

Voltar a casa.



Voltar a casa.

Reflexões sobre racionalismo e empirismo na arquitectura contemporânea.

João Tiago Teixeira Garrido

Prova Final de Licenciatura em Arquitectura
Orientada pelo Arquitecto Paulo Providência

dARQ_FCTUC_Coimbra
Junho 2009



Prefácio

Não foi fácil encontrar as coordenadas de inspiração deste trabalho. Um pouco cansado de imensos assuntos apenas sobre questões de arquitectura, decidi enveredar por outros caminhos extra disciplinares que eram desconhecidos para mim. Será desnecessário dizer que a “perda” de tempo foi alguma, mas bastante vantajosa. Será também escusado dizer que o entusiasmo foi evidente e importante para afastar-me do que eu acho que poderia tornar-me num “técnico exclusivo de arquitectura”. Com isto não quero dizer que considero muito extenso o meu conhecimento de arquitectura para poder fazer tal afastamento, mas porque não experimentar neste momento um salto para outros campos do conhecimento?

Não é comum um arquitecto aprofundar-se no estudo de questões filosóficas, como não é comum alguém ligado ao campo da filosofia iniciar um percurso em arquitectura, muito menos enquanto estudante. Como em qualquer abordagem interdisciplinar, quando um dos lados pretende iniciar a comparação ou análise de duas formas distintas de pensamento, é normal que se sinta a entrar dentro de um compartimento escuro. Logo, não pretendo com este estudo fazer uma síntese ou um estudo exaustivo das ideias e pensamentos dos filósofos, pensadores ou arquitectos em causa. Pretendo apenas procurar a ligação já construída entre duas disciplinas que ainda se mostram um pouco afastadas. E para estudo inicial de ideias que para mim eram totalmente desconhecidas e reflexões um tanto difíceis de perceber, é susceptível de existir, da minha parte, alguns erros de interpretação ou conexão de ideias. Mas penso que tal não interfere na ideia geral para uma introdução ao entendimento de algumas ideias que aqui procuro expor.

Iniciado o interesse por outros temas extra-disciplinares, tal como a filosofia, cheguei à conclusão que me tinha afastado do objectivo desta prova final, que deveria ser sobre arquitectura. Mas tal como acontece quando gostamos do que estamos a

fazer, tudo flui e as coisas vão surgindo. A abordagem das diferentes formas de pensar o espaço e o lugar foi considerada como oportuna e deste modo surgiu uma relação entre reflexões e formas de pensar filosóficas, e das suas influências no pensamento arquitectónico. Desta forma não quero demonstrar que existam respostas ou soluções para a arquitectura quando esta se baseia em reflexões filosóficas ou quando procura na filosofia as suas concepções, mas poderemos chegar a várias conclusões de como a filosofia cria uma base importante na concepção de um pensamento arquitectónico.

Índice

I. Introdução	11
II. Aparecimento do conceito de espaço e lugar no séc. XVII	19
1. René Descartes e a dedução racional	20
2. John Locke e a experiência empírica	30
Síntese	33
III. Experiência e percepção	37
1. A essência da experiência fenomenológica	38
Incindibilidade em Mach	38
Percepção fenomenológica de Merleau-Ponty	40
2. Fenomenologia do lugar	45
A poética do lugar de Bachelard	46
O espaço vivido de Perce	47
Topofilia de Tuan	49
3. Construir o lugar	52
Abrir Clareiras de Heidegger	52
Genius Loci de Norberg-Schulz	56
Síntese	60
IV. Consequências no método de projecto	63
1. Método de projecto baseado em princípios cartesianos	64
Durand e o procedimento catalogado	64
Viollet-le-Duc e o método de Descartes	68
Le Corbusier: Maison Citrohan, Maison Cook e Villa Stein de Monzie	75
2. Concepção arquitectónica baseada em princípios empíricos	87
Ruskin	87
New Empirism	93
Alvar Aalto: Villa Mairea e Casa experimental em Muuratsalo	96
Gunnar Asplund: Casa em Stenånäs	104
Jørn Utzon: Can Lis em Maiorca	107
Távora: Casa em Ofir	109
Rasmussen	112
Síntese	116
V. Considerações finais	121
Bibliografia	129



I. Introdução



I. Introdução

Era uma casa não muito velha na altura, ficava no fim de uma subida quando se vinha do centro da cidade. Estava construída em banda e fazia paredes meias com a casa de uma senhora mais velha para onde eu ia passar algum tempo livre. Do outro lado da estrada vivia a senhora que tomava conta de mim.

A minha casa estava feita em adobe, a garagem ainda não tinha sido rebocada e sentia-se a areia a cair sempre que nos encostávamos à parede. Havia uma parte da parede onde estava a garrafeira e onde se pendurava o que fosse possível às garrafas. Da garagem ouviam-se também os passos de quem subia ou descia as escadas em madeira pintada de verde, protegida com um rolo de carpete de um padrão em tons vermelhos. Ao cimo das escadas estava uma cancela que impedia-nos de cair quando éramos mais pequenos e que acho nunca ter sido retirada.

Era no primeiro andar que quase tudo acontecia. A pequena cozinha é lembrada pelas fotografias tiradas em épocas que queríamos recordadas. Da cozinha tinha-se acesso, por meio de escadas, ao pátio de trás da casa onde era a casa de banho. Para irmos à casa de banho tínhamos que sair de casa e descer umas escadas exteriores caso fizesse sol ou chuva. Por debaixo das escadas o meu pai criava umas codornizes dentro de umas gaiolas de ripas de madeira e rede de galinheiro. Era nesse pátio definido por muros altos que brincávamos e que dávamos asas à nossa imaginação, já que a casa não era muito grande e não permitia muitas confusões no seu interior. Esse pátio era também acedido pelos mais pequenos através de uma janela do primeiro andar e que fazia ligação com a cobertura da casa de banho. Aí, e banhados pelo sol das tardes de verão, conseguíamos ver tudo o que se passava nos pátios vizinhos. Quase que devia dar para ver a casa dos meus avós para onde ia algumas vezes.

A casa dos meus avós ficava no final da minha rua e tinha um ambiente um pouco inconstante, ora reinava a alegria com encontros familiares ou nas épocas de produção de vinho, ora uma penumbra sombria invadia os mais pequenos cantos da

casa. A entrada fazia-se por um grande portão metálico que ao abrir lançava do interior da casa um cheiro intenso a mosto e vinho, não fosse a prensa do vinho e os tanques para pisar as uvas de um lado e uma espécie de adega do outro. Essa adega enorme estava sempre envolta num ambiente frio e misterioso, nas madeiras negras que suportavam o telhado, nas máquinas e ferramentas velhas e estranhas espalhadas pelas bancas, nos frascos rotulados com uma caligrafia demorada, nas cubas enegrecidas, nos garrafões marcados com datas anteriores ao meu nascimento, nas garrafas especiais cuidadosamente guardadas, no canto especialmente concebido para provar um vinho e para ter as conversas em voz baixa, não fossem as paredes de pedra de quase um metro de espessura deixarem passar algum segredo. Atravessando essa parte associada ao trabalho, chegávamos a um grande pátio que dava acesso através de diferentes portas a uma dispensa de rações e farinhas, a um quintal, à cozinha, à casa de banho e à área de descanso da casa. A cozinha era pequena e com as paredes escuras do fumo da fogueira que estava quase sempre acesa no borralho, o topo de um fogão a lenha e um pequeno armário para a loiça albergavam diferentes estatuetas de animais bizarros que o meu pai tinha trazido de Angola. O cheiro das refeições feitas com o produto do trabalho dos meus avós, o cheiro a terra e campo era uma constante. A zona de descanso tinha uma grande sala onde me lembro de estar pendurada uma fotografia do meu avô do tempo em que esteve a servir na Marinha, e que várias vezes comparava com ele quando estava sentado ali no sofá ao meu lado. A partir dessa sala tinha-se acesso a várias outras salas com muito pouca claridade e com um profundo silêncio abafado pela alcatifa azul petróleo ou pela ideia de alguém ter passado o resto dos seus dias numa daquelas divisões. O único som que se ouvia era o do pêndulo constante do relógio que dava as horas numa sala nua. Através de uma das portas da sala não existia outra divisão, mas sim as escadas de acesso ao sótão onde a minha avó isolava-se a fazer alguns trabalhos de costura. Atravessando o sótão, chegávamos a uma varanda que dava uma visão de todo o pátio interior da casa, uma visão do movimento das pessoas às quais não era preciso perguntar o que iriam fazer já que a entrada numa das divisões, determinava o seu objectivo.

Tanto numa casa como na outra era recriado um ambiente labiríntico de cantos misteriosos povoados por sons, cheiros e memórias de gerações. Labirintos que definiam

lugares onde nos podemos isolar ou esconder quando precisamos, ou para quando estamos tristes. Lugares onde podemos descansar ou exaltar a nossa boa disposição e alegria. São lugares criados para voltarmos quando precisamos, quando temos saudades do conforto do nosso lar ou da protecção e convivência na nossa família.

O lugar idealizado para vivermos é encontrado na experiência que já tivemos de certos espaços, nas sensações que eles provocaram em nós, no tipo de relações e organizações de espaço que fomos habituados a ter, no espaço que proporcionou o bem-estar e o conforto. São estes lugares que se adequam à vivência humana, lugares estes que procuramos criar.

A criação de lugares para o habitar humano pressupõe um processo de concepção arquitectónica assente em objectivos racionais e funcionais, mas também sensíveis. Desta forma é necessário analisar e entender as relações sensoriais entre o ser e o espaço que o envolve, procurando a intensificação da experiência pessoal. O ensino nas escolas de arquitectura desenvolve nos alunos um método de projecto que mostra-se um pouco afastado desta forma de pensar e projectar o lugar. Na concepção do projecto será essencial pensar na extrema eficácia da distribuição programática da planta? Nas modulações, nas economias de circulações, nas áreas mínimas? Será necessário sujeitar o espaço a dimensões moduladas definidas por materiais standardizados? A evolução da tecnologia criou também muitas facilidades de pesquisa, uma proliferação informativa, o desenho assistido por computador tornou-se quase a única ferramenta para projectar, associada à criação facilitada de imagens renderizadas que sendo úteis para a percepção do projecto, criam muitas das vezes imagens ilusórias e abrihantadas. Torna-se necessário repensar o processo projectual do objecto arquitectónico. É essencial voltar a ter um contacto directo com as características do lugar, com as pessoas que o habitam, com a sua cultura, com as suas particularidades e necessidades. É necessário voltar ao uso do desenho livre, ao desenho através do método de régua e esquadro para que cada traço seja feito de forma pensada e decidida, é necessário o contacto directo com os materiais, com as texturas, com a terra onde nasce o projecto e com o vidro que encerra a casa. É importante voltar a repensar o espaço e os significados da existência do ser no lugar em que vivemos. Para tal teremos que entender e reflectir sobre as

noções de espaço e lugar, de que factores dependem e de como são concebidos.

O que é um espaço? O que é um lugar? É fundamental remontar ao aparecimento destes conceitos no século XVII, ao pensamento cartesiano e ao pensamento empirista. Devemos conseguir perceber de que forma era entendido o espaço racional e geométrico determinado pela ciência e pela matemática, compreender onde se situa o homem num ambiente tridimensional que define a localização das coisas em relação a um referencial, onde a métrica e a exactidão são essenciais. De que forma o homem é comparado à máquina e de que forma este homem se situa no espaço homogéneo e desprovido de emoções. Contra este desprovemento, surge o pensamento empirista que procurou através da experiência do corpo e do espaço, o verdadeiro carácter do lugar. E é recorrendo a estudos de experiência, percepção e fenomenologia que poderemos entender como o lugar pode ser construído.

Consequentemente, para a compreensão do modo como foi concebido a noção de um espaço sem significado, será feita uma análise da evolução do pensamento filosófico racional moderno e a sua influência no pensamento arquitectónico e na sua metodologia de projecto. Esta arquitectura baseada em factores puramente racionais é considerada como produtora de espaços, de espaços virtuais, de não-lugares, onde o significado de lugar perde a sua essência. Onde uma preocupação por uma arquitectura de imagem e beleza, de regras geométricas e ocupações massivas do solo, se sobrepôs a uma arquitectura feita à base de uma matéria sentimental e de valores humanos. A prática arquitectónica não pode limitar-se como muitas das vezes acontece, apoiar-se numa concepção de espaço puro, encontrar normas e padrões baseados em restrições económicas, em facilidades construtivas, em metodologias projectuais ou basear-se em ideologias de extrema racionalidade. A consequência dessas restrições, facilidades, metodologias ou ideologias é a vulgarização do espaço, a sua standardização baseada num desconhecimento ou numa despreocupação sobre o que constitui o lugar. Este lugar retrocede na sua condição tornando-se num espaço não palpável e virtual, fora

dos nossos limites e alcance. É recente e paradigmático o uso do *Google Earth*¹, um espaço virtual que nos leva a milhares de coordenadas espaciais que surgem diante de nós num pequeno ecrã que nos permite navegar pelos cinco continentes, pelo fundo dos mares e pelo infinito espacial. Expandimo-nos num espaço fotografado por satélites e ocupamo-lo massivamente através de redes estruturadas de transportes que rasgam linhas em nações e atravessam fronteiras e que nos levam a conhecer o lado oposto do planeta em questões de segundos. Desta forma baralhamos os limites que definem o espaço, e o lugar começa a perder o seu significado. O lugar começa a ser um “lado nenhum”. Pelo contrário, a existência humana ocorre num lugar concreto, num lugar criado para nós e por nós, e à existência que considera um lugar chama-se habitar. Desta forma procuramos perceber como a arquitectura, juntamente com outros factores, define o espaço como lugar. Criando um lugar que nos atrai e nos sensibiliza, um lugar que nos orienta e nos identifica, que complementa os nossos sentidos e pensamentos, que transmite segurança e estabilidade e consequentemente dá razão à nossa existência.

Através da análise do pensamento filosófico e da sua influência na arquitectura, conseguiremos observar como cada um dos pensamentos, racional e empírico, diferem e se constroem mutuamente através da sua oposição. De forma distinta, cada modo de pensar trouxe ideias que foram contestadas ou seguidas.

As reflexões que se seguem, por vezes inconclusivas, pretendem ser uma aproximação a um entendimento sobre a construção do lugar e de uma arquitectura mais humanista.

¹ “Com o *Google Earth* 4.3, veja edifícios em 3D em mais cidades e mais rápido do que nunca. Agora, é possível aceder a centenas de novos edifícios de várias cidades do mundo, incluindo São Francisco, Boston, Orlando, Munique, Zurique e muitas mais. Voe progressivamente pela paisagem com os novos controlos de navegação. Voe instantaneamente do espaço até ao nível de rua e salte de um edifício para o outro. Utilize o joystick para ver edifícios como se estivesse mesmo à frente deles. Com a nova funcionalidade Luz solar, é possível ver o nascer e o pôr-do-sol em qualquer lugar. Desloque o cursor da hora para ver o anoitecer, o amanhecer e as sombras a moverem-se pela Terra. A vista de rua, disponível no *Google Maps*, está agora presente no *Google Earth*! Voe até imagens panorâmicas de cidades seleccionadas e faça uma visita completa.”; www.Google.pt



II. Aparecimento do conceito de espaço e lugar no séc. XVII



II. Aparecimento do conceito de espaço e lugar no séc. XVII

Para a compreensão da diferença entre espaço e lugar, é necessário remontar ao aparecimento destes conceitos na tradição filosófica moderna. Com esta indagação às origens, talvez tenhamos instrumentos para compreender como é que as noções de espaço e lugar moldavam duas culturas opostas na compreensão do homem e da arquitectura.

Iniciaremos esta análise, tendo como objectivo o conceito de espaço pensado a partir do século XVII onde serão abordadas algumas noções do pai da filosofia moderna, René Descartes, que serão posteriormente confrontadas com as ideias opostas de John Locke, que criaram as bases do Empirismo. Este será o estudo inicial da contraposição do espaço racionalista ao lugar empírico.

1. René Descartes e a dedução racional

René Descartes escreve em 1644 os *Princípios da Filosofia* onde nos fala dos *princípios das coisas materiais*, dando-nos assim a sua ideia sobre o espaço e corpo. Já anteriormente, durante o estudo do pensamento humano, Descartes tinha-se inclinado para o estudo da extensão geométrica definindo o espaço como “...*indefinidamente extenso em comprimento, largura e altura ou profundidade, divisível em muitas partes, que podiam ter diversas figuras e grandezas e ser movidas ou transpostas de todas as maneiras...*”¹.

Na segunda parte do seu livro *Meditações sobre a Filosofia Primeira*, Descartes começa por meditar sobre a certeza da sua própria existência: “*Mas persuadi-me que não havia absolutamente nada no mundo, nenhum céu, nenhuma terra, nenhuns espíritos, nenhuns corpos. Não me persuadi também de que eu próprio não existia? Pelo contrário, eu existia com certeza se me persuadi de alguma coisa. Mas há um enganador, não sei qual (...)* No entanto, não há dúvida de que também existo, se me engana; que me engane enquanto possa, não conseguirá nunca que eu seja nada enquanto eu pensar que sou alguma coisa. (...) “*Eu sou, eu existo*”, sempre que proferida por mim ou concebida pelo espírito, é necessariamente verdadeira.”². Deste modo, Descartes conclui que a existência humana advém de uma consciência de pensamento. Mas o que é essa coisa que pensa? “*Mas que sou então? Uma coisa pensante. O que quer isto dizer? Quer dizer: uma coisa que duvida, que compreende, que afirma, que nega, que quer, que não quer, que também imagina, e que sente.*”³. Descartes define assim a natureza do cogito, o conceito de *res cogitans*, afirmando que o ser é essencialmente essa coisa pensante, racional, que entende, que imagina e que sente. Para tentar definir-se melhor, Descartes vai analisar um pedaço de cera onde faz a separação entre o que pertence ao espírito e o que pertence ao corpo. Desta forma, Descartes confronta as características sensoriais percebidas pelo observador com as características abstractas do objecto que se reduzem à sua extensão, flexibilidade e mutabilidade:

“Tomemos por exemplo, este pedaço de cera: acabou mesmo de ser tirada do favo,

² DESCARTES, René; “Discurso do método”; p. 78

² *Idem*; “Meditações sobre a Filosofia primeira”; p. 127-129

³ *Ibidem*; p. 124

ainda não perdeu todo o sabor do seu mel, retém um pouco de cheiro das flores de que foi colhida; a sua cor, a sua figura, a sua grandeza, são manifestas, é dura, é fria, pega-se-lhe facilmente e, se lhe batermos com um nó do dedo emite um som. Enfim, na cera depara-se tudo o que parece ser requerido para que qualquer corpo possa ser conhecido muito distintamente. Mas eis que, enquanto falo, a aproximamos do fogo: os vestígios do sabor dissipam-se, o cheiro esvai-se, a cor muda, a figura perde-se, a grandeza aumenta, torna-se líquida, torna-se quente, mal se lhe pode tocar, e agora, se lhe bateres, não emitirá nenhum som. Subsiste ainda a mesma cera? Tem de confessar-se que subsiste, ninguém o nega, ninguém pensa o contrário. Visto isso, o que havia nela que era tão distintamente apreendido? Seguramente nada daquilo que era atingido pelos sentidos, porque tudo o que caía pela alçada quer do gosto, quer da vista, quer do tacto, quer do ouvido, está agora mudado: mas a cera subsiste.

Talvez se verifique aquilo que agora penso, que a própria cera não fosse a doçura do mel, nem a fragrância das flores, nem esta brancura, nem a figura, nem o som, mas um corpo que ora há pouco me aparecia perante os olhos com aquelas propriedades, ora presentemente com outras diversas. Provavelmente era isto o que se passava. Porém, o que é precisamente isto, que eu, desta maneira, me represento pela imaginação? Concentremo-nos e, removido o que não pertence à cera, vejamos o que sobra: pois não é mais do que algo extenso, flexível, mutável.”⁴

Depois de uma análise objectiva da cera, Descartes transforma a cera pela acção do fogo e verifica que as suas propriedades iniciais se alteram. Este corpo que tinha inicialmente determinada forma, assume agora uma diferente mas as suas características sensoriais desaparecem. No entanto Descartes consegue reconhecer na substância derretida a ideia de cera, definindo assim o termo de *res extensa*. A sua extensão não coincide apenas com as formas conhecidas por nós de forma empírica, sendo impossível através da imaginação idealizar todas as formas possíveis, mas sim, com todas as inúmeras formas que ocupam determinado espaço.

A análise do pedaço de cera determina que as características sensoriais que ao início pareciam tão essenciais para a definir fazem parte apenas da nossa experiência

⁴ *Ibidem*; p. 127-129

pessoal ou da nossa imaginação. Mas como a imaginação não consegue idealizar todas essas formas possíveis devido à extensão, flexibilidade e mutabilidade da matéria, como conseguiremos então entender o objecto? Segundo Descartes “...só me resta conceder que não posso representar pela imaginação o que é esta cera, mas que só a posso conceber pelo espírito. (...) Mas o que é na verdade esta cera, que só é concebida pelo espírito? A mesma que vejo, que toco, que imagino e, numa palavra, a mesma que acreditei desde o início que existia. Mas o seu conhecimento não é uma visão, não é um tocar, não é uma imaginação, nem o foi nunca, embora assim o parecesse anteriormente, mas apenas uma inspecção do espírito que pode ser imperfeita e confusa, como antes era, ou clara e distinta, como é agora, de acordo com a menor ou maior atenção que presto àquilo de que consta.”⁵. Descartes conclui então que a compreensão de uma coisa através dos sentidos pode ser imperfeita e confusa. Apenas o entendimento fundamentado na razão poderá criar um conhecimento baseado em ideias claras e distintas das propriedades essenciais do objecto, neste caso, da cera. Esta ideia é retomada em *Princípios de Filosofia*, onde Descartes descreve assim um espaço de matéria sem características que apelem ao uso dos sentidos onde “não é o peso, nem a dureza, nem a dor, etc., que constitui a natureza do corpo (...) a natureza da matéria ou do corpo em geral não consiste em ser uma coisa dura, pesada ou colorida, ou que afecta os sentidos de qualquer outra maneira, mas que é apenas uma substância extensa em comprimento, largura e altura.”⁶. Desta forma concluímos que as características de determinado objecto não se podem obter através de uma observação empírica.

Descartes cria uma concepção do espaço através da forma como pensa o corpo. Deste modo concebe um espaço de atributos quantitativos em detrimento das suas características qualitativas.

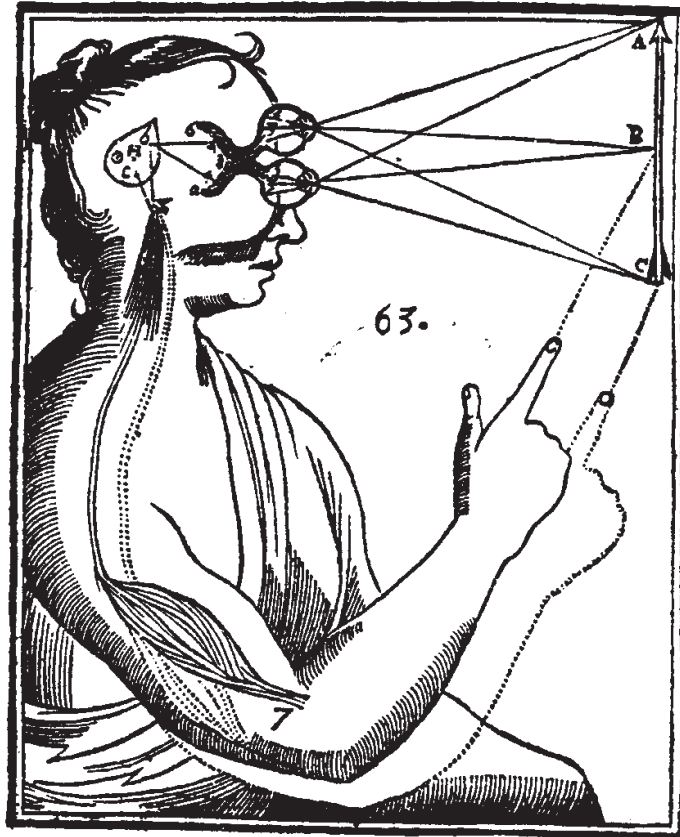
“O espaço ou o lugar interior e o corpo, compreendido neste espaço, só são diferentes para o nosso pensamento. Com efeito, a mesma extensão em comprimento, largura e altura que constitui o espaço também constitui o corpo. A diferença entre ambos consiste apenas no facto de atribuímos ao corpo uma extensão particular, que julgamos que muda de lugar

⁵ *Ibidem*; p. 130

⁶ *Idem*; “Princípios de Filosofia”; p. 60

sempre que ele é transportado, e atribuímos ao espaço uma extensão tão geral e tão vaga que, se retirarmos um corpo de um determinado espaço que ele ocupava, já não pensamos que também transportámos a extensão deste espaço, porque nos parece que a extensão permanece sempre a mesma se se tratar da mesma grandeza e figura e que a sua posição não se alterou relativamente aos corpos externos pelos quais determinamos esse espaço.”⁷

Desta forma Descartes pensa os corpos como formas inteligíveis, figuras geométricas que podem ser movidas em relação a um referencial, a um espaço infinito que temos como certo pela sua imutabilidade e grandeza. A *res extensa* aplicada ao objecto é aplicada também ao corpo.



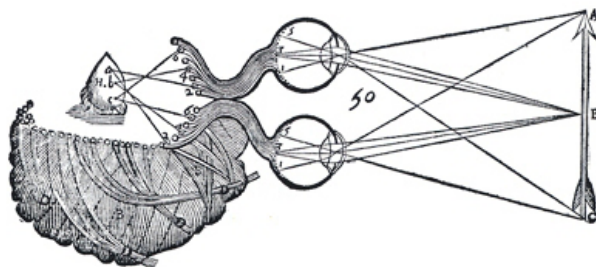
1 | Conceção do homem como uma máquina dirigida pela alma [glândula pineal H].

⁷ *Ibidem*; p. 63

Esta forma de pensar o corpo remete-nos para o seu tratado *L'homme*, em que Descartes cria uma dualidade entre corpo e alma tentando posteriormente demonstrar como estas duas se conectam para um entendimento das coisas e do espaço que nos envolve.

*“Suponho que o corpo não é mais que uma estátua ou máquina de guerra, que Deus cria propositadamente, para torná-lo o mais possível semelhante a nós: de modo que, não lhe dê apenas a cor e figura dos seus membros, mas também que lhe ponha no interior todas as peças que são necessárias para que ande, que coma, que respire, e por último que imite todas as nossas funções que podem ser imaginadas procedentes da matéria, e que não dependam unicamente da disposição dos órgãos.”*⁸

2| Ideia que mostra a formação através da visão de imagens invertidas na retina e a sua transmissão através dos nervos para formar imagens re-invertidas na glândula pineal.



Descartes cria uma concepção mecanicista do corpo e vai mais longe fazendo algumas comparações com as máquinas construídas pelos homens: *“Nós vemos relógios, fontes artificiais, moinhos e outras máquinas similares...”*⁹. Desta forma Descartes parte do princípio de que se nós somos criadores dessas máquinas, elas poderão fornecer-nos algumas ideias para compreender o nosso próprio corpo.

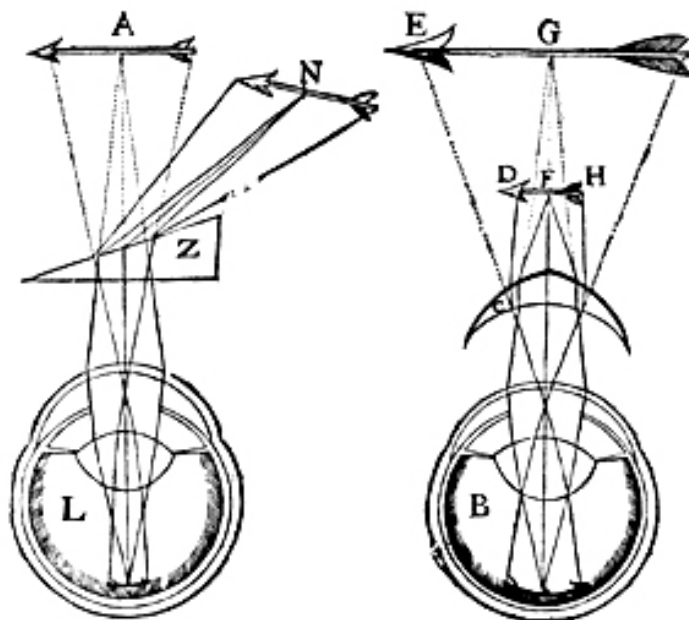
*“E realmente poderia muito bem comparar os nervos da máquina que eu vos descrevo aos tubos das máquinas destas fontes, seus músculos e tendões, aos vários outros dispositivos e molas que servem para se deslocarem; seus espíritos animais, à água que os move, cujo coração é a fonte, e as concavidades do cérebro são os olhos.”*¹⁰

⁸ *Idem*; “L’homme”; p. 1; tradução livre

⁹ *Ibidem*; p.2; tradução livre

¹⁰ *Ibidem*; p.13; tradução livre

A máquina, os tubos, os dispositivos e molas, são palavras que para Descartes constituem a forma de explicar o funcionamento do corpo humano. Mas o que define a essência do ser humano é a alma, senão o ser humano não passaria de um objecto, de um animal. É a ligação entre corpo e alma que constitui o ser humano: “*E finalmente quando a alma desta máquina for racional, que terá o seu centro no cérebro, e será como o artesão da fonte, que deve fazer nos olhos todas as condutas dessas máquinas, quando ele quiser excitar ou impedir, ou alterar de alguma forma os seus movimentos.*”¹¹. Mas esta dualidade criada entre corpo e alma é formada, por Descartes, apenas para explicar a razão do pensamento do homem. Esta dualidade é bem distinta e não existe como sendo parte integrante de um corpo porque a redução do corpo a uma máquina é, para Descartes, uma ideia bem concreta. Existe assim uma separação radical entre sujeito e objecto, entre a *res cogitans* que garante a verdade e a enganadora *res extensa*. E é com o aparecimento do *cogito* cartesiano, que o olho da razão alcança a certeza. Mas tal como todos os sentidos, até a visão é enganadora. Os desenhos em *L'homme* mostram o estudo de Descartes sobre a anatomia humana, o funcionamento do corpo, o mecanismo da visão e os estudos de dioptria onde nos apercebemos de que forma os nossos sentidos são enganados.



