

# **“Sentir tudo sem nada me ter sido explicado”\***

Experiência Multissensorial na Arquitectura



Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura apresentada  
ao Departamento de Arquitectura , FCTUC em Março de 2015  
Sob a orientação de Professor Doutor Pedro Pousada

**Mafalda Filipa Marta Dias**



**“Sentir tudo sem nada me ter sido explicado”\***

Experiência Multissensorial na Arquitectura

\*Titulo baseado em passagens do caderno de viagens de Fernando Távora de 1960

**Ao meu Avô**



## Notas Prévias

As citações transcritas em Inglês não se encontram traduzidas, para que não se altere o significado das mesmas. As citações em Espanhol, encontram-se traduzidas para o Português, pelo autor do presente trabalho, pelo que são traduções livres.

O presente trabalho não segue o novo Acordo Ortográfico e está elaborada segunda a norma Portuguesa 405





## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar quero agradecer ao Professor Doutor Pedro Pousada pelo interesse e disponibilidade que possibilitaram este trabalho.

Ao Arquitecto Sérgio Fazenda Rodrigues, à Terapeuta Rute Dias, à Professora Henriqueta Oliveira e à Arquitecta Margarida Dias pelos seus testemunhos e memória. À Arquitecta Susana Ventura, pela inspiração, mas também pela sua ajuda e apoio.

Aos meus pais, por acreditarem que era possível, por me deixarem sonhar, e pela travagem de *Colt* na hora certa!

À minha irmã, pela ajuda nesta última fase, e em todas da minha vida.

Ao meu avô, que sempre acreditou e incentivou, e que mesmo longe fisicamente, está e estará sempre comigo.

Ao Tó, por estar sempre lá, e por ser o companheiro.

Ao Renato pela grande amizade, à Mariana pelos belos momentos, risadas, e apoio, à Margarida e ao Hugo por me acompanharem neste trajecto. À minha Ritinha e à minha Elisa, por fazerem parte da minha vida. Ao Marcos Bento, meu primo, por se ter tornado o amigo que é.

E por último, à Arquitecta e amiga Patrícia Miguel, pela inspiração, pela motivação, ajuda e principalmente pelo seu conhecimento e gosto pela Arquitectura.

**Obrigado!**



## **PALAVRAS-CHAVE E RESUMO**

### **Palavras-chave:**

Memória, Visão, Contemplação, Sentidos, Experiência, Museu, Intensidade, Beleza, Emoção.

### **Resumo:**

Vivemos uma vida desenfreada, onde não há tempo para ver e sentir realmente o que nos rodeia. Na arquitectura também esta visão retiniana se verifica. Tem-se privilegiado a arquitectura como imagem, em vez de uma arquitectura que ultrapasse a questão programática e interaja com o nosso tecido nervoso/ com a nossa percepção sensorial.

A contemplação, a visão, a beleza e a memória são essenciais para uma arquitectura sensorial. Além disso, a questão da memória colectiva na arquitectura apresenta-se como mote de uma arquitectura em que tudo se sente, mas nada nos é explicado.

Procurando uma compreensão sobre a arquitectura – *Sentir tudo sem nada me ter sido explicado* – é uma investigação que reflecte sobre quais podem ser as componentes da arquitectura, que contribuem para um exercício consciente das suas possibilidades.



## KEYWORDS AND ABSTRACT

### **Keywords:**

Memory, Vision, Contemplation, Senses, Experience, Museum, Intensity, Beauty, Emotion.

### **Abstract:**

We are living at a frenetic pace, without any time to actually see and feel what surrounds us. This retinal vision is also evident in architecture. We've been privileging architecture as an image, instead of going beyond the scholastic issue, permitting it to interact with our emotional perception.

Contemplation, vision, beauty and memory are essential to a sensorial architecture. In addition to this, the collective memory is the motto to an architecture in which everything is felt and nothing is explained.

A way to understand architecture – *Sentir tudo sem nada me ter sido explicado/ Pure feeling, nothing being explained* – is a research work reflecting on the essential components of architecture, thus, contributing to a meaningful architectural practice considering all its possibilities.



## **Sumário**

17 **INTRODUÇÃO**

25 **MEMÓRIAS**

### **BREVE HISTÓRIA DA ARQUITECTURA COMO POÉTICA E EMOÇÃO**

47 Acto 1 – Histórias da poética

73 Acto 2- Da intensidade da arquitectura

### **SENTI[R]DOS DA ARQUITECTURA**

87 Acto 1- O problema da visão retiniana

125 Acto 2 - A Beleza

137 Acto 3 - A Contemplação

157 Acto 5 - A Memória

### **ARQUITECTURA COMO ANAMNESE**

167 Acto 1 – O imaginário do museu

179 Acto 2- O museu Judaico de Berlim

203 **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

211 **BIBLIOGRAFIA**

219 **FONTES DE IMAGENS**

227 **ANEXOS**

Biografias





## Introdução

“Há tanta suavidade em nada dizer / e tudo se entender (...)”<sup>1</sup>

*“A melhor definição de arquitectura que encontrei, ouvi-a da boca do arquitecto Alexandre Alves Costa, citando o arquitecto Fernando Távora. Em determinado momento Fernando Távora terá dito (e escrevo-a de memória, da forma como a entendi, não exactamente como a ouvi): Arquitectura é isto: imaginem dois paus espetados no deserto, e depois alguém passa”*<sup>2</sup>

Desde o início do meu estudo sobre a arquitectura que me interrogo sobre o que é a arquitectura e qual o nosso papel enquanto arquitectos. Que arquitectos seremos no futuro, agora que esta etapa de estudante acaba? Ao longo destes cinco anos intensos, cruzei-me com arquitecturas que achava

---

<sup>1</sup> Fernando Pessoa

<sup>2</sup> Olaio, A. (2002). Sobre a artisticidade da arquitectura. NU, N°5 (Áreas de Contaminação), p. 18.



menos boas, e arquitecturas que me deixaram a reflectir. Ao fim de cinco anos e depois de tantas ideias diferentes, percebi que havia necessidade de definir quem sou, o que penso e principalmente que tipo de arquitecta quero ser. Este trabalho de final de curso, é para mim essa reflexão. O que é [para mim] a arquitectura? Não podia, iniciar o mundo do trabalho sem fazer esta reflexão. Uma reflexão científica, como devem ser as teses de mestrado, poderia ter qualquer tema, poderia escrever sobre qualquer arquitecto, ou obra em particular, mas para mim é, e tinha de ser, uma reflexão, das minhas memórias do que aprendi, daquilo que vi, da minha história.

Fernando Távora fala-nos do deserto e dos dois paus como símbolo da marcação do território, a marcação de um espaço para o outro. Ninguém nos diz que os paus são espetados na horizontal ou na vertical, se grandes ou pequenos, apenas fica presente a ideia de dois paus num espaço deserto, e depois alguém passa. A simples existência de dois paus modificou a passagem de alguém que por aquele deserto passou. É disto que falo. Como é que comunicamos com os outros através da nossa intervenção, se o nosso desenho deve ou não ser pensado para introduzir algo mais na sua experiência enquanto utilizadores. Para passar no deserto não precisávamos dos paus, mas os paus modificaram, para melhor ou pior, o nosso acto de simplesmente passar.

A presente investigação pretende esclarecer dentro da reflexão do que é a arquitectura, as relações do arquitecto com a obra e posteriormente com o utilizador. Isto é, perceber a arquitectura na perspectiva do utilizador. Pretende-se aqui perceber como é que um espaço é percebido e sentido aos olhos de quem o utiliza, de quem o vivencia. O espaço, já não apenas como construção ou coerência organizacional e estética de um grupo



interdisciplinar de autores, mas o espaço com realidade física praticada – a experiência. Trata-se de um estudo, da recepção da obra pelos utilizadores que esclareça se de facto existe relação directa entre as expectativas que os arquitectos criaram em termos de recepção da sua obra e o objecto arquitectónico enquanto forma utilizada. E por outro lado a atenção vai também para o indivíduo e a comunidade que vivencia o espaço, e para a experiência que eles desenvolvem desse espaço e se essa experiência é vulnerável à intencionalidade do autor ou se ela se torna produto de uma simbiose entre a forma pensada construída e a subjectividade singular de cada um dos seus utilizadores.

Nesta reflexão escolhemos alguns temas, que para falar de sentidos na arquitectura, nos pareceram inevitáveis. Em limite, para falarmos de arquitectura sem estes termos seria tarefa difícil: Memória, Contemplação, Beleza e Visão. Estes temas que aparentemente podem parecer dissociados uns dos outros, na verdade entrecruzam-se. Esse cruzamento dá-se a partir da experiência.

Primeiramente, vamos perceber que ao longo dos tempos esta questão da arquitectura com sentidos, foi muitas vezes levantada. Tradicionalmente o discurso da arquitectura tem sido maioritariamente um discurso formal. Em geral, dominado por debates que envolvem questões de estilo, no entanto existe e existiu ao longo da história a busca pela sinceridade e apropriação. Com o decorrer do tempo houve aproximações e afastamentos a esta forma de ver a arquitectura. Iremos passar de uma forma cronológica mas não incorporando todos os momentos, da história, mas perceber alguns exemplos onde a Poética teve significância. Não se trata de uma descrição exaustiva de todos os momentos da história, pois o que se pretende é uma breve passagem por momentos que achamos relevantes pelo



que pode apresentar vazios cronológicos. Por outro lado, analisar uma arquitectura, de um lugar em específico, a Escandinávia, onde esta preocupação está de alguma forma sempre presente. A esta intitulamos de Arquitectura intensiva.

Depois desta curta revisão do passado, passaremos a analisar a questão da visão retiniana. Por um lado a negação da imagem pela imagem, e a forma pela forma, e de por outro lado a procura de uma visão mais profunda. Não uma procura de imagens, mas sim um sentido maior das coisas. Este sentido muitas vezes encontrado a partir de outros sentidos que não a visão, tais como: a beleza e o seu conceito, a contemplação e a memória como sensações puras. São as premissas para um debate de uma arquitectura sensível e capaz de ultrapassar o mero sentido utilitário.

Por fim iremos analisar um caso de estudo: o Museu Judaico de Berlim, do arquitecto Daniel Libeskind. Na arquitectura de Libeskind percebemos a procura pelos sentidos, e a certeza de que a arquitectura nunca pode estar dissociada da memória. Com este caso de estudo, tentaremos provar que a experiência desta arquitectura leva o utilizador a uma experiência por um lado marcante e inesquecível e por outro lado, uma obrigação à reflexão. Para isso foi pedido a algumas pessoas que descrevessem a sua passagem por este edifício, e que através da sua memória e da escrita conseguissem entender o que representa este museu. Foram pedidas estas memórias a pessoas que estão dentro e fora da disciplina da arquitectura, para que houvesse a certeza de que esta experiência pode ser descrita e vivida por todos. As memórias aqui apresentadas, não precisam de justificações, elas falam por si. Elas são a certeza que podemos fazer arquitectura que nos marque, que nos faça reflectir, que nos faça contemplar. Uma arquitectura que interage com o nosso sistema nervoso.





## **Memória de Sérgio Fazenda Rodrigues <sup>1</sup>**

*A extensão do Museu Judaico de Berlim – recordação em 3 pontos.*

*Visitei o edifício da extensão do Museu Judaico de Berlim, do arquitecto Daniel Libeskind, em Março de 2007. Das recordações que hoje perduram, retenho, para lá do seu conteúdo perturbante, a capacidade do edifício enquadrar, reforçar e explicar o dramatismo desse mesmo conteúdo.*

*Na verdade lembro-me que o edifício se demarca pela capacidade de articular a continuidade entre o seu espólio, o espaço arquitectónico e o contexto histórico e urbano da cidade de Berlim.*

*Dos já poucos espaços vazios (fruto dos bombardeamentos aliados) aos resquícios do muro e à dicotomia urbana entre a cidade do Ocidente e a cidade do Bloco de Leste, Berlim é uma capital que se renova sobre um conjunto de vincadas cicatrizes históricas. O edifício, que se desenha como a extensão de um núcleo pré-existente, é, também ele, o reflexo de uma geometria de conflitos, assentes numa extensa memória colectiva*

- 1. A minha primeira recordação prende-se com a expressiva textura do edifício. Recordo-me de como o seu revestimento exterior era violentamente contradito pelas janelas subtraídas aos volumes. Recordo-me de como o desenho dessas janelas, agressivamente rasgadas à matéria, reforçava a sensação de ausência. E lembro-me disso ser perceptível no desenho mas também no uso, pois, quase sempre, a espessura das paredes esculpia uma luz diferente para cada espaço, mas também dificultava a visão e afastava o observador.*
- 2. A minha segunda recordação prende-se com a inesperada configuração do percurso e com a inquietante acutilância das suas esquinas. A tensão gerada pela disposição volumétrica do edifício, a sobreposição de caminhos e ligação entre recintos, reforçava um desconforto vigente. Lembro-me de como as arestas vincadas e os ângulos apertados, numa acutilância incisiva, construía a ansiedade do trajecto e o enquadramento da exposição.*



3. *A minha terceira recordação prende-se com o poço e com a torre do holocausto que, atravessavam toda a altura do edifício, criavam dois locais de excepção. Contrariamente ao desenvolvimento horizontal da visita, que apresentava uma dimensão factual dos acontecimentos, lembro-me que estes eram momentos onde a verticalidade do espaço e o vazio que aí se encerrava incorporavam uma dimensão espiritual.*
- A proporção, o eco gerado e a aridez do betão que os enformava, convocavam uma solenidade capaz de deter e silenciar o visitante. E essa solenidade conferia-lhes a dimensão trágica que os tornava eloquentes.*



## ***Memória de Rute Dias <sup>II</sup>***

*Abril de 2014, primeira passagem por Berlim, uma cidade repleta de história, marcada por momentos de tragédia, como o Holocausto. Um dos pontos obrigatórios de passagem é o Museu Judaico de Berlim. Aqui é contada toda a história do povo judeu, como viviam antes, durante e depois do Holocausto. O caminho do hotel, situado no Checkpoint Charlie (outro ponto de referência da cidade) é feito numa caminhada, cerca de 1km. Quando se começa a visualizar o edifício, deparamo-nos com uma parte de construção mais antiga e outra, que se destaca, pela sua diferença. A fachada é metálica, imponente e com poucas janelas, que parecem rasgos no edifício. De fora, a sensação é pouco convidativa, o museu aparenta ser frio, faz lembrar locais desagradáveis.*

*Depois da compra do bilhete, a visita inicia-se numa grande escadaria, sempre a descer. As paredes são altas, escuras e irregulares. Do alto das escadas não é possível visualizar a direcção. No final da escadaria, começamos a percorrer um longo corredor. Este tem paredes brancas e o tecto preto. No tecto é visível uma linha recta de luz, que aparenta acabar num lugar escuro, como se fosse o abismo. Remete-nos para um caminho em que o final está traçado. Dali não há saída! O chão do corredor é inclinado, tumultuoso, difícil de percorrer.*

*Numa das primeiras salas, por onde passamos, uma espécie de centro informático, com várias informações sobre a vida judaica, acaba num espaço amplo, com paredes altas, escura e com uma entrada de luz bem longe do alcance. Para completar há uns pequenos bancos de madeira, que nos convidam a sentar, e a vislumbrar essa entrada de luz. Quase como se fosse a “luz ao fundo do túnel”, um rasgo de esperança.*

*De volta ao corredor, o mesmo que parece que nos leva ao abismo, chegamos a um dos pontos mais importantes do museu. A Torre do Holocausto é um local obscuro. Para entrar, abrimos uma pequena, mas pesada, porta metálica. Lá dentro deparamo-nos com uma escuridão assombrosa, lá bem no alto um pequeno rasgo de luz. E quando a porta fecha... a sensação é horripilante! A porta fecha*



*atrás de nós com um grande estrondo e o eco soa durante alguns segundos. A seguir... silêncio! Num simples acto de fechar uma porta, ficamos presos, num espaço escuro e claustrofóbico, sem saída, parece que tudo acaba ali. A vontade de sair dali é imensa, não dá para permanecer muito tempo. Neste curto espaço de tempo, é impossível não pensar que aquela pode ter sido a sensação de milhares de judeus, nas câmaras de gás.*

*Saindo da Torre do Holocausto, voltamos ao corredor, este tem várias direcções, quase como se fosse um labirinto. Próxima paragem, o Jardim do Exílio. Aqui deparamo-nos com 49 colunas altas, e no cimo de cada uma, está uma oliveira plantada. Apesar de estarmos na rua, o caminho entre as colunas, deixa-nos uma sensação de estarmos fechados, de estarmos presos. Aliás, na entrada há uma mensagem do arquitecto deste museu, Daniel Libeskind, que diz “one feels a little bit sick walking through it. But is accurate, because that is what perfect order feels like when you leave the history of Berlin.”*

*Agora começamos a subir, outra escadaria, esta mais luminosa. Paredes brancas com pequenas janelas, irregulares, de diferentes tamanhos e formas. Pela primeira vez, somos capazes de ver para fora do edifício. Outro pormenor interessante, muitas das janelas, do lado de fora, têm arame. Mesmo a visualizar a rua, continuamos a sentir a prisão em que nos encontramos. O tecto desta escadaria tem algumas vigas desordenadas e pesadas. Parece que vão cair em cima dos visitantes. Ao longo da escadaria somos convidados a entrar em várias exposições.*

*Num dos andares, chegamos a outro ponto importante do museu. O Vórtice da Memória. Mais uma vez, um espaço alto e cinzento, com poucas entradas de luz, e sempre bem no alto. Aqui a maior diferença é o chão, coberto com caras de metal, umas em cima das outras, de diferentes tamanhos, mas todas com a mesma expressão aterrorizada. O visitante é convidado a caminhar sobre estas faces. Ao andar, num caminho tumultuoso, em que é difícil de manter o equilíbrio, aquelas “caras” vão batendo umas contra as outras, e o som do metal ecoa naquele espaço. Aliás, antes de chegar já se consegue ouvir aquele som. Quando acabamos*





*o barulho ensurdecedor dá lugar ao silêncio, mais uma vez o silêncio, e as faces, essas ficam no mesmo local, com a mesma expressão aterrorizada.*

*No final da visita, ficamos aliviados de sair dali. O Museu Judaico de Berlim é um local repleto de emoções. Fala por si mesmo. Remete-nos para um lugar obscuro, claustrofóbico e tumultuoso, somos capazes de sentir todo o sofrimento, toda a dor e todo o sangue judeu que foi derramado durante o Holocausto. Faz-nos sentir, como se estivéssemos a vivenciar aqueles momentos arrepiantes da história mundial.*



**Margarida Dias** <sup>III</sup>

*“ O que eu entendo traduzir-vos é mais misterioso, incrusta-se nas próprias raízes do ser. Na fonte impalpável das sensações ”*<sup>3</sup>

*J. Gasquet, Cézanne em O olho e o espírito de Merleau-Ponty 6ª edição Passagens*

*Berlim, foi a primeira cidade fora de Portugal que visitei, Normalmente falo sobre essa viagem com grande intensidade, mas no final, justifico sempre, “falo assim, porque foi a primeira viagem que fiz fora do meu país” salvaguardo sempre, com a inocência de quem até então não tinha ido mais além, que Lisboa.*

*Mas hoje, penso que depois de Berlim já tive a oportunidade de visitar outras cidades, outras culturas, outros museus, outros momentos, outros silêncios, e chego a conclusão, que Berlim, não foi só a primeira viagem, surge no meu discurso como algo mais.*

*Caminhávamos pelo corredor e conversávamos, não me recordo exatamente de quê, e avistámos uma porta ao fundo e uma senhora faz entrar por ela meia dúzia de pessoas, não sei precisar exatamente quantas, a porta fecha e surge um silêncio ensurdecedor...*

*Foi em Fevereiro de 2008, passados sete anos, quando penso em Berlim, recordo o bom sistema de transportes, o brelim brelim das bicicletas, os edifícios de vidro, a ilha dos museus, o parlamento, o bairro dos arquitetos, o emblemático edifício do arquiteto Siza Vieira, Bonjour Tristesse, os “meios” candeeiros de rua com marcas de tempos terríveis, a igreja Gedächtniskirche, onde o telhado nunca foi reconstruído e por vários pontos da cidade fragmentos do Muro que dividiu famílias durante anos. Em toda a cidade existe a necessidade de preservar a história de que o homem, um dia se esqueceu do que o torna, à partida, diferente dos outros animais.*

*Estas são as imagens que surgem quando penso em Berlim. Confusas e ténues, pois já passaram 7 anos.*

---

<sup>3</sup> J. Gasquet, Cézanne em O olho e o espírito de Merleau-Ponty 6ª edição Passagens



*Ao longo destes anos, consciente ou inconscientemente, recebi mais informação. Imagens, sons, armazenei memórias. Mas existe ainda, passados sete anos, sentimentos incontornáveis de Berlim, bastante claros, que me levam ao museu Judaico de Daniel Libeskind. Vou falar apenas do que me recordo, sem ter de recorrer a imagens do museu, ou seja não descrevo todos os elementos, normalmente apontados como relevantes do mesmo, vou descrever a minha experiência, os meus sentimentos e começo por aquele momento em que a porta fecha.*

#### ***A torre do Holocausto***

*Recordo-me como se essa porta se tivesse fechado agora mesmo. Está frio, um silêncio que é mais duro de suportar, do que uma enxaqueca no meio de uma multidão barulhenta, paredes com uma altura que nos fazem sentir pequenos, e por momentos sou assaltada pela constatação de que somos meros seres indefesos, impotentes, com ansiedades, medos, seres mortais, capazes de atrocidades profundas. O débil “fecho” de luz é a esperança de um mundo lá fora, inalcançável, pois estamos no vazio, no nada.*

*Claustrofóbico, frio, cinzento, impessoal e ao mesmo tempo tão profundo, carregado de confusão e memórias, solidão... (abrem a porta) ...saio e tenho a sensação de conseguir respirar novamente. Tomei consciência que terminava ali...*

#### ***Corredor da continuidade***

*Uma escadaria, atravessada por pilares que tornam a subida mais desconfortável. Na lateral pequenos rasgos de luz, em cruz, outros a uma altura inalcançável. Através de sombras é possível vislumbrarmos um mundo lá fora. Depois de nos debatermos para chegar ao topo, percebemos que as escadas terminam numa parede, mas na lateral esquerda acedemos a uma sala de exposição. Recordo-me vagamente de imagens de judeus. Caricato, recordo com mais facilidade a subida, do que as imagens. As relações que o meu corpo estabeleceu com o espaço, os sentimentos que esse percurso me causou, fazendo um paralelismo com as vivências dos judeus no holocausto, trazem-me mais memórias do que as imagens representativas do mesmo.*



### ***“Memory Void”***

*Um recanto, 10 mil rostos de metal, dispostos pelo chão, mais uma vez o espaço não tem saída. Caminhamos sobre eles, gritam com expressões aterrorizadas, que já mais vou esquecer. Gritos que nos consomem de impotência, revolta e que nos lembram das atrocidades da Segunda Guerra Mundial, e das atrocidades pelo mundo, não só da época, não só de Berlim, nem só com os Judeus. Um momento, de sentimentos intemporais.*

*Na verdade recordo do que senti, e vagamente do que vi...e já passaram sete anos. É o poder da memória, mas não seria suposto o museu ser um mero suporte da obra de arte? Da exposição, da história? Este museu é no meu ponto de vista, um caso particular, em que cada parede, cada percurso, cada ponto de luz, cada recanto controverso, tem uma história para contar. Conta a historia através da provocação, o arquiteto Daniel Libeskind, provoca o visitante, não saímos dali indiferentes. Cada recanto conta um sentimento vivido pelos judeus. Somos guiados pelo autor de forma desorientada, pelas vivências dos judeus da época, sem necessidade de recorrer a imagens, apenas com espaços, que provocam sentimentos tais como a solidão, dor, a consciência do finito e do exílio, o medo do vazio, e ansiedade da luz que vemos mas não podemos alcançar, liberdade, angústia, um verdadeiro labirinto, oriundo de sentimentos, provocando outros tantos. Não existe harmonia com a simetria, todo o percurso é um desafio, é um enredo desconfortável, que causa ao visitante o sentimento ténue e talvez teatral, das vivências do holocausto. De forma consciente o autor faz-nos vivenciar o espaço, da forma mais irracional e emotiva possível, orientando-nos na história dos judeus, através de uma forma “desorientada” do espaço. O corpo vive o espaço, o vazio, a ausência. O espaço não é um mero suporte da história, o espaço é a exposição, um museu que não necessita de artefatos para nos conceder uma visita ao Mundo do Holocausto. Foi possível com o moderno preservar e trazer a experiência do passado. “consiliou funcionalidade com poesia e modernidade com mimese”<sup>4</sup>*

---

<sup>4</sup> Arquitectura e Mimese : A Modernidade Superada pág 13 Josep Maria Montaner





*Sendo que a mente humana vive de racionalismo e emoções, não deve a arquitetura ser espelho das mesmas. Não construir para alimentar apenas o olhar, o momento, o instante. Deve procurar memórias, gerar sentimentos, criar novas memórias, enraizar vivências que advêm de sentimentos e emoções. Não se quer uma arquitetura gratuita que responde ao imediato, à sociedade consumista. Deve marcar uma época, pelas emoções intemporais que causa. O gratuito não é solução, pois gera um vazio de emoções.*

