

A PISCINA DE MARÉS E AS TERMAS DE VALS

Por uma recuperação da experiência

ANA CRISTINA LOPES RAMOS

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

Departamento de Arquitectura da FCTUC, Dezembro 2012

sob a orientação do Professor Doutor JORGE FIGUEIRA

sob a co-orientação do Arquitecto ARMANDO RABAÇA



Agradecimentos

Antes de mais, quero agradecer ao professor Armando Rabaça, que marcou o meu primeiro ano neste curso e me ajudou a crescer; pela paciência, interesse e disponibilidade que sempre demonstrou pelo meu trabalho. Ao professor Jorge Figueira, pela disponibilidade e referência, pela orientação e amizade.

Aos meus colegas e amigos que contribuíram para o meu percurso.

A quem levo deste curso, em especial à Madeira, por tudo. Ao Pedro, à Daniela e ao Nuno, ao Vítor, à Sílvia, ao Pina, à Teresa. Pelos risos, pela companhia, pelos jantares, pela conversa, pela força, pela amizade. À equipa. Ao Nina e ao Bar.

Aos amigos da Figueira, em especial à Sofia, à Maria e à Solange. Ao João.

Aos meus pais e irmão, pelo apoio constante, pelos telefonemas, pelo carinho e força, à minha família. Aos meus avós por terem existido.

SUMÁRIO

9 INTRODUÇÃO

17 O HOMEM E O ESPAÇO

O Lugar e o Homem no Mundo

Da Percepção à Apreciação

O Corpo em Movimento

A Interpretação do Espaço

57 O HOMEM E A ÁGUA

O Limpo e o Sujo

A Procura da Experiência

73 POR UMA EXPERIÊNCIA DO ESPAÇO

PISCINAS DE MARÉS DE ÁLVARO SIZA

Enquadramento

A Experiência do Espaço

TERMAS DE VALS DE PETER ZUMTHOR

Enquadramento

A Experiência do Espaço

145 CONSIDERAÇÕES FINAIS

155 TEXTOS ANEXOS - Leituras

165 BIBLIOGRAFIA E FONTES DAS IMAGENS

*O que tento traduzir-vos é mais misterioso, emaranha-se nas próprias raízes do ser,
na fonte impalpável das sensações.*

Joachim Gasquet, *Cézanne* (1921)

INTRODUÇÃO

A arquitectura contemporânea é marcada por uma diversificação e multiplicação generalizada. Cada arquitecto desenvolve a sua arquitectura, não existem regras ou uma linha de pensamento que apontem uma tendência concreta. É necessária uma reflexão acerca desta arquitectura, perceber o que deve oferecer ao homem contemporâneo. Torna-se necessária uma mudança, *se a vida está presa num sentido, numa direcção, naturalmente procura e encontra outra forma de continuar.*¹ Contudo, a arquitectura contemporânea não beneficia de avanços tecnológicos significativos que proporcionem uma renovação expressiva da linguagem arquitectónica, como no caso do Movimento Moderno. Viramo-nos para outros formatos de *mudança*...

Depois de uma construção massiva com o movimento moderno, surge uma forte mediatização da arquitectura. Aqui o que importa é a imagem e a criação de novas formas de nos chamar a atenção, de nos seduzir através do que observamos. O arquitecto surge como figura de um *star system* que o reconhece como criador dessas novas formas ou imagens. Esta forte tendência coloca de parte a vivência do homem no espaço como interesse prioritário, destruindo a linguagem, identidade e noção de pertença.

¹ GIEDION, Sigfried, *Space, Time and Architecture: The Growth of A New Tradition*, p.165 [tradução livre] *If life is stuck in one way, it naturally looks for and finds another way to continue.*

Esta dissertação pretende reflectir, sobre um dos caminhos possíveis, acerca da importância de uma recuperação de *valores passados*, por uma arquitectura de experiência que, visivelmente, está em decadência. A experiência de que falamos é a da percepção e da sensação, a relação entre o homem e o seu invólucro. É importante perceber que a arquitectura tem uma ligação física e intrínseca com a vida, com o homem. É para ele que ela existe. A arquitectura deve *exaltar a vida*, deve *tornar visível como nos toca o mundo*.² Pretendemos reflectir sobre estas questões e compreender a necessidade de as incorporar nos nossos projectos. Deste modo, iremos fazer referência à arquitectura contemporânea que, *remando contra a maré*, ainda insiste nas relações que fortificam e densificam a experiência de quem habita esse espaço. Pareceu-nos evidente o estudo das Piscinas de Marés de Álvaro Siza e das Termas de Vals de Peter Zumthor, não só porque partilham de uma sensibilidade para com o tema que acreditamos ser inerente e transversal a qualquer boa arquitectura, como nos mostra que, independentemente da cultura e influências, os princípios que regem o processo arquitectónico são os mesmos – o respeito pelo lugar, pelos materiais, pelo homem; sobretudo porque desde o início deste curso foram elementos de referência e de inspiração.

Começámos por ler alguns críticos que se mostram fundamentais para o entendimento da arquitectura contemporânea [Sigfried Giedion, Bruno Zevi, Le Corbusier, entre outros], de modo a sustentar e a tornar mais coesa a noção, ainda pouco clara, do mundo e da arquitectura actual.

Sigfried Giedion vê na história da arquitectura e da arte, no passado, uma forma de analisar o presente e antecipar o futuro, pretendendo mostrar a evolução da noção de espaço ao longo dos tempos, a ideia de que o passado está sempre presente no presente. Além disso, revela a importância da cultura e das tradições para a construção de um futuro [próximo ou não], revê as concepções do espaço ao longo

² GOETHE, *apud* PALLASMAA, Juhani, *Los Ojos de la Piel: la arquitectura e los sentidos*, pp. 44-47 [tradução livre] *la obra de arte debe ensalzar la vida.(...) hacer visible cómo nos toca el mundo.*

da história de modo a captar pistas para uma noção arquitectónica contemporânea e tenta, de certo modo, fazer no campo da arquitectura o mesmo que Einstein fez na física: trazer um conjunto de regras que estabeleçam um princípio regulador ou modelo que nos permita evoluir sobre o conceito de espaço. É um pouco neste sentido que a dissertação se vai desenvolver, um retomar dos princípios reguladores da arquitectura que nos parecem fragilizados e cada vez menos incluídos na concepção dos espaços e edifícios.

A par de um entendimento da teoria arquitectónica, procurámos uma fundamentação filosófica com base numa compreensão dos temas inerentes à experiência que envolve o mundo contemporâneo. O mundo, enquanto complexo de relações, não permite o estudo da experiência sem a criação de uma rede de articulações teóricas, sem uma abertura ao novo e desconhecido e sem uma reflexão sobre o mesmo. A complexidade do tema engloba uma multidisciplinaridade que aprofundada irá alargar o campo de estudo, intensificando e enriquecendo a problemática. Assim, o estudo de temas como a percepção, os sentidos, a sensação, o pitoresco, o movimento, a empatia [*Einfühlung*] - a relação homem-espaço - serão de um profundo interesse para a compreensão da temática.

Começaremos com uma análise de conceitos que giram em torno da problemática da concepção do espaço, da relação homem-espaço. Debateremos as diferenças entre paisagem e natureza, entre lugar e espaço. *Da percepção à apreciação* será um subtema no qual iremos proceder ao desmantelamento da evolução da estética, do pitoresco estático até à percepção em movimento. Falaremos de Kant, de Dilthey, de Schamrsow, entre outros, o que conduzirá ao subtema *O corpo em Movimento*. Por fim, e de modo a rematar esta abordagem mais filosófica, iremos tratar as questões da *linguagem*, como entendemos o espaço e de que forma pode o arquitecto contribuir para um entendimento mais generalizado deste [ainda que a experiência seja individual e única]. Prosseguiremos com um enquadramento da noção de *banho*, da água enquanto elemento inerente às obras que nos propomos

estudar, a evolução e crescente incorporação na vida quotidiana e de como se tornou resposta na procura de um experienciar o espaço. Por fim, iremos referenciar os casos que deram origem a esta dissertação – primeiro as Piscinas de Marés, depois as Termas de Vals – numa abordagem pragmática, discutindo os pensamentos que poderão ter estado na sua origem, fazendo um enquadramento do projecto, descrevendo e reflectindo acerca da sucessão espacial.

Interessa-nos a arquitectura que é mais do que uma resposta funcional ao programa proposto, a arquitectura que nos toca, que nos motiva, que encontra formas de interacção com o ser e que existe por ele. Esperamos conseguir fazer jus à sua importância e motivar a sua reflexão com as próximas páginas.



Vetheuil Paysage,
Claude Monet, 1879

O HOMEM E O ESPAÇO

O Lugar e o Homem no Mundo

...para construir e para plantar há que escutar o génio do lugar. ...escutar, não vê-lo.³

Tomemos a definição de natureza como princípio desta abordagem...

É comum a confusão entre natureza e paisagem. Simmel distingue estes dois elementos – *por natureza entendemos o nexos infindo das coisas, a ininterrupta parturição e aniquilação das formas, a unidade ondeante do acontecer, que se expressa na continuidade da existência espacial e temporal,⁴ é instável, dinâmico e vivo, sujeito a processos entrópicos,⁵ já a paisagem é uma parte intencional da natureza, uma contemplação em si reclusa, apercebida como unidade auto-suficiente, enraçada porém, numa extensão infinitamente mais ampla, numa torrente vasta, e guardada de limites que não existem para o sentimento do uno divino e do todo da*

³ POPE, Alexander, *Epístola a Lord Burlington*, apud ÁBALOS, Iñaki, *Atlas pintoresco Vol.1: el observatório*, p.140 [tradução livre] *para construir y para plantar hay que escuchar al genio del lugar (...) escucharlo, no verlo*

⁴ SIMMEL, Georg, *Filosofia da Paisagem*, p.5

⁵ ÁBALOS, Iñaki, *Atlas pintoresco Vol.1: el observatório*, p.62 [tradução livre] *médio dinâmico, instable y vivo, sujeto a procesos entrópicos*



In Search of Times Past,
Herbert Bayer, 1959

*natureza, o qual reside em baixo, noutro estado.*⁶ A paisagem, enquanto qualidade estética, tem uma função contemplativa. Esta ideia vem da noção de pitoresco enquanto imagem, qualidade da obra de arte. Uma *pintura ou desenho, porção de terreno considerada no seu aspecto artístico. (...) implica uma orientação projectual clara e uma condição híbrida, natural e artificial: a projecção da cultura sobre o território natural.*⁷ A paisagem deve ser entendida como um elemento dialéctico, devemos *escutar os génios do lugar.*

É o sentimento nostálgico, sentimento de perda da natureza no mundo moderno ou citadino, que vai levantar, de novo, as questões relacionadas com a natureza, paisagem, lugar. É o homem que observa a natureza, que contempla a paisagem, que *sente* a sua ausência. O homem que procura refúgio como forma de se distanciar da agitação da cidade.

Esta inquietude leva o homem a questionar-se no mundo. Qual o meu *espaço*, qual o meu *lugar*?

Genericamente, espaço (do latim *spātium*) é a *distância entre dois pontos, ou a área ou o volume entre limites determinados*, e o Lugar (do latim *locālis, de locus*) é o *espaço ocupado*.⁸ O espaço só se torna lugar no momento em que é ocupado pelo homem, física ou simbolicamente. O lugar é portanto o espaço ocupado ou habitado. O termo *habitado* acrescenta à ideia de espaço um novo elemento: o homem. O espaço alcança significado e valor com a simples presença do homem, alberga-o física e simbolicamente e serve de palco às suas actividades.

⁶ SIMMEL, Georg, *Filosofia da Paisagem*, p.6

⁷ ÁBALOS, Iñaki, *Atlas pitoresco Vol.1: el observatório*, p.42 [tradução livre] *pintura o dibujo y como porción de terreno considerada en su aspecto artístico (...) implica una orientación proyectual clara y una condición híbrida, natural y artificial: la projection de la cultura (...) sobre el territorio natural.*

⁸ Definições consultadas em CUNHA, António Geraldo da, *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*

Sigfried Giedion e Bruno Zevi tentam definir uma concepção de espaço a partir deste novo mundo tecnológico.⁹ A arquitectura é encarada como a arte do espaço, a sua essência é essa - o espaço. O modernismo vem *diluir* a ideia de espaço limitado e fechado tradicional, o espaço é agora livre, fluido e estabelece uma relação de continuidade com o exterior. O pilar vem substituir a parede, as fachadas são agora transparentes, as casas amplas. Ainda que o interior e o exterior se tenham *mesclado*, os edifícios ganham uma autonomia própria, adquirem uma independência face ao contexto em que se inserem. Com o declínio do movimento moderno nos anos cinquenta, ressurgem os conceitos de lugar por oposição à condição abstracta, genérica e indefinida do *espaço moderno*.

Para Heidegger¹⁰ *o Homem é na medida em que habita. (...) Ser é estar sobre a terra.*¹¹ Heidegger acreditava que o objecto arquitectónico não valia por si, era esse objecto integrado num espaço que fazia surgir o lugar. Cada lugar era único e irrepetível.

Norberg-Schulz¹² procura na filosofia grega uma redefinição para o lugar. Para os gregos cada lugar era regido por um deus, *genius loci*¹³ ou o espírito do lugar (conceito introduzido pelos romanos). O espaço selvagem, tornado habitável, passava a lugar e com ele surgia um sentido de pertença, de identidade, a que eles chamavam espírito do lugar. *O lugar é a concreta manifestação do habitar humano,*¹⁴ é o espaço ocupado ou *habitado*. Aqui o habitar é muito mais do que o abrigo - o habitar é o suporte existencial, o objectivo da arquitectura. O Homem só consegue ter o seu suporte existencial se se souber orientar, se se souber onde está,

⁹ Ver GIEDION, Sigfried, *Space, Time and Architecture*, 1941 e ZEVI, Bruno, *Saber Ver a Arquitectura*, 1948

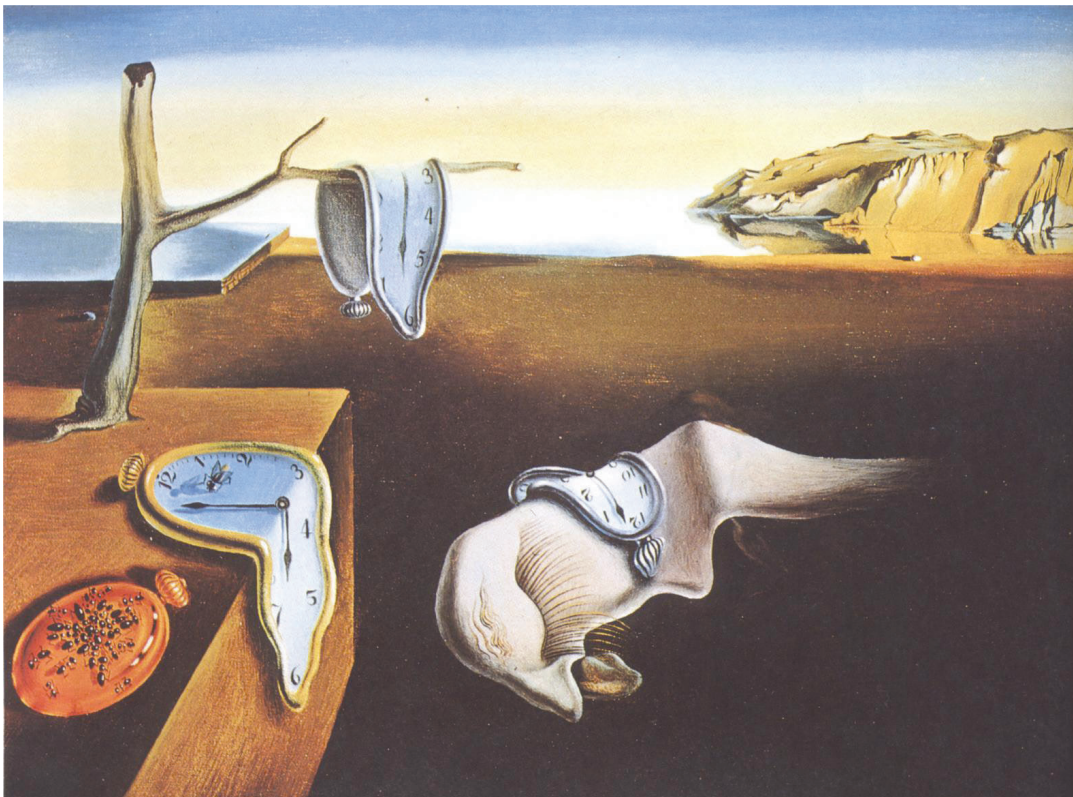
¹⁰ Ver HEIDEGGER, Martin, *Construir, Habitar, Pensar*, p.2

¹¹ HEIDEGGER, Martin, *Poetry, Language, Thought*, pp. 97-99 *apud* NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, p.10 [tradução livre]

¹² Ver NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius loci: Towards a Phenomenology of Architecture*

¹³ *Genius loci* é um termo romano que significa *espírito do lugar, guardião para cada cidade*; foi mencionado pela primeira vez por Virgílio em *La Eneida* e invocada por Alexander Pope na sua *Epístola a Lord Burlington* (1731)

¹⁴ NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, p.6 [tradução livre] *The place is the concrete manifestation of man's dwelling*



The Persistence of Memory,
Dali, 1939

tem de identificar-se com o meio, isto é, ele tem de saber como está num certo lugar ¹⁵.

Nesta busca pela orientação e identificação o homem deve perceber que habita entre dois mundos dicotómicos: a Terra e o Céu. *Sobre a Terra já significa sob o Céu*¹⁶ e deve compreender a relação entre eles. O lugar é a concretização do espaço existencial. Na arquitectura isso traduz-se quando o arquitecto entende as propriedades do lugar e as aproxima do homem.

Schulz analisa a Terra ou o espaço através de características morfológicas tais como: elementos constituintes (descrição e caracterização); relação entre interior e exterior (entre lugar e envolvente); extensão (topografia); limites (planos horizontais e verticais, forma e volume do espaço); escala ou proporção; direcções (orientação solar, sentidos horizontal e vertical); e ritmo (tempo, caminhos, centro e domínio). Analisa o Céu segundo aspectos qualitativos (de luz, cor e classificação) e aspectos quantitativos (quantidade de luz), e faz também referência a elementos climáticos que influenciam igualmente a caracterização do lugar.

Yi-Fu Tuan, no seu livro *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, explica que o significado de espaço frequentemente se confunde com o de lugar, ainda que uma não possa ser compreendida sem a outra. Vem introduzir elementos à noção de lugar de Schulz. Para ele é através do tempo e da memória que dotamos o espaço de significado e o transformamos em lugar, *o espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado*¹⁷. O tempo dá-nos as ferramentas para conhecermos o lugar, definindo-o e dotando-o de significado. *Quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar*.¹⁸ Tuan relaciona o lugar com o tempo de várias formas: consoante o tempo vivido nele; consoante o tempo que despendemos

¹⁵Ibidem, p.10 [tradução livre]

¹⁶ HEIDEGGER, Martin, *Poetry, Language, Thought*, p.149 *apud* NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, p.10 [tradução livre] *But on the earth already means under the sky.*

¹⁷ TUAN, Yi-fu, *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, p.151

¹⁸ Ibidem, p.83



St. Jerome in his Study,
Antonello della Messina, 1475

para o descanso, procriação e defesa; e consoante a lembrança ou memória de tempos passados.¹⁹

Estas definições de lugar abrangem um grande leque de *lugares* qualitativamente diferentes. A casa, por exemplo, é o lugar que temos mais íntimo, que nos dá uma sensação de conforto e de segurança que nenhum outro lugar consegue. Para Bachelard, *é o nosso canto do mundo. (...) abriga o devaneio, (...) protege o sonhador, (...) permite sonhar em paz,*²⁰ ela seria o *lugar* primeiro do homem, o seu *lugar* de referência. Ainda dentro dela pode existir um lugar especial, um lugar onde gostemos mais de estar.²¹

Existem ainda os não-lugares que, segundo Marc-Augé²², teriam uma qualidade negativa já que não estabelecem relações, não têm uma identidade e história. Então que elementos participam na construção de um lugar? Os elementos de um determinado espaço, o clima e o homem. A interacção entre elementos do ambiente ou da paisagem não é suficiente para qualificar o espaço de lugar - é necessária a presença do homem nesse espaço, nessa paisagem. O lugar estabelece-se assim como o organizador de relações e actividades entre homem e ambiente.²³

*Um passeio pelo bosque é tonificante e curativo devido à constante interacção de todas as modalidades sensoriais,*²⁴ falamos de uma *polifonia dos sentidos.*²⁵ Para Pallasmaa, a arquitectura é uma extensão da natureza, um elemento artificial que facilita a percepção e alarga o horizonte da experiência, fornecendo as bases para que o homem *compreenda* o mundo.²⁶ É este *lugar* que nos interessa, o lugar

¹⁹ Ibidem

²⁰ BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, pp. 24-26

²¹ Ver PALLASMAA, Juhani, *Encounters: Architectural Essays*, pp. 72-73

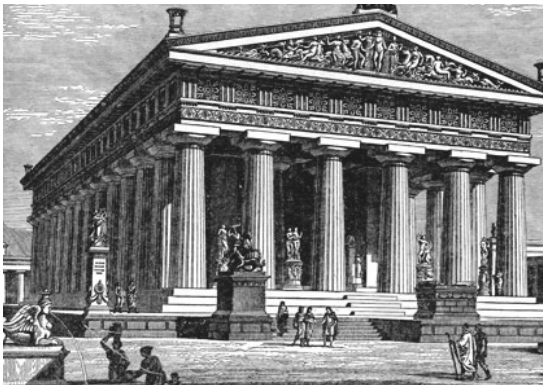
²² Ver AUGÉ, Marc, *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*

²³ Ibidem

²⁴ PALLASMAA, Juhani, *Los Ojos de la Piel: la arquitectura e los sentidos*, p.43 [tradução livre] *Un paseo por el bosque es tonificante y curativo debido a la constante interacción de todas las modalidades sensoriales*

²⁵ BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, p.16

²⁶ Ver PALLASMAA, Juhani, *Los Ojos de la Piel: la arquitectura e los sentidos*, pp.43-47



Templo Grego Poseidon,
444 AC

relacionado com a experiência corporal do homem, em que o processo fenomenológico da percepção e experiência seja percebido com o corpo.

Certo é que o meio ambiente é um elemento determinante da experiência pessoal e colectiva e exerce um efeito físico e psicológico no sujeito. *A colocação de espaços termais em locais de montanha, ou sítios particulares do ponto de vista da paisagem natural, reforçam a pertinência da experiência de observação (...) o mundo e a natureza oferecem-se como contemplação, e esta contemplação é para o sujeito, para a interioridade do sujeito observador, enriquecimento pela afectação da alma.*²⁷

Da Percepção à Apreciação

*The purpose of architecture is to move us.*²⁸

A imagem é uma forma de nos remeter para outros tempos ou lugares. (...) *a imagem faz desencadear a visão da história: despoleta associações de ideias que permitem tornar presente o passado.*²⁹ Para que a imagem consiga transportar-nos foi necessária *uma dimensão de abertura ao contexto, uma incorporação do exterior no interior que começa com o pitoresco*³⁰.

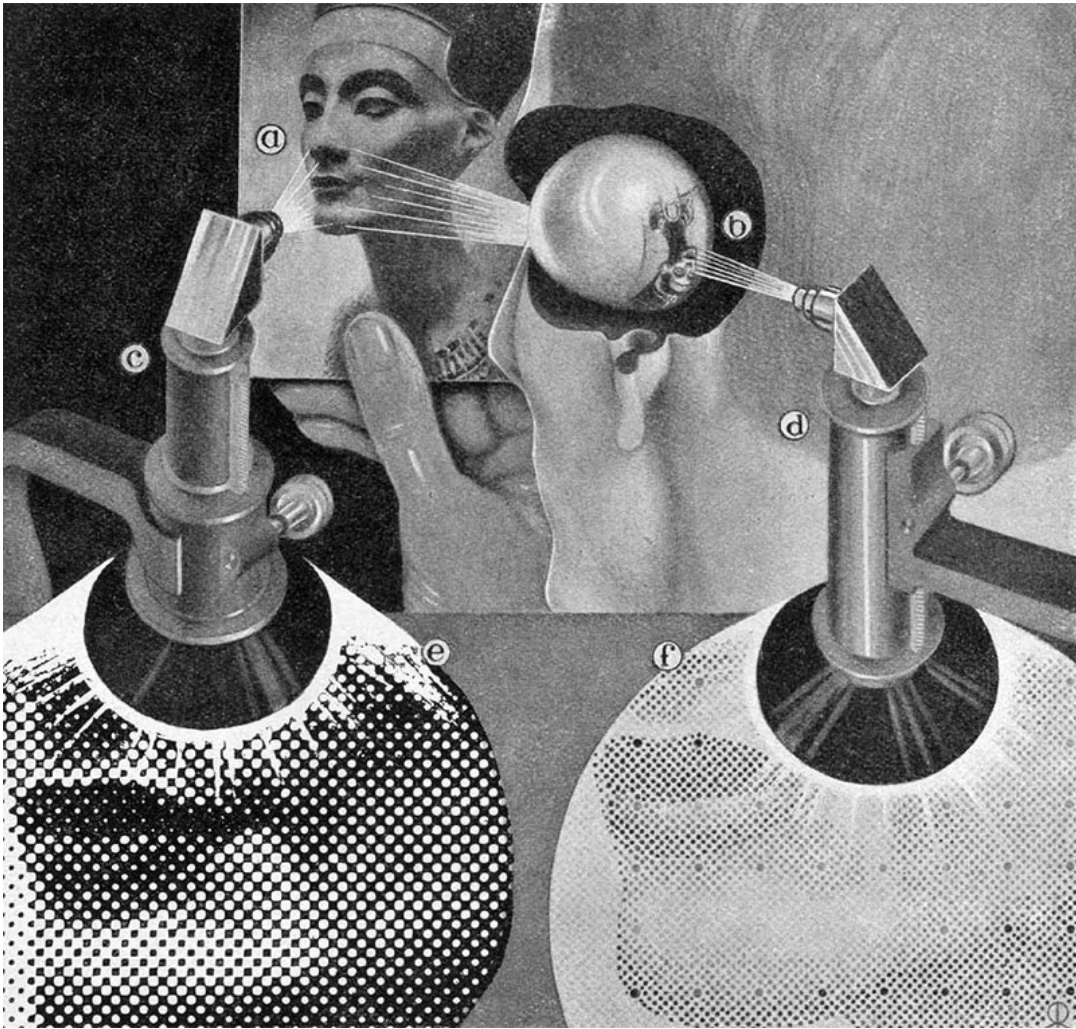
Este termo gerou um debate nos séculos XVIII e XIX, sobretudo entre Prince e Knight, que tinham posições opostas acerca do elemento que afectava o observador: se o objecto, se o sujeito. Para Uvedale Prince *o pitoresco é um critério de apreciação estética de direito próprio, tal como a beleza ou o sublime (...), é aquilo que provoca sensações tais como a rusticidade e a variação súbita conjugada com a irregularidade. Um templo grego em ruínas é pitoresco, enquanto que se ainda estiver*

²⁷ PROVIDÊNCIA, Paulo, *Arquitectura da Estação Termal no séc. XIX: Representação e Experiência*, p.68

²⁸ CORBUSIER, Le, *Vers une Architecture*, 1923

²⁹ PROVIDÊNCIA, Paulo, *Arquitectura da Estação Termal no séc. XIX: Representação e Experiência*, p.66

³⁰ *Ibidem*, p.66



The Psychology of Vision,
Fritz Kahn, 1931

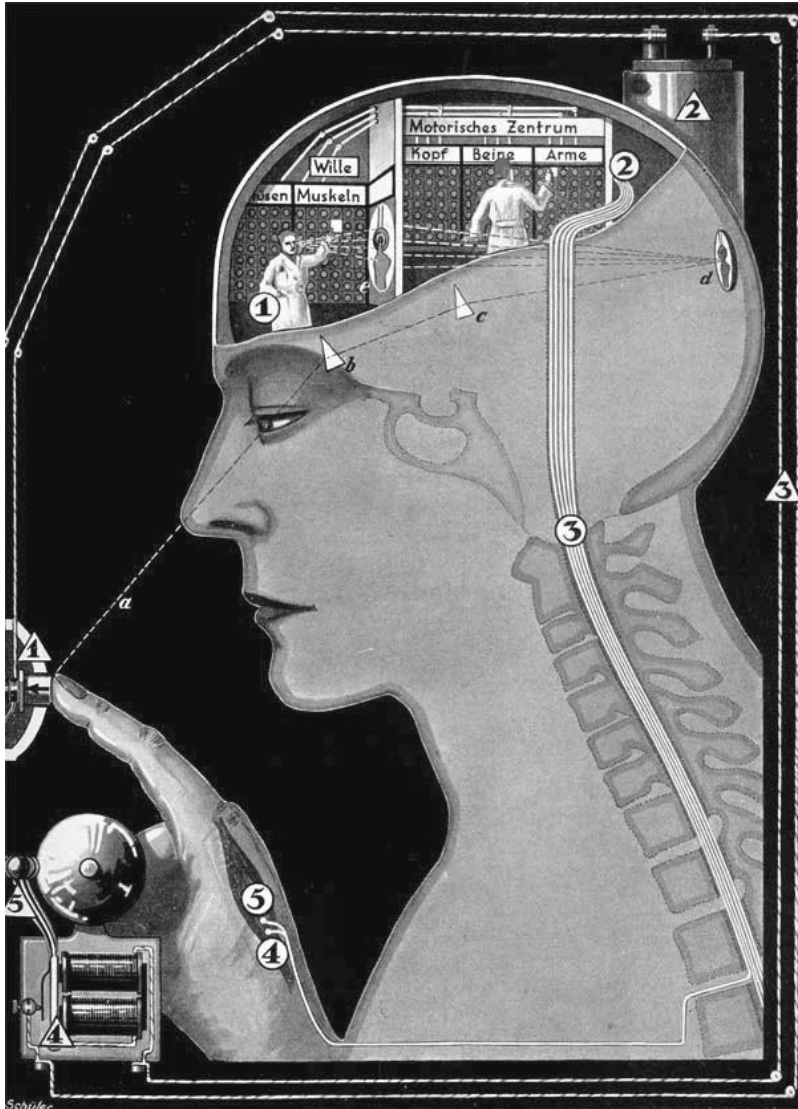
*em boas condições é belo.*³¹ Assim, Pitoresco é aquilo que possui capacidades de afecção pela rusticidade, variação e complexidade. Para Richard Payne Knight, o observador formulava associações com as imagens que via. O prazer que a arquitectura, a música ou a pintura nos dão, não está localizado nas obras em si, mas nas suas associações provocadas pelas sensações que causam em nós. *Só quem tem um olho educado para a pintura pode apreciar os efeitos pitorescos na paisagem.* Humphry Repton é quem vem defender, numa fase posterior, a interacção entre o sujeito e o objecto, entre o observador e o jardim. O jardim passa a ser espaço de encontro, de relação, de habitação. Do jardim geométrico francês do século XVIII passamos para o jardim paisagístico e pitoresco inglês. A composição secundariza a proporção e a ordem do Renascimento em detrimento das relações adequadas entre figura-fundo, movimento, sombra-luz, compressão-distensão... para que o sujeito identifique e utilize, de forma apropriada, o objecto.