¹¹ *Ibidem*; tradução livre

A ideia do *eu penso* cartesiana precede a ideia do que vemos, o pensamento precede a visão das coisas. Consequência do engano dos sentidos e sobretudo da visão, Descartes procura alcançar a certeza das coisas através da razão. A visão não é mais necessária, tudo se torna “visível” pela razão. Na sua obra *Discurso do método* de 1637, Descartes coloca em evidência a capacidade de raciocínio que todo o ser humano possui e propõe quatro critérios para *conduzir à razão*:

“O primeiro consistia em nunca aceitar como verdadeira alguma coisa sem a conhecer evidentemente como tal: isto é, evitar cuidadosamente a precipitação e a prevenção; em não incluir nos nossos juízos senão o que se apresentasse tão clara e tão distintamente ao meu espírito que não tivesse nenhuma ocasião para o pôr em dúvida. O segundo era dividir cada uma das dificuldades que eu havia de examinar em tantas parcelas quantas fosse possível e necessário para melhor as resolver. O terceiro, conduzir por ordem os meus pensamentos, começando pelos objectos mais simples e mais fáceis de conhecer, para subir pouco a pouco, gradualmente, até ao conhecimento dos mais compostos; e segundo mesmo certa ordem entre os que não se precedem naturalmente uns aos outros. E o último, fazer sempre enumerações tão íntegras e revisões tão gerais que tivesse a certeza de nada omitir.”

12

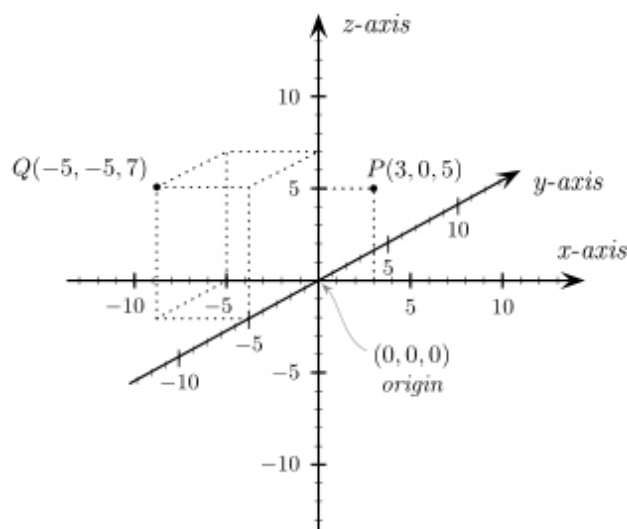
O ponto mais importante que Descartes propunha era nunca aceitar nenhuma verdade desconhecida, o segundo era de fragmentar o problema, o terceiro consistia em ordenar o raciocínio do simples para o composto e por último, efectuar relações metódicas e revisões do processo lógico. Este pensamento acompanhou a introdução a um sistema geométrico.

“Mas não foi minha intenção, para tanto, tentar aprender todas essas ciências particulares que habitualmente se chamam matemáticas; e, vendo que, apesar de seus objectos serem distintos, não deixam de concordar todas, pelo facto de não conferirem nesses objectos senão as diversas acções ou proporções que neles se encontram, julguei que convinha mais analisar apenas estas proporções em geral, e presumindo-as somente

¹² DESCARTES, René; “Discurso do método”; p. 56-58

nos suportes que servissem para tornar o seu conhecimento mais fácil; mesmo assim, sem restringi-las de modo algum a tais suportes, a fim de poder aplicá-las tão melhor, em seguida, a todos os outros objectos a que conviessem. Depois, havendo percebido que, a fim de conhecê-las, ser-me-ia algumas vezes necessário considerá-las cada qual em particular, e outras vezes apenas de reter, ou de compreender, várias em conjunto, julguei que, para melhor considerá-las em particular, deveria presumi-las em linhas, visto que não encontraria nada mais simples, nem que pudesse representar mais diferentemente à minha imaginação e aos meus sentidos; mas que, para reter, ou compreender, várias em conjunto, era necessário que eu as designasse por alguns signos, os mais breves possíveis, e que, por esse meio, tomaria de empréstimo o melhor da análise geométrica e da álgebra, e corrigiria todos os defeitos de uma pela outra.”¹³

Ficaram assim definidas algumas das bases da geometria moderna. O problema do traçado da curva ficaria então resolvido através do uso de um conjunto infinito de linhas rectas e o lugar de um ponto qualquer no espaço ficaria definido através da sua distância em linha recta a determinado plano definido por eixos coordenados e ortogonais entre si, conhecido hoje em dia por referencial cartesiano. Descartes cria assim através da geometria, uma forma abstracta de pensar a realidade.



4 | Sistema de coordenadas cartesianas com a representação de alguns pontos.

¹³ *Ibidem*; p. 59

Nos seus *Princípios de Filosofia* é introduzida a diferença entre a noção de lugar e espaço mas esta última é considerada como um complemento da caracterização do lugar: “*Ainda que digamos que uma coisa está em tal lugar, entendemos que está assim situada relativamente às outras coisas; mas se acrescentarmos que ocupa tal espaço, ou tal lugar, entendemos, além disso, que tem esta grandeza e aquela figura.*”¹⁴ .

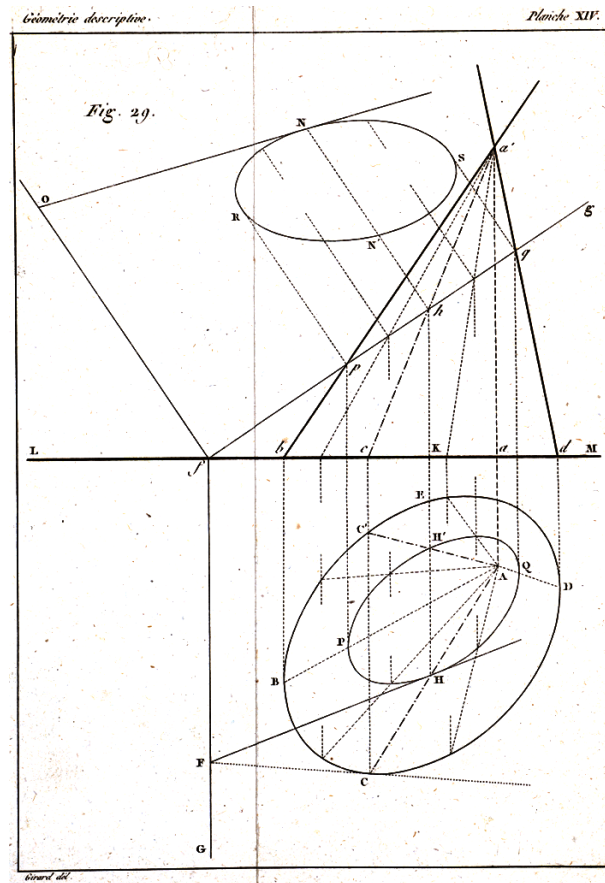
Os conceitos que Descartes nos propõe de extensão e espaço geométrico não correspondem ao mundo real. O conceito de espaço é mais do que combinações de elementos geométricos e da sua extensão física. Esta extensão que define a matéria exclui as características que são intrínsecas à sua realidade, dando lugar a um mundo definido apenas por linhas que formam superfícies e por superfícies que formam volumes sem cor, odor ou rugosidade.

Enquanto que Descartes usava um sistema numérico para a localização dos pontos das figuras geométricas no espaço, Gaspard Monge começa a empregar um tratamento unicamente geométrico na representação de figuras num espaço tridimensional. Para tal, Monge recorreu a dois planos ortogonais que formam o diedro de projecção. Deste modo, a projecção ortogonal do ponto a cada plano forma a sua projecção vertical e horizontal.

Estes sistemas de representação espacial, hoje associados a métodos de computação gráfica, são de uso comum na concepção do projecto de arquitectura. Através de vistas possíveis de todos os ângulos e recorrendo a cortes de modo a observar espaços interiores, é-nos permitido prever a forma final do objecto a ser construído.

Tanto Descartes como Monge criaram sistemas de pura representação espacial reduzindo a visão das coisas a simples formas geométricas localizadas num espaço e representadas por linhas. Mais uma vez nos deparamos com a forma de pensar de Descartes, com o conceito de *res extensa*, em que qualidades quantitativas se sobrepõem às qualitativas, às sensoriais.

¹⁴ *Idem*; “Princípios de Filosofia”; p. 65



5 | Método de Monge onde mostra a figura resultante da intersecção de um cone por um plano obliquo.

2. John Locke e a experiência empírica

Na segunda metade do século XVII aparece uma outra corrente filosófica, o Empirismo inglês, que vai contrariar as ideias de Descartes e dos seus seguidores. A tendência de Descartes de simplificar a matéria simplesmente à sua espacialidade e geometria foi criticada por John Locke no seu *Ensaio sobre o entendimento humano* de 1690.

“Suponhamos então que a mente seja, como se diz, um papel branco, vazio de todos os caracteres, sem quaisquer ideias. Como chega a recebê-las? De onde obtém esta prodigiosa abundância de ideias, que a activa e ilimitada fantasia do homem nele pintou, com uma variedade quase infinita? De onde tira todos os materiais da razão e do conhecimento? A isto respondo com uma só palavra: da EXPERIÊNCIA. Aí está o fundamento de todo o nosso conhecimento; em última instância daí deriva todo ele. São as observações que fazemos sobre os objectos exteriores e sensíveis ou sobre as operações internas da nossa mente, de que nos apercebemos e sobre as quais nós próprios reflectimos, que fornecem à nossa mente a matéria de todos os seus pensamentos. Estes são as duas fontes de conhecimento, de onde brotam todas as ideias que temos ou podemos naturalmente ter.”¹⁵

O tema central em que se baseia o espírito empirista de Locke, é que não existe qualquer ideia inata mas que todas as ideias das coisas são obtidas através da experiência. A sensação é recebida através das *observações que fazemos sobre os objectos exteriores e sensíveis* e a reflexão através das *operações internas da nossa mente*. Para Locke não há nenhuma ideia que não derive de um destes dois princípios. Logo a ideia de lugar será formada através da experiência.

Como diz Locke, a palavra lugar designa o “...*espaço que está ocupado por qualquer corpo*”, sendo a ideia de lugar “...*obtida pelos mesmos meios com que adquirimos a ideia de corpo, isto é, pela vista e pelo tacto, que são as vias pelas quais recebemos, na mente, as ideias de extensão ou distância.*”¹⁶ .

¹⁵ LOCKE, John; “Ensaio sobre o entendimento humano”; p. 106-107

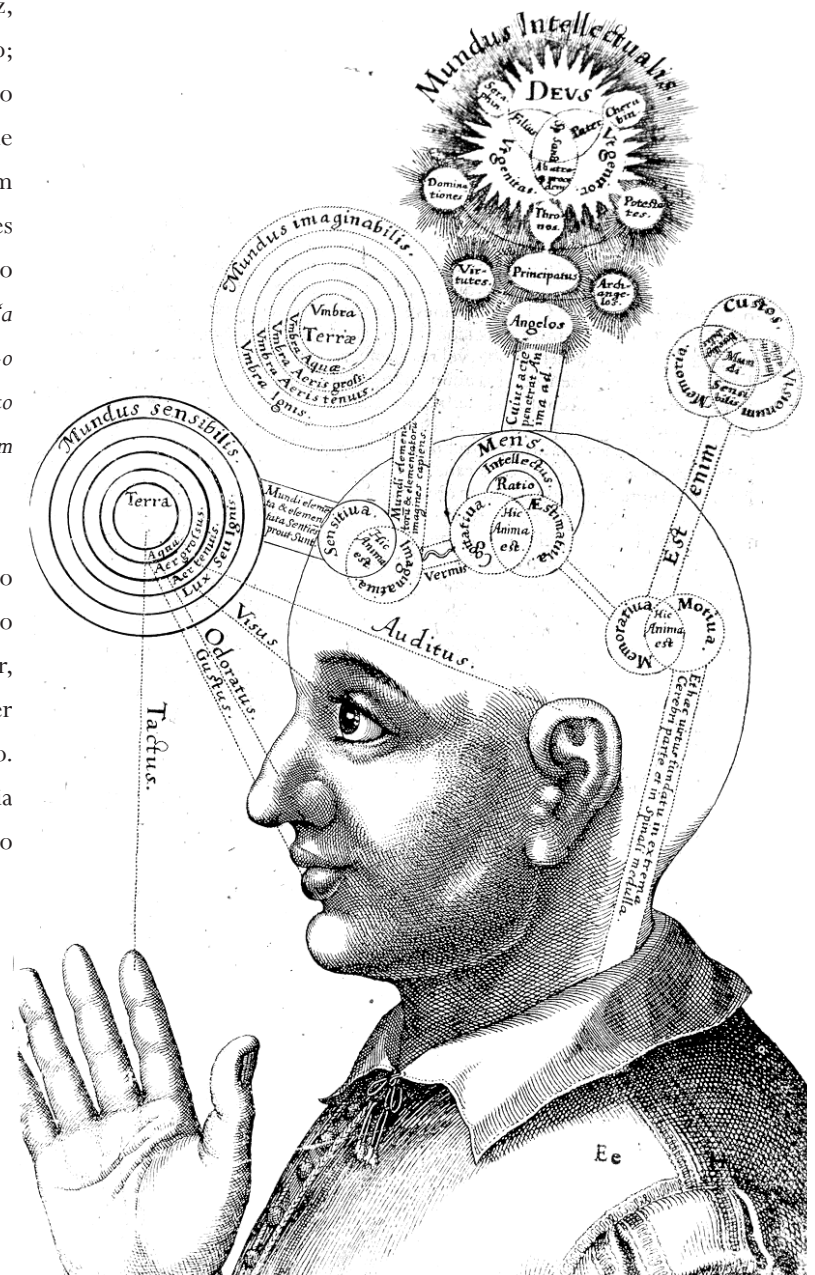
¹⁶ *Ibidem*; p.213

Descartes tinha anteriormente afirmado que corpo e extensão são a mesma coisa, baseando-se não na ideia da coisa mas supostamente na coisa mesma. No entanto Locke discorda dizendo que “o corpo e a extensão são duas ideias distintas”. Explica em primeiro lugar que um corpo tem solidez, e a solidez é distinta da noção de espaço; em segundo que as partes do espaço são inseparáveis, e a continuidade não pode ser interrompida nem na realidade nem no pensamento; e por fim que as partes do espaço são imóveis dado que são inseparáveis. Locke conclui assim que “a ideia determinada do espaço simples distingue-o evidentemente e suficientemente do corpo, posto que as suas partes são inseparáveis, imóveis e sem resistência ao movimento do corpo.”¹⁷

Locke define a extensão como uma das qualidades do corpo porque não podemos ver nenhum objecto exterior, nem tocar em alguns corpos, sem receber ao mesmo tempo a impressão de extenso. Tenta no entanto esclarecer que a essência do corpo não é apenas a extensão, como acontecia no pensamento cartesiano:

“Aqui, ocupar-me-ei somente daqueles que concluem que a essência do

6| Representação da cabeça humana por Robert Fludd onde visualiza os diferentes aspectos sensoriais e espirituais do Homem.



¹⁷ Ibidem; p.216

corpóreo é a extensão, dizendo que não podem imaginar nenhuma qualidade sensível do corpo sem a extensão. Pedir-lhes-ei que considerem que, se tivessem reflectido tanto sobre as suas ideias do gosto e do olfacto como sobre as da vista e do tacto, e mais que isso, se tivessem examinado as suas ideias de fome e de sede e as de vários outros sofrimentos, teriam reparado que elas não incluem de modo nenhum a ideia de extensão, que é apenas um atributo do corpo, como todas as outras coisas que podem descobrir-se por meio dos nossos sentidos, os quais carecem da penetração necessária para atingir as essências puras das coisas.”¹⁸ .

Locke convida a esta distinção entre a realidade física do corpo da geométrica ou pura realidade do espaço. É sugerida a experiência do corpo e do espaço através de todos os sentidos para nos apercebermos que o espaço não é apenas indefinidamente extenso em comprimento, largura e altura ou profundidade. Desta forma fica esclarecido que a experiência sensorial é necessária para o entendimento das coisas que nos rodeiam e para assim alcançar as suas essências.

¹⁸ *Ibidem*; p.224

Síntese

Para Descartes a compreensão das coisas através das sensações pode ser imperfeita e confusa, como tal, o conhecimento só pode ser construído através da razão. Deste modo afirma que a existência humana advém de uma consciência de pensamento e que o ser é essa coisa pensante e racional. Indo mais longe na ideia de ser racional, cria uma concepção mecanicista do corpo e faz algumas comparações com as máquinas construídas pelos homens.

Descartes cria assim uma separação radical entre sujeito e objecto, entre *res cogitans* e *res extensa*. E é com o aparecimento do *cogito* cartesiano, que o olho da razão alcança a certeza. Mas tal como todos os sentidos, até a visão é enganadora. Para tal Descartes procura alcançar a certeza das coisas através da razão, rejeitando as sensações. É através da sua obra *Discurso do método*, que Descartes coloca em evidência a capacidade de raciocínio que todo o ser humano possui e propõe quatro critérios para *conduzir à razão*.

O seu modo de pensamento racional criou uma forma abstracta de pensar o espaço, desenvolvido em sistemas de coordenadas criando um lugar definido apenas por linhas que formam superfícies e por superfícies que formam volumes sem características sensoriais.

Contrariamente a Descartes, Locke considera que a ideia de corpo e lugar é construída através da experiência e dos sentidos, fonte de todo o nosso conhecimento. Esta experiência sensorial do corpo em contacto com o lugar que nos envolve, é contrária à ideia de espaço extenso definido por Descartes. Locke procura assim demonstrar que a experiência sensorial é determinante para alcançar a essência das coisas e do espaço que nos envolve.



III. Experiência e percepção



III. Experiência e percepção

A relação que o ser tem com os outros e com o mundo determina a sua existência no seu próprio mundo através da experiência das coisas. É esta experiência que nos permite entender e aceder às coisas e ao mundo anteriormente a qualquer reflexão ou pensamento, é o modo de conhecimento que procura chegar às *coisas mesmas* e à sua essência. É desta forma que podemos ter um pensamento fenomenológico, tal como Hegel que afirma que a fenomenologia é a *ciência da consciência da experiência*, partimos então de uma abertura da consciência à essência da própria experiência. É esse voltar à essência, à origem a que Hegel nos convida: “*É nos seus princípios que uma coisa se apresenta em toda a sua simplicidade.*”¹ .

Retornar à experiência do espaço para o compreender de uma forma qualitativa, pode ser alcançada através da reflexão fenomenológica. Esta reflexão fenomenológica e existencial do espaço é de grande importância para o pensamento arquitectónico na medida em que procura o verdadeiro sentido do lugar. A experiência do espaço por um processo fenomenológico de percepção e de experiência corporal vai assim pôr em causa o pensamento racionalista da filosofia moderna, dando continuidade ao pensamento lockiano. É desta forma que a fenomenologia propõe que voltemos à questão dos fundamentos do pensamento arquitectónico seguindo a experiência do habitar e tendo em atenção os modos diversos do homem de estar presente no mundo e em sua casa. Assim somos forçados a mudar a forma de pensar e de ver o espaço e criar uma nova fenomenologia onde o desejo e o sonho se sobrepõem à necessidade.

²⁰ HEGEL, Georg Wilhelm; “Estética”; p. 352

1. A essência da experiência fenomenológica

Incindibilidade de Mach

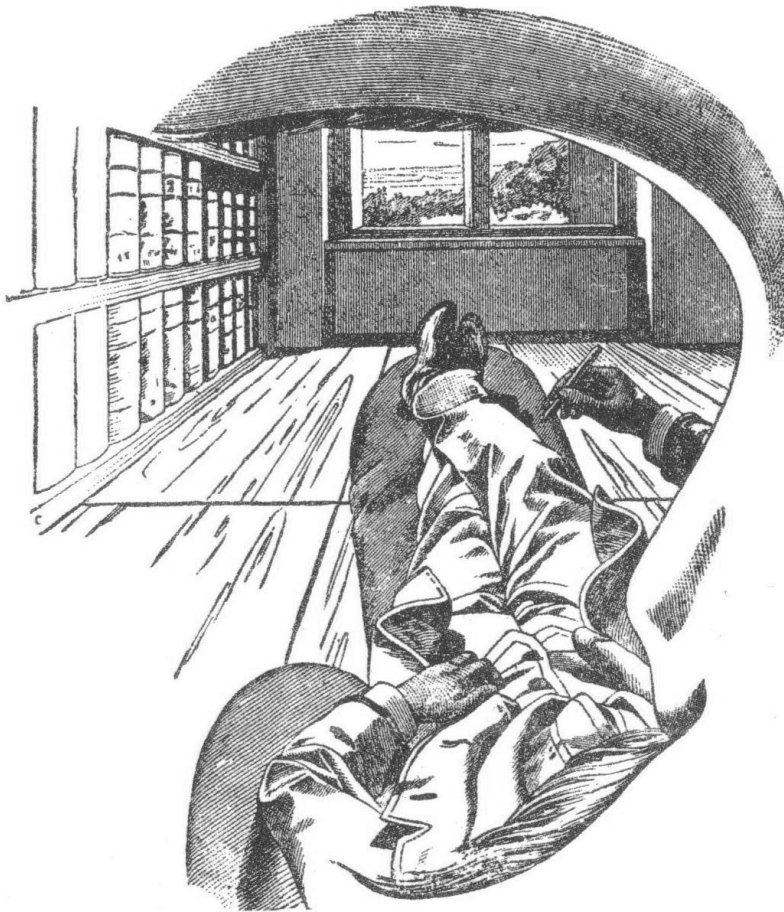
A relação do corpo com os sentidos, com a experiência de sentido lockiana, em oposição à concepção cartesiana, é também objecto do pensamento de Ernst Mach no livro que publica em 1886, *The analysis of sensations*. Na sua obra, Mach procura relacionar a física com a fisiologia das sensações, mostrando também uma atitude oposta à de Descartes que, segundo o autor, apenas prejudicou o desenvolvimento das noções de espaço.

Para Mach tudo o que existe no mundo é admitido pelo cérebro humano e é verificável através da experiência. O conhecimento é a experiência concebida e formada através das sensações. A imagem do mundo que o envolve é desenhada através da mente de Mach, ele olha através do seu olho esquerdo, sobre o bigode, sobre a sobrancelha, sobre o nariz, sobre o seu corpo e sobre o resto do mundo que o envolve.

É desta forma que Mach descreve o que se apresenta ao seu olho esquerdo:

“Deito-me no sofá. Se fechar o meu olho direito, a imagem representada dentro do meu campo de visão é apresentada ao meu olho esquerdo. Na moldura formada pelo contorno da minha sobrancelha, pelo meu nariz, e pelo meu bigode, aparece uma parte do meu corpo, até onde é visível, com o seu ambiente. O meu corpo difere dos outros corpos humanos pelo facto de que toda a ideia motora é imediatamente expressa pelo seu movimento, e se for tocado, mudanças mais radicais são determinadas do que se outros corpos forem tocado pela circunstancia, isso é apenas visto num fragmento, e, especialmente, é visto sem a cabeça. (...) Se eu observar um elemento A dentro do meu campo de visão, e investigar a sua conexão com outro elemento B dentro do mesmo campo, eu saio do domínio da física para o domínio da fisiologia ou psicologia (...).”²

² MACH, Ernst; “The analysis of sensations”; p. 18-20; tradução livre



7 | Ernst Mach deitado a desenhar o que se apresenta ao seu olho esquerdo: o seu corpo e a continuidade do mundo que o envolve.

Do desenho e da descrição feita, podemos concluir que Mach vê a experiência como uma relação entre o corpo e o mundo. Essa experiência única e pessoal supõe o corpo como o eu, o nosso corpo faz parte do que visualizamos da experiência. A relação que o ser mantém com as coisas é uma relação de conhecimento prático, necessária e universal. O observador é um ser que responde às sensações e à experiência, procurando essa imagem objectiva e funcional do mundo. Este sensacionismo está presente em Mach através da negação de todo o substancialismo e da sua substituição pela noção de função.

Para Mach o fenómeno consistia nas características subjectivas do observador e nas propriedades do objecto observado. A percepção de Mach mostrada no desenho deixa de ser do domínio da ciência física e passa a ser do domínio da fisiologia ou da psicologia porque é criada uma relação com os objectos. Assim, o que nós vemos é determinado pela simples observação, mas o entendimento que fazemos das relações das coisas é determinado através da psicologia que pressupõe a experiência das coisas.

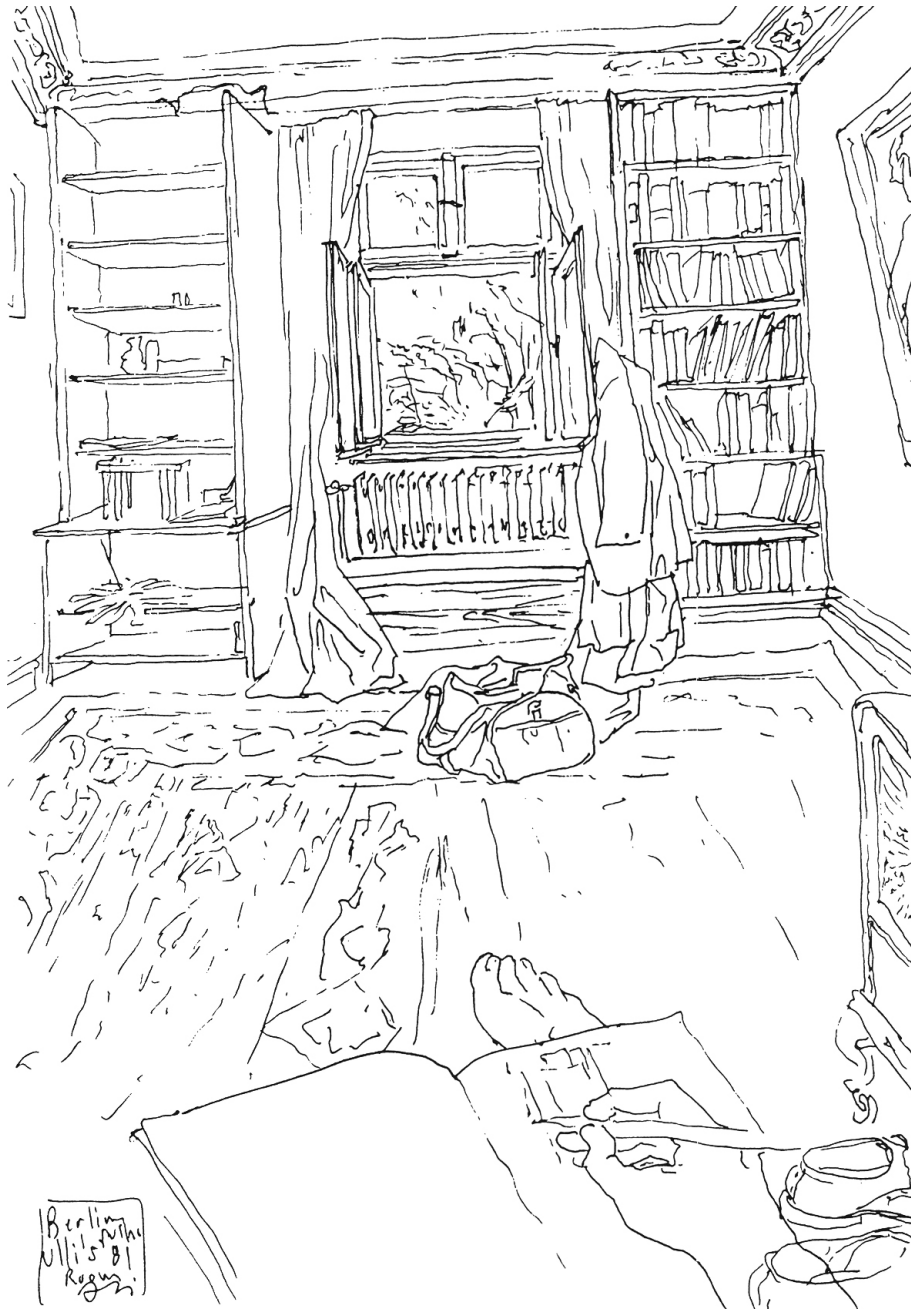
Mach procurou superar a distinção clássica entre mundo exterior e interior, entre o físico e o psíquico. A relação com o mundo pressupõe uma incindibilidade entre sujeito e objecto, logo não existe uma separação do ser com o mundo exterior, não há diferença entre sensações e os corpos, entre o que está dentro e o que está fora, entre o mundo material e espiritual. Mach não se pronuncia sobre a natureza da realidade e aceita só o que é fenomenológico, o qual, é como uma permanente sucessão de sensações que só por conveniência de linguagem chamamos por um lado objecto e por outro sujeito.

Os esboços de Álvaro Siza revelam uma representação da relação com o mundo idêntica à dos desenhos de Mach. A mão que se vê em muitos dos esboços de Siza faz parte da percepção do seu mundo em que ele próprio se encontra imerso. Ele vê o mundo e vê-se também a si próprio, existindo uma plena consciência da relação do eu com o mundo, uma união do sensível com o inteligível.

P e r c e p ç ã o
fenomenológica de
Merleau-Ponty

A percepção e a experiência por parte do ser humano são determinantes para perceber o corpo e o mundo em que vivemos. Nos textos de Edmund Husserl ou na *Fenomenologia da percepção* de Maurice Merleau-Ponty poderemos chegar um pouco mais longe nessa compreensão.

O pensamento fenomenológico pretende criar uma ligação natural com o mundo, para tal a fenomenologia não pretende uma análise ou explicação dos acontecimentos, procura sim sentir e descrever a experiência. É a esta tarefa fenomenológica a que Merleau-Ponty se propõe.



8 | Esquisso de viagem
a Berlim de Álvaro
Siza.

Merleau-Ponty inicia o prefácio de sua *Fenomenologia da percepção* explicando que a fenomenologia é o estudo das essências, é “...uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre “ali”, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em encontrar este contacto ingênuo com o mundo... (...)...é também um relato do espaço, do tempo, do mundo “vivido”. É a tentativa de uma descrição directa de nossa experiência tal como ela é, e sem nenhuma deferência à sua gênese psicológica e às explicações causais que o cientista, o historiador ou o sociólogo dela possam fornecer...”.³ Merleau-Ponty explica que a fenomenologia trata de descrever e não de explicar ou analisar. A percepção das coisas resulta da experiência criada através de um contacto directo com o vivido, numa relação de encontro entre sujeito e objecto. Esta experiência fenomenológica não está condicionada pelo ambiente físico e social em que estamos inseridos, pelo contrário, a experiência é que constrói esse ambiente. Portanto, esta experiência é um “...retornar às coisas mesmas, é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala, e em relação ao qual toda determinação científica é abstracta, significativa e independente. (...) Este movimento é absolutamente distinto do retorno idealista à consciência, e a exigência de uma descrição pura exclui tanto o procedimento da análise reflexiva quanto o da explicação científica.”⁴ . Desta forma, é excluído um tipo de pensamento analítico e científico em que se toma uma atitude de distância do vivido, do real, onde se cria um método ou uma relação hierárquica do pensamento humano sobre as coisas. Para Merleau-Ponty, “O mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele, e seria artificial fazê-lo derivar de uma série de sínteses que ligariam as sensações, depois os aspectos perspectivos do objecto, quando ambos são justamente produtos da análise e não devem ser realizados antes dela.”⁵

Este homem que está no mundo cria o seu conhecimento segundo as suas vivências, através de uma maior intensidade da experiência pessoal na procura da essência do próprio espaço. Para tal, segundo Ábalos, Merleau-Ponty propõe a *redução eidética*, a *epojé* husserliana de Edmund Husserl, “uma técnica de esquecimento de todos os preconceitos, e de restabelecimento de vínculos directos entre fenómenos e a percepção individual.