*Libeskind consegue uma, “mimese como expressão de sentimentos e manifestação de experiências” ... “síntese entre modernidade e cultura do lugar”.*

*“Assim, os problemas técnicos e estéticos, e até mesmo éticos e políticos da arquitetura, mostram-se simplesmente como aspetos particulares, sem dúvida essenciais, de um problema muito mais global e radical, que é o problema existencial de uma civilização em que a vida coletiva, do mesmo modo que a individual, se tornou comumente irrepresentável em termos sensíveis”<sup>5</sup>*

---

<sup>5</sup> *Arquitectura e sociedade de Michel Freitag pag.71 Dom Quixote*



## **Memória de Henriqueta Cristina Oliveira<sup>IV</sup>**

*Apontamento de uma passagem breve por Berlim.*

*Visitei o Museu Judaico de Berlim em novembro de 2011, numa escala breve, demasiado breve, por Berlim, a caminho de Helsínquia. O Museu Judaico fazia parte da minha lista de lugares a visitar, uma longa e incontornável lista, que me fez ter de gerir o tempo de forma rigorosa, e me impediu de fruir a cidade - como teria gostado, e como gosto de percorrer as cidades.*

*A esta distância, não consigo separar a impressão global causada pela cidade da impressão causada pelo Museu Judaico. Toda a cidade de Berlim é um memorial da história recente do Mundo e da Europa, um memorial com tanto de belo como de horrível, pelos acontecimentos que evoca. A cidade de Berlim, monumental e moderna, fervilhante de vida, energia, cultura, tecnologia, convive, paredes meias, com a cidade campo arqueológico de guerras, intolerância, terra queimada, ruínas, amputações, câmaras de horrores, cicatrizes. Foi ao longo de uma destas cicatrizes – a memória de um muro que dividiu a mundo- que percorri Berlim, e que pude perceber a perturbadora metáfora que a cidade encerra do que há de melhor e de pior no ser humano.*

*Foi esta mesma perturbação que experimentei no Museu Judaico, uma metáfora feita de contrastes que simultaneamente fascinam e dão socos no estômago. O contraste do estilo arquitetónico do museu antigo com o novo, o contraste da luz e da sombra, o contraste dos espaços vazios e dos espaços habitados, o contraste da liberdade das formas, com a prisão em que se tornam. Impressionou-me particularmente, neste jogo de contrastes, a história dos judeus alemães, retratada no acervo: uma história feita de pessoas, rotinas, vida, casa, nascimento, morte, gestos, ternura, olhares...e o súbito silêncio dos espaços vazios, das paredes nuas, dos corredores estreitos que privam de calor, de voz, de identidade. Sente-se um silêncio semelhante no memorial do holocausto, onde enormes blocos de betão se erguem em nome das suas vítimas, mas é um silêncio sem eco, um silêncio de*



*respeito e recolhimento. O silêncio do Museu é um silêncio com eco, um silêncio que perturba e que de certa forma nos acusa coletivamente e nos deixa sós com a culpa, com a história, conosco. Na torre do holocausto foi impossível não me recordar das palavras de Sophia de Mello Breyner, no seu conto O Homem, “Para além da dureza e das traições dos homens, para além da agonia da carne, começa a prova do último suplício: o silêncio de Deus”.*

*É este silêncio que recordo como a impressão mais profunda do Museu.*



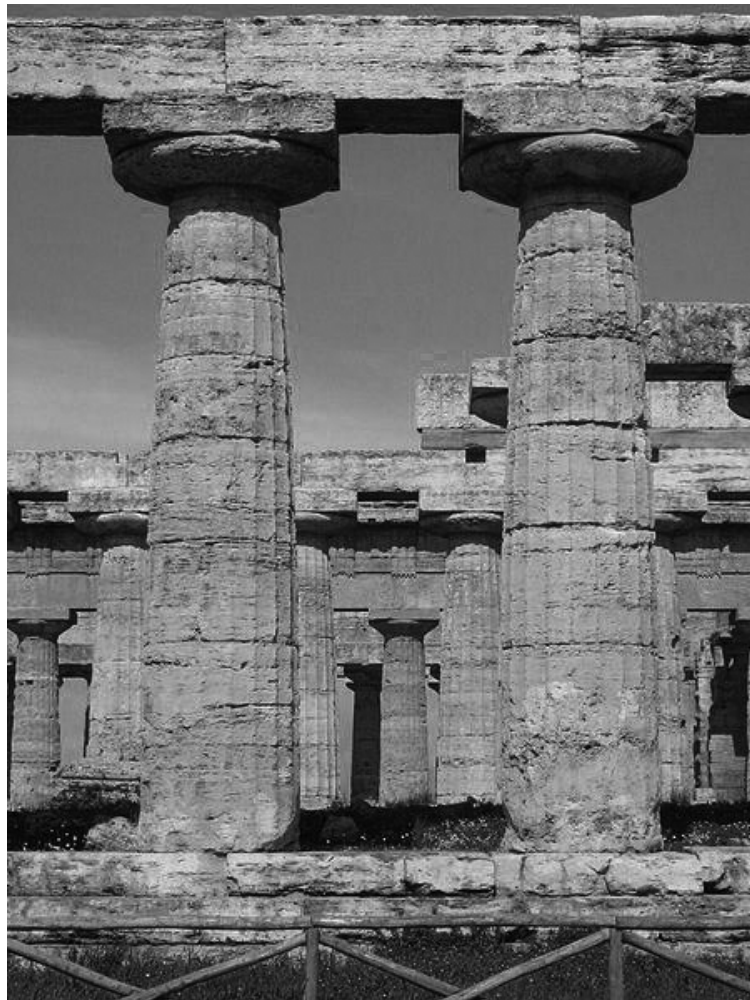
## BREVE HISTÓRIA DA ARQUITECTURA COMO POÉTICA E EMOÇÃO

### **Acto 1 – Histórias da Poética**

Ao longo da história da arquitectura e do entendimento humano, têm existido várias formas de pensar e fazer arquitectura, e de como é que os sentidos e as emoções entram nesta disciplina.

Em alguns momentos, a arquitectura preocupou-se com a questão do corpo e das necessidades do homem, mas em outras alturas isso não se verificou, dando por isso lugar ao desenvolvimento tecnológico. O que seria de esperar, uma vez que é ao longo da vida humana que se vai perceber (do passado ao futuro) aquilo que o ser humano quer, precisa e descobre.

Esta primeira reflexão, servirá a esta tese, como uma breve síntese da história da arquitectura, e de como a questão da emoção e da poética têm sido uma preocupação desta, desde a Antiguidade Clássica. Como se trata de uma síntese, não será exaustivo como também não retratará todos os momentos da história.



Colunas da Basílica de Pesto (565 a. C)

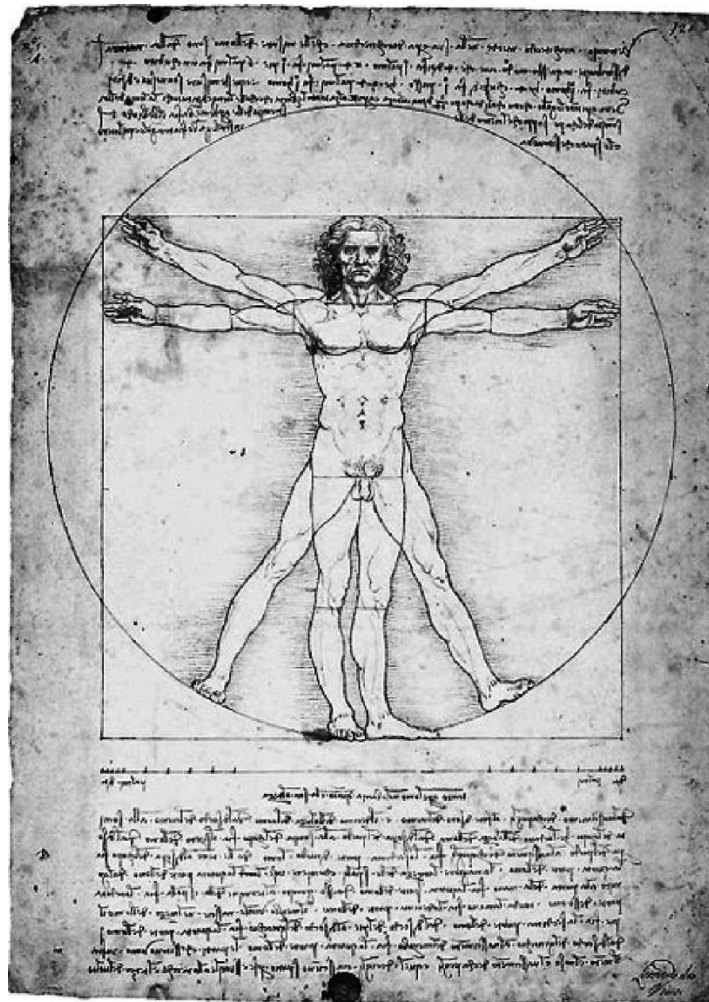


Há mais de dois mil anos, a Grécia produziu um modelo de organização e controle do vazio que influenciou a posteridade arquitectónica, não apenas da bacia mediterrânica, mas de todo o espaço geográfico europeu, e converteu-se num exemplo privilegiado da arquitectura enquanto arte. A partir de uma coluna, fez-se um templo e a partir daqui a arquitectura grega veio estimular a imaginação e o entendimento dos arquitectos. O corpo na antiguidade terá sido uma referência para a arquitectura, assim como as suas proporções e a sua visão.

A propósito da Grécia, as acrópoles são essencialmente uma questão urbanística, mas que têm o seu triunfo num antropocentrismo que através das proporções e da sua escala produz um carácter e um modo de ser. É esta transferência do símbolo para o espaço, visando-o como metáfora e imagem, da sua presença quotidiana e comunitária, e como uma presença que se mediatiza enquanto *Aesthesis*, experiência, e plenitude dos sentidos, que na opinião de Bruno Zevi, as transforma em obras de arte, e não em arquitectura. Isto é, trata-se muito mais de uma escultura do que um objecto arquitectónico. No entanto não podemos deixar de exaltar estas obras no fascínio contemplativo, impregnado de alma e dignidade espiritual.

Quando os templos gregos começaram a ser inspiração para outras arquitecturas, como em Itália, introduziram-se algumas mudanças, na forma, com objectivo de humanizar e ampliar, de modo a sentir os espaços.

A arquitectura grega configura uma abstracção totalizante: a ideia de um homem, de uma humanidade em conflito e harmonia, entre a *mimesis* e a metafísica em relação a uma não realidade: o politeísmo inventado pelos poetas. Na arquitectura Romana configura-se uma reflexividade



O homem de Vitruvius de Leonardo Da Vinci (1490)

administrativa, totalitária: o imperador, o chefe e o político, é a matéria sensível, a história, a que se subordinava o edifício.

A arquitectura clássica, tem relação com um conceito que mais tarde é amplamente desenvolvido – *a mimesis*<sup>6</sup> - que consiste de uma forma geral na imitação e transformação do natural.

*“Temos de imitar a modéstia e o ajuste que nos ensina a natureza e não as suas formas e as suas proporções”*<sup>7</sup>

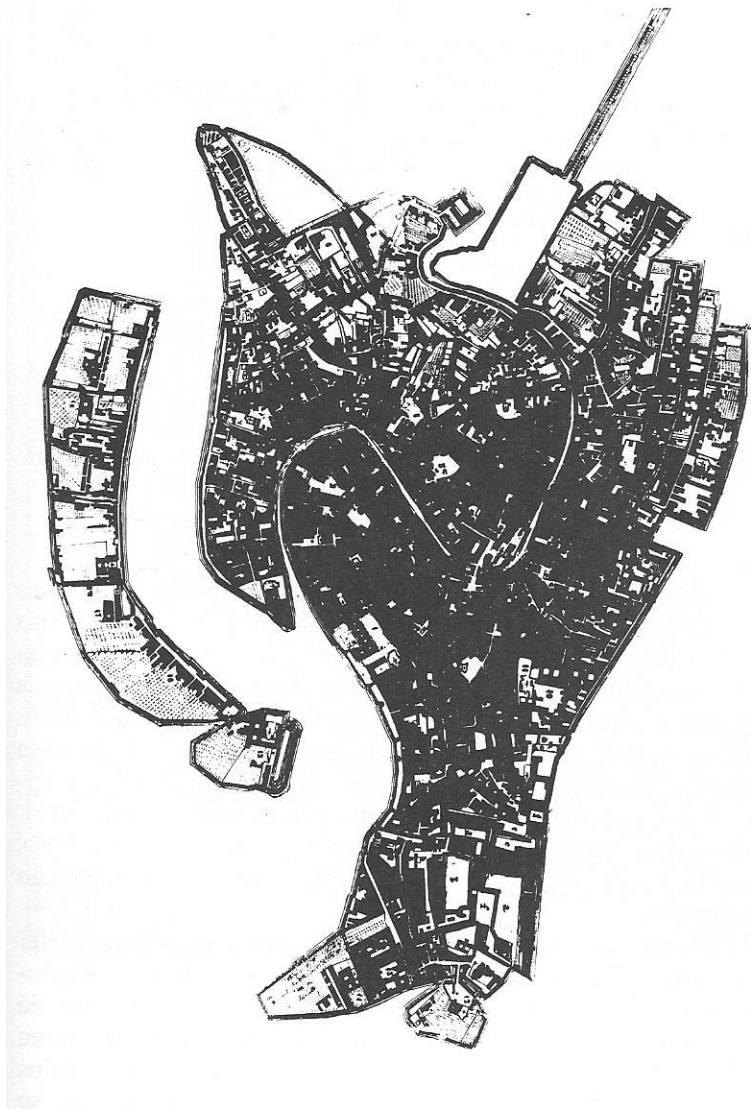
A pele; a cavidade – a gruta –, a estrutura – a árvore e os seus ramos; o ninho, a concha; são as fontes primárias da génese desse artefacto; são a génese orgânica dessa ideia de construção que com a locução verbal, a comunicação intersubjectiva (a consciência do outro e a formação da comunidade), a conservação do hábito e a memória traduzida em tradição, se torna definitivamente em *arché* e técnica.

A imitação da natureza (da paisagem e do corpo) cederá historicamente lugar à realidade do efeito (a imitação do construído, a repetição e padronização da experiência construtiva) e a arquitectura aparece como estrutura, montagem, hierarquia, ordem, estabilidade; aparece como síntese. No período medieval (séc. IX a XV), com as novas tecnologias, as obras de arte e de arquitectura começam a ter a intenção de estimular a visão e a audição. É também pela proximidade da ideia do divino que a arquitectura da época vem confirmar esta procura pelas sensações/emoções.

---

<sup>6</sup> **Mimesis** – Do gr. Mímesis, “imitação” (*imitatio*, em latim), designa a acção ou faculdade de imitar, copiar, reprodução ou apresentação da natureza, o que constitui na filosofia aristotélica o fundamento de toda a arte. Refere-se à criação da obra de arte e à forma como reproduz objectos pré-existentes. A mimesis pode indicar uma imitação do movimento dos animais ou o seu som, por exemplo. Termo mimesis, retirado do E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia, em <http://www.edtl.com.pt/> na data de 13-01-2015.

<sup>7</sup> MONTAÑOLA, J. (1981). *Poética y arquitectura. Una lectura de la arquitectura postmoderna*. Barcelona, Espanha: editorial anagrama, Pág. 28.



Planta de Veneza (gravura de 1849)

O início da idade medieval ou idade média, inicia-se com o românico, que na Europa surge com grande esplendor no século X, e apresenta-se como uma arquitectura sem artifícios, caracterizada pela austeridade. A estrutura passa a ter destaque, existe orgulho em mostrar os materiais. O que importa é o visitante. A luz também é factor importante na arquitectura românica, que procura ser forte e contrastante com a sombra.

*“(...) a reflexão sobre a realidade física das estruturas, considerada em profundidade, para lá das simples paredes. O interesse não se dirige para a geometria abstracta, mas sim para a profundidade concreta, experimental; ambientes e estruturas, já não são consideradas imagens para contemplar, mas sim realidades que fazem parte do mesmo espaço contínuo em que se movimenta o visitante.”<sup>8</sup>*

A arquitectura românica preocupa-se também com a evolução da sociedade, tentando adaptar-se às exigências das necessidades humanas.

*“(...) evolui também a solução, ao mesmo tempo que se modificam as exigências que a sociedade faz aos arquitectos”<sup>9</sup>*

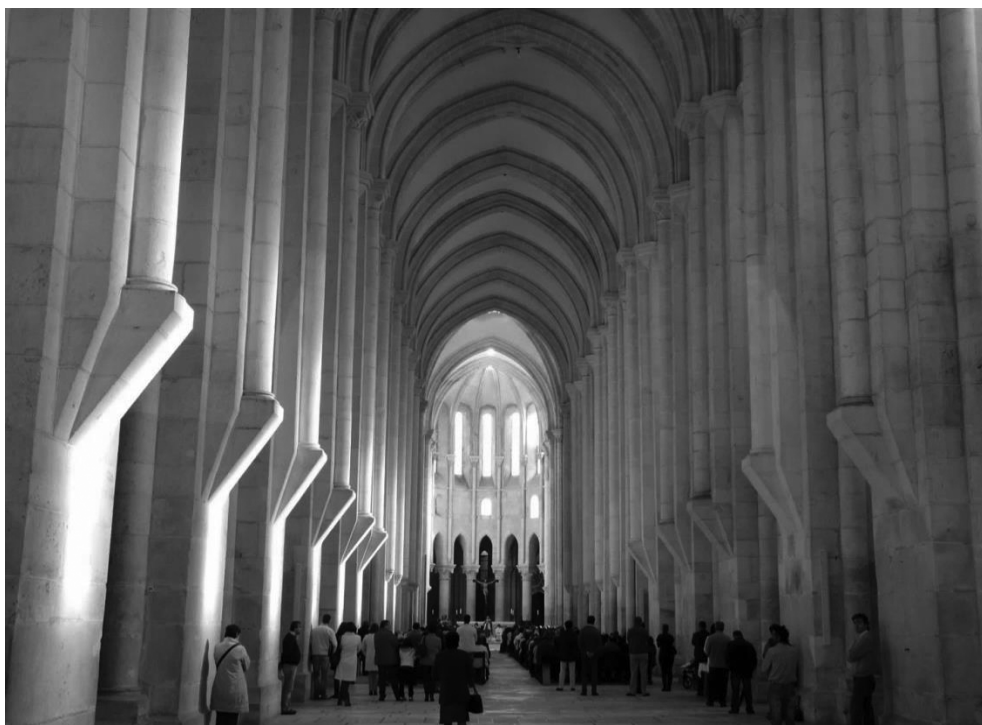
A arquitectura românica destaca-se ainda pelo desenvolvimento urbano. É nesta altura que algumas das cidades mais importantes, como Florença, Bolonha ou Milão, se modificam radicalmente. O desenvolvimento urbano faz-se no sentido de criar novas infra-estruturas para a “*nova economia mercantil*”<sup>10</sup> como as estradas comerciais. Uma das cidades que sofreu bastantes alterações é Veneza. Existe uma complexa

---

<sup>8</sup> BENEVOLO, L. ((1960) 2009). *Introdução à arquitectura*. (M. M. Ribeiro, Trad.) Lisboa: Edições 70. Pág. 90

<sup>9</sup> Ibidem, pág. 93

<sup>10</sup> Ibidem, pág. 95



Interior da Igreja do Mosteiro de Alcobaça

malha de estradas e canais que se entrecruzam criando inúmeras possibilidades de acessos mas também de crescimento da própria cidade.

Mais tarde, entre 1150 e 1200, em Ile-de-France surge uma nova linguagem, ainda numa expressão artística medieval: o gótico, que nos 150 anos seguintes se desenvolve e se difunde para a Europa.

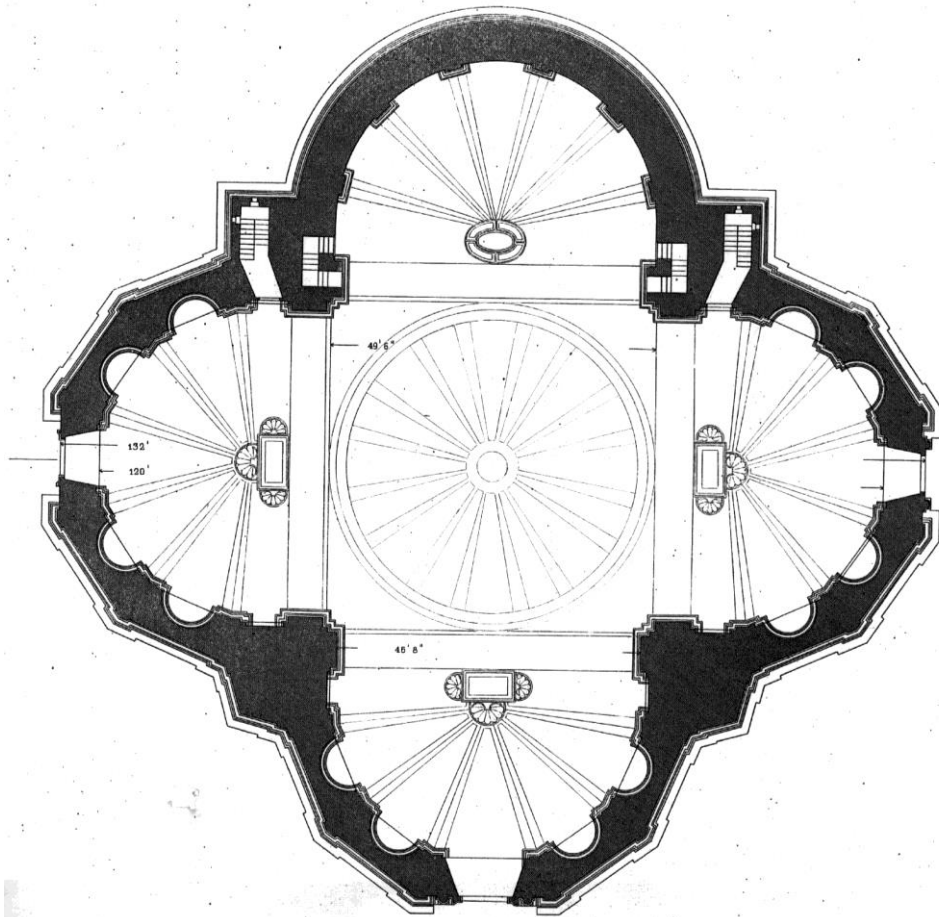
O gótico surge num ambiente de aumento demográfico, e do aumento das deslocações do campo para a cidade, fazendo por isso aumentar o sector da construção. Novas exigências provenientes das necessidades humanas fazem com que o gótico se caracterize por uma *“expressão unitária, europeia, de cultura arquitectónica”*<sup>11</sup>

No Gótico a altura e a iluminação são características deste novo estilo. A altura, surge em proporção com a largura e comprimento. Ao contrário da austeridade do românico, o gótico aplica nas suas igrejas vidros coloridos, paredes enriquecidas com estátuas. Por outro lado, a iluminação é intensa e não permite lugares de penumbra. É possível ver a totalidade do espaço. A decoração, a luz e as imagens gravadas na própria pedra da parede, assim como a sua altura fazem da arquitectura gótica uma *“arquitectura clara, mística, simbólica que concilia o utilitário com o ideológico.”*<sup>12</sup> Leonardo Benevolo, descreve a arquitectura gótica como uma arquitectura de flexibilidade e clareza do método, que permite a conciliação do programa necessário, com os rituais, simbologias, como podemos verificar na citação: *“A clareza e a flexibilidade do método de projecto e de execução permitem, na realidade, reunir uma enorme variedade de motivos utilitários e ideológicos, sem que estes cheguem a comprometer o equilíbrio da arquitectura.”*

---

<sup>11</sup> Ibidem, pág. 111

<sup>12</sup> Ibidem, pág. 121.