É este pitoresco tardio que nos interessa, a evolução deste conceito da estética que agora relaciona o homem³² com a natureza de uma forma intrínseca, íntima e pessoal. É o estabelecer de uma relação que transcende o olho, a capacidade de visualização da cena estática e a expande para uma dimensão dinâmica. Mais, que a remete para a idealização, para a construção mental do observador sobre a qual actua a nossa percepção sensorial. Esta só foi possível com o descobrimento, no campo da fisiologia, que o corpo e os seus mecanismos se desenvolvem separadamente. O cérebro, composto por diversas partes, entende coisas diferentes. É isto que leva à separação entre visão e entendimento do que é visível. Da *percepção* (olho) passamos à *apreciação* (sentimento) do espaço e forma.

As teorias inglesas sobre o pitoresco contaminaram França e Alemanha. É neste último país que encontramos, no campo da filosofia, a contribuição mais

³¹ Ibidem, pp. 58-59

³² O homem enquanto ser que tem consciência de si, que é movido por aspirações e paixões, que tem *vontade*. E é esta vontade que se torna no princípio norteador da vida humana. Ver SCHOPENHAUER *apud* MALLGRAVE, Harry Francis, *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics 1873-1893*, pp. 1-85



The Workings of Nervous System,
Fritz Kahn, 1931

significativa para as teorias estéticas do século XX. É Kant, no século XVIII, que abre as portas a esta teoria, defendendo que o julgamento estético ou o que percebemos tem por base as emoções que determinado objecto exerce em nós.³³ Esses sentimentos surgem a partir do modo como percebemos determinada forma – através da relação entre a forma objectiva e a estrutura subjectiva das nossas faculdades cognitivas. Segundo Kant, as formas regulares, por norma, são mais satisfatórias que as formas irregulares porque mostram clareza e são práticas, no entanto limitam a imaginação e a possibilidade de apreciação estética de uma forma superior. Robert Vischer, no século XIX, desenvolve as teorias acerca da empatia que sucederam a Kant.³⁴ Reforçava a sua linha de pensamento ao reconhecer que tendemos a contaminar todas as impressões visuais com um conteúdo emocional, sobretudo devido à nossa corporeidade ou experiência física. *Nenhuma forma é tão inflexível que não permita a nossa imaginação projectar a sua vida nela.*³⁵ Há uma relação inequívoca entre a estrutura sensorial ou corpo e o objecto que é percebido, cada sensação inicia um conjunto de reacções corporais que *mexem* com as nossas sensações vitais, enfraquecendo ou fortalecendo-as. Isto é, quando os estímulos causam uma sensação agradável, a resposta traduz-se num movimento agradável ou harmonioso, quando provoca uma sensação desagradável a resposta é inibida e confusa. O corpo impõe-nos assim *normas orgânicas* na visão do mundo. Esta normalização é subjectiva já que varia de sujeito para sujeito. Cada um se identifica de forma diferente com o objecto: a nossa personalidade, consciente ou inconscientemente, é projectada no objecto, *nós preenchemos a aparência com o conteúdo da nossa alma.*³⁶ Os objectos

³³ Ver KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*

³⁴ Ver VISCHER, Robert, *On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics*, 1873

³⁵ LOTZE, Hermann, *Microcosmos apud MALLGRAVE, Harry Francis, Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics 1873-1893*, p.20 [tradução livre] *no form is so unyielding that our imagination cannot project its life into it.*

³⁶ VISCHER, Robert, *On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics*, apud MALLGRAVE, Harris Francis, *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics 1873-1893*, p.25 [tradução livre] *We fill out the appearance with the content of our soul.*



The Effect of Sunlight,
Fritz Kahn, 1940

nunca o são *per se*, não se reduzem a descrições formais e objectivas pois comportam sempre a carga emocional do indivíduo.

Dilthey, filósofo empirista do século XIX, aponta a vida e a experiência do indivíduo - a *Erlebnis* ou vivência - como via para a apreensão e interpretação da realidade histórica e humana. O meio ou o contexto social e histórico que nos envolve tornam possível essa experiência que intensifica a vida de cada um. Integramos sentido e gratificação nesse processo, transformando sensações em sentimentos. Tal como os estímulos provocam sensações, também determinadas acções provocam sentimento. Classificamos a interacção com determinado objecto, se nos dá mais ou menos satisfação, o que, de uma forma superior, intensifica a nossa existência.³⁷ Da mesma forma que experienciamos o mundo exterior através das sensações, experienciamos o valor ou significado dessas sensações através dos sentimentos.

Há portanto uma disparidade entre a realidade e o que percebemos - estamos perante o *Einfühlung* ou *empatia* entre homem-objecto inanimado. Mas mais do que uma relação empática com o objecto, este conceito traduz-se na leitura do próprio objecto. É relacionando o nosso corpo com o objecto que o entendemos na sua totalidade.³⁸

É neste entendimento do sujeito como centro da criação estética que August Schmarsow formula uma teoria da arquitectura enquanto criação espacial, apreendida dinamicamente através do corpo em movimento. Kant abre assim a porta à problemática das sensações e à subjectividade enquanto formulação fundamental da teoria da estética que vinga na segunda metade do século XIX³⁹.

Estas teorias estéticas do final do século XIX desenvolvem-se paralelamente à filosofia fenomenológica, em boa medida impulsionada por Edmund Husserl,

³⁷ Ver DILTHEY, Wilhelm, *Wilhelm Dilthey: Selected works, Volume V: Poetry and Experience*

³⁸ Ver MALLGRAVE, Harris Francis, *Introduction in Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics 1873-1893*, pp. 1-85

³⁹ *Ibidem*, pp. 1-85



Double Portrait,
László Moholy-Nagy, 1923

posteriormente desenvolvida por filósofos como Heidegger ou Maurice Merleau-Ponty. É este último [1942], com a sua fenomenologia-existencialista, que vem colocar a descoberto os conceitos de percepção e sensação. A sua filosofia parte da consideração do mundo como *mundo-percebido*, na qual a construção da relação entre sujeito e mundo se dá a partir dos sentidos, do bom senso, da atenção, e dos processos da percepção subjectiva que reconhece o mundo como um campo de fenómenos constantes. As relações do indivíduo perceptivo no mundo não acontecem *desligadas* do resto, incluem sempre o *outro*.⁴⁰

Merleau-Ponty vem criticar a ideia defendida na antiga psicologia de que uma determinada excitação produzia sempre a mesma sensação.⁴¹ Para Ponty, as sensações tinham um sentido ambíguo, uma mesma excitação podia traduzir-se em sensações completamente distintas. O homem não se entregava completamente aos instintos quando tinha uma sensação, o homem era pensante e consciente e não vivia uma relação passiva com o mundo - *não é possível sentir sem relacionar o que somos nessa experiência*⁴². Os sentidos iam para além de instrumentos fisiológicos do nosso corpo, não se regiam apenas por estímulos. A sensação, instrumento da percepção, comunicava constantemente com todos os sentidos corporais, com os sentidos recordados pela mente no momento da experiência, passando pela reflexão e compreensão, tornando o homem parte do mundo e activo neste. No entanto, não era uma acomodação de momentos passados que se apresentavam na memória actual enquanto cenas sobrepostas - *a vivência das experiências passadas não determina tipologias de comportamentos previsíveis*⁴³.

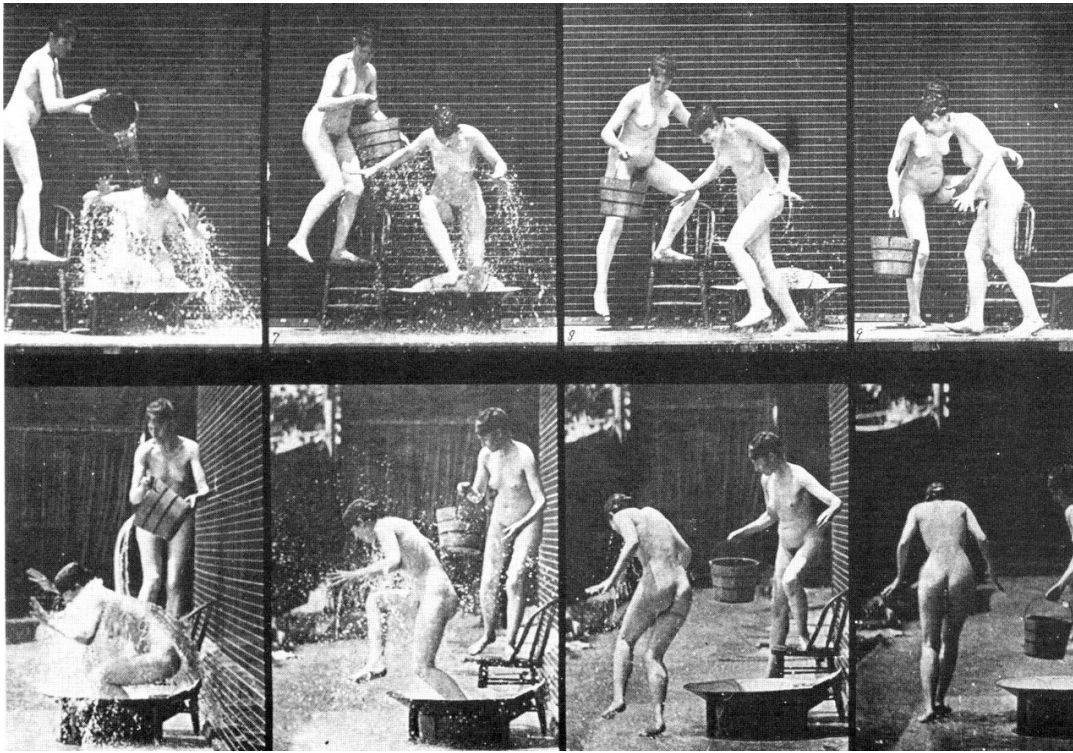
A realidade, ou o mundo, está em constante transformação e com ela o *sentir* e o *perceber* também se alteram. É difícil explicar esta realidade, aliás, é o próprio autor que defende a experiência em detrimento da manipulação da realidade pelo sujeito

⁴⁰ Entenda-se no sentido amplo da palavra: homem, colectivo, objectos, espaço...

⁴¹ Ver MERLEAU-PONTY, Maurice, *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*, pp. 15-32

⁴² Ibidem, p. 18

⁴³ Ibidem, p. 20



Woman pouring a bucket of water over another woman,
Eadweard Muybridge, 1887

numa tentativa de esclarecimento da mesma. É através da vivência, da experiência, do relacionar que o homem percebe e sente – e percebe e sente o que aqui mesmo se tenta explicar. Admitir a manipulação da percepção congelando a realidade e limitando a sua análise àquele momento, não revela a realidade em si, o que causa uma impotência que inquieta.⁴⁴ É impossível decompor a percepção e as sensações - as concepções de sentido, de percepção e sensação são subjectivas, fazem parte de uma reflexão pessoal e por isso única; cada um tem um entendimento diferente do mundo.⁴⁵ À parte desta independência, devemos ter a noção que o homem é um *ser-no-mundo-com-os-outros* – ele depende de tudo o que o rodeia – o que faz com que o acto de *perceber* seja dependente do cenário e da condição de recordação contínua, *o homem é um ser activo de intensa comunicação*.⁴⁶

O autor incita-nos ainda a experienciar, a experiência pessoal é imprescindível para a compreensão dessa mesma experiência. A percepção das *percepções* dá-nos uma percepção incompleta já que não experienciámos, não tivemos uma noção sensorial ou dos sentidos, nem estabelecemos contacto com o *outro*. As escolhas que *eu* faria são diferentes das que o *outro* fez, *a percepção do outro contém-me*⁴⁷.

Idealiza, tal como Dilthey e Schmarsow, o espaço enquanto receptáculo da percepção. Não existe percepção sem espaço - *o espaço é a condição própria, a potência para a percepção*.⁴⁸ O espaço altera-se, e com ele a percepção. Assim, a percepção está em actualização constante, alterando o homem que é diferente sempre que ele ou o objecto se desloca, alterando-se cada instante da percepção.⁴⁹

⁴⁴ Ver textos anexos de Fernando Pessoa

⁴⁵ Ver HUME, David, *An Inquiry Concerning Human Understanding*, 1748

⁴⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, p.21

⁴⁷ *Ibidem*, p.47

⁴⁸ *Ibidem*, p.328

⁴⁹ Ver MERLEAU-PONTY, Maurice, *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*, pp. 41-93



Melancholy and Mystery of a Street,
Chirico, 1914

*Uma obra de arquitectura não se experimenta como uma série de imagens visuais isoladas, mas sim na sua presença espiritual e material completamente encarnada.*⁵⁰

O Corpo em Movimento

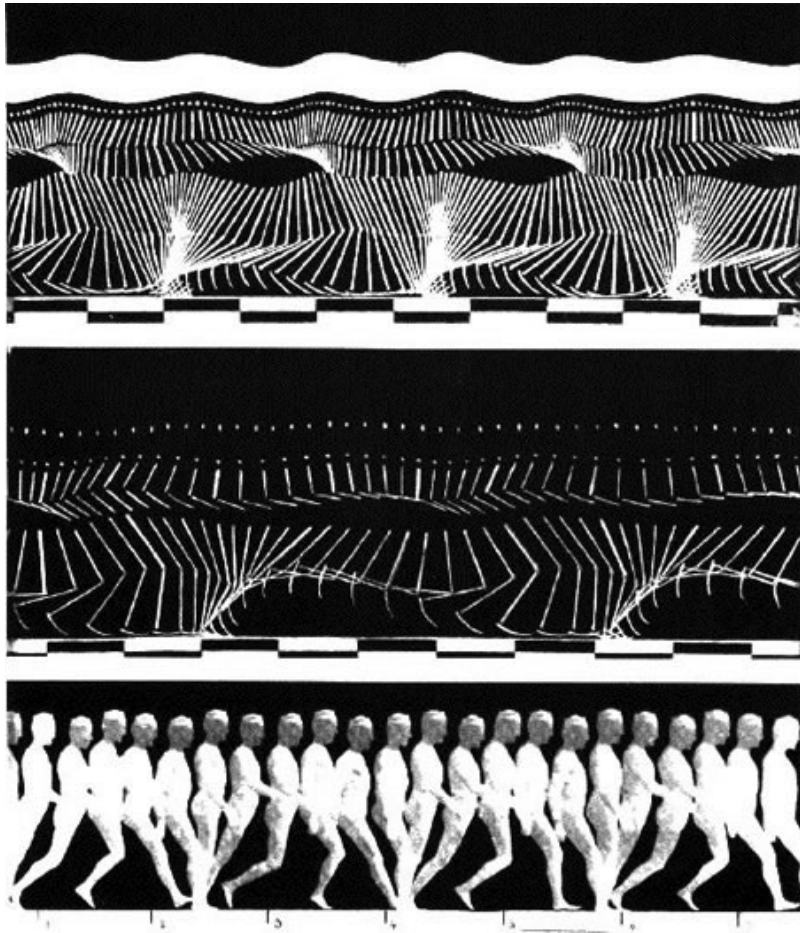
Esta linha de pensamento, iniciada por filósofos alemães no final do século XIX, ilumina a ideia do corpo que se move no espaço, do corpo em movimento - aqui o objecto é o espaço. A relação entre homem e espaço é condicionada por um conjunto de factores - como a forma, a proporção, a materialidade, o contraste luz-sombra, as diferenças de textura, a cor, as aberturas, a disposição dos elementos *soltos* ou mobiliário... - que afectam a ocupação e movimento do homem no vazio, ou no espaço livre entre objectos⁵¹. É a relação entre espaço (geometria) e movimento (topologia), *a forma do espaço e o deslocamento do corpo interagem e modificam-se mutuamente.*⁵² O espaço passa a ser percebido e definido pelo movimento do corpo, quer do ponto de vista da acção como da percepção. É esta norma que domina a primeira metade do século XX - já que, posteriormente, tende a ser ultrapassada pela arquitectura do *star system*.

Schmarsow, que propõe uma arquitectura trabalhada a partir do interior, que coloca o observador no centro e explora a dimensão cinestética do espaço - a ideia do corpo em movimento -, desenvolve a lei dos eixos direccionais (da axialidade) decorrente e associada ao movimento corporal. Para ele a dimensão mais importante no espaço seria a profundidade servindo, décadas mais tarde, de ponto de partida para a noção de passeio arquitectónico ou, como diria Le Corbusier,

⁵⁰ PALLASMAA, Juhani, *Los Ojos de la Piel: la arquitectura e los sentidos*, p.46 [tradução livre] *Una obra de arquitectura no se experimenta como una serie de imágenes visuales aisladas, sino en su presencia espiritual y material completamente encarnada.*

⁵¹ Esta ideia de que o limite de cada objecto seria também o limite do *corpo de ar* que o rodeia, da configuração do vazio foi antecipada por Hildebrand. Ver HILDEBRAND, Adolf, *The problem of form in fine arts*, apud MALLGRAVE, Harris Francis, *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics 1873-1893*, p.229

⁵² AGUIAR, Douglas Vieira, *Espaço, Corpo e Movimento: notas sobre a pesquisa da espacialidade na arquitectura*, in *Pesquisa, Arqtexto* 8, p.75



Locomotion Vers
Etienne Jules Marey, 1870

promenade architectural.⁵³ Tanto George Berkeley como Hegel alegavam que o tacto era o sentido que podia atribuir essa sensação de profundidade espacial, a memória háptica era o que tornava possível a distância e a profundidade espacial. O tacto sente o peso, a resistência e a forma tridimensional [Gestalt] dos corpos materiais e assim nos torna conscientes de que as coisas se estendem a partir de nós em todas as direcções.⁵⁴ Medimos o espaço através das direcções axiais que se estendem a partir do nosso corpo. A forma intuída de espaço (...) consiste em resíduos de experiência sensorial para qual as sensações musculares corporais, a sensibilidade da pele, e a estrutura do corpo contribuem⁵⁵. O entendimento do espaço resulta de experiências passadas, de sensações que de alguma forma já tivemos, no qual o corpo dinâmico, o corpo em movimento se estabelece como meio para esse entendimento. É ele que vive os limites, as escalas, as proporções, os obstáculos e objectos que compõem esse espaço.

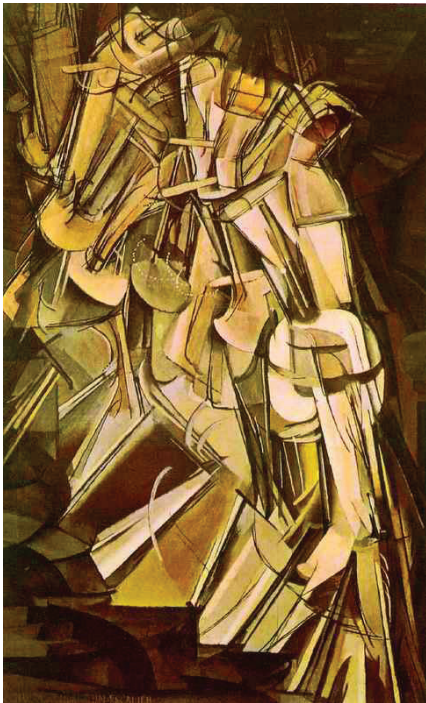
Ainda dentro do pensamento crítico alemão do século XIX, Adolf Hildebrand defende que o observador em movimento divide a aparência total em muitas impressões visuais que são conectadas a partir do movimento dos olhos⁵⁶. A percepção passa a ser cinestética porque a visão é agora uma abstracção da forma do objecto que é composta por uma sucessão temporal de imagens captadas pelo olho – uma sequência de *framings*. É o olho em movimento que nos dá pontos de vista particulares na sucessão do percurso.

⁵³ Ibidem

⁵⁴ HOULGATE, Stephen, *Vision, reflection, and openness – The hegemony of vision from an Hegelian point of view*, apud PALLASMAA, Juhani, *Los Ojos de la Piel: la arquitectura e los sentidos*, p.44 [tradução livre]

⁵⁵ SCHMARSOW, August, *The essence of architectural creation*, p.291 apud MALLGRAVE, Harris Francis, in *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics 1873-1893*, [tradução livre] *The intuited form of space (...) consists of the residues of sensory experience to which the muscular sensations of our body, the sensitivity of our body, the sensitivity of our skin, and the structure of our body all contribute.*

⁵⁶ HILDEBRAND, Adolf von, *The problem of form in fine arts*, apud MALLGRAVE, Harry Francis, *Empathy, Form and Space*, p.229 [tradução livre]



Nude Descending a Staircase, Marcel Duchamp, 1912 (esq.)
Duchamp Descending a Staircase, Eliot Elisofon, 1952 (dir.)

Paul Frankl, vinte anos mais tarde, faz um relato da evolução da arquitectura entre 1420 e 1900 no qual explica, recorrendo a plantas, a evolução dos estilos de composição de espaço através da adição de elementos e através da subdivisão de um todo pré-concebido. Quando o espaço é composto por adição, a rede de movimento desintegra-se em pontos isolados, estáticos, distribuídos ao longo de quietos eixos conectores intermediários mas, pelo contrário, quando o espaço é composto por subdivisão, a rede de movimentos torna-se o sistema arterial de um fluxo contínuo.⁵⁷ Constata ainda que as características culturais e sociais estão relacionadas com configuração do espaço - alteram-se mas são sempre adequadas às actividades às quais se destinam, ao programa. E para perceber a totalidade desse espaço é necessária inteligibilidade do mesmo. *Muitas pessoas podem render-se ao apelo poético e sentimental de um castelo medieval, mas somente aqueles que têm conhecimento das armas e das condutas da guerra irão realmente compreendê-lo.*⁵⁸

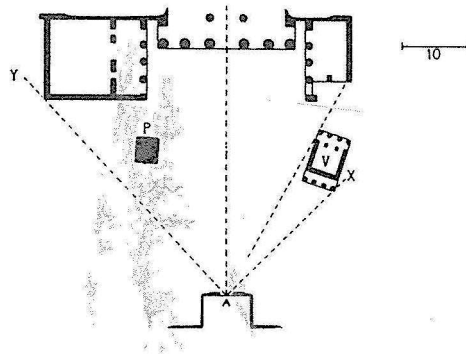
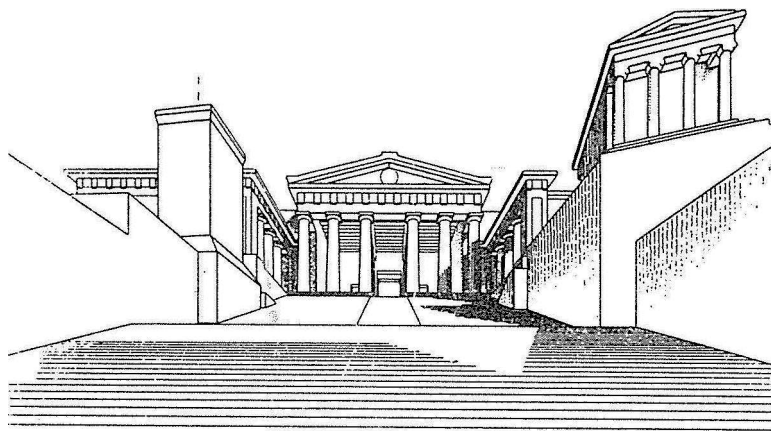
Surge ainda a noção de comodidade - a *utilitas* de Vitruvius - que se estabelece num patamar superior, onde o conceito de *intenção utilitária* espacializa a noção de função ao distinguir na arquitectura o receptáculo (o edifício) e o evento (o movimento do corpo)⁵⁹.

O tema da espacialidade e da noção de movimento ganha dimensão com os fundamentos teóricos do modernismo. Le Corbusier aprofunda e especifica a descrição do sentimento ou sensação da *essência espacial*. A configuração espacial devia relacionar-se com o movimento do homem assim, a *promenade architectural*, seria essencialmente composta por eixos, axialidade, quebras de axialidade,

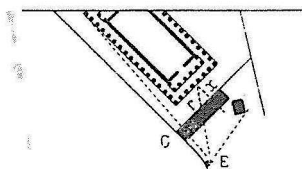
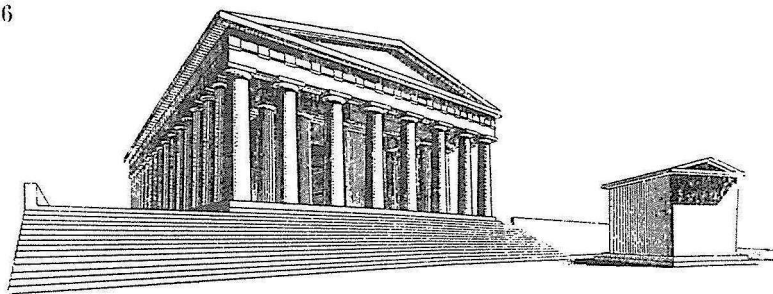
⁵⁷ Ver FRANKL, Paul, *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura : el desarrollo de la arquitectura europea: 1420- 1900*, p.213 [tradução livre] *Esta red de movimiento, que bajo los efectos de la adición espacial se desintegra en unos puntos estáticos aislados, distribuidos a lo largo de unos ejes intermediarios quietos y vinculadores, se convierte por otro lado en el sistema arterial de una corriente continua bajo la influencia de la división espacial.*

⁵⁸ *Ibidem*, p.215 [tradução livre] *Muchas son las personas que pueden entregarse a unos sentimientos poéticos o emotivos en un castillo medieval bien conservado, pero una comprensión sólo será posible para quien tenga una idea clara de las armas y tácticas guerreras de aquellos tempos.*

⁵⁹ AGUIAR, Douglas Vieira, *Espaço, Corpo e Movimento: notas sobre a pesquisa da espacialidade na arquitectura*, in Pesquisa, Arqtexto 8, p.79



6



Acrópolis,
Auguste Choisy

inflexões. *O arranjo [do espaço] é a gradação de eixos e também a gradação de objectivos, a classificação das intenções.*⁶⁰ Aqui estão implícitas as noções de integração e segregação – mais/menos visível, mais/menos acessível – no fundo, é a forma de estruturar ou organizar o espaço segundo uma hierarquia em que o deslocamento sucessivo do homem é tema central. Le Corbusier vê na planta o suporte de trabalho dessa estruturação - ainda que limitado, *o único meio com o qual podemos julgar a estrutura completa de uma obra arquitectónica.*⁶¹ Ao trabalho de desenho da planta devem acrescentar-se anotações – esquemas, diagramas, direcções - auxiliando o fácil entendimento do movimento do corpo nos espaços vazios⁶². Apoiar-se no trabalho de Auguste Choisy, sobre a organização da Acrópole de Atenas, para demonstrar que esse conjunto de edifícios, ainda que aparentemente desorganizados, se colocam segundo eixos visuais, no qual é claro o domínio da perspectiva. *Uma vista em ângulo é mais pitoresca, uma vista em face é mais majestosa: cada uma com o seu papel; a vista de ângulo é a regra, a vista de face uma excepção sempre motivada.*⁶³ Ainda assim, há um elemento que domina, um motivo principal que assegura *a simplicidade de impressão, a unidade do quadro.*⁶⁴ A planta é concebida para a *visão distante*, para a contemplação da paisagem que se estende do Pireu ao Monte Pentélico. O ponto de referência desta organização espacial é o homem em movimento. Este modifica a noção de espaço e tempo - o espaço altera-se à medida que o observador se move, isto é, o ponto de vista é sucessivamente alterado, *é o movimento corporal, encaminhado por elementos*

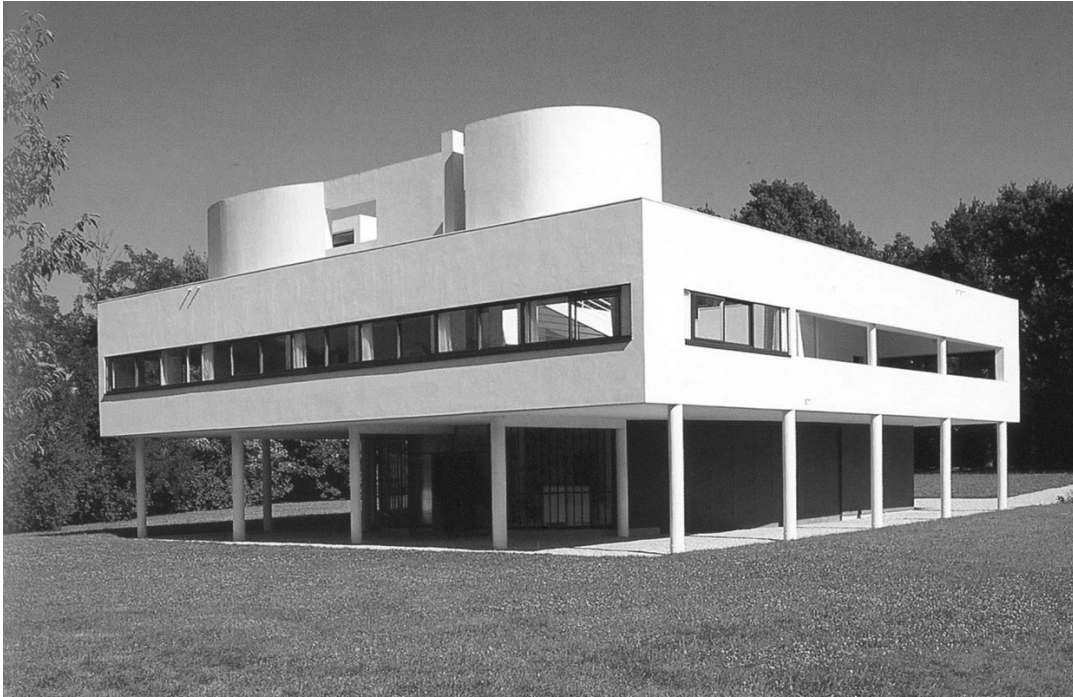
⁶⁰ CORBUSIER, Le, *Towards a New Architecture*, p.187 [tradução livre] *Arrangement is the grading of axes, and so it is the grading of aims, the classification of intentions.*

⁶¹ AGUIAR, Douglas Vieira, *Espaço, Corpo e Movimento: notas sobre a pesquisa da espacialidade na arquitectura*, in *Pesquisa, Arqtexto* 8, p.83

⁶² Ver ZEVI, Bruno, *Saber Ver a Arquitectura*

⁶³ CHOISY, Auguste, *Histoire de l'architecture*, p.416 [tradução livre] *Une vue d'angle est plus pittoresque, une vue de face plus majestueuse: à chacune son rôle; la vue d'angle est la règle, la vue de face une exception toujours motivée.*

⁶⁴ CHOISY, Auguste, *Histoire de l'architecture*, p.419 [tradução livre] *la simplicité de l'impression, l'unité du tableau.*



Villa Savoye,
Le Corbusier, 1930

arquitectónicos num espaço fluido e não cerrado (...) ⁶⁵. Só ai, nesse deambular, nesse movimentar é que a arquitectura pode ser percebida e qualificada. Como, aliás, diz Pallasmaa, *é inconcebível podermos pensar numa arquitectura puramente cerebral que não seja a projecção do corpo humano e o seu movimento através do espaço.*⁶⁶ No fundo, habita-se o espaço vazio entre edificações. Percebe-se que a sequência de espaços transcende as quatro paredes, a noção de edifício-abrigo. Há agora a preocupação no desenho do espaço-entre, uma *abertura para o exterior*⁶⁷, uma incorporação do exterior que torna homem, arquitectura e envolvente (tanto a natural, como a definida pelo objecto) num todo qualitativo. Acerca da Villa Savoye, Le Corbusier refere a arquitectura árabe como *uma lição valiosa. Esta aprecia-se “ao caminhar”, com os pés; é ao caminhar, ao deslocar-se, quando vemos como se desenvolve a ordem da arquitectura. É um princípio que se opõe à arquitectura barroca (...) nesta casa, trata-se de uma verdadeira promenade architectural, que oferece aspectos que variam constantemente, inesperados, às vezes surpreendentes.*⁶⁸ Neste processo, a dimensão temporal⁶⁹ ganha destaque, o corpo em movimento altera-se no tempo, traduzindo-se no *deslocamento sucessivo do ângulo visual.*⁷⁰ No fundo é através do movimento do corpo que o tempo é

⁶⁵ KRÜGER, Mario, *Quinta da conceição*, p.5, no qual explica o conceito de *promenade* a partir da viagem de Corbusier a Atenas

⁶⁶ PALLASMAA, Juhani, *Los Ojos de la Piel: la arquitectura e los sentidos*, p.47 [tradução livre] *Es inconcebible que podamos pensar en una arquitectura puramente cerebral que no sea la proyección del cuerpo humano y de su movimiento a través del espacio.*

⁶⁷ Assunto falado mais atrás, que se relaciona com o pitoresco.