³ MERLEAU-PONTY, Maurice; “Fenomenologia da percepção”; p. 1

⁴ *Ibidem*; p. 4

⁵ *Ibidem*; p. 5

(...) ...uma técnica de suspensão do tempo, de “colocar entre parênteses” a historicidade do conhecer e do ser humano, em favor de uma volta idealista “às coisas mesmas”, cuja essência nos seria revelada por uma “vivência depurada”⁶.

É através desta tentativa de encontro da essência da experiência que chegamos às coisas tal como elas são, através da percepção directa com as coisas na sua forma pura.

“A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um acto, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os actos se destacam e ela é pressuposta por eles. O mundo não é um objecto do qual possuo comigo a lei da constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não “habita” apenas o “homem interior”, ou antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece.”⁷

O mundo é o que nós percebemos e, conseqüentemente, é com o mundo que percebemos o espaço e os corpos que o constituem. O corpo que não é uma forma geométrica mas sim o próprio corpo. Merleau-Ponty faz assim uma crítica ao pensamento clássico, mais concretamente à ideia de extensão de Descartes em que todas as coisas eram extensas em comprimento, largura, altura ou profundidade. E utilizando o mesmo exemplo usado por Descartes, Merleau-Ponty mostra que a percepção da cera é definida pelas suas características sensoriais:

“A célebre análise do pedaço de cera salta de qualidades como o odor, a cor e o sabor para a potência de uma infinidade de formas e posições, que está para além do objecto percebido e só define a cera do físico. Para a percepção, não há mais cera quando todas as propriedades sensíveis desapareceram, e é a ciência que supõe ali alguma matéria que se conserva. A cera “percebida” ela mesma, com sua maneira original de existir, sua permanência que não é ainda a identidade exacta da ciência, seu “horizonte interior” de variação possível segundo a forma e segundo a grandeza, sua cor mate que anuncia a moleza, sua moleza que anuncia um ruído surdo quando eu a golpear, enfim a estrutura

⁶ ÁBALOS, Iñaki; “A boa vida”; p. 93-94

⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice; “Fenomenologia da percepção”; p. 6

*perceptiva do objecto, tudo isso é perdido de vista porque são necessárias determinações de ordem predicativa para ligar qualidades inteiramente objectivas e fechadas sobre si.”*⁸

Merleau-Ponty passa então da percepção do objecto, para a percepção do espaço que contém as coisas e o corpo. Começa por tomar duas reacções em relação à forma como experimentamos o espaço, distinguindo o espaço *especializado* do espaço *especializante*. Merleau-Ponty faz uma relação com o sistema cartesiano onde *as coisas se dispõem*, o *espaço especializado* de Descartes definido apenas por relações de coordenadas.

*“O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. (...) Portanto, ou eu não reflecto, vivo nas coisas e considero vagamente o espaço ora como o ambiente das coisas, ora como seu atributo comum, ou então eu reflecto, retomo o espaço em sua fonte, penso actualmente as relações que estão sobre essa palavra, e percebo então que elas só vivem por um sujeito que as trace e as suporte, passo do sujeito do espaço especializado ao espaço especializante.”*⁹

Merleau-Ponty distingue aqui o sujeito do espaço especializado e o sujeito do espaço especializante, uma forma de distinção entre, respectivamente, lugar e espaço. O sujeito do espaço especializante, vive no espaço geométrico e homogéneo, analisa e estuda a sua origem e relações espaciais. Enquanto o sujeito que vive no espaço especializado, no espaço humano, vive e experiencia uma relação directa com o mundo, com um lugar onde as relações entre o corpo e as coisas são de uma variedade infinita. É esta experiência fenomenológica do espaço, formada a partir de uma atitude natural, que Merleau-Ponty pretende: *“...não ponho este objecto ao lado deste outro objecto e suas relações objectivas, tenho um fluxo de experiências que se implicam e se explicam umas às outras...”*¹⁰

Merleau-Ponty cria uma poética na forma em que experiencia o espaço, e através de um detalhe minucioso e sentido, descreve a experiência dos sentidos e da

⁸ *Ibidem*; p. 61

⁹ *Ibidem*; p. 328

¹⁰ *Ibidem*; p. 377

sua relação com o objecto. Deste modo tenta descrever a análise de um objecto por um sujeito do espaço espacializante: *“O objecto que se oferece ao olhar ou à palpação desperta uma certa intenção motora que visa não os movimentos do corpo próprio, mas a coisa mesma à qual estão como que pendurados. E se minha mão conhece o duro e o mole, se o meu olhar conhece a luz lunar, é como uma certa maneira de me unir ao fenómeno e de me comunicar com ele.”*¹¹ .

Esta experiência através do acolhimento das sensações que os objectos nos provocam, cria uma relação inseparável entre sujeito e objecto, entre o homem e o mundo que o envolve.

¹¹ *Ibidem*; p. 425-426

2. Fenomenologia do lugar

Merleau-Ponty procura com a percepção fenomenológica atingir uma percepção directa das coisas em *si mesmas* através da intensificação da experiência, abstraindo-se do tempo e do conhecimento. Por outro lado Gaston Bachelard procura através da memória e do sonho chegar a uma fenomenologia do espaço. Para Bachelard, “*Só a fenomenologia, isto é, a consideração do início da imagem numa consciência individual, pode ajudar-nos a reconstruir a subjectividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transsubjectividade da imagem*”¹².

Poética do lugar de
Bachelard

Bachelard começa por advertir que devemos afastar-nos dos hábitos das pesquisas filosóficas, do racionalismo da ciência contemporânea, de métodos filosóficos e do passado cultural porque apenas assim conseguiremos entender a imaginação poética. A imagem do espaço seria alcançada no momento da imaginação, recebida no momento de êxtase e desvendada pela linguagem poética. Segundo Bachelard, os poemas reproduzem na nossa mente imagens poéticas e assim recriam as ressonâncias, as repercussões sentimentais e as recordações do nosso passado. Desta forma, quando o poema é ouvido pelo leitor, ele consegue sentir o devaneio do autor, sentindo as imagens poéticas que invadiram a sua imaginação.

Na sua *Poética do espaço*, Bachelard procura através da análise fenomenológica, não o modo originário do habitar mas sim as imagens do *espaço feliz*, das imagens que nos *atraem*. Como diz Bachelard, é uma investigação que merecia ter o nome de *topofilia*, que procura “...*determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados.*”¹³.

É na casa, no *nosso primeiro universo*, no *verdadeiro cosmos* que Bachelard vai encontrar o sítio privilegiado para a análise fenomenológica. É a concepção de casa como lugar feliz, longe do quotidiano das actividades de consumo e produção, afastada da ganância e do capitalismo. É aí que tenta encontrar a essência do espaço desejável através de da imaginação, pela activação da lembrança e do sonho. Bachelard cria assim o objectivo para a sua procura: “*Através das lembranças de todas as casas em que encontramos*

¹² BACHELARD, Gaston; “A Poética do espaço”; p. 3

¹³ *Ibidem*; p. 19

abrigo, além de todas as casas em que sonhamos habitar, é possível isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificação do valor singular de todas as nossas imagens de intimidade protegida?”¹⁴ .

Para Bachelard a experiência do espaço faz-se através das lembranças e memórias que tem do seu passado, ao mesmo tempo que experiencia o presente de forma intensiva. As suas memórias vão ao encontro da sua própria infância, ao segredo e à descoberta própria da idade. Essa experiência do espaço pressupõe uma técnica de devaneio que nos proporciona o encontro com esses momentos de infância e com a casa natal, pressupondo uma relação clara entre o eu e o mundo.

Este modelo de habitar procura os valores do espaço, procura *o não eu que protege o eu* a partir da análise poética das imagens dos lugares íntimos. Segundo Bachelard: “...a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem.”¹⁵ . O espaço da casa guarda as solidões passadas, as lembranças da família e da infância, guarda a sua *penumbra*. Porque é através do sombrio e do oculto que a imaginação se ergue mais alto.

Bachelard fala então sobre o voltar à casa dos tempos de infância e de nos surpreendermos com a nossa forma quase intuitiva de voltar a viver a casa nos pequenos gestos e movimentos. É nos cantos da casa desde a cave até ao sótão, na gaveta, nos cofres e nos armários que conseguiremos chegar a um alto nível de devaneio através dos pensamentos e das recordações, e, segundo Bachelard, seria possível chegarmos a um ponto ainda mais alto através do sonho.

Tanto em Bachelard como em Georges Perec, existe uma descrição minuciosa do espaço vivido. Em Bachelard o seu mundo imaginário é criado através de uma fenomenologia baseada nos momentos de criança recorrendo ao devaneio e ao sonho, dessa forma cria a imagem do espaço feliz através das imagens da sua infância. Em Perec o espaço é descrito no próprio momento, é o momento que define a sua identidade e constrói a memória através do que existe à nossa volta, das coisas e dos resíduos que deixamos. O que define o habitar do espaço em Perec é essa apropriação das coisas,

O espaço vivido de
Perec

¹⁴ *Ibidem*; p. 23

¹⁵ *Ibidem*; p. 26

a apropriação do lugar. Perec em *Espèces d'espaces* pergunta: “Habitar um quarto, o que é? Habitar um lugar, é apropriarmo-nos dele? O que é apropriarmo-nos de um lugar? A partir de quando um lugar é realmente seu? É quando pomos de molho três pares de meias dentro de uma tigela cor-de-rosa? É quando aquecemos esparquete em cima de um camping-gaz? É quando se afixa na parede um postal velho do Sonho da Santa Ursule de Carpaccio? É quando experimentamos a agonia do medo, ou a exaltação da paixão, ou os tormentos do ranger dos dentes?”¹⁶. De que forma vivemos a nossa casa? De que forma nos apropriamos dela e quando é que podemos dizer que ela nos pertence? A casa é simplesmente o espaço que contém o eu e as coisas que me pertencem? Ou é algo mais que esse contentor de matéria? Terá essa matéria, sentimentos e memória?

*“Pensamento plácido n°2 : Os tempos que passam (a minha história) depositam resíduos que se acumulam: as fotografias, os desenhos, as canetas com tinta seca na ponta, as camisas, os óculos perdidos e os óculos encomendados, as caixas de cigarros, as caixas, as borrachas, os postais, os livros, o pó e os bibelôs: é a isto que eu chamo a minha fortuna.”*¹⁷

Quando percebemos os objectos que nos rodeiam e nos pertencem, eles começam a ganhar carácter e começamos a criar uma relação de empatia com eles. Conseguimos dar uma personalidade às coisas materiais, coisas que criam o nosso espaço e que são fonte de memórias. Para Perec, é esse acumular de coisas que designa como fortuna que cria a sua identidade, que define a forma como limita e se apropria do seu espaço. É na enumeração dos objectos que se encontram na prateleira do topo da cama, é na descrição do quarto de dormir e do apartamento, é nos gestos e movimentos que temos em determinado espaço, que Perec vai procurar a forma de se apropriar do espaço e o significado do habitar.

“Uma grande tábua tem servido de mesinha de cabeceira (...) aí tinha tudo o que me era indispensável, tanto do domínio do necessário como do domínio do fútil: uma garrafa de água mineral, um corta-unhas, (...) vários diários, blocos de apontamentos,

¹⁶ PEREC, Georges; “Espèces d’espaces”; p. 50; tradução livre

¹⁷ *Ibidem*; p. 51; tradução livre

*livros e folhas perdidas, um relógio despertador, evidentemente, um tubo de Alka-Seltzer, um outro de aspirinas, (...) um seixo apanhado na praia de Dieppe, outras pequenas recordações e um calendário das estações.”*¹⁸

Perec considera que não existem espaços estáveis, imóveis, inatingíveis, intocados, intocáveis, imutáveis, enraizados, lugares que foram referências ou o início de alguma coisa, lugares onde nascemos e passamos a infância. Se tais lugares não existem, o espaço volta a estar desapropriado. É um espaço que se desgasta com o tempo e onde as memórias facilmente se desvanecem. É necessário construir continuamente o lugar, marcar a nossa presença, apropriarmo-nos dele. Regressando ao início do seu *Espèces d'espaces*, Perec termina o prólogo dizendo que devemos procurar o lugar ideal: “*Viver, é passar de um espaço para o outro, tentando o quanto possível não se magoar.*”

O geógrafo Yi-Fu Tuan dá-nos também a sua posição sobre a percepção e atitude perante aquilo que nos envolve. Para Tuan, “*A percepção é uma actividade, um estender-se para o mundo.*”¹⁹, defendendo que ao longo da vivência humana, as sucessões de percepções e experiências formam atitudes, criando uma visão do mundo.

Topofilia de Tuan

Os lugares, de acordo com Tuan, são criados por essas percepções e experiências que existem no espaço. A topofilia é essa relação de afecto pelo lugar construído. Conforme Tuan, o lugar resulta de um acordo entre essência e compreensão, traduzindo o mundo em que vivemos e que percebemos. Tentamos de alguma forma incorporar sentimentos, imagens e pensamentos em material palpável, resultando em espaço arquitectónico.

*“Topofilia é o elo afectivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico”*²⁰

Este elo é formado através das percepções e experiências do sujeito. Já na poética do espaço Bachelard tinha feito alusão à palavra topofilia, uma investigação que procura “...*determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra*

¹⁸ *Ibidem*; p. 36-38; tradução livre

¹⁹ TUAN, Yi-fu; “Topofilia”; p. 14

²⁰ *Ibidem*; “Topofilia”; p. 5

forças adversas, dos espaços amados.”²¹ . Essa expressão de afecto pode existir apenas por causa de factores estéticos, provocando o prazer e a sensação de beleza ou através de factores tácteis como o ar, água ou terra. Mas é na relação sentimental que temos pelo lugar, pelas memórias e reminiscências que nos provocam, que encontramos o significado de ligação. Esta ligação ao lugar pode apresentar-se de muitas formas e é variável em intensidade emocional. Tuan fala-nos da experiência íntima como forma de entender o nosso apego ao lugar e descreve várias situações. Como o geógrafo diz: “*A experiência íntima é difícil de expressar.*”²² e até pode ser momentânea, mas consolida os nossos sentimentos e estimula a procura de novas experiências. A experiência íntima faz com que o espaço seja transformado em lugar e ganhe significado.

A fragilidade humana comprova que quando estamos cansados ou doentes, existe a necessidade de recorrermos a um lugar que nos transmita protecção para recuperarmos. A estabilidade que existe no nosso lar e a afecção que temos por ele cria uma sensação de lugar ideal, ideia criada através de situações anteriores. A ausência de determinadas pessoas nesse lugar pode também retirar o significado do lugar e das coisas, criando por vezes um mal-estar e desconforto. Sendo assim, as relações humanas e a permanência em certo espaço contribuem também para a construção de uma ideia de lugar. Esses encontros humanos são normalmente criados dentro da nossa família, e eles contribuem muitas das vezes para o sentimento que nos liga ao lugar. A familiaridade e afecção que temos pelo lugar por ser a nossa morada e representar o nosso passado definem-se como uma extensão da nossa própria existência, criando uma sensação de protecção em relação a um mundo exterior.

A topofilia é restringida a uma unidade natural, ao bairro, à rua, devido ao facto de uma pessoa se conseguir identificar mais facilmente com uma pequena parte da cidade que conhece e onde se consegue orientar. Os lugares onde as pessoas habitam estendem-se pelas ruas da vizinhança e passam pelo sítio onde trabalham, definindo assim a sua personalidade através dos seus gostos, das suas formas de relacionamento e aptidões. Os estilos de vida e forma de perceber o mundo variam entre as pessoas da mesma cidade, do mesmo bairro ou da mesma rua. Só de uma forma personalizada e

²¹ BACHELARD, Gaston; “A Poética do espaço”; p. 19

²² TUAN, Yi-fu; “Space and Place”; p. 137; tradução livre

exaustiva se poderá perceber o ser humano e atender à sua psicologia.

Ainda segundo Tuan, muitas das vezes a topofilia é sentida através das condições que o lugar e a natureza produzem e nos oferecem. São esses lugares que criam estímulos, provocando o nosso bem-estar. Uma situação vivida por quase todos nós, é criada no momento em que vamos de férias para um local diferente do experienciado no quotidiano. A beleza de um lugar pode surpreender-nos, criando uma ligação a um lugar desconhecido pela sua estética mas que não passou de um prazer visual momentâneo. Podemos ter uma efémera ilusão de afectividade pelo local, mas são razões mais fortes que podem criar um elo duradouro. Os acessos que temos à informação criaram uma grande base de dados na nossa memória de outros ambientes, criando gostos individuais e sonhos. Qualquer pessoa sonha com o lugar ideal. Apesar das coisas que nos unem ao sítio onde vivemos, existe muitas das vezes a ideia de um lugar utópico e antípoda, inspirado em lugares paradisíacos ou no que sonhamos. Desta forma temos comportamentos contraditórios com os quais procuramos buscar um ponto de equilíbrio interior e imaginário. Movemo-nos entre metrópole e campo, da casa para a rua, do relaxamento para a fúria das cidades, procurando fugir muitas vezes ao que é nosso e que nos identifica. Mas como diz Tuan, o lugar pressupõe uma condição de permanência. Não podemos ver o mundo como um processo em constante mutação ou então não seremos capazes de construir um lugar.

3. Construir o lugar

Começamos a aproximar-nos de como o lugar é pensado em arquitectura, do lugar como habitação do homem. A arquitectura reconhece e valoriza as características inerentes ao espaço em que o ser está envolvido, criando um lugar habitável e com identidade onde a relação entre o homem e a natureza é intensificada.

Abriu clareiras de
Heidegger

A discussão sobre a concepção de lugar tem ressonâncias no pensamento de Martin Heidegger. Um tipo de pensamento que parte de uma estreita ligação com a ideia de lugar em detrimento da de espaço. Para Heidegger o problema da situação do homem no mundo é inseparável da questão do habitar. Esse habitar está continuamente ligado ao acto de pensar, onde Heidegger vai recorrentemente procurar a origem etimológica das palavras para encontrar o seu sentido e significado.

No seu ensaio *Arte e espaço*, Heidegger analisa detalhadamente a origem da palavra espaço procurando encontrar o verdadeiro carácter do espaço: “...*como podemos encontrar o verdadeiro carácter do espaço? (...) De que fala ela na própria palavra “espaço”? O espaçamento está implícito. Isto quer dizer: desbravar, libertar do que é selvagem. Espaçar comporta o livre, o aberto, para um estabelecer e um habitar humano. (...) Espaçamento é a libertação de lugares.*”²³. Este espaçamento contém para Heidegger um sentido de *abrir clareiras*, libertando os lugares do que é selvagem e permitindo assim a possibilidade do habitar para o homem. Deste modo, não existe a criação de lugares, mas sim um simples sentido de libertação. Heidegger analisa a dualidade desse espaçamento: “*Como acontece esse espaçamento? Não resulta ele de uma criação de espaço, e esta por sua vez, num duplo modo de receber e organizar? Assim, a criação de espaço possibilita qualquer coisa. (...) ... possibilita o aparecimento presente de coisas às quais a habitação humana se encontra destinada. (...) ...e prepara para as coisas a possibilidade de pertencerem ao seu lugar e, além disso, de pertencerem umas às outras.*”²⁴. Este receber, organizar ou agrupar de Heidegger não pressupõe uma simples organização das coisas no espaço, pressupõe sim uma criação de condições possíveis para o acolhimento do habitar humano. Esta criação de lugares,

²³ HEIDEGGER, Martin; “Art and space” in LEACH, Neil; “Rethinking Architecture”, p. 122; tradução livre

²⁴ *Ibidem*; p. 122-123; tradução livre

numa forma mais ampla, cria regiões: “O lugar abre uma região, na qual agrupa as coisas que lhe pertencem.”²⁵ . Mais uma vez Heidegger vai recorrer ao significado etimológica da palavra, procurando a origem da palavra região que nos diz: “...deixar abrir cada coisa no seu próprio repouso...”. Desta forma, Heidegger diz-nos que os lugares não são apenas o resultante dessa criação de espaço, explicando que “Devemos aprender a reconhecer que as coisas são já de si lugares e não pertencem unicamente ao lugar. Neste caso, vemo-nos constringidos à já antiga tarefa de focar um aspecto para lá da questão: o lugar não se encontra no interior de um espaço dado à partida, do tipo do espaço físico-técnico. Este último é que somente se desdobra a partir do vigorar dos lugares de uma região.”²⁶



9 | Casa de Heidegger em Todtnauberg, Schwarzbald.

Heidegger no seu ensaio *Construir, habitar, pensar*, continua a falar-nos dos lugares e de como regressar a um autêntico habitar, procurando desta forma dar significado à experiência do habitar através de um voltar às raízes, à origem do espaço. O habitar é muito mais do que a ideia que temos de possuir uma construção, tal como nos diz

²⁵ *Ibidem*; p. 123; tradução livre

²⁶ *Ibidem*

Heidegger, “... *nem todas as construções são habitações. Uma ponte e um hangar; um estádio e uma central energética, uma estação e uma auto-estrada; o muro de contenção de uma barragem e um mercado são construções e não habitações. (...) Estas construções abrigam o homem. Ele mora nelas, e no entanto não habita nelas, se habitar significa simplesmente ter residência.*”²⁷ . Desta forma Heidegger adverte-nos que o acto de habitar não se limita simplesmente a possuir uma construção, o habitar é a forma como o homem se relaciona com o mundo. Esse *Sein-in-der-Welt* que experiencia o mundo não apenas através da sua forma física, mas sim através de uma forma quase transcendental. Heidegger vai mais uma vez procurar a etimologia das palavras: “*Construir (bauen) significa originariamente, habitar. Ali onde a palavra construir fala de um modo originário, as palavras ainda dizem onde chega a essência do habitar. (...) O modo como tu és, eu sou, o modo segundo a qual os homens são sobre a terra é o bauen, o habitar. Ser homem significa: estar na terra como mortal, significa: habitar. A antiga palavra bauen significa o que o homem é no modo como habita; a palavra bauen significa ao mesmo tempo proteger e cultivar...*”²⁸ . Para um melhor entendimento desse retorno às origens e ao habitar autêntico, Heidegger, propõe que prestemos atenção ao significado do termo construir [*bauen*]:

“*Mas se escutarmos o que a linguagem diz na palavra construir, percebemos três coisas:*

1. *Construir é propriamente habitar.*
2. *O habitar é a forma como os mortais são e estão sobre a terra.*
3. *O construir como habitar tem dois significados: significa cultivo, como crescimento, mas também construir no sentido de edificar construções.*”²⁹

Heidegger fala-nos desse cuidar, que devia ser o carácter fundamental do ser que habita: “*A característica fundamental deste habitar é este cuidar. Esta característica atravessa o habitar em toda a sua extensão. Esta mostra-se assim que pensamos que é no habitar que o homem descansa, e descansa no sentido de um residir dos mortais na terra.*”³⁰ . E relembra-

²⁷ *Idem*; “Construir, habitar, pensar”; tradução livre

²⁸ *Ibidem*; tradução livre

²⁹ *Ibidem*; tradução livre

³⁰ *Ibidem*; tradução livre

nos que a realidade do quotidiano se baseia em coisas concretas e simples, que devem ser entendidas não apenas separadamente, mas através da relação entre elas. É sobre a Quaternidade que nos fala Heidegger, a terra, o céu, os divinos e os mortais:

“A terra serve e sustem; floresce e dá frutos, é extensa em rochas e águas, abrindo-se em forma de plantas e animais. (...)”

O céu é o caminho abobadado do sol, o movimento da lua em suas diferentes fases, o brilho das estrelas, as estações do ano e a passagem de uma para a outra, a luz e o crepúsculo do dia, a escuridão e a claridade da noite, o afável e o hostil do clima, a passagem das nuvens e o azul profundo do éter. (...)”

Os divinos são os mensageiros da divindade que nos acenam. Do domínio sagrado dos divinos, Deus apresenta-se em todo o seu esplendor ou retrai-se em sua dissimulação. (...)”

Os mortais são os homens. Chamam-se mortais porque podem morrer. Morrer significa ser capaz da morte como morte.”³¹

Para ajudar na compreensão do habitar, Heidegger usa o exemplo da ponte de Heidelberg, caracterizada, não pela sua forma física mas sim, pela capacidade de se definir como um lugar que faz uma ligação entre duas margens de valores materiais e espirituais. Terra, céu, divinos e mortais que se ligam através da ponte, constituem essa unidade originária do habitar. Segundo Heidegger: *“A esta unidade de eles chamamos Quaternidade. Os mortais estão na Quaternidade enquanto habitam. Mas a característica fundamental do habitar é esse cuidar. Os mortais habitam no modo como cuidam da Quaternidade em sua essência.”³²* . A unidade destes quatro elementos supõe a integridade de cada um deles de modo a que sejam pensados em conjunto, assim e através desse cuidar o homem é responsável pelo lugar que habita: *“Os mortais habitam na medida em que salvam a terra (...) a salvação não tira algo fora de um perigo; salvar significa propriamente: bloquear a entrada de alguma coisa na sua própria essência. Salvar a terra é mais que explorá-la ou esgotá-la.”*

³¹ *Ibidem*; tradução livre

³² *Ibidem*; tradução livre

*Salvar a terra não significa apropriação, nem submissão (...) ”*³³ . O lugar é a construção do habitar através da ligação entre terra e céu, divinos e mortais, através da construção do ser no sentido em como está no mundo.

Para uma abordagem ao estado de crise a que a arquitectura chegou, Heidegger fala-nos da forma de habitar do homem contemporâneo: *“A autêntica necessidade do habitar reside no facto de que os mortais têm primeiro que voltar a encontrar a essência do habitar, têm primeiro que aprender a habitar.”*³⁴ . Esta crise do habitar é uma consequência da crise do ser humano, a falta de relação que temos com as coisas, a forma acidental como vivemos o mundo. É pois na habitação que se cria essa relação com as coisas, o *fazer-se no mundo*, onde criamos a nossa identidade e damos sentido à nossa existência através da unidade da Quaternidade. A forma como nós devemos habitar a terra e a forma como devemos construir o nosso habitar cria-se através da nossa relação com os quatro elementos e através de um modo poético de estar na terra.

Genius Loci
Norberg-Schulz de

Influenciado pela forma existencial do habitar Heideggeriano, o arquitecto Christian Norberg-Schulz tenta também abordar o conceito de lugar através de uma interpretação existencial do espaço em vez do abstraccionismo moderno, em vez do conceito de funcionalismo publicitado com o *“Form follows function”*. Norberg-Schulz, referindo-se às primeiras décadas do século XX, repara que *“...tornou-se cada vez mais claro que esta aproximação usual à arquitectura, conduz a um ambiente esquemático e descaracterizado, com possibilidades insuficientes para o habitar humano. O problema do significado na arquitectura tornou-se, conseqüentemente, actual.”* . E é através do pensamento de Heidegger que Norberg-Schulz diz-nos que conseguiremos restaurar a dimensão artística e o significado humano da arquitectura: *“Através dos conceitos de mundo, da coisa e do trabalho, ele conduziu-nos para fora do obstáculo da abstracção científica, e de volta ao que é concreto, isto é, às coisas mesmas.”*³⁵ .

³³ *Ibidem*; tradução livre

³⁴ *Ibidem*; tradução livre

³⁵ NORBERG-SCHULZ, Christian; “Heidegger’s thinking on architecture” in NESBITT, Kate; “Theorizing a new agenda for architecture”, p. 438; tradução livre

É através do *genius loci*, esse espírito que desde os Romanos dá vida aos lugares e determina o seu carácter, que Norberg-Schulz vai procurar reflectir sobre o conceito de lugar usando as mesmas ideias de habitar do texto “*Construir, habitar, pensar*” de Heidegger:

*“O homem habita quando se consegue orientar num ambiente e se identifica com ele, ou mais simplesmente, quando cria o significado de um ambiente. Habitar significa mais que um refúgio: isso implica que os espaços são lugares no verdadeiro sentido da palavra. Um lugar é um espaço dotado de um carácter distinto. Desde então o *genius loci*, o espírito do lugar, foi considerado como a realidade que o homem enfrenta no dia-a-dia. Fazer arquitectura significa chegar ao *genius loci*, o papel do arquitecto é criar lugares para ajudar o homem a viver.”*³⁶

Para Norberg-Schulz, um lugar é mais que uma localização abstracta, é o conjunto de todas as coisas concretas com todas as suas características. É esse carácter que define a essência do lugar. O lugar é assim um fenómeno qualitativo, que tem que ser percebido como um todo.

Norberg-Schulz estrutura o lugar em termos naturais e artificiais, entre campo e assentamento, analisado através das categorias de espaço e carácter, terra e céu. A relação dos espaços artificiais com os naturais faz-se de três formas, através da forma como o homem visualiza, completa e simboliza a natureza. Estes é o método para um habitar, é o método da ponte de Heidelberg de Heidegger. Esse espaço e carácter são consideradas por Norberg-Schulz como orientação e identificação e desta forma procura o significado da palavra habitar:

“Temos usado a palavra “habitar” para definir a complexidade das relações humanas no espaço. Para entender melhor o que esta palavra significa é útil retornar à distinção entre “espaço” e “carácter”. Quando o homem habita, é simultaneamente colocado no espaço e exposto a um determinado ambiente. As duas funções psicológicas implícitas no habitar podem ser chamadas de “orientação” e “identificação”. Para adquirir

³⁶ NORBERG-SCHULZ, Christian; “Genius Loci”; p. 6; tradução livre

*no habitar um ponto de apoio, o homem deve ser capaz de orientar-se, deve saber onde está, mas deve ser também capaz de se identificar com o ambiente, o que significa conhecer um certo lugar.”*³⁷

Na sociedade moderna foi dada uma maior atenção à orientação em detrimento da identificação, como tal devemos procurar o verdadeiro sentido do habitar. Tal como Norberg-Schulz escreve: “...*habitar no verdadeiro sentido psicológico, é substituir a alienação*”³⁸. Para podermos alcançar o sentido de habitar, é necessário que cheguemos a um entendimento dos conceitos de orientação e identificação. A identidade é definida pela localização, pela configuração e característica de cada lugar. Foi cada vez mais necessário para o homem moderno sentir-se identificado, sentir que pertence a um lugar concreto na medida em que o habita.

*“Identificação e orientação são formas de estar no mundo. (...) É uma característica do homem moderno por terem tido por muito tempo uma condição de nómadas; queriam ser livres e conquistar o mundo. Hoje começamos a perceber que a verdadeira liberdade pressupõe a pertença, e que “habitar” significa pertencer a um lugar concreto.”*³⁹

Para Norberg-Schulz o homem concretiza esse habitar de uma forma poética, habitar no verdadeiro sentido da palavra *bauen* explicada por Heidegger. Segundo Heidegger, citado por Norberg-Schulz, “*A poesia não voa alto e não sobrevoa as suas terras com a finalidade de a dominar. A poesia é uma forma de levar o homem à terra, para lhe pertencer, e assim induzi-lo a habitar.*”⁴⁰.