Planta da Igreja de S. Maria della Consolazione, Todi (i. 1508)



O período seguinte à Idade Medieval, é o Renascimento que na Europa surge entre os séculos XIV a XVI. Este período é marcado por importantes mudanças no pensamento e por um problema de tradição que Leonardo Benevolo (1923, Itália) diz ser o fio condutor para as experiências que se seguiram neste período. Ao contrário da negação dos cânones tradicionais pelos homens da idade média e de um certo empirismo, no Renascimento, “cada problema concreto do projecto é entendido como um caso particular (...) A questão que se levanta já não é apenas: - será esta forma bela e adequada? – mas, acima de tudo: - estará correcta?”<sup>13</sup> É no renascimento que se toma consciência, segundo Leonardo Benevolo, da unidade das artes, resultante “*da identidade fundamental das referências canónicas e fala-se de um acto ideal de projecto*”

Com o fim da idade média, há uma estruturação do pensamento e surge (torna-se conhecido) o primeiro tratado de arquitectura. Vitruvius, arquitecto romano que viveu no século I a.C. “De Architectura” tinha como seus principais conceitos a *utilitas*, *vernustas* e *firmitas* (utilidade, beleza e solidez, respectivamente). Este tratado reaparece neste período, no entanto a data da sua realização remonta ao século I a.C. Apenas em 1486, é impresso a primeira edição do tratado, em Roma. É a partir de Vitruvius que surgem as ideias de proporção do espaço a partir das medidas do corpo. Esta nova ideia vem trazer à arquitectura a preocupação com a harmonia entre o corpo e o espaço e portanto a relação do homem com o edifício. O tratado de Vitruvius é apenas conhecido no período da Idade Moderna, um pouco antes do Renascimento e foi a base para o surgimento de novos tratados como o “*De re aedificatoria*”(1443-1452) escrito por Leon Batista Alberti (1404-

---

<sup>13</sup> Ibidem, pág. 144



1472), arquitecto italiano, e publicado em 1486 por Niccolo di Lorenzo Alamani, coincidentemente na mesma data de publicação do tratado “De Architectura” de Vitruvio, mas com quinze séculos entre a realização de ambos. “*De re aedificatoria*” trata-se de um tratado teórico que compreende desde o desenho da casa ao desenho da cidade, e que teve como objectivo permitir “*a construção, não a reprodução, de uma nova linguagem em architectura*”.<sup>14</sup>

Torna-se portanto, pela primeira vez consciência de que é importante estudar a linguagem antiga, considerando-a, mas aplicando aos problemas no seu tempo, do renascimento, com um estilo próprio, baseado da “*razão, transformando-a de ilimitada, em limitada e mensurável.*”<sup>15</sup> Uma das negações dos quatrocentistas ao período anterior, é a representação bidimensional, passando a usar a perspectiva. Criam-se assim novos organismos de uma forma racional. Assim surge a corrente Humanista que pretende “*dominar por meio da razão o mundo dos objectos circunstantes, e exige-se uma representação unívoca, que elimine todo o distanciamento entre a imagem e a essência real dos objectos*”<sup>16</sup>

O período seguinte ao Renascimento e que antecede o Barroco, é o Maneirismo, e corresponde à transição entre “*a crise do início do século XVI e as produções do Barroco*”.

Neste período há um interesse pela prática e pela experiência, muito mais do que pela rigidez da teoria do período do Renascimento. O Maneirismo é caracterizado por uma ruptura dos cânones, por uma procura de novas

<sup>14</sup> KRÜGER, M. (s.d.). *As leituras e a recepção do De Re Aedificatoria de Leon Battista Alberti.*, texto cedido pelo autor, na cadeira de Teoria da Architectura III, integrado no plano de estudos do curso de arquitectura da Universidade de Coimbra.

<sup>15</sup> BENEVOLO, L. ((1960) 2009). *Introdução à arquitectura.* (M. M. Ribeiro, Trad.) Lisboa: Edições 70. Pág. 144

<sup>16</sup> *Ibidem*, pág. 147



experiencias, não rejeitando de todo o passado mas reinventando-o, para criar novas possibilidades de emoções. “ (...) surge o desejo de pôr à prova estas regras, infringindo-as voluntariamente , para suscitar no observador. Por meio do desequilíbrio que daí advém, emoções incompatíveis com os habituais métodos de composição. É esta válvula através da qual a época maneirista descarrega as suas tendências irracionais, que se encontram por vezes concentradas com uma intensidade até agora desconhecida; lembramo-nos do bosque sagrado de Bomarzo e da pintura de Bronzino.”<sup>17</sup>

Por outro lado, no Maneirismo, ao nível Urbanístico, não se encontram aplicações dessa vontade de experiencia acima enunciada. As obras urbanísticas deste período, são ainda predominantemente desenhos de tradição medieval. A excepção será a construção de cidades-fortalezas nas zonas de fronteira. “(...) são executados utilizando os habituais traçados simétricos e regulares, mas rigorosamente submetidos a nova técnica das fortificações contra a artilharia.”<sup>18</sup>

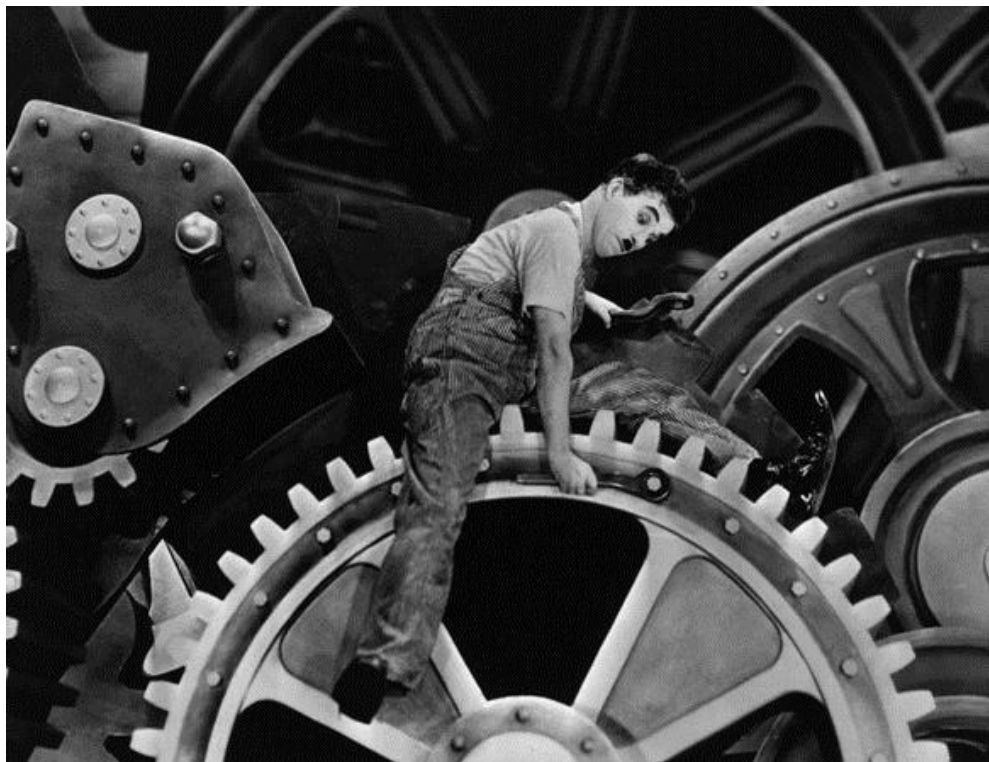
A experiência do Maneirismo leva a muitas e diversas formas “*escapando sistematicamente às próprias regras, experimentando-se através da tensão provocada pelo confronto as regras e as transgressões*”<sup>19</sup>. Devido a este período de experiência acaba por se colocar em causa a tradição clássica, em todos os limites e proporções e propondo o seu alargamento como sugere Leonardo Benevolo. Não se pretende colocar em dúvida a “*continuidade da tradição clássica nem a validade dos princípios (...) mas, legitimar as suas experiências com a autoridade dos antigos (...) propõem-se reivindicar a sua universalidade introduzindo-lhes*

---

<sup>17</sup> Ibidem, pág. 174

<sup>18</sup> Ibidem, pág. 180

<sup>19</sup> Ibidem, pág. 186



Cena de Tempos Modernos, Charlie Chaplin, 1938

*um conjunto de novas experiencias técnicas e de sugestões formais inéditas ou que haviam sido esquecidas.*”<sup>20</sup> Durante o século XVIII vive-se o início do ponto de viragem no pensamento arquitectónico e artístico no geral.

O Renascimento entrega-se a uma arquitectura formal e rigorosa, que segue os cânones da tradição; o Maneirismo segue esses cânones mas reinventando-os e fazendo do século XVI um século de experiências no campo arquitectónico. Agora no Neoclássico “as regras clássicas continuam a vigorar como modelos especiais que se adaptam por motivos ideológicos”<sup>21</sup>. Continua-se a usar as mesmas formas mas com outra hipótese programática. Vive-se um período de historicismo que é motivado pelo passado, adaptando o passado às necessidades do presente.

Este período é também marcado pelo aparecimento da máquina, que acaba por adquirir importância a partir de 1840 - Revolução Industrial – passa a ser possível executar obras rapidamente, em maior quantidade, e o valor da obra de arte altera-se.

*“A revolução industrial faz mudar não só os processos construtivos, mas altera, sobretudo (...) a procura de bens arquitectónicos, originando o aumento desmedido do valor da produção, da dimensão dos problemas construtivos e urbanísticos e, finalmente, da rapidez das transformações impostas à paisagem urbana e rural.*”<sup>22</sup>

Depois deste período e a Revolução Industrial, nascem lugares diferentes do que antes se tinha feito, como por exemplo as estações ferroviárias, e as fábricas, revolucionando o século XIX.

O movimento moderno inicia-se, segundo Montañola, com o pressuposto de que a *mimesis* tem de estabelecer-se com o presente e não com o passado.

---

<sup>20</sup> Ibidem, pág. 186

<sup>21</sup> Ibidem, pág. 204

<sup>22</sup> Ibidem, pág. 209





De uma forma generalista, o movimento moderno corresponde a uma necessidade de retorno ao elementar, à simplificação, e que por sua vez corresponde à necessidade de desligar-se do cânone académico para haver um retorno à liberdade.

No seu manifesto de 1932, Josep Lluís Sert, (APUD Montañola), afirma que o movimento moderno, surge quando as necessidades básicas do indivíduo, das coisas precisas e necessárias como a iluminação, uma janela ou uma porta, uma habitação são superadas por uma consciência técnica da complexidade do ser humano, de uma complexidade que necessitará de um modo de estar intramuros. A procura da emoção não exclui o conhecimento, mas a intuição é também importante.

*“Terá também de libertar-se de todo o academicismo, e conservar a liberdade de espírito e de forma, que é a conquista da nova arquitectura”*<sup>23</sup>

*“O exemplo que mais facilmente se apresenta na minha memória é a música. A pedra e a madeira têm com a arquitectura a mesma relação que um piano tem com a música que produz. Tanto a música como a arquitectura são veículos expressivos de diferentes fases da nossa experiência humana.”*<sup>24</sup>

Por volta de 1920, Le Corbusier (1887-1965) menciona os cinco pontos da arquitectura na revista *L'Esprit Nouveau* e posteriormente no seu livro *Vers une Architecture* (1923): planta livre, fachada livre, *pilotis*, o terraço jardim e a *“fenêtre en longueur”*. Estes, passam a constituir os novos

---

<sup>23</sup> MUNTAÑOLA, J. (1981). *Poética y arquitectura. Uma lectura de la arquitectura postmoderna*. Barcelona, Espanha: editorial anagrama, Pág. 44

<sup>24</sup> MUNTAÑOLA, J. (1981). *Poética y arquitectura. Uma lectura de la arquitectura postmoderna*. Barcelona, Espanha: editorial anagrama, Pág. 28.



Casa de Frank Lloyd Wright em Taliesin

princípios da arquitectura. Surge assim, na primeira metade do século XX, o estilo internacional, que vem colocar a máquina no lugar do homem, virando a disciplina da arquitectura para uma vertente menos humanista, mais racional, mais tecnológica e que nega as referências do passado.

Uma das vertentes da nova era da arquitectura, seriam os “arranha-céus”. O primeiro “arranha-céus”, surgiu em Manhattan, Nova Iorque em 1870, após a invenção do elevador (Elijah Otis, 1852). O Equitable Life Insurance Building, de Gilman & Kendall e George Post, surge com a emergência dos EUA como potência industrial e agente da modernização passam a ser “*novos marcos milenários cidadãos*”,<sup>25</sup> expressões do poder e símbolos de modernidade e progresso.

*“São autênticas "bombas" múltiplas destinadas a agitar todo o mercado imobiliário. (...) Todo o desenvolvimento tipológico que primeiro em Nova Iorque e mais tarde, em Chicago, está no centro das invenções estruturais de arquitectos como Post, Le Baron Jenney, John Wellborn Root, Holabird & Roche, têm explicitamente a ver com um controlo visual.”*<sup>26</sup>

Neste estilo internacional, nesta era do moderno, o estilo arquitectónico teve duas vertentes distintas. Por um lado o racionalismo bruto, em que tudo estava geometricamente localizado, com formas rígidas e imponentes sob ponto de vista do poder, e por outro lado uma arquitectura, maioritariamente habitacional, que se volta para os sentidos e a natureza.

Frank Lloyd Wright (1867-1959, EUA), depois das casas da pradaria e do uso do vidro como material moderno de excelência, e após o *boom* da

---

<sup>25</sup> KHAN, H.-U. (2009). *Estilo Internacional, Arquitectura modernista de 1925 a 1965* (3ª ed.). (P. Reis, Trad.) Lisboa: Taschen. Pág. 109

<sup>26</sup> TAFURI, M. (1984). *La esfera y el Laberinto. Vanguardia y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. Pág. 211



máquina e do carro de Henry Ford, o autor começa a falar e a escrever sobre uma sociedade mais igualitária, que começava a surgir nos Estados Unidos. Esta nova cultura *Usonia*<sup>27</sup>, como viria FLW a denominar esta que seria uma nova sociedade (ou que deveria ser) que “extinguisse gradualmente a distinção entre o campo e a cidade mediante uma distribuição mais equitativa da população sobre o território”<sup>28</sup>

A propósito desta nova forma de pensar a sociedade, surge a Casa da Cascata (1936, Pensilvânia), um local para viver com a natureza de uma forma intensa. A casa da cascata sobressai de um rochedo suspenso por uma cascata. Esta obra representa não só uma confrontação com os limites estruturais, com os seus planos suspensos no espaço de diferentes alturas que surgem por cima das árvores, mas também pela manifestação do romântico.

Em resumo, o estilo internacional viu o homem como superação da sua animalidade, da sua finitude orgânica, tornou-o um ser emancipado da natureza, cheio de próteses dissociado do contacto físico, da comunicação directa, um sujeito robotizado. A máquina surge como o novo horizonte da subjectividade humana. A máquina, sem lágrimas, eficaz, instrumento de precisão, o ginasta dos movimentos previstos rápidos aparecem como metáforas visuais dessa humanidade.

---

<sup>27</sup> “**Usonia** era uma palavra utilizada pelo arquitecto norte americano Frank Lloyd Wright para referir-se à sua visão da paisagem dos Estados Unidos, incluindo a arquitectura e o urbanismo. Wright propunha o uso do adjectivo *usonian* no lugar de *american* para distinguir e dissociar as características particulares das paisagens americanas do Novo Mundo das convenções de estilos arquitectónicos anteriores. Apesar de raramente utilizada com esta conotação, a palavra é mais comum para designar os próprios americanos nos Estados Unidos que suas alternativas.”

<sup>28</sup> FRAMPTON, K. (2009). *História crítica de la arquitectura moderna* (4ª edição ampliada ed.). (J. Sainz, Trad.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL. Pág. 190



Na história da arquitectura houve momentos em que a poética dos espaços e as emoções transmitidas pelos edifícios foram tidas em conta. Umas vezes de forma intencional, outras vezes demasiado exploradas. E por outro lado momentos em que a arquitectura contemplou a razão (funcionalismo, racionalismo) separada da emoção.





## **Acto 2 – Da Intensidade da Arquitectura**

*“In Northern countries curtains of light; electrons from the solar wind rain Dawn along the Earth’s magnetic field lines. Their colour depends on the type of atom or molecule struck by the charged particles. Today these northern lights – the aurora borealis, historically poetic and mythical – are full of the new meanings.”*<sup>29</sup>

Como vimos anteriormente, a Arquitectura preocupou-se com os sentidos e com a poética. No entanto, no norte, do que hoje conhecemos como norte da Europa, mais concretamente os países escandinavos, tiveram sempre uma relação próxima com as questões que os ocidentais foram aproximando e afastando: a natureza, a luz, a emoção, o homem e a poética.

---

<sup>29</sup> Steven Holl, Nordic Architects Write, A documentary anthology editado por Michael Asgaard Andersen. (1ª edição 2008), pág. IX



*"Winternight in Rondane"*, Harald Sohlberg (1917),

*“Quando nos perguntam por que motivo a arquitectura Escandinava contemporânea não possui a dureza formal do funcionalismo europeu, por que motivo os Noruegueses, os Suecos e os Finlandeses são mais humanos e orgânicos do que Le Corbusier, alguns materialistas respondem: as árvores da Escandinávia crescem segundo linhas curvas e sugerem por isso mimeticamente uma arquitectura menos prismática do que a do cimento armado e do aço”<sup>30</sup>.*

Norte e sul são para nós nomes familiares. Quando usamos estes termos pensamos de imediato não no sistema cartesiano, mas em carácter e identidade. Se viajarmos de sul para o norte experienciamos temperaturas diferentes. Quando viajamos de sul para norte o que podemos encontrar? O que distingue então a arquitectura do norte da arquitectura do sul? E o que faz da arquitectura do norte uma *“arquitectura intensiva”*<sup>31</sup>?

Quando falamos do norte, lembramos de imediato as suas paisagens, que na nossa opinião, a partir da pintura, reflectem um mundo diferente. A pintura de paisagens tem uma grande significância na cultura nórdica. Estas pinturas têm dado ao longo dos tempos uma importância à luz.

*“Apesar da capacidade da música para expressar o mundo Nórdico, é na pintura que se manifesta mais directamente. Aqui, as diferenças nacionais vêm à tona. Como resultado da presença natural, a pintura de paisagem teve a sua maior importância nos países nórdicos”<sup>32</sup>*

---

<sup>30</sup> ZEVI, B. (2000). *Saber ver a arquitectura* (5ª ed.). (M. I. Gaspar, Trad.) S. Paulo: Martins Fontes. Pág. 150

<sup>31</sup> **Arquitectura intensiva** é o termo usado pela Arquitecta Susana Ventura (Coimbra, 1978), e que se refere à arquitectura *“que contém um bloco de sensações e que, à semelhança da obra de arte, actua no sistema nervoso.”*, In [http://www.oasrn.org/premio\\_atrib.php](http://www.oasrn.org/premio_atrib.php) pesquisado em 10-01-2015

<sup>32</sup> NORBERG-SCHULZ, C. (1996). *Nightlands: Nordic Building* (1st American Edition ed.). (T. McQuillan, Trad.) Cambridge: The MIT Press. Pág. 11 (Tradução Livre pelo autor)



“Flowering Meadow in the North”, Harald Sohlberg (1905)

Para falar de paisagem, falemos em particular da Noruega, onde a natureza aparece de uma forma tão forte e imediata.

Harald Sohlberg (1869-1935), natural da Noruega, foi um pintor tardio, neo-romântico autor da obra "*Winternight in Rondane*" (1917), que representa a imagem universal da luz da noite do Inverno nórdico. Mas pelo contrário a noite de verão é um mistério para Sohlberg, como nos mostra em "*Flowering Meadow in the North* (1905), em que a luz parece irradiar a partir dos próprios elementos que compõem a pintura. É uma atmosfera que engloba toda a pintura e expressa um mundo muito mais sugestivo.

Uma das realidades que define o mundo Escandinavo (Noruega, Dinamarca e a Suécia, Finlândia e Islândia), é a Luz. Esta parece influenciar tanto a matéria natural como a construída. Aqui a luz é um importante elemento de percepção espacial, da forma, e principalmente parece influenciar física e psicologicamente quem percorre estes espaços.

A cultura Escandinávia tem uma natureza própria, desde o silêncio dos bosques, à solidão de um território pouco povoado e quase virgem, e uma paisagem dominada por vários fenómenos naturais como a aurora boreal, a formação de fiordes, no Inverno a temperatura pode chegar aos 50° negativos e no verão, o sol encontra-se abaixo da linha do horizonte.

A população escandinava, partilha de uma sensibilidade que se reflecte na arquitectura, uma arquitectura de sociedade igualitária que respeita o meio ambiente. A estas características junta-se a capacidade de criação de espaços poéticos que superam a utilidade. Esta preocupação é sem dúvida o produto da importância das necessidades do homem e do amor pelas paisagens e culturas que os envolvem.



The Meditation Grove, Sigurd Lewerentz, Estocolmo (1915/1932)

Será importante referir que esta consciência comunitária terá surgido antes de 1939 a quando do acordo entre Josef Stalin (1978 – 1953, Geórgia) e Adolf Hitler (1889 – 1945, Áustria) quando a Alemanha ocupou o território da Polónia e Checoslováquia, e a União Soviética com os Estados Bálticos e a Finlândia. Em 1939 numa conferência em Gotemburgo na Suécia, Alvar Alto (1898-1976, Finlândia), já falava de uma solidariedade escandinava, que se refere essencialmente *“à vida diária e da cultura, que ancora firmemente os instintos e sentimentos.”*<sup>33</sup>

*“As culturas dos países escandinavos, vistas separadamente, apresentam certas diferenças, mas as suas semelhanças estruturais são tão evidentes que podemos dizer com tranquilidade que no Norte temos uma comunidade de estados soberanos com uma homogeneidade interna sem comparação com outras partes do mundo.”*<sup>34</sup>

É um facto que a Finlândia, tem hoje um dialecto diferente da Suécia, mas entre os séculos XII e XIX, pertenceu ao Reino da Suécia, e falavam Sueco, e também por isso podemos falar dessa solidariedade escandinava.

A arquitectura escandinava, no geral, reflecte uma consciência da tradição, dos materiais e da paisagem.

A relação íntima com a natureza e a proximidade com as qualidades expressivas dos materiais, faz da cultura arquitectónica nórdica uma arquitectura especial e intensa.

---

<sup>33</sup> SCHILDT, G. (Ed.). (2000). *Alvar Aalto : de palabra y por escrito*. (I. G. Eeva Kapanen, Trad.) Barcelona: El Croquis. Pág. 155 (Tradução Livre pelo autor)

<sup>34</sup> Ibidem, pág. 155. (Tradução Livre pelo autor)





*“To create an architecture that focuses on people, one can draw on architecture from other periods and use the numerous shapes in nature as inspiration... respect and reverence for the landscape must be prevailing values. Respect is not just matter of making building subordinate the landscape, but also to emphasize it, develop it, maybe even create a new nature”<sup>35</sup>*

A arquitectura Escandinávia para além da relação com a natureza, da tradição e dos materiais, teve como em qualquer parte do mundo, influências vindas doutros lugares e doutros arquitectos.

*“Light is of primary importance because it provides the surroundings with their basic mood, but topography and vegetation provide more concrete premises. And materials define the surroundings in an even more tangible way: stone and sand, tree and turf, water and snow. All of this is given, there before we “employ” the surroundings toward definite goals but it is important to note that the qualities of an environment first become real when participating in a context of use, thereby partaking in the forms of life. This is the context we have in mind when we say that “life takes place” in order that life can take place, we require buildings, whose aspect or figure are determined by the customs and usages that identify life in the place. Thus building tradition is a meaningful term, for it renders the natural domestic by expressing human use of the given. We have maintained that this entails both representation of the preexistent and complementation of the missing. In general, building tradition express the unity of life and place, and it is thus, above all, regional; but additionally, the regional always has a universal basics. We will call regional and domestic buil*

---

<sup>35</sup> *knut knutsen* - Nordic Architects Write, A documentary anthology editado por Michael Asgaard Andersen. (1ª edição 2008), pág. 207



Own House, Erik Chistian Sørensen

*folk architecture, because it is inextricably linked within the daily life of the people.*”<sup>36</sup>

Os arquitectos nórdicos, como por exemplo Alvar Alto, tinham algum fascínio pelo sul, e esse fascínio proporcionou-lhes inúmeras viagens sobretudo à Itália.

Sobre estas viagens há ainda que destacar a influência da cultura oriental, que de uma forma geral vem apresentar correspondências com a cultura nórdica: nos seus jardins, mas também na busca pelas raízes e claro na escolha dos materiais: madeira. Para exemplificar este momento da história da arquitectura escandinava, recorreremos à arquitectura de Erik Christian Sørensen (1922-2011, Dinamarca), mais concretamente à sua casa.

A casa de Erik em Gentofte, no norte da Dinamarca, é um trabalho do Pós-guerra. Durante a 2ª guerra mundial por volta de 1940, houve uma diminuição no sector da construção, fazendo por isso aumentar o interesse dos arquitectos em casas unifamiliares. Após a 2ª guerra mundial, o país encontrava-se em ressecção, e portanto houve necessidade de produzir um tipo de casa, mais baixa, de um andar, mais simples se assim o podemos designar. Em 1950 a arquitectura japonesa e a norte-americana, como a arquitectura de Frank Lloyd Wright, influencia esta nova forma de habitar nos países escandinavos. Desta influência surge a vontade de criar maior intimidade na relação interior e exterior.

Em relação à casa de Sørensen, esta foi construída inteiramente em madeira, desde a sua estrutura ao revestimento das paredes interiores, e a cobertura em telhas grandes.

A casa é composta por um sistema flexível de divisão de compartimentos que correspondesse às necessidades de cada família, característica muito própria da cultura oriental, podendo levar à eficácia da

---

<sup>36</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian - *Nightlands: Nordic Building* (1ª edição 1996). Pág. 49



utilização do espaço e promovendo outras oportunidades para o programa da casa. Também os jardins interiores são uma inovação nesta nova arquitectura.

Este exemplo, da casa de Erik Sørensen, auxilia esta reflexão no sentido de afirmar que a cultura escandinava apesar de encontrar influências noutras partes do mundo, a partir da sua relação com os materiais, natureza e tradição, consegue mais uma vez fazer sentir uma arquitectura intensa, que se preocupa com a compreensão do entendimento humano e portanto com as necessidades do homem.



