

MESTRADO  
ARQUITECTURA

# Da arquitectura. Do propósito vocacional - Condições|Estações

Alice Fernandes Marques

**M**  
2017



Da arquitectura. Do propósito vocacional -  
Condições|Estações

Alice Fernandes Marques



# DA ARQUITECTURA

Do propósito vocacional – Condições|Estações

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto  
2016 | 2017

Maria Alice Fernandes Marques

Orientação: Professor Doutor Manuel Augusto Soares Mendes



## **Agradecimentos**

Escrevo os meus agradecimentos antes de iniciar todo o trabalho próprio a esta dissertação porque a importância que cada um de vós desempenha na minha vida é maior do que tudo o resto. Obrigada a todos porque o meu percurso nunca teria sido o mesmo com pessoas distintas.

Ao professor Manuel Mendes por me fazer ver a magia da arquitectura e compreender a minha vontade de ser arquitecta. Por me achar merecedora de ser orientada por ele e me recordar constantemente que a calma e confiança são a forma de alcançar os meus objectivos.

À minha mãe Emília e à minha igualmente mãe Estefânia por me apoiarem e estarem sempre presentes. Obrigada por me ensinarem que mesmo quando a vida nos brinda com circunstâncias amargas, desistir não é uma opção.

À Filipa Alecrim, Filipa Azevedo, Luísa Teixeira, Marta Amaro e Rita Leitão por me demonstrarem que a verdadeira família não partilha inevitavelmente uma ligação biológica.

À Teresa Osório pela infinita paciência, pelas imensas apreciações francas e indispensáveis e por termos partilhado imprevisíveis, alegres e memoráveis aventuras. A todos os amigos que fiz no meu percurso universitário por me ajudarem a construir inúmeras histórias que guardo para o resto da minha vida.

Em especial ao meu avô porque *“...é a paisagem mais bela e mais triste do mundo.”* e que, tal como o príncipezinho *“... fez a sua aparição na Terra e, depois, desapareceu.”*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *O Príncipezinho*, Lisboa, Editorial Presença, 2011, p.95.

Palavras-chave:

Memória

Experiência pessoal

Imaginação

Conhecimento

(vivência do) Espaço

Experimentação

## **R e s u m o**

A presente dissertação procura dar notícia do compromisso em relação à arquitectura, expondo o interesse pessoal na prática de projecto e clarificando os princípios a seguir no seu exercício. O processo de formação de cada arquitecto é único, resultando na demonstração de uma ideia algo difusa sobre arquitectura que revela um interesse por pensar e fazer. O trabalho revela a necessidade de tornar o percurso pessoal operativo através da organização das experiências vividas, cruzando-as esclarecendo-as e aprofundando-as, construindo lógicas que contribuem para estabelecer ideias.

A elaboração de uma reflexão deve incorporar tanto a teoria como a prática, onde ambas se sustentem mutuamente. O trabalho é dividido em quatro módulos que correspondem a circunstâncias associadas ao processo de aprendizagem, sendo cada um motivador de temáticas que se consideram fundamentais na prática de arquitectura. A exposição das experiências pessoais é insuficiente e por isso é estabelecida uma relação com os recursos teóricos, obtendo-se uma matéria informativa transmissível.

Cada experiência origina problemas singulares que permitem refletir sobre conteúdos fundamentais na prática da arquitectura, que quando identificados e estudados contribuem para o processo de descoberta e evolução do propósito vocacional. As circunstâncias estudadas são então combinadas e potenciadas, fazendo evoluir a matéria fundamental da dissertação, tornando-se mais do que referências porque configuram despertadores de projecto.

## **A b s t r a c t**

This dissertation seeks to give news of the commitment to architecture, exposing the personal interest in design and practice by clarifying the principles to follow in your exercise. The process of formation of each architect is unique, resulting in the display of an idea something diffuse about architecture that reveals an interest in thinking and doing. The work reveals the need to make the route operating through the organisation of personal experiences, crossing, clarifying and deepening them, building logics that contribute to establish ideas.

A reflection should incorporate both the theory and the practice, where they both support each other. The work is divided into four modules that match the circumstances associated with the learning process, being more a motivator of themes that are considered fundamental in the practice of architecture. The exposure of personal experiences is insufficient and is therefore established a relationship with the theoretical resources, obtaining an informative matter transferable.

Each experience gives rise to unique problems that allow you to reflect on fundamental contents in the practice of architecture, that when identified and studied contribute to the process of discovery and evolution of vocational purpose. The circumstances studied are then combined and enhanced, making evolve the fundamental matter of the dissertation, becoming more than references because configure project alarms.

## Sumário

<b>Da Dissertação</b>	
Introdução	15
Objecto de estudo	17
Dos recursos	19
Da estrutura. Da exposição	21
<b>[Arquitecturas]</b>	
Módulo 1   Sobre a Bouça	
Do contexto e espaço	27
Da casa	35
Do usuário e habitante	43
Da experiência	47
Módulo 2   Sobre Serralves	
Do museu	55
Da tipologia	63
Do espaço	67
Do lugar	73
<b>[Livros]</b>	
Módulo 3   Sobre “O Príncipezinho”	
Da narrativa	79
Da inocência da infância	85
Da arquitectura enquanto arte	89
Da arquitectura (sem) regras	95
Da razão poética do desenho	103
Módulo 4   Sobre “As Cidades Invisíveis”	
Da narrativa	115
Da cidade	119
Das recordações e memórias	125
Da viagem	131
<b>[PROJECTO]</b>	139
<b>Apêndice Bibliográfico</b>	
Bibliografia	149
Créditos de Imagens	155
Lista de Imagens	161

## Introdução

Pressupõe-se que a arquitetura resulta de reflexões espontâneas, quando na realidade resulta de diversos ensaios. Enquanto actividade ligada à cultura e à organização social varia a sua definição e alcance. O seu estudo não se sustém apenas em teoria, pedagogia ou prática profissional. Articula várias áreas da prática social, estabelecendo relações com os grandes temas da existência e fundamenta-se na diversidade de saberes de distintas proveniências,<sup>1</sup> sendo o processo de aprendizagem composto por vários saberes: memória, experiência pessoal, imaginação, conhecimento, (vivência do) espaço, experimentação.

