

A Forma Prateada

(mente, corpo, coração, câmara)

Dissertação de
Mestrado integrado em Arquitectura
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
2012 / 2013

Ana Raquel Marques Rodrigo
Dissertação orientada pelo professor
Manuel Augusto Soares Mendes

Agradecimentos

Ao professor Manuel Mendes, pelas conversas e pela confiança reforçada.

Aos meus pais e ao meu irmão, pelo respeito que sempre demonstraram pelo curso e pelo apoio incondicional.

Ao Francisco, pelas palavras precisas.

Aos amigos, de hoje e sempre.

A autora.

Resumo

Esta dissertação reflecte sobre uma matéria que esteve presente desde o início e que torna, para mim, a arquitectura na alegria de todos os dias. Falo aqui da oculta qualidade arquitectónica, poderia dizer, fala-se nesta dissertação acerca de vida.

O presente trabalho tem como objectivo, pelo menos em parte, responder a uma questão que me persegue desde o primeiro ano: a procura por uma oculta qualidade arquitectural. Palavra ambígua, sem grande suporte físico, pouco científica até, a qualidade acaba por ser uma abstracção.

Na abstracção reside todo o potencial, todas as matérias com as quais só se tem contacto através do tecido fino da empatia, e ao arquitecto na concepção, através da intuição. É vontade do arquitecto ouvir as vozes da matéria, prever todos os futuros quando concebe um projecto; o seu desejo é elaborar uma arquitectura que persista e que seja uma contribuição para o colectivo.

Não existe uma forma de fazer, uma forma de agir por catálogo, o que deixa entregue ao arquitecto a responsabilidade de ouvir a sua própria voz, como parte do tecido do mundo. Pretendeu-se perceber de que matéria é feita essa voz na dificuldade encontrada na transposição de uma realidade interior a uma exterior.

A Forma Prateada é o mote para revelar parte dessas matérias que constituem, para mim, o fio invisível da arquitectura. São uma declaração de intenções.

Pretende-se que seja “jogo de interações, de influências recíprocas”, tendo em conta o ofício impossível do “desenlace do jogo”¹. Esta interacção “possibilita aproveitar as experiências da imensa produção de diversos arquitectos onde em definitivo toda a história da arquitectura se converte num campo de aprendizagem para o próprio fazer.”²

Esta é uma investigação em aberto e em movimento, configurando-se como um solo operativo em constante revolução e evolução, cujo objectivo primeiro (e ultimo) é o projecto de arquitectura.

Fernando Espuelas chamar-lhe-ia “uma crónica do agora mesmo.”

A qualidade central não é definível nem nunca se repete pois toma a forma do sítio específico em que ocorre. Na física e na química não tem sentido afirmar que um sistema funciona e se adapta melhor numa determinada situação do que noutra. Tome-se por exemplo, os átomos. Os átomos, todos eles, são fiéis à sua própria natureza, por isso nunca se debateu sobre quão fiel um átomo é, porque simplesmente ele é. A ciência tem-se concentrado em sistemas elementares, como os átomos, cuja a fidelidade é cem por cento adquirida. Um átomo não pode estar mais ou menos em consonância consigo mesmo. Contudo, em sistemas complexos “o que num sitio é sereno, noutra é tumultuoso, o que numa pessoa é virtude, noutra é desalinho, o que numa casa é luz, noutra é escuridão, e o que numa casa é silêncio e tranquilidade, noutra é histeria.”³ As suas partes são governadas por um jogo infinito de repetição e variedade.

O dicionário de Língua Portuguesa propõe a seguinte definição: Qualidade (latim *qualitas*, -atis): maneira de ser boa ou má de uma coisa; superioridade, excelência; aptidão, disposição feliz; talento, bons predicados; título, categoria; aquilo que caracteriza uma coisa; carácter, índole; casta, espécie; condição social, civil, jurídica; atributo, modalidade, virtude, valor.⁴ Mas “nenhuma palavra pode captar a qualidade sem nome pois a qualidade é demasiado específica e as palavras demasiado amplas.”⁵

Peter Zumthor começa o seu livro *Atmosferas* com a seguinte frase: “...interesse-me desde há

1 ROGERS, Ernesto Nathan, “El Oficio del arquitecto”, in *La Crisis de la Modernidad*, pag. 326.

2 SEGUI, “Idea-concepto”.

3 ALEXANDER, Christopher, *El modo intemporal de construir*, pag. 36.

4 Dicionário online Priberam

5 ALEXANDER, Christopher, *El modo intemporal de construir*, pag. 36.

muito, como é natural, sobre o que é no fundo a qualidade arquitectónica. E acerca disto é-me relativamente fácil responder”. “Para mim, disse ele, a qualidade arquitectónica só pode significar que sou tocado por uma obra. Mas porque é que será que me tocam estas obras?” E a segunda pergunta é ainda mais crucial: “E como posso projectar tal coisa?”

Mas, mais do que falar sobre qualidade, gostava de falar acerca de precisão, de precisões, pois o conceito de precisão em arquitectura é bastante...impreciso.

Christopher Alexander diz-nos que “a impossibilidade de dar nome a esta qualidade, não quer dizer que seja imprecisa e vaga. Ela é, pelo contrário, extremamente precisa. A qualidade caracteriza-se pela subtil libertação das contradições internas. Todos nós conhecemos esta qualidade, isto é, a sensação de correspondência”⁶ disse ele. Louis Kahn diria que a qualidade, o incomensurável, para ele estava na compreensão da forma.

“Tudo é possível” (...)

“Mainstream is almost right”, disse Robert Venturi.

“Já nada se pode fazer”, pois tudo se mistura com tudo, e a comunicação massificada evoca um mundo artificial de sinais. Arbitrariedade é a palavra de ordem.”

Mas, face a isto “onde se encontra o campo de forças de uma arquitectura que descobre a sua substância, além da superficialidade e da aleatoriedade?”⁷

Como pode o arquitecto alcançar a profundidade e diversidade numa obra arquitectónica?