⁶⁸ CORBUSIER, Le, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret 1929-1934 - Oeuvre complète (2)*, p.24 [tradução livre] *L'architecture arabe nous donne un enseignement précieux. Elle s'apprécie à la marche, avec le pied; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture. C'est un principe contraire à l'architecture baroque (...) Dans cette maison-ci, il s'agit d'une véritable promenade architecturale, offrant des aspects constamment varies, inattendus, parfois étonnants.*

⁶⁹ Ver GIEDION, Sigfried, *Space, Time and Architecture*, 1941 e ZEVI, Bruno, *Saber Ver a Arquitectura*, 1948

⁷⁰ ZEVI, Bruno, *Saber Ver a Arquitectura*, p.22

traduzido no espaço. O tempo é um *agente de processos de transformação naturais, um elemento inerente à experiência cinestésica do sujeito*.⁷¹

A Interpretação do Espaço

O mundo é um prolongamento do homem, há uma relação do corpo com os objectos, há uma união do corpo em movimento que traduz o ritmo do mundo.⁷² É a composição do espaço rico em variação [elevação, rebaixamento, extensão, redução, contracção, compressão, rotação, tensão...] que estabelece uma relação estrita com o corpo, partilhando relações de escala [direcções e medidas] que variam segundo o contexto. *Deveria haver graus de intensidade no interior e na interioridade. Deveria haver interiores extremamente intensificados, que deveriam apresentar qualidades do sonho, descritos por Proust e Rilke*.⁷³

O espaço *vazio* consiste no menor ou maior afastamento entre elementos físicos que condicionam e guiam o movimento corporal. São estes que definem o ritmo do percurso e, conseqüentemente, do corpo. É na deambulação que percebemos o espaço. O homem usa o espaço e os seus objectos, enfrenta os obstáculos que obrigam o corpo a encontrar soluções para os superar. Ao enfrentar o espaço projectamos as nossas emoções e sensações sobre o espaço.⁷⁴ A descoberta do espaço, do seu uso, é uma reacção intuitiva e de memória do corpo, um *mapear* com os sentidos. *Arquitectura, portanto, é a criação de espaço, de acordo com as formas ideais de intuição humana de espaço*.⁷⁵

⁷¹ ÁBALOS, Iñaki, *Introducción in Naturaleza y artefacto: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, pp. 15-16, [tradução livre] *el tiempo, entonces entendido como un elemento inherente a la experiencia cinestésica del sujeto*

⁷² Ver MERLEAU-PONTY, Maurice, *O olho e o Espírito*

⁷³ TEYSSOT, Georges, *Umbrais*, in *Da Teoria de Arquitectura: Doze Ensaio*s, p.239

⁷⁴ Ver PALLASMA, Juhani, *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*, pp. 66-67

⁷⁵ SCHMARSOW, August, *The essence of architectural creation*, apud MALLGRAVE, Harry Francis, *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics 1873-1893*, p.288 [tradução livre] *Architecture, therefore, is the creation of space, in accordance with the ideal forms of the human intuition of space*.



La Condition Humaine,
René Magritte, 1933

O programa condiciona o carácter do edifício, se num espaço doméstico pretendemos criar um sentimento de intimidade e segurança⁷⁶, num espaço religioso pretendemos criar um espaço que nos remeta para o transcendente, para o *sentimento da existência*⁷⁷.

O arquitecto organiza o espaço, manipula os limites físicos e, com isso, o movimento do sujeito. O movimento do homem no espaço não é linear – há momentos de paragem, de aceleração, de deambulação. Um espaço que não seja amplo, que não tenha a função de nos fazer permanecer, que não tenha objectos que nos incite a ficar, será sempre uma passagem, um espaço fugaz, transitório. *O percurso é comandado a partir do que se vê e do que se oculta ao estimular a expectativa de quem percorre.*⁷⁸ O corpo é estimulado a descobrir o espaço que não vê mas suspeita existir. O espaço comprimido, o corredor, guia-nos, aponta-nos um caminho. É um espaço de passagem para um outro, para um espaço de estar. Aqui o ritmo do sujeito é mais apressado, não tendemos a parar ou a *estar* num espaço que não tem nada, que não tem a função de nos fazer permanecer, nem a proporção adequada. Também as rampas ou escadas têm essa função. A escada é um elemento que, para além de possibilitar a comunicação com o espaço seguinte, imprime uma regularidade, um ritmo na passada do sujeito, um ritmo no corpo deambulante. A rampa, por sua vez, é mais fluida. *Uma escada separa uma planta de outra, uma planta une.*⁷⁹

A janela, além da sua componente funcional [ventila e permite a entrada de luz] é um limite físico mas não visual. É o mediador e ruptura entre um *aqui* que

⁷⁶ *Uma casa constitui um corpo de imagens que dão à humanidade provas ou a ilusão de estabilidade.* Ver BACHELARD, Gaston, *A poética do Espaço*

⁷⁷ Expressão popularizada por Jean-Jaques Rosseau, ver ETLIN, Richard A., *Symbolic Space: French Enlightenment Architecture and Its Legacy*, [tradução livre] *le sentiment de l'existence*

⁷⁸ TERESA, Enrique de, *Tránsitos de la forma, presencia de Le Corbusier en la obra Stirling y Siza*, [tradução livre]

⁷⁹ BOIS, Yve-Alain, *Paseo pintoresco alrededor de Clara-Clara*, in ÁBALOS, Iñaki, *Naturaleza y artefacto: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, p.71 [tradução livre] *una escalera separa una planta de otra: una rampa une.*



Open Door,
Michelle Basic Hendry, 2008

contempla um *ali*. Isto só é possível com a profundidade, com a distância entre o observador e o que é observado. É um apontar, um sugerir de vista sob a paisagem. Falamos de *janelas*, de molduras para a paisagem, *dos olhos da casa*⁸⁰. O modernismo com as suas paredes de vidro para o exterior mostra o desejo de *integrar o exterior no interior*⁸¹, de conquistar uma paisagem permanente. Mas *a vida em espaços abertos ao olhar de não-íntimos está cheia de uma vulnerabilidade assustadora*.⁸² Cabe ao arquitecto equilibrar os limites, um jogo entre cheios e vazios que se coadune com o programa do espaço. *Não nos podemos surpreender se as coisas são todas iguais ou todas diferentes*.⁸³

A porta quebra o espaço em dois, separa-o, evita a osmose, impõe a divisão. De um lado eu, o meu lugar, (...) do outro lado as outras pessoas, o mundo, o público, a política.⁸⁴ Ainda que um limite, a porta pode ser transposta. *A porta que fecha é precisamente aquela que pode ser aberta, como o rio é aquilo que torna o atravessamento possível. (...) Qualquer limite ou limiar tem um papel mediador, consente comunicação, e permite a passagem*.⁸⁵ Mais do que uma divisão entre espaços, é um elemento que permite a mudança, mudança de estados, de ambiente, quer físico, quer psicológico, *representa uma abertura dramática entre dois mundos*⁸⁶. A maçaneta, a soleira, a proporção e enquadramento estabelecem uma relação com o corpo, uma relação que nos dá a ideia de passagem, de atravessamento, um ritual de começo, de entrada, de princípio de algo. Desenhar a porta é desenhar o acto de entrar.

⁸⁰ PALLASMAA, Juhani, *Encounters: Architectural Essays*, p.56 [tradução livre] *windows are the eyes of a house*.

⁸¹ CORBUSIER, Le, *Voyage d'Orient, Carnets*, Carnet 4, pp. 102-104 [tradução livre] *l'interieur amène l'exterieur*

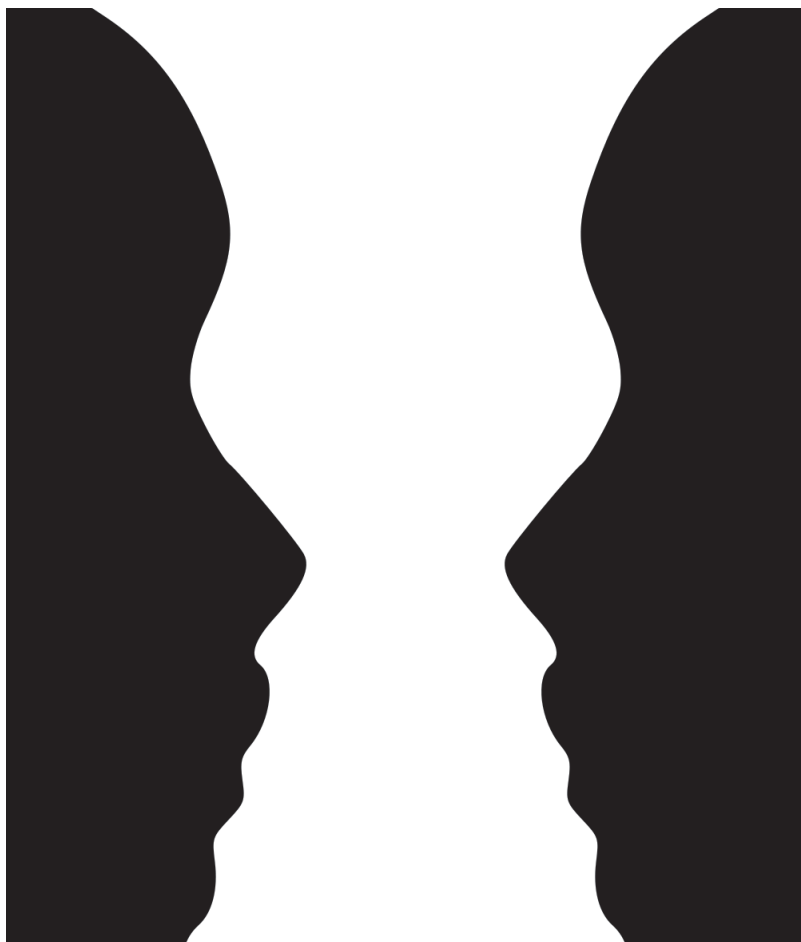
⁸² TEYSSOT, Georges, *Estranheza do lar*, in *Da Teoria de Arquitectura: Doze Ensaios*, p.167

⁸³ *Ibidem*, p.160

⁸⁴ PEREC, Georges, *Éspeces d'espace*, apud TEYSSOT, Georges, *O Fantasma da Ágora*, in *Da Teoria de Arquitectura: Doze Ensaios*, p.189

⁸⁵ TEYSSOT, Georges, *Umbrais*, in *Da Teoria de Arquitectura: Doze Ensaios*, pp. 253-254

⁸⁶ PALLASMAA, Juhani, *Encounters: Architectural Essays*, p.56 [tradução livre] *The door has originally represented a dramatic opening between two worlds*



Rubin Vase, Gestalt Psychology,
Edgar Rubin, 1915

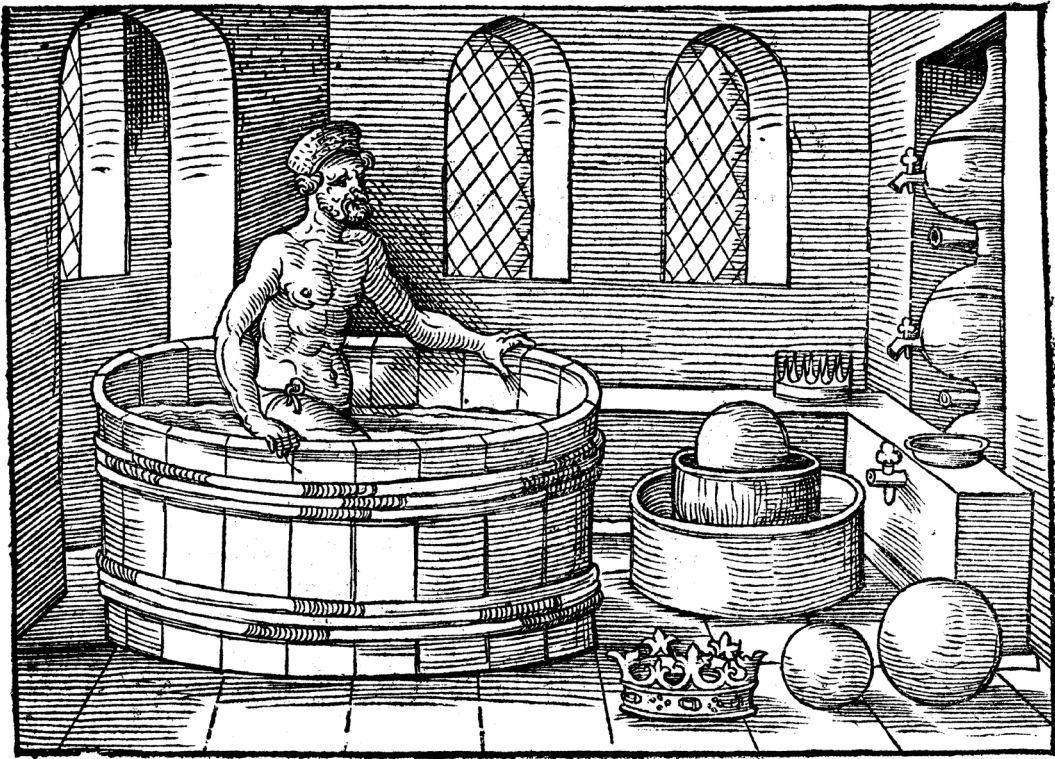
O sujeito visualiza a totalidade do espaço e mentalmente desenha as possibilidades de o percorrer, de o atravessar. É um processo intuitivo, o nosso corpo sente o espaço.

Há um conjunto de instintos que são primários e comuns à maioria dos indivíduos, deste modo, o arquitecto pode tirar partido dessas referências e fazer arquitectura legível para as massas. É importante que o arquitecto reconheça e explore a intuição inerente a cada um, que perceba os mecanismos a utilizar em diferentes situações de modo a suscitar interesse e reconhecimento por parte do indivíduo, levando-o a explorar o espaço. (...) *para que uma obra tenha sentido e possa comover, é necessário que seja legível, que utilize elementos identificáveis e reconhecíveis para a comunidade a que se destina (...).*⁸⁷ Ainda assim a arquitectura que fomenta as experiências existenciais ou que nos põe em contacto com algo de intangível varia segundo o visitante e a sua experiência passada *“Aquilo que se vê é baseado na forma exterior, mas a forma como isso se interpreta e organiza e como se dirige a atenção afecta, por sua vez, o que é visto. O organismo humano é altamente adaptável e flexível e grupos diferentes podem ter imagens essencialmente diferentes da mesma realidade exterior.”*⁸⁸ É difícil prever o comportamento do homem no espaço, mas existem determinados códigos e signos e uma linguagem que nos são comuns. É através da gramática do edifício, composta por estes códigos e signos, que conseguimos descodificar intuitivamente o seu significado. É certo que a memória, identidade e experiência nos influencia individualmente na tomada de constantes decisões acerca do espaço natural e construído mas com estes códigos a mensagem arquitectónica passa a ser dirigida às massas. Se a arquitectura não usar uma gramática que faça parte dos princípios que regem o ser humano, esta será uma comunicação impossível, sem propósito ou significado entre ambos.

⁸⁷ Acerca da poética de Aristóteles, ver PROVIDÊNCIA, Paulo, *Arquitectura da Estação Termal no séc. XIX: Representação e Experiência*, p.60

⁸⁸ LYNCH, Kevin, *A Imagem da Cidade*, pp. 144-145

A representação é então um elemento fulcral da experiência, é a dialéctica entre homem e espaço que tornam a experiência possível. A arquitectura é palco de relações que determinam as nossas acções. É a forma como percebemos os elementos e as relações entre eles que agimos. São os limites, as proporções dos objectos, as suas disposições e a materialidade que criam a possibilidade de reconhecermos o que nos envolve. Estabelecemos ligações e associações com o passado, conseguindo conferir um determinado valor ou carácter a um determinado espaço.



Archimedes Crown,
Vitruvius, 1548

O HOMEM E A ÁGUA

*O Limpo e o Sujo,*⁸⁹

A arquitectura está intimamente ligada à vida, ao homem. É para ele e por ele que existe. Neste sentido, torna-se relevante enquadrar a arquitectura e o homem no contexto que os envolve, já que as mudanças e transformações na sociedade têm repercussão, como é evidente, na arquitectura. Recuemos então algumas décadas de modo a perceber as mentalidades que tiveram origem na fomentação e desenvolvimento dos espaços dedicados às abluções...

Vitrúvio na sua compilação *Ten Books on Architecture* dedica o livro VIII às águas. Nele enuncia de forma bastante detalhada as propriedades das diferentes águas e os seus efeitos no corpo físico e mental do homem. A água *é o requisito principal para a vida, para a felicidade, e para o uso diário.*⁹⁰ A fonte ou o local de onde estas águas provêm também são um factor a ter em conta. Vitrúvio inclui o *laconium* (sauna) e o *tepidarium* (banho aquecido) no seu banho ideal. Classifica ainda o *frigidarium* (banho frio) como o banho da limpeza que posteriormente, nas Termas Romanas, se torna espaço central e de luxúria. Com a ideia de que a fonte ou o

⁸⁹ Expressão retirada de VIGARELLO, Georges, *O limpo e o sujo – A higiene do corpo desde a Idade Média*

⁹⁰ VITRUVIUS [trad. Morris H. Morgan] *The Ten Books on Architecture*, p.226 [tradução livre] *For it is the chief requisite for life, for happiness, and for everyday use.*



O Baptimo de Cristo
Piero Della Francesca, 1450

lugar de origem das águas era sagrado estas passam a ser visitadas por habitantes locais e peregrinos: o culto da água torna-se então motivo de viagem.⁹¹

Associada desde cedo à purificação da mente, a água adquire relevo enquanto ritual religioso. O batismo ganha dimensão no antigo Cristianismo: os adultos, nus, eram submersos num tanque com água, depois eram-lhes entregues roupas novas para exaltar, de uma forma física, esta transformação do homem. Era o *lavar* os pecados, era o nascer do homem espiritual. *A nudez ritual equivale à integridade e à plenitude; o “Paraíso” implica a ausência das vestes, a ausência do uso (imagem arquetipa do Tempo). Toda a nudez ritual implica um modelo atemporal, uma imagem paradisíaca.*⁹²

Na *história sagrada* a água é referenciada como símbolo. Valoriza-se o batismo estabelecendo um paralelismo com essas histórias sagradas – a descida ao abismo das águas para um duelo entre o homem e o monstro marinho; a repetição do Dilúvio; a relação estrita entre Cristo e Adão ou a recuperação da semelhança com Deus.⁹³ Mas este ritual não se restringe ao Cristianismo ou a qualquer outra religião, é arquetipo e universal: *a imersão na água significa a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo indiferenciado da preexistência. A emersão repete o gesto cosmogónico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas.*⁹⁴ Tanto no plano religioso, antropológico ou cosmológico a imersão corresponde não a uma dissolução definitiva mas a uma reintegração passageira no indeterminado do qual se segue uma criação, uma nova vida ou um novo homem.

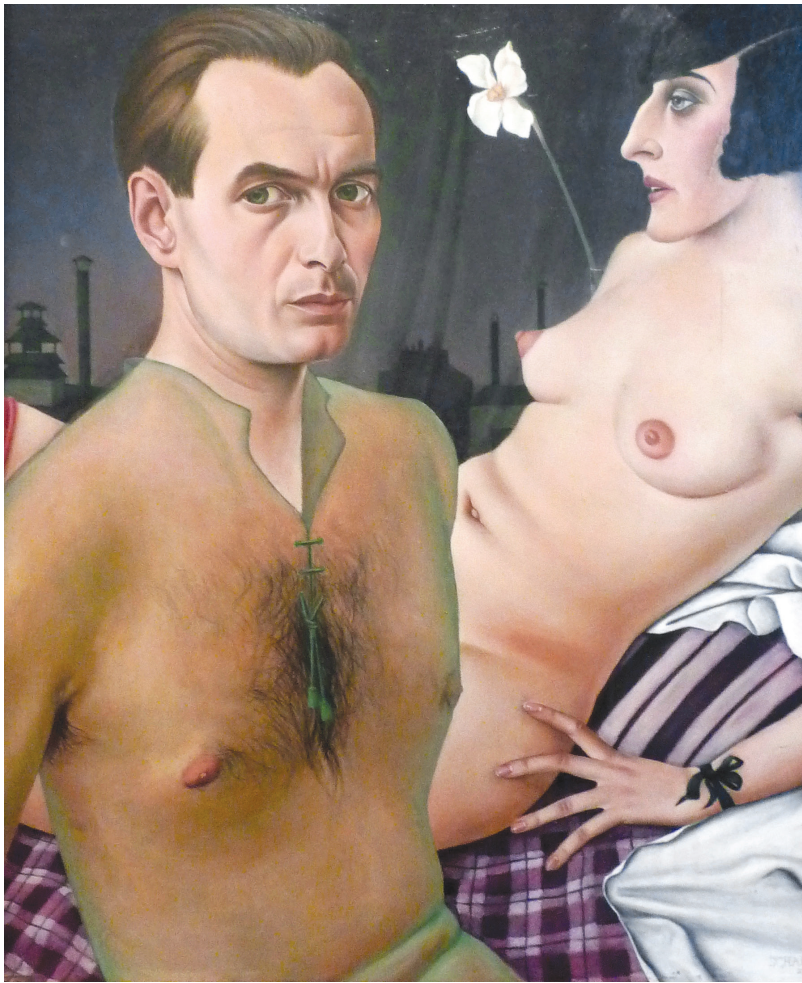
No Império Romano, os aquedutos tiveram um papel preponderante na construção generalizada das termas. Estes banhos públicos asseguravam a higiene corporal e a

⁹¹ Ver VITRUVIUS [trad. Morris H. Morgan], *The Ten Books on Architecture, Book VIII*, pp. 225-248

⁹² ELIADE, Mircea, [trad. Rogério Fernandes], *O História Exemplar do Batismo*, in *O sagrado e o Profano*, p.67

⁹³ *Ibidem*, pp. 66-68

⁹⁴ *Ibidem*, p.65, acerca da estrutura do simbolismo aquático



Self-Portrait,
Christian Schad, 1927

hidroterapia⁹⁵ mas eram também a procura de um contacto místico, de proximidade com os deuses. Com o desenvolvimento do Cristianismo e associação da prática dos banhos públicos ao paganismo, estes tornaram-se proibidos.

Na Idade Média, a pele era vista como um revestimento permeável que exposto ao mundo se tornava num elemento de fácil absorção, pelo que a porosidade era considerada uma fraqueza corporal que permitia a absorção de doenças. Como tal, a água era encarada como uma ameaça ao corpo, os banhos evitados. A higiene era agora protagonizada e simbolizada pelo vestuário que revestia e protegia a pele, onde a limpeza e a brancura exteriorizavam a *higiene* do indivíduo. *Apontava-se uma higiene moral mais que funcional, ditada por um código social, que a Corte tornou paradigmático e que logo se estendeu noutras formas às restantes hierarquias.*⁹⁶

É no início do século XIX que se modifica, em larga escala, a interpretação e a prática dos banhos enquanto processo de higiene corporal. Com a Revolução Industrial há uma sobrelotação de pessoas na cidade, a higiene é escassa e verifica-se uma propagação de epidemias. As pessoas fogem para o campo, há um êxodo rural, o que evidencia a necessidade de uma alteração profunda na organização e sistemas que proporcionem uma melhor higienização. Se no século XVIII as estâncias termais eram elitistas, servindo como lugar de encontro entre aristocratas burgueses, agora o banho é encarado como um bem essencial comum a todos e que deve fazer parte da rotina diária como forma de preservação da saúde. As termas, *de locais de cura restrita passam a locais de cura climatérica, um eufemismo para férias.*⁹⁷ Esta mudança surge com a ascensão do médico enquanto figura credível, com a formação adequada para assegurar os efeitos benéficos da prática do banho.

⁹⁵ Tratamento obtido pela água através das suas diferentes formas e temperaturas, no qual o indivíduo consegue diferentes reacções nervosas, circulatórias e térmicas que estimulam a saúde corporal e o prazer

⁹⁶ VIGARELLO, Georges, *O Limpo e o Sujo – A higiene do corpo desde a Idade Média*, p.35

⁹⁷ PROVIDÊNCIA, Paulo, *Arquitectura da Estação Termal no séc. XIX: Representação e Experiência*, p.17



The Investigation, Joaquín Sorolla y Bastida, 1897 (cima)
The Train in the Country, Claude Monet, 1871 (baixo)

A acção médica lidera todas as preocupações sociais do século XIX. O médico político é o novo especialista do espaço, é ele quem ordena as cidades e os locais públicos. É visto como figura da comunidade com sabedoria, com autoridade, o que influencia a opinião, o comportamento colectivo e a vivência quotidiana. *A saúde é concebida como o poder para controlar o tempo e o espaço.*⁹⁸

Paralelamente à questão da higiene e cura pela água associam-se as questões sociais, de hábito e de rito. O rito de *passagem* inclui ritos preliminares (ritos de separação), ritos liminares (ritos de transição) e ritos pós-liminares (ritos de incorporação)⁹⁹. *Na experiência termal, a sequência destes momentos estão na deslocação, viagem e abandono do quotidiano - essa viagem, como rito de separação, é que vai permitir o *dépaysement*¹⁰⁰ tão apregoado pelos médicos e pelos guias como condição fundamental da cura termal¹⁰¹; a permanência, com os seus rituais de passeio e de cura pela água; e o regresso, a rememoração como incorporação da experiência termal, enriquecimento da experiência, a cura¹⁰².*

A Procura da Experiência

A irreversibilidade do processo de industrialização garantiu ao indivíduo uma nova experiência do espaço e do tempo. Os avanços tecnológicos permitem o desenvolvimento de linhas de comunicação¹⁰³ na tentativa de racionalização do tempo público ou da criação de um tempo universal. Este é assinalado pelo relógio, um instrumento que impõe a exactidão de um mundo de instantes e permanentes transformações ao qual nos submetemos para não perder o *tempo* da modernidade.