O aprendizado consiste no saber ver e compreender, sendo importante distinguir o essencial do circunstancial. Envolve uma vastidão e variedade de conhecimentos, que devido a uma rápida evolução e progressiva complexidade não permitem compreensão e domínio suficientes, podendo surgir de modos diferentes e dependendo dos estímulos – cada indivíduo experienciou um percurso próprio, que proporcionou uma bagagem de memórias e conhecimentos que se acumularam de forma autónoma e singular. Estas circunstâncias pessoais, que se justapõem e se associam de formas inesperadas, fundamentam o exercício da arquitectura. A capacidade de relacionar os diversos conhecimentos de que se dispõe, exige uma aprendizagem específica, que implica interdisciplinaridade e condições estimulantes. Viabiliza mensagens que cada indivíduo interpreta condicionado pelos conhecimentos de que já dispõe – vivências do espaço, memórias e imaginação, que resultam de uma ligação entre teoria e prática onde as entidades memória, experiência pessoal e imaginação se intersectam com o propósito de produzir resultados – e atribuindo significados que resultam do grupo social e cultural ao qual pertence. As contribuições pertinentes são sintetizadas na fase final do projecto de arquitectura – a obra – que contém uma ideia e induz o usuário a pensar e a sentir.

Para que o saber seja operativo, devemos analisar algumas das suas definições, abrindo o nosso campo de reflexão e sensatez. Criar objectos apenas com valor plástico e artístico não é o objectivo, existindo seguramente princípios que devem ser identificados e utilizados como ponto de partida na concepção

<sup>1</sup> Arquitectura engloba tudo – pessoas, tempo, lugar, o (in)significante. Estes conhecimentos muito diversos decorrem das referências.

da ideia de projecto. O arquitecto define as bases os princípios do projecto, mas dirige também a sua construção. Arquitectura é então conhecimento e prática sendo o arquitecto um artista capaz de entender aquilo que constrói.

A prática da arquitectura está ligada a quem a exerce e por isso pressupor que se fundamenta num método ordenado e transmissível é imprudente. Álvaro Siza afirma que cada projecto submete-se às suas próprias variáveis e ligações, e por isso a reflexão sobre um novo projecto é sempre um novo começar. Os erros que lhe sucedem não devem ser entendidos como um problema porque ajudam a encontrar a solução, fazendo parte de qualquer projecto em desenvolvimento, e quando contemplados à distância vivem uma metamorfose surpreendente, tornando-se estimuladores de conhecimento. Siza manifesta também alguma incerteza em relação à teoria porque acredita que arquitectura é uma prática complexa, um processo mental de selecção de elementos, apoiados em esboços, que resultam na ideia central. Se teoria, em arquitectura, significa um conjunto de regras reutilizáveis, sente-se bem em não a ter, porque o exercício de projecto não aceita um momento de saber estável. A aquisição de conhecimentos é provisória e insuficiente sendo necessária uma capacidade de interrogar, de contínua abertura e de espírito crítico. "...a actividade de arquitectura é como uma corrida de obstáculos. Há uma infinidade de problemas,..."<sup>2</sup>

<sup>2</sup> CRUZ, Valdemar, *Retratos de Siza*. Porto, Campo das Letras, 2005, p.25.

## Objecto de Estudo

O propósito da dissertação consiste na identificação de princípios a invocar no meu exercício de arquitectura, compreendendo no que me envolvo para que não me torne num ser autómato, convocando acasos em que a arquitectura surge enquanto experiência e que determinam a construção do trabalho. Para que o conhecimento se torne operativo é necessário clarificar as circunstâncias pessoais e reflectir sobre a natureza dos conhecimentos do arquitecto porque, apesar da prática de arquitectura convocar saberes muito diversos, a experiência do indivíduo é indispensável. A selecção dos recursos recorre ao que me marcou no curso da formação escolar: acontecimentos que estimularam interesse e curiosidade, relacionam-se entre si, fundamentam o propósito vocacional e informam o propósito vocacional. convocação dos acontecimentos que contribuem na construção de um pensamento de arquitectura. A dissertação constitui assim um processo de (re)descoberta, (re)conhecimento e (re)encontro com o passado para expor o que não havia sido compreendido.

A construção pessoal sobre arquitectura desenvolve-se a partir de um estudo que procura o que não é perceptível, recorrendo a uma mirada atenta que reconhece e relaciona, resultando em considerações que tentam compreender a razão de querer ser arquitecta. A operatividade do conhecimento passa pela investigação sobre os acontecimentos, condições e recursos que aprofundam a solidez do pensamento engendrado. A sua evolução resulta de cruzar, esclarecer e aprofundar os fragmentos do percurso pessoal porque a partir destes são formadas as ideias.<sup>3</sup> A dissertação serve assim como pretexto para que se possa estabelecer conexões entre pensamento, experiência e prática projectual, respondendo à necessidade de tornar a herança pessoal operativa e tomar consciência das minhas referências no curso da acção de projecto. Refletir sobre as arquitecturas e livros relevantes no meu percurso académico por forma a identificar as suas condições de semelhança e continuidade, e quais as características essenciais para compreender aquilo que me complementa como arquitecta e quais as qualidades que quero invocar na minha arquitectura.