Podem o vago e o aberto ser planeados? Não se trata aqui de uma contradição, ao reclamar o que a precisão parece implicar?”

“Italo Calvino descobre uma resposta surpreendente a isto no texto escrito por Giacomo Leopardi. Calvino assinala que nos próprios textos de Leopardi, este amante pelo indeterminado, revela uma fidelidade meticulosa às coisas que descreve e oferece à nossa contemplação, e, daí, retira uma conclusão: ‘Eis o que Leopardi exige de nós para podermos apreciar a beleza do vago e do indeterminado! É uma atenção extremamente precisa e meticulosa, na definição minuciosa dos pormenores, na escolha dos objectos, da iluminação, da atmosfera, para se alcançar a imprecisão desejada.’ Calvino termina com uma afirmação aparentemente paradoxal: ‘O poeta do vago só pode ser o poeta da precisão!’”⁸

Abstract

This work's objective, or at least a part of it, is to answer a question that has followed me since the first grade: the search for a hidden architectural quality. An ambiguous word, without much of a physical existence, not even very scientific, *quality* is finally an abstraction (Francisco Alonso).

In abstraction lies all potential, all matters with which contact can only be made through delicate empathy or, for the architect in conception, through intuition. The architect's will is to listen to the voices of matter, predict all futures when conceiving a project; his desire to elaborate an architecture which persists and is a contribution to the collective.

There is not a manner of doing, not a frame for acting by the book, which leaves the architect to the responsibility of listening to his own voice as a part of the fabric of the world. It was sought to understand what matter that voice is made of, given the difficulty found on the transposition of an inner reality to an exterior one.

A Forma Prateada (The Silvery Form) is the motif to reveal a part of those matters which, for me, compose the invisible thread of architecture. They are a statement of intent.

It is meant to be “play of interactions, of mutual influences”, taking into account the impossible métier of “settling the game”. This interaction “enables the avail of experiences from the immense production of several architects where, definitely, all history of architecture becomes a field for apprenticeship of the making itself.”

The central quality is not definable, nor is ever repeated, for it assumes the shape of the specific site

⁶ Ibidem.

⁷ CALVINO, Italo, *Seis propostas para o novo milénio*, pag.?

⁸ Idem

on which occurs. In physics and in chemistry, there's no sense in saying a system works and adapts better in a certain situation or another. Take atoms, for instance. Atoms are, all of them, faithful to their own nature, hence it has never been debated how faithful an atom is, because it simply is. Science has focused on elementary systems, like atoms, which faithfulness is a hundred per cent acquired. An atom cannot be more or less in accordance with itself. However, in complex systems "what is serene in a place, is tumultuous in another, what is virtue in someone, is disarray in another, what in is light a house, is darkness in another, and what is silence and tranquillity in a house, is hysteria in another." Its parts are governed by an infinite game of repetition and variety.

The English dictionary gives the following definition: Quality, (Middle English, in the senses 'character, disposition' and 'particular property or feature': from Old French *qualite*, from Latin *qualitas*, from *qualis* 'of what kind, of such a kind'), The standard of something when compared to other things like it; how good or bad something is; a high standard; a thing that is part of a person's character, especially something good; a feature of something, especially one that makes it different from something else.⁹

But "no word can capture the *quality without a name*, for quality is too specific and words are too broad."

"The impossibility of naming this quality does not mean it is imprecise or vague. It is, quite contrary, extremely precise. Quality is the subtle liberation of internal contradictions. We all know this quality, that is, the sense of conformity."

"The hardcore of beauty is concentrated substance" – Peter Zumthor wrote – "But where are architecture's fields of force that constitute its substance, above and beyond all superficiality and arbitrariness?" Italo Calvino, in his *Six memos for the next millennium* tells us about the Italian poet Giacomo Leopardi, who places the beauty of a work of art, in his case the beauty of literature, in an open and indefinite field, because in form rests the possibility for various significations.

"Objects, works of art that touch us are multifaceted, they have many, perhaps infinite levels of significance which overlap and interweave and which alter from different angles".

But how can an architect reach this depth and diversity in a work of architecture? Can the vague and the open be planned? Is this not a contradiction when claiming what precision seems to imply?

"Calvino finds a surprising answer to this in a text by Leopardi. Calvino points out that in Leopardi's own texts, this lover of the indeterminate reveals a painstaking fidelity to the things he describes and offers to our contemplation, and he comes to the conclusion: 'This, then, is what Leopardi demands of us so that we can enjoy the beauty of the indeterminate and vague! He calls for highly accurate and pedantic attention in the composition of each picture, in the meticulous definition of details, in the choice of objects, lightning and atmosphere with the aim of attaining the desired vagueness.' Calvino closes with the seemingly paradoxical proclamation: 'The poet of the vague can only be the poet of precision!'"

⁹ Oxford dictionary online and Oxford advanced learner's dictionary, Oxford University Press.



O homem habita entre o trabalho e a palavra.
A palavra abre o mundo, o trabalho dá ao mundo presença.

Martin Heidegger

Sumário

i. Lista de obras	8
ii. Proposição	13
iii. Um quarto e um jardim: introdução da problemática	17
Y. 3 motivações - I,II,III Mapa desdobrável	21
X. A partir dos opúsculos - mente, corpo, coração, câmara	27
A Mônada	29
Mente	33
Plataformas de Expressão	
I. (I a VII)	
II. (VIII a X)	
III. (XI a X)	
Corpo	67
Plataformas de Inspiração	
I. (I a IV)	
II. (V a IX)	
III. (X a XIII)	
Coração	109
Plataformas de Impressão	
I. (I a VI)	
II. (VII a VIII)	
III. (IX a XIV)	
Câmara	141
Plataformas de Estratégia	
I. (I a V)	
II. (VI a IX)	
III. (X a XII)	
A mônada.	169
Z. Síntese / consequência.	171
Bibliografia	183
Créditos das imagens	185

Lista de obras

- [15] Eduardo Souto Moura, Pousada do Bouro.
- [18] Louis Kahn, vista aérea do Franklin D. Roosevelt Four Freedoms Park, memorial a Roosevelt, desenhado por Louis Kahn, em 1973.
- [19] Planta do memorial a Franklin D. Roosevelt.
- [22] Vista pelo interior de um caleidoscópio.
- [m.] Grelha de Manhattan: as formas do construído mostram três etapas do desenvolvimento da cidade.
- [m.] Desenvolvimento da grelha de Manhattan na sua forma mais intensa.
- [m.] Peter, Alison Smithson, Nigel Henderson e Eduardo Paolozzi, Patio & Pavillion
- [m.] Alvar Aalto, corrimão que serpenteia a cobertura da Vila Mairea.
- [m.] Alvar Aalto, planta de implantação da Vila Mairea.
- [26] Quatro vistas do caleidoscópio.