## SENTI[R]DOS DA ARQUITECTURA

### **Acto 1 - O PROBLEMA DA VISÃO RETINIANA**

*“A arquitectura não se explica, pelo menos de uma forma simples e objectiva; simplesmente porque a arquitectura é uma das actividades mais complexas, ao mesmo tempo mais subjectivas, a que a humanidade se dedica”<sup>37</sup>*

A Arquitectura é um objecto visível, experiencial mas ao mesmo tempo de difícil interpretação por se situar em simultâneo no âmbito da estética (do juízo subjectivo) e da técnica (da decisão prática).

Precisamos de uma grande capacidade de interpretação e de conhecimento para experimentar a arquitectura (objecto, disciplina, praxis) nos seus aspectos inteligíveis, socialmente reconhecíveis (na sua utilidade e necessidade) e consensualidades, mas também naquilo que a sua materialidade tem de insubstancial e fenomenologicamente inesperado.

---

<sup>37</sup> *In* texto do Prologo de Pedro Machado Costa, **no livro** A casa dos sentidos (2009), de Sérgio F. Rodrigues





No entanto, não quer com isto dizer que arquitectura não consegue chegar a todos ou que todos não tenham acesso à arquitectura, pois é através da experiência e da linguagem que somos capazes de percepcioná-la e portanto a arquitectura poderá ser compreendida por todos.

Apesar da arquitectura se dialectizar entre o ficcional (a potência do projecto) e o real (o quotidiano do fazer construtivo e do “espaço praticado”), resultando num objecto real ou em algo construível, é a partir da sua reflexão, e portanto da teoria, que definimos e compreendemos a arquitectura.

*“Teoria [...] é a capacidade de demonstrar e explicar as produções de destreza baseada nos princípios da proporção. Daqui resulta, portanto, que os arquitectos que visavam obtenção da habilidade manual, sem estudar, nunca foram capazes de chegar a uma posição de autoridade para responder aos seus anseios, enquanto aqueles que se baseavam apenas nas teorias e estudos estiveram obviamente procurando uma sombra, não a substância. Mas aqueles que têm um conhecimento profundo de ambas, como homens armados em todos os pontos, atingiram mais cedo o seu objectivo e obtiveram autoridade com eles”<sup>38</sup>*

Depreende-se das palavras de Vitruvius, que a dissociação entre a “manualidade”, o saber fazer e o conhecimento teórico, o domínio sistematizado da gramática arquitectónica e da sua história, é uma problemática milenar: os construtores das acrópoles heládicas, da urbe

---

<sup>38</sup> Vitruvius, f. s. (1960). Ten books on architecture. In *Vitruvius : the ten books on architecture / translated by Morris Hicky Morgan ; with illustrations and original designs prepared under the direction of Herbert Langford Warren*. New York: Dover Publications. Pág. 5



romana, da civilização mediterrânica, sabiam que não existe regra (cânone) sem prática (tradição).

A arquitectura sempre necessitará de reflexão, de uma crítica, de um olhar distante (prospectivo e retrospectivo), para além da arquitectura, a partir dos nossos próprios sentidos, de uma perspectiva mais pessoal, pois a arquitectura não se explica de uma forma dissociada do Eu, como aliás, defende Peter Zumthor em “Pensar a arquitectura”, onde explica que o acto de projectar não está separado do sentimento pessoal. É uma soma de sentimento com intelecto, emoção e inspiração.

*“Fazer arquitectura significa colocar questões a si próprio, significa aproximar-se [...] vezes sem conta.”<sup>39</sup>*

Sobre esta reflexão da arquitectura como experiência sensorial e uma arquitectura pensada para ser mais que um espaço habitável, surge como referência desta temática, o arquitecto e professor Juhani Pallasmaa, nascido em 1936 na Finlândia.

Ao longo do seu trabalho, Juhani Pallasmaa, debateu-se com uma das questões, se não a principal, da arquitectura - a condição humana, na sua relação sensorial com o mundo. Na sua obra escrita destaca-se como referência para este trabalho, o livro “The Eyes Of The Skin. Architecture and senses” publicado em 1996. Para este trabalho serve como referência a versão espanhola publicada em 2012 com os textos de Steven Holl e Peter Mackeith.

---

<sup>39</sup> ZUNTHOR, P. (2009). *Pensar a Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL



*"Un Perro andaluz", Luis Buñuel e Salvador Dalí (1929)*

A crítica e o ensaio da arquitectura, parecem ter privilegiado o regime óptico de apreensão do mundo, como se a sensibilidade e a subjectividade, a consciência do sujeito perante o objecto (no espaço, no quotidiano, na vida, na comunidade) se bastasse à percepção visual e às suas redundâncias e enganos. Juhani Pallasmaa propõe-nos contrariar opticocentrismo dizendo que cultural e historicamente, a visão, foi a principal propriedade sensorial estimulada e desenvolvida, sobrepondo-se às outras propriedades sensoriais, e afastando-nos do “*ser no mundo*”<sup>40</sup>. O autor, atenta para o facto de a visão, poder ser feita com os outros sentidos, uma vez que na história, por exemplo, o tacto foi por vezes o sentido mais importante, mas que fora trocado pela visão e pela pura imagem, na consequência das novas tecnologias e da revolução industrial.

Pallasmaa em “*Los Ojos de la Piel*” (2012), afirma que o crescente afastamento da dimensão humana na criação arquitectónica contemporânea é resultante da cultura da imagem retiniana e do aumento do recurso às novas tecnologias da imagem (suportes audiovisuais e digitais).

A invenção da representação perspéctica é o ponto central do mundo perceptivo, significando um reposicionamento antropocêntrico do conceito do Eu. A subjectividade especializa-se e vê (possui como imagem) o espaço, o conceito do Eu. Adquire uma dimensão espacial, como vértice de um cone de visão que recorda e delimita o mundo vivido. Torna-se importante estudar o papel da visão em relação ao resto dos sentidos, e perceber como aplicar a arte e a arquitectura, pois como em todas as artes, a arquitectura tem como objectivo as “ (...) *questões da existência humana no espaço e no tempo, e expressa e refere-se à experiência humana no mundo.*”<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> PALLASMAA, J. (2014). Los ojos de la piel. In *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*. Barcelona: editorial Gustavo Gili, SL. Pág. 13

<sup>41</sup> Ibidem. Pág. 20



La incredulidade de santo Tomás, Caravaggio (1601-1602)

A arquitectura está intimamente relacionada com o tempo, com o espaço, com a intensidade e a exterioridade do tempo e da duração da vida.

Pallasmaa reforça ainda que a arquitectura é a forma mais objectiva e definida que temos de nos situar no tempo e no espaço. A arquitectura é a nossa forma de dar dimensão ao tempo e ao espaço, domesticando “*o espaço eterno e o tempo infinito, para que a humanidade o tolere, o habite e o compreenda*”<sup>42</sup>. É o enquadramento da divisão em partes conexas e narrativas, daquilo que é indefinido e informe. A arquitectura transmite-nos a consciência do irreversível: a passagem do tempo e a “*alienação do espaço pelo tempo*”

Estas dimensões, e estas questões da existência humana e as suas necessidades, têm vindo a ser descuradas no exercício da arquitectura. Existe na arquitectura contemporânea uma patologia sensorial, que na opinião de Juhani advém do avanço tecnológico, da solidão, do distanciamento, e disso são exemplos programas, como os do aeroporto e do hospital.

Apesar de como se observou no capítulo anterior, a história da Arquitectura possui momentos de busca por uma poética fundada na emoção, também é verdade que houve momentos em que se verificou o afastamento dessas ideias. Veja-se os enormes templos neo-romanos de Nova Iorque, como são exemplo as estações ferroviárias, os palácios da justiça, os edifícios administrativos e os armazéns.

Este desconforto sensorial que de alguma forma esta arquitectura nos transmite, esta sensação de desorientação espacial, a predominância da escala monumental desfasada dos factos humanos mas contingentes, a

---

<sup>42</sup> Ibidem, pág. 22 (tradução livre pelo autor)



Los amantes, René Magritte (1928)



sensação trágica da irrelevância, a inserção num mundo de fenómenos onde o humano (a subjectividade do corpo) não é um tropismo, ainda se verifica na arquitectura contemporânea. A força da tecnologia audiovisual e digital tem contribuído para o desconforto que assistimos nas grandes cidades ou em alguns edifícios. Existe uma tendência para uma cultura “*ocular centrista*”<sup>43</sup> que leva à frieza, distanciamento e isolamento. A arquitectura contemporânea produz grandes ícones, que “*não facilitam as raízes humanas no mundo*”

*“Sem dúvida, que a arte de olho tem vindo a produzir imponentes edifícios dignos de reflexão, mas não têm facilitado o enraizamento humano no mundo.”*<sup>44</sup>

Em geral, o projecto moderno teve a capacidade de albergar o intelecto e o olhar, mas esse trabalho deixou de lado, chegando até a suprimir, o resto dos sentidos, assim como as nossas memórias, sonhos e imaginação.

Esta questão da visão como o sentido maior, faz com que o mundo seja visto como, parafraseando Italo Calvino: “*uma chuva de imagens*”<sup>45</sup>, consequência de um mundo onde o estatuto do ícone se superlativizou. O existente acontece, perdura e transforma-se radicalmente com as sucessivas revoluções tecnocientíficas dos séculos XIX e XX, que se ergueram como um horizonte verosímil e necessário. A coincidência entre a emancipação material (a industrialização, a civilização da máquina e a modernização) e a emancipação espiritual (a libertação do homem dos constrangimentos autoritários) constitui-se como um dos horizontes ideológicos da modernidade.

---

<sup>43</sup> Ibidem, pág. 23 (tradução livre pelo autor)

<sup>44</sup> Ibidem, pág. 24 (tradução livre pelo autor)

<sup>45</sup> Ibidem, pág. 25 (tradução livre pelo autor)



Interior da Villa Savoye , Le Corbusier 1928

A visão é suficientemente rápida para seguir o ritmo da velocidade do mundo tecnológico, fazendo com que o olhar focado não absorva o que nos rodeia.

A visão pode, e deve, ser complementada pelos outros sentidos, como o tacto (mesmo que inconscientemente). O tacto está presente na história da arquitectura mas muito pouco na contemporânea.

Na realidade a visão é necessária. O que este trabalho pretende mostrar é que a visão, não deveria ser o sentido primordial da experiência sensorial. Ou que a visão não seja o mero visionamento das coisas.

Para caracterizar este pensamento, de que a visão não seja apenas o visionamento de imagens, recorre-se, por exemplo, ao Arquitecto Le Corbusier. (1887-1965, Suíça).

Le Corbusier representa para esta reflexão um exemplo de arquitecto que de facto privilegia a visão. No entanto a visão, para Corbusier, será mais que uma busca de imagens. É a partir da visão que nos faz contemplar o espaço. Esta contemplação através do olhar pode ser observada na Villa Savoye, a partir de dois elementos: “*la fenêtre en longueur*” que circunda a casa, criando a sensação que estamos sempre envolvidos na natureza, e em que Corbusier deixa claro a íntima relação entre exterior e interior. E por outro lado a janela exterior do terraço, que nos direcciona o olhar, e que nos enquadra a paisagem. Também na Unidade de Habitação de Marselha se verifica essa preocupação do olhar ser direccionado e a paisagem ser enquadrada, como podemos verificar na sala comunal de um dos apartamentos *standard*. Noutros arquitectos também se verifica esta característica, como em Adolf Loos com a sua janela exterior da Villa Mueller, em Praga. Mas é em Corbusier que se verifica esta questão do olhar. Apesar da frieza que o seu fascínio pela máquina e pela revolução



Museu Guggenheim Bilbao, Frank Gehry (1992)

industrial, e da própria Villa Savoye ser a conhecida casa de habitar, é através do olhar que Corbusier tem a capacidade de nos emocionar.

Ainda acerca da visão, existe necessidade de referir outro tipo de arquitectura, que nos últimos anos, tem de alguma forma sido mediatizada, a arquitectura icónica, em que a atenção é captada essencialmente através da imagem.

Nesta reflexão não será o tipo de arquitectura que nos interessa mas requer ser discutida e reflectida por causa da questão da visão pela visão: a arquitectura icónica, é uma arquitectura dos media.

É uma arquitectura de estratégia psicológica, de publicidade e persuasão, mais contemplativa e pitoresca do que experimental e sensorial. Não se trata de lhe retirar importância, mas de aferir que é uma arquitectura que surge de um conceito para obter uma imagem, e que essa imagem explora mais os seus efeitos do que a força programática do construído. Uma arquitectura de “imagens fortes”.

Para elucidar esta arquitectura olhemos para o caso mediático de Bilbao.

O museu desenhado pelo arquitecto Frank Gehry, por volta de 1990 e o programa de requalificação em que o museu se insere, é de facto um exemplo de melhoria da cidade e claro de uma nova imagem cultural e turística para esta, e sobre este aspecto é muito positivo, reconhecendo independentemente da sua formalização, a capacidade de gerar novas oportunidades à cidade contemporânea.

Por outro lado, este tipo de arquitectura reflecte mais uma questão política e principalmente representa uma forma de motivar o turismo, e colocar a cidade no mapa da arquitectura. O museu atrai visitantes que muitas vezes se interessam mais em conhecer a arquitectura do próprio museu, do que as exposições que lá se encontram.



Neste caso em particular, com a ajuda da novidade do material, da capacidade estrutural inovadora, da expressividade escultórica e da sua monumentalidade, representam estratégias para seduzir o olhar, virando para si todas as atenções.

Usando este exemplo de Bilbao, podemos ainda reflectir sobre outro tema que é a materialidade e o tempo: os edifícios aspiram deliberadamente uma perfeição eternamente jovem, e não incorporaram a dimensão do tempo e do envelhecimento. Por outro lado a arquitectura contemporânea tem tentado usar outras sensações como a transparência, a justaposição, a sensação subtil do movimento e a luz; o que traduz numa experiência positiva do espaço, do lugar e do seu significado. Mas é ainda uma arquitectura mais interessada no seu próprio desenho arquitectónico, do que em dar resposta às questões humanas existenciais.

*“Sendo assim, projectar, planear, desenhar, não deverão traduzir-se para o arquitecto na criação de formas vazias de sentido impostas por capricho da moda ou por capricho de qualquer outra natureza. As formas que ele criará deverão resultar, antes, de um equilíbrio sábio entre a sua visão pessoal e a circunstância que o envolve e para tanto deverá ele conhece-la intensamente, tão intensamente que conhecer e ser se confundem.”<sup>46</sup>*

Não só a arquitectura, mas também o resto das artes caminham para uma *“desensualización y deserotización escalofrantes de las relaciones humanas com la realidade.”<sup>47</sup>* Por exemplo, na pintura existe um distanciamento da curiosidade e do prazer sensual, para dar lugar a obras de

---

<sup>46</sup> TÁVORA, F.(2006) .Da organização do espaço (6ª ed.). Prto: FAUP publicações. Pág. 74

<sup>47</sup> PALLASMAA, J. (2014). Los ojos de la piel. In *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*. Barcelona: editorial Gustavo Gili, SL. Pág. 38





arte que falam de intelecto e das capacidades conceptuais, ao invés de dirigir-se aos sentidos e às respostas corporais.

As imagens convertem-se em conteúdos/produtos manufacturados. O bombardeamento incessante de imagens (não só de arquitectura), só pode conduzir a que essas imagens percam o seu conteúdo emocional.

O privilégio da visão sob o resto dos sentidos é um tema recorrente na cultura e pensamento ocidental que deu origem à arquitectura do século XX. O desenvolvimento negativo da arquitectura está na racionalidade tecnológica e no sistema social.

Quando se isola o olho da sua intenção natural do resto do sistema sensorial, inibindo-o, temos um lapso no exercício arquitectónico, “*uma arquitectura sensorial em oposição à imperante compreensão visual da arte da construção*”<sup>48</sup>

Em “*Los ojos de la piel*”, Pallasmaa afirma que a arquitectura é essencialmente uma extensão da natureza no reino do artificial, que facilita o terreno para a percepção da experiência e da compreensão no mundo (pág.52).

Um passeio pela praia, ou pela floresta, Pallasmaa chama uma experiência suave. É um momento em que todos as modalidades sensoriais estão activas para o que nos rodeia.

Os nossos olhos têm a capacidade de perceber texturas e contornos e esta sensação táctil, mesmo que inconsciente determina uma experiência agradável ou desagradável. O importante, é deixar que os olhos vejam para além de imagens.

Bernard Berenson (1865-1959), um crítico e especialista no renascimento, nascido na Lituânia, e personagem que dedicou a sua obra à

---

<sup>48</sup>PALLASMAA, J. (2014). Los ojos de la piel. In *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*. Barcelona: editorial Gustavo Gili, SL, pág. 49



estética e à história, sugeriu que uma autêntica obra de arte estimula as nossas sensações tácteis, e que esta estimulação exalta a vida.

Para o prólogo do livro “Estética e historia en las artes visuales”, de Berenson, Deborah Dorotinsky escreve que o autor entende a obra de arte como entidade viva, e que tanto o artista como o crítico da obra de arte devem começar a ter uma postura intuitiva em relação a ela, desfruta-la para depois a analisar e interpretar.

*“ El crítico propone que, para que una obra sea intensificadora de la vida, sea una obra de arte y no un mero artefacto, esta debe poseer valore táctiles y movimiento, ser una representación que estimule la imaginación y transporte al observador a un reino de contemplación. ”*<sup>49</sup>

Transpondo as palavras de Deborah Dorotinsky, para a arquitectura, um edifício não existe como uma imagem, mas sim como uma presença espiritual e natural, que deve estimular as sensações e exaltar a vida.

Frank Lloyd Wright, na casa Falling Water, desenha planos que parecem levitar milagrosamente e são envoltos pelo bosque denso. Nesse jogo elegante entre volumes, obstáculos e o pré-existente, parece que a natureza se funde com a construção a cada passo, talvez pela reflexão dos inúmeros planos de vidro. Esta é uma manifestação de romanticismo no trabalho de Wright. Esta casa parece querer ser um refúgio, um abrigo para um sonhador, pelo seu desenho intimista e meticulosamente pensado para que a casa e a natureza que a rodeia pudessem a cada passo estimular o utilizador.

No início da carreira, de Wright, quando trabalhava com Dankmar Adler e Louis Sullivan, e quando a sua posição na arquitectura ainda não

---

<sup>49</sup> BERENSON, Bernard – Estética e historia en las artes visuales; pág. 7



estava definida, este fascinou-se com a tecnologia, que nas mãos da arte nos pode fazer emocionar: *“Cuando en los primeros tiempos miraba al sur desde la maciza torre de piedra del edificio Auditorium, con un lápiz en la mano de un maestro, el resplendor rojo de los convertidores de acero Bessemer situados al sur de Chicago me emocionaban como páginas de Las mil y una noches usadas para dar una sensación de terror y romanticismo.”*<sup>50</sup>

A ambiguidade semântica e a intensificação estética proporcionada por uma arquitectura que estimula todos os sentidos.

Segundo Pallasmaa, a arquitectura que se apresenta em frente aos nossos olhos, deve ser uma arquitectura que nos leva para um lugar na memória, da imaginação, e deve principalmente permitir-nos sonhar.

Esta insistência no sonho, deve-se a que o corpo não seja apenas *“uma entidade física”*<sup>51</sup>, mas que se enriquece com a memória ou o sonho, e com o passado e com o futuro.

A arquitectura não pode ser permanentemente racional, embora a geometria do espaço nos ajude a sentir o nosso Ser e a pensar com clareza (a ideia de que a casa protege o sonhador), todavia não se projecta sem pensar que a arquitectura tem como objectivo *“mostrar como nos toca o mundo.”*<sup>52</sup>, como cita Pallasmaa, o filósofo Merleau-Ponty.

---

<sup>50</sup> WRIGHT, Frank Lloyd ; *“The Nature of Materials”*, Architectural Record, Outubro de 1928, **como referido em**, FRAMPTON, Kenneth; *História e crítica da arquitectura moderna*

<sup>51</sup> PALLASMAA, J. (2014). Los ojos de la piel. In *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*. Barcelona: editorial Gustavo Gili, SL, pág. 56

<sup>52</sup> Ibidem, pág.57



Museu de Arte de Bregenz, Peter Zumthor (1997)

Relativamente ao sonho e à imaginação, existe alguma arquitectura que usa a luz e a sombra como elementos fundamentais para o entendimento do corpo arquitectónico. Peter Zumthor, no seu livro *Pensar a Arquitectura* (originalmente: *Architektur Denken*) invoca essa importância da luz e da sombra. O arquitecto faz referência à penumbra, e aos panos de luz da casa japonesa, citando o escritor Junichiro Tanizaki (1886-1965, Japão): “Junichiro Tanizaki faz um elogio à sombra. Nas profundidades escuras da casa tradicional japonesa, onde as sombras tocam em todas as esquinas, o ouro resplandece ao mesmo tempo que o papel translucido sobre a elegante moldura de madeira e de uma porta de correr, emite um brilho ténue; apenas se pode ver de onde vem a luz do sol que estes objectos reflectem de uma forma tão bonita na penumbra. Junichiro Tanizaki falava da sombra. E a sombra falava da luz.”<sup>53</sup> O próprio Peter Zumthor, trabalha a luz e a sombra na sua arquitectura, como no *Museu de Arte de Bregenz* (1997, Áustria).

As sombras acentuam a visão nítida. Parece estranho, mas a sombra profunda faz com que o nosso pensamento seja mais claro, e sentimos com mais intensidade, pois os olhos não nos confundem com a imagem pela imagem.

*“Fechamos os olhos quando sonhamos, quando ouvimos música e acariciamos os nossos entes queridos.”*<sup>54</sup>

A imaginação e o sonho são estimulados pela luz ténue e pela sombra, e por outro lado a luz intensa defrauda-nos o pensamento e os sonhos. O claro-escuro atenua a cegueira da luz.

---

<sup>53</sup> ZUNTHOR, P. (2009). *Pensar a Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL. Pág. 56

<sup>54</sup> *Ibidem*, pág.57



Casa Gilardi, Luis Barragán, México (1976)



Na arquitectura contemporânea, a luz é trabalhada ao máximo mas o conceito de janela, como mediador do interior e exterior, entre o conhecido e o desconhecido, o privado e o público foi de alguma forma vulgarizado, a janela passa a ser “uma mera ausência de parede”<sup>55</sup>

Para caracterizar estes elementos arquitectónicos, recorreremos ao arquitecto Luis Barragán (1902-1988) de nacionalidade Mexicana. A luz e a cor e a cor transformam os espaços dando beleza e emoção. A luz e a cor em Barragán, assim como a sombra, devem ser trabalhadas como um pintor pinta a sua tela, tentando inúmeras vezes até que haja um equilíbrio tal, que nos emocione enquanto espectadores.

Outro dos temas abordado por Pallasmaa no seu “*olhos da pele*”, é a questão da solidão, do tempo e do silêncio, que evidencia a rejeição da visão retiniana como elemento fundamental para a percepção da arquitectura.

A experiência auditiva é a sensação primordial criada pela arquitectura, aquela que nos transmite a tranquilidade.

Por outro lado o silêncio arquitectónico é um silêncio receptivo, que faz recordar – Memória – A verdadeira arquitectura silencia o ruído exterior, centra a nossa atenção sobre o Eu, o silêncio torna-nos conscientes da nossa própria solidão.

Experimentar uma obra de arte é um diálogo privado entre a obra e o espectador, e que exclui todos os outros agentes: silêncio.

Assim é, também na arquitectura, quando experienciamos um espaço arquitectónico, repleto de pessoas, pode, se bem conseguido, calar todas as outras vozes em torno do Eu.

---

<sup>55</sup> Ibidem, pág.58



O olfacto é também um dos agentes multissensoriais, que nos podem suscitar a memória, a imaginação e o sonho. Um cheiro traz-nos as memórias de infância, um momento especial, ou até mesmo a imagem de alguém.

Pallasmaa relembra que ao entrarmos num espaço e ao darmos-nos conta de um odor (bom ou mau), podemos voltar a um espaço esquecido pela memória retiniana.

Através das palavras de um poeta percebemos a fragância e o sabor oculto nas suas palavras. Através das palavras é possível construir uma cidade. As obras de arquitectura significativas também podem ter esse efeito na nossa vida, através de espaços e formas.

*“As mãos são os olhos do escultor, mas também são órgãos para o pensamento”*<sup>56</sup>

Através da pele percebemos a textura, medimos o peso, a densidade e a temperatura da matéria.

Segundo Pallasmaa o olho, aquando da visão periférica também toca. No entanto como o próprio refere também, geralmente com a visão focada não conseguimos perceber o que está diante dos nossos olhos.

A visão também relaciona com o paladar como nos sugere Pallasmaa dizendo que *“certas cores e detalhes delicados evocam sensações orais”*.<sup>57</sup>

Um espaço arquitectónico pode resultar em experiências sensoriais ligadas ao gosto, a partir das texturas ou cores dos materiais como acontece na arquitectura de Luis Barragán. Os materiais sensuais e os detalhes bem trabalhados, o brilho e a delicadeza, podem levar-nos a experiências já vividas, sabores e cheiros já sentidos.

