

POR UMA ARQUITECTURA DOS SENTIDOS

Uma experiência na arquitectura multi-sensorial contemporânea



ANA MARGARIDA FERNANDES MARQUES
DISSERTAÇÃO DO MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA
Sob orientação do Professor José Fernando Gonçalves
DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA
Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra
Coimbra, Junho 2011

*À melhor avó do mundo,
e a quem me inspirou e me inspira todos os dias.*

AGRADECIMENTOS

A todos os que amei e amo. A todos os que me amaram e me amam. Eu sou feita disso. Sou feita de quem me deixou por vontade e de quem a vida levou. À vida por ser cruel, injusta, dura e terrivelmente deliciosa. Às pessoas da minha vida por serem super-homens. Aos poetas. Aos artistas. A quem me deu a vida, por me darem o que podem e o que não podem. Aos meus pedros, por me manterem pequena. Às avós e aos primos por serem o melhor deste mundo. À caixa-negra. A quem me ensina e me ensinou. Às casas de xisto e a quem lá mora. À família. Ao cor-de-rosa, às flores e ao mar. Aos melhores-amigos e a quem me abraça. Aos românticos e a quem luta pela vida. A quem acreditou e acredita. A quem não tem medo de amar. À vida. Que é o que nos faz andar por aqui.

(adoro-vos)

À Ana Brett, à Inês Oliveira, ao Vitinho, ao Daniel Bento, à Lili, à Anabela Smallriver e ao CITAC por nunca terem duvidado e estarem aqui ao lado. Ao Professor José Fernando pela orientação e por acreditar no meu trabalho; e a todos os professores que me fizeram chegar até aqui. Aos meus pais pelo curso e pelas viagens.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	0
Capítulo I	
UMA POSSÍVEL DEFINIÇÃO DE ARQUITECTURA	18
Lugar, Identidade e Semiologia	
DEPOIS DE UMA ARQUITECTURA MODERNA	40
O Homem e o mundo de hoje	
Capítulo II	
CHEGAR A UMA ARQUITECTURA POÉTICA	62
Empatia, Memória e Corpo	
A ESSÊNCIA DE UMA ARQUITECTURA MULTI-SENSORIAL	86
Carácter e Percepção	
Capítulo III	
A EXPERIÊNCIA EM LUGARES MULTI-SENSORIAS	128
Kolumba, Ronchamp e La Congiunta	
CONCLUSÃO	226
BIBLIOGRAFIA	250

INTRODUÇÃO

“Architecture is a thing of art, a phenomenon of the emotions, lying outside questions of construction and beyond them. The purpose of construction is to MAKE THINGS HOLD TOGETHER; of architecture to MOVE US. Architectural emotion exists when the work rings within us in tune with a universe whose laws we obey, recognize and respect.”¹

¹ LE CORBUSIER – *Towards a new Architecture*. 1985.p.19

Nos primeiros anos do meu curso, passaram-me pelo estirador alguns livros que me fizeram chegar até à escolha teste tema. É o caso de *Pensar a arquitectura* de Peter Zumthor e de *Arhitecture writings* de Álvaro Siza. Isto que escrevo não é mais do que o culminar destes anos de um curso que me deu mais que um diploma, eu que sem saber ia construindo todos os anos um pouco desta tese.

Assumo o risco que corro na complexidade do tema. Não sendo este, uma especificidade concreta de uma qualquer investigação científica de mestrado devido à carga subjectiva que tem, tentei ser o mais concreto possível e deixar aqui um início (certamente, mas já é um início) de uma temática que é para mim essencial neste momento.

Parece-me ser mais relevante fazer uma investigação fenomenológica do que foi este meu percurso e do que será agora a sua continuação. Para mim o mais importante, numa altura em que não me identifico com o que vejo acontecer à minha volta é de criar linhas orientadoras para o que pretendo ser enquanto profissional, como me vou apresentar depois desta Escola. Nesta dissertação tento descobrir a arquitectura que se tornou o amor da minha vida. E como qualquer amor, devemos compreendê-lo, estimá-lo e defendê-lo. Devemos também sacrificar-nos, algumas vezes.

O tema que quis explorar do lugar multi-sensorial é uma tentativa de perceber o que este é num sentido mais humano e não só no sentido de técnica e construção. Refiro-me ao tema que é comum nos edifícios que mais me comoveram até hoje. O que os unia era a poética, a atenção ao corpo do Homem, a alternativa ao esquema funcional.

Assim, tentei perceber um outro caminho do que sobrou do Movimento Moderno, tentei chegar ao fim deste diário de bordo ou caderno de viagens sem desenhos, (com a devida consciência de que não se trata aqui de uma investigação exaustiva do tema), com uma vontade de querer tentar construir um início de uma lógica, uma estrutura de orientações que me permitam perceber como é que esta experiência multi-sensorial se concretiza.

Esta dissertação deu-me a possibilidade de falar de poesia e de arquitectura na mesma frase e a esperança de poder tornar tudo isto, um dia, em material concreto e não só em palavras escritas sem prática.

Através de pesquisas teóricas, pretende-se fazer um sumário e uma reflexão do que será o essencial de uma arquitectura dos sentidos e entender e expor os conceitos de vários teóricos e arquitectos desta segunda metade do século XX. São autores como: Norberg-Schulz² que afirma que para haver mais investigações no campo arquitectónico tem que se entender melhor o *espaço existencial*; Merleau-ponty³, que nos fala de uma fenomenologia do espaço; Martin Heidegger que nos define a identidade do Homem como o *being-in-the-world*⁴ dado pela arquitectura; e Gaston Bachelard⁵ que nos dá uma inter-relação entre ciência e poesia, experiência e experimentação.

Esta perspectiva dada pela investigação teórica é fortalecida por experiências pessoais dos lugares que considero multi-sensoriais. São lugares com uma dimensão emocional, feitos na contemporaneidade, o que reafirma a possibilidade dessa vertente. Foi a oportunidade de ver e rever as obras que me são queridas e que guardo como inspiração o que dá à dissertação a sua individualidade.

Existe para mim uma dualidade intensa sobre o espírito do Modernismo. Seduzem-me os mármore e os pilares de aço de Mies van der Rohe, a planta-livre e os pilares de betão de Le Corbusier, a experimentação da Bauhaus e os palácios de cristal. Mas incomoda-me a dúvida da sua habitabilidade, do seu significado. Distingui sempre o que eram imagens intensas graficamente e o que eram lugares intensos, e para mim ficavam-me as dúvidas das “infinitas” superfícies de vidro. Não que não tenha um gosto especial por materiais como o ferro, porque tenho mas há coisas que são do campo do puramente artístico e outras da arquitectura.

Admito que, por vezes me parece que sou de outro tempo, um tempo longe da mecanização, porque me assustam as altas tecnologias, os corpos parados no trânsito e nos sofás, as Eras industriais e as revoluções digitais. Sou produto do pessimismo do Pós-Modernismo,

² Norberg-Schulz, (1926-2000) arquitecto, teórico e historiador norueguês. A sua obra teórica é baseada na psicologia da percepção e na semiologia.

³ Merleau-ponty, (1908-1961) escritor e filósofo foi líder do pensamento fenomenológico. Dedicou-se à análise das experiências concretas, percepções e dificuldades da existência humana.

⁴ Martin Heidegger (1889-1976), filósofo alemão, estudou o problema da situação do Homem no mundo.

⁵ Gaston Bachelard, (1884-1964) fenomenologista e filósofo francês. Estudou a relação entre racionalismo e o realismo; memória e imaginação para entender a arquitectura. Um dos seus livros mais importante é *The Poetics of Space* (1958).

tenho uma angústia em relação à morte anunciada das comunidades, da arte e da arquitectura. Temo por este mundo porque me sinto vazia de conteúdo e num mundo cinematográfico, num hiper-realismo que poucos sabem que não é real. Acredito no *less is more*⁶, na riqueza dos materiais, no rigor do desenho, na planta livre, mas o Homem virou máquina e aboliu os sentimentos e começamos a fazer arquitectura como quem faz uma coisa qualquer. Não haverá espaço na cidade para um lugar de repouso, de intimidade?

Corro o risco da falta de verdade de uma teoria que é abstracta, que trata de coisas que são do indivíduo e da experiência de cada um, porque falar de emoção é falar sempre na primeira pessoa, não é uma teoria científica, é uma constatação pessoal. É um passo para uma arquitectura fenomenológica que entende a arquitectura como algo concreto e experiencial. Focar-me-ei intensamente na descrição da experiência, naquilo que penso ser mais credível e de fácil entendimento. Assumo por inteiro a minha falta de prática e pouca relevância académica porque acredito profundamente que um bom arquitecto se faz com maturidade e – repito-me – com experiência. Quando falamos do que sentimos chegamos às pessoas com verdade. Pode ser questionada e diferente de outro mas será sempre verdade e é com isto que gostava de trabalhar.

Foram escritos alguns livros sobre o corpo e o espaço, a multi-sensorialidade, os sentidos, a emoção na arquitectura, a poética da arquitectura, os lugares multi-sensoriais, a melancolia da arquitectura, etc. mas esses não são produto da minha individualidade, não foram baseados na minha experiência. Não se trata de um resumo dos livros que li, mas do que eu entendi e percepcionei quando fiz e da relação que tive com a minha experiência objectiva nas obras. Essa experiência é sempre individual e por isso original. Vale o que vale é certo, mas se servir para uma só pessoa se emocionar, conhecer um lugar novo ou colocar questões, valeu a pena. Se trazer alguma novidade, por mais pequena que seja, para quem me lê, que seja ela própria um incentivo à experiência do leitor, e que o desperte para as questões da contemporaneidade e da arquitectura.

⁶ *Less is more*, é uma expressão do poeta Robert Browning que foi adoptada por Ludwig Mies Van Der Rohe (1886-1969). Ela transmite a essência do Espírito Moderno.

O trabalho está organizado numa análise primária do mundo contemporâneo que se afasta da arquitectura da emoção. Está estruturado de maneira a levantar as questões e a pertinência deste tema dos dias de hoje e a determinar através do trabalho de alguns arquitectos, a sua fiabilidade e verdade. Tenta sensibilizar cidadãos e arquitectos que é necessário que a Teoria da Arquitectura questione o que se faz actualmente. Para isso, tem que se investigar uma metodologia que seja espelho das teorias expostas como reacção ao Movimento Moderno, para perceber como se pode produzir obras com uma qualidade multi-sensorial. Através da análise e entendimento dos conceitos deste período de tempo (segunda metade do século XX até aos dias de hoje), pretende-se identificar uma arquitectura transversal, sem estilo, ligada à emoção que acontece ao mesmo tempo que a Digital e altamente tecnológica, mas que identifica e se relaciona com indivíduos e comunidades.

No primeiro capítulo, aborda-se a situação vigente e apresentam-se os factores que me fizeram sentir este descontentamento e as razões pelas quais, para mim, esta arquitectura de que falo é uma alternativa e um caminho a estudar. É a análise primária do estado da arte. Fala-se numa definição que passa pela análise dos conceitos que vamos ouvindo a vida inteira, e da tentativa de explicar conscientemente a importância da arquitectura no mundo. Teóricos, filósofos, arquitectos já haviam desafiado o Funcionalismo e a arquitectura Contemporânea a questionarem os seus princípios demasiado racionais e técnicos. *Uma possível definição de arquitectura* trata desses pensamentos de Heidegger, Merleau-Ponty, Norberg-Schulz, entre outros que reflectem sobre a importância da arquitectura, da identificação do Homem no mundo a partir dos anos 60 como resultado de um descontentamento com o vazio do Modernismo e de um Pós-modernismo. Assim, através destas reflexões surge um caminho novo, um pós-modernismo poético.

Depois de uma Arquitectura Moderna é um subcapítulo que trata da projecção da arquitectura nos dias de hoje. Será que chegou sequer a acontecer o Movimento Moderno ou foi só uma promessa por cumprir? O que aconteceu depois do Modernismo? Já acabou, está ainda a acontecer, ou ainda nem sequer começou? É preciso levantar questões, mesmo tendo consciência



1| Vemos tudo pela máquina fotográfica

de que as respostas só podem acontecer com um certo afastamento de anos ou séculos, é preciso questionar o que fazemos. Porque escolhi eu esta profissão e que posso eu dar de novo ao mundo?

Sabemos hoje que a predilecção pelo visual é inerente ao nosso cérebro e é marcado pela cultura Ocidental, mas é urgente ultrapassar a ditadura da estética na arquitectura. Não pudemos “vender” o nosso projecto apelidando-o de bonito, as pessoas que o usarão não lhes interessa se é bonito ou feio, o que lhes interessa é se é confortável, se é complicado de limpar e arrumar, se tem muitas ou poucas janelas. Se o Homem não se identificar nos lugares onde vive, como é que vive? No fundo, é a problemática da supressão do resto dos sentidos e a sua consequência disto na arquitectura. Desapareceram as qualidades sensoriais da arquitectura quando a visão ganhou protagonismo como sentido dominante e essa é a crítica que faço ao Modernismo quando se esqueceram das memórias, da imaginação e dos sonhos dos lugares. A publicidade, a imagética, a velocidade serve para defumar a nossa capacidade reflexiva. Somos uma sociedade superficial, de plásticas e coisas falsas. Somos uma realidade vista pela máquina fotográfica como afirma Susan Sontag.⁷

O mundo actual perdeu os sentidos e de olhos fechados o corpo só chega para andar, mas ele não sabe andar de olhos fechados, não reage ao espaço, perdeu a capacidade de ser corpo. A sua negligência isola o Homem contemporâneo. Merleau-Ponty defende a interacção dos sentidos. Corrijo, todos os autores que tive o prazer de ler, defendiam os sentidos e por isso mesmo me questiono, (alheia claro a problemas burocráticos, políticos e económicos): Porque será que os arquitectos de hoje o deixam de lado? Não será tão penoso não ter em conta os sentidos como calcular mal um pilar que por engano fica em frente a uma janela ou escolher um material inadequado?

Não se sabe ao certo se o Homem constrói para existir ou se só existe porque constrói. O que é certo é que um não existe sem o outro. *“Not only does the man makes his world, but the*

⁷ Susan Sontag, (1933-2004) escritora, crítica de arte e activista americana, foi uma das mais importantes intelectuais dos últimos 50 anos, defendendo fervorosamente os Direitos humanos. No seu livro *“Aprender Fotografia”* (1977) argumentava que as imagens muitas vezes distanciam o observador do tema que retratam.

world makes the man.”⁸ Por isso a arquitectura não é mais (e é tanto) do que a exteriorização do interior humano, da comunidade ou/e do individual. Numa altura de crise é urgente que as pessoas se identifiquem, que se renove a utopia da arquitectura e o sonho do Homem ideal. Os arquitectos de hoje perderam o sonho e a esperança.

No segundo capítulo pretende-se demonstrar o que se entende afinal por arquitectura multi-sensorial, como funciona e porque é que ela é um caminho do capítulo um, uma alternativa e uma boa solução. Quais são, os elementos essenciais? Thiis-Evensen fala de parede, chão e tecto como os arquétipos de arquitectura. Como se organizam estes de modo a apelarem aos sentidos?

Defende-se então, um caminho em direcção à experiência háptica⁹ que se baseia numa compreensão progressiva da arquitectura, detalhe por detalhe, porque afecta todos os sentidos e o corpo como um todo. Este modo de experiência requer empatia e paciência, mas é fundamental porque oferece proximidade e carinho ao invés de distância e controle. O objectivo é o de definir as características que sejam constantes numa arquitectura deste género, e perceber que tudo isto é intemporal e é o que define a existência do Homem no mundo. Para isso, há que expor os conceitos atrás falados e usar casos de estudo que comprovem e sirvam de exemplo de modo a perceber como é que se constrói esta empatia entre usuário e edifício. Observa-se assim, o percurso de arquitectos fenomenológicos e teóricos da arquitectura como: Juhani Pallasmaa, Peter Zumthor, Herman Hertzberger, Pérez- Gómez, entre outros.

No último capítulo, concretiza-se o sonho, a minha “boa ideia”: as viagens que fiz, os lugares que visitei. Insisto na experiência, porque ela é a verdade, não é uma previsão, uma suposição, é real.

Peter Zumthor é um exemplo de um arquitecto de hoje que se salienta pelo regresso à arquitectura como identificação do ser humano. Em pleno século XXI num mundo de *I-phones*,

⁸ BLOCH, Ernst-*Formative Education*: In LEACH, Neil - *Rethinking Architecture - A reader in Cultural Theory*. 1997. p.43

⁹ Háptico é um adjectivo que se refere ao tacto. Designa a ciência do toque, dedicada a estudar e a simular a pressão, a textura, a vibração e outras sensações biológicas relacionadas com o toque.

I-pods, I-pads, facebook e twitter, P. Zumthor cria lugares como *Bruder Klaus* e as *Termas de Vals* e relembra à arquitectura que não se trata de um estilo, nem de uma moda, é um lugar para a vida acontecer. A dissertação pretende abordar estes conceitos baseando-se na experiência de obras com essa mesma qualidade, como é o caso do Museu *Kolumba* em Köln, da Capela *Ronchamp* em França de Le Corbusier e do Museu *La Congiunta* de Peter Märkli. Caindo na poesia, falo-vos de obras que tem esse poder poético de nos levar a outros mundos, de criar os espaços de intimidade que Gaston Bachelard nos fala no seu *Poética do Espaço*.

É a temática da experiência individual, do levantamento, percepção, experiência da obra na primeira pessoa de modo a comprovar a existência de uma arquitectura contemporânea que se liga aos sentidos e que comove. O objectivo da viagem é ter como exemplo e fundamento a minha experiência nos casos de estudo, estes que comprovam a possibilidade de uma arquitectura poética. Fica-me a vontade de escrever tudo por memória, sem recurso a apontamentos e citações.

Concluindo, procuro um fim que talvez me confirme que o mundo contemporâneo está sem dúvida à espera de um caminho.

Preciso de um lugar que me confronte com a minha existência. Um lugar de mim mesma, que me encontre. Fazer pouco e bem parece-me um lema a seguir, um objectivo. Não condeno a arquitectura contemporânea, culpada da sua própria culpa, objecto de valor social e comercial pela humanidade. O que a mim me confunde é o desprendimento que há no acto de produzir uma obra, de não perceber o seu significado. Eu tenho no corpo a marca dos lugares que fazem parte da minha vida, são eles que me movimentam e me dão as minhas características físicas, são os cantos da minha intimidade, os cenários da minha vida. Este é o significado que se deve ter em conta.

Reconheço a limitação do tema pela brevidade do tempo e pela superficialidade inerente no tratamento de certos conceitos. Corro o risco de falar em abstracto e em coisas que são da emoção de cada um. Mas estes lugares existem, comovem e relacionam-se com o Homem e por isso mesmo, não podia deixar de tentar perceber como funcionam e como é que é possível chegar

à sua construção. É essencial para mim, neste momento do meu percurso acadêmico perceber como posso contribuir para uma melhor vivência do Homem. Não pretendo criar uma teoria reveladora que defina um novo momento da arquitetura para o futuro. Os meus objectivos são mais simples e humildes. Pretendo através da pesquisa e experimentação traçar certos pontos para chegar a uma arquitetura que respeite o Homem.

*“It is that architecture, which is a matter of plastic emotion, should in its own domain BEGIN AT THE BEGINNING ALSO, AND SHOULD USE THOSE ELEMENTS WHICH ARE CAPABLE OF AFFECTING OUR SENSES, AND OF REWARDING THE DESIRE OR OUR EYES, and should dispose them in such a WAY THAT THE SIGHT OF THEM AFFECTS US IMMEDIATELY by their delicacy or their brutality, their riot or their serenity, their indifference or their interest; these elements are plastic elements, forms which our eyes see clearly and which our mind can measure. These forms, elementary or subtle, tractable or brutal, work physiologically upon our senses (sphere, cube, cylinder, horizontal, vertical, oblique, etc.), and excite them. Being moved, we are able to get beyond the cruder sensations; certain relationships are thus born which work upon our perceptions and put us into a state of satisfaction (...), in which man can employ fully his gifts of memory, of analysis, of reasoning and of creation.”*¹⁰

¹⁰ LE CORBUSIER – *Towards a new Architecture*. 1985.p.19

CAPÍTULO I

UMA POSSIVEL DEFINIÇÃO DE ARQUITECTURA

Lugar, Identidade e Semiologia

“The task of architecture is to create embodied and lived existential metaphors that concretize and structure our being in the world... architecture enable us to perceive and understand the dialectics of permanence and change, to settle ourselves in the world, and to place ourselves in the continuum of culture and time”.¹¹

¹¹ HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Questions of Perception: phenomenology of architecture*. 1994. p. 71

A segunda metade do século XX ficou marcada por uma forte onda de investigação filosófica e de interesse pela psicologia aliada à arquitectura. Aparecem conceitos de Fenomenologia, de Identidade, de Semiologia, de Lugar, etc. Reflecte-se sobre a arquitectura e tenta-se perceber afinal o que a define.

Le Corbusier, reconhecido arquitecto do Funcionalismo, defendia que a harmonia só se atingia com a técnica e a máquina, mas não demorou até acreditar que não existe uma arquitectura funcional, pois se o edifício não o for não será sequer arquitectura. Subscrevo e repito. A funcionalidade é uma coisa que nem se põe em causa, está inerente a todo o processo arquitectónico como característica relevante do programa que serve: “*Environment influences human beings, and this implies that the purpose of architecture transcends the definition given by early functionalism*”.¹² O que está em jogo é que essa não é só uma peça, é fundamental mas não única, senão chegavam-nos os Engenheiros e não chegam. Perdoem-me, mas não chegam.

Bruno Zevi fala-nos da não-arquitectura que é esse espaço dentro das paredes quando é apreciado negativamente. É uma arquitectura que não é nem funcional nem magnífica, é uma negação de si mesma.

Remeto-me à objectividade: a definição de arquitectura é a de coisas feitas pelo Homem, coisas que protegem, abrigam e permitem a realização de certas actividades físicas e mentais: “*[...] o ambiente construído tem vários objectivos: abrigar dos elementos pessoas, suas actividades e suas posses; abrigar de inimigos humanos e animais e de poderes sobrenaturais; estabelecer lugar; criar uma área segura e humanizada, num mundo profano e potencialmente perigoso; reforçar a identidade social e indicar status, etc.*”¹³ Como a arquitectura é avaliada pelo seu resultado não pelas suas intenções, as suas virtudes e falhas estão nas relações com o objecto e o usuário, e não nas do arquitecto. O resultado final é que conta, só depois disso é que o edifício ganha vida. Para isso é importante que a obra seja congruente. A congruência é quando todas as classificações possíveis estão de acordo e não se anulam ou se contradizem como a forma em relação à função por exemplo. Se a obra for contraditória e complexa, é exactamente assim que o usuário se vai

¹² MERLEAU-PONTY, Maurice citado por PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel - La arquitectura y los sentidos*. 2006 p.47

¹³ RAPPORT, Amos-*Origens culturais da arquitectura*. In: SNYDER, James C. ; CATANESE, Anthony. *Introdução à arquitectura*. 1984. In: SILVA, Elvan - *Matéria, Ideia e Forma: uma definição de arquitectura*. 1994. p.26

sentir também: confuso e perdido. “*Primeiro formamos os nossos edifícios, depois eles formam-nos a nós.*”¹⁴ Louis Kahn propõe o homotectus – “*o que é humano tornou-se arquitectónico e o que é arquitectónico tornou-se humano.*”¹⁵ Ganha-se a consciência que o Homem e a arquitectura são partes de um todo dinâmico e indivisível.

Antes do Renascimento, o arquitecto era visto como um servente das obras, mas mais tarde Alberti deu-lhe a conotação artística que conhecemos hoje de *elite* e isso destruiu-o. Porque a arte é entendida e apreciada só por alguns, só alguns é que têm em si esquemas que os capacitem de o fazer e isso afasta a arquitectura das massas. *A arte pela arte* faz da arquitectura um conceito estético, essa artisticidade implica a possibilidade de criar conceitos ao mesmo tempo que o projecto erudito tem de ser inovador e acrescentar alguma coisa à cultura. Mas também não muda nada na arquitectura se a virmos como arte ou não, o que muda é como a classificamos.

Uma possível definição de arquitectura é dada pela sua essência, mas é uma abordagem metafísica e altamente subjectiva – por exemplo, para Ruskin,¹⁶ a essência é o ornamento, enquanto que para Adolf Loos¹⁷ é a ausência desse.

Lao Tsé¹⁸ diz-nos que a arquitectura não é só feita de quatro paredes e um tecto mas do que existe entre eles. É a questão do espaço entre paredes. Lembro-me do Professor José Bandeirinha me dizer exactamente isto no meu primeiro ano.

Uma boa solução segundo Gadamer¹⁹ é quando o edifício cumpre o seu propósito e a sua construção deu qualquer coisa mais à envolvente onde está. Assim, torna-se numa obra de arte. “*As obras de arte nascem sempre de quem afrontou o perigo, de quem foi até o extremo de uma experiência, até o ponto que nenhum ser humano pode ultrapassar. Quanto mais longe a levamos, mais nossa, mais pessoal, mais única se torna uma vida.*”²⁰ Norberg-Schulz define as dimensões básicas da arquitectura por dimensão técnica, forma e uso. A forma, por sua vez, é definida por

¹⁴ CHURCHILL, Winston citado por MUGA, Henrique-*Psicologia da arquitectura*. 2006.p.24

¹⁵ MUGA, Henrique-*Psicologia da arquitectura*. 2006.p.24

¹⁶ Ruskin, (1819-1900) poeta, artista, crítico, revolucionário social e conservador. O seu pensamento dá ênfase à sensibilidade subjectiva e emotiva em contraponto com a razão.

¹⁷ Adolf Loos, (1870-1933) arquitecto e teórico austríaco. Famoso pelo seu ataque ao ornamento decorativo, que achava supérfluo.

¹⁸ Lao Tsé, foi um importante filósofo da China antiga e fundados do Taoísmo.

¹⁹ Hans-Georg Gadamer, (1900-2002) filósofo alemão. Contribuiu para o mundo da hermenêutica e para a distinção entre compreender e explicar. Preocupou-se com a obra de arte e defendeu que o contexto da obra de arte é o que a difere das suas reproduções.

²⁰ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. 1996.p.223

massa, espaço e superfície. A massa caracteriza-se pela forma topológica-geométrica, o espaço refere-se ao volume definido pelas superfícies-limite das massas que o rodeiam e a superfície define as massas e os espaços. Bruno Zevi diz que a essência da arquitectura assenta na maneira como o espaço se estrutura numa forma significativa. Giedion²¹ refere-a como o equivalente artístico do espaço-tempo e analisa a sua evolução em torno da dialéctica espaço interior/espaço exterior. O espaço é um dos pilares conceptuais da arquitectura e criação histórica; traça a evolução do espaço arquitectónico desde o espaço mítico-primitivo e o espaço geométrico Grego, passando pelo espaço divino da Idade Média, pelo espaço homogéneo do Renascimento e pelo espaço cartesiano, até ao espaço cinético Moderno e ao espaço cibernético actual. A arquitectura Moderna excluiu a dimensão existencial mas alguns ainda a reconhecem como Louis Khan demonstra na sua frase: *“What does the building want to be?”*²²

No fundo, percebe-se que nunca se poderá reduzir a arquitectura a uma só coisa. *“There are not different “kinds” of architecture, but only different situations which require different solutions in order to satisfy man’s physical and psychic needs.”*²³

A manipulação da matéria dá-lhe uma forma, e essa forma demonstra que houve um esforço humano, intelectual e físico, para reorganizar a matéria de uma certa maneira - isto é cultura, e isto é o que interessa. Fala-se de uma coisa humanizada e isso implica uma possibilidade de interpretação, por isso temos de ter em atenção no que a arquitectura comunica, no que nos diz. Com isto, o arquitecto é visto como um narrador de eventos, de acções, ele deve ser capaz de libertar imagens da vida ideal que está oculta nos espaços e nas formas, deve transmitir a sociedade que vê. E o melhor resultado de arquitectura é aquele que consegue comunicar com mais gente e identificar uma história em comum. *“...O arquitecto deve [...] receber orientações do sociólogo, do filósofo, do político, do antropólogo, mas também deve prever,*

²¹ Sigfried Giedion (1888-1968) historiador e crítico suíço foi uma figura essencial dos CIAM. Defende que o movimento é a chave do Modernismo.

²² Louis Khan, (1901-1974) arquitecto americano. As suas obras projectam uma grande qualidade emocional, uma nostalgia pelo mundo antigo com grande atenção à construção, à luz e à funcionalidade, sendo que esta é explorada filosoficamente em respeito à essência do edifício. Os edifícios não eram configurações inertes de forma e espaço mas entidades orgânicas, criado pelo arquitecto para uso humano.

²³ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture*. 1979. Preface

ao dispor as formas que correspondam às exigências desses estudiosos, a falência das suas hipóteses e a cota de erro nas suas investigações.”²⁴

Lugar

Rasmussen²⁵ chamava à arquitectura - a arte da organização - não a organização do espaço mas dos elementos que definem um lugar. Esses elementos que fazem o ambiente físico é o que dão a qualidade ao espaço interior, materializado na forma, cor, luz, textura, objectos e valores simbólicos, que se têm repercussão no comportamento humano. Por exemplo, se a organização levar a um excesso de espaço, esse pode causar o nosso sofrimento se fugir da escala do corpo do Homem e ele se perder. Quando estamos perdidos não temos vontade de viver e a arquitectura não pode ser um obstáculo à vida.

Em 1930, surgem novas discussões sobre a relação da arquitectura com o lugar. Frank Lloyd Wright explora esta relação de uma maneira nova no Modernismo. Desperta o respeito pelo lugar e materiais locais. Esta atenção acontece também nos países nórdicos da Europa pelas mãos de arquitectos como Alvar Aalto e Erik Gunnar Asplund. Esta nova etapa na arquitectura Modernista deu origem a propostas mais vernaculares e ligadas ao lugar, é uma nova relação no Movimento Moderno.

Assim, estão abertas as portas para as discussões nos anos 50 pelas mãos de filósofos, teóricos, historiadores e arquitectos como Martin Heidegger, Husserl, Merleau-Ponty, Christian Norberg-Schulz, Kenneth Frampton e Josep Montaner que acreditam que a arquitectura não existe sem lugares e definem a diferença entre estes e o espaço. Sob uma perspectiva fenomenológica, percebem através do já referido arquitecto Frank Lloyd Wright que o lugar tem de reavivar a memória e respeitar a história do lugar.

²⁴ ECO, Humberto. *A estrutura ausente*. 1971. In: SILVA, Elvan - *Matéria, Ideia e Forma: uma definição de arquitectura*. 1994. p.181

²⁵ Steen Eiler Rasmussen, (1898 – 1990) arquitecto dinamarquês, urbanista e poeta.

Não entrando numa exaustiva explicação do conceito do lugar, limito-me a um breve apontamento sobre o que julgo realçar a importância que este conceito tem para uma definição da arquitectura. A ideia de lugar é muito complexa, pertence tanto ao mundo científico como ao do senso comum. É sinónimo de localização ou sentido de localização (lugar geográfico, topográfico, geológico) mas a mim interessa-me a perspectiva fenomenológica, o lugar como experiência humana. Resumidamente, falo do conceito em que ele é organizador de relações e actividades entre o Homem e o ambiente, é mais do que uma simples localização geográfica, é um lugar de habitação que só existe mediante a ocupação de um corpo e que tem um valor simbólico. É o lugar existencial de Norberg-Schulz associado a Heidegger e o seu *genius loci*; o lugar fenomenológico associado a Husserl e Merleau-Ponty; e a visão “regionalista” de Kenneth Frampton – só existe mediante a existência e a significação.

Montaner começa por definir o espaço e o lugar pelas definições de Platão e Aristóteles que já os identificavam como algo infinito e outro como algo delimitado (respectivamente). Com o New Empirism nórdico dos anos 40, Montaner defende que com a nova relação que estabeleceram com o lugar- clima, topografia, materiais, paisagem – valores psicológicos e de percepção da envolvente, recupera-se a relação do lugar com a arquitectura que se liga ao passado, à memória, à história, que são valores que o *anti-espaço* do Modernismo rejeitava.

Norberg-Schulz, influenciado por Heidegger e Husserl, define o espaço arquitectónico como espaço expressivo, artístico, estético, e a concretização do espaço existencial. Este espaço existencial (social e cultural) integra vários elementos cuja organização reflecte as leis da *Gestalt*²⁶ e consiste sempre em lugares, que se definem por substantivos, pela qualidade das coisas, pelos valores simbólicos e se relacionam fenomenologicamente com o corpo do Homem. Acredita que devemos ter em conta o *genius loci*²⁷ (espírito do lugar) e que isso consegue-se quando o edifício entende as propriedades do lugar e as aproxima do Homem. Não se trata de uma obsessão com o ambiente mas de um reconhecimento que o Homem é parte integral deste,

²⁶ As leis da *Gestalt* são determinadas leis que regem a percepção humana das formas, facilitando a compreensão das imagens e ideias. Os elementos são agrupados de acordo com as características que possuem entre si, como semelhança, proximidade e outras.

²⁷ *Genius loci* é um conceito romano, do latim, que significa Espírito do Lugar. Segundo os gregos cada ser “independente” tinha o seu *genius*, o seu espírito-guardião, que dava vida às pessoas e aos lugares, os acompanhava desde o nascimento até a morte e determinava as suas características e essência.

como as realidades que conhecemos que fazem parte da nossa existência (o sítio onde crescemos e jogávamos à bola). No fundo, o *genius loci* que Norberg-Schulz nos apresenta é a realidade que o Homem tem de enfrentar no seu dia-a-dia.

O lugar fenomenológico é o da experiência e da identidade, percebemos-lo com o corpo e os sentidos, dado que este é a nossa referência espacial. Kenneth Frampton defende com o seu Regionalismo Crítico um regresso à arquitectura vernacular e a sua atenção à topografia e materiais locais que vemos nas obras de Louis Khan e Alvar Aalto.

Conclui-se que o Homem e o ambiente arquitectónico constituem um todo, são interdependentes num processo caracterizado pelo ecletismo, pela análise dos comportamentos em diferentes níveis, pela explicação dos processos subjacentes aos fenómenos. Isto traduz-se em orientação e identificação, espaço e carácter, terra e céu segundo Heidegger, que só podem ser analisados mediante a percepção e o simbolismo. Só com isto se pode existir e por isso o conceito de lugar faz parte das teorias existenciais desta humanidade.

Identidade

*“The place is the concrete manifestation of man’s dwelling, and his identity depends on his belonging to places.”*²⁸ O Homem Moderno queria ser livre e conquistar o mundo, hoje sabemos que a liberdade pressupõe pertença e habitar significa pertencer a um lugar concreto, como já foi referido.

Retiramos o conceito de *dwelling* de Heidegger - só se existe mediante uma possível habitação. *“A arquitectura fortalece a experiência existencial, o sentido de cada um ser-no-mundo, e isto constitui fundamentalmente uma experiência fortalecida de mim.”*²⁹ O Homem só consegue habitar quando se identifica, ou seja quando o ambiente ganha significado. Construir é

²⁸ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture*. 1979, p.6

²⁹ PALLASMAA, Juhani. *-Los ojos de la piel - La arquitectura y los sentidos*. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2006. p.43

então habitar: “*We do not dwell because we have built, but we build and have built because we dwell, that is, because we are dwellers.*”³⁰

A paisagem que olhamos todos os dias sem pensar é o nosso primeiro acto de habitar, ela própria possui carácter que nos atrai ou não. Por isso, é preciso entendermos essa paisagem e os seus sítios onde vamos viver e desvendar as estruturas deste ambiente para perceber a maneira mais adequada do habitar. Procuramos diferentes paisagens por isso mesmo, porque as habitamos de maneiras diferentes. Quem não sonha com a casa de campo ou casa à beira-mar?

Roger Scruton identifica cinco dimensões da arquitectura utilizadas ao longo dos tempos: a função, o espaço, o tempo, a intenção do artista e a proporção e trata do edifício experienciado por uma única pessoa abstracta, igual a todas as outras. “*A arquitectura é produzida por pessoas comuns para pessoas comuns; [...]*”³¹, e por isso deve basear-se num certo número de instintos humanos, de descobertas e experiências comuns a todos nós. O bebé quando nasce começa a provar as coisas, toca-as, manuseia-as, gatinha sobre elas; relaciona-se com elas, aprende a explorar, aprende os limites e a usar as coisas de diferentes maneiras.

Nos anos 60 os arquitectos acolheram a psicologia, questionaram os antropólogos e os psicólogos sobre o que as suas ciências podiam aportar ao conhecimento das condições subjacentes à percepção, experiência e julgamento do ambiente construído. Começou a crescer o interesse pelo comportamento humano e ganhou-se consciência que se constrói para alguém, por isso há que observar esse alguém: “[...] *architecture represents a means to give man na “existential foothold”.*”³² Agimos sobre a arquitectura e essa acção é a nossa experiência no mundo, dá-nos uma identidade. Como já referi na definição do lugar, esta teoria da existência é definida pela identificação e orientação - são os aspectos primários *do being-in-the-world* do Homem. Podemos estar orientados e não nos identificarmos no espaço mas só se pertence mesmo a um lugar quando os dois se concretizam e no caso da sociedade moderna, esta esqueceu-se da identificação e só deu atenção à orientação, e o habitar foi substituído pela alienação.

³⁰ HEIDEGGER, M.- *Building, Dwelling, Thinking*. 1971. In: Neil Leach. *Rethinking Architecture - A reader in Cultural Theory*. 1997. p.102

³¹ RASMUSSEN, Stein Eller-Viver a arquitectura. 2007. P.14

³² SCHULZ, Christian Norberg. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. 1991. p.5

Heidegger fala-nos da linguagem como reveladora das estruturas de existência básicas. Todos os Homens têm um sistema perceptivo de orientação e identificação, é assim que a identidade se forma, é uma função dos lugares e coisas.

A arquitectura envolve uma ligação social de organização, uma intervenção no ambiente, significados e simbologias. É sem dúvida uma categoria antropológica dado que trabalha com o comportamento humano e definições de cultura como é o caso do abrigo artificial que mais tarde criou a necessidade de uma organização colectiva e da especificação de um lugar para se instalar. Avaliamos uma cultura pelas suas construções, elas são espelho da sua comunidade e sem património cultural o Homem não passa de um primata. É a arquitectura como instituição e tenha-se instituição como um conjunto de comportamentos e regras socialmente admitidas indispensáveis à comunidade e que são transmitidas de geração em geração.

“Em memoráveis experiências de arquitectura, a matéria do espaço e tempo fundem-se numa só dimensão, na básica substância do Ser, que penetra a consciência. Identificamo-nos com este espaço, este lugar, este momento e estas dimensões enquanto se tornam ingredientes da nossa existência. Arquitectura é a arte da meditação e reconciliação.” ³³

Semiologia

A semiologia³⁴ ganha poder nesta mesma altura. Estuda os fenómenos culturais como sistema de sinais, e assim a cultura é entendida como comunicação e então relaciona-se com a arquitectura, como já foi visto. Essa comunicação é muitas vezes vazia, porque o Homem Contemporâneo tem relações precárias e fragmentárias com o ambiente natural. Este é o Homem que perde a sua casa de infância mas que a reconhece no simples pavimento onde brincava e lhe guarda o detalhe, a memória. Temos como exemplo a criança que se lembra das propriedades dos lugares e relaciona-se com eles: o chão onde brincava, os barulhos, o calor, o frio. A criança desenvolve o seu sistema perceptivo que determina as futuras experiências, este sistema

³³ HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto - *Questions of Perception: phenomenology of architecture*. 1994, p.37

³⁴ Semiologia é a Ciência que estuda os sistemas de signos, linguagem, códigos e sinais.

perceptivo inclui estruturas universais inter-humanas e estruturas culturalmente condicionadas. Todos nós o temos e são esses que nos fazem entender e relacionar com os lugares.

Sabemos que o mundo é feito de objectos culturais (ideias, obras de arte), objectos sociais (comportamentos) e objectos físicos (observação de objecto, dados sensoriais ou fenómenos) então, para produzirmos coisas para o Homem temos que entender estes objectos e por isso é que lhes damos nomes. É a única maneira de falar sobre eles. Esses nomes fazem parte de uma linguagem que não é mais que um sistema de símbolos e para criar novos objectos para o Homem temos de conhecer esses símbolos, que fazem sempre parte de um sistema que temos de reconhecer. Barthes confirma-nos que assim que há uma comunidade, uma sociedade tudo se converte num símbolo.³⁵

Como falamos de linguagem há sempre várias leituras da mesma coisa. A arquitectura como comunicação está centrada em códigos tipológicos: igreja, estação, palácio, etc. mas também estes códigos se vão alterando ao longo do tempo. Por exemplo, no séc. XVIII a arquitectura era clara como meio de comunicação com as igrejas que se enchiam de símbolos que o povo sabia identificar.

Humberto Eco afirma que sem códigos, a forma e a função não fazem sentido: “ [...] *An architect's belief in form that follow's function would be rather naive unless it really rested on an understanding of the processe of codification involved.*”³⁶ É o caso da obra de arte que é feita com códigos conhecidos mas usados de maneiras novas.

Há vários tipos de códigos: os códigos arquitectónicos técnicos que se compõem por vigas, pilares, chão e colunas; os códigos sintéticos tipológicos que são: o plano circular, a planta de cruz grega, a planta aberta e a labiríntica; e os códigos semânticos que são as relações entre significados denotativos e conotativos. A conotação da arquitectura que é por exemplo, a caverna como símbolo do útero, da família, da segurança; ou um trono que não é só uma cadeira, é um objecto que dá dignidade a quem se senta. É a função simbólica do lugar/objecto. Contrariamente à conotação, temos a denotação do edifício, que não é mais do que a sua

³⁵ BARTHES, Roland- *Elements of Sociology*. 1968. In: LEACH, Neil. *Rethinking Architecture - A reader in Cultural Theory*. 1997, p.183

³⁶ ECO, Humberto - *Function and sign: the semiotics of architecture*. In: LEACH, Neil. *Rethinking Architecture - A reader in Cultural Theory*. 1997, p.186

funcionalidade. Falemos das escadas que denotam o significado de subir/descer, enquanto um elevador não entendemos esse código imediatamente, os conceitos misturam-se. Esta é a gramática do edifício. Há várias maneiras de dizer a mesma coisa, umas mais poéticas que outras, e o valor de um edifício reside aqui, na maneira como o dizemos.

Resumindo, para que a arquitectura seja capaz de comunicar as funções que permite e promove, tem que ser baseada em códigos. Esses códigos estabelecem possibilidades operacionais limitadas, funcionam não como modelo de linguagem mas como sistema de fórmulas retóricas que produzem soluções-mensagem. Com estes códigos a mensagem arquitectónica passa a ser do campo da comunicação em massa que se tem como garantida, mas também pode seguir o caminho da inovação. Para se mudar o campo semântico é preciso que haja por parte da sociedade essa exigência ou necessidade e que essa alteração faça sentido e satisfaça.

Todas as civilizações que estudamos da história trabalham com construções cheias de significados - os *menires*, as *pirâmides*, o *dólmén*, o *cardo* e o *decumano* das cidades romanas e a direcção Este-Oeste das basílicas cristãs – são alguns dos exemplos. O mundo é entendido como um espaço estruturado, onde direcções principais representam diferentes “qualidades” e significados - o percurso do sol, os pontos cardeais, a direcção das igrejas... A vida tem movimento, direcção e ritmo.

O significado do edifício está então, relacionado com a sua estrutura e o seu carácter é determinado pelo tipo de construção usado e pelo modo como essa é feita. Um edifício mais horizontal está agarrado ao chão e o mais vertical solta-se do chão, tal como o bailarino contemporâneo versus o bailarino clássico.

Concluo com uma ideia repetida e insisto, que se a arquitectura não usar uma gramática que faça parte das estruturas do ser humano, será então uma comunicação impossível, sem significado entre ambos.



2| Josef Albers, Marcel Breuer, Gunta Stözl, Oskar Schlemmer, Wassily Kandinsky, Walter Gropius, Herbert Bayer, László Moholy-Nagy and Hinnerk Scheper on the roof of the Bauhaus Building, Dessau, 1928

DEPOIS DE UMA ARQUITECTURA MODERNA

O Homem e o Mundo de hoje

“Tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados.”³⁷

³⁷ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*.1996.p.45



3| Cena do filme “Tempos Modernos” de Charles Chaplin, famoso pela demonstração clara de alienação no trabalho . 1936

“O caminho da vida pode ser o da liberdade e da beleza, porém nos extraviamos. A cobiça envenou a alma dos homens... levantou no mundo as muralhas dos ódios... e tem-nos feito marchar a passo de ganso para a miséria e morticínios. Criamos a época da velocidade, mas nos sentimos enclausurados dentro dela. A máquina, que produz abundância, tem-nos deixado em penúria. Nossos conhecimentos fizeram-nos céticos; nossa inteligência, empedernidos e cruéis. Pensamos em demasia e sentimos bem pouco. Mais do que de máquinas, precisamos de humanidade. Mais do que de inteligência, precisamos de afeição e doçura. Sem essas virtudes, a vida será de violência e tudo será perdido.”

(Charlin Chaplin, O Último discurso, do filme O Grande Ditador)

A *revolução industrial* trouxe novos requisitos à arquitectura, novos materiais, técnicas construtivas e a obsessão pela funcionalidade. Não querendo entrar numa especificação rigorosa e exaustiva do que foi o Movimento Moderno³⁸, é preciso entender a sua essência e a sua evolução (ou extinção) nos dias de hoje.

Nos períodos entre as décadas de 10 e 50 criaram-se várias Escolas de arquitectura que vieram a caracterizar o Modernismo. Os arquitectos opuseram-se ao princípio da representação, afastaram-se das composições clássicas e experimentaram novos métodos. Foi neste período que surgiram as primeiras vanguardas artísticas que tiveram como base de pensamento, a mudança no comportamento da sociedade e na forma de produzir a arte em todas as suas vertentes, passando para elas a nova forma de ver o mundo.

Esta nova forma de viver precisou de novos lugares e de preferência que tivessem todos o mesmo estilo que transmitisse esta nova época. O comboio exigiu estações, a cultura exigiu bibliotecas, o carro e o capitalismo pediram auto-estradas e aeroportos. Este capitalismo industrial encheu as cidades de *market halls* e *department stores*, lutou por soluções mais generalistas, pela pureza formal e pela ideia de flexibilidade. Estes princípios dominadores do Funcionalismo resultaram na criação dos *cinco pontos da arquitectura* e da *Carta de Atenas* e defende que é o programa que agora estrutura o edifício que se organiza em volumes rectangulares. Resumidamente, (mas sem querer diminuir a sua importância) foi em grande parte Le Corbusier que deixou estas grandes contribuições até hoje, e que desenhou um percurso notável pelos tempos modernos, desde a obsessão pela casa como “máquina de habitar” até à experiência poética de Ronchamp. Só ele, um tema que daria (e já deu) para volumes inteiros de escrita e por isso mesmo não podia deixar de referir a sua obra como caso de estudo.

Mas todas as novas concepções de espaços livres, fluidos e leves, contínuos, abertos, abstractos, transparentes entram em contraponto com o espaço tradicional que é identificável,

³⁸ Os líderes do Movimento Moderno rejeitavam em a ornamentação e exigiam um estilo puramente funcional, com linhas racionais e simples necessárias à produção industrial. Defendiam a industrialização e o processo de *standardização* nas Artes e na arquitectura. Walter Gropius, um dos principais representantes, dirigiu a escola Bauhaus na Alemanha, eliminando o ensino de estilos históricos do seu programa. Foi substituída por experiências com formas e materiais. Estávamos na era da experimentação. Hoje podemos falar de uma limpeza histórica que nos libertou da cópia de formas obsoletas, hoje voltamos aprender história da arquitectura não com intuito de copiar, mas de aprender. Mies van Der Rohe, Arquitecto do Movimento Moderno, proclamou *Less is more*, ou seja, quanto menos ornamentada e complexa a obra for, melhor será a sua apreensão e utilização. Utilizou materiais produzidos industrialmente e defendeu a pré-fabricação de peças.



4| O Homem perdido, deixa-se levar pela multidão em transe.

delimitado, específico, cartesiano e estático e por isso é tratado por muitos como um *anti-espaço*³⁹. É verdade que há uma enorme fluidez (que se associa muitas vezes à liberdade) na horizontalidade dos planos e nas superfícies-limite transparentes mas estes “contentores sem conteúdo” da Arquitectura Moderna ficavam muito aquém do que a humanidade precisava e assim a identidade do Homem foi-se perdendo por esses edifícios que não se relacionam com nada nem ninguém. É a arquitectura do não-significado que lutou por uma expressão única e proclamava quase um anti-estilo. Mesmo assim, a Teoria de Arquitectura não foi capaz de se reorganizar e produzir novos caminhos para a arquitectura, deixando-a acontecer sem questionar o seu significado.