Mente

- [34] Umas das vistas do caleidoscópio.
- [36] Louis Kahn, planta da Bathhouse de Trenton.
Entrada através da piscina. Pátio central. Vista para a piscina. Marcação da entrada com azulejos. Vista interior dos banheiros. Intervenção realizada pelo Farewell Mills Gatsch Architects, em 2010.
- [38] John Hedjuk, “The Nine Square Problem”.
Linha na areia. Rem Koolhaas. Bibliothèque nationale, em Paris. Louis Kahn. Hurva Synagogue, em Jerusalém. Le Corbusier. Plano da cidade de Chandigarh, de Le Corbusier. Peter Eisenman. House II. Juan Gris, (1887-1927) “Tabuleiro de Xadrez, Copo e Prato”, 1917. Maquete de aluno de John Hedjuk, em Cooper Union.
- [40] Van der Laan, ilustração do Célula, pátio e domínio, no livro *Architectonic Space*.
- [42] Tatami. Louis Kahn, casa Adler.
- [44] John Hedjuk, Wall house II. Rafael Moneo, L’Auditori.
John Hedjuk, planta Wall house II. Rafael Moneo, planta e secção do L’Auditori. Louis Kahn, esboços dos pisos de um castelo escocês.
- [46] Louis Kahn, esboço de uma das fases de concepção do convento dominicano. Louis Kahn, esboço da fase final do Convento dominicano.
Giovanni Battista Piranesi, detalhe do Campo Marzio em analogia com a disposição do pátio do convento Giovanni Battista Piranesi, Campo Marzio.
- [48] Taj Mahal.
- [50] Smiljan Radic, casa Pite. Planta de cobertura da casa Pite.
Fotografia da cobertura. Carrilho da Graça, parede vermelha da Faculdade de Ciências da Comunicação.
- [52] Capitel românico. Cálice.
Esculturas da Antiguidade.
- [54] Siza Vieira, esboços presentes no livro *The Images of Architects* de Valerio Olgiati.
Bijoy Jain, Studio Mumbai, fotografias presentes no livro *The Images of Architects* de Valerio Olgiati.
- [56] Louis Kahn, fachada lateral do Instituto Salk.
- [58] Planta da Acrópole. Fotografia do restauro do Parthénon.
- [62] Norberg-Schulz, esquema explicativo das permissas da arquitetura “como reunião” de Kahn.
- [64] Louis Kahn e Luis Barragán, esboços do pátio do Instituto Salk.

Corpo

- [68] Uma das imagens, do conjunto de quatro vistas, do caleidoscópio.
Paul Oliver, texto digitalizado do livro *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*, do capítulo Play.
- [70] Lacaton & Vassal, planta da casa em Keremma.
Vista do exterior.
- [72] Charles e Ray Eames, “The Toy”.
- [74] Publicidade ao “The Toy”.
- [76] Pierre Chareau, Maison de Verre. Campanha diferenciada para as diferentes motivações da ida à Maison de Verre: doutor, visitas, serviços. Planta do r/c da Maison de Verre.
Esquiço de Aalto da Biblioteca de Viipuri; Projectores da Maison de Verre; Projectores das Termas de Vals, de Peter Zumthor; Lava-mãos presente na Villa Le Lac; Vista interior do boudoir da Maison de Verre (escada para o quarto principal); Vista do quarto principal da Maison de Verre.
- [78] Le Corbusier, planta do primeiro piso da Villa Savoye.
Vista no interior da sala para escritório. Casa de banho do quarto principal.
- [80] Hans Scharoun, fragmentos dos edifícios de apartamentos Charlotenburg-Nord.
Antoni Coderch, Casa Ugalde: vista da sala e planta do piso térreo.
- [82] Steven Holl, void space / hinged space housing, em Fukuoka. Fotografias e planta.
- [84] Herman Hertzberger, lar de Idosos De Drie Hoven.
Vista e planta do corredor e do acesso aos quartos.
Herman Hertzberger, Escolas Apollo. Fotografia e planta do pormenor da ante-câmara da sala de aula.
- [86] Henri Matisse, “La Danse”, 1910.
- [88] Herman Hertzberger, átrio-auditório da Escola Apollo.
Paul Virilio e Claude Parent, “A Função do Oblíquo”. Hertzberger, Escola Montessori.
- [90] Le Corbusier, fotomontagem com a maquete do terraço da Unité d’Habitation de Marselha.
Le Corbusier, utilização do terraço da Unité d’Habitation de Marselha.
Herman Hertzberger, escola Montessori: cavidade quadrada no meio do jardim-de-infância, preenchida com blocos de madeira soltos; pódio de tijolos usado tanto para assembleias formais como para reuniões informais.
- [92] Página do livro de Georges Nelson e Henry Wright, *La vivienda del mañana*.
Peter Zumthor, casa-atelier. M.H. Bailie, Scott Casa Norton Way e a casa Gidea Park
- [94] Herman Hertzberger, planta dos diversos piso da Escola Apollo.
Pormenor das sete escadas. Fotografias das colunas presentes na escada principal.
- [96] Étienne Jules Marey, fotografia. Valerio Olgiati, National Park Center.
Étienne Jules Marey, fotografia. Le Corbusier, Casa Stein-de Monzie em Garches.
- [98] Alvar Aalto, Villa Mairea. Piso térreo e superior.
Vista desde o jardim para a varanda do piso superior. Sala das crianças.
- [100] Tapio Wirkkala, modelos de cachimbos, “Meerschaum”.
- [102] Sigurd Lewerentz, pormenor da igreja Klippan. Vista do interior.
Sigurd Lewerentz observa a colocação do tijolo. Mies Van der Rohe a observar as obras da casa Farnsworth.
- [104] Alvar Aalto: Experimental Summer house.
Esquiço das termas de Vals, de Peter Zumthor. Fachada do Musée du Quai Branly, de Jean Nouvel. Átrio da escola Apollo.
Célula dormitória do convento de La Tourette, de Le Corbusier.
- [106] Alvar Aalto, Villa Mairea. Carlo Scarpa, Castelvecchio.

