

A IDENTIDADE DO LIMIAR

UM OLHAR SOBRE QUATRO ESPAÇOS DE ENTRADA NA ARQUITECTURA CONTEMPORÂNEA PORTUGUESA



RÚBEN MIGUEL SANTOS DOMINGUES

DISSERTAÇÃO DE Mestrado Integrado em Arquitectura

SOB A ORIENTAÇÃO DO PROFESSOR DOUTOR JOAQUIM DE ALMEIDA

DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA DA FCTUC, JULHO DE 2014

A IDENTIDADE DO LIMIAR

UM OLHAR SOBRE QUATRO ESPAÇOS DE ENTRADA NA ARQUITECTURA CONTEMPORÂNEA PORTUGUESA

*A todos os que gentilmente contribuíram para a realização deste trabalho,
ao professor Joaquim de Almeida pela disponibilidade e interesse,
à minha família e amigos por todo o apoio e paciência,
um sincero agradecimento.*

A presente dissertação segue o Acordo Ortográfico de 1945 e está elaborada segundo a Norma Portuguesa 405.

Sumário

9 Introdução

Primeira parte

- 17 Relação exterior-interior
- 27 O interior colectivo
- 39 Limite como experiência
- 53 Uma ideia de limiar

Segunda parte

- 69 Centro de Artes em Sines
- 83 Igreja e Centro Comunitário em Portalegre
- 97 Museu de Arte e Arqueologia no Vale do Côa
- 111 Palácio de Justiça em Gouveia

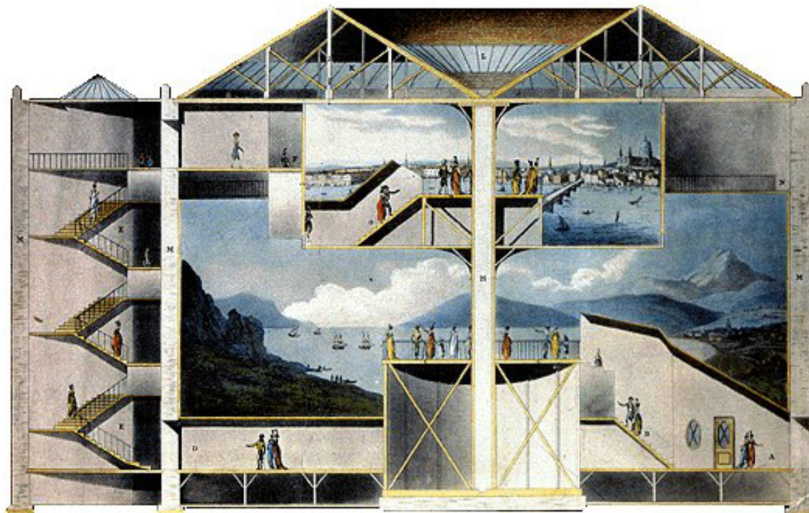
Terceira parte

- 127 A identidade do limiar

- 143 Considerações finais

- 147 Bibliografia

- 157 Fontes das imagens



A section of the rotunda in Leicester Square, 1801, Robert Mitchell.

Introdução

“E de repente existe um interior e um exterior. Estar dentro e estar fora. Fantástico. E isto implica outras coisas igualmente fantásticas: soleiras, passagens, pequenos refúgios, passagens imperceptíveis entre interior e exterior, uma sensibilidade incrível para o lugar, uma sensibilidade incrível para a concentração repentina, quando este invólucro está de repente à nossa volta e nos reúne e segura, quer sejamos muitos ou apenas uma pessoa. Desenrola-se então o jogo ente o indivíduo e o público, entre a privacidade e o público. É com isto que a arquitectura trabalha”¹

Através de palavras, proferidas aquando de uma palestra no ano de 2003, o arquitecto suíço Peter Zumthor procura traduzir a magia inerente à relação entre dois mundos de natureza tão complexa como são o exterior e o interior. A mesma magia que se encontra presente na gravura do artista britânico Robert Michell, intitulada *A section of the rotunda in Leicester Square*, em que este, através de uma representação ambígua e fantasiosa onde exterior e interior se relacionam de forma mirabolante, nos leva a questionar o visível.

Quando o domínio exterior e o domínio interior se encontram, quebrando a barreira que os aparta para deste modo estabelecerem uma relação de reciprocidade, surge um terceiro domínio. Este assume-se como neutro, mas também ambivalente. Revela-se intermédio e intermediário. Permite o diálogo e a transição. É um intervalo, um espaço entre – um limiar. É sobre este domínio que trata esta dissertação.

¹ ZUMTHOR, Peter - *Atmosferas*, p. 47

Neste trabalho procura-se reflectir sobre a forma como o exterior e o interior – com todas as forças de espaço e de uso que lhes estão associadas – se relacionam e, sobretudo, se ligam através deste domínio intermédio. Interessa perceber de que modo o conceito de limiar pode ser materializado e, fundamentalmente, perceber como através deste processo de materialização pode assumir uma dimensão significativa a nível físico e simbólico, tornando-se peça-chave no funcionamento dos edifícios. Objectivos

Para responder a estas questões, para além de ser necessário formular uma construção teórica que permita clarificar a ideia de limiar e de outros conceitos que com este estão intimamente ligados, torna-se essencial reunir e analisar um conjunto de edifícios que, pelas soluções que apresentam nos seus espaços de entrada, se revelem pertinentes no âmbito deste estudo. Assim, mais do que elaborar um simples catálogo baseado em teorias formais, com esta dissertação pretende-se, através de um trabalho apoiado numa experiência *in loco* de um conjunto de edifícios, perceber de que forma os seus espaços liminares nos acolhem com todas as suas características, tornando a transição entre exterior e interior numa experiência significativa.

Procurou-se reunir um conjunto de edifícios nos quais os espaços de entrada assumissem uma presença significativa no seu todo. Procurou-se também que estes espaços apresentassem soluções distintas e variadas. Assim, como casos de estudo foram escolhidos quatro edifícios de uso público. Estes situam-se em Portugal, foram desenhados por arquitectos portugueses e foram construídos nos últimos dez anos. Casos de estudo

O espaço interior de um edifício de uso público, cada vez mais, consiste numa extensão do espaço público e portanto, colectivo, ao contrário do que acontece em, por exemplo, edifícios de habitação, nos quais o espaço interior se assume como território de privacidade. Assim, a escolha recaiu sobre a tipologia de uso público, pelo interesse em perceber até que ponto nestes edifícios, o diálogo entre exterior e interior se revela cordial e permeável, fazendo com que

estes domínios, mais do que se revelarem complementares, estabeleçam uma relação de benefício mútuo.

Foram seleccionados edifícios nacionais contemporâneos, pelo interesse em perceber de que modo a arquitectura que foi construída recentemente em Portugal materializa as questões que este trabalho pretende abordar. O facto de estes edifícios se situarem em território nacional, permite que sejam visitados com maior facilidade, sendo assim possível recolher de cada um deles, uma experiência pessoal que se revela essencial para a elaboração deste trabalho.

Esta dissertação está dividida em três partes. Estas representam momentos bem distintos que, pelo seu conteúdo e modo de abordagem, pretendem ser complementares, funcionando como um todo.

Estrutura

A *Primeira parte* consiste numa abordagem teórica e generalizada, sustentada na obra escrita e construída de vários autores, em diferentes áreas de estudo. Assim, através de uma viagem por várias temáticas, pretende-se esboçar algumas ideias que permitam numa fase posterior, elaborar uma análise consciente e direccionada dos edifícios que se pretendem abordar.

A *Segunda parte* consiste num estudo de quatro edifícios, com base em experiências recolhidas junto dos mesmos. Com vista nos conhecimentos adquiridos na primeira parte, pretende-se fazer uma análise abrangente destes edifícios, para que se possa perceber o modo como os seus espaços de entrada proporcionam o diálogo e transição entre exterior e interior.

A *Terceira parte* servirá para consolidar algumas ideias sobre os espaços de entrada dos edifícios em estudo. Assim, com consciência nas aprendizagens adquiridas ao longo das duas primeiras partes, pretende-se reflectir sobre o modo como estes espaços desempenham a sua função a diferentes níveis.

PRIMEIRA PARTE

Relação exterior-interior

O espaço exterior e espaço interior são dois conceitos inerentes à constituição de um objecto arquitectónico. Quando entramos num edifício deixamos para trás um mundo para abraçarmos outro, podendo estes estabelecer uma relação de cordialidade, indiferença ou até ruptura absoluta. São mundos certamente distintos, que impõem limites e permitem possibilidades ao seu oposto, definindo-se mutuamente a nível espacial e simbólico.

Uma relação
recíproca

Não se trata de dois domínios que se possam assumir como autónomos, pois nenhum deles pode existir isoladamente, sendo que cada um contém as características que torna a existência do outro possível. Assim, o poder individual que cada uma destas realidades encerra apenas adquire significado na relação de reciprocidade que estas estabelecem.

Os recursos arquitectónicos, enquanto proporcionadores de diferentes qualidades e linguagens espaciais, revelam-se fundamentais para a riqueza desta relação. Estes oferecem ao exterior e interior a possibilidade de se afirmarem como potenciadores do seu oposto, como nos lugares representados nas telas de Pieter De Hoogh. O pintor clássico holandês elaborou uma série de trabalhos ao longo do século XVII em que ilustra diversas situações da vida quotidiana, nas quais o exterior e o interior se encontram presentes em simultâneo. Estes domínios são sempre reproduzidos estabelecendo uma tensão vibrante, através de uma representação expressiva dos materiais e das suas cores, de um tratamento sofisticado da luz e de um uso sábio da perspectiva. Nestas obras o interior aparece em penumbra, apresentando materiais afáveis e mobiliário doméstico. Em contraste surge o exterior, visível através de uma porta ou janela aberta, cheio de luz e brilho. A porta e janela aparecem sempre como elementos intermédios que proporcionam o diálogo entre os dois domínios, assumindo um papel de destaque nestas composições.



The Bedroom, 1660, Pieter De Hoogh.

Tal como nestas pinturas, também na realidade se revela possível utilizar ferramentas que dotam os espaços de carácter mais exteriorizado ou interiorizado. O arquitecto holandês Herman Hertzberger adverte que “*embora a expressão da relatividade dos conceitos de interior e exterior seja antes de tudo uma questão de organização espacial, o facto de uma área tender para uma atmosfera mais parecida com a da rua ou mais parecida com a de um interior depende especialmente da qualidade do espaço*”.² Deste modo, os recursos arquitectónicos possibilitam ao arquitecto conceber espaços que apelam à percepção e ao conhecimento de experiências prévias, transmitindo aos utilizadores a natureza dos lugares que habitam. Através de diferentes configurações espaciais, diferentes usos de materiais e das suas cores e diferentes gradações de luz e temperatura, o ser humano recebe estímulos que o conduzem a sensações de exterioridade e interioridade. Quanto mais expressivos exterior e interior se tornarem mais rica será a relação que estabelecem.

Para uma melhor compreensão do diálogo que as forças exteriores e interiores estabelecem torna-se fundamental abordar a relação entre a obra e o lugar, esta que também se assume como recíproca. É fundamental perceber o modo como o lugar, com toda a sua essência, penetra o espaço interno, assim como é primordial observar como o espaço interno reage às características deste lugar, mostrando uma maior ou menor receptividade. Seja qual for a natureza das duas realidades existe sempre um debate.

Obra e lugar

O arquitecto norte-americano Robert Venturi, fazendo uso das palavras do teórico húngaro György Kepes, estabelece a ideia de que “*todo e qualquer fenómeno – um objecto físico, uma forma orgânica, um sentimento, um pensamento, a nossa vida em grupo – deve a sua forma e carácter ao duelo entre a constituição inata e o meio ambiente*”.³ Deste modo, Venturi aproxima-se da ideia de que um objecto

² HERTZBERGER, Herman - *Lições de arquitectura*, p. 83

³ Gyorgy Kepes *apud* VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, p. 114



Casa de Chá da Boa Nova, Leça da Palmeira, 1968, Álvaro Siza.

arquitectónico, assim como qualquer outro elemento, deve a sua essência ao diálogo que estabelece com o lugar.

Também o arquitecto norueguês Christian Norberg-Schulz se debruça sobre a importância do lugar na prática arquitectónica. Este, recuperando o termo de origem romana *genius loci*, estabelece a ideia de que cada lugar tem um espírito ao qual vai buscar a sua essência. Com base nas ideias do filósofo alemão Martin Heidegger, Norberg-Schulz defende que o lugar é algo mais do que uma mera localização geográfica, mais do que um simples espaço, sendo a sua compreensão essencial para o acto de fazer arquitectura. Este defende ainda que o lugar é a concreta manifestação do habitar humano, sendo a sua essência capaz de moldar a identidade dos indivíduos que o ocupam.⁴

A absorção da essência inerente ao lugar por parte da arquitectura encontra-se bem presente na obra do arquitecto Álvaro Siza desde os seus primeiros trabalhos. Na Casa de Chá da Boa Nova, situada em Leça da Palmeira, é visível uma integração das características do lugar no próprio projecto, promovendo a preservação da sua identidade. Implantado num promontório rochoso, este edifício insere-se de forma suave no local, afirmando-se delicadamente pela sua cobertura formada por vários planos inclinados que acompanham a topografia do terreno. Um percurso sinuoso composto por escadas e plataformas faz a ligação entre exterior e interior, seguindo o movimento ascendente das rochas. Já no interior do edifício surgem várias aberturas que, colocadas estrategicamente, enquadram o mar e as rochas, estas que em certos locais parecem mesmo penetrar o espaço interno.

O debate acerca da problemática da relação entre a obra e o lugar intensificou-se em meados do século XX, como movimento de crítica aos ideais da cidade moderna – esta que procurava assumir um carácter global, em detrimento de uma valorização da essência do contexto. Contudo, este diálogo existe desde o momento em que existe arquitectura.

⁴ NORBERG-SCHULZ, Christian - *Genius Loci: paesaggio, ambiente, architettura*, p. 6



Allegorical engraving of the Vitruvian primitive hut, 1755, Charles Eisen

A relação construída entre exterior e interior surge no momento em que os primórdios da humanidade sentiram a necessidade de conceber um abrigo, com o objectivo de criar um espaço no qual se podiam reunir, protegendo-se dos perigos do mundo exterior. Assim, surgem estruturas formadas por varas de madeira entrelaçadas, cobertas de lama, que no mito da *cabana primitiva* – associado à génese da arquitectura – representam a primeira vez que o homem cria a noção de espaço interno construído. Rapidamente surge a noção de porta, como elemento de transição que possibilitava a entrada e saída dos abrigos, desempenhando durante muitos anos o único ponto de contacto com o exterior. Mais tarde, a vontade de trazer luz e ventilação para o interior levou o homem a perfurar as paredes criando janelas, conferindo assim, uma maior complexidade às suas construções.

Desde a cabana primitiva

Desde então, a relação entre exterior e interior tem vindo a ser explorada ao longo dos tempos de formas bem distintas, estando esta sempre ligada aos avanços técnicos e construtivos, bem como às mudanças de paradigma e comportamento social. Durante séculos estes dois domínios foram mesmo concebidos como absolutos e opostos. Por um lado, através de edifícios que, pelos seus limites austeros e cerrados, remetiam o espaço interior para segundo plano. Estes, concebidos para serem admirados pelo seu exterior, elevavam-se à condição de objectos escultóricos. Por outro lado, pela criação de edifícios que manifestavam uma ânsia pelo interior puro e absoluto. Estes, assemelhando-se a uma caixa catóptrica – em que os seus espelhos multiplicam infinitamente a imagem que existe no interior – evocavam o espaço interno enquanto realidade máxima.

De várias maneiras exterior e interior foram surgindo de modo bem definido nas construções, apresentando-se quase sempre como pólos opostos. Porém, no século XIX surge uma busca constante pela criação de espaços dinâmicos e infinitos, conferindo muitas vezes a esta relação, que até então era polarizada, um carácter ambíguo. Assim, exterior e interior nem sempre podem

Espaços ambíguos



Passage Choiseul, Paris, 1825.

ser interpretados como conceitos absolutos. Estes muitas vezes assumem um maior grau de complexidade, trocando a sua identidade e desdobrando-se em vários níveis. Assim, nascem espaços ambíguos que se situam entre o *estar dentro* e o *estar fora*.

Em finais do século XVIII surgem as passagens parisienses – um exemplo fundamental quando se pretende dissertar acerca de ambiguidade do espaço. Estas foram abordadas pelo filósofo alemão Walter Benjamin como elementos primordiais no que diz respeito a espaços interiores com qualidades exteriores.⁵ Estreitas e longas, estas ruas comerciais situavam-se normalmente em espaços abertos entre edifícios inscritos em interiores de quarteirões, servindo de palco para a burguesia parisiense ostentar o seu poder de compra e alimentar o seu fetiche consumista. Cobertas por estruturas leves compostas por ferro e vidro, estas passagens recebiam luz natural, à semelhança do que acontece numa rua exterior. Assim, estes espaços assumiam um carácter híbrido, não se tratando de um interior tradicional nem de um exterior deliberado.

As passagens parisienses foram profetas dos espaços ambíguos que se viriam a multiplicar pelo século seguinte, fazendo com que a relação entre exterior e interior viesse a assumir, em muitos casos, um significado complexo e reversível. Assim, com a modernidade viríamos a assistir a uma série de experiências arquitectónicas que provocariam uma mudança significativa nas relações espaciais. O interior tradicional, enquanto espaço fechado em oposição ao exterior, perde importância, tornando-se mais aberto e receptivo a receber o que se passa do lado de fora.⁶

⁵ BENJAMIN, Walter - *Das Passagen-Werk*

⁶ COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, p. 12

O interior colectivo

Associados aos conceitos de espaço físico, como exterior e interior, surgem conceitos que se regem por categorias de uso, como público e privado. A arquitecta espanhola Beatriz Colomina alerta para a proximidade destes quatro conceitos, explicando que *“a nossa forma de pensar sobre a arquitectura é organizada pela maneira como pensamos sobre as relações entre interior e exterior, privado e público”*.⁷ Também Robert Venturi afirma que *“a arquitectura ocorre no encontro de forças interiores e exteriores de uso e espaço”*.⁸ À semelhança dos conceitos de exterior e interior, também os conceitos de público e privado adquirem sentido na relação recíproca que estabelecem entre si, não podendo ser dissociados um do outro, apesar de em teoria, representarem pólos opostos.

Pólos opostos

Herman Hertzberger, numa tentativa de definir estes conceitos de um modo genérico, afirma que *“num sentido mais absoluto, podemos dizer: pública é uma área acessível a todos a qualquer momento, a responsabilidade pela sua manutenção é assumida colectivamente. Privada é uma área cujo acesso é determinado por um pequeno grupo ou por uma pessoa, que tem a responsabilidade de mantê-la”*.⁹ Assim, o espaço público está genericamente associado ao espaço onde se desenrola a acção colectiva. Um espaço partilhado e aberto a todos, no fundo, um espaço exterior. Por outro lado, o espaço privado está geralmente associado a um refúgio onde reina a intimidade e o conforto. É no fundo, um lugar que nos protege como uma fortaleza, um espaço interior.

⁷ COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, p. 12 (*The way we think about architecture is organized by the way we think about the relationships between inside and outside, private and public.*)

⁸ VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, p. 119

⁹ HERTZBERGER, Herman - *Lições de arquitectura*, p. 12



Rear Window, 1954, Alfred Hitchcock.

Em edifícios de habitação, a distinção entre um espaço exterior de carácter público e um espaço interior de carácter privado torna-se pertinente e justificada. A habitação é o território de privacidade por excelência. É o ninho da intimidade, longe dos olhares alheios e atrevidos, como o de Jeff, o fotógrafo que observa os vizinhos de forma obsessiva no filme *Rear Window* de Alfred Hitchcock. É no fundo, como afirma o arquitecto espanhol Iñaki Ábalos, “o lugar do autêntico, é o refúgio que protege do exterior, da inclemência do tempo e dos agentes naturais, mas também do mundano e do superficial, dessa exterioridade sempre concebida como nociva”.¹⁰ Assim, o interior privado afasta-se do exterior público numa relação de ruptura.