⁹⁸ KERN, Stephen, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, p.4 [tradução livre]

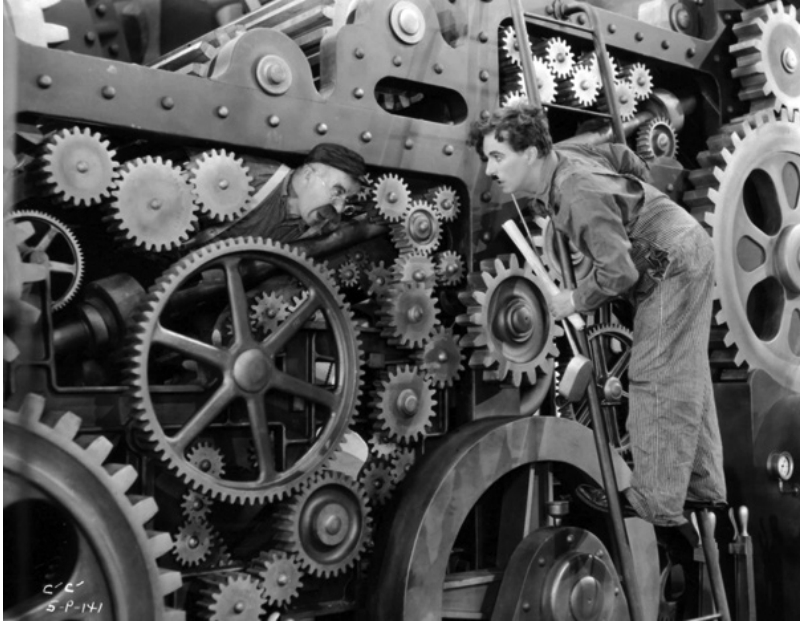
⁹⁹ Ver GENNEP, Arnold Van; *The Rites of Passage*, p.11

¹⁰⁰ Significa deslocação, mudança de cenário. São os ideais higienistas iluministas de finais de século XVIII que trazem a noção do bem-estar associado ao *dépaysement*, à viagem, à fuga da rotina diária.

¹⁰¹ PROVIDÊNCIA, Paulo, *Arquitectura da Estação Termal no séc. XIX: Representação e Experiência*, p.103

¹⁰² *Ibidem*, p.103

¹⁰³ O caminho-de-ferro e o postal são exemplos da materialização desta distância espaço-temporal que se tornou mais reduzida



The Modern Times, Charles Chaplin, 1936 (cima)
British Union Wins Right to Strike, 1875 (baixo)

O homem, entendido como força produtiva, vale pela sua rapidez e tempos-recorde, a mão-de-obra tem de valer o investimento das empresas - *tempo é dinheiro*. A produção é feita em larga escala e dividida em etapas, beneficiando da rapidez e quantidade de material produzido, aumentando os lucros da empresa. Tudo apela ao progresso, ao desenvolvimento, ao capitalismo, à tecnologia. O homem ganha um novo mundo mas o operário é explorado pelo burguês que ostenta riqueza. O trabalho do operário consiste em tarefas monótonas e repetitivas, o ambiente em que trabalha é insalubre e as horas excessivas. Criam-se os primeiros sindicatos e são reivindicados os direitos dos trabalhadores.¹⁰⁴ Com a diminuição das horas de trabalho surge o tempo improdutivo ou de pausa - um tempo para o homem. Este tempo livre, que liberta o operário da vigia das horas de produção e lhe outorga a liberdade de um tempo não monótono traz a consciência de que o seu bem-estar e o tempo que lhe é destinado são preciosos. Esta nova realidade ou consciência vai firmar o lazer e a democratização crescente das actividades lúdicas na cidade. Temos como exemplo o desenvolvimento do desporto, dos primeiros Jogos Olímpicos da era Moderna (1896).

É na Exposição Internacional de 1851 no Palácio de Cristal de Joseph Paxton que estão exibidos os frutos da experimentação industrial¹⁰⁵ e, com ela, a tentativa de mostrar ao homem moderno as maravilhas desta mecanização do mundo, adaptando e estimulando a sua mentalidade a esta nova realidade. A transparência associada à possibilidade de iluminação uniforme e permanente que apelam ao exposto, ao disponível e imediato abrem-nos ao mundo e ele a nós colocando-nos perante um universo artificial pelo qual somos seduzidos.¹⁰⁶ A intimidade, o simbólico e a ideia de refúgio são postas de parte, as quatro paredes consideradas

¹⁰⁴ Ver SIMMEL, George, *A Metrópole e a Vida do Espírito*, in FORTUNA, Carlos (org), *Cidade, Cultura e Globalização: Ensaio de Sociologia*, pp. 31- 44

¹⁰⁵ Ver BENJAMIN, Walter, *Paris, capital do século XIX*, in FORTUNA, Carlos (org), *Cidade, Cultura e Globalização: Ensaio de Sociologia*, pp.67 - 82

¹⁰⁶ Ver MONTANER, Josep Maria, *Espaço e anti-espço, lugar e não-lugar na arquitectura moderna*; p.28



Avenue des Champs-Élysées, Paris 1900 (cima)
Morning Sun, Edward Hopper, 1952 (baixo)

ultrapassadas. As cidades traduzem esta mudança aos poucos - casas abertas, grandes avenidas, fachadas contíguas, o constante movimento de pessoas e carros. Como refere Georges Simmel no seu ensaio *The Metropolis and The Mental Life* (1903), *a intensificação da vida emocional resultante da sobre-estimulação dos sentidos cria o indivíduo blasé que, como o flâneur das arcadas de Benjamin, pode ser visto tanto como produto como a resistência contra a condição modernista.*¹⁰⁷ É a decadência do homem autónomo, íntimo, em harmoniosa relação com o corpo e com a natureza.¹⁰⁸

O homem precisa de se distanciar da cidade, deste envolvente de excesso, de constante movimento e de progresso contínuo renovado. Há uma anestesia ou um torpor dos sentidos corporais como protecção e fuga ao real, à intensa informação, à velocidade constante.¹⁰⁹ Depois da conquista de um tempo para si como superação de um presente efémero, o homem que usa esse tempo para deambular na cidade, sente-se incompleto enquanto *ser* e procura a recuperação da possibilidade de sentir, de *experienciar* [já que o caminhar nas ruas - que não são mais do que passagens rápidas de um local para o outro - não satisfaz o retiro do mundo moderno mecanizado]¹¹⁰. A *natureza* surge como último recurso. O homem procura a salvação a partir do mundo orgânico. É o distanciamento do mundo vorazmente acelerado, faminto da mão-de-obra do homem-trabalhador que dá origem à sociedade dos lazeres e da contemplação inspirada deste *novo* mundo.

¹⁰⁷ SIMMEL, Georg, *The Metropolis and Mental Life*, in LEACH, Neil, *Rethinking Architecture: a reader in Cultural Theory*, p.3 [tradução livre] *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 the resistance against the modern condition.*

¹⁰⁸ Ver BERMAN, Marshall, *Tudo o que é sólido se dissolve no ar: A aventura da modernidade*, pp. 85 -159

¹⁰⁹ Atitude *blasé*, ver SIMMEL, Georg, *The Metropolis and Mental Life*, in LEACH, Neil, *Rethinking Architecture*, pp. 67-76

¹¹⁰ *Ibidem*, pp. 31- 44



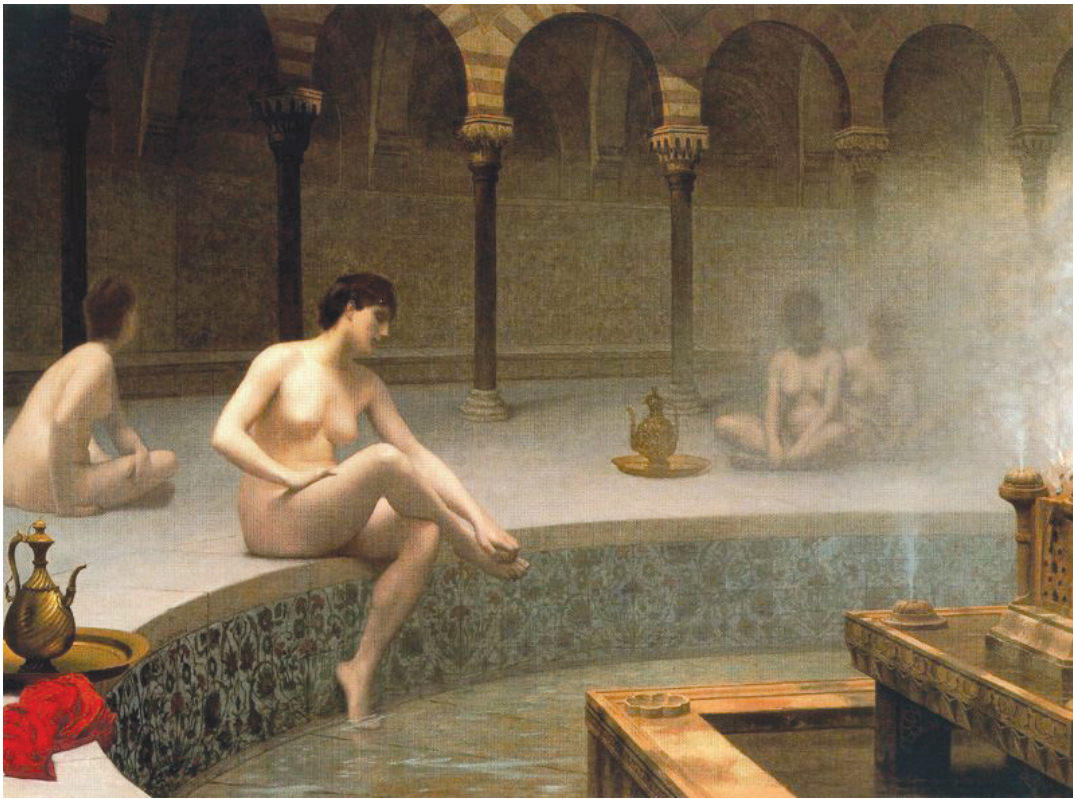
Lonely Metropolitan,
Herbert Bayer, 1932

A viagem, agora para lugares mais distantes, longe da cidade, cria *a distância* - a distância geográfica, temporal e social - que oferece o espaço necessário para a intensificação do plano das sensações e emoções. Passear em contacto com a natureza refresca o pensamento e injecta uma nova energia no corpo cansado e desgastado do quotidiano, tornando-se num acto simbólico de purificação, libertação e recreação, *uma cura pela natureza*. Falamos da natureza enquanto cenário, fundo (montanha, praia...) e enquanto espaço público ou físico com o qual interagimos, figura (espaço de passeio, parque, jardim, água...).

A dualidade que o homem enfrenta entre estes dois mundos - o do trabalho e o do lazer; privado e público; individual e colectivo... - fragmenta a totalidade do indivíduo que procura um elemento que lhe garanta alguma coesão ou pontos em comum. Procura a resposta às suas interrogações no contacto entre o mundano e o transcendental, entre o corpo e o espírito, na qual o ritual e o culto do corpo surgem como possibilidade. Aliando estes à natureza exige-se uma plataforma de mediação, um espaço que se distancie da realidade a que o homem foge, um cenário temporário, num momento de fragmentação social, um espaço para o homem que procura a distância do mundo mas que vive incondicionalmente ligado a ele.¹¹¹

A arquitectura pode servir de vínculo. Dela exige-se o restaurar da experiência perceptiva e sensorial, que nos evoque a memória e crie ligações com o passado para o reconhecimento de um *eu* que está adormecido. Aliando a natureza e as qualidades terapêuticas da água, a arquitectura encontra no espaço termal, ou no espaço dedicado aos banhos, a possibilidade de uma experiência sensorial e espacial, de regeneração e cura, de ritualização, de culto do corpo, que garante um tempo e um espaço de procura e redescoberta da identidade do indivíduo. A arquitectura deve então ser a manifestação da vida, do ritmo e das necessidades

¹¹¹ Ver PROVIDÊNCIA, Paulo, *Arquitectura da Estação Termal no séc. XIX: Representação e Experiência*, p.110



The Steam Bath,
Jean-Léon Gerome, 1889

orgânicas do indivíduo. *Há um desvio dos sistemas de representação que valorizam o plástico como visual, para os sistemas que valorizam o háptico, ou experiencial.*¹¹² Os lugares termais correspondem, portanto, a uma necessidade de subjectivação onde se valoriza o homem e a sua experiência. *Tudo o que contribui para o acontecimento da experiência condiciona e promove novas formas de subjectividade, colectivamente desejadas.*¹¹³ O espaço do banho integra-se assim na tipologia dos lugares descritos por Foucault, *lugares que não são nem os do quotidiano nem as utopias; esses lugares caracterizam-se pela sua contestação dos lugares quotidianos não sendo, no entanto, lugares sem lugar.*¹¹⁴ A representação termal constrói-se sob a promessa da experiência, do sentir, da realização pessoal constituindo-se processo de experiência civilizacional. A essência da sua representação *é decorrente de um desejo comum de representar uma sociedade perfeita no seu ócio, o meio ambiente perfeito (regulação da temperatura, humidade, pressão), o espaço da sensação e da educação do sentimento, o espaço da imaginação poética e da representação social, o espaço da saúde, do exercício físico (moderado), o espaço da alimentação dietética e do vestir de passeio, o espaço da gruta, do contacto com a terra e da fonte, o espaço do miradouro, da visibilidade e da paisagem, o espaço da decoração, do conforto e do envolvimento, o espaço da dança e da música, o espaço do acesso difícil, do transporte mecânico e da ravina, da paisagem sublime, do pôr-do-sol, e da neve, o espaço do salão de jantar, do elevador e foyer.*¹¹⁵

¹¹² PROVIDÊNCIA, Paulo, *Tipo e Anti-Tipo: Devir da Forma e Expressão Orgânica*, in *Berlim: Reconstrução Crítica*, 80–89, p.87

¹¹³ PROVIDÊNCIA, Paulo, *Arquitectura da Estação Termal no séc. XIX: Representação e Experiência*, p.110

¹¹⁴ FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, apud PROVIDÊNCIA, Paulo, *Arquitectura da Estação Termal no séc. XIX: Representação e Experiência*, p.114

¹¹⁵ PROVIDÊNCIA, Paulo, *Arquitectura da Estação Termal no séc. XIX: Representação e Experiência*, p.117



Capela da Boa Nova (cima)
Titan do Molhe (baixo)

POR UMA EXPERIÊNCIA DO ESPAÇO

Se nos capítulos anteriores falámos dos conceitos que envolvem a arquitectura experiencial ou háptica, agora falamos de obras que materializam esses conceitos.

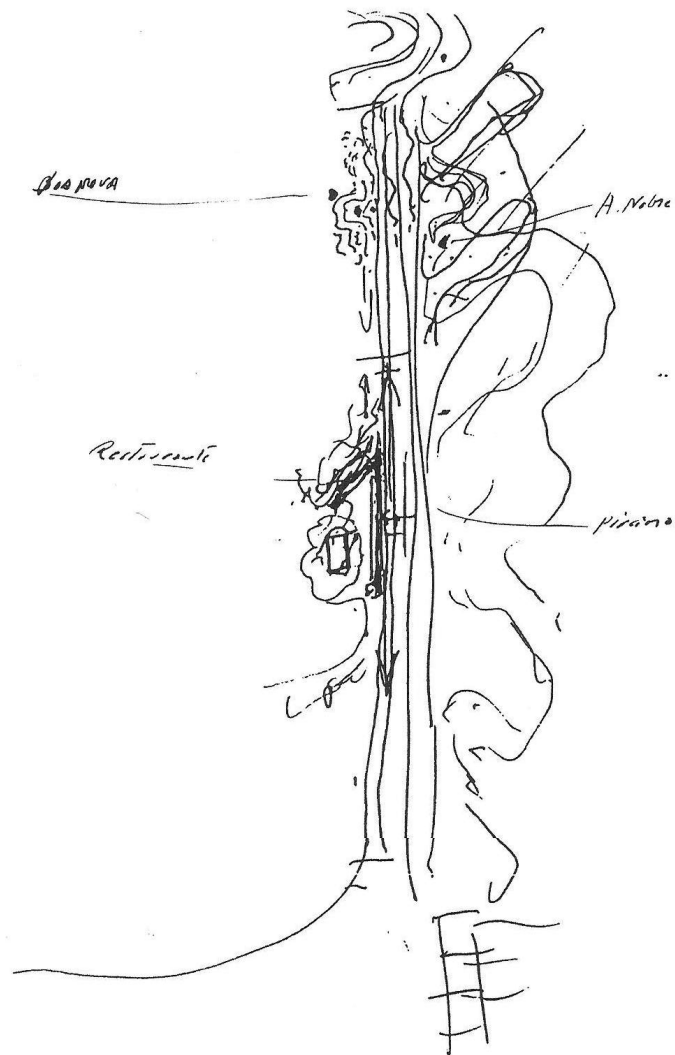
Escolhemos duas obras públicas contemporâneas cujo programa envolve o banho, a água – as Piscinas de Marés, cujo arquitecto marcou uma geração de arquitectos nacionais e se tornou referência mundial, e as Termas de Vals na Suíça, um país com valores arquitectónicos em tudo semelhantes aos nossos.

As pistas para o entendimento destes espaços foram lançadas. Iremos então enquadrar e descrever de forma reflexiva a experiência espacial nestas obras, de modo a elogiar a arquitectura que promove o experiencial e o háptico, a arquitectura que coloca o homem como elemento central no espaço.

PISCINAS DE MARÉS DE ÁLVARO SIZA

Enquadramento

A marginal de Leça conta a Norte com a Capela da Boa Nova [construída em 1392 pelos franciscanos] e a Sul pelo Titan do Molhe [um guindaste caracterizado como uma das maiores obras de engenharia portuária dos fins do séc. XIX]. Se de um lado temos um edifício religioso que nos remete para o silêncio, para o divino, para a introspecção e reflexão, do outro temos as reminiscências do progresso e da velocidade, do avanço tecnológico trazido pela Revolução Industrial. É entre estes



Marginal de Leça, esquisso
Álvaro Siza

dois *mundos* antagónicos que o engenheiro Bernardo Ferrão decide a implantação da Piscina.

A marginal é composta por um longo paredão que divide a cota da cidade da cota mais baixa do mar, por uma curta distância da marginal ao mar [sendo o areal bastante reduzido] e por várias rochas graníticas de cor escura. É esta envolvente ou esta realidade física que lhe dá pistas. *Nada é desenhado per se mas em constante relação com outras coisas*¹¹⁶. É numa conformação rochosa *numa área onde as rochas existentes já formavam um pequeno lago*¹¹⁷ que Siza desenha a Piscina principal acrescentando betão para conter a água onde as rochas, por si só, não conseguiam fazê-lo. A piscina passa então a estar ligeiramente acima do nível do mar, condicionando a designação inicial de *Piscina das Marés*, porque agora a água não conseguia ser renovada em cada maré alta.

Após a construção da Piscina principal em Março de 1960¹¹⁸, surge a encomenda do projecto de apoio às Piscinas que se integrava no plano para a requalificação da zona costeira da Boa Nova até ao porto de Leça.

Finda a Casa de Chá localizada na Boa Nova, perto da capela e a Norte da piscina, Siza começa com o projecto de apoio à Piscina. Este consistia, sobretudo, numa zona de balneários cobertos e acessos desde a marginal à piscina. Beneficiando dos balneários como transição, este volume surge encaixado no paredão existente que se prolonga ao longo da marginal e serve de charneira entre a cota alta da marginal e a cota baixa do areal. Siza decide implantar o volume à mesma cota do areal de modo a não impedir a vista sobre o mar desde a marginal. Projecta ainda a Sul outra piscina, para os mais pequenos, com uma parede de suporte curva.

No Verão de 1965¹¹⁹, o complexo encontra-se em pleno funcionamento. É por volta desta altura que se percebe que as instalações não são suficientes, assim, e alterando

¹¹⁶ GREGOTTI, Vittorio, *Álvaro Siza*, in A+U, p.175

¹¹⁷ GOMES, Paulo Varela, in SIZA, Álvaro, *Piscina da Praia de Leça de Palmeira*, Siza, p.19

¹¹⁸ *Ibidem*, p.20

¹¹⁹ *Ibidem*, p.30



Piscinas de Marés,
Álvaro Siza

um snack-bar provisório que tinha projectado anteriormente situado a Norte dos balneários, Siza constrói um definitivo com esplanada triangular, cuja parede de quarenta e cinco graus direcciona, sequencialmente, para a piscina, para o Porto de Leixões e para o horizonte. Este plano serve ainda de protecção contra o vento-norte. Nesta fase são também desenhadas instalações sanitárias para os utentes, encaixadas no paredão.

Em Abril de 1973¹²⁰, Siza projecta a plataforma, rampa e escadas de acesso à piscina das crianças; faz ainda melhorias no snack-bar e instala sanitários para o pessoal.

Em 1993¹²¹, entrega o projecto para o restaurante mas este não é construído por falta de financiamento, no entanto, o conjunto é renovado, executando-se o revestimento das coberturas dos balneários com chapas de zinco, previsto inicialmente.

As Piscinas de Marés encontram-se num período de transição entre a arquitectura tradicional portuguesa e a arquitectura moderna. Se, por um lado se depara, como foi referido anteriormente, entre dois elementos antagónicos [a Capela da Boa Nova e o aparato tecnológico do porto de Leixões], por outro, é construída num momento de reflexão e revisão profunda acerca da arquitectura popular portuguesa.

Começa por ser evidente com a publicação de Fernando Távora [1947¹²²], *O problema da Casa Portuguesa*, no qual analisa de uma forma bastante crítica as publicações de Raul Lino¹²³ trazendo questões sobre o que é a verdadeira casa portuguesa. Um artigo publicado na *Revista Arquitectura*, por Keil do Amaral, em

¹²⁰ GOMES, Paulo Varela, in SIZA, Álvaro, *Piscina da Praia de Leça de Palmeira*, Siza, p.33

¹²¹ Ibidem, p.35

¹²² PEDREIRINHO, José Manuel, Conferência *O Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa: 50 anos*

¹²³ Em *A Nossa Casa* [1918], *Casa Portuguesa* [1929], *Casas Portuguesas* [1933]

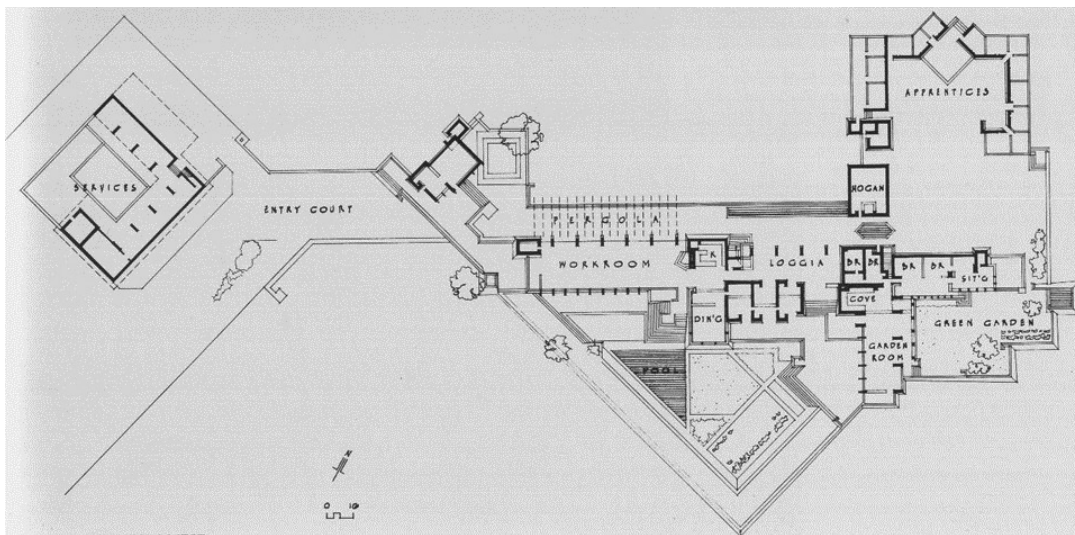
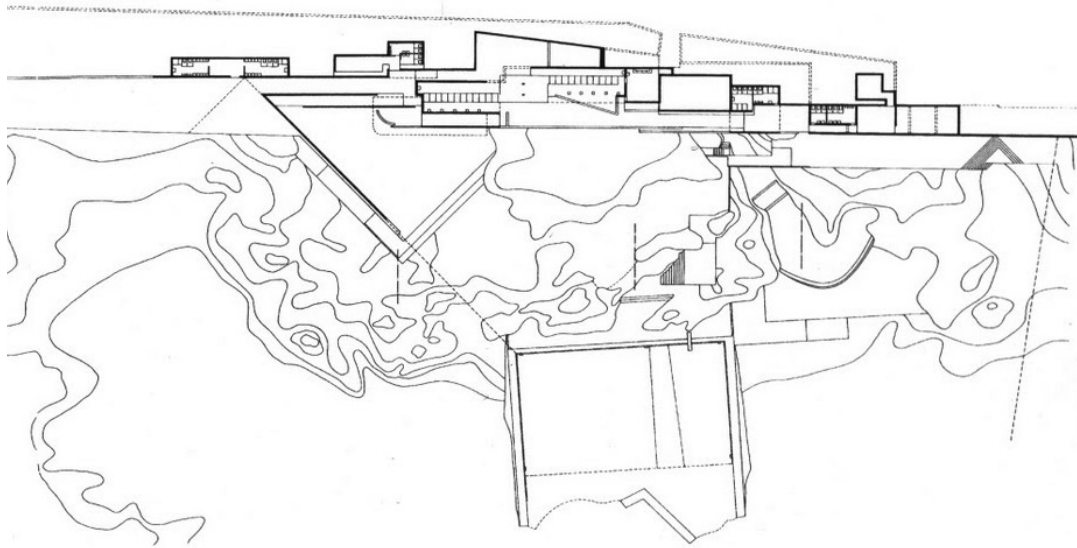
1947¹²⁴, traz a questão de uma forma mais activa. Após o Primeiro Congresso dos Arquitectos Portugueses [1948] é feito o primeiro pedido para a realização do *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* [1949], conseguindo, após vários anos de trabalho de campo, a primeira publicação em 1961. O Inquérito vem trazer a descoberto a crise causada pela Revolução Industrial no que se refere à cultura e à tradição. É claro que esta *evidência* nos foi mostrada pela experiência do modernismo na Europa, onde as casas e cidades cresciam de uma forma desmesurada, despidas de significado na medida em que as pessoas já não se identificavam com elas, levando a uma conseqüente ruptura com a tradição e com a ideia típica de casa. É a batalha entre a arquitectura vernacular, a *nostra arquitectura* e a revolução tecnológica que traz economia de meios, rapidez, facilidade de construção. Com esta ideia de fazer um levantamento rigoroso daquilo que é *nosso*, *a valorização da arquitectura portuguesa, estimulando-a na afirmação do seu vigor e da sua personalidade e apoiando-se no propósito de encontrar um rumo próprio para o seu engrandecimento*,¹²⁵ antecipávamo-nos à destruição causada pela arquitectura descontrolada de reconstrução do pós-guerra europeu. Com o *Inquérito*, este levantamento documental fez com que as opiniões divergissem: de um lado os tradicionalistas, orgulhosos da arquitectura portuguesa, do seu legado; do outro os que acreditavam ser necessário algum tipo de transformação, algum tipo de inovação e progresso. Talvez por isso, *o nosso modernismo não seja muito moderno*.¹²⁶

As Piscinas surgem neste período conturbado. Não existiam referências para este programa assumidamente moderno, não haviam exemplos que ditassem como produzir uma piscina pública junto ao Atlântico. Siza embarca então nesta aventura experimentalista onde irá, de facto, *experimentar* uma nova abordagem

¹²⁴ RF, *Nos 50 anos da publicação de "Arquitectura Popular em Portugal"*, em <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2011/03/nos-50-anos-da-publicacao-de-popular-em.html>

¹²⁵ Ibidem

¹²⁶ FIGUEIRA, Jorge, Conferência *Fernando Távora: Modernidade Permanente*, Novembro 2012



Piscinas de Marés, Álvaro Siza (cima)
Taliesin West, Frank Lloyd Wright (baixo)

arquitectónica. As exigências regulamentares para este tipo de programa eram bastante rígidas. Assim, recorre a técnicas modernas, utilizando maquinaria avançada para a captação da água salgada do mar que posteriormente era filtrada e conduzida através de tubos subterrâneos para os dois tanques.¹²⁷ Utiliza também o betão aparente, enquanto material resistente, económico e limpo, com as características ideais para fazer face aos regulamentos e à sua constante procura de inscrição no local [já que a cor e textura do betão se assemelhavam as rochas graníticas ali presentes] - um material marcadamente modernista mas com um propósito tradicional de integração. Outras questões que se prendem com a sua ligação ao modernismo são essencialmente a rigidez e articulação geométrica do conjunto, a depuração e a elementaridade da construção que nos parecem influências de arquitectos europeus como Alvar Aalto e Mies van der Rohe com a sua máxima *less is more*, se bem que essa depuração pode estar aliada à relação íntima que Siza estabelece entre o construído [novo] e o natural [pré-existente]. De Aalto retira ainda a *relação rica em tensões entre formas orgânicas e articulações geométricas*¹²⁸ como vemos na relação que estabelece entre as rochas graníticas existentes e o conjunto¹²⁹; de Frank Lloyd Wright interessa-lhe a relação entre os elementos construtivos onde o particular e o geral se condicionam e desenham reciprocamente, como vemos nas piscinas, os telhados baixos, inclinados e alongados que remetem para as influências da arquitectura japonesa, e deste, ainda, a introdução de planos a quarenta e cinco graus utilizado na Taliesin West; da arquitectura árabe as transições entre espaços “*Na travessia entre dentro e fora é sempre necessária uma mediação, uma transição. Temos uma tradição riquíssima,*

¹²⁷ *Mas o Atlântico não é o Mediterrâneo, nem é simples construir uma piscina onde poucas se fazem: tratamento da água, captação difícil, regulamentos exigentes, aprovação dependente de uma série de organismos.*, SIZA, Álvaro, *01 textos / Álvaro Siza*, p.23

¹²⁸ COSTA, Alexandre Alves, *Álvaro Siza em Matosinhos*, p.14

¹²⁹ Siza tem o primeiro contacto com a obra de Aalto através da revista *Architecture d’Aujourd’hui* de Maio de 1950, onde toma consciência do paralelismo entre a formação arquitectónica *pós-Inquérito* e esta, tornando-se ponto de referência da relação homem-lugar-arquitectura. ver SIZA, Álvaro, *01 textos / Álvaro Siza*, texto nº77, p.211



Piscinas de Marés, detalhe, Álvaro Siza (cima)
Piscinas de Marés, telhado dos balneários, Álvaro Siza (baixo)

*de origem árabe que (...) torna visíveis os espaços de transição, em que a luz muda até se perder no interior.*¹³⁰

À parte deste experimentalismo e referências de modernistas internacionais é de salientar a sua ligação com a tradição portuguesa. Isto é visível na delicadeza construtiva com que concebe as juntas entre planos, nas vigas e asnas em madeira e a forma como elas encaixam e assentam, na transição subtil e perspicaz entre materiais, no fundo na destreza e cunho artesanal que insere na construção do pormenor, *o recuperar [d]aquela sabedoria instintiva, hoje perdida, que sempre regulamentou o estudo das dimensões, das proporções e das relações de espaço.*¹³¹ Também os balneários com os telhados baixos, escala doméstica e interior íntimo e escuro nos remetem para uma arquitectura que não se deixou assolar pelos grandes vãos envidraçados do modernismo, onde a luz não é controlada nem desenhada. Aqui, a sombra dá aso a que a luz se torne num elemento plástico, num material que desenha e evidencia recortes, texturas e elementos específicos.