Coração

- [110] Uma das imagens, do conjunto de quatro vistas, do caleidoscópio.
Página do artigo “Beatrix Potter’s Places” de Alison Smithson presente no livro *Alison y Peter Smithson: De la Casa del Futuro a la Casa de Hoy*.
- [112] Ray Eames a observar a maquete da Casa Eames.
Ray e Charles Eames no seu atelier.
- [114] Lina Bo Bardi, casa de vidro.
Alvéolo no Parque de Campismo da Árvore, Vila do Conde. Sala de estar com motivos decorativos na parede.
- [116] Fotografias presentes na «Villa Le Lac».
Fotografia presente na «Villa Le Lac». Fotografia de uma visita à casa.
- [118] Casa dos meus avós, na Rua de Belmonte, Porto.
- [120] Gordon Matta-Clark, Conical Intersect, 1975.
- [122] Alvar Aalto, Barco a motor “Nemo propheta in patria”. Jørn Utzon, Casa Can Lis.
Gunnar Asplund, Villa-snellman, 1918 . Alvar Aalto, Experimental Summer House, 1949. Jørn Utzon, Casa Can Lis, 1972.
- [124] Jogo de Tangram.
Toyo Ito, Pao 1 e Pao 2.
- [126] Verner Panton. Cadeira Panton.
Rem Koolhaas, “Toos for Life”.
- [128] Le Corbusier, esquiço do terraço da Villa Savoye.
Foto na cobertura da Villa Savoye.
- [130] Bernard Rudofsky, Casa Procida. Secção e planta.
Bernard Rudofsky, Casa ideal e Casa Oro. Peter Zumthor, Hortus Conclusus. Adolf Loos, quarto da minha mulher. Martin Heidegger, quarto da cabana.
- [132] Bernard Rudofsky, esquisso de sandálias. Le Corbusier, cabanon.
Ralph Erskine, The box. Alison e Peter Smithson, UpperLawn.
- [134] O alveólo, nº875, no Parque de Campismo da Árvore.
- [136] Alejandro Aravena, Quinta Monroy.
Lacaton & Vassal, Mulhouse. Alejandro Aravena, Quinta Monroy. Herman Hertzberger, Moradias Diagonon.
- [138] Alvéolo do Parque de Campismo da Árvore, Vila do Conde. Bed as a graveyard.

Câmara

- [142] Uma das imagens, do conjunto de quatro vistas, do caleidoscópio.
- [144] Sombra.
- [150] Desembarque na Normandia.
- [152] Alison e Peter Smithson, a prateleira da cozinha dos Smithson como um exercício de ordem.
Alison and Peter Smithson, Eames Celebration. Architectural Digest, September 1966.
- [154] Problemas de visão. Magritte, “Ceci n'est pas une pomme”, 1829.
- [156] Joseph Kosuth, “One and Three Chairs”, 1965
- [158] Equipamento de opometrista. Caixa de prova de lentes.
- [160] Diller e Scofidio, Slow House.
- [162] Roca de bebé, de prata.
- [164] M.C.Escher, “Relativity”, 1953.
- [166] Alison Smithson, mesa de colecionista e escritório nenúfar / pez

- [185] Bernard Rudofsky e Costantino Nivola, Jardim Nivola.

Um fragmento do mundo é já todo o mundo.

A casa inscrita na cidade e noutras casas, com os seus pequenos limites,
é pensada e construída como uma paisagem completa.

Juan Luis Trillo de Leyva, *Argumentos sobre a contigüidad en la arquitectura*, pag. 35



Proposição



Um fino perfil metálico, reluzente, percorre o pátio da Pousada do Bouro.

Proposição

O título, *A Forma Prateada* brinca com a desconstrução da palavra “plataforma”, sugerindo uma tradução literal das palavras castelhanas “plata” e “forma”. A plataforma é um contentor, um continente, algo que permite, que possibilita, que liga, que mantém actual, que se actualiza. A forma prateada é então algo que contém potencial, que contém um futuro de possibilidades.

A sensação de adequação, de abertura de novas possibilidades, de actualização desperta, desaperta, desvela o belo. O belo é a sensação de que algo de importante foi dito, não conseguindo localizar a origem. Segundo a etimologia, a palavra “belo” –do latim bellus – parece ser um diminutivo de “bom” – bónus, bonullus. No seu livro *El sentido de la belleza*, Jorge Santayana, afirma que “nada excepto o bom entra na textura do belo”. Na textura do belo, do bom, a matéria organiza-se e reorganiza-se perante trânsitos diferenciados. Na névoa, os limites são imprecisos, são sombras, sem um contorno definido.

Como numa bela pintura o contorno não existe, apenas a diferenciação da mancha marca e inaugura a transição.

A dissertação é organizada em três partes complementares, que configuram o seu espaço: y, x e z.

No **y**, existe o levantamento das problemáticas-chave. É uma espécie de gramática da morfologia do X.

O **x**, é o espaço das problemáticas, onde as chaves enunciadas no Y são exploradas sob a orientação de vários centros de gravidade que configuram a mónada. A mónada é o conjunto das entidades mente, corpo, coração e câmara, e os três pontos (I, II e III) que integram cada uma destas entidades correspondem aos vectores, acima enunciados, problematizados.