A falta de significado do mundo moderno dá-se pelo uso de imagens vazias e por si só “A *imagem mata*”, como afirma Henri Lefebvre e não pode substituir a riqueza da experiência vivida, sob pena de desenvolver no indivíduo moderno um mecanismo de defesa para se proteger desse excesso de estímulos mentais da vida urbana, como Símmel refere: “*The intensification of emotional life resulting from the overstimulation of the senses produces the blasé individual who, like the flâneur of Benjamin’s arcades, can be seen as both the product of and a resistance against the modernist condition.*”⁴⁰ A atitude *blasé* é o resultado dessa defesa e o *flâneur* é quem observa a multidão da janela de um café qualquer mas que também se deixa levar pela multidão em transe.

Infelizmente, o Movimento Moderno esqueceu-se do Homem enquanto humano e indivíduo de uma comunidade - “*The rising protest against modern architecture’s failure to deliver strong feeling of community and space has included the accusation that architects have been transmitting their message in a private code meaningless to most of the inhabitants of their buildings.*”⁴¹ - deixou-os adquirirem características de máquina e tornou a experiência estética numa anestesia: “*Estetizar significa, portanto, cair venturosamente num estupor embriagante, uma espécie de névoa alcoólica, que serve para resguardar o indivíduo do mundo lá fora.*”⁴²

³⁹ O conceito de anti-espaço aparece no artigo de Steven Kent Peterson, *Space and Antispace*. In MONTANER, Josep Maria – A modernidade superada: arquitectura, arte e pensamento do século XX. 2001 p.52

⁴⁰ LEACH, Neil. *Rethinking Architecture - A reader in Cultural Theory*. 1997. p.3

⁴¹ BLOOMER, Kent C. e Charles W. Moore. *Body, Memory and Architecture*. P.131

⁴² LEACH, Neil. *A Anestésica da arquitectura*. 2005. p.83



5| Hotel Bonaventure, Los Angeles



7|Hamilton's collage Just What Is It that Makes Today's Homes So Different, So Appealing? (1956)



6|Architect: Robert Venturi, 1976
Venturi Addition to the Allen Memorial Art Museum

O Homem e o Mundo de hoje

O Modernismo não conseguiu dar resposta à destruição da segunda Guerra Mundial, continuava a destruir o património e apagar as memórias numa altura em que o Homem estava desolado, deprimido e precisava das suas raízes. A atitude racional que põe em segundo plano a emoção, era vista pelos arquitectos como a base de segurança da humanidade mas construía formas, apenas isso, e as formas vazias não enchem a humanidade nem lhe dão a sensação de protecção. Abre-se então, o caminho para a discussão fenomenológica e as teorias poéticas que apelam a uma arquitectura mais humana.

O Pós-Modernismo não se trata de um estilo homogéneo mas de uma série de correntes que rejeitam os princípios do Modernismo. Para Habermas⁴³ há dois caminhos possíveis: ou um revivalismo histórico ou uma continuação do Movimento Moderno. Hal Foster⁴⁴ distingue-os como *pós-modernismo de reacção* e *pós-modernismo de resistência*.⁴⁵

Surge assim, o neo-historicismo e as suas *vilas palladianas* e o Pós-Modernismo de Robert Venturi⁴⁶ com o seu *Complexidade e Contradição* em 1966. Robert Venturi trouxe os elementos arquitectónicos clássicos para a arquitectura Moderna enquanto a *Pop-Art* se ocupava de trazer os objectos do quotidiano para as galerias de arte. Falamos de exemplos como o Hotel Bonaventure em L.A, dos *outdoors* e de Las Vegas. “É isto o autêntico, um mundo de Coca-Cola de ingredientes “naturais” fabricados industrialmente, um mundo de objectos de sonho, ao que parece originário de uma conspiração qualquer, e pagos a crédito informático e invisível.”⁴⁷ Tornámo-nos obcecados com a *Disneyland*, pelo reino do *faz-de-conta*, porque perdemos a capacidade de sonhar. É o mundo hiper-real, o hiper-realismo onde tudo se resume à imagem do

⁴³ Jürgen Habermas (1929) filósofo alemão e teórico social vê o Modernismo como continuação do projecto de iluminismo e suporta o racionalismo como uma fonte de emancipação. É a favor da continuação do Movimento Moderno mas sob uma reavaliação.

⁴⁴ Hal Foster (1955) crítico de arte americano especialmente do Pós-Modernismo.

⁴⁵ FOSTER, Hal, preface to Hal Foster (ed.)-*Postmodern Culture*. 1985, pp.ix-x. In: LEACH, Neil. *Rethinking Architecture - A reader in Cultural Theory*. 1997

⁴⁶ Robert Venturi (1925), arquitecto norte-americano e crítico da arquitectura Moderna com o seu “Complexidade e contradição” em 1966 tido como uma das bases das transformações das décadas seguintes. Defende uma arquitectura complexa e contraditória, reconhecendo em tais contradições o veículo portador de um sentimento poético e expressivo universal

⁴⁷ LEACH, Neil.-*A Anestésica da arquitectura*. 2005. p.16

objecto é à condição de excesso, de obesidade, é o fascínio obscuro por desequilíbrios. O nada ou o tudo. As massas. A hipercultura.

O método moderno sofre uma alteração com a denominada terceira geração moderna – Louis Khan, Jorn Utzon, Alvo Van Eyck, Luis Barragán, Fernando Távora, Lina Bo Bardi - que rejeitam o formalismo do Estilo Internacional apelando a um regresso à arquitectura vernacular. Vittorio Gregotti defende que o pior inimigo da arquitectura Moderna é a sua ideia económica indiferente á ideia de lugar.⁴⁸ Também o regionalismo crítico de K. Frampton vem desafiar o *decorated shed*⁴⁹ de Venturi: “*an alternative framed by the tripartite values of the tactile, the tectonic and the telluric which frame the notion of space in such a way that it turns back slowly into a conception of place again.*”⁵⁰ O Regionalismo Crítico é uma alternativa radical ao capitalismo tecnológico.

Theodor Adorno teórico na área da estética acusa o Funcionalismo de ser uma categoria estética: “*A rejeição absoluta de estilo converte-se num estilo.*”⁵¹ Eventualmente todos os objectos de uso se tornam expressão de uma época. Mesmo as coisas mais técnicas como o avião ou o carro são simbólicos segundo Freud.⁵²

Os Smithsons, teóricos do movimento do brutalismo, chegaram à sensibilidade da arquitectura vernacular do camponês: “*Vemos a arquitectura como expressão directa de um modo de vida, e no passado a vida prosaica e simples expressava-se de forma sucinta, económica e lacónica através das quintas dos camponeses e da imutabilidade da vida rural mediterrânica valorizadas por Le Corbusier.*”⁵³ Um objecto pouco atraente pode tornar-se aprazível ao adoptar nova aparência.

Os Situacionistas tentaram combater o espectáculo. Para eles a arquitectura era um elemento importante da crítica à sociedade contemporânea – veio da Bauhaus que oferecia uma

⁴⁸ Vittorio Gregotti in LEACH, Neil - *Rethinking Architecture - A reader in Cultural Theory*. 1997.p.251

⁴⁹ *Decorated shed* é um género de arquitectura que “embeleza” as fachadas dos sítios onde as pessoas vão fazer actividades banais em lugares banais. Esta arquitectura “only make things better, not be better.”

⁵⁰ Frederic Jameson, *The Cultural logic of Late Capitalism*, in LEACH, Neil. *Rethinking Architecture - A reader in Cultural Theory*. 1997.p.251

⁵¹ ADORNO, Theodor- *Functionalism Today*. In LEACH, Neil. *Rethinking Architecture - A reader in Cultural Theory*.1997.p10

⁵² C.f. LEACH, Neil- *Rethinking Architecture - A reader in Cultural Theory*. 1997, p.10

⁵³ SMITHSON, Alison e Peter- *Without rhetoric: An Architectural Aesthetic 1955-1972*. 1973 , p.6 in LEACH, Neil- *A Anestésica da arquitectura*. 2005.

visão alternativa de expressão estética - *“Procuravam uma arquitectura que incendiasse a imaginação e permitisse uma experiência ontológica mais profunda.”*⁵⁴ *“Os situacionistas (...) argumentavam que a alienação, fundamental à sociedade de classes e ao sistema de produção capitalista, tinha penetrado em todas as áreas da vida social, do conhecimento e da cultura, afastando e alienando, por conseguinte, os indivíduos, não só dos bens que produzem e consomem, como das próprias experiências, emoções, criatividade e desejos. Os indivíduos são espectadores das próprias vidas, e mesmo os gestos mais pessoais são vividos com distanciamento.”*⁵⁵

Com todas estas novas posições o Funcionalismo é confrontado ainda pelo aparecimento do Estruturalismo, este que o recrimina pelo "realismo" que reconhece à função e pela ideia de que toda a sociedade é explicável a partir das funções. Não entrando a fundo na questão do Estruturalismo, este como sistema, defende que qualquer alteração que se produza num dos seus elementos implicará alterações em todos os outros. Cada transformação na estrutura corresponderia então a um modelo, o que pressupõe a possibilidade de prever o modo de reacção do modelo quando se altera um dos seus elementos. *“Structuralism has obvious applications to the world of architecture through the discipline of semiology – the science of signs. Semiology offers a mechanism by which the built environment can be “read” and “decoded”.*⁵⁶ Nos anos 70 evolui para o pós-estruturalismo, que introduziu noções de tempo e diferença, a diferença entre significar e significado. Já não se trata de estruturas do espaço mas do que significam, das suas metáforas.

Ficou-me a frase de Philip Johnson que os arquitectos funcionalistas europeus eram primordialmente construtores e só inconscientemente arquitectos. Permitam-me que refaça a frase, os arquitectos desde a modernidade que são construtores ou Artistas ou ambos, mas esqueceram-se de ser arquitectos. A Revolução Industrial veio deixar essa diferença muito bem marcada, onde a arte não se mistura com a técnica. Integra-se a figura do engenheiro e começa a rivalidade entre eles. O que é dos engenheiros aos engenheiros e aos arquitectos o que é dos arquitectos.

⁵⁴ LEACH, Neil. *A Anestésica da arquitectura*. 2005. p.105

⁵⁵ PLANT, Sadie. *That Most Radical Gesture*. In: LEACH, Neil- *A Anestésica da arquitectura*. 2005, p.100

⁵⁶ LEACH, Neil- *Rethinking Architecture - A reader in Cultural Theory*. 1997.p.163

Através da fenomenologia pretende-se regressar à humanidade da arquitectura. Aliou-se assim, a filosofia com a estética da percepção numa defesa da arte que restaura a vida vibrante e articulada no mundo. É a análise da percepção para recuperar a experiência corporal. Este tipo de investigação foi muito importante nos anos 60 para o estudo destas questões do corpo e mente, do conhecimento e experiência. O conceito foi desenvolvido por Heidegger e Gadamer e pode definir-se como o estudo de como aparece o fenómeno. Ele procura a interpretação do mundo através da consciência do sujeito, formulada com base nas suas experiências. *“Space for them is to be perceived not as abstract, neutral space, but as the space of lived experience.”*⁵⁷ Propõe-se a ser uma ciência do subjectivo, dos objectos como objectos. Para a fenomenologia, um objecto, uma sensação, uma recordação, tudo tem que ser estudado tal como é para o espectador.

Uma arquitectura de significado fenomenológico é a que emerge da circunstancialidade e singularidade de um evento. São qualidades que fazem a autenticidade da experiência quotidiana independente de qualquer discurso teórico, referência histórica ou tradicional.

A experiência da arquitectura ao incorporar todos os sentidos, oferece uma possibilidade única para restaurar o Homem as suas capacidades de percepção que se foram atrofiando com a vida moderna. A arquitectura torna-se a concretização do espaço existencial. *“There has been a tendency to perceive space as increasingly abstract and remote from the body and its sensations. The other senses need to be addressed and space needs to be perceived with all its phenomenological associations.”*⁵⁸ A essência desse espaço é o fenómeno concreto: árvores, pessoas, animais, pedras, água, mobiliário, janelas, casas, ruas e cidades, sol, lua, estrelas, emoção e percepção. Com isto, chegamos ao que Heidegger defende ao dizer que a arquitectura não é só sobre o pensamento, mas sobre o sentimento, este que depende do tempo, lugar e tema. Estes sentimentos invocados por esta experiência levam à poesia e em última instância à forma construída em ordem de demonstrar a sua existência.

Relembremos o que Norberg-Schulz já nos disse antes, que o propósito dos edifícios é criar um lugar de um sítio, que se habita pela identificação e orientação, e esse habitar é como

⁵⁷ LEACH, Neil-*Rethinking Architecture - A reader in Cultural Theory*. 1997.p.83

⁵⁸ *Idem*.



8|Efeito *Beaubourg*, Centre Pompidou, Paris.



9|Auto-estrada como exemplo de um não-lugar.

estamos no mundo. Tudo isto, passou ao lado da idade moderna e dura até hoje onde tudo é demasiado rápido e tecnológico e dá-se primazia ao sentido da visão. Mas Merleau-Ponty lembra-nos que o importante é a interacção dos sentidos para criar a tal arquitectura sensorial.

“É a cultura do cocktail, um vício obsessivo pelo efeito narcótico da imagem, acompanhado de um sentido crítico cada vez menor.”⁵⁹ O que se passa actualmente é isto, a estetização da política tapa os olhos ao povo que vive uma profunda crise de valores e de economia. O Homem negligenciado, triste e enfadado liberta-se na destruição. Sentamo-nos a ver o telejornal enquanto comemos pipocas e o jantar aquece no microondas.

Desenha-se para os espaços vazios da destruição novas construções que protegem os sinais da guerra. É o efeito *Beaubourg*⁶⁰ - as pessoas querem tocar no Pompidou o que faz com que os Artistas morram de medo com esse descontrolo. No dia em que foi inaugurado devia ter sido levado aos bocados para casa. O pânico está lançado. O pânico em silêncio. “*Our present society, according to Baudrillard, is a media society, a world saturated by images and communication, (...). Culture now is dominated by stimulation. (...) the real has been bypassed. The image has supplanted reality, inducing what Baudrillard has termed a condition of hyperreality, a world of self-referential signs.*”⁶¹

Chegamos aos dias de hoje e o que vemos é que a contemporaneidade trouxe ao lugar o desprezo. É o que Peter Eisenman, Rem Koolhaas e Ignasi de Solà-Morales fazem quando o interpretam racionalmente, como um simples centro de cruzamentos e fluxos.

Aparecem novos fenómenos e novos espaços mediáticos (contentores neutros de objectos) tipo museus da ciência e mais importante e preocupante aparecem os *não – lugares* de Marc Augé⁶² que ele clarificou como o espaço da supermodernidade e do anonimato. Centros

⁵⁹ LEACH, Neil-*A Anestésica da arquitectura*.2005. p.99

⁶⁰ *Beaubourg* é um termo usado por Jean Baudrillard (1929) que é um sociólogo francês e teórico do Pós-Modernismo. Leva as suas análises ao extremo para que transcenda a realidade. Confia no modelo semiótico para entender o mundo de comodidade. Prefere o *sign-value* em vez de o *use-value*.

⁶¹ LEACH, Neil-*Rethinking Architecture - A reader in Cultural Theory*.1997.p.209

⁶² Marc Augé (1935) etnólogo francês, criou um importante conceito para a Sociologia o não-lugar. O não-lugar é diametralmente oposto ao lar, a residência, ao espaço personalizado. É representado pelos espaços públicos de rápida circulação, com

comerciais, aeroportos, auto-estradas, hotéis, são alvos de atentado por esse anonimato. “ O espaço do não-lugar não cria identidade nem relação, mas solidão e semelhança.”⁶³ Aceitamos o anonimato, a promessa e possibilidades inimagináveis. Em 10 anos perdeu-se o sonho do lugar. Como é que se encontra um equilíbrio entre o sonho do lugar e o vazio do espaço mediático? Como é que entendemos e aceitamos os projectos de Rem Koolhaas ou de Bernard Tschumi com as suas colagens de imagens e super dinamismo que são a demonstração do caos do Presente? Neste sentido, há que observar e criticar o panorama actual da arquitectura que se deixa vender por imagens, por revistas. Porquê insistir num método que dá vazio à humanidade, que não se relaciona com a vida?

Devemos voltar a atenção para uma arquitectura que se preocupe e tenha em atenção o Homem e o seu corpo em vez de o cegar com uma imagética desconhecida e incompreensível. Um exemplo claro é o constrangimento visual do desenho assistido por computador, que claramente negligência o nosso acto enquanto projectistas da imaginação, de nos relacionar-nos com o espaço que desenhamos. A sociedade de controlo que veio substituir a sociedade da disciplina, usa computadores que se enchem de vírus e avarias. “*The family, the school, the army, the factory are no longer the distinct analogical spaces that converge towards an owner – state or private power – but coded figures – deformable and transformable – of a single corporation that now has only stockholders.*”⁶⁴

Todos sabemos onde estamos, somos um ponto no GPS e todos os telemóveis têm máquinas fotográficas. Falamos *streaming* para todos saberem onde estamos. Estamos iludidos por um contacto que não é físico mas parece. Vamos perdendo os corpos. A vida social é feita por *chat's do facebook* e mensagens de telemóvel. A solidão enlouqueceu-nos. Temos fichas de cliente para tudo e as empresas sabem exactamente o que compramos e como nos impingir as coisas. As pulseiras electrónicas dos presos, a educação que não tem fim, o hospital por telefone ou *email*. Não temos dinheiro, temos cartões cheios de dívidas.

aeroportos, rodoviárias, estações de metro, e pelos meios de transporte-mas também pelas grandes cadeias de hotéis e supermercados.

⁶³ MONTANER, Josep Maria – *A modernidade superada: arquitectura, arte e pensamento do século XX*. 2001. p.46

⁶⁴ DELEUZE, Gilles – *PostScript on the Societies of control*. In: LEACH, Neil – *Rethinking Architecture – A reader in Cultural Theory*. 1997.p.311



10|Vanesse Beecroft vb55, Berlim 2006.



11||Vanesse Beecroft vb64, New York 2009.

Estamos classificados como corpo. Não se iluda quem pensa que é mais do que isso. A estranheza do ser humano com o nu do corpo humano é essa mesma, é perceber que se resume aquilo. A Artista Vanessa BeerCroft na suas performances apresenta-nos uma confrontação com o nu e com a estaticidade do corpo. Na vb64 vemos os corpos abandonados revestidos a gesso. Na vb55, na famosa National Gallery de Mies, a artista junta dezenas de mulheres nuas e apresenta-as a uma multidão bem vestida. O vazio dos corpos habita o vazio deste lugar, que por mais bonito construtivamente que seja (como o corpo humano) quando somos confrontados com a sua nudez, sentimos um constrangimento grande. Com uma proposta sempre que desafia o limite do perturbador, a artista a meu ver, consegue sempre mostrar-nos este vazio que o corpo e os lugares foram ganhando numa sociedade cruel e em velocidade. O despir do corpo e os envidraçados da Galeria de Berlim constragem -nos, confrotam-nos com o dominio publico e o dominio privado. Não me parece ter sido ao acaso o lugar escolhido, nem este nem nenhum das suas

Criam-se lugares para pessoas em crise: colégios internos, hospitais psiquiátricos, prisões, lares de idosos. Cada heterotopia⁶⁵ é diferente em cada sociedade. Cada heterotopia é capaz de justapor no mesmo sítio diferentes lugares. Entra-se sempre por um portão electrónico e passa-se num detector de metais. “*With the interfacing of computer terminals and video monitors, distinctions of here and there no longer mean anything.*”⁶⁶

Não precisamos de sair de casa, tudo nos chega. Compramos *online*, temos amigos *online*, trabalhamos *online*. Não vamos a lado nenhum e vamos a todo o lado.

“*La situación actual de la arquitectura es confusa y caótica.*”⁶⁷ O cliente não está contente com o trabalho do arquitecto, o cliente não se identifica com a arquitectura de hoje. No Modernismo, a máxima era a funcionalidade hoje não se sabe bem, só se sabe que é rápido, é tudo demasiado rápido. Há uma ligação concreta entre esta velocidade e o esquecimento, enquanto a lentidão se associa à memória e para uma arquitectura veloz há uma metodologia ainda mais rápida que deixa para trás velhos hábitos.

Discute-se o tema a *forma segue a função* de Louis Sullivan⁶⁸ e levantam-se questões sobre a arquitectura, e por isso é necessária descobrir ou ressuscitar uma nova orientação. Não distinguimos um hospital, de uma residência, de um aeroporto, de um armazém, de um teatro, de uma casa, de uma mortuária...é a uniformidade da caixa de vidro, actualmente caixa branca. O preço é alto. A monotonia geométrica, a alienação de propósito, a recusa de imaginação, a frieza, o vazio. Chamo-lhe caixas de betão e de vidro, brancas ou muito coloridas, são caixas sem conteúdo, só com forma e que ficam bem na fotografia. “*O mundo foi estetizado e anestesiado, esvaziado de conteúdo. E este estado é especialmente evidente nas páginas acetinadas das nossas revistas de arquitectura e nas disciplinas tão na moda das nossas escolas da especialidade.*”⁶⁹

O séc. XX começa com o “*Towards a New Architecture*” e acaba com o “*Rethinking Architecture*”, vamos do positivismo utópico até à reflexão. Das premonições do futuro passa-se

⁶⁵ Heterotopia é um conceito da geografia humana elaborado pelo filósofo Michel Foucault que descreve lugares e espaços que funcionam em condições não-hegemónicas. Estes são os espaços das alteridades, que não estão nem aqui nem lá, que são simultaneamente físicos e mentais, tais como o espaço de uma chamada telefónica ou o momento quando nos vemos ao espelho.

⁶⁶ VIRILIO, Paul- *The overexposed City*. In LEACH, Neil-*Rethinking Architecture - A reader in Cultural Theory*.1997.p.383

⁶⁷ NORBERG-SCHULZ, Christian-*Intenciones en arquitectura*. 1967.p.10

⁶⁸ SULLIVAN, L.H.- *The Autobiography of an Idea*. In: NORBERG-SCHULZ, Christian- *Intenciones en arquitectura*.1967.p.58

⁶⁹ LEACH, Neil-*A Anestésica da arquitectura*. 2005. p.61



12|A "caixa branca" , vazia de conteúdo e imortal da Arquitectura Contemporânea.

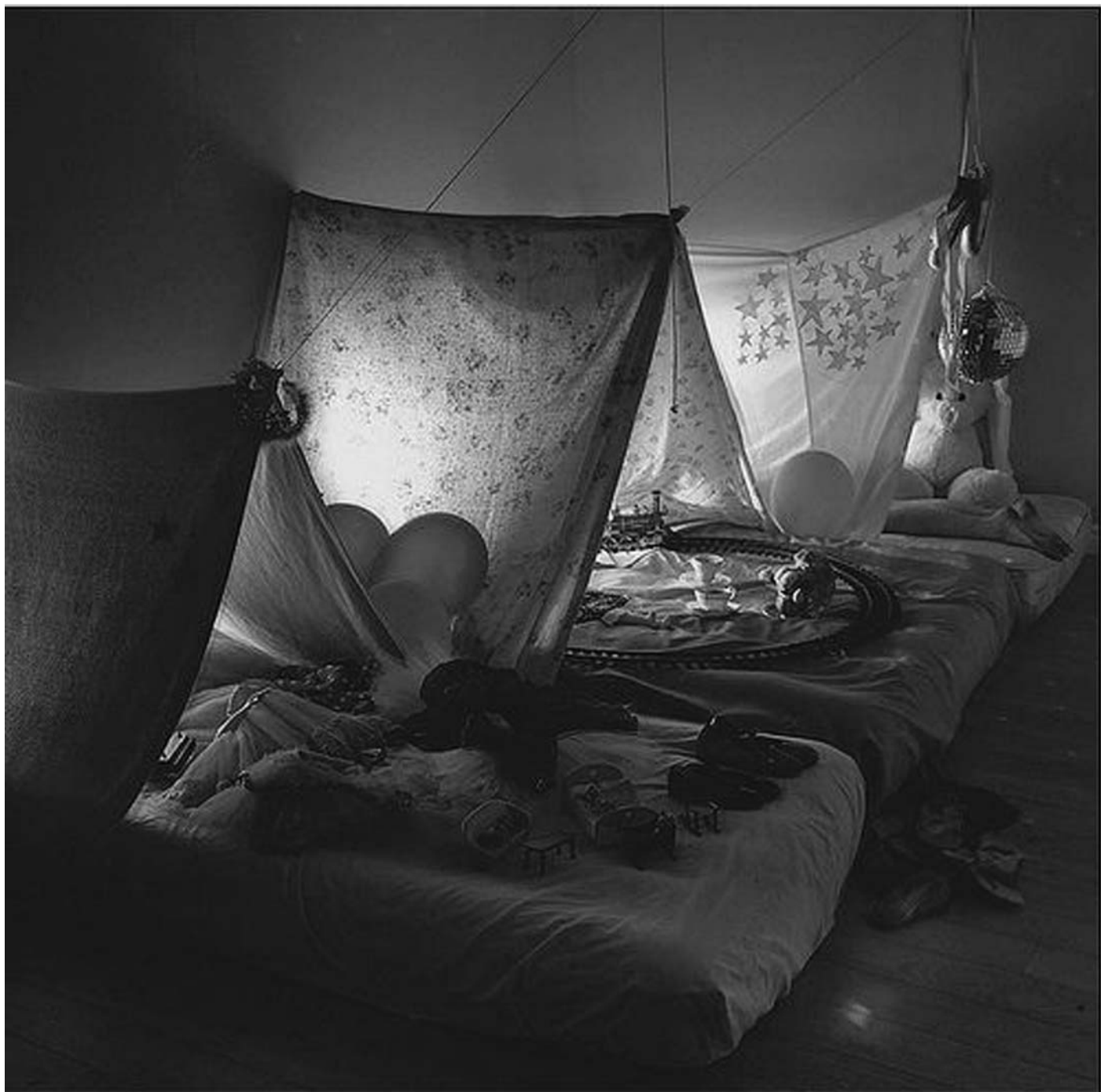
para a análise do passado e reflexão dos conceitos que baseavam a sociedade contemporânea. Não penso que haja uma linearidade do futuro: ou uma coisa ou outra. Penso que há várias saídas possíveis, porque tudo se trata de uma conjugação de elementos.

“Thus abstract expressionism in painting, existentialism in philosophy, the final forms of representation in the novel, the films of the great auteurs, or the modernist school of poetry (as institutionalized and canonized in the works of Wallace Stevens) all are now seen as the final, extraordinary flowering of a high-modernist impulse which is spent and exhausted with them. The enumeration of what follows, then, at once becomes empirical, chaotic and heterogeneous: Andy Warhol and pop art, but also photorealism, and beyond it, the ‘new expressionism’; the moment, in music, of John Cage, but also the synthesis of classical and ‘popular’ styles found in composers like Phil Glass and Terry Riley, and also punk and new wave rock (the Beatles and the Stones now standing as the high-modernist moment of that more recent and rapidly evolving tradition); in film, Godard, post-Godard, and experimental cinema and video, but also a whole new type of commercial film (about which more below); Burroughs, Pynchon or Ishmael Reed, on the one hand, and the French nouveau roman and its succession, on the other, along with alarming new kinds of literary criticism based on some new aesthetic of textuality or écriture.... The list might be extended indefinitely: but does it imply any more fundamental change or break than the periodic style and fashion changes determined by an older high-modernist imperative of stylistic innovation?”⁷⁰

“The postmodernisms have, in fact, been fascinated precisely by this whole ‘degraded’ landscape of schlock and kitsch, of TV series and Reader’s Digest culture, of advertising and motels, of the late show and the grade-B Hollywood film, of so-called paraliterature, with its airport paperback categories of the gothic and the romance, the popular biography, the murder mystery, and the science fiction or fantasy novel: materials they no longer simply ‘quote’, as a Joyce or a Mahler might have done, but incorporate into their very substance”⁷¹

70 Frederic Jameson, The Cultural logic of Late Capitalism, in LEACH, Neil - Rethinking Architecture - A reader in Cultural Theory. London : Routledge , 1997.p.238

71 Frederic Jameson, The Cultural logic of Late Capitalism, in LEACH, Neil - Rethinking Architecture - A reader in Cultural Theory. London : Routledge , 1997.p.239



13|Criamos o nosso próprio lugar de refúgio.

Lembro-me de começar a brincar com legos. Creio que todas as crianças têm esta memória de sonho das peças de lego e das construções que faziam com elas. Mais tarde as construções aumentaram de escala, e a necessidade de criar abrigos para mim mesma era grande. Usava colchões que faziam de paredes e tecto e lençóis suportados por paus de vassoura... é o que Rasmussen chama de jogo da caverna. Que vem da necessidade de a criança desde cedo precisar de limitar o espaço. Ou seja, o Homem nasce naturalmente predisposto para fazer Arquitectura.

CAPÍTULO II

CHEGAR A UMA ARQUITECTURA POÉTICA

Empatia, memória, corpo.

“Eu enfrento a cidade com o meu corpo; as minhas pernas medem a longitude da arcada e da largura da praça; os meus olhos projectam inconscientemente o meu corpo sobre a fachada da catedral, onde deambula pelas guarnições e contornos, sentindo o tamanho das molduras e entradas; o peso do meu corpo encontra-se com a massa da porta da catedral e a minha mão agarra o puxador da porta ao entrar no vazio escuro que há atrás. (...) A cidade e o meu corpo se complementam e se definem um ao outro. Habito na cidade e a cidade habita em mim.”⁷²

⁷²PALLASMAA, Juhani-*Los ojos de la piel - La arquitectura y los sentidos*.2006, p. 43

POETICALLY MAN DWELLS

May, if life is sheer toil, a man
Lift his eyes and say: so
I too wish to be? Yes. As long as Kindness,
The Pure, still stays with his heart, man
Not unhappily measures himself
Against the godhead. Is God unknown?
Is he manifest like the sky? I'd sooner
Believe the latter. It's the measure of man.
Full of merit, yet poetically, man
Dwells on this earth. But no purer
Is the shade of the starry night,
If I might put it so, than
Man, who's called an image of the godhead.
Is there a measure on earth? There is
None.

Hölderlin

O poema *man dwells* é sobre o Homem que tomou as rédeas do seu destino. Depois de uma época de realidade racional o pós-modernismo deveria ser o tempo da poética redescoberta segundo Vattimo. “To dwell poetically does not mean to dwell in such a way that one needs poetry, but to dwell with a sensitivity to the poetic, characterized by the impossibility, in a sense, of defining clear-cut boundaries between reality and imagination.”

O Pós-Modernismo, resumidamente, dividiu a arquitectura em dois: a arquitectura da forma e a arquitectura da essência. Com as novas crenças nos anos 60, de quem não se satisfiz com o Movimento Moderno, Gaston Bachelard revela-nos que esta arquitectura da essência tem a capacidade de identificar o Homem e de o comover. Passamos a defini-la como poética, como multi-sensorial. Não podia ser de outra maneira, quando *“a arquitectura está profundamente comprometida em questões de existência humana no espaço e tempo, e expressa e referencia a existência humana no mundo.”*⁷³ A poesia ajuda o Homem a habitar, comove-o, relaciona-se com ele e põe-no em contacto consigo mesmo nos seus cantos de intimidade, a funcionalidade não chega para fazer isso. *“Poetry is what first brings man into the earth, making him belong to it, and thus brings into dwelling.”*⁷⁴

Chego à conclusão que a arquitectura contemporânea não soube construir uma evolução do Movimento Moderno e criou este mundo de fantasia que não diz nada ao Homem, que não o faz arrepiar, não se deixa comover com os grandes planos de vidro e alumínio e com a planura das superfícies-limite. Regressar e explorar uma arquitectura dos sentidos é para mim neste momento o caminho para trazer a humanidade perdida ao Homem. É preciso activar-lhe os sentidos, mexer-lhe o corpo, activar-lhe a memória, ligá-lo à sua existência e pertencer à sua cultura. E acreditar na experiência sensorial é praticamente um acto cultural porque o Homem primitivo quando fez a sua cabana fê-la sem conhecimento rigoroso mas sim com a sua própria cultura, com os seus sentidos, intuição e vontade de cumprir as suas necessidades.

Para chegar aqui, é preciso primeiro perceber o que nos comove, sentirmos no corpo e na alma reacções a coisas que nos identificam e nos emocionam. De que maneira é que a arquitectura consegue tal efeito? Como é que os edifícios afectam emocionalmente os indivíduos e as comunidades? Como é que eles dão sentido de alegria, identidade, lugar. Como se chega a uma arquitectura dos sentidos?

Defende-se que a emoção de um edifício depende do observador, que a apreensão do edifício depende da experiência de cada um. Julgo que depende do observador e do arquitecto. Um tem de ser generoso e o outro tem estar disponível. A emoção é uma forma de afecto mais

⁷³PALLASMAA, Juhani- *Los ojos de la piel - La arquitectura y los sentidos*.2006, p.16

⁷⁴NORBERG-SCHULZ, Christian-*Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*.1991. p. 58



14|Fotograma do filme *The boy in the striped pijamas*.2008

Empatia: sentimo-nos tristes quando vemos o sofrimento de alguém, como é o caso desta cena que confronta a prisão da criança Judia num campo de refúgiados com a liberdade da criança alemã, que brinca com ele do outro lado da cerca.

complexa do que uma reacção afectiva, refere-se a objectos muito determinados e englobam um conjunto de avaliações de reacções corporais características.

Empatia

O Filósofo Robert Vischer em 1872 cria a palavra empatia (*Einfühlung*), tida como um sentimento em vez de um processo de pensamento formal. Ele pressentiu uma quase mítica qualidade neste conceito e falou de alguém que forma uma união emocional com um objecto externo. Segundo Pallasmaa, a obra criativa exige identificação, e esta empatia e compaixão corporal e mental.⁷⁵

A interpretação das imagens é diferente de pessoa para pessoa porque depende das experiências desta, mas há uma ligação emocional com tudo o que o Homem experiencia (a empatia). Vemos um quadro com alguém triste e sentimo-nos triste. Vemos um filme com um final feliz e ficamos felizes. O Homem identifica-se com as coisas que vê, é mais forte do que nós e por isso damos vida aos objectos. Por exemplo, na Arquitectura Clássica há elementos que suportam e outros são suportados (tal e qual como o *Atlas* suporta o mundo), damos nomes de partes do corpo às coisas (as pernas da cadeira, as costas do sofá). Dickens nos seus romances diz-nos que os edifícios ganham alma, a alma dos seus moradores.

A emoção artística consiste na identificação do espectador com as formas, sendo o edifício uma máquina não consegue produzir relações humanas. Temos de estar conscientes que as formas com que simpatizamos afectam-nos fisicamente, que o edifício fala de facto connosco, é um espírito humano. A sua gramática é feita de ritmos, proporções, simetrias, linhas, figuras geométricas....“*Em vez de criar simples objectos de sedução visual, a arquitectura relaciona, media e projecta significado.*”⁷⁶

⁷⁵PALLASMAA, Juhani-*Los ojos de la piel - La arquitectura y los sentidos*. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2006, p.12

⁷⁶*Ibidem*, p. 66



15|O sótão, lugar de refúgio

Ela está no quarto. Ao caminhar naquele corredor, ele abrandou o passo, chegou de certo modo a parar, não por medo do que iria encontrar mas porque aquele barulho dos sapatos nos tacos de madeira forrados a um qualquer tapete, aquele corredor estrito e longo vazio com a luz ao fundo, a memória não lhe falhava. Aquele corredor existia antes, era o corredor de casa da avó, por momentos sentiu-se em casa e isso deu-lhe coragem para continuar.

Daquela sala lembro-me pouco. Lembro-me que era sempre muito fria e cheirava a mofo. Ao centro havia um Santo António, na escrivaninha havia segredos guardados, cartas de amor e cartas de suicídio e de solidão, havia fotografias e objectos do meu avô que não não cheguei a conhecer. Numa das paredes estava pendurado o quadro do menino que chora. Ali era onde estávamos sozinhos. O sofá já não tinha molas, o chão tinha uma carpete azul cheia de pó. Havia uma varanda mínima que tinha que se fazer muita força na janela para se abrir. Passei muito tempo naquela sala - altar com a minha solidão. Se lá entrar de olhos fechados sei bem onde estou. Mas esse sitio já não existe. E por isso vivo na ansiedade de voltar sentir noutros lugares o que sentia ali. (ver anexo 2 e 3)

A luz, o som, o cheiro, as pessoas à nossa volta e o próprio indivíduo e o seu estado emocional contribui para essa empatia com o edifício, logo a criação do lugar depende também destes factores. Quando descrevemos uma Arquitectura Renascentista, voam-nos adjectivos, sensações pelo corpo, mas quando chegamos à Arquitectura Funcionalista restam-nos poucas palavras, as de sensação nem sequer existem. Onde ficam os ritmos, tensões, cavidades, cheios, vazios, relevos, expressividade, dramatismo, momentos de surpresa? Gostamos das casas vernaculares porque elas foram feitas com e pelo corpo e contêm estas sensações e surpresas enquanto os hospitais, e os aeroportos distanciam-nos de nós mesmos, somos ninguém nos *não-lugares*. Falo de uma patologia dos sentidos

Memória

Para demonstrar a evidência e essência da arquitectura é preciso falar do impacto que ela tem nos momentos da vida de cada um. Já vimos que a vida acontecesse nos lugares. São os chamados lugares da existência, aqueles que nos marcaram e que guardamos na memória e no corpo (e na memória do corpo, porque “*o corpo sabe e recorda*”⁷⁷). Marcaram porque houve certamente alguma coisa nesse espaço que nos fez guardá-lo intensamente e pensar nele poeticamente. Não sabemos bem o que nos tocou, mas sabemos que o fez e não o pudemos negar. Sabemos que um lugar é um espaço com carácter, com medidas e características específicas que tem de ter em conta esta capacidade de comover e se relacionar com o Homem. Reconhecemo-lo quando nos reconhecemos nele.

Para que a arquitectura se relacione connosco, já sabemos que tem de conter em si significados e símbolos de coisas que nos sejam íntimas e do nosso sistema existencial, ou seja, da memória e da nossa experiência. Esta memória do ambiente que temos, permite-nos comunicar

⁷⁷ PALLASMAA, Juhani- *Los ojos de la piel - La arquitectura y los sentidos*. 2006, p.61



21|Uma janela iluminada, lembra-nos que há vida lá dentro, desperta emoção.

relativamente a esse e fornece uma base para o nosso desenvolvimento pessoal e social. Ela é hoje uma conquista definitiva da poética da arquitectura.

A casa é um bom exemplo, é a memória de espaço mais presente para todos nós. G. Bachelard explica-nos que ela é o lugar do devaneio por excelência, onde sonhamos à vontade. A casa da nossa infância guarda-nos a infância. Quando tem cave, sótão, cantos e corredores, as lembranças que temos são ainda mais fortes e intensas. São os lugares da nossa solidão, é ali que voltamos sempre na nossa vida. G. Bachelard diz-nos que não devemos descrevê-las objectivamente, que devemos guardá-las na poesia.

A casa é o *não-eu* que protege o *eu* com valores oníricos. Os espaços que habitamos mesmo têm a essência da casa. Ela permanece sem existir – esta é a força dos lugares. “*A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico.*”⁷⁸ É a resistência do Homem, como eu julgo que outros lugares o podem ser, como é o caso das obras que falo no capítulo seguinte.

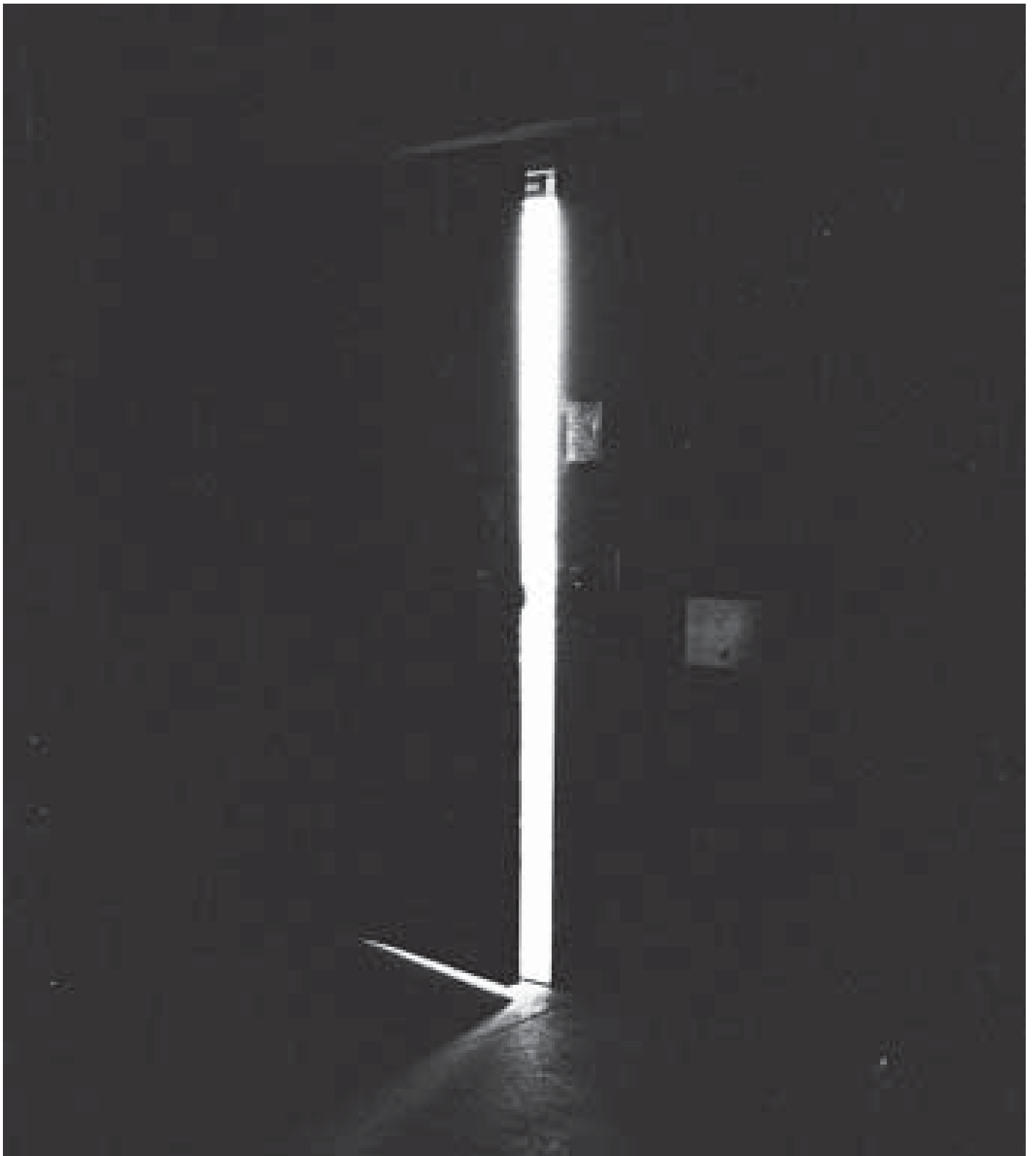
Com G. Bachelard, entendemos a dimensão poética do Homem e da arquitectura. A nossa vida é marcada por momentos e lugares de devaneios e ânsias de intimidade. Choramos nos cantos, escondemo-nos nos sótãos e guardamos segredos nas gavetas. Acreditamos que a nossa casa é humana e que nos protege, acreditamos que ali estamos seguros. Este é o verdadeiro bem-estar e tem um passado. O arquitecto precisa de reconhecer essas imagens primitivas comuns que tenham sido centros de fixação das lembranças que permanecem na memória. “*A memória que retemos de um lugar é muitas vezes uma impressão geral, uma referência na qual os pormenores surgem com maior precisão que outras características que não só a imagem.*”⁷⁹

Estes espaços poéticos de que falo, com uma super-sensibilidade, deixam-nos sonhar. São intensos por isso mesmo, não porque se impõem, mas porque nos dão espaço para imaginarmos. E imaginar será sempre mais intenso do que viver, como nos mostra Bachelard. “*Uma lâmpada atrás da janela vela no coração secreto da noite.*”⁸⁰ Haverá imagem mais bonita do que esta? A

⁷⁸ BACHELARD, Gaston- *A Poética do Espaço*.1996.p.62

⁷⁹ RODRIGUES, Sérgio Fazenda- *A CASA DOS SENTIDOS, Crónicas de arquitectura*. 2009, p.39

⁸⁰ BARUCOA, Christiane - *Antée, Caliers de Rochefort*. In: BACHELARD, Gaston-*A Poética do Espaço*1996. p.51



22|Uma porta entre-aberta, esconde um mistério, desperta o desejo.

casa iluminada pela lâmpada impõe-se como solidão e o poeta comove-se com esta imagem. “As casas dos homens formam constelações na terra.”⁸¹ A luz ligada que se vê fora da casa pela janela, é o sentido poético da casa. Sabemos que está ali alguém e por isso sentimos em nós uma melancolia saudosa, como quem adivinha o que acontece ali, dentro daquele sítio onde nós não estamos. Sabemos que há vida, que se respira ali dentro e o ser humano comove-se com as coisas que têm vida. Insisto, demoro-me com estas imagens poéticas: “O mundo bate do outro lado da minha porta.”⁸² Uma porta. Uma porta aberta. Uma porta fechada. Uma porta entreaberta... A alma estremece. Falo de alma, porque alma é um poema em si só. Pela alma passam os circuitos afastados do saber. No devaneio poético a alma está atenta. “Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenómeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto directo do coração, da alma, do ser do Homem tomado em sua actualidade.”⁸³

Ainda na temática da memória, falo da repercussão e a da ressonância que são parte da fenomenologia do poema. A repercussão desperta a criação poética na alma de quem lê o poema e só depois experienciamos repercussões sentimentais, memórias do passado. A imagem atinge essa memória profunda e só depois se emociona à superfície. Na leitura do poema, sentimos que ele é nosso, que podíamos ser nós os seus autores. Este entusiasmo está ligado à admiração, inseparável da fenomenologia. À mínima reflexão, a imagem poética destrói-se. Ela instala a imaginação criadora, a sua linguagem é um novo ser e esse ser é um Homem feliz. “É um facto: a poesia tem uma felicidade que lhe é própria, independentemente do drama que ela seja levada a ilustrar.”⁸⁴

⁸¹ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. 1996.p.52

⁸² ALBERT-BIROT, Pierre- *Les amusements naturels*. In BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*.1996. p.217

⁸³ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*.1996.p.2

⁸⁴ *Ibidem*.p.14



23| Movimentos do corpo num edifício.

Como é que o edifício nos recebe? Entrar num edifício é uma experiência sublime. Surpresa, desilusão? Como se passa de um espaço para o outro? Que ritmos tem? Há uma porta no caminho que queremos por força abrir? Há sensação de mistério ou tudo é revelado? Ando em passo acelerado ou lento? Tenho espaços de pausa, momentos de reflexão e admiração? Sinto-me constrangida? Tenho um foco de olhar? Tenho frio? Caminhar, virar a cabeça para olhar, manipular.

Corpo

Vivemos num mundo de relações e não de objectos. Como é que o edifício nos recebe? Entrar num edifício é uma experiência sublime. Surpresa, desilusão? Como se passa de um espaço para o outro? Que ritmos tem? Há uma porta no caminho que queremos por força abrir? Há sensação de mistério ou tudo é revelado? Ando em passo acelerado ou lento? Tenho espaços de pausa, momentos de reflexão e admiração? Sinto-me constrangida? Tenho um foco de olhar? Tenho frio? Caminhar, virar a cabeça para olhar, manipular. Falo da cinestesia que é o conjunto de sensações pelas quais se percebem os movimentos musculares. Eu gosto de imaginar os músculos e as articulações a mexerem-se quando entram num lugar, o olhar atento para as coisas e a tensão física que isso cria. *“Contemplamos, tocamos, escutamos e medimos o mundo com toda a nossa existência corporal, e o mundo experiencial passa a organizar-se e articular-se em redor do centro do corpo.”*⁸⁵

Na contemporaneidade o corpo está isolado e quieto, os edifícios não são feitos para ele. Os detalhes e os objectos não têm o tamanho certo, as nossas superfícies são lisas, demasiado lisas e irreais. Será que alguma vez estes materiais e espaços tecnológicos poderão comover? A culpa é do exagero da conceptualidade e da intelectualização da arquitectura, dizem eles, fazem-nos perder o corpo. Todos os corpos são diferentes é certo, mas um corpo é e será sempre um corpo, é o que nos faz existir, é o centro do mundo da experiência, como nos diz Merleau-Ponty. Quando vemos alguém nu, lembramo-nos da nossa humanidade porque é isso que é comum a todos, é com ele que vivemos e nos movimentamos, é com ele que sabemos que somos iguais.