Como vemos, as Piscinas de Marés não são a exaltação de uma arquitectura portuguesa dita popular, nem tão pouco um exemplo da arquitectura revolucionária [ou progressista] do modernismo, é antes uma *sábia complementaridade, o cruzamento, entre o trabalho máquina e o trabalho do artesão*¹³². Como diz Siza, num texto a propósito de Barragan e que bem ilustra esta ideia: *Nenhuma inovação abandona a antiquíssima razão. Não há inovação*¹³³. *Dizem-me (alguns amigos) que não tenho teoria de suporte nem método. Que nada do que faço aponta caminhos (...) Não me atrevo a pôr a mão no leme, olhando apenas a estrela polar. E não aponto um caminho claro. Os caminhos não são claros.*¹³⁴ Siza não utiliza uma fórmula ou um conjunto de regras registáveis e

¹³⁰ SIZA, Álvaro, *Imaginar a Evidência*, p.45

¹³¹ *Ibidem*, p.9

¹³² SIZA, Álvaro, *01 textos / Álvaro Siza*, texto nº 033, no qual presta homenagem a James Stirling

¹³³ SIZA, Álvaro, *01 textos / Álvaro Siza*, texto nº 050

¹³⁴ SIZA, Álvaro, *01 textos / Álvaro Siza*, texto nº 006



Quinta da Conceição,
Fernando Távora, 1956-1960

*reutilizáveis*¹³⁵ que possam definir a sua arquitectura no entanto, não existe dúvida que a sua formação académica¹³⁶ lhe garantiu uma boa base e o conduziu a uma certa maneira de encarar os desafios arquitectónicos com que se depara.

De 1955 a 1958, colabora no atelier de Fernando Távora, anos em que se faz o levantamento para a publicação do Inquérito. Távora, formado aquando o início dos ideais modernistas, assume uma posição menos rígida, substituindo as normas que vinculavam no modernismo pelo bom senso, articulando e dialogando o edifício com a envolvente, usando os materiais e sistemas construtivos que mais lhe conviessem sem qualquer *preconceito modernista*¹³⁷. *A pedagogia de Fernando Távora (...) tem a ver com humana condição, abertura, prudência, compreensão, permissividade por vezes, dúvida, vontade, intransigência.*¹³⁸

É de Távora que recupera valores metodológicos enquanto arquitecto do respeito pelo lugar onde colhe elementos que se tornam premissa na concepção dos seus projectos. *Começo um projecto quando visito um sítio (...) Não quer dizer que muito fique de um primeiro esquisso. Mas tudo começa. Um sítio vale pelo que é, e pelo que pode e deseja ser.*¹³⁹ A sua arquitectura contempla e compreende a natureza, afirma-se reafirmando-a. Deste modo não há uma linguagem única no seu repertório, cada caso é um caso e cada obra encontra-se numa envolvente geográfica e cultural diferente, num sítio único, o que confere uma certa autonomia entre cada uma. *É no confronto com a realidade que vai encontrar o método, procurar o modelo, a técnica ou a linguagem, encontrar a forma em que cada caso elucida uma leitura do real e estabelece os limites da sua transformação.*¹⁴⁰

Ainda assim são visíveis os vestígios e fragmentos da sua *bagagem* arquitectónica - formação, observações e experiências pessoais. Os planos de Mies, as tradicionais

¹³⁵ SIZA, Álvaro, *01 textos / Álvaro Siza*, texto nº 145

¹³⁶ Frequentou a Escola de Belas Artes do Porto e teve Távora como mestre

¹³⁷ No que se refere à exigência de uso de materiais assumidamente modernos: vidro, betão, ferro...

¹³⁸ SIZA, Álvaro, *01 textos / Álvaro Siza*, texto nº 037

¹³⁹ SIZA, Álvaro, *01 textos / Álvaro Siza*, texto nº 006

¹⁴⁰ COSTA, Alexandre Alves, *Álvaro Siza em Matosinhos*, p.19



Piscina de Marés,
Álvaro Siza

asnas de madeira, as coberturas baixas e inclinadas de Wright, os pátios da tradição árabe... Passado, memórias e experiências que, muitas vezes inconscientemente, se *mostram* na sua arquitectura.

A Experiência do Espaço

A composição do conjunto surge a partir da articulação de programas e das condicionantes do lugar. A pouca distância entre a marginal e o mar antevê o desenho de um edifício alongado, acompanhando a linha fortemente vincada do muro da marginal. Mas pouco se vê daí.

O programa aponta para a ligação/relação do corpo com a arquitectura. É um contacto íntimo, como se a arquitectura fosse uma *extensão do corpo*.¹⁴¹ As proporções do conjunto, a *domesticidade* deixam-nos a ideia de vestígio do corpo, de uma arquitectura para o homem. (...) *a arquitectura de Siza se molda para aconchegar o homem, mas o homem em corpo e espírito*.¹⁴²

O complexo em betão aparente, que se mescla com a cor das rochas, atenua a diferença entre construído e natural. Também a sua localização, entre as cotas da praia e da marginal, colocam a cobertura ao nível dos nossos olhos, mantendo a constante permeabilidade visual entre marginal e horizonte, possibilitando uma transição mais delicada entre o meio urbano e o natural, o que dificulta a nossa distinção entre ambos.

Avistamos o tanque principal ao fundo, no meio desta praia rochosa, que facilmente se confunde com o mar, (não fossem os muros pontuais que coloca para a contenção da água do tanque e a cor azul clara típica das piscinas). Ficamos curiosos e tentamos descobrir forma de lá chegar.

¹⁴¹ Ver MERLEAU-PONTY, Maurice, *O olho e o Espírito*

¹⁴² PESSANHA, Matilde, *Metáfora e Ornamento na obra de Siza*, p.17



Piscinas de Marés, entrada
Álvaro Siza

Seguindo o muro da marginal em direcção à piscina surge-nos um outro, paralelo. São estes que nos dão a indicação de que nos aproximamos de algo. Estamos agora perante uma rampa definida por estes dois muros que se vão tornando maiores à medida que descemos. É de salientar que um dos planos que nos guia abre ligeiramente, dando a ideia que a distância da marginal à entrada dos balneários é menor do que na realidade é [contraperspectiva], provavelmente para nos induzir a descer a rampa e para fazer a transição entre zona de circulação e zona de paragem [afinal temos de parar para comprar o bilhete de acesso]. Já aqui Siza *mexe* com o *tempo*¹⁴³.

O ponto de acesso foi desde logo um problema: como fazê-lo com tão pouca profundidade e pouco areal, com a estrada tão próxima da costa e com um muro ao longo da marginal que dividia esta cota da do areal? Siza resolve esta questão fazendo um percurso em ziguezague, redefinindo e ampliando a noção de pouca profundidade. O projecto ganha assim uma extensão longitudinal onde a noção de tempo também é alterada, isto é, em vez de seguirmos para a piscina numa curta linha recta desde a marginal, somos impelidos para o complexo que nos conduz numa trajectória bem mais longa. Tal como o espaço vivido é diferente do espaço geométrico, o tempo vivido é diferente do tempo real e é isso que nos dá a experiência. Este aumento da distância e, conseqüentemente, do tempo, corresponde também a um progressivo isolamento da cidade, agitação e ruído funcionando como filtro para podermos assimilar esta mudança de meio. Siza prepara um *tempo para entrar*.¹⁴⁴ A relação com a piscina não é, portanto, imediata. Há uma preparação e um aproximar gradual que nos é dado pelos muros de betão que nos vão conduzindo ao longo de rampas e plataformas num percurso descendente, passando pelos balneários e praia até à Piscina. *Esta geometria introduz igualmente a ideia do movimento como meio de fazer palpável, perceptível a*

¹⁴³ A manipulação da perspectiva altera a nossa percepção do tempo – do tempo que demoramos a chegar ao destino, do tempo que demoramos a percorrer aquele espaço

¹⁴⁴ ALMEIDA, Pedro Vieira, *Uma análise da obra de Siza Vieira*; in Revista Arquitectura, nº 96, p.65



Casa de Chá da Boa Nova,
Álvaro Siza

*associação do espaço e do tempo. A sucessão de rectas da Piscina de Leça (...) [é] a expressão virtual do curso do tempo dentro do espaço.*¹⁴⁵

A sua recente experiência com a Casa de Chá da Boa Nova mostra-nos a importância que dedica ao percurso de acesso. A questão da chegada é um tema de particular interesse para Siza. Aqui o *caminho* é constituído por linhas geométricas bastante vincadas, muros e escadas brancas em ziguezague que ora se abrem ora se fecham para a paisagem. (...) *o facto artístico e o objecto que o enforma não surgem enquanto premissa mas como resultado de um processo (e de um percurso). Trata-se antes de mais de um processo de interpretação do sítio.*¹⁴⁶ O percurso surge com a morfologia do terreno. Se aqui, ao lado da Capela da Boa Nova, a Casa de Chá se encontra num sítio elevado, então o percurso terá de ser ascensional. Da mesma forma que o percurso das Piscinas é descendente porque a cota da marginal é mais alta que a da praia.

Para percebermos o conceito de um *tempo para entrar* a que Siza se refere, torna-se importante rever obras anteriores em que tenha explorado o tema. Tomemos como exemplo o percurso de acesso à Casa de Chá. Este surge com a inscrição na paisagem, isto é, surge com um mínimo de intervenção e simplicidade extrema. Não é mais do que o simples caminhar por entre as rochas, da mesma forma que o faríamos para encontrar o melhor trilho sem a intervenção de um arquitecto ou construtor. Deste modo, Siza desenha um percurso ascensional em ziguezague com o mínimo de expressão construída, utilizando os muros para suportar e conter o terreno. Esta subida, ou preparação da entrada, é demorada, quase como uma procissão cerimonial onde se espera encontrar uma revelação no fim da subida, o que não acontece. O espaço de entrada é baixo e comprimido e percebemos que não é aquele o momento pelo qual esperávamos. Ansiamos ainda encontrá-lo.

¹⁴⁵ BEAUDOIN, Laurent, *Elogio de la Mesura, la Trayectoria de Álvaro Siza*, in Álvaro Siza, A&V Monografias de Arquitectura y Vivienda, nº40, p.11 [tradução livre]

¹⁴⁶ GOMES, Paulo Varela, *Casa de Chá da Boa Nova*, in SIZA, Álvaro, *Casa de Chá da Boa Nova*, p.21



Casa de Chá da Boa Nova,
Álvaro Siza

Passamos a soleira da porta, descemos uns degraus e só aí surge esse elemento que nos dá uma sensação de recompensa, de prazer: o horizonte emoldurado. *A horizontalidade e a pertença à paisagem são, assim, o resultado de um enquadramento, ou seja, de uma operação artificial de apontar, de designar, que é não-naturalista; quem olha está separado física e mentalmente do horizonte olhado.*¹⁴⁷ Esta separação quer pela porta baixa, quer pela janela, quer ainda pela transição de materialidade, dá-nos a sensação de refúgio, de protecção contra o exterior. Aqui o limite é certo, está bem marcado. A porta e a soleira obrigam-nos a parar para então descobrirmos um interior, a segurança de um interior que nos mostra o exterior.

Da mesma forma, para se aproximar da Piscina das Marés, Siza percebe que não o pode fazer de forma imediata e estática. *Em certos momentos, o projecto ganha vida própria. Transforma-se então num animal volúvel, de patas inquietas e de olhos inseguros. Se as suas transfigurações não são compreendidas, ou dos seus desejos é satisfeito mais do que o essencial, torna-se um monstro. Se tudo quanto nele parece evidente e belo se fixa, torna-se ridículo. Se é demasiado contido, deixa de respirar e morre.*¹⁴⁸

O percurso deve ser trabalhado, deve interagir com o indivíduo, estabelecendo uma dialéctica entre este, arquitectura e envolvente natural. Assim cria momentos e espaços inesperados que variam segundo a posição do *flâneur*¹⁴⁹, estimulando a curiosidade e enfatizando as sensações provocadas aquando a chegada à piscina.

Esta consequência, resultado da elementaridade da construção, estabelece um paralelismo com os ideais pitorescos do século XIX, de onde vem a ideia do centro em movimento, da chegada não directa, *é preferível que a aproximação se produza*

¹⁴⁷ GOMES, Paulo Varela, *Casa de Chá da Boa Nova*, in SIZA, Álvaro, *Casa de Chá da Boa Nova*, p.23

¹⁴⁸ SIZA, Álvaro, *apud* PESSANHA, Matilde, *Metáfora e Ornamento na Obra de Siza*, p.23

¹⁴⁹ O *flâneur* é um ser errante, alguém que deambula pela cidade e que observa o que se passa. Noção resgatada por Walter Benjamin, acerca do homem burguês que caminha nas ruas de Paris.



Piscinas de Marés, acesso
Álvaro Siza

*de forma indirecta mediante uma linha serpenteante. (...) Se a aproximação é directa, a primeira visão que temos da casa mantém-se tal e qual como a final (...). Se a aproximação é indirecta, os objectos intermédios parecem fazer com que a casa se mova: esta move-se com o viajante (...) vista progressivamente de diferentes ângulos, a cada passo adopta uma nova aparência.*¹⁵⁰ Como diz William Shenstone, *os passos não devem nunca alcançar um objecto pelo mesmo caminho que o olho percorreu anteriormente. Perder de vista o objecto e aproximar-se de maneira oblíqua.*¹⁵¹

Esta arquitectura em que o corpo está em constante movimento resulta da supressão de *núcleos da vida possível*.¹⁵² Isto é, não há espaços de *estar* aliás, o próprio programa, desenho alongado e planos *miesianos* sugerem movimento. É o controlo dos espaços de percurso que solucionam todo o conjunto.

Nas piscinas, a rampa de acesso remete-nos para um ponto em que temos de escolher entre passar pelos balneários para ir para a piscina ou ir em frente para a zona de bar com esplanada virada para a piscina, mar e horizonte. Mais do que conduzir o visitante, este percurso interage, é dinâmico, questiona-nos. É interessante pensar que o nosso corpo e mente precisam disto, deste *empurrão* que nos estimula a descobrir e a seguir determinado caminho. *E que pode haver de mais belo que um caminho? É o símbolo da vida activa e variada.*¹⁵³ Os caminhos das obras de Siza são frequentemente labirínticos e só se conseguem decodificar deduzindo certos movimentos e signos em cada cruzamento, é necessária a existência de uma abertura ao conhecimento e à interacção entre sujeito e o que o envolve, um equilíbrio entre caos e cosmos¹⁵⁴. Ainda que haja a perda de orientação

¹⁵⁰ ÁBALOS, Iñaki, *apud* KAMES, Henry, *Elements of criticism*, [tradução livre]

¹⁵¹ SHENSTONE, William, *Unconnected thoughts on gardening*, acerca do jardim pintoresco [tradução livre]

¹⁵² ALMEIDA, Pedro Vieira, *Uma análise da obra de Siza Vieira*, in Revista Arquitectura, nº 96, p.65

¹⁵³ SAND, George, *Consuelo II*, *apud* BACHELARD, Gaston, *A poética do Espaço*, p.31

¹⁵⁴ Ver PESSANHA, Matilde, *Metáfora e Ornamento na obra de Siza*, p.36



Piscinas de Marés, acesso
Álvaro Siza

inicial e que um homem perdido se inquiete e aflija¹⁵⁵, há a vontade de encontrar a saída, de decodificar o puzzle, *parte de um prazer (perder-se) e termina num prazer (reencontrar-se)*¹⁵⁶.

Quando confrontados com um espaço como este que é o da *entrada* nas Piscinas, percebemos que o caminho não nos é totalmente *dado*, temos de analisar o espaço, ainda que inconscientemente, e tomar decisões. A confiança na intuição e num conjunto de símbolos e signos, modelos e regras [culturais, de memória e hábitos] permitem-nos embargar nesta aventura da descoberta dos espaços. *O movimento intencional é levado a cabo apenas através da memorização de sequências de pormenores distintivos, dispostos de tal forma que o próximo pormenor está sempre perto do anterior elemento marcante.*¹⁵⁷ À medida que avançamos, a referência seguinte confirma-nos a anterior que, por sua vez, nos motiva a alcançar a seguinte.

Um pequeno balcão e, por trás as portas de madeira negra encostadas, com um pé-direito baixo [de dois metros] mas com uma cobertura espessa de betão [de um metro] iludem-nos. A zona de acesso aos balneários, identificável com a sinalética estilizada [também desenhada por Siza] da figura masculina e feminina em cada uma das *portas* daquele *biombo*, parece-nos uma zona de acesso restrito, proibido talvez. Aqui a ideia de limite está presente apesar de não haver propriamente um limite físico que marque a entrada. Não há aquela *linha* da soleira típica das casas tradicionais portuguesa ou como na casa de Chá que divide o espaço exterior do interior. Também não há a típica porta com maçaneta nem umbral. Há uma continuidade entre exterior e interior que é, de certo modo, *barrada* pelo *biombo* que serve aqui de fronteira. Mas o limite ou *barramento* também pode ser visto como o início da presença de algo novo e não como um elemento limitador, como foi referido no capítulo anterior: *a porta que fecha é precisamente aquela que pode ser aberta, como o rio é aquilo que torna o atravessamento possível.* Ou seja,

¹⁵⁵Ver LYNCH, Kevin, *A Imagem da Cidade*, pp.137-152

¹⁵⁶ CALABRESE, Omar, *apud* PESSANHA, Matilde, *Metáfora e Ornamento na obra de Siza*, p.36

¹⁵⁷ LYNCH, Kevin, *A Imagem da Cidade*, p.139



Piscinas de Marés, bar/lounge
Álvaro Siza

qualquer limite ou limiar tem um papel mediador, consente comunicação, e permite a passagem.

Ao lado, a zona de acesso ao bar/lounge surge-nos mais convidativa. Talvez porque os funcionários deixam a *porta* de três metros aberta incitando-nos a fazer a entrada por ali. Como é um espaço sem cobertura este percurso, visivelmente exterior, está exposto, iluminado, é público e dá-nos a confirmação que podemos seguir naquela direcção. Os dois caminhos acabam por nos conduzir às piscinas mas somos mais depressa incitados a fazer a nossa entrada por ali do que a passar pelos balneários baixos, frios e escuros.

Há então uma *paragem*, um momento que necessitamos para reflectir o nosso caminho. Se seguirmos para a zona de acesso ao bar/lounge, deparamo-nos com um plano que divide o percurso em dois: esquerda zona de bar/lounge; direita zona de praia, wc's e *fitness*. Seguindo pela esquerda somos direccionados para uma zona triangular, em cujo plano, que se vinca como excepção do conjunto - no qual as linhas directrizes são paralelas e perpendiculares ao paredão e ao horizonte - ao fazer um ângulo de quarenta e cinco graus, resguarda-nos do vento norte e aponta sequencialmente para Piscina, mar e porto de Leixões. Estamos então numa zona de estar, de bar/lounge onde a música ambiente, o sol, os sofás e, sobretudo, a vista nos convidam a desfrutar de um final de tarde bem passado.

A luz é sem dúvida um factor decisivo na escolha do percurso a seguir. A cultura ocidental diz-nos que os espaços escuros não são seguros, a visão é limitada. Quando queremos seguir para um espaço em que a principal actividade é activa ou lúdica associamos a luz como elemento inerente ou caracterizador desses espaços. Assim é normal que o visitante se distancie do escuro, no entanto a inflexão a noventa graus do muro, a sinalética e a noção que o espaço seguinte deverá ser o balneário onde nos despimos, induz a que nos direccionemos para uma zona mais íntima e privada, para a zona mais encerrada. *Aquilo que se vê é baseado na forma*



Piscinas de Marés, balneários
Álvaro Siza

*exterior, mas a forma como isso se interpreta e organiza e como se dirige a atenção afecta, por sua vez, o que é visto.*¹⁵⁸

Passando o biombo entramos nos balneários. Sem este núcleo não existia o *entrar* na piscina, é ele que dá significado a esta arquitectura de percurso pensada para o indivíduo em permanente estado transitório, em movimento. *É realmente a partir deles [balneários] que se está dentro da piscina.*¹⁵⁹ O espaço é composto por cabines individuais em madeira negra reforçando a ideia de espaço íntimo, reservado, escuro. O visitante pode despir-se sem qualquer constrangimento. Estas cabines dispostas lado-a-lado estão presas a perfis também em madeira negra que se vão intersectando e repetindo, criando uma composição ritmada e um desenho limpo e claro. *É a estrutura do pormenor que estabelece valências com a estrutura do espaço.*¹⁶⁰

Paralelamente às cabines estão dois corredores, um de cada lado, que fazem a transição entre exterior/interior e vice-versa. As cabines têm, portanto, duas portas: entramos por uma, despimo-nos, saímos pela outra. Uma forma interessante de organização espacial já que, depois deste *ritual* de entrada na água, não temos de voltar atrás para seguir em direcção às piscinas.

Voltando aos perfis e cabines, estes elementos adquirem uma composição dramática e riqueza formal através do diálogo que o arquitecto estabelece entre materiais, baixo pé-direito e luz/sombra. *E se se conseguir o diálogo entre o espaço, a luz que o percorre e o homem que o habita, ali aparece a arquitectura.*¹⁶¹ As formas geométricas que a luz natural vai reproduzindo ao projectar-se sob os perfis e elementos construtivos naqueles corredores em sombra alteram-se ao longo do dia e ao longo do ano, alterando com elas a nossa percepção do espaço, estimulando-a. *É certo que uma abertura em Siza foi sempre não gratuita, que sempre nela se propõe*

¹⁵⁸ LYNCH, Kevin, *A Imagem da Cidade*, pp.144-145

¹⁵⁹ ALMEIDA, Pedro Vieira, *Uma análise da obra de Siza Vieira*, in *Revista Arquitectura*, nº 96, p.65

¹⁶⁰ *Ibidem*, p.66

¹⁶¹ BAEZA, Alberto Campo, *La Idea Construida*, p.43



Piscinas de Marés, balneários
Álvaro Siza

*uma particular maneira de ver ou de iluminar.*¹⁶² Este contraste entre o balneário escuro e a luz que por ele entra de forma controlada indica-nos a verdade formal e a plasticidade daqueles elementos, enfatizando reentrâncias, intersecções, cor, relevo e textura, revelando, no fundo, a tridimensionalidade dos elementos que desenhavam os balneários. *A luz só se converte em algo maravilhoso quando tem como fundo a mais profunda escuridão.*¹⁶³

Aqui não há grande mobiliário, apenas o essencial. No primeiro corredor um pequeno lavatório e espelho iluminados por uma clarabóia criam uma atmosfera de tranquilidade, de silêncio e introspecção. Com facilidade remete-nos para um espaço de culto ou sagrado, onde este tipo de ambientes é mais comum. Além dessa clarabóia existe ainda um rasgo entre cobertura e muro que nos aponta desde a entrada para esse lavatório iluminado, transformando a luz rasante que por ali passa num instrumento de orientação. Entrando na cabine despimo-nos e, descalços, passamos para o segundo corredor onde um conjunto de lava-pés obedece ao ritmo imposto pelos perfis de madeira - de duas em duas cabines há um lava-pés. Aqui o betão do pavimento também é diferente, menos rugoso, preparado para os pés descalços e sensíveis ao toque.

A forma como Siza trata a composição do balneário através do betão, madeira e sombra/luz preenche aquele espaço vazio com uma riqueza e simplicidade que dispensam acessórios. Um pouco como descreve Tanizaki Junichiro acerca do interior das habitações japonesas no seu livro *Elogio da sombra, a beleza dos compartimentos japoneses, unicamente conseguida através de um jogo com o grau de opacidade da sombra, dispensa acessórios. (...) É precisamente nessa luz indirecta e difusa que se encontra o factor essencial da beleza das nossas residências.*¹⁶⁴

Saindo dos balneários estamos agora num pátio estreito mas alongado, numa espécie de deambulatório – muito largo para ser um corredor ou apenas espaço de

¹⁶² ALMEIDA, Pedro Vieira, *Uma análise da obra de Siza Vieira*, in Revista Arquitectura, nº 96, p.67

¹⁶³ ANDO, Tadao, El Croquis nº44 + 58, El Croquis Editorial, Madrid, p.122

¹⁶⁴ JUNICHIRO, Tanizaki, *Elogio da sombra*, p.50



Piscinas de Marés, deambulatório
Álvaro Siza

passagem, já que também tem bancos de um lado e de outro, mas muito estreito e alongado para ser um espaço de estar. Este pátio, limitado por um muro com cerca de dois metros, impede-nos a visão sobre o horizonte mas mais do que isso, evita a incidência directa do sol funcionando como um elemento mediador entre o escuro dos balneários e a forte luz solar. O ritual de preparação para o banho envolve alguma tranquilidade e controlo da exposição, o que provoca um abrandamento do movimento de percurso, daí o desenho deste deambulatório com o muro vertical após a saída do já *pausado* balneário.

Através da marcação no pavimento, das juntas verticais, o nosso olhar é conduzido para uma cobertura nua que duplica o pé-direito da cobertura dos balneários. Esta cobertura é um bom exemplo de um elemento arquitectónico com um código/signo implícito. Remete-nos intuitivamente para a ideia de passagem, confirmando-nos o percurso que estamos a tomar. Funciona como um elemento de transição e de confirmação de *entrada* e acesso à praia e às piscinas. *Não há que completar a comunicação: basta desencadeá-la para ela existir*¹⁶⁵. É importante perceber que o corpo humano reage a estes estímulos externos e que estes influenciam o seu comportamento.

Os espaços nesta obra não são categoricamente sequenciais, o espaço é livre e remete para o movimento do corpo humano, no entanto há *nuances*, há elementos que nos vão dando a perceber o funcionamento e a sequência espacial induzindo-nos a seguir determinado caminho ou a fazer determinada acção. A ideia de passagem é importante para estabelecermos estas confirmações e nos motivar a continuar o nosso caminho. É importante lembrar que estes espaços não têm o propósito de nos prender ali até porque não têm programa que nos incentive a ficar, são antes espaços transitórios que nos dão pistas para continuar.

Encaminhados para essa zona de cobertura nua, descemos um degrau e a parede de betão, que antes nos impedia a visão sobre o horizonte, baixa e abre-se, permitindo-

¹⁶⁵ PESSANHA, Matilde, *Metáfora e Ornamento na obra de Siza*, p.16



Piscinas de Marés,
Álvaro Siza

nos ter esta imagem emoldurada do horizonte e mar. A imensidão do mar torna-nos pequenos e insignificantes. Por um momento paramos o nosso caminho em direcção à piscina para contemplarmos esta realidade que nos dá uma experiência existencial, *o que sou no mundo*. Pode parecer excessivo, afinal não estamos a falar de um local litúrgico, no entanto, a demora que existe até chegarmos a este espaço onde a parede desce, abrindo-se para nos revelar o que antes escondia, surge como um elemento surpresa ou um elemento que estamos constantemente à procura, o que nos dá uma experiência transcendente, é a catarse. Somos, de facto, assoberbados pela imensidão do mar e do que nos rodeia. *Lentamente entramos num outro mundo, como num sonho. A rua e os carros desapareceram, somos agora parte do que antes observámos da marginal. Não há caminhos nesta paisagem miniatura de formações rochosas e áreas de areia, mas antes pequenas construções geométricas, que sugerem percursos num terreno acidentado.*¹⁶⁶ Descobrimos a saída do labirinto, *a passagem para a outra margem.*¹⁶⁷

Vemos a piscina dos mais pequenos, limitada por uma parede curva. Mais adiante, uma pequena ponte convida-nos a aproximar da piscina principal. Descemos umas escadas e estamos na areia. Esta diferença de materiais é sentida pelos nossos pés. *A pele lê a textura, o peso, a densidade e a temperatura da matéria.*¹⁶⁸ Agora a areia rugosa, quente e maleável bem diferente da solidez, textura e do frio do betão. Avançamos em direcção a uma pequena plataforma com degraus que nos conduz ao lava-pés para arrefecer e limpar a areia antes de entrar na tão ansiada Piscina das Marés. E, no fundo, a única zona de estar das Piscinas das Marés é a praia - sitio onde estendemos a toalha e apanhamos banhos de sol.

¹⁶⁶ GOMES, Paulo Varela, in SIZA, Álvaro, *Piscina na Praia de Leça de Palmeira*; Lisboa, p.9

¹⁶⁷ PESSANHA, Matilde, *Metáfora e Ornamento na obra de Siza*, p.37

¹⁶⁸ PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*, p.59



Vals, Suiça

TERMAS DE VALS DE PETER ZUMTHOR

Enquadramento

Vals, uma pequena vila dos alpes suíços, é conhecida pelas suas nascentes, pela pureza e qualidade da água. Um retiro no meio do nada.

