



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Andreia Soares Miranda

PENSAR O LIMIAR EM ARQUITETURA
UMA DISCUSSÃO DO LIMITE EDIFICADO COMO POSSIBILIDADE
E COMPROMISSO ATRAVÉS DE TRÊS CASOS

Dissertação no âmbito do Mestrado Integrado em Arquitetura,
orientada pelo Professor Doutor Rui Aristides Bixirão Neto Marinho Lebre
e apresentada ao Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia
da Universidade de Coimbra.

Outubro de 2021

PENSAR O LIMIAR EM ARQUITETURA

Uma discussão do limite edificado como possibilidade e compromisso através de três casos de estudo

A presente dissertação segue o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990. A referenciação é feita segundo as normas APA (American Psychological Association), sendo as citações transcritas na língua original da consulta.

Agradeço ao Professor Rui Aristides pela orientação, disponibilidade e partilha de conhecimentos ao longo deste percurso,

A todos os que me acompanharam pelo d'Arq durante estes anos de curso,

Aos meus amigos por todo o apoio e paciência,

À minha família por tudo.

RESUMO

Estimulada por um entendimento inato à idoneidade do limiar arquitetônico, a presente dissertação aponta para a problematização do que é, ou pode ser, um espaço limiar. Na medida em que o domínio exterior e o domínio interior se comportam, procura-se perceber as competências físicas do limite que os medeia; numa dialética narrada por um espaço dual, um lugar de transições, oposições e encontros.

Considerando uma postura histórica da arquitetura, o conceito de limiar é analisado sob a forma como se estabelece na mesma – isto é feito através de um mapeamento de situações espaciais que alteram as fronteiras entre o dentro e fora. Posteriormente amplia-se a discussão para o seu potencial enquanto espaço de urbanidade e vitalidade; atende-se a edifícios que espelhem um diálogo cordial e permeável entre a sua arquitetura e o exterior.

Este trabalho abordará três casos de estudo – de temperamento público – apoiados numa experiência no sítio que permite averiguar inúmeras contingências. Desdobra-se assim uma narrativa baseada na experiência e reminiscência dos espaços, de modo a compreender o momento da entrada na sua capacidade de intermediação; ademais, atenta-se à expressão espacial e ao seu papel tácito na interação social e coesão entre pessoas.

Como conclusão, ambiciona-se a verificação da essencialidade de um espaço limiar – das particularidades espaciais que acentuam o seu caráter coletivo e, ainda, a forma como o cenário que o envolve pode influenciar este processo.

Palavras-chave

limiar, exterior-interior, edifício público, contexto, experiência

ABSTRACT

Stimulated by an intrinsic understanding of the competencies of the architectural threshold, this dissertation points to the problematization of defining the concept of threshold space.

Through the behavior of the outer domain and inner domain, one tries to perceive the physical competence of the limit that mediates them; in a dialectic narrated by a dual space, a place of transitions, oppositions, and encounters.

Considering a historical approach to architecture, the threshold and its establishment through time are analyzed, by identifying spatial situations that change the boundaries between inside and outside. Consequently, the discussion is broadened to its potential as a space of urbanity and vitality; resorting to buildings that reflect a cordial and permeable dialogue between its architecture and the exterior.

This work will address three case studies of public nature, supported by an on-site experience that allows us to investigate numerous contingencies.

Thus, a narrative based on the experience and reminiscence of spaces unfolds to understand the moment of entrance in its ability to intermediate; moreover, it pays attention to spatial expression and its implicit role in social interaction and cohesion between people.

Concluding, the aim is to verify the essentiality of liminal space – the spatial particularities that accentuate its collective character and also, the way that the scenario surrounding it can influence this process.

Key-words

threshold, exterior-interior, public building, context, experience

SUMÁRIO

Resumo	vii
Abstract	ix
Introdução	1
I Pensar o limiar em arquitetura	
Correlação exterior-interior <i>diálogos</i>	11
Por um interior coletivo <i>espaços comuns</i>	23
A expressão do limite <i>a parede</i>	35
Ao encontro do limiar <i>a soleira</i>	51
II Reminiscência e experiência: o percurso do transeunte	
Pavilhão do Conhecimento de João Luís Carrilho da Graça (1998) <i>entre o urbano</i>	67
Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa de Camilo Rebelo (2009) <i>entre o bucólico</i>	79
Edifício Eça de Queiroz de Gonçalo Byrne (2012) <i>entre o casario</i>	93
III O limite edificado como possibilidade e compromisso	
Da apreciação do limiar arquitetónico	109
Considerações finais	125
Referências bibliográficas	135
Créditos das imagens	145

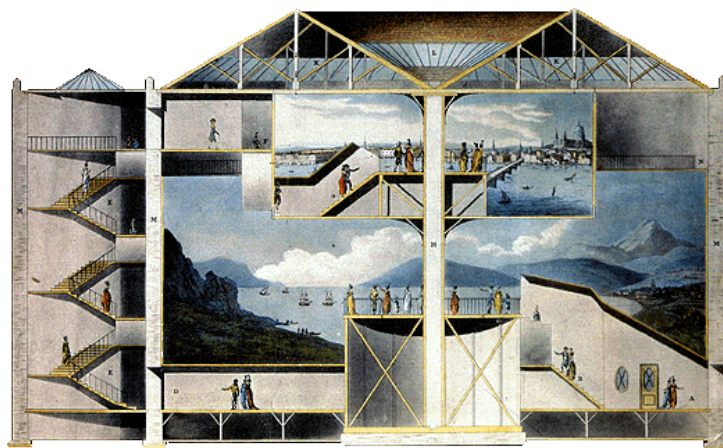


Figura 1. *A Section of the Rotunda in Leicester Square, 1801, Robert Mitchell.*

INTRODUÇÃO

“E de repente existe um interior e um exterior. Estar dentro e estar fora. Fantástico. E isto implica outras coisas igualmente fantásticas: soleiras, passagens, pequenos refúgios, passagens imperceptíveis entre interior e exterior, uma sensibilidade incrível para o lugar, uma sensibilidade incrível para a concentração repentina, quando este invólucro está de repente à nossa volta e nos reúne e segura, quer sejamos muitos ou apenas uma pessoa. Desenrola-se então o jogo entre o indivíduo e o público, entre a privacidade e o público. E é com isto que a arquitetura trabalha.” (Zumthor, 2006, p.46).

Ao aludir às palavras proferidas pelo arquiteto suíço Peter Zumthor, descobre-se um fascínio inerente a uma narrativa entre dois mundos de natureza tão complexa como são o exterior e o interior. A ideia subentendida almeja questionar a natureza destes espaços no momento em que se incluem, estabelecendo uma relação de benefício mútuo. Quando esta permuta é aferida, quando o domínio exterior se encontra com o domínio interior num diálogo de interesses e dissolve os limites que os apartam, assoma-se um terceiro domínio. Este sublinha uma zona intermédia e intermediária; uma condição de intervalo que se abre, um espaço entre – um limiar.

Discorrida a impressão de Zumthor, translada-se para o âmago que cimenta o assunto desta dissertação; ao justificar o lado emocional de um espaço intermédio, alcançam-se premissas que nos enquadram para o tema que este trabalho pretende abarcar; uma problematização do que é, ou pode ser, a imagem de um espaço liminar. Aqui, contempla-se um espaço neutro, mas também ambivalente, tal como aponta a gravura do artista britânico Robert Mitchell, *A Section of the Rotunda in Leicester Square* (1801). A imagem (figura 1) referencia-se, neste ponto, como alegoria de uma realidade mirabolante, onde o exterior e o interior se desenrolam num diálogo ambíguo e fantasioso. Esta visão esboça a temática que nos propomos abordar.

A discussão do limiar – aqui, a arquitetura do limiar – postula uma interpretação teórica; neste sentido, admite-se que, para problematizar ou capacitar qualquer aspeto em que a discussão se concentre, é requerida uma compreensão da sua existência. Para tal, recorre-se

a narrativas confirmadas pela História com o objetivo de refletir sobre a evolução e o papel da mesma na prática arquitetónica. Procura-se compreender a relevância do espaço liminar; na forma como o exterior e o interior se relacionam e, sobretudo, se ligam através deste domínio intermédio. Constitui-se, a partir de um catálogo baseado em teorias formais, a extensão do conceito à materialização do mesmo, resolvendo-se como um todo através da mensagem que a arquitetura transmite, na iminência de esclarecer o *ser* desta.

Ao destringir a relação exterior-interior que a dissertação visa, apoiamo-nos na tipologia de uso público: primeiro, por esta alcançar significado na coletividade; depois, pelo interesse em perceber de que modo a dialética entre exterior e interior se revela cordial e permeável a ponto de estabelecer uma relação de benefício mútuo. No caso, o espaço interior de um edifício de uso público tem vindo a tornar-se mais aberto e recetivo ao que se passa no seu exterior, comportando-se numa extensão do espaço público; ao contrário do que acontece, por exemplo, num edifício de habitação, onde o espaço interior se assume como atmosfera privada. A motivação da dissertação recai, nesses, no encontro de dois caminhos: o de quem deambula e o de quem arquiteta, de forma a ampliar conhecimento sobre edifícios que geram espaços de transição entre a arquitetura e o tecido urbano.

De modo a concretizar e atestar estas premissas, reconhece-se a necessidade de recorrer a casos de estudo; assim, aplica-se a hipótese de uma experiência no sítio que importará para a discussão do conceito visado. Nesse sentido, afere-se três edifícios de uso público enquanto base empírica desta dissertação, capazes de dar a conhecer as situações em estudo, como objetos indissociáveis do seu contexto. Importa referir que a escolha recaiu em espaços de entrada que se assumem pela sua presença e pela sua empatia com o cenário envolvente, dada a escala e o conteúdo que condensam; espaços que se revelem pela sua cortesia¹ espacial e que ampliem o espaço da rua, por oposição a um espaço fechado, inóspito ou de pouca hospitalidade. Será a combinação entre permeabilidade, materialidade e dimensão do consequente espaço de transição que evidenciará a sua urbanidade; um espaço público presente no espaço de transição, sendo que estas particularidades se tornam relevantes na sua caracterização.

Da apreciação do limiar arquitetónico nos casos selecionados, procura-se aferir certos quesitos sobre o que transparece dos espaços de entrada: se o diálogo entre o exterior e interior labora a cumplicidade, quebrando a barreira que os separa; quais as características

¹ A ideia de cortesia associada a urbanidade surge na definição da própria no dicionário de língua portuguesa: qualidade do que é urbano; cortesia, boa educação; civilidade; delicadeza. Dicionário da Língua Portuguesa. Porto Editora, LDA, 1952.

que os descrevem como espaços de vivência, aptos a receberem o coletivo; a sua conseqüente influência na interação e coesão social; por fim, como é que estes espaços nos acolhem com todas as suas particularidades, assumindo uma dimensão significativa a nível físico e simbólico, a ponto de os tornar peça-chave no funcionamento dos edifícios.

O contributo de *uma discussão do limite edificado como possibilidade e compromisso* consiste portanto, primeiro, numa reflexão sobre a relação entre o edifício e o seu meio envolvente – na fronteira entre exterior e interior, entre o público e o privado – de forma a compreender os elementos necessários à sua existência; depois, com vista a uma deambulação sobre os casos selecionados, toma-se como propósito, ilustrar situações paradigmáticas, de modo a identificar e descrever as características espaciais que geram estes espaços liminares. Como objetivos específicos, este trabalho procura compor uma imagem de limiar a partir de um número de elementos que a caracterizam em determinados aspetos arquitetónicos e, ainda, a partir do modo como são usados, indagar sobre a vitalidade da mesma, na sua relação com o espaço público. O que se ambiciona, em última instância, é a verificação de que o espaço liminar representa uma ideia de compromisso social; numa versão que apela ao seu potencial enquanto espaço de urbanidade e de vitalidade, ao qual acrescenta qualidade espacial.

Metodologia

Para responder às inquietações da investigação de forma clara, sequencial e fundamentada, é primordial definir um método de estudo. A metodologia base para o desenvolvimento desta dissertação assenta numa análise de fontes secundárias, centralmente apoiadas na história da arquitetura, com o objetivo de compreender a relação exterior-interior ao longo do tempo na prática arquitetónica.

Com base na análise de fontes secundárias, o trabalho desenvolve uma matriz de interpretação de modo a compreender certas características que definem um limiar. A hipótese avançada é de que este é definido por uma relação de reciprocidade, estabelecida pelo encontro entre o domínio exterior e o domínio interior; nesse sentido, procura-se refletir sobre a fronteira que os dissolve no momento em que a arquitetura propõe espaços de transição; de seguida, esta matriz interpretativa procura criar significados para a importância do mesmo na qualidade de vida da sociedade em que se insere.

Na seqüência, são mapeados espaços que permitem explorar as situações anteriores. Pressupõe-se casos de estudo que não sejam secundários a uma teoria, mas intrínsecos à mesma, capazes de dar a conhecer a temática em estudo. Esta apreciação incide sobre uma

narrativa da experiência perceptiva e sequencial do percurso realizado a cada um dos casos em estudo – um registo do movimento apreendido ao nível do solo que pretende contar a apropriação e consequente fruição dos espaços. Para além deste formato, a reminiscência e experiência do percurso do transeunte complementa-se com um registo gráfico e fotográfico, de forma a enquadrar os cenários contados; recorre-se ainda a um suporte rigoroso – como plantas, alçados e cortes – que esclareça a disposição espacial dos respectivos casos de estudo. Por fim, é analisado, de forma comparativa, as particularidades dos espaços narrados; como estes integram permeabilidade e espaço arquitetónico na articulação com o contexto a que respondem.

Estrutura

De forma sucinta, a estrutura da dissertação define-se por três partes. Estas representam momentos bem distintos que, pelo seu conteúdo e modo de abordagem, tencionam ser complementares, funcionando como um todo.

A *Primeira parte* assenta numa análise de fontes secundárias, apoiadas na história da arquitetura, de modo a interpretar determinados pontos que exploram o conceito em estudo. Este momento inicial permitirá desenvolver uma matriz interpretativa com o intento de compreender e estabelecer uma base de noções e questões essenciais para uma análise consciente e direcionada aos edifícios que se pretende abordar.

A *Segunda parte* compreenderá o exercício de análise propriamente dito. Numa abordagem fenomenológica a partir da permanência, do percurso e da visita aos edifícios, procura-se esboçar uma análise abrangente aos mesmos, através da experiência e reminiscência. Primeiro, observa-se o contexto que enquadra a forma arquitetónica; daqui parte-se para o percurso envolvente – as possibilidades de chegar ao edifício; de seguida detalha-se a travessia entre exterior e interior, o modo como o espaço nos envolve e recebe; por fim, descreve-se o percurso interno, a disposição dos espaços que servem o seu propósito. Aqui, anatomiza-se a arquitetura dos casos selecionados, nos seus contornos e pormenores.

Na *Terceira parte*, pela leitura do conceito em diferentes casos de estudo, conclui-se sobre os resultados do exercício prático, de modo a tecer considerações sobre a discussão da arquitetura do limiar. Neste momento, com consciência nas aprendizagens adquiridas, pretende-se refletir sobre o modo como estes espaços desempenham a sua função a diferentes níveis, cumprindo com os objetivos específicos elencados inicialmente.

CAPÍTULO I
PENSAR O LIMIAR EM ARQUITETURA



Figura 2. *Allegorical image of the Vitruvian primitive hut*, 1755, Charles Eisen.

Correlação exterior-interior (*diálogos*)

Ao entrar num edifício deixamos para trás um mundo para abraçarmos outro, alcançando outra coisa que não o exterior, uma interioridade dentro da própria exterioridade, tal como escreve Giorgio Agamben (1993): “o exterior não é um outro espaço situado para além de um espaço determinado mas é a passagem, a exterioridade que lhe dá acesso.” (Agamben, 1993, p.54). Porém, a passagem acontece sempre nos dois sentidos, “segundo uma linha de cintilação alternativa” (Agamben, 1993, p.24) em que exterior e interior se tornam reversíveis, proporcionando qualidades tanto espaciais, bem como sensoriais distintas a ambas as partes envolvidas. Em *A Poética do Espaço*², Gaston Bachelard (1978) sublinha que “antes de tudo, é preciso constatar que os dois termos, exterior e interior, colocam, em antropologia metafísica, problemas que não são simétricos” (Bachelard, 1978, p.338). Assim, a tensão que se sente nasce de uma mediação entre forças distintas que habitam cada ponto. Conquanto, são duas realidades que não se podem assumir como independentes, sendo que uma só se torna possível com as características da outra, consentindo possibilidades ao seu oposto. Nesse sentido, a potência individual que cada uma destas realidades encerra, só adquire sentido através da sua necessidade congénita de se opor, estabelecendo um dos principais paradigmas da arquitetura: *estar dentro* e *estar fora*.

Partindo desta premissa e assumindo as múltiplas combinações de características que definem esta correlação entre exterior e interior, abordaremos uma colectânea de ensaios que nos possibilitam uma leitura da mesma e suas conseqüentes mudanças ao longo do tempo.

O diálogo construído entre exterior e interior surge no momento em que os primórdios da humanidade sentiram necessidade de refugiar-se do mundo exterior (Holl; Pallasmaa; Pérez-Gomez, 2007, p.18). Num olhar direccionado para o orto desta correlação, reporta-se à ideia de abrigo como ponto de partida da descoberta da mesma, remetendo-nos para a imagem da *cabana primitiva* (figura 2).

No capítulo I do Segundo Livro De Architectura (1960), Vitruvius inaugura o tema da origem da arquitetura a partir da natureza da *cabana primitiva* – estruturas formadas por estacas entrelaçadas com galhos e cobertas de lama – representando não só um espaço destinado

² Título original *La poétique de l'espace*.

ao abrigo como também um espaço no qual o Homem se podia reunir (Vitruvius, 1960, p.38). Pela primeira vez o Homem cria a noção de espaço interno construído, espaços que permitiam separá-lo dos rigores exteriores. Nesta linha, a forma primitiva tornou-se sinónimo de espaço seguro, de proteção, mas também de uma ação arquitetónica onde aspetos físicos, sociais e culturais ofereceram premissas para a sua construção. Deste processo resultou um corpo de conhecimento que diariamente desafiava a sua natureza imitativa e ensinável, alcançando uma habilidade considerável (Vitruvius, 1960, p.39). Da sua progressão surge a ideia de aberturas – pontos de acesso que possibilitavam tanto a entrada como a saída dos abrigos, retratando durante muito tempo, o único elemento de contacto com o exterior. A porta surge como elemento que se abre, como uma cisão, o corte que permite a passagem, que estabelece um dentro e um fora, uma ligação (Fuão, 2003, p.18). Posteriormente, a vontade de trazer luz e ventilação para o interior levou a humanidade a repensar sobre as estruturas, acabando por perfurá-las e criar janelas, conferindo, assim, uma forma cada vez mais articulada nas suas construções. A janela representava “a abertura do fora, como um quadro para dentro, e do dentro como uma nesga para fora” (Fuão, 2003, p.33).

Desde então, a relação entre exterior e interior tem vindo a ser explorada ao longo dos tempos, adequando-se e ajustando-se de acordo com as necessidades do Homem e, apresentando-se, conseqüentemente, de formas bem distintas numa linha temporal. Volvida para as possibilidades técnicas e construtivas, bem como para mudanças relacionadas aos paradigmas e comportamentos sociais, a relação interior-exterior acompanhou a evolução da arquitetura, bem como da sociedade. Neste prisma, considera-se relevante relembrar algumas passagens que pautaram diferentes leituras e usos da mesma, uma vez que nem sempre estes dois domínios foram concebidos e retratados de modo igual.

A atuação destes domínios, durante séculos, alinhavou-se pela sua antítese. Por um lado, emergiu uma arquitetura que, pelos seus limites austeros e encerrados, remetiam o espaço interior para segundo plano. Reconhece-se, por exemplo, os templos gregos – uma lacuna e uma supremacia incontestada que padecia da ignorância e negação do espaço interior (Zevi, 2002, p.56). Esta, concebida para ser admirada pelo seu exterior, elevava-se à condição de objeto escultórico – aqui, os domínios transladam-se como absolutos e opostos; à semelhança do Partenon que “parece simbolizar o caráter meramente escultórico das construções religiosas gregas” (Zevi, 2002, p.56). Na sequência, emergiu também uma arquitetura que, contrariamente, demonstrava uma ânsia pelo interior puro e absoluto, deixando, no caso, o exterior para segundo plano. Estes espaços assemelhavam-se assim ao conceito de caixa



Figura 3. *Young woman with a letter and a messenger in an interior*, 1670, Pieter de Hoogh.

catóptrica – uma caixa cujo interior revestido de espelhos criava uma sensação de espaço interior enquanto realidade absoluta (Teyssot, 2010, p.242) – associados a uma decoração profusa que converge para a clara separação do interior com o exterior. Neste sentido, ressaltam-se duas leituras alocadas aos domínios enquanto realidades trabalhadas de forma oposta.

Os recursos arquitetónicos, enquanto proporcionadores de diferentes qualidades e linguagens espaciais, revelam-se fundamentais para que esta antítese entre domínios não aconteça. Atenta-se que o espaço interior define-se assim através de uma consciente diferenciação com o que está fora dele: “(...) ‘por trás da janela’ (...) o sentido de um ‘exterior’, que se diferencia tanto mais do interior, quanto maior for a intimidade da sua sala” (Bachelard *apud* Teyssot, 2010, p.107). No entanto, acredita-se que a arquitetura alcança esta correlação quando a um espaço interior consente-se o seu oposto; o espaço aumenta a partir do momento que permite possibilidades de exteriorização. Assim, os recursos arquitetónicos enquanto proporcionadores de diferentes qualidades e linguagens espaciais, revelam-se fundamentais para a medição desta correlação; oferecem a oportunidade de se afirmarem ao seu oposto, criando narrativas entre si, assim como os espaços que o pintor holandês Pieter de Hoogh procurou retratar nas suas telas.

No decorrer do século XVII, Hoogh desenvolve uma sequência de quadros que ilustram a vida quotidiana burguesa, representada através da intimidade vivida num espaço interior em relação ao seu exterior. Aproximando-nos à sua obra *The Letter* (1670), Hoogh descreve a tensão que ambas as realidades estabelecem através da expressão cuidada dos materiais e das suas temperaturas (figura 3), consoante a posição da luz natural que penetra o interior (Hertzberger, 2005, p. 86). Dos azulejos frios e brilhantes às severas janelas presentes, a temperatura externa contrasta com o brilho quente da fachada exterior exposta ao sol. A porta da frente aberta, sem qualquer degrau, faz uma transição suave entre os aposentos e a rua. Aqui, o papel de dentro e fora parece estar invertido, conseguindo criar um conjunto espacialmente coeso e, expressar, acima de tudo, uma ideia de acessibilidade (Hertzberger, 2005, p. 86). A intenção de Hoogh é orientar o olhar para o exterior, repleto de luminosidade, demonstrando e intensificando a importância dos elementos intermédios capazes de proporcionar este atravessamento, assumindo deste modo um papel de destaque nesta correlação.

Tal como nestas pinturas, também na prática arquitetónica estes elementos revelam-se fundamentais para a consequente designação do seu carácter interiorizado ou exteriorizado.



Figura 4. Passagem Choiseul, Paris, 1827.

Nesta linha, o arquiteto holandês Herman Hertzberger adverte que “the expression of the relativity of the concepts of interior and exterior is first and foremost a question of spatial organization” (Hertzberger, 2005, p. 83). Deste modo, considera que certos recursos arquitetônicos possibilitam ao arquiteto a concepção de espaços que apelem à percepção e ao conhecimento de experiências prévias, transmitindo aos utilizadores a natureza dos lugares que habita. Por intermédio de diferentes configurações espaciais, diferentes usos de materiais, gradações de luz e temperatura, o ser humano recebe diferentes estímulos que o conduzem a sensações de exterioridade e interioridade. Por conseguinte, quanto mais expressivos estes estímulos forem, mais expressivos estes domínios exterior e interior se tornam, e mais enriquecedora será a correlação que estabelecem.

Depreende-se que estes domínios foram surgindo de modo bem definido nas construções, apresentando-se quase sempre como pólos opostos. Contudo, no século XIX surge uma procura constante pela criação de espaços dinâmicos e ilimitados, conferindo a esta relação exterior-interior um caráter ambíguo. Assim sendo, considera-se que estes domínios nem sempre são interpretados como conceitos absolutos; estes assumem também um maior grau de complexidade, que permutam a sua identidade e desdobram-se em vários níveis – nascem deste modo os espaços ambíguos que se situam entre o *estar dentro* e o *estar fora*.

Coloca-se neste ponto a observação do arquiteto Pedro Vieira de Almeida (1933-2011) quando associa o termo ao espaço *complementar* e de *transição*; zonas onde a “acção resulta indefinida, onde não é orientada” (Almeida, 1962, p.106); resumindo-se, portanto, a uma sensação de ambiguidade de ação. Assim, desenrola-se a ambiguidade referente ao espaço que se situa entre o *estar dentro* e o *estar fora*. Dentro desta noção, também Robert Venturi (1925-2018) valorizava uma arquitetura que se caracterizasse pela sua complexidade e contradição, atribuindo uma especial importância a estas relações ambíguas; defende então uma arquitetura capaz de promover a inclusão ao invés da exclusão, não suprimindo o espaço a uma única leitura, mas impregnando-o com diversos níveis de significados em simultâneo.

Ao enquadrar estes espaços de transição torna-se inevitável começar pelas arcadas como primeiro exemplo de espaços onde os domínios se sobrepõem, gerando alguma ambiguidade – arcadas, corredores cobertos por uma sequência de arcos ao longo de um edifício, na arquitetura romana – espaços de transição entre exterior e interior. Contudo um dos exemplos mais característicos são as passagens parisienses (figura 4). Assomando-se no final do século XVIII, estas serviam em primeiro lugar para explorar a ideia de um espaço interior aberto – um exemplo precípuo quando se pretende refletir acerca de espaços ambíguos. Estas



Figura 5 e 6. Passage Pommeraye, Nantes, França, 1843.

foram abordadas pelo filósofo alemão Walter Benjamin como espaços interiores com características exteriores (Benjamin, 1999, p.873) que serviram para explorar um espaço interior aberto. Assim, surgiram as ruas comerciais que se situavam, geralmente, nos espaços entre os edifícios inscritos no interior de quarteirões. A ausência de tráfego permitia que as ruas fossem estreitas o suficiente para potencializar ao comprador uma boa visão de ambos os lados, alimentando, assim, o fetiche consumista dos parisienses (Hertzberger, 2005, p. 74). Estas passagens estreitas e longas, iluminadas pelos envidraçados que compunham as coberturas, davam a sensação de um dentro e fora em simultâneo, pelas mesmas receberem a luz natural semelhante a uma rua exterior (Hertzberger, 2005, pp. 76-77); eram vistas como “rue corridor” (Hertzberger, 2005, p. 77). Neste sentido, estes espaços entre adotavam um caráter híbrido, não se tratando de um interior tradicional nem de um exterior deliberado.