Gostamos de obras que nos comovem assim como gostamos de passear pelo campo, porque nos atinge fisicamente, *“A arquitectura significativa faz com que tenhamos uma experiência de nós mesmos como seres corporais e espirituais.”*⁸⁶ O Homem desde sempre que usa o seu corpo como medida para as suas construções faz parte da história da arquitectura. *“Nossas*

⁸⁵ PÉREZ-GÓMEZ, 1994. In: PALLASMAA, Juhani- *Los ojos de la piel - La arquitectura y los sentidos*. 2006.p. 66

⁸⁶ PALLASMAA, Juhani- *Los ojos de la piel - La arquitectura y los sentidos*.2006. p .11

*sensações de conforto, protecção e lugar estão enraizadas nas experiências primogénitas de inúmeras gerações.”*⁸⁷

Acredito que é na experiência directa com as coisas que percebemos a sua inteira dimensão, logo é pela experiência física que se conhece e avalia arquitectura: *“o movimento, o equilíbrio e a escala sentem-se inconscientemente através do corpo como tensões no sistema muscular e nas suas posições do esqueleto e dos órgãos internos.”*⁸⁸ Falo de uma percepção do espaço pelos sentidos que nos aproxima intimamente dos objectos e esta intimidade possibilita a acção, é a promessa da função, que distancia a arquitectura das outras artes. Ela torna-se assim num que se foca num movimento, numa acção na percepção.

É preciso estudar como é que um indivíduo desenvolve uma imagem do seu corpo para saber mais sobre os sentimentos deste pela arquitectura, especialmente sobre o sentido de espaço central. A imagem do corpo forma-se pelas experiências tácteis e de orientação tidas num estágio primário da vida (sabemos que não devemos saltar de um prédio porque o nosso corpo não aguenta o embate no chão) e do mesmo modo, o corpo reage a elementos da arquitectura. A acção que o corpo vai ter no espaço e como os sentidos o vão perceber é o que o arquitecto deve ter em conta ao projectar lugares multi-sensoriais que identifiquem e se relacionem com o Homem.

Criamos a nossa identidade na infância mas o ser humano vai-se recriando a si próprio e um dos perigos de suprimir as experiências corporais na vida adulta é a de o nos esquecermos quem somos. Se nos focarmos só nas novas experiências e nas imagens do ambiente sem renovarmos e expandirmos as nossas experiências tácteis, corremos o risco de diminuir os nossos sentimentos de ritmo, de cantos duros ou suaves, de grandes e pequenos elementos, de aberturas e encerramentos, e o conjunto de marcos e direcções, que juntos, formam o centro da identidade humana.

⁸⁷ PALLASMAA, Juhani- *Los ojos de la piel - La arquitectura y los sentidos*.2006. p.61

⁸⁸ *Ibidem*.p.67



24 Sentidos do corpo

“ Toda a comovente experiência da arquitectura é multi-sensorial; qualidades de matéria, espaço e escala são medidos pelos olhos, ouvidos, nariz, língua, pele, esqueleto e músculo. “ ⁸⁹

O ambiente está cheio de energia que nos invade sensorialmente. São esses *inputs* sensoriais que nos fazem perceber o ambiente. Experienciamos o espaço como espaço físico, espaço perceptivo e espaço cognitivo: o físico é o cartesiano, definido por coordenadas; o perceptivo é a experiência inerente à utilização do espaço, física e social; e o cognitivo é a representação mental que fazemos do espaço físico.

O estudo dos sentidos é complexo, valem por si mesmos e pelas relações que podem ter uns com os outros. Como é o exemplo da sinestesia, que implica um fenómeno que transfere informação sensorial de um sentido para o outro (ex: o azul é frio). É visto como uma combinação dos sentidos na mente. Não é explicável pela ciência, mas é indubitável a sua existência.

Merleau-ponty defende que a sensibilidade corporal é o primeiro factor na acessibilidade ao mundo, e fazemo-lo pelos nossos receptores sensoriais: exteroceptivos (visão, audição, olfacto, tacto e sabor); proprioceptivos/cinestésicos (os que nos dão influência sobre o movimento e equilíbrio do corpo); e interoceptivos/cinestésicos (informação proveniente do interior do corpo, nomeadamente dos órgãos).

Parece-me que é claro para todos que os objectos despertam em nós sensações, de movimento, de cheiro, de sabor, de conforto. Não conseguimos descrever um objecto sem adjectivos com sensações, sem lhe dar um cunho do que sentimos. Mas cada sentido tem o seu lugar, a sua função, a sua importância e está relacionado com coisas específicas. A visão, por exemplo, está ligada ao mundo contemporâneo, o cheiro à memória, o tacto à intimidade, a audição e o paladar aos materiais. Além destes cinco sentidos que todos conhecemos, há ainda quem defenda que o sentido da sensibilidade térmica e o sentido do equilíbrio também podem ser tidos como parte do nosso esquema sensorial.

⁸⁹ HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto - *Questions of Perception: phenomenology of architecture*. 1994.p.30



25| Sentir a textura



26| A luz que pensamos que quase conseguimos agarrar

É preciso perceber o que cada sentido percepçiona e como ele nos une ao espaço. Quando experienciamos uma excelente obra de arquitectura, sentimo-la com todos os sentidos porque eles são activados e não se trata da sua monumentalidade, a maioria até são pequenos e intimistas. *“Só a arquitectura oferece as sensações tácteis de superfície texturada e bancos de madeira polidos, a experiencia da luz a mudar com o movimento, o cheiro e sons ressonantes do espaço, as relações corporais de escala e proporção.”*⁹⁰

Sentimos a areia nos pés, ou a ardósia quente do chão, a relva molhada, a gravilha dura, a madeira esfarrapada porque a *“A pele lê a textura, o peso, a densidade e a temperatura da matéria.”*⁹¹ Sentimos mais do que vemos. Ao tocarmos, sentimos outros componentes como a profundidade, como Hegel nos diz, mas se deixamos de ver o telhado porque é plano, se usamos caixilhos de plástico, se tudo é liso e intocável, não é frio nem é quente, o corpo não pode reagir, não tem no que tocar. É urgente voltarmos a esculpir o mundo porque é preciso tocá-lo para o viver. *“Existe uma forte identidade entre a pele nua e a sensação de lugar.”*⁹² O tacto é o sentido íntimo, de afecto, é o que usamos para abraçar, para dar um carinho a alguém. Todos os sentidos são prolongações deste, todas as experiências sensoriais são modos de tocar, que está relacionado com os olhos, orelhas, nariz e boca.

O tacto é a recordação das nossas experiências, muitas vezes não precisamos de tocar num objecto para sabermos o que vamos sentir. Se virmos uma peça em ferro, conseguimos experienciar o seu toque sem lhe tocarmos.

Relacionado com o tacto está também o sentido térmico. Temos todos, normalmente, conforto térmico aos 20, 25º e num mundo de ar-condicionados estamos sempre na zona de conforto. Há que acordar o corpo. A luz é uma solução porque a sentimos termicamente e temos a sensação que a conseguimos sentir na mão. Quando a luz se apaga, este sentido é imediatamente activado, assim como o auditivo. Ficamos à espreita, despertos.

⁹⁰ HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto - *Questions of Perception - Phenomenology of Architecture*. 1994. p.41

⁹¹ PALLASMAA, Juhani - *Los ojos de la piel - La arquitectura y los sentidos*. 2006. p. 59

⁹² *Ibidem*, p.59



27| O som dos passos de alguém



28| O cheiro dos lugares. A casa das avós cheira a flores do campo e a bolo de chocolate, e estas flores e este bolo de chocolate sabem a carinho e a amor.

O som inclui, remete-nos para a interioridade, para a imaginação. Pensamos num lugar com mobiliário e noutra vazio e percebemos que o som faz-nos sentir integrados e acompanhados (os aplausos, uma música no elevador ou numa loja, o som dos passos no caminho que se aproxima). O som mede e dá escala, cada lugar tem um específico, cada cidade e pode acentuar a percepção e a experiência do usuário.

Contudo, uma das experiências mais marcantes é o silêncio. O silêncio do passado uma vez que nos remete para o sagrado. *“Uma experiência arquitectónica potente silencia todo o ruído exterior; centra a nossa atenção sobre a nossa própria experiência.”*⁹³

No silêncio de um lugar, o sentido do cheiro desperta e activa-nos a memória. Lembramo-nos de outros sítios, de outras pessoas, de outros momentos. O olfacto é de facto o que guardamos mais tempo, é o mais evocativo dos sentidos na medida em que desperta imagens e faz-nos sonhar: o cheiro da cozinha da avó, o odor do nosso quarto de infância, o cheiro das ruas, das casas, de uma loja de chocolates, de um mercado, de uma padaria, os cheiros das viagens que fazemos, o cheiro da comida que nos desperta a fome. Cézanne dizia que podíamos ver o odor e com isso imaginamos sempre uma espécie de fumo a sair das comidas que cheiramos intensamente.

O cheiro é e será sempre objecto sensual ligado ao prazer que se traduz no conceito de água na boca. É o poder emocional da imaginária olfactiva do poeta que ultrapassa a esterilidade das imagens retenianas. Os cheiros da actividade humana criam a impressão de vida e acrescentam intensidade à vida quotidiana. Acalmam-se clientes pondo a sala de espera com aromas.

Desde os gregos, que a importância da visão é tremenda. Aristóteles dizia que era o mais nobre dos sentidos ligada ao intelecto, ao saber. Também já vimos que a modernidade também preferia a visão. O facto de este sentido ser actualmente o mais apurado remete-nos para o problema do isolamento com os outros sentidos e a sua consequente inibição, restringindo-se assim a experiência do mundo. Isto reforça o sentido de alienação já que o olho não pode ir além

⁹³ PALLASMAA, Juhani- *Los ojos de la piel - La arquitectura y los sentidos*.2006. p.54



29| O olhar que afasta



30| As sensações de gosto dos materias

da descrição da superfície, por mais sofisticada que seja. Uma das maneiras para que isto deixe de acontecer é a de combinar os sentidos de modo a regressarmos a um equilíbrio sensorial.

Temos dois tipos de visão: a visão periférica e a visão focada. A periférica inconsciente transforma a *Gestalt* retiniana em experiências espaciais e corporais, integra-nos no espaço, enquanto a visão focada nos expulsa e nos torna espectadores.

*“A vista também se transfere ao gosto; certas cores e detalhes delicados evocam sensações orais. A língua sente subliminarmente a superfície de uma pedra polida delicadamente colorida.”*⁹⁴

O sentido do gosto existe mediante o sentido do cheiro e da visão. Segundo Pallasmaa há certas cores e detalhes delicados que o invocam. Não comemos a arquitectura, mas sentimos na língua o gosto do mármore polido ou a acidez do ferro.

⁹⁴PALLASMAA, Juhani - *Los ojos de la piel - La arquitectura y los sentidos*. 2006. p.60

A ESSÊNCIA DO LUGAR MULTI-SENSORIAL

Carácter e percepção

“Todos temos uma ideia de um espaço ideal e podemos lembrar-nos de inúmeros espaços que uma vez nos deixaram uma impressão particular em nós, contudo quem é que consegue descrever exactamente o que foi que produziu essa sensação de espaço?”⁹⁵

⁹⁵ HERTZBERGER, Herman- *Space and the architect, lessons in architecture 2*, 2000. P.15



31| Café em Köln



32| Termas de Vals, Peter Zumthor

Podemos não conseguir dizer directamente o que nos toca nestes espaços mas podemos dizer que todos eles têm uma certa profundidade e perspectiva e um certo balanço entre contenção e expansão que nos afecta emocionalmente.

Carácter

O carácter trata de como são as coisas e serve de base para a investigação fenomenológica. No fundo, é a atmosfera de que já nos falou Peter Zumthor num dos seus livros, é a propriedade mais geral de qualquer lugar, *“How is the ground on which we walk, how is the sky above our heads, or in general: how are the boundaries which define the place”*⁹⁶ é o que nos marca quando entramos nele a primeira vez, pode não ser definitivo, é feito de forma e material e denotado por adjectivos. Então, é preciso perceber como é que o edifício se relaciona com o corpo e os sentidos *“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”*⁹⁷ e isso consegue-se pelo carácter. O espaço deixa de ser matemático para ter uma dimensão existencial, definindo-se geometricamente e perceptivamente.

Podemos não conseguir dizer directamente o que nos tocou nestes espaços mas pudemos dizer que todos eles têm uma certa profundidade e perspectiva e um certo balanço entre contenção e expansão que nos afecta emocionalmente. Isto traduz-se em luz, acústica, odor, pessoas, e por último a própria pessoa e o seu estado emocional, como já vimos no tema dos sentidos. Estou convicta que as pessoas fazem os lugares, estando já certa antes que os lugares fazem as pessoas também.

Os limites do espaço construído são o chão, a parede e o tecto. Mas Heidegger fala-nos do limite como o início da presença de alguma coisa e não como algo limitador. Um elemento é ao mesmo tempo limitado e articulado. Limitado a nível de expressão e concentração e articulado por geometrização pela acentuação de qualidades gestálticas particulares. *“La capacidad de una estructura formal, es decir, su facultad de recibir contenidos, está determinada, por lo tanto, por su grado de articulación.”*⁹⁸

Um lugar deve poder ser interpretado em modos diferentes – é preciso concretizar a sua essência em todos os novos contextos históricos. Chama-se a isto manter o *genius loci* mesmo

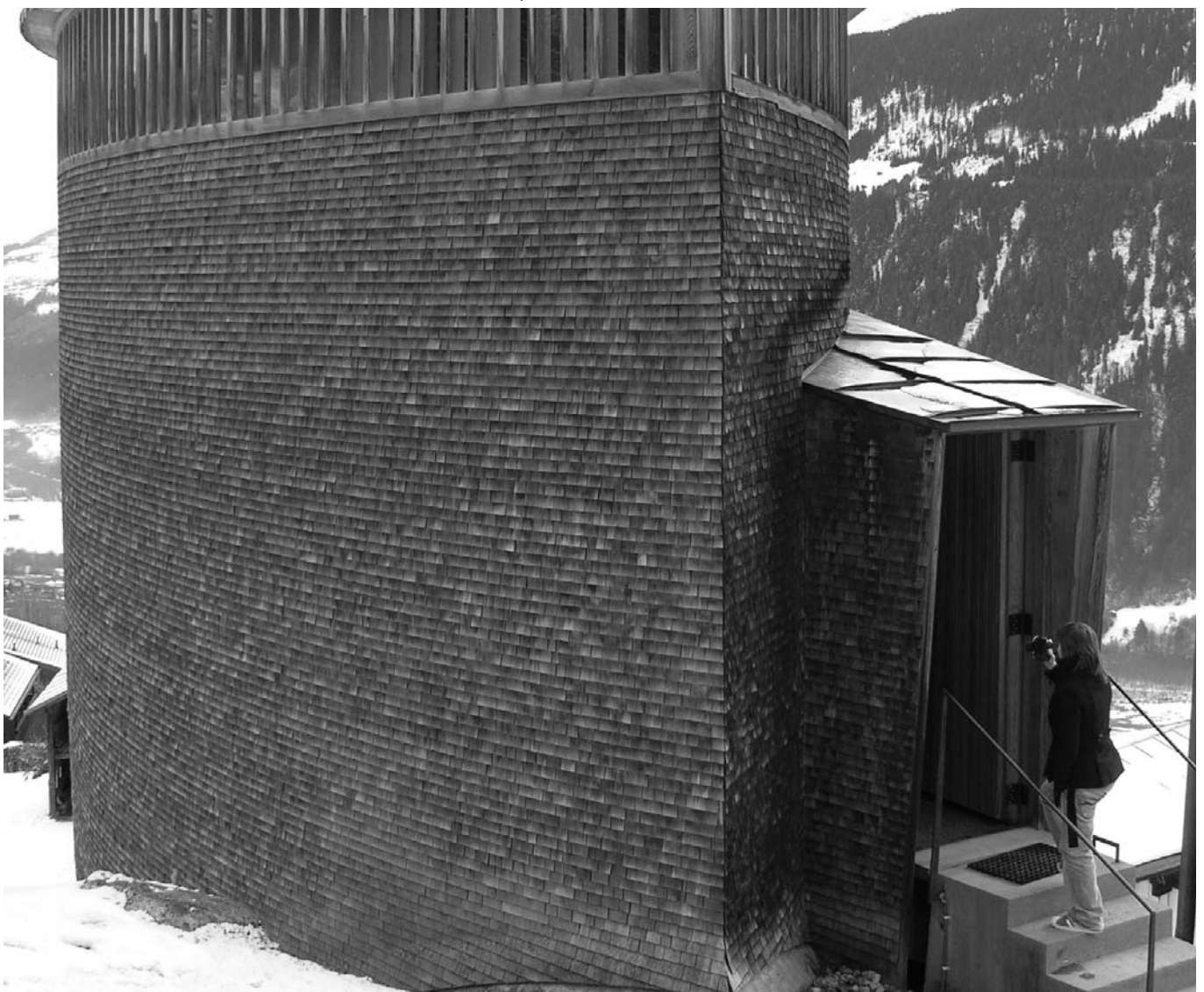
⁹⁶ NORBERG SCHULZ, Christian - *The Phenomenon of Place*. 1996..p.20

⁹⁷ NORBERG-SCHULZ, Christian- *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. 1991. p.18

⁹⁸ NORBERG-SCHULZ, Christian- *Intenciones en arquitectura*. 1967.p.100



33| O acto de entrar



34| Saint Benedict, Peter Zumthor. Desenha-se o acto de entrar, como se a entrada fosse um espaço por si mesmo, uma preparação do corpo para o edifício

quando as estruturas do lugar mudam. A estrutura pode ser: simples, dupla, monótona, hierárquica, especial, neutra, articulada, difusa, coerente, contraditória, unívoca, ambígua, contínua ou descontínua. O significado de um elemento dessa estrutura depende da relação que tem com os outros, essas que podem ser de proximidade, determinam a distribuição dos elementos-massa e espaço e o tratamento das superfícies-limites. É preciso trabalhar ângulos, elementos principais e secundários, figuras-fundo, formas geométricas, fusões e divisões, grupos e subgrupos, *Gestalt*, partes, o todo, continuidade, concentração, perspectiva, repetição, ordem, proporção, etc... A combinação de relações topológicas (proximidade) com relações geométricas dão resultados muito interessantes. *“Un lenguaje que proporcionase una nueva palabra para cada nueva situación no sería un lenguaje. Significar presupone la repetición de un número limitado de elementos y relaciones, los cuales, sin embargo, deben permitir las combinaciones necesarias para abarcar todas las situaciones de vida importantes.”*⁹⁹

Não se trata de criar coisas novas, mas de utilizar elementos conhecidos de maneiras diferentes. Gostamos e aceitamos um estilo porque este usa símbolos conhecidos e familiares. Mas um estilo desgasta-se, ou não fosse o ser humano um ser tão variável e indefinido.

A arquitetura como vimos, é tida como verbo, dirige acções e é por essas acções que a devemos pensar porque é pelos elementos que as definem que percebemos as obras. O corpo relaciona-se com o espaço, usa-o e aos seus objectos, enfrenta-o, aproxima-se, afasta-se. A arquitetura organiza e dirige esse movimento. Fazemos coisas quotidianas nos dias quotidianos. Vestimos todos os dias uma peça de roupa e despimos. Passamos várias vezes as mãos pelos cabelos e muitas vezes nos coçamos e mordemos os lábios.

Concentremo-nos no simples acto de entrar. Vemos uma porta e entramos. Entramos para onde? O puxador é o aperto de mão do edifício onde entramos, é a primeira coisa que o edifício nos diz, é a maneira como nos recebe. A experiência deste pequeno acto que fazemos todos os dias em milésimas de segundo significa quase toda uma filosofia existencial do Homem. Abrimos a porta e entramos. Saímos de um exterior para um interior, de um lugar colectivo, social e público para um lugar mais íntimo. Entramos e toda a nossa estadia dentro do edifício é gerida

⁹⁹ NORBERG-SCHULZ, Christian- *Intenciones en arquitectura*.1967,p.100



35 e 36 | Olhar pela janela. A relação entre interior e exterior.



por acções que vamos executando. Agimos sobre o lugar e agimos de acordo com ele. Portanto, quando se desenha uma porta, não se desenha de facto a porta, mas o acto de entrar.

As janelas também não são só um objecto de alumínio, ferro ou madeira que não deixam entrar água e ventilam o espaço. Uma janela pode ter inúmeros significados, uma delas é a que já foi dita antes, sobre dar ao Homem uma experiência de sonho e de imaginação: a janela inundada de luz à noite vista de fora. Uma abertura pequena emoldura a vista enquanto uma janela ampla domina o espaço. Uma janela estreita dá uma ideia vaga do que se passa além. Uma grande abertura saliente projecta-nos para o exterior. A janela no canto confere uma orientação diagonal ao espaço. Um grupo de janelas sequenciais dá ideia de ritmo e estimula o movimento no espaço.

É com isto que o arquitecto deve trabalhar, deve definir o que quer transmitir e executá-lo da forma mais precisa e limpa que conseguir. É essa clareza que vai deixar no lugar a liberdade para a poética. Porque a meu ver, ela só pode nascer de coisas concretas e que o Homem entenda e não sejam contraditórias sensorialmente. *“Para que uma obra se abra à participação emocional do observador é necessária uma tensão entre as intenções conscientes e os caminhos inconscientes.”*

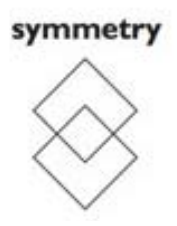
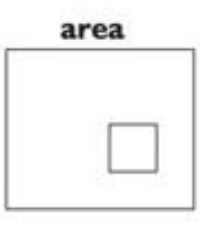
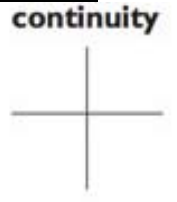
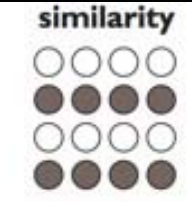
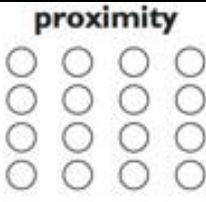
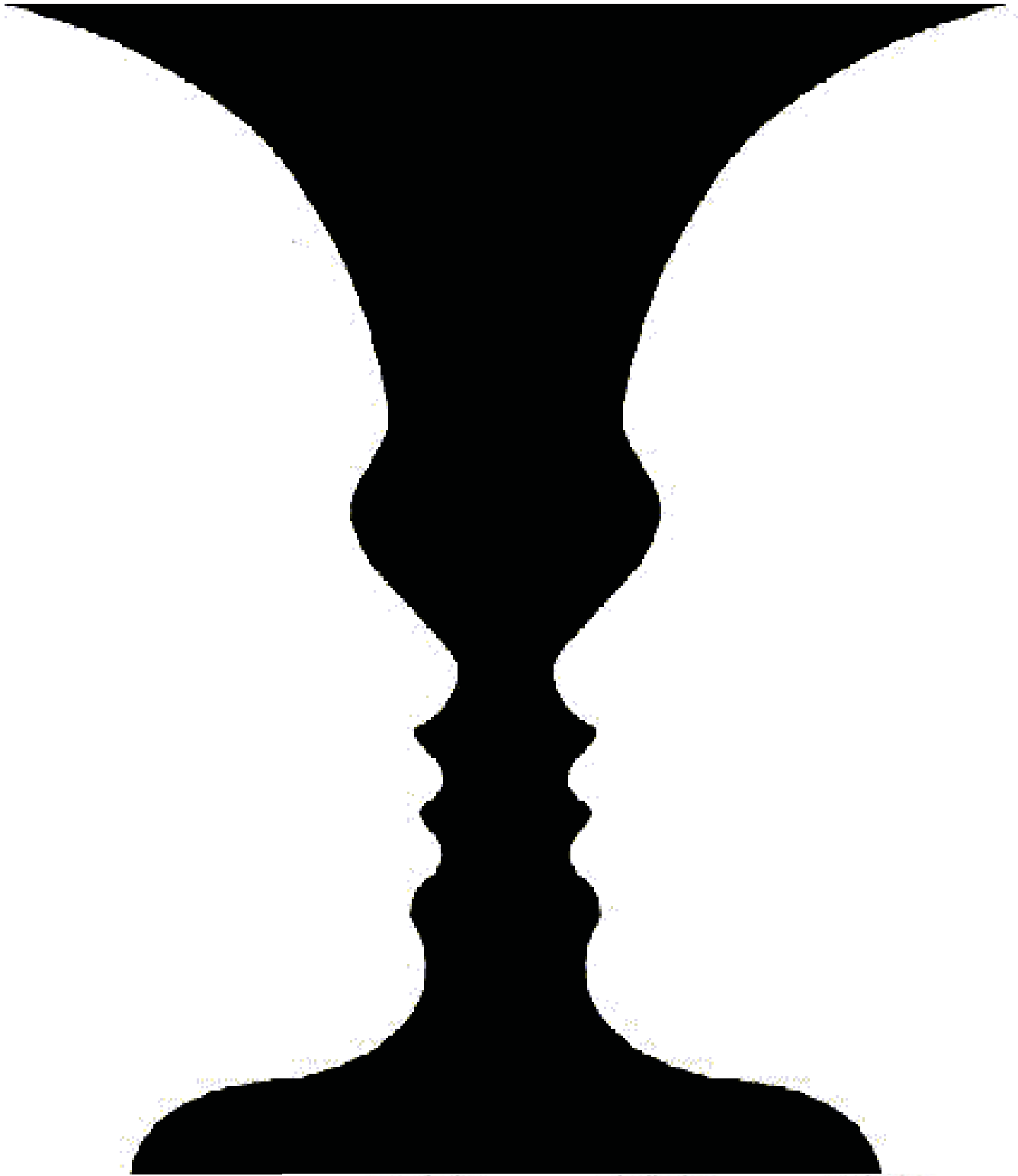
100

Hertzberger defende o uso de formas arquétipas pois, podem ser associadas a vários significados e capazes de gerar programas. Os arquétipos são símbolos, predisposições para perceber ou actuar de uma certa maneira, que se formam em consequência das experiências universais do Homem na sua evolução e estão presentes no inconsciente colectivo. Segundo Carl Jung, são uma tendência para formar uma representação de um motivo, variam em detalhe mas não perdem o seu padrão básico. São estes elementos que provocam emoções, sensações. *“Os arquétipos, porém, referem-se a princípios formais, lógicos, originais, imutáveis, intemporais e genéricos.”*¹⁰¹ Procuram as formas essências da arquitectura: a gruta, a cabana primitiva, o templo, o dólmen.

Resumindo, arquétipos, lugar, limites, proporção, são alguns conceitos a ter em conta na construção da obra multi-sensorial. Os materiais usados, o trabalho de luz, a envolvente, a

¹⁰⁰ PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel - La arquitectura y los sentidos*. 2006. p.28

¹⁰¹ MONTANER, Josep Maria- *A modernidade superada*. 2001.p.31



memória, o método de projecto, o corpo, a percepção dos sentidos, são também os elementos a terem em conta para esta arquitectura. O corpo reage ao envolvente ao mover-se no espaço, reage aos elementos que definem o carácter o espaço. A textura das paredes num roçar das mãos, o som do chão debaixo dos pés, a brisa no pescoço que arrepia o andar até á luz. Uma experiência destas não é feita pelos olhos, é feita pelo corpo todo, os sentidos todos.

A definição de um lugar passa pelo desenho dos limites de exterior e interior, do carácter do lugar (a sua atmosfera), da definição de centros, direcções e ritmos.

O ambiente pode ser prático, funcional, simbólico, comunicativo, sensual, onírico. Se o ambiente nos afecta ao ponto de nos identificar a existência, fazer arquitectura é então um acto tão preciso quanto o do cirurgião: pode ser fatal. Se lidamos com coisas da existência, como podemos estar longe da poética? Mesmo o Homem mais racional se deixa enternecer pela poesia.

“The (immense) work of Bachelard and the descriptions of the phenomenologists have taught us that we do not live in a homogeneous and empty space, but in a space that is saturated with qualities, and that may even be pervaded by a spectral aura. The space of our primary perception, of our dreams and of our passions, holds within itself almost intrinsic qualities: it is light, ethereal, transparent, or dark, uneven, cluttered. Again, it is a space of height, of peaks, or on the contrary, of the depths of mud; space that flows, like spring water, or fixed space, like stone or crystal.”¹⁰²

Percepção

O conceito de ver traduz-se na percepção (gestáltica e fenomenológica) e desenvolve-se na segunda metade do século XX com o Estruturalismo Semiológico no conceito do gostar, da apreciação. *“Ninguna percepción está, en realidade libré de un contenido emocional; [...]”¹⁰³* Apareceram várias teorias nessa altura sobre a maneira como percebemos o espaço:

¹⁰² FOUCAULT, Michael- *Of other spaces: Utopias and Heterotopias*. In: LEACH,Neil-*Rethinking Architecture - A reader in Cultural Theory*. 1997.p.351

¹⁰³ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en arquitectura*.1967.p.33

teorias construtivas, teorias da *Gestalt*, teorias ecológicas. Não entraremos em pormenores, mas todas elas falam da ligação com corpo, com os esquemas, com as experiências anteriores, com a memória, com estímulos e com o pensamento.

A percepção “*es una experiencia corriente, pero paradójica, el que, al mismo tiempo, personas diferentes experimentem el mismo entorno de manera similar y diferente.*”¹⁰⁴ Portanto a percepção não é uma coisa passiva. Os psicólogos da *Gestalt* foram os primeiros a dizer que experimentamos o ambiente como constituído por objectos e totalidades, que um elemento muda de acordo com o contexto. Defendem que o conhecimento se baseia nas sensações e experiências adquiridas e que as formas são a base condutora da percepção e organizam-se num todo.

Este espaço perceptivo é um contentor que podemos encher de coisas, é ilimitado, precisa de coisas para o tornar visível, como a luz, as superfícies-limite e a forma. As variáveis responsáveis são do tipo: ambientais, organismicas, cognitivas, cinéticas e culturais. As ambientais, consistem na luz e sombra, textura, tamanho do objecto, som, perspectiva, sobreposição e cor; as organismicas têm que ver com o tamanho da imagem retiniana, visão binocular, acomodação e convergência binocular, elevação do olho, gradiente de focagem, indícios binauriculares; as cinéticas – movimento lateral, fechamento, variabilidade, tamanho, luminosidade, objecto fixado, movimento em profundidade, tendências do observador, tendências de equidistância, audição, variáveis culturais.

Sabemos que a percepção não é um elemento fidedigno e objectivo mas existe e é o que nos ajuda a existir. Também vimos que o mundo é feito de fenómenos -“*la percepción nos proporciona el conocimiento inmediato del mundo fenoménico*”¹⁰⁵ - o que equivale às nossas experiências (Jørgensen definiu a palavra fenómeno como tudo aquilo que se pode experimentar). É preciso investigar como é que percebemos o mundo à nossa volta. Entender isto, é entender o que significa “experimentar a arquitectura” nas situações quotidianas.

Apesar de estar relacionada com os sentidos, é diferente de sensação. Sensação é uma reacção, enquanto a percepção relaciona o comportamento com estruturas complexas de

¹⁰⁴ JØRGENSEN, J. citado por NORBERG-SCHULZ, Christian- *Intenciones en arquitectura*.1967.p.22

¹⁰⁵ NORBERG-SCHULZ, Christian- *Intenciones en arquitectura*.1967.p.20



39| Espaço Sociófugos



40| Espaço Sociópetos

estímulos, extrai informação. “A *minha percepção não é uma soma de dados conhecidos visuais, tácteis e auditivos. Percebo de uma forma total com todo o meu ser: capto uma estrutura única da coisa, uma única maneira de ser que fala de todos os sentidos de uma só vez.*”¹⁰⁶

Aberto/fechado, interior/exterior, altura do tecto, canto/centro, sentado/de pé, proximidade da entrada, divisórias, dimensões lineares, temperatura, luminosidade são as variáveis arquitectónicas que influenciam o espaço pessoal. Se este não for agradável, sentimo-nos mal. Dividimos em dois: os chamados espaços sociófugos (salas de espera, lugares que desencorajam a actividade social) e os espaços sociópetos (mesas redondas, lugares que incentivam relações sociais). Devem estar disponíveis para o Homem vários tipos de lugares de modo a dar aos utentes níveis apropriados de controlo e apropriação.

As reacções cinestésicas ao espaço e ao lugar podem servir para manipular a percepção e as emoções; os dignatários estrangeiros que visitavam o Hitler e Mussolini tinham de percorrer corredores infundáveis e ao entrar na recepção, ainda tinham um longo caminho até à secretaria, tudo para fazer o visitante sentir-se insignificante. Esta é a capacidade da arquitectura de manipular e controlar, e por isso o arquitecto deve estar consciente do que desenha e dos seus significados e percepções.

É preciso que haja uma gestão da interacção social com a identidade pessoal. É o quarto versus o café. É importante que o Homem esteja sozinho e a arquitectura Moderna não o permitiu com os seus grandes vidros. As casas perderam a intimidade e os escritórios são vistos por todos e são todos separados por divisórias efémeras que fingem uma privacidade que não existe. “O edifício é um objecto no espaço, um evento no tempo e um objecto simbólico.”¹⁰⁷ Temos que perceber que vivemos num mundo de relações e não de objectos sem significado. Temos relações de transição, de ruas, comboios, passagens... Relações de pausa, cafés, cinemas, praias. Rede de relações por descanso, fechado ou um pouco aberto, o quarto, a cama, etc. E cada relação tem um lugar e um significado, tem um carácter.

¹⁰⁶MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible: suivi de notes de travail*, citado por PALLASMAA, Juhani - *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. 2006.p.19

¹⁰⁷MUGA, Henrique - *Psicología da arquitectura*. 2006.p.151

É preciso que o Homem entenda os símbolos que existem nos lugares que frequenta. Chamam-se símbolos-abertos os que derivam das sensações perceptivas elementares, ou seja, os que à partida todos os usuários entenderão. Os símbolos fechados só são compreensíveis para quem os aprendeu e por isso esse lugar não vai conseguir comunicar com todos da mesma maneira. Por isto mesmo é que o processo de projectar não pode ser resumido ao acto da manipulação de imagens visuais, sob pena de se criar uma distância entre o autor e o objecto. Não podemos encarar a arquitectura como imagem pronta a ser fotografada, já que a boa fotografia resultará se essa for boa e não ao contrário.

Como se trata de um tema que depende da individualidade de cada um, das suas próprias emoções, torna-se impossível definir exactamente e perceber *a priori* como é que o espaço irá ser percebido. Portanto, a percepção é inevitavelmente irracional, o que existe é uma série de teorias que tentam uniformizar certas coisas a que o corpo reage, mas nunca da mesma maneira. A ciência coloca hipóteses e tenta um resultado que seja repetível mas as nossas acções são produto dos acontecimentos do dia-a-dia. Podemos tentar prevêê-los mas não são uma certeza. A percepção por ser espontânea é mais verdadeira que a análise objectiva. *“Por lo tanto, las teorías científicas son siempre hipótesis sobre la realidad, y solo con experiencias prácticas se puede determinar si son correctas.”*¹⁰⁸

Ao ser humano cabe uma sociedade a que tem de se adaptar e aprender a lidar com as coisas do mundo. A criança experiencia e aprende com isso. Não entrarei em detalhes sobre os sistemas coerentes de objectos intermediários e de pólos intencionais, o que interessa reter é que os símbolos fazem parte de um sistema que formam uma linguagem capaz de comunicar e isso é o que permite uma socialização, uma existência em comunidade. *“Toda nuva situación exige una cierta revisión de los esquemas, y una relación activa con el entorno presupone una flexibilidad.”*¹⁰⁹

¹⁰⁸ NORBERG-SCHULZ, Christian- *Intenciones en arquitectura*. 1967.p.37

¹⁰⁹ *Ibidem*.p.29



arquitectura

Pesquisar

Pesquisa segura moderada

Cerca de 8.680.000 resultados (0,21 segundos)

Google.com in English Pesquisa avançada

- Tudo
- Imagens**
- Vídeos
- Notícias
- Places
- Tempo real
- Livros
- Blogues
- Mais

Ordenado por relevância
Ordenado por assunto

Qualquer tamanho
Grandes
Médias
Ícones
Maiores do que...
Exactamente...
Qualquer cor
A cores

Pesquisas relacionadas: [arquitectura moderna](#) [arquitectura casas](#) [arquitectura contemporanea](#) [arquitectura 3d](#) [arquitectura interiores](#)

1.157 resultados armazenados no computador - Ocultar - Sobre

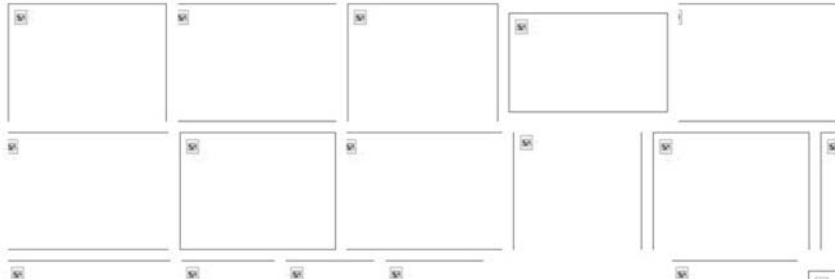
[Por uma arquitectura dos...](#) - POR UMA ARQUITECTURA DOS SENTIDOS Uma experiência na



Página 2



Página 3



41|O resultado da procura no motor de busca da Google da palavra arquitectura.

Cada período histórico tem os seus próprios esquemas, e por isso não nos identificamos com eles. Tentamos entender a situação e se esta não se encaixa nas nossas categorias de entendimento não nos satisfazem. Quando abro uma revista ou um *site* de arquitectura dos dias de hoje, não consigo encaixar o que vejo em nenhuma categoria minha, não entendo o que vejo. A arte Moderna é o mesmo para quase todos, para a entender é preciso desenvolver esquemas superiores. Os primeiros esquemas que aprendemos, segundo Piaget, são o de proximidade, encerramento e continuidade. O mundo é comum porque temos esquemas em comum.

Preferimos sempre esquemas mais simples - perceber é captar uma certa ordem.¹¹⁰ Devemos estudar os fenómenos de constância das coisas, e perceber que há coisas que percebemos diferentes do que são, mas como a sua estrutura não muda sabemos na mesma o que é, como por exemplo o círculo que percebemos como elipse.

Os esquemas de espaço definem relações com as coisas, como direcções de direita, esquerda, frente e trás, cima e baixo e tamanhos. Piaget defende que a intuição do espaço é feita pela acção que exercemos sobre os objectos. Enquanto crianças as primeiras experiências que temos são de carácter cinestésico por isso enquanto adultos dizemos que algo é pesado ou macio sem lhe tocar. Vemos um banco e sabemos imediatamente que é para nos sentarmos, muito antes de sabermos se é pesado ou o seu tamanho real. Então, os esquemas são hábitos de percepção.

O ser humano precisa de criar uma ordem. A cultura é uma ordem comum. O ser individual sente-se seguro numa cultura que partilha os seus símbolos e ordens. Hoje, criam-se sistemas de símbolos que não significam nada, que não conseguimos aceitar ou que não usamos.

O mundo avança rápido demais e é difícil revermos e estabelecermos novos esquemas para avançarmos com eles. Sentimo-nos cada vez mais longe de tudo e de todos.

As diferentes combinações prováveis definem a originalidade da obra em relação ao estilo. Para percebermos uma obra de arte temos, primeiro, que nos informar dos esquemas. Uma obra pode usar símbolos convencionais e não ser de todo convencional. Recordemos que qualquer significado depende de um contexto. A arquitectura tem e precisa de organizar elementos conhecidos de maneiras diferentes. Elementos relacionados com a vida mas que o ser humano vá

¹¹⁰ C.f. NORBERG-SCHULZ, Christian- *Intenciones en arquitectura*. 1967p.31



42| Marcel Duchamp a descer as escadas por Eliot Elisofon (New York: 1952)

experienciando novas coisas e ganhe novas maneiras de perceber. Não se trata da obra de arte intocável, relíquia, mas uma coisa distinta, que sirva valores culturais, sociais e humanos. Só fazendo uma obra de arquitectura como uma obra de arte se chega a arquitectura ideal.

Alberti acreditava que para certas tipologias havia formas geométricas mais aconselhadas. Eu acredito que todas as formas são aconselháveis. É o modo como se usa que conta. A arquitectura está numa altura em que a invenção só é possível no campo da tecnologia, e o Homem parece-me a mim, que ainda não está pronto para lidar com essa distância e incompreensão da tecnologia. É um campo que também me parece ser muito pertinente estudar, como é que a tecnologia pode ajudar na multi-sensorialidade.

A inovação actualmente parece-me ser a mesma dos Maneiristas no Renascimento: usar o que existe, conjugá-lo de maneiras diferentes e explorar a capacidade de novas organizações dos elementos arquitectónicos.

Paul Frankl tentou estabelecer um esquema conceptual para a análise das composições arquitectónicas. Introduziu termos como “células espaciais” e “formas-massa” que é um conceito de espaço quantitativo que se soma, divide e mede. Foi o primeiro a tentar uma descrição das relações espaciais físicas mais importantes da arquitectura. Não fala de experiências mas de uma descrição exacta como se organizam as totalidades arquitectónicas não se deixando perder na matemática mas referindo-se às arquitectónicas da Gestalt concretas. Este tipo de descrição é correcta mas não chega, não faz jus à obra, não nos diz nada que nos faça senti-la.

A paisagem do mundo interior humano de marcos, coordenadas, hierarquias e limites, servem como ponto de partida para a organização do espaço à nossa volta. Além destes elementos, não se variou muito, as variações foram feitas por mudança de posição e não de forma. A estrutura mantém-se, só a coreografia é que muda para intensificar a sua importância para nós e para ganhar essa intensidade tem de se trabalhar com o desejo como diz G. Bachelard. Ao desenhar umas escadas, o que nos lembramos é de as descer ou de as subir. O que associamos imediatamente é o movimento, a sensação. Os elevadores não provocam sensações de movimento, as casas modernas e as contemporâneas não têm sótão nem porão, têm um rés-do-

chão e não têm cantos nem recantos, são abertas, não têm escadas. Não há valores íntimos de verticalidade nessas casas, o ser humano não tem espaço para sentir nem sonhar nelas.

A arquitectura trabalha com volume e forma, programa, cor, textura, espaço, materiais; responde a problemas práticos e isso é fulcral para a sua apreciação. Qualquer pequena alteração destes elementos faz uma enorme diferença num lugar, ao ponto de acharmos que duas salas semelhantes são completamente diferentes.

Descrevemos a totalidade arquitectónica mediante conteúdo, forma e técnica, e entre elas próprias. O arquitecto quer criar um todo e não um estilo.¹¹¹ O estilo é uma linguagem formal. A investigação formal precisa da psicologia da percepção e da teoria dos sistemas e a dimensão formal é a descrição dos elementos forma-massa e superfície-limite e das relações topológicas ou euclidianas.

O problema arquitectónico é de coordenação de formas e conteúdo, logo relações semânticas. A falha do Movimento Moderno é esta: são formas vazias logo, necessidades insatisfeitas.

Muitas vezes pensamos formalmente, e não em elementos como o lugar, o caminho e o domínio (leis gestálticas) que definem centros e lugares. E quando definimos um centro, o ambiente organiza-se, equivale ao centro do nosso corpo, sentimo-nos equilibrados, e a obra ganha uma harmonia. O lugar (tema tratado no capítulo anterior) é dado pelas noções de proximidade, fechamento e centralização. A área e o domínio tratam dos trajectos que dividem o ambiente. Os domínios são definidos por elementos naturais e actividades humanas desenvolvidas na área, pelas condições sociais e pelo clima.

Explica-se a intenção arquitectónica pelo: controlo físico (luz, som, clima, odor, coisas, filtro, conector, barreira, interior, exterior); marco funcional (participação dos edifícios nas acções humanas); meio físico (controlo físico mais marco funcional); meio social (um consultório deve ter um ar limpo); simbolização cultural (as igrejas são exemplo de simbolização cultural e o cemitério também, cada cultura tem a sua maneira de celebrar a morte).“*Sólo*

¹¹¹ NORBERG-SCHULZ, Christian - *Intenciones en arquitectura*. 1967.p.68



43| Gugulan House, Peter Zumthor, 1994.É visível a união do antigo com o novo e do respeito pela tradição construtiva suíça. Não devemos apagar o passado do edifício, ele é o que comunica com o seu habitante.

mediante la simbolización cultural puede la arquitectura expresar que la vida diaria tiene un significado que trasciende a la situación inmediata, y que forma parte de una continuidad histórica y cultural.”¹¹² É por isto que arquitectura é a mãe das artes, porque mais nenhuma participa activamente na vida. É urgente perceber a simbolização cultural e o seu papel no edifício. Ao concretizar significados a arquitectura também oferece um ponto de partida para um desenrolar cultural posterior... é uma accção/reacção.

O arquitecto tem que saber quando precisa de construir neutro e quando precisa de construir conteúdos específicos. *“Actualmente, la vida social carece de coherencia y de significado.”*¹¹³ Mas quais são as necessidades da sociedade?

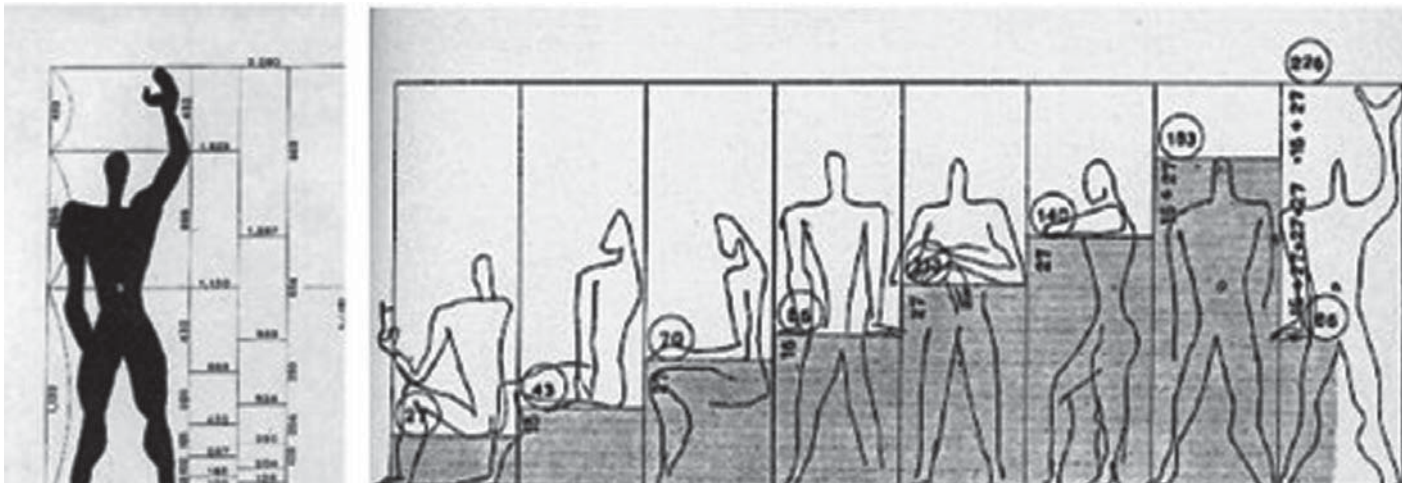
Insisto na importância de perceber o que cada coisa do espaço diz e significa. O que diz ao corpo e à memória. *“Nossas sensações de conforto, protecção e lugar estão enraizadas nas experiências primogénitas de inúmeras gerações.”*¹¹⁴ A arquitectura tem que se relacionar com a tradição. Senão não tem passado e senão tem passado está condenada ao vazio e por isso mesmo à não comunicação com o ser humano. Só uma arquitectura da tradição pode responder às questões de hoje porque conhece um percurso, faz parte de uma história, a mesma da humanidade que representa. Estamos prontos para um novo começo, mas ainda não sabemos como nos libertar do que resta do Modernismo. *“Manter as raízes históricas como única hipótese de articular accção ética, enquanto redefine o termo crítico da história, especialmente o significado do passado e futuro dando forma ao conceito do tempo.”*¹¹⁵ Não devemos imitar o passado, não é disso que se trata, nem romper com a tradição. A memória é activada facilmente se usarmos elementos tradicionais, mas podemos e devemos usá-los de formas diferentes como já mencionei antes.