O desenvolvimento dos meios de comunicação nos finais do século XIX permite a conclusão do caminho rodoviário de Vals até Ilanz e a expansão da via-férrea até Chur. Com os acessos melhorados, surge a oportunidade de desenvolvimento turístico. Aposta-se na construção de um spa hotel e de uma estação termal. Após sucessivas trocas de proprietários, em 1983, a comunidade decide comprar a estação hoteleira e resolve ainda construir um novo complexo termal com instalações terapêuticas - esta deveria ser construída entre os cinco blocos, na própria nascente. Para continuar a existir a permeabilidade visual entre o hotel principal e a montanha, a comissão exige que o complexo seja construído abaixo do nível do hotel.¹⁶⁹

Peter Zumthor ganha o concurso em 1986. O processo de concepção foi sendo descoberto, definido e discutido ao longo do tempo. Os desenhos iniciais [1986/1987] mostram um edifício bastante distinto daquele que conhecemos hoje. Para além do edifício termal era prevista uma expansão do hotel principal e foi pensado e desenhado nessa condição. A primeira ideia era abrir a montanha e criar uma pedreira onde os blocos de pedra se mantivessem para serem escavados de modo a criar forma e a permitir a entrada de luz. A ideia consistia em criar um efeito monolítico mas cedo se aperceberam das impossibilidades físicas e técnicas que acarretava. Outra questão discutida e analisada foi a imensidão do conteúdo programático já que era um obstáculo à realização de uma boa proposta.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Ver COPANS, Richard, *Les Thermes de Pierre*, em

<http://www.youtube.com/watch?v=c5A3SfGLo0U&feature=BFa&list=HL1353724964>

¹⁷⁰ Ibidem



Termas de Vals, maqueta
Peter Zumthor

*Queríamos criar um lugar para o descanso e relaxamento, para o encontro entre o corpo e a água que brotava da nascente da montanha a poucos metros acima dos banhos: vigoroso, contido e integrado no vale.*¹⁷¹

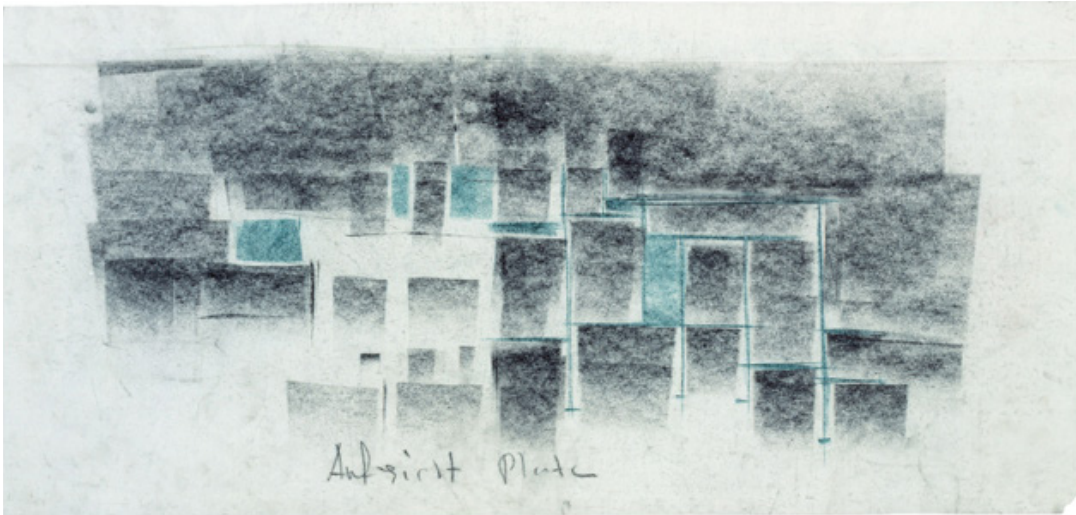
Em 1991, surge o projecto preliminar [*Vorprojekt*] que mostra claramente a composição dos blocos de pedra do edifício. Nesta maqueta o princípio estético utilizado é determinado pela escolha dos materiais de construção e exigências estruturais de modo a garantir uma composição modular que possibilitasse alguma riqueza compositiva e plástica: um conjunto de blocos adjacentes, cada um com a sua laje, deixando espaço para as juntas - indispensáveis neste edifício sujeito a constantes e fortes variações de temperatura. Para além da vertente mecânica, as juntas da cobertura permitiam a penetração da luz natural, no pavimento algumas juntas serviam também para a condução de água. É interessante verificar que estas tenham sido testadas nas diferentes maquetas, esboços e desenhos, e que tenham sido um dos primeiros elementos a permanecer desde início. *Tomámos um grande cuidado para articular detalhes que expressassem e reforçassem o tema subjacente de escavar e cortar um grande volume monolítico: permitindo que parecesse grande e um todo, enfatizando depressões, articulando separações e cortes nas coberturas ou pavimentos!*¹⁷²

Também desde o início permaneceu a laje suspensa em cima da piscina interior que se suportava fixando os quatro vértices em cima das lajes independentes dos blocos adjacentes.

Em 1994 é estabelecida a sequência espacial numa direcção norte-sul.

¹⁷¹ ZUMTHOR, Peter *apud* HAUSER, Sigrid, *Vals and the History of the Bath*, in Peter Zumthor: *Therme Vals*, p.180 [tradução livre] *We wanted to create a place of rest and relaxation for the encounter between the human body and the water issuing from the spring in the mountainside just a few meters above the baths: vigorous, self-contained and rooted in the valley.*

¹⁷² *Ibidem*, p.46 [tradução livre] *we took great care to articulate details that would express and reinforce the underlying theme of hollowing out and cutting up a great monolithic mass: allowing to appear large and whole, emphasizing hollows, clearly articulating separations and cuts in ceilings or floors!*



Termas de Vals, esquisso
Peter Zumthor

Os esboços que realiza para a última fase - *Broken Rock Sketches* - são experiências para a organização dos blocos. O peso e a distribuição dos blocos desenhavam a estrutura e composição das termas. Esta coesão é conseguida através de um sistema invisível de linhas. *Tentámos encontrar o balanço certo entre a descontração e a tensão, entre a liberdade e a regra.*¹⁷³ Gradualmente os espaços vão surgindo. A sequência espacial agora também se expande numa direcção este-oeste. *O edifício cresce para fora da montanha e em direcção à luz.*¹⁷⁴ Muita coisa mudou. Mantêm-se as ideias, os espaços e os elementos são aprofundados e aperfeiçoados.

Em 1995 são acabados os pormenores construtivos e os desenhos para publicação, onde estão reunidos os princípios formais entre cheios e vazios de um maciço rochoso escavado que surge da montanha. A tentativa de integração e de o revelar é evidente. São essencialmente as cores nos desenhos que nos dão essa informação, já que os blocos estão coloridos com a mesma cor da montanha.

Para além das águas, Vals também era conhecida pelos telhados em pedra escura. Albin Truffer, nos anos cinquenta, explora as possibilidades das rochas - quartzito ou gnaiss - desta região. Constrói uma empresa ligada à pedreira, apostando na construção de telhados. Aposta na qualidade e durabilidade, garantindo a resistência às intempéries e ao fogo. O material era bastante versátil, pela sua proeminente flexibilidade e tracção. Zumthor aproveita esta típica rocha na construção das Termas, tendo como referências o aglomerado de pequenas casas da envolvente e a pedreira.¹⁷⁵

Também a topografia e a envolvente paisagística foram elementos marcantes no processo de desenvolvimento do conjunto. *O novo edifício devia transmitir a ideia*

¹⁷³ ZUMTHOR, Peter *apud* HAUSER, Sigrid, *Vals and the History of the Bath*, in Peter Zumthor: *Therme Vals*, p.65 [tradução livre] *We tried to find the right balance between relaxation and tension, between freedom and system.*

¹⁷⁴ *Ibidem*, p.58 [tradução livre] *The building grows out of the mountain and into the light.*

¹⁷⁵ Ver COPANS, Richard, *Les Thermes de Pierre*, em

<http://www.youtube.com/watch?v=c5A3SfGLo0U&feature=BFa&list=HL1353724964>



Plight, Joseph Beuys, 1985 (cima), *Unreal City*, Mario Merz, 1989 (centro)
The Mater of Time, Richard Serra, 2005 (baixo)

*de ser mais velho do que os edifícios circundantes, de ter sempre pertencido àquela paisagem, àquele lugar.*¹⁷⁶

É importante referir as suas origens, já que foram e são revelantes na sua maneira de pensar e nos seus projectos. Como filho de um marceneiro, estabelece contacto desde cedo com a carpintaria. Humilde, torna-se num arquitecto sensível à construção e qualidades dos diferentes materiais, tirando o máximo partido da construção artesanal e tradicional, dando especial atenção ao pormenor e relações entre cada elemento. Ainda que metódico no detalhe, no racional e objectivo, admite a subjectividade, a importância dos sentimentos pessoais ao projectar.¹⁷⁷

Enquanto aluno, os seus modelos de referência foram os pioneiros *Das Neus Bauen*, que procuravam uma solução única para cada problema. Isto afectou a sua formação em cujos modelos e história da arquitectura foram pouco influentes. (...) *frequentemente inventávamos o que já tinha sido inventado.*¹⁷⁸ Com a prática compreende a importância do conhecimento e experiência contida na história da arquitectura, que *se a integrarmos no nosso trabalho, temos uma maior hipótese de fazer uma verdadeira contribuição com nossa arquitectura.*¹⁷⁹

O seu trabalho prende-se com a investigação, com a história, com as relações e qualidades sensoriais dos materiais e lugares; com as coisas comuns do dia-a-dia, *Temos apenas de olhar para elas durante algum tempo para as vermos.*¹⁸⁰ Tem como referências, permanentemente presentes, o trabalho de Joseph Beuys e de alguns artistas do grupo da Arte Povera. Deles retira o cuidado e precisão no trabalho de

¹⁷⁶ ZUMTHOR, Peter *apud* HAUSER, Sigrid, *Vals and the History of the Bath*, in Peter Zumthor: *Therme Vals*, p.57 [tradução livre] *the new building should communicate the feeling of being older than its existing neighbour, of always having been in this place.*

¹⁷⁷ Ver ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, p.19

¹⁷⁸ ZUMTHOR, Peter, *A Way of Looking at Things*, In *Revista A+U*, p.20 [tradução livre] *we frequently invented what had already been invented.*

¹⁷⁹ *Ibidem*, p.22 [tradução livre] *if we integrate this in our work, we have a better chance of making a genuine contribution of our own.*

¹⁸⁰ *Ibidem*, p.14 [tradução livre] *We only have to look at them long enough to see it*



Rudas Thermal Bath, 1550

detalhe dos materiais, das suas qualidades técnicas e sensoriais – detalhe não é decoração, é antes fundamental no entendimento do todo do qual faz parte.¹⁸¹

Admira o trabalho de escultores como Richard Serra e Merz. Gosta das pinturas de Edward Hopper acerca do quotidiano. Da tensão presente nalgumas esculturas de Per Kirkeby, *eu não gosto de dizer uma lista de nomes de quem me pode ter inspirado. Eu prefiro falar sobre espaços que experimentei e que possuem alma. É sobre a intenção de edifícios reais projectados por metres antigos como Wright, Aalto e Jacobsen. Alguns edifícios têm alma, e é sobre isso.*¹⁸²

Zumthor deixa-se conduzir por imagens ou modelos que sirvam de referência a um determinado espaço ou atmosfera que queira recriar. Tenta perceber o que significa o conjunto dessas imagens de modo a aprender como criar riqueza espacial e formal, atmosferas que provoquem algo mais. *Após algum tempo, o objecto que estou a desenhar absorve algumas qualidades das imagens que uso como modelos. Se eu encontrar uma forma significativa de interligar e sobrepor essas qualidades, o objecto assumirá profundidade e riqueza.*¹⁸³ Vê numa fotografia das Termas de Rudas em Budapeste uma iluminação *que não podia ser mais perfeita para o banho.*¹⁸⁴ Uma cúpula com umas pequenas aberturas circulares permite a entrada de raios de luz coloridos entre vapores e penumbra, conferindo ao espaço uma aura mística, uma atmosfera silenciosa e relaxante. Naquela imagem *havia algo sereno, primitivo, meditativo que era absolutamente encantador.*¹⁸⁵ À parte desta, mais uma série de imagens fizeram parte do seu repertório de referências que, de uma forma mais ou menos consciente, tiveram relevância para o desenho das Termas de Vals:

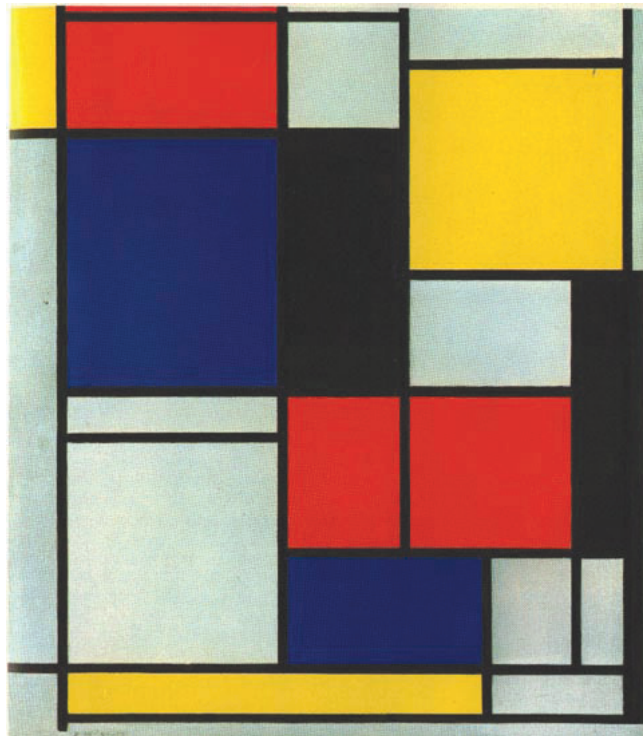
¹⁸¹ Ver ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*

¹⁸² ZUMTHOR, Peter, em <http://www.calimero.se/zumeng.html> [tradução livre] *I don't like to list names of who might have inspired me. I would rather talk about what spaces I've experienced. It's more about the intent in real buildings by lost masters like Wright, Aalto and Jacobsen. Some buildings has a soul, that's about it!*

¹⁸³ ZUMTHOR, Peter, *A Way of Looking at Things*, In Revista A+U, p.24

¹⁸⁴ ZUMTHOR, Peter *apud* HAUSER, Sigrid, *Vals and the History of the Bath*, in Peter Zumthor: *Therme Vals*, p.27 [tradução livre] *that could not be more perfect for bathing.*

¹⁸⁵ *Ibidem*, p.27 [tradução livre] *There was something serene, primeval, meditative about it that was utterly enthralling.*



Gateway, Ulrich Rückriem, 1994 (cima)
Tableau, Piet Mondrian, 1921-1925 (baixo)

Gateway, do escultor alemão Ulrich Rückriem, inspirou diferentes métodos de processar a pedra (perfurar, cortar, serrar, triturar...); o carácter funcional das barragens e do complexo empilhamento dos monólitos do Stonehenge inspirou a técnica e a construção; as abstrações geométricas das composições de Mondrian o desenho dos volumes; a partitura de John Cage mostra a densidade num campo alargado e no limite, o ritmo, a compressão e a intensidade.

Zumthor estuda a experiência do banho, os rituais de higiene e ablução. Formula ideias acerca da interacção entre lugar, arquitectura e banho mas tem pouco contacto físico com este tipo de edifícios. Só depois das fundações erguidas e do primeiro piso em construção é que visita então as Termas em Budapeste, Istanbul e Bursa. *Voltei destas jornadas com uma ampla imagem mental de longas etapas que nos conduzem aos banhos, em vez de o fazerem numa linha directa.*¹⁸⁶ Os grandes espaços abobadados dos banhos turcos inspiraram uns balneários onde o ritual de despir a roupa é envolvido numa atmosfera agradável que nos acolhe, semelhante aos balneários turcos mas sem descurar o contexto cultural suíço.

Mas a sua principal fonte de inspiração é o homem. *Tentei criar espaços onde as pessoas ficassem mesmo bonitas, e as pessoas que são pálidas e enrugadas ficam bonitas aqui também.*¹⁸⁷

A Experiência do Espaço

(...) procurámos responder a questões fundamentais relacionadas com o lugar, com a tarefa arquitectónica e com os materiais – montanha, pedra, água – que, à partida, não tinham qualidade de imagem. Só após termos conseguido responder, passo a

¹⁸⁶ ZUMTHOR, Peter *apud* HAUSER, Sigrid, *Vals and the History of the Bath*, in Peter Zumthor: *Therme Vals*, p.91 [tradução livre] *I returned from these journeys with a mental image of long broad steps leading into the baths instead of straight-edged pools.*

¹⁸⁷ ZUMTHOR, Peter, in STEVEN, Spier, *Place, authorship and the concrete: three conversations with Peter Zumthor*, in revista *Arq./a: Arquitectura e Arte*, vol 4 nº3, p.22 [tradução livre] *I have tried to make spaces that people look really beautiful in, and people who are pale faced and wrinkled look nice there too.*



Termas de Vals,
Peter Zumthor

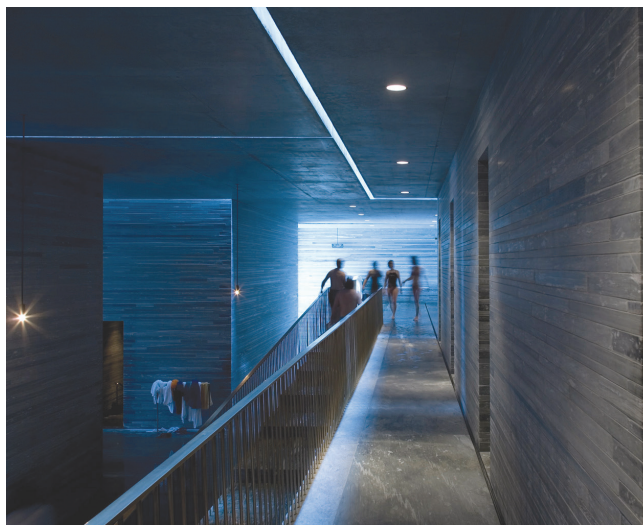
*passo, às perguntas relativas ao lugar, ao material e à tarefa, se desenvolveram gradualmente estruturas e espaços que nos surpreenderam e dos quais acredito que contêm o potencial de uma força originária que vai para além do arranjo de formas pré-concebidas.*¹⁸⁸

A composição do conjunto surge com as condicionantes estabelecidas sobretudo pelos habitantes. A vontade de um edifício colocado entre os cinco blocos hoteleiros, que não impedisse o contacto visual entre o hotel principal e a paisagem, e que exaltasse a pedra local são, sem dúvida, as condicionantes impostas que mais contribuíram para a composição do conjunto.

À parte destas imposições, Zumthor cria um edifício parcialmente embutido na montanha, como se fosse uma extensão desta, já que a cobertura é revestida com relva, tal como a montanha. Visto de cima, apenas temos noção da sua existência através do padrão geométrico das juntas entre blocos. O aspecto monolítico do edifício é atenuado através da supressão da zona da piscina exterior, dos cheios e vazios da fachada e das juntas entre os quinze blocos que compõem o piso superior do conjunto. Deste modo, são as coberturas salientes e suspensas de cada um dos blocos que, ao não se tocarem, criam juntas que, ainda assim, não desfragmentam o todo. Os blocos, com as suas lajes, cobrem toda a área do conjunto com excepção da piscina exterior e da piscina interior sendo que, nesta última, é colocada uma cobertura que apoia os cantos nas coberturas à volta, como já foi referido.

Postas as primeiras impressões exteriores acerca das Termas falta-nos descobrir uma forma de entrar. O acesso está escondido, é feito pelo hotel principal no piso da cave. Um longo túnel estreito e baixo liga os dois edifícios e marca a entrada das Termas. Um espaço de passagem, que apressa a nossa *entrada* e que aumenta a vontade de a alcançar. Partimos de um interior para descobrir um exterior, mas lá chegaremos.

¹⁸⁸ ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, acerca das termas, p.27



Termas de Vals,
Peter Zumthor

Encontramos o fim do corredor, uma inflexão a noventa graus para a direita indicamos a continuidade desse percurso. Nesse ponto de inflexão, um torniquete barra-nos a passagem – temos de validar a entrada. Passamos. À esquerda, uma sala com lavatórios e um grande espelho - a *make-up room*. Seguindo pelo corredor, um degrau, aqui começa realmente a *Fountain Hall* – um corredor de onde brotam cinco tubos metálicos da parede do lado da montanha e que nos fornecem a água pura e quente da nascente. A parede do lado oposto é pontuada em intervalos de cinco portas que são as entradas para os balneários. Nestes, o revestimento é em madeira escura envernizada de vermelho. No centro um banco castanho de cabedal, as paredes cobertas por cacifos e duas zonas mais resguardadas para os mais tímidos.

Uma pesada cortina preta de pele cobre a outra porta, enviesada em relação à primeira. Este elemento coloca o visitante como actor e espectador de uma experiência que se afigura teatral. O acto de despir e de passar a cortina preta, faz a transição entre bastidores e palco, entre o homem agitado e apressado do quotidiano para um homem que procura o sossego e a tranquilidade de um *mundo* no qual reinam as experiências sensoriais.

Estamos agora no corredor paralelo à *Fontain Hall* – uma longa e estreita galeria com vista para o nível inferior onde se localizam os banhos. Vemos grandes blocos e corredores que se formam entre eles; rasgos de luz; e apesar de não termos uma vista para o exterior, o aumento da intensidade da claridade neste ambiente escuro, anuncia um futuro contacto com ele.

A guarda ou corrimão conduz-nos ao piso inferior. É curiosa a colocação deste limite metálico composto por linhas verticais em contraste com a horizontalidade que, visivelmente, domina as camadas de pedra que compõem os blocos. No fundo reforça a ideia subjacente à construção do conjunto - um bloco monolítico escavado - no qual são acrescentados os elementos essenciais para garantir o



Termas de Vals, piso dos banhos
Peter Zumthor

conforto e o bom funcionamento das Termas. Um conjunto de degraus acompanha a descida até ao nível dos banhos.

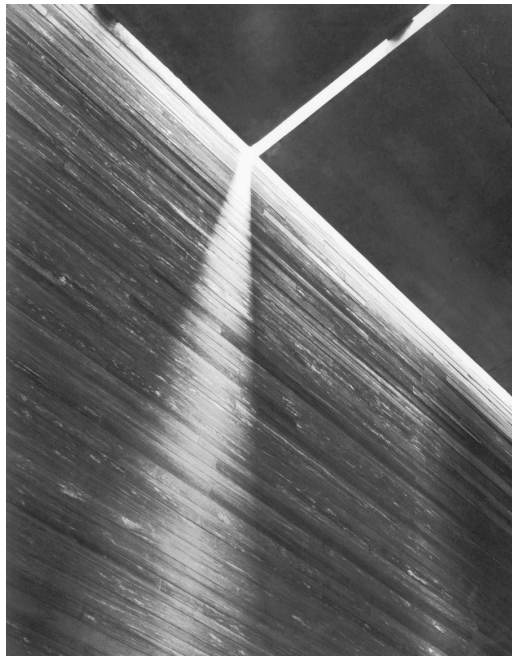
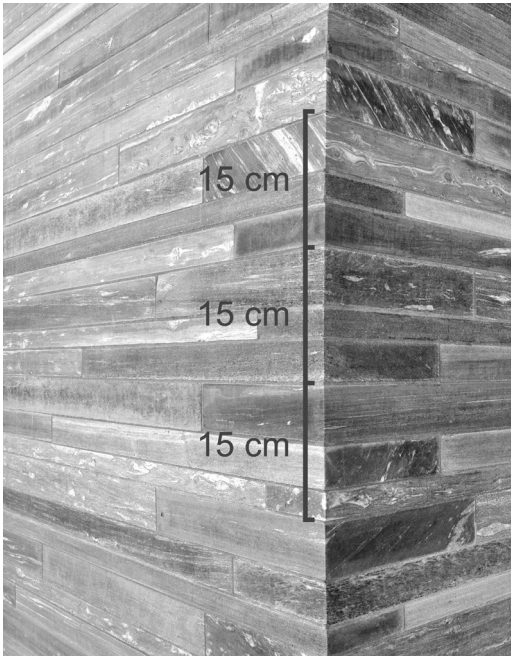
Agora, no piso dos banhos, os blocos, com cinco metros de altura, recriam uma paisagem interna, um conjunto de fortalezas, uma floresta. Muito mais do que um efeito artístico é um efeito cenográfico – a cena da nossa posição na escala do universo. Ao repetir este confronto que nos coloca *despidos* perante o espectáculo/cena da montanha, o arquitecto força-nos a enfrentar o que nos ultrapassa. É o espírito livre dionisíaco, a liberdade do ser no espaço.

Estes blocos, que nos pareciam volumes preenchidos, têm portas - são as salas dos banhos. Mas lá chegaremos. Os espaços entre esses blocos sugerem a liberdade de movimento do indivíduo. De bloco em bloco os utentes criam o seu próprio itinerário, a sua própria descoberta e experiência de banho. *Uma boa arquitectura deve hospedar o homem, deixá-lo presenciar e habitar, e não tentar persuadir.*¹⁸⁹ Não há um caminho estabelecido, não há apenas um percurso. Aqui o movimento do visitante é livre, a descoberta dos espaços é feita por cada um e para cada um¹⁹⁰. *Toda a gente está à procura do caminho próprio, do seu caminho.*¹⁹¹ Ainda que o espaço remeta primeiramente para o imaginário da caverna, o conceito não se revê na noção de abrigo e escala do corpo humano dos fenomenologistas. É um gesto primário, o homem na natureza, o homem que obedece a estímulos e cujo corpo físico reage de acordo com os sentidos primários. A disposição dos blocos configura o desenho do negativo - do espaço vazio entre eles, dos corredores que os unem - permitindo o seu acesso. Este espaço-entre também é desenhado – *Trabalhar na forma e na disposição dos blocos significa sempre trabalhar no percurso*

¹⁸⁹ ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, p.28

¹⁹⁰ Ver o texto anexo *The floor plan grows: The Meander*, em que Zumthor esclarece o que é para si o *espaço-entre*.

¹⁹¹ ZUMTHOR, Peter *apud* HAUSER, Sigrid, *Vals and the History of the Bath*, in Peter Zumthor: *Therme Vals*, p.80 [tradução livre] *Everyone there is looking for a path of her own, of his own.*



Termas de Vals, detalhes
Peter Zumthor

*e forma do espaço-entre.*¹⁹² As pedras têm texturas que sentimos com os pés. Reforça o imaginário da floresta, do homem primitivo, descalço, que descobre o espaço com o *toque*, que procura o seu *abrigo*, a sua *caverna*. Os blocos, que limitam este espaço-entre, têm uma textura e um desenho conseguido a partir da alternância entre as camadas de pedras e, ainda que aparentemente aleatória, estabelece um princípio que regula e conduz o seu desenho. A aleatoriedade é, portanto, uma ilusão, é a combinação de três elementos variáveis na sua espessura cujo total é sempre quinze centímetros. As permutações na ordem destes elementos são suficientes para criar diversidade visual sem complicar a construção. O ritmo é traduzido em cada esquina, em cada pormenor – é o ritmo das pedras, dos blocos, da iluminação, dos nossos passos; *um ritmo tranquilamente vibrante.*¹⁹³ Esta aproximação à escala doméstica ou à escala que é mais próxima do homem [que lhe cabe na mão e por isso controla], tranquiliza-o. São os detalhes – juntas, portas, as *pedrinhas* que compõem as *montanhas interiores* – que possibilitam a relação íntima, uma dialéctica entre homem e espaço na qual é estabelecida uma relação de igualdade, que se traduz numa empatia, provocando sensações e sentimentos que nos saciam o corpo e a mente.

A intensidade da luz aumenta à medida que nos afastamos da parede da montanha e nos dirigimos em direcção ao vale. Isto é conseguido pelo consequente aumento do espaço de circulação – aquilo que era um bloco de pedra escavado, parece fragmentar-se, altera-nos essa percepção à medida que avançamos em direcção ao exterior. *O edifício como um todo assemelha-se a uma grande pedra porosa.*¹⁹⁴ A supressão da cobertura na zona da piscina exterior, os cheios e vazios presentes na fachada e ainda o afastamento entre as coberturas dos blocos que criam juntas com

¹⁹² Ibidem [tradução livre] *Working on the shape and arrangement of the blocks always meant working on the course and shape of the meander.*

¹⁹³ ZUMTHOR, Peter apud HAUSER, Sigrid, *Vals and the History of the Bath*, in Peter Zumthor: *Therme Vals*, p.82 [tradução livre] *a peacefully pulsating rhythm.*

¹⁹⁴ ZUMTHOR, Peter, *Thermal Bath Vals*, In Revista A+U, p.141 [tradução livre] *The building as a whole resembles a large porous stone.*



Termas de Vals,
Peter Zumthor

oito centímetros possibilitam esta luz que vai encontrando, através deles, formas de se revelar e de revelar o que a envolve. A textura e o brilho das pedras de Vals são disso exemplo. Assim, luz, pedras, água e Vals oferecem um misticismo ao espaço de deambulação, ao *espaço-entre, emoções surgem, algo nos toca*.¹⁹⁵

Tal como nas Piscinas de Marés, este espaço suprime os *núcleos de vida possível*, é um espaço de transição, de procura e encontro dos espaços de banho. Aqui não temos as informações que nos permitem estabelecer uma linha, uma direcção ou saber exactamente o que nos espera a seguir - estamos confinados à deambulação, à descoberta, à confiança na intuição. O espaço é um enorme *continuum* que não é percebido de uma vez – é necessário percorre-lo, senti-lo, descobri-lo com o nosso corpo. *E eu experiencio-o imagem sobre imagem, como uma sequência de espaços*.¹⁹⁶

Sequencialmente aproximamo-nos mais do exterior à medida que nos aproximamos da luz, como vimos anteriormente, esse espaço é o da piscina exterior. O piso divide-se então em quatro zonas – preparação para entrar e entrada (de onde viemos); banhos e piscina interiores; banhos e piscinas exteriores; área de descanso ou repouso. Iremos fazer a aproximação aos espaços segundo esta ordem.