O *genius loci* de Norberg-Schulz é definido por ele através destas três características: significado, identidade e história. O significado de um objecto consiste na relação que tem com outro objecto. O significado depende da identificação que fazemos, que por sua vez implica uma sensação de pertença que é condição para o habitar. A identidade de um lugar é entendida pela localização, configuração espacial

³⁷ *Ibidem*; p. 19; tradução livre

³⁸ *Ibidem*; p. 21; tradução livre

³⁹ *Ibidem*; p. 22; tradução livre

⁴⁰ *Ibidem*; p. 23; tradução livre

e característica da articulação. A história está ligada ao problema de constância e modificação da identidade do lugar devido às mudanças inerentes ao tempo moderno, a factores práticos, sociais e culturais. Mas parece necessário manter essa *stabilitas loci*, termo usado por Norberg-Schulz para designar a estabilidade do lugar necessária à vida do ser humano. Uma identidade individual e social constrói-se de forma lenta e não pode estar sujeita a um ambiente em contínua transformação.

A relação que o ser mantém com o que o envolve é o que determina a construção de lugares ou espaços. Logo, a percepção e experiência por parte do ser humano são fundamentais para perceber o corpo e o mundo em que vivemos. Para um contacto directo com o vivido e para uma percepção directa da essência das coisas, Merleau-Ponty recorre à experiência fenomenológica. Já Bachelard procura as imagens poéticas de um lugar feliz através da activação da memória e do sonho, num encontro com os lugares íntimos do tempo de infância. Perce procura também no detalhe minucioso da casa, os valores do habitar. Para Perce não existe esse espaço poético de Bachelard, existe sim esse lugar quotidiano do qual nos apropriamos e com o qual tentamos estabelecer uma relação de identidade que muitas das vezes se torna difícil. Por fim Tuan dá-nos a sua noção de topofilia, essa ligação afectiva que liga o ser ao lugar que o envolve. É o que Bachelard e Perce pretendem, tanto através da memória como através do contacto directo com o vivido, o significado do verdadeiro valor do habitar através de uma procura da sua ligação com o lugar.

A construção do lugar começa assim a concretizar-se. Heidegger recorre à etimologia das palavras para encontrar o significado de lugar e do verdadeiro habitar. Para explicar a construção do lugar, Heidegger fala primeiramente do conceito de *abrir clareiras*, uma libertação do lugar do que é selvagem para permitir o habitar do homem. Esse habitar é a forma como o homem se relaciona com o mundo. Para Heidegger não podemos viver o mundo de forma accidental, devemos construir uma relação com as coisas simples. O lugar é caracterizado pela ponte de Heidelberg, que faz a ligação entre os valores materiais e espirituais, entre a Quaternidade de que Heidegger nos fala: terra, céu, divinos e mortais. Seguidor das ideias de Heidegger, Norberg-Schulz procura também o verdadeiro sentido do habitar e que para tal, o homem deve ser capaz de orientar-se no mundo, de situar-se, mas também deve ser capaz de criar uma ligação com o lugar através de uma identificação com o ambiente e como tal deve conhecer o que o rodeia.

IV. Consequências no método



IV. Consequências no método

A concepção arquitectónica sofreu várias sensibilidades ao longo da história. Por um lado o racionalismo que procura a exactidão, a eficácia da métrica, da necessidade humana e o funcionalismo para uma forma resultante do programa, materiais e contexto, por outro uma espécie de humanismo que procura o resultado aplicável na arquitectura da experiência do ser humano. Um humanismo que procura na cidade, nos edifícios, nas casas, uma ordem orgânica e espontânea dos lugares através da experiência do ser. Houve assim duas tendências: um racionalismo que submete a razão acima de todas as coisas negando a tradição a favor da evolução da ciência e de novas ideias, e um empirismo em que dá-se valor ao conhecimento acumulado pela experiência. Ambas as correntes procuram fundamentos exteriores aos seus próprios conceitos, procuram a razão e tentam responder distintamente às necessidades da sociedade.

Mas tal como na filosofia, não podemos dizer que existiu na arquitectura períodos determinadamente racionais ou empiristas. A arquitectura foi seguindo o espírito da época e das revoluções sociais, culturais e industriais e isso influenciou o seu método de projectar e construir. De tal forma que houve sempre posições mais radicais que tendiam para um racionalismo que era conseqüentemente contestado por uma forma de pensar mais humanista. Mas este tipo de arquitectura empirista que desejava um sentido mais humano, não abandonava uma forma funcionalista de projectar. De tal forma, seria possível traçar sempre um paralelo histórico entre uma posição racionalista e outra empirista.

1. Método de projecto baseado em princípios cartesianos

Durand e o
procedimento
catalogado

Jean-Nicolas-Louis Durand publica em 1800 o *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes* em que cria um *museu imaginário* através de um estudo histórico sobre a arquitectura construída. Este será o caminho da sistematização para em 1802-1805 publicar *Précis des leçons d'architecture* onde existe a ideia fundamental da estandardização e esquematização do objecto arquitectónico.

A lógica racionalista de Durand é baseada no *Discurso do método* de Descartes onde propunha nunca aceitar nenhuma verdade desconhecida, fragmentar o problema, ordenar o raciocínio do simples para o composto e efectuar relações metódicas e revisões do processo lógico. Através de um estudo e da análise de edifícios do passado, Durand podia criar uma síntese e estabelecer as suas características comuns. Desta forma Durand procurava criar um método geral de projectar e construir.

“Para ter sucesso em qualquer coisa, devemos ter objectivos reais e racionais. (...)

Não é suficiente ter um objectivo real em vista: devemos ter os meios para o atingir. Como tal, a nossa primeira preocupação deve ser com o objectivo de encontrar a composição e execução dos edifícios, (...), e os meios a serem empregues. (...) nós devemos, de forma natural, deduzir os princípios gerais da arquitectura; e uma vez conhecidos, resta apenas serem aplicados, (1) para os objectos que a arquitectura usa, isto é, para os elementos dos edifícios; (2) para a combinação desses elementos, em outras palavras, para a composição em geral; e (3) para a reunião dessas combinações na composição de determinado edifício.”¹

Deste modo, Durand expõe o objecto do seu estudo, uma metodologia que iria servir como base de projecto dos alunos da *École Polytechnique* de Paris.

O princípio de economia adquirido através da simetria, regularidade e simplicidade, reflectia em Durand, um método de trabalho baseado na eficiência do projecto, na planificação técnica clara e nos meios de execução. Esta eficácia era conseguida através de um método sistemático de projectar, tendo como base a trama

¹ DURAND, Jean-Nicolas-Louis; “Précis of the lectures on architecture”; p. 78; tradução livre

quadriculada onde assentariam as paredes e outras partes estruturais criando uma composição ordenada. A trama quadriculada usada por Durand derivava dessa procura pela eficiência e economia. Essa forma de gerar espaço através de um mecanismo de composição sobre quadriculas, influenciou e serviu como instrumento de projecto a muitos arquitectos do século XIX e XX, tais como Le Corbusier.

“Assim, aptidão e economia são os meios que a arquitectura deve empregar naturalmente, e são as fontes das quais devem derivar os seus princípios: os únicos princípios que nos devem guiar no estudo e exercício da arquitectura. (...)

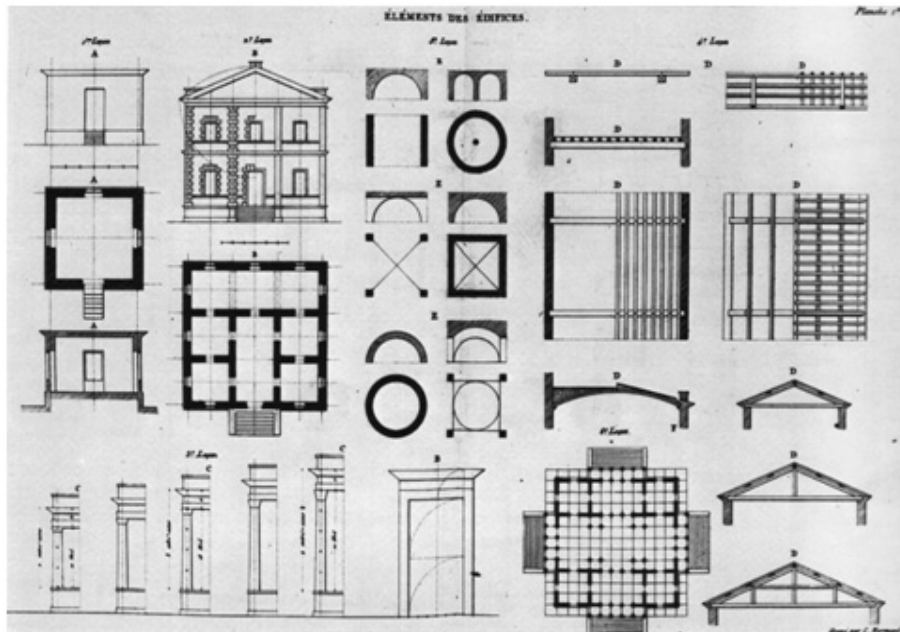
Economia compreende simetria, regularidade e simplicidade. (...)

As mais simétricas, mais regulares e simples formas, tal como o círculo, o quadrado, e o ligeiramente alongado paralelogramo, são as formas que mais convêm à economia, porque fecham uma determinada área com um pequeno perímetro ao contrário de outras formas, e estas formas são consequentemente para serem preferíveis.”²

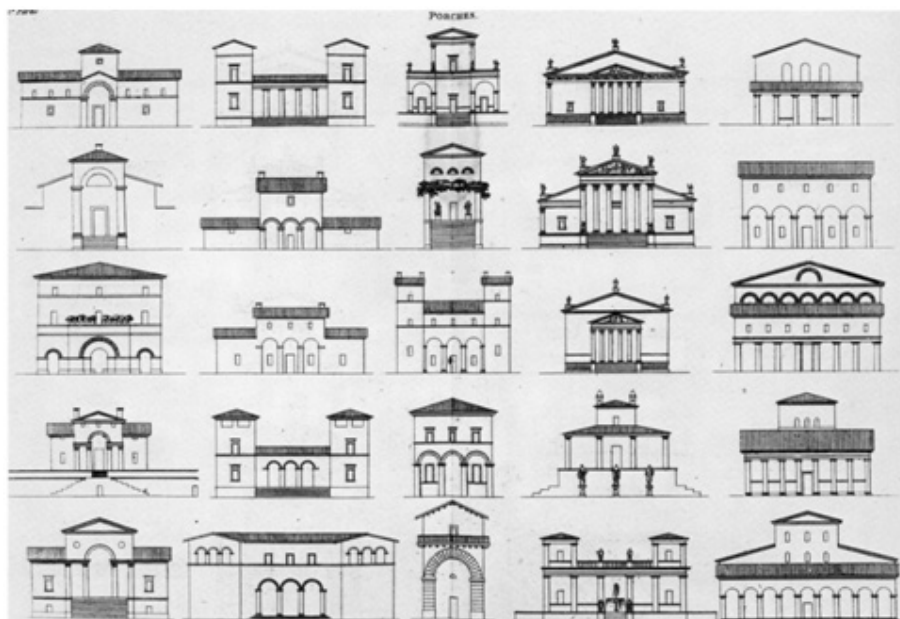
Como diz Szambien, o vocabulário com que Durand trabalha revela uma tendência abstracta.³ O seu trabalho trata de elementos, de partes, de formações, de combinações, formas horizontais, formas verticais, junções, montagens, mecanismos de composição, de caminhos a seguir, de fórmulas gráficas, etc. Durand desenhou e catalogou um grande número de elementos que constituem os edifícios tais como as arcadas, portas, janelas, pavimentos, muros, abóbadas, colunas. Desenhou várias hipóteses de entradas, vestíbulos, escadas, quartos, pátios, escadas exteriores, fontes de água e varandas exteriores. Analisou diferentes edifícios públicos e privados desde templos, palácios, tribunais, livrarias, museus até moradias, apartamentos, casas de campo. Este enorme catálogo iria servir de base para a concepção de qualquer edifício.

² *Ibidem*; p. 84-88; tradução livre

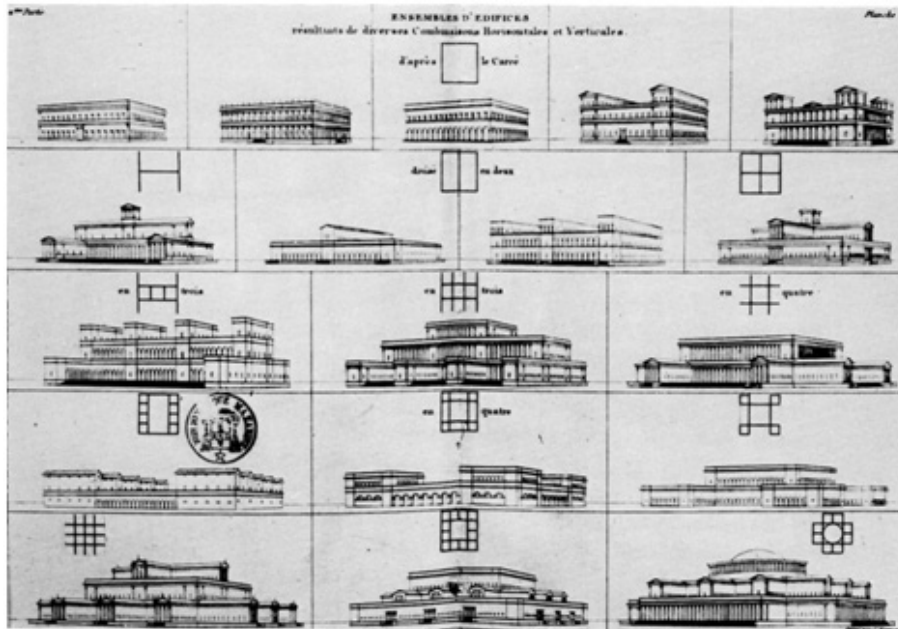
³ SZAMBIEN; Werner; “J-N-L Durand”; p. 87



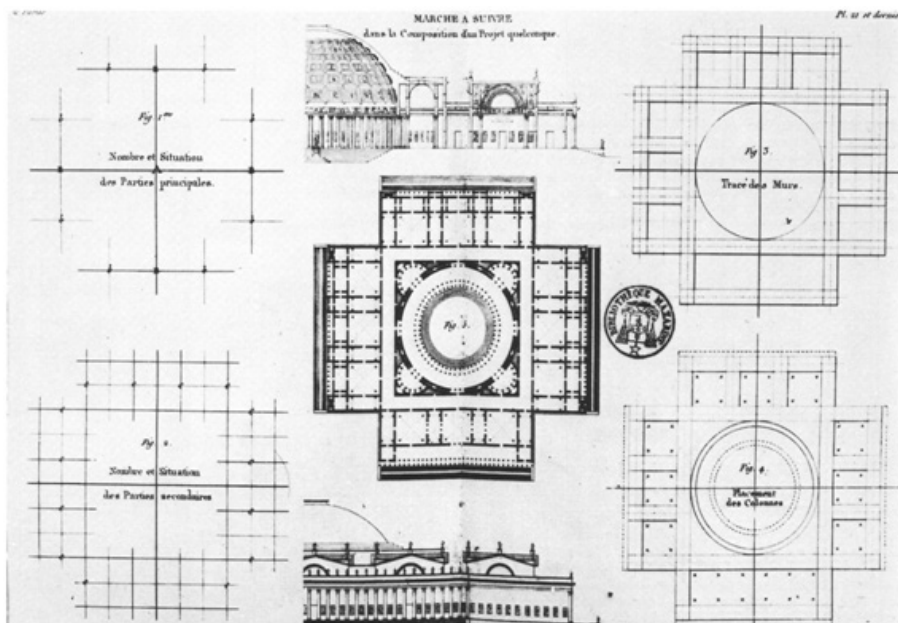
10 | Combinação geral de elementos dos edifícios.



11 | Desenho de fachadas.



12. Conjuntos de edifícios resultantes das diversas combinações horizontais e verticais segundo o quadrado dividido em dois, em três e em quatro.



13 | Caminho a seguir para a composição de um projecto qualquer: 1 - número e situação das partes principais; 2 - número e situação das partes secundárias; 3 - traçado das paredes; 4 - lugar das colunas; 5 - desenhar o projecto.

Com este catálogo, e influenciado por um método cartesiano, Durand demonstra o procedimento que deverá ser seguido para a composição de qualquer projecto.

“Combinar os diferentes elementos e, em seguida, passar às diferentes partes do edifício, e destas partes para o todo: essa é a sequência natural que deve ser observada para aprender a compor. Em contrapartida, quando vier a compor por si mesmo, deve começar com o todo, passar para as partes, e acabar com os detalhes.”⁴

Este procedimento continuava através da consideração de quais divisões do edifício seriam principais ou secundários e de quais divisões ficariam adjacentes, assim era possível estabelecer a sua posição e tamanho em consequência da análise. Seguidamente seria escolhido o tipo de tecto ou de arcada e se era necessário o uso de colunas. Cada espaço seria criado segundo a sua dimensão e posteriormente seria encontrado um módulo igual para todos os compartimentos. Finalmente poderiam ser adicionadas pinturas e esculturas ornamentais que encaixassem no projecto e que também já se encontravam catalogadas.

“É fácil de ver com que facilidade e com que sucesso qualquer edifício pode ser composto, se o arquitecto, (...), seguir apenas o caminho indicado pela razão, ambos no estudo da arte e na composição de edifícios — para ambos são, nem mais nem menos, que uma ininterrupta sucessão de observações e razões.”⁵

Seguindo a orientação de Durand, a composição de um edifício tornava-se de extrema facilidade. Consequentemente, esta standardização ajudaria a construção de todo o tipo de edifícios de forma económica e racional.

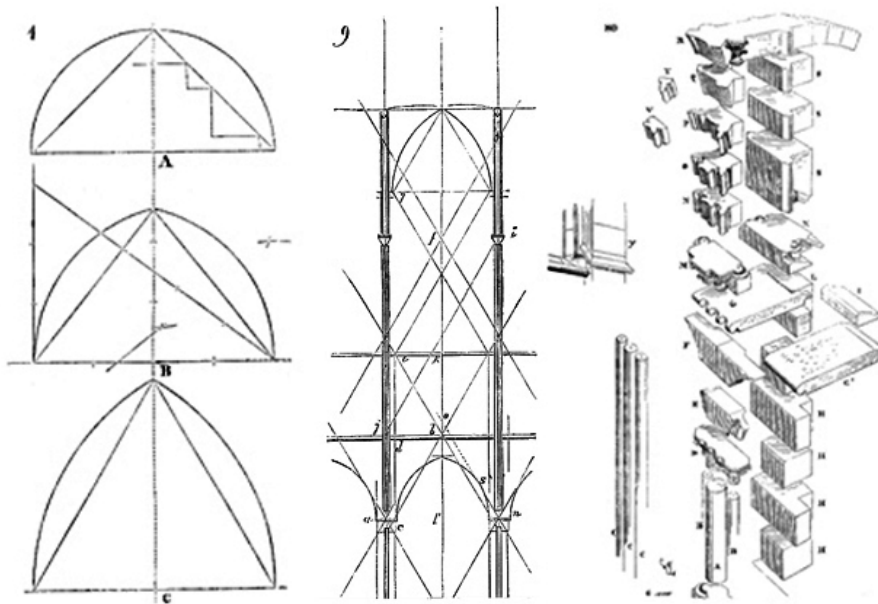
Viollet-le-Duc e o método de Descartes

Eugène Viollet-le-Duc publica durante 1854-68, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* onde cria uma forma de sistematizar e analisar os elementos e técnicas construtivas do Gótico. Uma forma de sistematização já usada por Durand.

⁴ *Ibidem*; p. 180; tradução livre

⁵ *Ibidem*; p. 181; tradução livre

Mas tal como diz John Summerson, a época em análise poderia ser qualquer outra e citando Viollet-le-Duc: “O arquitecto moderno, (...), deve analisar as grandes obras do passado, reduzi-las a um processo de argumentação, e em seguida aplicar o argumento para os seus próprios problemas.”⁶ . Ora é isto mesmo que interessa, independentemente de qualquer época que esteja a ser tratada, a análise dos elementos e técnicas construtivas do passado servirão para resolver problemas na arquitectura actual. Como diz ainda Summerson, o pensamento que corre em toda a obra de Viollet-le-Duc é o de que a arquitectura tem a haver essencialmente com a capacidade da razão e assim o modo de aprendizagem do arquitecto deveria consistir em duas fases: “Primeiro, devemos aprender a analisar as grandes obras do passado; depois devemos aprender a fazer a nossa própria síntese, respondendo às condições e usando os materiais ditados pela sua idade.”⁷ .



14 | Esquema de estrutura de edifício.

15 | Espaço entre duas vigas.

16 | Sistema constituído por módulos usado na construção das bases dos arcos.

⁶⁵ Cit. por SUMMERSON, John; “Viollet-le-Duc and the rational point of view” in “Heavenly mansions”; p. 8; tradução livre

⁷ SUMMERSON, John; “Viollet-le-Duc and the rational point of view” in “Heavenly mansions”; p. 8; tradução livre

Esse modo de pensar define que a arquitectura é a simples aplicação na construção de formas arquitectónicas e métodos construtivos já previamente analisados e dispostos em métodos e catálogos. Tal como diz Viollet-le-Duc:

“A construção é uma ciência; é também uma arte, ou seja, traz o conhecimento do fabricante, a experiência e um sentimento natural. (...) Construir, para o arquitecto, é empregar os materiais conforme as suas qualidades e natureza própria, com a ideia de satisfazer uma necessidade através dos modos mais simples e mais sólidos; de dar à coisa construída a aparência da duração, das proporções convenientes e sujeitas a certas regras impostas pelos sentidos do raciocínio e instinto humano.”⁸

Viollet-le-Duc escreve, em 1858-72, *Entretiens sur l’architecture*, onde deu início a um método racional de projecto baseado em Descartes e no seu *Discurso do método*. Esta forma de pensar retomou as ideias e o sistema de Durand. Viollet-le-Duc afirmava que faltava um método racional de projectar o objecto arquitectónico, para tal indica que se deve seguir as condições necessárias e impostas pelo programa e usar os materiais de construção de acordo com a as suas qualidades e propriedades.

“Na arquitectura, existe, se assim posso dizer, duas formas necessárias para ser verdadeiro. Deve ser-se verdadeiro de acordo com o programa, verdadeiro com os métodos de construção. Ser verdadeiro com o programa, é cumprir exactamente, escrupulosamente, as condições impostas por uma necessidade. Ser verdadeiro com os métodos de construção, é empregar os materiais de acordo com as suas qualidades e propriedades. E o que é considerado como questões puramente de arte, ou seja: a simetria, a forma aparente, são condições secundárias na presença destes princípios dominantes.”⁹

Para Viollet-le-Duc a verdade do programa obrigava a seguir de forma escrupulosa as condições impostas por uma necessidade; a verdade dos métodos de construção consistia em empregar os materiais de acordo com as suas qualidades e

⁸ VIOLLET-LE-DUC; Eugène-Emmanuel; “Dictionnaire raisonné de l’architecture française”; tradução livre

⁹ VIOLLET-LE-DUC; Eugène-Emmanuel; “Entretiens sur l’architecture”; p. 451; tradução livre

as suas propriedades. Influenciado pela filosofia de Descartes, Viollet-le-duc chega à seguinte conclusão:

“É essencial aplicar o conhecimento das artes do passado a uma metodologia rigorosa, e não vejo o que podemos melhor fazer do que aplicar aqui os quatro preceitos de Descartes, que foram considerados como suficientes. (...) Sigamos este preceitos para o estudo e prática da arte, e encontraremos a arquitectura que convém aos nossos tempos...”

10

Viollet-le-Duc parte então das quatro premissas de Descartes adaptando-as ao processo de projecto arquitectónico. Da primeira premissa de Descartes, onde propunha nunca aceitar nenhuma verdade desconhecida, Viollet-le-Duc faz a sua transposição para a arquitectura dizendo que devemos duvidar de todas as coisas de que não tenhamos certeza absoluta, distinguindo assim o verdadeiro do falso.

“Considere os preceitos dados por Descartes: “nunca reconhecer nada como verdadeiro que não foi evidentemente reconhecido como tal.” Se esse preceito é aplicável à filosofia, é também aplicável a uma arte como a arquitectura que descansa sobre leis materiais ou meramente matemáticas. É verdade que uma grande sala, muito comprida, larga e alta, deve ser iluminada por grandes janelas que sejam maiores que o que seria necessário para iluminar um pequeno quarto; o contrário é falso.”¹¹

Da segunda premissa de Descartes, em que indicava fragmentar o problema para melhor o resolver, Viollet-le-Duc propõe uma análise, uma divisão do projecto arquitectónico em quantas partes forem necessárias.

“...passar ao segundo: “...para dividir, disse Descartes, cada uma das dificuldades que examinaria em tantas parcelas que poderia e seria necessário para as melhor resolver.” Permanecemos ainda sobre o terreno do estudo especulativo; é a análise levada até ao

¹⁰ *Ibidem*; p. 452-453; tradução livre

¹¹ *Ibidem*; p. 461; tradução livre

limite. (...) ...devemos passar pela aparência para chegar sucessivamente à concepção e ao conhecimento do programa e dos meios; fazer, por assim dizer, a anatomia do edifício e ver os resultados mais ou menos perfeitos que existem entre esta aparência que nos toca em primeiro lugar e os meios escondidos, as razões que determinaram a forma. (...) Para chegar à síntese, é necessário passar pela análise”¹²

Da terceira premissa de Descartes, em que propunha ordenar o raciocínio do simples para o composto, Viollet-le-Duc sugere para o processo projectual a construção de um raciocínio crescente e dedutivo. Para o estudo e análise dos edifícios, Viollet-le-Duc partia do complexo para o simples. Assim, para a composição de um qualquer edifício, seria apenas uma inversão de sentido, começando primeiro pelas coisas mais simples para em seguida chegar às consequências.

“O terceiro preceito introduz-nos na aplicação, trata-se de “conduzir por ordem os pensamentos, começando pelos objectos mais simples e mais fáceis de conhecer, para chegar gradualmente até ao conhecimento dos mais complexos, supondo mesmo a ordem dos que não se precedem naturalmente uns aos outros.” Com efeito, se pela análise chegarmos do composto ao simples, da aparência aos meios e motivos que produziram esta aparência, ficará mais fácil, quando quisermos compor, de proceder por ordem e fazer passar adiante as razões primeiras para chegar depois às consequências.”¹³

Por último, Descartes apontava a necessidade de fazer relações metódicas e revisões do processo lógico. Esta premissa de um método racional seria também adoptada por Viollet-le-Duc para o processo arquitectónico.

“Finalmente, diz Descartes, “de fazer por toda a parte contagens tão inteiras e revisões gerais, que me asseguraria de nada omitir.” (...) é da observação do programa, das necessidades a satisfazer, dos meios fornecidos, que é bom fazer estas “revisões gerais”. Não basta saber dispor de forma conveniente os serviços de uma habitação,

¹² *Ibidem*; p. 463; tradução livre

¹³ *Ibidem*; p. 465; tradução livre

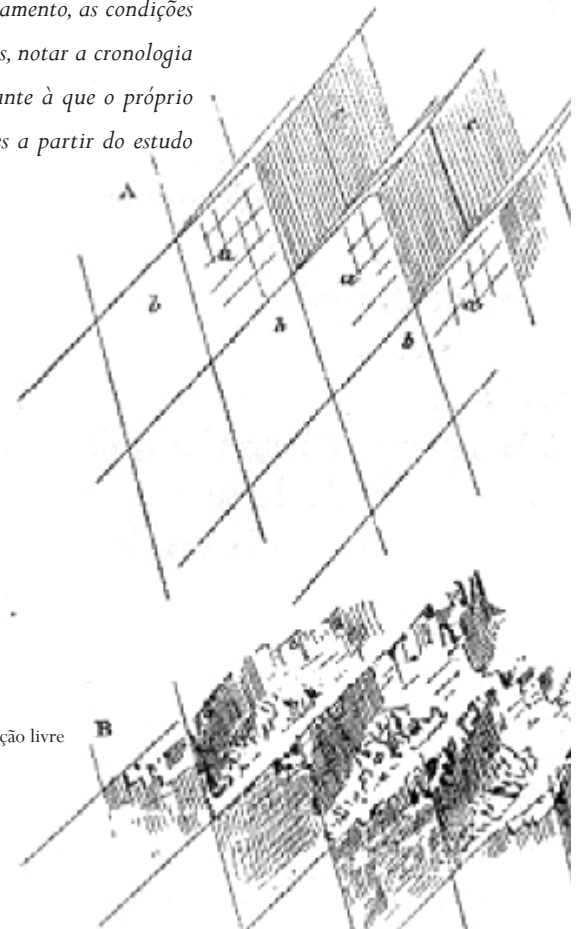
(...); é necessária uma relação entre as várias partes, (...); é necessário que os materiais sejam levados a efeito judiciosamente, de acordo com as suas propriedades; (...) que estes materiais indiquem a função pela forma que lhes é dada...”¹⁴

A forma metódica que Viollet-le-Duc pretende inserir no processo de criação arquitectónica, a montagem que cria através de elementos arquitectónicos, a geometria com que analisa o espaço e outras formas racionais de perceber o mundo, criam no seu estudo *Le massif du mont blanc* o seu expoente máximo através da análise das formas minerais.

“De facto, o nosso globo é apenas um grande edifício cujas todas as partes têm uma razão de ser; a sua superfície afecta formas encomendadas por leis imperiosas e seguidas de acordo com uma ordem lógica.