---

<sup>56</sup> Ibidem, pág. 68

<sup>57</sup> Ibidem, pág. 71



Relativamente à relação do nosso corpo com o espaço, e a forma como sentimos um espaço através do nosso corpo, o autor escreve que é impensável pensar numa casa, que não pense no corpo.

Pallasmaa refere que “o corpo sabe recordar”<sup>58</sup>, Isto é, o significado arquitectónico vem das respostas a reacções arcaicas do nosso corpo e os sentidos se recordam.

A arquitectura como disciplina multissensorial deve tentar sempre superar a funcionalidade, e deve como o artista plástico António Olaio diz “*estar aquém e além do sentido utilitário*”<sup>59</sup>

A propósito do conceito de casa e da relação interior exterior, o filósofo Gaston Bachelard (1884-1962, França) fala-nos das “*casas sobrepostas*” onde vivem os habitantes da grande cidade. Bachelard elucidamos sobre a forma desenraizada, lugar geométrico, e de um lugar convencional que ornamentamos com imagens: “*E o em nossa casa não é mais que uma simples horizontalidade. Falta aos diferentes cômodos um abrigo num canto do andar, um dos princípios fundamentais para distinguir e classificar os valores de intimidade. À falta de valores íntimos de verticalidade, é preciso juntar a falta de cosmi-cidade da casa das grandes cidades. As casas não estão mais na natureza. As relações da moradia com o espaço se tornam fictícias. Tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados. “As ruas são como tubos onde são aspirados os homens.”*”<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Ibidem, pág. 72

<sup>59</sup> OLAIO, António – “*sobre a artisticidade da arquitectura*”, revista NU, nº5 pág. 18

<sup>60</sup> BACHELARD, G. (1984). *La Poétique de l'espace* (12<sup>a</sup> ed.). Paris: Presses Universitaires de France. Pág. 42 (tradução livre pelo autor)



A possibilidade de acção entre o corpo e o espaço é o factor que separa a arquitectura das restantes artes. Esta possibilidade do corpo interagir com o espaço, é uma experiência que só a arquitectura pode trazer.

Não que as restantes artes não o pudessem fazer, mas na contemporaneidade, a pintura e a escultura, por exemplo, tem feito com que o espectador, seja de facto, espectador. Igualmente se passa o mesmo com a arquitectura. Também na arquitectura não se espera obter uma reacção multissensorial, em que não é permitido o toque, a interacção, a liberdade de deambulação no espaço. O espaço arquitectónico deverá ser sempre, muito mais um espaço vivido do que um espaço físico, vazio, onde existe meramente geometria e conceito.

Como lembra Pallasmaa, Alvar Alto reconhece que “*a essência da experiência arquitectónica está em falar sobre o acto de entrar na habitação e não só o desenho formal da varanda ou da porta.*”<sup>61</sup>

O desejo de ir mais além do que a funcionalidade pode começar no arquitecto quando observa o lugar de implantação, percebendo que espaço é, que aspiração tem, que gentes tem.

Pallasmaa cita Graham Sutherland (1903-1980, Reino Unido) quando este dá a sua opinião sobre o trabalho do artista: “*em certo sentido, o pintor de paisagens deve olhar a paisagem como se fosse ele mesmo, ele mesmo como um ser humano.*”<sup>62</sup> Assim, perante estas palavras, a arquitectura é o desenho, e a construção, mas também tem de ser o acto de construir para os sentidos.

---

<sup>61</sup> PALLASMAA, J. (2014). Los ojos de la piel. In *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*. Barcelona: editorial Gustavo Gili, SL. Pág. 76

<sup>62</sup> Ibidem, pág. 77





Segundo os escritos de Pallasmaa, a arquitectura distingue-se entre vários tipos dentro da modalidade sensorial: a arquitectura retiniana, a arquitectura da pele, a arquitectura hepática e a arquitectura dos músculos.

Pallasmaa identifica a arquitectura de Le Corbusier e Richard Meier, como aqueles que dão ênfase à visão. Em Le Corbusier essa relação é bastante clara com o olho, com o encontro frontal e a *promenade architecturale*.

Peter Zumthor é um arquitecto interessado com a multiplicidade de experiências sensoriais e preocupado com a capacidade da arquitectura emocionar, embora este esteja sempre muito ligado ao teor conceptual da obra. Para além da importância da definição programática, Zumthor através, principalmente, da luz natural e artificial chama a atenção dos nossos sentidos para o espaço que experienciamos. Experimentamos “*todos os sentidos de uma maneira consciente*”.<sup>63</sup>

A missão da arquitectura estará numa estruturação da ordem social e cultural, da identidade e da memória. A arquitectura tem o poder de abrir e fechar, de ordenar, de indicar uma direcção, e também uma forma de memória.

Da memória de um lugar, de uma cidade, de um povo, de um acontecimento trágico - da nossa identidade.

“*La arquitectura es el arte de la reconciliación entre nosotros y el mundo, y esta mediación tiene lugar através de los sentidos.*”<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Ibidem, pág. 81

<sup>64</sup> Ibidem, pág. 83



A arquitectura trata de questões existenciais e fundamentais da condição humana, como F. L. Wright diz, em 1954, e cito da forma como entendi, a arquitectura tem como missão a integridade, e, como no ser humano a integridade é o seu bem mais precioso, também na arquitectura é a qualidade mais profunda do corpo arquitectónico, e “*se o conseguirmos faremos um grande serviço à nossa natureza moral.*”<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> WRIGHT, Frank Lloyd – “*integrity*” en the Natural House (1962) **como referido em** PALLASMAA, Juhani, “ojos del la Piel”



## **Acto 2 - BELEZA**

*“A beleza é uma qualidade concreta de uma coisa, de um objecto, descritível e possível de denominar, ou antes um estado de espírito, uma sensação do homem?”<sup>66</sup>*

A arquitectura pode ser como a dança: deveríamos tratar do Eu com os outros, do Eu com o espaço, e do Eu com o tempo. Na dança contemporânea, cada passo do dançarino procura colocar-se em perfeita harmonia (a perfeição é sempre uma busca, um processo, um esforço) com o espaço, no tempo certo, coordenando dois corpos em beleza. A arquitectura tem vindo a esquecer-se do belo, significando um belo harmónico que conjuga todos os elementos como o espaço, o tempo (História), o corpo e a luz, de uma forma perfeita. Quando a arquitectura é elevada à perfeição, ou

---

<sup>66</sup> Zumthor, P. (2004). *Pensar La Arquitectura*. Editorial Gustavo Gili. Pág. 71



Dança contemporânea

caso ela não exista, eleva ao estado maior que somos capazes. O belo é o valor estético mais importante, e *“de tal modo que a estética significa tradicionalmente a ciência que estuda o belo.”*<sup>67</sup>

Belo não é algo que se possa justificar com fórmulas objectivas como os cientistas: *“para Kant, o belo deriva precisamente de um juízo de gosto, juízo que é impossível atribuir certas características. Deste modo o belo passa a ser discutido com referência principalmente ao sujeito.”*<sup>68</sup>

O Belo é assim, um produto do sujeito, para determinar algo como belo. *“A problemática do belo consistirá em grande parte, na análise da actividade criadora do sujeito”*<sup>69</sup>

*“Se a redução do Belo ao Útil se constitui numa das mais antigas posições estéticas, em suma, todo o socratismo, e se tal radicalismo é inaceitável, é inegável afirmar que em arquitectura o Útil constitui um puro grau de agradabilidade, se não de mobilização, perante a beleza, mas indiscutivelmente de prazer.”*<sup>70</sup>

Peter Zumptor, é um arquitecto que tem vindo a escrever sobre a essência da arquitectura e sobre a emoção na arquitectura. A sua obra escrita é tão importante quanto a obra construída pelo facto de ser através da escrita que reflecte sobre a disciplina e sobre as necessidades da condição humana. É num desses textos, em *“Pensar a Arquitectura”* (2009) que o arquitecto

---

<sup>67</sup> MARQUES, A. (1981). *Filosofia I* (4ª ed.). Lisboa: A Regra do Jogo Edições, LDA. Pág. 359.

<sup>68</sup> Ibidem, pág. 359

<sup>69</sup> Ibidem pág. 359

<sup>70</sup> RODRIGUES, Maria João Madeira – O que é a arquitectura; pág30.





nos fala da beleza. Do belo na arquitectura. No entanto é também de referir, confirmando o que já se havia dito anteriormente, a arquitectura e a profissão do arquitecto não está dissociado do Eu. Os textos de Zumthor, nunca estão desagregados de momentos e experiências da sua vida. Ele tem a necessidade de ir incorporando na sua reflexão momentos, lugares e sensações experienciadas, como o toque da maçaneta da casa da sua tia (pág. 7), ou o pequeno hotel nas montanhas (pág.43). Este reviver de experiências por parte do arquitecto é muitas vezes efectuado de forma inconsciente.

*“Se é o entendimento que trabalha na definição de conhecimentos científicos, no sentimento do belo é a imaginação. A imaginação não precisa de conceitos e é ela que representa esteticamente um objecto. (...) Tanto o artista como aquele que contemplou ouve uma obra de arte, tem de utilizar a imaginação seja para a reprodução da obra, seja para a sua contemplação. E é tal faculdade que vai atribuir beleza ao objecto em causa. Ela é mais uma faculdade produtora com base na liberdade, do que simplesmente copiadora do real.”<sup>71</sup>*

Relativamente à Beleza, ela não necessita de meios artísticos elaborados para aparecer, pois ela está presente na naturalidade, na serenidade. A Beleza não tem de representar alguma coisa, mas sim ser algo. A Beleza está em coisas e situações espontâneas que de alguma forma, em harmonia, nos surpreendem com o belo.

---

<sup>71</sup> Ibidem pág. 360



Casa dos Avôs da autora

*“A mais nobre espécie de beleza é aquela que não encanta de repente, que não provoca assaltos tempestuosos e extasiantes (o que provoca, antes o desprazer) mas sim a que se insinua lentamente diante de nós; é aquela que um dia, em sonho, se depara diante de nós; é aquela que, depois de ter habitado modestamente no nosso coração, toma completamente posse de nós, enche os nossos olhos de lágrimas e o coração de desejo – O que desejamos, pois, ao contemplar a beleza? É ser belos: convencemo-nos que muita felicidade lhe está ligada. Mas é um erro.”<sup>72</sup>*

Pensamos que a beleza não está nos artifícios que criamos para tornar algo bonito e inesquecível, mas antes, na capacidade que uma casa ou um edifício nos deixa imaginar. Está na capacidade de permitir emoções, ao invés de provocar emoções.

Quando pensamos na beleza de uma casa, vem à memória o aroma do café quente à hora do lanche em casa da avó, ou do meu avô, sentado na mesa da cozinha, pontualmente às 16 horas. É da beleza do momento da saudade que pensamos, quando se fala de casa. Este momento é possível conseguir com uma arquitectura que deixe espaço *para habitar, que presente as minhas necessidades e as satisfaz com naturalidade*<sup>73</sup>

A beleza toca-nos como algo maior que nós, que nos ultrapassa. Perante algo belo tomamos consciência da proporção das nossas vidas da

---

<sup>72</sup> NIETZSCHE, Friedrich (1973). *Humano demasiado – Humano I*. Trad. Sousa, Paulo. Ed. Companhia de bolso. Pág. 67 Titulo original: *Humain, trop humain*, Gonthier. Paris.

<sup>73</sup> Zumthor, P. (2004). *Pensar La Arquitectura*. Editorial Gustavo Gili. Pág. 44



imensidade da natureza – sensação de infinitude. Algo que não temos necessidade de compreender porque sentimo-nos parte dele.

*“Olho para a amplidão da paisagem. Olho para o horizonte do mar. Olho para a massa da água. Ando sob os campos até às acácias, contemplo as flores do sabugueiro, o zimbreiro. Fico calmo.*

*Ela nada no mar siciliano, mergulha por algum tempo na água. A sua respiração pára por instantes. Um peixe enorme passa perto dela; silencioso, infinitamente vagaroso, como aparenta. Os seus movimentos são serenos e fortes e elegantes e de uma naturalidade milenar.”<sup>74</sup>*

A beleza é uma emoção, e sendo assim o raciocínio actua em segundo plano e corresponde à nossa cultura, vivências. É algo que nos toca de imediato e que é capaz de nos fazer atingir a calma e serenidade, a excitação entre tantos outros estados de espírito. A beleza é inesperada. O que experimentamos é um misto de alegria [contemplação] e dor [existência do Eu].

Nesta procura da beleza, a apreensão não depende dos sentimentos, nem tão pouco do prazer ou de qualquer dimensão subjectiva, mas da capacidade de experimentar, ou de acontecimentos, que possui para falar directamente ao meu corpo.

---

<sup>74</sup> Ibidem. Pág. 73



Quer isto dizer uma “*sensação com sentidos*”, como refere Susana Ventura<sup>75</sup> na conferência do Prémio Fernando Távora 2014, no dia, 6 de Outubro de 2014.

---

<sup>75</sup> *Arquitecta, Escritora, Curadora e Investigadora Pós-Doc. Encontra-se a desenvolver projecto de Pós-Doutoramento intitulado Para uma arquitectura Intensiva, na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), sendo membro efectivo do centro de estudos da mesma. Recebeu o Prémio Fernando Távora, em 2014, com a proposta Expedição a uma arquitectura intensiva. Doutorada em Filosofia na especialidade de Estética, com a tese O corpo sem órgão da arquitectura, sob a orientação científica do Professor Doutor José Gil, na faculdade de Ciências Sociais e humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL, 2013), que incluiu residências de investigação nos ateliers de Diller Scofidio + Fenfro (Nova Iorque), Lacaton & Vassal (Paris) e Peter Zumthor (Haldenstein). De 2007 a 2011, recebeu a bolsa de Doutoramento pela Fundação para a Ciência e Tecnologia – FCT. Licenciada e Arquitectura pelo Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra (darq – FCTUC, 2003) com a prova final Tenho um Corvo dentro da minha Cabeça quando me deito por entre as ervas do jardim, sobre o conceito de felicidade no pensamento e obra de Le Corbusier, orientada pelo Professor Doutor Paulo Varela Gomes e revista pela Professora Doutora Fernanda Bernardo (Filósofa), in [www.susanaventura.net](http://www.susanaventura.net), consultado a 13 Novembro de 2014.*





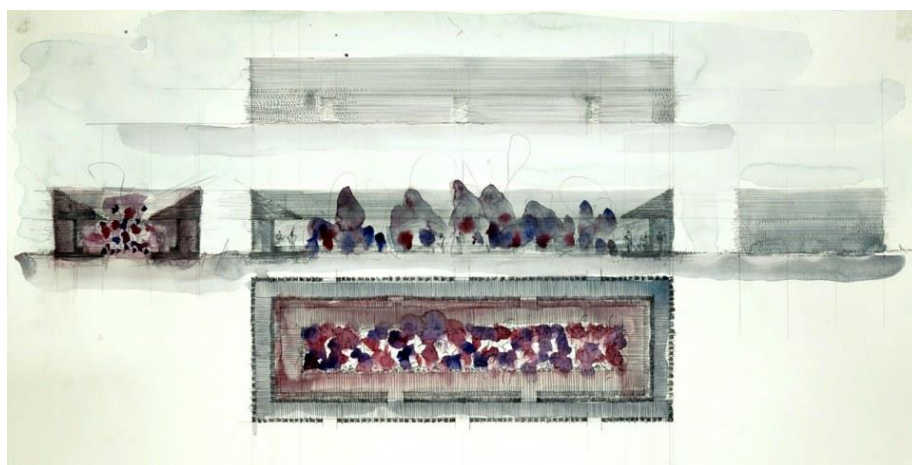
### Acto 3 - CONTEMPLAÇÃO

*“Quanto mais se desenvolve a nossa faculdade de contemplar, mais se desenvolvem as nossas possibilidades de felicidade, e não por acidente, mas justamente em virtude da natureza da contemplação. Esta é precisa por ela mesma, de modo que a felicidade, poderíamos dizer, é uma espécie de contemplação”*<sup>76</sup>

Contemplação. Na disciplina da Filosofia, o mesmo termo tem vários significados, dependendo do filósofo que reflecte sobre essas mesmas ideias. Se para uns, contemplação é *sensação pura* (Plotino, 204 d.C.- 270 d.C., Egipto), para outros será uma ideia da memória que se retém durante algum tempo: contemplando-a (John Locke, 1638-1704, Reino Unido).

---

<sup>76</sup> **Aristóteles**. disponível em <http://www.citador.pt/textos> em 20-12-2014



Aguarela da Serpentine Gallery, Peter Zumthor (2011)

Para Locke, o *Pensamento* será quando a mente reflecte sobre si mesma e sobre as suas acções. A mente observa no pensamento modificações, e daí advêm as *ideias distintas*. Quando qualquer elemento externo intervém, resulta, na obtenção pela mente, a *Sensação* – uma ideia apresentada pelos sentidos, pelo tecido nervoso. Quando essa ideia volta a surgir, sem que intervenha o objecto, temos a *Memória*. Se a mente a tiver retido durante algum tempo, trata-se da *Contemplação*.<sup>77</sup>

Sobre este conceito, da ideia que retemos na nossa mente durante algum tempo e da memória que surge sem que intervenha o objecto dessa mesma memória, recorreremos ao Arquitecto Peter Zumthor para poder explicar melhor este conceito.

Peter Zumthor, quando concebe um espaço, sente necessidade de compreender e sentir esse mesmo espaço, com o seu próprio corpo, e sentindo as suas dimensões. É na aguarela que Zumthor cria a atmosfera para o espaço, que neste caso nos debruçaremos trata-se do seu projecto Serpentine Gallery (2011, Londres). A aguarela não indica, como refere Susana Ventura (Coimbra, 1978) numa entrevista à *Artecapital*<sup>78</sup>, a textura do edifício, a sua materialidade. Mostra apenas a sua atmosfera. É aí que entra a memória. Zumthor diz influenciar-se muitas vezes nos jardins da sua tia. Mas não existe relação directa entre os dois jardins – é sensação pura. Não é a imagem do jardim da sua tia que influencia o desenho da Serpentine

---

<sup>77</sup> LOCKE, J. (1999). *Ensaio sobre o entendimento humano* (Vol. 1). (E. A. Soveral, Trad.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.(obra original publicada em 1959). Pág. 259

<sup>78</sup> Artigo com o título “*Como compor a contemplação? Uma história sobre o pavilhão temporário da Serpentine Gallery e o processo criativo de Peter Zumthor*”, consultado em: VENTURA, S. (07 de 09 de 2011). *Artecapital*. Obtido em 10 de 11 de 2014, de <http://www.artecapital.net/>



Gallery, é antes, a memória que ele invoca, uma sensação que já não depende de si própria para existir:

*“Mesmo ainda que afirme, que a imagem surge de um momento específico, quando mergulha em si para descobrir o fundo comum a cada um de nós, permitindo, desse modo, que a obra, depois de realizada, afecte, também, cada um. No entanto, a memória só tem este poder, quando se transforma em sensação pura e deixa de depender de quem a experiencia.”*<sup>79</sup> Voltando à ideia que se retém durante algum tempo na memória, em Peter é o momento de sentir o espaço. Ele coloca-se dentro do próprio espaço, sente o espaço dentro de si, e contempla-se a ele nesse mesmo espaço, dentro de si.

*“Zumthor diz que se volta para si mesmo, para descobrir o fundo dos seus sentimentos, o fundo que é comum ao ser humano, onde reside a sensação primitiva que afecta cada um de nós (...) E, depois, de um segundo movimento de contemplação. Contemplação que Zumthor efectua a passagem do virtual ao actual, do inconsciente ao concreto. A imagem, que surge no plano do pensamento que Zumthor sente em todo o seu corpo, só ganha corpo no movimento de contemplação de Zumthor quando este se coloca, a si, dentro do espaço que imagina. (...) Sem dúvida, Zumthor extrai a sensação à imagem, contemplando-a no seu próprio corpo pelo primeiro movimento de introspecção. Zumthor coloca-se, sempre, a si dentro da imagem para contemplar a atmosfera que aquela concentra.”*<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup>Susana Ventura. Ibidem, pág. 2/6

<sup>80</sup> VENTURA, S. (2013). *O Corpo sem Orgão na Arquitectura*. Doutoramento em Filosofia na especialidade de Estética, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e humanas, Lisboa. Pág 290



Terraço da *Villa Müller* (1930), Adolf Loos.

Não é a ideia romântica de contemplação, que nos interessa nesta reflexão. Não é a contemplação que surge no momento em que traçamos uma moldura, como uma janela, e contemplamos a paisagem a partir de um espaço interior. Não é essa a contemplação que se procura, embora existam algumas excepções, em que os arquitectos o fazem mas, curiosamente, são janelas exteriores – a janela da *Petit Maison* de Le Corbusier, e a janela do terraço da *Villa Müller* (1930), de Adolf Loos.

O que nos interessa é um estado íntimo e verdadeiro com nós próprios, em que somos verdadeiros perante o que vemos e não perante aquilo que gostaríamos de ver. É ficarmos nus, transparentes para nós próprios.

É sobre esta contemplação e sobre o conceito de contemplação definido pela Arquitecta Susana Ventura, que nos debruçaremos.

Referimo-nos a esta autora, pela sua relação directa com a arquitectura, e pelos seus estudos se encaminharem na tentativa de maior compreensão da disciplina da arquitectura.

Nesta reflexão não se pretende encontrar um novo conceito de contemplação ou colocar em questão o conceito da referida arquitecta, mas sim organizar um conjunto de ideias da contemplação que nos surge ou encontramos e que servem para falar do tema maior deste trabalho: a emoção na arquitectura.

É esta definição de contemplação que nos interessa, pois não se refere à contemplação simples de uma paisagem, nem ao romantismo. É algo mais profundo. É sensação pura, que é, o que no fundo interessa à disciplina da arquitectura.





*“A contemplação é sensação pura, porque é pela contemplação que se contrai, contemplando-se a si próprio à medida que se contempla os elementos de onde se precede.”<sup>81</sup>*

Susana Ventura explica, na conferência do Prémio Fernando Távora 2014, no dia 6 de Outubro de 2014, a contemplação a partir do Conceito de Deleuze (1925-1995, Paris) sobre o conceito de contemplação para Plotino.

*“Tudo começou num encontro fantástico do acaso e, por essa altura, num exercício de imaginação. Ler Deleuze, fazia-nos sonhar acordados. Fazia-nos passar de um plano para o outro, saltar os limites que, anteriormente, nos haviam condicionado. Fazia-nos lançar à procura de qualquer coisa que, mesmo imperceptível, pudesse condensar uma tal intensidade, que nos fizesse vibrar como aquelas palavras ressoavam em nós e nos faziam delirar e procurar espaços, outrora impossíveis de desenhar e pensar. Não é preciso sonhar acordado, é preciso perseguir, porque é possível criar espaços assim, capazes de nos colocar entre-espaços e fazer-nos lançar na vertigem de um pensamento que sobrevoa o Caos e testa o nosso limite, espaços onde nos sentimos invadidos por uma sensação que parece pertencer, unicamente, àquele espaço que nasce entre nós e tudo o que nos envolve e que parece concentrar toda a beleza de uma vida. Existia, também, algo de intuitivo, porque Deleuze, em determinados momentos, parecia estar a descrever as nossas sensações em determinados espaços e experiências muito concretas, que, antes desse nosso encontro, não conseguíamos explicar. Como é que uma pessoa que não crê em Deus, se emociona na Capela Bruder Klaus, de Peter Zumthor, por exemplo? Jamais*

---

<sup>81</sup> DELEUZE, G. (1992). *O que é a filosofia?* (A. A. Muñoz, Trad.) Rio de Janeiro: editora 34. Pág 272



*alguém, crendo ou não crendo em Deus, fica indiferente, quando entra naquele pequeno espaço, após uma longa peregrinação pelos campos de Wachendorf, para nada ouvir a não ser o silêncio que se sente no espaço, que cada um sente dentro de si e se sente em si, absoluto silêncio.”<sup>82</sup>*

Para Plotino, as qualidades expressivas das plantas, são apreendidas por contemplação, pela matéria de que são compostas e pelo ambiente em que se inserem. Isto é, as qualidades de uma planta, são resultado da contemplação do que as envolve (os sais, a terra, a água o sol e o ar). As suas formas e as suas posturas dependem de tudo o que as rodeia. Daí, as plantas do deserto só poderem estar e ser de determinada forma no deserto.

Por isso, Deleuze diz que *“Plotino podia definir todas as coisas como contemplações, não apenas os homens e os animais, mas as plantas, a terra e as rochas. Não são ideias que contemplamos pelo conceito, mas os elementos da matéria, por sensação. A planta contempla contraindo os elementos dos quais ela procede, a luz, o carbono e os sais, e se preenche a si mesma com cores e odores que qualificam sempre sua variedade, sua composição: é sensação em si. Como se as flores sentissem a si mesmas sentindo o que as compõe, tentativas de visão ou de olfacto primeiros, antes*

---

<sup>82</sup> VENTURA, S. (2013). *O Corpo sem Órgão na Arquitectura*. Doutoramento em Filosofia na especialidade de Estética, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e humanas , Lisboa. Pág 25



Memorial Steilneset (2011) de Peter Zumthor, e Louise Bourgeois, Vardø, Noruega

*de serem percebidas ou mesmo sentidas por um agente nervoso e cerebrado.*”<sup>83</sup>

Para Deleuze, e transpondo esta ideia para a arquitectura, um edifício transformará as qualidades expressivas da matéria que o compõem e do ambiente que o rodeia, para as transformar, metamorfosear numa qualidade que acontece por contemplação. Isto é a qualidade expressiva do edifício, foi apreendida a partir da matéria por contemplação.