¹¹² NORBERG-SCHULZ, Christian- *Intenciones en arquitectura*. 1967.p.82

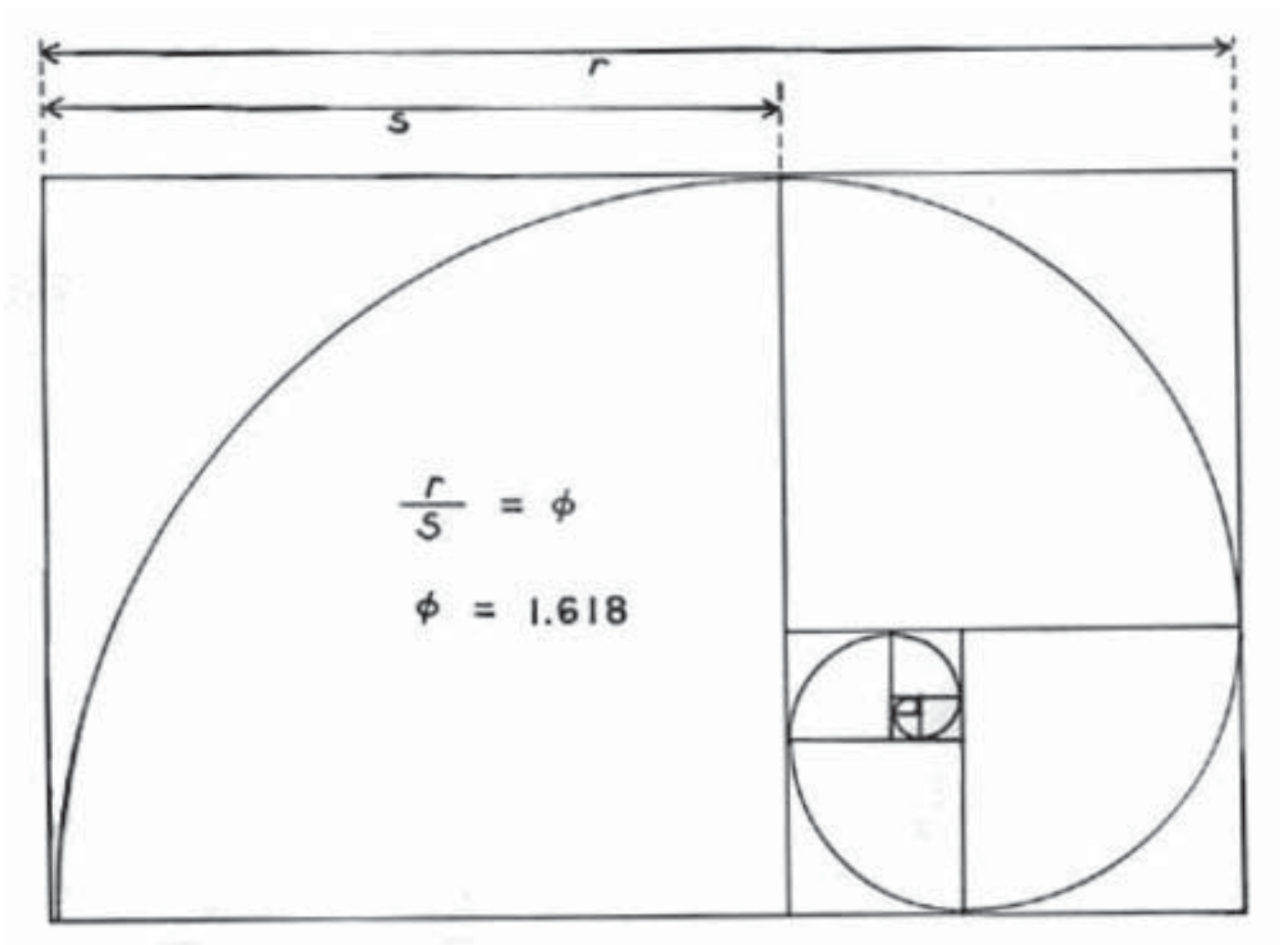
¹¹³ GIEDION, S.- *Architektur und Gemeinschaft*, citado por NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en arquitectura*. 1967.p.83

¹¹⁴ PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel - La arquitectura y los sentidos*. 2006. p.61

¹¹⁵ HOLL, Steven;PALLASMAA, Juhani; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Questions of Perception - Phenomenology of Architecture*. 1994. p.10



45| Modulor, Le Corbusier



46| Secção Áurea

Os gregos diziam “ *a alma sente-se feliz ao trabalhar com razões matemáticas claras.*”¹¹⁶ A Antiguidade fez uso das proporções numéricas, estas adquiriram um significado inerente à natureza através do estudo da figura humana e corpos celestes. Por exemplo, Palladio usava relações harmónicas para organizar sucessão de espaços.

Com a Revolução Industrial o mundo foi dominado pela produção em série e medidas *standard* (“Quando consideramos o modo como um edifício é criado, damo-nos conta que é positivamente necessário trabalhar com unidades-padrão. A madeira que o carpinteiro prepara na sua oficina deve ajustar-se à construção de alvenaria feita pelo pedreiro no local. O trabalho do canteiro, que pode ter sido feito numa pedreira distante, deve encaixar-se com todo o resto ao chegar o local da obra.”)¹¹⁷e então tornou-se essencial elaborar padrões baseados em proporções humanas. Na verdade, o Homem sempre tentou conquistar o equilíbrio. A *secção áurea* e o *Modulor* de Corbusier são exemplo disso. Esta obsessão faz-nos questionar se vale a pena, se o corpo sente ou não a proporção? Talvez as medidas exactas possam não se sentir exactamente, mas sente-se a harmonia. “A *arquitectura renascentista baseava-se nas regras matemáticas de proporcionalidade e como já vimos, compreendemos intuitivamente a harmonia que o arquitecto cria consciente e calculistamente.*”¹¹⁸

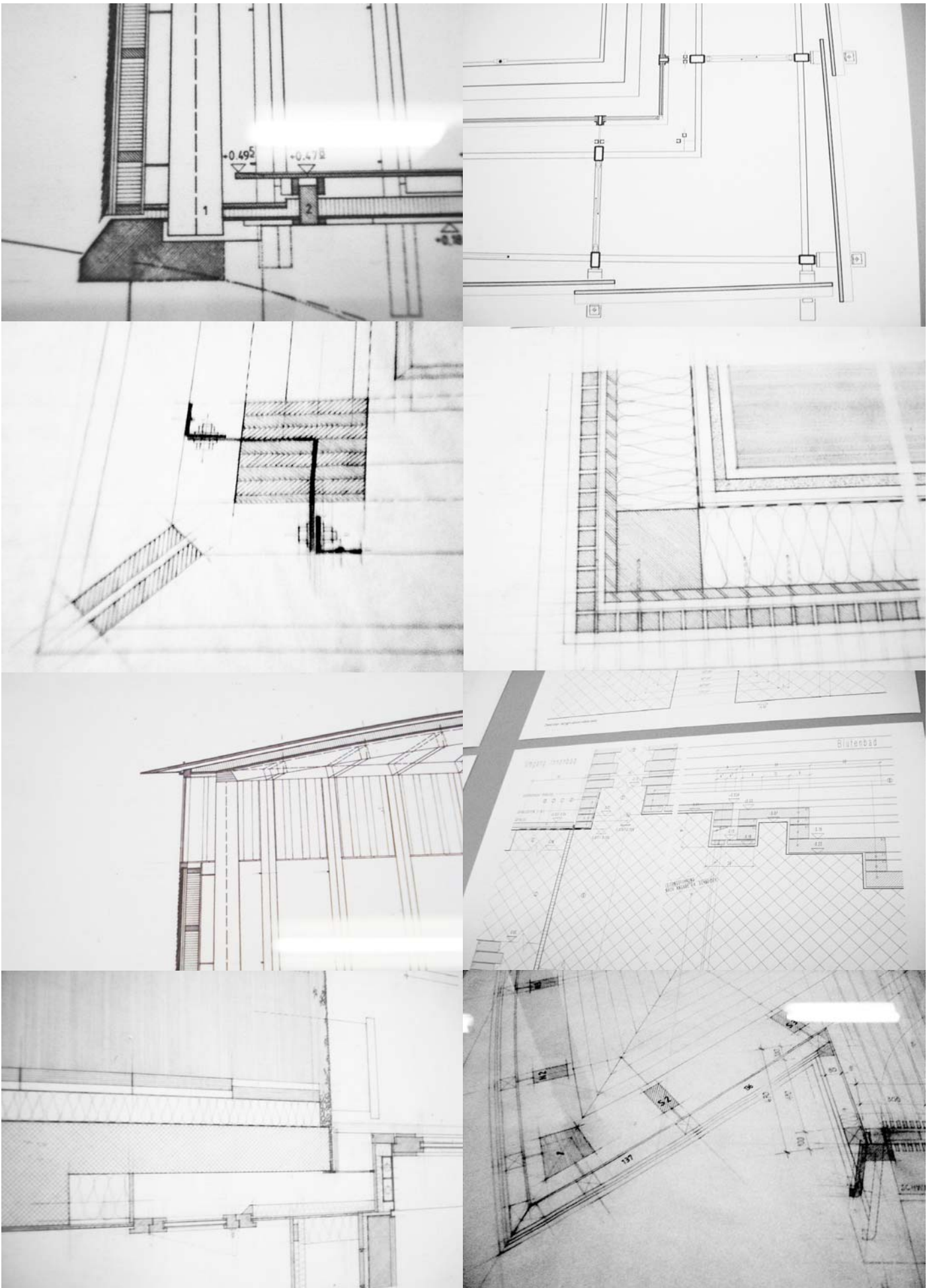
O *Modulor* de Corbusier de braço esticado tem 2,26m e esta medida é dividida depois segundo a *secção áurea*, obtendo-se a escala de onde o resto das medidas está relacionado. Ele usa a proporção humana, usa o corpo, porque o corpo humano tem a ordem desejada e assim a obra torna-se mais humana. Mas o tamanho do Homem é variável e então no fundo o que interessa é perceber como é que percebemos essa proporção. Repito: a *Gestalt* diz-nos que essa percepção muda com o contexto.

O ritmo da arquitectura é muito importante nesta questão, tem que ver como se varia dentro da mesma harmonia. Criamos um ritmo que controlamos mas quando damos por nós o ritmo controla nos a nós. Le Corbusier, por exemplo, em *Ronchamp* deu vida às paredes com um padrão de janelas de vários tamanhos. Os ritmos também têm que ver com o movimento do

¹¹⁶ RASMUSSEN, Stein Eller- *Viver a arquitectura*. 2007. P.90

¹¹⁷ *Ibidem*. P.103

¹¹⁸ *Ibidem*. P.119



corpo. O Homem precisa que sejam diferentes para acções diferentes, logo são necessários lugares com ritmos diferentes.

“Se há uma superfície-limite entre o interior e exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados.”¹¹⁹ É preciso perceber como se desenha este limite, o que é que ele significa e diz ao usuário. Por exemplo: uma linha recta é símbolo do infinito, uma linha curva é concentrada e a esfera é a figura geométrica com o máximo de concentração. O carácter de um elemento é dado por esta capacidade de concentração e de se unir a outros. A independência do elemento surge se ele tem um fundo contínuo e tranquilo.

A iluminação, cor e textura também definem elementos-massa. “O elemento espaço como o elemento-massa está determinado pela sua forma topológica-geométrica, pela situação das aberturas e tratamento dos limites.”¹²⁰ Estes são definidos pelas paredes, elemento-espaço, por tecto e chão (superfícies-limites). Pode-se dizer que Miguel Ângelo foi o maior artista das superfícies-limite. O tratamento da esquina é igualmente importante para definir o carácter do espaço. Se for igual dos dois lados revela continuidade.

É preciso que o arquitecto tenha noção das aberturas da superfície-limite quando as desenha, se são tipo nicho ou acentuam a massividade. Por exemplo, um painel de vidro à superfície acentua esta superfície. Temos que ser coerentes, os elementos devem afirmar todos o mesmo, se é massividade é isso mesmo. Os efeitos contraditórios perturbam o usuário.

Está certo que há formas mais fáceis de trabalhar do que outras, e de adicionar e dividir e que o tamanho das aberturas e a sua localização tem uma força enorme no espaço e que se deve definir figura-fundo, ou seja de elementos primários e secundários, tudo isto tendo em conta o carácter de Gestalt: devem ser partes de um todo.

É importante a racionalização do sistema construtivo e isso exige uma ordem, uma regularidade e repetição. Os sistemas construtivos dividem-se basicamente em dois: os massivos e os de esqueleto; e cada uma transmite uma sensação diferente. Uma estrutura pesada é

¹¹⁹ BACHELARD, Gaston- *A Poética do Espaço*. 1996.p.221

¹²⁰ NORBERG-SCHULZ, Christian- *Intenciones en arquitectura*. 1967.p88



48| Percurso de chegada a Bruder Klaus, Peter Zumthor 2007



49| Percurso da cobertura da igreja de Mario Botta, 1996. Chapel of St. Mary of the Angels, Monte Tamaro, Ticino

diferente de uma estrutura leve, efêmera. Uma relembra a mortalidade e outra a imortalidade. O sistema construtivo deve ter que ver com o conteúdo como Norberg-Schulz nos diz (como tudo em arquitectura, digo eu).

Da construção fazem parte os pormenores, que mantêm um visitante atento. São esses os objectos de admiração e a construção deve ter em conta a criação de um todo com eles. Isto é característica essencial para a congruência da obra e automaticamente para uma percepção fácil e tranquila.

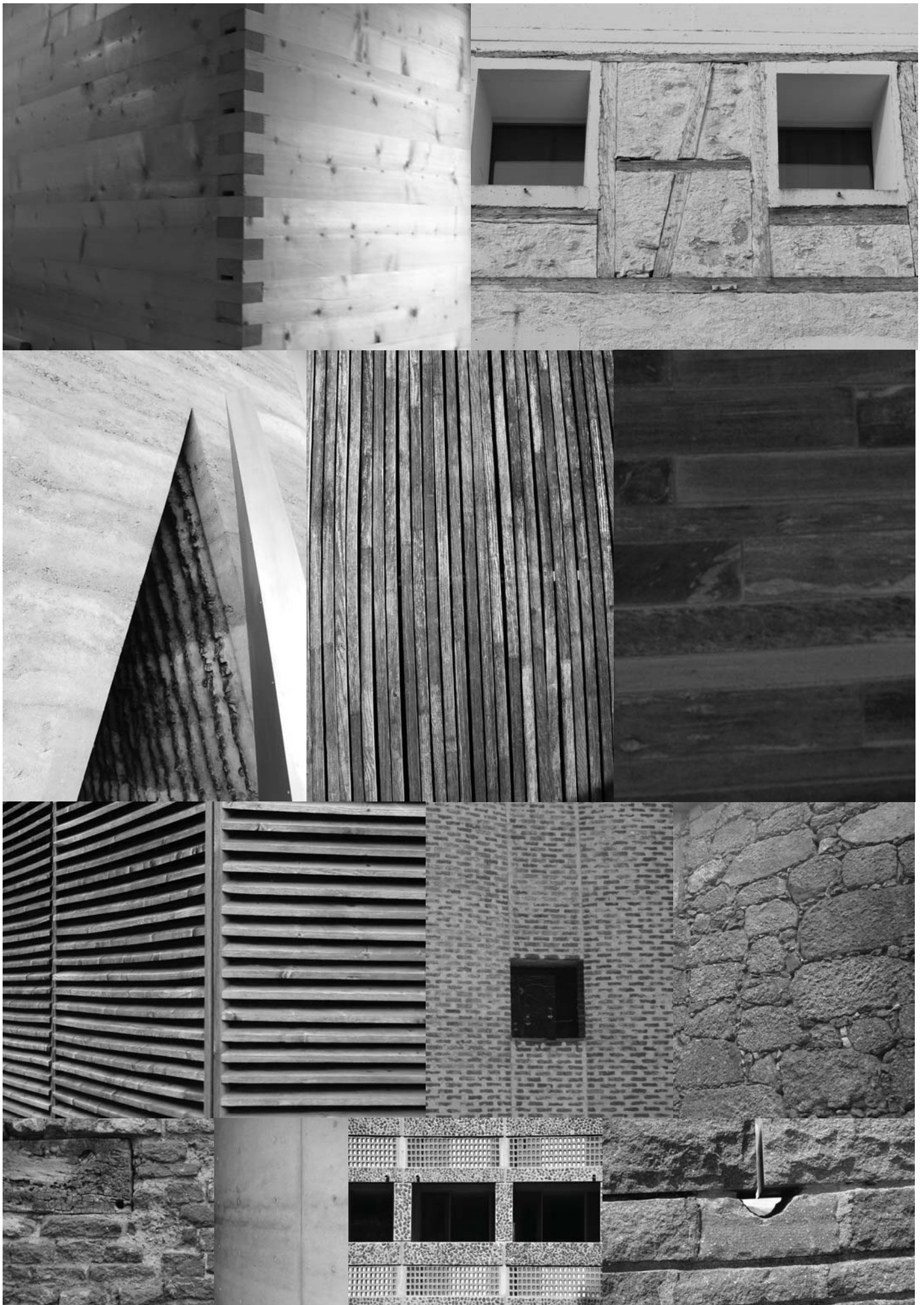
É importante ter consciência da importância da marcação de uma direcção e de um caminho, das direcções verticais e horizontais. O trajecto é no fundo, uma tensão entre a meta e o ponto de partida onde acontecem eventos. *“Each architectural place, each habitation has one precondition: that the building should be located on a path, at a crossroads at which arrival and departure are both possible.”*¹²¹ Vejamos o caso do caminho religioso, o caminho de peregrinação ou o da nave central da igreja - não há mais simbólico que isto. Está inerente, um movimento físico que é preciso esclarecer o ritmo e compasso e se tem direito a momentos de pausa ou não. Mas o usuário deve saber o que fazer no caminho, e não ser alvo de percepções contraditórias que o confundam.

Não há edifícios sem caminhos, sem corredores, sem percursos, sem escadas, sem passagens, sem portas. *“Que pode haver de mais belo que um caminho? É o símbolo da vida activa e variada.”*¹²²

O Modernismo tratava os materiais com uma neutralidade incrível e então parecia que o tempo parava, que queria ser jovem para sempre porque o uso de materiais tecnológicos como o vidro e os plásticos criam uma ideia de novo, perdem a melancolia do envelhecer, do tempo que passa, da morte. Enquanto, o processo natural de envelhecimento dos materiais nos lembra o *continuum* do tempo, é real e devemos prevê-lo para que ele se torne poético. Este gosto pelo

¹²¹ DERRIDA, Jacques- *Architecture where the desire may live*. In: LEACH, Neil - *Rethinking Architecture - A reader in Cultural Theory*. 1997. p.319

¹²² SAND, George- *Consuelo II*, in BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. 1996.p.31



50| Vários materiais das obras que visitei.

envelhecimento são influências da Art Povera, das obras de Richard Serra e de Eduardo Chillida que provocam experiências físicas de gravidade e peso.

Não posso deixar de falar no trabalho de Sigurd Lewrentz, por exemplo, que procura a emoção no poder das imagens da matéria, que fala de uma profundidade opaca e misteriosa, da morte que nos relembra a vida. A sua igreja de St.Mark's que tive a oportunidade de experienciar, são sonhos de tijolo vermelho, o observador entra no subconsciente do tijolo e vê o passar da vida nele.

Assim, sentimos que o material consegue provocar experiências mais profundas, tal e qual como G. Bachelard nos diz quando nos apresenta a imaginação formal e a imaginação material. *“Os materiais naturais – pedra, tijolo e madeira – permitem que a nossa vista penetre nas suas superfícies e nos capacitem para que nos convençamos da veracidade da matéria. Os materiais naturais expressam a sua idade e história, como a história das suas origens e o uso humano. Toda a matéria existe um continuum do tempo; a patina do desgaste aumenta a enriquecedora experiência do tempo e dos materiais de construção.”*¹²³

Temos que entender também que cada material tem a sua própria linguagem. A pedra simboliza a permanência; o tijolo relembra terra e fogo, gravidade e tradição; o bronze invoca o calor extremo da sua produção e o seu envelhecimento; a madeira lembra-nos a árvore e o artefacto do carpinteiro. Isto ajuda na criação de sensações, assim como a tensão entre os materiais: macio/duro, peso /leveza. A criança quando adquire a consciência da textura também adquire a ideia de tensão que é essencial para a arquitectura. *“As palavras podem pôr-nos na pista certa, mas nós mesmos temos de sentir os efeitos texturais para compreendermos o que realmente eles são.”*¹²⁴

Não devemos subestimar a qualidade dos acabamentos. O olho humano percebe-os bem, assim como um material nobre de um medíocre porque mesmo este último perde a sua qualidade se for mal aplicado e isto vem reforçar a questão de uma obra ser um produto de um trabalho de equipa. Não adianta usar materiais de alta qualidade se estes forem mal aplicados.

¹²³ PALLASMAA, Juhani - *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. 2006 p.32

¹²⁴ RASMUSSEN, Stein Eller- *Viver a arquitectura*.2007. P.138



51| A humidade na parede de betão nas Termas de Vals de Peter Zumthor, 1996. Sentimos o tempo a passar, o edifício está vivo e envelhece.



52| *Department Store* de Renzo Piano em Köln, 2005

Há edifícios de tijolo vermelho, casas com um reboco expressionista, casas de madeira, casas de betão, casas de cores quentes, casas de azulejo, casas de vidro e ferro. É preciso arriscar e experimentar combinações de materiais. Em 1919 o arquitecto dinamarquês P.V. Jensenklint disse *“Cultivem o tijolo, o vermelho ou o amarelo – claro. Utilizem todas as suas possibilidades. Usem pouco ou nenhum tijolo em formas adaptadas. Não copiem detalhes, sejam eles gregos ou góticos. Façam-nos vocês mesmos a partir do material. Não acreditem que o estuque é um material de construção e sorriam quando o professor disser que a tinta também é um material. Se tiverem a oportunidade de construir uma casa de granito, lembrem-se de que ele é uma pedra preciosa, e se o betão armado se tornar um material de construção, não descansem enquanto um novo estilo não for encontrado. Pois o estilo é criado pelo material, pelo motivo, pelo tempo e pelo Homem.”*¹²⁵

As máquinas ajudaram a produzir objectos perfeitos, mas nós não queremos a perfeição. Achamos que queremos, mas ela não é humana, é artificial, é tecnológica e o que nos comove é humano, é rude, é imperfeito. Os interiores contemporâneos têm a atmosfera de salas de cirurgia, não aguentam uma réstia de vida, uma peça de roupa no chão, uma revista na mesa aberta, uma mesa de trabalho desarrumada. *“Existem velhas casas de meia madeira em que cada viga ou trave parece ter sido cuidadosamente seleccionada para o lugar específico onde é utilizada; (...). Quando a madeira está exposta ao vento e às intempéries, o seu padrão de veios destaca-se mais claramente. A medula na madeira desfaz-se de modo que o padrão fica em relevo. Ao mesmo tempo, a madeira muda de cor. As espécies amarelas, resinosas, tornam-se cinzento prateado. São como pessoas idosas cujo rosto enrugado e curtido pelo tempo tem muito mais expressão do que os rostos jovens.”*¹²⁶

Concluindo, a essência de um edifício encontra-se na articulação dos seus materiais e na atmosfera que condensa a sua substância e isso é algo que nenhuma imagem pode transmitir. É preciso dar atenção à materialidade e à reacção do corpo com estes, conhecê-los bem, as suas propriedades e saber conjugá-los. Os materiais não são poéticos por si mesmos, nós é que lhe

¹²⁵ P.V. Jensenklint in RASMUSSEN, Stein Eller- *Viver a arquitectura*. Casal Cambra: Editora Caleidoscópio, , 2007. P.143

¹²⁶ RASMUSSEN, Stein Eller- *Viver a arquitectura*. Casal Cambra: Editora Caleidoscópio, 2007. P.151



53| A luz nas Termas de Vals, Peter Zumthor, 1996



54| A luz em Bruder Klaus, Peter Zumthor, 2007

damos características poéticas. A patina “*o tempo, o tempo esse grande escultor*”¹²⁷ é um desses traços poéticos. O edifício vai mudando, como os seus visitantes. São os traços autobiográficos do edifício, que a patina vai-lhe dando, o *continuum* do tempo e contando a vida, é a humanização dos edifícios. “*You employ stone, wood and concrete, and with these materials you build houses and palaces. That is construction. Ingenuity is at work. But suddenly you touch my heart, you do me good, I am happy and I say: "This is beautiful." That is Architecture. Art enters in.*”¹²⁸

A luz é o fenómeno menos constante da arquitectura, está ligada aos ritmos temporais, não altera os elementos mas muda-lhes o carácter. O excesso desta nos edifícios contemporâneos fez com que perdesse o seu verdadeiro sentido e significado porque a sombra produz sonhos, activa a imaginação. J. Pallasmaa alerta-nos que a luz homogénea paralisa a imaginação, é o mesmo que um espaço completamente homogéneo que paralisa a experiência do espaço. Se a janela se transforma na totalidade da superfície-limite a janela com a sua luz interior poética de Bachelard perde-se. “*Architecture is the masterly, correct and magnificent play of masses brought together in light.*”¹²⁹

A activação do sentido da visão depende: da intensidade da luz e o ângulo de iluminação (para o objecto, desde que não seja reflector, e não para os olhos; da distância do objecto; do tempo de fixação; do contraste entre o objecto e o seu fundo; do ângulo de estimulação retiniana, que quanto menor for melhor.

Como factor arquitectónico também depende da envolvente. As condições geográficas determinam a possibilidade de luz natural. “*La luz és también un factor formal, tanto por la intensidad, como por la distribución de zonas claras y oscuras, reflexiones, transparencias y frentes de iluminación.*”¹³⁰

O seu trabalho pode dar origem a percepções incríveis. É uma ferramenta poética estrondosa, é o que torna os lugares mágicos. Temos que entender a luz nos diferentes tempos do

¹²⁷ Expressão usada por Marguerite Yourcenar no seu livro que tem o mesmo título do “*O tempo, esse grande escultor*”, Lisboa: Difel, 2006, 192 p. ISBN: 9789722905626

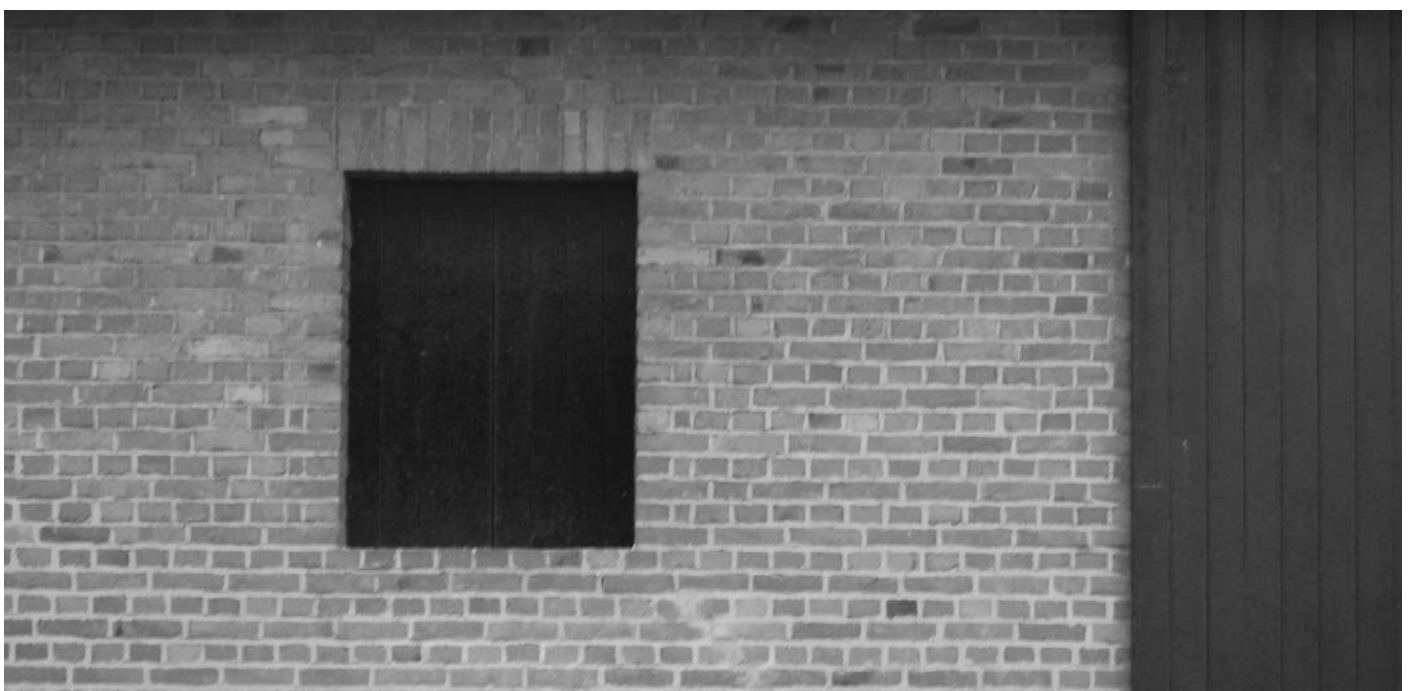
¹²⁸ LE CORBUSIER – *Towards a new Architecture*. 1985.p.20

¹²⁹ LE CORBUSIER – *Towards a new Architecture*. 1985.p.19

¹³⁰ NORBERG-SCHULZ, Christian- *Intenciones en arquitectura*. 1967.p.67



55| Pintura como marcação da estrutura, Alemanha.



56| Pintura como marcação dos elementos que relacionam o interior com o exterior- portas e janelas.

dia: amanhecer, meio da manhã, meio-dia, fim de tarde, luz frontal, luz lateral, contraluz. A contraluz realça a forma e anula o volume, desmaterializa o edifício; a luz directa gera muita iluminação, cria padrões de luz e sombra bem definidos, ofusca, produz muito calor exigindo uso de dispositivos de sombreamento, palas, toldos, vidros escuros, aberturas recuadas; a luz frontal é pobre. Mas se o objecto for deslocado para um lugar onde a luz lhe incida lateralmente, é possível encontrar um ponto em que propicie uma impressão excelente de relevo e textura. A luz que vem debaixo (que era a que se usava no teatro) é uma luz ao contrário, mágica, que produz sombras incríveis. Infelizmente, no teatro moderno há luz em todo o lado, os rostos dos actores estão cheios de luz e perdem a feição e os materiais o mesmo, parecem vulgares e lisos. “ (...) a quantidade de luz não é o que importa. O que é mais importante é o modo como a luz incide.”¹³¹

A luz natural no interior tornou-se muito importante nos anos 60, por consequência dos métodos de construção novos e de uma maior liberdade na expressão arquitectónica. Entende-se que o brilho do sol traz uma especial alegria a um espaço interior, enquanto a luz difusa pode lhe dar um carácter mais sombrio.

Trabalhar a luz é uma das coisas mais desafiantes porque é uma coisa que não é coisa, e tem uma força incrível de conseguir por si só criar lugares poéticos. Um exemplo disso é que se pode fazer um espectáculo só dela. É importante perceber que a sua intensidade ou dispersão pode clarificar ou distorcer a forma do espaço. O Funcionalismo preocupava-se com a quantidade e não com a qualidade. “Hoje em dia, um excessivo nº de casas são inundadas de luz proveniente de todas as direcções, sem qualquer propósito artístico, criando apenas uma luminosidade ofuscante.”¹³²

Todas as coisas têm cor. Há cores típicas de certas regiões e cores para enfatizar elementos. Há regras, truques (chão escuro para simbolizar gravidade, tecto claro para céu) mas não julgo que sejam regras ditatoriais, acredito profundamente que cada lugar é um lugar.

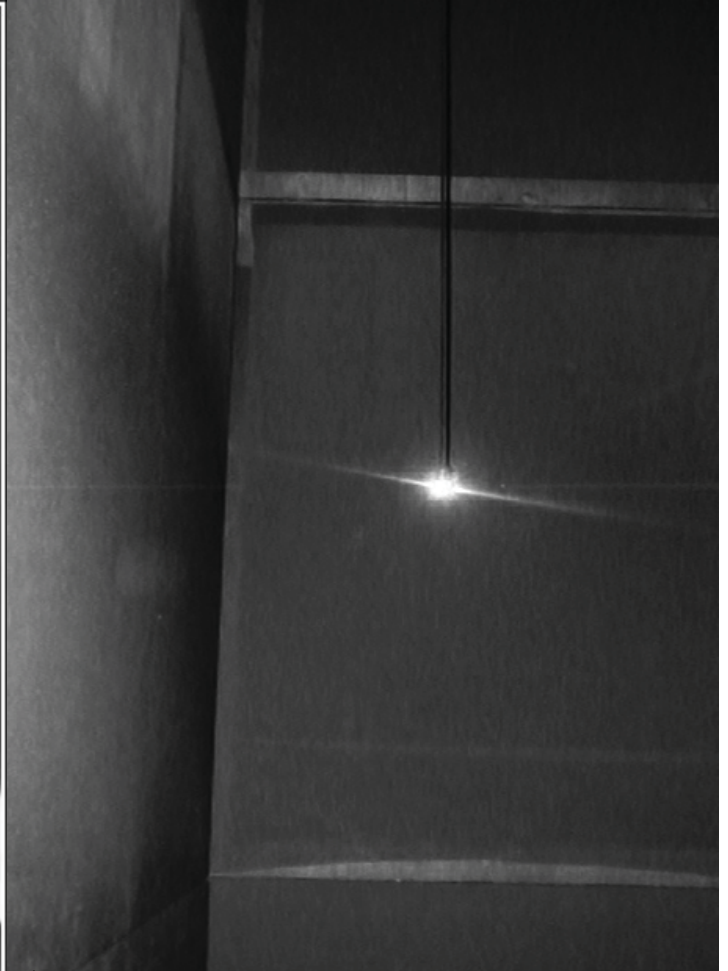
A cor é um mundo complexo que o arquitecto devia dominar dada a sua influência psicológica e simbólica. “As cores quentes e frias desempenham um papel importante nas nossas

¹³¹ RASMUSSEN, Stein Eller, *Viver a arquitectura*. 2007. P.160

¹³² RASMUSSEN, Stein Eller- *Viver a arquitectura*. 2007. P.174



57| O edifício como contendor de silêncio ou de sons poéticos como um búzio que apanhamos do mar



58| Tanque de som nas Termas de Vals, Peter Zumthor 1996. Nesta sala existe um espaço individual com uma cama, onde nos deitamos ao som de Fritz Hauser



59| Tanque da meditação nas Termas de Vals, Peter Zumthor 1996. Entramos num tanque com luz vinda de baixo e com uma acústica poderosíssima para que se entoem *mantras*.

vidas e exprimem estados de ânimo e emoções muito diferentes.”¹³³ Tem três papéis importantes: sinalética, semiológica e poética. Como sinalética, organiza a actividade humana indicando percursos, realçando prédios, atenuando ou inscrevendo-os numa continuidade; dá maior legibilidade, acentua formas e outros elementos, regula o volume e a temperatura de uma divisão, enfatiza o que está em cima e em baixo, caracteriza diferentes aposentos. Como semiológica, trata-se da capacidade da cor em expressar o carácter do edifício. Na poética, a cor é o sangue do corpo que circula com boa pulsação é o sinal da vida. *“Quando o Homem atingiu o estágio em que usa a cor não só para preservar os materiais de construção e enfatizar a estrutura e os efeitos texturais, mas também para criar uma grande composição arquitectural mais clara, para articular inter-relações entre uma série de aposentos, abriu-se-lhe então um novo e grande campo diante de si.*”¹³⁴

Funções diferentes requerem diferentes reverberações. Por exemplo, o teatro precisa de 1 segundo; uma sala de *jazz* 1,5 segundo e a música coral 2 a 5 segundos. Por isso, é preciso conhecer a velocidade de vibrações do som e distinguir os locais reverberantes (superfícies mais duras, como mármore, mosaico), dos locais surdos, as superfícies absorventes do som (cortinas, moveis, estantes com livros).

Todas as superfícies duras e reflectoras de som dão aos recintos tons duros, longos, reverberantes, ou seja, cada lugar tem a sua música (a basílica de S. Pedro tinha uma reverberação acentuada o que exigia outro tipo de música, com um ritmo mais lento e solene – o canto gregoriano). *“Portanto, nas velhas igrejas, as paredes eram, de facto, poderosos instrumentos que os antigos aprenderam a tocar.*”¹³⁵

Com os filmes sonoros: *“Os arquitectos começaram a estudar leis da acústica e aprenderam como a ressonância de uma sala podia ser mudada – especialmente como absorver o som e encurtar o período da reverberação. “ (...) “Deixou de haver qualquer interesse em fazer salas com efeitos acústicos específicos – todas elas soam igualmente. “ (...) “Por exemplo, um Homem tende a*

¹³³ *Ibidem*. P.184

¹³⁴ RASMUSSEN, Stein Eller- *Viver a arquitectura*. 2007P.183

¹³⁵ RASMUSSEN, Stein Eller- *Viver a arquitectura*. 2007. P.192



60| Capela Benedict, Peter Zumthor, 1988. A cuidado extremo com o lugar está presente em todas as obras de P. Zumthor. A capela destaca-se a meia encosta como se tivesse estado sempre ali.



61| Maqueta de P. Zumthor, que mostra bem o cuidado com a envolvente, no seu projecto "Mining Train" na Noruega

assobiar ou cantar quando entra na casa de banho pela manhã. Embora esse recinto seja pequeno em termos de volume, seu piso e paredes ladrilhadas, aparelhos de porcelana e a banheira cheia de água reflectem o som e reforçam determinados sons musicais, de modo que ele se sente estimulado pela ressonância de sua voz e imagina-se o novo Caruso. Que sensação deprimente resulta quando se entra numa casa de banho que recebeu o moderno tratamento acústico favorito que tem o objectivo unilateral de abafar todos esses ruídos joviais!” (...) “É possível ver e ouvir se um edifício tem carácter, ou aquilo a que gosto de chamar porte. Mas ainda não foi encontrado o Homem que possa emitir um julgamento, logicamente substanciado, sobre o valor arquitectural de um edifício.”¹³⁶

Todo o edifício faz parte de algum lado. A definição técnica do edifício deve estar de acordo com a envolvente, em termos do clima e solo; e a análise formal tem que ter em conta o que está à sua volta formalmente. Todos os lugares estão inseridos num sítio e é preciso que isto não se negue e que o edifício diga que faz parte dali. Uma arquitectura bem integrada na envolvente é meio caminho andado para uma boa recepção sensorial do Homem. O ser humano sente que está no sítio certo e que faz sentido a obra ali e por isso a percepção é logo marcada pela tranquilidade. Os edifícios de Peter Zumthor têm esta qualidade de saberem ocupar os sítios onde foram construídos e damos por nós muitas vezes a sentir que aquele edifício esteve sempre ali, não é construção da contemporaneidade.

“The architect, by his arrangement of forms, realizes an order which is a pure creation of His spirit; by forms and shapes he affects our senses to an acute degree and provokes plastic emotions; by the relationships which he creates he wakes profound echoes in us, he gives us the measure of an order which we feel to be in accordance with that of our world, he determines the various movements of our heart and of our understanding; it is then we experience the sense of beauty.”¹³⁷

¹³⁶ RASMUSSEN, Stein Eller-Viver a arquitectura. 2007. p.196

¹³⁷ LE CORBUSIER – *Towards a new Architecture*. 1985.p.1

CAPÍTULO III

A EXPERIÊNCIA EM LUGARES MULTI-SENSORIAIS

Kolumba, Ronchamp, La Congiunta

“La teoria no debería ser um sustituto de la experiencia directa de la arquitectura.”¹³⁸

¹³⁸ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en arquitectura*. 1967.p.36

Fiz as malas e fui até aos lugares que creio serem multi-sensoriais. Desde o início deste percurso que quis falar do que vivi, porque também eu acredito que devemos experienciar directamente a arquitectura e sentir no corpo o que falamos. Assim fiz.

As obras que trago como exemplo do que falei atrás são verdades que experienciei e comprovei com o meu corpo, foram coisas que senti na primeira pessoa, viagens que não podia deixar de fazer. Três obras, três países, três tempos, três arquitectos: Kolumba, Ronchamp e La Congiunta; Alemanha, França e Suíça; 2007, 1952 e 1992; Peter Zumthor, Le Corbusier e Peter Märkli. Não posso deixar de mencionar a cultura germânica onde as três obras se inserem. Falo de uma cultura de tradição construtiva, conhecida pela habilidade artesanal, simplicidade e sensibilidade ambiental e pelo uso dos materiais primitivos de uma forma sensual.

É preciso primeiro entender a diferença entre uma análise arquitectónica (paredes) e uma análise espacial (espaço). A meu ver, as duas têm de estar presentes para uma verdadeira análise do edifício. A experiência da arquitectura trata-se de como se usa a arquitectura, e esse uso nunca é passivo. Experienciamos a obra no seu todo. Já vimos que temos em nós os esquemas topológicos e geométricos descritos por Piaget que nos ajudam a entender a obra. Aprendemos a ver arquitectura. Norberg-Schulz até defende a criação de uma disciplina - “*apreciar a arquitectura*”¹³⁹.

Ao observador cabe-lhe a função de ter um comportamento flexível, percepcionar a obra como um todo, saber uma teoria da obra *a priori* pode ajudar-nos a percepciona-la melhor. Há coisas que devemos saber antes de ver o edifício, como por exemplo onde nos colocar. Um edifício só revela todo o seu significado quando o vemos como parte de um meio simbólico, em que todos os objectos têm um valor e nós reconhecemo-lo.

É necessário descrever a obra segundo critérios qualitativos que designam as experiências que tivemos: pesadas, leves, longas, estreitas, pequenas, grandes, escuras, claras... é a empatia que sentimos pela obra. Descrevemo-la como se fosse um corpo humano e descrevemo-la formalmente também.

¹³⁹ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en arquitectura*. 1967.p.127

*Não é tanto por você, meu amigo, que não viu esses lugares ou que, se os tivesse visitado, não pode agora senti-los de novo, pelas minhas impressões e pelas minhas cores – que eu os percorro com esses detalhes, de que devo me desculpar. Não tente imaginá-los a partir de tais detalhes; deixe imagem flutuar em você; passe de leve; a menor ideia lhe bastará.*¹⁴⁰

O que quero neste capítulo é tentar com a maior honestidade transmitir o que experienciei nestes sítios e descobrir porquê. A escolha destas obras foi feita mediante o que já adivinharia serem lugares da emoção *a priori*, lugares de intimidade do refúgio, espaços para o devaneio, que me foram aparecendo durante o meu curso e apresentado por quem me ensinou. Num mundo de coisas falsas, sentimo-nos em casa nestes edifícios públicos.

A vida vai-se preenchendo de momentos, esses momentos acontecem em lugares e o que guardamos desses lugares é o que os sentidos apuram. *Daquela sala lembro-me pouco. Lembro-me que tinha frio e do cheiro das flores frescas. As almofadas velhas e os sofás de pele gasta. O chão que parecia irremediavelmente sujo. Se fechar os olhos, sei bem onde estou.* A textura, sensualidade e detalhe destas obras provocam reacções metafísicas. Sentimos que o edifício é importante para a nossa existência e experiência do mundo. Tento não cair na descrição exaustiva dos edifícios, tento falar antes da maneira como me tocaram, comoveram, como eu os percepcionei. Cada espaço é real, único e é lembrado porque afectou o nosso corpo e gerou associações suficientes para os ligarmos ao nosso mundo pessoal. Por isso a experiência real não é substituível pelo olhar da câmara. A luz, sombras, brisas, neve... tudo isto o arquitecto encena no seu edifício. É isto que faz do edifício memorável.

Mas não é só o edifício que tem de estar disponível para receber o corpo. É preciso que o Homem que entra no edifício o sinta, esteja disponível para ele, use o corpo e apure os sentidos. O Homem tem de regressar à origem e pisar o edifício com a ingenuidade e desejo de uma criança.

Num mundo plástico, de botox e peitos de silicone, de imitações *Chanel* e ataques bombistas e crises económicas, há lugares que nos aquecem a alma, são casas longe de casa, são ramificações da casa, onde a pedra é pedra, a madeira é madeira, o cheiro não engana. Passo a

¹⁴⁰ Saint-Beuve a descrever o domínio de Canen (*Volupté*, p.30) in BACHELARD, Gaston- *A Poética do Espaço*. 996.p.32

mão e sabe-me a verdade. A paixão faz com que os muros caiam, “ a paixão produz qualidade” diz-nos Peter Zumthor. São lugares da memória. Nunca ali estive antes, mas tem coisas que me lembram outras coisas. Activaram-me a memória e por isso estou comovida e sinto-me bem aqui. Chamo-lhes arquitectura da memória. São edifícios que têm respeito pelo seu passado e pelas comunidades onde estão. E já vimos que quando se trabalha com a memória é impossível não atingir a emoção e não comover o Homem. Se um ambiente todo for feito correctamente, tem um forte sentido de lugar, o que pode ajudar as pessoas que vivem e usam esse local para ter uma vida mais satisfatória e vibrante. Parece-me ser este o caso dos edifícios que trago. Com a minha experiência nestes sítios, tento comprovar que a emoção existe, que é possível comover e se fazer lugares melhores para a humanidade.

“Em memoráveis experiências de arquitectura, a matéria do espaço e tempo fundem-se numa só dimensão, na básica substancia do Ser, que penetra a consciência. Identificamo-nos com este espaço, este lugar, este momento e estas dimensões enquanto se tornam ingredientes da nossa existência. A arquitectura é a arte da meditação e reconciliação.” ¹⁴¹

¹⁴¹ HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto-*Questions of Perception: phenomenology of architecture*,1994 . p.37



62 | Vista exterior de Kolumba

Kolumba

Peter Zumthor, Alemanha-Köln, 2007

Há na cidade caótica um lugar interior de descanso, um lugar para nós, que nos retira do caos da vida, e nos dá a realidade de uma modernidade superada, de uma modernidade que tem uma paz interior e uma identidade que não se esquece de viver. Dá-nos um caixilho que o corpo percebe perfeito e o ser humano comove-se com a generosidade de quem desenhou aquela janela, de como aquele outro ser humano, tirou o seu tempo para desenhar meticulosamente o que eu estou a ver e a sentir, como ele planeou e pensou tudo aquilo para mim. Somos o centro do mundo. Parece-nos tão fácil. É a poética de Gaston Bachelard na primeira pessoa, a capacidade do autor nos fazer acreditar que aquilo é nosso, que o que escreveu nos situa no mundo e nos dá a sensação que podíamos ter sido nós a escrever/fazer.

Entrar no museu do Peter Zumthor em Köln, é ser recebido por uma generosidade que um museu pode e deve ter. Um museu cuidadosamente pensado para o que expõe e para quem vai ver o que expõe. As obras recebem a grandeza que merecem. O ser humano comove-se com a grandeza. *“Quando haces algo, hace lo grande, mui grande! Lo espectador sente-lo quando o haces grande, o espectador confia em ti e crê em ti.”*¹⁴² As obras são grandes em essência. Tudo tem o lugar devido, tudo está no lugar certo, e comove-nos a humanidade deste Homem. O corpo tem frio quando tem de ter frio, e tem calor quando precisa. O corpo mexe-se rápido ou lento consoante a necessidade do espaço. O lugar tem o tempo preciso, a emoção necessária.

Encontramos o Museu de repente, “ao virar da esquina”, não adivinhamos que o vamos ver exactamente ali, as ruas que se aproximam são estreitas demais para isso. É um tempo de espera diferente do que Peter Zumthor me tinha habituado. Não há a ansiedade de o avistar ao longe na paisagem, sabemos que ele está no centro da cidade numa das suas ruas, e por isso preocupamo-nos mais em olhar para a cidade e para o mapa, sabemos que bem perto dali vamos chegar à parede de tijolos e às ruínas.

¹⁴² André Bezares, Actor e Encenador espanhol.



63| A janela do espaço central.

Entramos directamente na capela e pelo gradeamento vemos a passadeira de madeira e as ruínas romanas, é para ali que queremos ir. Este espaço está cheio de pessoas com fé que vieram rezar e por isso sinto-me desconfortável com o meu entusiasmo. Saio depressa e procuro a entrada principal que tem Kolumba escrito a ferro.

Há um Guarda impecavelmente fardado que nos abre a porta, e ficamos ali numa antecâmara de vidro, entre a rua e o átrio. Ponho a mão no puxador e sinto o frio do metal e a textura, é um ferro torcido, perfeitamente desenhado para aquela porta que me faz chegar ao átrio.

A bilheteira está aqui e à sua frente está uma coisa estranhamente familiar, uma sala que tem como porta uma cortina pesada de pele. Pedem-me que entre e deixe lá o meu casaco, é a sala dos cacifos do museu, em tudo semelhante aos balneários das Termas de Vals também de Peter Zumthor.

Toda a disposição do interior lembra-me as Termas. O edifício é também ele uma construção de cheios e vazios como é muitas vezes hábito em Zumthor. Apercebo-me da perspectiva destes volumes, que já havia visto nas Termas e na Luzi House em Jenaz.

A parte esquerda do edifício está reservada aos serviços. O volume à minha frente são as casas-de-banho que parecem salas-de-estar, e os elevadores têm portas para gigantes.