Cada indivíduo vive diferentes experiências, assimilando

<sup>3</sup> A ideia surge no início do processo de criação e por isso a progressão do projecto fundamenta-se nesta.

diferentes conhecimentos, trilhando diferentes percursos, resultando em diferentes interpretações de um mesmo objecto. No processo criativo de projecto não existem regras, existe apenas ordem sendo por isso necessário entender a técnica. O estudo é por vezes desvalorizado por acharmos que o pensamento surge naturalmente, mas na verdade, a nossa memória e a nossa experiência pessoal transmitem-nos aquilo que acreditamos ser uma ideia que surge do nada. A evocação das experiências enquanto aprendiz, sustenta a ideia de que todas as experiências com as quais somos confrontados, contribuem para o nosso crescimento enquanto indivíduos. Permitem uma reflexão sobre a educação enquanto arquitecta, que resulta na convocação dos acontecimentos que contribuem na construção de um pensamento de arquitectura baseado em ligações e interdependências que identifiquem os princípios que caracterizam a prática de arquitectura, e descodificam os estímulos do universo pessoal que definem os seus fundamentos.

## Dos Recursos

Sendo o processo de formação composto por circunstâncias, torna-se necessário identificá-las, procedendo à recolha e ao tratamento daquelas que constituíram o processo de descoberta e evolução do propósito, valorando umas em detrimento de outras, demonstrando que a operatividade do saber pessoal provoca o aprofundando das estações e condições por forma a aprofundar e dar solidez ao pensamento engendrado. As experiências seleccionadas são entendidas como estímulos do propósito vocacional. *“O Príncipezinho”* de Antoine de Saint-Exupéry, *“As Cidades Invisíveis”* de Italo Calvino, o Conjunto Habitacional da Bouça e o Museu de Serralves, são convocados como estações (projectivas), sendo entendidos enquanto ponto de partida de uma reflexão.

O conjunto habitacional da Bouça e o Museu de Serralves destacam-se pelo modo como o espaço é pensado. Os programas são resolvidos considerando as suas reais necessidades, contexto, espaços e a sua relação com os habitantes. O projecto da Bouça problematiza o estudo do módulo de habitação sem esquecer os equipamentos colectivos e os espaços públicos que estabelecem uma relação directa com a cidade enquanto que Serralves transpõe a temática, ocasionando uma reflexão sobre ligação entre projecto e lugar.

A história de *“O Príncipezinho”* tem por base uma ilustração que os não adultos não entendem: uma jibóia que engoliu uma fera, mas que os crescidos dizem ser um chapéu. A criança decide fazer um segundo desenho mais explícito, já que os crescidos não entendem nada sozinhos e precisam de explicação para tudo. Inevitavelmente torna-se adulto, desiste da carreira de pintor e torna-se piloto, mas sem nunca esquecer a sua verdadeira vocação. Certo dia o seu avião tem um problema no motor levando-o a permanecer no deserto, onde conheceu o príncipezinho que entendo o seu desenho. A dupla interpretação da ilustração de uma criança motiva a ideia do desenho enquanto ferramenta poética. A inocência da fase da infância é entendida enquanto origem de perspectivas e visões distintas que permitem uma maior abstracção, provocando uma reflexão sobre arquitectura enquanto prática artística e os códigos que a orientam.

Em *“As Cidades Invisíveis”* são descritas a Kublai Kahn as cidades visitadas por Marco Polo. Cada cidade é irrepitível na

construção do seu espaço e na sua paisagem devido à existência de elementos que a tornam única e a arquitectura adquire um valor que vai para além da construção de um edifício. A obra de Italo Calvino permite também reflectir sobre a temática da cidade enquanto critério relevante no pensamento e prática arquitectónica, reflectindo sobre o fenómeno urbano como relação interdisciplinar. Possibilita ainda esclarece o modo como o espaço mental é composto, a importância da viagem e o saber que nos proporciona, e ponderar sobre a acumulação das recordações e memórias e a sua recuperação.

Motivada pela necessidade de tornar o percurso pessoal operativo e com reflexo na prática de arquitectura, a procura permite compatibilizar arquitecturas e livros através de reflexão teórica. A análise crítica de cada módulo serve assim de pretexto para o desenvolvimento de uma pesquisa que clarifique ferramentas essenciais à prática de arquitectura.

## Da Estrutura e Exposição

O trabalho enuncia um conjunto de acontecimentos associados ao processo de aprendizagem que resulta da convocação dos acontecimentos que motivam interesse e contribuem na construção de um pensamento de arquitectura. Estabelece continuidades para compreender a experiência pessoal como um conjunto de saberes porque o constante acumular de informação torna necessário atribuir uma ordem e uma lógica de arrumação.

O estudo proposto baseia-se na selecção de quatro circunstâncias convocadas durante o percurso pessoal, às quais são associadas leituras que ajudam a compreender e articular os distintos elementos que compõem o corpo da dissertação. Como resultado do estudo das obras surgem temáticas que contribuem para o processo de pensar sobre projecto e arquitectura, estabelecendo continuidades no processo de aprendizagem de competências. As circunstâncias podem ser entendidas de forma sequencial, tal como apresentadas, ou como compêndios livres e autónomos que transmitem diversos e importantes ensinamentos.