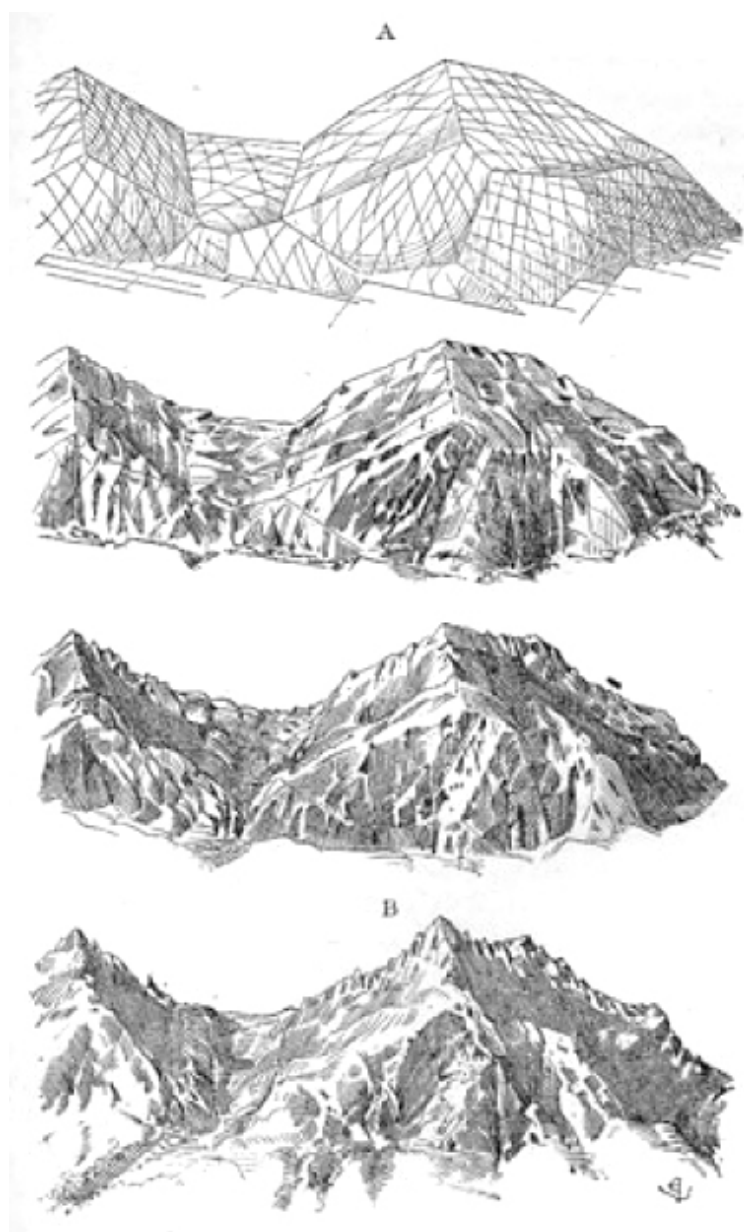
*Analisar curiosamente um grupo de montanhas, o seu modo de formação e as causas da sua ruína; reconhecer a ordem que presidiu ao seu levantamento, as condições da sua resistência e da sua duração no meio dos agentes atmosféricos, notar a cronologia da sua história, é, em maior escala, uma análise metódica semelhante à que o próprio arquitecto praticante e arqueólogo que estabeleceu as suas deduções a partir do estudo dos monumentos.”*¹⁵

17] Moreias [aglomerado de pedras arrastadas e moldadas pelo glaciár] e contributos deixados pelos glaciares. Observações relativas ao percurso dos glaciares. Decomposição em paralelogramos.



¹⁴ *Ibidem*; tradução livre

¹⁵ VIOLLET-LE-DUC; Eugène-Emmanuel; “Le Massif du Mont Blanc”; p. XV-XVI; tradução livre



18 | Os glaciares e sua acção sobre as rochas. Modificações aplicadas a um cume.

Viollet-le-Duc sintetizou um esforço do recurso ao método iniciado por Durand. Para os dois arquitectos, o projecto de arquitectura seria apenas uma síntese das técnicas construtivas e do programa arquitectónico. Fica assim criada uma base do pensamento arquitectónico racional. Uma arquitectura baseada na certeza da existência de estruturas do pensamento e da realidade. Procura uma nova forma de vida, a negação da existência individual, o desejo de uma estética mecanicista, de um racionalismo geométrico, do abstracto. Esta forma de pensar o espaço e a forma continua a ser uma consequência do pensamento metodológico e racionalista. Um racionalismo que parte do método de Descartes, da montagem, da tecnologia e da mecanização no campo humano, transcendendo os limites da máquina.

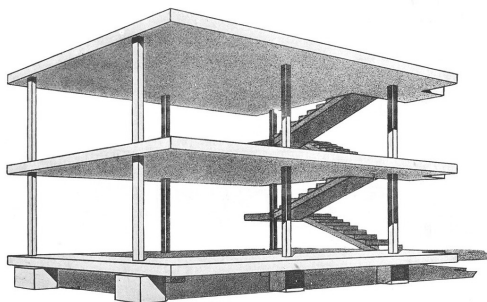
É o desejo de um funcionalismo levado ao extremo que recria na arquitectura esta inseparabilidade entre homem e máquina. É a arquitectura do cuidado com a medida e o módulo, do pormenor técnico, das formas elementares que criam volumes facilmente perceptíveis. Um funcionalismo levado ao limite através da standardização de medidas humanas e de relacionamento com objectos.

Le Corbusier foi um dos arquitectos ícone do racionalismo do movimento moderno, como tal, nada melhor que nos aproximarmos da obra dele para termos uma noção de como tendia a arquitectura e o habitar do início do século XX.

Le Corbusier

No início da sua actividade e durante o período de reconstrução seguido à Primeira Guerra Mundial, Le Corbusier concentrou-se na racionalização da produção de edifícios com vista à habitação *low-cost*. Partindo de conceitos cartesianos, Le Corbusier cria o sistema *Dom-ino* em 1914, que se caracteriza pelo seu simples método construtivo através de lajes e pilares pré-fabricados, em aço e betão armado, que deixam a planta livre e criam uma fachada autónoma da estrutura. Esta arquitectura racional procurava uma síntese de liberdade e organização, baseada no desejo de uma sociedade evoluída e ordenada, numa época em que progresso industrial se encontrava em ascensão. É a procura da precisão e beleza do mecanismo.

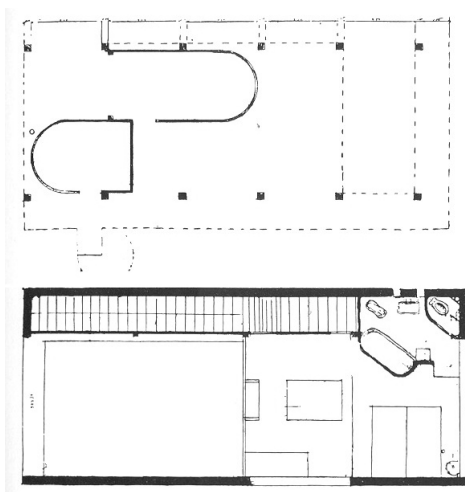
19| Estrutura estandardizada *Dom-ino* para execução em grande série.



Le Corbusier: *Maison Citrohan*

O sistema *Dom-ino* evoluiu para a *Maison Citrohan* de 1920, uma casa que devia ser tão estandardizada como sendo uma alusão à produção em massa dos automóveis da *Citroën*. É uma alusão à casa máquina, a uma caixa que podia ser usada como casa. Posteriormente o conceito da *Maison Citrohan* foi usado para formar blocos de residências, os *Immeubles-villas*.

A *Maison Citrohan* era, citando Le Corbusier, “...uma casa assim como um carro, concebido e organizado como um autocarro ou uma cabina de um navio.”¹⁶ . Desta forma procurava uma nova solução para o habitar através das transformações industriais que existiam na época. Tentava criar uma atitude contra a casa antiga que usava mal o espaço, de tal forma seria necessário rever a casa como uma *máquina de morar* ou uma ferramenta.

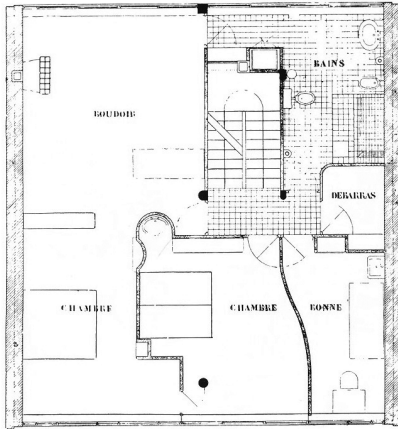


20| *Maison Citrohan*, planta livre suportada apenas por pilotis.

¹⁶ LE CORBUSIER; “Vers une Architecture”; p. 200; tradução livre

Outro exemplo da arquitectura racionalista de Le Corbusier é a *Maison Cook* de 1926, que sintetizava o pensamento de Le Corbusier e da sensibilidade purista com uma enorme delicadeza e economia.

Le Corbusier: *Maison Cook*



21 | *Maison Cook*,
planta do 1º piso.

22 | *Maison Cook*,
fachada principal.

Esta nova concepção era definida pela fachada assimétrica reduzida a um plano branco, os pilotis que definem a estrutura interior, os rasgos horizontais das janelas, o terraço na cobertura, o uso no interior de lâmpadas e elementos usados no mundo industrial através de mobiliário, radiadores, caixilharia e varandas metálicas.

Esta forma de pensar contribuiu para uma arquitectura em que se tinha atenção apenas pela forma do objecto e pela extrema funcionalidade, e não pela capacidade de responder às questões individuais do habitar humano.

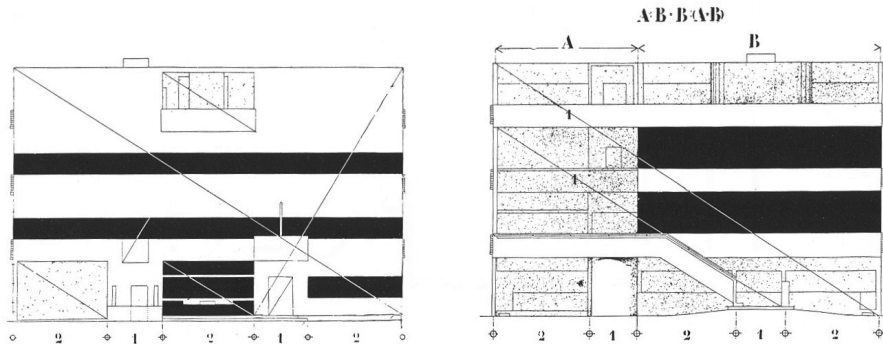


23 | *Maison Cook*,
cozinha.

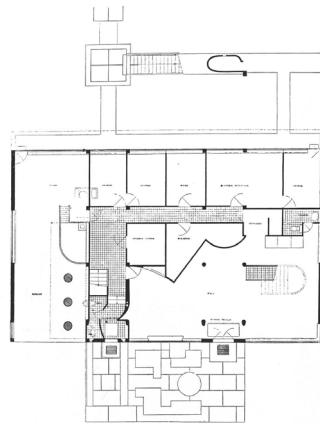
Le Corbusier: Villa Stein de Monzie

Tanto a *Maison Cook* como a *Villa Stein de Monzie*, foram ícones na obra de Le Corbusier. A *Villa Stein de Monzie* continua a revelar as mesmas preocupações de Le Corbusier por uma planta livre rigorosamente proporcionada e disposta de acordo com as funções particulares a que são destinadas. Uma arquitectura baseada em traçados matemáticos que regulam a fachada e a planta, onde se tenta alcançar a beleza da métrica criando espaços amplos e vazios de sentido e conforto.

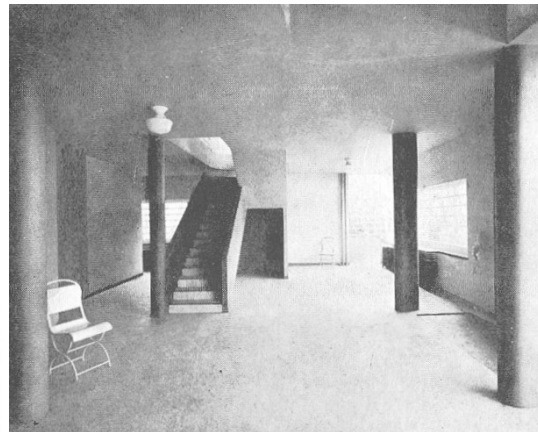
24| *Villa Stein de Monzie*, traçados reguladores das fachadas.



25| *Villa Stein de Monzie*, planta do piso térreo.



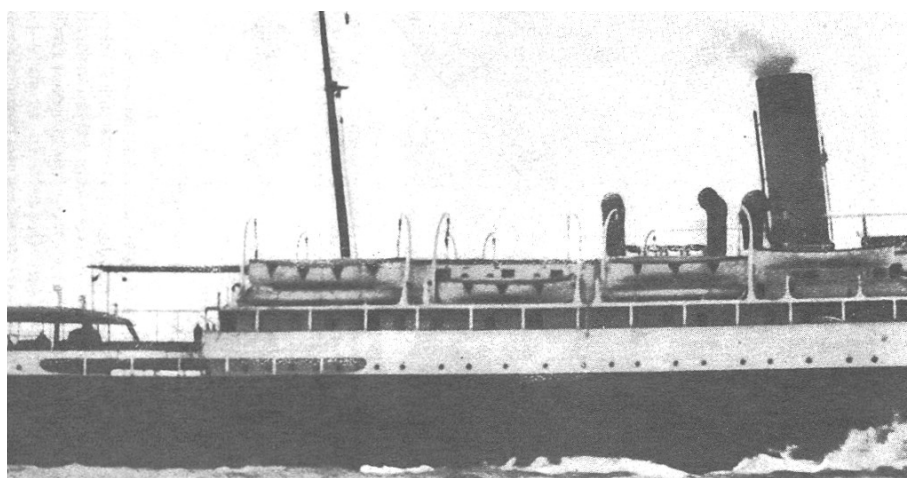
26| *Villa Stein de Monzie*, vista interior.



Na sua obra teórica *Vers une Architecture*, Le Corbusier manifesta-se por uma arquitectura moderna e racional, pela arquitectura fruto da industrialização, por um novo sentido de pensar o espaço arquitectónico. Estava criado o ambiente favorável

para a exaltação de um *Esprit Nouveau* na arquitectura, um espírito de construção e de síntese guiado por uma concepção clara.

*“Cada vez mais, as construções e as máquinas estabelecem-se com proporções, jogos de volumes e de matérias, criando assim muitas obras de arte, os carros comportam um número, ou seja, a ordem. (...) É na produção geral que se encontra o estilo de uma época...”*¹⁷

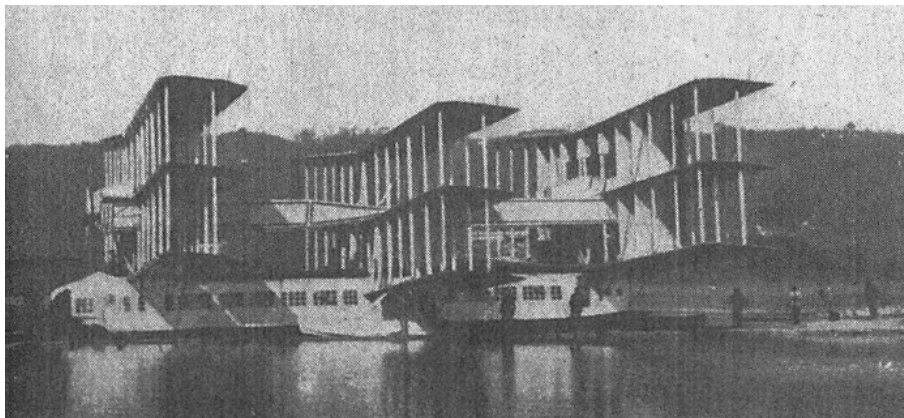


27 | Transatlântico *Le Lamoricère*.

Le Corbusier faz alusão ao começo de uma nova época através do *Esprit Nouveau*, uma época que vai buscar as tendências da estética e do funcionalismo não apenas às artes, mas à produção em geral, ao mundo da indústria. A casa é comparada à máquina, aos transatlânticos, aos aviões, ao automóvel. A actividade diária do ser humano é invadida pelo produto da indústria e são essas mudanças que vão determinar o estilo da época, o estilo da arquitectura.

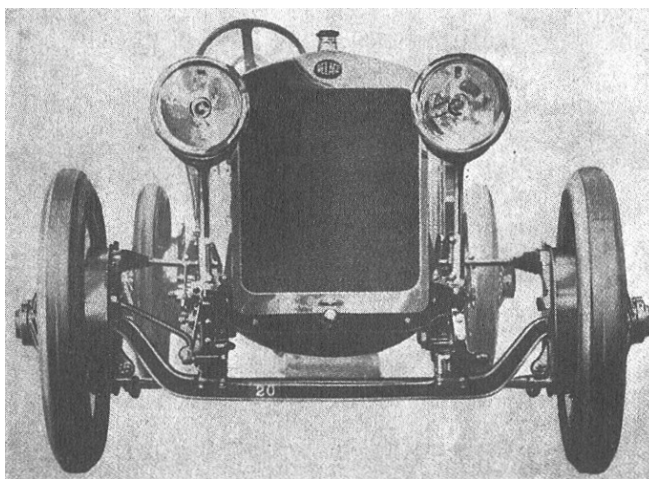
¹⁷ LE CORBUSIER; “Vers une Architecture”; p. 69; tradução livre

28 | Hidrotricelular
Caproni, 3000 cavalos,
transporta 100
pessoas.



“Se o problema da habitação, do apartamento, fosse estudado como um chassis, veríamos as nossas casas transformadas e rapidamente melhoradas. Se as casas fossem construídas, em série, como um chassis, surgiriam rapidamente formas inesperadas, mais sãs, sustentáveis, e a estética formular-se-ia com uma precisão surpreendente.”¹⁸

29 | Automóvel Delage.



¹⁸ LE CORBUSIER; “Vers une Architecture”; p. 108; tradução livre

“Uma casa é uma máquina para habitar. Banhos, sol, água quente, água fria, temperatura desejada, conservação dos alimentos, higiene, beleza através da proporção. (...)

A vida moderna, todas as nossas actividades, (...) criaram objectivos: a sua roupa, a sua caneta, o seu Eversharp, sua máquina de escrever, o seu telefone, o seu admirável mobiliário de escritório, os seus copos de “Saint Gobain” e as malas “Innovation”, a sua “Gillette” e a pipa inglesa, o chapéu melão e a limousine, o navio e o avião.”¹⁹

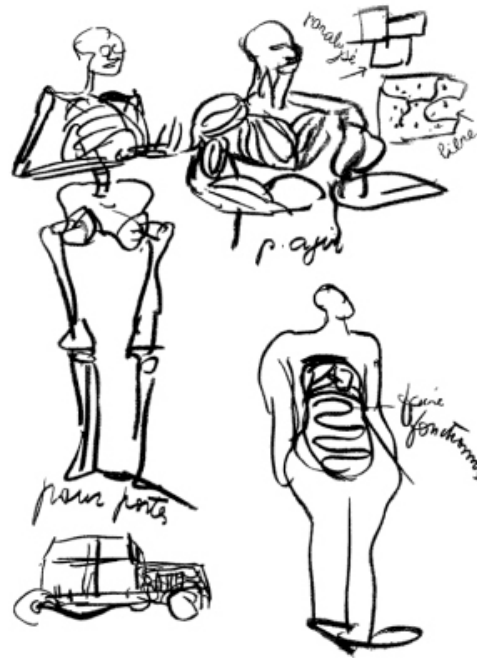
Le Corbusier faz referência às máquinas como exemplo a seguir na produção da arquitectura: os grandes rasgos horizontais que deixam entrar luz nos convés de passeio dos transatlânticos; o valor desses longos corredores, os seus elementos construtivos expostos com ordenação e unidade como desejo de chegar ao purismo da estrutura; o mundo organizado e funcional dos transatlânticos; o avião como incentivo para uma formulação do problema da habitação e da sua solução; a construção em série dos automóveis aplicada à habitação, através do estabelecimento de padrões seria possível chegar à perfeição tanto estética como funcional, tal como acontece com o *chassis* do automóvel. Estas comparações e combinações entre mundo industrial e mundo habitacional definem a base do pensamento da época moderna da arquitectura.

“Um pouco de biologia prévia: este esqueleto para sustentar, enchimentos musculares para agir, estas vísceras para alimentar e fazer funcionar.

Um pouco de construção automobilística: um chassis, uma carroçaria, um motor com seus órgãos de alimentação e evacuação.”²⁰

¹⁹ *Ibidem*; p. 73; tradução livre

20 LE CORBUSIER; “Precisões sobre um estado presente da arquitectura e do urbanismo”; p. 127



30 | Esquízo comparativo do funcionamento biológico com o funcionamento mecânico do automóvel.

Le Corbusier vai buscar no orgânico alguns dos princípios que definem a funcionalidade. A casa moderna é como uma máquina que funciona como um corpo humano, esse corpo que vai habitar a casa, a máquina. A revolução na arquitectura seria então para Le Corbusier um acto necessário, em benefício da economia, da eficiência e do funcionalismo.

“Uma grande época está a iniciar-se.

Existe um espírito novo.

A indústria, invadindo como um rio que sabe e segue o seu destino, traz-nos os instrumentos novos adaptados a esta época animada pelo espírito novo.

A lei da Economia decide os nossos actos e as nossas concepções são definidas por ela.

O problema da casa é um problema da época. O equilíbrio da sociedade depende dos dias de hoje. A arquitectura tem como primeiro dever, numa época de renovação, de

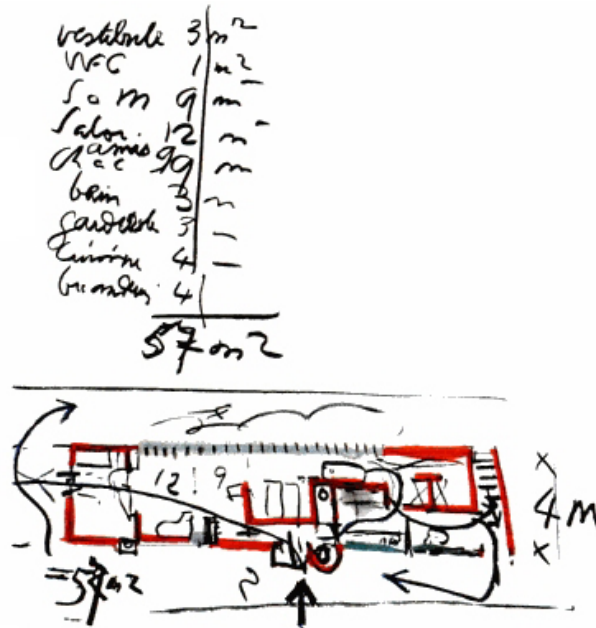
*criar revisões dos elementos que constituem a casa.”*²¹

O estabelecimento de padrões e o trabalho em série nas fábricas vai marcar a arquitectura moderna com o desejo de assemelhar-se com a produção de casas em série. A evolução industrial veio permitir o uso de materiais artificiais, homogéneos e testados, em detrimento do material natural e heterogéneo. Desta forma seria possível usar materiais estandardizados sem o risco de se deformarem, tal como acontecia com a madeira. As casas seriam então construídas em fábricas, tal como as máquinas.

Este tipo de arquitectura implicava, para Le Corbusier, diferentes factores. Era necessário reconhecer os diferentes mecanismos e funções da casa. Porque através dos novos produtos industriais – tais como o aquecimento, ventilação, iluminação – mudou-se os hábitos mas não se encontrou uma forma inteligente e eficiente de os usar. Tornou-se essencial repensar o dimensionamento dos compartimentos da habitação com vista à racionalização do espaço e à economia de materiais, as estruturas tornaram-se mais leves e não fazia sentido fazer pisos de plantas iguais com o objectivo de suportar o peso das paredes. Era também importante o problema das circulações. Deveria ser criado um circuito na casa, alinhado segundo as suas funções, com vista a facilitar a actividade quotidiana. Outro factor seria a composição do objecto através do uso da luz, as compridas janelas horizontais não deixam criar espaços de sombra como acontece com as tradicionais janelas. Os panos de vidro e os seus *diafragmas* iriam criar um ambiente saudável no interior da habitação. Último elemento essencial seria a proporção. *“Para os olhos tudo é geométrico (a biologia só existe na organização e é algo que o espírito aprecia apenas depois de um exame). A composição arquitectónica é geométrica. É, antes de mais nada, um acontecimento de ordem visual; é um acontecimento que implica julgamentos de quantidades, relações, apreciação de proporções.”*²². Para Le Corbusier a composição arquitectónica era baseada na geometria, apenas desta forma se conseguia atingir um estado de pureza. A construção em série tinha essa pureza como objectivo, através da padronização podia chegar-se à perfeição.

²¹ LE CORBUSIER; “Vers une Architecture”; p. 187; tradução livre

²² LE CORBUSIER; “Precisões sobre um estado presente da arquitectura e do urbanismo”; p. 136

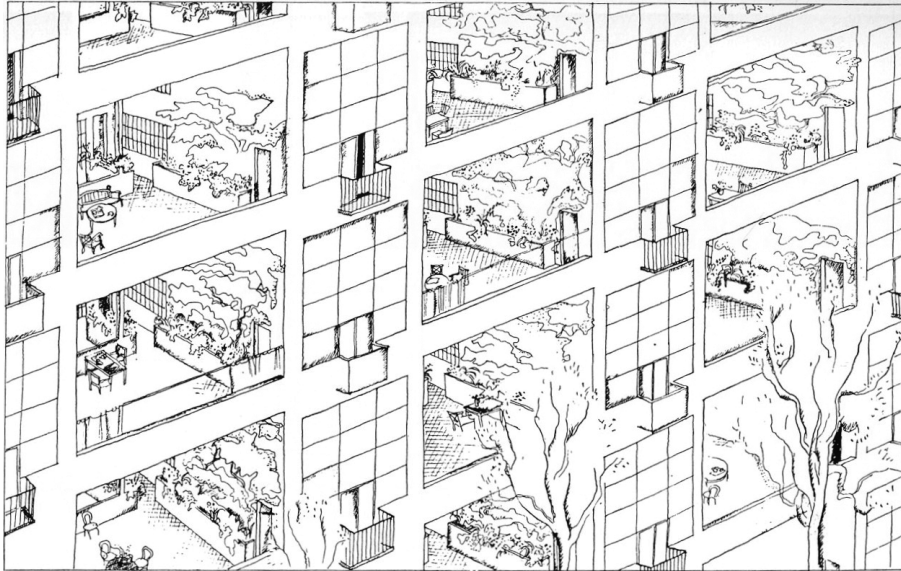


31 | Esquício de Le Corbusier com dimensionamento de áreas e circulações.

“Não poderíamos fabricar casas? Aí está um estado de espírito completamente adaptado à época. Nada está pronto, mas tudo pode ser feito.”²³

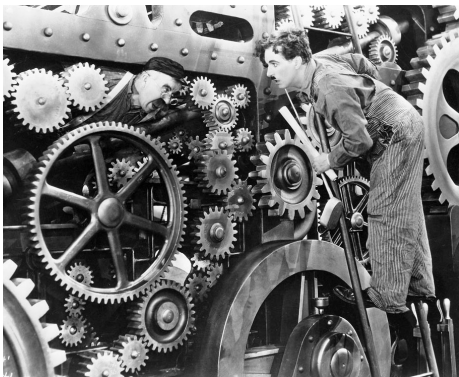
Desta forma todos os problemas da habitação serão, segundo Le Corbusier, resolvidos pelo progresso da sociedade e da indústria, pela evolução da organização financeira e social. A sociedade viverá em condomínios de casas estandardizadas, geridas e exploradas por administrações. Para tal os loteamentos serão geométricos e ortogonais permitindo o uso da casa em série e a economia de meios. Desta forma a *casa-instrumento* acessível a todos seria a forma como nos apresentamos à sociedade, a discriminação em termos de riqueza desaparecerá, tal como desaparecerá a nossa identidade individual, que nos faz estar no mundo como seres distintos.

²³ *Ibidem*; p. 187; tradução livre



32 | *Immeubles-villas*, loteamentos fechados em alvéolos.

Le Corbusier reduz assim a arquitectura a uma soma de funções, a uma máquina, a um problema de medidas e definição de padrões, partindo do método, da sistematização, do cálculo e dos materiais artificiais, produz a casa em série, a casa máquina. Um edifício que não suponha a relação entre pessoas pode ser produzido numa fábrica. Mas esse tipo de espaço existe? Mas então, e uma habitação, uma casa ou um lar? Seria possível ser produzido numa fábrica?



33 | Fotogramas de *Modern Times* de Charlie Chaplin [1936]

Como vimos, é de grande dimensão a consequência do pensamento de Descartes na arquitectura. A sua influência foi evidente originando uma arquitectura baseada num sistema racionalista onde se submete a razão e a verdade acima de tudo, onde o método e a geometria são predominantes. Uma transformação do espaço ligada a transformações sócio-culturais, ligada a evoluções mecânicas e tecnológicas, onde o homem passou a ser visto como uma máquina que executa, vivendo numa máquina e tentando habitar um mundo destituído de valores morais e sociais. Esta forma de criar arquitectura ergueu espaços desprovidos de valores humanos, valores ligados ao afecto, ao conforto à forma de viver e estar no mundo.



34| Fotograma de
Metrópolis de Fritz
Lang [1927]

2. Concepção arquitectónica baseada em princípios empíricos

Retomando a análise filosófica feita no início deste trabalho, podemos observar que Locke convida a distinguir a realidade física do corpo, da geométrica ou pura realidade do espaço. Para tal convida à experiência do corpo e do espaço através de todos os sentidos para nos apercebermos que o espaço não é apenas indefinidamente extenso em comprimento, altura ou profundidade. A experiência sensorial é desta forma necessária para o entendimento das coisas e para alcançar as suas essências. Esta forma de pensamento persistiu no século XIX através, por exemplo, da obra de John Ruskin e no seu ensaio *The seven lamps of architecture* publicado em 1849. O pensamento empirista inglês causou uma grande influência na forma de perceber o mundo, e em Ruskin criou uma forte atenção sobre o estudo e evolução do mundo vegetal e mineral, sobre a cor, o contorno, a forma e volume.

Ruskin era um grande defensor da obra do pintor Joseph Turner como se pode ver em *Modern Painters*, obra anterior à *The seven lamps of architecture*. Tal como nos diz Penny, "...ele [Ruskin] argumentou eloquentemente que Turner olhou para a estrutura da montanha e das nuvens, para a cor do céu e da água, para as formas das árvores como nenhum artista tinha feito antes." ²⁴ . A influência de Turner impulsionou Ruskin a um estudo detalhado da evolução vegetal e mineral, e de registos do céu.

Como se pode comparar com os estudos de Viollet-le-Duc sobre o Mont-Blanc, em que existia um estudo da forma e dos cristais através de formas geométricas, Ruskin tem uma percepção diferente das formas minerais. Tal como diz Penny sobre *Aiguilles de Chamonix*: "Ele [Ruskin] anotou todos os ângulos do Aiguilles, observou cada breve efeito das nuvens, examinou as rochas, colecionou os minerais, apanhou as plantas, e pesou a areia do riacho."

²⁴ PENNY, Nicholas; "Ruskin's drawings"; p. 18; tradução livre

35| Aiguilles de
Chamonix.

36| Estudo de rocha
gnaisse, Glenfinlas.



The seven lamps of architecture de Ruskin é uma aproximação a um pensamento crítico da arquitectura. Ruskin inicia o seu ensaio dizendo que tanto na arquitectura como na sociedade, as preocupações materiais sobrepueram-se às preocupações espirituais e que o corpo sobrepôs-se ao espírito.

*“Unindo elementos técnicos e imaginativos de forma tão essencial tal como a humanidade faz com a alma e o corpo, demonstra a mesma deficiência do equilíbrio pouco firme da parte mais baixa sobre a mais alta, da interferência do construído com a pureza e simplicidade do elemento reflexivo.”*²⁵

Como condição do progresso da arquitectura, Ruskin sente que devido ao estado de tradição e dogmas em que a arquitectura se encontra, deve encontrar as luzes da arquitectura, as formas pelas quais produz significado. Essas luzes são as lâmpadas, as leis e os diferentes modos pelos quais a arquitectura produz significado repartindo-se em vários pontos: sacrifício, verdade, poder, beleza, vida, memória e obediência.