A Passage Pommeraye³ (1843) em Nantes refletia esta intenção (figura 5 e 6); sendo um exemplo de muitos que descortinaram novas relações de como o exterior pode ser interior. Esta passagem atravessa o quarteirão em duas ruas de níveis diferentes e apresenta-se como uma das mais belas arcadas ainda existentes. Através das suas topografias diversas, ambas visíveis do espaço central, ligam-se por uma escadaria de madeira. O uso da madeira, inesperado em tal situação, enfatiza a sensação de *estar dentro*, não apenas visualmente mas também de forma audível (Hertzberger, 2005, p. 85). O exterior e o interior são aqui duplamente relativizados, o que torna esta passagem parisiense no exemplo por excelência de como a oposição entre exterior e interior pode ser eliminada (Hertzberger, 2005, p. 85).

O conceito das passagens parisienses implicou uma considerável expansão pelo decorrer do século seguinte, fazendo com que um novo princípio de acessibilidade viesse a assumir, em diversos casos, alterações na relação entre exterior-interior e no seu significado (Hertzberger, 2005, p. 77). Por sua vez, o interesse do filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) por estas passagens parisienses, parte da sua vontade de prefigurar o que será a arquitetura do amanhã, antecipando-se ao movimento moderno que provocaria uma mudança significativa nestas relações espaciais. Esta arquitetura de ruas cobertas por estruturas de ferro e vidro que atravessam os blocos de edifícios torna-se a expressão de um espírito da época; de um estilo de vida transitório e urbano.

Com a modernidade, o sentido tradicional de um *dentro* enquanto espaço fechado que se opõe ao exterior, torna-se mais aberto e receptivo ao que se passa do lado de fora, alterando de forma significativa a concepção do espaço (Colomina, 1996, p.12). Entende-se,

3 Construída pela dupla de arquitetos Hippolyte Durand-Gasselin e Jean-Baptiste Buron.

assim, que o espaço de transição será caracterizado por situações de travessia entre o interior o exterior de um edifício, conjunto ou quarteirão, entre espaços públicos e espaços privados. Por conseguinte, estes espaços têm vindo a adquirir uma maior relevância através de intervenções em quarteirões que geram um carácter de permeabilidade e encaixam o uso público, misturando diferentes atividades.

Por um interior coletivo (*espaços-comuns*)

Elencados os conceitos que validam o entendimento que a dissertação segue, toma-se o momento da sua verificação e concretização na prática arquitetónica. Por intermédio das premissas analisadas, atenta-se aqui descortinar novas relações de como um exterior pode ser visto como interior, proporcionando transformações ímpares no decurso da história; recorre-se, nesses, a exemplos que prolongam o espaço público para lá da periferia do edifício.

Alicerçada num mapeamento relativo à teoria de Gordon Cullen (1914-1994) esta parcela reclama as atenções para um espaço interior alocado ao coletivo; um espaço trabalhado na dual sensação de *estou aqui ou estou a entrar aqui?* (Cullen, 1988, p.9). Nesse prisma, Cullen reconhece uma ordem de experiências análogas às sensações provocadas por espaços abertos e por espaços fechados: “quando entramos numa sala pensamos «Estou cá fora», depois «Estou a entrar Ali para dentro» e finalmente, «Estou Aqui dentro»” (Cullen, 1988, p.9). Assim, entende-se que parte da arquitetura sublinhar estas diferenças empíricas – as várias características que definem o espaço, desde a cor, o caráter ou a escala; como tal, o entendimento desta premissa residirá no cruzamento destes aspetos quando toldados por este impasse – *estou aqui ou estou a entrar aqui?*

Para este entendimento requer-se, primeiramente, uma aproximação aos princípios versados – quando associamos uma ideia de espaço relativamente à noção de *dentro e fora*, surgem outros conceitos que se regem pela circunstância da sua utilização, tais como o privado e o público. A arquiteta espanhola Beatriz Colomina (1952-) aproxima-nos desta premissa ao explicar que, “the way we think about architecture is organized by the way we think about the relationships between inside and outside, private and public.” (Colomina, 1996, p.12). Neste sentido, em semelhança com o que acontece nas noções de exterior e interior, também a aparente dicotomia entre público e privado obtém valor através da sua relação recíproca, sendo impossível dissociá-los um do outro, mesmo que, em teoria, se apresentem pela sua oposição. Assim, tecer estas relações significa dotar o espaço de meios que organizem a vida privada e coletiva, compreendendo a sua interferência na ordenação de sistemas que condicionam o comportamento do ser humano no mesmo.

O arquiteto holandês Herman Hertzberger, numa tentativa de determinar estes mesmos conceitos, afirma que estes podem ser interpretados “as the translation into spatial terms of ‘collective’ and ‘individual’. In a more absolute sense you could say: public: an area that is accessible to everyone at all times; responsibility for upkeep is held collectively; private: an area whose accessibility is determined by a small group or one person, with responsibility for upkeep” (Hertzberger, 2005, p. 12). Por esta lógica, o espaço público encontra-se genericamente associado ao espaço onde a ação coletiva se desenrola; a espaços de partilha e (con)vivência. Em contrapartida, o espaço privado reporta, geralmente, a espaços de acessibilidade seletiva; aos valores de conforto e intimidade.

No seguimento, verifica-se que as noções de público e privado podem ser entendidas segundo qualidades relativas ao espaço; alude-se conseqüentemente a questões sobre a sua acessibilidade – uma articulação espacial “can be enough to encourage expansion of the personal sphere of influence, and thus the quality of public space will be considerably increased in the common interest” (Hertzberger, 2005, p. 41). Deste modo, Hertzberger atenta para uma conceção de edifícios menos parecidos com objetos isolados e mais abertos à envolvente, tornando-os como parte integrante da cidade que abraçam o espaço urbano e, portanto, coletivo, anulando a oposição entre o edifício e o seu entorno (Hertzberger, 2002, p.218). Assim, consente-se o diálogo entre ambas as partes, o edifício infiltra-se no seu entorno e, por sua vez, o entorno permeia mais o edifício, onde um tende a adquirir a identidade do outro – “the opposition between built and unbuilt decreases, so too does the difference between inside and outside.” (Hertzberger, 2002, p.218).

Neste prisma, Jan Gehl (1936-) alude à importância desta relação entre edifício e envolvente, bem como à pertinência de um desenho que possa traduzir hospitalidade (Gehl et al.2005); ressalva que muitas das atividades que decorriam no espaço público passaram a acontecer no interior dos edifícios – assim sendo, estes adquiriram novas dimensões, tornaram-se mais introspetivos e, conseqüentemente, mais autossuficientes (Gehl et al.2005). Nesse sentido, torna-se relevante identificar e perceber a intensidade destes espaços; ademais, torna-se como objetivo ponderar sobre a integridade física e visual dos mesmos com o espaço público.

Atenta-se assim à questão da afirmação do edifício de uso público, uma vez que antes do século XIX poucos eram os edifícios que se assumiam na sua totalidade como públicos. A sua acessibilidade estava sujeita a demasiadas restrições impostas por parte dos seus responsáveis ou proprietários, acabando por condicionar a sua utilização (Hertzberger, 2005,

p. 68). Assim, os espaços verdadeiramente públicos, onde a vida coletiva poderia tomar o seu lugar, cingiam-se na sua maioria ao ar livre (Hertzberger, 2005, p. 68). Contudo, em meados do mesmo século, coligados à Revolução Industrial e a uma aceleração e massificação dos sistemas de produção, os avanços técnicos e construtivos alteraram o modo de conceber arquitetura; consequentemente o limite entre o espaço público e privado tornou-se mais flexível e acessível ao coletivo. O aparecimento de novos ideais na sociedade envolveram a criação de novos espaços para a coletividade, como bibliotecas, hospitais, escolas – uma panóplia de novos programas que se assumem como públicos; o desafio aqui recai na forma como incorporar estes edifícios orientados para a sua facilidade de acesso.

Neste contexto, considera-se que os edifícios de uso público vieram assumir, gradualmente, um papel participativo na vida social. Através do prolongamento do interior para espaços exteriores, a interação entre indivíduos e a oportunidade de contacto social transformavam os espaços em verdadeiros contentores da multidão, encerrando em si um sonho coletivo (Teyssot, 2010, p.236). Nesta linha, interessa acrescentar que, um edifício para que possa ser considerado público, carece de características que o levem a assumir-se como tal; características que conferem uma atmosfera mais interiorizada ou exteriorizada a um espaço, da mesma forma que podem dotar um espaço de carácter mais individual ou coletivo. Por conseguinte, Hertzberger considera que ao seleccionar meios arquitetónicos adequados, o domínio privado pode tornar-se mais acessível e menos parecido a uma fortaleza; enquanto que o domínio público pode ser usado com mais intensidade e portanto, ser mais enriquecido, tendo em conta o seu propósito (Hertzberger, 2005, p. 86). Este processo da caracterização dos espaços revela-se, desde modo, essencial para a definição do grau de acesso e responsabilidade que cada utilizador pode ou não ter para com os espaços; ademais, conferem aos espaços a consequente condição de público ou privado.

Ponderando sobre estas reflexões, pode-se retirar ilações gerais imediatas; ao considerar a relação entre edifício e espaço público, no caso em que o espaço transição prevalece, a sua concretização revela uma cortesia espacial. Neste sentido, a ideia de entrelaçar o espaço exterior com o espaço interior e o espaço público com o espaço privado é uma forma de integrar os edifícios na continuidade do tecido da cidade. Hertzberger, por sua vez, considera este entrelaçamento como um mosaico de inter-relações – “in which built form and exterior space offer maximal accessibility to penetrate each other in such a way that not only the borderlines between outsider and inside become less explicit, but also that the sharp division between private and public domain is softened.” (Hertzberger, 2005, p. 79). Assim, apela a



Figura 7. Cineac Cinema, Amsterdão, 1933, Jan Duiker.

uma expressão gradual e articulada dos espaços no momento em que o limite entre o que é interior e exterior, privado e público se concretiza.

No Cineac Cinema em Amsterdão (1933), o arquiteto holandês Jan Duiker (1890-1935) consegue estabelecer esta expressão (figura 7). Encaixado na diagonal de uma rua-canto, o edifício aproveita todo o espaço para conseguir responder ao seu programa arquitetónico (Hertzberger, 2005, p. 82). Utiliza-se a esquina para estabelecer a entrada do edifício, deixando-a aberta de modo a dar continuidade à rua-canto e a funcionar enquanto via pública. Deste modo, a coluna presente delimita o interior coletivo, guiando, através de uma parede curvada de vidro, o indivíduo até à zona de bilheteiras (Hertzberger, 2005, p. 82). A arquitetura do edifício restaura assim a rua, mantendo a índole pública como parte integrante da mesma; através do uso de materiais que simplificam a sua leitura por parte dos utilizadores e, portanto, oferecendo à rua, tal como acontece nas passagens parisienses, um interior com características exteriores.

Nesta base, Herman Hertzberger adverte para a questão da organização espacial segundo a expressão da relatividade dos conceitos de interior e exterior, isto é, “whether an area tends more towards a street-like atmosphere or more towards an interior depends especially on the spatial quality.” (Hertzberger, 2005, p. 83). Parte do papel do arquiteto conceber espaços que apelem à perceção e ao entendimento prévio da natureza dos lugares que habitam; para além disso, a forma como o indivíduo reconhece o espaço em questão como interior, exterior ou intermediário destes, varia consoante as suas dimensões, formas e materiais escolhidos, em suma, da qualidade espacial que o arquiteto apresentar.

Adicionalmente, importa sublinhar a questão da materialidade. Inerente ao processo de caracterização do espaço, os materiais e a sua estereotomia facultam uma leitura destes ambientes ao longo do espaço público. A linguagem que se estabelece no edifício torna-se num aspeto relevante para a construção de urbanidade; a alternância de fachadas e a irregularidade dada a um limite poderá tornar o espaço público mais suscetível de ser interessante, por possibilitar maior variedade de acontecimentos e alternâncias de usos.

Na mesma linha de pensamento, a esta premissa assoma-se a questão da permeabilidade do espaço - entendida como qualidade relativa às possibilidades de percurso. Esta particularidade está associada ao movimento e à facilidade de atravessamento, tanto físico como visual, do espaço. A permeabilidade poderá introduzir assim diferentes narrativas na relação com a envolvente, atentando a ideia da continuidade espacial, da passagem e da interação entre indivíduos. Neste sentido, entende-se que a permeabilidade, tal como a materialidade, são componentes que melhoram a integração dos edifícios com a envolvente,

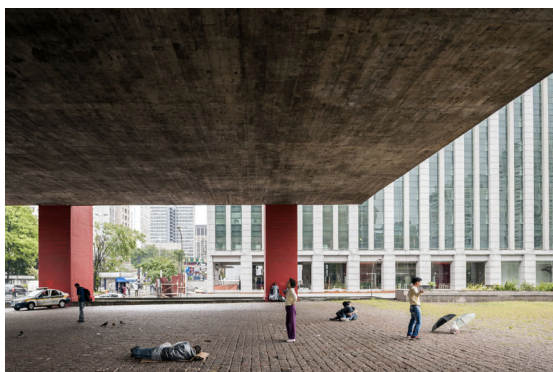


Figura 8. Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936, Lúcio Costa.
Figura 9. Museu de Arte de São Paulo, Brasil, 1968, Lina Bo Bardi.
Figura 10. Espaço flutuante do Museu de Arte de São Paulo.

fomentando a interação entre espaços e a coesão entre pessoas (Gehl et al.2005). Por este motivo, esta interação torna-se sinónimo de porosidade – no modo como usa o espaço envolto unificando a vivência privada e coletiva.

No Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro⁴ (1936), é visível esta intenção de permeabilidade entre edifício e cidade (figura 8). Não seguindo as construções tradicionais em blocos fechados e maciços para o local, Le Corbusier assume a forma livre, sustentando o edifício por colunas, de modo a facilitar tanto o acesso ao mesmo como a circulação do quarteirão. Desta forma, a altura das colunas e a distância entre elas libertavam o espaço, conferindo-lhe esta linguagem permeável e articuladora, consequentemente, permitindo-lhe a vida colectiva que lhe estava associada. “The feeling of liberation is all the more striking because one doesn’t expect a situation like this in the surroundings, and it is therefore a special and stimulating sensation to find oneself there.” (Hertzberger, 2005, p. 79).

Num ponto de vista idêntico, o Museu de Arte São Paulo da arquiteta brasileira Lina Bo Bardi (1914-1992) também descreve uma ideia de acessibilidade semelhante ao Ministério (figura 9). Porém, opta por não revelar nada das forças que sustentam o grande espaço flutuante, deixando uma total acessibilidade ao mesmo (figura 10). O edifício, igualmente suspenso, representa um outro espaço de aparência leve, sem vigas expostas, demonstrando um eufemismo, que faz um vão de setenta e cinco metros parecer insignificante. É justamente neste eufemismo que o conceito espacial adquire outro sentido, tornando-se num convite à pausa, à permanência, a um ponto de convívio e não meramente transitório.

Partindo destas premissas, estabelece-se a ideia de que estes *espaços de transição* demarcados por edifícios de índole pública, materializam a sua relação com a envolvente por intermédio de espaços permeáveis e articuladores; espaços que, por sua vez, não impõem barreiras que dificultem a sua utilização.

De acordo com Walter Benjamin (1892-1940), o século XIX, prefigurando a modernidade, assume a transição como motivo-chave para a mesma, caracterizando-se assim por espaços intermédios: “o espaço público torna-se por isso um umbral, um espaço que congrega, ou ‘contém’, o fluxo da multidão” (Teyssot, 2010, p.236). Acredita-se que o indivíduo precisa de se adaptar à velocidade da época, ao movimento contínuo e à sensação

⁴Construído sob a direção de Lúcio Costa e a sua equipa, com a participação de Le Corbusier.

de que não existem limites. Parafraseando Beatriz Colomina, “perception is now tied to transience. (...) This transience, and the new space of the city in which it is experienced, cannot be separated from the new forms of representation.” (Colomina, 1996, p.12). Esta ideia de transitoriedade eleva-nos para a dimensão vivencial, espontânea e volátil do habitar do ser humano. Com o desenvolvimento da tecnologia e dos meios de transporte, o indivíduo adquire uma nova facilidade em se deslocar, estabelecendo um outro contacto social que, até então, se assumia como insólito. A transitoriedade determina assim um tipo de indivíduo móvel e nómada, sempre em movimento (Teysot, 2010, p.135).

De encontro a esta problemática, o arquiteto japonês Toyo Ito procura responder às necessidades de uma sociedade fluída, apelando para a alteração do conceito de limite em edifícios públicos: “cambiemos el concepto de límite y abramos los edificios públicos” (Ito, 2000, p.203). Defendendo uma arquitetura sensível ao diálogo que se estabelece entre exterior e interior, Toyo Ito manifesta-se de forma clara contra edifícios de limites rígidos que criam a sua própria envolvente independente e conclusa, que fazem com que se apresentem totalmente desintegrados da cidade. Assim, evidenciando a ideia de que os edifícios públicos devem adaptar os seus limites, os espaços intermédios revelam-se de extrema importância para o diálogo entre o interior do edifício e a sua envolvente. Abre-se a possibilidade de um interior coletivo, um interior feito de coisas exteriores, que adquire forma em paralelo com a definição de vida pública. Tal como Herman Hertzberger refere, um edifício de uso público pode ser considerado uma continuação interna da cidade, funcionando num sentido prático como parte da cidade: “The main issue is to make them look inviting, and to draw attention to the fact that they can be accessed by the public. It is of the essence, then, to make as much as possible of the internal urban organization legible from the outside.” (Hertzberger, 2002, p.137).

A expressão do limite (*a parede*)

A problematização enunciada desponta, nesta parcela, como argumento direcionado ao tema da parede – da sua forma e conseqüente materialização – como plano que articula e desmuda a relação exterior-interior. Uma vez inato à prática arquitetônica, o limite verifica-se aqui como resultado material, palpável e tangível da mesma; nesse sentido, atenta-se para uma aproximação ao conceito de modo a compreender a sua conduta perante as parcelas laboradas anteriormente. Entende-se que, a forma como o limite se expressa, desencadeia a conseqüente relação que a arquitetura irá estabelecer com a envolvente exterior; se cordial, indiferente ou de ruptura absoluta. Assim sendo, o raciocínio que se segue versa o elemento parede como um limite – do seu conceito à sua condição física – estrutural e material; no seguimento, recorre-se a breves passagens que assinalam na história novos paradigmas da sua prática, sempre voltada para uma imagem receptiva ao exterior.

Principia-se o discurso com a questão de espaço-limite; um espaço como delimitador, que contrarie um momento imediato dado por um elemento definido e concreto; um espaço “tão contínuo nas suas dimensões físicas como no processo da sua organização” (Távora, 2015, p.20). Nas palavras do arquiteto Fernando Távora (1923-2005) “aquilo a que chamamos espaço é constituído por matéria e não apenas as formas que nele existem e o ocupam, como os nossos olhos deixam supor.” (Távora, 2015, p.12). Uma noção que nos permite ganhar a consciência de um nada que também é forma, à semelhança da premissa do arquiteto italiano Bruno Zevi (1918-2000) quando afirma que, “the essence of architecture (...), does not lie in the material limitation placed on spatial freedom, but in the way space is organized into meaningful form through this process of limitation.” (Zevi, 1993, p.49). Deste modo, o limite ocupa uma posição de destaque na conceção e estruturação do espaço, tal como esclarece Roger Scruton (1944-2020) quando defende que “the essence of architecture is not space but the enclosure of space, or space as enclosed.” (Scruton, 1979, p.43).

Definir um espaço significa assim dotá-lo de limites, “a caixa dentro da qual está encerrada a jóia arquitetônica” (Zevi, 2002, p.20). E quando este invólucro está de repente à nossa volta, desenrola-se o jogo entre exterior-interior, público e privado, tornando-se parte integrante da expressão do limite. O arquiteto Manuel Tainha (1922-2012) considera que “toda a reflexão em torno do espaço arquitectónico; espaço público ou espaço de



Figura 11. Janus, representação escultórica do deus romano das mudanças e das transições.

privacidade; de protecção e segurança contra a natureza ou contra o intruso; acerca da qualidade ambiental, decorre deste simples facto: a arquitectura como experiência do limite” (Tainha, 2006, p.46). Nesta linha, a arquitectura dispõe do limite como forma de expressão, consumando em si espaços que se descobrem. Assim, este elemento vem dar resposta à correlação entre exterior-interior, determinando a forma como estes domínios se comportam em toda a sua plenitude.

A palavra limite é uma constante no processo de pensamento arquitetónico. Quem reflete sobre arquitectura procura sempre dominar as linhas que separam os dois opostos. A criação de fronteiras é por definição a determinação de um lugar, a distinção entre espaço exterior e interior, onde acaba uma realidade e começa outra. Neste ponto torna-se pertinente abordar o limite desde o seu conceito até à sua materialização.

Segundo o dicionário de língua portuguesa⁵, o conceito de limite parte de uma “linha que estrema superfícies ou terrenos contíguos”. Esta noção pretende ser aqui uma distinção entre algo e a realidade que o envolve, como uma linha imaginária que se relaciona com os dois lados, definindo-os e autonomizando-se enquanto elemento de destaque e separação. Contudo, este elemento tem uma presença ambígua, uma vez que para além de barreira também representa um ponto de contacto entre duas realidades opostas, não pertencendo a nenhuma delas mas simultaneamente a ambas. Parafraçando George Teyssot, “o limite articula-se entre coisas e seres, entre um e outro, entre o limitado (em grego *perás*) e o ilimitado (*à peiron*), entre o conhecido e o desconhecido, o sedentário e o nomádico” (Teyssot, 2010, p.254). No fundo, é um elemento que se instala entre realidades cumprindo o seu desígnio, onde limita algo que abarca de algo que afasta, num dualismo indissociável. Deste modo, o limite interpreta duas fases análogas às duas caras do deus romano *Janus* – uma divindade dos princípios, das portas, das transições⁶. Esta é uma figura mitológica que surge representada por duas faces voltadas para lados opostos, assim como o limite que olha em direções diferentes, sustentando a transversalidade entre ambas (figura 11).

O conceito de limite na qualidade de linha imaginária adquire importância quando assim é materializado num contexto arquitetónico. A sua forma mais elementar e primária será o gesto da parede, do muro – o plano vertical que aparta os dois domínios através da sua massa e consequente distância. Como Tainha esclarece, “a parede é assim, uma espécie de distância concentrada, uma condensação da distância.” (Tainha, 2006, p.45). Deste modo, o

⁵ Definição extraída de: Dicionário da Língua Portuguesa. Porto Editora, LDA, 1952.

⁶ Neves, Orlando – Dicionário da Origem das Palavras, p.148.

limite ganha expressão sem perder a sua componente simbólica, transformando-se naquilo a que designamos de parede. Nas palavras de Robert Venturi, “since the inside is different from the outside, the wall – the point of change – becomes an architectural event.” (Venturi, 1977, p.86). Neste sentido, a parede enquanto limite materializado assinala um momento de tensão e mudança, sendo mesmo aqui elevado à condição de evento onde a arquitetura, “as the wall between the inside and the outside becomes the spatial record of this resolution and its drama.” (Venturi, 1977, p.86).

Percebemos assim que a integridade física do limite teoriza a ideia marcada pelo pronúncio da mudança, de um início de algo e um fim de outro, num compromisso com ambos os domínios que deflete. Assim, “de ecrã onde se projecta em simultâneo o que se passa dentro e o que se passa fora, a parede converte-se num lugar de mediação, de permuta, por vezes de conflitos; na realidade, um lugar problemático.” (Tainha, 2006, p.46).

Volvidos para as alterações de paradigma que este conceito sofreu na prática arquitetónica, torna-se essencial fazer uma paragem em determinados momentos diferentes na história da arquitetura – episódios que viriam pontuar novos olhares e direções no modo de pensar e conceber o elemento parede.

Para o caso, este entendimento enceta com o eclodir da Revolução Industrial – uma vez que compreende as alterações mais significativas; num quadro associado a mudanças de paradigma, contexto social e desenvolvimentos técnicos na forma de trabalhar os materiais. Um acontecimento que viria dar a conhecer novos saberes que mudariam, notadamente, a forma de pensar e conceber arquitetura – em particular, a parede enquanto elemento de permuta e mediação. Nesse sentido, Sigfried Giedion adianta que “the development of modern industry is essentially material. Nevertheless, in following its material urge, industry unconsciously creates new powers of expression and new possibilities of experiences” (Giedion, 1941, p.101). Por este motivo, o argumento que se segue assenta nesta incursão de novos materiais na época industrial; sendo que a introdução do ferro, vidro e betão dita este impulso – a parede deixa de estar comprometida à sua função estrutural – “a new poised equilibrium of all the parts of a structure began to appear” (Giedion, 1941, p.181).

Daqui, deduz-se que o vidro aliado ao ferro trouxe a transparência, a ideia de continuidade espacial, a possibilidade da parede passar a ser encarada como um elemento flexível. Os muros de alvenaria que sustentavam as rígidas construções, deram lugar a estruturas leves que proporcionaram novas formas de conceber o elemento parede; a janela enquanto simples abertura na parede reclama uma maior autonomia, alterando o seu paradigma. Neste contexto industrial, Hertzberger escreve que “the new structures

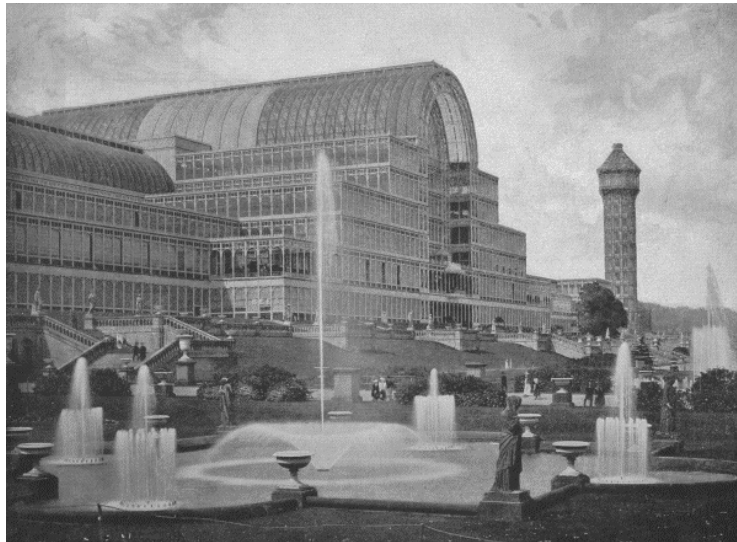


Figura 12. Palácio de Cristal, Londres, 1851, Joseph Paxton.

were more like bell-jars enclosing a space offering basic shelter from the exterior weather conditions, and therefore resembled gigantic glass-houses (...) rather than the usual solid buildings” (Hertzberger, 2005, p. 71); transpondo-nos assim para a primeira paragem – as Exposições Universais.