Segundo os diferentes centros de gravidade, diferentes constelações são formadas. Diferentes mónadas ocorrem, evocando cada uma delas um sentido de ordem, e conseqüentemente um sentido de beleza que daí advém. É na riqueza e na sobreposição das abordagens que se pretende desdobrar realidades para uma prática projectual consciente e significativa.

Os vários centros de gravidade são:

A **mente** é o lugar do pensamento, do planear, da antecipação.

No **corpo** privilegia-se o confronto e o toque, o con-tacto, isto é, a ressonância em paisagens interiores, cuja compreensão é feita de práticas corporais e conduzida por uma mentalidade lúdica. É uma arquitectura de uma mão que pensa e que agarra e de um corpo que reconhece e se projecta. Esta é uma arquitectura que chama e que convida pelos seus intervalos, pelos seus episódios e pelas suas molduras que deixam vislumbrar possibilidades de ser. É uma arquitectura de dia de sol. Um sol que capta, aquece, ilumina e percorre os diferentes interiores de um corpo.

Mas, se na mente, se formulam as ideias, uma estrutura arquitectónica mental, e no corpo se promovem projecções de práticas corporais, no **coração**, fala-se da vida, principalmente da distância entre habitar e construir. Da estrutura do habitar, i.e., da carne do habitar, porque esta, com as suas particularidades, é o sonho do arquitecto. A sensação de pertença, o grau de precisão entendida de forma literária e a sensação de uma ordem particular presente neste tipo de espaços, é algo inerente e acessível só a quem habita a própria casa.

Na **câmara**, “paisagens imaginadas sobre recordações de paisagens” regressa-se ao tema da mente.

A câmara, entende-se aqui como sendo algo que capta e recolhe, à semelhança da câmara de filmar ou fotográfica, onde nesse pequeno espaço escuro tudo se mistura, tudo se condensa, formando uma abstracção. Sucessivamente.

O **z**,

é o eixo de ascensão e libertação da dissertação. É a síntese e a consequência.

Concluindo e citando Fernando Espuelas, na introdução do seu livro *Madre matéria*, “Não persigo a objectividade nem tão pouco a exaustividade. Os autores que aqui aparecem, escritores, filósofos, artistas e arquitectos, o fazem pela pertinência da sua obra na linha do discurso, sem pretensão taxonómica alguma, saltando por cima de compartimentos disciplinares e históricos. Este ensaio tem a vocação de ser, mais que outra coisa, uma crónica do agora mesmo.”¹ Aqui, “não há uma linha argumentativa clara, nem se defende tese alguma e nem se obtém nenhum tipo de conclusões. Há distância, a que precisa o artista quando dá um passo para trás para apreciar a obra que realiza. A distância de que se precisa para se olhar. No sentido original do *theorein* grego, através do olhar atento e distante, obtém-se uma certa visão de conjunto que se parece com teoria.”²

E por último, formula-se a “indagação do projecto”, onde “o texto é escrito como ferramenta de um processo projectual. [...] Utilizar os textos como quem utiliza o desenho ou as maquetes.[...] Trata-se de desenhar com as palavras.” Pois, “escrever é, também, um projecto.[...] a escrita como modo de pensar: não escrevemos para contar o que sabemos, mas sim para pensar sobre o projecto, para clarificarmo-nos para nós mesmos acerca das nossas perguntas e também para construir novas perguntas.”³

Recorre-se muitas vezes a citações e “porquê citar? Por duas razões: modéstia e orgulho. Cita-se pois reconhece-se que a certeza que se compartilha tem origem alheia e que se chegou a ela depois. E cita-se pois é mais digno e cortês termos orgulho nas páginas que lemos do que das que escrevemos. Do mesmo modo que o viajante fala do que viu nas suas andanças, que o caçador exhibe as cabeças dissecadas das suas melhores peças, que o caminhante junta as flores que encontrou num ramalhete”⁴ num contínuo processo de Visualização, Simbolização e Recolha.

“Estás a começar a ler [A Forma Prateada]. Descontrai-te. Recolhe-te. (...)

Arranja a posição mais cómoda: sentado, estendido, enroscado, deitado. Deitado de costa, de lado, de barriga. Na poltrona, no sofá, na cadeira de baloiço, na cadeira de praia, no pufe.

Numa cama d erede, se tiveres alguma cama de rede. Em cima da cama, naturalmente, ou dentro da cama. Até podes pôr-te de cabeça para baixo, em posição de yoga. Com o livro virado ao contrário, bem entendido. (...)

É claro que a posição ideal para ler nunca se consegue arranjar.

Bem, afinal do que estás à espera? Estende as pernas, estica também os pés numa almofada, em duas almofadas, nos braços do sofá, nas orelhas da poltrona na mesinha do chá, na secretária, no piano, no mapa-mundo.”⁵



1 ESPUELAS, Fernando: *Madre Materia*, pag. 11.

2 Idem, pag. 10.

3 APARICIO, Luz Fdz. Valderrama: *La Construcción de la Mirada: Três Distancias*, pag. 22.

4 SAVATER, Fernando: *O meu dicionário filosófico*, pag. 65.

5 CALVINO, Italo, *Se Numa Noite de Inverno Um Viajante*, pag. 7 e 8.

Um quarto
e um jardim.

Um quarto e um jardim

Introdução



“A Room and a Garden”- título que Louis Kahn deu ao monumento a Roosevelt, retirado de um dos textos que Louis Kahn, escreveu. *Louis Kahn: lectures, interviews and writings.*

Kahn, para Roosevelt, pensou num “quarto” e num jardim. Duas presenças. Uma montada pelo homem, por elementos tratados e reunidos pelo homem, e outro que, apesar de ser composto pelo homem, tem características naturais, dadas pela própria natureza, as árvores. Esse corredor de folhagens, cujo ambiente protagonizado pelos diversos tipos de verdes, multiplicados pela luz e sombra do sol, apresenta-nos uma atmosfera inegável. Dois lugares, dois caracteres.