Quando se trata de edifícios de uso público não podemos abordar estes conceitos do mesmo modo. O espaço interior de um edifício desta natureza, mais do que espaço privado, revela-se como uma extensão do espaço público e colectivo. É um lugar onde público e interior podem coabitar, estabelecendo uma relação cordial, sem se revelarem forçosamente opostos. É, como nas passagens parisienses, “um interior colectivo, um interior feito de coisas exteriores, preservadas como se num vaso informe através de um processo de interiorização”.¹¹

Herman Hertzberger, ao afirmar que “no nosso mundo, experimentamos uma polarização entre a individualidade exagerada, de um lado, e a colectividade exagerada do outro”,¹² manifesta-se contra a oposição extremista entre os dois conceitos, que muitas vezes está na base da desintegração das relações humanas básicas. Este defende que as relações mais valiosas se regem por uma interacção de compromisso mútuo entre o individual e o colectivo. Assim, o interior dos edifícios de cariz público pode assumir-se como um palco, onde este encontro entre o individuo e o grupo ganha corpo. Estes espaços, apesar de internos, possuem uma natureza colectiva semelhante à de um espaço exterior, situando-se algures entre o público e o privado. São no fundo, espaços semipúblicos.

¹⁰ ÁBALOS, Iñaki - *A boa-vida: visita guiada às casas da modernidade*, p. 51

¹¹ TEYSSOT, Georges - *Da teoria de arquitectura: doze ensaios*, p. 235

¹² HERTZBERGER, Herman - *Lições de arquitectura*, p. 12

Até meados do século XIX poucos eram os edifícios que se assumiam como integralmente públicos. Estes sofriam sempre demasiadas restrições pelos seus encarregados e proprietários, que não permitiam a entrada livre no seu domínio, como nos dias de hoje acontece. Os espaços verdadeiramente públicos, onde a vida colectiva podia tomar o seu lugar, eram quase sempre espaços exteriores. Porém, devido aos avanços nos métodos e sistemas de construção que surgiram associados à Revolução Industrial e a um crescimento alucinante da cultura de massas, o modo de fazer arquitectura alterou-se e as fronteiras entre o espaço público e privado tornaram-se flexíveis e inquietas. Surgiram assim, numa primeira fase, alguns edifícios de índole comercial e de apoio a transportes colectivos, que permitiam um acesso livre no seu domínio. Foram estes os primórdios dos edifícios integralmente públicos.

A afirmação do edifício público

Desde então, os edifícios de uso público passaram a assumir um papel cada vez mais activo enquanto espaços interiores da vida colectiva. Estes começaram a receber rituais de socialização típicos do espaço exterior, tornando-se em lugares potenciadores da vida social. Assim, pelas suas características, estes assumem-se como contentores de oportunidades ao contacto entre os cidadãos, funcionando como autênticas *salas de estar da cidade*.¹³ Daqui em diante, os termos absolutos de público ou privado, individual ou colectivo, tornam-se muitas vezes escassos e inadequados para catalogar alguns espaços.

Para que um edifício se possa assumir como público é necessário que seja concebido como tal. É essencial que seja dotado de características que o tornem capaz de receber e promover a vida colectiva. Neste sentido, como através de várias ferramentas o arquitecto pode conferir uma atmosfera mais interiorizada ou exteriorizada a um espaço, também através das mesmas ele pode dotar um espaço de carácter mais individual ou mais colectivo. Assim, *“ao seleccionar os meios arquitectónicos adequados, o domínio privado pode tornar-se menos*

Um processo de caracterização

¹³HERTZBERGER, Herman - *Articulations*, p. 38



Centraal Beheer Office Building, Apeldoorn, 1968, Herman Hertzberger.

parecido com uma fortaleza e ficar mais acessível, ao passo que, por sua vez, o domínio público, desde que se torne mais sensível às responsabilidades individuais e à protecção pessoal daqueles que estão directamente envolvidos, pode tornar-se mais intensamente usado e portanto mais rico.¹⁴ Este processo de caracterização revela-se essencial para definir o grau de acesso e responsabilidade que cada utilizador pode ou deve ter para com o espaço, conferindo a este a condição de público ou privado.

Nesta base, Herman Hertzberger defende que os edifícios que recebem um grande número de pessoas devem ser estruturados numa base hierárquica, funcionando como pequenas cidades.¹⁵ Como exemplo, Hertzberger apresenta, nas suas diversas obras escritas, o seu complexo de escritórios Centraal Beheer em Apeldoorn. Este consiste num conjunto de volumes relativamente independentes, separados por galerias que permitem o acesso ao público. Com entradas e saídas espalhadas por todo o edifício, este adquire um carácter bastante permeável. Neste complexo existem espaços de carácter mais restrito, onde cada funcionário tem a sua ilha pessoal para trabalhar. Estes espaços apresentam uma dimensão doméstica, sendo notório o uso de materiais acolhedores. Existem também espaços de natureza mais pública, onde os funcionários podem interagir entre si num ambiente colectivo. Estes são significativamente altos e desfrutam de iluminação zenital, sendo que os próprios materiais que lhes dão corpo, evocam os que normalmente são utilizados no exterior. Assim, através de um processo de caracterização, existe uma clara diferenciação de atmosfera entre os espaços individuais e as áreas comunitárias.

“Devemos considerar a qualidade do espaço das ruas e dos edifícios relacionando-os uns aos outros. Um mosaico de inter-relações – como imaginamos que a vida urbana seja – requer uma organização espacial na qual a forma construída

Espaços
permeáveis

¹⁴ HERTZBERGER, Herman - *Lições de arquitectura*, p. 86

¹⁵ HERTZBERGER, Herman - *Articulations*, p. 39



Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1937, Le Corbusier.

*e o espaço exterior (a que chamamos rua) não sejam apenas complementares no sentido espacial e, portanto, guardem uma relação de reciprocidade, mas ainda, e de modo especial – pois é com isto que estamos preocupados – na qual a forma construída e o espaço exterior ofereçam o máximo de acesso para que um possa penetrar no outro de tal modo que não só as fronteiras entre o exterior e o interior se tornem menos explícitas, como também se atenuem a rígida divisão entre o domínio privado e o público”.*¹⁶

Com esta afirmação, Herman Hertzberger expõe a ideia de que os edifícios devem materializar os seus limites de modo a tornar fronteiras entre exterior e interior, público e privado, menos rígidas e demarcadas. Assim, para que os edifícios de uso público se possam assumir como lugares de contacto social entre os indivíduos, é necessário que o limite que nestes separa o domínio exterior do domínio interior, seja tratado de forma sensível e articuladora, assumindo uma permeabilidade que possa promover a recepção da vida colectiva.

Esta linguagem permeável encontra-se presente no edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro. Num lugar composto na sua maior parte por enormes massas sólidas e fechadas em todas as suas faces, Le Corbusier concebe um edifício como uma forma livre, sustentado por colunas, de modo que não se torna necessário percorrer o seu perímetro para poder chegar ao interior. Estas colunas, altas e espaçadas, libertam o espaço, conferindo ao edifício uma permeabilidade que lhe permite receber no seu domínio, o exterior e, consequentemente, a vida colectiva que lhe está associada.

Neste sentido, fica estabelecida a ideia de que os edifícios de cariz público devem materializar a sua relação para com a rua através de espaços permeáveis e articuladores, fazendo com que o interior se estenda para o exterior, para que também o exterior consiga penetrar o interior. Nestes casos, o espaço de entrada torna-se num elemento com uma importância acrescida, assumindo a função de recolher o espaço colectivo para dentro do edifício, tendo sempre em vista a mediação das relações.

¹⁶ HERTZBERGER, Herman - *Lições de arquitectura*, p. 79

No tempo em que vivemos, as cidades assumem um carácter cada vez mais complexo e imprevisível. Os processos de inovação e propagação decorrem em tempos cada vez mais curtos e espaços cada vez mais vastos. Os conceitos de interior e exterior, público e privado, individual e colectivo, tornam-se, de forma crescente, mutáveis e reversíveis. Os cidadãos adquirem uma maior mobilidade, apoiados pelo contínuo desenvolvimento da tecnologia e dos meios de transporte. Surge assim o indivíduo nómada, aquele que habita, não só o seu próprio espaço, mas também deambula por outros lugares, nos quais pode estabelecer contacto social com o seu semelhante. Um indivíduo sempre em transição, movimentando-se a uma velocidade inédita.

Numa resposta a esta problemática, o arquitecto japonês Toyo Ito afirma: *“alteremos o conceito de limite e abramos os edifícios públicos”*.¹⁷ Este, defende uma arquitectura sensível ao diálogo entre exterior e interior, cujos seus limites possam responder às necessidades da sociedade flutuante dos nossos tempos. Desta forma, manifesta-se claramente contra os edifícios que criam a sua própria envolvente artificial e conclusa, apartando-se da cidade. Assim, fica reforçada a ideia de que os edifícios públicos necessitam de moldar e adaptar os seus limites materializados, servindo-se de espaços articuladores que quebrem a rigidez entre o interior do edifício e a sua envolvente.

¹⁷ ITO, Toyo - *Escritos*, p. 204. (*Cambiamos el concepto de límite y abramos los edificios públicos*).

Limite como experiência

Quando procuramos construir uma ideia de espaço, surgem na nossa mente imagens de lugares delimitados, concretos. De facto, para que possa ser compreendido pelo ser humano, o espaço necessita de ser dotado de limites. É através deste processo de delimitação que adquire a qualidade de habitável, permitindo em si o desenvolvimento de práticas estruturadas por parte do homem. Assim, para que um espaço possa adquirir significado, é necessário que este deixe de ser um vazio, para se tornar fisicamente tangível.

O arquitecto italiano Bruno Zevi expõe a ideia de que *“a essência da arquitectura, não está na limitação material colocada na liberdade espacial, mas na maneira como o espaço se estrutura numa forma significativa por esse processo de limitação, as obstruções que determinam o perímetro da visão possível, mais do que o vazio em que essa visão é representada”*.¹⁸ Deste modo, o limite surge como elemento protagonista da concepção e estruturação do espaço, conferindo-lhe forma e identidade.

Conceber um espaço traduz-se assim, em definir limites de um vazio. Traduz-se também em definir as relações que esse espaço estabelece com outros espaços. É através do limite que a mudança é concretizada, tornando possível o diálogo entre espaços com características diferentes. Nasceram assim as relações entre os conceitos, já abordados nesta dissertação, como exterior e interior, público e privado, entre outros. O arquitecto Manuel Tainha afirma que *“toda a reflexão em torno do espaço arquitectónico; espaço público ou espaço de privacidade; de protecção e segurança contra a natureza ou contra o intruso; acerca da qualidade ambiental, decorre deste simples facto: a arquitectura como*

¹⁸ Bruno Zevi *apud* SCRUTON, Roger – *Estética da Arquitectura*, p. 51



Representação escultórica do deus romano *Janus*.

experiência do limite".¹⁹ Assim, a arquitectura serve-se do limite como modo de materializar o encontro entre espaços. Este elemento tem, nas mãos do arquitecto, o poder de promover diferentes tipos de diálogo entre os domínios que estrema, sendo a sua natureza essencial na forma como estes se comportam.

Revela-se assim necessário entender o conceito de limite, este que assume uma posição central no seio da discussão arquitectónica. Num simples dicionário de língua portuguesa podemos encontrar a definição deste conceito como uma "*linha que estrema superficies ou terrenos contíguos*".²⁰ De facto, quando pensamos na ideia de limite, este elemento surge como uma linha imaginária que se situa entre dois domínios, definindo-os.

Do conceito à
materialização

O limite é o elemento que se instala entre realidades, não pertencendo a nenhuma delas mas, ao mesmo tempo, pertencendo a ambas. "*O limite articula-se entre coisas e seres, entre um e outro, entre o limitado (em grego perás) e o ilimitado (à peiron), entre o conhecido e o desconhecido, o sedentário e o nomádico*".²¹ É no fundo, um elemento de jogo duplo que marca a ruptura mas marca também a união, cortando como uma lâmina mas unindo como uma costura. Deste modo, o limite é também o fim de algo, mas sempre o início de algo. É um elemento que possui duas faces, assim como o deus romano *Janus*, a divindade dos inícios e finais, das portas e transições. Esta figura mitológica aparece sempre representada através de duas faces que olham em sentidos opostos. Assim é o limite, com dois olhares distintos que se voltam para direcções opostas.

O limite, abordado aqui enquanto elemento conceptual, na qualidade de linha imaginária, adquire importância no contexto arquitectónico quando de alguma forma é materializado. Assim, este conceito ganha uma componente física, sem nunca perder a sua componente simbólica, conhecendo também em

¹⁹ TAÍNHA, Manuel - *Textos de Arquitectura*, p. 46

²⁰ COSTA, J. Almeida e MELO, A. Sampaio – *Dicionário da Língua Portuguesa*. 5ª Edição p. 871

²¹ TEYSSOT, Georges - Da teoria de arquitectura: doze ensaios, p. 234

si, outros limites. Este elemento ganha corpo, transformando-se naquilo a que genericamente damos o nome de parede. A parede representa assim, a integrante física do limite, apartando dois domínios pela massa e distância. É no fundo, uma *“distância concentrada, uma condensação da distância”*.²²

Robert Venturi afirma que *“projectar de fora para dentro, assim como de dentro para fora, cria tensões necessárias que ajudam a fazer arquitectura. Como o interior é diferente do exterior, a parede – o ponto de mudança – torna-se um evento arquitectónico”*.²³ Assim, a parede surge como limite materializado, assinalando um ponto de tensão e mudança, sendo mesmo elevada à condição de evento. A sua natureza e as características que assume, revelam-se determinantes no desempenho do seu papel, influenciando de modo substancial os domínios que estrema e a relação que estes estabelecem. Deste modo, mais do que *“um écran onde se projecta em simultâneo o que se passa dentro e o que se passa fora, a parede converte-se num lugar de mediação, de permuta, por vezes de conflito; na realidade, um lugar problemático”*.²⁴

O modo como o limite se transforma em parede foi sofrendo constantes metamorfoses ao longo dos tempos. Associadas a mudanças de paradigma, contexto social e, sobretudo, a evoluções técnicas na forma trabalhar os materiais, estas transformações acompanharam e delinearam a evolução histórica da arquitectura.

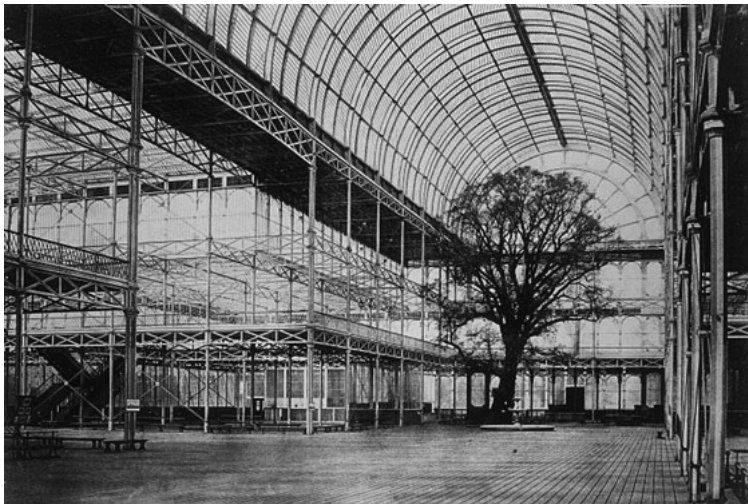
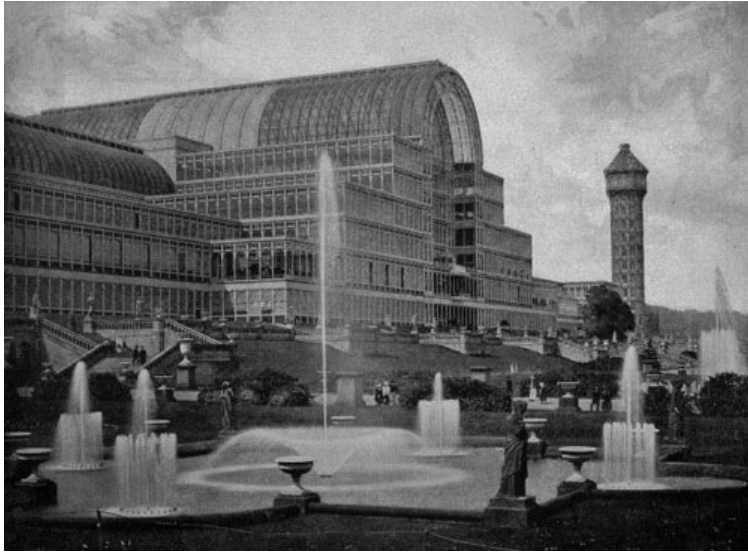
Alteração de
paradigma

As alterações mais significativas deram-se com o eclodir da Revolução Industrial, iniciada em meados do século XVIII. Este acontecimento viria dar a conhecer nos séculos seguintes, novos saberes que transfigurariam de forma significativa o modo de fazer arquitectura. Com as evoluções técnicas a respeito da utilização do ferro, vidro e betão, assim como a utilização do sistema de pilar

²² TAÍNHA, Manuel - *Textos de Arquitectura*, p. 45

²³ VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, p. 119

²⁴ TAÍNHA, Manuel - *Textos de Arquitectura*, p. 46



Palácio de Cristal, Londres, 1851, Joseph Paxton.

e viga, a parede deixou de estar comprometida com a sua função estrutural, passando a ser encarada como um elemento mais flexível. Os muros de alvenaria, que sustentavam as rígidas construções, deram lugar a estruturas leves que permitiam um maior número de possibilidades na concepção dos edifícios. Também o elemento janela se transfigurou, deixando de ser uma simples abertura na parede, para assumir uma maior autonomia.

Numa primeira instância, surgem as passagens parisienses – já abordadas nesta dissertação – onde a utilização do ferro e do vidro alterou de forma significativa a concepção de espaço. Porém, *“foram as Exposições Universais, assumindo desde o seu aparecimento uma dimensão panfletária relativamente a novos materiais, sistemas construtivos e tecnologias associadas aos processos de construção, que deram visibilidade e contribuíram para o desenvolvimento das técnicas construtivas do ferro”*.²⁵

O Palácio de Cristal, desenhado por Joseph Paxton para acolher a Exposição Mundial de Londres no ano de 1851, foi dos primeiros edifícios que assumiu no seu todo, uma linguagem moldada pelos saberes oriundos da Revolução Industrial. Este foi resultado de um processo evolutivo a nível espacial e construtivo realizado por Paxton, através da construção de várias estufas em ferro e vidro, ainda na primeira metade do século. O Palácio de Cristal traduzia-se assim, num edifício leve e transparente, de igual leitura no exterior e no interior. O jogo de reflexos presente nesta estrutura originava uma envolvimento entre o espaço interno e a paisagem, remetendo-os para uma só imagem, ambígua e questionável. O seu esqueleto metálico contínuo, sustentando panos de vidro, expressava de forma clara a desmaterialização da parede enquanto elemento rígido, deixando em aberto a fronteira entre exterior e interior.

Este edifício, entre outros, afirmou-se como profetizador de uma nova concepção de espaço que viria a ser fortemente explorada no século seguinte. Os espaços tradicionais de carácter rígido e fechado perderiam importância, para dar

²⁵ BETTENCOURT, António - *Apontamentos sobre a prática construtiva com o ferro no séc. XVIII e XIX*, p. 75



Fallingwater House, Pennsylvania, 1939, Frank Lloyd Wright.

lugar a uma busca por espaços leves e transparentes, que traziam consigo novas relações espaciais e sociais, revelando a vinda de uma sociedade cada vez mais dinâmica.

No decorrer do século XX assistimos a uma exploração constante de novos modos de materializar o conceito de limite. A utilização e aperfeiçoamento das práticas provenientes da Revolução Industrial, permitiram uma nova forma de construir e estruturar os espaços. Em busca de linguagens que pretendiam congregiar técnica e arte, os arquitectos, através de diversas experiências, procuravam conferir diferentes expressões aos limites e aos espaços que por estes eram gerados. Assim, a relação entre exterior e interior conhece novos significados, alterando a forma como o homem vê o mundo através dos limites que o rodeiam.

O movimento moderno

Com o Movimento Moderno, os espaços encerrados e envoltos por membranas de massa – que já haviam perdido protagonismo no século anterior – cedem lugar a espaços que buscam infinidade e leveza. O desejo pela percepção cartesiana e hierárquica procurada até então, é substituído por uma ânsia pela percepção baseada no movimento, moldada pela era da fotografia e do cinema. Deste modo, surgem novas formas de concepção espacial, em que a fachada, solta da estrutura, torna-se num invólucro contínuo rasgado por membranas de luz e imagem, delimitando espaços polarizados em todas as direcções. Assim, o homem conhece novas condutas e vivências face aos espaços que habita.

