. http://www.reiulframstadarchitects.com/trollstigen-visitor-centre/rra_trollstigen_platform-42diephotodesignerdejpg (acedido a 26.06.2015).

191| Centro de Visitantes de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012. ©Teresa Guedes, 2012.

192| Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012. ©diephotodesigner. http://www.reiulframstadarchitects.com/trollstigen-visitor-centre/rra_trollstigen_outlook-02iver_otto_gjelstenlijpg (acedido a 26.06.2015).

193| Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012. ©Teresa Guedes, 2012.

194| Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012. ©diephotodesigner. http://afasiaarq.blogspot.com/2012/07/reiulf-ramstad-arkitekter.html (acedido a 15.10.2014).

195| Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012. ©Cesc Carbó, 2012.

196| Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012. ©diephotodesigner. http://archtimeline.com/trollstigen-national-tourist-route-by-reiulf-ramstad-arkitekter/ (acedido a 23.05.2015).

197| Zona de Repouso. Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012. ©diephotodesigner. http://archtimeline.com/trollstigen-national-tourist-route-by-reiulf-ramstad-arkitekter/ (acedido a 23.05.2015).

198| Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012. ©diephotodesigner. http://archtimeline.com/trollstigen-national-tourist-route-by-reiulf-ramstad-arkitekter/ (acedido a 15.10.2014).

199| Planta dos percursos, zonas de repouso e miradouros. Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012. http://archtimeline.com/trollstigen-national-tourist-route-by-reiulf-ramstad-arkitekter/ (acedido a 23.05.2015).

200| 192: PLanta do miradouro principal. Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012. http://www.archdaily.com.br/br/01-64152/national-tourist-route-trollstigen-reiulframstad-architects (acedido a 22.08.2015).

201| Corte do miradouro principal. Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012. http://www.floornature.com/projects-infrastructure/project-tourism-routes-in-norwaytrollstigen-6521/ (acedido a 22.08.2015).

202| Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996. http://www10.aeccafe.com/blogs/arch-showcase/2012/02/28/trollstigen-national-tourist-routes-project-in-romsdalen-norway-by-reiulf-ramstad-architects/ (acedido a 22.08.2015).

203| Corte do miradouro secundário. Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012. http://www10.aeccafe.com/blogs/arch-showcase/2012/02/28/trollstigennational-tourist-routes-project-in-romsdalen-norway-by-reiulf-ramstadarchitects/ (acedido a 22.08.2015).

204| Planta de implantação e relação com a estrada e o riacho. Miradouro de Trollstigen, Reiulf Ramstad Arkitekter, Romsdalen, Noruega, 2012. http://www.archdaily.com.br/br/01-64152/national-tourist-route-trollstigen-reiulf-ramstad-architects (acedido a 22.08.2015).

205| Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996. ©João Tiago Ferreira, 2012.

206| Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996. ©Leo Naegele. http://leonaegele.blogspot.pt/2012/09/swiss-circle-vals.html (acedido a 13.11.2014).

207| Corte trasnversal. Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996. http://openbuildings.com/buildings/therme-vals-profile-2978# (acedido a 16.06.2015),

208| Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996. ©Adam H. Graham https://www.flickr.com/photos/harney/5378459212/in/photostream/ (acedido a 13.11.2014).

209| Planta piso 1. Enfase no esquema dos blocos estruturais. Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996. http://openbuildings.com/buildings/therme-vals-profile-2978# (acedido a 16.06.2015).

210| Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996. ©Nicholas Kane. http://www.agnescappadoro.com/chronotes/les-thermes-de-vals-peter-zumthor/ (acedido a 13.11.2014).

211| Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996. ©Jörn Schiemann. https://www.flickr.com/photos/jschiemann/6376030895/sizes/o/ (acedido a 26.06.2015).

212| Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996. HAUSER, Sigrid, ZUMTHOR, Peter, Peter Zumthor: Therme Vals, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007, p. 109.

213| Planta de implantação. Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996. ZUMTHOR, Peter, YOSHIDA, Nobuyuki (ed.), A+U Peter Zumthor, edição extra, Tokyo, 1998, p. 156.

214| Corte longitudinal A. Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996. HAUSER, Sigrid, ZUMTHOR, Peter, Peter Zumthor: Therme Vals, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007, p. 97.

215| Planta piso 1. Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996. HAUSER, Sigrid, ZUMTHOR, Peter, Peter Zumthor: Therme Vals, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007, p. 91, 92.

216| Planta de envolvente. Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996. HAUSER, Sigrid, ZUMTHOR, Peter, Peter Zumthor: Therme Vals, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007, p. 178,179.

217| Corte longitudinal B. Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996. HAUSER, Sigrid, ZUMTHOR, Peter, Peter Zumthor: Therme Vals, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007, p. 98.

218| Planta piso 0. Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996. HAUSER, Sigrid, ZUMTHOR, Peter, Peter Zumthor: Therme Vals, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007, p. 96.

219| Termas de Vals, Peter Zumthor, Vals, Suiça, 1996. HAUSER, Sigrid, ZUMTHOR, Peter, Peter Zumthor: Therme Vals, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2007, p. 150.

220| Trilho de Svandalsfossen, Haga & Grov with Helge Schjelderup, Sauda–Ropeid, Ryfylke, Noruega, 2006. ©Jiri Hivran. http://www.nasjonaleturistveger.no/de/routen/ryfylke?attraktionen=Svandalsfossen (acedido a 13.09.2015).

221| *"Riverbed"*, Olafur Eliasson, Louisiana Museum Modern Art, Humlebæk, Dinamarca, 2014. ©Anders Sune Berg. http://codylee.co/wp-content/uploads/2014/10/Olafur-Eliasson-Riverbed-2.jpg (acedido a 18.05.2015).

222| The Zervreila dam, Vals, Suiça. http://dellabella.ch/gallery/aerial-dams/ (acedido a 26.06.2015).

223| *"Ridehusstrand "*, Knut Wold, Hamar 1998. Knut Wold. http://www.knutwold.com/ (acedido a 15.09.2015).

224| Tom Ford Ranch, Tadao Ando, Santa Fé, Novo México, 2012. ©Guido Mocafico. http://aasarchitecture.com/wp-content/uploads/2013/07/Tom-Ford-s-Ranch-by-Tadao-Ando-05.jpg (acedido a 13.09.2015).