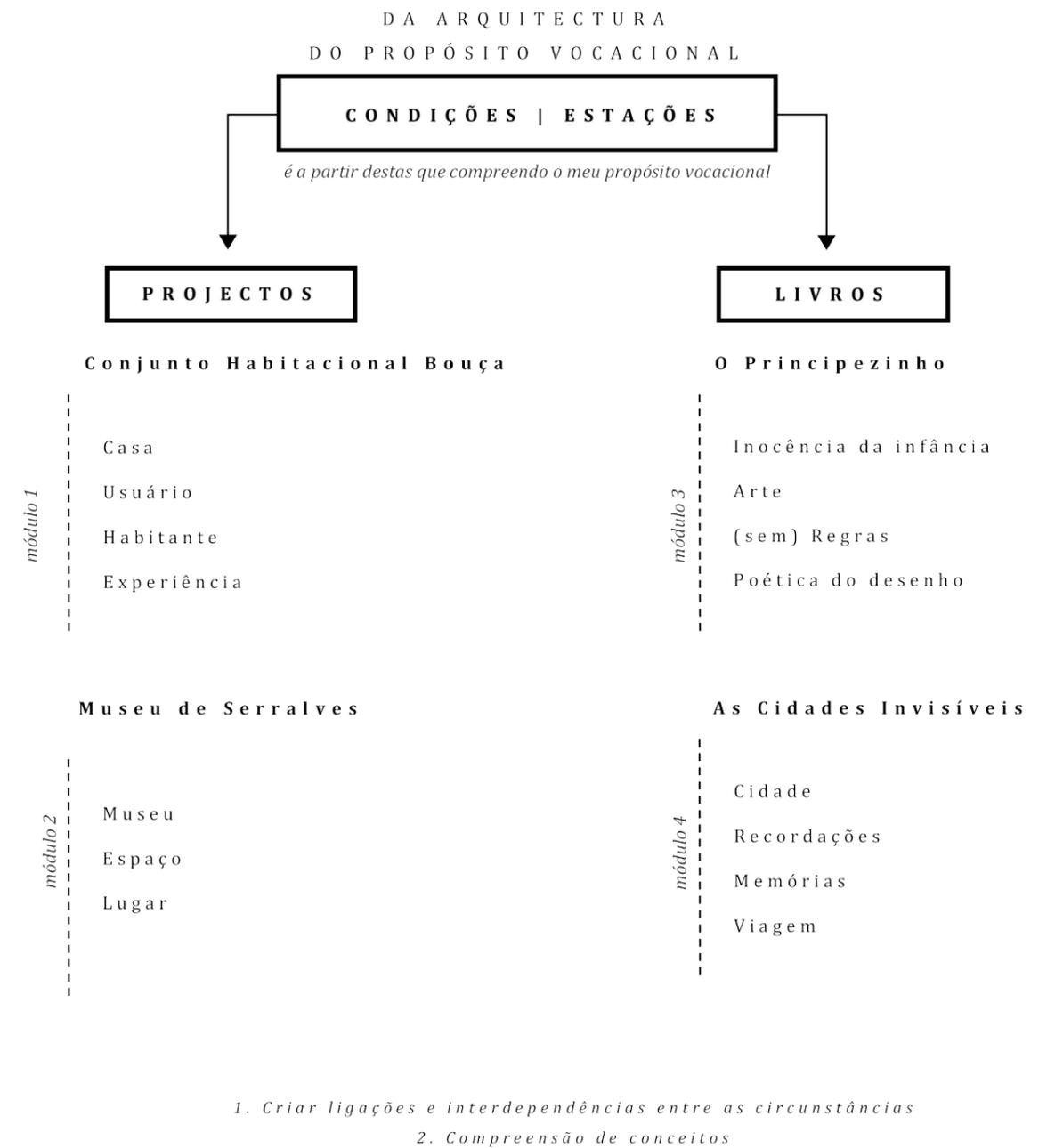
O trabalho divide-se em duas esferas – arquitecturas e livros. “Arquitecturas” é organizado a partir de dois módulos: conjunto habitacional da Bouça e museu de Serralves. Ambos permitem adquirir consciência de que a obra de determinado arquitecto incorpora a evolução da experiência de projecto. No módulo dedicado ao conjunto habitacional são apontadas as características, que num entender pessoal, são as mais significativas e potenciam a reflexão sobre casa, o habitar e o habitante e o papel da experiência no entendimento de projecto.

Provoca temáticas a abordar no segundo módulo dedicado ao museu. Neste, a relação do edifício com a envolvente evolui reflectindo-se sobre lugar, estabelecendo uma distinção em relação ao espaço. Envolvente e pré-existências são aspectos tão determinantes que a relação com o espaço exterior influencia a obra enquanto objecto plástico. É estabelecida uma distinção entre os dois programas porque produzem respostas distintas. O museu, além de ser pensado para ser habitado, possui uma condição de obra de arte que não se deve sobrepor às restantes manifestações artísticas que acolhe.

“Livros” estrutura-se a partir de narrativas aparentemente

dispensáveis na prática de arquitectura. Em “*O Príncipezinho*” é considerada a importância da inocência no processo criativo. O desenho é interpretado como ferramenta poética que leva a reflectir sobre arquitectura enquanto prática artística, ponderando-se sobre a possibilidade de existência de códigos próprios de cada arquitecto. “*As Cidades Invisíveis*” permitem ponderar sobre a importância e acumulação das recordações e memórias, a recuperação destas e a acumulação das imagens que lhes pertencem. O modo como o nosso espaço mental é composto, a importância da viagem e a experiência que nos proporciona.

A decomposição dos módulos convocados e o estudo dos temas que suscita, resultam no registo de noções pessoais que se reflectem no [projecto].



[Fig.1] Composição esquemática de apresentação da dissertação. Esquema do autor.



## MÓDULO 1

Sobre a Bouça

## Do Contexto e Espaço

A estratégia pedagógica da Escola do Porto – nova linguagem, técnica construtiva e problemática antropológica – constituiu o terreno complexo onde se insere a actividade criativa de Siza.<sup>1</sup> Apesar de não seguir um estilo específico, o arquitecto também não se encerra em si mesmo no exercício da profissão. Informa-se habitualmente sobre o que acontece no mundo da arquitectura, onde existe uma grande diversidade de ideias. Inicia um projecto quando visita o sítio onde este se irá inserir porque qualquer lugar possui características relevantes em função do seu estado actual e daquilo que pode vir a ser. As condicionantes são a sua primeira ferramenta de trabalho.<sup>2</sup>

O processo de projecto inicia-se com uma sensação de insegurança, num caminho longo até se alcançar um momento de serenidade. Um novo projecto é também um novo risco porque existem inúmeras oportunidades que depois de estudadas permitem assumir uma posição em relação às problemáticas a que se deve dar resposta. A relação constante do arquitecto com o local e com tudo o que envolve a obra, inclusive uma relação intensa com o cliente, proporcionam-lhe uma visão ampla dos aspectos estruturais, teóricos, sociais e estéticos da arquitectura, resultando numa formulação projectual que contempla programa, estrutura e sítio, numa relação de complementaridade.