No seguimento destas reflexões, atenta-se que “foram as Exposições Universais, assumindo desde o seu aparecimento uma dimensão panfletária relativamente a novos materiais, sistemas construtivos e tecnologias associadas aos processos de construção, que deram visibilidade e contribuíram para o desenvolvimento das técnicas construtivas do ferro” (Bettencourt, 2007, p.75). Ademais, ressalva-se que estas serviram de palco a experiências para estes novos métodos e saberes construtivos (Giedion, 1941, p.180). Assim sendo, considera-se essencial atentar ao exemplo do Palácio de Cristal em Londres, desenhado por Joseph Paxton em 1851, pelo fascínio cego pela transparência e abertura, pela desmaterialização dos elementos arquitetónicos (figura 12). Esta arquitetura marca a primeira Exposição Mundial – a sua construção contava com um esqueleto de ferro contínuo, visto como um labirinto encantador, sustentado por panos de vidro que explicavam a ideia de estrutura leve e transparente (Scully, 1974, p.12). Aqui, as superfícies envidraçadas compunham um cenário de reflexos e transparências, infinitamente contínuo, que consumavam uma nova articulação espacial com a desmaterialização do conceito de limite enquanto elemento de massa e compressão. Segundo Vicent Scully (1914), “it was a place to wander in, endlessly continuous, with only glassy boundaries and with the solids fragmented into complicated webs.” (Scully, 1974, p.13).

Em sùmula, acrescenta-se que o Palácio de Cristal afirmou-se no século XIX como profetizador de uma nova linguagem espacial – abriu portas para uma nova forma de pensar arquitetura – “Only thus can we explain the confident prediction of contemporaries, since justified in all essentials, that ‘the Crystal Palace is a revolution in architecture from which a new style will date’.” (Giedion, 1941, p.186). Esta construção oferecia “de forma incipiente a visão de um espaço dinâmico e livre, com os objetos totalmente banhados de luz, onde a fronteira entre exterior e interior ficava aberta” (Montaner, 2001, p.29). Assim sendo, este exemplo vem encaminhar-nos para um uso excessivo do vidro enquanto elemento que medeia a fronteira entre exterior-interior; para a total epifania que a sua composição consente.

A utilização e o aperfeiçoamento destas práticas provenientes da Revolução Industrial continuaram a ser explorados ao longo dos tempos; no decorrer do século XX assistimos a um descortinar isento de novos modos de materializar o conceito de limite. Para o caso, a

alteração do paradigma fez-se notar em novas formas de construir e estruturar espaços. Em busca de uma linguagem que pretendia combinar técnica com arte, os arquitetos, através de diversas experiências, procuravam conferir diferentes expressões aos limites e aos espaços por estes gerados. Nesse sentido, a relação exterior-interior conhece novos significados, novas condutas que interessam reportar para este estudo, uma vez que esta leitura viria interferir e condicionar o comportamento do ser humano no espaço e, conseqüentemente, com a envolvente que o rodeia.

No seguimento, este entendimento destaca-se na prática da arquitetura moderna; reconhece-se que os espaços encerrados e envoltos por membranas de massa – que já haviam perdido protagonismo no século anterior – cedem lugar a espaços que diligenciam a infinidade e leveza. O interesse da percepção cartesiana e hierárquica é, nesses, substituído por uma ânsia da percepção do movimento, em que a fotografia e o cinema moldam uma nova lógica do consumo visual. A inserção destes pressupostos delinea, na prática arquitetônica, novas formas de concepção espacial onde a fachada, liberta da estrutura, torna-se num invólucro contínuo rasgado por membranas de luz – “or as Le Corbusier puts it, ‘walls of light’. (...) the walls that define the space are no longer solid walls punctuated by small windows but have been dematerialized, thinned down with new building technologies and replaced by extended windows, lines of glass whose views now define the space.” (Colomina, 1996, p.6).

Volvido para este quadro, Le Corbusier demonstra este entusiasmo pela desmaterialização dos limites enquanto elementos estruturais. A sua arquitetura subentende numa continuidade fundamental entre espaços, ditada por uma ideia de movimento; uma forma de enquadrar a paisagem exterior com o ambiente interior. Num percurso pautado pela era da máquina, o arquiteto suíço desenvolve o sistema *Dom-ino* – que representa a independência funcional e formal entre a estrutura e os limites exteriores – uma estrutura de betão, com lajes e vigas, que libertavam as paredes de deveres estruturais, criando a ideia de fachada livre (Blake, 1964, p.44). Este princípio alude assim para uma perspectiva de alocação determinante para a crescente autonomia da fachada enquanto limite; pelo aumento das possibilidades técnicas e construtivas, a janela deixa de ser o primitivo buraco na parede e torna-se parte integrante deste elemento fachada e da sua expressão; avança-se que “the window is no longer a hole in a wall, it has taken over the wall” (Colomina, 1996, p.6).

O arquiteto alemão Mies van der Rohe (1886-1969) também vem desconstruir o pano da fachada, reinventando uma nova ideia de estrutura espacial. A esta estava associada a ideia de espaço universal, um espaço idealizado de perfeição platônica, configurada em dois



Figura 13. Pavilhão de Barcelona, 1929, Mies van der Rohe.
Figura 14. Espaço interior do Pavilhão de Barcelona.

planos simétricos – o chão e o teto – relacionados a um eixo ideal à altura da visão do ser humano (Montaner, 2001, p.118). Por este motivo, estes espaços passam a ser percebidos no seu interior como espaços *mégaros* – infinitos e transparentes – explorando assim o fetiche moderno da continuidade espacial. Deste modo, cria espaços subtilmente delimitados por uma sucessão de planos horizontais e verticais, onde o elemento janela surge na condição de tela de vidro, tal como acontece no Pavilhão de Barcelona em 1929 (figura 13). Aqui, Mies decidiu que a exposição alemã seria o próprio edifício e não algo exibido por este, tal como aconteceu no Palácio de Cristal: “after all, who could remember what had been exhibited inside Paxton’s Crystal Palace” (Blake, 1976, p.194). Nesse sentido, o edifício surge como um puro exercício de composição espacial (Blake, 1976, p.195) que propõe uma diluição da fronteira exterior e interior – numa composição retangular de vidro e paredes de mármore que formavam uma série de espaços (figura 14), “all open to one another and open to various outdoor areas beyond the glass” (Blake, 1976, p.195).

Afigura-se aqui que desenhar um limite é assim proporcionar um diálogo que lida com o encerramento ao mesmo tempo que torna possível a revelação; é projetar uma forma diferente de olhar o exterior, sendo esta indissociável da forma como o sujeito, enquanto observador, encara a realidade. Na prática da arquitetura moderna este entendimento explorava a ideia de continuidade total, de revelação total, num uso exacerbado de transparências que entravam em contacto direto com o exterior. A expressão do limite encontrava-se deste modo associada a uma ideia de ampliação da superfície envidraçada e a um conseqüente desaparecimento da janela tradicional, onde o recuo da estrutura do plano da fachada tornava possível a expressão máxima de permeabilidade na arquitetura. Por conseguinte, admite-se que estas qualidades arquitetónicas necessitavam de isolamento para poderem ser apreciadas e como tal foram projetadas; nas palavras de Lamas “contribuem para a cidade enquanto objetos interessantes e singulares” (Lamas, 2010, p.307).

No seguimento destas revisões, evidencia-se que a morfologia da cidade moderna assentava em “coleções de objectos isolados, albergando as suas funções e bem orientados pelo Sol, arejados e afastados uns dos outros” (Lamas, 2010, p.307); não sendo uma morfologia de espaços urbanos, ruas, praças, mas de volumes e objetos pousados no território. Estas premissas ofereciam a cada arquiteto excelentes possibilidades para o seu desenho, criatividade e afirmação pessoal, sem os constrangimentos da integração urbana (Lamas, 2010, p.307); contudo, a qualidade arquitetónica de diferentes edifícios isolados ou justapostos nunca poderia, por si só, dar forma ao meio urbano (Lamas, 2010, p.307). Este breve

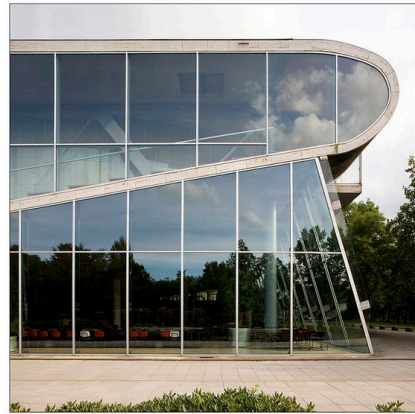


Figura 15. Educatorium, Utrecht, 1992, Rem Koolhaas.
Figura 16. Educatorium, Utrecht, fachada.

percurso histórico conduzido pela expressão do limite, torna-se deste modo importante para compreender uma “situação atual e os seus lapsos culturais” (Lamas, 2010, p.308).

Posicionando-se neste ponto, José Lamas (2010) avança que um conjunto de qualidade quando não integrado num contexto, surge desarticulado e desprovido de sentido “tal como um conjunto de belas palavras não chega para construir uma frase (Lamas, 2010, p.307). Nesse sentido, Lamas encaminha-nos para a necessidade de um discurso arquitetónico que pressupõe uma relação entre os edifícios com o espaço urbano e o seu enquadramento numa estrutura (Lamas, 2010, p.307). Ademais, esclarece que a arquitetura da cidade não é a arquitetura do edifício isolado, “como na urbanística moderna, mas o princípio ordenador no qual se desenvolvem e estruturam as tipologias que integrarão a forma urbana” (Lamas, 2010, p.424).

Para o arquiteto holandês Rem Koolhaas (1944-) um edifício tem que ter a sua própria integridade, clareza e identidade. Com efeito, defende que a pele do edifício – à qual atribui a denominação de *envelope* – contém uma função própria na vida da cidade, assumindo a função de interface com a urbe (Koolhaas, 1995, p. 320). Os limites de caráter estático passam a assumir um caráter interativo, de forma a elevar ao máximo a relação indivíduo-edifício (figura 15). Desta forma, as fronteiras tornam-se flexíveis e ambíguas; assumem uma pluralidade de leituras que proporcionam ao indivíduo um espetáculo de experiências perceptivas; tal como acontece no Educatorium em Utrecht (figura 16) “with floors merging seamlessly into ceilings that are also roofs, all familiar architectural meaning seems to melt away and buildings increasingly take on the attributes of landscape.” (Hertzberger, 2002, p.251).

O arquiteto japonês Toyo Ito (1941-) também questiona estas alterações, na forma e consistência dos limites espaciais da arquitetura contemporânea. No seu texto alusivo à exposição *blurring architecture* considera que “en esta sociedad que se reconoce como fluida, la arquitectura está demasiado acabada.” (Ito, 2000, p.204). No espaço urbano, cada edifício torna-se independente dos demais, formando a sua própria envolvente artificial que não recebe influência do exterior (Ito, 2000, p.204). Neste contexto, Ito introduz o conceito de *arquitectura conclusa* para classificar a rígida separação do limite entre edifício e envolvente, que configuram uma arquitetura unidirecional, independente e conclusiva (Ito, 2000, p.204).

Partindo destas premissas, Toyo Ito estabelece a ideia de uma arquitetura de limites difusos, cujos seus contornos suaves e flexíveis adotam um caráter oscilante e sinuoso, análogos a um objeto quando colocado em águas agitadas (Ito, 2000, p.235). Deste conceito



Figura 17. Mediateca, Sendai, 2001, Toyo Ito. Fachada.

Figura 18. Mediateca, Sendai, espaço interior em relação ao exterior.

surge o edifício Mediateca de Sendai (1997-2001) assumindo uma linguagem capaz de diluir os limites espaciais e temporais (figura 17). Das grandes lajes que dão uma sensação de tela flutuante, às colunas formadas por tubos de aço dispostas aleatoriamente, Toyo Ito reinterpreta a estrutura *Dom-inó* de Le Corbusier numa leitura *high tech* e minimalista da sua forma (Montaner, 2001, p.197). Assim, num espectáculo de transparências e sobreposições, o edifício de Sendai oscila numa constante entre o mundo real e virtual (figura 18). Os seus limites descrevem aquilo que acreditava, uma arquitetura difusa, de contornos turvos. Da continuação do movimento moderno, o pressuposto deste exemplo busca alcançar o expoente máximo de homogeneidade e de transparência dos espaços, favorecendo a relação do mesmo com as características do lugar – alcança um dinamismo capaz de responder às necessidades da sociedade atual, reconhecida, cada vez mais, como fluída.

O encontro de um limiar (*a soleira*)

Nas primeiras linhas desta dissertação, descrevemos em que plano nos propomos debruçar, identificando um espaço que surge do compreensível diálogo entre exterior e interior. Um espaço que não cria uma fronteira, mas sim um *entre* que os liga e relaciona, não pertencendo deliberadamente a nenhum deles, senão paradoxalmente a ambos. Esta noção de espaço define-se pelo seu carácter ambivalente e complementar, por um território intermédio “onde o interior e o exterior se encontram, onde o público e o privado literalmente encontram o seu chão em comum” (Teyssot, 2010, p.236).

A noção de limiar definida pelo dicionário de língua portuguesa designa-se por “soleira de porta, entrada, patamar” . Sublinha-se assim, a ideia de um momento de entrada e saída, um momento de passagem entre dois espaços, marcado pelo pronúncio da mudança. Walter Benjamin considera o limiar como uma zona “umbral, passagem, vazar e encher estão incluídos na palavra *scwellen* (‘inchar’)” (Teyssot, 2010, p.234), advertindo para uma diferenciação entre os termos de limite e limiar. Por esta lógica, o limiar não interpreta o papel de barreira, à semelhança do que acontece no limite, mas sim de espaço *que se abre entre duas coisas* (Teyssot, 2010, p.234), como uma ponte que possibilita a travessia entre realidades diferentes.

Em *A invenção do quotidiano*⁷, o historiador francês Michel de Certeau (1925-1986), associa este meio a uma duplicidade existente na noção de fronteira, acabando por identificar duas realidades distintas sobre comportamentos interdependentes.

Se por um lado do limite se estabelece o domínio legítimo entre o espaço encerrado alusivo ao que é privado, por outro lado contrapõe-se a sua exterioridade alienada ao espaço que descerra (Certeau, 1998, p.212). Assim, pensa-se a fronteira como uma entidade limiar, um marcador de confins que se abre àquilo que se opõe, como um mecanismo que permite a passagem entre meios. Deste modo, a fronteira “(...) funciona como um terceiro. Ela é um ‘entre dois’ – ‘um espaço entre dois’ (...). Lugar terceiro, jogo de interações e de entrevistas, a fronteira é como um vácuo, símbolo narrativo de intercâmbios e encontros.” (Certeau, 1998, pp.213-214).

⁷ Título original: *L'Invention du quotidien*.

Perante o raciocínio de Certeau, a noção do *entre* surge empregada à dimensão física da fronteira, isto é, à realidade existente dentro do vácuo, que ora consente a passagem e a comunicação, ora promove a separação. Pela *lógica da ambiguidade*, a fronteira pode transformar-se em travessia e o rio em ponte, “a paliçada, um conjunto de interstícios por onde escoam os olhares” (Certeau, 1998, p.214), privilegiando a interação. Neste sentido, a fronteira não é vista como uma barreira mas como um espaço intersticial capaz de promover a troca e o encontro, “um espaço onde as coisas podem acontecer, um *happening*, uma *performance*, um acontecimento ou narrativa” (Teysot, 2010, p.253).

Na obra *Les rites de passage*, o antropólogo francês Arnold van Gennep (1873-1957) elaborava um estudo sobre os ritos que marcavam as sucessivas etapas de transição da vida humana. Publicada em 1909, a obra toma como tema central a análise de *ritos de passagem* referentes ao comportamento humano que, conseqüentemente ajudam a estabelecer uma leitura espacial da sociedade.

Desta forma, o rito assume a condição de passagem e de expressão da dinâmica social, associado a um antes e a um depois, que acompanham cada mudança de lugar, estado, posição social e idade (Turner, 1977, p.94). Na verdade, estas cerimônias permitem distinguir e separar categorias que têm uma importância vital para a manutenção de um grupo, reafirmando a presença de fronteiras entre elas (Martins, 2006, p.165). Van Gennep deixa claro que um *rito de passagem* é um acontecimento coletivo, grupal, que mobiliza as forças sociais no sentido de criar unidades de uma nova natureza, procurando integrar essas mesmas unidades no seio do grupo (Martins, 2006, p.165).

Neste sentido, identifica as três fases que compõe a sequência típica dos *ritos de passagem*, designando-as pelos termos de separação, margem e agregação (Turner, 1977, p.94). Na base deste entendimento está a ideia de que o indivíduo é separado do seu cotidiano, experimentando uma situação liminar, para no fim adoptar um novo estatuto, sendo reintegrado no seio da vida normal da comunidade (Martins, 2006, p.167). Van Gennep assumiu assim esta classificação como parte integrante da generalidade dos processos rituais. Contudo, traspôs ainda estas referências às transições espaciais, nomeando, da mesma forma, as três fases do rito pelos termos *preliminar*, *limiar*, e *pós-limiar* (referente ao vocábulo latino *limen* que significa a soleira). Partindo desta classificação, van Gennep proporciona uma posição central à condição de *liminaridade*, remetendo para posições periféricas aquilo que lhe precede e lhe antecede (Martins, 2006, p.168).

O antropólogo francês sublinha assim a importância da situação de liminar, definindo-a

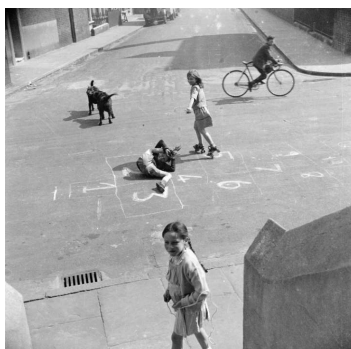


Figura 19. Fotografias de Nigel Henderson, Londres, 1956.

como uma zona neutra, que *flutua entre dois mundos*. Neste sentido, recorre ao fenómeno da *margem*, que corresponde a uma necessidade de existência de um *ponto morto* que separa dois movimentos de sentido contrário aos quais se estabelece a distinção entre espaços com qualidades territoriais distintas (Martins, 2006, p.168). A *margem* corresponderá portanto “à portagem, à poterna das muralhas, à porta dos muros do bairro, à porta da casa, ou apenas a uma pedra, uma viga, uma soleira. Mas pode também adquirir a definição de um pronau, um nártex ou um vestíbulo” (Martins, 2006, p.198). A porta caracteriza-se como o limite entre dois mundos, “o mundo profano e o mundo sagrado, no caso de um templo” (Martins, 2006, p.168) podendo ser aqui reconhecida como um “conjunto da moldura ou, de modo isolado, à soleira (limiar), aos lintéis ou à arquitrave” (Martins, 2006, p.168).

Foi precisamente sobre esta realidade da soleira que a dupla de arquitetos britânicos Alison (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003), numa perspetiva mais próxima da arquitetura, construíram uma abordagem sobre a ideia de limiar. Partindo do impacto causado pelas fotografias de Nigel Henderson (1917-1985), inerentes aos padrões de associação quotidiana entre a população de um bairro Londrino (figura 19), os Smithsons destacaram no CIAM IX⁸ – realizado em 1953 na cidade francesa Aix-en-Provence – a noção de *doorstep*. Neste âmbito, o discurso da dupla alude à importância da extensão da habitação sobre o espaço público imediato, agilizando a relação entre o interior doméstico e a rua (Martins, 2006, p.255). Estes acreditavam que o papel da rua era mais do que um simples meio de acesso, era como uma arena de expressão social onde se geravam laços sociais, numa sensação de segurança e de bem-estar (Smithson, 1968, p.98).

Assim, considerando que o espaço interno deveria expandir-se para a rua, foi adotado o ponto de vista das crianças para quem a aprendizagem do domínio da soleira representava o começo da extensão do espaço familiar para a esfera social (Martins, 2006, p.255). No seguimento desta reflexão, Hertzberger também atenta sobre a natureza da soleira, afirmando que “the child sitting in the step in front of his house is sufficiently far away from his mother to feel independent, to sense the excitement and adventure of the great unknown.” (Hertzberger, 2005, p. 32). Aqui o degrau assume o papel tácito do limiar que tanto faz parte da casa como da rua, mediando a sensação de segurança da criança – “the child feels at home and at the same time in the outsider world.” (Hertzberger, 2005, p. 32). Tal como Hertzberger ressalva, este espaço dual advém da qualidade espacial da soleira, um lugar

⁸9º Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, Aix-en-Provence, 1953.

onde dois mundos se complementam, ao invés de uma demarcação nítida (Hertzberger, 2005, p. 32). Evidencia-se que a condição de limiar enquanto meio intermediário origina um ambiente capaz de articular duas realidades distintas – as boas vindas e as despedidas; isto traduz-se, em termos arquitetônicos, numa experiência significativa que nos acolhe com a sua hospitalidade.

Porém, o arquiteto holandês Aldo van Eyck (1918-1999) foi quem desenvolveu uma interpretação mais complexa do umbral como ponte entre o indivíduo e a sociedade, atribuindo ao conceito de soleira uma outra dimensão. No seu entender, a noção de *doorstep* apresentada pela dupla Smithson tinha um sentido demasiado prosaico, limitando-se *ao lugar para pôr o leite à porta de casa* (Martins, 2006, p.256). Assim, restabelecendo a ideia de limiar enquanto capacidade de ligação entre todas as polaridades da realidade expõe, em 1956 no CIAM X⁹ – realizado na cidade de Dubrovnik, *la plus grande réalité du seuil* – o limiar como princípio fundamental das relações que a arquitetura estabelece com o lugar.

Van Eyck assinala esta interpretação sensível acerca da ideia de limiar arquitectónico, destacando a expressão física do lugar da porta como um gesto humano maravilhoso (Martins, 2006, p.256). A porta, segundo van Eyck, “enquadra-nos à chegada e à partida, é uma experiência vital não apenas para aqueles que a transpõem mas também para aqueles que encontramos ou deixamos atrás dela. A porta é um lugar feito para uma ocasião. A porta é o lugar feito para um acto que é repetido milhões de vezes numa vida, entre a primeira entrada e a última saída” (Aldo van Eyck *apud* Martins, 2006, p.256).

Nesta base, van Eyck defendia a indivisibilidade dos dois pólos, sugerindo que a porta fosse “um lugar articulado que pertence tanto ao interior como ao exterior, um lugar onde os aspectos significativos de ambos os lados estão simultaneamente presentes. A porta devia expandir-se e adoptar uma forma capaz de evocar as boas-vindas, de construir um convite à pausa, à permanência” (Martins, 2006, p.256). Este prolongamento deveria constituir assim lugares intermédios articulados capazes de induzir o conhecimento simultâneo daquilo que é significativo do outro lado (Martins, 2006, p.256). Quando ambos os lados se relacionam, as transições tornam-se momentos de grande importância, traduzindo-se em umbrais simbólicos e espaços de relação.

Baseando-se na filosofia de Martin Buber, van Eyck entende como princípio básico para a produção arquitectónica o reconcílio do equilíbrio de cada conceito através da introdução

⁹ 10º Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, Dubrovnik, 1956.

do pólo que lhe é oposto, criando um *fenómeno gémeo*. Neste sentido, percebe que a melhor forma “de proporcionar uma realidade básica é proporcionando a realidade gémea da qual foi arbitrariamente dividida” (Martins, 2006, p.257). Assim, constitui-se um espaço repleto de ambivalências e, portanto, um espaço que corresponde à natureza ambivalente do homem. É através desta construção intrínseca à imagem do homem que van Eyck alude ao exemplo da respiração, em como o inspirar e o expirar se complementam, questionando-se “quando é que a arquitetura vai inspirar e expirar – isto é, apenas respirar?” (Martins, 2006, p.259).

Paralelamente a Aldo van Eyck, Herman Hertzberger também desenvolve o conceito de soleira arquitetónica enquanto “spatial condition for the meeting and dialogue between areas of different orders.” (Hertzberger, 2005, p. 32). Através do mote *the in-between* incluído na sua obra *Lessons for students in architecture*, o arquiteto holandês recupera os conceitos abordados dando continuidade à temática, tornando-os num alicerce tanto no seu modo de pensar, como de conceber arquitetura. Assim, reflete sobre o limiar arquitetónico enquanto elemento chave para a transição e conexão entre espaços diferentes, demonstrando uma preocupação perante o encontro e a reconciliação entre a rua e o domínio privado (Hertzberger, 2005, p. 32).

No seguimento, considera que “in the spaces between my fingers lives another hand.” (Leo Vroman *apud* Hertzberger, 2002, p.213); uma alegoria ao que acredita – que um arquiteto não deve desperdiçar espaço na forma como organiza, mas sim adicioná-lo, “and not only in the obvious places that strike the eye anyway but also in places that do not generally attract attention, i.e. between things.” (Hertzberger, 2005, p. 186). Nesse sentido, os espaços *in-between* que Hertzberger propõe criar, combatem a existência de fronteiras rígidas e abruptas, contribuindo para a criação de ambientes que ofereçam muito mais oportunidades para as pessoas que o experimentam.

Em sùmula, as premissas de Herzberger contribuem de forma sensível para o contacto social do ser humano, apontando que “concretization of the threshold as an in-between means, first and foremost, creating a setting for welcomes and farewells, and is therefore the translation into architectonic terms of hospitality.” (Hertzberger, 2005, p. 35).

Prosseguindo dentro da orientação anteriormente estabelecida, torna-se essencial perceber de que modo este conceito pode ser materializado. Com base nas premissas apreendidas, depreendemos que os espaços liminares podem adquirir uma dimensão de tal forma significativa, que acabam por se tornar elementos representativos dos edifícios que servem. Num sentido arquitetónico, conceptual ou simbólico, estes espaços dilatam-se,



Figura 20. Câmara Municipal de Säynätsalo, 1949, Finlândia, Alvar Aalto. Fachada
Figura 21. Escadas exteriores de Säynätsalo.

reforçando o sentido de *ir entrando* marcado por um caráter de transitoriedade. Nesta linha, estes espaços tornam-se narrativas de preparação para a realidade seguinte, num mecanismo que consente a passagem, o intercâmbio e o encontro entre indivíduos. Ademais, são estes espaços que, para além do seu caráter transitório, sublinham uma coreografia tecida pelo bailado do quotidiano.