O norte-americano Frank Lloyd Wright destaca-se na procura de novas linguagens de materialização do limite, começando mesmo na sua série de casas na pradaria, construídas no início do século. Nas suas construções, as paredes exteriores deixavam de ser o suporte do que as encimava, remetendo a estrutura para o interior do edifício, permitindo assim uma maior liberdade na composição das fachadas. As janelas aparecem como momentos importantes que buscam a integração do exterior no interior, aproximando o edifício da envolvente. Em alguns casos, Wright leva ao extremo a desmaterialização da parede enquanto



Villa Savoye, Poissy, 1929, Le Corbusier.

elemento rígido, desconstruindo a esquina do edifício para neste local colocar uma janela de canto, como faz na célebre Fallingwater House.

Este desejo pela desmaterialização dos limites enquanto elementos estruturais foi também demonstrado pelo suíço Le Corbusier, tendo mesmo nesta base, criado aquilo a que chamou de os *cinco pontos para uma arquitectura*. Com a utilização do sistema *dom-inó* – uma construção de tipo esqueleto em que a estrutura composta por lajes e pilares se tornava independente dos limites exteriores – Corbusier liberta as paredes das suas solicitações estruturais, criando a ideia de *fachada livre*. Isto permitia-lhe conceber a janela livremente, como uma membrana de vidro horizontal rasgada na parede, introduzindo assim, o conceito de *fenêtre à longueur*. Deste modo, libertava o olhar moderno, convidando-o flutuar pela paisagem de forma cinemática através de faixas interrompidas de luz e imagem,²⁶ como acontece na Villa Savoye.

Neste princípio, surge também o alemão Mies van der Rohe, assumindo a vontade de criar uma arquitectura que, mesmo sendo sensível ao encerramento necessário, nunca poderia renunciar à liberdade que as formas espaciais abertas proporcionam. Assim, este propõe uma diluição da fronteira entre exterior e interior, explorando o fetiche moderno da continuidade espacial. Deste modo, cria espaços subtilmente delimitados por uma sucessão de planos horizontais e verticais, onde o elemento janela surge na condição de pano de vidro, enquadrando a paisagem de forma fotográfica, como acontece na Farnsworth House. Uma vez mais, surge uma ânsia pelo contacto com a paisagem, através da criação de panoramas que abrem o espaço, fazendo o homem esquecer a presença das paredes.

Nos dias de hoje, cada edifício procura gerar uma linguagem própria que possa responder às questões que lhe são solicitadas. Com a arquitectura em constante processo evolutivo, a parede enquanto limite materializado adquire

Linguagens
contemporâneas

²⁶ COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, p. 3-8



Mediateca de Sendai, 2001, Toyo Ito.

novas formas, assumindo um papel primordial na comunicação que o edifício estabelece com o espaço envolvente e com os cidadãos.

O arquitecto holandês Rem Koolhaas defende que a pele do edifício, à qual atribui a denominação de *envelope*, possui papel próprio na vida da cidade, assumindo a função de interface com a urbe.²⁷ Os limites abandonam deste modo, o seu carácter estático, passando a adoptar um carácter interactivo, elevando ao máximo a relação espectador-edifício. As fronteiras tornam-se flexíveis e ambíguas, assumindo uma pluralidade de leituras que proporciona aos indivíduos um espectáculo de experiências perceptivas. Os limites tornam-se assim, membranas que filtram, não só olhar, mas também os sentidos, transformando os edifícios em autênticos contentores de evocações.

Numa abordagem ao tema do limite na arquitectura contemporânea, Toyo Ito, através do seu manifesto *blurring architecture*, opõe-se a uma arquitectura de limites rígidos, defendendo uma arquitectura de limites flexíveis. Esta arquitectura de limites difusos, segundo este arquitecto, refere-se ao esbatimento do contorno das formas, como quando se vê um objecto que é colocado em água agitada.²⁸

O conceito de *blurring architecture* é materializado no edifício da Mediateca de Sendai. Neste, Toyo Ito apresenta uma linguagem capaz de diluir os limites espaciais e temporais. As grandes lajes que compõem este edifício parecem pairar, estando apoiadas em colunas formadas por tubos de aço que aparentam ter sido moldadas pelo vento. Surge assim um espectáculo de transparência e sobreposições, que tem tanto de real como de virtual. Deste modo, este edifício adquire um dinamismo capaz de responder às necessidades da sociedade actual, que cada vez mais, se assume como flutuante.

²⁷ KOOLHAAS, Rem – *SMLXL*, p. 320

²⁸ YTO, Toyo – *Escritos*, p. 235

Uma ideia de limiar

Como já foi referido anteriormente nesta dissertação, algo surge no encontro de dois mundos de natureza tão complexa como são o exterior e o interior. Algo que os liga e relaciona, dissolvendo os limites que os apartam. Um lugar que se situa entre outros dois lugares, não pertencendo deliberadamente a nenhum deles, porém, abarcando em si características inerentes a ambos, servindo de palco ao debate entre os mesmos. Um território de carácter ambivalente, “onde o interior e o exterior se encontram, onde o público e o privado literalmente encontram o seu chão comum”.²⁹

Um território
intermédio

No dicionário de língua portuguesa, a palavra limiar é-nos apresentada com o significado de “soleira de porta, entrada, patamar”.³⁰ Assim, o limiar representa um espaço intermédio que assinala o momento da entrada, no fundo, a transição entre dois espaços. Walter Benjamin adverte para a diferenciação entre os conceitos de limite e limiar, afirmando que “o limiar (*die Schwelle*) deve diferenciar-se claramente do limite (*die Grenze*). O limiar é uma zona. Umbral, passagem, vazar e encher estão incluídos na palavra *scwellen* (‘inchar’).³¹ O limiar não encena assim, à semelhança do limite, o papel de barreira, mas sim, o de espaço transitável, como uma ponte que permite o atravessamento entre realidades distintas.

No seu trabalho intitulado *Les Rites de Passage*, o antropólogo francês Arnold Van Gennep elabora um estudo sobre os ritos de transição entre diferentes

Les rites de passage

²⁹ TEYSSOT, Georges – *Da Teoria de Arquitectura: doze ensaios*, p. 236

³⁰ COSTA, J. Almeida e MELO, A. Sampaio – *Dicionário da Língua Portuguesa 5ª Edição* p. 870

³¹ Walter Benjamin *apud* TEYSSOT, Georges – *Da Teoria de Arquitectura: doze ensaios*, p. 234

realidades e estatutos, a vários níveis do comportamento do ser humano. Publicado no ano de 1909, este trabalho traduz-se – como o próprio subtítulo indica – num “*estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adopção, da gravidez e do parto, do nascimento, da infância, da puberdade, da iniciação, da ordenação, da coroação, do noivado e do casamento, dos funerais, das estações*”.³²

Van Gennep afirma que “*viver é continuamente desagregar-se e reconstituir-se, mudar de estado, de forma, morrer e renascer. É agir e depois parar, esperar e repousar, para recomeçar em seguida a agir, porém de modo diferente*”.³³ Surge deste modo, uma ideia de renovação constante inerente ao ser humano, que é dramatizada pelos ritos, como se de uma encenação teatral se tratasse. Estes, enquanto práticas que conferem expressão social às transições, adoptam uma estrutura tripartida e sequencial, idêntica à estrutura dramática clássica – um início, um meio ou clímax e um final. Van Gennep identifica também as três fases que constituem a sequência típica dos ritos de transição, designando-os de separação, margem e agregação. Nesta base, está a ideia de que o sujeito é separado do seu quotidiano, experimentando uma situação liminar, para por fim adoptar um novo estatuto.

“*Para explicitar a sua referência às transições espaciais, as três fases do rito são igualmente designadas por Van Gennep pelos termos ‘preliminar’, ‘limiar’ e ‘pós-limiar’, decorrentes de limen – o vocábulo latino para soleira ou limiar. Deste modo, confere uma posição central à condição de ‘liminaridade’ e remete para posições periféricas aquilo que a antecede e que lhe sucede (pré- e pós-)*”.³⁴ Van Gennep atribui uma relevância especial à situação liminar, esta que representa um estado de margem, no qual o indivíduo acaba de abandonar um estatuto, não tendo ainda atingido o estatuto seguinte, tornando-se assim, num ser em transição. Neste estado, ele experimenta uma ausência de estatuto, situando-

³² VAN GENNEP, Arnold – *Os Ritos de Passagem*

³³ Arnold Van Gennep *apud* MARTINS, João Paulo – *Os Espaços e as Práticas*, p.166

³⁴ MARTINS, João Paulo – *Os Espaços e as Práticas*, p.168



Fotografias de Nigel Henderson, Londres, 1951

se num limbo que, apesar de constituir uma zona neutra, representa o único elemento de ligação entre os dois estatutos em causa.

De modo distinto, e numa perspectiva mais próxima da arquitectura, a dupla de arquitectos britânica Alison Smithson e Peter Smithson constroem uma abordagem sobre a ideia de limiar. Partindo dos estudos executados pelo fotógrafo Nigel Henderson e pela socióloga Judith Stephen, sobre os padrões de associação quotidiana entre a população de um bairro Londrino, os Smithsons introduzem no CIAM IX – realizado na cidade de Aix-en-Provence, no ano de 1953 – o conceito de *doorstep*. Através deste mote, aludiam à importância da extensão da habitação sobre o espaço público imediato, como potenciadora das relações entre o interior doméstico e a rua. O espaço interno deveria assim, expandir-se para a rua, esta, vista pelos Smithsons não só como um simples meio de acesso, mas também como “*um palco da expressão social no qual eram gerados a identidade, os laços sociais, a sensação de segurança e de bem-estar*”.³⁵

Doorstep

Esta dupla de arquitectos utiliza o exemplo das crianças, defendendo que a aprendizagem que estas obtêm do domínio da soleira representa o começo da extensão do espaço familiar à esfera social. Esta ideia foi posteriormente recuperada por Herman Hertzberger, numa aproximação ao conceito de *doorstep*. Este afirma que “*a criança sentada no degrau em frente à sua casa está suficientemente longe da mãe para se sentir independente, para sentir a excitação e a aventura do grande desconhecido. Mas, ao mesmo tempo, sentada ali no degrau, que é parte da rua assim como da casa, ela sente-se segura, pois sabe que sua mãe está por perto. A criança sente-se em casa e ao mesmo tempo no mundo exterior. Esta dualidade existe graças à qualidade espacial da soleira como uma plataforma, um lugar em que os dois mundos se superpõem, em vez de estarem rigidamente demarcados*”.³⁶

³⁵ Alison Smithson e Peter Smithson *apud* MARTINS, João Paulo – *Os Espaços e as Práticas*, p. 255

³⁶ HERTZBERGER, Herman - *Lições de arquitectura*, p. 32



Alison Smithson, Peter Smithson e Aldo van Eyck no CIAM XI, Otterlo, 1959.

Poucos anos depois dos Smithsons terem exposto a as suas ideias, o arquitecto holandês Aldo Van Eyck abordou a questão do limiar, alargando o seu sentido espacial e simbólico. Este, através do mote *la plus grande réalité du seuil*, lançado pela primeira vez no CIAM X – realizado na cidade de Dubrovnik, no ano de 1956 – expôs a sua construção teórica e poética, na qual elevava a liminaridade a princípio fundamental das relações que a arquitectura estabelece com o lugar. Na opinião de Van Eyck, o conceito de *doorstep* dos Smithsons tinha um sentido demasiado prosaico, sendo este quase limitado ao lugar para colocar a garrafa de leite à porta de casa.³⁷

A porta, dizia Van Eyck, “*enquadra-nos à chegada e à partida, é uma experiência vital não apenas para aqueles que a transpõem mas também para aqueles que encontramos ou deixamos atrás dela. A porta é um lugar feito para uma ocasião. A porta é o lugar feito para um acto que é repetido milhões de vezes numa vida, entre a primeira entrada e a última saída*”.³⁸ Com estas palavras, ficava assinalada a sua interpretação sensível acerca da ideia de limiar arquitectónico, destacando o acto de transição como “*um gesto humano maravilhoso*”.³⁹

Nesta base, Van Eyck defendia que porta não deveria ser uma fronteira abrupta, como uma barreira que divide duas realidades promovendo a ruptura. Porém também não deveria seguir o fetiche modernista da continuidade espacial, onde um exterior e um interior desarticulados se fundem de forma insensível. Assim, este sugeria que a porta fosse “*um lugar articulado que pertence tanto ao interior como ao exterior, um lugar onde os aspectos significantes de ambos os lados estão simultaneamente presentes. A porta devia expandir-se e adoptar uma forma capaz de evocar as boas-vindas, de construir um convite à pausa, à permanência*”.⁴⁰ Esta extensão da porta deveria gerar um espaço liminar, um lugar intermédio de carácter ambivalente, tornando-se capaz de conciliar pólos opostos.

³⁷ STRAUVEN, Francis - *Aldo Van Eyck. The Shape of The Relativity*, p. 355

³⁸ Aldo Van Eyck *apud* MARTINS, João Paulo – *Os Espaços e as Práticas*, p. 256

³⁹ *Ibidem*, p. 256

⁴⁰ *Ibidem*, p. 256

Aldo Van Eyck recomendava, como princípio básico para a produção arquitectónica, o restabelecimento do equilíbrio de cada conceito através da introdução do conceito que lhe é oposto. Este afirma que “o melhor modo de proporcionar uma realidade básica é proporcionando a realidade gémea da qual ela foi arbitrariamente dividida”.⁴¹ Assim, com a criação de um fenómeno gémeo, os dois pólos em tensão seriam conciliados, estabelecendo uma relação não-hierárquica, não abdicando da sua identidade e enriquecendo-se mutuamente. Deste modo, cada uma dos pólos teria o seu sentido reforçado quando observado a partir do outro extremo.⁴² Nesta linha, Van Eyck refere o exemplo da respiração, evocando a importância da complementaridade entre os pólos exterior e interior, colocando a pergunta: “quando é que a arquitectura vai inspirar e expirar – isto é, apenas respirar?”⁴³

Já no final do século XX, Herman Hertzberger debruça-se sobre o conceito de limiar através do mote *the in-between*, lançado na sua obra escrita *Lessons for students in architecture*. Nesta abordagem, este recupera alguns conceitos anteriormente apresentados pelos Smithsons e Aldo Van Eyck, introduzindo algumas ideias pessoais. O limiar arquitectónico, enquanto lugar por direito, surge aqui como elemento chave no encontro e diálogo entre espaços diferentes. Citando um poema de Leo Vroman, Hertzberger afirma: “no espaço entre os meus dedos vive outra mão”.⁴⁴ Assim, compreende o espaço que se situa entre domínios, não como residual, mas conferindo-lhe um papel activo no funcionamento das transições espaciais.

The in-between

⁴¹ *Ibidem*, p. 256

⁴² STRAUVEN, Francis - Aldo Van Eyck. *The Shape of The Relativity*, p. 397

⁴³ Aldo Van Eyck *apud* STRAUVEN, Francis - Aldo Van Eyck. *The Shape of The Relativity*, p. 357. (*When is architecture going to breathe in and out – i. e. just breathe?*)

⁴⁴ Leo Vroman *apud* HERTZBERGER, Herman - *Articulations*, p. 51. (*In the space between my fingers lives another hand.*)

Hertzberger propõe a criação de lugares intermédios que possam combater a existência de fronteiras rígidas e abruptas, vistas por este, como principais inimigas da transição espacial. Propõe também uma extensão da porta em vários momentos, explicando que *”quando entramos pouco a pouco num lugar, a porta da frente perde o seu significado como algo singular e abrupto, ela é ampliada, por assim dizer, para formar uma sequência passo-a-passo de áreas que ainda não são explicitamente o interior, mas ao mesmo tempo já são menos explicitamente públicas”*.⁴⁵

De forma sensível às práticas do ser humano, Hertzberger afirma ainda que *“a concretização da soleira como intervalo significa, em primeiro lugar e acima de tudo, criar um espaço para as boas-vindas e despedidas, e, portanto, é a tradução em termos arquitectónicos da hospitalidade”*.⁴⁶ Deste modo, é reforçada a ideia de que *“a soleira é tão importante para o contacto social quanto as paredes grossas para a privacidade”*.⁴⁷

O limiar revela-se conceito-chave para esta dissertação. Depois da construção de uma ideia que pudesse clarificar o seu significado, torna-se essencial perceber de que modo este conceito pode ser materializado. Através de topografias diversas, os espaços liminares podem adquirir uma dimensão de tal modo significativa – a nível físico e simbólico – que acabam por se tornar em elementos representativos dos edifícios que servem. Assim, estes espaços dilatam-se, abandonando a condição de estreitas fronteiras e elevando-se além da sua natureza formal de elementos transitórios. Deste modo, tornam-se em espaços *“intermédios e intermediários, articulados e articuladores”*,⁴⁸ que promovem uma relação simbiótica entre dois mundos.

A dimensão
do limiar

⁴⁵ HERTZBERGER, Herman - *Lições de arquitectura*, p. 79

⁴⁶ *Ibidem*, p.35

⁴⁷ *Ibidem*, p.35

⁴⁸ MARTINS, João Paulo - *Os Espaços e as Práticas*, p. 292



Igreja de Santa Maria della Pace, Roma, 1482.

A Igreja de Santa Maria della Pace em Roma constitui um dos muitos exemplos que poderiam ser dados sobre esta questão. Situada num lugar marcado por um emaranhado de estreitas ruas, esta construção barroca está cercada por altas fachadas que não permitem uma leitura clara do seu corpo. Assim, este edifício afirma-se através de um ousado pórtico curvilíneo que avança sobre uma pequena praça. O arquitecto dinamarquês Steen Eiler Rasmussen refere este edifício ao relatar a emocionante experiência de, percorrendo as ruas da cidade de Roma, sair de uma passagem estreita e escura para uma praça banhada de luz, onde surge o pórtico de entrada na igreja, como se fosse um pequeno templo cercado por uma cavidade fria e repleta de sombras.⁴⁹

Adquirindo uma maior dimensão, estes espaços liminares podem tornar-se em narrativas de preparação para a realidade seguinte, onde encontraremos um mundo diferente, em que de algum modo também a nossa identidade será diferente. Este é o lugar oportuno para nos envolvermos de forma gradual com o edifício e com todas as suas características, negociando anseios e proibições através dos nossos movimentos. Estes espaços promovem assim, uma maior participação sensorial por parte das pessoas que os habitam, enriquecendo o diálogo que estas estabelecem com os edifícios.

Pela dimensão que assumem, estes espaços podem também transformar-se em contentores de relações, revelando-se importantes para o contacto que os indivíduos estabelecem entre si. Desta forma, tornam-se simbólicos na vida social da cidade, operando como lugares de trocas e encontros. São estes os espaços onde encontramos quem entra, quem sai, ou quem apenas os cruza, num autêntico bailado do quotidiano. São espaços que, para além de permitirem a transição, tornam-se em palcos onde podemos deambular, permanecer, onde “*as coisas podem acontecer, um happening, uma performance, um acontecimento ou narrativa, por exemplo – um incidente*”.⁵⁰

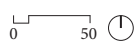
⁴⁹ RASMUSSEN, Steen Eiler - *Arquitetura Vivenciada*, p. 66-73

⁵⁰ TEYSSOT, Georges - *Da Teoria de Arquitectura: doze ensaios*, p. 189

SEGUNDA PARTE



Localização do Centro de Artes em Sines





No espaço a Norte do edifício.

Centro de Artes em Sines

Aires Mateus, 2005

A cidade de Sines situa-se no litoral do país e pertence à região do Alentejo. O seu núcleo urbano congrega duas malhas bem distintas. A zona Sul traduz-se no centro histórico da cidade, onde se situa o antigo castelo. Esta é formada por uma manta de retalhos, composta por pequenos edifícios de habitação e comércio, intercalados por ruelas moldadas pelo terreno que desce até ao mar. A zona Norte traduz-se na expansão periférica da cidade. Esta apresenta uma malha mais alargada, onde aparecem já alguns edifícios de maior escala, assim como ruas moldadas à imagem do automóvel. O Centro de Artes está implantado no limite do núcleo histórico da cidade, afirmando-se pela sua localização, forma e programa, como um elemento de conexão entre as duas zonas.