*“A Bouça era um projecto radicalmente económico, nem outra coisa poderia e deveria ser em 1974. A discussão do projecto revelou, anos volvidos, o desejo (e a possibilidade, ainda que reduzida) de melhoramentos pontuais de qualidade e de conforto. Era necessário atender às exigências manifestadas, algumas por preconceitos que acompanham a melhoria objectiva de qualidade de vida. Foi por isso e de novo, um projecto participado, no que se refere à relação com as famílias residentes. (...) Não é a obra perfeita. Mas seria isso o principal?”<sup>3</sup>*

O quadro político em que o projecto se desenvolveu, conferiu uma natureza social e comunitária às edificações, tornando-se importantes as relações de vizinhança, os lugares de passagem e comunicação, o sentido solidário e homogéneo dos espaços. A dimensão urbana é indispensável, o que leva a

<sup>1</sup> RODRIGUES, António Jacinto, *Teoria da arquitectura*. Porto, FAUP Publicações, 1996, p.28.

<sup>2</sup> As condicionantes são matéria para construir o pensamento e uma ferramenta fundamental porque um grande número de pontos de apoio pode permitir que o projecto se desenvolva mais facilmente.

<sup>3</sup> SIZA, Álvaro, *01 Textos*. ed.: Carlos Morais, Porto Civilização Editora, 2009, p.362.



[Fig.3] Álvaro Siza, *Conjunto Habitacional da Bouça*. Inserção no contexto da cidade.



[Fig.4] Álvaro Siza, *Conjunto Habitacional da Bouça*. Contraste de cor entre planos.



[Fig.5] Bruno Taut, *Hufeisensiedlung*, Berlin-Britz, 1925-31.



[Fig.6] Álvaro Siza, *Conjunto Habitacional da Bouça*. Alçado.



[Fig.7] Álvaro Siza, *Conjunto Habitacional da Bouça*. Abertura de vãos.



[Fig.8] Álvaro Siza, *Conjunto Habitacional da Bouça*. Vista aérea.

uma procura por pontos de apoio locais que fundamentem uma lógica compositiva, que determinem limites e justifiquem a forma que estabelece diálogo com a envolvente.<sup>[Fig.3]</sup> A apurada sensibilidade espacial de Siza contribui para uma distribuição equilibrada do construído e para anular a ideia de “ilha” como elemento marginalizado na cidade.

Os alçados do conjunto destacam-se pelo contraste entre as paredes de reboco e os pontuais planos pintados a vermelho, escolha cromática relacionada com luz, contexto e atmosfera do lugar. Enquanto que a escolha do branco deriva da economia de recursos e da materialidade, o vermelho faz referência à origem do projecto – as ilhas, onde o ambiente era colorido, tanto no exterior como no interior – e a um interesse pela obra de Bruno Taut, que também desenvolveu projectos de habitação destinados a cooperativas.<sup>[Fig.4]</sup> e <sup>[Fig.5]</sup>

Apesar de a composição do alçado reflectir regularidade, não é esta a principal preocupação de Siza.<sup>[Fig.6]</sup> A descoberta de momentos singulares na relação entre interior/exterior deve ser privilegiada em relação a uma repetição sistemática de abertura de vãos. A janela deve surgir num contexto poético, contribuindo para as sequências espaciais por si imaginadas, porque é responsável por trazer o exterior para dentro. “*Se entra por la puerta y se sale por la ventana.*”<sup>4</sup> e por isso o seu desenho torna-se difícil.<sup>[Fig.7]</sup>

“*O amplo terreno da Bouça, situa-se entre a linha do caminho de ferro e a Rua da Boavista; um dos principais eixos urbanos do Porto. (...) Implantado num lote triangular, o conjunto é constituído por 128 fogos, dispostos por quatro blocos de apartamentos duplex de 3 quartos.*”<sup>5</sup> <sup>[Fig.8]</sup>

Em “*Profissão Poética*”<sup>6</sup> é referida a impossibilidade de situar a obra de Siza numa corrente teórica ou num estilo por ser difícil descrever formalmente uma arquitectura que foge constantemente a regras, que recusa propor modelos e que não fixa uma linguagem pré-estabelecida. No conjunto residencial da Bouça é seguido o modelo de uma tipologia

moderna de edificação em linha,<sup>7</sup> <sup>[Fig.9]</sup> a <sup>[Fig.11]</sup> que acaba por ser modificado, já que o arquitecto não acredita que os modelos possam ser replicados ignorando o lugar onde se implantam. A partir da aplicação de variações, o modelo adapta-se às pré-existências: não se encontra totalmente aberto para a cidade devido à existência de um muro alto, que desempenha funções de barreira acústica;<sup>[Fig.12]</sup> as quatro filas de habitações terminam com volumes irregulares que abrigam serviços semi-públicos;<sup>[Fig.13]</sup> a existência de uma extensão no espaço, que motiva a inserção do conjunto no contexto da cidade.

“*Se cierran parques y jardines, calles de paso y galerías de conxión entre edificaciones y otros lugares no convencionales que sempre han sido de acceso público y que ahora están desapareciendo. La separación de estos espáacios conduce a la creación de guetos que ocasionalmente harán felices a sus moradores, pero que son dramáticos para la ciudad.*”<sup>8</sup>

Os valores do lugar são enaltecidos, tentando vincular mensagens poéticas através do desenho de sistemas de espaços habitáveis e dos seus sistemas subjacentes que satisfazem as necessidades do habitar. Estabelecer uma relação com a envolvente, resulta no desenho de espaços comuns para os habitantes e para todos os que queiram deles usufruir. São lugares de partilha e de vivências, que por se relacionarem abertamente com a cidade, impedem a criação de espaços segregados e permitem simultaneamente a relação com o lugar e a permeabilidade entre edifícios.<sup>[Fig.14]</sup>