Sob este enquadramento, Steven Holl escreve sobre *experiências arquetípicas de arquitetura*¹⁰ apoiando-se numa diversificação de contextos que detalham a sua experiência direta com a arquitetura. Deste modo, num quadro onde a arquitetura e a paisagem se fundem, a Câmara Municipal de Säynätsalo (1949) na Finlândia, projetada por Alvar Aalto, surge como síntese empírica mediada por Holl. Acomodada no centro da cidade, esta construção em leque dispõe o espaço a partir de um ponto central; um pátio elevado que permite a entrada e a saída do edifício. Nesta linha, Holl demonstra uma admiração pela estrutura de tijolo e madeira agrupada em torno do pátio gramado, colocando a tónica da fruição do espaço numa experiência de limiar. As suas palavras descrevem a estimulante experiência no edifício de Aalto marcada por esta entrada simbólica, que acomoda mundos contíguos, promovendo um espírito de comunidade. Assim, num jogo de sombras sobre os degraus gramados com bordas de madeira, descreve-se um espaço de entrada que se derrama livremente no pátio, conduzindo o transeunte ao complexo (Holl; Pallasmaa; Pérez-Gomez, 1994, p.134). Conforme Holl ascende a topografia delineada, a perspetiva espacial desdobra-se, em simultâneo, até encontrar o pátio – um espaço interno coletivo – onde Aalto estabelece um centro social com um poder representativo, numa delicadeza experimental (Holl; Pallasmaa; Pérez-Gomez, 1994, p.134). A transição do exterior com paredes de tijolo para o interior com paredes igualmente de tijolo, afirmavam a integridade da sua forma esculpida e, por toda a parte, “small details, filled with vitality, reinforced the initial commitment behind this architecture” (Holl; Pallasmaa; Pérez-Gomez, 1994, p.134).

Este é o momento oportuno para nos envolvermos. É com base nestas premissas que pretendemos prosseguir. Num ensaio apoiado na experiência de Steven Holl, procurou-se reunir uma coletânea de edifícios cujos espaços de entrada se revelassem pertinentes para este estudo.

¹⁰ Título original: *Archetypal Experiences of architecture*.

Feita uma leitura às várias escalas do limiar arquitetônico – da parede enquanto limite que desvincula o interior do exterior até à soleira que medeia esta distância – a ideia de um espaço-limite que reforça este *ir entrando* ganha protagonismo na dialética que nos propomos abordar.

Partindo dos temas explorados nesta primeira parte do trabalho, os casos de estudo que se seguem pretendem mostrar, respetivamente, de que forma estas abordagens se concretizam; procura-se dissecar o tema através da análise do elemento entrada em cada projeto – desde o seu desenho à sua fruição espacial. Os três casos de estudo selecionados têm desde modo relação direta com estes quatro temas estudados; neste sentido, a escolha das obras prende-se com a sua capacidade de serem representativas das abordagens trazidas até ao momento.

Por dentro de um cenário urbano, bucólico e histórico, a personificação de um entendimento que oscila consoante o contexto, faculta a escolha dos casos em estudo; uma vez que se entende como princípio básico para a idoneidade do limiar a reconciliação entre a arquitetura e a envolvente, a pertinência de um leque alargado de cenários dissímeis prevê-se essencial. Tendo em conta esta aceção, a leitura das competências físicas do limiar assenta nas consequentes variáveis que delinearão o projeto em causa; primeiro, na sua qualidade de resolução; depois, na sua inserção dadas as características da envolvente e programa solicitado.

A análise recai, nesses pontos que consideramos mais relevantes para a temática em causa; na medida em que a dissertação coloca a tónica da fruição dos espaços e na forma como ocorre a transição exterior-interior. Para o efeito pretendido, considera-se essencial uma interpretação baseada em três denominadores comuns: o enunciado a que tiveram de responder, o contexto e o método de intervenção. Considera-se uma metodologia apoiada em entrevistas, enunciados de projeto, fichas técnicas e revistas/livros encontrados, com o objetivo de interpretar, numa síntese possível, a solução do projeto que originou o desenho e a identidade do limiar. Num segundo momento, com base na experiência e reminiscência de cada caso selecionado, a intenção versou uma narrativa pausada e atenta sobre o percurso sequencial da visita concretizada aos mesmos. Acompanhada com desenhos e fotografias, atenta-se um mapeamento espacial que verse as questões lançadas no início desta dissertação.

De uma forma geral, o espaço de entrada é por si só o caso de estudo dominante em análise, que protagoniza os enredos projetuais onde se assume o espaço dual, de transições, oposições e encontros; contudo, a descrição completa da experiência faculta a interpretação da essencialidade de um espaço limiar, vinculado à sua natureza de espaço público e à sua consequente influência na envolvente.

CAPÍTULO II
REMINISCÊNCIA E EXPERIÊNCIA: O PERCURSO DO TRANSEUNTE

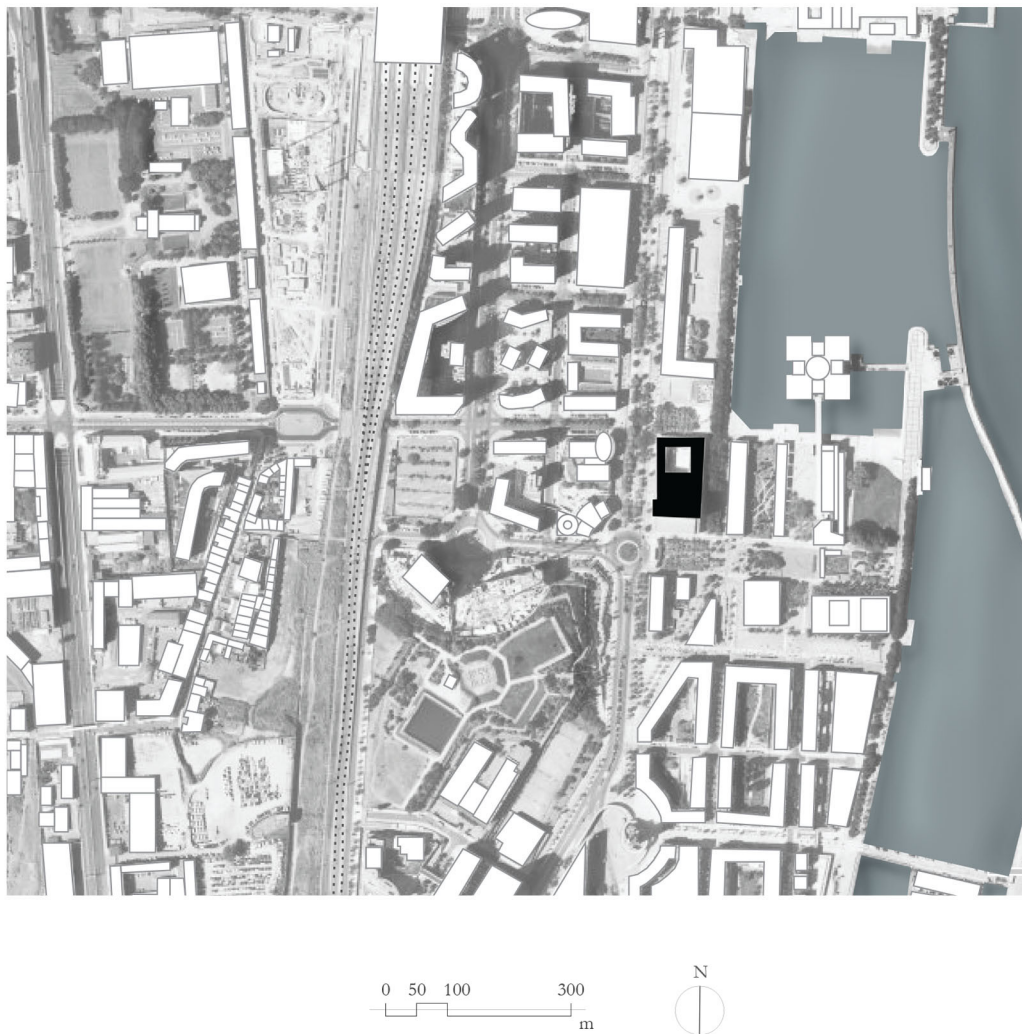


Figura 22. Planta de implantação do Pavilhão do Conhecimento.

Pavilhão do Conhecimento *entre o urbano*

Carrilho da Graça. 1998

Na montra metropolitana da cidade de Lisboa que descreve o Parque das Nações, está implantado o Pavilhão do Conhecimento dos Mares do arquiteto João Luís Carrilho da Graça¹¹. Esta construção integra-se no plano urbano que transfigurou a zona oriental ribeirinha no âmbito da Exposição Internacional de Lisboa em 1998, representando uma mudança arquitetónica na cidade. Nas palavras de Carrilho da Graça “conseguiu-se criar uma área da cidade com uma série de qualidades que derivam deste acontecimento particular que lhe está na origem, a Expo, e que justifica uma série de investimentos” (Dias, 1999, p.122).

O interesse pelo Pavilhão do Conhecimento, no contexto de cidade, passa pelo espaço público que lhe é imbuído, nas suas amálgamas formas, que constituem um conjunto de espaços capazes de despertar a capacidade das pessoas o reconhecerem e identificarem, assim como de as orientar no tecido urbano. Neste contexto, esta proposta faz parte de um conjunto alargado que inclui outros edifícios, inaugurando uma nova zona planeada da cidade de Lisboa, através de um processo de renovação da mesma. Numa breve resenha ao seu contexto histórico, este plano assenta na transformação de uma antiga zona de lotes fabris, em novas infraestruturas culturais, comerciais, ferroviárias – um novo parque habitacional (Figueira, 2010, p.153). Tal como revela Jorge Figueira, “na orla ribeirinha, o amontoado lixo industrial criava uma barreira que impedia que o conjunto de áreas residenciais, desenvolvidas no interior da cidade a partir dos anos 1940, beneficiasse-se do Tejo” (Figueira, 2010, p.155). No decurso do século XIX, as linhas ferroviárias e uma progressiva industrialização tinham, nesta área oriental, cortado a relação da cidade com o rio (Figueira, 2010, p.155). Por conseguinte, com esta proposta, veicula-se “a ideia de um resgate urbano para oriente e uma cultura de regresso ao rio” (Figueira, 2010, p.157). Este evento viria assim possibilitar uma regeneração do território e abrir a cidade para o rio Tejo; na sequência, os oceanos proporcionaram o enquadramento temático desta operação, com o objetivo de assinalar a efemeridade dos descobrimentos portugueses.

¹¹ Colaboradores: Inês Lobo, João Maria Trindade, Pedro Domingos, Luís Gonçalves, Guília de Appolonia e Flávio Bartini (arquitetos), José Pedro Bonito (estagiário) e Nuno Pinto (desenhador).



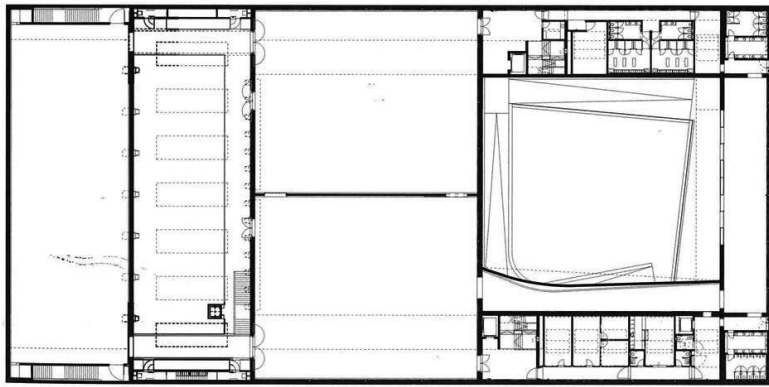
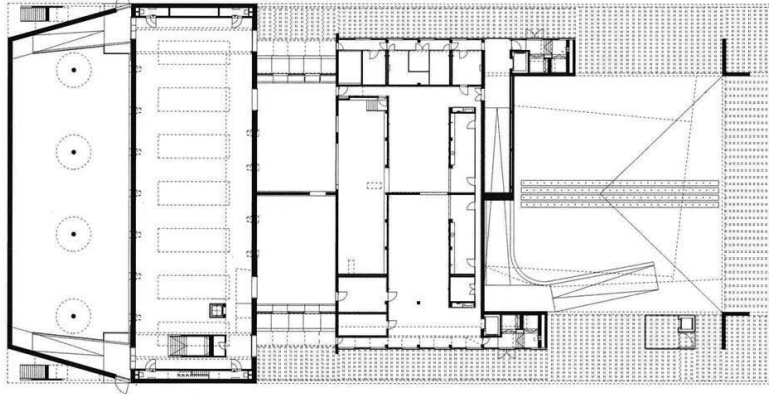
Figura 23. Vista aérea do Parque das Nações.

Partindo destas premissas, a Expo'98, do ponto de vista arquitetónico, deixou algumas obras notáveis; do ponto de vista urbano, permitiu estabelecer uma nova relação de lazer com o rio e uma redobrada atenção às questões do espaço público (Figueira, 2010, p.160). Neste quadro, o Pavilhão do Conhecimento dos Mares representa um ponto de mudança, um processo de descoberta; uma parte integrante da vida da cidade onde lazer e cultura consolidam o espaço, cooperando com ideia de tornar o Parque das Nações num autêntico Parque da Cidade (Rosa, 1999, p.31).

Nesta perspetiva, a arquitetura de Carrilho da Graça começa por um processo de interpretação do território, numa compreensão da estrutura invariante sobre a qual se inscreve a construção como devir (Bártolo, 2013, p.8). Entende-se que o ambiente exterior ao Pavilhão era feérico, e o edifício viria sublinhar um momento de pausa, de oposição à feira (Norton, Cunha, 2010, p.201).

O local onde está inserido o edifício apresenta duas malhas sobrepostas: uma composta pelas vias de trânsito com desenvolvimentos lineares e estruturas ortogonais; outra mais orgânica e compósita, resultante da configuração dos quarteirões, da implantação dos edifícios, do desenho das praças, largos e jardins públicos (Rosa, 1999, p.24). Com efeito, os pontos relevantes e confluente destas malhas geram assim espaços singulares que pedem um tratamento arquitetónico e paisagístico diferenciado (Rosa, 1999, p.24). Nesse sentido, a malha descreve-se homogénea e alargada, com ruas moldadas à imagem do automóvel, definindo a expansão periférica da cidade. A presença de equipamentos vitais como o Centro Comercial Vasco da Gama, a estação do Oriente ou os espaços que deram origem ao conceito da Expo'98 e que permaneceram, oferecem identidade e dinâmica ao local. Numa colectânea de espaços que permitem o deambular livre do transeunte, surge um percurso, junto à Doca, delimitado por uma linha de pinheiros mansos que nos oferecem sombra e nos recolhe do edificado envolto. Ao longe, flutuando sobre a água, está o Oceanário. Chegados à interseção do desenho retangular da Doca, num decurso que resolve os subtis desníveis da topografia, entrevemos, no intervalo dos fustes das árvores, a tribuna suspensa do Pavilhão do Conhecimento. Este embasamento, pela sua forma e escala, permite um olhar ininterrupto sobre o espaço, funcionando como um prolongamento do Largo José Mariano Gago.

Existem várias ruas de acesso ao local, todas elas adaptadas ao perambular do transeunte. Estes percursos assumem uma forte presença no seio deste espaço, de trânsito condicionado que possibilita uma circulação livre por parte dos peões. A existência de assentos que se estendem ao longo dos percursos gera pontos de permanência e repouso, que justificam a



25



26

Figura 24. Plantas.piso 0 e piso 1 do Pavilhão do Conhecimento.
 Figura 25. Sobre o embasamento (detalhe das vigas de madeira).
 Figura 26. O pátio com a rampa.

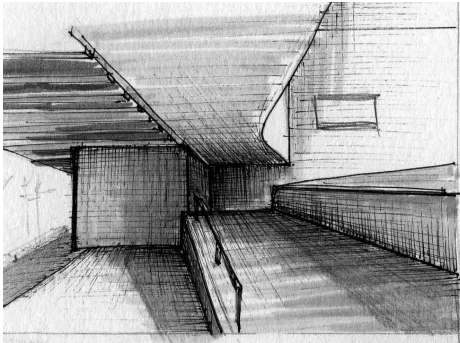
situação elevada do edifício. Neste espaço, a calçada de pedras calcárias envolve-se com a pedra que dá forma ao pátio demarcado pelo corpo suspenso. Aqui, o volume horizontal que forma a base do edifício segue o nível das copas das árvores que o circundam, reclamando algum protagonismo apenas com o segundo volume longitudinal que o intercepta – colocado na vertical em forma de torre. A este conceito de formas básicas, é adicionado então um pátio retangular, um espaço vazio no plano horizontal que liberta o solo.

A chegada ao edifício faz-se sobre este embasamento, sendo este também acessível pelas ruas laterais que contactam diretamente com o mesmo. Este corpo, revestido em betão branco, afirma-se pela sua simplicidade – “quando nos aproximamos do pavilhão queremos uma imagem clara, instantânea e mediática; queremos construir com a sua presença a pausa, o silêncio, o intervalo com que iniciamos a visita.” (Bártolo, 2013, p.42). Os planos de parede contínuos que demarcam o perímetro exterior do edifício estabelecem uma linguagem minimalista ao mesmo. O pátio que encerra, revela um processo de interiorização ao recriar um espaço urbano dentro de si, gerando um universo interior próprio. Aqui Carrilho da Graça assume um fascínio pela Torre de Belém – “como existência híbrida, metamorfose de palácio em navio, uma pequena estrofe que pouco pode vigiar, pouco pode defender, pouco pode navegar” (Bártolo, 2013, p.44) – aceitando que, em parte, queria ter feito outra Torre de Belém. Porém, neste sítio, o rio pontava apenas pelos reflexos ao longe, na doca; nesse sentido a praça de acesso procura estes mesmos reflexos da água, daí abrir-se sob a massa suspensa do edifício e reencontrar o céu (Bártolo, 2013, p.44).

“Primeiro lemos a contraposição volumétrica vertical e horizontal, megalítica, em betão; depois, sentimos que a massa horizontal está em suspensão mágica. Nessa massa escavamos uma praça de pedra.” (Bártolo, 2013, p.44).

Quando a atravessamos, as vigas de madeira presentes no teto contribuem para a comodidade que o espaço assim reclama (figura 25). Já na praça, temos o barulho da água e a transgressão vertical de nos encontrarmos num volume sem teto (figura 26). Neste espaço, flanqueado por uma rampa contínua que cria o percurso para a entrada do edifício, percebemos que esta se faz a uma cota elevada do seu perímetro. Ainda com um traço minimalista, a rampa que ladeia o pátio confere-lhe um carácter dinâmico e comunicativo que segue a linguagem do edifício, tornando-se uma continuação do mesmo. Num gesto pontual, a rampa pouso sobre o pátio, demarcada por um muro que nos orienta para a mesma, de forma delicada. Assim, este percurso une-se sobre a abertura do pórtico da entrada, gerando,

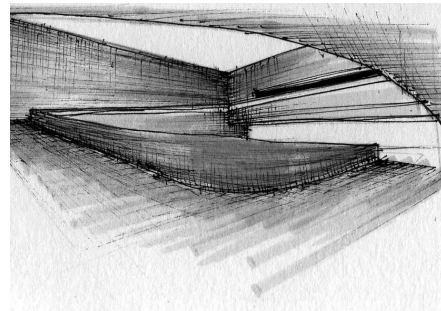
27



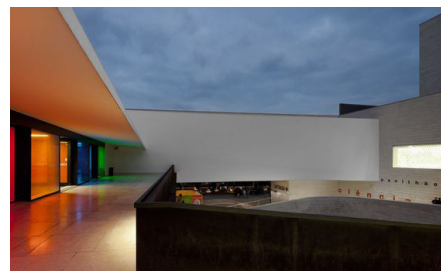
28



30



29



31

Figura 27. Perspetiva sobre a rampa (desenho da autora).
 Figura 28. Rampa + nave do Pavilhão.
 Figura 29. Vista sobre a plataforma da rampa.
 Figura 30. Inflexão da rampa (desenho da autora).
 Figura 31. Chegada ao piso da entrada.

aqui, uma circulação a dois níveis. O corpo das rampas é revisto em pedra, evidenciando-se apenas no contorno da guarda em aço corten que surge no decurso da mesma, sublinhado o nível da entrada. A pedra utilizada surge aqui como referência ao calcário branco que constrói a cidade antiga de Lisboa – “o lioz é uma pedra excelente que, no meio dum denso enovelado barroco, nos faz ver os mais variados fósseis marinhos” (Bártolo, 2013, p.45) – labora o fio da história e o ponto de partida.

Os braços que encerram o pátio estão assim assentes em duas peças em forma de L, aberto para fora, que lhe retiram expressão, conferindo, ao mesmo tempo, estabilidade ao edifício. Estes elementos assumem diferentes expressões consoante a distância e a perspetiva de que o observamos. Tanto afigura-se a uma leve e frágil lâmina que sustenta o volume suspenso, como personifica um robusto pilar – esta para quem está no íntimo do pátio. Aqui, ao olhar em direção ao volume que se estende, avistamos ainda o corpo longitudinal da torre que o completa. Este, pela sua dimensão, tem a capacidade de nos cingir ainda mais ao pátio enquanto universo interior, limitando a nossa vista àquelas arestas apartadas que rasgam o céu.

Ao percorrer a rampa, o seu desenho permite um contacto constante com o pátio que a rodeia e, se olharmos para trás, vemos a água na doca. O muro que acompanha a inflexão da rampa transmite uma ideia de movimento, aproximando-se ao transeunte que a perfaz, “como uma mola helicoidal que aprisiona um desenho de movimento. Movimento inicial, espiral da pedra numa funda, lâminas em rotação, o búzio, o caracol, o disparar da manada.” (Bártolo, 2013, p.45). À medida que vamos subindo, a abertura que responde ao momento de entrada vai se tornando perceptível, sublinhando-se por uma pala que o ampara. Do muro para o aço corten, a elevação da rampa abona a sua extensão, ultimando-se num balcão que serve o acesso ao interior do edifício. Aqui, o pátio resume-se ao seu caráter cómodo, pronunciado pelo apontamento rampeado que o encerra e abriga. O volume longitudinal que corresponde à torre, agora mais eminente, assume uma presença maior, ainda que num plano inalcançável (figura 28). A linha do horizonte do transeunte é consumada pelos braços que encerram o pátio, os mesmos que permitiram o seu atravessamento, e que, aqui, assumem outra atitude no espaço (figura 29). Do lado oposto, a entrada surge através de um envidraçado horizontal que rasga a parte inferior – “um paralelepípedo alongado com uma faixa de portas de acesso viradas a sul” (Bártolo, 2013, p.45). A sua dimensão tende assim a ocultar-se para quem se encontra no piso do pátio, participando neste apenas com a sua pala, que indica que algo acontece ali (figura 31).

Também é possível aceder ao edifício por uma entrada presente no piso 0. Esta,

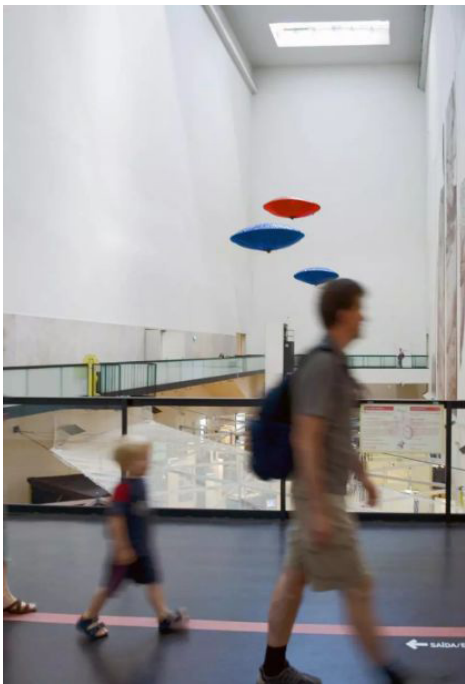
32



33



34



36

35

Figura 32. Corredor ortogonal à galeria.
 Figura 33. Átrio (nó de ligações).
 Figura 34. Entrada para o auditório.
 Figura 35. Vão aberto para o pátio
 Figura 36. Sobre o varandim.

estabelecida pela fachada lateral virada para a marginal do rio, caracteriza-se pelo momento em que o volume da torre intersesta o volume horizontal. Para além deste ponto, do lado oposto também surge uma abertura para o exterior, embora exclusiva à cafetaria que se alonga para uma esplanada. Ambas as entradas estão associadas a antecâmaras – espaços contidos que criam um momento de espera antes da entrada no espaço. Estes pontos encaminham-nos assim para um interior que ainda não se revelou na sua totalidade.

Já no interior do edifício, depois de atravessarmos a antecâmara, somos recebidos por um espaço fechado, estreito, que nos conduz para um corredor (figura 32), ortogonal à galeia que nos admitiu do exterior – a entrada e bilheteira; estruturadas de modo a encaminhar-nos pelo corredor que nos leva à primeira sala” (Alho, 2008, p.81). Esta, que descreve o lado Este do volume, assume a extensão do braço que o perfaz, culminando no espaço amplo de um átrio que se abre. O átrio (figura 33) surge como nó de ligações ao restante programa do edifício, completando-se com um auditório (figura 34), salas multiusos e ainda uma pequena biblioteca – um espaço público multifuncional, que se conforma por salas versáteis; a biblioteca e as salas são dois espaços contíguos ao átrio. Nesta linha, o átrio assume ainda uma linguagem gráfica que compõe todo o foyer. Desta forma, este espaço ganha a privacidade necessária para a realização de eventos, ao mesmo tempo que gera interesse visual às salas que esconde – escritórios, laboratórios, salas de reuniões. Aqui (figura 34) um grande vão é aberto sobre o pátio, oferecendo luz para o interior do edifício, descerrando-se para o exterior (Alho, 2008, p.81).

Este átrio permite ainda o acesso ao volume longitudinal que observamos no exterior – a torre que se destaca da volumetria. Um espaço único, amplo, dedicado a exposições, que integra um varandim. Este balcão, para além de circundar todo o perímetro do volume, permite tanto o acesso ao piso inferior como a continuação para a sala que o antecede. De entrada seletiva, o varandim (figura 36) serve assim as salas expositivas, permitindo descobrir a narrativa da exposição que dispõe o espaço inferior a si – na forma de mezzanine em anel que possibilita a circulação em redor, “criando um espaço central com duplo pé-direito construído com paredes iluminadas” (Alho, 2008, p.81). Na sala seguinte, o varandim que nos orientou termina na sua passagem, consumando-se numa rampa de um lado, e numa escadaria do outro. Em lados opostos, estes acessos descrevem as duas salas rectangulares que contêm os eventos expositivos do Pavilhão. Duas salas amplas, sem divisões, que permitem um deambular livre sobre o espaço, enquadrando-nos na temática da exposição que estas acolhem. O sistema de luz utilizado surgia através de focos de luz branca que transmitiam uma experiência ampla das salas, usados para textos expostos ou elementos visuais específicos.