Um monumento

O edifício assume uma forte presença no local. Com uma dimensão significativa, este consegue rivalizar com a escala das construções de habitação colectiva que definem o limite da zona periférica, sobrepondo-se assim, aos pequenos edifícios que constituem a zona histórica. Deste modo, esta estrutura pode ser avistada a uma distância considerável, seja qual for a rua pela qual nos aproximemos. Em todas as suas faces o edifício surge como uma massa rígida e opaca que, dizendo-nos pouco quanto à sua função, transmite-nos um aspecto monumental que rompe com o carácter dos edifícios que compõem este lugar.

Afirmando-se como um ícone para a população, este edifício é um monumento dos tempos modernos, assentando assim na ideia de que “os fóruns da cidade são os novos centros culturais. E como fórum da cidade, como edifício de excepção, o Centro de Artes deve ter a escala de um monumento”.⁵¹

⁵¹ Entrevista a Manuel Aires Mateus - *Jornal Municipal Sineense* nº11, p. 8



No espaço a Norte do edifício, junto da rua que aparta os volumes.

Pela sua fácil acessibilidade e variedade de funções que acolhe, este edifício atrai um fluxo de pessoas com idades e interesses distintos a esta zona, promovendo uma democratização da cultura. Este contentor de funções assume-se assim, como um motor de regeneração e dinamização do centro histórico, espaço que anteriormente se encontrava desertificado em privilégio da periferia.

O acesso ao Centro de Artes pode ser feito por diferentes ruas. Vindos da periferia, deparamo-nos com um espaço que antecede o edifício, dispendo-se adjacientemente aos seus volumes. Neste, o trânsito é parcialmente condicionado, possibilitando uma circulação livre por parte dos peões e permitindo que as duas cafetarias que aqui existem se estendam para a rua, gerando pontos de permanência e convívio. O pavimento que reveste este espaço é composto por placas de pedra lioz. Estas, de diferentes dimensões, são subtilmente texturadas, variando entre tons de amarelo e castanho. Também este pavimento está presente quando chegamos do lado oposto, vindos do centro histórico. Neste espaço, a calçada de pedras calcárias que reveste as ruas da zona antiga, envolve-se com as placas de pedra lioz, gerando um momento de recepção.

Dois volumes robustos

O edifício é constituído por um embasamento de três pisos enterrados, um piso térreo e três pisos elevados. No exterior, esta organização traduz-se em dois volumes robustos, ambos com cerca de dezasseis metros de altura, dispostos paralelamente no espaço. Pela sua dimensão, opacidade e materialidade, estes transmitem-nos um carácter imponente, aproximando-se da imagem que as muralhas do antigo castelo ostentam. Os volumes estão separados por um espaço longitudinal. Ambos os corpos são também rasgados por pátios que, sem qualquer acessibilidade pelo exterior, permitem que a luz natural chegue ao interior do edifício. Existe ainda um terceiro volume que funciona de modo autónomo. Este rompe com a linguagem dos volumes principais, sendo significativamente menor e apresentando uma cobertura de duas águas.

No seu perímetro, o edifício assume um carácter opaco, sendo apenas rasgado por estreitas aberturas que surgem pontualmente no seu corpo. Estas,



No início da rua que aparta os volumes, com vista para Sul.

assemelhando-se às seteiras de um castelo medieval, conferem ainda mais expressão à massa edificada. O edifício só se abre verdadeiramente para o exterior no espaço que separa os dois volumes. Neste, aparecem dois vãos envidraçados horizontais que rasgam a continuidade superficial das grandes massas ao nível do piso térreo, deixando visível o espaço interior.

Os dois volumes principais são revestidos por placas de pedra lioz, semelhantes às que cobrem o espaço que os rodeia. Assim, através do uso do mesmo material nas paredes e pavimento exteriores, o edifício projecta a sua linguagem sobre a envolvente próxima, demonstrando deste modo, uma ânsia pela extensão do seu domínio para o espaço urbano. Esta monomaterialidade reforça ainda o carácter monumental do edifício, conferindo-lhe uma aparência estática e pesada. O terceiro volume consiste numa estrutura revestida em metal de cor negra, afirmando-se assim, como um elemento contrastante.

O espaço que se abre entre os volumes é gerado pelo prolongamento de uma rua que assume uma importância significativa na cidade, representando um dos principais elementos de ligação entre a periferia e o centro histórico. Aqui, as altas massas sólidas apartam-se para dar lugar a um espaço de excepção, assinalando deste modo, o único ponto em que podemos penetrar no domínio do edifício. Esta estrutura, que pelos seus limites rígidos marca uma posição austera em relação ao espaço que a rodeia, oferece aqui um momento de permeabilidade, fazendo com que o espaço urbano atravesse o seu corpo.

Uma rua que
aparta dois
volumes

Este vazio traduz-se num espaço longitudinal de largura constante – cerca de sete metros. A proximidade entre os altos volumes o delimitam, faz com que permaneça em sombra durante grande parte do dia. Este espaço é marcado em toda a sua extensão, por uma permeabilidade visual para o interior, esta que se torna física em dois pontos onde a entrada é possível. No pavimento surgem mais uma vez as placas de pedra lioz, reforçando a ideia de que estamos no domínio do edifício. O trânsito de veículos motorizados é aqui interdito, permitindo que as pessoas circulem livremente. Assim, é visível neste espaço a presença



Na rua que aparta os volumes, com vista para Norte.

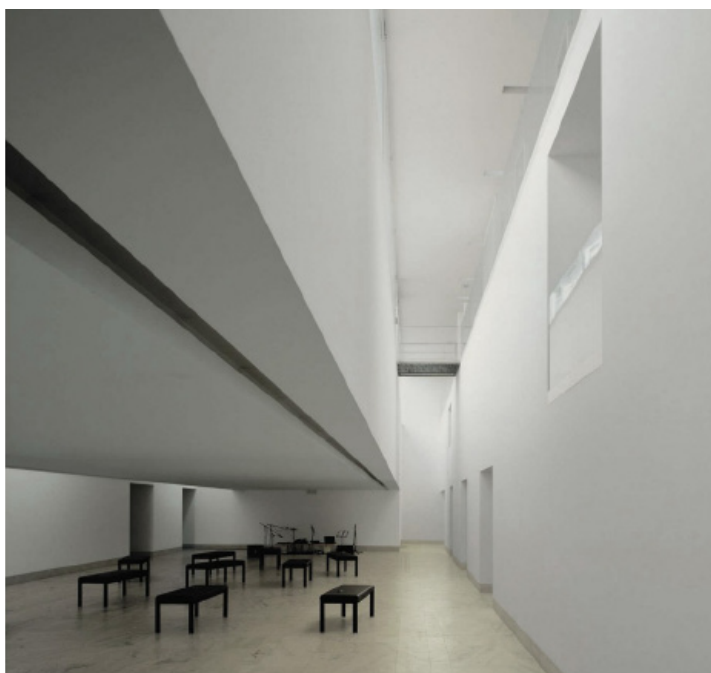
simultânea de características inerentes ao exterior e ao interior, à semelhança do que acontece nas passagens comerciais parisienses, abordadas na primeira parte desta dissertação.

Este espaço representa o único ponto em que o Centro de Artes se abre para o exterior, fazendo com que o seu interior estabeleça uma relação significativa com o espaço urbano. Aqui, o edifício assume um carácter mais permeável e convidativo a quem pretende usufruir das suas funções. A opacidade intransigente que se sente em todo o seu perímetro, é rasgada pelas contínuas membranas de vidro que se abrem no piso térreo, estas que permitem o contacto visual entre quem se encontra fora e dentro do edifício. Sobre estes envidraçados, as paredes dos volumes parecem flutuar, estando apenas assentes nos muros periféricos do conjunto. Com estas paredes suportadas por elementos ocultos, as aberturas tornam-se interruptas, elevando ao máximo o tema da desmaterialização da fachada enquanto elemento estrutural.

O acesso ao espaço interior do edifício é feito no volume que se situa a Oeste, através de uma pesada porta que se abre no pano envidraçado. Esta encontra-se normalmente entreaberta, convidando quem atravessa a rua. No volume que se situa a Este existe também uma entrada, porém, esta assume um carácter secundário, sendo apenas utilizada quando decorrem eventos no auditório.

Ao entrar no edifício, pelo volume Oeste, somos recebidos por uma pequena ponte metálica. Esta está suspensa sobre um vazio longitudinal que acompanha o limite do volume, junto ao envidraçado que se abre para a rua. Este vazio, através do qual se pode ver parte dos pisos inferiores, surge fortemente marcado, sendo acentuado pela frágil expressão que a ponte assume. Esta estrutura transporta-nos para a área de recepção, onde podemos ver grande parte do espaço entre os volumes, através do contínuo pano envidraçado. Podemos também, através de uma outra abertura, esta na parede frontal, ver o pátio que rasga este volume. A luz proveniente destas aberturas confere ao espaço uma luminosidade semelhante à

Um corpo
unificado



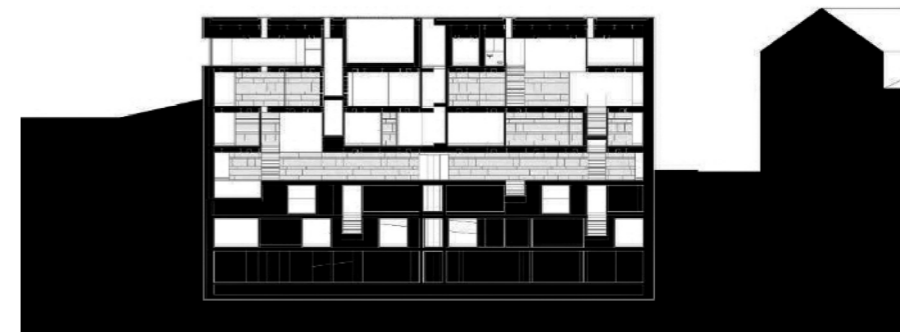
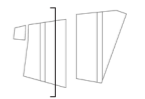
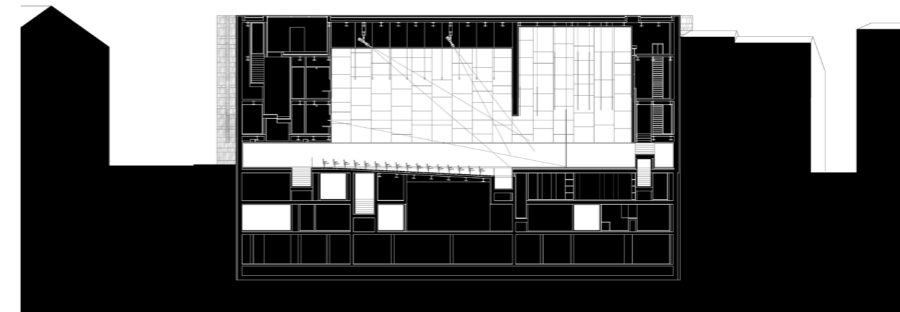
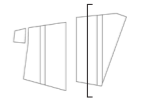
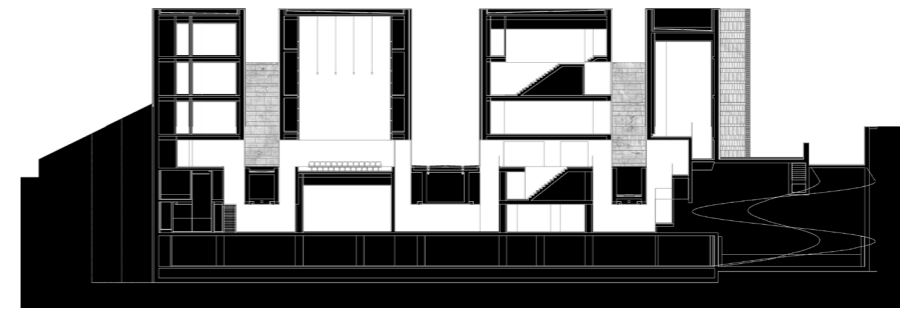
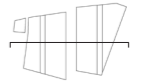
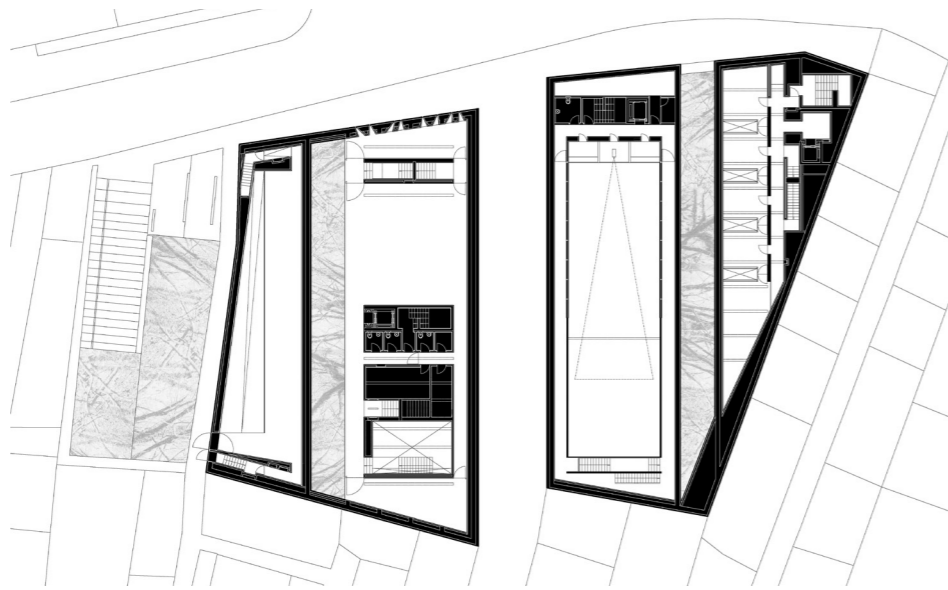
Na ponte metálica, junto da área de recepção (em cima). Na sala de exposições (em baixo).

que se faz sentir na rua. O pavimento que reveste esta área é composto por placas de pedra mármore, que apresentam a mesma estereotomia que as placas de pedralho que aparecem no exterior. Nas paredes e tectos surge o gesso cartonado de cor branca.

Ainda neste volume funciona uma biblioteca, ocupando grande parte do mesmo. Esta divide-se em pequenos espaços com diferentes funções, repartidos pelo piso térreo e dois dos pisos superiores. A luz natural continua presente com uma intensidade significativa nestes espaços, sempre proveniente do contacto com a rua ou pátio. No último piso funciona uma cafetaria onde existe uma janela de generosas proporções, através da qual podemos ver a encosta que desce até ao mar. O gesso cartonado continua presente como material de revestimento em todos os espaços deste volume.

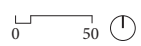
O volume que se situa a Este é ocupado na sua maior parte por um auditório. Este assume-se como um espaço de excepção, pois apesar de manter o contacto com o exterior, sendo parcialmente delimitado por envidraçados que se abrem para a rua e pátio, acaba por tornar-se sombrio por ser revestido com materiais de cor negra. Neste volume funciona ainda um espaço de arquivo municipal. Situado no lado oposto do pátio e repartido pelos vários pisos, este segue a linguagem dos restantes espaços do edifício.

Os pisos inferiores ocupam todo o espaço subterrâneo referente ao edifício. A estrutura fragmentada que observamos no exterior, torna-se assim, num corpo unificado, ligado sob a rua que aparta os dois volumes, esta que se encontra parcialmente suspensa, funcionando como uma ponte. Nos dois pisos abaixo do nível da rua funciona o centro de exposições, um espaço dotado de iluminação difusa, proveniente do envidraçado que se abre para a rua no piso superior. O gesso cartonado e o mármore voltam a aparecer como materiais de revestimento. No piso inferior ao centro de exposições, existe ainda um parque de estacionamento de apoio ao edifício.





Localização da Igreja e Centro Comunitário em Portalegre





A Sul do edifício.

Igreja e Centro Comunitário em Portalegre

João Luís Carrilho da Graça, 2008

Um volume
elementar

Portalegre localiza-se no interior do país e pertence à região do Alentejo. Num dos mais populosos bairros periféricos da cidade, está implantado um edifício que acolhe em si uma igreja e um centro comunitário. Esta construção surge com o principal propósito de responder a uma carência de infra-estruturas religiosas que marcava este local, dotando-o de um espaço digno à celebração da eucaristia. Acolhendo também o centro comunitário, que encerra em si funções destinadas a crianças e idosos, este edifício torna-se num ponto de encontro para a população local, recebendo pessoas de diferentes faixas etárias.

O bairro onde está situado o edifício apresenta uma malha relativamente regular. Composto por alguns edifícios de habitação colectiva e unifamiliar, na sua maior parte envelhecidos, este local encontra-se descaracterizado, carecendo de identidade. De destacar é a presença de uma pequena escola, que confere alguma vivacidade ao local. É no seio deste espaço que se insere o edifício em estudo, ocupando um lote rectangular de generosas proporções, marcado por um desnível de cerca de oito metros, ascendente no sentido Sul-Norte.

Várias são as ruas de acesso ao local onde está implantado o edifício. Em todas elas, esta construção aparece visível com uma linguagem semelhante – um volume elementar composto por muros brancos que encerram o espaço interno. Esta estrutura assume uma presença significativa no bairro e, apesar da sua natureza austera, evidencia-se mesmo como um elemento emblemático para a população local. Não se trata de um edifício que se pretende afirmar pela sua escala, assumindo a condição de monumento e elevando-se perante as construções que o rodeiam. Este, pretende sim, através traços reduzidos e marcantes, assinalar a sua presença de modo silencioso, destacando-se pelo contraste que estabelece com o ruído envolvente.



Junto do pórtico de entrada.

O edifício traduz-se, no seu perímetro externo, num muro contínuo de betão rebocado a branco, com uma altura que varia entre os quatro e sete metros. Este, apesar de se apoiar numa linguagem minimalista e contemporânea, aproxima-se também dos muros caiados a branco que caracterizam as construções tradicionais alentejanas. Este volume não possui qualquer elemento exterior que o identifique como um edifício de cariz religioso, prevalecendo assim, uma linguagem sóbria marcada por linhas simples.

Um pórtico que permite a entrada

No limite sul do volume, em contacto com uma rua secundária do bairro, surge um pórtico. Esta estrutura, recuada em relação aos muros laterais, eleva-se perante estes, marcando assim, a sua presença. A abertura que se rasga neste elemento pode ser encerrada por um portão metálico, porém, este encontra-se normalmente aberto, permitindo o atravessamento. Neste espaço, o pavimento em blocos de granito que reveste o passeio estende-se ligeiramente para lá do pórtico, transportando a rua para o domínio do edifício. Este é claramente um espaço de excepção, que rompe com a linguagem que o volume ostenta nos seus limites exteriores, possibilitando o contacto visual e transição entre o espaço urbano e o interior do edifício.

Através da abertura que se rasga no pórtico é possível perceber que o edifício se encontra parcialmente escavado no terreno, graças ao considerável declive que este apresenta. Num primeiro plano podemos ver um pátio ladeado por dois volumes longitudinais. Estes, dispostos a Este e Oeste, definem os limites laterais do edifício. Num segundo plano, a aproximadamente cinquenta metros de distância, conseguimos avistar o volume que acolhe a igreja, sendo o seu espaço interior também visível através de um pano envidraçado. Numa perspectiva mais distante, conseguimos ainda perceber que existe um segundo pátio exterior. Este, disposto já depois da igreja, apresenta dimensões mais reduzidas e acolhe um afloramento rochoso existente no local.

Mesmo sem atravessarmos o pórtico é possível aceder ao interior dos volumes longitudinais, através de duas portas que se dispõem lateralmente. Estes volumes podem assim, funcionar do modo autónomo, mesmo que o pátio esteja encerrado. O acesso à igreja, que se revela o principal ponto de interesse



No pátio, com vista para a igreja.

do conjunto, é feito através do pórtico. A abertura que se rasga nesta estrutura, graças à sua vincada horizontalidade, cria uma tensão significativa no momento da transição. Depois de atravessarmos este elemento o espaço abre-se novamente para o pátio.

O pátio traduz-se num “*espaço contínuo que nos leva desde a rua até a rocha quartzítica, posta a nu pelo terreno aplanado*”.⁵² A criação deste espaço de clausura, apenas aberto numa das suas faces, revela um claro processo de interiorização. Assim, este objecto arquitectónico recria o espaço urbano dentro de si, gerando um universo interior próprio, como resposta à trivialidade da envolvente.