Ruskin faz uso da lâmpada da verdade para reconhecer que há na arquitectura dois tipos de enganos: a nível estrutural e a nível de textura. É uma crítica ao uso do ferro de Viollet-le-Duc: “...uma *“forma questionável”*, e da qual não é fácil determinar as suas

²⁵ RUSKIN, John; “The seven lamps of architecture”; p. 2; tradução livre

*próprias leis e limites; falo do uso do ferro.”*²⁶ . Ruskin argumentava que a estrutura não cumpria a sua função e que os materiais não se podiam fazer passar por outros. Daqui queremos dar apenas a entender a sua posição oposta às ideias de um racionalismo estrutural e às ideias de Viollet-le-Duc em *Entretiens sur l’architecture*, onde defende que as suas únicas preocupações são o programa e o método de construção: *“Na arquitectura, existe, se assim posso dizer, duas formas necessárias para ser verdadeiro. Deve ser-se verdadeiro de acordo com o programa, verdadeiro com os métodos de construção.”*²⁷ .

Na lâmpada da beleza, Ruskin defende que a própria beleza advém do mundo natural e que basta ao homem descobri-la e aplicá-la na arquitectura. Esse descobrir não implica encontrar formas naturais para além das capacidades primárias do ser humano, mas pelo contrário, Ruskin defende que elas se devem encontrar nas formas mais simples, frequentes e visíveis da natureza.

*“...todas as linhas harmoniosas são adaptações do que é mais comum na criação externa; onde a forma proporcional para ser claramente associada, a semelhança com o trabalho natural, como um tipo e ajuda, deve ser melhor experimentada e claramente vista; e além de um certo ponto, o homem não consegue avançar na invenção da beleza, sem directamente imitar a forma natural.”*²⁸

Em a lâmpada da vida, Ruskin escreve que o edifício deve ser planeado e construído através de mãos humanas, recusando todo o recurso a máquinas. Para Ruskin, um bom trabalho só pode fazer-se à mão. A forma como nos envolvemos e nos dedicamos ao trabalho cria a nossa marca e é um espelho do nosso estado de espírito, criando pormenores trabalhados e outros descuidados. É necessária uma completa dedicação ao que estamos a executar para que seja, tal como diz Ruskin, uma poesia bem lida e sentida, uma arte expressiva e uma harmonia das coisas.

²⁶ *Ibidem*; p. 36; tradução livre

²⁷ VIOLLET-LE-DUC; Eugène-Emmanuel; “Entretiens sur l’architecture”; p. 451; tradução livre

²⁸ RUSKIN, John; “The seven lamps of architecture”; p. 106-107; tradução livre

“...se a mente humana tal como o seu coração entrarem no seu trabalho, tudo isto vai estar no sítio certo, e cada parte vai realçar a outra e consequentemente o efeito do todo, comparado ao corte feito por uma máquina ou por uma mão sem vida, vai ser como uma poesia bem lida, profundamente sentida ou então uns versos lidos de forma rotineira. Para muitos a diferença é imperceptível; mas para aqueles que amam a poesia, é tudo o que eles preferem nunca ouvir, do que ouvir mal lido; e para aqueles que amam a Arquitectura, a vida e a expressão da mão é tudo.”²⁹

Sobre a lâmpada da memória, Ruskin fala-nos que a arquitectura é a melhor forma de transmitir a cultura de um povo de gerações em gerações. Com a arte tal não acontece porque fica normalmente fechada em museus ou em colecções privadas. A arquitectura torna-se assim parte da identidade do lugar. Mas o que também interessa destacar é o sentimentalismo de como Ruskin nos fala da arquitectura, como se fosse alguém que devemos cuidar, um futuro filho para o qual devemos preparar o mundo ou um antecedente familiar do qual devemos sentir o seu conforto e apoio.

“Consequentemente, quando construímos, vamos pensar que construímos para sempre. (...) Porque, certamente, a glória de um edifício não está nas suas pedras, ou no seu ouro. A sua glória está na sua idade, nesse profundo sentido sonoro, de grande atenção, de misteriosa simpatia, ou melhor, até mesmo da aprovação ou condenação, que sentimos nas paredes que foram lavadas pela passagem das ondas de humanidade. É no seu longo testemunho sobre o homem, no seu silencioso contraste com o carácter efêmero de todas as coisas, na força com que mantém a sua forma esculpida por um tempo infinito, que conecta gerações, que de forma parcial constitui a identidade, (...); é nessa cor dourada do tempo, que procuramos a verdadeira luz, cor e preciosidade da arquitectura...”³⁰

A mesma forma de falar do lugar e da arquitectura é visível em *As pedras de Veneza* através da descrição da praça de S. Marcos em Veneza. O prazer estético com que Ruskin sente o lugar faz com que nos ponha na praça neste preciso momento, a

²⁹ *Ibidem*; p. 157-158; tradução livre

³⁰ *Ibidem*; p. 172-173; tradução livre

exaltação da descrição de Ruskin é admirável neste pequeno excerto:

“Em torno de portais, erguem-se pilares de pedras mescladas: jaspe, pórfiro, serpentina verde escura mosqueada de neve, mármore caprichosos que, como Cleópatra, ora recusam, ora concedem ao sol o direito de “beijar suas veias azuis”, cujas ondulações azuladas a sombra, ao se retirar, deixa à mostra, tal como a maré baixa deixa a descoberto a areia sulcada pelas ondas. Seus capitéis são decorados com ricos enlazes de ervas atadas, com folhas de acanto e de vinha, com signos místicos que têm como base a cruz. Acima, nas arquivoltas, misturam-se o céu e a vida. Mais alto ainda, no centro, eleva-se outro cimo de arcos brancos, bordados de flores escarlates. Deliciosa confusão, em meio à qual os peitorais dos cavalos gregos se desenvolvem em sua força dourada e o Leão de São Marcos aparece num fundo salpicado de estrelas, até que, enfim, como em êxtase, os arcos se rompem numa ebulição de mármore e se arremetem no céu azul em maços de espuma esculpida, como se, atingidas pela geada antes de rolar na praia, as ondas do Lido tivessem sido incrustadas de coral e ametista pelas ninfas do mar.”³¹

Esta descrição funciona como uma exaltação do trabalho manual, não mecânico, do brilho e delicadeza das esculturas, das suas sombras, dos veios azuis do mármore, na sua ebulição. Um tema importante em Ruskin que vai acentuar a importância da lâmpada da vida em *The seven Lamps*: “Eu acredito que a questão certa, em relação ao ornamento, é simplesmente esta: Foi feito com prazer? O escultor estava feliz enquanto trabalhava?”³². Desta forma, Ruskin achava que a felicidade transmitida pelo operário criava o belo. Esse belo estava no traço impreciso do artesão e não na precisão da máquina. Assim, o belo funcionaria como prazer estético, criando uma forma de esquecimento dos problemas por parte dos transeuntes.

A praça de S. Marcos criava assim um lugar pelas suas características espaciais e pela estimulação dos sentidos e, para Ruskin, a prova disso era a quantidade de fiéis que eram atraídos a esse lugar. *“A escuridão e o mistério; os recantos sombrios da construção; a luz artificial difundida em pequena quantidade, mas com uma quantidade que lhe proporciona algo*

³¹ RUSKIN, John; “As pedras de Veneza”; p. 47-48

³² *Idem*; “The seven lamps of architecture”; p. 161; tradução livre

*santo; os materiais precisos, apreciáveis mesmo aos olhos do vulgo; o cheiro do incenso, a solenidade da música; os ídolos ou as imagens a que se relacionam as lendas populares...*³³.

A criação destes *palcos* de sensações é fruto da compreensão de um mundo poético e de uma forma de projectar arquitectura com base num pensamento empirista. Para chegar à essência do que é esta arquitectura e compreender este mundo poético, temos que perceber estas formas através da psicologia, das razões sociais, pessoais e da linguagem formal dos arquitectos. Esta arquitectura não implica voltar a um arcaísmo das linguagens arquitectónicas ou das formas de habitar, às formas rústicas ou improvisações, nem implica projectar formas orgânicas através de estudos naturalistas e biológicos.

Esta arquitectura orgânica procura o bem-estar psicológico e espiritual do homem nas suas complexas actividades e o respeito pelo indivíduo atendendo a significados psicológicos e humanos. Em termos formais é definido pelo distanciamento da frieza geométrica do racionalismo.

Esta contestação ao racionalismo, denominada por movimento orgânico criou também algumas dúvidas sobre o seu significado, que de certo modo podia confundir-se com uma tentativa de metamorfosear a arquitectura com formas oriundas do mundo vegetal e animal. Siegfried Giedion tentando afastar este tipo de entendimento do que é a arquitectura orgânica, cita Louis Sullivan, que diz: *“arquitectura orgânica... orgânico, significa vivente, significa desenvolvimento e não, como na arquitectura americana triunfante de 1900, piedosa na sua loucura... formas sem formas, formas sem funções, pormenores não relacionados com as massas, e massas que não estão em relação se não com a estupidez.”*³⁴.

Walter Curt Behrendt tenta também esclarecer o significado de orgânico e para tal cria uma lista onde são apresentadas comparativamente as características que opõem uma arquitectura orgânica a uma arquitectura formal³⁵:

³³ *Idem*; “As pedras de Veneza”; p. 51

³⁴ ZEVI, Bruno; “História da arquitectura moderna”; p. 329

³⁵ *Ibidem*; p. 331

Arquitectura orgânica	Arquitectura formal
<p>“<i>Formative art</i>”.</p> <p>Produto de sensações intuitivas. Obra de imaginação intuitiva. Arquitectura amante da natureza.</p> <p>Arquitectura que procura o particular. Arquitectura que se compraz no multiforme. Realismo. Naturalismo Formas irregulares (Idade Média). A estrutura concebida como um organismo que cresce segundo a lei da própria essência individual, segundo a sua <i>ordem específica</i> de harmonia com as próprias funções e com o que a circunda, como um vegetal ou qualquer outro organismo vivente.</p> <p>Arquitectura de formas dinâmicas. Formas independentes da geometria elementar.</p> <p>Bom sentido e beleza «razoável».</p> <p>Anti-composição. Produto de uma vida vivida na realidade.</p>	<p>“<i>Fine art</i>”.</p> <p>Produto de pensamento. Obra de imaginação construtiva. Arquitectura que despreza a natureza. Arquitectura que procura o universal. Arquitectura que aspira à regra, ao sistema, à lei. Idealismo. Estilismo. Formas regulares (classicismo). A estrutura concebida como um mecanismo em que todos os elementos estão dispostos segundo uma <i>ordem absoluta</i>, segundo a lei imutável de um sistema <i>a priori</i>.</p> <p>Arquitectura de formas estáticas Formas baseadas na geometria e na estereometria elementar.</p> <p>Busca da proporção perfeita, da secção áurea, do belo absoluto. Composição. Produto de educação.</p>

New Empirism

A corrente organicista é desenvolvida durante as décadas de quarenta e cinquenta nos países escandinavos e foram logo definidas as suas particularidades na revista *The Architectural Review* publicada em 1947, baptizando este movimento de *New Empirism*: “Trata-se de uma reacção contra o excessivo esquematismo da arquitectura dos anos trinta. Hoje chegámos ao ponto de que tudo o que é alusivo aos factores psicológicos voltou a ganhar nossa atenção. Mais do que nunca, o homem e seus hábitos, reacções e necessidades são o foco de interesse. Interpretar uma reacção desse tipo como uma reacção e uma volta ao passado e aos pastiches é não entender a arquitectura deste país.”³⁶.

É imediatamente publicado no ano seguinte outro artigo sobre o *New Empirism*

³⁶ MONTANER, Josep Maria; “Depois do movimento moderno”; p. 84

de Eric de Maré na *The Architectural Review* em 1948, onde explicava em pormenor as características deste movimento:

“ (...) Os arquitectos tentam formular uma nova poética que volte a dar vitalidade à sua inspiração e permita fugir daquela esterilidade que leva automaticamente a uma adesão demasiado doutrinária e puritana ao funcionalismo (...). Quais são as características deste chamado Novo Empirismo? Em geral trata-se de uma reacção contra posições rigidamente formalistas. O entusiasmo pelas experiências estruturalistas foi superado e há um regresso ao bom senso comum. Existe a consciência que os edifícios são de facto para servir os seres humanos e não para confirmar a fria lógica de uma teoria. (...) A tendência à perfeição mecânica e o amor pelas abstrações dos alemães estão contrabalançadas pelo individualismo e o sentido prático dos ingleses: o pêndulo arquitectónico move-se actualmente para o lado empírico. Porque, perguntam eles, havemos de desenhar janelas maiores do que o necessário, só para demonstrar que podemos criar uma parede inteiramente de vidro? Para quê projectar tectos planos se em cada Primavera se verificam infiltrações de água? Para quê evitar os materiais tradicionais se estes respondem bem à sua função e apresentam uma textura e cor agradáveis? Porquê inibir a fantasia e desprezar as decorações que desejamos intensamente? (...) Tudo isto não significa que a tendência sociológica da arquitectura moderna seja abandonada. Pelo contrário, é mais forte do que nunca. Não há afrouxamento na racionalização da edificação e na experimentação técnica. Como foi dito em *The Architectural Review*, de Junho de 1947: “Até agora não é evidente uma forte reacção contra os princípios do funcionalismo; com efeito estes nunca foram seguidos como agora. A tendência é de humanizar as teorias no campo estético e de voltar simultaneamente ao primitivo racionalismo no campo técnico. O novo empirismo é a tentativa de ser mais objectivo que o funcionalismo, de introduzir uma outra ciência — a da psicologia”.”³⁷

Este artigo designava como *New Empirism* a arquitectura vernácula e doméstica criada sobretudo nos países nórdicos. Estes países tiveram uma fluida passagem de uma economia artesanal para a produção industrial demonstrando a mesma capacidade

³⁷ ZEVI, Bruno; “História da arquitectura moderna”; p. 341-344

na construção de edifícios, onde se manteve a qualidade aliada à tradição. Era ainda defendido no artigo que a fase orgânica ou o Novo Empirismo residia ainda com bases funcionalistas mas buscava também uma preocupação a nível psicológico. É de realçar também os factores naturais do norte da Europa, tal como o clima, e que levou a que o Homem tivesse um maior cuidado com a envolvente arquitectónica que habita, criando condições de conforto, importância e dignidade através da escala humana e psicológica da arquitectura.

O *New Empirism* pode ser considerado uma postura projectual com uma metodologia e técnicas que permitem uma maior complexidade e capacidade de aceitar ensaios e erros. Como acontece em Alvar Aalto, o tema central e ponto de partida projectual eram as limitações e condicionantes assentes num empirismo sobre o local. Esta arquitectura é criada através de uma forma empírica de pensar, através da experiência e de um desenvolvimento do funcionalismo como método base de projectar, proporcionando assim uma conciliação entre a tecnologia e o saber tradicional, entre modernidade e natureza. Esta forma de pensar arquitectura procura atender aos dados do lugar, ao clima, ao programa, aos futuros usuários e aos materiais locais criando formas singulares, livres, orgânicas ao contrário da rigidez das formas da arquitectura racionalista. Desenvolve-se assim uma planta funcionalista que se afasta de tipologias mas que ao mesmo tempo cria espaços que se articulam e se abrem para uma maior versatilidade do programa, adaptando-se à topografia e envolvendo-se na natureza. É criada uma tentativa de unir a tecnologia e a tradição através do uso da madeira, tijolo e telha combinados com elementos industriais.³⁸

Podemos desta forma quase que associar a noção de espaço a um método de pensamento racionalista e o lugar construído como resultado do movimento empirista. O espaço comporta uma situação objectual, mecanizada, genérica e sem definição enquanto o lugar caracteriza-se por um estado empírico, humanizado, articulado e pormenorizado. A arquitectura moderna é definida por este espaço quantitativo, projectado de forma geométrica e matemática. O lugar tende a ser qualitativo, atende a valores simbólicos e históricos, e cria uma relação com as necessidades do utilizador. Não é por acaso que se começa a adoptar este estilo de uma arquitectura organicista e humanista tentando

³⁸ MONTANER, Josep Maria; “Depois do movimento moderno”; p. 94

aliviar assim a crise de uma arquitectura racionalista, funcionalista e abstracta.

Esta concepção de observação e experiência do lugar através de uma atitude sensorial em oposição à geometria e mecanização do espaço é aplicada através de um método de projectar baseado numa atitude empírica, que aceita os valores tradicionais e que cria o conhecimento e a razão através da acumulação da experiência do vivido.

Alvar Aalto

Tentando abstrair-se das formas cubistas e do racionalismo puro e mecânico, aparece uma geração de arquitectos que se abria aos problemas de uma aspiração mais humana. O contributo mais importante para esta nova geração foi o de Alvar Aalto, arquitecto finlandês, que se diferenciou da geração puramente racional pela ausência na sua obra de fórmulas de composição e regras teóricas. Aalto constituiu parte de uma geração que propunha libertar-se das questões funcionalistas que regiam o pensamento racionalista.³⁹

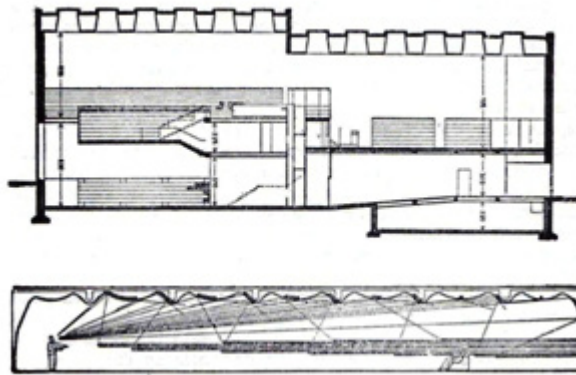
*“Are you modern or old-fashioned?”*⁴⁰. Esta questão citada por Aalto na conferência intitulada “Entre o humanismo e o materialismo”, indicava segundo Aalto, que existia uma procura apenas por um aspecto físico, por uma moda, por uma forma arquitectónica. E não era esse o objectivo, existia sim uma *“...tentativa de criar formas baseadas em valores humanos reais. Todos sabemos que estamos a viver numa época que está envolvida numa contínua batalha contra a mecanização e contra as máquinas.”*⁴¹.

Aalto criou uma forma de projectar que não tinha por objectivo a quantidade, ou a monumentalidade, mas sim uma atenção por factores qualitativos e artísticos. Para cada problema ligado às necessidades do usuário, Aalto procurou uma nova solução técnica. É o caso da Biblioteca de Viipuri, onde criou nas salas de leitura um sistema de iluminação difusa e adequada para ler, ou no auditório da biblioteca onde através dos tectos ondulados conseguiu obter uma melhor acústica e proporcionar uma relação de igualdade entre orador e ouvinte. No Sanatório de Paimio, Aalto também desenvolve um estudo sobre as relações cromáticas e a posição espacial do doente nos quartos.

³⁹ ZEV1, Bruno; “História da arquitectura moderna”; p. 288

⁴⁰ Questão posta aos turistas no porto de New York; Aalto, Alvar; “Between humanism and Materialism” in “Synopsis”; p. 19; tradução livre

⁴¹ *Ibidem*; tradução livre



37| Alvar e Aino Aalto: Corte da sala de leitura e do auditório da biblioteca, Viipuri, 1934.

Aalto não procurou recriar a forma ideal para a sociedade habitar, mas tentou mostrar a partir de um estudo humano e psicológico, uma preocupação pela vida do homem e uma grande sensibilidade com os pormenores da casa, não interessando-se apenas com os grandes problemas de composição. Apesar desta grande atenção por aspectos sensoriais, Aalto não se desprende de uma forma funcional de pensar, e para tal estuda as atmosferas, as circulações e o movimento do homem no seu quotidiano.

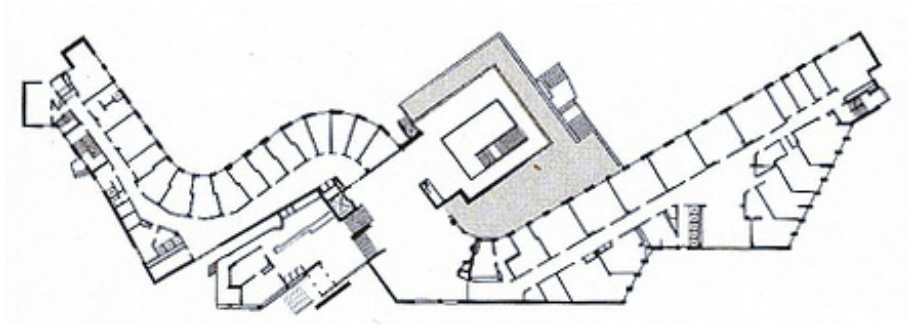
Esses ambientes interiores eram recriados através das linhas fluidas dos seus elementos ondulados de madeira. É dada ao utilizador uma experiência psicológica e um prazer do espaço através da poética desses elementos que constroem o lugar como acontece no Pavilhão Finlandês na Exposição de Nova Iorque de 1939, onde Aalto procura um sentido espacial em vez da simples modulação racional do espaço.



38| Alvar e Aino Aalto: interior do Pavilhão Finlandês na exposição de Nova Iorque de 1939

Outro exemplo da poética da obra de Alvar Aalto é o dormitório do Massachusetts Institute of Technology, em Cambridge, nos Estados Unidos. Edificado ao longo do curso do rio, Aalto demonstra uma preocupação funcional e psicológica encontrando uma forma de ter os quartos com uma maior exposição solar e destinar a cada quarto uma identidade única através da sua disposição, do seu mobiliário e das diferentes vistas sobre a paisagem.⁴² Não existe um fim do pensamento funcionalista porque as formas têm uma justificação, um aproveitamento em área e em termos económicos mas esta forma de pensar toma outro curso afastando-se do esquema, de regras equitativas e quantitativas, chegando a uma relação mais directa com o usuário.

39 | Alvar e Aino Aalto:
Planta dos dormitórios
do Massachusetts
Institute of Technology,
Cambridge, 1949



Sobre a sua arquitectura anti-mecanicista, Aalto escreve:

“Tornar a arquitectura mais humana significa criar uma arquitectura melhor, o que, por sua vez, implica um funcionalismo muito mais amplo do que aquele com bases exclusivamente técnicas. Este objectivo só pode ser alcançado por métodos arquitectónicos — pela criação e combinação de coisas técnicas diferentes, de tal modo que elas possam oferecer ao ser humano uma vida extremamente harmoniosa”⁴³

⁴² FRAMPTON, Kenneth; “História crítica da arquitectura moderna”; p. 302

⁴³ Cit. por FRAMPTON, Kenneth; “História crítica da arquitectura moderna”; p. 200

A *Villa Mairea* [1938-41] é a obra que melhor traduz a ideia de habitar para Alvar Aalto, sintetizando a sua humanização através de uma *interpretação poética como expressão da vida*. Existe um traçado de formas fluidas que revelam tendências de uma abstracção moderna, criando uma integração entre o moderno e o industrial, o primitivo e o popular. Através da geométrica e branca caixa de viver, surgem elementos naturalistas e texturas naturais, que criam um diálogo entre a casa, o observador e a natureza. Aalto demonstra um cuidado pelo lugar através de uma relação com a natureza da paisagem e uma atitude mimética, criando uma fusão entre paisagem e arquitectura. Aalto demonstra desta forma uma tendência para afastar-se dos ideais racionalistas do movimento moderno: “...em oposição aos que vêem formas e uniformidade estabelecidas como a única forma de alcançar a arquitectura harmoniosa e sucessivamente o controlo das técnicas construtivas, eu tenho tentado salientar que a natureza da arquitectura é uma oscilação e um desenvolvimento sugestivo da vida orgânica natural”⁴⁴. É exemplo disso a concepção estrutural racionalista baseada em pilotis que segundo módulos definem a compartimentação de andares sobrepostos a que Aalto chama de “*ritmos arquitectónicos artificiais no edifício*”⁴⁵. Contrariando esta “artificialização”, Aalto usa colunas que são duplicadas ou triplicadas de forma arbitrária, usando ao mesmo tempo colunas de aço envolvidas em madeira ou palha ou feitas de betão.

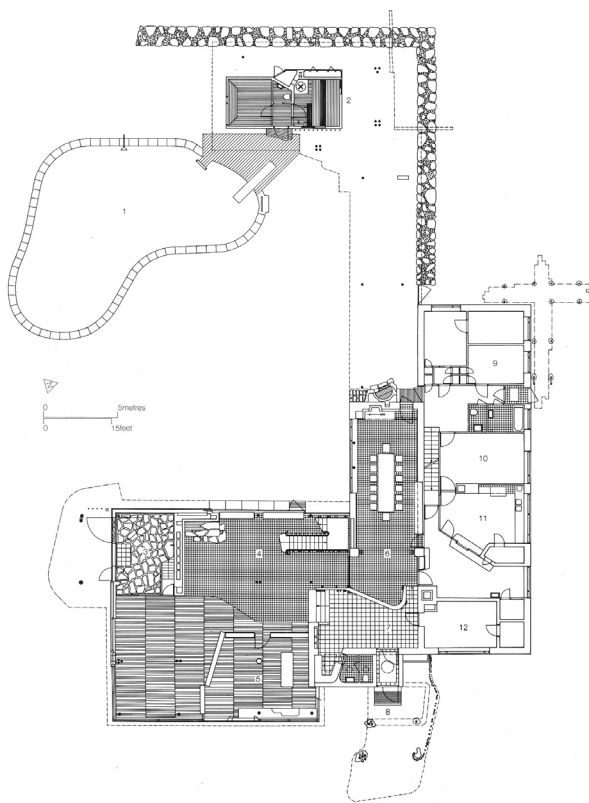
Segundo Weston, Aalto descobre em Cézanne uma forma diferente de tratamento do espaço e, citando Göran Schildt, diz: “*Se olharmos para uma pintura de Cézanne (...) vemos como o espaço cresce directamente para fora dos limites da tela; elementos individuais com volume espalham-se para os lados de uma zona central modulada. Não existe aqui espaço abstracto, apenas relações concretas entre formas e volumes, superfícies que fazem parte de sólidos sobrepostos, criando a sensação de um espaço que não é nem uniforme nem coerente (...)* a grande descoberta de Aalto é que os interiores na arquitectura podem ser tratados da mesma forma.”⁴⁶. Este espaço aberto é também resultado da vivência de Aalto nas florestas finlandesas. Este ambiente está constantemente presente na *Villa Mairea*, onde se tem a

¹⁰⁴ WESTON, Richard; “Villa Mairea”; p. 5; tradução livre

⁴⁵ *Ibidem*; p. 8; tradução livre

⁴⁶ Cit. por WESTON, Richard; “Villa Mairea”; p. 8; tradução livre

sensação que o ambiente se reformula à medida que se anda pela casa, tal como acontece na floresta. Aalto concebe este tipo de ambiente *naturalizado* através de várias formas: através dos patamares ou coberturas que se *desmaterializam* em formas onduladas; dos tectos suspensos de ripas de madeira; das “cortinas” de estacas sem fim estrutural que relembram troncos de árvore; dos vários materiais e texturas usados; das formas com tendências orgânicas.



40 | *Villa Mairea*,
planta do rés-do-chão:
1 - Piscina, 2 - Sauna,
3 - Jardim de Inverno,
4 - Sala de estar, 5 -
Biblioteca, 6 - Sala
de jantar, 7 - Hall de
entrada, 8 - Entrada
principal, 9 - Salas de
apoio, 10 - Escritório,
11 - Cozinha, 12 -
Escritório.

Existe nesta obra de Aalto o uso frequente de formas e técnicas tradicionais e modernas: o uso de plataformas em madeira e das pedras emparelhadas em contraposição com o betão que as suporta; o uso de planos nas fachadas mas que são definidos tanto por texturas lisas e brancas como por texturas de ripas de madeira ou tijolo; o uso de elementos com formas tendencialmente geométricas mas que são concretizados em

materiais naturais e em formato curvilíneo. Essas formas eram para Aalto um meio para conectar o mundo moderno mecânico com um mundo mais humanista: “...*dobrando, vivendo, imprevisível linha que corre em dimensões desconhecidas pelos matemáticos, é para mim a encarnação de tudo o que forma um contraste no mundo moderno entre a bruta mecanicidade e a beleza religiosa da vida...*”⁴⁷.



41 | *Villa Mairea*, vista da sala.

Eram também uma forma de complementar um mundo racional com um mundo imaginário através de uma linguagem formal que consistia em “...*uma ideografia de duas linhas, uma direita, e uma em serpentina (...)* os planos lisos com as formas onduladas ritmadas” que serviam como “*argumento de uma complementaridade entre o plano rigoroso da análise e a turbulenta forma ondulada da fantasia.*”⁴⁸.



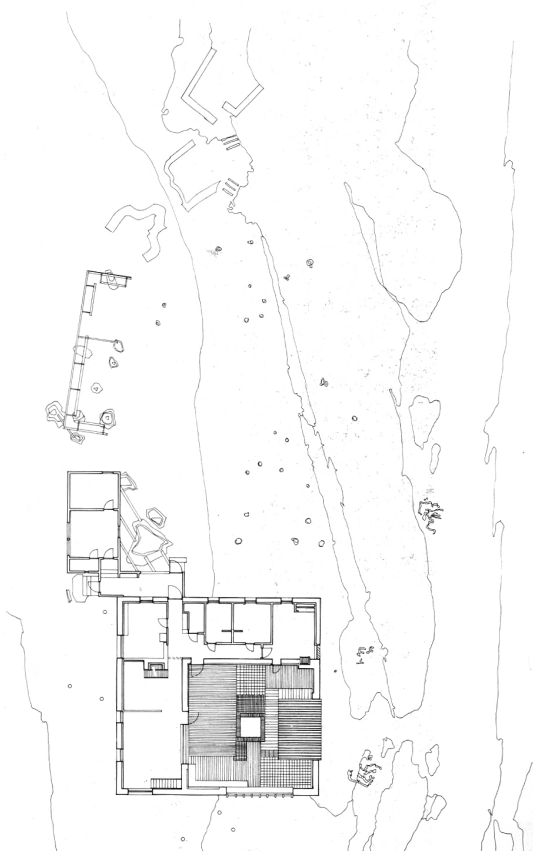
42 | *Villa Mairea*, vista do ateliê.

⁴⁷ Cit. por WESTON, Richard; “*Villa Mairea*”; p. 6; tradução livre

⁴⁸ WILSON, Colin St John; “*Architectural reflections*”; p. 91; tradução livre

Alvar Aalto: Casa experimental em Muuratsalo

Outra casa de Aalto que demonstra os mesmos objectivos, através de uma reconciliação com a natureza e de um afastamento das ideias fixas do racionalismo, é a casa de verão em *Muuratsalo* construída em 1953 e que evidencia uma grande intimidade e meditação sobre o tema da natureza e cultura. Esta casa com um objectivo experimental, foi planificada segundo a forma perfeita de um quadrado, a sala de estar e os quartos ocupam dois lados do quadrado e os outros dois são paredes que envolvem um recinto com um centro para fogueira, relembrando um acampamento. Existe uma relação directa com a natureza, é criada uma poética através desse espaço, através dessas paredes que mais não servem para envolver e abrigar a família, os seres humanos. E mais uma vez, Aalto recorre a materiais naturais como o tijolo, madeira e telha, numa harmonia e cuidado com o lugar, com as rochas e com a floresta.



43 | Casa experimental em Muuratsalo, planta.