À direita entra-se para o que sinto ser um espaço de distribuição, de estar, de aglomeração, de preparação para a visita, nele está a janela que tanto vi publicada a dar para o pátio exterior e um primeiro quadro contemporâneo. Fico ali um bom tempo, a janela prende-me pela perfeição do caixilho e proporção. Outro Guarda faz-me sinal, de repente tenho a sensação que estes Guardas são personagens de uma história que guardam lugares mágicos. Ele faz-me sinal e puxa uma porta que se acaba de abrir sozinha. A porta é enorme, como todas as portas e janelas aqui. Mas é uma imensidão que nos enche, a escala perfeita do grande, a imensidão que nos torna pequenas pessoas num mundo de gente muito grande. Sinto mais uma vez que entro numa espécie de história de encantar. Ficamos presos entre esta porta mágica e a cortina castanha de pele pesada gigante. Estamos no entretanto e não temos pressa de avançar. O corpo entende que vai entrar num outro lugar e por isso respira fundo e prepara-se. Torna-se



64| A cortina em pele e a passagem para as ruínas.

disponível. Sei que devo seguir em frente mas ao mesmo tempo sinto que não o devo fazer logo, tomo o meu tempo, respiro e abro bem devagar esta cortina. Vem-me à memória um momento igual a este, o meu corpo lembra-se bem do instante em que abriu as cortinas pretas iguais a estas do balneário para as Termas, lembro-me bem da intensidade. Desta vez, o meu corpo já sabia que provavelmente sentiria ali uma reacção semelhante. E assim foi. Abri a cortina e em mim ficou o abrir da boca pasmada e o parar do coração. Estou certa que morri por instantes. Ao meu lado ouço - *oh my god, this is such a magical place* - sorrio e há em mim uma espécie de agradecimento visual como se tivesse sido eu responsável. Estou grata que as pessoas ainda acreditem no poder da arquitectura.

É para momentos como estes que me tornei arquitecta. Não com a presunção que isto é algo impossível de imitar. A perfeição construtiva e ideia genial de projecto pode não estar ao alcance de todos mas se mostrarmos a nossa generosidade *“se hacermos las cosas com gana. Lo espectador lo mira, e se enamora”*, como actor sou um bebé, que aprende a caminhar e cai muito, mas a determinação de andar sobre os pés, conta e faz de mim um actor aceite que o público gosta de ver e assim o serei enquanto arquitecta. O diploma que carregamos, não é mais que uma certificação que há uns quantos anos andamos a aprender técnica e construção e pensamos em arquitectura. Mas não diz mais nada. Um curso não faz de nós bons, não nos torna capazes de nada. O que nos torna capaz é a ambição e a vontade que temos de fazer, é a paixão com que caminhamos. E isto é inegável. O cliente comove-se com a paixão do arquitecto. Sabe que a um ser apaixonado cabem obras de dedicação profunda. O cliente é isto que quer. O cliente quer alguém do seu tamanho, que o olhe de frente de igual para igual. Alguém que seja um observador e o entenda. Peter Zumthor é tudo isto e por isso foi capaz de construir o mundo a partir da sua aldeia perdida nos montes da Suíça.

Fixei-me na luz que entrava pelo tijolo cinzento perfurado, depois passei os olhos para a passagem de madeira que percorria as escavações e passava pela capela octogonal. Há uma floresta de pilares finíssimos com 12 metros de altura que deixam as escavações ter protagonismo. As bombas em 1945 deixaram muito pouco. São restos de uma igreja gótica perdida, de ruínas de pedra do período medieval e romano, e a capela de 1950 do arquitecto



65| O passadiço que atravessa as ruínas e nos leva ao exterior.

alemão Gottfried Böhm “Madonna entre ruínas”, que renasce aqui pela indução da memória. O novo e o velho numa simbiose perfeita, terminando num museu altamente contemporâneo. A comunidade sabe que é um novo que respeita um antigo, uma história.

Nos anos 70 foram feitas escavações que tornaram aquele lugar muito especial. Descobriu-se a riqueza de um passado. O convite para o concurso em 1997, já pedia aos participantes que tivessem em atenção ao passado do lugar e que fosse um museu vivo longe da tecnologia e o mais simples possível, um lugar natural para o Homem e a arte. Tudo características que Peter Zumthor é sabido ter. E apesar do tempo que demora, conseguiu a união entre o novo e o antigo, mantendo a dignidade do historicismo do lugar.

Ao fundo percebe-se um vão para o exterior, sei que tenho de ir até ali, mas também sei que vou demorar o meu tempo. Fico entretida naquela entrada, nos três materiais e na sensação de entrada. Depois sigo o percurso que o arquitecto me mandou seguir, bem devagar, a tentar captar com a lente a melhor maneira de transmitir a luz que anda por este lugar. Gosto de como o meu corpo anda por este caminho, devagar, lento. Chego à porta e fico entretida com a união entre as ruínas e as novas paredes, é claramente uma reacção emocional que tenho, são materiais poéticos, lembram-me a passagem do tempo e o novo mundo, fazem-me sentir a história daquele sítio, ali sinto que existe um passado que há uma memória que o novo não quis apagar e que respeita.

Chega-se a um terraço pequeno, ladeado por ruínas e por paredes novas, vêm-se as janelas gigantes e uma escultura de ferro no meio de Richard Serra - *The Drowned and the Saved* (1992). Há um silêncio que os visitantes mantêm. Este momento em que vejo os materiais ao mesmo tempo, algo de físico acontece no meu corpo, é uma espécie de conforto, de romantismo que sinto. A cidade de Köln guarda da memória a sua quase total destruição na Segunda Guerra Mundial. O arquitecto respeita esta memória e preserva a ruína. O projecto nasce deste sítio e não de um outro lado qualquer.

Faço o caminho de volta. Ao lado subo umas escadas entre volumes, estreitas demais para o que estamos habituados num museu, e entro num mundo de intimidade. Sentem-se bem os



66 e 67 | A janela, maior que o Homem, do primeiro espaço expositivo do 1º andar

volumes interiores - contentores de coisas. A estreita escadaria conduz a partir daqui para as salas de exposição.

Trocam-se os materiais. A textura expressiva da pedra dá lugar um reboco infinitamente liso, o calcário jurássico do piso térreo é substituído por tijoleira. A aplicação do material não deixa ninguém indiferente. O reboco que parece fechar-se como betão fino ganha vida quando é tocado pela luz. O corrimão de madeira parece ter sido moldado pelo visitante

Lá está a janela imensa que se vê do exterior. Fico perplexa no reflexo e na inteligência daquele caixilho além parede, na cortina tão leve que o emoldura. Não há fotografia que mostre o que vejo por esta janela. Estou no centro da cidade, mas em mim não há o caos da metrópole, há uma espécie de elevação angelical, como quem esta numa outra dimensão. É uma janela para o Mundo, dali vê-se a história da cidade, os edifícios do pós-guerra dos anos 50.

Viro-me para o interior e prendo-me na qualidade da luz. Só há luz natural desta janela e uma outra à frente no outro espaço expositivo, todo o resto é luz artificial e direccionada, vem dos focos no tecto, é exacta e directa e juntamente com o pano de fundo da parede, dá às obras de arte o protagonismo e o sítio que merecem. Chamo pano de fundo às paredes porque são exactamente isso, uma base para a arte que suporta. De um liso incrível e de uma cor cinzenta esbranquiçada, é deliciosamente neutro e sensorial.

É um lugar de encontro de tempos diferentes, de histórias diferentes de um mesmo povo. É uma ideia de continuidade de que a arte contemporânea pode estar ligada a arte de outros séculos. Mais do que dar um lugar à arte, Kolumba acentua o que de melhor esta tem. As suas paredes sensuais e a sua luz fazem sobressair a qualidade do objecto artístico, quer sejam peças do início do Cristianismo, que sejam peças de Richard Serra. Não se trata de um edifício que grita por atenção, remete-se a si mesmo e ao seu significado, não faz parte de estratégias de marketing nem é comercial. É apropriado, é justo. É um lugar que não fica atrás da sua história que remota ao tempo romano até ao modernismo do pós-guerra. Kolumba não lhe fica atrás. Entro, vejo, quero ficar e quero voltar.

O detalhe de construção, a escolha dos materiais. O uso do tijolo cinzento que se une perfeitamente aos fragmentos destruídos do lugar. Com as perfurações na colocação dos tijolos



68| A sala de madeira, no 2º piso. Um canto na cidade.

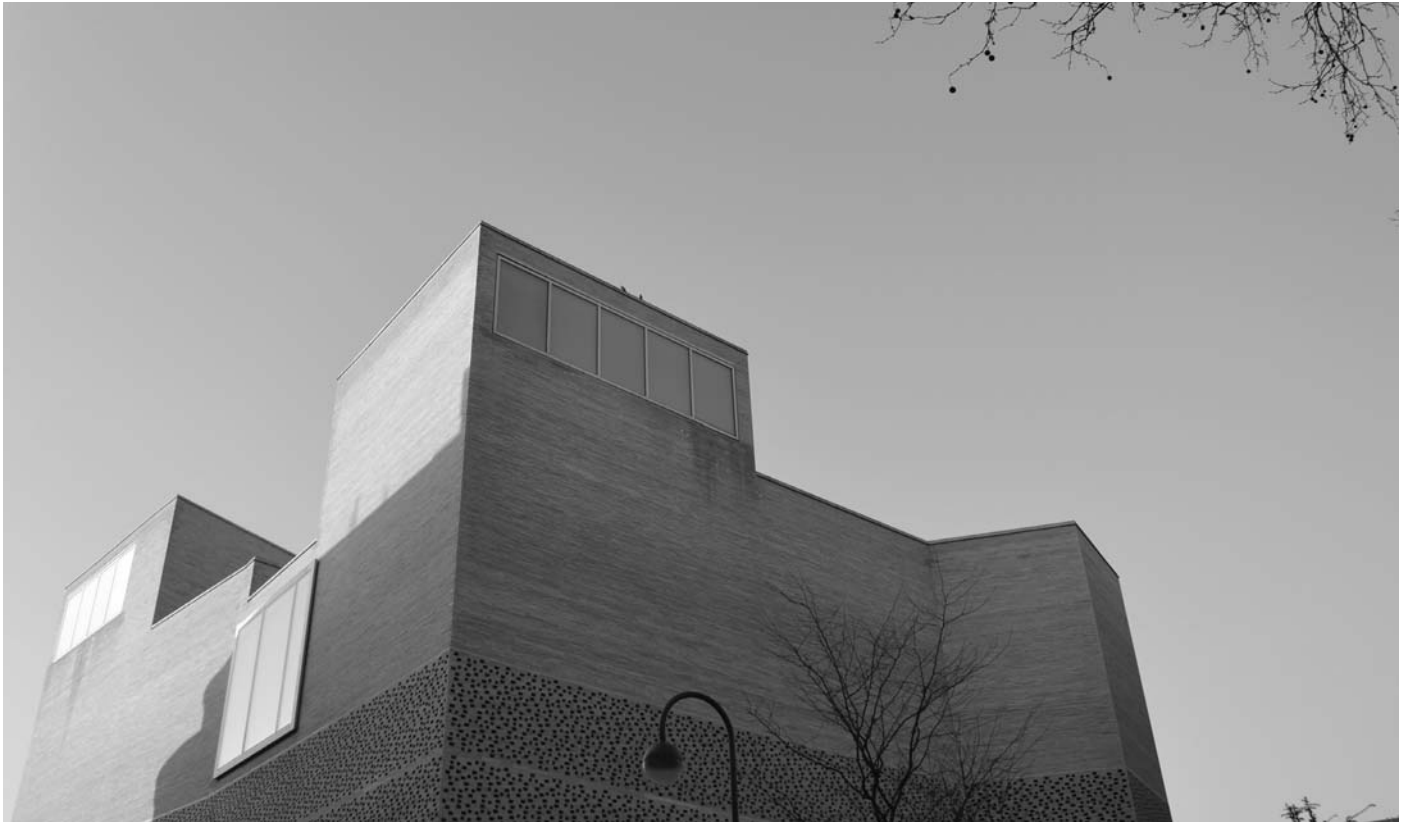
(o tijolo foi feito especificamente para este projecto) consegue-se uma luz difusa que atinge partes específicas do edifício e uma ventilação natural. A luz muda de acordo com a estação do ano. O museu tem 16 salas de exposição diferentes, no centro do edifício, existe um terraço secreto, um lugar calmo de reflexão.

Sobre Kolumba, Peter Zumthor refere na inauguração que não é afectado pelo *efeito Bilbao*¹⁴³ - a criação de formas surpreendentes que entretêm uns 2, 3 anos - aqui trata-se do contrário. Percebe-se a paciência do arquitecto que o cardeal também entende bem. A vida precisa de paciência assim como este trabalho. Aqui começou-se com a arte e a sua substância, aqui as pessoas ainda acreditam no objecto artístico e não a usam como investimento. Começou-se por dentro pelo lugar. Kolumba relembra que um museu é um lugar de calma, de concentração, de curiosidade e bem-estar. O museu de arte da Arquidiocese de Colónia quer ser um “museu vivo”.

Os cheios e vazios, a composição e organização espacial repete-se pelos restantes pisos. Deixo o melhor para o fim. Há um lugar dentro deste Museu, que é um lugar de intimidade e de refúgio. Um lugar que todas as cidades deveriam ter que equilibram a vida social com a íntima do Homem. É uma sala de estar, um momento de repouso num percurso performativo de quem visita o Museu. Um sítio que não é nem um café, nem uma sala, nem um átrio, é um lugar de conforto com cadeirões que fazem lembrar os cadeirões dos avôs e de uma madeira que lembra uma sala antiga cuidada e requintada. No seu limite há uma outra janela que nos faz pequenos, uma outra janela para o mundo, que parece nem ser uma janela de tão grande que é, mas uma abertura sem vidro, sem caixilho. Sento-me e vejo o mundo até serem horas de fechar.

Peter Zumthor é conhecido por fazer poucos projectos e pequenos, todos têm uma intimidade que não se reconhece noutros arquitectos. Em lugares como Bruder Klaus os visitantes respondem com os sentidos, o cheiro, a luz, o som, os materiais, os detalhes construtivos, prendem a atenção a quem o visita. Fascina-me a honestidade com que trabalha, quando lhe pedem um projecto, pede para que viagem e vejam o que já fez, e se depois ainda o quiserem, aí aceitará com todo o prazer. Qualquer um que faça a viagem, arquitecto ou não, não

¹⁴³ ZUMTHOR, Peter. *Entrevista na inauguração do Museu Kolumba*, Setembro 2007.



69| Vista exterior de Kolumba

consegue ficar indiferente á qualidade do que presencia, não consegue não se emocionar. Numa entrevista do New York Times, o jornalista conta como na viagem a comunidade de Wachendorf lhe disse: “He causes people to want to give their best. People see it in Zumthor, and see it is a unique situation working with him, a rare opportunity in life.”

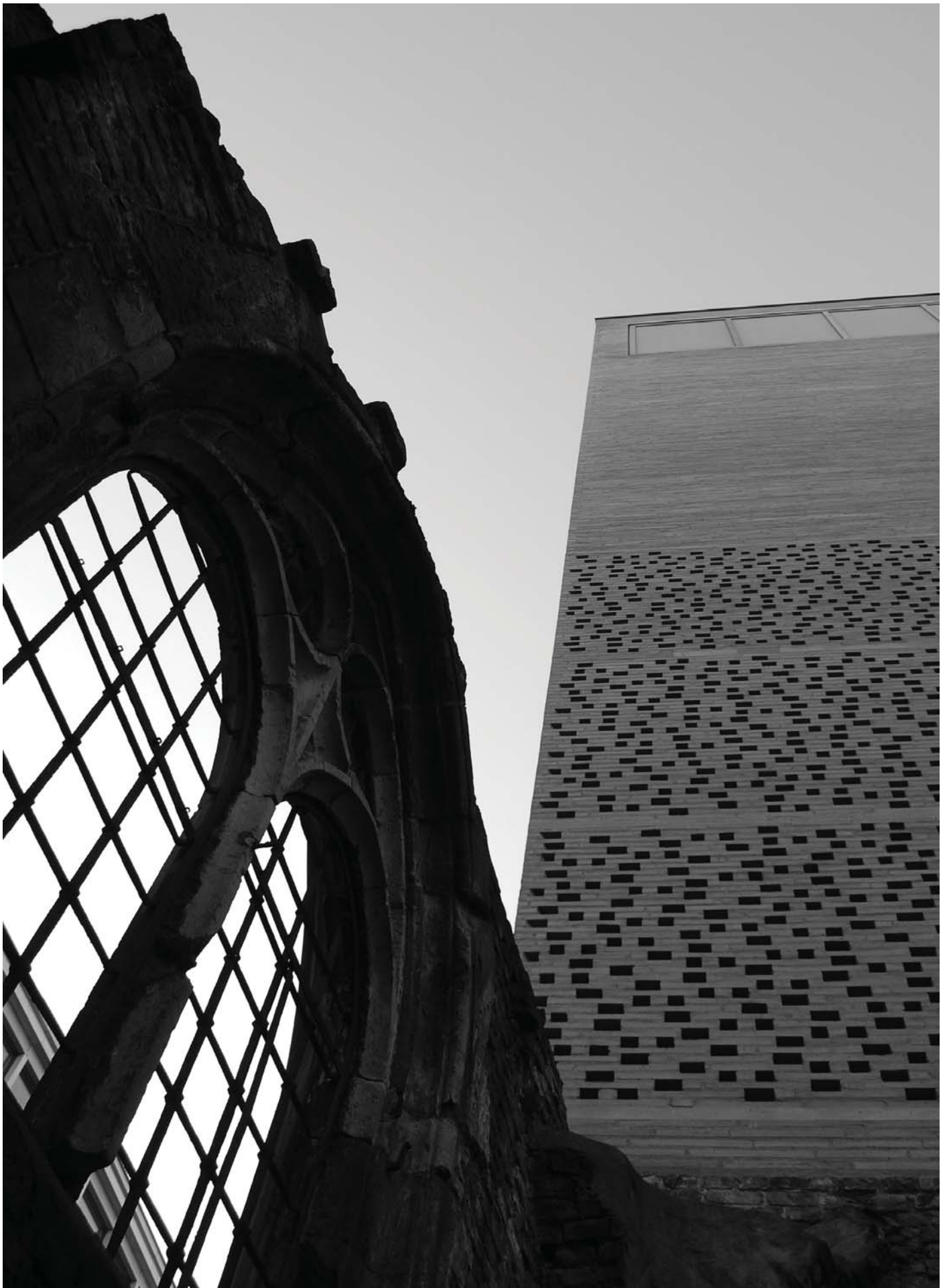
Influenciado pelos artistas dos anos 60 e 70, como Richard Serra, Walter De Maria, Michael Heizer, Joseph Beuys. “*With Beuys,*” Zumthor explicit: “*my interest has had to do with the mythology and sensuousness of his materials, the importance of his personal life in his art. He was looking at objects with history, with a past.*”¹⁴⁴

A P. Zumthor não lhe interessam as teorias de validação das obras, elas valem e falam por si mesmas. A máquina não tem peças desnecessárias, a funcionalidade do objecto da lhe a beleza que ele necessita. Interessa-lhe a natureza, a relação do Homem com a natureza e os materiais naturais. O Homem relaciona-se estes, porque lhe são familiares ao contrário dos materiais tecnológicos produzidos em massa. A natureza é vista como fonte de imagens, como memória. Deixa os materiais envelhecer, amadurecer, como a madeira que contrai e incha.

A metafísica dos edifícios de Zumthor tocam-nos de uma maneira incrível. Os pensamentos, sentimentos, memórias, sonhos, ideias. Heidegger também se preocupava com a metafísica porque achava que era fundamental ao ser humano e tudo o que pertence a ele interessa ao arquitecto. Zumthor usa o mundo real e por isso nos identificamos logo com as suas obras.

Os elementos geradores são: natureza, luz, materiais, o corpo, memoria, os arquétipos. Os arquétipos de Carl Jung são a tendência para formar uma representação de um motivo. Estas representações podem variar em detalhe mas sem perder o seu básico padrão. São estes elementos que provocam sentimentos, sensações nas pessoas de pertencer ao mundo. Faz com que se relacionem com a sua história. São estes arquétipos que Zumthor quer encontrar e usa na sua arquitectura, como por exemplo: círculos, animais, montanhas, água - coisas da realidade. A natureza é uma fonte de inspiração para os arquétipos. A vida moderna afastou-nos da natureza.

¹⁴⁴ ZUMTHOR, Peter. *Entrevista por Michael Kimmelman*, Março 11, 2011



70| Vista exterior de Kolumba

Zumthor relaciona-se com Heidegger - o edifício tem de expressar o modo com habitamos. A arquitectura torna-se uma expressão da vida e do mundo.

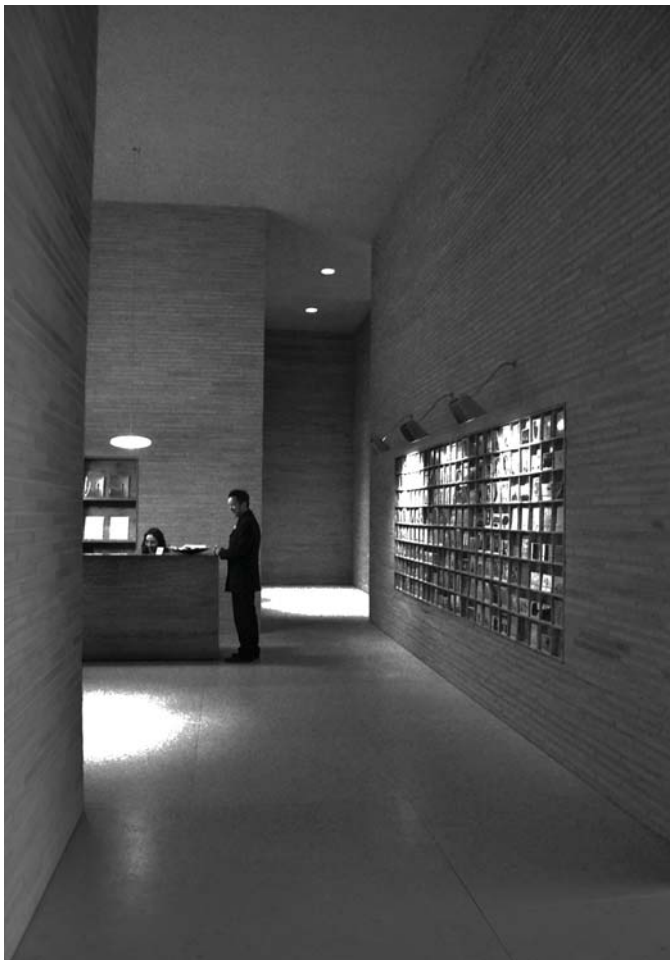
Há um lugar em Köln que nos deixa descansados. É um lugar onírico no meio do caos. Desconfio, que o Homem precise de lugares assim. Kolumba diz á cidade que a ama, diz-lhe que respeita a sua história e a sua memória e dá-lhe uma espécie de sensação de um futuro vibrante e pacífico. (ver anexo 1 para a continuação da viagem a *Bruder Klaus*)



71| A Descoberta de Kolumba pelas ruas de Köln



72| Entrada de Kolumba



73| Zona central para a recepção e zona de serviço



74| Vista das escadas que dão acesso ao piso superior.



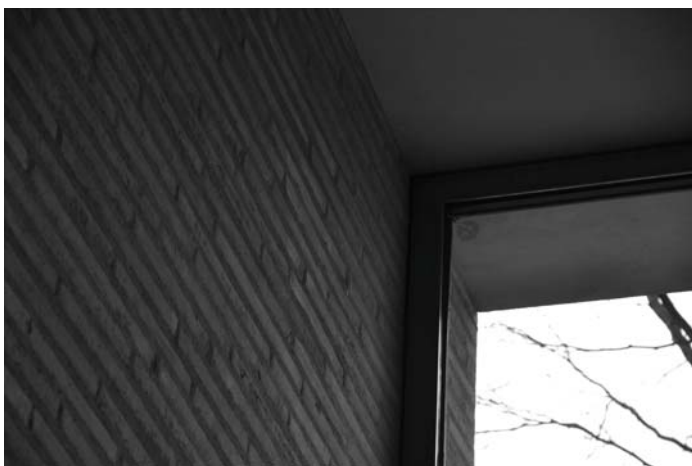
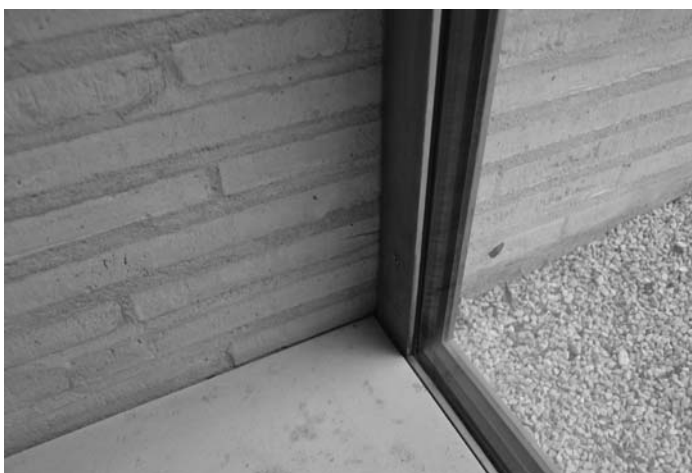
75| Zona de serviços



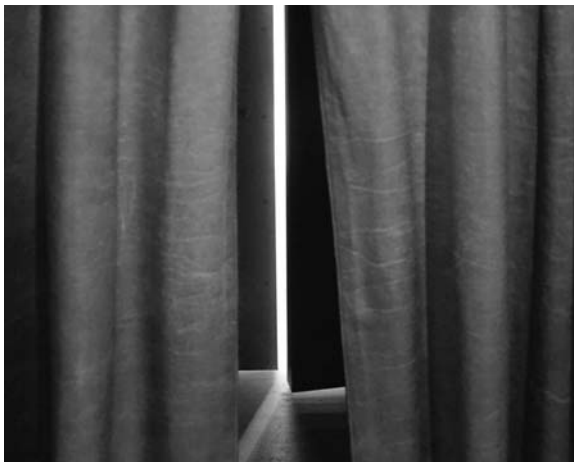
76| O elevador gigante



77| A janela do espaço central e sua relação com o exterior



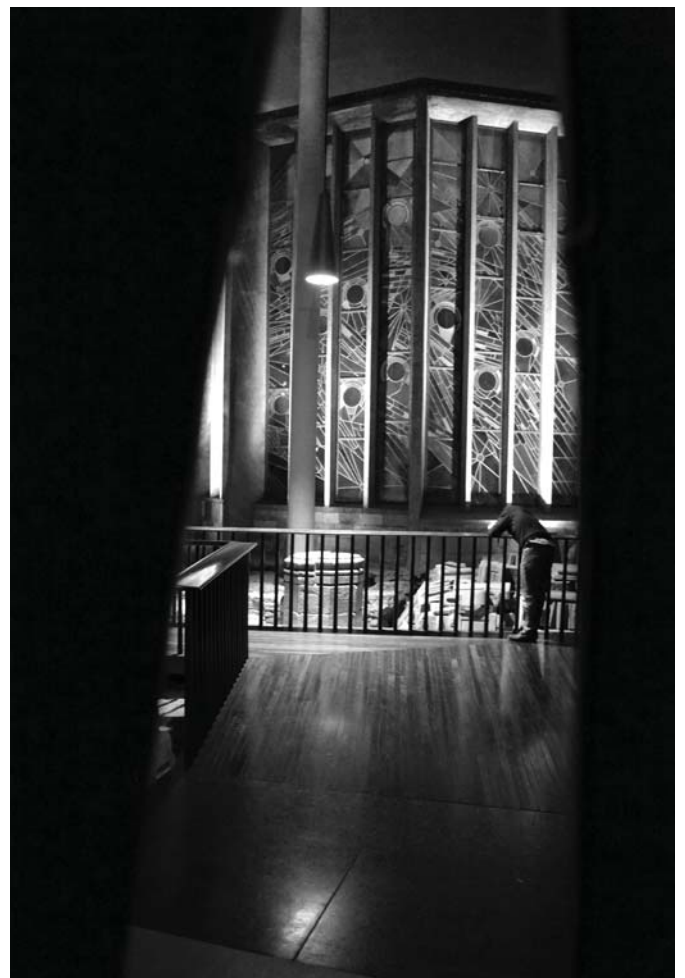
78,79 e 80| Pormenores da janela



81| Cortina



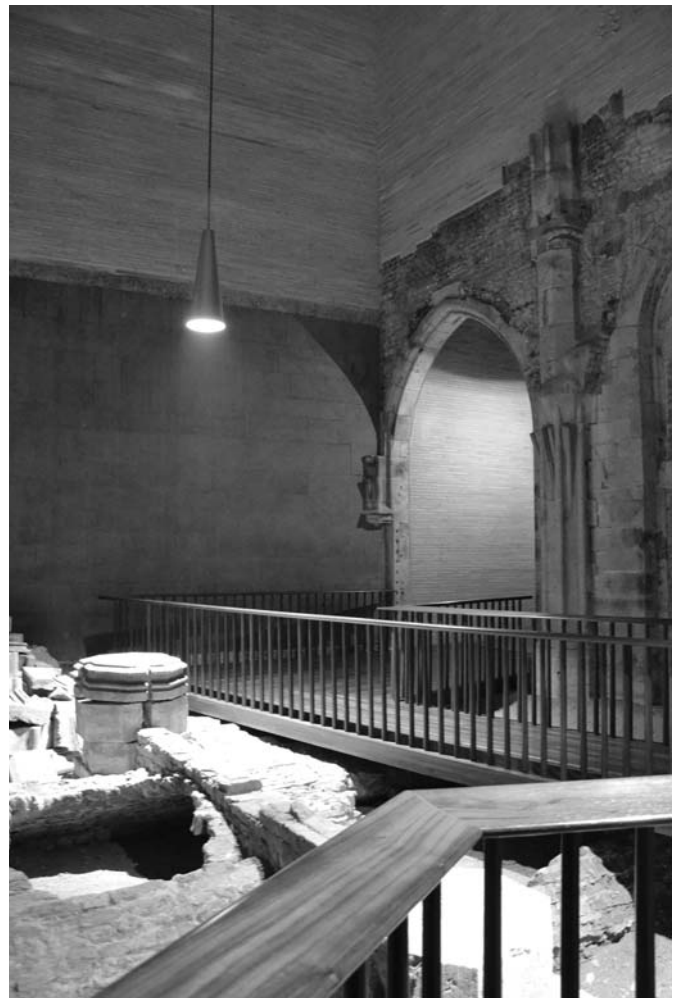
82| Comparação com as cortinas das Termas de Vals



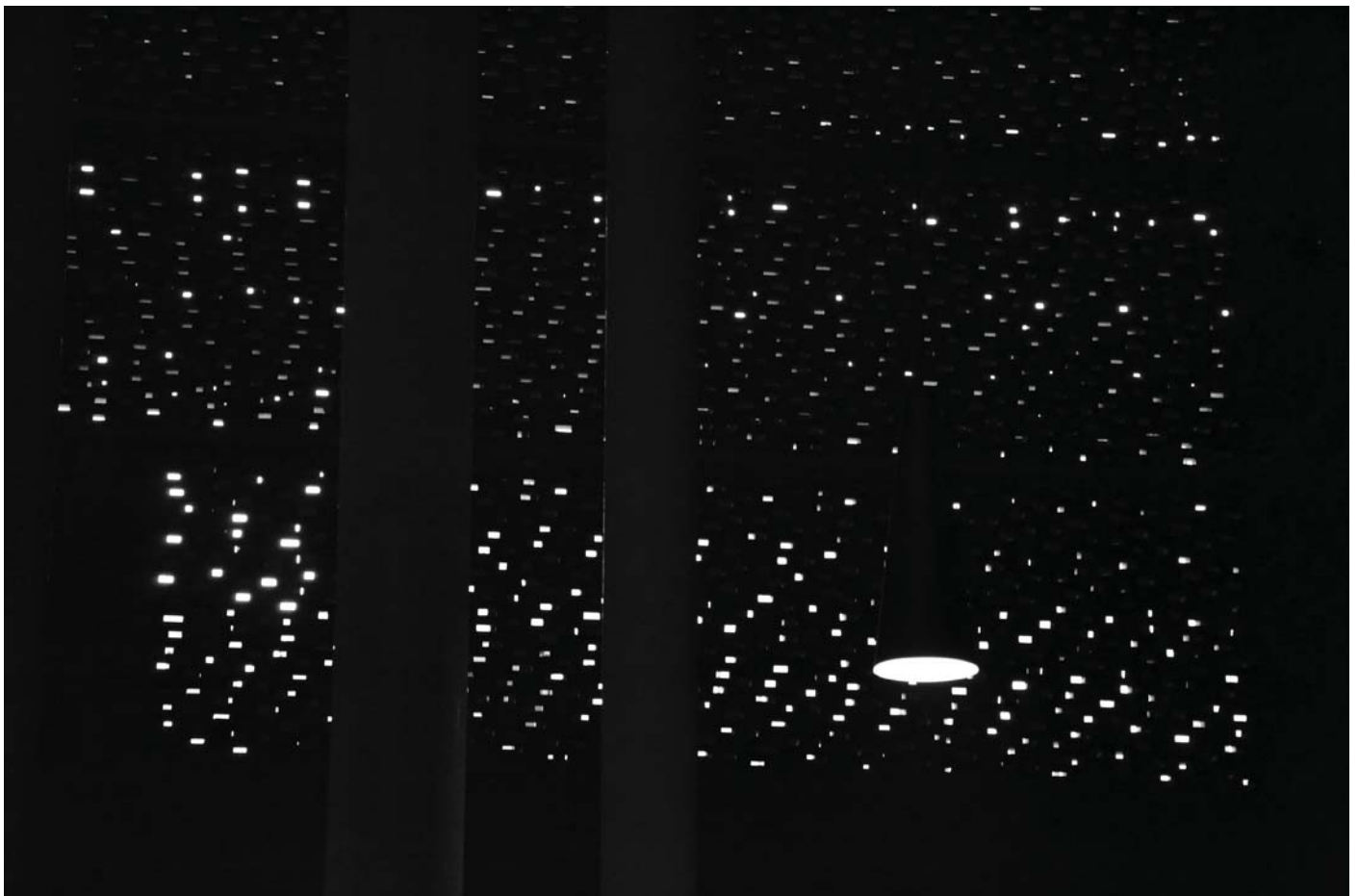
83| O momento depois de abrir a cortina



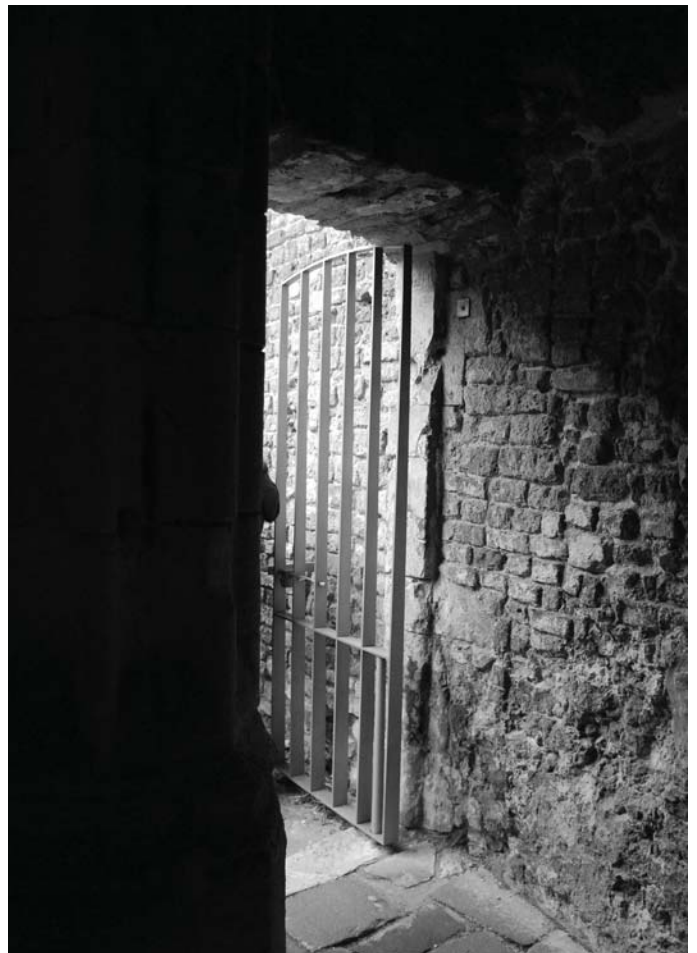
84| O espaço das ruínas



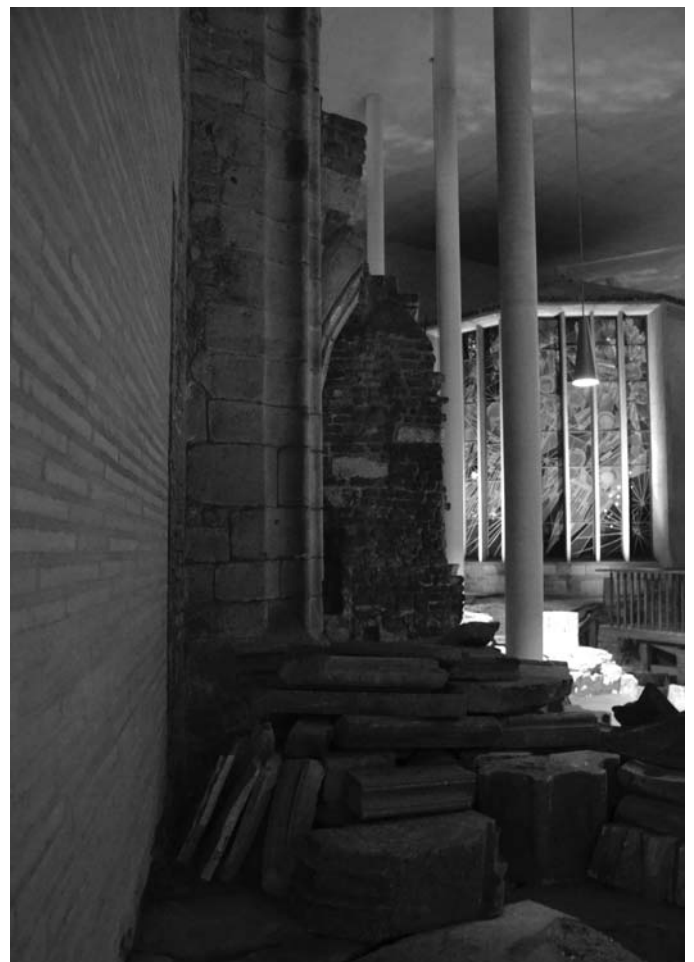
85, 86| Interior das Ruínas



87| A luz no interior



88 e 89| A ligação com o pátio exterior



90 e 91| A ligação com o novo e o velho



92| O pátio exterior em ruína com o acrescento de hoje.



103| O pátio exterior com a escultura de Richard Serra - The Drowned and the Saved (1992)



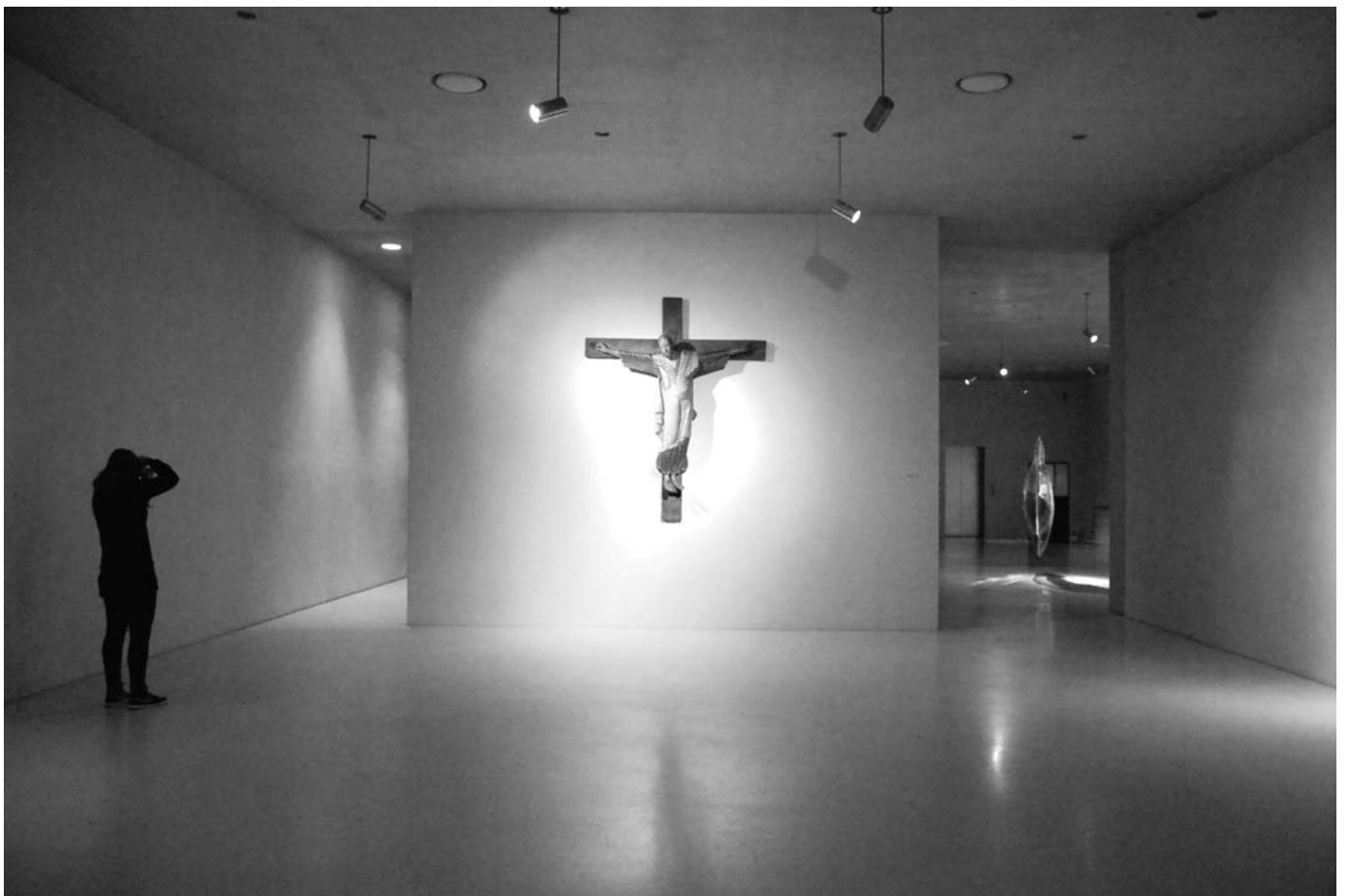
93,94,95 e 96| As escadas



97 e 98 | Espaço expositivo 1º piso



99 e 100 | Espaço expositivo 1º piso





101,102 e 103| A sala escura, o repseito pelas reliquias.









106,107 e 108| Sala de madeira





109, 110 e 111 | A sala de madeira





112| Ronchamp

RONCHAMP

Le Corbusier, França – Ronchamp, 1952

“The key is light. And light illuminates forms. And these forms take on an emotive power through the proportions, through the interplay of unexpected, stunning relationships. And also through the intellectual challenge of the reason for living: their authentic birth, their ability to last, structure astuteness, boldness, even brazenness, play-beings who are essential beings – the constituents of architecture.”¹⁴⁵

Quem não acredita na poética da arquitectura nunca esteve por estes lugares.

Não podia deixar de falar da Capela em Ronchamp de Le Corbusier, não fosse ela considerada o melhor exemplo desta arquitectura da emoção e da multi-sensorialidade.

Realizada no final da vida do arquitecto, um dos mestres do Movimento Moderno, também ele acaba por assumir o fim da era da máquina e a exaltação da emoção com a arquitectura. Mais uma vez faço as malas e desta vez vou até França.

É meio-dia por estes lados, faço a estrada de Strasbourg até Ronchamp. Não gosto muito de França, costumo dizer que em França há Paris. Talvez seja ignorância minha. Mas este caminho confirmou-me o sentimento. Pergunto-me pelo caminho como fica a capela no alto de um monte no meio desta fealdade toda. Talvez seja isso, a tua excepção evidenciada.

Estou à espera de te ver ao longe a qualquer momento. Cada curva que faço, tenho o coração na boca. O caminho é quase um ataque cardíaco. (Tenho esta coisa de falar directamente com os lugares, como se eles tivessem corpo e alma, e jeitos próprios e respirassem e tivessem boca para falar. Gosto de os ver como coisas vivas. Vejo-te ao longe, pensei que estarias destacada a coroar o monte. Estás entre árvores, demasiado altas, e as tuas torres e as tuas cores misturam-se no bosque.)

Subo devagar para perceber o que sinto em cada instante que a vou descobrindo. Estão 27º, bate-me uma brisa de verão no corpo, à sua volta correm três crianças na brincadeira, - é este o momento que mais guardo - esta é a vida que traz consigo. É um sítio sagrado onde as crianças correm e brincam com as suas curvas, espreitam pelas suas janelas e acham piada às cores. A nós,

¹⁴⁵ LE CORBUSIER-Textes et dessins pour Ronchamp, unnumbered pages, micronotebook, Forces vives, Éditions Forces Vives, Paris, 1965 in LE CORBUSIER- RONCHAMP- *Chapel of Light*,p.76



113| A curva da parede Sul

gente grande, falta-nos esta inocente percepção que as crianças ainda têm, de ver as coisas de uma forma simples e tão clara.

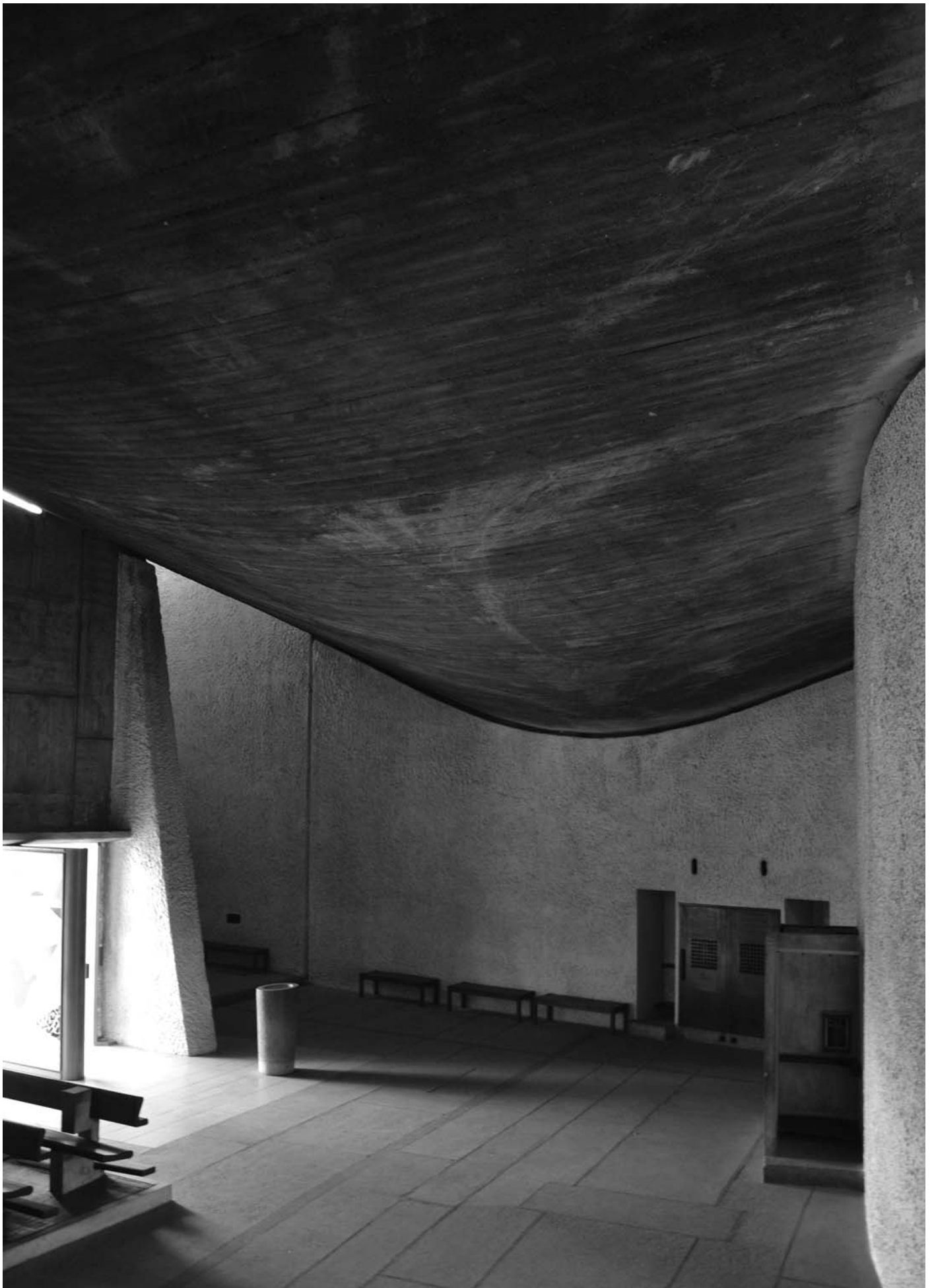
Fazer alguma coisa implica entendermos o lugar para onde a fazemos. Ronchamp tem sido sítio de peregrinação desde os tempos celtas. Os templos pagãos foram substituídos por capelas cristãs, honradas regularmente pelos peregrinos. O velho santuário foi destruído por um raio, e em 1924 foi substituído por um edifício neo-gótico, que foi bombardeado 20 anos depois. Tornou-se imperativo reconstruir e apagar a destruição, e por isso foram chamados artistas e arquitectos, porque a arte era uma alternativa à destruição. Eram precisos génios, obras geniais.