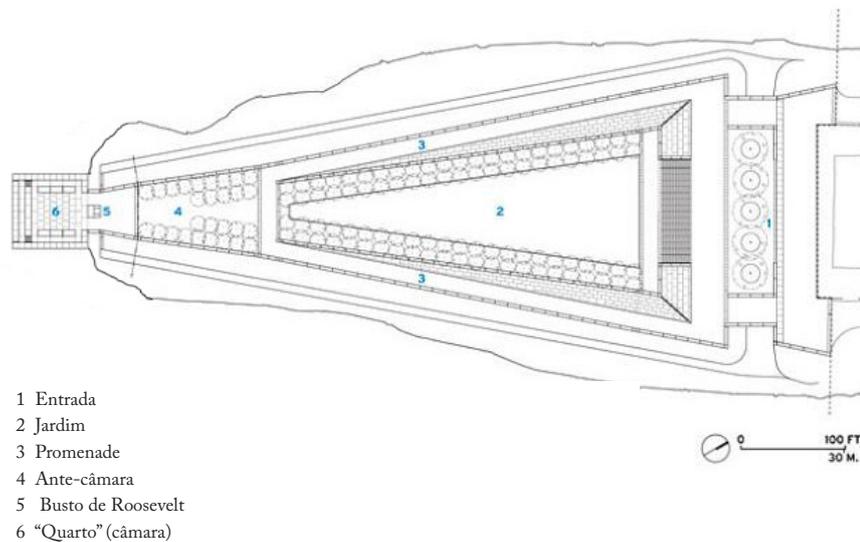
Mas antes, uma grande plataforma deu lugar, as estes dois “quartos”. Erigida sobre as águas do rio, uma grande plataforma foi construída, à força dos homens e das máquinas. Criam-se lugares onde não existem. Cria-se. Sonha-se. Esta grande maquinação foi o sonho de um arquitecto. Este rasgar mares, de que os portugueses são a mais bela prova, é uma característica inegavelmente humana. Pico Della Mirandola, no seu manifesto humanista, intuía que aos humanos falta a única coisa que o resto dos seres vivos têm: uma pré-determinação. A ideia surge e nasce da capacidade do homem se regenerar e de criar o seu próprio mundo de símbolos. Aos Homens, únicos criadores de arte, foi concedido escolherem o seu destino, em sociedade.

Desenhada sobre a ondulação do rio, esta grande plataforma de terra e comportas, de conformação e compressão, cria uma nova natureza. Com os seus recortes indefinidos o homem domesticou a natureza. Mas não a domesticou de facto pois os seus limites continuam selvagens. Como se esta se tratasse de uma natureza mais verdadeira, pois vai de encontro às expectativas do homem, aos sonhos que há muito criou dentro de si, onde as ilusões e os sonhos tornam-se mais verdadeiros que a realidade.

Aos domínios selvagens, o homem responde com a linha recta. Sobre a grande plataforma da natureza recém-criada, instala-se o domínio do homem. O Horizontal. Uma grande plataforma rectilínea, com contornos precisos, instala-se sobre a nova natureza. Respira-se forte. A conquista suprema do homem. A rectilização da paisagem.

Um grande tapete branco se estende, nivelando e humanizando a nova paisagem. Acede-se por escadas, brancas, limpas, precisas. O tapete verde mimetiza-lhe as formas. Faz lembrar um jardim francês. Tudo no seu sítio, com o espaçamento entre árvores rigorosamente marcados. A simetria das partes, conduzindo a uma perspectiva acelerada impõe-se. Estas ordenações da natureza, claras na sua intenção, de motivações clássicas, seguindo um eixo de charneira e uma regra, assumem uma presença intemporal. A ordem fecha-se em si mesma, não havendo lugar para a hesitação e para a ansiedade. Harmonia, podia ser o termo empregue.

A uma cota diferente, mais baixa, numa superfície de terra batida, uma fila de cinco árvores cria uma fachada virtual. Fora deste pódio, o número ímpar é suportado. Números pares pertencem ao domínio branco.



Se no início, o jardim começa com uma recta, claramente marcada pela intersecção de pavimento duro e mole, no fim o primeiro triângulo, é marcado quase por um ponto.

O intervalo entre os dois pares de árvores marca esse ponto do caminho. Curiosamente, esse sítio, esse lugar, nunca deve ser ocupado, preferindo as pessoas passear pelos lados. Os túneis de árvores formam o passeio, a rota, o conhecido. E o jardim, a parte verde, apesar de natural, não deve ser nunca percorrida, por crianças talvez porque ainda não sabem o caminho correcto.

O ponto dá origem à casa. É a porta da casa da natureza. Num segundo campo, num segundo lugar, o espaço estreita-se e as árvores amontoam-se. Quando crescerem, darão um tecto às pessoas que procurarem aquele lugar. Um tecto dado pela natureza. Uma cabana de árvores. Nesta cabana, a entrada assume-se pública, e vai estreitando à medida que entramos mais no seu interior.