O uso de diferentes materiais e a atenção que existe pelas suas texturas, tais como características e cores, advém também de uma forma de pensar e usar os materiais na fase concepcional de projecto. Citando Aalto: “*Se eu desenho esboços, quer os faça em aguarelas ou óleos é, para mim, uma experiência com diferentes materiais. É possível, por exemplo, usar óleos de tal forma que os resultados variem entre a superfície lisa e o relevo. (...) Para mim, pintar com óleos é a combinação de cor e relevo. Com aguarelas eu tenho que me limitar completamente à composição com a cor, mas existe também uma união material entre o papel, a água e a mistura das cores. Este “trabalhar com materiais” é de grande importância para o arquitecto. (...) O material é uma ligação, tem um efeito unificante.*”⁴⁹. Este experimentar é muito importante para Aalto, uma vez que consegue aperceber-se das características sensoriais e visuais dos materiais.



44 | Casa Muuratsalo, exterior. em vista

45 | Casa Muuratsalo, “interior”. em vista

Aalto procura assim humanizar a arquitectura encontrando a sua *livableness*, o encanto de habitar a casa e a cidade evitando recorrer aos padrões que definiam o formalismo racional. Mas como já foi dito, Aalto não procurava através dessa humanização, um total desprendimento de um carácter funcional. É exemplo disso o texto de Aalto intitulado *A humanização da arquitectura*:

“A arquitectura é um fenómeno sintético que inclui praticamente todos os campos da actividade humana (...). Na última década a arquitectura moderna foi funcional

⁴⁹ Aalto, Alvar; “The relationship between architecture, painting and sculpture” in “Synopsis”; p. 25; tradução livre

principalmente sob o aspecto técnico, salientando antes de mais nada o aspecto económico da actividade da edificação. Isto foi certamente útil para a produção de refúgios para o homem, mas constitui um processo assaz oneroso se se considerar a necessidade de satisfazer outras exigências humanas (...). O funcionalismo técnico não pode pretender ser toda a arquitectura (...). Se se pudesse desenvolver a arquitectura passo a passo, começando pelo aspecto económico e técnico e começando depois com as funções humanas mais complexas, então a atitude do funcionalismo técnico seria aceitável. Mas isto é impossível. A arquitectura não só cobre todos os campos da actividade humana, mas deve ser desenvolvida em todos esses campos. Se assim não for, teremos apenas resultados unilaterais e superficiais. Não é que a racionalização constituísse em si mesma um erro naquele primeiro e já superado período da arquitectura moderna. O erro consistiu em não conduzir a racionalização em profundidade. Em lugar de combater a mentalidade racionalista, a nova fase da arquitectura moderna intenta projectar os métodos racionais do plano técnico ao campo humano (...). A presente fase da arquitectura é sem dúvida nova e tem o preciso objectivo de resolver problemas no campo psicológico (...).”⁵⁰

Aalto insistia aqui que se devia conduzir o racionalismo e a tecnicidade do modernismo de modo a que houvesse uma maior atenção pelas características psicológicas do usuário através de novos graus de funcionalidade, comodidade e integração com o seu meio.

Gunnar Asplund

Outro arquitecto que tende a divergir das ideias racionalistas por estas serem demasiado mecânicas e baseadas em esquemas abstractos e materialistas é Erik Gunnar Asplund, que procura também uma arquitectura mais humana baseada em factores psicológicos e sensoriais.

Asplund tenta encontrar um sentido para uma arquitectura humanista através de uma arquitectura de valores íntimos e convincentes, onde se crie uma atmosfera de reflexão e uma relação forte com o lugar. Esta procura de uma arquitectura mais sensível resulta de uma análise psicológica do tipo de vida que o homem moderno se começa a inserir, permitindo ao homem refugiar-se e meditar na sua casa numa relação

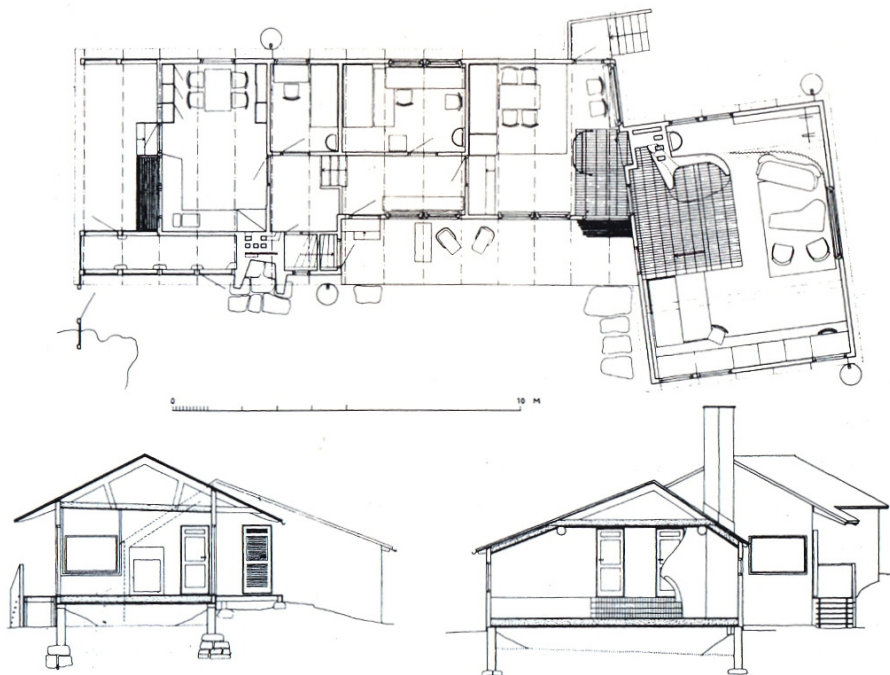
⁵⁰ ZEVI, Bruno; “História da arquitectura moderna”; p. 324-325

mais directa com a Natureza, longe da confusa sociedade moderna.

Asplund projectou em 1936 a sua casa de verão em Stennäs na ilha de Lïson, perto de Estocolmo. A casa fica situada numa pequena baía junto à água, no final de uma encosta verde com pequenos conjuntos rochosos de granito.

Gunnar Asplund: Casa em Stennäs

A construção da casa é baseada numa estrutura de madeira e cobertura de duas águas. É estruturada segundo dois volumes articulados que dão a ideia de abraçar um pedaço de espaço exterior. A casa tem o seu momento principal na sala de estar que se encontra ao final de uns poucos degraus que estão desviados e torcidos de forma a forçar a vista para a paisagem exterior. A sala de estar está dominada por uma grande chaminé que sobressai pela cobertura e é o ponto de articulação dos dois volumes. Apresentando-se como o espaço principal da habitação e fundamental para o relacionamento dos residentes da casa.



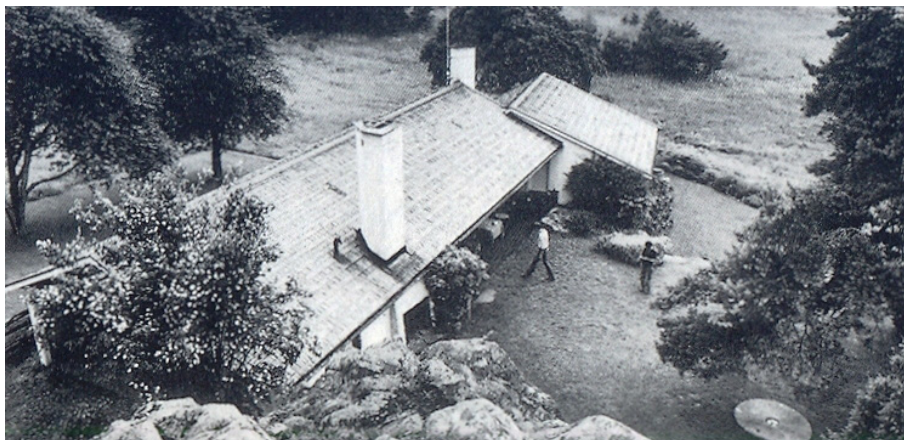
46 | Casa em Stennäs, planta e cortes.

Asplund demonstra uma atenção pelas relações funcionais da casa, ideia aliada a uma poética de viver o lugar. Demonstra também atenção pelo detalhe, como se pode ver pelos diferentes ajustes dados às janelas em altura e tamanho, o desenho das duas águas em consonância com a morfologia do terreno e até mesmo no mobiliário e na forma orgânica da chaminé desenhada por Asplund.



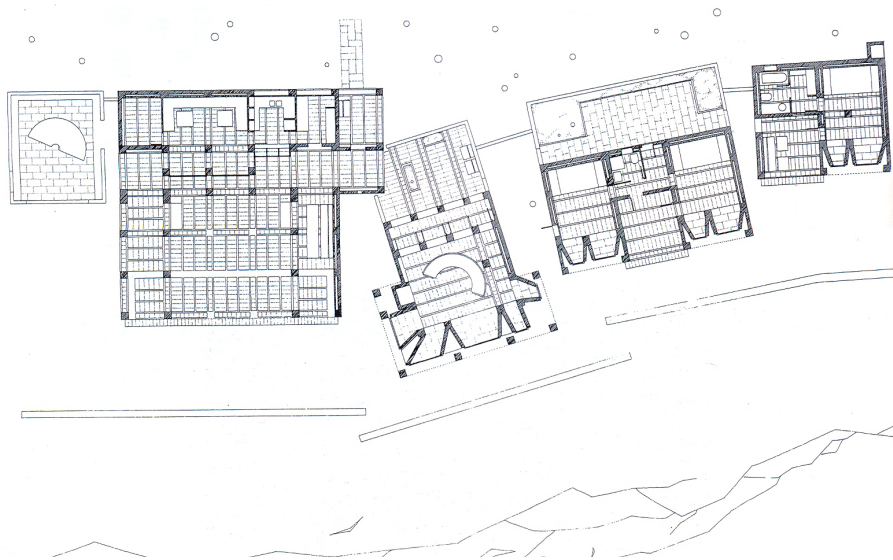
47| Casa em Stennäs,
vista exterior.

A casa de Stennäs demonstra assim a sensibilidade de Asplund pela paisagem e pela arquitectura vernacular, retomando uma atitude sobre a forma como o homem habita e sobre o carácter da habitação. Asplund procura compreender a forma como o habitante da casa percebe o espaço, procura atender à sua necessidade emocional, e isso é visível na forma como pensa em cada detalhe que constitui o espaço habitado.



48| Casa em Stennäs,
sala de estar.

Jørn Utzon projectou também uma casa de verão para se retirar no seu final de carreira. Construída entre 1970 e 1973 em Maiorca, Can Lis, situa-se no final da descida de um monte, acabando num penhasco junto ao mar. Os vários pavilhões que constituem a casa correspondem às várias componentes da família, dividindo-se em pais, filhos e amigos. Os quatro pavilhões estão ligeiramente distanciados para seguir a inclinação do terreno, situando-se assim numa mesma cota de nível. A sua disposição lado a lado dá a ideia de formar uma pequena aldeia delimitada por muros. Estes pavilhões têm a fachada da entrada praticamente cega, abrindo-se em direcção ao mar numa contemplação do horizonte. O pavilhão maior está definido em forma de U, criando um pátio aberto ao exterior. Os outros 3 pavilhões são caracterizados pelas vistas direccionadas que emolduram a paisagem a partir de ângulos diferentes. A orientação dos pavilhões e das paredes que constroem as janelas, seleccionam vistas diferentes do mar Mediterrâneo, consequentemente o mobiliário torna-se fixo e construído directamente no local. Estando no interior, a caixilharia torna-se imperceptível porque é fixada na parede exterior, estimulando assim o efeito do sol do Mediterraneo a entrar no interior escuro da casa. Este jogo de ordem e variação é resultado da dinâmica dos volumes em contraste com a estrutura escondida e definida por uma modulação rigorosa.



50 | Casa em Maiorca,
vista exterior.



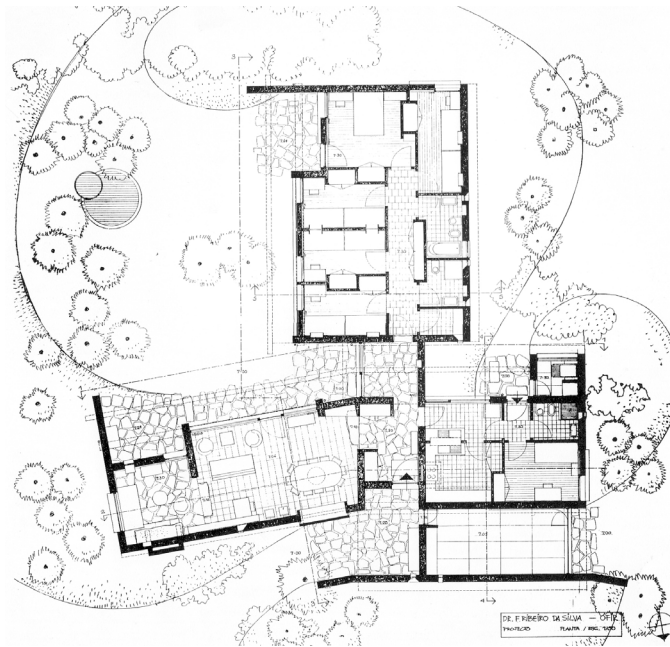
O material que define a casa é originário da região, o calcário, com o qual Utzon cria uma estereotomia para a composição das paredes, colunas e lajes. Um tipo de construção que parece usar sistemas de construção da Antiguidade, um retorno à arquitectura vernacular. A luz é também um elemento importante na modulação do espaço.

Can Lis foi como um refúgio para Utzon.

51 | Casa em Maiorca,
sala de estar.



No panorama português, Fernando Távora, procura também uma arquitectura adaptada à paisagem e qualificada por objectos artesanais provenientes das técnicas construtivas da arquitectura tradicional portuguesa. Exemplo disso é a casa de veraneio em Ofir de 1958. Nesta casa existe um contacto e uma atenção pelo usuário e pelo lugar. Tal como nos diz Távora: *“A família para quem a casa se destina tem a sua constituição, os seus gostos, as suas possibilidades económicas; o terreno tem a sua forma, a sua vegetação, a sua constituição; no Verão sopra ali o enervante vento Norte, no Inverno o castigador Sudoeste...”*⁵¹. Torna-se clara através da observação da planta, a divisão em três partes, seguindo também a qualidade funcional que é intrínseca no pensamento do arquitecto. Nota-se assim um funcionalismo aliado a uma forma preocupada em perceber o lugar. A forma de construir o lugar sem uma atitude de um extremo desejo pelo racional é perceptível no traçado orgânico de acesso à casa, nas asnas e vigas em pinho à vista, na caixilharia de madeira, no uso da tijoleira e do granito provenientes do lugar e na mão-de-obra não especializada, fazendo uso de técnicas locais, contrastando com as grandes vigas de betão que suportam o telhado e nos materiais modernos deixados à vista.



52 | Casa de férias em Ofir, planta do piso térreo.

⁵¹ TRIGUEIROS, Luiz (Ed.); “Fernando Távora”; p. 80

São as observações de Michel Toussaint, que nos devolvem a experiência de habitar a casa em Ofir, no recanto da lareira em pedra bruta que sobressai no exterior pela sua chaminé alta. É esse recanto da lareira que nos acolhe e nos conforta por ser o espaço com a temperatura mais amena, anunciando o habitar. É no pormenor construtivo do mobiliário onde pode-se ver também a preocupação de Távora em relação ao conforto do usuário, e que se lê: “...é indispensável fazer uma cadeira modelo para verificar a comodidade, sobretudo no que respeita à inclinação das costas.”⁵² .



53. Casa de férias em Ofir, vista do interior.

“Vemos na palavra “organizar” um desejo, uma manifestação de vontade, um sentido, que a palavra “ocupar” não possui e daí que usemos a expressão “organização do espaço” pressupondo sempre que por detrás dela está o homem ser inteligente e artista por natureza, donde resultará que o espaço ocupado pelo homem tende sempre para, caminha sempre no sentido de, tem como fim, a criação da harmonia do espaço, considerando que a harmonia é a palavra que traduz exactamente equilíbrio, jogo exacto de consciência e de sensibilidade, integração hierarquizada e correcta de factores.”⁵³

⁵² *Idem*; “Casa de férias em Ofir”; não paginado

⁵³ TÁVORA, Fernando; “Da organização do espaço”; p. 14

Para Fernando Távora, a expressão *organizar espaço* tem um sentido diferente da de *ocupar espaço* onde o termo *espaço organizado* podia ser usado como ideia de lugar na arquitectura. No seu ensaio *Da organização do espaço*, o espaço, é caracterizado pela sua continuidade e pela sua irreversibilidade. As formas que definem o espaço, a relação entre elas e o espaço que as limita, são inseparáveis, tal como é inseparável do factor tempo. O espaço absorve e acarreta consigo o significado do tempo, e este está em permanente avanço, logo será impossível recriar um espaço nos seus moldes antigos. Também o homem, através das suas capacidades, contribui para a organização do espaço na medida em que age num grupo com um mesmo objectivo. Esse objectivo não é, como diz Távora, criado em regime de liberdade total, mas condicionado por inúmeros factores. Também o espaço pode ser uma condicionante à vida do homem através da importância que o homem dá às formas espaciais que o rodeiam e pela responsabilidade que o homem assume na organização do seu espaço.⁵⁴

“A delapidação do espaço (...) constitui, porventura, uma das maiores ofensas que o homem pode fazer tanto à natureza como a si próprio e da existência desta possibilidade de acção negativa, em contraste com a possibilidade de acção positiva, resulta o drama do homem organizador do espaço, drama que constitui garantia que esta é uma das mais altas funções que o homem pode atribuir-se”⁵⁵

Desta citação surgem dois temas que Távora aborda, de como o espaço foi e contínua a ser mal reflectido e de como essa reflexão é necessária. A obsessão pelo progresso e pela máquina, a imposição do funcionalismo e do racionalismo ao homem, destituiu de sentido a existência humana e criou um *animal geométrico*. Tal como diz Távora: *“No meio desta máquina, seu autor e sua vítima, nasce, vive e morre o homem...”⁵⁶*. Uma atitude de criar um objecto arquitectónico puramente funcionalista, dá atenção apenas a uma pequena parte do que são as necessidades humanas. Ora, uma arquitectura feita por homens que desprezam o que realmente os constitui, é alarmante. Desta

⁵⁴ *Ibidem*; p. 24

⁵⁵ *Ibidem*; p. 27

⁵⁶ *Ibidem*; p. 36

forma, a corrente do organicismo foi iniciada com o sentido de se opor a esta forma funcionalista de ver o ser humano, tentando encontrar para cada lugar e para cada homem a essência que o constitui. Para Távora, esta procura é um mito devido à magnitude enorme de problemas que afectam o ser humano que não permitem a sua individualização. Como Távora se apercebe, é difícil criar uma harmonia do espaço organizado, que resulta da relação do homem consigo próprio, com os outros e com a natureza, mas a necessidade que temos dessa harmonia deve ser considerada um grande incentivo.

A arquitectura encontra diferentes estados de espírito através da evolução do tempo e da tecnologia, na forma como o homem pensa e observa o mundo que o rodeia. O paralelo que se fez entre uma arquitectura de métodos racionais e empiristas demonstra que houve uma complementação bilateral na tentativa de criar as bases de um método de pensar arquitectura.

Rasmussen

O lugar é criado através desses palcos de sensações que estimulam os sentidos. Tal como Steen Eiler Rasmussen durante o seu ensaio *Viver a arquitectura* dizia:

“O arquitecto é uma espécie de produtor teatral, o homem que planeia os cenários para a nossa vida. Inúmeras circunstâncias são bem sucedidas, é como o perfeito anfitrião que proporciona todo o conforto aos seus hóspedes, de modo que conviver com ele é uma grata experiência. Mas o seu trabalho de produtor é difícil por várias razões. Em primeiro lugar, os actores são pessoas comuns. Ele deve estar consciente do seu modo natural de actuar; caso contrário, o resultado será um completo fiasco.”⁵⁷

Rasmussen procura explicar ao usuário o modo de perceber o *palco* em que se situa e ao qual se adapta, através da forma como o arquitecto concebe os seus edifícios. Para perceber a arquitectura devemos, segundo Rasmussen, viver a arquitectura. Devemos viver os diferentes espaços da casa e sentir como eles se interligam e nos levam fluidamente de um para o outro. Perceber os efeitos das texturas e das cores

⁵⁷ RASMUSSEN, Steen Eiler; “Viver a arquitectura”; p. 11

e porque razão foram utilizadas em função da luz que entra pelas janelas. Entender a diferença que a acústica tem na nossa percepção do espaço, se o som é projectado em materiais densos ou se é absorvido. Conhecer os efeitos contrastantes de sólidos e cavidades, os planos de cor, a escala e a proporção, o ritmo, os efeitos das texturas, a luz natural, a cor e o som.

Será um pouco simplificador focar alguns pontos dos muitos exemplos e descrições que Rasmussen nos dá a conhecer, mas tal será suficiente para criar uma ideia das diferentes formas de como o espaço pode ser experienciado. Rasmussen fala-nos da experiência do edifício pela forma como ele força a nossa observação, através dos jogos de convexidades e concavidades na forma de um edifício que criam efeitos puramente visuais onde através de volumes é criada a sensação de espaço subtraído e adicionado. É criado uma espécie de movimento de massas através de formas que se dilatam, pressionam e se empurram. Como diz Rasmussen, *é pura teatralidade, uma representação de formas arquitecturais*. O público desse teatro é então invadido por essa experiência. Mas, para Rasmussen, não percebemos todas as coisas como massas, há coisas que são entendidas como vazios onde a forma é percebida apenas pelos planos que a definem. É exemplo disso as casas em Pessac de Le Corbusier, sobre as quais Rasmussen diz: *“Se (...) pintássemos os seus lados com cores diferentes que se encontrariam nas arestas, de modo que um cinza-claro, por exemplo, fizesse limite com um azul-celeste, e não houvesse em parte alguma a mais leve insinuação de espessura estrutural, então nada mais veríamos senão diversos planos coloridos sem volume. A massa e o peso da desapareceriam como que por magia”*⁵⁸. Outro exemplo é a plasticidade de como os planos são usados na casa Schröder-Schrader em Utrecht de Gerrit Thomas Rietveld, o plano não define uma face sem espessura de um cubo mas sim um cubo desmaterializado em vários planos de cor.

Rasmussen fala-nos de outras variáveis que desempenham um papel importante na arquitectura, a escala e proporção. A arquitectura como música congelada, a felicidade proveniente da harmonia das formas tal como acontece com a música. Muitas das vezes não nos conseguimos aperceber das dimensões exactas de cada divisão, mas entendemos que há uma composição ideal de proporções em relação a um todo. Também o ritmo, segundo Rasmussen, através da regularidade e da precisão, cria uma

⁵⁸ *Ibidem*; p. 84

ideia de ordem. O ritmo é sentido e cria uma sensação de prazer, tal como na dança, quando os movimentos estão tão bem ajustados e encadeados.

Factor também importante na experiência sensorial da arquitectura é a textura material criada pelo tacto ou pela ideia da sensação que nos poderá transmitir. A sensação de uma superfície lisa e homogénea é diferente da de uma superfície rugosa. Para Rasmussen os materiais pobres ganham vida quando adquirem textura enquanto os materiais nobres suportam uma textura lisa. Rasmussen fala do betão como um material medíocre que ganha vida quando ganha rugosidade, como por exemplo, através de padrões criados pela cofragem de madeira. A obra de Le Corbusier aborda essa temática com as texturas brutas do betão nos pilares ou nos elementos da cobertura da unidade habitacional de Marselha e também do tecto da capela em Romchamp, que ganha um contraste enorme com as paredes brancas. Similarmente a madeira ganha vida e beleza com o passar do tempo quando não está protegida das intempéries, ganha expressão, os veios são destacados e recebe uma cor característica. O uso de materiais rústicos e naturais tal como a madeira e o tijolo ganham essa película do tempo que demonstra o passar dos anos. É como se fosse a alma humana reflectida nos materiais, que nos conforta e nos abriga e que nos mostra que podemos confiar nela.

A luz também é abordada por Rasmussen como factor essencial para sentir a arquitectura. Os arquitectos são responsáveis pelas sensações causadas nos usuários pela forma como filtram, conduzem e transformam a luz. Rasmussen escreve também sobre a cor, como uma forma de realçar o carácter de um edifício, para acentuar a sua forma e o material, e para elucidar as suas divisões. Dessa forma, certas cores podem fazer parecer com que o edifício seja mais leve ou mais pesado, que seja grande ou pequeno, próximo ou distante, frio ou quente, podem esconder imperfeições, podem iludir-nos sobre a estrutura do edifício. Por fim, Rasmussen fala do som como outro dos elementos que nos faz compreender a arquitectura. A forma e comprimento do espaço, os materiais utilizados e se são densos ou não, podem ser percebidos através do som que ele reflecte.

Rasmussen tenta assim indicar os factores principais que nos levam a ter prazer de viver a arquitectura. Esse prazer nasce da nossa observação e experiência do

espaço.

Os factores indicados por Rasmussen resultam de uma atitude racional, da escala, proporção, ritmo e de uma atitude que tende a descobrir os pormenores da experiência sensorial do ser humano através dos sentidos estimulados pelo objecto arquitectónico, os efeitos texturais, a luz, a cor, a audição. Esta ligação entre uma arquitectura funcional e uma arquitectura humanista, era o que o movimento empirista ansiava. Deste modo Rasmussen consegue dar-nos a entender que é o controlo de um espírito funcionalista e humanista que tendem para o que é a arquitectura.

Síntese

A influência de Descartes no modo de pensar arquitectura originou uma arquitectura com bases num sistema racional onde a razão e o método são predominantes.

Durand, influenciado por Descartes, criou uma metodologia geral de projectar que expôs num catálogo onde definia os elementos arquitectónicos e a sua utilização. Este pensamento racional era também evidente no seu princípio de economia adquirido através da simetria, regularidade e simplicidade, reflectindo um método de projecto baseado na eficiência do projecto, na planificação técnica e nos meios de execução. Mas será Viollet-le-Duc quem claramente usará as quatro premissas de Descartes expostas no *Discurso do método*, adaptando-as ao processo arquitectónico.

Le Corbusier foi um dos arquitectos ícone do movimento moderno, seguindo a mesma linha racional. Defensor da ideia da casa máquina, baseava as suas ideias em comparações e combinações entre mundo industrial e mundo habitacional. O homem passou a ser essa máquina que habita um mundo desprovido do que realmente define o habitável.

Discordante das ideias racionalistas de Descartes, surge um pensamento empírico defendido por Lock e que também será acolhido pelos arquitectos na forma de pensar o lugar. A denominação de *New Empirism* foi assim dada a uma geração de arquitectos que tinha uma postura projectual oposta ao de um racionalismo e funcionalismo radical praticado por outros arquitectos. Aalto foi um dos que defendeu esse tipo de postura, criando um tipo de arquitectura em que existia uma preocupação pelas características do usuário, não o desvalorizando até à sua condição de simples máquina que respira. Mas tanto como Aalto, também Asplund, Utzon e Távora, imprimiram na sua arquitectura esses valores sensoriais, o valor da experiência, o contacto com o verdadeiro habitar.

Mas esta separação entre método de projecto baseado em princípios cartesianos ou princípios empíricos, não pretende de algum modo criar uma absoluta separação entre os dois modos de pensamento. Um modo de pensar poderá descobrir no oposto, características convenientes para o desenvolvimento de um pensamento mais abrangente. A arquitectura de Le Corbusier foi aqui aprofundada no seu aspecto mais racional, na sua obsessão pela casa máquina e pelo mundo tecnológico. No entanto Le

Corbusier demonstra também uma necessidade de recorrer a elementos poéticos, a valores sensoriais, a uma necessidade da organicidade das formas. Analogamente Aalto não segue um método de projecto baseado apenas em ideias empíricas, tenta reconduzir as ideias modernas de modo a que se crie uma maior atenção pelas necessidades do usuário através de novos graus de funcionalidade, comodidade e integração com o seu meio.



V. Considerações finais



V. Considerações finais

A reflexão empreendida nos capítulos anteriores tinha como objectivo ser a aproximação a um entendimento sobre a construção do lugar e de uma arquitectura mais humanista.

Para um entendimento do lugar, foi necessário compreender em que difere um espaço de um lugar na tradição filosófica moderna, contrapondo assim o espaço racional ao espaço empírico. Esta compreensão do espaço e lugar baseou-se essencialmente na relação do homem com o mundo que o envolve.

O racionalismo fazia uma distinção entre o mundo da razão e o mundo exterior. A relação entre essas duas entidades estaria baseada em princípios unicamente possíveis de explicar através da razão, tais como a matemática e geometria. Para os racionalistas o ser humano nasce já dotado de razão, constrói um conhecimento baseado essencialmente na ciência e em princípios matemáticos. Fora do mundo da razão, existiria esse mundo exterior constituído por esses corpos extensos de Descartes definidos por razões matemáticas e relações geométricas. O conceito de espaço racionalista considera então que o nosso próprio corpo, que transporta a mente, e todo o espaço e coisas à nossa volta ficaria reduzido a uma substância única, extensa em comprimento, largura e altura ou profundidade. Seríamos assim um ser simplesmente localizado no espaço e sem nenhuma relação sensorial com este.

De forma a contestar esse racionalismo radical, surge o empirismo que afirmava que todo o conhecimento se baseia, não em ideias inatas, mas na experiência. Esta experiência era o que conectava a mente com o mundo exterior, ideia que Descartes se recusava a aceitar. A realidade seria assim percebida a partir da experiência. Como tal, e contrariamente ao espaço real e absoluto de Descartes, Locke contrapõe o espaço relativo e particular como percepção única de uma experiência pessoal. Esta incidência entre o ser e o mundo que o envolve era sustentada também por Mach

que defendia a não existência de um mundo exterior.

Existiram assim duas correntes filosóficas principais que tinham como objectivo a relação entre as representações mentais e a realidade. Fruto de um pensamento racionalista foi criado um conceito de espaço e de um pensamento empirista foi concebido a ideia de lugar.

O pensamento empirista que baseava-se na experiência como forma de relação do eu com o mundo das coisas que o envolve teve em Merleau-Ponty uma continuidade num sentido fenomenológico. Essa experiência fenomenológica seria para Merleau-Ponty, uma forma de chegar à essência das coisas através de uma percepção directa com o mundo. Apenas desta forma seria possível perceber o corpo e o mundo em que habitamos. Já para Bachelard, essa percepção das coisas era feita nos espaços íntimos, nos cantos da casa desde a cave até ao sótão, na gaveta, nos cofres e nos armários. Deste modo e através da activação da memória e do sonho, conseguiríamos voltar aos espaços felizes do tempo de infância. Encontramos também em Percey esse modo de viver através de um constante contacto directo com as coisas, mas esse contacto já não se faz numa procura do lugar feliz dos tempos de infância, mas sim num contacto directo com o mundo vivido. Percey tenta encontrar no espaço quotidiano em que habita, uma ligação com as coisas que o rodeiam e que lhe pertencem. Dessa forma, diz Percey, criamos uma relação de empatia com o que nos envolve e consequentemente criamos uma ligação com as coisas com às quais nos identificamos. Esse acumular de coisas define assim o nosso lugar. Tanto Bachelard como Percey, tentam encontrar essa ligação que os une ao espaço de modo a encontrar o verdadeiro sentido do lugar, procuram encontrar a topofilia, definida por Tuan como a ligação afectiva que liga o ser ao lugar que o envolve.