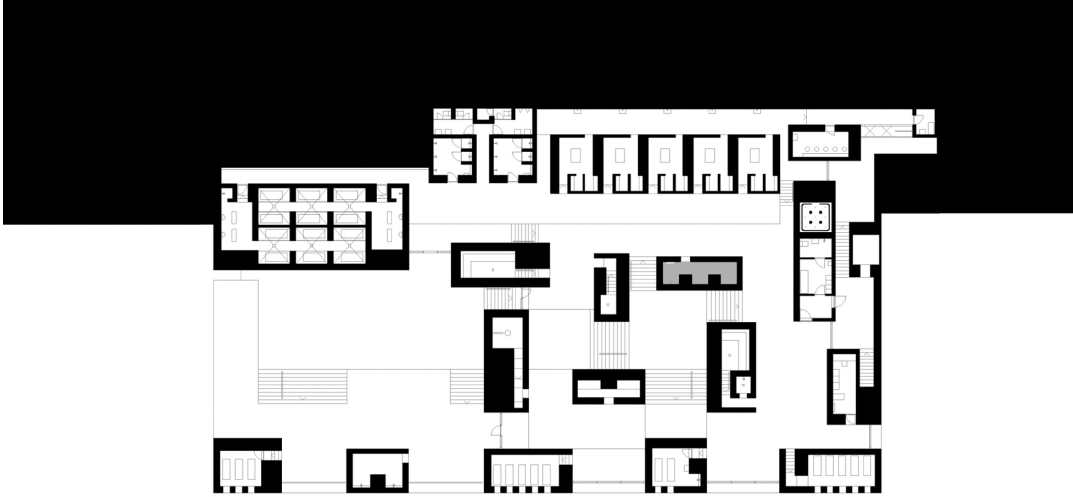
A ideia era conseguir definir os espaços apenas com pedra, água e luz. As juntas desempenham aqui um papel fulcral – *na cobertura deixam entrar a luz, no pavimento deixam correr a água*.¹⁹⁷ Parte pedra, parte água, toda a experiência do edifício é marcada por esta alternância entre austeridade e sensualidade - imobilidade das linhas rectas paralelas e os reflexos da água cintilante/reluzente, entre um monocromático cinzento e a interacção da luz natural.

Mas voltando às salas de banhos... Estes espaços servem funções ou programas que requerem intimidade ou que beneficiam dela. Cada bloco oferece uma experiência de banho única, já que cada um tem um desígnio diferente – *shower stone, flower*

¹⁹⁵ ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, p.14

¹⁹⁶ ZUMTHOR, Peter apud HAUSER, Sigrid, *Vals and the History of the Bath*, in Peter Zumthor: Therme Vals, p.38 [tradução livre] *I experience it as image upon image, as a sequence of space*.

¹⁹⁷ Ibidem, p.33 [tradução livre] *here water or light moves along the floor or along the ceiling*.



Shower Stone (cima), Fire Bath (baixo)
Termas de Vals, Peter Zumthor

bath, sounding stone, cold bath, fire bath, sweat stone, rest space, massage block. A atmosfera de intimidade e serenidade no interior de cada é conseguida através da escala doméstica e das qualidades que os diferenciam – cor, luz, temperatura, som, materialidade. Um contacto próximo entre os elementos do lugar [pedra e água] e o corpo, um ritual místico de higiene e relaxamento. *Purificação. Paz. Serenidade. Sem atracções ruidosas, sem estimulação intrusiva, apenas a sensação do próprio corpo a passar por uma transformação subtil.*¹⁹⁸ Tudo parece simples, intuitivo e primário. Liga-nos a nós mesmos, ao mais básico. Em cada *banho*, os cinco sentidos são indispensáveis. É uma arquitectura de sentido para os sentidos. Já não estamos dormentes do quotidiano apressado, estamos antes *acordados* num profundo sossego. *O interior dos blocos não deve competir com o corpo; devem elogiá-lo e dar-lhe espaço. Um espaço para a dignidade e o deleite, um espaço em que se seja.*¹⁹⁹

Quando descemos os degraus [e depois desta longa abordagem acerca do espaço por onde deambulamos] temos à nossa frente a sala do **shower stone**. Como dissemos anteriormente, descobrimos e acedemos aos espaços de uma forma aleatória e esta descrição de cada um dos espaços não será, portanto, uma sequência espacial pré-estabelecida. Esta sala contém apenas três chuveiros e serve para nos deliciarmos com um bom e revigorante duche.

Saindo deles e virando à esquerda temos a entrada da **fire bath**. Aqui o espaço é aberto ao corredor aliás, é a única sala em que o interior está exposto, já que nas outras é sempre necessário dobrar uma esquina antes de entrarmos realmente na sala. O vermelho emana das paredes, a temperatura da água são uns quentes quarenta e dois graus. Aqui o banho é associado ao relaxamento, não tanto à higiene física mas mental.

¹⁹⁸ ZUMTHOR, Peter apud HAUSER, Sigrid, *Vals and the History of the Bath*, in Peter Zumthor: *Therme Vals*, p.89 [tradução livre] *Purification. Peace. Serenity. No noisy attractions, no intrusive stimulation, only the sensation of one's own body undergoing subtle change.*

¹⁹⁹ *Ibidem*, p.142 [tradução livre] *The stone rooms should not compete with the body; they should flatter it and give it space. Room for dignity and delight, room in which to be.*



Cold Bath (cima), Drinking Stone (centro), Sounding Stone (baixo)
Termas de Vals, Peter Zumthor

Ao sairmos da *fire bath*, vemos a inscrição 14°C no bloco em frente: essa será a sala do *cold bath*. Entrando, viramos a esquina, descemos sete degraus e mergulhamos no banho. Estamos agora num espaço escuro, alto, com a parede de betão azul. *O azul simboliza frio, água, ar e o infinito.*²⁰⁰ Os pés sentem uma textura granulada, uma gravilha colorida emana de baixo.

Estes dois blocos estão próximos certamente devido aos efeitos benéficos que se atribui ao choque térmico, à passagem de águas quentes a frias. Esta ideia vem das Termas Romanas em cuja *extrema mudança de temperatura das águas quentes do Caldarium para as águas frias do Frigidarium eram consideradas o apogeu da saúde e do prazer, do relaxamento e da renovação da comunidade.*²⁰¹ Esta sala tem dimensões muito reduzidas, aliás, é a sala mais pequena do conjunto, sendo espaço para uma experiência individual.

Na *drinking stone* entramos, viramos á direita, descemos quatro degraus com passadas bem largas. A passagem é escura, a iluminação escassa. Ouvimos salpicos. A água cai de cima para a fonte circular que brota do chão. Um corrimão metálico cerca esta fonte, e nele estão os copos de metal que se usam para beber, *podemos beber a água aqui, directamente da nascente e não filtrada.*²⁰² A sala tem uma planta quadrangular, a sua altura duplica a da entrada. A pedra de Vals, aqui empilhada, reveste as paredes. A luz ténue salienta a sua qualidade plástica e preenche o espaço com uma aura *mágica*.

A sala da *sounding stone* parece dividida em dois. Ao entrar, a passagem baixa e estreita restringe a entrada e saída a um utilizador de cada vez. O interior é revestido pelas pedras de Vals que aqui adquirem um acabamento mais tosco,

²⁰⁰ HAUSER, Sigrid, *Vals and the History of the Bath*, in Peter Zumthor: *Therme Vals*, p.77 [tradução livre] *Blue symbolizes cold, water, air, and the infinite.*

²⁰¹ *Ibidem*, [tradução livre] (...) *the abrupt temperature change from the hot waters of the caldarium to the cold waters of the frigidarium was considered the acme of health and pleasure, of communal relaxation and refreshment.*

²⁰² *Ibidem*, p.155 [tradução livre] *you can drink the water here, straight from the warm spring and unfiltered.*



Flower Bath (cima), Piscina Interior (baixo)
Termas de Vals, Peter Zumthor

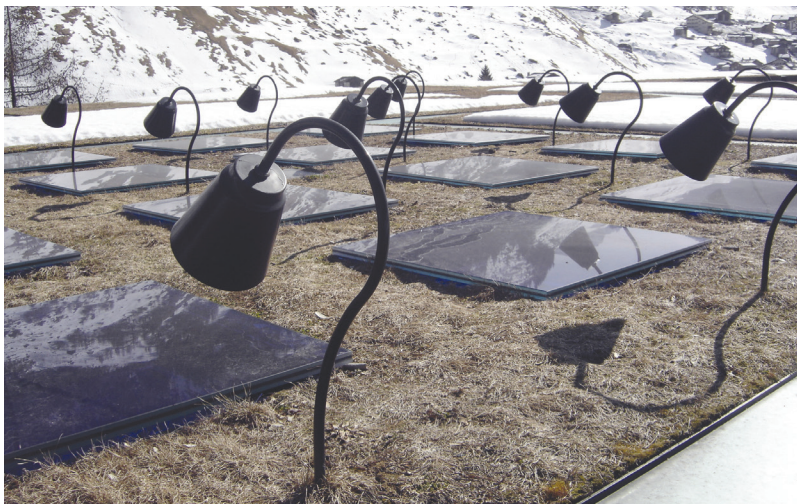
possivelmente necessárias às características acústicas deste espaço. A sala tem agora seis metros de altura, um corrimão metálico faz o contorno do espaço ao nível da água. A luz brilha tanto debaixo da água, como da cobertura de betão. Os *banhistas encostam-se ao corrimão e olham para cima, o espaço alto e estreito chama a atenção nesse sentido, até porque sobreposta à cantoria, um zumbido parece ressoar.*²⁰³ Esse som sobe, as leis da física assim o permitem, e os nossos olhos erguem-se na sua direcção. É interessante pensar num espaço enquanto instrumento musical, a nossa voz protagonista da ambiência da sala. É o utilizador que dá sentido ao seu nome, à sua existência.

Na *flower bath*, temos um compartimento com chuveiro e outro onde imergimos no banho. Neste último descemos uns degraus, a água está a 33°C. Um banco desenha o entorno das duas arestas opostas que se tocam. A iluminação vinda debaixo da água cria um interessante efeito cenográfico, aqui a parede em betão é negra acima da linha da água e branca abaixo, as pétalas amarelas dos malmequeres flutuam à superfície criando um brilho dourado em contraluz. O cheiro que envolve e cria o ambiente vem do óleo de lavanda que é vaporizado para a sala. Esta referência surge, certamente, da Idade Média onde eram frequentes os espaços de banho com pétalas e fragrâncias.²⁰⁴

Estes blocos estão no centro do edifício. A *cold bath*, a *shower stone*, a *sounding stone* e a *flower bath* desenharam a **piscina interior**. Esta é talvez a zona mais conhecida das Termas. A quantidade de fotografias que foram tiradas para tentar captar a *essência* ou a *atmosfera* deste espaço são incontáveis. As reentrâncias delineadas pelos blocos, o contraste luz/sombra, a materialidade das pedras de Vals, a textura, a água, o equilíbrio entre cheio/vazio, os reflexos, o brilho, a cor...são

²⁰³ HAUSER, Sigrid, *Vals and the History of the Bath*, in Peter Zumthor: *Therme Vals*, p.92 [tradução livre] (...) *bathers lean against the rail and glance upward because the high, narrow room draws the eye in that direction, also because from above the singing, a humming, a ringing seems to resound, (...) conducted according to the laws of sound propagation upward to the ceiling, carried and reflected by the different refraction angles of the walls.*

²⁰⁴ *Ibidem*, p.34



Piscina Interior (cima), Iluminação (baixo)
Termas de Vals, Peter Zumthor

apenas alguns dos componentes que dão forma e sentido a este espaço. É um espaço em permanente mutação, nunca é igual.

Uma luz azul emana dos pequenos dezasseis quadrados de vidro da cobertura por cima da piscina, gerando uma atmosfera mística, colocando-nos numa realidade paralela, num sonho. *Chamamos ao vidro azul “Murano Glass” (...) e vem de Espanha.*²⁰⁵ No exterior, um conjunto de candeeiros incidem nesses quadrados, permitindo a constante iluminação da piscina mesmo de noite e/ou quando a neve tende a revestir a cobertura. Um sistema interessante e prático. Reforçando esta luz difusa e colorida, temos ainda a que emana das juntas ortogonais e que escorre pelas paredes. Para finalizar, a que emana de dentro da piscina. Estas luzes vêm, portanto, de todas as direcções, são reflectidas na água ondulante, nas paredes e pavimento, contribuindo para criar uma plasticidade e um efeito cenográfico digno de reconhecimento.

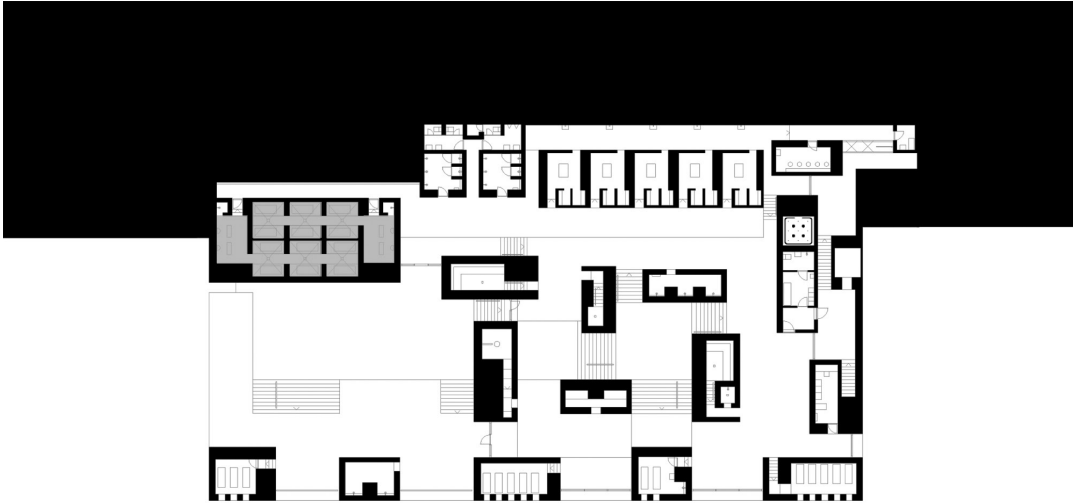
Para usufruir deste ambiente temos apenas que descer nove degraus, qualquer espaço entre blocos, que delimita a piscina interior, tem esses degraus. Não há uma entrada única, o que se coaduna com a ideia, referida anteriormente, de descoberta do espaço singular e pessoal. Um espaço para o homem, que incita à permanência e ao relaxamento. Saindo da piscina interior, deixamos um rasto temporário no chão, levamos connosco água da piscina, deixamos pegadas, vestígios de ocupação. *Os banhistas levam a água com eles quando saem da piscina e deste modo produzem caminhos temporários no chão.*²⁰⁶

A **sweat stone** [sauna], designada *pyria*²⁰⁷ pelos gregos, *laconicum* pelos romanos, é o bloco com maior dimensão destas termas. Vitruvius realça a importância do

²⁰⁵ ZUMTHOR, Peter apud HAUSER, Sigrid, *Vals and the History of the Bath*, in Peter Zumthor: *Therme Vals*, p.72 [tradução livre] *We call the blue glass “Murano glass” (...) It comes from Spain.*

²⁰⁶ *Ibidem*, p.75 [tradução livre] *bathers take the water with them when they leave the pool and in this way produce temporary, unexpected patterns on the floor.*

²⁰⁷ Palavra derivada de *pyr*, fogo. Na sua evolução etimológica, surge *purus* que vem a significar *puro*, *limpo*.



*Sweat Bath (cima), Piscina Exterior (centro), Blocos Fachada Sul (baixo),
Termas de Vals, Peter Zumthor*

laconicum perto do *tepidarium* [fire bath]²⁰⁸: como são zonas aquecidas, esta proximidade traduz-se numa economia de meios e numa integridade da organização dos espaços. Zumthor não é indiferente a estas questões, pelo que coloca os dois espaços próximos. Vitruvius também sugere rebocar de cor negra as paredes do interior do *laconium*²⁰⁹. Aqui, da mesma forma, o interior é escuro. Esta área encontra-se um pouco isolada, numa zona mais recatada, e nem todos se apercebem da sua presença. Situa-se no nível da entrada e dos balneários. É dividida em duas zonas (homens/mulheres), semelhantes na dimensão e desenho. Cada uma das zonas encaminha-nos para uma sequência de três câmaras, cada uma mais quente e mais escura que a anterior. As câmaras são separadas por cortinas e cada uma possui um bloco de pedra escura [*Nero Assoluto*, basalto vindo de Itália].²¹⁰ Esta pedra é colocada no centro, para nos deitarmos. Um espaço quente, escuro, íntimo.

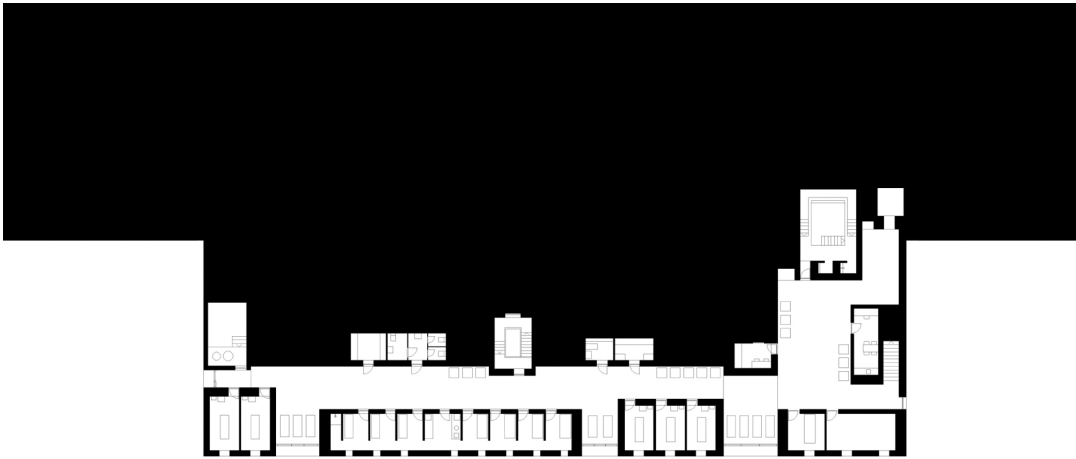
São a *sweat stone*, a *fire bath* e a *drinking stone* que tocam ou delimitam a **piscina exterior**. Uma ilha e um terraço elevado de pedra auxiliam esta demarcação nas zonas sul e oeste. À semelhança da piscina interior, também aqui descemos nove degraus para imergir na água, mais fria que a anterior. Podemos descer pelos espaços vazios entre os elementos que delimitam a piscina, à excepção do espaço entre a *sweat stone* e o terraço de pedra. Como estão mais afastados e o terraço é elevado, Zumthor não terá sentido necessidade de colocar aí outras escadas.

Para terminar este piso resta-nos falar acerca dos blocos que fazem parte da fachada sul. É essa *linha de blocos* que *inicia* a fragmentação do conjunto. Se por um lado temos uma fragmentação que é dada pela piscina exterior, pelo *pedaço* que falta em cima dela; por outro temos as fachadas sul e oeste que se dissolvem auxiliando este desmaterializar. Os blocos são construídos com o mesmo princípio dos restantes do

²⁰⁸ Ver VITRUVIUS [Morris Hicky Morgan, trans.], *The Ten Books on Architecture, Book VIII*

²⁰⁹ Ver VITRUVIUS [Morris Hicky Morgan, trans.], *The Ten Books on Architecture, Book VII, Artificial Colours. Black*, p.217

²¹⁰ Ver HAUSER, Sigrid, *Vals and the History of the Bath*, in Peter Zumthor: *Therme Vals*, pp. 122-125



*Piso Medicinal, áreas públicas
Termas de Vals, Peter Zumthor*

piso, nenhum se toca e as lajes estão afastadas oito centímetros. Em cada um, uma função: ainda no interior, dois blocos para o descanso e outro para massagens; no exterior um para o duche, com dois chuveiros e uma pedra que os separa e, por fim, outro bloco para o descanso. No exterior, os vazios entre blocos são preenchidos com espreguiçadeiras e com visitantes que ali se estendem. Um espaço tranquilo no qual podemos vislumbrar a paisagem que se estende para lá das termas - a montanha e o vale.

O piso a baixo é dedicado às salas de terapia, é o piso medicinal, na verdadeira assunção da palavra. Acedemos-lhe a partir da ala direita. Na entrada, na zona do torniquete, podemos virar à esquerda, descer dois lances de escadas e estamos no piso medicinal. Ou podemos, depois de usufruir do piso dos banhos, descer o mesmo segundo lance de escadas para o piso das terapias. Ambos os acessos são possíveis.

Uma ampla sala de espera aguarda a chegada dos que aqui procuram uma cura. A sala da fisioterapia e a da massagem, debaixo de água, são adjacentes a essa sala - são pequenas, reservam-se a uma utilização exclusiva. Ainda a partir da sala de espera, acedemos a uma pequena sala de inalação, e a uma outra, relativamente maior, de hidroterapia. À medida que vamos avançando vão surgindo espaços de estar à direita e espaços de descanso à esquerda. Estes últimos com grandes vãos envidraçados, para um contacto visual com a paisagem exterior. À esquerda estão ainda, e progressivamente, um bloco com três salas individuais de massagens, um outro com várias salas que comunicam, umas dedicadas a banhos medicinais, outras a alongamentos, e outras ainda a tratamentos de lama. Terminamos este piso com mais um bloco com duas salas dedicadas a massagens. Este piso é mais direccionado, ainda que o corredor seja largo, permita relevos e a colocação de mobiliário, o que quebra com um ritmo contínuo característico dos corredores. Há espaços de estar, espaços de permanência, evidenciando o carácter ambíguo deste espaço, que não serve apenas para nos indicar a sala do tratamento que



Termas de Vals,
Peter Zumthor

procuramos, é mais. Temos ainda uma janela ao fim do *corredor*, um rasgo de abertura para a paisagem, para a iluminação natural.

Zumthor vê este complexo como um retiro, um edifício no qual o tempo não deveria ser considerado, *um espaço suspenso no tempo*. O relógio, um instrumento que marca a passagem temporal, seria um objecto que nunca se colocaria aqui. Mas a comissão, por razões práticas, insiste na colocação de um relógio. Zumthor desenha então dois *posts* metálicos com um metro de altura, aplicando no topo de cada um relógio pequeno, pouco maior que os relógios de pulso, resolvendo o problema com a mínima intervenção.

Terminamos esta descrição reflexiva com um pensamento de Peter Zumthor: *Quero ter a liberdade de viver e trabalhar em relação com tudo o que já foi feito na história do mundo, e que eu possa conhecer. Quero poder trabalhar com tudo aquilo que já foi experimentado e alcançado e que está ao meu dispor. E quero fazê-lo com paixão. A paixão produz qualidade. Temos de usar a nossa cabeça e a nossa alma para trabalhar, para fazer as coisas...A paixão é uma qualidade humana, e é também uma qualidade humana reagir com intensidade perante algo.*²¹¹

²¹¹ ZUMTHOR, Peter, in ADRIÃO, José, CARVALHO, Ricardo, *Peter Zumthor*, in JA - Jornal Arquitectos 229, *Tempo*, p.34



Angelus Novus,
Paul Klee, 1920

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Hoy nuestras viviendas son, ante todo, incapaces de provocar interacciones entre el cuerpo, la mente y el entorno del hombre.*²¹² (1970)

Ao longo deste trabalho procuraram-se abordar, brevemente, os princípios enunciados a partir do séc. XVIII e XIX, que nos permitiram olhar para estes dois casos de estudo sob o ponto de vista da experiência e nela ancorar a questão da *linguagem*. É certo que não conseguimos estudar todos os casos, nem alargar a temática ao ponto de a mostrar na sua totalidade, tentámos ir ao encontro daquilo que nos pareceu mais evidente e que em nós levantou questões mais profundas. Tentámos recuperar valores ou temas que parecem esquecidos, perdidos no tempo e que se verificaram [e verificam] urgentes recuperar.

Procurámos um programa comum, um programa que servisse o colectivo, que não se reduzisse à escala doméstica e íntima do lar. Um programa que exaltasse os temas que consideramos perdidos, que elogiassem o homem, a vida, que só existissem com eles. *Estou convencido que um bom edifício deve ser capaz de absorver os vestígios da vida humana e, portanto, de assumir uma riqueza*

²¹² BLOOMER, Kent C., Moore, Charles W., *Body, memory and architecture*, apud PALLASMAA, Juhani, *Los Ojos de la Piel: la arquitectura e los sentidos*, p.42 [tradução livre] *Hoy nuestras viviendas son, ante todo, incapaces de provocar interacciones entre el cuerpo, la mente y el entorno del hombre.*

específica.²¹³ No fundo, um programa que apontasse, claramente, a interacção homem-espaço. Decidimos os *banhos*. Não nos centrámos numa tipologia específica, também não é uma apologia à água, é antes ao que temos de mais profundo e intrínseco, à experiência perceptiva e sensorial, e a água pareceu-nos um elemento que, evoluindo a par com o homem, intensificaria esta ideia, a relação homem-arquitectura-experiência. A arquitectura serviria então de veículo, um elemento que, *dialogando* com a água, possibilitaria a interacção com o homem, inspirando a sua utilização.

As Piscinas de Marés e as Termas de Vals mostraram-se casos de estudo possíveis e exemplificativos, um rumo que gostaríamos que a arquitectura seguisse. Arquitecturas ligadas à *vivência* do espaço, ainda que formalmente distintas. Se nas Piscinas os balneários são o pretexto para a criação de um percurso, a condução do homem entre muros até às piscinas *per se*; nas Termas o espaço é mais livre, cada um cria o seu próprio caminho, são os blocos dos banhos que desenham o espaço vazio, o espaço do homem. Independentemente destas diferenças [e outras], são indubitavelmente modelos para a construção e fomentação desta temática. Mantêm uma relação com o lugar e o homem, opondo-se à autonomia e aos grandes gestos que a arquitectura tende a alcançar nos dias de hoje. *O nosso tempo de mudança não nos permite os grandes gestos. Todos nós já só partilhamos alguns valores, sobre os quais se pode construir. É por isso que defendo uma arquitectura da razão prática que parte daquilo que ainda conhecemos, compreendemos e sentimos.*²¹⁴ Estes dois exemplos, também se destacam por integrarem o *tempo*: passado [lugar em que se insere] e consciência de um futuro incerto [todo o ser nasce, vive e morre] – afastando-se da procura de uma juventude permanente. *Os materiais naturais – pedra, tijolo e madeira – permitem que a nossa visão penetre nas suas superfícies e*

²¹³ ZUMTHOR, Peter, *A Way of Looking at Things*, In Revista A+U, p.22 [tradução livre] *I am convinced that a good building must be capable of absorbing the traces of human life and thus of taking on a specific richness.*

²¹⁴ ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitectura*, p.22



Villa Savoye, Le Corbusier, 1930 (cima)
Vitra Design Museum, Frank Gehry, 1986-1989 (baixo)

*convence-nos da veracidade da matéria. Os materiais naturais expressam a sua idade e história, como também a história da sua origem e do uso humano. Toda a matéria existe no continuum do tempo; a patina do desgaste acrescenta a experiência enriquecedora do tempo aos materiais de construção.*²¹⁵

A arquitectura contemporânea tende a fugir destes elementos, de elementos que mostrem a *velhice* e a passagem do tempo. Aspiram à imagem perfeita, a ideia de novidade renovada, o que, de uma maneira mais profunda, reflecte o nosso medo da morte. Acreditamos que com esta subversão ou suspensão do tempo prolongamos a nossa breve existência.²¹⁶ Mas essa aparente juventude cria uma barreira no entendimento ou compreensão total da obra, não nos identificamos com *coisas* novas, são isso mesmo: *novas*. Há uma certa distância, não sentimos aqueles objectos como parte da nossa vida ou existência, como parte do que somos e conhecemos. São objectos que se procuram únicos para um público universal, no qual o contexto e a cultura não influenciam a sua concepção. Estes objectos não nos são nada, não lhes damos valor porque simplesmente não *comunicam* connosco, constroem o seu próprio *vocabulário*, a sua própria *linguagem*. Vivem num mundo fechado do qual não nos sentimos parte. *A arquitectura, tal como a arte ou a linguagem em geral, só consegue progredir significativamente através de uma tradição acumulada, que equilibre tanto a reforma como a preservação de elementos na expressão.*²¹⁷

A arquitectura do nosso tempo não tende a estimular associações, memórias ou sentimentos. Os arquitectos parecem esquecer-se que a arquitectura é feita para o

²¹⁵ PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*, pp.31-32 [tradução livre] *Los materiales naturales – piedra, ladrillo y madera – permiten que nuestra vista penetre en sus superficies y nos capacitan para que nos convenzamos de la veracidad de la materia. Los materiales naturales expresan su edad e historia, al igual que la historia de sus orígenes y la del uso humano. Toda materia existe en el continuum del tiempo; la pátina del desgaste añade la enriquecedora experiencia del tiempo a los materiales de construcción.*

²¹⁶ Ver PALLASMAA, Juhani, *Encounters: Architectural Essays*, pp. 49-50

²¹⁷ *Ibidem*, p. 50 [tradução livre] *Architecture, as with art or language in general, can only progress meaningfully through an accumulative tradition, one that balances both reforming and preserving elements in expression.*



Un Chien Andalou,
Luis Buñuel, 1928

homem, que é o homem que usufrui dela. Os estímulos que nos oferece são feitos num único sentido ou são confusos e contraditórios. O olho, a imagem é o que prevalece. (...) *quase nada do que acontece é favorável à narrativa e quase tudo o é à informação.*²¹⁸ Os edifícios são concebidos para agradar ao olho mais do que ao corpo. As manipulações visuais, e a produção gráfica aniquilam a essência multi-sensorial da arquitectura e fazem-nos negligenciar as nossas aptidões empáticas e imaginativas.