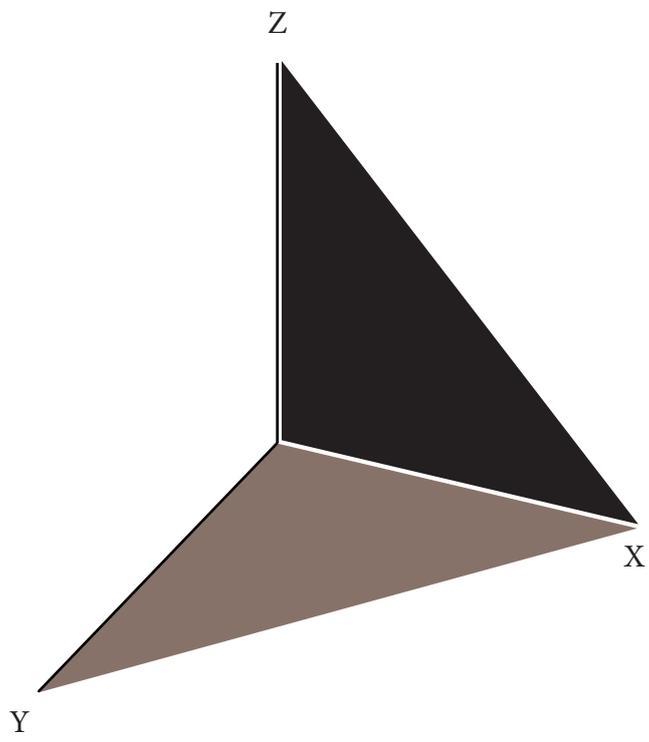
O espaço pessoal e o espaço colectivo vêm-se reflectidos aqui. A entrada para este domínio pessoal é sugerida de duas formas semelhantes, mas porém subtilmente distintas. O local da reunião, da projecção, do jardim, do encontro, é dado numa plataforma superior, entra-se pelo centro. A pessoa é apresentada como se de um baile de debutante se tratasse. A opção pelo exterior, junto à margem, cujo acesso à zona mais densamente arborizada é dada pela lateral, conforma-se uma opção mais privada, mais recolhida. Ao fundo da cabana feita de árvores, uma cabeça aparece. Roosevelt, numa escala sobre-humana. A sua cabeça parece sobre-escalada. De todas as formas que podiam ter-se referido a este presidente, assim como outra infindáveis personalidades a cabeça parece ser sempre o meio preferido. A cabeça, testa, olhos, nariz, boca, expressão, cabelo, rugas, olhar. A cabeça como condensadora de um mundo, de uma arquitectura de vida. A representação da alma.

E sob o domínio da cabeça, entramos no quarto. Não pelo meio, sempre pelas laterais. Aqui, os limites da nova natureza e da grande plataforma branca unem-se, numa só linha. Aqui é o derradeiro "quarto". Em forma de quadrado, uma forma platónica, o quarto eleva as suas arestas, forma a suas paredes e desenha cantos. Aparece sem tecto. O tecto é o céu. As escadas aparecem de novo, mas neste momento são descendentes. A procura pela presença mais próxima do rio impõe-se. O ponto de início e de fim não podiam ser mais paradoxais.

Neste pequeno quadrado, cria-se um pequeno mundo. Neste terceiro segmento, só existe o plano horizontal e as pessoas. Juntas. É o ponto de reunião. Os bancos assinalam o descanso, a paragem.

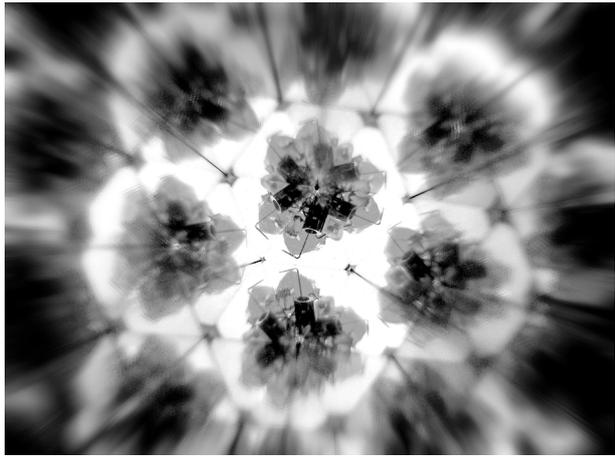
A capacidade e a beleza da arquitectura reside nesta capacidade de criar espaços diferenciados, para os diferentes estados do homem. É a manifestação da sua natureza. É a fisicalidade da sua essência.

Este memorial cria através da sua arquitectura, um mundo dentro de outro mundo. Um reflexo no qual o homem se pode ver projectado.





3 motivações.
I. II. III.



I. “A flat roof does not express the flatness of the platform”
(Oportunidade e actualização do espaço)

Mente: **Com-por**

Corpo: **Manobras**

Coração: **Processos de visualização, significação e recolha**

Câmara: **Metaphorai**

II. Psicogeografias

(Possibilidades de apropriação e manipulação)

Mente: **Portais**

Corpo: **“A casa é mais específica.”**

Coração: **Sistema de objectos**

Câmara: **Lentes para a invisibilidade, i.e., narrativas**

III. Espessura do acontecimento: precisões

(Corpo-Objecto: contacto / com-tacto)

Mente: **A Forma Kahniana**

Corpo: **Modos**

Coração: **Habitar e construir, o quotidiano tornado extraordinário**

Câmara: **Caosmos *in progress*, i.e., riação da ferramenta**

Y.

Três solos operativos para uma prática projectual

A noção de caleidoscópio e a noção contemporânea de plataforma são plano secante que atravessa toda a dissertação. Sob estas duas permissas, três motivações para a prática projectual são definidas, alcançando, dependendo dos seus centros de gravidade, um distinto **sentido de ordem, um sentido de beleza.**

E sobre plataformas Manuel Gausa , no seu dicionário avançado de arquitectura diz-nos o seguinte: “Para resumir as características dos novos solos seria necessário, em primeiro lugar, fazer referência à sua natureza fundamentalmente activa. Podemos defini-los, recorrendo ao sentido contemporâneo do termo “plataforma”, que estabelece mais relação com o conceito de sistema operativo do que com a acepção clássica de “base”.¹

Caleidoscópio (grego kállos, beleza + eídos, o que é visto, forma + -scópio) é um aparelho de física, para obter imagens em espelhos inclinados, e que a cada momento apresenta combinações variadas e interessantes, podendo também ser conjunto de coisas que se sucedem, mudando.²

Como foi supra-citado, objectos e obras de arte que nos tocam são multifacetados, têm muitos, talvez infinitos níveis de significado que se sobrepoem e se enterlaçam e que à luz dos diferentes pontos de vista se alteram.

Sendo assim entendeu-se os três vectores apresentados na tela, como plataformas, como sistemas operativos. Estes três sistemas operativos são:

I. “A flat roof does not express the flatness of the platform” isto é, um plano de nível não expressa o suficiente a possibilidade de assentamentos vários.

II. **Psicogeografias** são solos operativos que reflectem acerca das geometrias pessoais, que reflecte acerca do contacto afectivo com a envolvente.