Percorridas as salas que assinalam o desfecho do percurso interior, saímos pela antecâmara que marcava a entrada lateral, descrita anteriormente. Já no exterior, percebe-se a premissa dos planos contínuos e silenciosos que encerram o edifício apartam-nos de distrações do exterior, questionando sobre a experiência do pátio como estória do percurso interno do edifício; quis-se um edifício esquelético, nu por dentro e por fora, com espaços pensados como palcos vazios, em sentido figurado, folhas brancas sobre as quais as exposições se desenhariam (Alho, 2008, p.81).

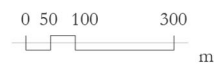


Figura 37. Planta de implantação do Museu de Arte e Arqueologia do Còa.

Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa *entre o bucólico*

Camilo Rebelo e Pedro Tiago Pimentel. 2009

O vale do Côa encontra-se nas cercanias de Vila Nova de Foz Côa, na região da Beira Interior. Trata-se de um espaço bucólico, composto por uma manta irregular de montes e vales que contam a sua natureza tipológica. Aqui é possível observar uma extensão natural, onde a intervenção humana surge apenas nas estradas que pontualmente rompem a paisagem e nas porções de terreno que se encontram cultivadas. É no seio deste espaço que o rio Côa se une com o grande leito do Douro; um gesto que confere a esta paisagem um carácter singular. Neste contexto existe uma concentração de arte rupestre, composta por gravuras marcadas em pedra, datadas do Paleolítico Superior. Por este motivo, organiza-se um concurso¹² para o projeto do Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa, como forma de garantir ao “público a interpretação dos achados arqueológicos daquela que é considerada a maior reserva de arte rupestre ao ar livre até hoje conhecida” (IPA, 2004, p. 5).

Alguns projetos a concurso afirmavam o carácter objetual do edifício, com formas geométricas simples e programas compactos que se destacam ou descolam do terreno (Bandeira, 2016, p.158). Houve também propostas que procuraram monumentalizar o programa do museu, enfatizando a sua componente estrutural (Bandeira, 2016, p.150); contudo, a proposta vencedora não seguia nenhuma destas condutas, antes abdicava da arquitetura do museu em favor de uma reinterpretação da paisagem; uma intervenção formalmente afirmativa e paradoxalmente discreta na sua relação com o lugar (Bandeira, 2016, p.159). O primeiro lugar foi assim atribuído à equipa de Camilo Rebelo e Tiago Pimentel¹³; uma proposta que rapidamente reuniu um maior consenso num júri com uma constituição diversa e alargada¹⁴ (Bandeira, 2016, p.158).

¹² Promovido pelo Ministério da Cultura e a Ordem dos Arquitetos no Ano Internacional da Arquitetura.

¹³ Colaboradores: Bruno Guimarães, Cláudio Reis, Marcelo Correia, Cristina Macau.

¹⁴ O júri do concurso contava, para além do director do IPA, com o arquiteto Gonçalo Byne (membro convidado), Amâncio Guedes (OA), Flávio Lopes (IPPAR), João Herdade (IPM), pelo paisagista João Gomes da Silva (Associação dos Arquitetos Paisagistas) e pelo presidente da Câmara de Vila Nova de Foz Côa, Sotero Ribeiro.

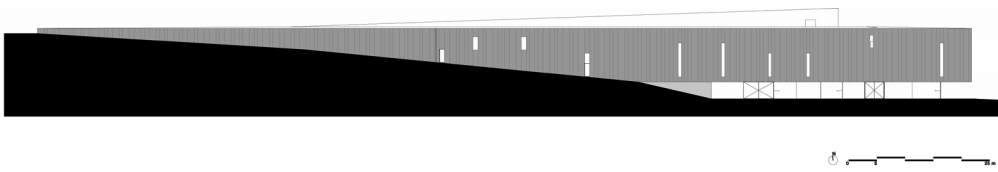
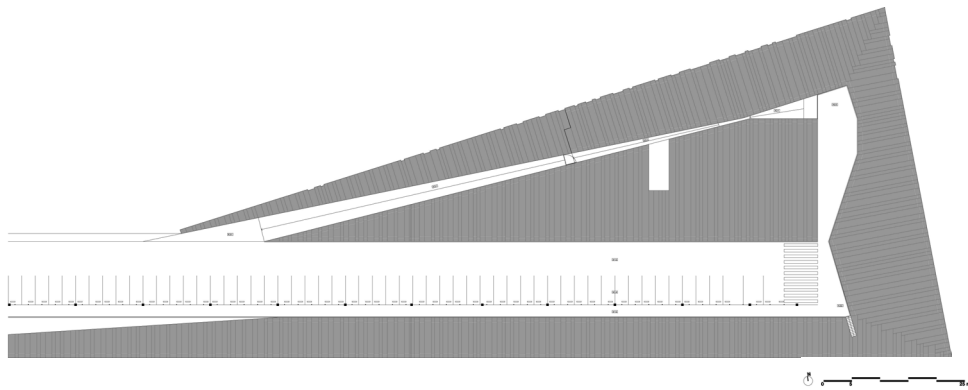


Figura 38. Vista geral do Museu do Côa
Figura 39. Planta de cobertura com o estacionamento.
Figura 40. Perfil Sul.

O processo de projeto de Camilo Rebelo e Tiago Pimentel passa por trabalhar um corpo desenhado especificamente para o lugar com o propósito de promover um diálogo íntimo entre artificial-natural (Rebelo, Pimentel, 2010). Nesse sentido, a dupla assume a importância de desenhar um corpo que se afirma quer na leitura da sua relação com a paisagem, quer na sua natureza tipológica enquanto massa física, não deixando quaisquer ambiguidades e equívocos quanto à sua localização (Rebelo, Pimentel, 2010). Desta premissa de projeto, o júri reconhece a proposta como “uma figura forte, capaz de responder com clareza e intensidade aos valores da paisagem e do território” (IPA, 2004, p. 30); complementando que a mesma solução é “uma inventiva e adequada resposta à integração na envolvente” (IPA, 2004, p. 30). Por esta razão, a proposta vencedora respondia de forma adequada e geral aos objetivos fundamentais de avaliação – a relação do construído com a paisagem e território; a relação dos acessos e estacionamento com o edifício e território; o equilíbrio e a flexibilidade das áreas expositivas; a abordagem do programa funcional; a otimização de funcionamento e manutenção; e a facilidade de execução técnica e financeira (IPA, 2004, p. 21).

Apontava-se para a condição topográfica como ponto determinante nas opções a considerar; o seu perfil acentuado, para além da complexidade que impõe enquanto suporte físico da intervenção, gerava um momento de chegada ao terreno vertiginoso (Rebelo, Pimentel, 2010). Em discussão, Camilo Rebelo e Tiago Pimentel refletiam sobre qual o argumento a adotar – se a intenção seria construir um museu como gruta, um museu entre o fora e o dentro ou um museu como objeto (Rebelo, 2019). Em conversa com os arqueólogos perceberam que o efeito de gruta não existe, uma vez que a arte paleolítica do Côa não é uma arte de gruta, é uma arte de paisagem; como objeto também não lhes interessava, uma vez que o edifício não podia ser excluído do contexto; restava a opção do elemento entre um dentro e um fora, o edifício como uma peça que se encaixa e molda ao terreno. Posicionando-se neste ponto, a intervenção surge de um processo de lapidação ditado pela geometrização abstrata da topografia, do qual resulta a forma triangular do edifício.

Segundo a memória descritiva do projeto, os temas abordados são diversos; na sequência, a dupla aponta para duas referências que motivaram ao modo de intervir na paisagem – o terreiro da Acrópole e as intervenções de *Land Art*¹⁵ do escultor Richard Serra (Rebelo, Pimentel, 2010). O primeiro, pelo registo monólito do templo, em que a

¹⁵ Movimento artístico nascido nos Estados Unidos no final dos anos 60 que propõe fazer obras de arte a partir da natureza e do território.



Figura 41. Extensão do volume sobre o território.
Figura 42. Ideia de fenda que se abre sobre a massa.

pedra utilizada acompanha a expressão do lugar; o segundo, pelo ato de gravar num suporte natural, de forma a criar um diálogo com a envolvente e a integrar-se na paisagem. Neste sentido, depreende-se que o corpo e a matéria andaram de mãos dadas; o desafio de fundir estes princípios acompanhou a estratégia de intervenção. O corpo triangular resulta de três vertentes topográficas, criando três toques diferentes na sua relação com o terreno, como uma peça abstrata de *Land Art*; a matéria, dita a expressão do monólito análogo ao templo da Acrópole. Daqui surge então o interesse pela pedra local – o xisto – e por um trabalho híbrido entre a pedra e o betão; no entanto, o xisto, mecanicamente, é fraco, desfaz-se em pó e portanto iria gerar fraquezas numa grande estrutura de betão (Rebelo, 2010). Contudo não quiseram despegar da ideia, entendendo que alguma coisa tinha que ficar da pedra – a cor e a textura. Posteriormente, todo o desenvolvimento daquela matéria acaba por ser uma mistura de betão, no seu estado mais puro, condimentado com um pigmento que foi estudado e com uma textura do sítio, que quer no verão quer no inverno, consegue responder de forma integrada ao contexto cromático da paisagem (Rebelo, 2010).

O projeto avançou assim na decisão de semienterrar parte da volumetria, proporcionando-se um jogo subtil de ocultação em que a entrada se faz ao percorrer uma fenda (figura 42) que se abre no chão (Bandeira, 2016, p.159). Esta solução, segundo o júri, demonstra uma flexibilidade evolutiva; um acesso bem pensado que introduz um compasso de espera entre a chegada e a descida ao espaço do museu, acompanhada com uma noção clara da paisagem e da envolvente (IPA, 2004, p.31). Por esta sintonia com o contexto, a proposta levada a concurso e o edifício posteriormente construído não passou por grandes alterações (Bandeira, 2016, p.159); sendo apenas necessário um processo de revisão a nível das dimensões, de forma a otimizar a sua proposta em relação ao requerido no regulamento. Assim surge o Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa, “uma solução arquitetónica extraordinária e carismática” (IPA, 2004, p. 30).

O percurso entre a cidade e a encosta onde coabita o museu faz-se por uma única estrada, marcada pelo desvelo que acompanha os contornos sinuosos do terreno. Perfazendo-o, a irregularidade do terreno não consente a perceção clara do corpo do edifício, sendo apenas possível num dos pontos mais altos do percurso. Só aqui (fig.) se torna possível um primeiro contacto, alcançando parte do enorme monólito de betão, semienterrado, enquanto instalação da paisagem. Neste ponto, a arquitetura aparenta ser uma leve estrutura que suavemente pousa sobre a encosta, descrevendo a sua cobertura. A partir daqui, o percurso atribui diferentes expressões ao edifício, consoante a distância e a perspetiva da qual observamos,

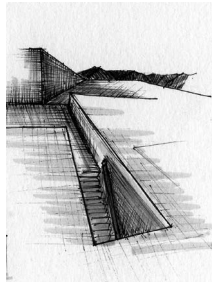
43



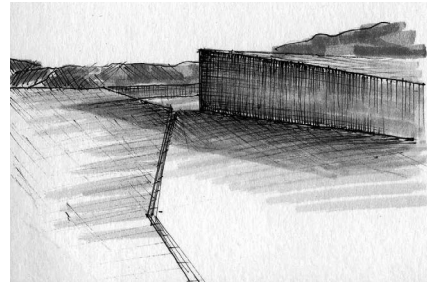
44



45



46



47

- Figura 43. Momento de chegada.
 Figura 44. Espaço destinado ao estacionamento.
 Figura 45. Espaço miradouro.
 Figura 46. Entrada para um pequeno mirante (desenho da autora).
 Figura 47. Sobre a cobertura (desenho da autora).

apontando para o horizonte de onde emerge o museu. Neste sentido, o Museu do Côa, numa marca subtil, sensível à topografia, pouco modifica o perfil do monte, antes dialoga com a paisagem que o recebe.

A cobertura previamente avistada é usada como espaço de chegada (figura 45), moldando a morfologia abstrata da encosta em que se insere, de forma a evitar que o edifício se assuma como obstáculo entre quem chega e a paisagem exuberante que o rodeia. Deste modo, o museu está implantado na convergência de dois vales (Vale de José Esteves e Vale do Forno), cingindo-se ao relevo que guarda aqueles rios apressados (Rio Douro e Rio Côa). Assim, o edifício – enquanto prótese metamórfica – marca uma presença significativa no local, conferindo-lhe uma nova e artificial silhueta que não o desvirtua, antes complementa-o.

O desfecho do percurso descrito adentra-se na parte superior do museu, reunindo um espaço destinado ao estacionamento de veículos (figura 44). No culminar daquele outeiro, o Museu do Côa dispõe assim da sua cobertura como momento de chegada, descrevendo a ideia de miradouro que sublinha e pontua o cenário da esmagadora paisagem (figura 45). Segundo os arquitetos, “esta será usada como espaço de chegada, dispondo-se os diferentes meios de acesso em zonas distintas, de modo a clarificar e facilitar a distribuição e orientação” (Rebelo, Pimentel, 2010). Naquele instante, a arquitetura silencia-se e a paisagem, num justo equilíbrio, torna-se protagonista. A massa sólida na qual estamos sobre, quebra-se em determinados pontos, originando diferentes apontamentos pedonais que convidam o transeunte a explorar antes da entrada do museu (figura 46). Nesta linha, o momento da chegada alude a uma colectânea de opções a considerar, numa experiência a ter com a paisagem.

A forma do edifício que descreve o monolítico triangular torna o interior imperceptível do exterior. Esculturalmente lapidado, este corpo assume uma aparência robusta e perene que interpreta a temática da arte rupestre quando ostenta a ideia de “pedra recortada na montanha” (Rebelo, Pimentel, 2010). Ao retirar a expressão das janelas sublinha-se os saberes do Paleolítico, através do conceito de incisões e perfurações que denunciam um interior habitável. Deste conceito, a irregularidade das estreitas aberturas esboçam a austeridade que o edifício anseia; deixa apenas uma abertura considerável na parte inferior do mesmo. Neste ponto, ao aceitar a condição topográfica, o edifício descobre-se num pano de vidro contínuo, ditado pela convergência dos vales onde se abre novamente para a paisagem; um enquadramento mais filtrado em comparação à vista da cobertura. Tiago Pimentel explicou que o edifício procurou oferecer várias relações com o exterior (Pimentel, 2010).

Numa procura pela continuidade cromática da envolvente, o betão, tal como referimos anteriormente, surge como material dominante desta intervenção; atribui a aparência

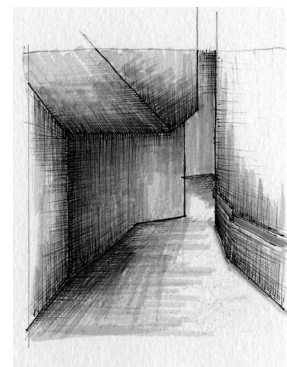
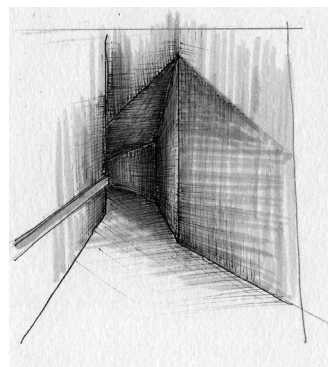
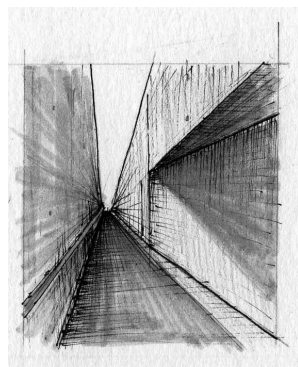
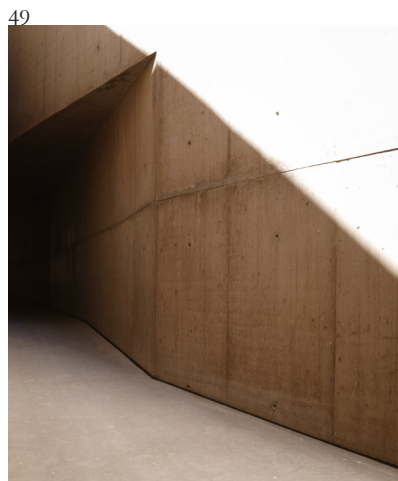


Figura 48. Monólito de betão. Cor e textura do xisto.
Figura 49. Paredes frias de betão.
Figura 50. Chegada ao átrio.
Figura 51, 52, 53. Travessia da rampa (desenhos da autora).

característica do local – o xisto. Deste modo, o edifício é concebido com a adição de pigmentos semelhantes à cor do xisto, resultando numa massa híbrida com textura, obtida por moldes em fibra de vidro feitos sobre as rochas locais. Neste contexto, o betão surge na forma de grandes placas que vão revestindo as paredes exteriores (figura 50), bem como a cobertura. Para a imagem pretendida, estas placas mostram uma superfície rugosa, indo ao encontro da imagem primitiva. Contudo, as paredes interiores apresentam uma superfície lisa, estabelecendo um contraste com a rugosidade exterior, como se tivessem sido dissecadas de forma minuciosa do volume, estendendo-se para o pavimento.

Associado ao local, o xisto está presente no edifício como símbolo de forte ligação com o lugar, mesmo que este apareça dissimulado pela cor e textura que o betão assume. Neste sentido, é de salientar o interesse em responder às necessidades do contexto e do programa, tendo em conta que o xisto, para além de ser a pedra influente da envolvente, aparece também como suporte escolhido para os registos das gravuras Paleolíticas que sustentam o motivo desta intervenção.

Caracterizada a imagem monolítica do edifício, prosseguimos para a análise do percurso feito pelo transeunte que, de entre outras características, nos é dado pelo confronto dos limites. Chega-se, então, ao prelúdio de uma fenda ascendente – uma rampa – que nos leva da plataforma de chegada até ao pequeno átrio que descreve o piso intermédio. Convidando-nos a entrar, num subtil e demorado passo, a ideia de fenda tem a expressão de falha geológica que fomenta a sensação de estar a entrar dentro do terreno. A rampa, para além de surgir enquanto elemento formal, vem dar resposta à diferença de cotas que encerram o volume – sendo esta a sua função primordial – sublinhando, num gesto simbólico, a entrada tão esperada do edifício.

Na sua travessia, a rampa descreve uma colectânea de características que vencem o seu lado figurativo. À medida que vamos descendo, o espaço torna-se cada vez mais estreito e grotesco, numa extensão que alcança os oitenta metros. As paredes austeras e frias de betão (figura 51) vão-se aproximando até que somos absorvidos por completo pela massa do edifício. A ideia de fenda permitia iluminar o percurso e acentuar a sua inclinação – ao acompanhar-nos desde o céu aberto até à penumbra, desvanece de forma progressiva, dando lugar a sombras frias nitidamente marcadas nos planos verticais que nos envolvem (figura 51, 52, 53). Este espaço torna-se uma narrativa que acolhe e enfatiza a transição do eu-exterior para o eu-interior.

Quando terminada, o chão plano é encontrado pelos pés e, depois da penumbra, o espaço volta a abrir-se para o pequeno átrio parcialmente coberto, onde se forma um nó de

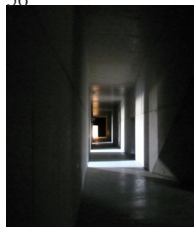
54



55



56



58

57

Figura 54. No interior do museu.

Figura 55. Sala de exposições temporárias.

Figura 56. Corredor de ligação às exposições permanentes.

Figura 57. Escadas que nos encaminham para a cobertura do edifício.

Figura 58. Restaurante disposto sobre a esquina do edifício.

ligações que nos permitem chegar a diferentes espaços do edifício. Aqui, surge a possibilidade de aceder a salas com distintas funções, sendo também permitido voltar a um perímetro exterior do edifício, através de uma pequena passagem direta que segue o nível do átrio. Porém, não é a única. Uma outra passagem que nos encaminha da cobertura do edifício – composta por uma escada que se associa a um elevador – ainda que pouco perceptível, pelo seu carácter rápido e abrupto, compõe este nó de ligações (figura 57). Ainda neste ponto, entre as salas que nos estão acessíveis surge a entrada principal de acesso ao público, que nos leva aos espaços de exposição. Ao entrar, a história da Arte Paleolítica de Foz Côa desenrola-se e, a arquitetura, participa nesta contextualização.

Agora no interior do museu, o espaço de recepção estabelece uma continuidade com os limites exteriores, acentuado pela expressão das paredes altas de betão (figura 54). Nestes planos verticais é reflectida a luz ténue que provinde do pano de vidro que nos recebe do átrio. Ao permanecer com a expressão monolítica, o espaço assume uma linguagem grotesca transmitindo a ideia de gruta da qual se fecha sem qualquer contacto visual com o exterior. Assume-se a total ausência de luz e, num ar gélido, o espaço dita uma afasia – a função de um interior perde-se para uma sensação de exterioridade.

Ao seguir para o espaço de exposições, a porosidade do mesmo permite um deambular isento, numa transversalidade de corredores que o perfaz. Sendo o principal ponto de interesse do edifício, este espaço ocupa grande parte do piso intermédio incluindo salas de apoio num piso superior. Das exposições temporárias (figura 55) às permanentes (figura 56), as salas apresentam diferentes ambientes, distinguindo-as em resposta ao motivo expositivo que acolhem. Numa lógica de percurso, o espaço referente às salas temporárias reveste-se com gesso cartonado, permitindo a entrada pontual da luz natural que as incisões reveladas do exterior descrevem. Aqui, percebemos que as perfurações que atentámos anteriormente no percurso exterior reagem individualmente a espaços específicos, ajustando o seu desenho consoante os mesmos. Por outro lado, as salas de exposições permanentes permanecem na envolvência das paredes de betão frias e ausentes de luz, análogas aos saberes primitivos que interpretam o conceito do Paleolítico.

Retomando à praça figurada, o piso inferior que encerra o percurso abraça ainda um auditório e um restaurante. Ao seguir as escadas alinhadas pela rampa desce-se para um reduzido átrio que antecede o respectivo programa. No contexto do auditório, este funciona ocasionalmente enquanto quadro solene. Conquanto, o restaurante (figura 58) disposto na esquina do edifício surge como espaço de maior acessibilidade ao coletivo. Numa linguagem que se aparta dos restantes espaços experienciados, sobressai uma membrana de vidro

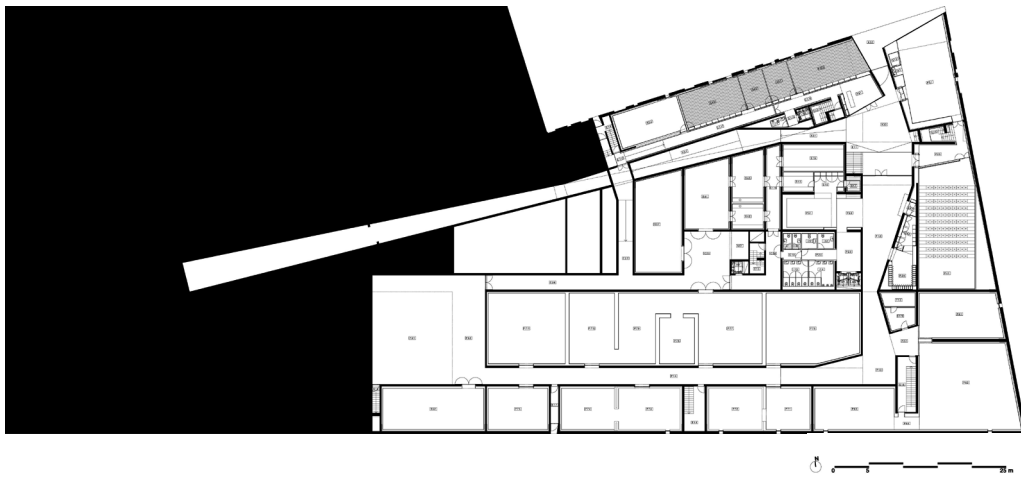
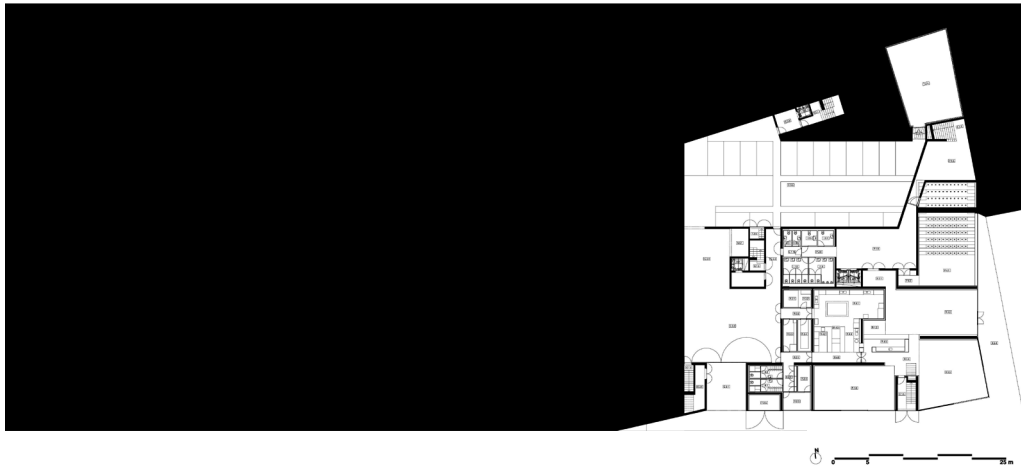


Figura 59. Planta piso -1 do Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa.
Figura 60. Planta piso 0 do Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa.

contínua que perfaz a convergência dos vales anteriormente descritos. A expressão delicada desta membrana destaca-se por ter sobre si o robusto corpo de betão pendente. Nesta linha, o envidraçado delimitava o espaço que acompanhava a panorâmica antes contemplada na cobertura; a luz natural espalhava-se pelos espaços descritos pelo restaurante e as paredes de gesso cartonado reflectiam a sua veemência; a acústica absorvia os diálogos entre mesas e a madeira polida no piso suportava a conformidade do espaço. Este encerra o percurso, no qual reencontramos a paisagem que nos recebeu.

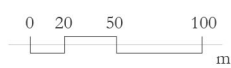


Figura 61. Planta de implantação do Edifício Praça Eça de Queiroz.