Um pátio que antecede a igreja

Com uma largura constante de cerca de dezoito metros, pavimentado em saibro e acolhendo uma pequena árvore, o pátio afirma-se pela simplicidade. Este espaço é flanqueado por duas rampas que criam um percurso a uma cota elevada no seu perímetro. Este percurso une-se sobre a abertura do pórtico de entrada, gerando aqui, uma circulação a dois níveis. O corpo das rampas é revestido em placas de pedra mármore cinza, contrastando com as restantes superfícies do edifício, onde aparece sempre o reboco.

Os longos volumes laterais dispõem-se adjacientemente às rampas e contêm as funções pertencentes ao centro comunitário. Estes, constituídos por dois pisos cada, voltam-se para o pátio através de algumas janelas, porém, estas são ocultadas pelas rampas e por planos de parede contínuos que se encontram suspensos sobre estas. Assim, as funções que se desenvolvem nestes volumes não interferem excessivamente com o pátio, fazendo com que este não perca a sua linguagem minimalista.

A igreja ocupa o volume que encerra o pátio ao fundo, definindo o topo Norte do edifício. Esta abre-se para este espaço através de um envidraçado horizontal, rasgado na parte inferior do seu corpo, de proporções semelhantes

⁵² *ArchiNews* n.º10, p. 77



No pátio, com vista para o pórtico.

à abertura do pórtico. Através de um segundo envidraçado, este no limite mais distante da igreja, já depois do espaço celebrativo, conseguimos ver com maior clareza o pátio que acolhe a rocha. Duas são as entradas que nos permitem aceder ao interior deste volume. Estas, encerradas por portas de madeira, encontram-se nos locais onde o volume da igreja intersecta os volumes laterais. O acesso ao interior desdobra-se assim em dois momentos possíveis, sendo rejeitado o modelo de entrada axial, quase sempre presente nas igrejas tradicionais.

Ambas as entradas estão associadas a antecâmaras – espaços contidos e sombrios que criam um momento de introspecção antes da entrada no espaço celebrativo. Já no interior da igreja é possível perceber que esta se desenvolve em três espaços, adoptando assim, o sistema de três naves. Estes assumem proporções distintas e estão demarcados por planos de parede elevados. Ao fundo surge o pátio que contém a rocha, ligando visualmente os três espaços e iluminando-os. Acolhendo também um espelho de água, este pátio transmite-nos uma sensação de exterioridade, promovendo o contacto com elementos naturais.

Três naves
iluminadas

As naves laterais estão dispostas no alinhamento das antecâmaras, recebendo quem entra na igreja. Assumindo dimensões semelhantes, estas funcionam como alas, culminando em pontos de apoio à nave central. A ala que se situa a Este culmina numa capela – um espaço contido onde o pé-direito desce significativamente, criando um ambiente intimista. A ala que se situa a Oeste culmina num baptistério – um espaço iluminado por uma janela de topo, onde o pé-direito sobre consideravelmente, criando uma chaminé de luz.

A nave central destina-se à celebração da eucaristia. Esta, de planta quadrada, assume uma forma estabilizada, não se tratando de um espaço deliberadamente perspectico. Esta nave estabelece contacto com ambos os pátios, através de envidraçados que se abrem nas paredes a Norte e Sul. Na parede a Sul rasga-se ainda uma abertura no topo, para evitar que o celebrante fique em contraluz. O presbitério assume um carácter simplista, demarcando-se apenas por um pequeno patamar. Este aproxima-se da assembleia, quebrando a hierarquia



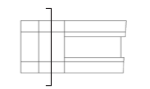
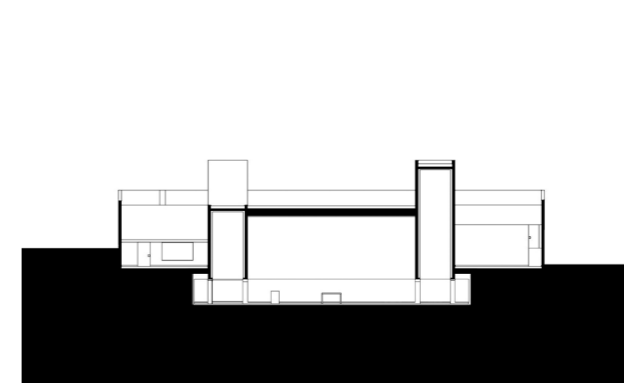
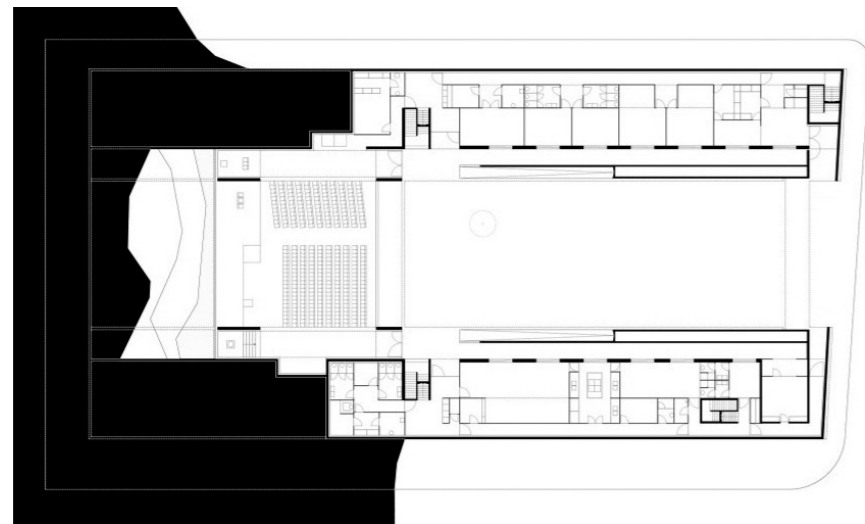
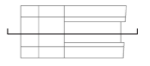
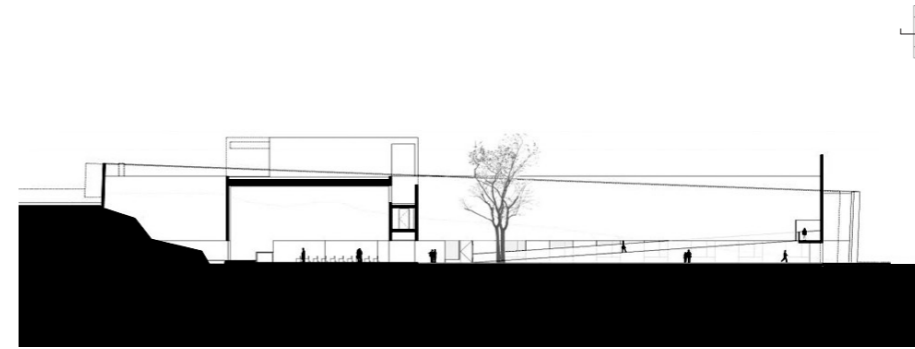
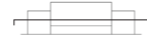
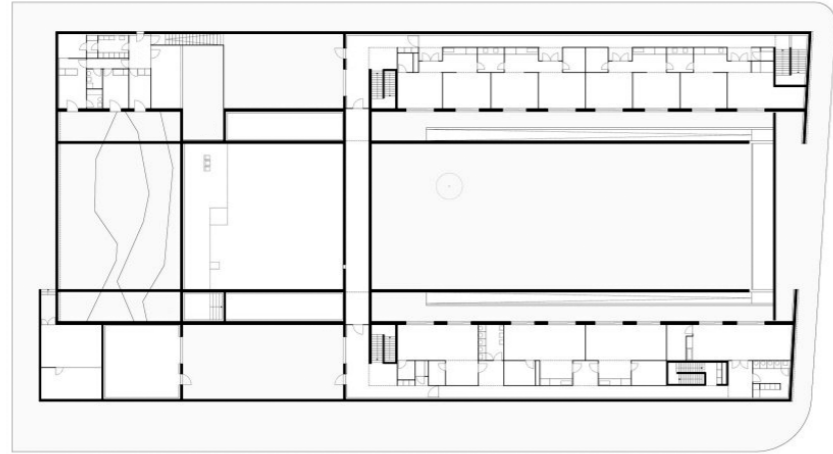
Na nave central.

conservadora que normalmente existe entre pároco e fiéis. Ao contrário do que acontece na maioria das igrejas, aqui o presbitério não representa o último ponto do percurso visual, tendo como fundo o pátio onde surge a rocha, o espelho de água e ainda um crucifixo, como elementos simbólicos e contemplativos. Perante alguma sobriedade e ausência de ornamentação que existe neste espaço, o pátio assume algum protagonismo, criando uma atmosfera cenográfica.

O material que domina o espaço interior da igreja é o gesso cartonado branco. A cor branca surge aqui pelas suas propriedades reflectoras, multiplicando a luz que entra neste espaço. No pavimento aparece o betão, negro e polido, repleto de brilho. O tipo de pedra mármore que reveste as rampas exteriores aparece também no presbitério e na capela. No baptistério este material surge novamente, porém com um tratamento mais refinado. O mobiliário presente neste espaço apresenta uma linguagem bastante simples. Este, construído na sua maior parte em madeira, assume linhas elementares, à imagem do próprio edifício.

Os volumes que acolhem o centro comunitário desenvolvem-se em dois pisos cada. Estes articulam-se com a igreja, sendo possível circular internamente por todo o edifício. Aqui, existem salas de dimensões variadas. Os espaços mais contidos são destinados a reunião de pequenos grupos, enquanto os espaços de maior dimensão representam áreas de refeitório. Assumindo uma organização formal, estas salas estão ligadas por corredores adjacentes às paredes exteriores do edifício. Através de várias janelas estes espaços abrem-se para o pátio, contudo, a relação visual com este é impossibilitada pelos planos de parede que o encerram. Assim, estas salas recebem luz de forma indirecta. Nestes volumes a linguagem simplista que caracteriza a igreja mantém-se, sendo pontualmente animada por alguns materiais coloridos que surgem nos pavimentos.

Desenhos técnicos da Igreja e Centro Comunitário em Portalegre





Localização do Museu de Arte e Arqueologia no Vale do Cóa





Na estrada de acesso, a Oeste do edifício.

Museu de Arte e Arqueologia no Vale do Côa

Camilo Rebelo e Tiago Pimentel, 2009

O vale do Côa situa-se próximo da cidade de Vila Nova de Foz Côa, na região da Beira Interior. Trata-se de um espaço bucólico, que apresenta uma paisagem exuberante, composta por uma manta irregular de montes e vales. Aqui é possível observar uma extensão natural, onde a intervenção humana é apenas visível nas estradas que pontualmente rompem a paisagem e nas porções de terreno que se encontram cultivadas. É no seio deste espaço que o pequeno rio Côa se une com o grande leito do Douro, conferindo a esta paisagem um carácter singular. Aqui existe uma concentração de arte rupestre composta por gravuras marcadas em pedra, datadas do Paleolítico Superior. É com vista na divulgação e potenciamento deste património ancestral, que surge neste espaço o Museu de Arte e Arqueologia.

Uma instalação
na paisagem

A ligação entre a cidade e o local onde se situa o museu é feita por uma única estrada que vai rasgando o terreno de forma sinuosa. Ao percorre-la, é possível avistarmos o corpo do edifício, implantado num dos terrenos mais altos do local. Aqui, por nos situarmos num nível ainda mais elevado, conseguimos ver parte da sua cobertura. Neste primeiro contacto, esta construção aparenta ser uma estrutura leve que pousa suavemente sobre o terreno, como uma instalação na paisagem. Assumindo diferentes expressões consoante a distância e perspectiva de que o observamos, o edifício vai aparecendo no horizonte e, devido à irregularidade do terreno, em alguns momentos perdemo-lo de vista, para instantes depois o avistarmos novamente.

O edifício está implantado na convergência de dois vales, moldando a morfologia da encosta em que se insere, complementando-a. Devido à considerável dimensão que assume e ao facto de estar num ponto elevado, este marca uma presença significativa no local, ficando numa posição privilegiada



A Este do edifício.

sobre o espaço que a rodeia. Por não se situar num contexto urbano, estando mesmo numa situação de isolamento total, esta construção carece do debate com outras construções, aproximando-se assim, de uma imagem de objecto.

A estrada que liga a cidade ao edifício penetra a parte superior do seu corpo, criando neste espaço, um local destinado ao estacionamento de veículos. A chegada ao museu faz-se assim, na sua cobertura. Esta traduz-se numa vasta plataforma que gera um espaço de miradouro, cujo cenário é a esmagadora paisagem dos montes e vales. Por nos encontrarmos sobre o volume, este não representa um obstáculo à observação do espaço envolvente em toda a sua amplitude. Esta massa sólida é aqui quebrada em alguns pontos, originando zonas de circulação pedonal, que convidam a um percurso de reconhecimento antes da entrada no museu.

Um corpo triangular
monolítico

Este edifício, que é constituído por três pisos mais cobertura, traduz-se num corpo triangular monolítico, não sendo a sua organização interior perceptível através do exterior. Esculturalmente lapidado, este corpo assume uma aparência robusta e perene, como se fosse um rochedo cravado no terreno. Esta massa sólida é rasgada por algumas janelas verticais que aparecem nos seus limites perimétricos, denunciando a existência de um interior habitável. Com um ritmo irregular, estas estreitas aberturas animam a imagem austera que o edifício ostenta. O único lugar onde este apresenta uma maior abertura, é na parte inferior do seu corpo. Aqui o terreno desce, deixando a descoberto um pano de vidro contínuo que surge sob imponente volume suspenso.

O betão é o material dominante nesta intervenção, aparecendo em toda a estrutura e revestimento exterior do edifício. Numa busca de continuidade expressiva e cromática para com a envolvente, este é concebido “*com adição de pigmento semelhante à cor do xisto, matéria abundante no local, resultando numa massa híbrida com textura, obtida por moldes feitos sobre as rochas locais*”.⁵³ Assim,

⁵³ *Memória Descritiva do Museu de Arte e Arqueologia no Vale do Côa*



Na cobertura do edifício, junto ao início da rampa.

o betão aparece na forma de grandes placas, revestindo as paredes exteriores, bem como parte da cobertura. Estas placas apresentam uma superfície rugosa, conferindo ao edifício uma imagem primitiva. Nas zonas de circulação as paredes apresentam uma superfície lisa, como se tivessem sido cuidadosamente dissecadas no volume, estabelecendo um contraste com a rugosidade das restantes.

O xisto está assim presente neste edifício como um símbolo de forte ligação com o lugar, mesmo que este apareça apenas caricaturado pela cor e textura que o betão assume. Destaca-se assim, uma ânsia de resposta às necessidades do contexto e do programa, pois o xisto, além de ser a pedra que domina o espaço que rodeia o edifício, é também o material que acolhe os registos de gravuras paleolíticas existentes na zona, sendo que estas são o grande motivo desta intervenção.

A entrada no edifício é feita por uma rampa que nos leva da cobertura até um pequeno átrio que se situa no piso intermédio. Esta rasga o volume de forma contínua, como uma fenda que rompe um rochedo maciço, fragmentando o seu corpo. A rampa, que surge aqui enquanto elemento formal – sendo a sua função primordial vencer a diferença de cotas entre o ponto mais alto e o átrio – afirma-se também como um elemento simbólico, não deixando qualquer dúvida quanto à sua função – assinalar a entrada.

Uma rampa que rasga o edifício

Na zona inicial a rampa assume uma largura generosa - cerca de cinco metros. À medida que descemos, o espaço fica cada vez mais estreito e grotesco. As sólidas paredes de betão vão-se aproximando e a certa altura somos engolidos por completo pela massa do edifício. Já próximo do final da rampa o espaço é de tal maneira estrangulado que se torna necessário entrar numa cavidade, escavada na parte inferior de uma das paredes laterais, que facilita o atravessamento. Neste percurso, a luz que ilumina a paisagem verdejante do Vale do Côa vai-se desvanecendo de forma gradual, dando lugar a sombras frias nitidamente gravadas nas austeras paredes de betão.

Depois da forte tensão a que somos sujeitos no momento final da rampa, o espaço volta a abrir-se para o átrio triangular. Este traduz-se num espaço



No final da rampa, com vista para o átrio (à esquerda). No átrio, com vista para a rampa (à direita).

ligeiramente mais amplo e parcialmente coberto, onde se forma um nó de ligações que nos permite chegar a diferentes áreas do edifício. Neste piso, podemos aceder directamente ao espaço de exposições, sendo esta a principal entrada de acesso ao público. Aqui, na espessa parede que separa o átrio do espaço interno, surge um pano de vidro recuado, onde se abre uma porta que permite a transição para o interior. O átrio permite-nos, ainda neste mesmo piso, chegar a uma série de salas com diferentes funções e também a uma pequena passagem que nos leva ao perímetro exterior do edifício, onde contactamos novamente com a paisagem. O acesso ao piso inferior é feito através de uma escada, esta que nos leva a um segundo átrio.

Existe ainda um outro elemento que nos transporta da cobertura do edifício para o átrio de ligações. Este, assumindo um carácter mais rápido e abrupto, é composto por uma escada associada a um elevador. Contudo, pela forte presença que a rampa assume, este acesso é remetido para segundo plano, quase não sendo perceptível a sua existência.

A área de recepção geral, esta que antecede o espaço de exposições, é delimitada por altas paredes de betão. Este material surge aqui novamente, estabelecendo uma continuidade para com os limites exteriores do edifício, acentuando o carácter monolítico desta peça e transmitindo-nos uma sensação de exterioridade. Nestas paredes reflecte-se uma luz ténue, apenas proveniente do pano de vidro que se abre para o átrio de ligações. Este espaço assume deste modo, uma linguagem grotesca, esta que é ainda acentuada pelo facto de aqui não existir qualquer ponto de contacto visual com a paisagem exterior.