A construção do lugar começa a materializar-se. Essa construção é iniciada por Heidegger através desse *abrir clareiras*, uma libertação do lugar do que é selvagem para permitir o habitar humano. Através desse *abrir clareiras* e a sua consequente apropriação através do habitar, Heidegger fala-nos de como voltar a um autêntico habitar segundo um voltar às raízes, à origem do espaço. Para Heidegger, não devemos habitar o mundo de forma accidental, devemos estabelecer uma relação com as coisas simples. Característica essencial do habitar para Heidegger é esse cuidar. Devemos criar uma relação entre os valores espirituais e materiais que se unem através da ponte de Heidelberg, da terra e do

céu com os divinos e mortais. Norberg-Schulz vai adoptar o pensamento de Heidegger, explicando que o homem deve conseguir orientar-se no mundo, de situar-se. Além disso deverá ser capaz de criar uma ligação com o mundo que o rodeia, identificando-se com o ambiente que o envolve.

Estas duas formas de pensamento filosófico, racional e empírico, definiram dois modos de pensar o espaço e consequentemente definiram duas formas de conceptualizar o espaço arquitectónico. Através de um pensamento racional são produzidos espaços e relacionado com um pensamento empírico, são produzidos lugares.

De uma forma racional de pensar o espaço surgiu um método projectual baseado em análises quantitativas, num conhecimento dedutivo determinando um espaço representado por sistemas, métodos, proporções matemáticas e formas geométricas puras. Durand, influenciado por um pensamento cartesiano, criou um método geral de projectar publicado num catálogo onde demonstrava os passos a seguir para a realização de um qualquer projecto. Nesse catálogo é patente os princípios de economia conseguidos através de regras geométricas da forma, a eficiência projectual conseguida através da planificação projectual e dos meios de execução. Mas um uso muito mais directo das premissas expostas no Discurso do método, será feita por Viollet-le-Duc que as adapta ao processo de execução do objecto arquitectónico. Um ponto alto da arquitectura racionalista encontra-se na produção arquitectónica de Le Corbusier, que defendia a casa máquina como habitação do homem. Esta comparação e combinação entre mundo industrial e mundo habitacional, não eram compatíveis. Não pode-se satisfazer as necessidades humanas unicamente através da extrema funcionalidade do habitar. Este espaço invadido de tecnologias e racionalidade não é suficiente para o habitar do homem.

Podemos considerar um paralelo entre este espaço racionalista e o espaço submoderno em que é sobreposta às necessidades humanas, a ambição da evolução científica e tecnológica e da experiência de novas ideias.

O espaço do mundo contemporâneo chegou a um estado de crise, seres sem

identidade movem-se em lugares sem sentido. A cidade foi capaz de criar o utópico, ultrapassando as necessidades do ser e criando lugares inabitáveis. Os lugares que outrora constituíram a cidade voltaram a ser espaços, espaços de circulações, de acontecimentos efêmeros e de sentido globalizador. Juntamente com o imaginável da cidade veio a sobrelotação e sobrevalorização do espaço urbano onde a casa funcional é um sinónimo da sociedade industrial moderna em que o conceito habitacional parte de regras geométricas e económicas. Os aspectos quantitativos foram assim sobrepostos aos qualitativos. É de extrema necessidade voltar a repensar o espaço actual.

“O mundo da sobremodernidade não tem as medidas exactas daquele em que cremos viver, porque vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Teremos de reaprender a pensar o espaço.”¹

Uma das transformações que segundo Marc Augé caracteriza a modernidade é o excesso de espaço. A conquista espacial, a inovação nos meios de transporte, as imagens de acontecimentos que via satélite podemos ter em directo na nossa televisão ou no dia seguinte no jornal, criaram uma redução da distância espacial. O que anteriormente demorava meses a alcançar é agora possível em poucos momentos, criando um estreitamento entre nós próprios e, conseqüentemente, entre os lugares. O espaço começou a ser banalizado e deixou de ter dimensão física. Talvez não tenhamos razões para sermos tão pessimistas, afinal muitas condições melhoraram, mas ao mesmo tempo houve quase um descuido, um esquecimento e uma vulgarização das condições essenciais de lugar. Augé defende que a sobremodernidade é produtora destes não-lugares, de espaços sem memória, de um mundo em que nascemos e morremos em unidades de saúde, onde se multiplicam os espaços de estadia temporária como os hotéis, as estâncias, mas também os campos de refugiados ou bairros de lata, onde é criada uma rede de transportes e de comércio que habitamos de forma oculta e solitária. Para tal, Augé começa por distinguir lugar de não-lugar: *“Se um lugar pode-se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não se pode definir nem como identitário*

¹ AUGÉ, Marc; “Não-lugares”; p. 34

nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar.”² . Os lugares são espaços destinados a serem habitados, logo um não-lugar é segundo Augé um espaço inabitável tais como: “...as vias aéreas, ferroviárias, das auto-estradas e os habitáculos móveis ditos “meios de transportes” (aviões, comboios, autocarros), os aeroportos, as gares e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de recreio e as grandes superfícies da distribuição, a meada complexa enfim, das redes de cabos ou sem fios que mobilizam o espaço extra-terrestre em benefício de uma comunicação tão estranha que muitas vezes mais não faz do que pôr o indivíduo em contacto com uma outra imagem de si mesmo.”³ . São espaços anónimos incapazes de darem forma a qualquer tipo de identidade. Como escreveu Augé: “O espaço do não-lugar não cria nem identidade singular, nem relação, apenas solidão e semelhança.”⁴ . O homem não cria uma permanência nesse espaço e não se define pela sua cultura ou história. Estes não-lugares opõem-se a uma forma de viver em comunidade com uma continuidade social e cultural. Estes espaços de Augé são os espaços transitórios onde ocorre algo e onde não existe identidade nem elos de ligação humanos.

Os não-lugares de Augé surgem como um retrocesso ao espaço através do aniquilamento do lugar. Os lugares começaram a transitar para simples espaços mas ao mesmo tempo bastante complexos. Os lugares standards, os não-lugares e o ciberespaço resultaram num completo esquecimento acerca de questões qualitativas e humanas do lugar. O espaço e o lugar começam a ser experienciados de formas diferentes mostrando a contínua transformação, dissolução ou complementação a que está sujeito.

Desta forma é questionável o papel de quem modifica o lugar, com que expectativas é que o homem tenta construir espaços habitáveis para o homem mas que não satisfazem o homem na sua totalidade. Estes espaços habitáveis vão desde a escala da cidade até à escala da habitação, uma *verdadeira prisão* que debilita o ser humano, tal como Fernando Távora escreve:

“No meio desta máquina, seu autor e sua vítima, nasce, vive e morre o homem, que criou a cidade para o prolongar, para o servir, para ser mais rico, para viver melhor, para ser

² *Ibidem*; p. 67

³ *Ibidem*; p. 68

⁴ *Ibidem*; p. 87

mais feliz, numa palavra. Mas os seus contactos com a “mater natura” são mínimos porque a cidade contemporânea é, por definição, contra a natureza e quando a aceita é apenas para demonstrar que pode dominá-la; os contactos com o seu semelhante são episódicos, ocasionais ou forçados porque a cidade esmera-se em ser anti-social e destrói todas as bases de uma vida social harmónica; os seus movimentos são difíceis porque apesar de toda a sua rede de auto-estradas, dos seus metropolitanos, dos seus helicópteros, a cidade é cada vez menor para os veículos que a assediam; a sua habitação é defeituosa porque ele vive empilhado em edifícios monstruosos ou velhas construções ultrapassadas ou nas ilusórias “casas jardim” dos subúrbios; a sua saúde física e espiritual periga porque a cidade não lhe oferece normalmente condições de vida física equilibrada e o seu excessivo dinamismo cria-lhe terríveis doenças mentais – numa palavra, a sua liberdade não existe porque a cidade contemporânea se transformou numa verdadeira prisão.”⁵

É necessário que o espaço se transforme em lugar, através de uma arquitectura mais humanista.

De uma forma empírica de pensar o espaço através da experiência surgiu uma necessidade de reconhecer as características qualitativas do espaço, de analisar a influência do espaço no ser humano e de estudar os mecanismos da percepção. É notável a percepção e compreensão deste mundo que nos envolve, descrita por Ruskin, onde a arquitectura é como um palco de sensações que nos invade a cada instante. Um tipo de arquitectura que procura o bem-estar psicológico e espiritual e o respeito pelo indivíduo. É através destas características que conseguimos opor a ideia de lugar à ideia de espaço racional. Este tipo de arquitectura que procura a construção de lugares, é evidente na obra de Aalto. Aalto mostrou através de um estudo humano e psicológico, uma preocupação pela vida do homem e uma grande sensibilidade pelos pormenores da casa, não interessando-se apenas com os problemas de composição ou extremo funcionalismo racionalista. Mas apesar de uma grande atenção pelos aspectos sensoriais, Aalto não se desprende de uma arquitectura funcional. Tal como outros arquitectos, Távora evidencia também uma preocupação especial pelas características particulares dos futuros usuários das suas obras. Na casa de Ofir, Távora demonstra uma

⁵TÁVORA, Fernando; “Da organização do espaço”; p. 49

atenção pelos gostos e possibilidades económicas da família que a vai habitar, demonstra um cuidado com a morfologia do terreno e com as condições e exposições climatéricas que a casa vai sofrer, para que proporcione as melhores condições aos futuros habitantes. Távora consegue assim através dos diferentes materiais e nos pormenores da forma e da construção, criar ambientes mais confortáveis ao habitar humano, aliado a uma plena *organização do espaço*.

As casas escolhidas para exemplificar uma arquitectura baseada na experiência do espaço são maioritariamente habitações de férias ou de isolamento. São habitações que tiveram uma especial atenção, em que houve decerto um total empenhamento em exprimir um pensamento baseado em valores sentimentais e humanos. É este tipo de atitude e pensamento que leva à criação de lugares na arquitectura.

É necessário voltarmos a pensar o sentido do espaço no mundo contemporâneo. O esquecimento dos valores do lugar e a multiplicação dos espaços resulta em imensos problemas para o homem. A razão é durante o processo projectual um instrumento imprescindível mas não pode ser levada a uma racionalidade e uma funcionalidade extrema. A arquitectura deve ser um lugar em que possamos projectar as nossas emoções e onde os futuros usuários possam experienciar lugares projectados sobre valores humanos. Proponho deste modo este voltar a casa, voltar ao lugar e a viver uma arquitectura mais humana que provoque o inesperado, a surpresa e a experiência.



Bibliografia



BIBLIOGRAFIA

AAVV; “Heavenly mansions”; Londres; 1949

AAVV; JA [Jornal dos arquitectos]; N° 157; 1996; pp. 10-14

AAVV; “Swedish Grace: Modern Classicism in Stockholm”; Londres; International Architect; N° 8; 1982; 49 p.

AALTO, Alvar – “Synopsis: Painting, architecture, sculpture / Alvar Aalto”; Basel; Ed. Birkhäuser; 1980; 240 p.

ÁBALOS, Iñaki – “A boa vida. Visita guiada às casas da modernidade”; Barcelona; Ed. Gustavo Gili; 2003; 207 p. [Tradução de PENNA, Alice Duarte do original “La Buena Vida. Visita guiada a las casas de la modernidad” de n.e.]

AUGÉ, Marc – “Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade”; Lisboa; Ed. 90 Graus; 2005; 100 p. [Tradução de PEREIRA, Miguel Serras do original “Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité”; Coleção “La librairie du XXIe siècle”; Ed. Éditions du Seuil, 1992]

BACHELARD, Gaston – “A Poética do espaço”; Coleção “Tópicos”; São Paulo; Ed. Martins Fontes; 1989; 242 p. [Tradução de DANESI, António de Pádua do original “La poétique de l’espace”; Ed. Presses Universitaires de France; 1957]

BOESIGER, W.; **STORONOV**, O. (Ed.) – “Le Corbusier et Pierre Jeanneret”; Zurich; Ed. Les Editions d’Architecture; 1995; 215 p.

BORDEN, Iain – “The dissertation: an architecture student’s handbook”; Amesterdão; Ed. Architectural Press; 2000; 330 p.

CHOAY, Françoise – “O urbanismo”; Coleção “Estudos” N° 67; São Paulo; Ed. Perspectiva; 1992 [3ª ed.]; 350 p. [Tradução de RODRIGUES, Dafne Nascimento do original “L’Urbanisme: Utopies et Réalités, Une antologie”; Ed. Éditions du Seuil; 1965]

DESCARTES, René – “Discurso do método”; Coleção “Textos filosóficos” N° 9; Lisboa; Ed. Edições 70; 1986; 118 p. [Tradução de GAMA, João do original “Discours de la

méthode” de n.e.]

DESCARTES, René – “L’homme et un traité de la formation du foetus”; Ed. Librarie Luré; 1664; 448 p.

DESCARTES, René – “Meditações sobre a filosofia primeira”; Coleção “Novalmedina” N° 6; Coimbra; Ed. Livraria Almedina; 1992; 228 p. [Tradução de FRAGA, Gustavo de do original n.e de n.e.]

DESCARTES, René – “Princípios da filosofia”; Coleção “Textos filosóficos” N° 42; Lisboa; Ed. Edições 70; 2006; 279 p. [Tradução de GAMA, João do original “Principes de philosophie” (“Principiorum philosophiae”) de n.e.]

DURAND, Jean-Nicolas-Louis – “Précis of the lectures on architecture; with graphic portions of the lectures on architecture”; Coleção “Texts & Documents”; Los Angeles; Ed. Getty Research Institute; 2000; 342 p. [Tradução de BRITT, David do original “Précis des leçons données à l’Ecole polytechnique”; Paris; 1802-1805 e do original “Partie graphique des cours d’architecture faits à l’Ecole royale polytechnique depuis sa reorganization; Paris; 1821]

FERRATER MORA, José – “Diccionario de filosofía”; Buenos Aires; Ed. Sudamericana; 1956 [4ª ed.]; 1481 p.

FLUDD, Robert – “Utriusque cosmi maioris scilicet et minores metaphysica, physica atque technica historia”; Oppenheim; 1617; 7 vol.

FRAMPTON, Kenneth – “História crítica da arquitectura moderna”; São Paulo; Ed. Martins Fontes; 2008 [4ª ed.]; 529 p. [Tradução de CAMARGO, Jefferson Luiz e CIPOLLA, Marcelo Brandão do original “Modern Architecture: a critical history”; Londres; Ed. Thames and Hudson; 1980]

FROMONT, Françoise – “Jørn Utzon”; Milão; Ed. Electa; 1998; 234 p.

FRAMPTON, Kenneth – “Le Corbusier”; Londres; Ed. Thames & Hudson; 2001 [1ª ed.]; 240 p.

HEGEL, Georg Wilhelm – “Estética”; Lisboa; Ed. Guimarães Editores; 1993; 677p. [Tradução de RIBEIRO, Álvaro e VITORINO, Orlando do original “Vorlesungen über die à Aesthetic” de n.e.]

HEIDEGGER, Martin – “Construir, habitar, pensar” in “Conferencias y artículos”; Barcelona; Ed. Serbal; 1994 [Tradução de BARJAU, Eustaquio do original n.e. de n.e.]

LE CORBUSIER – “Precisões: sobre um estado presente da arquitectura e do urbanismo”; São Paulo; Ed. Cosac & Naify; 2004; 295 p. [Tradução de MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de do original “Précisions sur un état présent de l’architecture et de l’urbanisme” de 1930]

LE CORBUSIER – “Vers une Architecture”; Paris; Ed. Arthaud; 1990; 253 p.

LEACH, Neil – “Rethinking Architecture: A reader in cultural theory”; Londres; Ed. Routledge; 2002; 409 p.

LOCKE, John – “Ensaio sobre o entendimento humano”; Lisboa; Ed. Fundação Caloste Gulbenkian; 1999; 2 vol. [Tradução de SOVERAL, Eduardo Abranches de do original “An essay concerning human understanding”; New York; Ed. Dover Publication, Inc.; 1959]

LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel – “La arquitectura de Gunnar Asplund”; Barcelona; Ed. Fundación Caja de Arquitectos; 2002; 191 p.

MACH, Ernst – “The analysis of sensations and the relation of the physical to the psychical”; Chicago e Londres; Ed. The open court; 1914; 380 p. [Tradução de WILLIAMS C. M. do original n.e de n.e.]

MERLEAU-PONTY, Maurice – “Fenomenologia da percepção”; Coleção “Tópicos”; São Paulo; Ed. Martins Fontes; 1999 [2ª ed.]; 662 p. [Tradução de MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de do original “Phénoménologie de la perception”; Ed. Éditions Galimard; 1945]

MONGE, Gaspard – “Géométrie descriptive”; Paris; Librarie de l’École Impériale Polytechnique; 1811

MONTANER, Josep Maria – “A Modernidade superada: Arquitectura, arte e pensamento do século XX”; Barcelona; Ed. Gustavo Gili; 2001; 220 p. [Tradução de GALLEGO, Carlos Muñoz e SILVA, Esther Pereira do original “La modernidad superada: Arquitectura arte y pensamiento del siglo XX” de n.e.]

MONTANER, Josep Maria – “As formas do século XX”; Barcelona; Ed. Gustavo Gili; 2002; 263 p. [Tradução de ARAÚJO, Maria Luiza Tristão de do original “Las formas del siglo XX” de n.e.]

MONTANER, Josep Maria – “Depois do movimento moderno: Arquitectura da segunda metade do século XX”; Barcelona; Ed. Gustavo Gili; 2001; 271 p.

MUNTAÑHOLA, Josep – “Poética y arquitectura, una lectura de la arquitectura postmoderna”; Coleção “Argumentos” N° 65; Barcelona; Ed. Anagrama; 1981; 121 p.

NESBITT, Kate – “Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory, 1965-1995”; New York; Ed. Princeton architectural Press; 1996; 606 p.

NORBERG-SCHULZ, Christian – “Genius Loci: Paesaggio, ambiente, architettura”; Milão; Ed. Electa; 1996 [3º ed.]; 214 p. [Tradução de Norberg-Schulz, Anna Maria do original n.e. de n.e.]

PAIVA, Rita – “Gaston Bachelard: A imaginação na ciência, na poética e na sociologia”; São Paulo; Ed. Annablume; 2005; 230 p.

PENNY, Nicholas – “Ruskin’s drawings”; Oxford; Ed. Asmolean Museum; 1997 [2º ed]; 79 p.

PEREC, Georges – “Espèces d’espaces”; Paris; Ed. Galilée; 2000; 185 p.

RASMUSSEN, Steen Eiler – “Viver a arquitectura”; Coleção “Pensar Arquitectura”; Casal de Cambra; Ed. Caleidoscópico; 2007; 197 p. [Tradução de SANTA-RITA, José Eduardo do original “Experiencing Architecture”; Ed. Mit Press de n.e.]

RIVAS, Juan Luis de las – “El espacio como lugar, sobre la natureza de la forma urbana”; Coleção “Arquitectura y urbanismo” N°18; Valladolid; Ed. Secretariado de publicaciones, Universidad de Valladolid; 1992; 216 p.

RODRIGUES, Jacinto – “Álvaro Siza / Obra e método”; Porto; Ed. Civilização; 1992; 215 p.

RUSKIN, John – “The seven lamps of architecture”; New York; Ed. John Wiley & sons; 1885; 225 p.

RUSKIN, John – “As pedras de Veneza”; São Paulo; Ed. Martins Fontes; 1992; 210 p.

SZAMBIEN; Werner – “J-N-L Durand; De l’imitation à la norme”; Coleção “Architectures”; Paris; Ed. Picard; 1984; 335 p.

TÁVORA, Fernando – “Da organização do espaço”; Porto; Ed. FAUP publicações; 1996; 75 p.

TRIGUEIROS, Luiz (Ed.) – “Fernando Távora”; Lisboa; Ed. Blau; 1993; 216 p.

TRIGUEIROS, Luiz (Ed.) – “Casa de férias em Ofir”; Lisboa; Ed. Blau; 1992; não paginado

TUAN, Yi-fu – “Space and Place: the perspective of experience”; Minneapolis; Ed. University of Minnesota Press; 2002; 235 p.

TUAN, Yi-fu – “Topofilia, um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente”; São Paulo; Ed. Difel; 1980; 288 p. [Tradução de OLIVEIRA, Livia de do original “Topophilia: a study of environmental perception, attitudes and values”; New Jersey; Ed. Prentice-Hall Inc.; 1974]

VIOLLET-LE-DUC; Eugène-Emmanuel – “Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XI^e au XVI^e siècle”; 4^o Vol.; Paris; Ed. A. Morel; 1868; 509 p.

VIOLLET-LE-DUC; Eugène-Emmanuel – “Entretiens sur l’architecture”; Liège; Ed. Pierre Mardaga; 1986; 447 p.

VIOLLET-LE-DUC; Eugène-Emmanuel – “Le Massif du Mont Blanc: Étude sur sa constitution géodésique et géologique sur ses transformations et sur l’état ancien et moderne de ses glaciers”; Ed. Librairie Polytechnique; 1876; 270 p.

WESTON, Richard – “Alvar Aalto”; Londres; Ed. Phaidon Press Limited; 1997; 240 p.

WESTON, Richard – “Villa Mairea: Alvar Aalto”; Coleção “Architecture in detail”; Londres; Ed. Phaidon Press Limited; 1992

WILSON, Colin St John – “Architectural reflections: Studies in the philosophy and practice of architecture”; Ed. Butterworth Architecture; 1992; 240 p.

WREDE, Stuart – “La arquitectura de Erik Gunnar Asplund”; Madrid; Ed. Júcar Universidad; 1992; 278 p. [Tradução de CASTELLOTE, Ramón Martínez do original “The architecture of Erik Gunnar Asplund”; Ed. MIT Press; 1980]

ZEVI, Bruno – “História da arquitectura moderna”; Lisboa; Ed. Arcádia; 1970-1973; 2 vol. [Tradução de MARTINHO, Virgílio do original “Storia dell’ architettura moderna” de n.e. de n.e.]

URL

[Http://oregonstate.edu/](http://oregonstate.edu/)

[Http://plato.stanford.edu/](http://plato.stanford.edu/)

[Http://www.1911encyclopedia.org/](http://www.1911encyclopedia.org/)

[Http://www.archive.org/](http://www.archive.org/)

[Http://www.bigi.org.uk](http://www.bigi.org.uk)

[Http://www.google.pt](http://www.google.pt)

[Http://www.heideggeriana.com.ar](http://www.heideggeriana.com.ar)

[Http://www.victorianweb.org/](http://www.victorianweb.org/)

FILMOGRAFIA

CHAPLIN, Charlie; “Modern times”; 1936

LANG, Fritz; “Metrópolis”; 1927

CRÉDITOS DAS IMAGENS

1 | Conceção do homem como uma máquina dirigida pela alma [glândula pineal H]; DESCARTES, René; “L’homme et un traité de la formation du foetus”; p. 79.

2 | Ideia que mostra a formação através da visão de imagens invertidas na retina e a sua transmissão através dos nervos para formar imagens re-invertidas na glândula pineal; DESCARTES, René; “L’homme et un traité de la formation du foetus”; p. 71.

3 | Estudos de dioptria; DESCARTES, René; “L’homme et un traité de la formation du foetus”; p. 54.

4 | Sistema de coordenadas cartesiano com a representação de alguns pontos; [Http://www.bigi.org.uk](http://www.bigi.org.uk)

5 | Método de Monge onde mostra a figura resultante da intersecção de um cone por um plano oblíquo; MONGE, Gaspard; “Géométrie descriptive”; não paginado.

6 | Representação da cabeça humana por Robert Fludd onde visualiza os diferentes aspectos sensoriais e espirituais do Homem; FLUDD, Robert; “Utriusque cosmi maioris scilicet et minores metaphysica, physica atque technica historia”; p. 117.

8 | Esquisso de viagem de Álvaro Siza; RODRIGUES, Jacinto; “Álvaro Siza / Obra e método”; p. 19.

9 | Casa de Heidegger em Todtnauberg, Schwarzbald; www.flickr.com.

10 | Combinação geral de elementos dos edifícios; SZAMBIEN; Werner; “J-N-L Durand; De l’imitation à la norme”; p. 271.

11 | Desenho de fachadas; SZAMBIEN; Werner; “J-N-L Durand; De l’imitation à la norme”; p. 272.

12 | Conjuntos de edifícios resultantes das diversas combinações horizontais e verticais segundo o quadrado dividido em dois, em três e em quatro; SZAMBIEN; Werner; “J-N-L

Durand; De l'imitation à la norme"; p. 273.

13| Caminho a seguir para a composição de um projecto qualquer; SZAMBIEN; Werner; "J-N-L Durand; De l'imitation à la norme"; p. 270

14| Esquema de estrutura de edifício; VIOLLET-LE-DUC; Eugène-Emmanuel; "Dictionnaire raisonné de l'architecture" p. 119.

15| Espaço entre duas vigas; VIOLLET-LE-DUC; Eugène-Emmanuel; "Dictionnaire raisonné de l'architecture" p. 121.

16| Sistema constituído por módulos usado na construção das bases dos arcos; VIOLLET-LE-DUC; Eugène-Emmanuel; "Dictionnaire raisonné de l'architecture" p. 141.

17| Moreias [aglomerado de pedras arrastadas e moldadas pelo glaciar] e contributos deixados pelos glaciares. Observações relativas ao percurso dos glaciares. Decomposição em paralelogramos; VIOLLET-LE-DUC; Eugène-Emmanuel; "Le Massif du Mont Blanc"; p. 91.

18| Os glaciares e sua acção sobre as rochas. Modificações aplicadas a um cume; VIOLLET-LE-DUC; Eugène-Emmanuel; "Le Massif du Mont Blanc"; não paginado.

19| Estrutura estandardizada *Dom-ino* para execução em grande série; BOESIGER, W.; STORONOV, O. (Ed.); "Le Corbusier et Pierre Jeanneret"; p. 23.

20| *Maison Citrohan*, planta livre suportada apenas por pilotis; BOESIGER, W.; STORONOV, O. (Ed.); "Le Corbusier et Pierre Jeanneret"; p. 47.

21| *Maison Cook*, planta do 1º piso; BOESIGER, W.; STORONOV, O. (Ed.); "Le Corbusier et Pierre Jeanneret"; p. 132.

22| *Maison Cook*, fachada principal; BOESIGER, W.; STORONOV, O. (Ed.); "Le Corbusier et Pierre Jeanneret"; p. 130.

23| *Maison Cook*, cozinha; BOESIGER, W.; STORONOV, O. (Ed.); "Le Corbusier et Pierre Jeanneret"; p. 131.

24| *Villa Stein de Monzie*, traçados reguladores das fachadas; BOESIGER, W.; STORONOV, O. (Ed.); "Le Corbusier et Pierre Jeanneret"; p. 144.

25| *Villa Stein de Monzie*, planta do piso térreo; BOESIGER, W.; STORONOV, O. (Ed.); "Le Corbusier et Pierre Jeanneret"; p. 142.

26| *Villa Stein de Monzie*, vista interior; BOESIGER, W.; STORONOV, O. (Ed.); "Le Corbusier et Pierre Jeanneret"; p. 145.

27| Transatlântico *Le Lamoricière*; LE CORBUSIER; "Vers une Architecture"; p. 77.

28| Hidrotrícular *Caproni*, 3000 cavalos, transporta 100 pessoas; "Vers une Architecture"; p. 89.

29| Automóvel *Delage*; "Vers une Architecture"; p. 108.

30| Esquízo comparativo do funcionamento biológico com o funcionamento mecânico do automóvel; LE CORBUSIER; "Precisões"; p. 128.

31| Esquízo de Le Corbusier com dimensionamento de áreas e circulações; LE CORBUSIER; "Precisões"; p. 132.

32| *Immeubles-villas*, loteamentos fechados em alvéolos; BOESIGER, W.; STORONOV, O. (Ed.); "Le Corbusier et Pierre Jeanneret"; p. 43.

33| Fotografamas de *Modern Times* de Charlie Chaplin [1936]

34| Fotografia de *Metrópolis* de Fritz Lang [1927]

- 35 | Aiguilles de Chamonix; PENNY, Nicholas; “Ruskin’s drawings”; p. 25.
- 36 | Estudo de rocha gnaiss, Glenfinlas; PENNY, Nicholas; “Ruskin’s drawings”; p. 37.
- 37 | Alvar e Aino Aalto: Corte da sala de leitura e do auditório da biblioteca, Viipuri, 1934; ZEVI, Bruno; “História da arquitectura moderna”; p. 293.
- 38 | Alvar e Aino Aalto: Interior do Pavilhão Finlandês na exposição de Nova Iorque de 1939; ZEVI, Bruno; “História da arquitectura moderna”; p. 301.
- 39 | Alvar e Aino Aalto: Planta dos dormitórios do Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1949; ZEVI, Bruno; “História da arquitectura moderna”; p. 303.
- 40 | *Villa Mairea*, planta do rés-do-chão; WESTON, Richard; “Villa Mairea: Alvar Aalto”; não paginado.
- 41 | *Villa Mairea*, vista da sala; WESTON, Richard; “Villa Mairea: Alvar Aalto”; não paginado.
- 42 | *Villa Mairea*, vista do ateliê; WESTON, Richard; “Villa Mairea: Alvar Aalto”; não paginado.
- 43 | Casa em Muuratsalo, planta; WESTON, Richard; “Alvar Aalto”; p. 117.
- 44 | Casa em Muuratsalo, vista exterior; “Alvar Aalto”; p. 116.
- 45 | Casa em Muuratsalo, vista “interior”; “Alvar Aalto”; p. 119.
- 46 | Casa em Stennäs, planta e cortes; WREDE, Stuart; “La arquitectura de Erik Gunnar Asplund”; p. 178.
- 47 | Casa em Stennäs, vista exterior; WREDE, Stuart; “La arquitectura de Erik Gunnar Asplund”; p. 178.
- 48 | Casa em Stennäs, sala de estar; WREDE, Stuart; “La arquitectura de Erik Gunnar Asplund”; p. 178.
- 49 | Casa em Maiorca, planta; FROMONT, Françoise; “Jørn Utzon”; p. 206.
- 50 | Casa em Maiorca, vista exterior; FROMONT, Françoise; “Jørn Utzon”; p. 207.
- 51 | Casa em Maiorca, sala de estar; FROMONT, Françoise; “Jørn Utzon”; p. 209.
- 52 | Casa de férias em Ofir, planta do piso térreo; TRIGUEIROS, Luiz (Ed.); “Casa de férias em Ofir”; não paginado.
- 53 | Casa de férias em Ofir, vista do interior; TRIGUEIROS, Luiz (Ed.); “Casa de férias em Ofir”; não paginado.

Agradecimentos

O meu primeiro agradecimento ao Arquitecto Paulo Providência, por conseguir levar esta reflexão até mais longe. Fica o meu reconhecimento pelas estimulantes conversas.

À minha família, principalmente aos meus pais e irmãs, que representam muito para mim.

Aos amigos.

Ao lemur.