O lugar de Ronchamp é notável pela sua vastidão e a sua ligação com os quatro horizontes. Corbusier não foi indiferente a isto. *“On the hill I had carefully outlined the four horizons. For there are four: to the east the rounded hills of Alsace; to the south the final foothills leave a small valley; to the west, the Saône plain; to the north a small valley and a village... These outlines have been mislaid or lost; they trigger the acoustic response architecturally – visual acoustics in the field of forms.”*¹⁴⁶ A Oeste comanda o plano de Saône, a Este as montanhas de Vosges e a Norte e Sul dois pequenos vales. A capela dirige-se a estes quatro lados pelo fenómeno da forma, dá-lhe este sentido de coroa e de centro. É uma intimidade que une qualquer coisa.

Assim que chego percebo a ideia de deambulação. O exterior e interior incentivam a um caminhar, a perceber o que está ali e além. Fico muito tempo na curva da parede Sul. Fico ali na primeira torre e no encaixe da proa de betão na parede branca. As cores estão bem claras hoje. O azul limpo do céu, o verde da relva, o teu branco e o teu cinzento. A cena parece desenhada pictoricamente, parece-me que estou num quadro desenhado com intenção.

O meu corpo sente as curvas, são elas que me incluem que me emocionam. Há qualquer coisa de abraço que sinto, como se tudo fosse o canto poético de Bachelard -o canto da minha intimidade e devaneio. São linhas curvas e estreitas que criam formas côncavas e convexas que me incluem e dão à igreja o carácter de caverna. Sabemos bem a intimidade que uma caverna

¹⁴⁶ LE CORBUSIER- RONCHAMP- *Chapel of Light. Paris: p.29*



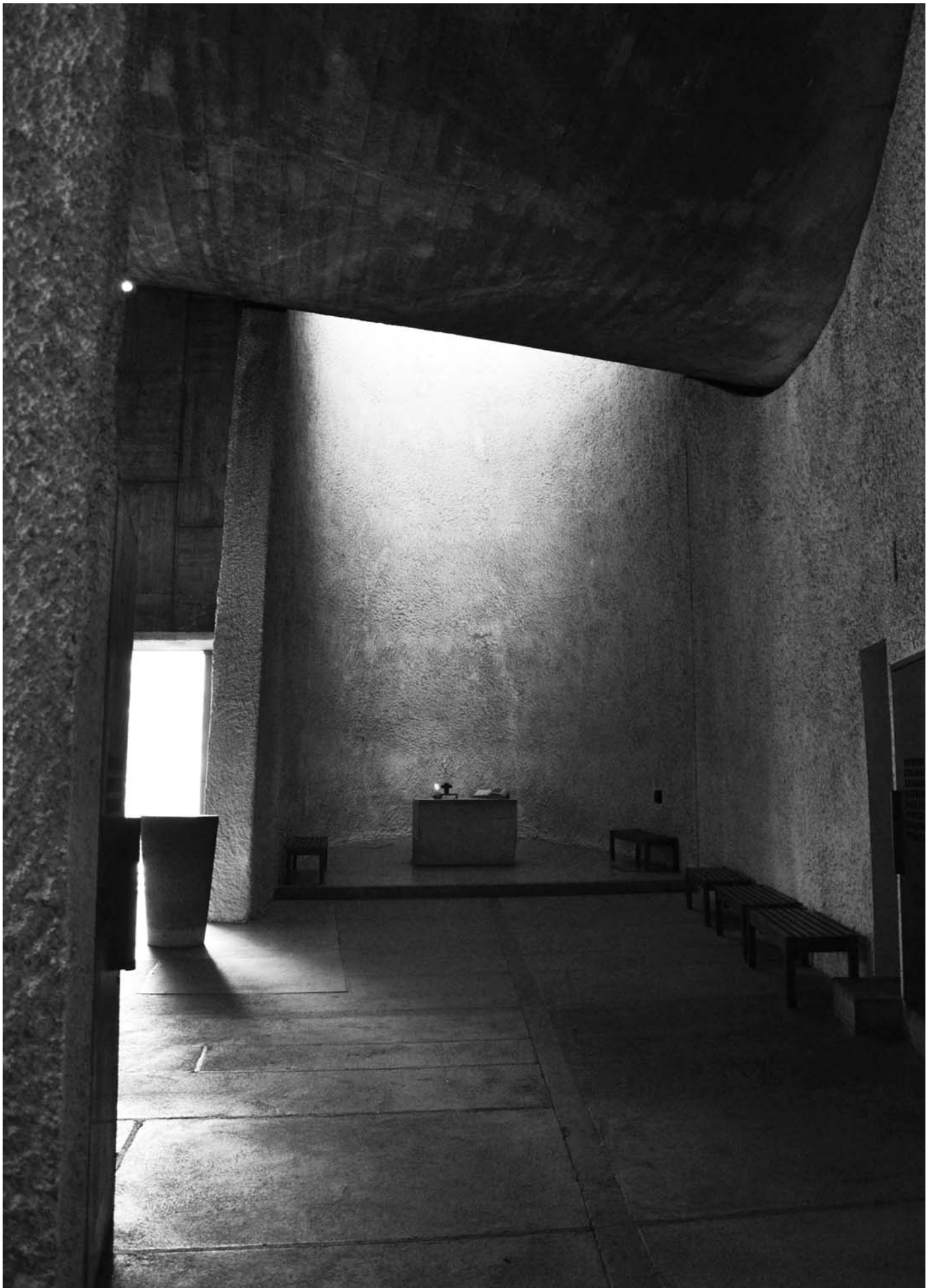
114 | Vista geral do interior

tem. Para o Homem o simbolismo da caverna é o primário da habitação, o útero da mãe, e por isso o corpo sente-se confortável e protegido aqui. A curva é sensual, sentimo-la fisicamente.

Cada passo é uma imagem nova que descubro, é uma sensação nova que sinto. Não consigo desenhar na minha cabeça *a priori* o que poderei ver a seguir. Tenho em mim a excitação da novidade e da surpresa. Sei das torres, desta proa de betão cinzento, das paredes tipo envelope que contém coisas dentro delas - capelas, confessionários, e orações nas janelas, mas não consigo adivinhar mais nada. Não que já não conhecesse este lugar de trás para a frente pelos livros e maquetas, mas não fazia ideia do que cada ponto me iria trazer à alma, ao corpo. Talvez a razão pela qual que não conseguia estar quieta, fixa num ponto era esta, Corbusier não tinha criado este lugar para isso. Esse momento de pausa não existe aqui, existe no movimento do visitante ou peregrino que percorre os altares todos do interior e exterior. Como se o momento de pausa fosse um caminho, um percurso de curvas e luz. A mim interessa-me falar nisto. No que senti enquanto corria estes lugares. *“Forms under light. Inside and out, above and below [...] Outside you approach, you see, you are interested, you stop, you appreciate, you walk around, you discover. A miscellany of shocks one after the other constantly batters your senses. And the die is cast. You walk, you circulate, you never stop moving or turning around. Observe with what tools man experiences architecture – thousands of successive perceptions creating His architectural sensation. His stroll, His moving around is what counts, the driving force behind the architectural happenings. The die is therefore not cast on a fixed point, one that is central, ideal, rotary and with circular vision all at the same time.”*¹⁴⁷

Conheço bem esta estrutura, imagino o seu esqueleto, sei-o de cor. Fiz a capela há uns anos atrás, em balsa que aqueci e curvei em gesso. Foi como fazer uma escultura, e é assim que prefiro imaginar que foi feita na vida real, por um gigante que a moldou. Aqui o betão parece quase pasta de moldar. Corbusier via o betão como uma pedra, e por isso como qualquer pedra deveria ser usada no seu aspecto mais natural e isso dá-lhe esse aspecto escultórico *“It does seem*

¹⁴⁷ Le Corbusier - *Textes et dessins pour Ronchamp*, 1965 in: BOUVIER, Yves; COUSIN, Christophe – *Ronchamp, chapel of light*. 2005, p.12



115| O altar da torre a Sul

possible to consider concrete as a composite stone worthy of being shown in its natural state.”¹⁴⁸

Gosto desta ideia, de ver a capela de todo os lados, e de todos me dizerem alguma coisa e me darem coisas diferentes.

A porta principal está a Sul em vez de Oeste, como seria de esperar. É uma porta metálica pivotante desenhada por ele. Para enfatizar o seu papel de porta principal esta tem primeiro que tudo uma pintura da autoria do arquitecto e há ainda uma interrupção entre a torre e parede das janelas. No topo está uma parede de betão com cofragem quadrangular.

Nos cantos estão as referidas torres, onde a luz escorrega e nos sentimos sagrados. Os altares estão desnivelados do piso de entrada impede-me de subir para lá. Espreito para perceber o vão que deixa esta luz escorregar. As capelas curvas andam pelas superfícies limite entre o exterior e interior. Os altares nas capelas são propositadamente deixados sem nada, a forma da pedra é de base rectangular, que se abre para a frente dando uma mesa maior que o pedestal.

O desenho da parede a Este que dá a volta na porta a Sul é delicado e acolhedor. As duas portas do edifício estão unidas por este trajecto desta parede que se enrola e desenrola. No eixo norte-sul a capela recebe luz Norte pela torre. A outra alinhada a Este-Oeste ilumina a estrutura com o pôr só sol pela torre a Oeste. Estes dois espaços são para serviços religiosos privados. A luz que vem dessas capelas é um contraponto ao espaço central. Uma terceira capela na extensão da sacristia no eixo Este-Oeste capta os raios do nascer do sol que toma o calor extra quando encontra as paredes vermelhas.

Vou directa ao púlpito, passo por essa torre vermelha, de imediato ponho a mão no corrimão de ferro e a outra mão seguro á parede texturada, e nesse instante há em mim um momento térmico incrível. Arrepio-me e subo. Lá em cima, perto da proa, sou navegador, e foco-me nas janelas à minha frente.

O altar passou-me ao lado, interessa-me mais a luz e as torres. Quase que diria que o altar é esta parede tipo envelope. As pessoa sentam-se e rezam com um olho para elas. Entrando pelo lado Norte, cega-nos a luz destes vãos. Esse é para mim o altar. A estrutura desta parede é feita de

¹⁴⁸ Le Corbusier, *Ronchamp*, Verlag Gerd Hatje, 1991 in: BOUVIER, Yves; COUSIN, Christophe – *Ronchamp, chapel of light*. 2005, p.50



116| A parede Sul e os bancos

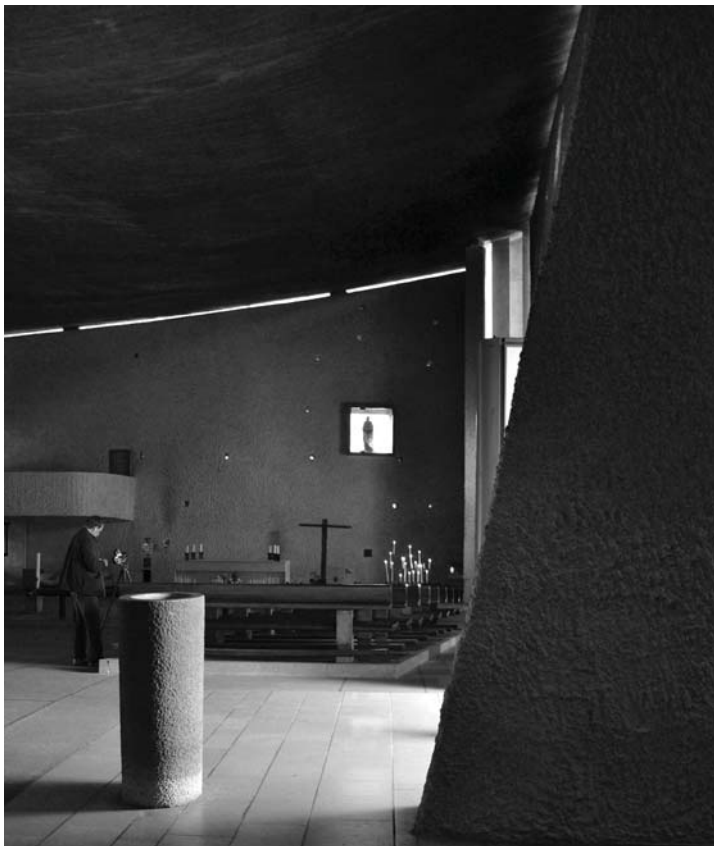
pilares triangulares e a sua forma resulta da intenção do arquitecto. Por fora, é um receptáculo para a luz que filtra e interioriza magicamente, como se passasse por uma máquina qualquer. Alimenta-se da realidade e da luz e lá dentro acontece alguma coisa de extraordinário que se reflecte nesta luz que entra. As orações para mim são isso. São o que alimenta esta máquina. Por isso digo que o altar é este. Este é o verdadeiro momento religioso de prece e oração e comunhão com Deus. Deus está nesta parede. Desde a entrada principal ela vira e torce-se antes de se endireitar. Pelo interior, a sua função é a de modelar o espaço vazio. Era isto que queria mais ver, perceber o que faz esta parede em mim.

O chão da capela respeita a inclinação do terreno. Os bancos estão numa plataforma elevada de betão indicando um outro espaço, um espaço de repouso e não de deambulação. Em frente, enche-se de estrelas a parede do coro que circundam a estátua da Virgem Maria.

Quase não há mobília, é quase tudo construção: o púlpito suspenso na parede norte, os bancos na plataforma de betão - “*Man’s destiny is to pray standing*”¹⁴⁹. Também aqui existe o que é muito constante: a tensão entre materiais. Os bancos em madeira contrastam com a estrutura de betão: brilho e mate, macio e rude. Estão paralelos no espaço com a parede Sul. Os confessionários estão no topo da igreja, um em projecção e outro dentro da parede. O de projecção tem um superfície de betão com uma cruz, as madeiras tem o mesmo trabalho que os bancos. A água-benta está entre as duas portas de entrada, é uma forma cónica de cima para baixo com base oval de pedra rude terminando numa superfície macia para a mão do crente.

As medidas da capela foram calculadas pelo *Modulor*, logo o corpo sente a escala correcta e a relação consigo mesmo. Os raios de luz que perfuram o espaço da cobertura e da parede dão uma sensação de leveza e desperta este conjunto de proporções. Corbusier criou o *Modulor* pela observação de trabalhos de arte e natureza. Defendeu no pós-guerra a necessidade da standardização e para isso era preciso chegar a uma escala humana para que o Homem se sentisse em casa, como já referi no capítulo anterior.

¹⁴⁹ DANIELÈ, Paul- *Ronchamp, lecture d’une architecture*, 1987 in: BOUVIER, Yves; COUSIN, Christophe – *Ronchamp, chapel of light*. 2005,



117 e 118| A parede Este interior



119 e 120| A parede Este exterior

Há duas coberturas, que se unem por meio de vigas e toda a estrutura se segura em pilares embutidos nas paredes. O efeito é o de uma asa de um avião. O modelo para esta cobertura foi o de uma carapaça de caranguejo. Esta peça de betão que cobre as paredes brancas funciona como uma espécie de concha que não é concha porque não tem interior. Serve de cobertura interior e de criação de lugares exteriores. O lugar da cobertura e o seu poisar é diferente de ponto para ponto, no altar e a Sul paira sobre as paredes, como se levitasse

Acredito que não existe um só lugar aqui, existem uns quantos. O altar no espaço central é nas janelas profundas e coloridas, como se cada uma fosse um *mantra*. Gosto de o altar vermelho pelas três sensações que me deu ao mesmo tempo, mas guardo bem a sensação de contornar até chegar ao outro altar. Contornar a esquina redonda, como se o canto da intimidade se abrisse e fosse um mundo, qual porta secreta. Parece-me clara a influência dos planos e cores primárias de Mondrian. A cor importa, a fachada norte, com a sua porta verde e sua porta vermelha são prova disso assim como a pintura da porta e o colorido dos vidros.

A mim parece-me que as sensações são provocadas por conflitos. É preciso criar tensões. Aqui a tensão entre a forma orgânica e as formas geométricas é clara. Eu sinto-a bem no corpo. Esta arquitectura é da plasticidade, não é da técnica nem da lógica. Não tem colunas nem elementos clássicos. Esta é uma arquitectura que comove.

Há uma preocupação visível no uso de objectos simbólicos, objectos que apelem a uma memória, a uma história cristã. A cruz principal, a que Corbusier chama de “testemunho do drama Cristão”, calculado pelo *Modulor*, a Virgem Maria no nicho que se vê de fora e do exterior, (participa em ambas as liturgias) a mesa de ferro de comunhão com linhas suaves e macias separa o lugar do público do reservado aos padres, a sua curva côncava ecoa a parede convexa no fim do coro e um enorme candelabro para as velas. A cruz no exterior e interior, a cruz no chão, a cruz de crucificação no plano médio e a presença da Virgem Maria na parede. Vemos todos os protagonistas e cada um tem o seu lugar. A arquitectura ordena e constrói hierarquias, instintivamente sentimos isto, faz sentido, não nos sentimos atacados nem pomos em causa o lugar das coisas e o seu valor.



121| As três torres e a gárgula de betão.

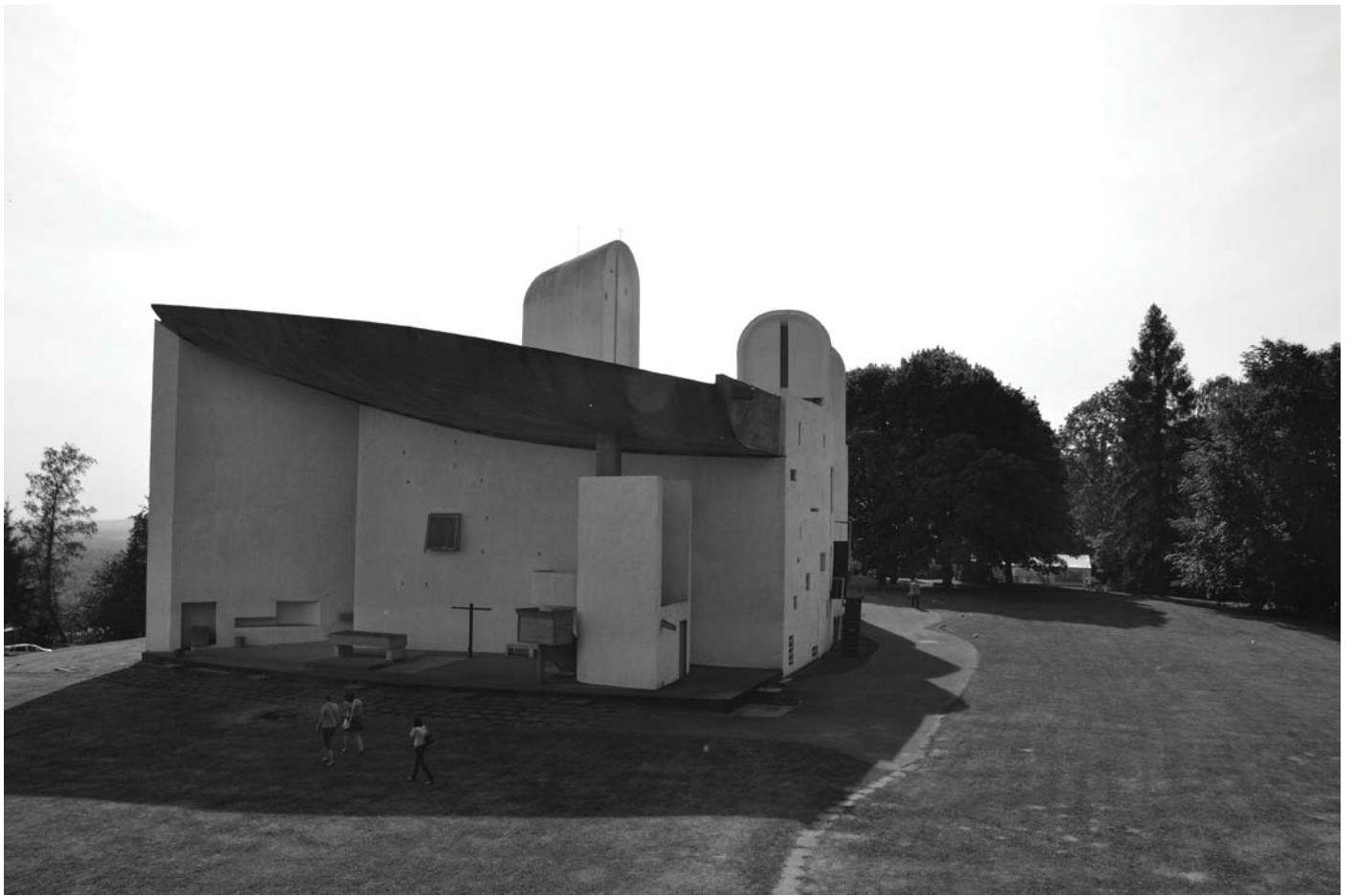
Aos poucos dou mais atenção ao altar interior, depois de admirar do alto o exterior, percebo que o momento do lado de lá e de cá da parede Este é uma repetição. Usam os mesmos elementos e têm a mesma função. A parede comum tem as estrelas e a Virgem Maria, à frente, repete-se a mesa e a cruz. São estes artifícios, estes jogos espaciais que dão intensidade a um edifício e mantém o seu visitante atento e interessado. Aos poucos, vai-se conhecendo o lugar mais e melhor e não se deixa de surpreender.

A necessidade de evacuar a água da cobertura é outro pormenor curioso e inteligente. Corbusier modelou a gárgula de modo a que a água caísse rapidamente e para longe da parede, para a estrutura escultórica de betão à frente da parede. A sua localização está na fachada Oeste, onde a cobertura é menos densa e mais inclinada, está no ponto de tensão entre as duas torres das capelas Norte e Sul.

Aqui prova-se que é preciso entender os materiais, saber usá-los e forçar-lhe o líricíssimo. O betão bruto derramado em tábuas de cofragem, a pedra, a madeira, o ferro, o vidro, o bronze não são poéticos por si mesmos, é preciso trabalhá-los para isso. Eles criam texturas que por sua vez permitem criar acontecimentos de luz, aqui a luz dança. Estes grãos com o reflexo da luz criam pontos azuis. Os grãos da textura. É pele. Os poros da pele.

Segue-se o princípio da luz reflectida. As três torres têm vãos de altura idêntica. A superfície plana delas, deixa entrar a luz por um largo e horizontal vidro encimado por uma abertura vertical estreita. A luz penetrante é quebrada por palas de betão postas obliquamente, em filas espaçadas. Os raios luminosos, deflectidos por estes quebra-luzes, invadem o topo da torre e espalham uma suave e filtrada luz sobre os altares. O mesmo acontece na porta secundária. É a direcção das aberturas que controla a modelação da luz. O arquitecto usa a luz Norte – passiva, neutra para cair na área Sul enquanto a Oeste prefere a luz do pôr-do-sol, aquece o lado mais escuro com os últimos raios de sol. A Este, a luz brilhante da manhã é absorvida pela parede vermelha da capela Norte, que parece incendiar o interior.

Os vidros incolores ou tijolo de vidro colorido, nos encaixes da parede Sul de diferentes profundidades dão a intensa atmosfera ao lugar. A luz do sol inunda a capela por estes vidros brancos, mas também criam relação exterior. A natureza à volta é a dos crentes, dos peregrinos,



122 | Vista geral

da fé. Árvores, nuvens, céu, sol, pássaros são os motivos do trabalho de vidro. Às vezes pintou os vidros com óxidos minerais como esmalte de vidro, em que ele apagava, arranhava, e brincava com a tinta. Mas principalmente ele escreveu, com um pincel preto, frases de orações peregrinas à Virgem Maria.

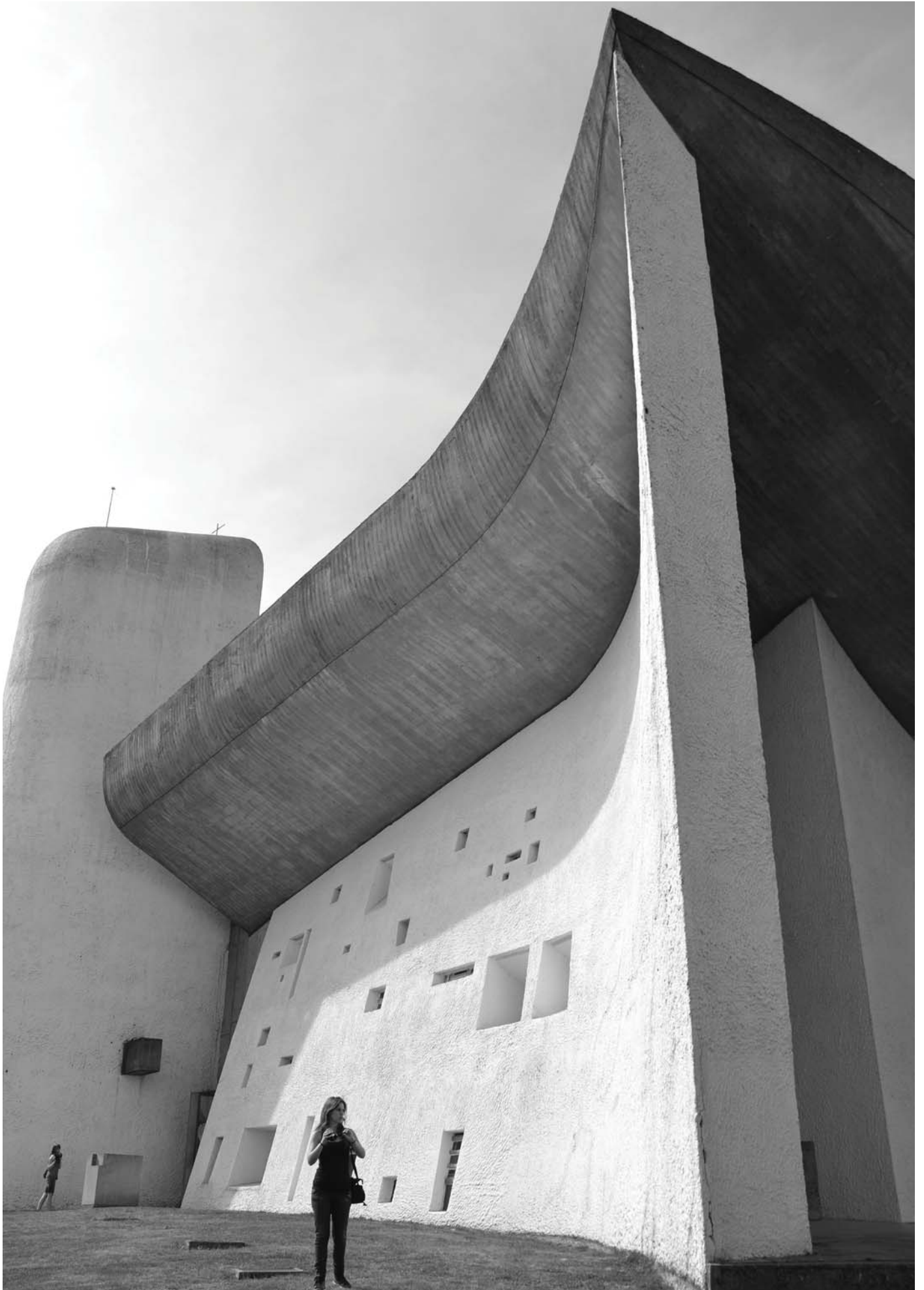
Tudo é coerente. O fenómeno poético é libertado entre as associações, tudo se baseia na impecável combinação matemática. O Modulor está em todo o lado. Por dentro e por fora há o branco, é tudo livre sem restrições a não ser a exigência de um ritual religioso. *“La iglesia de Le Corbusier en Ronchamp expresa esta tendencia. Le Corbusier, sin embargo, resuelve el problema sobre una base puramente psicológica, queriendo crear la “atmosfera” adecuada para la oración. No simboliza los objetos culturales (religiosos) representados por la iglesia.”*¹⁵⁰

É uma intimidade conquistada. No interior, uma sensação de caverna, sozinha comigo mesma, no exterior é a multidão, 10.000 peregrinos juntam-se numa capela ao ar-livre. Quem a visita perde pouco tempo dentro dela. Espantam-se com o meu fascínio e perguntam-me se sou arquitecta. Há uma construção de pedra à frente em escadaria. Quem a visita senta-se ali e vê-a do alto. Imagino os peregrinos neste altar exterior. Imagino este lugar cheio de gente. É um sonho construído. São estas formas, estas curvas.

A capela de Nôtre Dame marca um novo período para Corbusier, a partir dos anos 30 já se sentia um desenvolvimento mais escultórico. É uma arquitectura e um outro género. Discute-se o coroamento e um monte. Por mais que se possa não achar bonito existe qualquer coisa e misterioso para todos. Foi um momento de viragem da arquitectura, é impossível ignorá-la. A questão põe-se em como é que o arquitecto chegou a esta nova linguagem. Não será este o produto desejado do Modernismo? A sua suposta evolução?

Os primeiros desenhos para este edifício foram baseados no seu caderno de esquiços de há uns anos, o seu caderno de viagem em que ele anotava coisas que lhe tocava e que guardava para mais tarde usar. As torres são produto disso, inspiradas nas formas dos respiradouros dos navios e no que viu na Villa Adriana, Corbusier pensou como seria a luz a descer por ali. Usou

¹⁵⁰ NORBERG-SCHULZ, Christian-*Intenciones en arquitectura*.1967.p.163



123| Vista geral

estas formas de uma forma literal, e isso é que dá também o fascínio à obra, parece básico, deixamos quase envergonhados como uma coisa tão próxima, tão simples pode ser usada e uma forma tão incrível. É a mudança de contexto que o torna impressionante.

Com a sua forma, a capela dá as boas vindas com uma exaltação poética. É uma capela orgulhosa do seu lugar e do seu caminho. Corbusier entendeu bem o sítio e enalteceu-o. As formas côncavas respondem aos montes, as convexas à planície. A cabeça do arquitecto é feita de memórias que vivemos. Corbusier e as suas viagens ao Oriente e a construção em França levaram-no a Ronchamp. Aqui a forma crua e nua faz sentido, a comunicação é feita por ela. A tensão é criada pelo contraste entre esta forma natural e expressiva vs. as formas geométricas e ortogonais dos púlpitos, confessionários, altares, janelas, bancos; e o ritmo é criado pelas curvas, pelas torres e pelos vãos. Concluindo, há um extremo cuidado e rigor com todos os elementos que fazem esta obra e por isso é congruente e harmónico, e o ser humano sente isto e comove-se.

É uma capela peregrina. Recebe pessoas que se sacrificaram para lá chegar. Ela tem de ser o pote de ouro no fim do arco-íris. O objectivo cumprido.



124 | A chegada a Ronchamp



125 | A criança que brinca à volta da igreja.



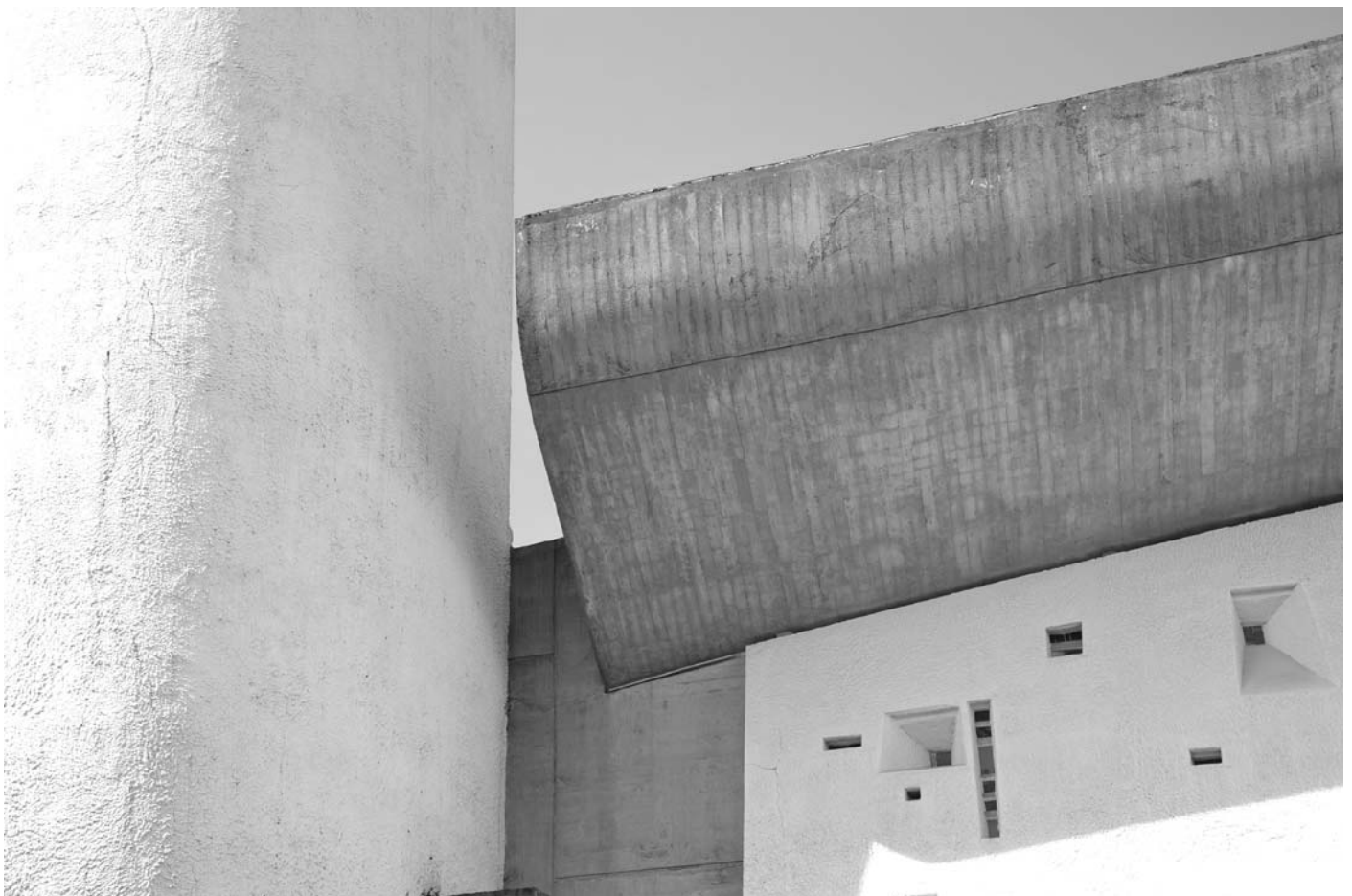
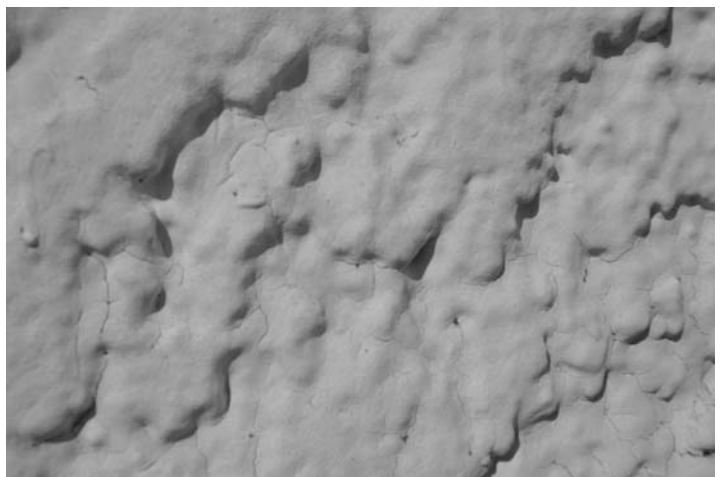
126| Vista Oeste



127| Vista Norte



128| Vista Este



129,130,131 e 132 | Pormenores do lado Sul





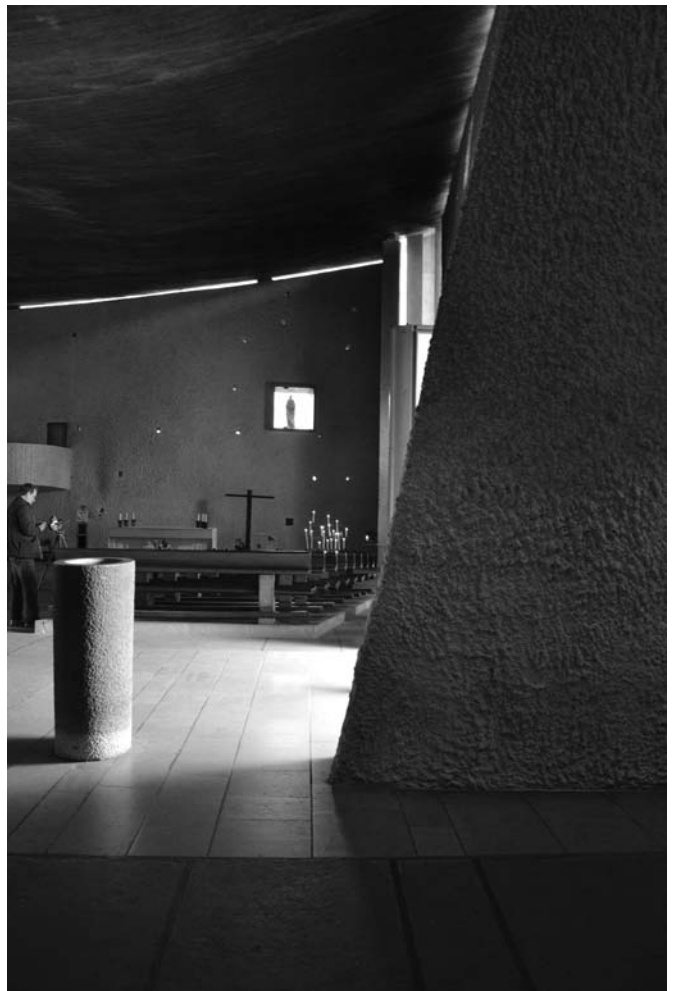
137,138, 139 e 140 | O altar exterior, Oeste







149| Parede Oeste interior



150| Vista para o altar



151| vista para a porta a Norte.



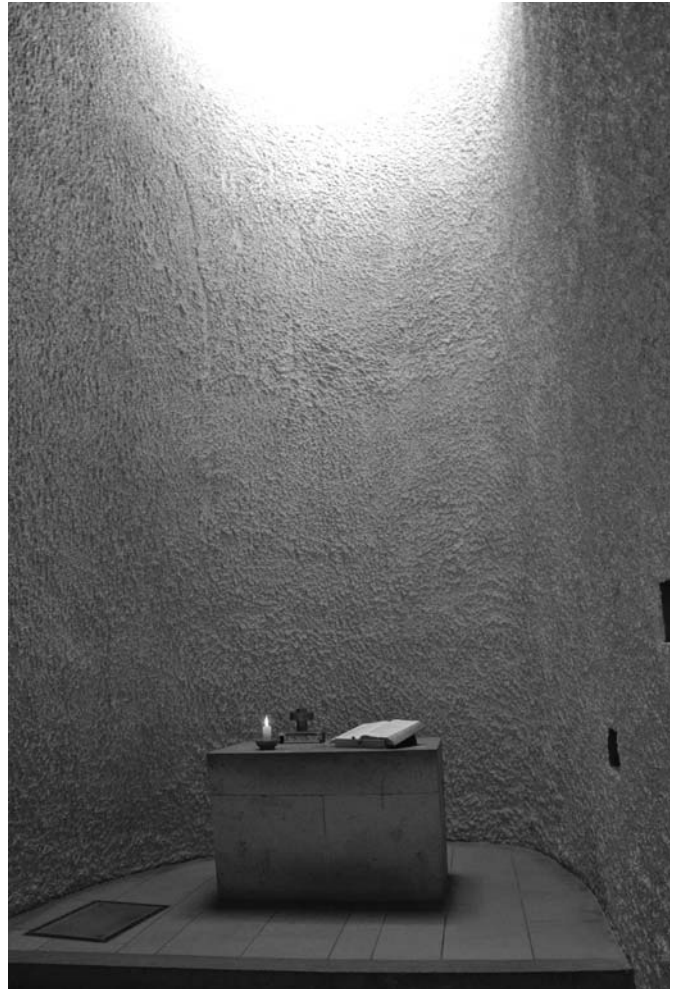
152| Vista para os confessionários



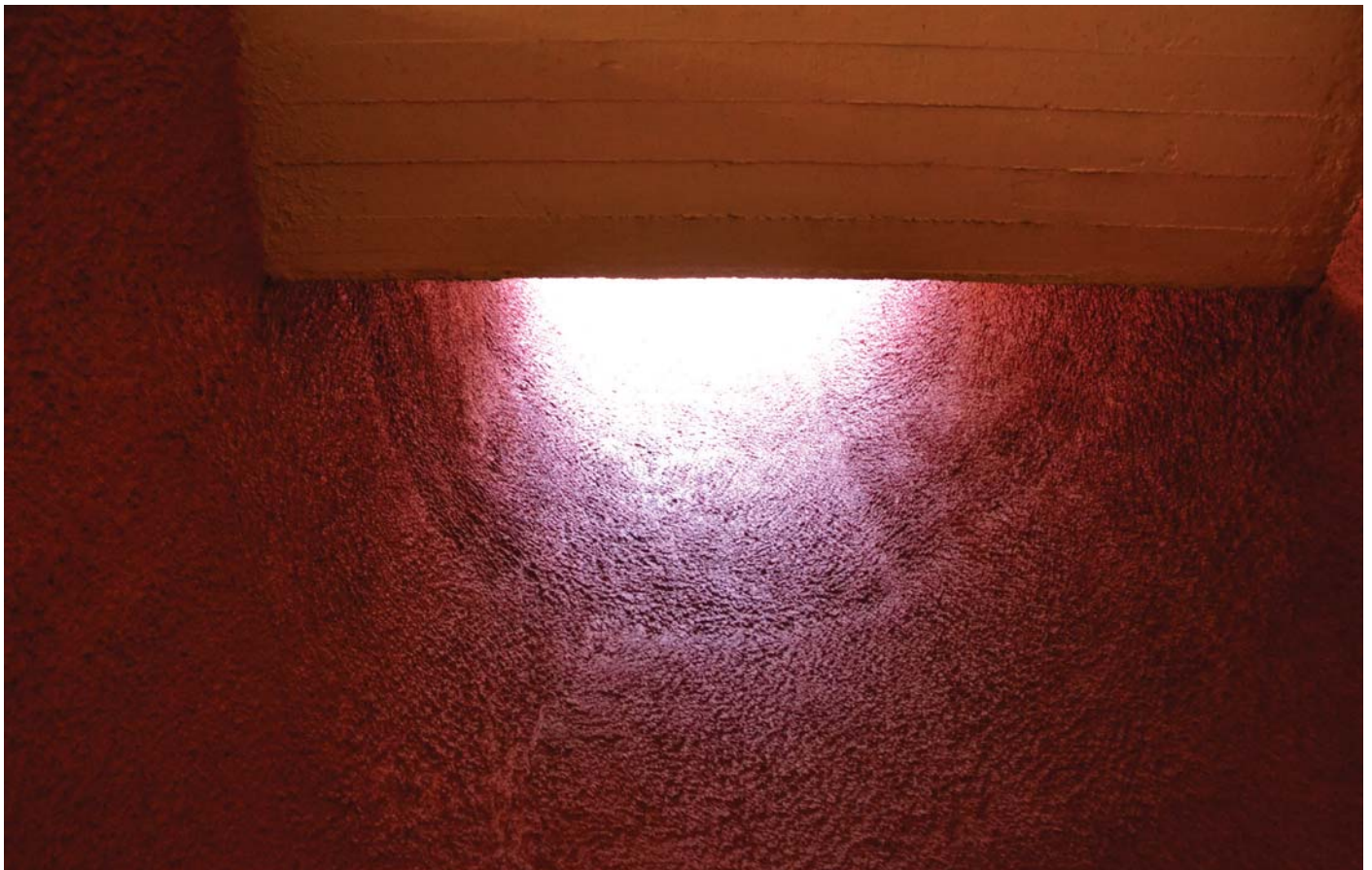
153|A cobertura de betão.