Edifício Praça Eça de Queiroz *entre o casario*

Gonçalo Byrne. 2012

Leiria é uma cidade situada na região da Beira Litoral. O seu núcleo urbano congrega uma malha que se distingue; um tecido urbano de origem medieval que, à semelhança do que acontece na grande maioria das cidades portuguesas, são visíveis os sintomas de degradação (Alho, 2009, p.87). Na coexistência de uma população envelhecida com a desativação e abandono de residências, atividades profissionais, etc., geram-se vazios urbanos de abatimento e ruína (Alho, 2009, p.87). Neste contexto o centro histórico da cidade de Leiria encontra-se descaracterizado, carecendo de identidade. Assim sendo, o Edifício Praça Eça de Queiroz surge em resposta a uma carência de espaços públicos no âmbito do PALOR¹⁶; concebido com o objetivo de se tornar um elemento dinamizador do local que abre diálogo com o Património Histórico, com a envolvente construída e, em particular, com o Castelo de Leiria.

Para esta intervenção, a Câmara Municipal de Leiria procurou um arquiteto que fosse sensível às características da cidade e do património. Nesse sentido, a convite da mesma¹⁷, Gonçalo Byrne surge como arquiteto escolhido para a realização do equipamento urbano do centro histórico da cidade; pela sua forma de olhar e pensar a cidade como vazios, como um organismo vivo e mutável, numa leitura consciente que gera obras de grande sensibilidade, com serenidade e harmonia (Alho, 2009, p.2). Por este motivo, a leitura crítica relativa a este edifício recai na questão inerente ao projeto – a regeneração do tecido urbano através da criação de um equipamento que ocupa um vazio no Património Histórico. Como o próprio nome indica, o Edifício Praça Eça de Queiroz centra-se na importância dada ao espaço público; funciona como uma praça que procura avançar com o convívio entre habitantes e levar os mesmos a utilizar o centro histórico esquecido pela cidade.

Num primeiro contacto com o lote desabitado, Gonçalo Byrne identifica o castelo como premissa base para a estratégia de intervenção – “porque o castelo de Leiria, que é muito bonito, de repente estava tudo aqui dentro, porque as ruas são todas tão estreitinhas que raramente se vê a não ser da praça Rodrigues Lobo, que é a praça principal” (Nunes,

¹⁶ Programa de Ação Local para a Regeneração Urbana do Centro Histórico de Leiria.

¹⁷ Presidente da Câmara Municipal de Leiria de 1998 a 2009, Isabel Damasceno Vieira de Campos Costa.

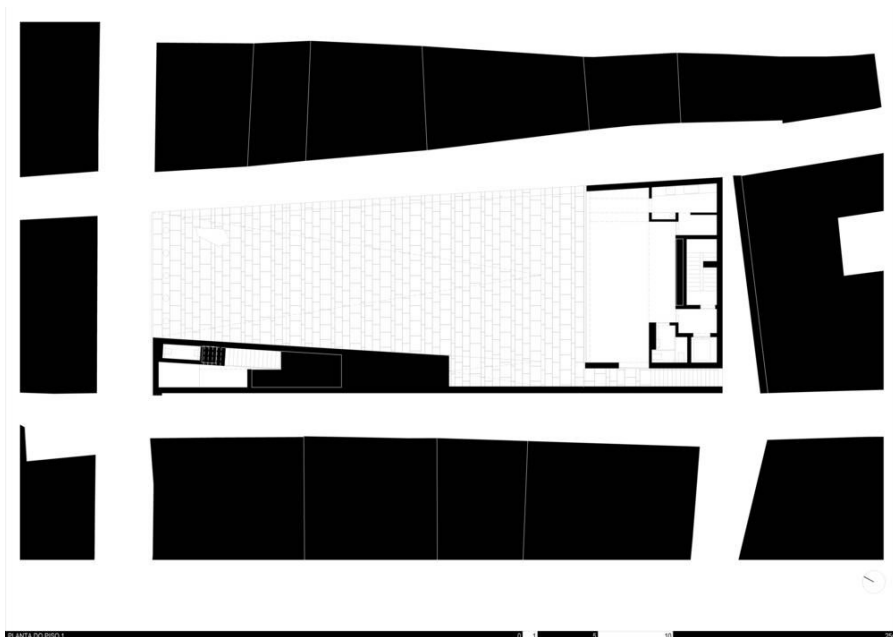


Figura 62. Vista geral do Edifício Praça Eça de Queiroz.
Figura 63. Planta do piso 1 do Edifício Praça Eça de Queiroz.

2009, p.3). Por está lógica, o arquiteto viu a oportunidade de construir uma praça que conseguia alcançar a vista espantosa do castelo contínuo, construído sob a colina (Nunes, 2009, p.3); contudo, a presidente da câmara não abdicou do programa inicial. Neste contexto, Gonçalo Byrne¹⁸ apresenta uma solução que no fundo inclui o programa que lhe foi pedido, acrescentando-lhe a praça “com uma inclinação relativamente suave” (Nunes, 2009, p.3). Uma praça inclinada tem as suas variantes; no entanto, Byrne relembra a praça de Siena, em Itália, como um dos espaços urbanos, a seu ver, mais extraordinário do renascimento, que responde de forma impressionante ao coletivo (Nunes, 2009, p.3). No seguimento, versa que uma praça inclinada pode ter algumas dificuldades de uso, mas por outro lado, pode ser um pequeno auditório (Nunes, 2009, p.3).

Seguidamente, o tema do castelo assoma-se numa fachada envidraçada que reflete o retrato do mesmo; durante o dia “a fachada do castelo está com uma luz lindíssima e esta fachada tem sombra” (Nunes, 2009, p.4), o que escurece o vidro e o torna espelhado; de noite, acontece “uma coisa também muito curiosa, porque embora não haja luz aqui dentro, (...) o castelo tem uma iluminação potentíssima (...) que mesmo de noite vai ver-se o castelo reflectido” (Nunes, 2009, p.4). Assim, o envidraçado que volve a fachada do volume no topo da praça desenhada surge “como uma tela, uma espécie de ecrã que reflecte a imagem do Castelo de Leiria, transportando-o para o interior desta praça” (Alho, 2009, p.87). Nessoro, entende-se que a inclinação da praça potencia mais esta vista sobre o castelo e, em contrapartida, ajuda a responder ao programa solicitado, “porque não obriga a enterrar” (Nunes, 2009, p.4).

Nesta linha, Gonçalo Byrne conta que devido à política, todos os centros históricos do país estão em perda e são potencialmente uma ruína, explicando que isto tem a ver com a qualidade do construído (Nunes, 2009, p.4). Ao retomar o exemplo da cidade de Siena, uma cidade histórica que admite extraordinária do ponto de vista do património arquitetónico, esta encontra-se totalmente habitada e não por turistas mas pelos seus habitantes (Nunes, 2009, p.5). Um património histórico que se foi atualizando em termos de condições de habitabilidade; ao invés de ser posto de lado pelo crescimento descontrolado que as periferias portam; e por isso considera que “as cidades estão a tornar-se nesta coisa disparatada do crescimento descontrolado (...) enquanto os centros históricos estão a morrer, quando há imensas condições no centro histórico que a periferia não tem” (Nunes, 2009, p.5). Com esta lógica, Byrne reconhece a complexidade da ideia de restauro do centro histórico; reforça a

¹⁸ Colaboradores: Carla Vieira, Alexandre Berardo, Susana Ventura.

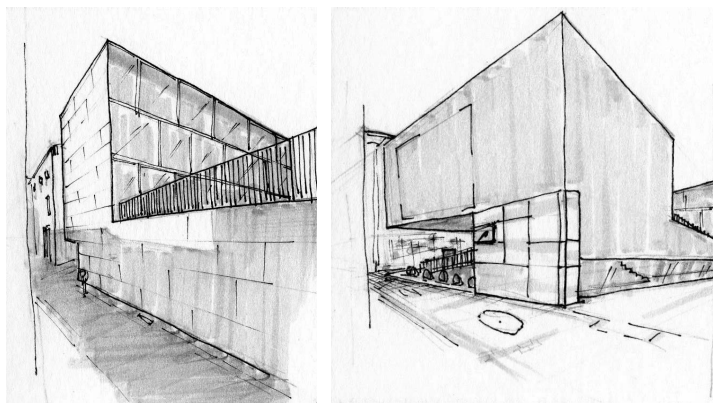


Figura 64. Extensão da plataforma pública que nos aparta da Rua Barão Viamonte.
Figura 65, 66. Perspetivas do edifício (desenhos da autora).

ideia de que para inverter esta situação não basta restaurar o velho e não fazer mais nada, é preciso arranjar condições para que sobretudo a habitação não se vá embora e isso só se torna possível reciclando o centro histórico (Nunes, 2009, p.5). Nesse sentido, entende de antemão que não vai ser o seu desenho que resolverá o problema, que “poderá fazer alguma coisa, mas não chega” (Nunes, 2009, p.5).

Por conseguinte, este edifício aponta em dois sentidos – propõe a fixação de um equipamento misto: primeiro, com as vertentes de lazer e cultura; depois, a criação de uma plataforma pública que se abre diretamente sobre a antiga Rua Direita, com a intenção de requalificar o espaço público (Alho, 2009, p.87). Assim sendo, a sua estratégia de desenho passa por dois volumes, um acima do solo, ligados pela rampa inclinada que estabelece uma massa construída de grande transparência para o quarteirão; no topo da praça, a fachada envidraçada confere luminosidade e cumpre a função de alargar os limites do lote estreito (Alho, 2009, p.87). Importa ainda referir que a construção do edifício com o nome Praça Eça de Queiroz surge também como homenagem ao escritor; o percurso de vida deste é retratado ao longo das paredes do edifício, de forma a interpretar a sua presença em Leiria.

Para encerrar esta resenha e passar à experiência do projeto, importa sublinhar o interesse desta obra como caso de estudo pela sua qualidade de resolução, na qual o edifício funciona como um espaço de mediação, um limite entre envolvente e interior resolvido através do espaço público; e ainda como é que esta proposta é aceite pelo centro histórico que *a priori* espera-se que o renegue.

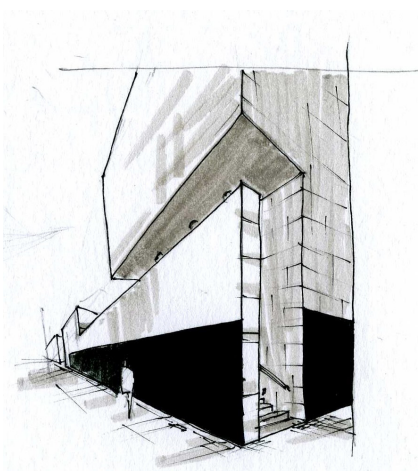
Perfilado num tecido urbano de origem e características medievais, o edifício assenta numa manta de retalhos composta por pequenos edifícios de habitação e comércio, intercalados por ruelas que a estabelecem. Este enredo tem como eixo fundamental a atual Rua Barão de Viamonte¹⁹, que estrutura centro histórico e para o qual convergem as outras ruas, permitindo observar a típica estrutura medieval onde a rua referida cumpre a função de espinha dorsal. A presença da Sé de Leiria colocada a eixo desta rua basilar, articula a colina do Castelo com a baixa da cidade, conferindo alguma vivacidade ao local. É no seio deste espaço que se insere o Edifício Praça Eça de Queiroz, que vem ocupar um lote retangular de reduzidas dimensões numa tentativa de reforçar as porosidades perdidas (figura 64). Tal como referimos anteriormente, este vem completar a malha histórica da cidade que se tinha fragmentado por um edifício que desabou; daí a Câmara Municipal de Leiria resolver

¹⁹ Rua Barão Viamonte – antiga Rua Direita.

67



68



69



70

Figura 67. Rua Manuel António Rodrigues.

Figura 68. Identificação do edifício no centro histórico (desenhos da autora).

Figura 69. Perspetiva da Travessa da Tipografia (desenhos da autora).

Figura 70. Rua da Travessa da Tipografia.

revitalizar o espaço com a construção de um centro cívico – um programa de regeneração urbana.

Envolto num emaranhado de ruas, o acesso ao edifício circunscreve uma variedade de possibilidades que, em todos os cenários, embebe a linguagem do casario envolvente, não se revelando logo a priori (figura 67 e 69). Neste contexto, não se trata de um edifício que se pretende afirmar pela sua escala, numa condição de monumento que se eleva perante as construções que o rodeiam; antes procura assinalar a sua presença pelo contraste que estabelece com o ruído envolvente. Aqui o controlo e domínio de escala são evidentes; a altura da intervenção enquadra-se no sky-line existente. Contudo, a diferença entre o construído e o existente é notória; sendo o existente composto por habitações tradicionais, o construído assume-se com linhas modernas e materiais nobres (figura 70). Atenta-se que as duas realidades participam harmoniosamente, sem se sobreporem entre si. O edifício no seu perímetro exterior descreve uns alçados fechados, ao que admite que a sua vivência decorre no interior. Assim, numa linguagem sóbria marcada por linhas simples, os seus limites esboçam um gesto imaculado que se torna perceptível à medida que caminhamos ao seu encontro.

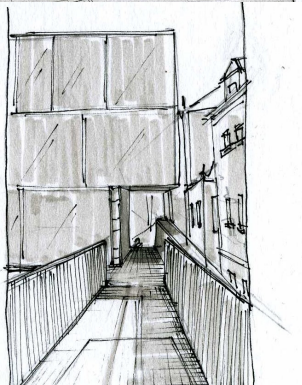
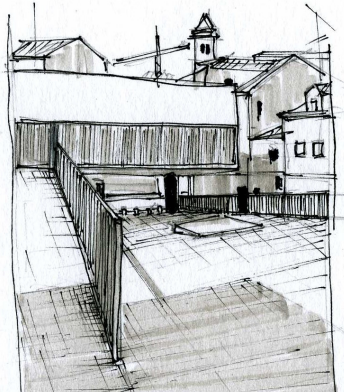
Vindos do largo da Sé (figura 68), o volume que está em contacto com a Rua Barão Viamonte surge suspenso. Daqui percebemos que o edifício é vazado ao nível da rua, permitindo um acesso direto à rampa. Por ocupar grade parte desta área de intervenção, a rampa assume a função de praça e faculta o atravessamento do quarteirão. Sob o volume suspenso, a sua forma e escala aproximam o transeunte ao edifício – de altura reduzida, a rampa recebe-nos num grau de intimidade e conforto que aumenta consoante percorremos o espaço. Este é claramente um espaço de exceção; rompe com a linguagem encerrada que o volume ostenta nos seus limites exteriores e possibilita tanto o contacto visual como a transição entre o espaço urbano e o interior do edifício.

Através desta abertura torna-se possível perceber que a rampa funciona como espaço de receção, com o objetivo de nos encaminhar para o volume fronteiro. Num primeiro plano, podemos ver uma praça ladeada por uma guarda metálica de linhas verticais que nos protege do desnível de cotas que a rampa delinea, de um lado; do outro, uma segunda rampa que permite o acesso ao volume suspenso. Num segundo plano, conseguimos entrever o volume superior que perfaz a rampa. A sua fachada envidraçada reflete a envolvente mais próxima; medeia a perceção visual da realidade na qual distorce, enfatiza e promove uma interpretação do icónico castelo à distância (Milano, 2016, p.76); o vidro reage à luz do dia

71



72



73



74

Figura 71. Fachada envidraçada.

Figura 72. Edifício em relação à envolvente (desenhos da autora).

Figura 73. Passagem contida, zona de atravessamento e entrada (desenhos da autora).

Figura 74. Fachada Sudoeste.

e da noite, criando jogos de luz que replicam o percurso do sol.

Ainda na praça, o sol adentra-se, estabelecendo diferentes ligações visuais com o casario envolvente (figura 71). O pódio rampeado reclama algum protagonismo perante o espaço que o encerra; este culmina no terraço de um café que se esconde por detrás do pano envidraçado. Numa perspetiva mais distante, conseguimos ainda perceber que existe uma passagem lateral, alinhada à segunda rampa, que permite tanto a entrada do edifício como o desfecho do atravessamento do lote. A escala é um elemento essencial na comunicação entre o transeunte e o edifício; as entradas e os vãos sublinham uma altura reduzida, quase humana, que nos aproxima à medida que percorremos o espaço.

Mesmo sem atravessarmos a praça é possível aceder ao interior do edifício através do limite Sudeste do volume, voltado para a Travessa da Misericórdia (figura 74). Contudo, a rampa tornou-se na entrada de eleição por parte do transeunte, o que levou a uma alteração do espaço de receção para este piso intermédio²⁰. Deste modo, o acesso ao edifício, que se revela o principal ponto de interesse do conjunto, é feito pela praça. Pelo exterior amplo e apelativo, esta responde ao seguimento da rua; cria uma tensão significativa no momento de transição que fundamenta, assim, a sua preferência. De índole polivalente, um espaço sem programa que completa todas as restantes áreas; serve de lugar de permanência, chegada, distribuição e desopressão – um espaço que se caracteriza, define e modifica pela apropriação das pessoas.

A entrada do piso intermédio assume uma atmosfera contida e sombria que cria um momento díspar no percurso feito até aqui (figura 73). Já na área de receção, somos recebidos por um espaço que se desenvolve para a praça, com planos móveis que rebatem para o mesmo lado, proporcionando uma passagem direta para o exterior – uma sala polivalente que serve de convívio, bar e receção. Ao fundo, surge um balcão que estabelece contacto direto com quem entra. Aproximando-nos para perguntar se seria possível visitar o edifício, a pessoa responsável, numa resposta positiva, assume o papel de guia e leva-nos a conhecer mais espaços. Do lado oposto deste encontramos as áreas de serviços como acessos verticais, casas de banho e arrumos. O pavimento interior alterna entre a pedra nos espaços mais sociais e o soalho nos espaços mais privados. As paredes, brancas e lisas, cooperam com a ideia de clareza espacial, refletindo a luz que entra pelos vãos, através de uma caixilharia discreta. No piso superior descobrimos uma sala destinada a formações e arrumos. Aqui, a linguagem

²⁰ Informação dada pela rececionista que, para o caso, assumiu o papel de guia na visita realizada ao edifício.



Figura 75. Sala com panorâmica sobre a cidade

Figura 76. Volume suspenso visto da praça.

Figura 77. Corredor interior em contacto com a Travessa da Tipografia.

material mantém-se sendo que a pedra no pavimento é substituída pelo soalho de madeira. Uma abertura horizontal demarca de forma contínua a parede frontal – fazendo lembrar a *fenêtre a longueur* de Le Corbusier – com uma vista convidativa sobre o castelo, deixando a luz invadir a sala de forma uniforme (figura 75). Esta representação não transparece do exterior, uma vez que o vidro surge em toda a fachada cobrindo até zonas maciças entre pisos. Esta solução impede que a fachada seja interrompida por vãos – idónea para um reflexo eficaz da imagem pretendida. Do lado contrário a este vão existe uma pequena sala de apoio e ainda uma instalação sanitária que complementam o espaço.

Já no volume suspenso que encara a sala onde estamos, situa-se uma sala de aula destinada aos juniores (figura 76). A fachada sul voltada para a praça surge coberta por uma fina grelha metálica que veste todo o alçado. O envidraçado coberto por esta grelha atribui alguma privacidade visto que limita a visão do exterior para o interior. Contudo, esta grelha deixa entrar luz na sala, não impedindo assim a vista do interior. Outra função que assume é a de segurança – funciona como guarda corpos, uma vez que os vãos têm a altura do pé-direito. Este, para além do acesso exterior feito pela rampa que descrevemos anteriormente, ainda possui uma ligação interior feita pelo piso inferior ao da receção – por onde seguimos esta visita. Estas salas esclarecem assim a premissa de um edifício que vive para o interior, apresentando ambas vãos direcionados para a praça – enquanto os núcleos de apoio e consequentes acessos aos pisos descrevem as fachadas imaculadas vistas das ruelas.

Depois da sala que continha a panorâmica sobre a cidade, descemos para o piso térreo. Aqui encontramos, para além da entrada secundária, uma sala de artes, uma sala destinada às máquinas, espaços de arrumos e instalações sanitárias. Seguimos para a galeria que permite a passagem para o volume oposto. Nesta, aparece um vão horizontal, envidraçado, que rasga de forma contínua o nível do piso térreo, deixando visível o espaço interior. Um corredor que duplica a rua adjacente, sublinhando uma sensação de exterioridade para quem o percorre, num próspero compasso com quem passa na Travessa da Tipografia, paralelamente (figura 77). Este culmina, assim, numa breve escadaria que nos leva ao único piso do volume suspenso – a sala de aula para juniores. Ao longo da galeria podemos ainda ler uma pequena biografia de Eça de Queirós que surge exposta na parede.

Concluída a visita, voltamos para a receção. Ainda sobre este espaço, importa acrescentar que a sala adapta-se a outro uso, seja uma sala de convívio ou de café – contempla áreas de apoio que a preparam para colher diferentes conceitos. Nesta linha, o Centro Cívico responde a eventos variados, destinados aos habitantes da cidade de Leiria. Já no exterior do edifício, descemos pelas escadas que dão acesso à Travessa da Misericórdia – um espaço coberto e

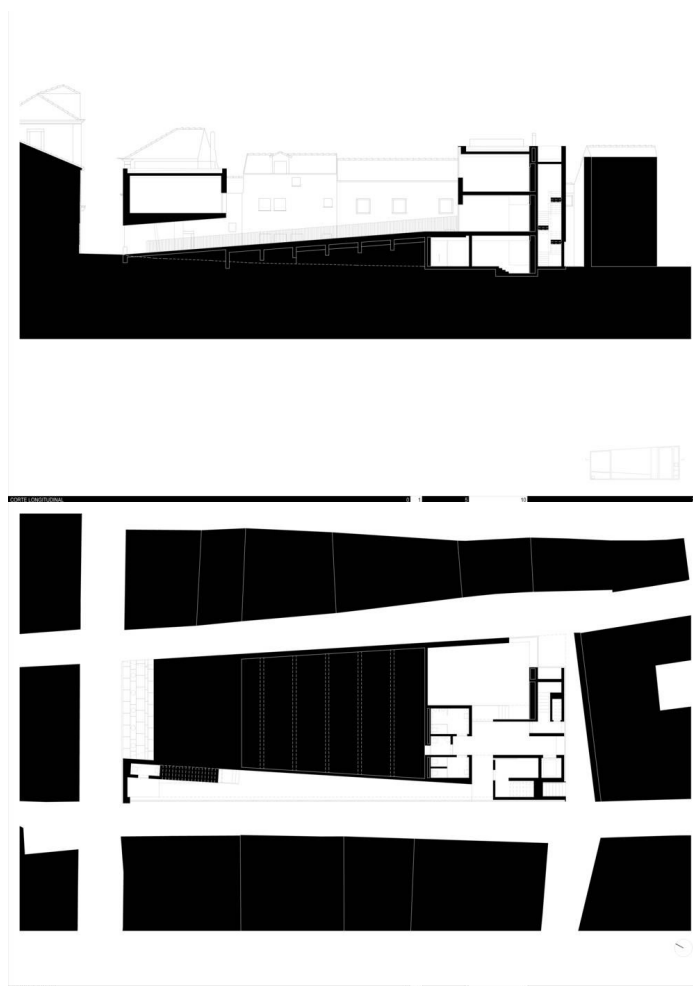


Figura 78. Escadas que dão acesso à Travessa da Misericórdia.
 Figura 79. Enfiamento para Nordeste.
 Figura 80. Corte longitudinal do Edifício Praça Eça de Queiroz.
 Figura 81. Planta piso 0 do Edifício Praça Eça de Queiroz.

igualmente público que dá continuidade ao percurso da rampa, porém, mais resguardado e discreto que nos leva a um arruamento. No enfiamento deste para Nordeste, encontra-se alinhada uma pequena janela de um edifício de habitação – à qual Byrne intitula de “bónus do projeto” (Byrne, 2013) (figura 79). Neste ponto, o cunhal entre a Travessa da Misericórdia e a Rua Manuel António Rodrigues é subtraído devido à proximidade com a construção existente, originando, assim, uma reentrância no volume.

Depreende-se que é partir da envolvente e consequente preexistência que se define a volumetria e a materialidade do edificado. Numa interpretação ao lugar, compreendeu-se as suas potencialidades, acrescentando-lhe valor e uma nova vivência ao centro histórico de Leiria. Consideramos, assim, que este caso de estudo se distingue pela sua escala e pelo seu contexto, enquanto lugar apelativo ainda que virado para si próprio (figura 80).

CAPÍTULO III
O LIMITE EDIFICADO COMO POSSIBILIDADE E COMPROMISSO

Da apreciação do limiar arquitetónico

Compreendidos os casos de estudo a partir de uma experiência no sítio, confrontemos agora as diferentes identidades dos espaços de entrada que caracterizam o entrelaçamento entre a arquitetura e a sociedade. Este momento vê-se como relevante, não só pela concretização mais direta que se faz das características que tornam estes espaços verdadeiras salas de estar urbanas (Hertzberger, 2005, p. 66), mas também por permitirem chegar a conclusões sobre a definição de limiar numa perspetiva mais atual. Nesta linha, o ponto de partida será traçar abordagens relacionadas com a experiência espacial, abordagens empíricas e pragmáticas semelhantes às de Gordon Cullen – num registo da experiência percetiva e sequencial do movimento realizado ao nível do solo, partindo igualmente do lápis e do papel.

Interpretar diferentes contextos que envolvem o limiar arquitetónico perspetiva-se basilar e fundamental para a discussão da sua veemência. Dado o propósito da dissertação, considerou-se essencial atentar a exemplos distintos, desde a sua escala ao seu conteúdo; numa identidade pública. O entendimento mais imediato procura assim indexar e sintetizar o que transparece da realidade do limiar nos consequentes cenários a que responde; em paralelo, pretende-se justificar o sentido destas deduções através do confronto das vertentes dissecadas no capítulo que abriu a discussão deste ensaio. As observações serão feitas de forma categorizada e individualizada; uma vez que se pretende abordar, em diferentes soluções, o limiar enquanto compromisso social. No seguimento deste raciocínio são estabelecidas então alíneas chave que contribuem para o entendimento cruzado entre os espaços de entrada dos edifícios em estudo.