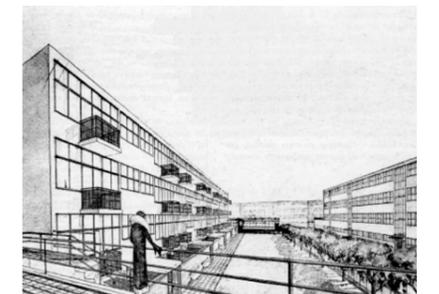
Mas o que impressiona na Bouça não é o seu conjunto, mas sim o modo como a casa é pensada. O módulo é pensado para resolver as reais necessidades dos seus habitantes, o que demonstra que Siza compreende que a qualidade de vida e a qualidade de arquitectura estão relacionadas. A vivenda social foi imaginada e trabalhada com o mesmo rigor e exigência das casas burguesas, adquirindo complexidade e qualidade, quando se poderia ter optado por replicar um modelo de habitação já

<sup>7</sup> “O complexo residencial da Bouça deve ser hoje ainda considerado exemplar (e típico da abordagem de Siza) pela maneira em que tenta modificar e, termos contextuais, a racionalidade um tanto abstracta do tipo normativa da moderna casa em ala contínua. Aqui, (...) a tipologia teutónica (ou dever-se-á antes dizer holandesa) do bloco construtivo “Zellenbau”, assinalada no projecto, é dada não apenas pela sua específica organização interior mas também pelo modo como o esquema do bloco (...) surge modulado e truncado de maneira a integrar-se no tecido residencial circundante.” Retirado de: FRAMPTON, Kenneth, *Álvaro Siza, Profissão poética, Profissão poética*. Barcelona, Gustavo Gili, 1988, p.13 e 14. As Siedlung são exemplo deste modelo.

<sup>8</sup> SANTOS, Juan Domingo, “*El Sentido de las Cosas, Una Conversación con Alvaro Siza*”, in *El Croquis 140*. Madrid, El Croquis Editorial, 2008, p.20.



[Fig.9] J. J. Peter Oud, *Siedlung Blijdorp*, 1931. Vista aérea.



[Fig.10] J. J. Peter Oud, *Siedlung Blijdorp*, 1931. Vista do espaço entre blocos.



[Fig.11] J. J. Peter Oud, *Siedlung Kiefhoek*, 1925-29.



[Fig.12] Álvaro Siza, *Conjunto Habitacional da Bouça*. Muro.



[Fig.13] Álvaro Siza, *Conjunto Habitacional da Bouça*. Volume serviços semi-públicos.



[Fig.14] Álvaro Siza, *Conjunto Habitacional da Bouça*. Espaço entre blocos.



[Fig.15] Álvaro Siza, *Conjunto Habitacional da Bouça*. Escada de tiro.



[Fig.16] Álvaro Siza, *Conjunto Habitacional da Bouça*. Galeria de acesso às habitações do nível superior.

existente. A relevância da variável programa é evidente na solução adoptada para o conjunto residencial.<sup>9</sup>

O acesso às habitações do nível inferior é feito a partir de um pátio central comum, sendo a entrada enfatizada pela escada de tiro estreita e consequentemente íngreme, um elemento que diferencia o domínio público do privado.<sup>[Fig.15]</sup> Os limites do edifício encontram-se no modo como são controladas as relações entre exterior/interior – as galerias que permitem o acesso às habitações do nível superior, enquanto áreas comuns, permitem que o habitante apenas transponha um espaço que lhe pertence unicamente, quando entra no seu fogo.<sup>[Fig.16]</sup>

A organização dos diferentes espaços em dois níveis, corresponde às dinâmicas de vivência da casa. O nível de entrada é destinado aos espaços de uso comum. A lavandaria é contígua à zona de entrada, podendo o acesso ao espaço de estar fazer-se a partir de ambos. Espaço de estar e cozinha são também adjacentes, existindo continuidade espacial e visual entre ambos, podendo ser entendidos como uma ampla área única.

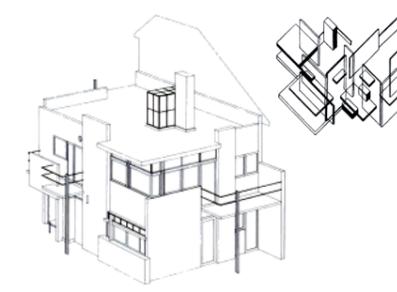
<sup>[Fig.18]</sup> e <sup>[Fig.19]</sup> Sendo as áreas reduzidas, torna-se importante a articulação entre os diferentes espaços e a flexibilidade na sua utilização. Um sistema de painéis de correr permite a divisão entre espaço de estar e uma outra área que pode ser utilizada segundo as necessidades do habitante,<sup>[Fig.20]</sup> um espaço, que no seu conjunto, é fluido e transformável, permitindo diversas apropriações. A permeabilidade entre todas as áreas do piso superior permite que a luz natural alcance todo o espaço, conferindo-lhe aparentemente uma maior dimensão. Uma caixa de escadas permite o acesso ao nível inferior, onde se localizam os espaços de dormir e instalações sanitárias.<sup>[Fig.21]</sup> Todas as áreas deste nível articulam-se com um espaço intermédio, o corredor, que permite um segundo acesso à casa, mas que admite outras apropriações (espaço e estar, quarto, ...).

Numa leitura pessoal, a arquitectura de Siza torna-se algo próximo da poesia porque relaciona, associa e conecta espaços num jogo de possibilidades. O volume da habitação divide-se em áreas autónomas que evoluem através de uma ligação livre entre si. A solução do conjunto pode ser equiparada com uma nova arquitectura descrita por Theo van Doesburg, em que os

<sup>9</sup> Projecto concebido para a criação de casas de baixo custo em condições de emergência devido à grande necessidade de habitação para inquilinos de baixos rendimentos.

diferentes espaços deixam de fazer parte de um cubo fechado<sup>10</sup>

<sup>[Fig.17]</sup> Apesar da habitação ser uma “caixa”, evita-se conter os seus espaços, sendo idealizados como áreas autónomas que pertencem a um todo e que por isso devem ser pensadas no seu conjunto. A composição permite que fluam e confluam entre si.