154| Altar Sul



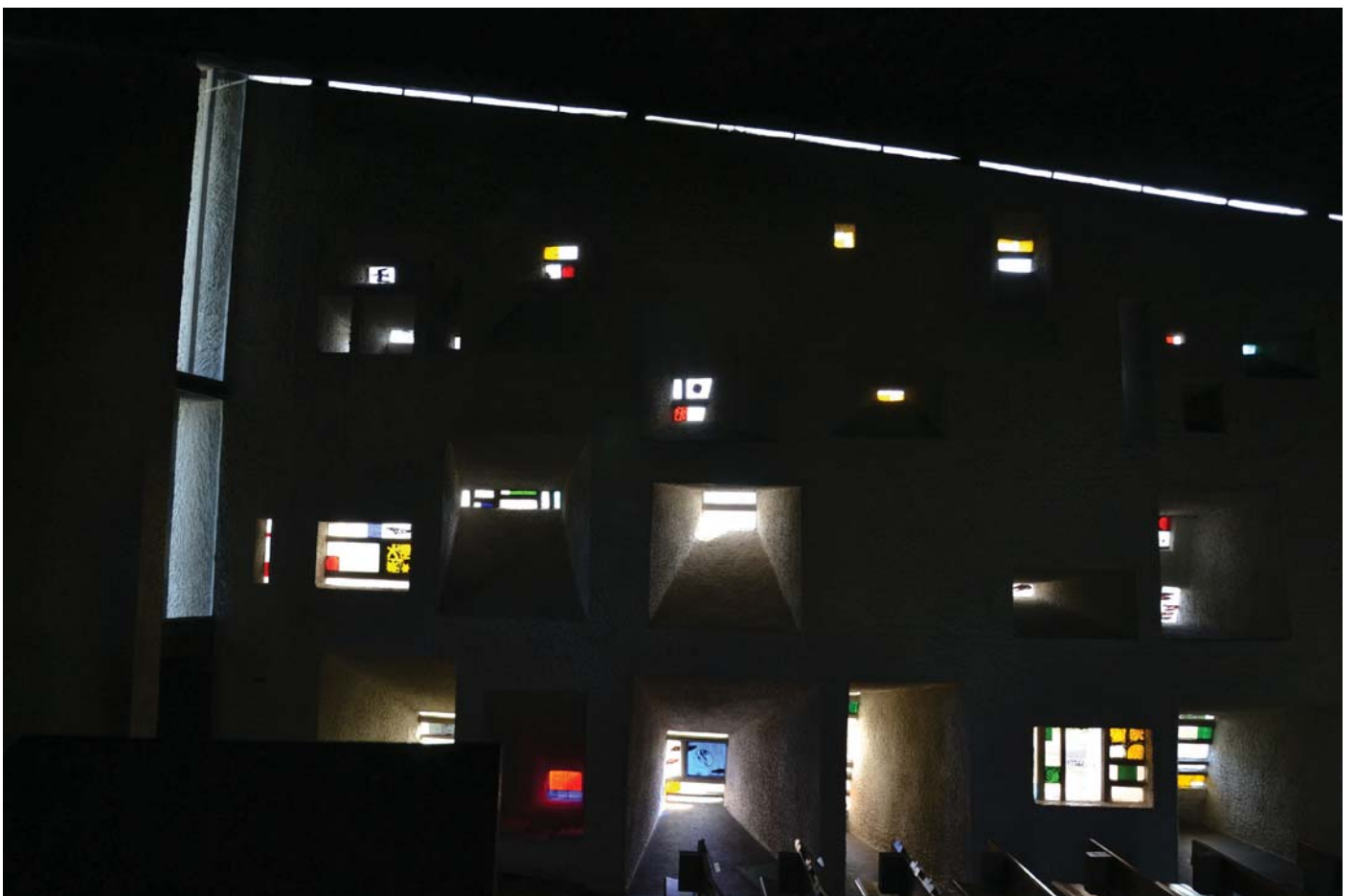
155| Altar Norte



156| Altar Norte, Vermelho



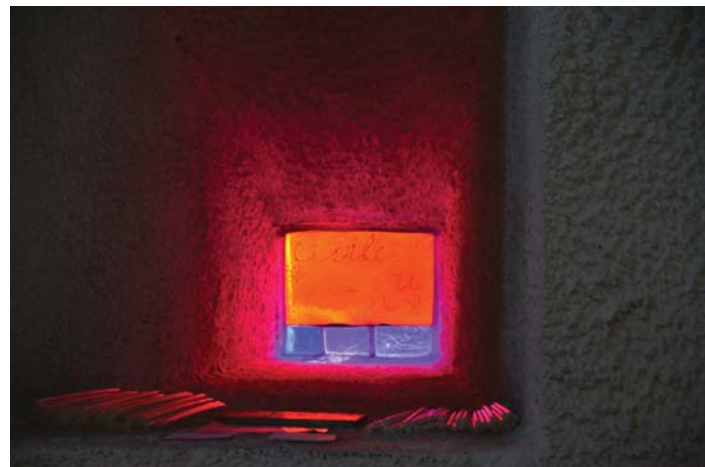
157| Alçado Sul interior



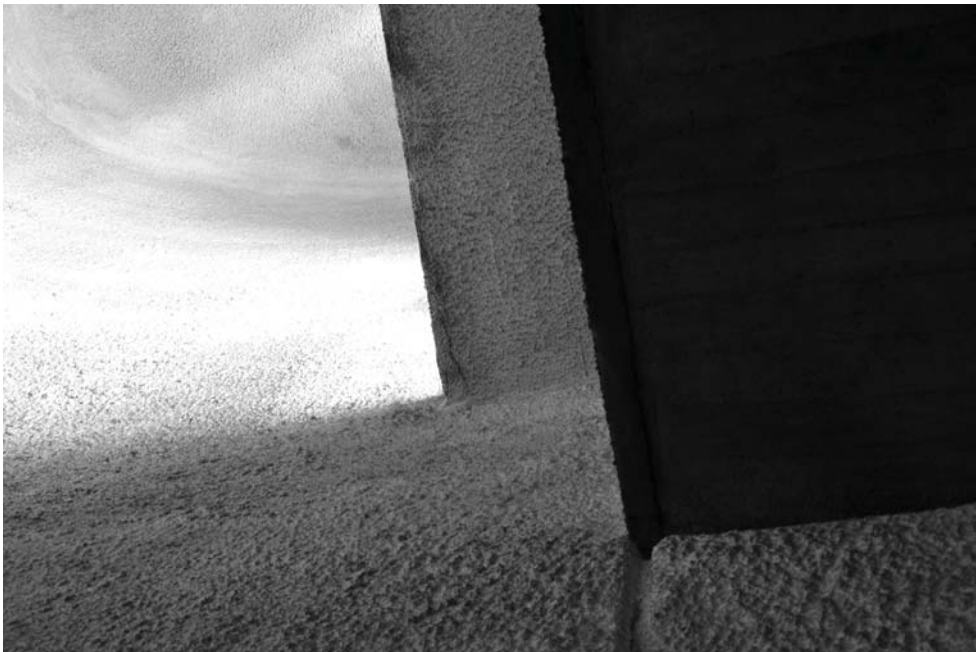
158| Alçado Sul







172,173,174 e 175| Pormenor das janelas a Sul



176,177 e 178| Pormenores da luz da torre sul

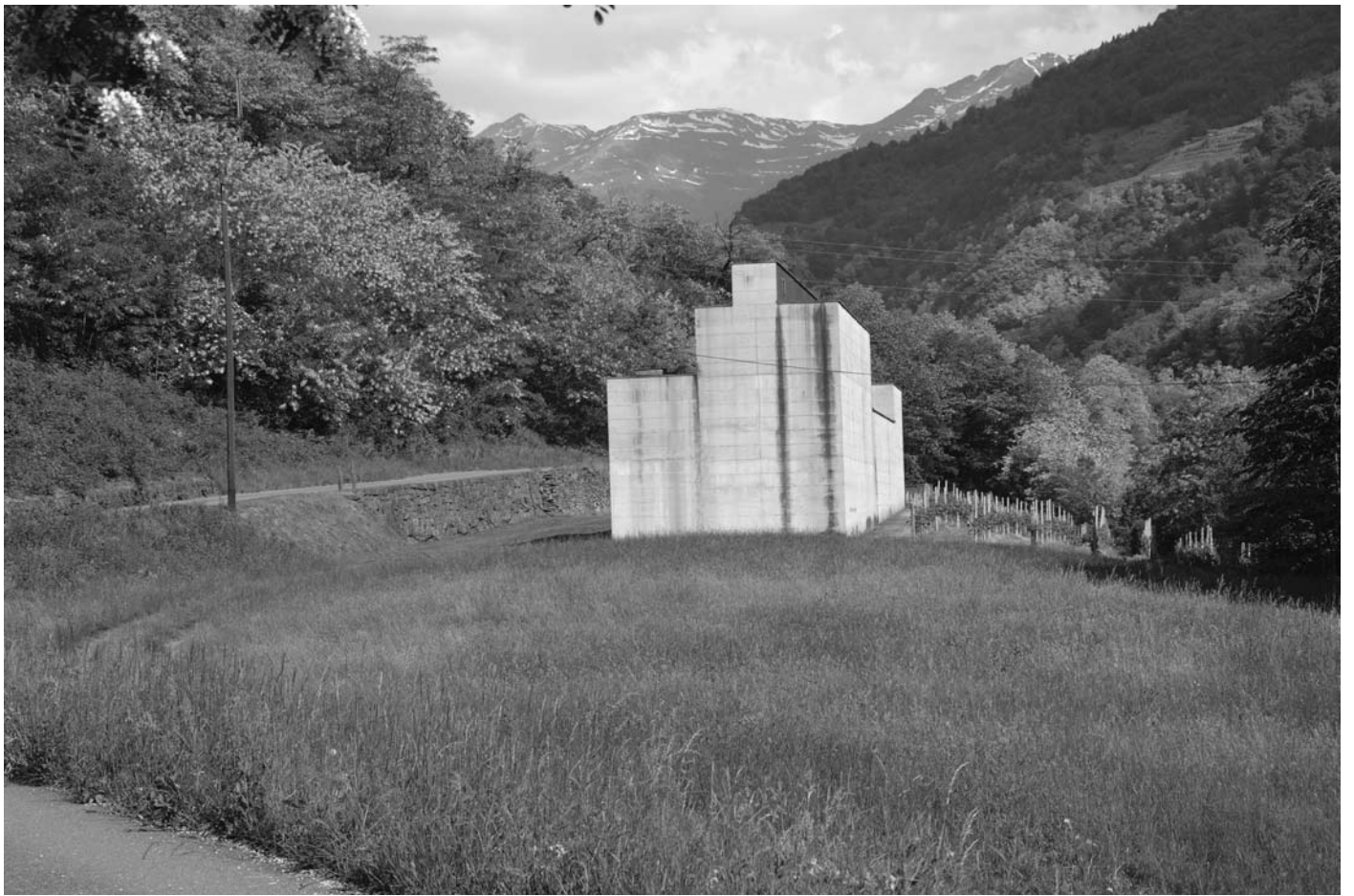




182, 183 e 184 | Pormenos tecto e paredes



185| Vista Geral



186| La Congiunta, a chegada

LA CONGIUNTA

Peter Märkli, Suíça-Ticino, 1992

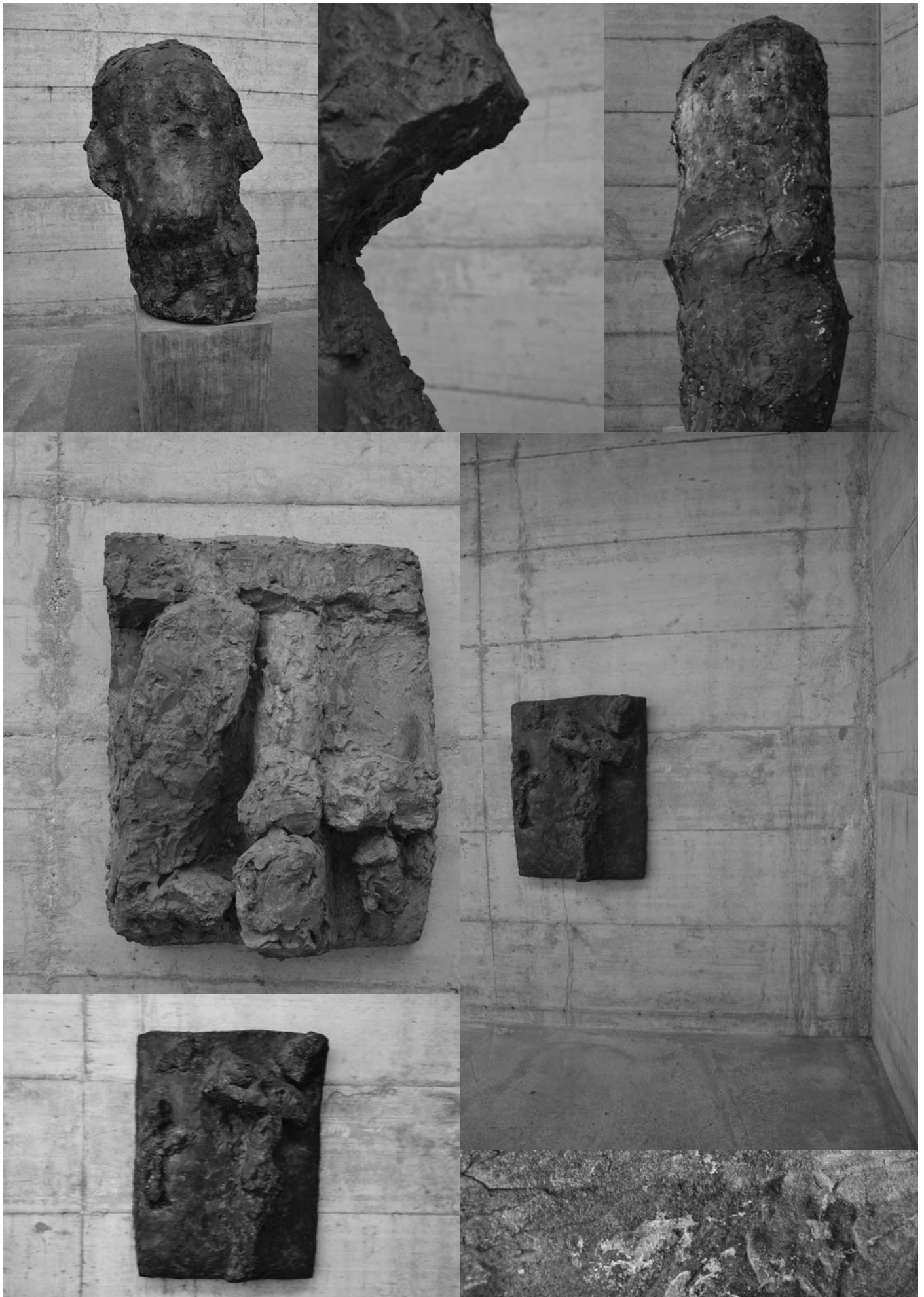
É domingo de manhã. Atravessei a Suíça toda numa diagonal para aqui estar. A Suíça tem esta coisa que me faz querer atravessá-la. Gosto do que acontece por aqui, de como não se deixam vender por *outdoors* e obsessões comerciais, de como a mais pequena e remota aldeia está cuidada e não tem medo de manter a sua ruralidade. A Suíça é uma brisa de ar fresco.

La Congiunta fica numa aldeia a 80km de Milão, fala-se italiano por aqui. Em duas horas, ouvi alemão, francês e italiano. O mundo é do tamanho de uma ervilha.

Mais uma vez procurei que o Museu me aparecesse de repente à frente, não ao longe mas perto de mim por trás de uma das casas da aldeia. Tenho esta mania de achar que as coisas me aparecem assim. Para entrar no Museu é preciso ir ao café no centro da aldeia buscar a chave. Tudo isto me parecia muito complicado, imaginava que teria alguém a ir comigo e a fazer-me uma certa pressão para que me despachasse. Estava pronta para ter que ser rápida e eficaz na absorção do edifício. Entro no café e do outro lado do balcão ouço uma voz alta a sorrir e a olhar para mim: *“La Congiunta? E ‘per il museo? Registrati qui per favore e qui è la chiave.”* Assino o meu nome e pego na chave como quem foi ao café buscar a chave de casa da avó, como se tivesse feito parte dali e aquela fosse a minha aldeia. Há em mim uma excitação incrível de tê-la na minha, como se fosse dona da Congiunta naquele instante. No fim da aldeia encontramos a planície onde ele está construído. Deixamos o carro longe porque até lá só há um caminho de terra.

É uma igreja românica digo eu, estilizada mas é. Contorna-a e vou directa à porta. Pergunto-me o porquê deste contornar, porque é que a entrada não está de frente para quem chega. Sempre gostei de contornar os edifícios, sentir a surpresa do que se esconde em cada lado, talvez o arquitecto tivesse essa mesma intenção. A entrada está praticamente em cima de uma vinha, para ver o edifício todo frontalmente tenho que entrar nela e invadir a plantação.

Ponho a chave na fechadura de uma porta metálica, finíssima e macia, faz-me lembrar aqueles pedaços de alumínio que se põem à frente de casas abandonadas sem portas. Abro – a,



para entrar tenho que subir um degrau perdido na fachada. A entrada é estreita e alta. Mas lá dentro já vejo o espaço. A perspectiva não engana.

É uma galeria para o artista Hans Josephsohn¹⁵¹ construído em 1992 na vila de Giornico. Só na suíça poderia existir um museu assim perdido numa aldeia. Monumento e templo ao mesmo tempo, senti eu. “*Algunos edificios son contruidos para las personas*”, disse Märkli numa entrevista, “*éste está construido para las esculturas. Sólo hay hormigón, sin electricidad, sin aislación, sólo espacio*”.¹⁵² “*What arose was not a total works of art, but rather a work that reflects on the ways in which sculpture and architecture might define each other without glossing over the divide that, since the Renaissance, has separated the two spheres. And this is the significance of the project. La Congiunta is a radical architectural meditation, an assertion that, at best, two sovereign works can encounter each other and achieve a correspondence based on a related stance*”.¹⁵³

Peter Märkli é um arquiteto suíço que vive e ensina em Zurique. Defende a Proporção a todo o custo e que é através dos princípios do Classicismo que se chega a novos programas, a novas arquiteturas.”*For me the proportion of a building and its part are crucial. Through my studies of various rules of proportion –the Golden Section, the Triangulum, the Modulor and so on– I have developed my own system of proportion. This cannot by itself guarantee a good building, but it is a vital tool*”.¹⁵⁴ O arquiteto formou um diálogo entre arquitetura e arte incrível, sem se saber bem onde começa um e acaba o outro. A sua obsessão pela proporção e pela secção dourada, a distribuição da luz, o tratamento da superfície limite do betão, tudo isto contribuiu para tornar La Congiunta num lugar multi-sensorial.

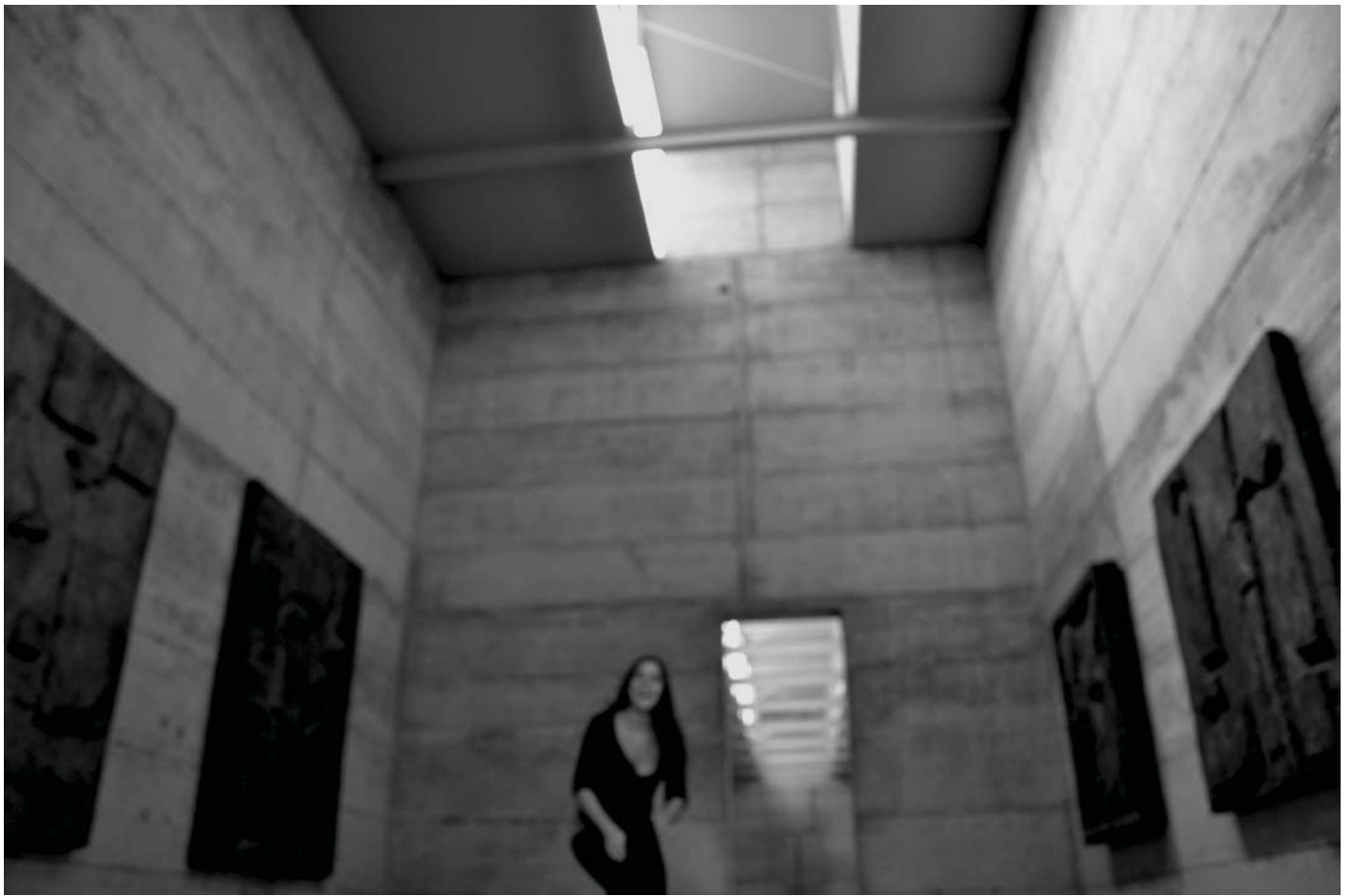
O artista Josephsohn tornou-se num mentor influenciando os projectos de Märkli. Ambos têm uma ligação forte com a cultura italiana, o classicismo grego e a arte românica, ambos se preocupam com a ligação entre arte e arquitetura. Josephsohn cultivou uma

¹⁵¹ Hans Josephsohn, 1920, escultor suíço. As suas esculturas concentram-se na figura humana como um volume no espaço. Usa como material, o gesso e o bronze e o seu trabalho tem um sentimento de pré-história.

¹⁵² BESOMI, Andrés - *Dos arquitectos, una tradición: Sigurd Lewerentz y Peter Märkli*, Julho 2009.

¹⁵³ MÄRKLI, Peter ; MEILL, Marcel - “Conversation”, in Mohsen Mostafavi, *Approximations: the architecture of Peter Märkli*, The MIT Press, 2002, p. 111. In: BESOMI, Andrés - *Dos arquitectos, una tradición: Sigurd Lewerentz y Peter Märkli*, Julho 2009.

¹⁵⁴ MÄRKLI, Peter ; MEILL, Marcel - “Conversation”, in Mohsen Mostafavi, *Approximations: the architecture of Peter Märkli*, The MIT Press, 2002, p. 50. In: BESOMI, Andrés - *Dos arquitectos, una tradición: Sigurd Lewerentz y Peter Märkli*, Julho 2009.



188| Atrium

independência artística que o permitiu explorar formas tradicionais de escultura. Como artista continua à procura de uma forma de expressar o que é perceptivo e experienciado.

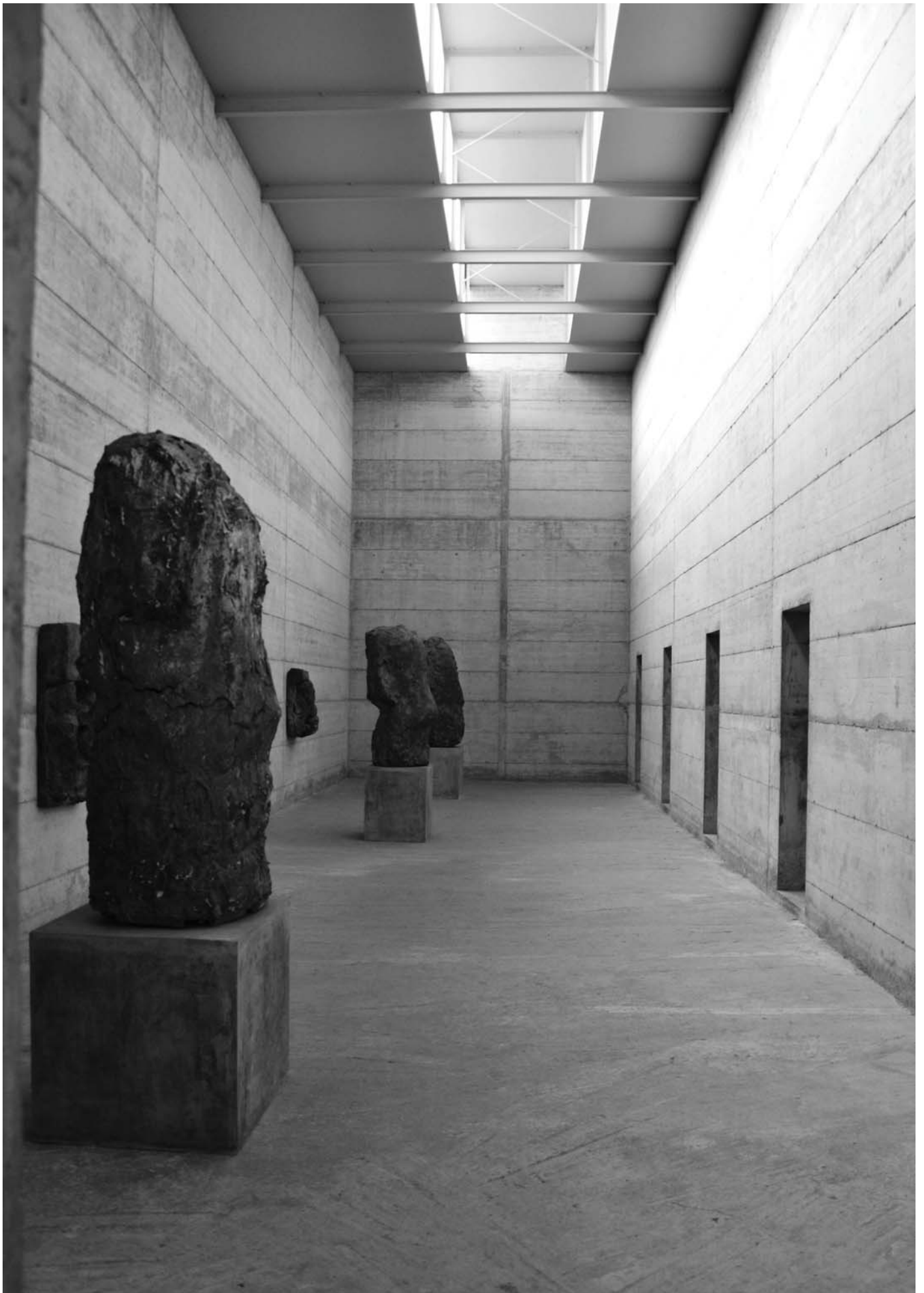
La Congiunta dá-nos uma sensação de ruína, de tempo passado. Não há nada por aqui, o edifício vive de si mesmo. Não tem electricidade, água, ventilação, nada. O betão é o mais tosco possível e cru e o ferro há muito que está oxidado. A tensão está nisto, na maneira como o betão, material moderno é trabalhado e ganha forma que nos faz lembrar o tempo, um passado. E de repente sentimos existir uma ruína românica onde existe um edifício completamente contemporâneo.

Paro na primeira divisão a que chamo de atrium, olho à volta, não me apetece muito olhar para as obras fixamente ainda, estou num delírio com o espaço e confesso que não sei muito sobre as obras expostas, o que talvez tivesse ajudado a entender a organização espacial do Museu. Neste momento ainda não sei se é das dimensões, se é das clarabóias se é do betão, mas estou rendida ao lugar.

Começo a andar e faz-se som. A acústica é incrível, os meus passos ouvem-se em todo o lado. O meu pai vem atrás de mim, eu fecho os olhos e percebo o sentido emocional que têm este gesto – o andar -, ouvir os passos de alguém que se aproxima. Começo a correr, os meus pés criam um ritmo que com a reverberação fazem música.

Falo, canto, e neste momento pouso a câmara e sento-me no chão. Desde que entrei que tenho vontade de tocar nas paredes e em todo o lado, ainda tem a poeira de uma qualquer obra de construção, e ao mesmo tempo sabemos que está pronto, está acabado. Ou talvez seja esta sensação de inacabado que me agrada, talvez esta textura e envelhecimento dos materiais me activem os sentidos pelo que a minha memória associa a eles, uma história, um tempo passado. A acústica também ajuda, lembra-me os armazéns abandonados, que numa aventura com amigos deixamos cair a mais pequena coisa que seja e o som é estrondoso e assustador. Aqui o som não é assustador porque eu tenho as chaves e comigo só veio o meu pai.

É isto, esta simplicidade tosca e rude que eu quero repetir. Quero guardar em mim esta sensação que tenho no corpo, esta emoção musical e epidérmica. Quero ter por força os pés no chão descalços e agarrar-me à parede. E de repente sinto e sei que este era um lugar perfeito para



189| O lugar expositivo mais longo com as suas salas adjacentes

dançar. Foi isto que a Congiunta me deu, monta-se na minha cabeça esta coisa do lugar para a dança. O bailarino é quem experiencia melhor o espaço, experiencia-o com o corpo sem o questionar, sem o medir, sem o pensar. E este espaço é assim, não se pensa muito na sua escala, nas suas dimensões. E sinto-me bailarina. Na minha cabeça começam-se a criar hipóteses de uma repetição deste espaço num palco ou de isto um dia ser palco. A força do som que é tão intenso que cria banda sonora, a respiração do bailarino, o corpo que mergulha neste betão, a poeira do betão que levanta. Não resisto, descalço-me e faço uma pequena coreografia que havia aprendido. O meu corpo gosta de aqui estar.

A frieza e brutalidade do betão não existem, são calor, a pureza do betão tem o efeito magnético de poros de pele que apetece abraçar. Entretanto, paro nas clarabóias, também elas rudes e toscas, fazem-me lembrar a janela do Lewrentz de St. Mark em Estocolmo. O ser humano tem um apreço especial por estas coisas rudes, faz lembrar uma certa pobreza e primitividade que esta ligada aos primórdios do Homem e ao artesão.

Não há decoração, não há elementos inúteis, não há o ser bonito ou ser feio. E logo, há uma beleza inerente à funcionalidade e practicalidade das coisas. São engenhocas e refúgios de uma imaginação. Parece quase uma decisão maquetista, de quem tem que por ali uma clarabóia e tem à mão perfis metálicos e um vidro quase plástico, e agora tem de arranjar uma solução. A sensação de artesanato agrada-me, é intuitiva e verdadeira e extremamente necessária.

Gosto de ver o ferro do betão a envelhecer. Agrada-me o tempo, saber que as coisas respiram e têm vida. O material tem vida, o edifício está vivo e tem pulsação.

Agora sim, paro para ver as obras expostas. Parece-me quase que foram feitas para aqui e não o contrário. Tudo é coerente, a materialidade das esculturas encaixa perfeitamente no betão que me parece formar um todo. Quando dois artistas fazem parte de uma coisa assim, sabemos que é isto que faz sentido. Que fez sentido este Museu perdido numa aldeia italiana na Suíça, onde provavelmente se conta pelos dedos quem lá vai. Mas que interessa a quantidade? Interessa que quem vai, é capaz de se emocionar.

Não perco muito tempo nas divisões pequenas, elas fazem-me lembrar os cantos e os quartos de Bachelard. Assim que entro há em mim uma melancolia intensa de quem está a ser



190| A sucessão de espaços

invadida por memórias de infância. Não me quero expor aqui desta maneira, não quero deixar aqui memórias de coisas comoventes, quero antes levar daqui esta sensação de dança esta vontade de mexer o corpo.

Uma coisa tão simples. E fico-me com isto na cabeça. Não é preciso ser muito talentoso para tirar boas fotografias, disparo à vontade e todas saem bem, a qualidade de luz, plano, foco, tudo. Dá-me um gozo miudinho chamar a esta obra perfeita, já que de perfeito não tem nada, talvez tenha a porta, que é de uma perfeição extrema.

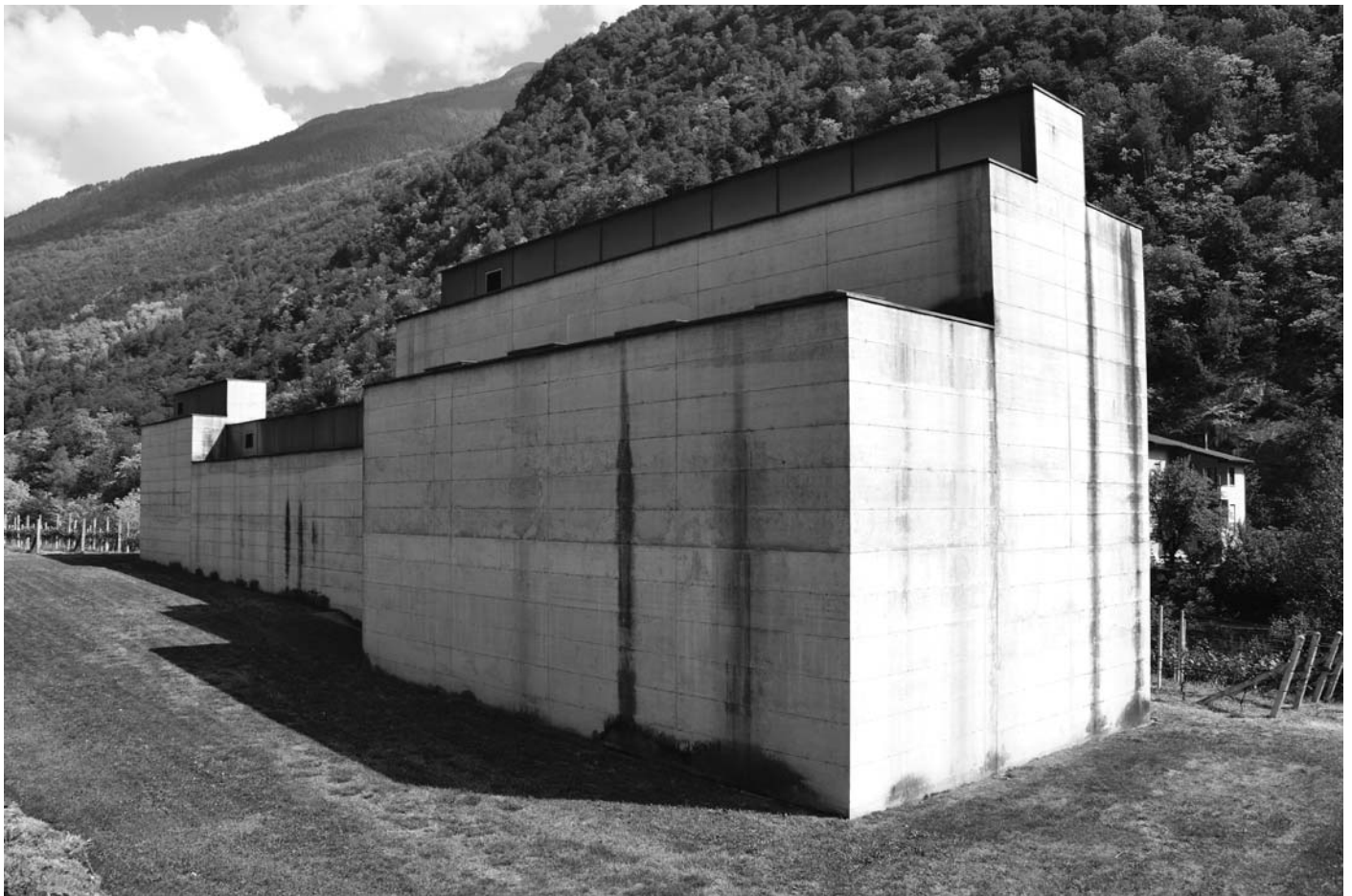
É uma obra perfeita. Foi talvez a minha maior surpresa, jamais pensaria que uma estilização de uma igreja românica vazia de betão à vista me podia inspirar tanto. É isso, é isso que trago, inspiração. Saio daqui com uma vontade de criar imensa.

Vamos descer à descrição profunda. O museu tem três espaços principais, um átrio, um centro e um fundo a que chamo abside com as suas capelas adjacentes. Pressente-se que cada escultura está numa parte porque faz sentido, por isso mesmo me questiono de quem nasceu primeiro, se as esculturas, se a obra (bem sei que foram as esculturas, mas não posso negar o que sinto).

Estes três espaços principais têm dimensões distintas o que cria ambientes diferente, apesar de os três terem os mesmos elementos. No primeiro -o atrium, o corpo vem sempre ao meio e roda em torno de si mesmo para ver as obras, nos outros há uma vontade de correr quase, há um percurso expositivo, e o corpo avança e volta para trás e anda à volta das esculturas.

Os espaços são divididos por vãos com uma soleira alta e daí demorarmos muito neles, porque dá a sensação de ser um lugar dentro de outro lugar, e quando passamos para o espaço a seguir entramos num sítio diferente, embora igual. Gosto da imagem que a perspectiva me dá dos vãos e das clarabóias, e dos cantos. Ainda tremo quando me lembro destas duas imagens.

Vejo o meu pai admirado com a acústica também, mas mais tarde questiona-se sobre o porquê de andar meio mundo a criar um betão perfeito, mais liso e acabado e depois haver isto, que resulta tão bem. Questiona-me o valor de um museu perdido no nada e desta coisa que eu falo das emoções. O lugar diz-lhe qualquer coisa, ele sente-se bem aqui, mas não entende a rudez nem a pobreza dos materiais. Parece uma coisa feita por qualquer um diz ele. Isto faz-me



191| Vista geral. Percebe-se bem a semelhança com uma igreja românica.

questionar, para quem construímos afinal, se para o meu pai, se para mim. Apesar de tudo, vejo agora o meu pai a rever as fotografias e a querer falar sobre isto, vejo-o a questionar-se a si próprio e fica-me a sensação que este desprezo inicial do momento esta ligado à formatação que temos em nós. *“But we can’t write a political pamphlet about beauty, we can only do a building. If you build a house with beauty, then people look at it and think life can be like that. I did all these houses in not very beautiful areas and people were provoked because the houses are strange, they speak about something other than egoism.”*¹⁵⁵ O ser humano foi treinado para coisas perfeitas, perdemos este lado poético e emocional, e quando somos confrontados com isto, desdenhamos e recusamos, porque há muito que já não o entendemos. Mas sabemos que nos disse alguma coisa.

Peter Märkli é também apaixonado pela raça humana, tal como o era Corbusier e como é Peter Zumthor. Chego ao fim a perceber que é esta paixão pela humanidade que move estes três arquitectos. Como se ensina aos alunos este amor pela humanidade? É a condição humana. Construímos para uma humanidade que temos de amar. Se não a amamos desde sempre, não a amaremos nunca. Isto não se ensina, e é aqui que acho que entra a especificidade do arquitecto. Nem todos o podem ser, nem todos podem amar e ter esta ânsia de construir para o ser humano.

*“Yes, you have to have it. Otherwise you can’t produce beauty, and beauty is radical. Beauty is not what you eat on a Sunday afternoon when you have some sweets; it is the most radical thing I know. I’m provoked, in a positive sense, if I see works that are beautiful.”*¹⁵⁶

¹⁵⁵ MÄRKLI, Peter; BEIGEL, Florian - *Peter Märkli and Florian Beigle in conversation*. Architects’ Journal, 2007

¹⁵⁶ *Idem*



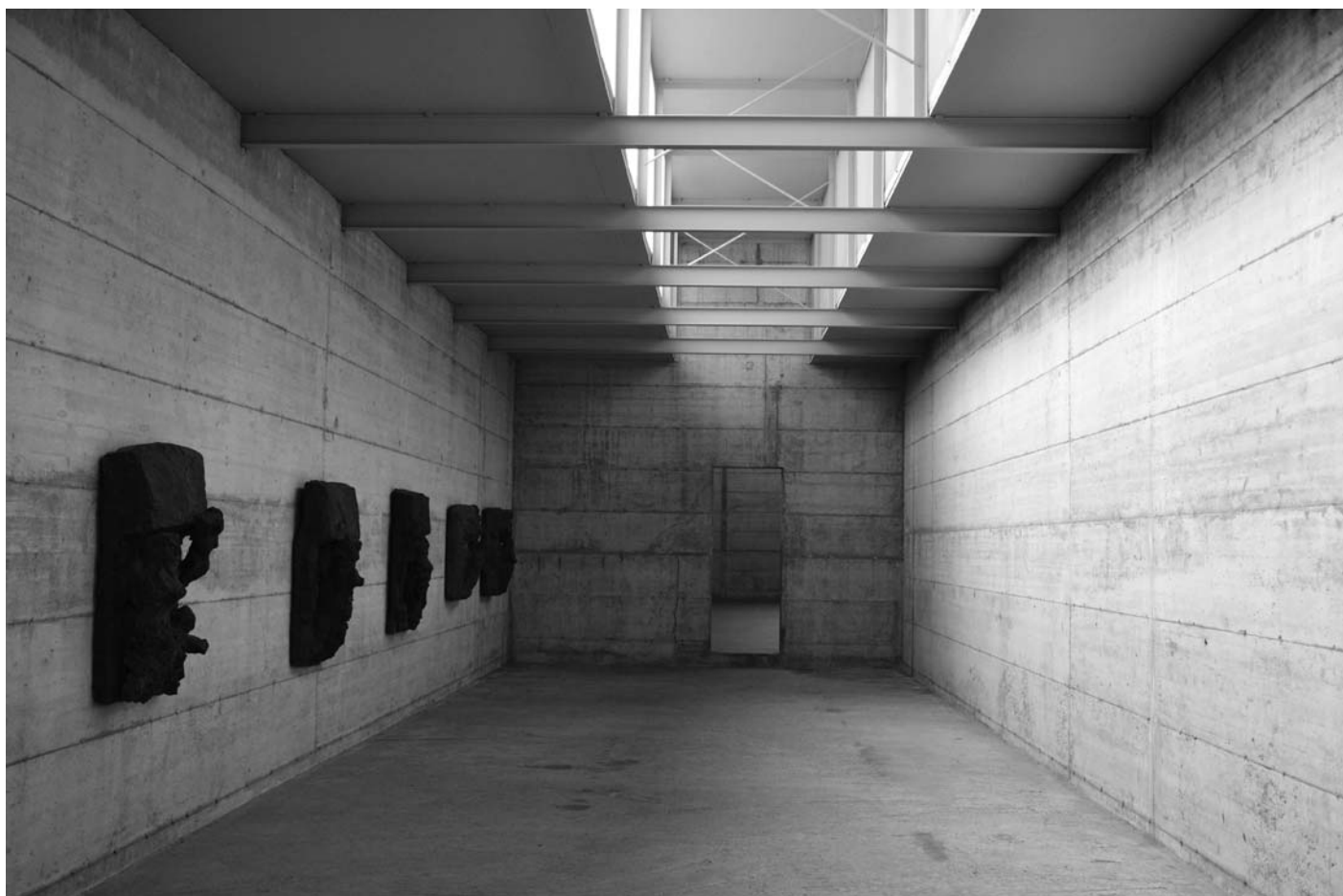
192| Pormenor do remate do museu



193| Pormenor da cobertura



194 e 195| A entrada de La Congiunta



196| O segundo espaço expositivo



197| O espaço expositivo mais pequeno que se assemalha a um quarto



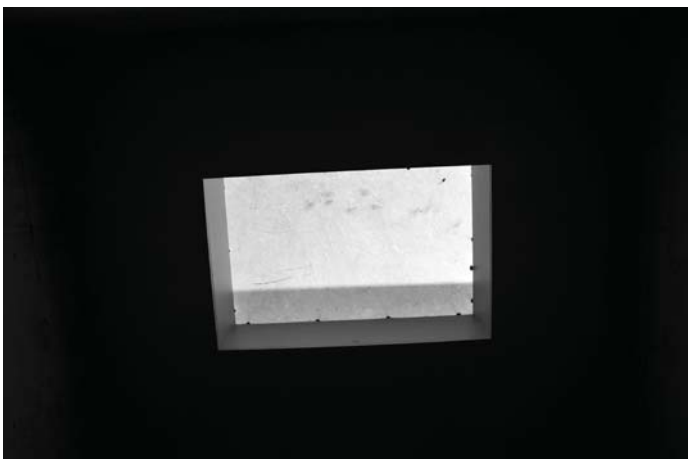
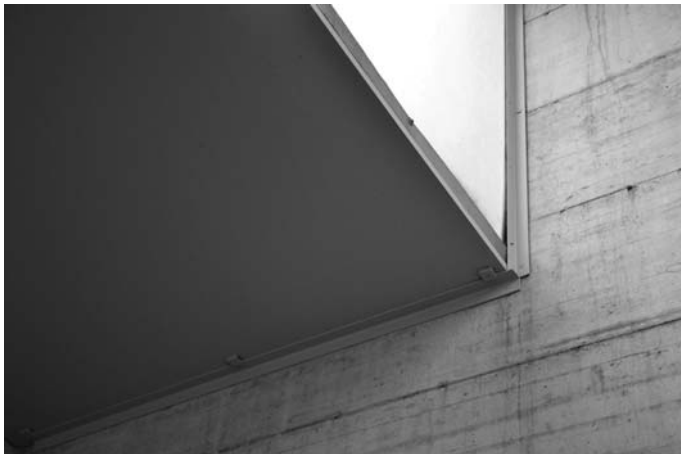
198| Espaço expositivo do final



199| O canto que protege o corpo



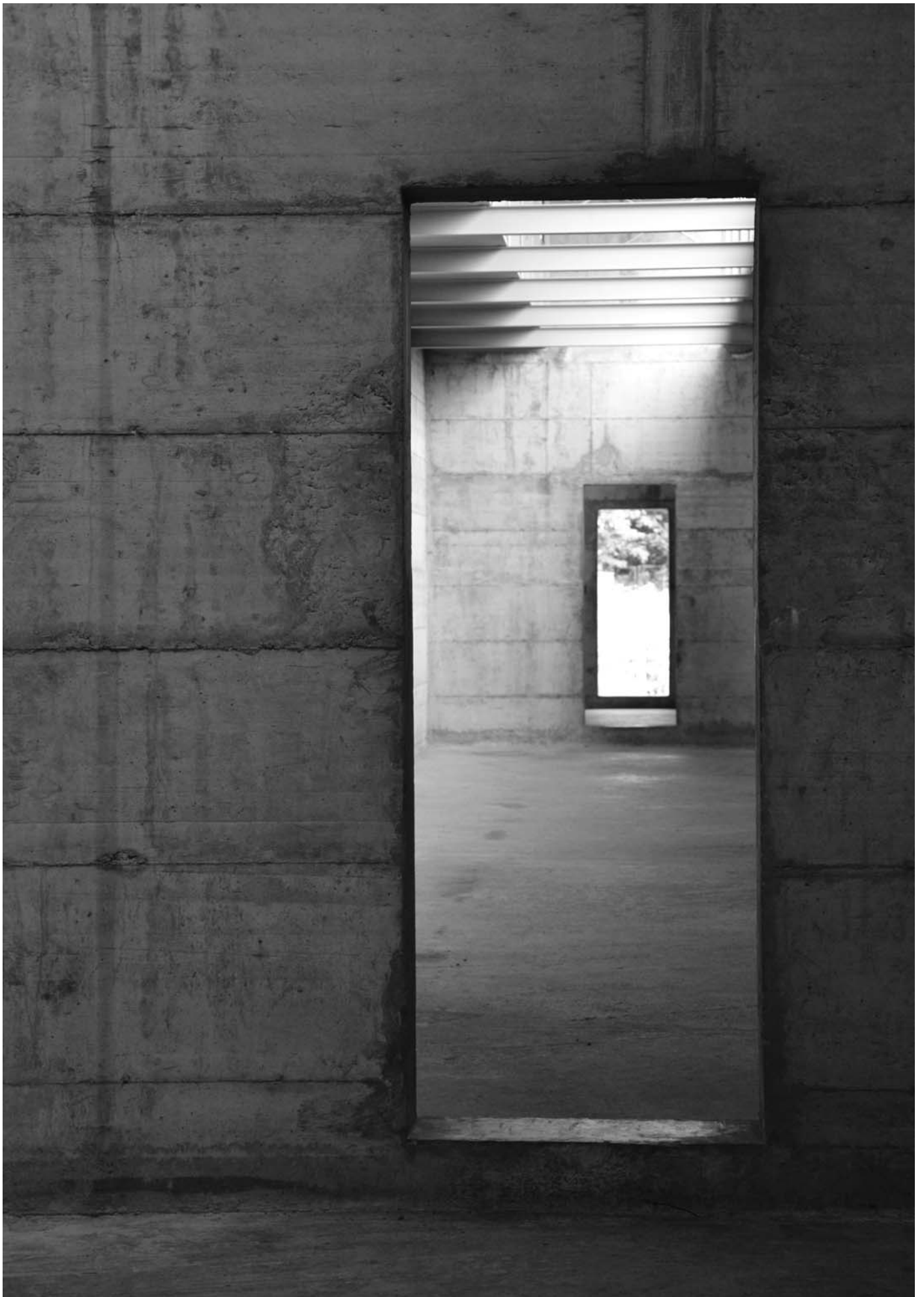
200| O canto





209,210 e 211 | O corpo no espaço

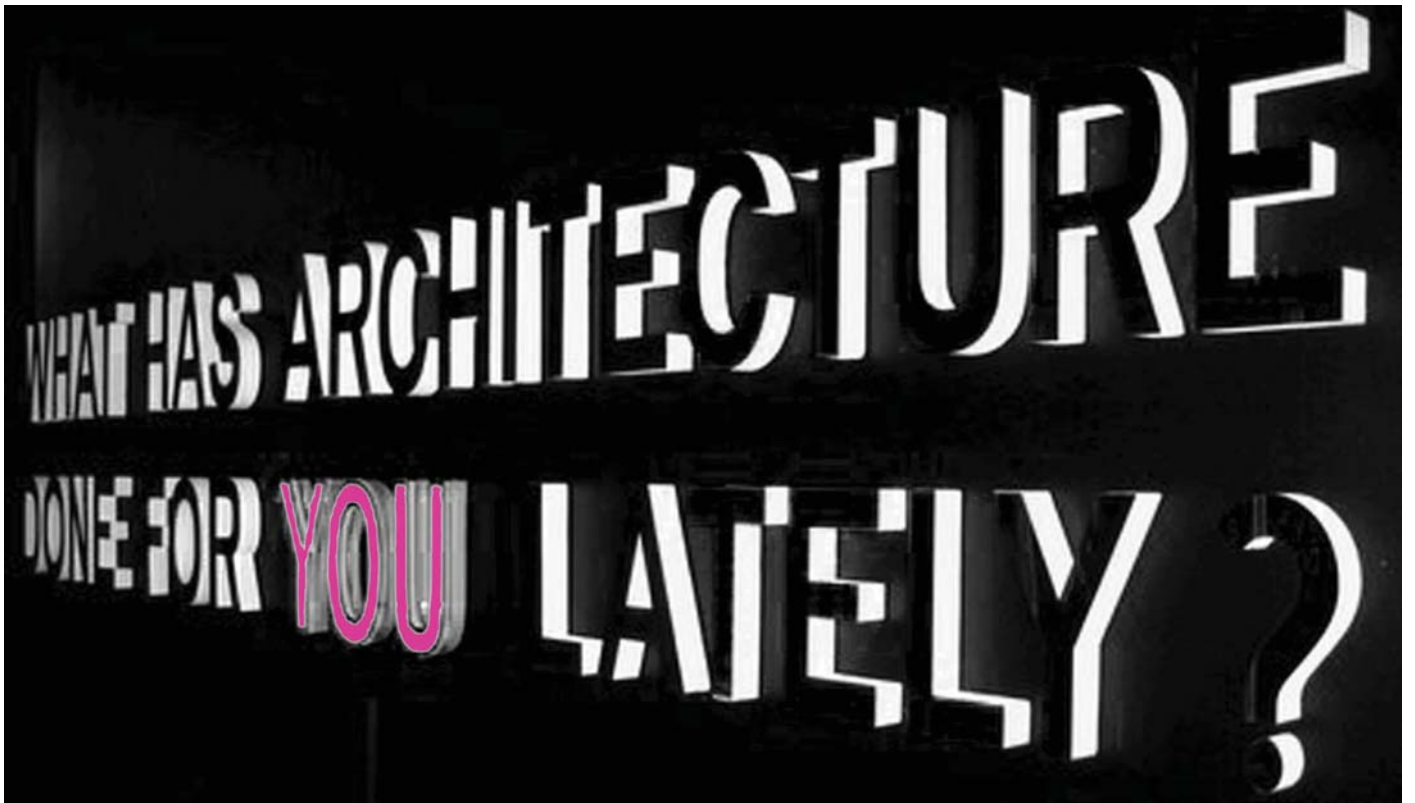






214 e 215 | A saída da La Congiunta





216 | Exhibition at Design Exchange, Toronto, Till 31st May, 2009

CONCLUSÃO

“Nevertheless there does exist this thing called ARCHITECTURE, an admirable thing, the loveliest of all. A product of happy peoples and a thing which in itself produces happy peoples.”¹⁵⁷

¹⁵⁷ LE CORBUSIER – *Towards a new Architecture*. 1985.p.38

Para chegar a uma arquitectura atenta, multi-sensorial, que comova o Homem e o identifique, é preciso fazê-la como os arquitectos que apresentei fazem: escolher a preceito os projectos, fazê-lo com paixão e disponibilidade. O dinheiro e a fama são atrozés. Cometem-se os maiores erros nesta vida por dinheiro. Afastar a arquitectura da obrigação de ganha-pão, é dar-lhe a certeza e tempo que precisa. Fazer disto vida sem ganhar a vida numa forma obsessiva pelo protagonismo é deixar-se livre para concretizar esta emoção.