III. **Espessura do acontecimento: precisões**, que fala acerca das esferas de contacto entre o corpo e a obra, fala acerca da fidelidade, daquilo que é justo, da justa medida.

Recapitulando, segundo o artigo “Vazio: deriva e captura”, de José Antonio Sosa e Magui Gonzalez, do livro Otra Mirada, pode-se dizer que as estratégias de ocupação de um vazio são definidas por três parâmetros:

I. A flatroof does not express the flatness of the platform, isto é, um **programa- paisagem**: onde existe a intensificação dos elementos reais, intensificação essa expressa pela oportunidade e pela actualização do espaço.

II. **Psicogeografias**, isto é, **posicionamento e situação: circunstância**, correspondendo a possibilidades de manipulação e apropriação.

III. **Lugar, como configuração instantânea de posições**, isto é, aqui disserta-se acerca das esferas de contacto, de com-tacto entre o corpo e a obra.

1 GAUSA, Manuel, SORIANO, Frederico(et. al.) Diccionario Metapolis avanzado Arquitectura Avanzada, pag.?

2 A sua qualidade essencial é reflectir. (latim reflecto, -ere, voltar para trás, dobrar, significa repercutir; reverberar.)



I.

"Primitive Hut or Platform"
Plataformas

"A flat roof does not express the
flatness of the platform." Jorn Utzon,

Estratégias de ocupação de um vazio:
Programa-paisagem: intensificação dos elementos reais.

Oportunidades
Actualização /
actualidade do espaço

Solos operativos.
Plataformas.
Superfícies poéticas.

II.

Circunstância

Psicogeografias

Estratégias de ocupação de um vazio:
Posicionamento e situação: circunstância

Possibilidades de
Manipulação
Apropriação

Manobrar.

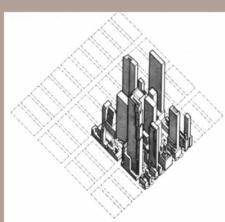
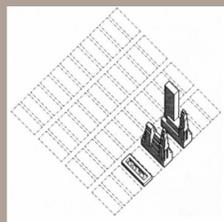
III.

Precisões

"A espessura do acontecimento": precisões

Estratégias de ocupação de um vazio:
Lugar, configuração instantânea de posições.

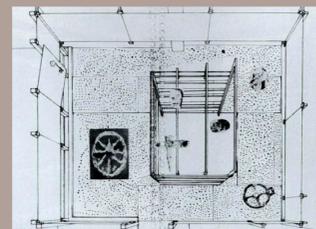
Agente activo da passiva
"Não existem não-lugares"
Plataformas de
participação / estimação



Circunstância, Apropriar e manipular.

Circunstância

(latim circumstantia, -ae, acção de cercar, situação, circunstância, particularidade)
s. f.
1. Particularidade que acompanha determinado facto ou acontecimento.
2. Qualidade anexa ou determinante.
3. Facto que provoca determinada acção ou comportamento. = CAUSA, MOTIVAÇÃO, MOTIVO
4. Estado das coisas num determinado momento. = CONDIÇÃO, CONJUNTURA, SITUAÇÃO



"Uma espécie de habitat simbólico em que se encontram respostas...a necessidades básicas: uma vista do céu, um pedaço de terra, intimidade, a presença da natureza e de animais quando precisos - e das urgências humanas básicas: estender-se e controlar, mover-se."¹

¹ Peter Smithson acerca da instalação *Pátio & Pavillon*"



A serpentina: Precisões

"Sobre a cobertura da Villa Mairea, longe do olhar, corre livremente uma sinuosa linha branca."

Esta secção fala acerca de verdades e meias-verdades. Do material e do imaterial. Aqui, fala-se de um tempo muito específico, o tempo da arquitectura e dos lugares. O tempo e os tempos que a arquitectura promove, baliza e presentifica, isto é, a "espessura do acontecimento."

A plataforma é entendida como um limite, um âmbito, uma (à) disposição.

A plataforma é algo fortemente demarcado mas que fomenta a integração.

Estimula, orienta e resolve.

A plataforma é uma forma de relacionamento, uma forma de entendimento, uma forma de estar.

"Lejos de ser formulable o definible, el lugar contiene aquello que provoca nuestra mudez, aquello que nos remite a lo salvaje, es algo que contiene la posibilidad."¹

A plataforma é o verbo e a imaginação.

É o entusiasmo tornado físico.

É extensão do corpo. *It's a longing.*

É sonhar acordado. É o abrir mundos.

É algo imóvel e móvel.

Superfícies poéticas.

Apropriar

(a- + próprio + -ar)
v. tr.

1. Tornar próprio
2. Acomodar.
3. Aplicar, atribuir.
v. tr. e pron.
4. Tornar ou ser adequado ou conveniente a (ex.: é preciso apropriar o discurso; isto não se apropria à situação). = ADEQUAR
v. pron.
5. Apossar-se.

Manipular

(francês manipuler)
v. tr.

1. Preparar com as mãos. = MANUSEAR [Práticas corporais]
2. Mexer ou fazer funcionar com as mãos. = MANEJAR, MANUSEAR [corporalizar, internalizar]
3. [Farmácia, Química] Preparar (certos medicamentos ou químicos) manualmente. = CONDIR, CONFECIÃO
4. [Biologia, Medicina, Química] Intervir no desenvolvimento de determinado sistema ou processo, com vista à alteração da sua evolução natural.
5. [Figurado] Condição, influenciar, geralmente em proveito próprio.
6. Adulterar, falsificar.

¹ MORALES, "Asociar, superponer, conectar", in *Otra Mirada*.
David Leatherbarrow, no seu ensaio "Leveling the Land", em 1999, diz que a actividade técnica de elevar a terra tem um elevado valor cultural: "Whether mounded up on an open plain or cut into the slope of a hillside, every terrain that has been transformed into a terrace serves as the physical and conceptual foundation for the accommodation and enactment of a broad range of topographical purposes, from the most mundane to the most elevated. Without this basis most cultural practices are quite simply impossible."