[Fig.17] G. T. Rietveld, *Casa Schroder*.

<sup>10</sup> Na evolução da história da arquitectura moderna os arquitectos uniram-se aos artistas no movimento De Stijl. Uma das ideias defendidas era a libertação do espaço, deixando de ser pensado como unidade limitada por paredes para se tornar parte de um todo. “The conditions the new architecture had to satisfy have been described by Theo van Doesburg, the theorist of De Stijl, as follows: “The new architecture is anti-cubic, that is to say, it does not try to freeze the different functional space cells in one closed cube. Rather, it throws the functional space cells (as well as the overhanging planes, balcony, volumes, etc.) centrifugally from the core of the cube...”. Retirado de: LEUPEN, Bernard, *Design and Analysis*. Rotterdam, 010 Publishers, 1997, pp.56.



[Fig.18] Álvaro Siza, *Conjunto Habitacional da Bouça*. Espaço de estar e cozinha.



[Fig.20] Álvaro Siza, *Conjunto Habitacional da Bouça*. Espaço de estar.



[Fig.19] Álvaro Siza, *Conjunto Habitacional da Bouça*. Espaço de estar e cozinha.



[Fig.21] Álvaro Siza, *Conjunto Habitacional da Bouça*. Corredor piso inferior.

## Da Casa

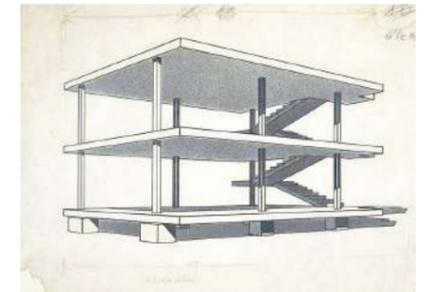
Solà-Morales<sup>11</sup> assegura que muitas das conquistas da arquitectura moderna são impossíveis de explicar sem recorrer aos ensaios realizados nas casas singulares construídas para clientes excepcionais. Actualmente a casa isolada unifamiliar mantém-se enquanto um dos programas privilegiados para a experimentação arquitectónica e para a experimentação das possibilidades e inovações possíveis de se propor para a habitação. Na prática de projecto são considerados relação com a envolvente, sistema construtivo, materialidade, espacialidade, programa (...). Em torno deste último, o arquitecto estabelece uma ordem que caracteriza o projecto, estrutura e estimula a organização do espaço. **A organização das diversas funções sociais é estruturante e estimuladora da ordenação do espaço habitável.** O seu desenho reflete-se nas relações humanas, e por não existir conhecimento do seu uso posteriormente, as soluções apresentadas assentam num grau de probabilidade. Apesar de entendida como principal modo de experimentação arquitectónica, a casa é condicionada pela resposta ao programa e pelo seu enquadramento em determinado ambiente. Depois da sua construção torna-se também condicionante por ser elemento organizador do espaço.

Siza reforça a importância da casa quando afirma que para abordar a grande escala é preciso perceber a pequena e vice-versa, discordando assim da sobrevalorização por vezes conferida aos edifícios públicos. A casa é um elemento importante na compreensão e continuidade do tecido da cidade e por isso grande parte das suas obras provém do doméstico. Identifica-a como uma máquina complicada e um abrigo, que em espaço e tempo é semelhante, mas que representa simbolicamente cada indivíduo.

*“Para Le Corbusier la casa esencial es, por un lado, cualquier casa generada a partir del esquema Maison Dom-inó. Por otro lado, para él la casa esencial por antonomasia es el Petit Cabanon, el pequeño refugio mínimo, la cabaña, quizás vituviana, donde se conjugan las necesidades fundamentales del habitar.”*<sup>12</sup> [Fig.22] e [Fig.23]

<sup>11</sup> SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Presente y Futuros: Arquitectura en las ciudades*. Barcelona, Actar, 1996.

<sup>12</sup> SOLÀ-MORALES, Ignasi, “Arquitectura”, em “Introducción a la Arquitectura. Conceptos fundamentales”. Barcelona, Ediciones UPC, 1996, p. 15-27.



[Fig.22] Le Corbusier, *Casa Domino*, 1914.



[Fig.23] Le Corbusier, *Petit Cabanon*, Cap Martin, 1952.



[Fig.24] Duas crianças jogam o “Jogo da Cova”.



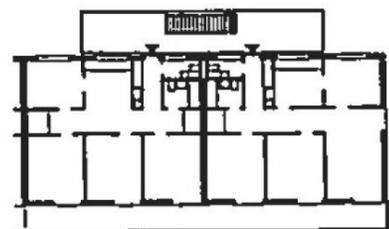
[Fig.25] Álvaro Siza, *Conjunto Habitacional da Bouça*. Sistema de divisão evolutivo - painéis de correr.



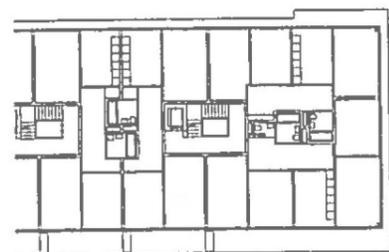
[Fig.26] Iñaki Ábalos e Juan Herreros, Casas AH.



[Fig.27] Actar Arquitectura, M'House, casas a la carta, 1997-2000. Combinações laterais e verticais de módulos personalizados.



[Fig.28] Félix Kuhn e George Pfiffner, Habitações em Lenzburg, Muracker, 1993-94.



[Fig.29] Morger e Degelo, Habitações em Mulheimerstrasse, Basileia, 1991-93.