Ambientes articulados e articuladores

Os espaços de entrada dos edifícios em estudo compreendem-se no seu contexto, pela função de proporcionar a travessia entre exterior e interior num momento sensivelmente contínuo e significativo; contando com algo mais que os une. São os espaços que Herman Hertzberger denomina como intermédios, como lugares onde dois mundos se sobrepõem, ao invés de estarem rigidamente demarcados (Hertzberger, 2005, p. 32). São espaços que procuram pertencer tanto ao exterior como ao interior, combinando uma aproximação



Figura 82. Na rampa, com vista para o pátio do Pavilhão do Conhecimento.
Figura 83. Na rampa, com vista para o embasamento do Pavilhão do Conhecimento.

entre ambos, onde a articulação entre uma realidade e a outra se dilui; não de forma abrupta ou insensivelmente contínua, como esclarece Aldo van Eyck, mas sim de forma articulada (Martins, 2006, p.256). No fundo, são espaços que se preocupam em prolongar o momento de transição, sem o oferecer deliberadamente; “uma ligação entre o interior e o exterior não imediata e total, como fora nas origens, nas ambições e na prática da arquitectura do movimento moderno (...)” (Siza, 1998, p.45) tal como ressalva Álvaro Siza Vieira em *Imaginar a evidência*. “Na travessia entre dentro e fora é sempre necessária uma mediação, uma transição” (Siza, 1998, p.45) capaz de proporcionar uma relação simbiótica entre ambos os domínios.

Neste processo, estes espaços adquirem uma capacidade articuladora com a envolvente, criando uma dinâmica específica em cada lugar. Mediante esta dinâmica estabelecida, acentua-se a ideia de uma cortesia espacial, moldada pelas características que conferem identidade e conseqüente vitalidade à periferia dos edifícios. Aqui, a arquitetura propõe espaços liminares que ambicionem interferir no movimento do transeunte, oferecendo-lhe oportunidades distintas, retorquidas consoante a sua natureza.

Veja-se o exemplo do Pavilhão do Conhecimento onde o espaço de entrada é assinalado pelo pátio descrito sob o volume do edifício. Pela morfologia que apresenta, este espaço para além de possibilitar o acesso ao interior, permite-nos deambular pela sua extensão, num convite à pausa e permanência. O próprio embasamento constitui um primeiro apelo à entrada de um universo interiorizado, traduzindo-se no único ponto em que o edifício se abre para a comunidade. Depois de passarmos a estrutura, encontramos o pátio, visível em toda a sua amplitude “como um recinto ou compartimento que pode ser alcançado com facilidade, embora se encontre desviado do movimento principal.” (Cullen, 1988, p.27). Para além deste compromisso coletivo, o pátio também assume um caráter pragmático quando assume a rampa como elemento que nos transporta de forma direta para um nível superior. Ainda que se desenvolva em diferentes momentos, esta cria uma breve narrativa que nos conduz para o interior do edifício. Numa primeira instância, já sobre o pátio – “uma atmosfera de recinto” (Cullen, 1988, p.31) – a ideia de tribuna suspensa permite uma linguagem permeável e articuladora do espaço (figura 82). Denota-se aqui a intenção de uma narrativa fluida que pretende atrair um fluxo de pessoas com interesses distintos, promovendo uma democratização da cultura. Depois surge a rampa, um elemento que se desenrola no perímetro do recinto que encaminha o transeunte para o interior do edifício, num gesto pragmático (figura 83).

Já no exemplo do Museu de Arqueologia do Vale do Côa, a rampa surge associada



Figura 84. Rampa de acesso do Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa.

Figura 85. Átrio (nó de ligações) do Museu do Côa.

Figura 86. Plataforma pública que se abre para a rua do Edifício Praça Eça de Queiroz.

à ideia de fenda, de falha geológica que rompe a massa de forma contínua, percorrendo todo o programa; desde a plataforma de chegada até às salas de exposição. Esta fenda descendente conduz o transeunte para dentro do edifício, transportando-o lentamente da paisagem intensa, luminosa e intermínua, para uma realidade interior, sombria e álgida, que nos remete para um tempo primitivo (figura 84). Aqui, a leitura de um espaço perene relembra-nos a ideia de um *vaguear livre* do arquiteto Peter Zumthor, onde predomina a sedução, o deixar andar, o vaguear (Zumthor, 2006, p.42). Assim, este espaço, mais do que a função de nos conduzir, tem a capacidade de nos seduzir, assemelhando-se a uma encenação que tenta levar as unidades espaciais a um ponto que funcionam por si só, despertando a nossa curiosidade em explorá-las (figura 85).

Agora no Centro Cívico. De qualquer lado que se chegue ao edifício há uma certa continuidade entre os diferentes espaços públicos do tecido histórico presente; que tornam a sua acessibilidade permeável e flexível. A criação de uma plataforma pública que se abre diretamente para a rua confere um certo dinamismo ao espaço (figura 86). Nesta linha, permite que o centro histórico respire, deixando o sol ingressar nas ruas sombreadas e criar diferentes ligações visuais com os edifícios circundantes, incluindo o icónico castelo à distância. O volume suspenso que pontua o momento da entrada consente o acesso livre e direto entre a rua e o interior aberto do edifício; apresenta-se como um sala que pode ser alcançada com facilidade, embora se encontre desviada do movimento principal (Cullen, 1988, p.27). Esta descrição enquadra-se assim no conceito de *enclaves* de Gordon Cullen, um espaço interior aberto para o exterior que nos aparta da rua, sublinhado pela construção pendente. Pela disposição do volume, o consequente ponto de acesso surge orientado para a rua que se resume ao eixo estruturante da malha histórica, que aprimora a sua presença.

Corolário de sensações

Enquadrando os *ritos de passagem* de Arnold Van Gennep, estes consumavam um cosmos associado a qualquer situação limiar inerente ao comportamento do ser humano como forma de dramatizar a mudança. Na mesma linha, os espaços de entrada em estudo adquirem uma expressão análoga a esta premissa, conferindo expressão ao momento de passagem como se não se resistisse à magia de um corpo arquitetónico plenamente desenvolvido; “Emoções surgem. Algo nos toca” (Zumthor, 2006, p.16). Aquando a sua travessia, estes espaços tornam-se assim um corolário de sensações que atuam directamente na nossa consciência,

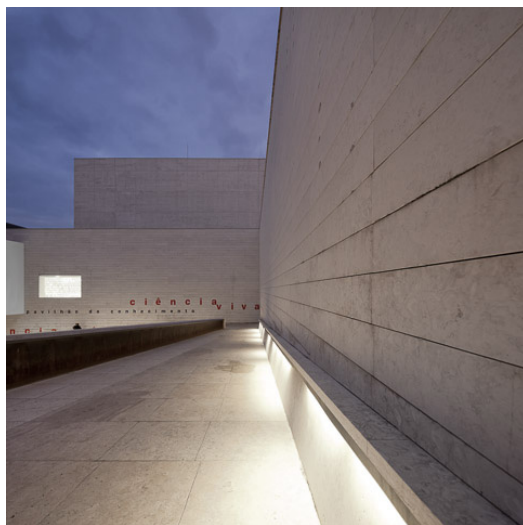


Figura 87. Volume em suspenso sobre a rampa, ideia de peso e leveza, Pavilhão do Conhecimento.
Figura 88. Linguagem neutra dos materiais, Pavilhão do Conhecimento..

afectando a nossa participação e transformando-a numa experiência ímpar e pessoal. Neste processo, ocorre aquilo a que Pallasmaa chamou de um curioso intercâmbio, onde o edifício infunde-nos a sua aura e conseqüente autoridade enquanto nós lhe infundimos vivências e conseqüentes emoções (Pallasmaa, 2012, p.69). Incutido este intercâmbio, surge então um diálogo inconsciente entre a arquitetura e o transeunte que mapeia esta experiência.

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) descreve uma realidade intermediária como uma experiência emaranhada, intangível, que emerge do desdobramento contínuo de espaços, materiais e detalhes sobrepostos (Holl, Pallasmaa, Perez-Gomez, 1994, p.45). Desta premissa, os espaços liminares compreendem-se de características que apelam ao nosso entendimento prévio, ao imediatismo das nossas percepções sensoriais. Conseqüentemente, estas características do espaço, matéria e escala são medidas igualmente pelos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua, esqueleto e músculos (Pallasmaa, 2012, p.45). A sua vivência é enriquecida por fazer-nos sentir os materiais e as suas texturas, os cheiros que apelam às memórias, as cores que evocam os sabores e os sons que nos revelam as escalas, pressupondo uma experiência multissensorial.

No pátio do Pavilhão do Conhecimento encontramos um espaço dotado de uma estabilidade silenciosa, marcada pelos planos contínuos e mudos que o circundam. Depois da tensão que o volume suspenso exerce sobre o transeunte, o espaço abre-se em toda a sua amplitude. Existe um confronto entre a ideia de peso e leveza evocado pelo valor expressivo da massa em suspensão; em que esta parece flutuar no espaço. Este pátio sublinha assim um ambiente aprazível, um momento de pausa que se afirma pela qualidade das sensações e pelo conforto que transmite. Como mobiliário para esta apropriação, temos o pavimento, que marca a mudança da ocupação do espaço através do uso de diferentes materiais, anunciando ao transeunte a sua forma. Numa segunda instância, a rampa assume uma linguagem neutra em relação ao pátio, anunciando-se num gesto delicado que pousa sobre aquele espaço dilatado. Quando a percorremos, surge uma sensação de ostentação do pátio que perfaz, assemelhando-se à ideia de tribuna que possibilita um plano afastado do mesmo. No desenrolar do percurso surge uma tensão causada por um dos braços flutuantes, que rapidamente distende para o céu aberto (figura 87). O facto dos materiais usados contribuir para a ideia de uma identidade una, faz com que o transeunte se sinta num vazio que foi escavado no edifício para nos receber. Aqui, a opacidade dos volumes faz com que o azul do céu ganhe protagonismo e as fachadas se elevem elucidando-nos da sua grandeza (figura 88)

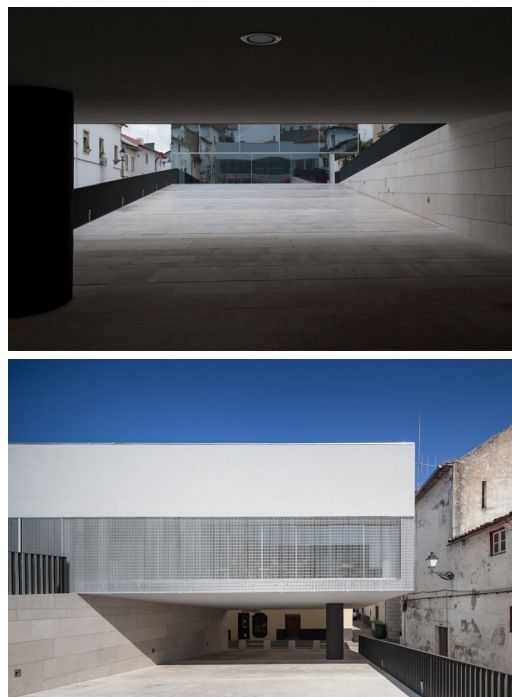
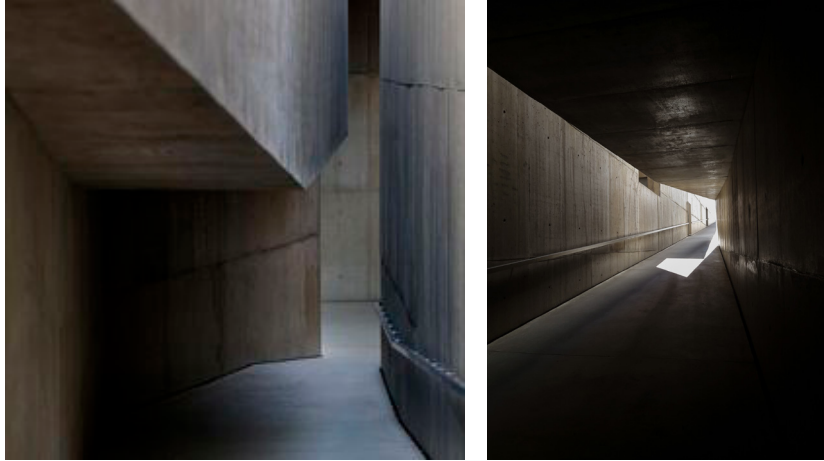


Figura 89. Jogo de saliências e reentrâncias das formas do Museu do Côa.

Figura 90. Na penumbra do Museu do Côa.

Figura 91. Compressão sentida do volume pendente no Edifício Praça.

Figura 92. Descompressão depois de passar o volume pendente no Edifício Praça.

No caso do Museu de Arqueologia do Vale do Côa o momento de entrada envolve-nos num diálogo entre inúmeras sombras, mais ou menos densas, mais ou menos profundas, mais ou menos demoradas (figura 89). A sua extensão é marcada por saliências e reentrâncias, onde o olhar fica embrenhado numa complexidade e sinuosidade, fornecendo estímulos periféricos que nos convidam a entrar. Numa sequência de momentos, o percurso do transeunte surge como uma sucessão de surpresas e revelações súbitas, assemelhando-se ao que Gordon Cullen entende por *visão serial*. A progressão uniforme do caminhante vai sendo pontuada por uma série de contrastes súbitos que apresentam grande impacto visual, dando vida ao percurso e, conseqüente, à experiência do transeunte (Cullen, 1988, p.19). Repare-se ainda que, a penumbra acarinha o espaço, intrigando-nos simultaneamente (figura 90). Indo de encontro às palavras de Sérgio Rodrigues “mais do que mostrar, a penumbra esconde. Mais do que dizer, promete. Mais do que afastar envolve. Na realidade o que a penumbra potencia é uma relação que transcende o olhar.” (Rodrigues, 2013, p.41). A visão que é o sentido que controla e investiga, é também quem separa, aparta e mede as distâncias. Ao esbater o olhar alertam-se os outros sentidos e, na penumbra, o transeunte deixa apenas de ser observador para passar a interagir equilibradamente com todo o seu corpo. Dir-se-ia que a penumbra induz à intimidade do tato e à aproximação às coisas. O que é certo, é que, a nossa percepção se torna mais estimulante, subtil e assertiva quando os nossos sentidos, em vez de gerir reações isoladas, funcionam em conjunto e harmonia.

Por sua vez, no Centro Cívico de Eça Queirós a entrada assume um carácter mais evidente devido à ideia inicial de atravessamento do quarteirão. O volume suspenso contempla os transeuntes que passam despreocupadamente, para um lado e para o outro da praça provida de luz. Este é o elemento que cria uma compressão (figura 91), apoiada no baixo pé direito, seguindo da descompressão, quando deixa de nos abrigar (figura 92). Sob este espaço, é visível a totalidade da praça inclinada, não existe mistério, sabemos para onde vamos porque nos é mostrado logo à partida. Derivado ao tecido urbano densamente ocupado e às estreitas ruas que o circundam, a leitura do edifício não se faz de imediato reivindicando-nos para a ideia de perspectiva delimitada de Cullen. Numa primeira instância, o edifício convida-nos a recuar a fim de o contemplarmos, envolto no emaranhado de ruas, onde o olhar do peão mergulha na curiosidade do seu desenho. Seguindo o percurso: o primeiro ponto de vista é a rua, seguindo da rampa que nos leva ao segundo volume espelhado onde acolhe uma passagem lateral, tácita, que numa sobreposição de degraus, complementa o percurso, inculcando ao peão num movimento repetido.

Mosaicos de inter-relações

Quando Henri Cartier-Bresson capta *Simiane-la-Rotunde*, assinala um momento fugaz em que a beleza do acaso descreve a sua narrativa. Num enquadramento para o seu conceito de *le moment décisif*, “recorded that one single moment when happenstance caused these girls, boys, men and dog to come together in pairs; standing, reclining, sitting. It once again demonstrates his mastery in illustrating the canonical in everyday life.” (Hertzberger, 2002, p.121). Aqui, a apreciação de Cartier-Bresson assemelha-se a um cenário teatral, onde os personagens são consequentemente os seus utilizadores, simulando uma sala de estar da cidade definida pela distância e consequente proximidade exigida pelos mesmos. Estes espaços têm na base uma atitude de escolha em face da circunstância trazida pelo transeunte, desdobrando-se em inúmeras possibilidades e interpretações, que nos aproxima daquilo a que Herman Hertzberger chamou de forma convidativa. Com isto, Hertzberger pleiteia por espaços com maior potencial de acomodação, análogos a um instrumento musical que soa da maneira que o utilizador quer que soe (Hertzberger, 2005, p. 176). Assim, realça-se a capacidade do espaço desempenhar diferentes papéis sob circunstâncias cambiantes, apresentando-se apto a receber as diversas sensibilidades de quem o ocupa.

Deste modo, também os espaços de entrada dos edifícios apresentados revêem-se nestas palavras. Pela dimensão física e metafórica que assumem, são espaços que anseiam pela participação do indivíduo, desde a sua mera passagem à sua permanência. São espaços que apuram a espontaneidade, privilegiando o contacto e consequente interação social. O próprio facto de estarem associados a edifícios faz com que se tornem verdadeiros pontos de convergência, aproximando-nos de questões relativas ao seu uso social e coletivo, concludentemente. Jan Gehl esclarece a atração que as pessoas sentem pelos limites dos edifícios, pela aversão de zonas abertas e mais expostas. Para além de uma questão de exposição, esta preferência está relacionada com a proximidade de um interior que, instintivamente associa a sensações de conforto e segurança. Neste sentido, o arquiteto dinamarquês menciona a noção de um característico edge effect apontando para Edward Hall quando se refere que, o facto de se situar perto de uma fachada, ajuda o indivíduo, ou o grupo, a manter a distância do outro, ou dos outros (Gehl, 2011, p.149).

Veja-se no pátio do Pavilhão do Conhecimento que, pela sua dimensão e estabilidade, se revela capaz de acomodar diferentes situações, assumindo um ponto de reunião para a comunidade. Desde logo, este espaço oferece um incentivo ao seu atravessamento por aparecer numa situação elevada que permite um olhar alargado do que ali se pode encontrar.



Figura 93. Evento coletivo no pátio do Pavilhão do Conhecimento.

Figura 94. Rampa de entrada do Museu do Côa.

Figura 95. Evento coletivo realizado na plataforma pública do Edifício Praça.

Este pátio é ainda aproveitado para a realização de eventos educativos, festivos, entre outros a que consiga responder (figura 93). Aqui, este espaço interpreta diversos conceitos, desde palco, largo a praça pública, que variará de acordo com as condições colocadas. Apesar de ser um espaço que nos remete para a entrada do edifício, as suas características fazem com que possa ser usado para outros fins, quando surge ocasião. Assim, este não se resume apenas como um pátio que serve o pavilhão, mas também um pátio que serve a cidade em que está inserido.

No caso do Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa a rampa de entrada não admite uma variedade de usos, no entanto alberga um outro género de interação, a interação inesperada assinalada pelo silêncio que o espaço requer (figura 94). A intimidade do espaço pede individualidade. A sua configuração contida e irregular incita um contacto informal entre os transeuntes que se cruzam na sua extensão, promovendo assim um encontro imprevisível. O único espaço que surge como ponto de convergência aponta para a praça que conclui a rampa, onde resulta um nó de ligações que fomenta o encontro entre utilizadores vindos de diferentes partes do edifício. Aqui, a ideia de massa esculpida traduz-se, com a compressão e consequente descompressão do espaço, numa espécie de esconderijo análogo aos saberes primitivos, onde a reunião se fazia no interior da caverna.

Já no Centro Cívico Eça de Queirós, a praça rampeada que liga os dois volumes que constituem o edifício adquire um carácter versátil. Este espaço, para além de servir os utilizadores do edifício, também se abre a pessoas com interesses distintos, nomeadamente para aquelas que o atravessam com o propósito de chegar a outros pontos do centro histórico. Sendo um edifício que atende à cidade e aos seus habitantes, este espaço também pode adoptar um cariz lúdico, respondendo a eventos ou exposições que lhe são solicitados (figura 95). Assim, este espaço para além de promover o contacto social pelo seu uso formal, também está sujeito a pequenos processos de metamorfose que o tornam apto a acolher acontecimentos variados. O elemento da fachada espelhada amplia o espaço, oferecendo uma identidade própria ao mesmo e aproximando o utilizador à cidade, num momento de pausa e contemplação.

Comparados os espaços liminares definidos como casos de estudo, podemos salientar que, as características que os assemelham correspondem, em parte, às necessidades de uma vida coletiva. Na travessia entre o dentro e o fora, a arquitetura do limiar responde às múltiplas leituras de gente comum, destacando a ideia exposta anteriormente – *estou aqui ou estou a entrar aqui?* – de uma forma transversal entre arquitetura e sociedade, que amplia

as possibilidades no espaço público. Deste desígnio nasce o propósito de ir entrando que gera uma porosidade ambígua na natureza do espaço à imagem das *passagens parisienses*. Estes espaços destacam-se assim pelas suas fronteiras inquietas, pela forma como se caracterizam e manifestam perante a sociedade afluyente que se faz sentir, incorporando um propósito – um compromisso social.

Estas correntes intermédias deverão assim ser pensadas em consonância com o seu contexto, ponderando sobre o binómio espacial que as suas dimensões definem. Em suma, com este horizonte, procurou-se atentar e elogiar pequenas e discretas particularidades que tornam estes espaços verdadeiros mosaicos de inter-relações.

Considerações finais

Pensar a arquitetura do limiar implica olhar em direções opostas de forma a compreender a condição de espaço dual; espaço de transições, oposições e encontros. Concomitantemente, interessou ao exercício de estudo entender as competências físicas do limite que os medeia para chegar à arquitetura e questionar a sua idoneidade vital na relação com o espaço público. Tais premissas evocaram a necessidade de estipular e ampliar um entendimento que fosse diverso nas perspetivas; nesse sentido, com vista a uma problematização do que é, ou pode ser, um espaço limiar, pretendeu-se fazer uma leitura às várias escalas do mesmo.

Volvida toda uma deambulação que nos equacionou para o encontro deste conceito, versou-se um percurso pautado por múltiplas passagens históricas que nos permitiram deduzir certos entenderes e avanços relativos à temática que fomentou este estudo. Ademais, atentou-se fontes secundárias que abordaram o espaço liminar na perspetiva do edifício e da sua reconciliação com a rua; entre outros conteúdos que nos abriram horizontes para uma atuação consciente sobre os casos de estudo que nos propusemos abordar adiante.

Numa primeira instância, conferimos que durante séculos os domínios exterior e interior sobrechegaram de forma bem definida nas construções, apresentando-se quase sempre pela sua oposição. Contudo, no século XIX, vir-se-ia assistir a uma transformação no modo de conceber arquitetura, motivada pelos saberes oriundos da Revolução Industrial; os limites apontavam para uma maior complexidade na dialética que acomodavam – deixaram de se assumir como rígidos para passarem a adotar uma linguagem mais flexível e recetiva ao seu lado oposto. Com efeito, também as fronteiras do espaço público e do espaço privado se tornaram inquietas; os edifícios de uso público ansiavam responder ao coletivo e passaram a permitir uma maior facilidade de acesso, assumindo um papel cada vez mais ativo na sociedade.

No seguimento, verificou-se que a arquitetura, no decurso do século XX, aferiu uma variedade de conceitos espaciais que permitiram alcançar um dinamismo notável na correlação entre domínios, exterior-interior. Num processo acompanhado pelos avanços técnicos e construtivos, surgiu uma arquitetura de transparências, que prefigurava a chegada da tecnologia para uma envolvente controlada. Ulteriormente apurou-se a necessidade de uma ligação entre interior e exterior, não imediata e total, como fora nesta prática da arquitetura moderna, mas subtil e articulada; uma arquitetura que concilia-se a sua autonomia

com a envolvente. Desta discência, verificou-se a essencialidade de um espaço liminar – da necessidade de um edifício de uso coletivo dotar uma dialética cordial e permeável entre a sua arquitetura e o exterior – para estar preparado a receber em si a vida coletiva que lhe compete.

Como forma de refletir sobre esta problemática, atentou-se necessária uma análise a três edifícios de uso público; pelas soluções que apontam no seu desenho, estes viram-se pertinentes para a temática em causa – o Pavilhão do Conhecimento dos Mares, o Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa e o Edifício Praça Eça de Queiroz. Dentro de um registo urbano, bucólico e histórico, respetivamente, personifica-se um entendimento que oscila consoante o contexto. Elencados os casos, estes assomam assim significativas dissidências – desde a envolvente a que respondem à solução de projeto – que permitem um olhar diversificado sobre o papel tácito da arquitetura do limiar. Nesse sentido, a partir de discretas e pequenas particularidades que cada um dos casos absorve, torna-se possível um confronto entre os mesmos; inclusive, sublinha-se características cabíveis à identidade de um limiar, através de um registo da experiência perceptiva e sequencial do percurso possível ao transeunte.

Em sequência, foi analisado o Pavilhão dos Conhecimentos em Lisboa – unitariamente construído em betão branco que apronta uma imagem clara, instantânea e mediática. Um volume composto por dois corpos longitudinais que se intercetam – ao volume base é adicionado um pátio flanqueado por uma rampa ascensional que aprisiona o momento de entrada para o edifício. Aqui, o pátio assume um ponto de reunião para a comunidade, uma extensão do espaço público; um incentivo ao seu atravessamento e à sua permanência – uma situação provocada pela massa suspensa que procura os reflexos da água e reencontra o céu. Dentro de um cenário urbano, o pátio interpreta diversos conceitos, desde palco, largo a praça pública, a sua utilidade extrapola a sua simples função de acesso ao edifício, servindo a cidade.

Num segundo momento foi analisado o Museu de Arte e Arqueologia no Vale do Côa – unitariamente construído em betão, cor e textura da pedra local, com a finalidade de acertar um registo monolítico. Um volume triangular lapidado pela geometrização topográfica e por uma rampa que assume a expressão de falha geológica – esta, ao rasgar a massa, apronta um átrio com o propósito de entrada para o edifício. Aqui, a rampa responde à diferença de cotas que atingem o volume e, conseqüentemente, sublinha um gesto emblemático dos saberes primitivos – um gravar na pedra – um desenho que resolve como se entra, como se estrutura e como se articula o edifício. Dentro de um cenário bucólico a rampa incessante pontua um compasso de espera entre a chegada – numa noção clara da paisagem sobre o Douro – e a

descida ao espaço do museu; um percurso que transpõe as pessoas deste horizonte amplo, aberto e intensamente luminoso para uma situação de espaço introspetivo, fechado sobre si; que fomenta o encontro inesperado.

Num terceiro e último momento foi analisado o Centro Cívico Eça de Queirós em Leiria – construído em betão, pedra e vidro este aponta para uma imagem elementar que se abre para o seu interior. Um volume composto por dois corpos ligados por uma rampa – um espaço intermédio ao ar livre que funciona como praça e momento de entrada para o edifício. Aqui, a praça representa um prolongamento do espaço público; um espaço polivalente que funciona como receção, atravessamento e convívio – uma praça generosa o suficiente para deixar respirar o centro histórico densamente ocupado. Dentro deste cenário, a praça permeia o desenho de um espaço aberto ao coletivo numa tentativa de reforçar as porosidades perdidas do tecido urbano; com o objetivo de atender à cidade e aos seus habitantes adota ainda um caráter lúdico, um espaço possível a eventos e exposições que estimulem o seu uso – a sua inclinação pode ainda amparar um pequeno auditório, pelas semelhanças alocadas ao mesmo, servindo assim de palco a múltiplas moções. Ademais, o elemento da fachada espelhada, para além de ampliar o espaço, labora um momento de pausa e contemplação sobre a colina do castelo.