Devemos ser conscientes que a arquitectura é mais que uma imagem [ou várias], mais que um invólucro, que um abrigo *físico* que nos dá um conforto, também ele, físico. É mais do que a função, teoria ou técnica. É o exteriorizar da nossa imaginação, memória e capacidades conceptuais. *A arquitectura é uma expressão directa da existência, da presença humana no mundo, no sentido em que a arquitectura é amplamente baseada na linguagem do corpo.*²¹⁹ Deriva dele mesmo, do corpo que se move e que procura constantemente estabelecer relações, do mundo, da vida. Devemos repensar o que está a ser feito e o que faremos futuramente. É necessário um novo olhar, um repensar o mundo. Devemos considerar sistemas que valorizem o háptico, a experiência, devemos demorar o nosso olhar nas coisas, respeitar os sentidos, a dialéctica homem-mundo. *Quão concreto tudo se torna no mundo transcendente quando um objecto, uma simples porta, consegue dar imagens de hesitação, tentação, desejo, segurança, acolhimento e respeito.*²²⁰

A experiência é solitária. Deve ser feita no silêncio, deve ser uma descoberta pessoal. É lenta, não partilha da rapidez do mundo contemporâneo. Não é um processo imediato, requer tempo, paciência e calma. As coisas são compreendidas

²¹⁸ BENJAMIN, Walter, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, p.34

²¹⁹ PALLASMAA, Juhani, *Encounters: Architectural Essays*, p.94 [tradução livre] *Architecture is a direct expression of existence, of human presence in the world, in the sense that architecture is largely based on a language of the body.*

²²⁰ BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, p.224 [tradução livre] *How concrete everything becomes in the world of the spirit when na object, a mere door, can give images of hesitation, temptation, desire, security, welcome and respect.*

gradualmente, detalhe a detalhe. Para isso é necessária uma abertura, uma proximidade. Sentir a plasticidade, a materialidade, a intimidade, deixar que ela nos inunde os sentidos e provoque sensações. Precisamos de ser humildes, de retornar à pré-condição, *é bom para a mente voltar ao princípio porque o princípio de cada actividade estabelecida do homem é o seu momento mais admirável. Porque nele reside todo o seu espírito e habilidade, a partir do qual devemos sempre traçar a nossa inspiração das necessidades presentes.*²²¹

Ainda assim há quem não se deixe contagiar pela forte tendência da mediatização e imagem como linhas directrizes na concepção da arquitectura. Como vimos, ainda existem arquitecturas que exaltam a experiência, a vivência do espaço, que nos dão algo mais que a imagem perfeita e *eterna*. É sobre elas e por elas que nos debruçamos, que dedicamos esta dissertação. Que expomos a nossa visão romantizada da arquitectura que, [esta sim], queremos que seja *eterna*.

²²¹ KANT, Louis, *apud* PALLASMAA, Juhani, *Encounters: Architectural Essays*, p.97 [tradução livre] *It is good for the mind to go back to the beginning because the beginning of any established activity of man is its most wonderful moment. For in it lies all its spirit and resourcefulness, from which we must constantly draw our inspiration of present needs.*

TEXTOS ANEXOS - Leituras

Tenho Tanto Sentimento
Tenho tanto sentimento
Que é frequente persuadir-me
De que sou sentimental,
Mas reconheço, ao medir-me,
Que tudo isso é pensamento,
Que não senti afinal.

Temos, todos que vivemos,
Uma vida que é vivida
E outra vida que é pensada,
E a única vida que temos
É essa que é dividida
Entre a verdadeira e a errada.

Qual porém é a verdadeira
E qual errada, ninguém
Nos saberá explicar;
E vivemos de maneira
Que a vida que a gente tem
É a que tem que pensar.

Fernando Pessoa, in "Cancioneiro"

A Melhor Maneira de Viajar é Sentir

Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir.

Sentir tudo de todas as maneiras.

Sentir tudo excessivamente,

Porque todas as coisas são, em verdade, excessivas

E toda a realidade é um excesso, uma violência,

Uma alucinação extraordinariamente nítida

Que vivemos todos em comum com a fúria das almas,

O centro para onde tendem as estranhas forças centrífugas

Que são as psiques humanas no seu acordo de sentidos.

Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas,

Quanto mais personalidade eu tiver,

Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,

Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas,

Quanto mais unificadamente diverso, dispersadamente atento,

Estiver, sentir, viver, for,

Mais possuirei a existência total do universo,

Mais completo serei pelo espaço inteiro fora.

Mais análogo serei a Deus, seja ele quem for,

Porque, seja ele quem for, com certeza que é Tudo,

E fora d'Ele há só Ele, e Tudo para Ele é pouco.

(...)

Álvaro de Campos, in "Poemas"

A Klee painting named Angelus Novus

*A Klee painting named Angelus Novus shows an angel
looking as though he is about to move away
from something he is fixedly contemplating.
His eyes are staring, his mouth hangs open, his wings are spread.
This is how the angel of history must look.
His face is turned toward the past.
Where we perceive a chain of events, he sees one catastrophe,
which keeps piling wreckage upon wreckage
hurling it before his feet.
The angel would like to stay, awaken the dead,
and make whole what has been smashed.
But a storm is blowing from Paradise;
it has got caught in his wings with such violence
the angel can no longer close them.
This storm irresistibly propels him
into the future to which his back is turned,
while the pile of debris before him grows skyward.
This storm is what we call progress.*

Walter Benjamin, *Theses on the Philosophy of History*, 1940

Piscina de Leça da Palmeira

Todos os anos, nas marés vivas, o mar leva o que não é essencial.

Naquele sítio, um maciço rochoso interrompe as três linhas paralelas: encontro do mar e do céu, da praia e do mar, longo muro de suporte da via marginal.

Alguém pensou em proteger uma depressão desse maciço, utilizando-a como piscina de marés.

Mas o Atlântico não é o Mediterrâneo, nem é simples construir uma piscina onde poucas se fazem: tratamento da água, captação difícil, regulamentos exigentes, aprovação dependente de uma série de organismos.

“O melhor é chamar um arquitecto”.

Nada mudou profundamente.

O edifício dos balneários está ancorado como um barco no muro da marginal.

Dali não sai.

Alguns muros em betão sustentam a cobertura em riga e cobre e apoiam os percursos de acesso à piscina.

Esses percursos existiam (em terreno difícil a gente sabe escolher o sítio onde pôr os pés), a piscina existia, os muros são paralelos ao muro de granito da avenida, do qual apenas se destacam. Aqui e além pequenas intervenções consolidam as plataformas naturais.

Pouca coisa mudou.

Nas primeiras marés vivas o mar levou um bocado de muro, corrigindo o que não estava bem.

Durante sete anos ainda, como Jacob, o arquitecto estudou os remates, a norte e a sul, onde era difícil a entrega do que se fez ao que existia.

De tal sorte que dali resultou um plano da marginal, e o entregou e disso foi pago. Mas tudo foi considerado inútil: provavelmente se compreenderá que o arquitecto apenas escolheu onde pôr os pés e aonde não ir, temeroso dos perigos e das rochas e do mar.

E alguém disse: “qualquer um sabe onde pôr os pés, e é suposto que um arquitecto ponha os pés em sítios diferentes dos de toda a gente”.

E logo o despediram.

Álvaro Siza, 01 Textos, pp. 23-24

The floor plan grows: The meander

Is in the meander that I experience the baths. The meander receives me in the narrow passages built up against the mountain slope; it leads me into the wood-paneled antechamber where I leave my regular clothes behind and become a bathing guest; it takes me out onto the stone gallery where I curiously muster what spreads out before and below me; it invites me to stroll around and discover the landscape of blocks and basins. I then move from the mountainside to the valley side, from the shadows into the light, from introspective passages to the great vistas facing the valley, where the blocks are aligned in a long sequence offering me both a view and an overview. A framed landscape. The slope on the other side of the valley, the landscape, reaches into the building. We see large, silent images.

Peter Zumthor, Peter Zumthor: Therme Vals, p.80

BIBLIOGRAFIA

ÁBALOS, Iñaki, *A boa-vida: visita guiada às casas da modernidade*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, isbn 8425219310

ÁBALOS, Iñaki, *Atlas pintoresco Vol.1: el observatório*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, isbn 8425219914

ÁBALOS, Iñaki, *Naturaleza y artificio: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporâneos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009, isbn 9788425222764

ADRIÃO, José, CARVALHO, Ricardo, *Peter Zumthor*, in JA - Jornal Arquitectos 229, *Tempo*, Lisboa, A.A.P., 2007, issn 0870-1504

AGAMBEN, Giorgio, [trans. Liz Heron], *Infancy and History, an essay on the destruction of experience in Infancy and History, on the destruction of experience*, London, Verso, 1993, isbn 0860916456

AGUIAR, Douglas Vieira, *Espaço, Corpo e Movimento: notas sobre a pesquisa da espacialidade na arquitectura*, in Pesquisa, Arqtexto 8, Porto Santo, 2006, isbn 1518-238X

ALMEIDA, Pedro Vieira, *Uma análise da obra de Siza Vieira*, in Revista Arquitectura, nº 96, Lisboa, 1967

ANDO, Tadao, *El Croquis nº44 + 58*, El Croquis editorial, Madrid

ARNHEIM, Rudolf, *La Forma Visual de la Arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001

AUGÉ, Marc, *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade* [trad. Maria Lúcia Pereira], São Paulo, Papirus, 1994, isbn 8530802918

BACHELARD, Gaston, *A poética do Espaço*, Paris, 1996, isbn 2130443753

BAEZA, Alberto Campo, *La Idea Construida*, Libreria Técnica, Madrid, 2001, isbn 9788497425469

BALTANÁS, José, *Le Corbusier: Promenades*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005

BEAUDOIN, Laurent, *Elogio de la medida, la trayectoria de Álvaro Siza*, in Álvaro Siza, A&V Monografias de Arquitectura y Vivienda, nº40, 1993

BENJAMIN, Walter, *Paris, capital do século XIX*, in FORTUNA, Carlos (org.), *Cidade, Cultura e Globalização: Ensaio de Sociologia*, pp. 67-82, Oeiras, Celta Editora, 1997, isbn 9728027788

BENJAMIN, Walter, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992, isbn 9727081770

BERMAN, Marshall, *Tudo o que é sólido se dissolve no ar: A aventura da modernidade*, São Paulo, Edições 70, 1989, isbn 9789724406992

CHOISY, Auguste, *Histoire de l'architecture*, France, Aubin Imprimeur, 1991

CLARK, Roger H., PAUSE, Michael, *Arquitectura: Temas de Composição*, Barcelona, Ediciones G. Gili, S.A. de C.V., 1997, isbn 9688873381

COLOMINA, Beatriz, *Sexuality & Space*, New York, Princeton Architectural Press, 1992, isbn 1878271083

CORBUSIER, Le, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret 1929-1934 - Oeuvre complète (2)*, Zurich, Les Editions d'Architecture, 1995, isbn 3760880126

CORBUSIER, Le, *Vers une Architecture*, Paris, Flammarion, 1995, isbn 9782081217447

CORBUSIER, Le, *Voyage d'Orient, Carnets*, Milano, Electa architecture, 2002, isbn 190431306X

CURTIS, William J. R.; *Álvaro Siza: Una Arquitectura de Bordes*; in *El Croquis* nº68/69; Madrid; El Croquis Editorial; 1994; p.32-45, issn 0212-5633

CURTIS, William J. R., *La Arquitectura Moderna desde 1900*, Madrid, Hermann Blume, 1986, isbn 8472143430

CURTIS, William J. R., *Le Corbusier: ideas y formas*, Madrid, Hermann Blume, 1987, isbn 8472143813

DILTHEY, Wilhelm, *Selected works, Volume V: Poetry and Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1985, isbn 9780691149318

DOXIADIS, Constantinos A., *Architectural Space in Ancient Greece*, Cambridge, The MIT press, 1985

ELIADE, Mircea [trad. Rogério Fernandes], *O Sagrado e o Profano*, São Paulo, Martins Fontes, 1992, isbn 8533600534

ETLIN, Richard A. *Le Corbusier, Choisy, and French Hellenism: The Search for a New Architecture*, in *The Art Bulletin*, vol. 69, no. 2 (Jun., 1987), p.264-278

ETLIN, Richard A., *Symbolic Space: French Enlightenment Architecture and Its Legacy*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, isbn 0226220850

FIGUEIRA, Jorge, *Escola do Porto: Um Mapa Crítico*, Coimbra, EDARQ-Edições do Departamento de Arquitectura, 2002, isbn 972973836X

FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1996, isbn 8425216281

FRAMPTON, Kenneth, *The Architecture of Álvaro Siza*, in *Álvaro Siza : 1954-1988*, Tokyo, A+U Publishing, 1989, p.177-186, isbn 4900211273

FRAMPTON, Kenneth, *Le Corbusier*, London, Thames & Hudson, 2001, isbn 0500203415

FRANKL, Paul, *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura : el desarrollo de la arquitectura europea: 1420- 1900*, Barcelona, Gustavo Gili, D.L. 1981, isbn 8425210542

GENNEP, Arnold Van, *The Rites of Passage*, Chicago, The Chicago University Press, 1960, isbn 0226848495

GIEDION, Sigfried, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Harvard University Press, 1954, isbn 0674830407

GOMES, Paulo Varela, *Casa de Chá da Boa Nova*, in *Casa de Chá da Boa Nova*, Lisboa, Editorial Blau, 1999, isbn 9728311435

GOMES, Paulo Varela, *Piscina na Praia de Leça de Palmeira* in SIZA, Álvaro, Lisboa, Editorial Blau, Lda, 2004, isbn 9728311109

GREGOTTI, Vittorio, *Álvaro Siza*, in *Álvaro Siza : 1954-1988*, Tokyo, A+U Publishing, 1989, p.174-176, isbn 4900211273

HEIDEGGER, Martin, *Construir, Habitar, Pensar*, [Bauen, Wohnen, Denken], in Martin Heidegger, *Vortäge und Aufsätze*, Gunther Neske, Pfullingen, 1954 [trad. de Marcia Sá Cavalcante Schuback], Compilação São Paulo, Vozes

HAUSER, Sigrid, ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor : Therme Vals*, Zurich, Verlag Scheidegger & Spiess, 2007

HOLL, Steven, PALLASMAA, Juhani, PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, *Questions of perception: phenomenology of architecture*, Tokyo, A+U Publishing, 1994, isbn 4900211486

HUME, David, *An Inquiry Concerning Human Understanding*, Open Court Pub, 1938, isbn 9780023531101

JUNICHIRO, Tanizaki, *Elogio da sombra*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999, isbn 9789727089680

- KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1998, isbn 9789722705066
- KERN, Stephen, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Harvard, Harvard University Press, 2003, isbn 9780674021693
- KOSTOF, Spiro, *A History of Architecture: Settings and Rituals*, New York, Oxford University Press, 1995, isbn 0195083792
- KAMES, Henry, *Elements of criticism*, New York, Liberty Fund, Indianápolis, 2005, isbn 0898759419
- KREIJ, Kamien Van, *Sensory Intensification in Architecture*, Delft: Technical University Delf, Faculty of Architecture, 2008, isbn 0195083792
- LE CORBUSIER, *Towards a new architecture*, New York, Dover Publications, Inc, 1986, isbn 0195083792
- LEACH, Neil (ed.), *Rethinking Architecture: a reader in Cultural Theory*, New York, Routledge, 1997, isbn 0415128250
- LYNCH, Kevin, *A Imagem da Cidade*, Lisboa, Edições 70, 1988
- MALLGRAVE, Harry Francis, *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics 1873-1893*, Eleftherios Ikonomou Publisher, Santa Mónica, 1994
- MARQUES, Ana Margarida Fernandes, *Por uma arquitetura dos sentidos: uma experiência na arquitetura multi-sensorial contemporânea*, Coimbra, [s.n.], 2011
- MENIN, Sarah, *Nature and space: Aalto and Le Corbusier*, London, New York: Routledge, 2003, isbn 0415281245
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, São Paulo, Martins Fontes, 1999, isbn 8578271165
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *O olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 2009, isbn 9726993520

MERLEAU-PONTY, Maurice, *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*, Campinas, Papirus, 1990, isbn 8530800621

MONTANER, Josep Maria, *Espaço e antiespaço, lugar e não-lugar na arquitectura moderna*, in MONTANER, Josep Maria, *A modernidade superada: arquitectura, arte e pensamento do século XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, isbn 8425218950

MOSCOVICI, Serge, *Representações sociais: investigações em psicologia social*, Petrópolis, Vozes, 2003, isbn 9788532628961

NEVES, Victor (coord.), *3.O Lugar*, in *Sebentas d'Arquitectura*, Lisboa, Universidade Lusíada, 2001, isbn 9728397259

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, 1979, isbn 0847802876

PALLASMAA, Juhani, *Encounters: Architectural Essays*, Helsinki, Rakennustieto, 2005, isbn 9516826296

PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, isbn 8425221354

PESSANHA, Matilde, *Siza: Lugares Sagrados, monumentos*; Famalicão, Campo das Letras Editores, S.A., 2003, isbn 9726106729

PESSANHA, Matilde, *Metáfora e Ornamento na obra de Siza*, Porto, ESAP-Escola Superior Artística do Porto, 2005, isbn 9728784171

PROVIDÊNCIA, Paulo, *Arquitectura da Estação Termal no séc. XIX: Representação e Experiência*, Coimbra, [s.n.], 2007

PROVIDÊNCIA, Paulo, *Tipo e Anti-Tipo: Devir da Forma e Expressão Orgânica*, in *Berlim: Reconstrução Crítica*, 80–89, Porto, Circo de Ideias, 2008, p.80-89, isbn 9789899599505

RABAÇA, Armando, *Entre o Corpo e a Paisagem: Arquitectura e lugar antes do "genius loci"*, Coimbra, 2009, isbn 9789729982163

- RABAÇA, Armando, *Le Corbusier e a promenade architecturale: relatório de uma aula da disciplina de Projecto I...* [texto policopiado], Coimbra, [s.n.], 2005
- RASMUSSEN, Steen Eller, *Viver a arquitectura*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007, isbn 9789898010995
- SILVA, Elvan, *Matéria, idéia e forma: uma definição de arquitectura*, Rio Grande do Sul, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994, isbn 8570253079
- SIMMEL, George, *A Metrópole e a Vida do Espírito*, in FORTUNA, Carlos (org), *Cidade, Cultura e Globalização: Ensaio de Sociologia*, Oeiras, Celta Editora, 1997, pp. 31- 44, isbn 9728027788
- SIMMEL, Georg, *Filosofia da Paisagem*, Covilhã, LusoSofia Press, 2009
- SIZA, Álvaro, *01 textos / Álvaro Siza*, Porto, Civilização Ed., 2009, isbn 9789722629232
- SIZA, Álvaro, *Álvaro Siza: obra completa*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, isbn 8425218144
- SIZA, Álvaro, *Álvaro Siza: obras e proxectos*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, Electa, 1995, isbn 8481560820
- SIZA, Álvaro, *Casa de Chá da Boa Nova*, Lisboa, Editorial Blau, Lda, 1999, isbn 9728311435
- SIZA, Álvaro, *El Croquis nº68/69*, Madrid, El Croquis Editorial, 1994, isbn 8482110934
- SIZA, Álvaro, *Imaginar a Evidência*, Lisboa, Edições 70, 1998, isbn 9789724413907
- SIZA, Álvaro, *Piscina na Praia de Leça de Palmeira*, Lisboa, Editorial Blau, Lda, 2004, isbn 9728311109
- SIZA, Álvaro, *Uma Questão de Medida*, Casal Cambra, Caleidoscópio – Edição Artes gráficas, S.A., 2009, isbn 9789896580100

- SOBRAL, Sofia, *Ver com os pés*, in *NU Sexo*, Coimbra, NUDA/AAC – Núcleo de Estudantes de Arquitectura, 2004, issn 1645-3891
- STEVEN, Spier, *Place, authorship and the concrete: three conversations with Peter Zumthor*, in revista *Arq./a: Arquitectura e Arte*, vol 4 nº3, Lisboa, Futurmagazine, 2000, issn 1647-077X
- SUMMERSON, John, *El lenguaje clásico de la arquitectura: De L. B. Alberti a Le Corbusier*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984, isbn 8425208068
- TEYSSOT, Georges, *Da Teoria de Arquitectura: Doze Ensaio*s, Ed. Paulo Providência, Coimbra, Edições 70, 2010, isbn 9789724416151
- TERESA, Enrique de., *Tránsitos de la forma : presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza*; Barcelona; Fundación Caja de Arquitectos; 2007
- TANIZAKI, Junichiro, [trad. de Margarida Gil Moreira], *Elogio da sombra*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999
- TUAN, Yi-fu, [trad. Livia de Oliveira], *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, São Paulo, Difel, 1983
- VENTURI, Robert, *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, São Paulo, Martins Fontes, 1995, isbn 8533603754
- VIGARELLO, Georges, *O limpo e o sujo – A higiene do corpo desde a Idade Média*, Lisboa, Martins Fontes, 1996, isbn 8533604769
- VITRUVIUS [Morris Hicky Morgan, trans.], *The Ten Books on Architecture*, Cambridge, Harvard University Press, 1914
- WANG, Wilfried, *Notes on the Architecture of Álvaro Siza*; in *Álvaro Siza : 1954-1988*, Tokyo, A+U Publishing, 1989, isbn 4900211273
- ZEVI, Bruno, *História da Arquitectura Moderna*, vol. II, Lisboa, Arcádia, 1978
- ZEVI, Bruno, *Saber Ver a Arquitectura*, Lisboa, Arcádia, 1966, isbn 8533605412
- ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, isbn 9788425221699

ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitetura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009, isbn 9788425223327

ZUMTHOR, Peter, *A Way of Looking at Things*, in Peter Zumthor, Tokyo, A+U Publishing, 1998, isbn 4900211508

Filmografia:

COPANS, Richard, *Les Thermes de Pierre*, Arte France, Les Films d'ici, RMN, 2001, em

<http://www.youtube.com/watch?v=c5A3SfGLo0U&feature=BFa&list=HL1353724964> [consultado Novembro 2012]

Conferências

FIGUEIRA, Jorge, Conferência *Fernando Távora: Modernidade Permanente*, Guimarães, EAUM, Novembro 2012

PEDREIRINHO, José Manuel, Conferência *O Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa: 50 anos*, Coimbra, ARCA-EUAC, Abril 2012

Sites consultados:

RF, *Nos 50 anos da publicação de "Arquitectura Popular em Portugal"*, Março de 2011, [Em linha] [Consult. Outubro 2012].

Em <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2011/03/nos-50-anos-da-publicacao-de-popular-em.html>

FONTES DAS IMAGENS

- (p.16) <http://uploads8.wikipaintings.org/images/claude-monet/vetheuil-paysage.jpg>
- (p.18) <http://le000310.host.inode.at/pressebilder/mdo/16.jpg>
- (p.22) <http://www.edali.org/images/paintings/The-Persistence-of-Memory-1931.jpg>
- (p.24) <http://www.abcgallery.com/I/italy/messina4.JPG>
- (p.26 esq.) <http://insideronlinecrets.com/webinars/greek-temple-diagram-i14.jpg>
- (p.26 dir.) <http://www.sauval.com/fotos/grecia2008/egeo16.jpg>
- (p.28) <http://www.innocnts.com/2012/01/fritz-kahn.html>
- (p.30) <http://cargocollective.com/headroom/Fritz-Kahn-Nervous-System>
- (p.32) http://socks-studio.com/img/blog/fritz-kahn-sunlight_lg.jpg
- (p.34) <http://uploads4.wikipaintings.org/images/laszlo-moholy-nagy/double-portrait.jpg>
- (p.36) http://24.media.tumblr.com/tumblr_m90desVUgn1rtb4hfo1_1280.jpg
- (p.38) http://25.media.tumblr.com/tumblr_kzea57LAZ41qb2fujo1_500.jpg
- (p.40) http://thenoisyyattic.files.wordpress.com/etienne-jules_marey_locomotion-vers.jpg
- (p.42 esq.) <http://classconnection.s3.amazonaws.com/262/flashcards/705262/jpg/8164.jpg>
- (p.42 dir.) http://24.media.tumblr.com/tumblr_lyd8f2vXGW1qbz9meo1_1280.jpg
- (p.44) CHOISY, Auguste, *Histoire de l'architecture*, France, Aubin Imprimeur, 1991
- (p.46 cima) <http://histarq.files.wordpress.com/2012/08/40ab-lc-savoie11.jpg>

- (p.46 baixo) http://farm4.staticflickr.com/3147/5829761844_a499c0d3b4_b.jpg
- (p.50) <http://www.famous-painters.org/Rene-Magritte/Magritte/27.jpg>
- (p.52) PALLASMAA, Juhani, *Encounters: Architectural Essays*, Helsinki, Rakennustieto, 2005, isbn 9516826296
- (p.54) http://mervy.in/web_files/imagens/album/gestalt/gestalt18.jpg
- (p.58) http://www.math.nyu.edu/~crorres/Archimedes/Crown/Vitruvius_1548/vitruvius_bath.jpg
- (p.60) http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/Piero_della_Francesca_045.jpg
- (p.62) http://farm7.static.flickr.com/6089/6091448116_74f1726710.jpg
- (p.64 cima) <http://www.ibro.info/Common/Docs/Images/3478/BreathnachFig1.jpg>
- (p.64 baixo) <http://uploads7.wikipaintings.org/images/claude-monet/the-train-in-the-country.jpg>
- (p.66 cima) <http://www.thingsyoungerthanmccain.com/wp-content/uploads/2008/06/modern-times.jpg>
- (p.66 baixo) http://bumirakyat.files.wordpress.com/2012/05/women_workers_strike.jpg
- (p.68 cima) http://img-fotki.yandex.ru/get/6202/137106206.5/0_77941_35b41bb1_orig
- (p.68baixo) <http://uploads4.wikipaintings.org/images/edward-hopper/morning-sun.jpg>
- (p.70) <http://art-painting-gallery.com/BigPic.asp?id=1296>
- (p.72) http://25.media.tumblr.com/tumblr_krvi3xsocx1qztk1wo1_500.jpg
- (p.74 cima) <http://ipt.olhares.com/data/big/323/3239338.jpg>
- (p.74 baixo) <http://ipt.olhares.com/data/big/417/4175357.jpg>
- (p.76) SIZA, Álvaro, *Imaginar a Evidência*, Lisboa, Edições 70, 1998, isbn 9789724413907
- (p.78) <http://buildllc.files.wordpress.com/2008/11/leca-pool-250.gif?w=420>
- (p.82 cima) SIZA, Álvaro, *Piscina na Praia de Leça de Palmeira*, Lisboa, Editorial Blau, Lda, 2004, isbn 9728311109

(p.82 baixo) <http://sdrdesign.com/TWplan.jpg>

(p.84) Fotos da autora

(p.86 cima) <http://www.flickr.com/photos/bache/456918222/>

(p.86 centro e baixo) Fotos da autora

(p.88) Fotos da autora

(p.90) Fotos da autora

(p.92 cima) http://media-cacheec6.pinterest.com/upload/141511613262723938_bioIufc7_b.jpg

(p.92 centro) http://2.bp.blogspot.com/_eV4MF6IzTQ8/TBX3Uhbo91I/AAAAAAAAAC_s/y76VYNZHPck/s1600/foto+56.jpg

(p.92 baixo) http://farm6.staticflickr.com/5310/5887048486_4853b2dd04_z.jpg

(p.94) http://1.bp.blogspot.com/_3P79xSiGf5c/R7tpOgF1JJI/AAAAAAAAAQA/wlclH0OiE68/s200/CCha.jpg

(p.96) Fotos da autora

(p.98) Foto da autora

(p.100) Fotos da autora

(p.102) Foto da autora

(p.104) Foto da autora

(p.106) Foto da autora

(p.108 cima) Foto da autora

(p.108 centro) <http://www.flickr.com/groups/siza/pool/page2/>

(p.108 baixo) Foto da autora

(p.110 cima) http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/Vals_GR.jpg

(p.110 baixo) http://1.bp.blogspot.com/_VEQm93HQdKw/TDioQp1QipI/AAAAAAAAMY/wnA5LRTvo3Q/s1600/872.JPG

- (p.112) <http://vostokproject.files.wordpress.com/2011/04/8.jpg>
- (p.114) http://www.earch.cz/img/article/2009/4/3dd1_3977_024.jpg
- (p.116 cima) <http://tayandhergay.blogspot.pt/2012/11/plight-by-joseph-beuys-1985.html>
- (p.116 centro) <http://www.guggenheim-bilbao.es/en/exhibitions/recent-european-art/>
- (p.116 baixo) <http://uartsreviews.blogspot.pt/2012/07/powerful-work-whether-you-like-it-or.html>
- (p.118) <http://www.tury.ru/img.php?gid=164743&pid=789884&v=n>
- (p.120 cima) http://farm4.staticflickr.com/3624/3651023653_b5845bedf8_m.jpg
- (p.120 baixo) <http://www.gillesmarchand.fr/reperes/img/Mondrian.jpg>
- (p.122 cima) Foto de Miguel Brochado, colega
- (p.122 centro) <http://2.bp.blogspot.com/-3oZZXOVbrws/TysGJ6jizsI/AAAAAAAAAA0/byfFCpTyvQU/s1600/VALS1.jpg>
- (p.122 baixo) http://viago.ch/assets/images/viago/365/vals1_800x650.jpg
- (p.124 cima) <http://cfs10.tistory.com/image/29/tistory/2009/02/12/01/08/4992f80c1cee5>
- (p.124 centro) http://kienviet.net/upload/2009/04/1995876804_change-room.jpg
- (p.124 baixo) <http://vogue.blogimg.jp/sran/imgs/a/4/a4f8cff0.jpg?83227e68>
- (p.126 cima) [http://www.veluxstiftung.ch/userfiles/Therme_1\(3\).jpg](http://www.veluxstiftung.ch/userfiles/Therme_1(3).jpg)
- (p.126 baixo) HAUSER, Sigrid, ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor : Therme Vals*, Zurich, VerlaScheidegger & Spiess, 2007, alterações da autora
- (p.128 esq.) <http://cfs10.tistory.com/image/29/tistory/2009/02/12/01/08/4992f80c1cee5>
- (p.128 dir.) http://25.media.tumblr.com/tumblr_llx7e49Yii1qd4a9po1_500.jpg
- (p.130) http://farm3.static.flickr.com/2738/4178079681_390bc45fa5_b.jpg
- (p.132) HAUSER, Sigrid, ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor : Therme Vals*, Zurich, Verlag Scheidegger & Spiess, 2007, alterações da autora