A dependência económica de uma profissão faz-nos tomar más decisões, escolher caminhos errados. Há uma liberdade deliciosa no fazer por fazer, no compromisso emocional e amoroso. Não me tomo como uma ingénua sonhadora e liberta do poder económico, infelizmente, preciso de dinheiro. Não caio numa falsidade moralista, mas que não seja ela causadora de maus projectos demasiados rápidos, dum sucesso ganancioso de um primeiro lugar que não existe. Eu não me importo de esperar.

A arquitectura é um acto de observação da humanidade, é uma sensibilidade que se constrói com o tempo da vida, que se amadurece como o corpo. Eu acredito que o tempo faça de nós melhores arquitectos. Retiro. Eu acredito que o tempo faça de nós arquitectos. O ofício – mestre/ aprendiz- dá à arquitectura o que ela precisa. É um ofício que se aprende desde pequeno, olhando e vendo o mundo a passar. Não tenho pressa de ser aquilo que leva tempo a tornar-me. Não tenho a ganância das primeiras capas de revistas, não tenho a ganância de prémios. O sucesso que quero não é para mim, é para o que irei construir. O protagonista não sou eu, é a humanidade. O sucesso que quero é o sucesso do Homem que põe o nariz de palhaço e faz rir a criança doente ou o Homem triste. Este sucesso não tem preço, é a gratidão do usuário, a gratidão do pai de família que de chave na mão suspira ao arquitecto, um obrigado: *“for a place I*

*can call home*¹⁵⁸. É o Homem de hoje na sua vida agitada que tem naquele topo do museu uma sala de conforto¹⁵⁹.

Quando se acaba um edifício, ele não se torna um fim em si mesmo. Ele só depois é que vive, ganha corpo e respira, separa, une, facilita, proíbe, relaciona, aproxima, afasta, fecha, abre. É nisto que nos devemos concentrar: no que o edifício vai ser. O arquitecto vai recolhendo as coisas do mundo, vai coleccionando ferramentas, daí a experiência e a idade serem tão importantes e reveladoras.

É urgente procurar nas coisas velhas coisas novas, organizá-las de outra maneira, reinventar conceitos e ideias. É preciso questionar os programas, é preciso experimentar, misturar coisas que conhecemos. No acto de projectar devemos ter a ingenuidade da criança, sem ter medo de brincar, jogar com a intuição.

A história de arquitectura serve para encontrarmos respostas às situações de hoje. Deve a forma ter que ver com a função? O que é a estética? Deve se ter só em conta a função? Deve ser só simbólico? Percebemos o que já foi feito, o que resulta, e adaptamo-lo aos dias de hoje. Sou realista, não creio que seja possível inventar nada. A mim o que me seduz é isso mesmo, ter um conjunto de regras e usá-las de maneiras diferentes. A minha paixão pelo Maneirismo é exactamente essa, subverter, agitar a corda, desequilibrar, esticar os limites, mas sempre dentro das regras do jogo.

O arquitecto ao projectar deve responder a questões de linguagem de uma forma clara: como é que o meu corpo se relaciona com este espaço? O que é que o edifício me diz? O que é que está lá? Como é que se entra? Como é que vou daqui para ali? Como é que paro? Como é que olho lá para fora? O que é que o edifício me deixa ser?

Os escritos de Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Maurice Merleau-Ponty deixaram bem claro que um pensamento estritamente racional e uma doutrina baseada na intuição essencial só resultam quando são complementares um do outro. A beleza não existe por si só, e a funcionalidade não vale por si mesma.

¹⁵⁸ Na visita á Casa em Jenaz de Peter Zumthor, o dono da casa abriu-nos a porta e antes de subir as escadas contou-nos que quase todos os dias antes de as subir agradece ao Arquitecto pela casa que tem.

¹⁵⁹ Sobre a sala de madeira no Museu Kolumba de Peter Zumthor

O arquitecto precisa de convencer as pessoas que o que vai fazer é dar-lhes uma vida melhor. É um apaixonado pela humanidade, faz para as pessoas, portanto, senão as tiver em conta, não vale a pena desenrolar o rolo de esquiço.

O arquitecto como ser social, intelectual, activo na sociedade e ciente da sua capacidade de intervenção tem como fonte de inspiração o mundo, a vida e o ser humano. Se estiver fechado em si mesmo não produz para uma humanidade.

O arquitecto super-herói morreu. E o arquitecto super-artista tem de morrer. Produz-se em nome individual em nome de uma arte visual que é isso mesmo: uma arte visual. A arquitectura tem de ser objecto de identificação do Homem no mundo. “*A arquitectura está profundamente comprometida com questões da existência humana no espaço e tempo, e expressa e referencia a existência humana no mundo.*”¹⁶⁰ Corrijo, a última vez que verifiquei, a arquitectura era produto de uma artisticidade que não tem em conta nem o Homem nem o mundo. Estou entre isto. Não sou fatalista, não acredito no prenúncio de uma morte anunciada da arquitectura, do Homem ou do mundo. Acredito que depois de um negativismo profundo, vem sempre um positivismo intenso. Está nas mãos do Homem construir o seu próprio futuro. A arquitectura não pode nunca ser objecto de revolução, mas de suporte, a revolução começa dentro de nós, a arquitectura é um produto do que temos dentro de nós. O que ela pode fazer é assegurar-lhe um lugar, é dar-lhe espaço para que ela aconteça, prever os próximos passos da humanidade. Mas se estiver muito à frente do seu tempo, é uma linguagem desconhecida.

Se há uma certa liberdade num País estrangeiro que desconhecemos a língua, há também uma profunda solidão e eu não desejaria ao mundo que ele vivesse num sítio que o faz sentir sozinho e perdido. A vida já é um caos, não percebo porque teriam de ser os edifícios que construo um caos também. Quero acreditar que há em todos nós, depois de um curso destes, a capacidade de criar lugares para a vida que se adivinha. Quero acreditar que quando fazemos as coisas por paixão, as coisas saem bem.

No fundo o que nos move é a solidão, e temos tanto medo de sermos confrontados com ela que nos escondemos no nosso quarto e reduzimos a nossa vida social aos interfaces virtuais.

¹⁶⁰ PALLASMAA, Juhani - *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. 2006 p.16

Temos medo que nos vejam sozinhos. Vivemos numa dualidade profunda do ser humano que se esconde em casa e do outro que vai para os cafés. Acredito que por isso, tem de haver programas na cidade que permitam ser também eles, casas oníricas, lugares perdidos no mundo, nas cidades que nos deixam ter devaneios, como a sala de madeira no Kolumba, como a capela no meio do nada, como Ronchamp que é objecto de sonho por todos, arquitectos e não-arquitectos. Como as Termas, como os cafés. São lugares que nos fazem querer sair de casa, sair da solidão dos nossos cantos. O Homem é individual e social, e por isso vive em dilema entre a intimidade e a socialização, logo precisa de ambientes apropriados para essa dualidade.

O que escrevo está longe de ser uma pretensão de revolucionar o que quer que seja ou de pôr em causa o que quer que seja. Trata-se de uma inquietação pessoal e de uma inquietação que vejo acontecer à minha volta. As pessoas para quem vou construir não sabem o que faço, não sabem há muito o que pode a arquitectura fazer por elas. Há uns tempo encontrei esta instalação – *“What has architecture done for you lately?”* e perguntei-me exactamente isso. O que vejo é uma profunda estranheza em relação ao trabalho do arquitecto. Como posso construir para pessoas que desconfiam de mim e que não sabem porque existo? Acredito que no mundo deve existir um pouco de tudo, mas acredito que quando fazemos um edifício temos que ter consciência da força que ele vai ter, do lugar quase eterno que vai ocupar.

Perdoem-me se acho este acto de fazer arquitectura quase sagrado e por isso me preocupo tanto com ele. Talvez não diga nada de novo, nada que já não seja discutido na mesa das salas de projecto. Mas para mim, ter a oportunidade de pensar nisto durante um ano exclusivamente e pôr as ideias em ordem escritas, é de um valor incalculável para o meu futuro profissional e pessoal. Não nego que o constrangimento poético me deixou muitas vezes revoltada. Não entendo esta coisa da investigação pura e dura em arquitectura. O que eu sei é de paixões, emoções e coisas verdadeiramente humanas. Não me interessa que leiam com aborrecimento ou só porque sim. Interessa-me que me leiam com entusiasmo e que fique alguma coisa dentro de quem me lê.

“A *architecture* é para a construção aquilo que a poesia é para a literatura: é o entusiasmo dramático da profissão; dela não se pode falar a não ser com exaltação; (...).”¹⁶¹

Não quero escrever com o que já se sabe, quero escrever sobre o que se sente. Tendo perfeita consciência da imutabilidade de coisas como percepções, sensações, sei que falo num plano de subjectividade que pode levantar inúmeras críticas e desacordos. Contudo, parece-me ser inegável a ligação da *architecture* com a poética, e isso defendo até ao fim. As pessoas querem as casas das revistas porque são rinocerontes¹⁶², porque seguem a multidão, não percebem que não passa de uma imagem. Há certas quantidades de gente que procura uma certa quantidade de lugares que as identifique no mundo. Incomoda-me a inquietação de quem quer um lugar para si e para o seu devaneio e não tenha. Incomoda-me que ande meio mundo a tentar perceber de *architecture* e continue perdido. O que o mundo vê é o que está construído e esse mundo não percebe o que se anda a fazer da construção. Incomoda-me que me chamem artista, individualista, arrogante, elitista, pseudo, anti-engenheiro. Incomoda-me.

A imagem poética não é definitiva, ela não tem necessidade de um saber é fruto de uma consciência ingénua. Perceber a poética da *architecture* é dar-lhe o valor que ela merece. Quem pode ficar indiferente aos cantos da nossa memória, à grandeza do terraço da casa, ao som dos passos no pavimento de madeira gasto, a parede de um reboco húmido e borbulhoso que vai caindo? Relembro que a história das nossas vidas é a história dos nossos lugares.

Comecei com um hino a uma *architecture* dos sentidos, e acabo esta dissertação sem saber exactamente os truques que ela precisa, mas o que eu sei, é que é a disponibilidade, a entrega, a paixão que temos que faz estas obras serem o que são. A obra nasce quando faz sentido nascer. “*The timeless task of architecture is to create embodied and lived existential metaphors that concretize and structure our being in the world... architecture enable us to perceive and understand*

¹⁶¹ LEDOUX, Claude Nicholas. *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la Législation*. 1804. Apud UNIAC, G. De Vitruve a Le Corbusier. *Textes d'architectes*. 1968 in SILVA, Elvan - *Matéria, Ideia e Forma: uma definição de architecture*. 1994.

¹⁶² Alusão à peça de Ionesco “*Rinocerontes*”

*the dialectics of permanence and change, to settle ourselves in the world, and to place ourselves in the continuum of culture and time.”*¹⁶³

Partilho o sentimento de uma sociedade que não se identificava com a racionalidade e frieza do Modernismo. Dou por mim, com ingenuidade, a pouco e pouco a tentar trilhar um caminho meu, que me defina profissionalmente. Não se trata de uma corrente Fenomenológica vs. Funcionalismo mas sim de uma arquitectura de verdade, feita de coisas reais para pessoas reais. O que sei que é real são os fenómenos, o sol, a madeira, a pedra, a chuva, o frio, a paisagem, a terra, o céu, a água... e é com essas coisas que se deve trabalhar.

Quero acreditar numa arquitectura que identifica o Homem e não numa arquitectura digital exposta em revistas: *“O mundo foi estetizado e anestesiado, esvaziado de conteúdo. E este estado é especialmente evidente nas páginas acetinadas das nossas revistas de arquitectura e nas disciplinas tão na moda das nossas escolas da especialidade.”*¹⁶⁴ Num mundo demasiado rápido procuro alternativa a espaços cheios de vidro, plásticos e luzes que encandeiam. Quero acreditar numa arquitectura que seja palco para a vida acontecer, que acorde o corpo do humano do estado *blasé*, embriagado pelos *media* *“A arquitectura é uma arte funcional muito especial; limita o espaço para que possamos residir nele e cria estrutura em torno das nossas vidas.”*¹⁶⁵

O Homem de hoje perdeu a memória e a capacidade de produzir memória. Estes espaços não nos lembram nada, não nos dizem nada, é uma linguagem que não entendo. Hoje, a leitura que tenho do mundo é esta: o mundo perdeu o significado. *“O mundo ameaça assim ser cada vez mais compreendido em termos de imagens estéticas vazias de conteúdo.”* *“É urgente combater a passividade que os media nos dá. Este é o positivismo que falam os filósofos. Eu acredito num mundo novo. Acredito que temos em nós a capacidade de tocar nas pessoas. “When the intellectual realm, the realm of ideas, is in balance with experiential realm, the realm of phenomena, form is animated with meaning. In this balance, architecture has both intellectual and*

¹⁶³ HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto - *Questions of Perception: phenomenology of architecture.* 1994, p.71

¹⁶⁴ LEACH, Neil - *A anestésica da arquitectura.* 2005, p.61

¹⁶⁵ RASMUSSEN, Stein Eller - *Viver a arquitectura.* 2007. P.9

physical intensity, with the potential to touch mind, eye and soul.”¹⁶⁶ A intenção da arquitectura tem de ser uma intenção generosa, de quem dá. Hoje o que acontece é o egocentrismo do arquitecto que quer mostrar por força o seu génio individual artístico.

Cada espaço tem as suas características: rejeita ou convida; apela à intimidade ou monumentalidade; apela à hospitalidade ou hostilidade. É preciso é que as tenha. O neutro, o vazio, o *ground zero*, é isso mesmo, um vazio que não faz parte da essência humana. A vida já é demasiado vazia. Não quero cair em radicalismos. A arquitectura precisa de se equilibrar. Nem tanto ao céu nem tanto á terra. Ser funcional, dar prazer e ser confortável, deve ter segredos, activar a imaginação e fazer sonhar.

Talvez não seja só uma questão de criar uma arquitectura que tenha em atenção o corpo, o Homem também terá que saber usá-lo. Apelar a um sentido mais desperto de quem vive a arquitectura, experienciá-la, estar atento, ter consciência dos passos que se dá, das coisas que se toca, dos sons que se ouvem, daquilo que se vê. O que o arquitecto não pode prever é uma reacção exacta – mas pode prever uma certa reacção. Tendo sempre em conta que a percepção é inevitavelmente irracional, o que existe é uma série de propostas que tentam uniformizar certas coisas a que o corpo reage, mas nunca da mesma maneira.

O Homem procura caos e ordem, há que lhe dar simplicidade e complexidade em equilíbrio, “*o desenho ambiental deve combinar de forma equilibrada os lugares de permanência com os caminhos de movimento e assim concretizar os desejos e sonhos do Homem e revelar o carácter e a experiência do viver humano*”¹⁶⁷

Chegando à conclusão que de facto a arquitectura é uma experiência multi-sensorial, os arquitectos deveriam então fazer uso deste facto e assim criar edifícios mais intensos, mais excitantes e profundos do que simples objectos 3D à espera de serem editados pelas revistas de arquitectura. Não se trata de se criar um objecto mas um lugar.

¹⁶⁶ HOLL, Steven - *Phenomena and Idea*. In: WILLIAMS, Barry – Senior Design Thesis Prospectus 2010-2011

¹⁶⁷ MUGA, Henrique. *Psicologia da arquitectura*. p. 45

A arquitectura contemporânea e os seus materiais, as paredes brancas intactas que querem ser modernas sem envelhecer. O ferro é pintado para nunca mudar de cor, a madeira também. Os vernizes anti-envelhecimento. O vidro não envelhece e não é usado como material de sonho e mistério. Perde-se a sensação do tacto com o uso de materiais sintéticos. A ânsia pelo futuro do edifício, como estará daqui a um ano, daqui a vinte? Vê-lo envelhecer é como nos vemos a nós próprios envelhecer. Eu estou ansiosa. Com receio, mas com dignidade e expectativa sem plásticas.

Conhecer é poder escolher. P. Zumthor conhece bem o mundo tecnológico e usa dele o que lhe interessa. O cuidado construtivo e o que é capaz de despertar a emoção.

O nosso corpo é o que existe acima de tudo. É o animal, a intuição, o instinto, a sensibilidade, a verdade. Os sentidos é o que ligam o corpo à mente. Sentir o mundo é a função do corpo. Carl Jung define quatro tipos de “sentimento”: sensação, pensamento, sentimento e intuição. P. Zumthor emoldurou paisagens para afectar visualmente, usou o conforto térmico para se sentirem bem, o cheiro para apelar à memória- isto põe uma pessoa em alerta para espaço, põe a pessoa a pensar, a imaginar e não no acto de racionalizar. O Homem contemporâneo não sonha, não tem fé e se o Homem não sente, não vive.

Tentei focar bem a importância da memória neste processo. Repito: guardamos memórias de lugares passados, são essas que também o arquitecto dispõe, que tem de usar no processo de criação. Os arquétipos são úteis nisto. As memórias da infância, dos lugares de momentos importantes ou momentos banais até.

A tecnologia alterou a maneira do Homem habitar. *Doing more by doing less* é o tema do Homem contemporâneo. Vamos a todo o lado sem nos mexermos. É a sociedade confortável, a sociedade do sofá, do computador. A arquitectura é gerada digitalmente, existe num universo transcendental e por isso não chegamos a ele. As formas de Ghery são hipérboles magníficas para os olhos mas não passa disso, não dizem mais do que isso. Para salvar o Homem, a arquitectura tem de ser abrigo.

O edifício para lado nenhum, os programas de computador, o Photoshop e os *renders*, a *fast-architecture*, o *star-system*, o *amazing* tecnológico, a arte de impressionar, o arquitecto que se afasta da vida, a receita contemporânea, as revistas, os *blogs*, os *www.com*, a cara do arquitecto e a sua assinatura nos *outdoors* dos empreendimentos, como se valessem pela pessoa. As obras públicas, a arquitectura como sustentação de posição social e poder, encomendadas ao *star-system*. O Homem máquina, não no sentido funcional mas por moda. A falsidade dos materiais e fraca qualidade construtiva devido às crises económicas, dizem eles. O real valor do edifício. O edifício que não se adapta às novas funcionalidades. Há concursos para tudo e mais alguma coisa. Hoje em dia ganha o projecto mais louco, como se a loucura fosse símbolo de uma artisticidade genial. A loucura é isso mesmo, loucura. A arte não se faz de estranheza, faz-se da existência e para a existência do Homem. Bem-vindos ao mundo de hoje.

Um edifício não pertence ao arquitecto, é um trabalho de equipa. Fernando Távora defendia isso, o arquitecto como coordenador de um projecto de equipa. E como qualquer equipa todos os membros são indispensáveis e é isso que faz as coisas acontecerem. Um edifício não é obra exclusiva do arquitecto, não é suposto ser. A concretização dos seus desenhos passa por uma quantidade de pessoas que fazem desse edifício o que ele será. Isto confirma que o arquitecto não é nem pode ser um artista individual.

A arquitectura de facto só existe quando construída. Não existe nos desenhos, não existe no papel. No papel é isso mesmo, um desenho, que por mais bonito que seja não é arquitectura, não é espacial, não caracteriza um lugar. Alberti já defendia esta ideia. Os *renders* fazem parte do vício pela cirurgia plástica que a humanidade de hoje tem, o medo de envelhecer, o medo de morrer, o medo da fraqueza e do fim. As revistas de decoração e de arquitectura mostram lugares arrumados e artificialmente limpos. Mostram lugares sem vida. Pergunto-me quando ouço as pessoas dizerem que é assim que gostavam de ter uma casa, se elas se apercebem da falta de vida que elas têm... Satisfazer o cliente passa também por questioná-lo, por lhe mostrar que as coisas não são como parecem. É preciso educá-los, ensinar-lhes os direitos e deveres com o espaço. Os clientes hoje, têm ideias muito claras do que querem e do que precisam, ou acham que têm.

Compete ao arquitecto usar como método projectual a produção de artifícios como maquetas que exprimam a sensorialidade dos espaços. É preciso fazer a maqueta com materiais reais e expressivos em vez das maquetas brancas sem expressão. Esta é a aproximação mais justa e generosa ao que será o espaço e a maneira de sermos honestos com o cliente.

O racionalismo trouxe ao mundo uma ignorância do corpo e por isso o Homem perdeu a capacidade de agir, de se situar fisicamente, da intuição, dos sentidos. Na minha perspectiva, é urgente emocionar e comover o Homem. O domínio da visão afastou a arquitectura das suas qualidades de experiência humana que levou à conseqüente falta de qualidades sensoriais e sensuais da arquitectura. Mas este domínio da visão pode ser também o ponto de ruptura e altura para se redescobrir os sentidos negligenciados.

Acredito que numa altura de abundância tecnológica a arquitectura se queira mais forte e se fortaleça por meios da multi-sensorialidade. O que questiono aqui é a percepção destes espaços contemporâneos. Uma percepção que para mim, não existe. A minha incapacidade de me identificar nas obras que vejo num qualquer *site* de arquitectura ou numa revista deixa em mim uma angústia, uma incompreensão frustrante do que querem aqueles arquitectos com as suas obras: aparecer, serem vistos. Mas o arquitecto não é para ser visto. O que se vê são as suas convicções e a sua maneira de ver o mundo e o ser humano.

O Homem moderno usa fato e gravata a pouco se mexe. Olha as coisas de repente e deixa-se *ficar burro* em frente da televisão. Não pensar. Não sentir. Não mexer. As máximas de um mundo que se julgou futurista e demasiado rápido. Uma rapidez vazia que não a vai a lado nenhum e chega a todo o lado. Mas não quero cair em extremismos.

Não vejo o acto de fazer arquitectura mais do que uma generosidade e uma oportunidade de participar na existência da humanidade.

As grandes obras do Modernismo têm uma utopia a elas inerente que traduzem uma esperança e optimismo que as de hoje não têm. A arquitectura de hoje é fatalista. Está num constante suicídio. O arquitecto produz para si mesmo enquanto artista e não para o mundo

ideal que sonha. “*Los arquitectos, (...) demuestran una falta de respeto hacia su próprio campo y se entregan a un juego arbitrário com las formas, sin la necessária comprensión del cometido del edificio, de los médios y de las jerarquias del proyecto.*”¹⁶⁸ Uma obra de arquitectura é a explosão de tudo o que há dentro do arquitecto, da sua visão do mundo, das suas paixões, do que ele acredita na vida. Em suma, para fazer arquitectura tem que se acreditar na vida e mais importante vivê-la.

Chego ao fim deste complexo de palavras e sinto de facto que é um início. A minha satisfação com o que encontrei é o que gerou fora dele: as perguntas que ficam no ar, a vontade de saber mais, o caminho a ser estudado; a hipótese de ter feito duas viagens tão intensas e me ter confrontado comigo mesma e com o mundo. Por mais subjectiva e superficial que seja, o tema levou-me a sítios e a estados incríveis que influenciarão de facto o meu *modus operandi* e *modus vivendi*. Não se trata das conclusões a que cheguei mas das perguntas que ficaram e que foram feitas e isso revela a potencialidade de uma investigação no futuro e de uma preocupação que levo comigo. As conversas e discussões que gerou, a reflexão por parte dos outros sobre afinal o que é que os comovia nos lugares e o que era afinal a arquitectura e do dever do arquitecto. Estas são para mim as verdadeiras conclusões do trabalho. Soube que a dissertação estava pronta no dia em que senti que estava tranquila com a ideia de uma conclusão em forma de pergunta que estava fora destas palavras.

”*ARCHITECTURE is a thing of art, a phenomenon of the emotions, lying outside questions of construction and beyond them. The purpose of architecture is TO MAKE THINGS HOLD TOGETHER; of architecture TO MOVE US.*”¹⁶⁹

¹⁶⁸ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en arquitectura*. 1967.p.131

¹⁶⁹ LE CORBUSIER – *Towards a new Architecture*. 1985.p.19

BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD, Gaston - *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. ISBN:9788533624191
- BESOMI, Andrés - *Dos arquitectos, una tradición: Sigurd Lewerentz y Peter Märkli*, Julho 2009. [Em linha]
[Consultado em Maio 2011] Disponível em: <http://www.plataformaarquitectura.cl/2009/07/21/dos-Arquitectos-una-tradicion-sigurd-lewerentz-y-peter-markli/>
- BLOOMER, Kent C.; MOORE, Charles W; YUDELL, Robert J. – *Body, memory, and architecture*. London: Yale University Press, cop.1977. 147p. ISBN:0300021429
- BOUVIER, Yves; COUSIN, Christophe – *Ronchamp, chapel of light*. Paris: Néo editions, 2005, 90pags. ISBN:2-914741-26-X
- DE FUSCO, Renato - *A ideia de arquitectura*. Lisboa: Ed. 70, 1984. 271p.
- FURTADO, José Luiz. *Fenomenologia e crise da arquitetura*, Kriterion: Revista de Filosofia, vol.2 no.se Belo Horizonte 2006. [Em linha]
[Consultado em outubro 2010]. Disponível em:
http://socialsciences.scielo.org/scielo.php?pid=S0100-512X2006000200014&script=sci_arttext
E Print version ISSN 0100-512X
- FÜHR Eduard, *Concretizing Heidegger's Notion of Dwelling: The Contributions of Thomas Thiis-Evensen And Christopher Alexander*. Munich, Germany: Waxmann Verlag GmbH; 2000, pp. 189-202;
[Consultado em Outubro 2010] Disponível em: <http://www.arch.ksu.edu/seamon/Heidegger.htm>
- GONÇALVES, José, Peter Zumthor: Um estado de graça entre a tectónica e a poesia. Coimbra: [s.n.], 2009. Prova Final de Licenciatura apresentada ao departamento de Arquitectura da FCTUC.
- HEIDEGGER, Martin.- *Poetry, language, thought*. Perennial Classics, 2001, ISBN: 0060937289, 9780060937287
- HERTZBERGER, Herman; *Lessons for Students in Architecture*, 010 Publishers, Rotterdam 2005, 5ª edição, ISBN 906450-562-4 72(091) HER
- HERTZBERGER, Herman. *Space and the architect: lessons in architecture 2*. Rotterdam: 010 Publishers, 2000. 292p. ISBN: 906450380X
- HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Questions of Perception: phenomenology of architecture*. Tokyo: A+U Publishing, cop.1994, 185p. ISBN: 4900211486
- HOWES, David – *Architecture of the Senses*. Montreal: Canadian Centre of Architecture. 2005 [Em linha]
[Consultado em Setembro de 2010] Disponível em: <http://www.david-howes.com/DH-research-sampler-arch-senses.htm>
- LEACH, Neil - *A anestésica da arquitectura*. Lisboa: Antígona, 2005. 153p. ISBN: 9726081807
- LEACH, Neil, (ed.lit.) - *Rethinking Architecture: A reader in Cultural Theory*. London, New York: Routledge, 2002. 409p. ISBN: 0415128250

- LE CORBUSIER – *Towards a new Architecture*. New York: Dover Publications, INC. 1985. 7 320p. ISBN: 0-486-25023
- LE CORBUSIER. *conversa com os estudantes as escolas de arquitectura*. Lisboa : Edições Cotovia Lda., 2003. 972-795-082-5.
- MÄRKLI, Peter; BEIGEL, Florian - *Peter Märkli and Florian Beigel in conversation*. Architects' Journal, 2007, [Em linha]
[Consultado em Abril 2011] Disponível em: <http://www.architectsjournal.co.uk/news/peter-m228rkli-and-florian-beigel-in-conversation/304021.article>
- MONTANER, Josep Maria – *A modernidade superada: arquitectura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. 220p. ISBN:8425218950
- MUGA, Henrique - *Psicologia da arquitectura*. 2ªed. Vila Nova de Gaia: Edições Gailivro, 2006.262p. ISBN:9895572417
- MUNTÀNOLA THORNBERG, Josep.*Poética y arquitectura:una lectura de la arquitectura postmoderna*. Barcelona: Ed. Anagrama,1981. 121p. ISBN:843390065X
- NORBERG-SCHULZ, Christian - *Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture*. Rizzoli, New York, 1979 ISBN:0847802876
- NORBERG-SCHULZ, Christian - *Intenciones en arquitectura*.2ed.,Barcelona: GG Reprints, 2001.240p. ISBN:8425217504
- NORBERG SCHULZ,Christian -*The Phenomenon of Place*. 1996. In: SCHAAP, Jasper -*Towards a multi-sensory perception in Architecture* <http://www.designyourownmind.net/> Consultado em Janeiro de 2011
- PALLASMAA, Juhani - *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. 76p. ISBN: 8425221354
- PALLASMAA, J.- *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. 2ª ed.,London: Academy Press, 2005. 80 p.ISBN: 978-470-01579-7
- PALLASMAA, Juhani; MACKEITH, P. (ed.lit.) - *Encounters: Architectural Essays*. (Helsinki: Rakennustieto , 2005. 384 p. ISBN:9516826296
- RASMUSSEN, Stein Eller-*Viver a arquitectura*. Casal Cambra: Editora Caleidoscópico. 2007.197p. ISBN:9789899010995
- RODRIGUES, Sérgio Fazenda - *A casa dos sentidos - crónicas de arquitectura*, ARQCOOP. 2009, ISBN: 978-989-95478-1-0
- SCRUTON, Roger. *Estética da arquitectura*. Lisboa:Ed. 70, 1983. 285p.
- SILVA, Elvan - *Matéria, Ideia e Forma: uma definição de arquitectura*.Rio Grande do Sul: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994.191p.ISBN: 8570253079
- VAN KREIJ, Kamiel.*Sensory Intensification in Architecture*, Technical University Delft faculty of architecture Janeiro 2008[Em linha]
[Consultado em Janeiro 2011]. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/9025050/Sensory-Intensification-in-Architecture-by-Kamiel-Van-Kreij>
- VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição na Arquitectura*. São Paulo: Mil Fontes, 1995. 219p. ISBN: 8533603754

VIEIRA, Álvaro Siza; MOLINARI, Luca (edit.) – *Architecture writings*. Milão: Skira editore, 1997, 207pags. ISBN: 88-8118-315-3

VRIES Paul de, MSc. and Simon Droog, MSc. - *Experiencing Architecture - A Guide to Architecture focused on Concerns of the User [Em linha]*
[Consultado em Dezembro 2011]. Disponível em:<http://experiencingarchitecture.com/>

WILLIAMS, Barry – *Senior Design Thesis Prospectus 2010-2011*. California State Polytechnic University, San Luis Obispo. [Em linha]
[Consultado em Novembro 2010]. Disponível em:
<http://www.arch.calpoly.edu/current/documents/prospecti-1011/williams-10.pdf>

WYSKIEL ,Nancy. *Space and Body in Architecture*, Yale-New Haven Teachers Institute, 2010. [Em linha]
[Consultado em Novembro de 2010].
Disponível em:<http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/1983/1/83.01.08.x.html>

ZEVI, Bruno - *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 286p. ISBN: 8533605412

ZUMTHOR, Peter- *Peter Zumthor /essays Peter Zumthor*. Tokyo: a+u,1998. 223p. ISBN: 4900211508

ZUMTHOR, Peter - *Atmosferas : entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.ISBN:84-252-2169-2.

ZUMTHOR, Peter - *Pensar a arquitetura*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2005.ISBN: 84-252-2059-9.

ZUMTHOR, Peter. *Entrevista por Michael Kimmelman*, Março 11, 2011. [Em linha]
[Consultado em Maio 2011]. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2011/03/13/magazine/mag-13zumthor-t.html>

ZUMTHOR, Peter. *Entrevista na inauguração do Museu Kolumba*, Setembro 2007. [Em linha]
[Consultado em Dezembro de 2010]. Vídeo disponível em :<http://vernissage.tv/blog/2007/09/24/peter-zumthor-speaks-about-museum-kolumba-cologne-part-12/>

FONTES DAS IMAGENS

- 1| Fotografia da Autora
- 2|<http://awesomepeoplehangingouttogether.tumblr.com/>;
- 3| <http://caioruan.blogspot.com/2011/04/alienation-alienacao.html>
- 4| <http://vinhton.wordpress.com/2009/08/15/1480/>
- 5| <http://www.thebonaventure.com/popup/pic1.cfm>
- 6|<http://www.oberlin.edu/external/EOG/gbslides/Venturi.html>.
- 7|<http://hypnoticdazzle.blogspot.com/2009/07/pop-art.html>
- 8| <http://www.centrepompidou.fr/informations/pratique/architecture/archi02.html>
- 9|<http://mightlikeubetter.blogspot.com/2011/04/lets-start-our-trip-and-party-until-we.html>
- 10| <http://www.vanessabeecroft.com/frameset.html>
- 11| <http://www.vanessabeecroft.com/frameset.html>
- 12|<http://susieelmajian.tumblr.com/page/3>
- 13| <http://mikmikmik.tumblr.com/post/4446503510>
- 14|<http://vb.eqla3.com/showthread.php?t=338260>
- 15|<http://imgfave.com/almostpopular/page:2>
- 16| <http://www.flickr.com/photos/willrad/145716913/>
- 17| <http://kurography.tumblr.com/>; 23|Fotografia da autora
- 18 Fotografia da autora
- 19 Fotografia da autora
- 20| <http://cityofdesire.tumblr.com/post/6400447653>
- 21| <http://1x.com/photos/latest-additions/20246/>;
- 22|<http://kurography.tumblr.com/>;
- 23| Fotografia da autora
- 24| Fotografia da autora
- 25| <http://cityofdesire.tumblr.com/post/6400447653>;
- 26|<http://ratherpicturesque.tumblr.com/page/3>
- 27|<http://1x.com/photos/latest-additions/20246/>;
- 28|<http://www.flickr.com/photos/pnglife/4124054348/>;
- 29|<http://photoblog.nicubunu.ro/2009/10/eye.html>;
- 30|<http://www.flickr.com/photos/magnera/3754175907/>;
- 31| Fotografia da autora
- 32| Fotografia da autora, Mauro Franco e João Pires
- 33| Fotografia da autora
- 34| Fotografia da autora, Mauro Franco e João Pires
- 35|<http://ratherpicturesque.tumblr.com/page/3>
- 36|<http://www.flickr.com/photos/miriamhomann/5863096631/in/photostream>;
- 37|<http://robertagrigo.blogspot.com/2011/02/imagens-de-gestalt-o-que-estao-vendo.html>
- 38| <http://blog.mozilla.com/faaborg/2007/06/>;
- 39|<http://www.creativereview.co.uk/cr-blog/2011/march/bing....k-club>;
- 40|<http://prettystuff.tumblr.com/post/1230350481>;
- 41|Google,consultado em Maio 2011
- 42| <http://entersection.com/posts/908-marcel-duchamp-on-the-artistic-medium>
- 43| Fotografia da autora, Mauro Franco e João Pires
- 44| <http://ustidesigner.over-blog.com/article-36836828.html>

45|<http://radeir.blogspot.com/2010/11/o-pentagrama-pitagorico.html>

47| Fotografia da autora

48| Fotografia da autora

49| Fotografia da autora

50| Fotografias da autora

51| Fotografia da autora

52| Fotografia da autora

53| Fotografia da autora

54| Fotografia da autora

55| Fotografia da autora e Nuno Maia

56| Fotografia da autora e Nuno Maia

57| <Http://community.livejournal.com/vintagephoto/3820052.html>;

58| Fotografia da autora

59| Fotografia da autora

60|Fotografia da autora

61|Fotografia da autora

Todas as Fotografias dos casos de estudo são da autora com a colaboração do Nuno Maia nas do Museu de Kolumba.

216|<http://www.archsociety.com/news.php?item.96.2>

217| Fotografia por Nuno Maia

ANEXOS



217| O café em Köln. Espero por mais lugares assim. São lugares de inspiração, onde descansamos o corpo e enchemos os cadernos de coisas.

(anexo1)

VIAGEM A KÖLN

Por terras atravessadas pelo comboio que saía de Coimbra com destino ao Porto, eu não sabia que a 24h dali, estava o que viria a ser uma das viagens mais intensas e promissoras da minha vida. Foram três dias por Colónia, mas chegou um dia para ver duas obras que dificilmente esquecerei.

Há por esse mundo fora uns tantos lugares sem autor que são produtos de uma humanidade exemplar e eloquente. Há por esse mundo fora, um café de esquina que foi feito com amor e por isso gostamos dele. Em Köln, há um café numa rua paralela a um edifício altamente grotesco de Renzo Piano, ao qual me apetece pôr fogo, mas não posso porque é só vidro e coisas metálicas que me dão a sensação de não arder. Um edifício que deixa em mim uma vontade animal de destruição. Mas numa rua paralela, quando procurava um sítio quente para escrever e beber uma caneca de café, encontrei este lugar. É um café cheio de coisas de casas das avós. Tem coisas e coisinhas. Tem até um quadro com uma bandeira de Portugal pintada ao fundo. Tem um fogão antigo de lenha com flores. Tem um relógio de sala igual ao meu. Tem muitos candeeiros, e quadros. Tem uma mesa como qualquer mesa numa sala de jantar. Sentamo-nos nessa mesa, há uma rosa e uma vela no meio em cima de um naprôn. Eu estou na minha sala de estar e por isso posso escrever, despir-me e descansar. Este café foi feito agora. É produto do homem moderno que não se esqueceu destas coisas poéticas, que não se esqueceu da memória e que tem humanidade. Há lugares por este mundo fora, que têm humanidade e são feitos por o mais simples dos mortais. São lugares construídos pela emoção, não tem carreira profissional nem um diploma em arte edificatória. São humanos que constroem para humanos e é destes lugares que vos quero falar, dos que sem procurarmos encontramos e constroem à sua volta uma identidade que nenhum Renzo Piano poderia construir com o seu vidro gordo e grotesco. E depois há os filhos dos carpinteiros, que vivem numa aldeia perdida nos Alpes que tem essa mesma humanidade e nos dão coisas no meio duma modernidade veloz e cheia de luzes. O que eu já sabia deste senhor (Peter Zumthor), era que tudo o que faz é além. Além do que podemos imaginar, do que podemos acreditar existir. A arquitectura torna-se mestre quando não o quer ser. O palhaço torna-se palhaço quando não o força, quando é generoso e mostra humanidade. A arquitectura torna-se num lugar especial quando é generosa e tem humanidade.

Bruder Klaus. *O cedo é demasiado cedo. Mas em mim a excitação prévia do que eu adivinhava vir a ser um dos momentos que guardaria comigo para sempre. Ter passado já pelas Termas em Vals, por uma meditação em Saint Benedict e um espreitar dos Abrigos, dava-me a certeza que caminhava neste terrível frio e nesta demasiada madrugada, para um acontecimento. É isso. Um acontecimento. Não me deixei enganar por textos descritivos de construção ou adivinhas de uma memória descritiva que não existe. Vou com o que sei de Zumthor e o que sei do seu trabalho. E a única coisa que sei é que Bruder Klaus é da comunidade. Foi um trabalho de equipa.*

Os 4km por estradas desconhecidas, frias e longas por entre bosques dão direito a um tremor na barriga. Um riso nervoso, meducas mas uma excitação da criança que quer jogar e corre atrás do jogo. A criança está escondida atrás da cortina à espera que o pai a encontre. Esta é a excitação que tenho neste caminho. Sai-me um riso miúdo de vez em quando. Estou em estado de alerta quase sempre a temer um qualquer bicho selvagem. Não passa ninguém por aqui. Não há pessoas, não há casas, não há nada. Olho o mapa vezes sem conta para me certificar que não falho no caminho. Olho para o planalto e imagino ali aparecer-me o betão. Não aparece. Está ao fundo ao longe, uma hora depois de frio e passos rápidos e canções: Wachendorf. O caminho fez-nos chegar aqui com isto que temos dentro de nós. Não teria sido tão intenso se tivéssemos saído à porta da aldeia pelo autocarro 809. Viemos a pé. Uma peregrinação religiosa a um deus construtivo. Chegamos a pé e vamos embora a pé. E por isso temos tempo de reflexão e de emoção. O caminhar tem esta bênção de nos limpar a cabeça. Deixa-nos prontos, torna-nos receptores.

Há uma pequena placa avisar do parque de estacionamento da capela. Zumthor obriga todos a irem 15 minutos a pé (e ele sabe bem o que significa caminhar). O corpo vai-se preparando para receber o edifício ao longe. Vamos pela traseira. O tempo fortalece a emoção da paisagem. Existe um silêncio perfurador e comovente por trás deste nevoeiro que torna a capela uma espécie de miragem sob o fundo do bosque que se planta atrás. A capela parece não ser real. As cores da terra. O nevoeiro. A altura do bosque ao fundo. O caminho longo. O planalto. O silêncio. Antes de tudo, está o silêncio. Paramos obcecados pela fotografia. A paixão pela fotografia faz-me acreditar que ela pode guardar em si a emoção de quem a tira. Vou filmando os meus passos, a minha respiração é profunda e tem som. Este silêncio apaixonou-me. Este silêncio é música e sem este silêncio não me teria comovido tanto. A aproximação ao edifício é lenta e excitada. Quero correr mas sei que se for devagar, se for compassada chego a um sítio diferente. Chego lá com uma disponibilidade diferente. Tenho em mim a disponibilidade de me emocionar e de me arrepiar. O betão é tão tosco. É tosco como a terra lavrada. É dessa cor. O banco que ladeia a capela dá vontade de sentar e emoldura imagens do além. Colo a lente a esse encaixe. A porta é travessa e deixa-me uns bons 5 minutos a tentar abri-la. Abre-ma um senhor japonês. Não está ninguém cá dentro. As 5 pessoas que vieram visitar a igreja estão cá fora. Há no ser humano o medo de invadir a propriedade alheia. Como se depois de a quantidade de km que fizeram para vir ver a capela, depois não se sentissem permitidos de a ver por dentro. Eu entro com a fúria de quem sabe o que está por dentro e de quem quer estar ali dentro. Entro e seguem-me os passos. Assim que entro no corredor, paro e custa-me por pé a frente de pé. Custa-me andar. As pernas enfraquecem, agarro-me às paredes, preciso de lhes tocar. Este côncavo, esta textura de cera derretida, estas bolas pequenas de cristal. Toco nas velas, no fogo, e passo a mão na cor que elas dão à parede atrás, na minha cabeça acho que vou sentir essa cor nas mãos. Olho para cima e fico ali um bom instante. Estou num abrigo. Estou na barriga da minha mãe, estou num lugar mágico que não fui capaz de sonhar sequer quando era criança. Estou num lugar de contos e histórias de encantar. Toco em tudo, Falo demasiado alto e na minha cara há uma expressão pateta de idiota, de burro a olhar o palácio. Uma coisa tão pequena, tão no meio do nada, tão simples, tão básica. Diz tanto. Diz tanto sobre a humanidade, sobre a comunidade, sobre o arquitecto, sobre o mundo. Tomo o meu tempo.

Guida Marques

(anexo2)

MEMÓRIA: subst. f. [mɐ'mɔɾje]. **1** faculdade de poder lembrar-se; **2** lembrança, recordação; **3** parte do computador que regista os dados.

Quando era criança havia um sótão por cima do quarto do meu primo que eu nunca consegui entrar. Ficava sempre nas escadas sem coragem para subir. A ideia que tenho desse sótão é que cheirava mal, a madeira molhada, e que tinha muitas teias de aranha e possivelmente ratos. A minha avó dizia que o fantasma do meu avô estava lá em cima e eu ficava ao fundo das escadas a imaginar o meu avô. Hoje lembro-me que isso dava excitação aos meus dias e aquele lugar. Era sempre entusiasmante passar por aquelas escadas. Como se todo um universo misterioso se guardasse ali. A casa da minha avó tinha muitos cantos assim. Era muito grande e pouco usada, e por isso eu sempre que lá ia, verificava os lugares todos com muito cuidado e medo. Tinha sempre a sensação que ia estar ali alguém ou alguma coisa assustadora. A minha paixão por terraços e corredores vem desta casa. Guardo comigo os momentos do terraço. Das casas com lençóis e colchões desdobráveis que constrói para brincar. Das noites a ver as estrelas que dormi, e ficava sempre com asma de tanto me rir. Do fogo-de-artifício dos meus anos. Das grandes almoçaradas ao sol. O sol ali queimava, estávamos mais perto dele, tínhamos no piso de baixo um jardim enorme mas era aquele terraço, era ali que gostávamos de estar. Víamos a aldeia toda por cima, a floresta e isso acho que nos dava uma sensação de poder. Fiz muitas coisas tolas ali e sempre achei que ninguém me via... mais tarde soube que o toda a aldeia me via.

O meu avô fez aquela casa com as próprias mãos, sozinho com a minha avó. Fez dois corredores que trago comigo. O dos quartos que tinha um tapete por cima do soalho de madeira e que fazia abanar os candeeiros e fazia tremer o chão quando alguém lá andava. Era longo o corredor e tinha uma porta que eu nunca conseguia abrir que dava para a rua. Aquela casa é a casa dos meus sonhos, do meu imaginário. O outro corredor é muito largo e tem um desnível, era onde jogávamos a bola quando chovia e onde as crianças andavam de bicicleta. Era muito grande. E cheio de janelas para o pátio. Sempre gostei muito de estar ali. Foi sempre um sítio para grandes conversas.

A ideia que tenho de porta, quando penso numa é a porta mais pobre e mais reles que já vi. Era a porta da sala para o terraço de latão com uma moldura de madeira partida e gasta, sem fechadura, tinha um buraco e um cordão que servia para puxar a porta, para a abrir tínhamos que a levantar para cima porque ela prendia no chão. Lembro-me como se fosse hoje do barulho dos meus primos a baterem a essa porta com força que no verão queimava tanto por ser de latão. Era de um azul cinzento... Se eu pudesse era assim que fazia uma porta para mim.

A minha dificuldade de descer escadas vem dessa casa. Nunca soube bem porquê, mas o meu avô nunca pôs guardas nas escadas e eram muito altas. A minha avó e a minha tia caíram delas à minha

frente e ficaram gravemente feridas, guardo até hoje isso. E então sempre que subo escadas agarro-me a um dos lados, tal como fazia naquelas.

Todos os quartos eram diferentes, mas todos estavam cheios de histórias que a minha avó nos contava para dormirmos. Era uma casa com cheiro intenso da roupa antiga das minhas tias, com um som estremecedor dos passos de quem corria nos corredores, de uma luz filtrada pelas cortinas brancas, era uma casa a sério, tinha coração, tinha alma e protegeu sempre a minha família e por isso me apaixonei por ela. Mas essa casa já não existe, sofreu alterações por uma contemporaneidade que não a entendeu, e que apagou as suas memórias. Guardo-as eu. Um dia na minha casa de sonho.

Guida Marques

(anexo3)

Oh as casas as casas as casas

Oh as casas as casas as casas
as casas nascem vivem e morrem
Enquanto vivas distinguem-se umas das outras
distinguem-se designadamente pelo cheiro
variam até de sala para sala
As casas que eu fazia em pequeno
onde estarei eu hoje em pequeno?
Onde estarei aliás eu dos versos daqui a pouco?
Terei eu casa onde reter tudo isto
ou serei sempre somente esta instabilidade?
As casas essas parecem estáveis
mas são tão frágeis as pobres casas
Oh as casas as casas as casas
mudas testemunhas da vida
elas morrem não só ao ser demolidas
Elas morrem com a morte das pessoas
As casas de fora olham-nos pelas janelas
Não sabem nada de casas os construtores
os senhorios os procuradores
Os ricos vivem nos seus palácios
mas a casa dos pobres é todo o mundo
os pobres sim têm o conhecimento das casas
os pobres esses conhecem tudo
Eu amei as casas os recantos das casas
Visitei casas apalpei casas
Só as casas explicam que exista
uma palavra como intimidade
Sem casas não haveria ruas
as ruas onde passamos pelos outros
mas passamos principalmente por nós
Na casa nasci e hei-de morrer
na casa sofri convivi amei
na casa atravessei as estações
Respirei – ó vida simples problema de respiração
Oh as casas as casas as casas

Ruy Belo, Todos os poemas, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000, p.212.