No seguimento, esboçaram-se ideias sobre os espaços de entrada dos edifícios em causa. Num balanço cruzado entre os mesmos, depreendeu-se, pela forma como são concebidos, que estes espaços liminares desalinham as fronteiras abruptas, dando lugar a uma atmosfera que lhes permite oferecer uma travessia planeada e pausada entre o exterior e o interior. Entende-se, também, que estes espaços descortinam a realidade seguinte, preparando o transeunte para o que está porvir, numa narrativa espacial que viabiliza a participação sensorial do mesmo, aproximando o utilizador ao conteúdo arquitetónico. Adicionalmente, estes espaços, pelas características que apontam, podem ainda adivinhar-se densamente ocupados; do caráter de transitoriedade que lhes é atribuído, a oportunidade de permanência exalta-se, com o intento de oferecer vitalidade e continuidade ao local.

Contudo, compreende-se que a generosidade destes espaços e a urbanidade que lhes compete por si só não chega, sendo necessário um cuidado e uma conservação acrescida depois de construídos; algo que a arquitetura, por muito generosa que seja, não controla. Afigura-se aqui uma conjectura recíproca, onde a arquitetura oferece mas também carece de algum desvelo. No caso do Pavilhão do Conhecimento é perceptível alguma falta de manutenção no seu perímetro exterior, algum descuidado que perturba a figura elementar e megalítica que a arquitetura pretendia. Por outro lado, no Edifício Praça Eça de Queiroz a

arquitetura em si encontra-se tratada, contrariamente à envolvente histórica que permaneceu inóspita, o que não colabora com a generosidade do espaço, sendo mesmo renegado pelos seus habitantes. Por conseguinte, no Museu do Côa, ao ser concebido enquanto instalação na paisagem, a mesma acompanha e otimiza a sua estadia; afora a sua visível conservação.

Ultima-se, numa sinopse, que os espaços liminares são, no fundo, espaços que se elevam para além da sua formal função de ambientes transitórios, proporcionando uma relação simbiótica entre duas realidades contíguas; exterior-interior, público-privado. Esta, epitoma e aclara uma dimensão que lhes permite uma travessia gradual e articulada, volvida para uma narrativa espacial que confere expressão ao momento da mudança. Com efeito, apela ao entendimento prévio e ao consequente imediatismo das nossas percepções sensoriais; enriquecendo o diálogo que o indivíduo estabelece com o edifício, numa resultância recíproca entre as pessoas e as coisas (Zumthor, 2006, p.17). Atesta-se, por fim, que estes espaços, pelas inúmeras características que outorgam, constituem e laboram, incitam também à espontaneidade, à permanência e ao contacto social; emprega-se assim ao conceito de limiar arquitetónico uma ideia de compromisso; um processo multiplamente entrelaçado entre a arquitetura e a sociedade.

Discorrida a apreciação de um limiar arquitetónico, translada-se para a sua essencialidade na prática arquitetónica; por intermédio deste mapeamento dissertado, acresça-se um entendimento relativo à sua concretização na história, ao seu impacto no discurso, e à sua experiência apreendida. Concomitantemente amplia-se uma empatia do limiar no discurso arquitetónico que apronta uma intenção, um desenlace, uma coletânea de novas oportunidades. Análoga aos ritos de passagem de Arnold van Gennep, também esta dissertação pontua uma condição de limiar, uma ideia de transição alocada ao percurso académico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (1993). *A comunidade que vem*. Editorial Presença, Lisboa.
- ALHO, C. (2009). Archi News: revista de arquitetura, urbanismo, interiores e design. Gonçalo Byrne, nº11. Lisboa: W.E.M.C.
- ALHO, C. (2008). Archi News: revista de arquitetura, urbanismo, interiores e design. João Luís Carrilho da Graça, nº10. Lisboa: W.E.M.C.
- ALMEIDA, P. V. (1962). *Ensaio sobre o espaço da arquitectura*. Porto: ESBAP (CODA).
- ATELIER D' ARQUITETURA (2019). Museu Còa. Ep.1 de: <https://www.rtp.pt/play/p5644/e399719/atelier-arquitetura>.
- AUGÉ, M. (2001). *As formas do esquecimento*. Lisboa: Íman Edições.
- BACHELARD, G. (1978). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- BAEZA, A. C. (2004). *A Ideia Construída*. Casal Cambra: Caleidoscópico.
- BANDEIRA, P. (2016). Museu do Còa, Vila Nova de Foz Coa, 2004-2009. In L. Baptista, (et al.) (Coord.). *Arquitetura em Concurso: Percorso Crítico pela Modernidade Portuguesa*. (pp. 156-165). Porto: Dafne Editora.
- BÁRTOLO, J. (2013). João Luís Carrilho da Graça. Vila do Conde: Verso da História.
- BENJAMIN, W. (1999). *The Arcades Project: Walter Benjamin*. London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- BLAKE, P. (1976). *The master builders: Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright*. New York: Norton.

- BLAKE, P. (1964). *Le Corbusier: Architecture and Form*. Baltimore Penguin Books
- BYRNE, G. (2010). Gonçalo Byrne: Entrevista. Entrevista realizada por Filipa Nunes. Lisboa: NAU-ISCTE, Newsletter.
- CERTAU, M. (1998). *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: 3ª Ed. Editora Vozes LDA.
- COLOMINA, B. (1996). *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: The MIT Press.
- CULLEN, G. (1988). *Paisagem Urbana, Arquitetura e Urbanismo*. Lisboa: Edições 70.
- DIAS, M.G. (1999). *Ao volante pela cidade: dez entrevistas de arquitetura*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- FIGUEIRA, J. (2010). *Expo'98 de Lisboa: Projeto e Legado*. ArqTEXTO, 16.
- FRANCK, K.; STEVENS, Q. (2006). *Loose Space: Possibility and Diversity in Urban Life*. New York: Taylor & Francis e-Library.
- FUÃO, F. F. (2003). O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido? ArqTEXTO, 10.
- GEHL, J.; KAEFFER, L. J.; REIGSTAD, S. (2005). *Close Encounters with Buildings*. Copenhagen: Institute for Planning.
- GEHL, J. (2006). *La humanización del espacio urbano: la vida social entre los edificios*. Barcelona: Editorial Reverté.
- GEHL, J. (2011). *Life between building: using public space*. London: Island Press.
- HALL, E. T. (1986). *A dimensão oculta*. Relógio D' Água Editores.
- HERTZBERG, H. (2000). *Space and the Architect: Lessons in Architecture 2*. Rotterdam:

010 Publishers.

HERTZBERG, H. (2005). *Lessons for Students in Architecture*. Rotterdam: 010 Publishers.

HOLL, S.; PALLASMAA, J.; PÉREZ-GÓMEZ, A. (1994). *Questions of perception: phenomenology of architecture*. Tokyo : A+U Publishing.

Instituto Português de Arqueologia ed. (2004). Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa: concurso para o projecto. LIBRUS, Publicações técnicas.

ITO, T. (2000). *Escrito*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

KOOLHAAS, R.; MAU, B.; O.M.A. (1997). *S, M, L, XL: small, médium, large, extra-large*. The Monacelli Press.

LAMAS, J. (2010). *Morfologia urbana e desenho da cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

LE CORBUSIER. (1986). *Towards a new architecture*. New York: Dover Publications.

LYNCH, K. (1960). *A Imagem da cidade*. Edições 70, Lisboa.

MARTINS, J. P. (2006). *Os Espaços e as Práticas. Arquitectura e Ciências Sociais: Habitus, Estruturação e Ritual*. Lisboa: [s. n.] Tese de Doutoramento apresentado à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

MATOS, J. N.; CUNHA, J. A. (2010). Entrevista ao Arquitecto João Luís Carrilho da Graça. Didaskalia xl.

MERLEAU-PONTY, M. (1992). *Phenomenology of Perception*. Londres: Routledg.

MERLEAU-PONTY, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. Martins Fontes Editora Ltda, São Paulo.

MILANO, M. (et al.). (2016). *Gonçalo Byrne. A Intimidade dos Espaços*. Matosinhos: Cardume Editores, LDA.

MONTANER, J. M. (2001). *A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.

NEUMEYER, F. (1991). *The Artless Word: Mies van der Rohe on the Building Art*. London: Massachusetts Institute of Technology.

NORBERG-SCHULZ, C. (1974). *Existence, space and architecture*. New York: Praeger Publishers, Inc.

NORBERG-SCHULZ, C. (1968). *Intentions in Architecture*. Cambridge: MIT Press.

NORBERG-SCHULZ, C. (1996). *Genius Loci: paesaggio, ambiente, architettura*. Milano: Electa. Edição original de 1979.

PALLASMAA, J. (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura de los sentidos*. Gustavo Gili, Barcelona.

PALLASMAA, J. (2012). *The eyes of skin. Architecture and the senses*. John Wiley & Sons Ltd.

RASMUSSEN, S. E. (1962). *Experiencing Architecture*. Cambridge: The Mit Press, Massachusetts Institute of Technology.

REBELO, C.; PIMENTEL, T. (2010). *Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa*. Ordem dos Arquitectos Secção Regional do Norte.

RODRIGUES, S. F. (2013). *A Casa dos Sentidos: Crónicas de Arquitectura*. Lisboa: Uzina Books.

ROSA, L. (1999). *Revisão do Plano de Urbanização da Z.I. da Expo'98*. Parque EXPO 98, SA: Urbanismo e Licenciamento.

- RUDOLF, A. (1988). *A Dinâmica da Forma Arquitectónica*. Lisboa: Editorial Presença.
- SALEMA, Isabel. (2004, Maio). Dois jovens arquitectos ganham concurso do Museu do Côa. Público. Consultado a 13 de Outubro de 2021, no seguinte endereço: <https://www.publico.pt/2004/05/25/jornal/dois-jovens-arquitectos-ganham-concurso-do-museu-do-coa-188755>
- SCRUTON, R. (1980). *The Aesthetics of Architecture*. Methuen & Co. London.
- SMITHSON, A. (1968). *Team 10 Primer*. London: Studio Vista Limited.
- SIZA, A. (1998). *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70.
- SOLÀ-MORALES, I. (2003). *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA
- TANIZAKI, J. (2016). *O elogio da sombra*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- TÁVORA, F. (2007). *Da Organização do Espaço*. Publicações FAUP.
- TURNES, V. (1977). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Cornell University Press.
- VENTURI, R. (1977). *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art.
- VITRÚVIO, M. (1960). *The ten books on architecture*. New York: Dover.
- ZEVI, B. (2002). *Saber Ver a Arquitectura*. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- ZEVI, B. (1986). *Arquitectura in Nuce: Uma definição de Arquitectura*. Lisboa: Edição 70.
- ZUMTHOR, P. (2006). *Atmosferas: Entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*. Editorial Gustavo Gili, SL.
- ZUMTHOR, P. (2005). *Pensar a Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

Figura 1. A Section of the Rotunda in Leicester Square, 1801, Robert Mitchell. (<http://www.riesenrundgemaelde.at/mat/mitchell.gif>). **xii**

Figura 2. Allegorical image of the Vitruvian primitive hut, 1755, Charles Eisen em *Essai sur l'architecture*. (https://fthmb.tqn.com/7Y4lf0pSu0_6jlluSBzT8wUObSk=/primitivehut-mit-56a02c045f9b58eba4af40e1.jpg) **10**

Figura 3. Young woman with a letter and a messenger in an interior, 1670, Pieter de Hoogh (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interieur_-_Pieter_de_Hooch.png) **14**

Figura 4. Passagem Choiseul, Paris, 1827. (http://4.bp.blogspot.com/_apzCuzdY5z8/S1jff37uEkI/AAAAAAAAABY/Ihkq6AwkOKI/s1600/14-PassageChoiseul-fromGeist-Arcades.jpg) **16**

Figura 5 e 6. Passage Pommeraye, Nantes, França, 1843. (Hertzberger, 2005, p.85) **18**

Figura 7. Cineac Cinema, Amsterdão, 1933, Jan Duiker. (Hertzberger, 2005, p. 82) **28**

Figura 8. Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936, Lúcio Costa. (<http://www.monografias.com/trabajos6/mied/Image2424.jpg>) **30**

Figura 9. Museu de Arte de São Paulo, Brasil, 1957-68, Lina Bo Bardi. (https://divisare-res.cloudinary.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1/project_images/4904026/MASP-Museum-Art-Sao-PauloLina-Bo-Bardi-0010/lina-bo-bardi-inigo-bujedo-aguirre-masp-museu-de-arte-de-sao-paulo.jpg) **30**

Figura 10. Espaço flutuante do Museu de Arte de São Paulo. (https://divisare-res.cloudinary.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1/project_images/4904009/MASP-Museum-Art-Sao-PauloLina-Bo-Bardi-0022/lina-bo-bardi-inigo-bujedo-aguirre-masp-museu-de-arte-de-sao-paulo.jpg) **30**

Figura 11. Janus. Representação escultórica do deus romano das mudanças e das transições. (<https://www.shorelineunitarian.org/wp-content/uploads/2020/01/janus-statue-copy.jpg>) **36**

Figura 12. Palácio de Cristal, Londres, 1851, Joseph Paxton. (<http://www.victorianlondon.org/ql/qr17.gif>) **40**

Figura 13. Pavilhão de Barcelona, 1929, Mies van der Rohe. (<https://i.pinimg.com/originals/4c/4d/ec/4c4dec796a5107a0f1499bac5de5ede5.jpg>) **44**

Figura 14. Espaço interior do Pavilhão de Barcelona. (https://64.media.tumblr.com/a70e56813cc5ebe46d4c37b14c54ac33/tumblr_o8eelqFKRO1rra9h0o1_640.jpg) **44**

Figura 15. Educatorium, Utrecht, 1992, Rem Koolhaas. (<https://i.pinimg.com/originals/10/e1/77/10e177265468405fbd0b7c911bc67ccf.jpg>) **46**

Figura 16. Educatorium, Utrecht, fachada. (<https://i.pinimg.com/564x/8b/41/4d/8b414d3ac6388faa3365556e3e87a9a0.jpg>) **46**

Figura 17. Mediateca, Sendai, 2001, Toyo Ito. Fachada. (https://images.adsttc.com/media/images/56e3/2508/e58e/ceea/1f00/0008/slideshow/moma_toyoito_sendaimediatheque.jpg?1457726703) **48**

Figura 18. Mediateca de Sendai, espaço interior em relação ao exterior. (https://c2.staticflickr.com/2/1195/1471609615_088b2ceb04_z.jpg?zz=1) **48**

Figura 19. Fotografias de Nigel Henderson, Londres, 1956. (https://www.tate.org.uk/art/images/work/TGA/TGA-201011/TGA-201011-3-1-128-11-1_9.jpg) **54**

Figura 20. Câmara Municipal de Säynätsalo, 1949, Finlândia, Alvar Aalto. Fachada. (https://divisare-res.cloudinary.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1463401263/d4bsu3fvkpkqyalm7vmgc/alvar-aalto-nico-saieh-saynatsalo-town-hall-1951.jpg) **60**

- Figura 21. Escadas exteriores de Säynätsalo. (https://divisare-res.cloudinary.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1463401262/umqewe6vfdpxdyfhdxrd/alvar-aalto-nico-saieh-saynatsalo-town-hall-1951.jpg) **60**
- Figura 22. Planta de implantação do Pavilhão do Conhecimento. (Bing maps, autoria própria) **66**
- Figura 23. Vista aérea do Parque das Nações. (http://1.bp.blogspot.com/_8Yg6zT1_vJA/Sv7mrj2SYwI/AAAAAAAAACg/nXUVIPsRC74/s1600/PARQUEDASNA%C3%87%C3%95ES.jpg) **68**
- Figura 24. Plantas piso 0 e piso 1 do Pavilhão do Conhecimento. (<http://hicarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/02/planta.jpg>) **70**
- Figura 25. Sobre o embasamento (detalhe das vigas de madeira). **70**
- Figura 26. O pátio com a rampa. (<http://hicarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/02/110.jpg>) **70**
- Figura 27. Perspetiva sobre a rampa (desenho da autora) **72**
- Figura 28. Rampa + nave do Pavilhão. (<https://i.pinimg.com/564x/35/a3/b5/35a3b59f966ff4d7437a72b35f3c687e.jpg>) **72**
- Figura 29 Vista sobre a plataforma da rampa. (http://architectuul-production.com.s3-eu-central-1.amazonaws.com/f9/0835bc08fe4b28b7bb4e2b344ca2a5/51c973d7-a3e4-4f30-a993-42ec6d7b5f76_original.jpg) **72**
- Figura 30. (desenho da autora). Inflexão da rampa **72**
- Figura 31. Chegada ao piso da entrada. (<https://i.pinimg.com/564x/bb/08/f8/bb08f83158d790fb3283e80ba06e271d.jpg>) **72**

Figura 32. Corredor ortogonal à galeria. (http://architectuul-production.com.s3-eu-central-1.amazonaws.com/3d/6ac4dcad404cf49fac8875c55eed55/51c9742e-e9d4-423a-a9fc-43d36d7b5f76_original.jpg) **74**

Figura 33. Átrio (nó de ligações). (http://architectuul-production.com.s3-eu-central-1.amazonaws.com/87/ef202d4fc848169edda0c3474ee871/51c9741d-ff18-4ef5-b9fd-43d26d7b5f76_original.jpg) **74**

Figura 34. Entrada para o auditório. (<https://i.pinimg.com/564x/f7/1e/3d/f71e3d70a7a804ed6580dcaac52b6d05.jpg>) **74**

Figura 35. Vão aberto para o pátio. (https://images.adsttc.com/media/images/5406/b897/c07a/80ae/2200/00fd/large_jpg/SKIN_04.jpg?1409726597) **74**

Figura 36. Sobre o varandim. (<http://hicarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/02/baixa-31.png>) **74**

Figura 37. Planta de implantação do Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa. (Bing maps, autoria própria) **78**

Figura 38. Vista geral do Museu do Côa. (Imagem do fotógrafo Cláudio Reis, gentilmente facultada pelo arquiteto Camilo Rebelo.) **80**

Figura 39. Planta de cobertura com o estacionamento. (<https://espacodearquitectura.com/wp-content/uploads/2019/03/7d2809f7.jpg>) **80**

Figura 40. Perfil Sul. (<https://espacodearquitectura.com/wp-content/uploads/2019/03/31d97dea.jpg>) **80**

Figura 41. Extensão do volume sobre o território. (fotografia da autora) **82**

Figura 42. Ideia de fenda que se abre sobre a massa. (fotografia da autora) **82**

Figura 43. Momento de chegada. (fotografia da autora) **84**

Figura 44. Espaço destinado ao estacionamento. (fotografia da autora)	84
Figura 45. Espaço miradouro. (fotografia da autora)	84
Figura 46. Entrada para um pequeno mirante. (desenho da autora)	84
Figura 47. Sobre a cobertura. (desenho da autora)	84
Figura 48. Monólito de betão. Cor e textura do xisto. (Imagem do fotógrafo Cláudio Reis, gentilmente facultada pelo arquiteto Camilo Rebelo.)	86
Figura 49. Paredes frias de betão. (fotografia da autora)	86
Figura 50. Chegada ao átrio. (Imagem do fotógrafo Cláudio Reis, gentilmente facultada pelo arquiteto Camilo Rebelo.)	86
Figura 51, 52, 53. Travessia da rampa. (desenhos da autora)	86
Figura 54. No interior do museu. (https://espacodearquitetura.com/wp-content/uploads/2019/03/15ef8e30.jpg)	88
Figura 55. Sala de exposições temporárias. (Imagem do fotógrafo Cláudio Reis, gentilmente facultada pelo arquiteto Camilo Rebelo.)	88
Figura 56. Corredor de ligação às exposições permanentes. (Imagem do fotógrafo Cláudio Reis, gentilmente facultada pelo arquiteto Camilo Rebelo.)	88
Figura 57. Escadas que nos encaminham para a cobertura do edifício. (Imagem do fotógrafo Cláudio Reis, gentilmente facultada pelo arquiteto Camilo Rebelo.)	88
Figura 58. Restaurante disposto sobre a esquina do edifício. (Imagem do fotógrafo Cláudio Reis, gentilmente facultada pelo arquiteto Camilo Rebelo.)	88

Figura 59. Planta piso -1 do Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa. (https://espacodearquitetura.com/wp-content/uploads/2019/03/f8d0c6cd.jpg).	90
Figura 60. Planta piso 0 do Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa. (https://espacodearquitetura.com/wp-content/uploads/2019/03/7e8cea38.jpg)	90
Figura 61. Planta de implantação do Edifício Praça Eça de Queiroz. (Bing maps, autoria própria)	92
Figura 62. Vista geral do Edifício Praça Eça de Queiroz. (https://www.joaomorgado.com/uploads/projects/jm_prac_a_eaqueiroz_0044.jpg)	94
Figura 63. Planta piso 1 do Edifício Praça Eça de Queiroz. (http://www.habitarportugal.org/imagens/projectos/proj_61449b5a8aa46_246_8.jpg)	94
Figura 64. Extensão da plataforma pública que nos aparta da Rua Barão Viamonte. (https://www.joaomorgado.com/uploads/projects/jm_prac_a_eaqueiroz_0132.jpg)	96
Figura 65, 66. Perspetivas do edifício. (desenhos da autora)	96
Figura 67. Rua Manuel António Rodrigues. (https://3.bp.blogspot.com/-7n2dglcLrCI/UoFjo8pTz6I/AAAAAAAAxnk/F2h8HQPCTVA/s620/)	98
Figura 68. Identificação do edifício no centro histórico. (desenhos da autora)	98
Figura 69. Perspetiva da Travessa da Tipografia. (desenho da autora)	98
Figura 70. Rua da Travessa da Tipografia. (https://4.bp.blogspot.com/-Qquf64ZLvoc/UoFjrMsuTWI/AAAAAAAAxn8/ie_3An3QN1A/s620/)	98
Figura 71. Fachada envidraçada. (https://www.joaomorgado.com/uploads/projects/jm_prac_a_eaqueiroz_0342.jpg)	100
Figura 72. Edifício em relação à envolvente. (desenhos da autora)	100

- Figura 73. Passagem contida, zona de atravessamento e entrada. (desenhos da autora) **100**
- Figura 74. Fachada Sudoeste. (https://www.joaomorgado.com/uploads/projects/jm_prac_a_eaqueiroz_0172.jpg) **100**
- Figura 75. Volume suspenso visto da praça. (https://www.joaomorgado.com/uploads/projects/jm_prac_a_eaqueiroz_0372.jpg) **102**
- Figura 76. Sala com panorâmica sobre a cidade. (<https://i.pinimg.com/564x/f8/9b/41/f89b4104c25fe380f833a3f96baf61a.jpg>) **102**
- Figura 77. Corredor interior em contacto com a Travessa da Tipografia. (<https://i.pinimg.com/564x/bf/20/30/bf2030d6c4a3c31ae6491ffaca11caaf.jpg>) **102**
- Figura 78. Escadas que dão acesso à Travessa da Misericórdia. (https://www.joaomorgado.com/uploads/projects/jm_prac_a_eaqueiroz_0162.jpg) **104**
- Figura 79. Enfiamento para Nordeste. (https://www.joaomorgado.com/uploads/projects/jm_prac_a_eaqueiroz_0232.jpg) **104**
- Figura 80. Corte longitudinal do Edifício Praça Eça de Queiroz. (http://www.habitarportugal.org/imagens/projectos/proj_61449b89a49a6_246_10.jpg) **104**
- Figura 81. Planta piso 0 do Edifício Praça Eça de Queiroz. (http://www.habitarportugal.org/imagens/projectos/proj_61449b4988d4b_246_7.jpg) **104**
- Figura 82. Na rampa, com vista para o pátio do Pavilhão do Conhecimento. (https://fabrzezicki.files.wordpress.com/2016/03/brzezicki_mod_lo-res_dsc07561.jpg?w=1400&h=) **110**
- Figura 83. Na rampa, com vista para o embasamento do Pavilhão do Conhecimento. (https://fabrzezicki.files.wordpress.com/2016/03/brzezicki_mod_lo-res_dsc07569.jpg?w=1400&h=) **110**

- Figura 84. Rampa de acesso do Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa. (fotografia da autora) **112**
- Figura 85. Átrio (nó de ligações) do Museu do Côa.(fotografia da autora) **112**
- Figura 86. Plataforma pública que se abre para a rua do Edifício Praça Eça de Queiroz (https://www.joaomorgado.com/uploads/projects/jm_prac_a_eaqueiroz_0073.jpg) **112**
- Figura 87. Volume em suspenso sobre a rampa, ideia de peso e leveza, Pavilhão do Conhecimento. **114**
- Figura 88. Linguagem neutra dos materiais, Pavilhão do Conhecimento. **114**
- Figura 89. Jogo de saliências e reentrâncias das formas do Museu do Côa. (<https://espacodearquitectura.com/wp-content/uploads/2019/03/4d4901dd.jpg>) **116**
- Figura 90. Na penumbra do Museu do Côa. (fotografia da autora) **116**
- Figura 91. Compressão sentida do volume pendente. (<https://1.bp.blogspot.com/-e2tW-BgmwNY/UoFjwHmr3I/AAAAAAAAxpM/wc05JD07INc/s320/>) **116**
- Figura 92. Descompressão depois de passar o volume pendente no Edifício Praça. (https://www.joaomorgado.com/uploads/projects/jm_prac_a_eaqueiroz_0372.jpg) **116**
- Figura 93. Evento coletivo no pátio do Pavilhão do Conhecimento. (https://dfi.arq.up.pt/wp-content/uploads/2014/10/10304699_688469321241177_4001905933380683912_n-940x626.jpg) **118**
- Figura 94. Rampa de entrada do Museu do Côa. (https://ngphoto.com.pt/wp-content/uploads/02_Projetos/Architecture/0039_CRebeloTPimentel_CoaMuseum_Abr2011/0039_CRebeloTPimentel_CoaMuseum_Abr2011_19.jpg) **120**

Figura 95. Evento coletivo realizado na plataforma pública do Edifício Praça (https://scontent.fopo5-1.fna.fbcdn.net/v/t1.6435-9/71799250_527406654722175_3389118990595915776_n.jpg?_nc_cat=110&ccb=1-5&_nc_sid=973b4a&_nc_ohc=uOHDnV0UDjIAX-Ly2cF&_nc_ht=scontent.fopo5-1.fna&oh=35d8c39bfc2f50c610726568d7b3f9e0&oe=61A306BE) **120**