O autor acredita que num vitalismo, se estende a ideia de sensação a toda a matéria ou natureza, “*mas cuja força de contracção não age, e daí o termo contemplação pura.*”<sup>84</sup>

Para Deleuze o vitalismo pode ter dois sentidos: a ideia que age, mas não é, ou aquele de uma força que é, mas não age, e portanto “*é um puro sentir interno*”<sup>85</sup>. Esta última será sempre algo que é solto da acção e apresenta-se como “*pura contemplação sem conhecimento*”<sup>86</sup>

Para explicar esta ideia recorreremos ao Memorial Steilneset (2011) de Peter Zumthor, e Louise Bourgeois (1911-2010, Paris) em Vardø, Noruega. Este memorial representa uma homenagem àqueles que foram perseguidos nos julgamentos de bruxaria em Finnmark, no século XVII.

Na verdade Zumthor refere-se a este memorial como duas instalações: um ponto de Bourgeois, e uma linha de Zumthor. O ponto refere-se à queima e à agressão, e a linha à vida e às emoções. Esta linha é composta por andaimes em pinho, que suportam um casulo de seda, que o visitante percorre ao longo de 400 metros. Este grande corredor dá ao

---

<sup>83</sup> Ibidem, pág. 272

<sup>84</sup> FURLAN, R. (s.d.). *Carne ou Afecto: fronteiras entre MerleauPonty*. Obtido em 15 de 12 de 2014, de SEER: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/doiPontos/article/view/21513> Pág. 120

<sup>85</sup> Ibidem, pág. 120

<sup>86</sup> Ibidem, pág. 120



Interior do Memorial Steilneset

visitante 91 vistas diferentes, a partir de pequenas janelas que correspondem simbolicamente ao número de vítimas. Este corredor também é possível visitar pelo exterior. Isto é, percorrer o corredor por baixo dos andaimes e do casulo, que nos dá a possibilidade de uma maior intimidade com a natureza e principalmente proporcionando a experiência de ficar “frente a frente” com a sensação de finitude. O ponto é uma estrutura de vidro que reflecte a envolvente, e chama a atenção do visitante pelas chamas que reflectem no vidro, provenientes de uma fogueira no centro do cubo.

Por impossibilidade de visitarmos todas as arquitecturas que queríamos, recorreremos às impressões da arquitecta Susana Ventura. Ao percorrer aquele espaço, aquele lugar específico com as suas características particulares, descreve-nos Susana Ventura, é uma sensação de que a ideia de limite é física, que a terra acaba ali, e tudo o que se vê são já os últimos pedaços de terra, “o cantar dos pássaros, o som do vento, e o frio do Ártico fazem com que tudo acaba ali”, e nós, espectadores, somos confrontados com o peso do mundo. É uma confrontação com o Eu.

Neste caso, do memorial, e segundo a ideia de contemplação de Deleuze, o memorial transforma as qualidades expressivas da matéria que o compõe e do ambiente para as transformar, metamorfosear, por contemplação. Isto é, a sensação pura foi apreendida por contemplação. Em limite, neste caso, a contemplação é o processo de chegada à sensação pura. Por outro lado, e segundo o pensamento da arquitecta Susana Ventura, a contemplação pode ser, em si mesma, a sensação criada. Isto é, a arquitectura ser capaz de criar a própria sensação de contemplação. Como se esta, a arquitectura, nos forçasse a contemplar. De alguma forma, nós espectadores, adquirimos as qualidades expressivas do ambiente que nos



Janela da Petit Maison (1923-1924), Le Corbusier, Suíça



rodeia através da contemplação, como as plantas de Plotino, e que através do nosso tecido nervoso somos capazes de sentir – contemplação.

Esta segunda ideia, da arquitectura ter a capacidade de nos forçar a contemplar, é, nesta reflexão, a ideia que corresponde melhor a questão central: o que é a arquitectura, e do que ela é capaz diante de nós, espectadores/utilizadores do espaço arquitectónico?

É a contemplação que nos coloca frente a frente com nos próprios, e que nos provoca sensações de infinitude, de que é o fim, e que nos provoca dor, mas que ao mesmo tempo nos apazigua a alma. É exemplo disso a Petit Maison do Corbusier, também apresentada pela Arquitecta Susana Ventura, na referida Conferência a propósito do Prémio Fernando Távora. Não pela sua grande janela de 11 metros e mais baixa que as outra “*fenêtre en longueur*” que Corbusier nos presenteia na sua obra, apesar de ser esse o artifício que nos dá a sensação de contemplação, mas pela memória que ela invoca, e por essa sensação de fim:

*“Sim, o meu pai morreu. Neste momento nós, os jovens, podemos inverter os papéis, levar até aos nossos pais alguns conselhos e alguns factos, e uma ternura maior ainda, aparece inesperadamente nas nossas relações. A casa ganhou o sentido doce de quando eramos pequenos. Esta casa actual, pelas circunstâncias particulares, é um lugar de bem-estar e uma terapia do coração. Do mesmo modo, meu querido pai, morreu em perfeita paz. Há dois meses que a sua morte se tornou uma certeza. Ele estabeleceu-se na Petit Maison do lago, como uma grande música entre paisagem soberba e o drama que se complementava irrevogavelmente.*”



*Nesta estação (inverno) o lugar mostra as suas peripécias e uma majestade polar que nos emprega a alma de ternura e de tranquilidade. Conhecerão o meu pai suficientemente, para saber o quanto ele dia após dia, se identificava com a serenidade deste sítio.”<sup>87</sup>*

---

<sup>87</sup> JENGER, J. (2002). Le Corbusier, carta a William Ritter e Janko Czandra, 18 de janeiro de 1926. In *Le Corbusier Choix de lettres* (p. 175). Berlin: Fondation Le Corbusier, Birkhäuser.



#### **Acto 4 - MEMÓRIA**

*“Só re-conheço o mundo, isto é, só com ele opero a partir da minha experiência das coisas e do conceito de “coisa” para a coisa-objecto, tal é o processo de apropriação da vida”<sup>88</sup>*

Memória. Quando descrevemos algo ou alguém, recorremos à memória. Quando contamos uma história, é a memória que nos ajuda a contá-la. Nós, somos, nós continuamos a ser através da e com a memória. A nossa identidade, a nossa história, guarda-se na memória. Quem somos nós? Em limite, nós somos a nossa memória, a capacidade de manter a presença do que já foi e de tornar essa presença um dos princípios activos da nossa identidade.

---

<sup>88</sup> LOUÇÃO, M. D. (2013). *Paisagens interiores. Para um projecto em arquitectura* (1ª ed.). Casal de Cambra: Caleidoscópio\_edição e artes gráficas, SA. Pág. 106



Algumas vezes, a nossa memória surpreende-nos com momentos ou imagens tão repentinamente que não sabemos de onde vêm. Outras vezes a melancolia num determinado momento, surge de uma imagem, ou de um lugar que de alguma forma estava na nossa memória.

Na casa, a memória tem um sentido muito especial. Sérgio Fazenda Rodrigues (1973, Lisboa) no seu livro *“Casa dos Sentidos”*<sup>89</sup>, fala-nos de lugares que facilmente associamos à memória: os sótãos e as caves. A forma como nos aproximamos destes espaços, refere Sérgio, “convida a um contacto individual”<sup>90</sup> pelos seus acessos, tanto por se aceder a partir de uma escada estreita, como por um alçapão. *“É ao percorrer sozinho a escada do sótão ou da cave, que este se transforma numa passagem para um mundo mágico”*.<sup>91</sup>

São espaços que colocamos de lado, no nosso dia-a-dia, mas que guardam a nossa memória. Quando lá regressamos, a estes lugares de densidade e com alguma penumbra, voltamos com fascínio ou medo, *“e nos demoramos por mais tempo.”*<sup>92</sup>

Com o tempo e a evolução das sociedades, a casa, o conceito de casa, sofre algumas alterações. Alterações essas de maior higienização, e maior luminosidade, ou talvez, de exagerada eficácia luminosa e de salubridade, deixando estes lugares de memória e imaginação serem trocadas por plantas livres, e fachadas totalmente rompidas.

---

<sup>89</sup> RODRIGUES, S. F. (outubro 2009). *A casa dos Sentidos, Crónicas de Arquitectura* (1ª ed.). ARQCOOP.

<sup>90</sup> Ibidem, pág. 115

<sup>91</sup> Ibidem, pág. 115

<sup>92</sup> Ibidem, pág. 115





Para Sérgio não é importante “*continuar a propor caves e sótãos vazios, mas sim perceber a capacidade de romance que estes e outros locais detêm, elegendo-os também como matéria de trabalho.*”<sup>93</sup>

Deve continuar-se a pensar em dispositivos de memória e imaginação, talvez de formas menos directas que a cave e o sótão, para que possamos nós, arquitectos, criar espaços aliciantes e cada vez mais humanizados.

*“Seja sob o formato de caves ou de sótãos, refúgios ou esconderijos, passagens ocultas ou caminhos elaborados, o que a casa de hoje carece é de algum romance e fantasia, sonhos próprios de um espaço menos utilitário mas muito mais útil.”*<sup>94</sup>

A memória, tem possibilidade de na arquitectura, ser mote de criação, ou, assim como a contemplação, ser a própria memória e o sentido produzido pelo nosso sistema nervoso.

Em arquitectura, quando falamos de memória, falamos de memória colectiva ou da memória individual.

A memória colectiva, é como o próprio nome indica, a memória comum a todos os que pertencem a uma comunidade.

A memória colectiva será o repositório da nossa história, da história da nossa cidade. Sobre este conceito falaremos no capítulo seguinte, a propósito do Museu Judaico de Berlim (1989, Berlim), do Arquitecto Daniel Libeskind (1946, Polónia)

---

<sup>93</sup> Ibidem, pág. 117

<sup>94</sup> Ibidem, pág. 117



Quanto à memória individual na arquitectura, podemos observá-la sob duas perspectivas distintas, mas que se entrecruzam.

Por um lado, a memória do arquitecto e por outro a memória do utilizador.

No capítulo anterior da “contemplação”, percebemos na Serpentine Gallery de Peter Zumthor, como a memória do arquitecto pode influenciar o desenho do espaço. Não é a imagem em si, mas as qualidades expressivas desse lugar. O que nos interessa é que esta memória possa de alguma forma provocar novas memórias aos utilizadores.

É difícil projectar sem memória. Não só sem a memória do nosso passado, mas também com a memória daquilo que vamos apreendendo ao longo da nossa formação e da nossa vida, enquanto arquitectos.

O arquitecto não consegue afastar-se das suas memórias, as memórias são a nossa identidade e sem elas estaríamos a projectar de uma forma leviana, ou apenas dando importância à forma. Hoje a arquitectura é muitas vezes um mundo da *Imagem*, que leva a falhas no reconhecimento do espaço construído e sem conteúdo social. Deste distanciamento do real, surgem imagens sedutoras. A sedução será sempre algo superficial. Enquanto uma arquitectura baseada na experiência e na memória individual terá um valor social e um sentido e não uma imagem pela imagem.

*“O projecto como receptáculo de experiências, inclui também o contexto mais alargado das memórias das áreas culturais diversas (literatura, pintura, escultura, musica, teatro, cinema...) aceitando o seu*



*papel de tornar consciente a experiência individual, de tornar visível o que também habita na imaginação*”<sup>95</sup>

Assim sendo, a arquitectura da Serpentine Gallery, será o produto da memória individual que contém a memória do jardim de Zumthor, assim como a memória do apreendido. Também a experiência e a consciência da memória colectiva fará do arquitecto, um profissional responsável com consciência histórica e social, mas principalmente capaz de uma arquitectura mais humanizada.

Por outro lado, a memória do utilizador terá a sua importância. Uma vez que é o utilizador que acrescentará memórias ao edifício.

É também a partir da capacidade do arquitecto imprimir as suas memórias (muitas vezes de forma inconsciente) no espaço que o utilizador será capaz de perceber-lo, lembrar-se a ele próprio de momentos da sua história, e sobretudo poder imaginar novas histórias.

*“Fazer arquitectura é, num certo sentido, reinventar sem cessar, a casa da nossa infância, como refere Zumthor. É também das memórias de espaços vividos ou, porque suspeitados também já têm realidade no pensamento e na alma, que se constrói a matéria para projectar arquitectura”*<sup>96</sup>

Em limite a arquitectura, e voltando à ideia do Arquitecto Sérgio Fazenda, será sempre um retorno ao nosso sótão imaginário, que nos permite a nós, arquitectos e utilizadores, sonhar, imaginar e criar novas memórias. *“A arquitectura é sempre memória”*<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> LOUÇÃO, M. D. (2013). *Paisagens interiores. Para um projecto em arquitectura* (1ª ed.). Casal de Cambra: Caleidoscópico\_edição e artes gráficas, SA. Pág. 104

<sup>96</sup> Ibidem. Pág. 110

<sup>97</sup> Ibidem. Pág. 111



## ARQUITECTURA COMO ANAMNESE

### **Acto 1 – O imaginário do Museu**

O papel do museu na nossa relação com as obras de arte, nem sempre foi igual. A relação, que antes era apenas de observação, hoje em dia, o museu permite-nos interagir com as obras, e com o espaço, obrigando-nos a reflectir sobre elas.

O museu como lugar de conhecimento e como depósito ou arquivo de um determinado tema, foi ampliado para um espaço existe mais vontade de interacção. Os museus deixaram de ser apenas receptáculos, para se expandirem, cruzarem saberes, receberem outros temas. Isto é, há uma intensão, na nossa opinião, do museu não ser apenas lugar de espolio e de acesso limitado (por exemplo, colecções privadas) mas, por outro lado, reflecte na vontade de que a arte chegue a todos da mesma forma. Reflecte a vontade de o museu ser aberto para uma determinada população, incentivando-a e convidando-a a entrar.



Museu Imaginário, André Malraux (1947)



*“Os museus tendem assim a não ser mais um lugar de certezas mas sim um lugar de dúvidas e possibilidades.”*<sup>98</sup>

A renovação do conceito de museu, passa também por deixar de ser um dispositivo desenraizado, pelo contrário, passam a ter ligação ao lugar, à cidade, onde de uma forma interactiva representam as memórias da cidade e da sua população, abrindo portas para a mesma.

A ideia de museu, alterou-se, mas essa alteração teve reproduções também na forma do seu desenho.

Começando por um dos museus mais importantes do mundo, o museu do Louvre (1793, Paris). Este representa na história dos museus, a passagem da privado para a pública, tendo toda a sociedade acesso a ele.

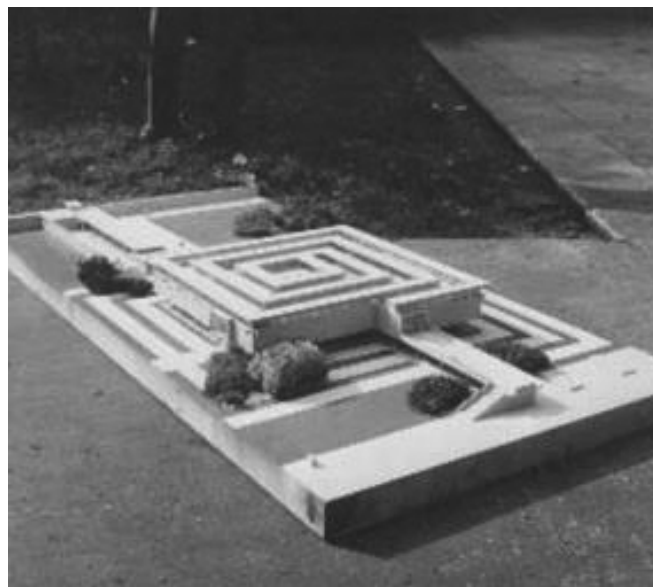
Os Museus Nacionais, criados com maior participação da burguesia nos negócios do estado, encontraram a sua tipologia em palácios. O museu do Louvre é um desses casos, que ocupou o palácio do governo em 1793, pouco depois da Revolução Francesa.

O Louvre está dividido por temas nos diferentes pisos. É essencialmente composto por uma exposição com obras na parede e um circuito que deve ser seguido pelo utilizador. Em 1989 é inaugurado “*Le Grand Louvre*”, uma intervenção do arquitecto I.M. Pei (1917, Cantão, China). Esta remodelação contaria com uma nova entrada do Louvre, uma pirâmide de 28 metros de altura, e os novos acessos ao museu.

Antes da reforma de I.M. Pei no Louvre, surgem noutros locais, novas formas de pensar o museu: Le Corbusier, em 1931, projecta para Paris o “*Museu do infinito*”. Le Corbusier desenvolveu um estudo de arquitectura de museus antes de ter realizado qualquer um, e o museu do

---

<sup>98</sup> RODRIGUES, S. F. (outubro 2009). *A casa dos Sentidos, Crónicas de Arquitectura* (1ª ed.). ARQCOOP. Pág. 27



Museu do Crescimento Ilimitado, Le Corbusier 1931

infinito ou o “*museu do crescimento ilimitado*” é um desses estudos. Este, não passou de um ensaio, mas abriu portas para novos pensamentos. O museu sem fim, em forma de espiral quadrada, com um único piso, suportados por uma “*floresta de pilotis*” tinha a pretensão de crescer infinitamente e indefinidamente. Não tinha uma fachada principal, o que fazia com que o visitante apenas se preocupa com o seu interior:

*“Deixe eu lhes trazer minha contribuição à ideia de criação de um museu de arte moderna em Paris. Não é um projecto de museu que eu lhes dou aqui, não mesmo. É um meio de conseguir construir, em Paris, um museu em condições que não sejam arbitrárias, mas, ao contrário, que sigam as leis naturais do crescimento, de acordo com a ordem que a vida orgânica manifesta: um elemento sendo susceptível de se juntar à ideia de harmonia, à ideia da parte. (...) O museu não tem fachada; o visitante nunca verá fachadas; ele somente verá o interior do museu. Porque ele entra no coração do museu por um subterrâneo (...) O museu é expansível à vontade: sua planta é uma espiral; verdadeira forma de crescimento harmoniosa e regular”*<sup>99</sup>

O museu conjugava dois conceitos: o da *espiral* significando o crescimento evolutivo, a partir de um centro, acrescentando o edifício à medida que surgiria cada novo “*estrato histórico*”, e por outro lado, o do *labirinto* que proporcionava “*exposições cruzadas desses mesmo estratos, sobre planos de parede dispostas em direcções, níveis, e pés-direitos distintos*”.<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> BOESIGER, W. (1976). *Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gilli.

<sup>100</sup> GRANDE, N. (2009). *Arquitecturas da cultura : política, debate, espaço : génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Departamento de Arquitectura, Coimbra. Pág. 46



Museu de Arte Moderna (MOMA), P.L.Goodwin e E.D. Stone (1939)

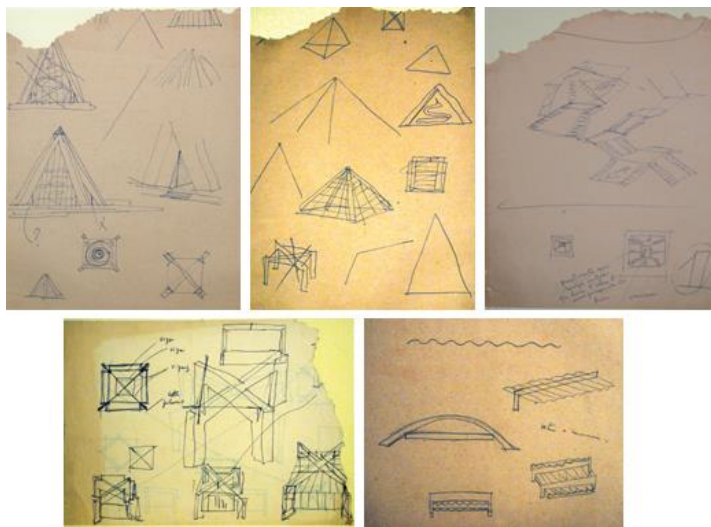
No seguimento da proposta de Le Corbusier, outra das soluções programáticas que surge nesta altura é o *Museum of Modern Art*, (1938-1939) de Nova Iorque, projectado pela dupla Philip Goodwin (1885-1958, Nova Iorque) e Edward Stone (1902-1978, EUA), que ao contrário do museu do infinito de Le Corbusier, foi uma encomenda. Os dois projectos simbolizavam na cultura moderna “*uma transformação tipológica na Arquitectura dos Museus, claramente arredada dos modelos canónicos de implantação e distribuição interna herdada dos séculos precedentes. Esses dois projectos anunciaram, por outro lado, uma nova realidade programática - a possibilidade do espaço cultural evoluir e transformar-se, externa e/ou internamente, em consonância com as próprias mutações do seu tempo, mas também de tempos futuros.*”<sup>101</sup>

Comparativamente o *MoMA*, em relação ao museu do infinito, procurou a mesma flexibilidade do espaço interior, mas introduzindo-lhe densidade vertical introduzida na metrópole americana. Ao longo dos tempos, percebemos que o museu vai libertando-se das amarras do dispositivo que apenas recebe e mostra obras de arte. Cada vez mais dando importância ao utilizador do museu. Num outro registo e 20 anos mais tarde surge um novo conceito programático de museu. Embora separado cronologicamente dos museus anteriormente referidos, vale a pena referir Museu de Arte de São Paulo.

Em 1958, Lina Bo Bardi (1914-1992, Roma) projecta o Museu de Arte de São Paulo (MASP), que vem ser inaugurado 10 anos depois.

---

<sup>101</sup> <sup>101</sup> GRANDE, N. (2009). *Arquitecturas da cultura : política, debate, espaço : génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Departamento de Arquitectura, Coimbra. Pág. 46



Primeiros Esquissos do MASP, Lina Bo Bardi

Pensamos que a arquitecta Lina Bo Bardi tenha tido influências do projecto referido anteriormente, o museu Guggenheim, pelos seus primeiros esboços.

É de notar que nos seus primeiros desenhos, a pirâmide de vidro contempla uma rampa onde se previa a exposição de obras, que é o conceito de deambulação e relação das obras com o espectador que Frank Lloyd Wright emprega no seu museu.<sup>102</sup>

Julgamos existir nestes dois casos uma rejeição à ideia de que as obras de arte devem estar emolduradas numa parede, intocáveis e longe do espectador.

Lina Bo Bardi referiu-se também teoricamente acerca do que seria o conceito de museu.

*“O que é um museu? Correntemente quando se quer designar uma pessoa, uma coisa, uma ideia antiquada, inútil, fora de uso, costuma-se dizer: é uma peça de museu (...) O museu moderno tem que ser um museu didáctico tem que juntar à conservação a capacidade de transmitir a mensagem que as obras devem ser postas em evidência que diríamos quase da função didáctica (...). Não se pode prescindir dessas bases para não cair em um museu petrificado, isto é, inteiramente inútil.”<sup>103</sup>*

O MASP representaria para a cidade um elemento essencial de renovação cultural, isto é, de integração entre o museu e a cidade.

---

<sup>102</sup> Frank Lloyd Wright desenha uma espiral, curva e ascendente, girando em torno de um vazio que é banhado com luz natural. O museu é inaugurado em 1959.

<sup>103</sup> BARDI, L. B. (30 de Abril de 2010). *A Casa*. Obtido em 12 de 09 de 2014, de A Casa museu do objecto brasileiro: <http://www.acasa.org.br/>



Vão do MASP



O museu é um elemento integrante da cidade, colocando o público em contacto directo com a obra de arte, mas também com o objectivo de formar profissionais para actuarem em áreas que estavam a despertar na cidade. “*A arte é uma só, não tem limites de tempo, não tem limites de espaço.*”<sup>104</sup>

A arquitecta utiliza enormes pilares de betão para suportar a caixa de 70 metros, a 8 metros do solo. O uso do vidro é frequente, dando a ideia de museu aberto para a cidade. O interior do museu conta sobretudo com uma planta livre, sem compartimentação. No piso suspenso, existe um espaço totalmente livre. Para esta grande sala expositiva, Lina desenha inovadores suportes para as obras. Trata-se de um cubo em betão que suporta um vidro, e nele é exposta a obra. A ideia era que as obras de arte estivessem na linha do olhar do observador. Os suportes, estão dispostos ao longo da sala de uma forma livre, onde não existe uma imposição ou direcção, pelo contrário, o observador visita o espaço livremente. A ideia da arquitecta, era que houvesse uma relação corpo a corpo com as obras de arte.

Podemos então concluir que a arquitectura do museu tem como tarefa a educação de uma comunidade. A ideia de interligação do museu com a cidade, está presente em toda a sua concepção, este deverá ser uma unidade, um só corpo que torna a arquitectura própria da cidade.