Dentro de
uma gruta

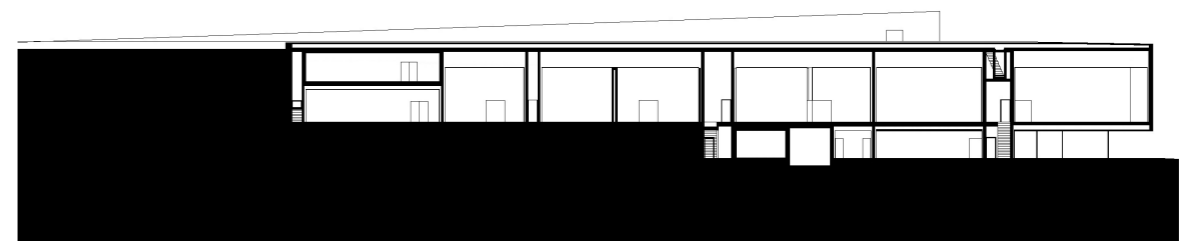
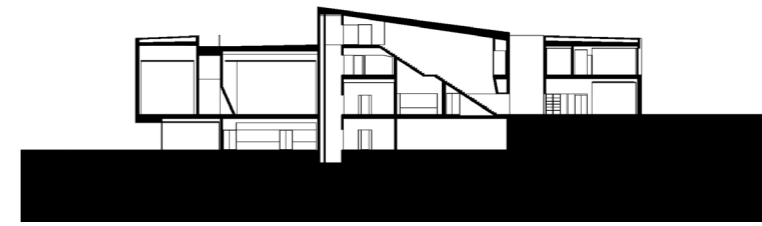
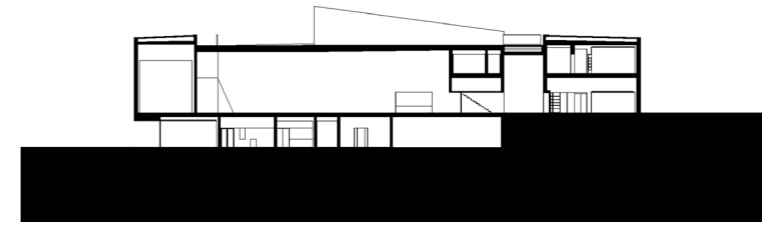
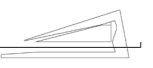
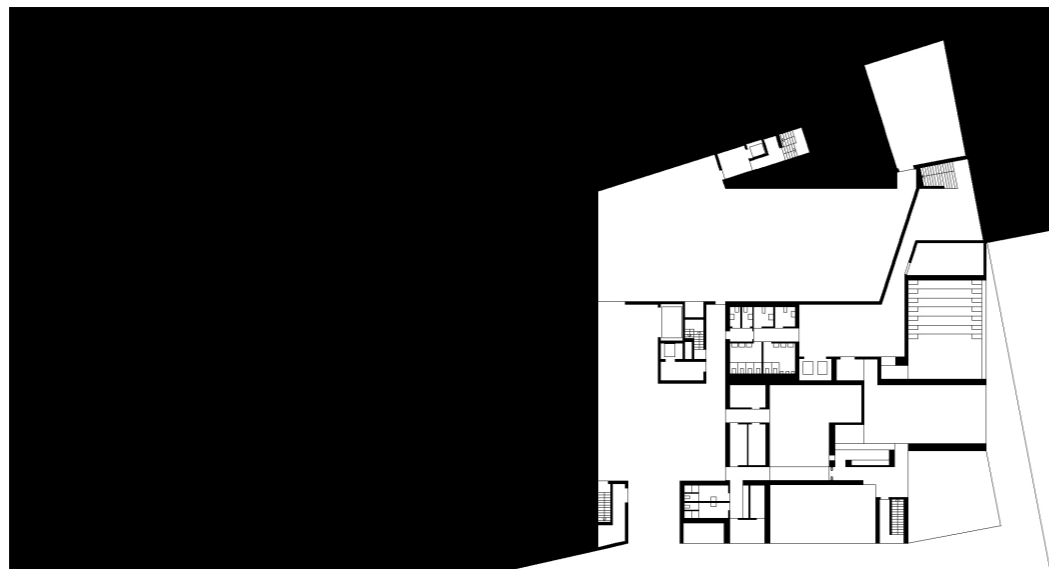
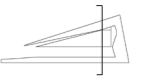
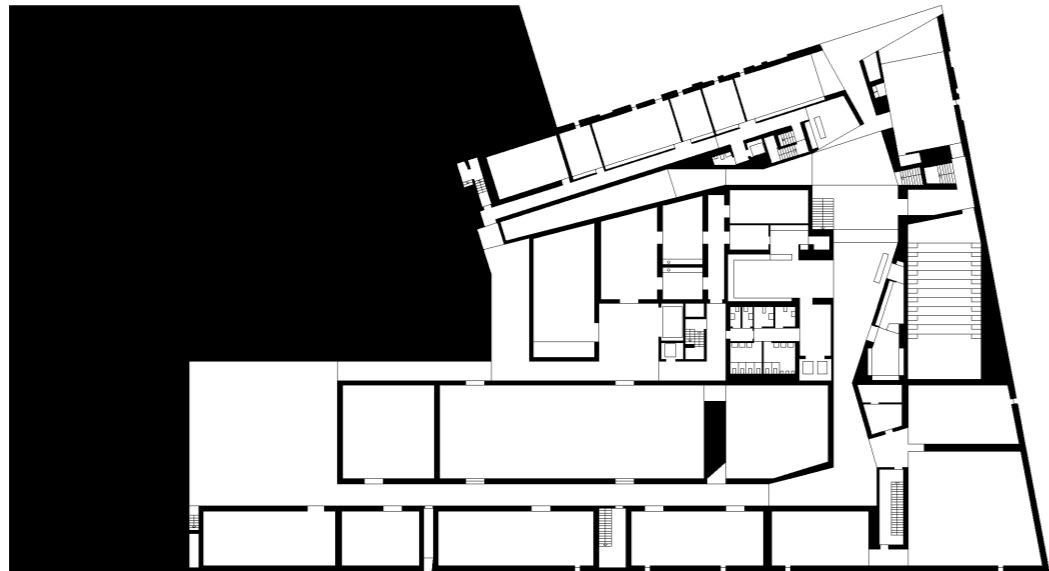
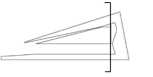
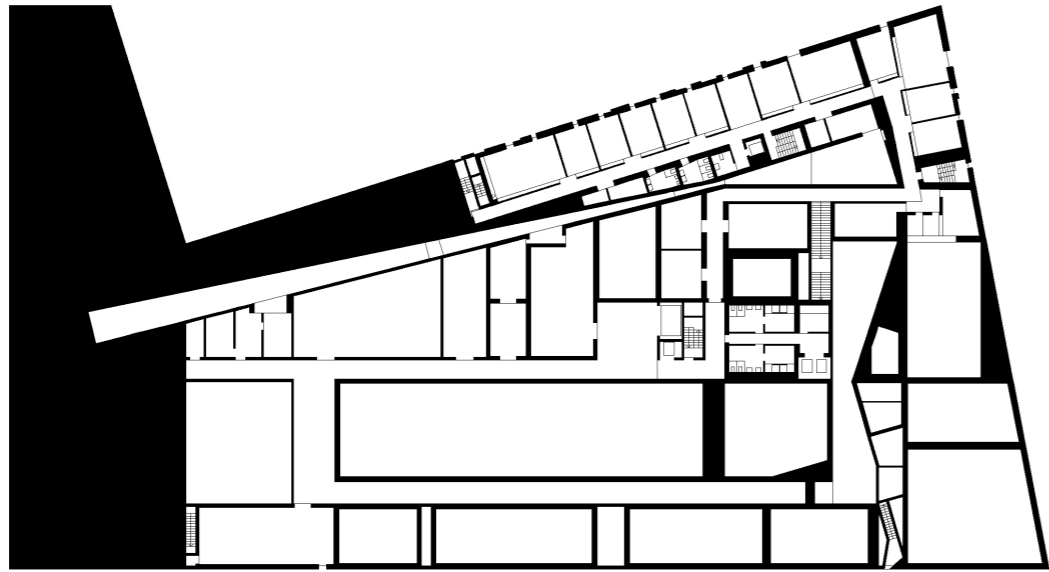
O espaço de exposições é o principal ponto de interesse do edifício, ocupando grande parte do seu piso intermédio e possuindo também algumas salas de apoio no piso superior. Este espaço funciona como um percurso que nos permite deambular pelas diversas salas, através de corredores que as ligam. Nestes corredores o betão continua presente, mantendo uma linguagem austera. As salas apresentam diferentes ambientes e luminosidade, consoante a matéria



Num corredor de circulação (à esquerda). Numa sala de exposições (à direita).

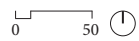
expositiva que acolhem. Nestas aparece o gesso cartonado, como material que possibilita diversas possibilidades de expressão. As paredes das salas vão sendo interrompidas pontualmente por aberturas estreitas e altas que, para além de permitem a entrada de luz natural, tornam o exterior visível, animando estes espaços. Aqui conseguimos perceber que as aberturas que observámos anteriormente no exterior, correspondem individualmente a diferentes salas, ajustando a estas o seu tamanho e posicionamento.

O piso inferior é composto por um auditório e uma cafeteria. Também aqui existe um pequeno átrio que antecede estas funções, onde aparece novamente o betão. O auditório consiste num espaço amplo que apresenta algumas aberturas para o exterior. Este apenas funciona esporadicamente, em ocasião de eventos. A cafeteria traduz-se assim, como a área de maior acesso ao público neste piso. Esta consiste num espaço de excepção, rompendo com a linguagem dos restantes espaços do edifício. Aqui existe uma clara desmaterialização dos limites enquanto elementos rígidos, através da criação de uma membrana de vidro contínua que delimita este espaço. A leveza desta membrana é ainda acentuada, por ter sobre si suspenso, o robusto corpo de betão. A luz natural entra intensamente neste espaço, reflectindo-se nas paredes revestidas em gesso cartonado branco e no pavimento em madeira polida. Este é o único espaço interior do edifício no qual voltamos a sentir um amplo contacto visual com a paisagem do Vale do Côa.





Localização do Palácio de Justiça em Gouveia





No jardim, a Sul do edificio.

Palácio de Justiça em Gouveia

Barbosa & Guimarães, 2010

Gouveia é uma pacata cidade situada na região da Beira Interior. No seu limite Norte, já próximo de uma zona rural, situa-se um edifício que encerra em si um tribunal judicial, entre outros serviços de apoio à comunidade. Este foi concebido com o objectivo de se tornar num elemento dinamizador da cidade, respondendo a uma carência de infra-estruturas deste tipo que se verificava anteriormente.

Sobre um
embasamento

O local onde está inserido o edifício apresenta uma malha irregular e revela-se bastante heterogéneo. Este acolhe construções de escalas bem distintas, como alguns edifícios de habitação unifamiliar que possuem entre dois e três pisos e também, alguns edifícios de habitação colectiva com cerca de cinco pisos, sendo que alguns destes apresentam espaços de comércio no piso térreo. Existe também aqui uma igreja e uma escola, ambos os edifícios implantados num nível superior ao da rua, estando assentes em plataformas contidas por muros de pedra. De realçar é a existência de dois pequenos jardins urbanos que, dispostos a Norte e Sul do terreno onde está implantado o edifício, assumem uma forte presença no seio deste espaço.

Existem várias ruas de acesso ao local, sendo que em todas elas o volume superior do conjunto aparece visível numa situação elevada sobre o nível da rua. Este, à semelhança da igreja e escola que se encontram neste mesmo lugar, está pousado sobre um embasamento, como se fosse um objecto escultórico. Este embasamento, pela sua forma e escala, funciona como uma praça de recepção e enquadramento para o volume superior. Ocupando a totalidade da área de intervenção, este elemento assume também a função de estabilizador, visto que o terreno apresenta um desnível de cerca de dois metros, no sentido Este-Oeste. Deste modo, este pódio possibilita que o volume superior fique a um nível



Na praça elevada, a Este do volume superior (em cima). No pátio escavado, sob a escada (em baixo).

aproximado ao das construções mais altas, elevando-se também sobre o nível das copas das árvores, reclamando assim, algum protagonismo perante o espaço que o rodeia.

A chegada ao edifício faz-se sobre o embasamento, sendo este acessível a Norte e Sul, pelas ruas que contactam directamente com os jardins. Este corpo é revestido em placas de granito de diferentes dimensões, estabelecendo assim um paralelismo com os muros que caracterizam o espaço envolvente, também estes construídos em granito. Sobre este pódio é possível perceber que o edifício se desenvolve em duas partes bem distintas. Num nível superior, pelo volume que assenta sobre o embasamento, sendo este a peça-chave do conjunto, acolhendo as funções de maior interesse público. Num nível inferior, através de algumas funções inseridas no próprio embasamento. Ambas as partes podem funcionar de modo autónomo.

Um volume suspenso

O volume superior do conjunto traduz-se num corpo horizontal com cerca de dez metros de altura. Parcialmente suspenso, este corpo permite a quem se encontra sobre o embasamento, o contacto visual com o espaço envolvente, promovendo especialmente a ligação entre os dois jardins. Esta peça está assim, assente em quatro robustos pilares que lhe conferem estabilidade, nos quais estão inscritas em baixo relevo, as palavras latinas *domus* e *iustitiae* – que significam casa e justiça – acrescentando a estes elementos, uma maior carga simbólica. Este corpo apresenta aberturas em todo o seu perímetro, sendo que estas assumem diferentes dimensões, conferindo-lhe um carácter dinâmico e comunicativo. Estas aberturas estão inscritas em vãos escavados, fazendo com que os alçados, quando observados de uma perspectiva lateral, pareçam encerrados por uma membrana opaca.

Construído em betão branco aparente, o volume superior reflecte a luz de forma expressiva, fazendo com que a irregularidade das suas faces seja perceptível através de um jogo de luz e sombra. Assim, os vãos que compõem os alçados tornam-se activos, assumindo diferentes expressões consoante a iluminação a



Sob o volume superior, junto da escada.

que são expostos. Em todo o volume é visível uma manipulação notável do betão. Desde as inscrições em baixo relevo que aparecem nos pilares, até pormenores onde surge em superfícies finas e pontiagudas, este material a confere uma expressão escultórica a este corpo.

O piso inferior do edifício assume um carácter mais formal. Este é composto por algumas salas que se dispõem em volta de um pátio quadrangular, escavado no embasamento. Estas salas voltam-se para o espaço central através de algumas aberturas de semelhantes dimensões, que marcam um ritmo regular. O pátio, coberto pelo volume superior, abre-se para o lado Norte, estabelecendo contacto com um dos jardins. Como revestimento deste espaço voltam a aparecer as placas de granito, estabelecendo uma continuidade com a linguagem que é apresentada no topo do embasamento.

O topo do embasamento representa um espaço de ligação entre as duas partes do edifício, encerrando em si acessos verticais que nos permitem chegar a ambos os níveis. O acesso ao volume superior é feito pelo lado Sul, através de uma escada de generosas proporções. O acesso ao piso inferior é feito pelo lado Norte, num primeiro momento através de alguns degraus que estabilizam o declive da rua e num segundo momento através de um sistema de rampas que nos transporta para um nível inferior.

Uma escada que faz a ligação

A escada, também ela construída em betão, representa o principal meio de acesso ao espaço interior, assumindo uma forte presença no seio do edifício. Depois de passarmos sob o volume suspenso, num momento de alguma tensão, a escada recebe-nos com um primeiro patamar, ligeiramente elevado em relação ao nível do embasamento. Posteriormente, estende-se em dois lanços de escadas de dez degraus cada, com um patamar intermédio a dividi-los, culminando numa plataforma final que antecede o espaço interior. Na sua parte inicial a escada assume uma largura de cerca de cinco metros, ficando mais estreita à medida que subimos. Este movimento é acompanhado por finas guardas metálicas que oferecem apoio ao seu atravessamento, estabelecendo também uma barreira de



No patamar inicial da escada (à esquerda). No patamar final, com vista para o início da escada (à direita).

protecção. Já no topo, encontramos uma porta de vidro que permite o acesso ao espaço interior. Esta, assume um carácter contido e formal, não retirando deste modo, o protagonismo à escada.

No alinhamento da escada, o espaço abre-se verticalmente, fazendo com que esta fique parcialmente suspensa e descoberta. A baixo deste elemento, o espaço é vazado pelo pátio escavado no embasamento. Em cima, o espaço é libertado por um vazio escavado no volume superior, este que é encerrado por paredes irregulares e facetadas que formam um pequeno pátio elevado em torno escada. Gera-se assim, uma circulação a três níveis, que permite perspectivas estimulantes das diferentes partes do edifício, a quem se encontra na escada, sobre o embasamento ou ainda no pátio escavado.

Depois de atravessarmos a porta que dá acesso ao espaço interior do volume principal, somos recebidos por uma antecâmara em vidro. Já na área de recepção existe um novo contacto com o exterior, através de uma abertura horizontal que se rasga continuamente na parede frontal, fazendo lembrar a *fenêtre a longueur* de Le Corbusier. Esta acompanha o espaço da sala e permite-nos observar, não só o jardim que se situa a Norte, mas também a paisagem mais distante. A área de recepção traduz-se num espaço longitudinal, definindo o limite Norte do volume. A pedra mármore é o material que domina este espaço, aparecendo como revestimento no chão e nas paredes. A madeira, que também surge com alguma presença, destaca o corpo central do volume, este que contem o vazio exterior que se abre para receber a escada e ainda a sala de audiências.

Uma organização hierárquica

O volume principal foi estruturado numa base hierárquica, apresentando a sala de audiências como elemento de destaque. Esta, ocupando grande parte do núcleo central deste volume, “assume-se como elemento estruturante da organização e disposição dos restantes espaços, ao mesmo tempo que obriga a uma lógica de funcionamento e circulação bastante rígidas”.⁵⁴ O interior desta sala é

⁵⁴ *Memória Descritiva do Palácio de Justiça em Gouveia*



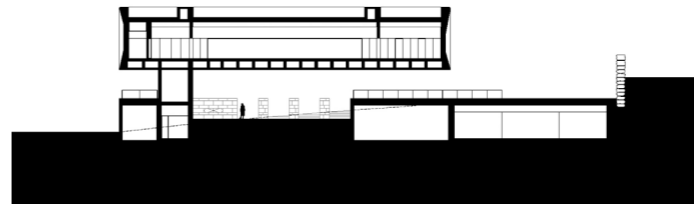
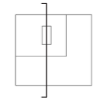
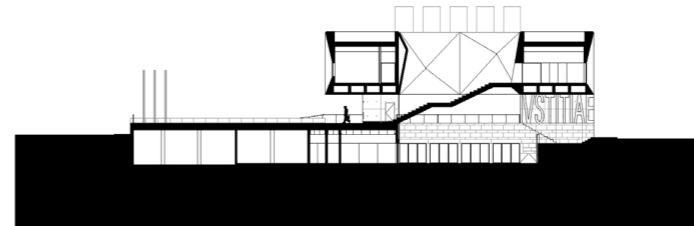
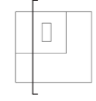
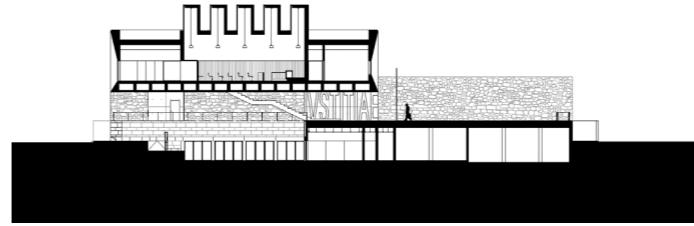
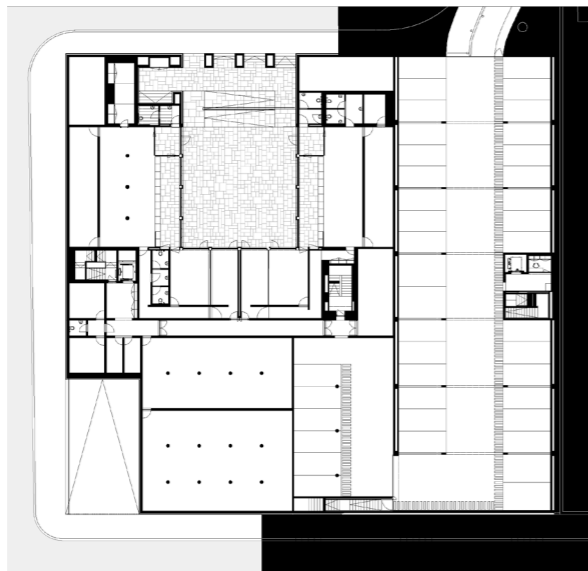
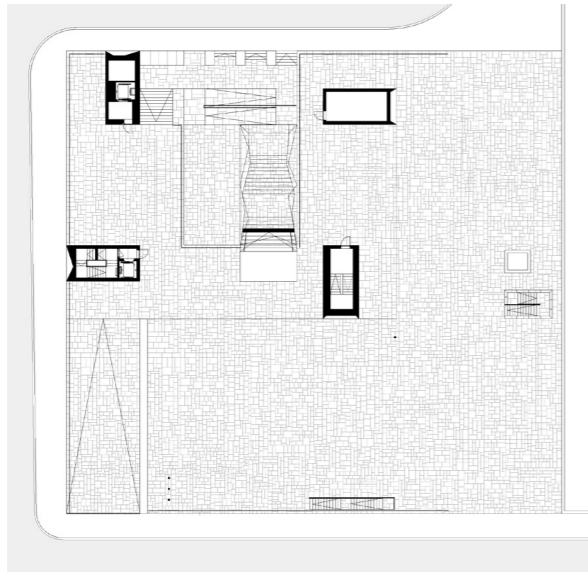
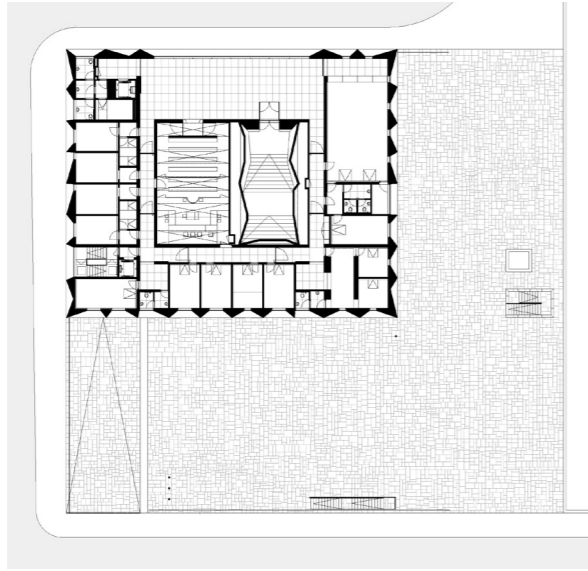
Na área de recepção (em cima). Na sala de audiências (em baixo).

revestido em madeira e gesso cartonado branco, apresentando uma luminosidade significativa, proveniente de lanternins verticais.

Os corredores de circulação, assim como os gabinetes de apoio à sala de audiências – salas de magistrados, salas de testemunhas e ainda secretaria judicial – funcionam em volta do núcleo central. Estes gabinetes definem o perímetro do volume e, com uma janela associada a cada, espelham a organização e métrica dos vãos exteriores. A madeira e gesso cartonado voltam a aparecer nestas salas como material dominante.

A parte inferior do edifício, que se situa no embasamento, está associada ao pátio escavado, podendo funcionar de modo autónomo. Esta possui ligação interior com o volume principal, através de acessos verticais inseridos nos sólidos pilares que o sustentam. Neste espaço funcionam departamentos que tratam de serviços de carácter quotidiano, como registos e pequenos processos legais. Estas funções distribuem-se por salas de diferentes dimensões, que se dispõem em volta do espaço central. Aqui, a linguagem material do principal volume mantém-se, sendo que o mármore é substituído pelo granito, este que muitas vezes se estende do pátio para os espaços interiores. Incluído no embasamento, e neste mesmo nível, existe ainda um parque de estacionamento subterrâneo que serve de apoio ao edifício.

Desenhos técnicos do Palácio de Justiça em Gouveia



TERCEIRA PARTE

A identidade do limiar

Os espaços de entrada dos edifícios em estudo nesta dissertação, para além de surgirem numa base programática semelhante, sendo a sua função proporcionar a transição entre exterior e interior, possuem algo mais que os liga. Estes são os espaços de que fala Aldo Van Eyck, espaços liminares que pertencem tanto ao exterior como ao interior, promovendo uma aproximação destes dois domínios, não de forma abrupta ou insensivelmente contínua, mas sim de forma articulada.⁵⁵ São também os espaços de que fala Herman Hertzberger, quando se refere a lugares articulados capazes de promover o encontro e diálogo entre diferentes realidades.⁵⁶ São no fundo, espaços que se elevam para além da sua função formal de elementos transitórios, para proporcionar uma relação simbiótica entre dois mundos.

Estes espaços apenas possuem esta capacidade articuladora, porque foram projectados com este propósito. Assim, não se trata de espaços residuais que tenham surgido por mera ocorrência, trata-se sim, de espaços concebidos para desempenharem um papel significativo – a nível físico e simbólico – no seio dos edifícios a que pertencem. Neste âmbito, estes edifícios estruturam-se em redor dos seus espaços de entrada, moldando-os através de todas as suas características. Por sua vez, estes espaços, pela importância que assumem, acabam por definir a maneira como os edifícios funcionam, conferindo-lhes identidade. Existe assim, nestes casos, uma relação recíproca em que edifício e espaço de entrada se geram mutuamente. Estes espaços liminares adquirem deste modo, a capacidade de proporcionar uma transição gradual e articulada entre os domínios exterior e interior, fazendo-o de diferentes formas, consoante a sua natureza.

⁵⁵ MARTINS, João Paulo – *Os Espaços e as Práticas*, p. 256

⁵⁶ HERTZBERGER, Herman - *Lições de arquitectura*, p. 32



Pátio da Igreja e Centro Comunitário.

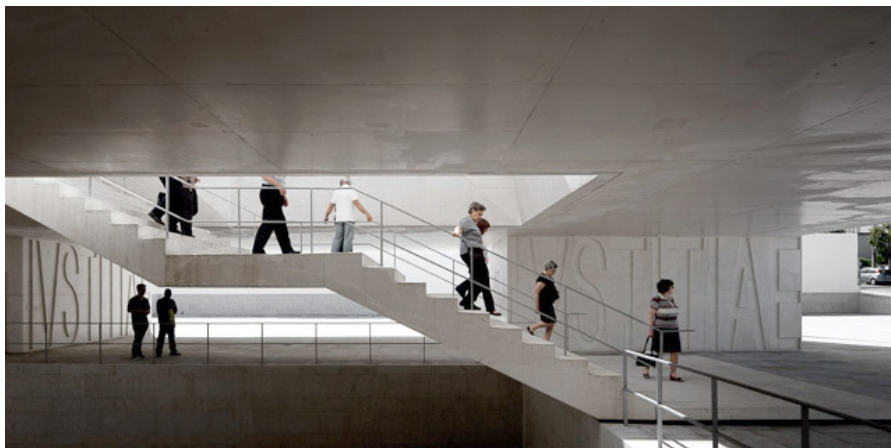
Veja-se o exemplo do Centro de Artes, onde a entrada é assinalada pelo vazio que aparta os dois volumes. Este espaço, apesar de surgir no prolongamento de uma rua, estando assim inserido no sistema urbano da cidade, pertence também ao domínio do edifício. É no fundo, um lugar partilhado entre edifício e cidade. Assumindo as mesmas dimensões e linguagem em toda a sua extensão, este espaço revela-se bastante elementar, pressupondo mesmo uma leitura imediata. Pela sua configuração, este não é um espaço que nos guia deliberadamente através de um percurso de sentido único até ao interior do edifício, é sim, um espaço em que o edifício abandona a sua rigidez e opacidade para se tornar permeável, possibilitando um contacto entre a vida quotidiana e as actividades que se desenvolvem no seu interior, através dos contínuos panos envidraçados que se rasgam ao nível do piso térreo. É no fundo, um espaço em que o edifício nos convida.

Também o edifício da Igreja e Centro Comunitário nos faz um convite quando estamos no pátio. O próprio pórtico constitui um primeiro apelo à entrada neste universo interiorizado, traduzindo-se no único ponto em que o edifício se abre à comunidade. Depois de atravessarmos esta estrutura, encontramos o pátio, visível em toda a sua amplitude. Este traduz-se num *enclave* – um espaço interiorizado, aberto para o exterior, que permite o acesso livre, apartando-nos da rua.⁵⁷ De generosas dimensões, estabilizado e formalmente estático, este pátio remete para os adros e claustros que normalmente estão associados a igrejas. Pela morfologia que apresenta, este espaço, para além de possibilitar o acesso ao interior, permite-nos deambular pela sua extensão, convidando-nos à pausa e permanência. Assim, não existe aqui um percurso completamente direccionado, existe antes um “*vaguear livre*”,⁵⁸ sempre com vista no convite feito pelo interior da igreja, que surge ao fundo, posto a nu pela membrana envidraçada.

Por sua vez, o espaço de entrada no Museu de Arte e Arqueologia assume-se como um filtro de maior complexidade. Composto pela rampa e

⁵⁷ CULLEN, Gordon - *Paisagem Urbana*, p. 27

⁵⁸ ZUMTHOR, Peter - *Atmosferas*, p. 43



Escada de entrada no Palácio de Justiça.

átrio, este assemelha-se a uma fenda que rasga o edifício. Ao contrário do que acontece nos casos anteriores, este espaço não pressupõe uma leitura imediata, promovendo antes a descoberta e imprevisibilidade, materializadas pelas várias torções que sofre ao longo da sua extensão. Assim, este espaço desdobra-se em vários acontecimentos distintos que nos levam gradualmente até ao interior. Num primeiro momento há uma abertura que nos desafia, posteriormente uma estrangulação que projecta sobre nós uma forte tensão e por fim, surge o átrio como momento de descompressão. Denota-se aqui a existência de uma narrativa fluida, que sugere um descolamento pausado, transportando-nos lentamente para um nível inferior. Assim, este espaço, mais do que nos conduzir, tem a capacidade de nos seduzir, despertando a nossa curiosidade.

No edifício do Palácio de Justiça o espaço de entrada assume um carácter mais pragmático, apresentando a escada como elemento que nos transporta de forma directa para um nível superior. Apesar de tudo, também este espaço se desenvolve em diferentes momentos, criando uma breve narrativa que nos conduz ao interior do edifício. Numa primeira instância, já sobre a praça elevada que representa um primeiro momento de recepção, passamos sob o volume em betão. Depois surge a escada, um elemento que se desenvolve em dois lances e três patamares – um primeiro que nos recebe, um segundo de repouso e um terceiro de chegada. À medida que subimos, esta fica cada vez mais estreita, aproximando-nos do ponto central, onde se encontra a porta. Já no topo, o pequeno pátio elevado que se desenvolve em torno da escada não permite a observação do espaço envolvente ao edifício, direccionando assim, o nosso campo visual para o interior, visível através da porta envidraçada.

Na primeira parte desta dissertação, através de um olhar sobre os estudos de Arnold Van Gennep, percebemos que os *ritos de passagem* existiam como forma de dramatizar as transições inerentes ao ser humano. Tal como estes, também os espaços de entrada dos edifícios em estudo possuem o poder de conferir expressão ao momento da transição, transformando-o numa encenação



Rampa de entrada no Museu de Arte e Arqueologia.

teatral, onde os utilizadores são protagonistas. Estes espaços tornam-se assim, em narrativas que acolhem e enfatizam a transição do *eu-exterior* para o *eu-interior*. Neste processo, os edifícios envolvem-nos, projectando sobre nós a sua aura, enquanto nós projectamos as nossas emoções sobre os edifícios, num curioso intercâmbio. Nasce assim, aquilo a que Peter Zumthor chama de “*um efeito recíproco entre as pessoas e as coisas*”,⁵⁹ e é no fundo a materialização da ideia do arquitecto finlandês Juhani Pallasmaa, de que uma obra é como uma pessoa com quem dialogamos inconscientemente.⁶⁰

Os espaços liminares têm o poder de potenciar este diálogo, através de características que apelam à nossa percepção, imaginação e memória. Estes evocam uma experiência multissensorial, numa narrativa de transição para a realidade seguinte, esta que será dotada de novas formas, cores, materiais, sons e temperatura. É desta mesma experiência que fala Pallasmaa, quando expõe a ideia de que as características do espaço são medidas igualmente pelos nossos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua, esqueleto e músculo, numa experiência que fortalece a nossa sensação de pertencer ao mundo, reforçando também a nossa identidade pessoal.⁶¹ Assim, estes espaços, ao assumirem uma expressão que promove uma maior participação sensorial das pessoas que os habitam, tornam-se capazes de enriquecer o diálogo que estas estabelecem com os edifícios.

Veja-se o exemplo do espaço de entrada no Museu de Arte e Arqueologia. Este é na verdade constituído por uma sucessão de espaços contidos, que acolhem os nossos movimentos de forma intimista. A sua extensão, marcada por variações de dimensão, torções, reentrâncias e contrastes de luminosidade, torna-se numa sequência de momentos surpreendentes, indo ao encontro – mesmo que numa escala menor – do que o arquitecto britânico Gordon Cullen chamou de *visão serial*.⁶² Assim, a rampa aparta-nos da paisagem verdejante, transportando-nos

⁵⁹ ZUMTHOR, Peter - *Atmosferas*, p. 17

⁶⁰ PALLASMAA, Juhani - *Los Ojos de la Piel*, p. 66-67

⁶¹ *Ibidem*, p. 43

⁶² CULLEN, Gordon - *Paisagem Urbana*, p. 19-22



Escada de entrada no Palácio de Justiça.

para uma atmosfera penumbrosa, estrangulada pelas austeras paredes em betão. Ao longo desta narrativa, a sombra intriga-nos, faz-nos avançar no espaço como se estivéssemos a desvendar um mistério. Já no final do percurso, num ambiente de grande tensão, passamos pela cavidade escavada, como se fosse um purgatório que temos que atravessar para chegarmos ao átrio – um espaço em que finalmente podemos respirar antes de continuarmos a penetrar nesta gruta.

Por sua vez, no Palácio de Justiça, a entrada assume um carácter mais formal, devido à presença cerimonial que a escada assume. Esta surge como um percurso que temos que percorrer para chegar a um espaço superior, não só em altura mas também em hierarquia. É como se o edifício tivesse, apenas por breves instantes, estendido uma plataforma que permite a entrada, assinalando um momento solene. Assim, depois de passamos sob o volume em betão, numa tensão sombria, o espaço abre-se e surge a escada, iluminada como se sobre ela estivesse um foco de luz. Este elemento assume o protagonismo do conjunto, ocupando um espaço que se abre para o receber. Com um ritmo marcado entre degraus e patamares, a escada transporta-nos para um nível superior, onde paredes facetadas fecham o espaço, criando um ambiente de introspecção que antecede o interior.

No pátio da Igreja e Centro Comunitário encontramos um espaço dotado de uma estabilidade silenciosa, marcado por uma transparência que nos leva do profano ao sagrado. Assim, depois da tensão que o pórtico exerce sobre nós, o espaço volta a abrir-se para o pátio. Este, pavimentado em saibro e acolhendo uma pequena árvore, promove uma valorização das sensações básicas, em detrimento da ostentação de elementos religiosos. Os limites laterais deste espaço assumem um carácter cerrado e minimalista, remetendo o protagonismo para o interior da igreja, que aparece visível através da longa membrana de vidro. Num plano distante, o pátio que contem a rocha surge já filtrado pelo espaço interior, dando origem a uma transparência ambígua e questionável que dilui o espaço, criando um itinerário visual contínuo.

No espaço de entrada do Centro de Artes é-nos transmitida uma sensação de interioridade, gerada pela proximidade dos altos volumes e também pela



Espaço de entrada no Centro de Artes.

diminuição da luminosidade em relação ao espaço envolvente. O facto da pedra lioz, dura e polida, surgir nas paredes dos volumes e pavimento deste espaço, faz com que nos sintamos num vazio que foi escavado no edifício para nos receber. Aqui, a opacidade dos volumes é quebrada pelos panos de vidro, estes que originam uma situação de contacto visual mútuo entre quem se encontra no exterior e interior do edifício. Estes envidraçados, para além de tornarem o interior visível, espelham também o exterior, criando um jogo de reflexos e sobreposições, onde exterior e interior se rebatem no mesmo plano.

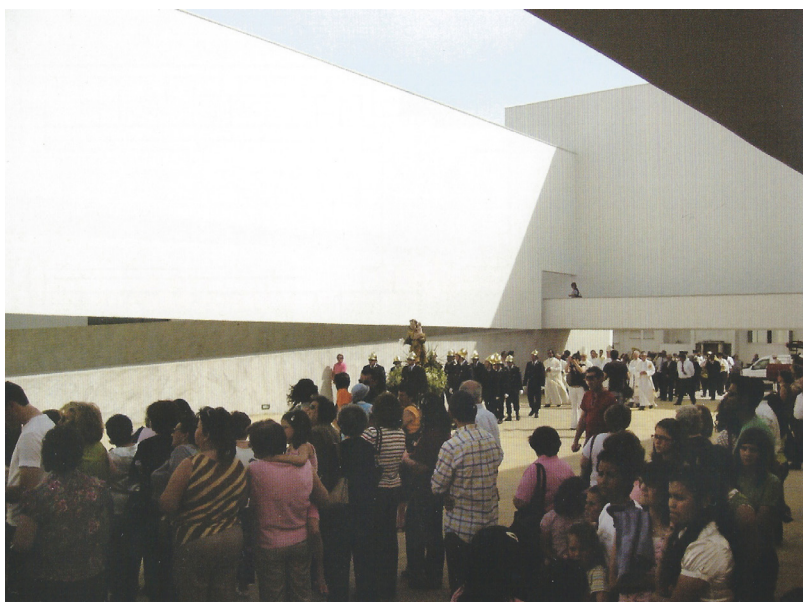
Os espaços de entrada dos edifícios apresentados, pela dimensão física e simbólica que assumem, podem tornar-se densamente habitados, não só como espaços de transição, mas também como espaços de permanência. Assim, estes passam a permitir um maior número de possibilidades e interpretações, indo ao encontro do que Herman Hertzberger chamou de *forma convidativa*. Com este mote, Hertzberger refere-se ao “*espaço com maior potencial de ‘acomodação’, tal como um instrumento musical que soa da maneira que o instrumentista quer que ele soe*”.⁶³ Deste modo, realça a capacidade do espaço desempenhar diferentes papéis sob circunstâncias mutáveis, tornando-se receptivo a diversos tipos de uso. Com isto, Hertzberger não pressupõe uma utilização rígida dos espaços, mas sim uma utilização informal, criando uma certa espontaneidade que privilegia o contacto social entre os indivíduos.⁶⁴

Contentores de
relações

Através de certas qualidades que possuem – seja pela sua dimensão, estabilidade ou mesmo por oferecerem um lugar para sentar – estes espaços assumem a condição de agregadores sociais. O próprio facto de estarem associados a edifícios, faz com que se tornem em pontos de convergência. Jan Ghel explica que as pessoas se sentem atraídas pelos limites dos edifícios, preterindo as zonas abertas e consequentemente mais expostas. Segundo o arquitecto dinamarquês,

⁶³ HERTZBERGER, Herman - *Lições de arquitectura*, p. 176

⁶⁴ *Ibidem*, p. 178



Festa no pátio da Igreja e Centro Comunitário.

as zonas liminares oferecem uma maior segurança física e mental, aproximando-nos do espaço interior, ao qual associamos sensações de protecção e conforto.⁶⁵ Assim, estes espaços tornam-se densamente habitados, assumindo muitas vezes, a condição de protagonistas, em detrimento das massas edificadas. Deste modo, adquirem a capacidade de promover o contacto social, gerando um “*mosaico de inter-relações*”⁶⁶ que estimula o funcionamento da vida quotidiana.

Veja-se o pátio da Igreja e Centro Comunitário que, pela sua dimensão e estabilidade, se revela capaz de acomodar diferentes situações, assumindo-se como um ponto de reunião para a comunidade local. Desde logo, este espaço oferece um incentivo para que os fiéis nele permaneçam antes e depois da celebração eucarística. É também aqui que as crianças pertencentes ao centro comunitário se juntam, fazendo deste espaço o seu *playgroud*. Este pátio é ainda utilizado para a realização de diversos eventos festivos. Nestas alturas, surgem aqui várias estruturas efémeras que modificam ligeiramente o carácter do espaço. Apesar deste ser um lugar de índole religioso, as suas características fazem com que possa ser usado de modo bem informal, quando surge ocasião. Assim, este não se assume apenas como um pátio que serve a igreja, mas também um pátio que serve o bairro em que está inserido.

O espaço de entrada do Centro de Artes, apesar de assumir uma configuração longitudinal e, conseqüentemente, menos estabilizada, possui também a capacidade de estimular o contacto entre os cidadãos, convidando-os à pausa e permanência. Este espaço é habitado, não só pelos utilizadores do edifício, mas também por pessoas com interesses distintos, que o atravessam com o propósito de chegar a outros pontos da cidade. Aquando da realização de eventos no auditório ou centro de exposições, esta rua torna-se mesmo num *foyer*. Contudo, o seu expoente máximo como palco de trocas e encontros dá-se no mês de Julho, com a realização do festival musical da cidade. Por esta altura, são colocadas neste espaço algumas peças de mobiliário urbano, que oferecem

⁶⁵ GEHL, Jan - *La humanización del espacio urbano. La vida social entre los edificios*, p. 163-164

⁶⁶ HERTZBERGER, Herman - *Lições de arquitectura*, p. 79



Artistas no espaço de entrada do Centro de Artes.

oportunidade à apropriação. O espaço adquire ainda um carácter lúdico, devido aos vários artistas de rua que aqui se reúnem, montando pequenas estruturas de apoio ao seu trabalho. Assim, à semelhança do que acontece no pátio da Igreja e Centro Comunitário, este espaço, além de promover o contacto social pelo seu uso formal, é por vezes sujeito a pequenos processos de metamorfose que o tornam capaz de acolher acontecimentos variados.

De modo diferente, também o espaço de entrada do Palácio de Justiça pode ter um papel no desenvolvimento das relações sociais. Apesar de a escada não ser um elemento que apresenta uma elevada polivalência de usos – por se tratar de um acesso vertical mais direccionado e pragmático – esta oferece pequenos momentos de apropriação ocasional e temporária, criando assim, circunstâncias favoráveis ao contacto entre os utilizadores do edifício. Os seus degraus podem tornar-se em assentos, sendo frequentemente utilizados pelos funcionários do edifício, que aqui permanecem em momentos de repouso. Isto vai ao encontro da ideia de Herman Hertzberger, que classifica o acto de sentar como o mais elementar para capacitar as pessoas de se acomodarem no espaço.⁶⁷

Por sua vez, a rampa do Museu de Arte e Arqueologia, devido à sua configuração contida e irregular, não possui as dimensões e estabilidade necessárias para admitir variados usos. Ainda assim, este elemento incita a um contacto informal entre os utilizadores do edifício que se cruzam ao longo da sua extensão. Pela sua sinuosidade e declive, existe aqui um carácter interactivo, que promove o encontro misterioso e imprevisível. O único espaço que surge como ponto de reunião é o átrio no qual a rampa culmina. Aqui, graças a uma confluência de ligações, podemos encontrar utilizadores vindos de diferentes partes do edifício.