É a partir deste museu, que se adopta uma nova linguagem, que abre portas ao utilizador e provoca-lhe sensações. Partimos então, para mais um paradigma de museu, mas a que juntaremos o factor **Memória: o Museu Judaico de Berlim.**

---

<sup>104</sup> BARDI, P. M. (1933). *Pequena história da arte: introdução aos estudos das artes plásticas*. São Paulo. Pág. 84



## **Acto 2 – Museu Judaico de Berlim**

Berlim. O seu território apresenta cicatrizes profundas tanto na sua morfologia como na memória da cidade e dos seus habitantes.

Após a Primeira Guerra Mundial, a capital tornou-se numa metrópole muito importante e com uma indústria avançada tecnologicamente.

No entanto com o início da Segunda Guerra Mundial, o ambiente modifica-se. A Segunda Guerra Mundial decorreu entre 1939-1945 e com a derrota da Alemanha, o país foi dividido em quatro sectores, que foram entregues às potências vencedoras (França, Inglaterra, EUA, e URSS).

Durante este período, do III Reich controlado por Adolf Hitler (1889-1945, Áustria), e pelo Partido Nacional-socialistas dos Trabalhadores Alemães (1933-1945) foram cometidas várias atrocidades das quais se destacam a tentativa de extermínio do povo judeu – Holocausto.



“Jovem vitorioso” autor: Peter Turnley-Corbis

Entretanto a URSS bloqueia os sectores ocidentais, que levam à construção de um muro – o muro de Berlim – por parte da Republica Democrática Alemã, que separa os sectores Este e Oeste em 1961. As duas partes da cidade passam então a desenvolver-se separadamente.

É em 1989, que se dá a queda do muro de Berlim, permitindo que haja passagens de um lado para o outro, fazendo com que famílias voltem de novo a estar juntas. No entanto, na tentativa de se verem, muitas pessoas acabaram por morrer a passar o muro. Com a queda do muro e a reunificação de 1990, a cidade deixa de estar dividida, as tropas abandonam a cidade, e abre-se caminho para que Berlim voltasse a ser novamente capital.

A partir da queda do muro de Berlim, a cidade vê-se totalmente destruída, com rasgos profundos, quarteirões desfeitos. Mas principalmente Memórias. Memórias de uma guerra provocada pelos Alemães, o extermínio de milhões de Judeus, que viram suas famílias morrerem, a sua dignidade desaparecer. Como uma cidade lida com memórias sangrentas daquilo que aconteceu aos judeus, e principalmente com a certeza daquilo que nós, seres humanos, somos capazes

*“Durante este período entre 1945 e 1989, Berlim ficou suspensa no seu próprio tempo existencial, o das paredes meias, dos solares abandonados, dos pátios interiores... o tempo de centenas de vestígios urbanos que escapavam ao urbanista e iam sendo colonizadas por barracas de salsichas, tendas de circo, automóveis desmontados e seres solitários. Desta forma, com um tecido urbano ferido de morte e que, durante décadas,*



Crescimento da cidade de Berlim a partir de 1990

*não pareceu interessar a quase ninguém, a cidade demonstrava o seu desdém por si mesma e pelo seu passado mais recente.*”<sup>105</sup>

É perante este cenário, que se reconstrói a cidade. Mas que identidade? Berlim, escolheu para a identidade da sua cidade a memória do passado. Carlos García Vázquez (1961, Sevilha), arquitecto e professor, escreve em 2008 a crónica “Berlim, Memória com Maiúsculas”, incorporada no livro “Berlim. Reconstrução Crítica”, coordenada por Pedro Baía. Nesta crónica, Carlos afirma que a identidade de cada cidade, é aquela que cada uma escolher. É uma escolha feita a partir do passado, dos acontecimentos, das formas urbanas e até mesmo do tipo de população. No caso de Berlim, foi escolhida a lembrança, a memória da queda de um regime autoritário, e portanto de maior liberdade, mas sem nunca esquecer do sangue que foi derramado.

Por toda a cidade, e aqui já numa opinião pessoal, daquilo que a autora se confrontou na cidade, existe uma vontade de não esquecer o passado. Como se fosse preciso lembrar diariamente do terror a que a raça humana pode chegar. Claro que também existe uma vertente turística e económica por trás de todos os memoriais e museus, mas há uma expressão carregada no olhar de quem habita a cidade, e inevitavelmente, de quem a visita.

Nesta tentativa de lembrança e de reconstrução, são chamados vários arquitectos, entre os quais Santiago Calatrava (1951, Valência), Peter Eisenman (1932, Nova Jérсия), Daniel Libeskind (1946, Polónia), Norman

---

<sup>105</sup> VÁZQUEZ, Carlos García no livro: ed. BAÍA, Pedro. (2008). *Berlim: Reconstrução crítica* (Circo de Ideias - associação cultural ed.). Porto: Norprint. Pág. 46



Chegada ao Museu Judaico de Berlim pela Lindenstraße



Foster (1935, Reino Unido), Mies Van der Rohe (1886-1969, Alemanha) entre outros. São construídos inúmeros museus, e memoriais que exaltam uma identidade, e edifícios e praças dos arquitectos mais emblemáticos, que fazem de Berlim, uma “*escola de arquitectura*”, como alguns lhe chamaram no século XIX.

“(...) o museu judaico de Daniel Libeskind e o monumento do Holocausto de Peter Eisenman são literalmente o desenho das cicatrizes de Berlim agora já sobre a forma de memorial.”<sup>106</sup>

O museu Judaico de Berlim, cuja construção data entre 1933-1998, surge de um concurso de para o museu, em 1987, dois anos antes da queda do Muro de Berlim. Neste concurso participam 165 arquitectos, entre eles, o Arquitecto Daniel Libeskind, que acabou por ganhar o concurso.

O actual museu está situado no bairro de Kreuzberg, reconstruído nos anos 60, que antes, e como quase toda a cidade, tinha sido destruída pelos bombardeamentos.

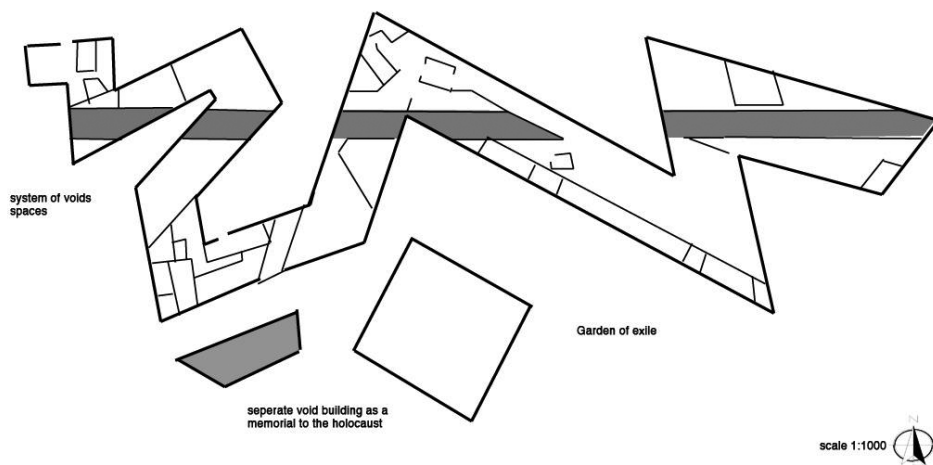
Para Daniel Libeskind, este é provavelmente um projecto muito importante. Todas as suas arquitecturas têm um conceito por trás e o arquitecto tem sempre como objectivo trazer algo de novo, trazer emoções. Este museu não poderia ser diferente, mas torna-o especial pois, Daniel é filho de judeus que viveram o holocausto, e claro traz uma maior carga emocional ao projecto.

Foi no terreno adjacente ao edifício barroco que se decidiu construir o novo museu.

Para Daniel o lugar não tinha muita importância, isto é, não era necessário fazer grandes pesquisas. Claro que se tinha de fazer o reconhecimento do lugar, mas o projecto não se limitava, segundo Libeskind, a um terreno em

---

<sup>106</sup> FIGUEIRA, Jorge no livro: ed. BAÍÁ, Pedro. (2008). *Berlim: Reconstrução crítica* (Circo de Ideias - associação cultural ed.). Porto: Norprint. Pág. 43



Planta do Museu Judaico de Berlim

Berlim, “*porque a história judia, está no subsolo. Não está enterrada profundamente, está apenas a alguns centímetros abaixo do chão que pisamos*”<sup>107</sup>. O museu já tinha uma localização no mundo, devido à catástrofe de exterminação dos judeus europeus.

A “linha” é importante na definição do museu. Desde as linhas que compõem as fachadas, à linha quebrada que faz dobrar todo o seu volume, de um lado ao outro do terreno. A linha, em todos os seus estados domina o edifício.

Para Libeskind a implantação do edifício, representa a tormenta e todas as rupturas da história dos judeus, a servidão, a diáspora, a perseguição e a execução.

O gesto que define o corpo do edifício não é arbitrário. No terreno já havia a presença de árvores, e existe uma em particular, no centro que provoca a torção do edifício.

A vista aérea sobre o edifício apresenta uma forma de raio muito vincada. Mas ao nível dos olhos do visitante, essa implantação é bem mais discreta. Escondido por trás das árvores, surge na rua, vendo-se apenas uma parte do edifício. Está desprovido do carácter de fachada principal e de qualquer sinalética de entrada.

A entrada faz-se pelo edifício barroco, do século XVIII, que foi sede da corte suprema do reino da Prússia. Dentro existe uma porta de betão, firme e robusta. A porta abre-se sobre uma longa escada que nos faz descer

---

<sup>107</sup> LIBESKIND, D. (2013 de 11 de 23). El Museo Judío de Berlín. (b. d'architecture, Entrevistador). (2:44 minutos) Tradução live da autora do documento.



Entrada no Museu

12 metros, que penetram no solo. O vão de escadas apresenta a totalidade da altura, dos 4 pisos do edifício. O facto de descermos, da escassa luminosidade e da sua altura, aperta-nos o coração. É aqui o início de uma grande viagem. As paredes desta caixa de escadas atravessam, fazendo-se notar, em todos os andares que intersecta. Estes dispositivos são muitas vezes usados pelo arquitecto ao longo do programa do museu.

O programa é composto por 3 percursos ou eixos, mas nunca se podem observar os três ao mesmo tempo. Apenas dois a dois. Os três percursos são a referência a três grandes experiências do judaísmo alemão. A Continuidade, o Exílio e a Morte. Ao chegar no cruzamento dos dois eixos que podemos ter percepção, estes dão ideia de um longo caminho. Sensação evidenciada por raios marcados na cobertura com iluminarias.

Não é fácil percorrer este museu. Existem muitas intersecções, provocando desorientação e aflição. Libeskind descreve estes lugares, como espaços que não são expositivos ou espaços livres, “*são espaços com uma grande carga ideológica.*”<sup>108</sup> Daniel refere-se ao próprio trabalho, como aquele “*que pensa que o espaço deve fazer-nos sentir algo diferente, se não, não necessitaríamos da arquitectura. Bastaria a engenharia. Para isso uso os meios tradicionais da arquitectura: material, proporção, luz.*”<sup>109</sup>

Só um destes três caminhos leva às salas do museu, o mais longo, o da Continuidade. A continuidade da presença judia na Alemanha. Este termina numa escada, que desta vez nos faz subir, e é novamente um novo caminho. A escada atravessa em altura o edifício, do subsolo ao terceiro piso. O arquitecto comprime o espaço para depois o ampliar. Mas apenas na sua extensão e altura e nunca na largura. As paredes são encerradas, o caminho

---

<sup>108</sup> Ibidem, minuto 8:45

<sup>109</sup> Ibidem, minuto 8:50



Eixo da continuidade

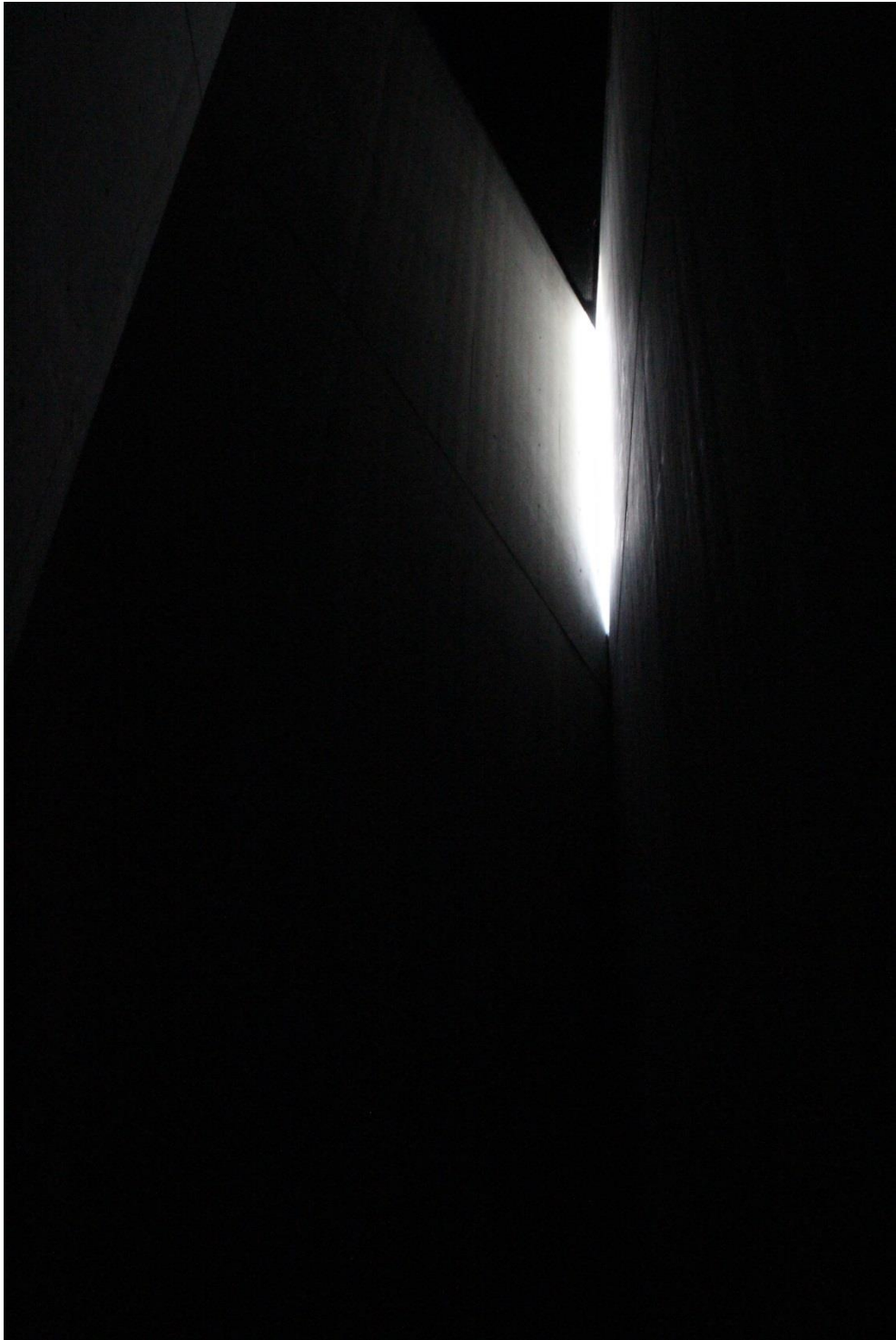
é estreito e é atravessado por vigas de betão à vista que estabilizam a estrutura, mas que parecem apertar ainda mais o espaço. Aqui sente-se o esforço, a dificuldade da grade subida em direcção à luz, o Eixo da Continuidade é o percurso que dá acesso aos três pisos superiores. Os outros dois eixos, do exílio e da morte, são salas de exposição. Nestes dois percursos o solo sofre uma inclinação e as paredes também inclinadas, parecem apertar-nos.

O Eixo da Morte, tem como término o momento mais impressionante do museu. Uma porta preta ao fundo do corredor. Ao entrar percebemos uma grande torre em betão, novamente em toda a extensão de altura do edifício: a torre o Holocausto. Há uma penumbra no ar.

Ao entrarmos, a porta encerra atrás de nós, com força, ecoando o seu som naquele espaço. As paredes são em betão à vista, lisas e a única luz existente vem do céu, em pouca quantidade, e está muito acima de nós. Silêncio. Por mais gente que esteja, há um silêncio que nos aterroriza a alma. Não conseguimos permanecer muito tempo. Temos de sair. É claustrofóbico e dá a sensação que tudo acaba ali. É o fim. Saímos, a porta volta a bater com força atrás de nós. Voltamos a sentir algum alívio, mas o som da porta a bater estremece-nos o corpo. É impossível não nos imaginar numa camara de gás, com a certeza de que tudo acaba ali.

Agora que me recordo da visita ao museu, para escrever este trabalho, e passados alguns meses, é difícil ainda separar-me daquela sensação. Ainda arrepia.

A Torre do Holocausto, pelo exterior, está solta do edifício, e comunica-se apenas pelo piso subterrâneo.



Torre do Holocausto



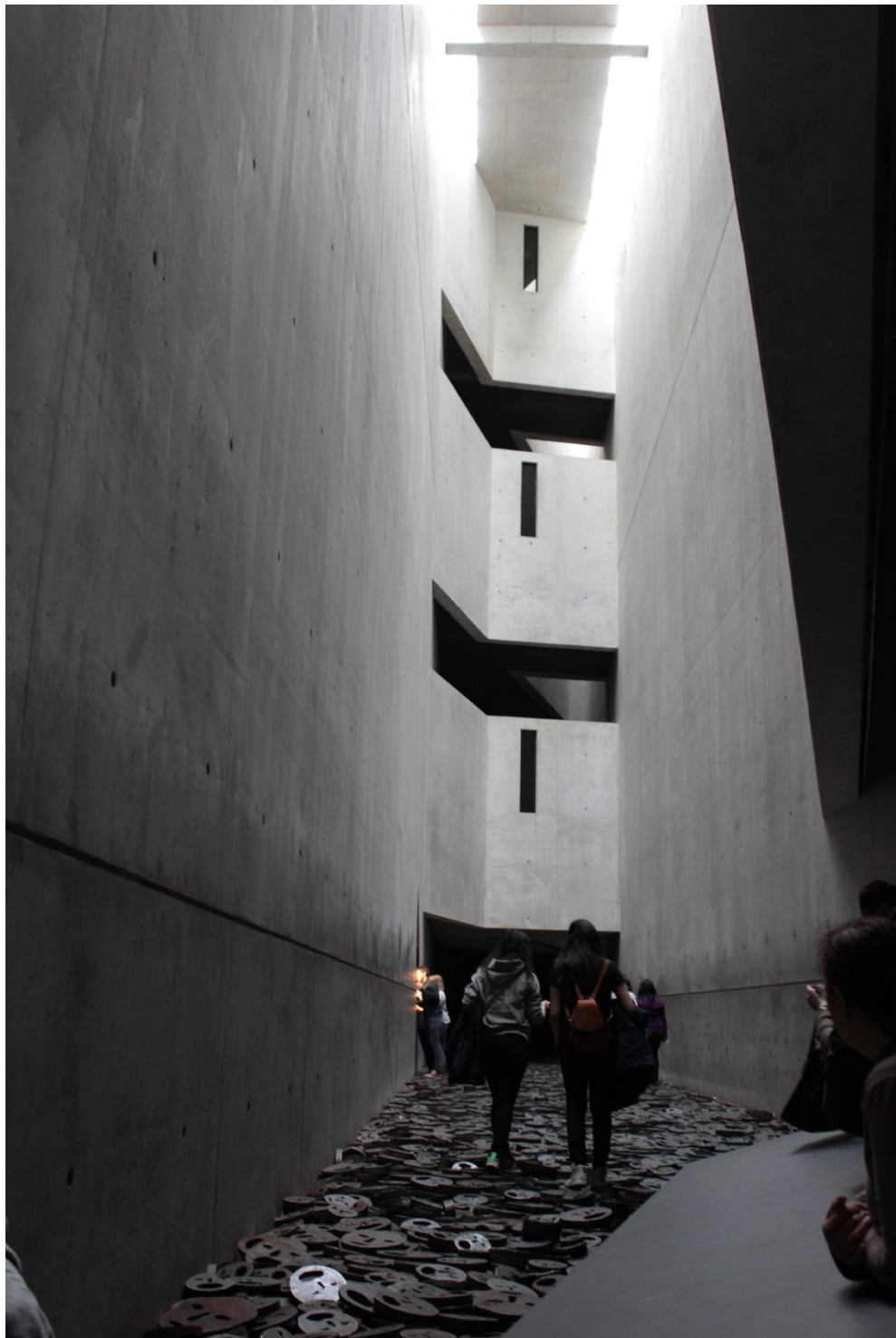
O terceiro eixo é o do Exílio. Representa a saída da Alemanha. Levamos para fora do edifício, para a luz. Libeskind chama-lhe o jardim do exílio, que é composto por 49 pilares quadrangulares de betão com árvores (oliveiras – símbolo de esperança) no topo dos pilares. Os pilares estão inclinados pela própria inclinação do solo, que destabiliza e provoca um mal-estar. Perdemos o equilíbrio naquele labirinto.

Aqui também não há saída, apesar da leveza da luz natural, estamos rodeados de fossos, como nos castelos. Assim a saída para o exterior e ao ar livre é pura ilusão. Temos de regressar ao eixo subterrâneo.

Relativamente ao exterior e à sua materialidade, o museu é revestido por uma capa fina de zinco, para que o arquitecto pudesse esconder a forma severa da estrutura do edifício. O zinco, não oxidado irá mudando a sua cor, fazendo com que a silhueta do edifício se torna cada vez mais ténue, e os rasgos, se notassem mais com o tempo.

Libeskind descreve as janelas como cicatrizes que cruzam o volume. Estes rasgos não são aleatórios. Correspondem a duas lógicas distintas: uma lógica funcional, para as áreas de serviço. São janelas normais, mas com a cobertura de zinco ganham novas formas. Por outro lado, rasgos que marcam toda a obra têm um conceito bem destinto do normal. O arquitecto traçou num mapa da cidade, linhas que unem direcções reais, que ligam figuras emblemáticas do judaísmo alemão. Depois dispôs estas linhas sobre as fachadas e aí sim o desenho é aleatório.

Por dentro a reprodução destes rasgos é interessante, criando direcções de olhar, limitando e abrindo a visão.



Vórtice da Memória

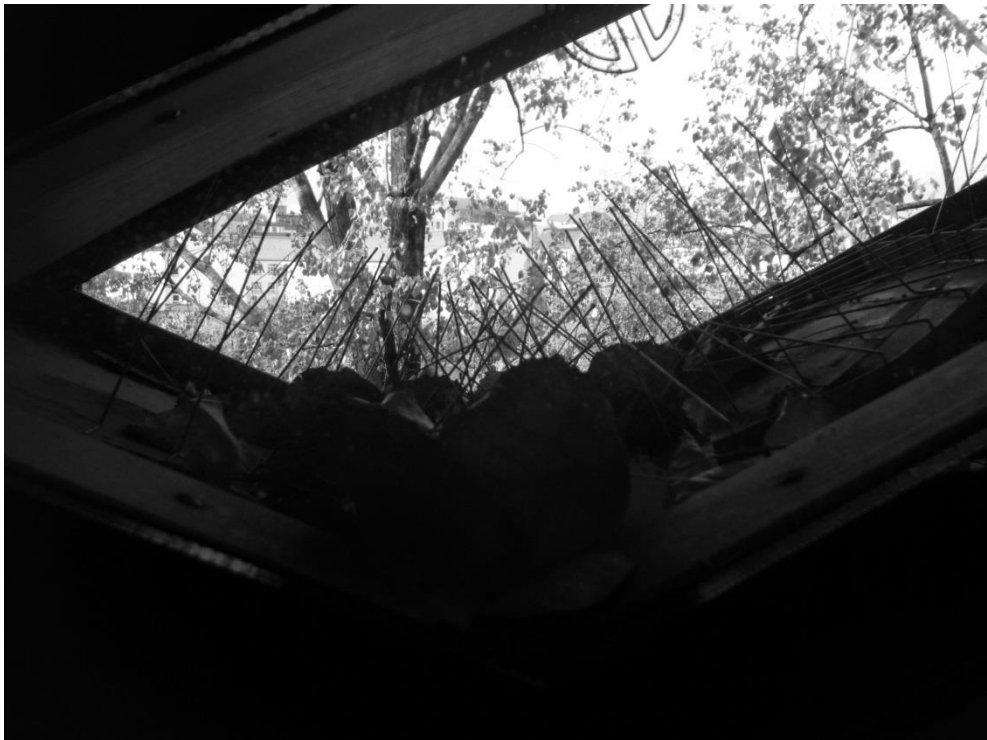
Na composição do edifício, há ainda torres, a que lhes deram o nome de vazios ou vórtices. Estes penetram o corpo do museu. São vazios e não existe possibilidade de acesso a eles.

São seis, e todos de diferentes formas. A sua iluminação provém de janelas na cobertura. Estes vórtices representam a última figura do judaísmo alemão: a ausência. Nestas torres, quando intersecta os pisos, existem aberturas. Mas ao olhar não existe nada. Não há qualquer sentido, não percebemos à partida o que é: é ausência pura.

Apenas um dos vórtices é acessível ao visitante: o Vórtice da Memória.

Ao aproximarmo-nos, ainda sem o ver, vamos imaginando de onde vem aquele som. Ao chegarmos percebemos que o chão daquela grande caixa vazia está repleto de caras em metal. As pessoas vão pisando com cuidado. São caras, e dói a cada passo. Sensação de culpa. Quando se juntam mais pessoas naquele espaço, o barulho dos passos por cima destas caras aumenta. Aumenta e incomoda. Incomoda porque são caras, e ao mesmo tempo existe um sentimento de irritação, porque o barulho aumenta, ecoa em nós. Temos de ir embora. São caras.

Daniel Libeskind, explica, que não foi fácil fazer este museu, assim como não foi fácil explicá-lo ao cliente. Não compreendiam o motivo por se gastar tanto dinheiro e lugares, a que não se tem acesso, como os vazios. Mas este não era um museu qualquer, tinha de transmitir algo mais. Tinha de ser mais que um museu que expõe e mostra. Tinha de questionar e fazer reflectir. Numa perspectiva mais pessoal, pendamos que o museu tem como objectivo ficar vivo na memória. Ser uma chamada de atenção. No fundo, sente-se um certo medo de esquecer.



Uma das janelas do Museu

Este momento da história não se pode repetir, e se esquecer-mos podemos correr esse risco

Quando saímos do museu, algo fica diferente. Como se estivéssemos suspensos. Mas não se fala, não se explica, não perguntamos, apenas ficamos. Suspensão.

*“Não é um assunto que se soluciona. É uma história que é para sempre. Sempre haverá uma tensão entre o que se passou, o que se pode contar, e o que nunca poderá ser contado. Aquilo que apenas intuímos, e que irá sempre resistir ao controle, à tentativa de pôr um ponto final.”<sup>110</sup>*

A questão dos sentidos e da memória é muito explorada pelo arquitecto. Grande parte dos seus projectos incorporam a memória de acontecimentos traumáticos para a humanidade. A arquitectura de Daniel Libeskind, descreve ele, tem de ser uma arquitectura que *“produz deuses, ao mesmo tempo em que argumenta a necessidade de uma arquitectura diferente para o século XXI, cujas propostas estéticas e éticas sejam expressão da transformação política, cultural e espiritual pela que se havia atravessado no século XX.”<sup>111</sup>*

Libeskind diz que a interacção principal é impressionar, causar efeito. Efeito esse que não tem de estar assente em memórias negras da história, mas também com que se celebre a vida. Os seus edifícios e a sua arquitectura, também celebram a vida, a alegria e o bem-estar. O que Libeskind considera de facto indispensável é que a arquitectura esteja

---

<sup>110</sup> Ibidem, minuto 22:50

<sup>111</sup> Yeste, F. M. (06 de 03 de 2006). *ARQUITEXTOS*. Obtido em 10 de 01 de 2015, de vitruvius: <http://www.vitruvius.com.br/>



Memorial dos Judeus mortos na Europa, Peter Eisenman (2004)

enraizada na história, na memória e na tradição de um lugar “*existe uma conexão entre o memorável e o eterno*”. Uma arquitectura que compreende e não esquece o passado, mas que deve olhar para o futuro e ter significado dentro da vida de cada pessoa.

Sobre a memória e a arquitectura, Libeskind não é o único a fazer arquitectura com estas premissas. E também a memória não tem que vir sobre a forma de museu.

Um outro exemplo é o Memorial aos judeus mortos da Europa (2004), também em Berlim.

O memorial da autoria do Arquitecto Peter Eisenman, é composto por 2711 blocos de betão, dispostos numa malha de 19.000m<sup>2</sup>, com diferentes alturas. O terreno e a sua inclinação foram trabalhados pelo próprio arquitecto. Este memorial preenche um quarteirão com blocos que lembram túmulos. É impossível não voltar a lembrar das sensações do museu de Libeskind. À medida que vamos penetrando por estes corredores, vamos percebendo outra atmosfera. E de repente, ficamos sozinhos, e o resto da cidade é anulada. O barulho dos carros, as pessoas, as luzes, tudo.

Quando voltamos a encontrar os limites do quarteirão, voltamos ao frenesim da cidade. É como se entrássemos e saíssemos de outra dimensão. Não precisamos de imagens que nos recordem a simbologia daquele lugar. Apenas o sentimos, respeitamos.



Memorial de Gibellina, Sicília, Itália (1980), Aberto Burri



A propósito de memoriais é de referir ainda, um outro exemplo, menos mediático, mas que representa a memória de um momento, de uma cultura, de vidas, e de um lugar. Desta vez um memorial por um artista e não um arquitecto, e à escala da cidade: o memorial de Gibellina, Sicília, Itália. Aberto Burri (1915-1995), um pintor natural da Itália, propõe fazer em 1980 um memorial às vítimas do terramoto que devastou a aldeia de Gibellina, na Sicília. Ele manteve a implantação dos quarteirões da vila com grandes massas de betão, deixando as ruas, originais, como um labirinto de espaços públicos da vila. Os blocos de betão funcionam como túmulos que encerram a cidade. Os blocos são demasiados altos para espreitar, o que obriga o visitante a percorrer aquele lugar como um labirinto.



## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Em alguns momentos, da história, a arquitectura teve como preocupação premissas como a relação do corpo no espaço, os sentidos e as emoções.

A necessidade desta procura variou, inevitavelmente, com os momentos políticos, económicos, culturais e sociais a que cada época esteve sujeita.

A arquitectura Grega, teve a sua importância neste tema, embora alguns autores não a considerem arquitectura mas sim escultura, uma vez que procurou a contemplação, alma e espiritualidade.

A arquitectura Medieval vem procurar uma aproximação às sensações/emoções, através da estimulação da visão e da audição. A tecnologia que o período Gótico desenvolveu, foi também ela explorada no sentido desta procura.



No final da idade média o reaparecimento do tratado de Vitruvius, e mais tarde no Renascimento com Alberti, trouxe a confirmação de que as medidas do corpo, e portanto a relação do corpo no espaço, são importantes para a concepção do mesmo. Ainda hoje temos estas visões como referência para a arquitectura.

No Movimento Moderno, apesar do racionalismo e funcionalismo nas suas bases, houve espaço para uma arquitectura mais emotiva e poética, como por exemplo a de Le Corbusier, com a sua relação com a visão, e por outro lado a de Frank Lloyd Wright, com a procura por uma sociedade igualitária, que interage com a natureza e por isso com os sentidos.

Por outro lado, a arquitectura Escandinávia, que mesmo indo beber da cultura do sul, sempre teve como bases na sua arquitectura, a relação com a natureza, as necessidades do homem e a luz. A procura de uma sociedade igualitária, e a consciência da tradição dos materiais, da paisagem e da cultura. A arquitectura Escandinávia é uma arquitectura intensa, pela sua relação íntima com a natureza e a proximidade com as qualidades expressivas dos materiais e do ambiente.

Para falar deste tema das emoções na arquitectura, seria difícil sem antes reflectir sobre aquela que tem sido uma tendência dos últimos anos. A arquitectura dos media e o estímulo da arquitectura como imagem. A visão é um importante sentido para a compreensão da arquitectura e do mundo, mas não é o único sentido. A visão tem sido cada vez mais estimulada, mas não para a compreensão do mundo, mas por uma busca incessante de imagens, e um consumo de arquitectura icónica, problemas de uma sociedade cada vez mais consumista.



A visão é um meio rápido de absorção do que nos rodeia, mas a sociedade em que vivemos não nos deixa parar para ver e apreender. É uma visão retiniana, aquela que temos vindo a estimular.

Para esta reflexão tomamos como referência três premissas essenciais para a arquitectura dos sentidos: a Beleza, a Contemplação e a Memória.

A beleza aqui relacionada com a harmonia, e a superação do útil. Achamos que a beleza tem de ser o objectivo do desenho, a procura pela perfeição, mesmo que ela não exista, deve ser esse o nosso objectivo, se não, não estaremos a fazer arquitectura. Não estaremos de corpo inteiro na disciplina da arquitectura.

Aqui a beleza pretende significar, uma procura pela capacidade de permitir emoções, ao invés de as provocar, de uma forma harmónica, espontânea e que nos surpreende com o Belo.

Percebemos também que a contemplação e a memória podem ser a própria sensação permitida pela arquitectura. A contemplação que não se refere à simples contemplação de uma paisagem, mas que é sensação pura. Que nos confronta com o Eu, e que nos faz ver para dentro de nós, no espaço que nos rodeia.

A memória. A memória do arquitecto que transmite a sensação de memória, para que o utilizador, e que ele possa também ele recordar as suas memórias ou criar novas. Sensações puras.

Como estudo de caso, para compreender melhor estes conceitos, analisou-se o Museu Judaico de Berlim. Aqui percebemos, por que





visitamos, que o museu é inigualável neste tema das emoções, da memória, da contemplação e da beleza. É um museu que depois de alguns meses após a visita, ao lembrar, ainda nos estremece a alma. Esta sensação foi percebida a partir das memórias que gentilmente nos cederam. Elas não precisam de serem justificadas. Transmitem, a partir da escrita, sem precisar de imagens, o significado daquele museu. Poderíamos dizer que, ao ler estas memórias não necessitaríamos de visitar. De certo estas memórias aqui apresentadas fazem-nos sentir o espaço, mas não tiram o lugar à experiência. Para a arquitectura as imagens são naturalmente importantes, assim como a teoria e os desenhos. Mas não tiram o lugar à experiência. É a partir dela que realmente percebemos o lugar com todo o nosso sistema nervoso. A arquitectura é experiência, é emoção.



## **BIBLIOGRAFIA**

**BACHELARD, G.** (1984). *La Poétique de l'espace* (12ª ed.). Paris: Presses Universitaires de France.

**BARDI, P. M.** (1933). *Pequena história da arte: introdução aos estudos das artes plásticas*. São Paulo.

**BENEVOLO, L.** ((1960) 2009). *Introdução à arquitectura*. (M. M. Ribeiro, Trad.) Lisboa: Edições 70.

**BERENSON, B.** (2005). *estética e história en las artes visuales. fondo de cultura económica - 70 años*.

**BOESIGER, W.** (1976). *Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gilli.

**Colomina, B.** (2006). *Media as modern Architecture*, In Thomas Demand. London: Serpentine Gallery.

**DELEUZE, G.** (1992). *O que é a filosofia?* (A. A. Muñoz, Trad.) Rio de Janeiro: editora 34.



**ed. BAÍA, Pedro.** (2008). *Berlim: Reconstrução crítica* (Circo de Ideias - associação cultural ed.). Porto: Norprint.

**FRAMPTON, K.** (2009). *História crítica de la arquitectura moderna* (4ª edição ampliada ed.). (J. Sainz, Trad.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.

**GRANDE, N.** (2009). *Arquitecturas da cultura : política, debate, espaço : génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Departamento de Arquitectura, Coimbra.

**HOLL, S.** (2008). *Nordic Architects Write. A documentary anthology* . (M. A. Andersen, Ed.) USA: Routledge.

**JENGER, J.** (2002). Le Corbusier, carta a William Ritter e Janko Czandra, 18 de janeiro de 1926. In *Le Corbusier Choix de lettres* (p. 175). Berlin: Fondation Le Corbusier, Birkhäuser.

**KHAN, H.-U.** (2009). *Estilo Internacional, Arquitectura modernista de 1925 a 1965* (3ª ed.). (P. Reis, Trad.) Lisboa: Taschen.

**KRÜGER, M.** (s.d.). *As leituras e a recepção do De Re Aedificatoria de Leon Battista Alberti*.

**Libeskind, D.** (2011). *Daniel Libeskind Buildings, Including: London Metropolitan University, Imperial War Museum North, Jewish Museum Berlin, One World Trade Center, Felix*. Hephaestus Books.

**LOCKE, J.** (1999). *Ensaio sobre o entendimento humano* (Vol. 1). (E. A. Soveral, Trad.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

**LOUÇÃO, M. D.** (2013). *Paisagens interiores. Para um projecto em arquitectura* (1ª ed.). Casal de Cambra: Caleidoscópico\_edição e artes gráficas, SA.

**MARQUES, A.** (1981). *Filosofia 1* (4ª ed.). Lisboa: A Regra do Jogo Edições, LDA.

**Mateus, N.** (1992). *City Without Plan - Daniel Libeskind*. Blau.

**MUNTAÑOLA, J.** (1981). *Poética y arquitectura. Uma lectura de la arquitectura postmoderna*. Barcelona, Espanha: editorial anagrama.



**NORBERG-SCHULZ, C.** (1996). *Nightlands: Nordic Building* (1st American Edition ed.). (T. McQuillan, Trad.) Cambridge: The MIT Press.

**Olaio, A.** (2002). Sobre a artisticidade da arquitectura. *NU, Nº5*(Áreas de Contaminação), p. 18.

**PALLASMAA, J.** (2014). Los ojos de la piel. In *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*. Barcelona: editorial Gustavo Gili, SL.

**Rodrigues, M. G., Tostões, A., Figueira, J., Bandeirinha, J. A., Calado, M., Mesquita, M. D., et al.** (outubro 2010). *Teoria e Critica da Arquitectura - Século XX*. Caleidoscópio - edição e artes gráficas, SA.

**Rodrigues, M. J.** (2002). *O que é a arquitectura* (1ª ed.). Quimera editores.

**Rodrigues, S. F.** (outubro 2009). *A casa dos Sentidos, Crónicas de Arquitectura* (1ª ed.). ARQCOOP.

**SCHILDT, G.** (Ed.). (2000). *Alvar Aalto : de palabra y por escrito*. (I. G. Eeva Kapanen, Trad.) Barcelona: El Croquis.

**SZTULWAR, P.** (31 de agosto de 2009). Architecture and mamory. *Architecture and memory*, (p. 11). Buenos Aires.

**TAFURI, M.** (1984). *La esfera y el Laberinto. Vanguardia y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

**Távora, F.** (2006). *Da Organização do espaço* (6º ed.). Porto: FAUP publicações.

**VENTURA, S.** (2013). *O Corpo sem Orgão na Arquitectura*. Doutoramento em Filosofia na especialidade de Estética, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e humanas , Lisboa.

**Vitrúvio, f. s.** (1960). Ten books on architecture. In *Vitruvius : the ten books on architecture / translated by Morris Hicky Morgan ; with illustrations and original designs prepared under the direction of Herbert Langford Warren*. New York: Dover Publications.





**ZEVI, B.** (2000). *Saber ver a arquitectura* (5ª ed.). (M. I. Gaspar, Trad.) S. Paulo: Martins Fontes.

**ZUNTHOR, P.** (2009). *Pensar a Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.

### **Multimédia**

**BARDI, L. B.** (30 de Abril de 2010). *A Casa*. Obtido em 12 de 09 de 2014, de A Casa museu do objecto brasileiro: <http://www.acasa.org.br/>

**BONDER, J.** (s.d.). Obtido em 10 de Novembro de 2014, de placesjournal: [http://places.designobserver.com/media/pdf/On\\_Memory,\\_Tra\\_1250.pdf](http://places.designobserver.com/media/pdf/On_Memory,_Tra_1250.pdf)

**FURLAN, R.** (s.d.). *Carne ou Afecto: fronteiras entre MerleauPonty*. Obtido em 15 de 12 de 2014, de SEER: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/doiPontos/article/view/21513>

**JULEAN, D.-I.** (s.d.). *Daniel Libeskind and Aspects of Contemporary Jewish Architecture*. Obtido em 2014 de novembro de 5, de Facultatea de Constructii: [http://constructii.utcluj.ro/ActaCivilEng/download/atn/ATN2013\(2\)\\_13.pdf](http://constructii.utcluj.ro/ActaCivilEng/download/atn/ATN2013(2)_13.pdf)

**LIBESKIND, D.** (2013 de 11 de 23). El Museo Judío de Berlín. (b. d'architecture, Entrevistador)

**Libeskind, D.** (s.d.). *studio Daniel Libeskind*. Obtido em 19 de Novembro de 2013, de <http://daniel-libeskind.com/>

**VENTURA, S.** (07 de 09 de 2011). *Artecapital*. Obtido em 10 de 11 de 2014, de <http://www.artecapital.net/>

**Yeste, F. M.** (06 de 03 de 2006). *ARQUITEXTOS*. Obtido em 10 de 01 de 2015, de vitruvius: <http://www.vitruvius.com.br/>



## FONTES DAS IMAGENS

(Pág. 48) BENEVOLO, L. ((1960) 2009). *Introdução à arquitectura*. (M. M. Ribeiro, Trad.) Lisboa: Edições 70. Pág.24

(Pág. 50) Disponível em: <http://www.fisica-interessante.com/aula-historia-e-epistemologia-da-ciencia-7-galileu-newton-fisica-1.html>

(Pág. 52) BENEVOLO, L. ((1960) 2009). *Introdução à arquitectura*. (M. M. Ribeiro, Trad.) Lisboa: Edições 70. Pág.97

(Pág. 54) Disponível em:

<http://excorde.wordpress.com/2010/12/06/alcobaca-batalha-nazare-e-obido>

(Pág. 56) Disponível em:

<[http://it.wikipedia.org/wiki/Tempio\\_di\\_Santa\\_Maria\\_della\\_Consolazione](http://it.wikipedia.org/wiki/Tempio_di_Santa_Maria_della_Consolazione)>

(Pág. 62) Disponível em: <

[http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2010/11/30/charles-chaplins-modern-times](http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/11/30/charles-chaplins-modern-times) >

(Pág. 66) Disponível em:

<http://hojeviviumfilme.blogspot.pt/2013/10/doclisboa13-1960.html>>

(pág. 74) NORBERG-SCHULZ, C. (1996). *Nightlands: Nordic Building* (1st American Edition ed.). (T. McQuillan, Trad.) Cambridge: The MIT Press.



**(pág. 76)** NORBERG-SCHULZ, C. (1996). *Nightlands: Nordic Building* (1st American Edition ed.). (T. McQuillan, Trad.) Cambridge: The MIT Press.

**(pág. 78)** HOLL, S. (2008). *Nordic Architects Write. A documentary anthology*. (M. A. Andersen, Ed.) USA: Routledge.

**(pág. 82)** HOLL, S. (2008). *Nordic Architects Write. A documentary anthology*. (M. A. Andersen, Ed.) USA: Routledge.

**(pág. 92)** Disponível em: <http://www.thevisualobjective.com/luis-bunuel-from-her-film-un-perro-andaluz/>

**(pág. 94)**

Disponível em: <https://literarizando.wordpress.com/2009/08/08/artes-plasticas-no-barroco-europeu-caravaggio-e-bernini/>

**(pág. 96)**

Disponível em: <http://revistaatticus.es/2010/03/23/los-amantes-de-rene-magritte-un-amargo-beso>

**(pág. 98)**

Disponível em: <http://comover-arq.blogspot.pt/2011/03/habitacao-12-3-casas-antigas.html>

**(pág. 100)**

Fotografia da autora

**(pág. 110)**

Disponível em: <http://weheartit.com/entry/group/19554974>

**(pág. 112)**

Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/01-58324/licoes-de-luz-luis-barragan>



**(pág. 126)**

Disponível em:

[http://www.villadellarte.com.br/blog/?classes=danca\\_contemporanea](http://www.villadellarte.com.br/blog/?classes=danca_contemporanea)

**(pág. 130)**

Fotografia do autora

**(pág. 138)**

Disponível em: <http://www.isthenewblack.es/2015/02/18/la-serpentine-gallery-de-peter-zumthor/>

**(pág. 142)**

Disponível em: <http://levedesespero2012hh810.blogspot.pt/2012/10/adolf-loos.html>

**(pág. 148)**

Disponível em:

<http://ffffound.com/image/a95dcff36d9ab5014c76557d2e6aa1755d7d4ba8?c=10870438>

**(pág. 150)**

Disponível em: [http://varangermuseum.no/en/vardo/steilneset\\_memorial/](http://varangermuseum.no/en/vardo/steilneset_memorial/)

**(pág. 152)**

Disponível em: <https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=zumqhX2mo-oA.kcuJFRi3mp7k>

**(pág. 168)**

Disponível em: <http://imagesvisions.blogspot.pt/2011/07/o-museu-imaginario-de-andre-malraux.html>

**(pág. 170)**

Disponível em: <http://transmuseus.net/?p=624>

**(pág. 172)**

Disponível em: <http://www.galinsky.com/buildings/moma/>





**(pág. 174)**

Disponível em: <http://www.institutobardi.com.br/>

**(pág. 176)**

Disponível em: <http://www.institutobardi.com.br/>

**(pág. 180)**

Disponível em: <http://www.alexmartinarchitecture.co.uk/berlin-thesis/>

**(pág. 182)**

**ed. BAÍA, Pedro.** (2008). *Berlim: Reconstrução crítica* (Circo de Ideias - associação cultural ed.). Porto: Norprint.

**(pág. 184)**

Fotografia da autora

**(pág. 186)**

Fotografia da autora

**(pág. 188)**

Fotografia da autora

**(pág. 190)**

Fotografia da autora

**(pág. 192)**

Fotografia da autora

**(pág. 194)**

Fotografia da autora

**(pág. 196)**

Fotografia da autora

**(pág. 198)**

Fotografia da autora

**(pág. 200)**

Disponível em: <http://www.writingtheearth.com/2012/05/grande-cretto-alberto-burri.html>



## **ANEXOS**



## Biografias

**I - Sérgio A. Fazenda Rodrigues**, Lisboa 1973.

Arquitecto – FAUTL / UP6-Paris-LaVillette, Mestre em Construção – IST,  
Doutorando em Arquitectura (Museografia) – IST

Entre outros, trabalhou com Santiago Calatrava Valls (Paris) e Manuel Graça Dias + Egas José Vieira (Lisboa). Desde de 2000, tem atelier próprio com a Arq<sup>a</sup>. Rita Cruz Dourado, com trabalhos construídos no âmbito do urbanismo, arquitectura e museografia e publicados em revistas e livros da especialidade.

Foi representante de Portugal na 1ª Bienal de Jovens Criadores CPLP, integrou a seleção Habitar Portugal 2006-2008 e foi bolseiro do Instituto das Artes, da Fundação para a Ciência e Tecnologia, do Ministério da Educação, e da Comunidade Económica Europeia.

Entre 2007 e 2009 escreveu regularmente para a imprensa açoriana e é autor do livro “A Casa dos Sentidos”, que integrou a secção escrita da Bienal Ibero-americana de Arquitectura e Urbanismo 2010 (BIAU-2010) – Medellin – Colômbia

Foi consultor cultural do Governo dos Açores, para o qual também fez crítica e curadoria de exposições (arquitECTURA e artes plásticas), em parceria com a Direcção Regional de Cultura dos Açores e a Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento. Comissariou vários ciclos de cinema para a mesma entidade e foi responsável pela política de aquisições da Colecção de Arte Contemporânea do Arquipélago-Centro de Artes Contemporâneas / Governo dos Açores.

Foi assistente convidado e director do Curso de Arquitectura (preparatórios) da Universidade dos Açores (2005-2011), onde também integrou a equipa de investigadores (UA-DCTD) do projecto “Green Islands”, com o Massachusetts Institute of Technology (MIT). Foi investigador e membro fundador do Centro de Inovação e Sustentabilidade em Engenharia e Construção (CISEC), da Universidade dos Açores e assistente convidado do Departamento de Arquitectura da EUVG-parq (2011-2012). É investigador do Dinâmia – Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território, do ISCTE.



Foi conferencista e tutor de vários workshops de Arquitectura com a Harvard GSD, ETSAM Madrid, Oxford Brookes University – D.A., I.S.C.T.E., Universidade dos Açores, EUVG-parq, I.S.M.A.T. e a Ordem dos Arquitectos (Secção Regional Sul).

**II – Rute Margarida M. Dias, Vila Nova de Poiares, 1984**

Terapeuta da Fala – Universidade Fernando Pessoa [2008]. Foi conferencista no 1º Ciclo de Conferências sobre Alzheimer, promovido pela fundação ADFP, em 21 de Setembro de 2009.

Entre outras formações, fez Pós-Graduação em Perturbações Neurológicas da Comunicação no Adulto – 1ª edição do instituto CRIAP em 2013, e Pós-Graduação em Motricidade Orofacial na Associação Central de Psicologia em Coimbra no ano de 2015.

Trabalhou em regime de voluntariado na EB nº1 da Lousã em 2008. Em 2009 fez estágio profissional na ADFP em Miranda do Corvo. Colaborou com a Naturidade, Gestão de Alojamento Geriátricos, S.A. em Penela [2010], e com as Residências Montepio em Coimbra [2010-2013]. Em 2012 trabalhou para o Centro de Recursos para a Inclusão – CRI - da ARCIL, na Lousã. Desde 2010 até ao presente ano, colabora com o CRI da APPACDM, de Vila Nova de Poiares.

**III – Rosa Margarida Morais Dias, Aveiro, 1986**

Arquitecta – EUVG / Mestre em Arquitectura [2013]

Trabalha desde 2013 na Ciq-Mg, Arquitectura e Engenharia Lda, Eiras, Coimbra.

**IV – Henriqueta Cristina Oliveira, Porto 1960**

Professora – FLUP / Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas (1983). Professora do quadro de Nomeação definitiva do grupo 220. Actualmente exerce como professora das disciplinas de Português e Inglês, no 2º Ciclo do Ensino Básico, no Agrupamento de Escolas da Lousã, onde também desempenhou durante 12 anos, funções a nível de Gestão Escolar.