⁶⁷ HERTZBERGER, Herman - *Lições de arquitectura*, p. 177

Considerações finais

Na primeira parte desta dissertação, através de um percurso por diferentes temáticas, vimos que durante séculos os domínios exterior e interior foram surgindo de modo bem definido nas construções, representando quase sempre pólos opostos. Contudo, no século XIX viríamos a assistir a uma metamorfose no modo de fazer arquitectura, estimulada pelos saberes provenientes da Revolução Industrial. Assim, os limites, que até então assumiam um carácter rígido, tornaram-se mais flexíveis, conferindo uma maior complexidade à relação exterior-interior. Com estas alterações, também as fronteiras entre espaço público e espaço privado se tornaram inquietas. Os edifícios de uso público passaram a permitir um maior acesso, assumindo um papel cada vez mais activo enquanto espaços interiores da vida colectiva.

Síntese

Depois de uma constante evolução dos processos arquitectónicos e construtivos ao longo do século XX, chegamos aos dias de hoje, tempo em que os edifícios procuram responder às necessidades de uma sociedade que se assume cada vez mais fluida. Assim, mais do que nunca, os edifícios de uso público necessitam de estar preparados para receber em si, a vida colectiva. Posto isto, revela-se fundamental que estes edifícios sejam dotados de espaços liminares que promovam uma relação permeável e articulada entre exterior e interior, fazendo com que estes domínios funcionem em benefício mútuo.

Como modo de reflectir sobre esta problemática, na segunda parte desta dissertação realizou-se uma análise de quatro edifícios de uso público que, pelas soluções que apresentam nos seus espaços de entrada, se revelaram pertinentes para este estudo. Num primeiro momento foi analisado o Centro de Artes em Sines, onde dois volumes robustos e opacos são apartados por um espaço longitudinal que torna o edifício mais permeável. Num segundo momento foi analisado o edifício da Igreja e Centro Comunitário em Portalegre, onde um

volume elementar se abre numa das suas faces, permitindo o acesso a um pátio que antecede o espaço interior. Num terceiro momento foi analisado o Museu de Arte e Arqueologia no Vale do Côa, onde um corpo triangular monolítico é rasgado por uma fenda que, composta por uma rampa e um átrio, assinala a entrada no edifício. Num quarto momento foi analisado o edifício do Palácio de Justiça em Gouveia, onde uma escada de generosas proporções faz a ligação entre um embasamento e um volume elevado.

Depois de uma abordagem mais abrangente, na terceira parte desta dissertação esboçaram-se algumas ideias sobre os espaços de entrada dos edifícios em estudo. Pela forma como são concebidos, estes espaços liminares abandonam a condição de estreita fronteira, para assumirem uma dimensão que lhes permite proporcionar uma transição gradual e articulada entre exterior e interior. Estes espaços revelam também a capacidade de conferir expressão ao momento da transição, tornando-se em narrativas que promovem a participação sensorial das pessoas que os habitam, enriquecendo a relação que estas estabelecem com os edifícios. Por diversas características que apresentam estes espaços podem ainda tornar-se densamente habitados, não só como locais de transição, mas também como locais de permanência, promovendo assim, o contacto social entre os indivíduos.

Nesta dissertação elaborou-se um estudo de quatro modos de abordagem distintos à materialização do conceito de limiar. Conclui-se, de um modo genérico, que os espaços de entrada dos edifícios em análise, pela dimensão física e simbólica que assumem, tornam-se capazes de promover uma relação simbiótica entre o mundo exterior e o mundo interior, como esta deve ser, especialmente em edifícios de uso público. Apesar desta nota final assinalar um momento conclusivo, este documento não pretende marcar um ponto de chegada, mas sim, um momento de transição, um limiar que possa abrir portas ao estudo de outras questões relacionadas com esta temática.

Nota final

Bibliografia

ÁBALOS, Iñaki - *A boa-vida: visita guiada às casas da modernidade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007. ISBN 8425219310.

ALEXANDER, Christopher - *A Pattern Language*. Nova York: Oxford University Press, 1977. ISBN 9780195019193.

BACHELARD, Gaston - *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. ISBN 9788533624191.

BARBOSA E GUIMARÃES - *Palácio da Justiça de Gouveia + Pavilhão Multiusos de Lamego*. Lisboa: Uzina Books, 2012. ISBN 9789898456205.

BENJAMIN, Walter - *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2005. ISBN 9788446019015.

BETTENCOURT, António - *Apontamentos sobre a prática construtiva com o ferro no séc. XVIII e XIX*. Coimbra: Edarq, 2001. ISBN 9789729982125.

COLOMINA, Beatriz - *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*. Cambridge: MIT Press, 1998. ISBN 0262531399.

COSTA, J. Almeida; MELO, A. Sampaio - *Dicionário da Língua Portuguesa. 5ª Edição*. Porto: Porto Editora, 1975.

CULLEN, Gordon - *Paisagem Urbana, Arquitectura e Urbanismo*. Lisboa: Edições 70, 1971. ISBN 9724414019.

DELEUZE, Gilles - *La imagen-tiempo*. Barcelona : Paidós Comunicación, 2007. ISBN 9788475094144.

DOUGLAS, Mary - *Pureza e Perigo*. Lisboa: Edições 70, 1991. ISBN 9789724407944.

GEHL, Jan - *La humanización del espacio urbano. La vida social entre los edificios*. Barcelona: Editorial Reverté, 2006. ISBN 9788429121094.

GIEDION, Sigfried - *La arquitectura, fenómeno de transición: las tres edades del espacio en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975. ISBN 9788425208454.

GRAÇA, Carrilho da - *Carrilho da Graça*. Lisboa: Ed. Blau, 1995. ISBN 9728311028.

- HALL, Edward T. – *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1986. ISBN 9727081231.
- HEINZE, Thomas - *Frank Lloyd Wright*. New York : London: academy editions, 1992. ISBN 1854901109.
- HERTZBERGER, Herman - *Lições de arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. ISBN 8533604793.
- HERTZBERGER, Herman - *Articulations*. Munique: Prestel Publishing, 2002. ISBN 3791327917.
- HOLL, Steven; PALLAS MAA, Juhani; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto - *Questions of perception: phenomenology of architecture*. Tokyo: A+U Publishing, 1994. ISBN 4900211486.
- ITO, Toyo - *Escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2000. ISBN 8489882126.
- ITO, Toyo - *Arquitectura de límites difusos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007. ISBN 8425220564.
- JACOBS, Jane - *Morte e vida de grandes cidades*, São Paulo, Martins Fontes, 2003, ISBN 8533612184.
- KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce, O.M.A. - *S, M, L, XL: small, medium, large, extra-large*. Rotterdam: 010 Publishers, 1995. ISBN 9064502102.
- LAUGIER, Marc-Antoine - *Ensayo sobre la arquitectura*. Madrid : Ediciones Akal, 1999. ISBN 8446010488.
- LE CORBUSIER - *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2000. ISBN ISBN: 8527301423.
- MERLEAU-PONTY, Maurice - *Phenomenology of perception*. London: Routledge, 1992. ISBN 9780415278416.
- MONTANER, Josep Maria - *A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. ISBN 8425218950.
- MOTA, Nelson - *A arquitetura do quotidiano: público e privado no espaço doméstico da Burguesia Portuense no final do século XIX*. Coimbra: Edarq, 2010. ISBN 9789729982156.
- NEUMEYER, Fritz - *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio: reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*. Madrid: El Croquis Editorial, 1995. ISBN 8488386087.
- NORBERG-SCHULZ, Christian - *Genius Loci: paesaggio, ambiente, architettura*. Milão: Electa, 2007. ISBN 9788843542635.
- PALLASMAA, Juhani - *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. ISBN 8425221354.
- PEREC, Georges - *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 1974. ISBN 2718600144.

- RASMUSSEN, Steen Eiler - *Arquitetura Vivenciada*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. ISBN 8533609310.
- SCRUTON, Roger - *Estética da arquitectura*. Lisboa: Ed. 70, 1983. ISBN 9724402460.
- SIZA, Álvaro - *Álvaro Siza: obra completa*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000. ISBN 8425218144.
- SIZA, Álvaro - *01 Textos, Álvaro Siza*. Porto: Civilização, 2009. ISBN 9789722629232.
- SMITHSON, Alison - *The Emergence of Team 10 out of CIAM*. London: Architectural Association, 1982. ISBN 9780904503159.
- SMITHSON, Alison - *Team 10 Meetings, 1953-1984*. Delft: Publikatieburo Bouwkunde, 1991. ISBN 9789052690766.
- SOLÁ-MORALES, Ignasi de - *Diferencias : topografia de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. ISBN 8425219124.
- STRAUVEN, Francis - *Aldo van Eyck: The shape of Relativity*. Amsterdam: Architectura & Natura, 1998. ISBN 9789071570612.
- TAÍNHA, Manuel - *Textos de Arquitectura*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2006. ISBN 9898010444.
- TÁVORA, Fernando - *Da organização do espaço*. Porto: Escola Superior de Belas Artes. 1982. ISBN 9729483221.
- TEYSSOT, Georges - *Da teoria de arquitectura: doze ensaios*. Lisboa: Edições 70, 2010. ISBN 9789724416151.
- TURNER, Victor - *The ritual process: structure and anti-structure*. London: Penguin Books Ltd, 1974. ISBN 9780140216622.
- VAN EYCK, Aldo; LIGTELIJN, Vincent - *Aldo van Eyck, works*. Basel: Birkhäuser Verlag, 1999. ISBN 9783764360122.
- VAN EYCK, Aldo - *Writings. The Child, the City and the Artist. Collected articles and other writings, 1947-1998*. Amsterdam: Uitgeverij SUN, 2008. ISBN 9789085062622.
- VAN GENNEP, Arnold - *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Vozes, 2011. ISBN 9788532640826.
- VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitectura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. ISBN 8533603754 .
- VITA, Francesca - *Aires Mateus*. Vila do Conde: Verso da História, 2013. ISBN 9789898657398
- VITRÚVIO, Marcos - *Tratado de Arquitectura*. Lisboa: IST Press, 2006. ISBN 9728469438.

ZEVI, Bruno - *Saber Ver a Arquitectura*. Lisboa: Minerva, 1966. ISBN 8533605412.

ZUMTHOR, Peter - *Atmosferas*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. ISBN 9788425221699.

ZUMTHOR, Peter - *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009. ISBN 9788425223327.

Dissertações:

DOURADO, Ana - *No Limite*. Prova Final de Licenciatura apresentada ao Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, 2003.

LOPES, Luísa - *Habitando o Limiar: a janela e o olhar, em casa*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, 2011.

MARTINS, João Paulo - *Os Espaços e as Práticas. Arquitectura e Ciências Sociais: Habitus, Estruturação e Ritual*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2006.

PEREIRA, Bruno - *O Entre: considerações sobre o limiar no espaço doméstico*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, 2011.

SOARES, Amílcar - *Escalas de Intimidade: relação interior exterior na arquitectura da casa*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, 2009.

MONTEIRO, João - *Arquitetura Religiosa Contemporânea em Portugal: Três Igrejas do Início do Séc. XXI*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, 2013.

REIS, Ricardo - *Da cidade e da casa ao lugar do vão*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2011.

Periódicos:

2G nº28, AIRES MATEUS. Barcelona: Gustavo Gilli, Barcelona, 2003. ISBN: 9788425219450.

ArchiNews nº10, 2008. ISSN 1646-2262.

Arquitetura & Construção nº67, 2011. ISSN 1647-9769.

Arquitetura & Construção nº68, 2011. ISSN 1647-9769

AV Monografias, El espacio privado, nº14. Madrid: Arquitectura Viva, 1988.

El Croquis, Álvaro Siza 1958-2000, nº68/69+95. Madrid: El Croquis Editorial, 2000. ISSN 0215-5683.

El Croquis, Aires Mateus 2002-2011, nº154. Madrid: El Croquis Editorial, 2011. ISSN 0212-5633.

El Croquis, João Luís Carrilho da Graça 2002-2013, nº170. Madrid: El Croquis Editorial, 2013. ISSN 0212-5633.

Engawa #09, 2012. ISSN 2013-9667

Engawa #16, 2014. ISSN 2013-9667

Jornal Municipal Sineense nº11, Novembro, 2000.

Quaderns d'arquitectura i urbanisme. Barcelona. 2000, Vol. 226. ISSN 1133-8857

Revista Didaskalia Vol. 40. Lisboa, Faculdade de Teologia, 2010.

Sites consultados:

www.airesmateus.com

www.archdaily.com

www.arte-coa.pt

www.barbosa-guimaraes.com

www.camilorebelo.com

www.centrodeartesdesines.com.pt

www.jlwg.pt

www.oasrn.org

As citações transcritas em português referentes a edições de língua não portuguesa foram sujeitas a uma tradução livre pelo autor.

Fontes das imagens

- (p. 8) <http://www.riesenrundgemaelde.at/mat/mitchell.gif>
- (p. 18) <http://artmight.com/albums/2011-02-07/art-upload-2/h/Hooch-Pieter-De/Y05-Pieter-de-Hooch-The-Bedroom-sqs.jpg>
- (p. 20) https://www.flickr.com/photos/st_ludwig/8183833956
<https://www.flickr.com/photos/exnovo/4318547298>
- (p. 22) <http://deconstructionand.files.wordpress.com/2010/08/hut4.jpg>
- (p. 24) http://4.bp.blogspot.com/_apzCuzdY5z8/S1jff37uEkI/AAAAAAAAAABY/Ihkq6AwkOKI/s1600-h/14-PassageChoiseul-fromGeist-Arcades.jpg
- (p. 28) <http://twentyfourframes.files.wordpress.com/2011/12/rear-window1.jpg>
- (p. 32) http://38.media.tumblr.com/0e2c81d283bab9f7f54d57693b72a180/tumblr_mi8b5zdm0S1qe0nlvo1_500.jpg
http://1.bp.blogspot.com/-bU7hICeT5qc/T6LCoxH10fI/AAAAAAAAAfg/Jk7w9AwUs_I/s1600/04_05_Hertzberger_H,_Centraal_Beheer_kantoor,_Apeldoorn,_tussen_kant-eilanden.jpg
- (p. 34) <http://www.monografias.com/trabajos6/mied/Image2424.jpg>
http://classconnection.s3.amazonaws.com/161/flashcards/3440161/png/screen_shot_2013-07-27_at_22733_am-1401ED48CB8556B9B34.png
- (p. 41) http://2.bp.blogspot.com/-NwTpst9f8GQ/UM9tAtEmm9I/AAAAAAAAAB6M/St8J8j6yN7Y/s1600/janus_1.jpg
- (p. 44) <http://www.victorianlondon.org/ql/qr17.gif>
http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2013/07/51d57946b3fc4b5834000231_ad-classic-the-crystal-palace-joseph-paxton_72726307.jpg

- (p. 46) http://www.fallingwater.org/img/home_assets/new_first.jpg
<https://gatzelujerezblog.files.wordpress.com/2011/09/7.jpg>
- (p. 48) http://www.ville-poissy.fr/uploads/pics/villa_savoie2.jpg
<http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2010/10/1288061914-villa-savoie-1-1000x664.jpg>
- (p. 51) <http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/190/imagens/i166279.jpg>
https://c2.staticflickr.com/2/1195/1471609615_088b2ceb04_z.jpg?zz=1
- (p. 56) http://www.transculturalmodernism.org/files/christina/2012-03-02/foto_final.jpg
- (p. 58) http://2.bp.blogspot.com/-ff_nVe8DVBw/USEegFfFqEI/AAAAAAAAADiI/r09DsnL_enw/s1600/team_10_otterlo.jpg
- (p. 62) RASMUSSEN, Steen Eiler - *Arquitetura Vivenciada*, p.69
- (p. 69) <http://www.bing.com/maps>
- (p. 70) *El Croquis, Aires Mateus 2002-2011, nº154*, p. 81
- (p. 72) <http://ultimasreportagens.com>
- (p. 74) *El Croquis, Aires Mateus 2002-2011, nº154*, p. 79
- (p. 76) *El Croquis, Aires Mateus 2002-2011, nº154*, p. 78
- (p. 78) *El Croquis, Aires Mateus 2002-2011, nº154*, p. 87
El Croquis, Aires Mateus 2002-2011, nº154, p. 85
- (p. 83) <http://www.bing.com/maps>
- (p. 84) *El Croquis, João Luís Carrilho da Graça 2002-2013, nº170*, p. 56
- (p. 86) <http://ultimasreportagens.com>
- (p. 88) *El Croquis, João Luís Carrilho da Graça 2002-2013, nº170*, p. 58
- (p. 90) *El Croquis, João Luís Carrilho da Graça 2002-2013, nº170*, p. 62

- (p. 92) *El Croquis, João Luís Carrilho da Graça 2002-2013, nº170, p. 66*
El Croquis, João Luís Carrilho da Graça 2002-2013, nº170, p. 68
- (p. 97) <http://www.bing.com/maps>
- (p. 98) Fotografia do autor
- (p. 100) <http://www.arte-coa.pt/Ficheiros/Imagem/2744/2744.pt.jpg>
- (p. 102) http://c8.quickcachr.fotos.sapo.pt/i/Gba13198f/15164658_0OBzf.jpeg
- (p. 104) <http://www.camilorebelo.com/slideshow/p11/p11.html>
<http://www.camilorebelo.com/slideshow/p11/p11.html>
- (p. 106) <http://www.ngphoto.com.pt/?p=1461>
<http://www.ngphoto.com.pt/?p=1461>
- (p. 111) <http://www.bing.com/maps>
- (p. 112) <http://ultimasreportagens.com/urdata/521/content/images/large/203.jpg>
- (p. 114) <http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2011/06/1306945418-judical-court-jose-campos-arqf-2-1000x666.jpg>
<http://josecamposphotography.com/law-courts-tribunal-de-gouveia/>
- (p. 116) <http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2011/06/1306945475-judical-court-jose-campos-arqf-11-1000x666.jpg>
- (p. 118) <http://ultimasreportagens.com/urdata/521/content/images/large/54.jpg>
<http://ultimasreportagens.com/urdata/521/content/images/large/66.jpg>
- (p. 120) <http://ultimasreportagens.com/urdata/521/content/images/large/135.jpg>
<http://ultimasreportagens.com/urdata/521/content/images/large/145.jpg>
- (p. 128) <http://ultimasreportagens.com>
- (p. 130) <http://ultimasreportagens.com/urdata/521/content/images/large/80.jpg>

- (p. 132) <https://www.flickr.com/photos/poesia/5009804142/in/photostream>
<http://www.ngphoto.com.pt/?p=1461>
- (p. 134) <http://ultimasreportagens.com/urdata/521/content/images/large/43.jpg>
- (p. 136) http://2.bp.blogspot.com/_wMzTQRP7lt4/R4ophZT4M0I/AAAAAAAAAHY/5iVkyehIwo4/s1600/centro%2Bde%2Bartes%2Bde%2Bsines%2B04%2Bby%2BBlupan59.jpg
- (p. 138) *ArchiNews* n°10, 2008, p. 74
- (p. 140) https://scontent-b-lhr.xx.fbcdn.net/hphotos-xap1/t1.0-9/s720x720/943420_494804433919224_1210918795_n.jpg

(Desenhos técnicos do Centro de Artes em Sines)

cedidos pelos Aires Mateus Arquitectos.

(Desenhos técnicos da Igreja e Centro Comunitário em Portalegre)

<http://www.archdaily.com.br/br/01-33560/igreja-de-santo-antonio-e-centro-social-de-sao-bartolomeu-carrilho-da-graca-arquitectos>

(Desenhos técnicos do Museu de Arte e Arqueologia no Vale do Côa)

cedidos pelo Arquitecto Camilo Rebelo.

(Desenhos técnicos do Palácio de Justiça em Gouveia)

cedidos pelos Barbosa & Guimarães Arquitectos.

Sob a orientação do professor Joaquim de Almeida

Rúben Miguel Santos Domingues