A origem da casa pode ser procurada na história, mas a sua ligação com a fase da infância permite reflectir sobre o seu espaço. Steen Eiler Rasmussen refere o facto de a maioria das crianças demonstrarem uma vontade de construir o seu refúgio: uma cabana, um buraco na areia, uma tenda, (...), sendo a característica comum o encerramento de uma área que se destine ao seu uso pessoal.<sup>[Fig.24]</sup> Pode então concluir-se que a construção da casa está enraizada no ser humano desde a infância, sendo o papel do arquitecto construir a casa do homem adulto sem esquecer que seu trabalho será para o outro indivíduo um objecto de veneração – um espaço onde vive e que pode ser pensado das mais variadas formas, mas que não deve descuidar a importância de ordenar e relacionar o contexto humano.

*“La gente, las personas que habitan los edificios, siguen siendo, en el fondo, los grandes olvidados en la arquitectura residencial. Sin embargo, una casa es una vivienda más la gente que la habita y los objetos que guarda.”*<sup>13</sup>

A utilização da palavra “casa” reconhece uma relação entre o espaço e os seus ocupantes. No seu exterior os projectos idealizados são geralmente semelhantes porque a sua construção requer paredes, janelas, portas e telhado, distinguindo-se com recurso a números e outros pormenores irrelevantes. **O que a torna cada casa única é a forma como os espaços que compõem o seu interior se relacionam.** A premissa essencial para o seu desenvolvimento é compreender como vai ser vivida. Desenvolver um diálogo com o futuro proprietário permite corresponder às suas expectativas porque **a casa é um lugar de experiências e sensações que não podem ser alcançadas noutras circunstâncias, um sítio de repouso e tranquilidade onde se escapa da rotina diária e onde a serenidade é importante.** Idealizá-la é então experimentar uma vivência destinada a outro indivíduo, implicando um distanciamento do arquitecto em relação às suas próprias ideias.

*“Ninguna vivienda es igual a otra; ninguna vivienda debe ser igual a otra.”*<sup>14</sup> Usualmente, a concepção da célula de habitação

é limitada por uma definição ideal de tipologia. A repetição sistemática de espaços compartimentados remonta a um período da história em que todas as habitações resultam da reiteração de modelos que permitam que um grande número de pessoas alcance um nível mínimo de qualidade de vida. As propostas eram elaboradas como unidades simples e de planta repetível, revelando uma aceitação da uniformidade e da generalização de um estereótipo residencial. Em *“Otra Mirada”*,<sup>15</sup> Manuel Gausa desperta para uma realidade actual, marcada pela heterogeneidade familiar, estimulando uma revisão do habitual esquema de sala, cozinha, instalações sanitárias e quartos, redefinindo-o a partir da polivalência dos espaços. Assim como a cidade não é apenas um grupo de elementos agrupados de forma harmoniosa e coerente, a casa deve deixar de ser um conjunto de áreas distribuídas de modo banal. Deve ser adoptado um novo conceito de flexibilidade associado a uma maior polivalência na apropriação dos espaços, que permite converter um espaço aberto e vazio num espaço habitável. Propõe uma diversidade conseguida a partir da combinação estratégica de elementos fixos e de espaços variáveis livres, articulados com a disposição dos núcleos de serviço (sanitários, cozinha, ...). No projecto da Bouça, Siza propõe um espaço mais fluido e transformável a partir de um sistema de divisão evolutivo – painéis de correr<sup>[Fig.25]</sup> – já as casas AH,<sup>16</sup> de Iñaki Ábalos e Juan Herreros,<sup>[Fig.26]</sup> e as casas MOAI,<sup>17</sup> de Actar Arquitectura,<sup>[Fig.27]</sup> perseguem a exploração de uma maior versatilidade dos espaços, fluidos e transformáveis, destinados a acolher distribuições e usos variáveis.

*“Podríamos asegurar que, cuanto mayor ha sido la especialización de las piezas de la casa y más piezas indefinidas han desaparecido, mayor ha sido la pérdida de flexibilidad de ésta.”*<sup>18</sup>

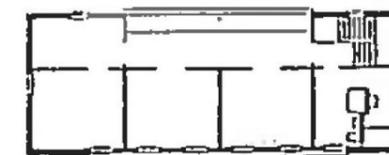
Existem algumas inquietudes sobre a questão da ambiguidade

<sup>15</sup> GAUSA, Manuel, DEVESA, Ricardo, *Otra mirada: posiciones contra crónicas, La acción crítica como reactiva en la arquitectura española reciente*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010.

<sup>16</sup> “Las casas AH, proponen un producto de gama amplia basado en el variado montaje en seco de una serie de unidades ligeras prefabricadas a base de un núcleo de servicios integral y paneles bastidores de tres medidas diferentes, los cuales conforman tres (más dos) unidades espaciales distintas (...) así como tres elementos periféricos (garaje, taller, porche) abiertos a posibles combinaciones.” Op. cit., p.149.

<sup>17</sup> “El Proyecto MOAI (Módulo Optativo de Alojamientos Interurbanos) en su versión M'house propone, a su vez, un menú de espacios módulo combinables definidos a partir de una sección estructural fija (...) para permitir el montaje lateral y vertical y la incorporación posterior de diversos tipos de cerramientos con materiales, colores y texturas diferentes. Módulos combinables por yuxtaposición y superposición, como en el caso de los muebles multiforme, a fin de propiciar un número limitado de espacios tipo, con las oportunas variantes técnicas...” *Idem*.

<sup>18</sup> MONTEYS, Xavier, *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona, GG, 2001, p.46.



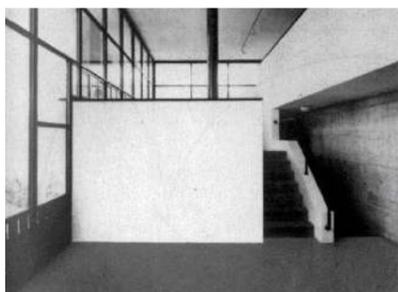
[Fig.30] Michael Adler, Casa Reicke, 1987-88.



[Fig.31] Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Entrada piso superior.



[Fig.32] Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Entrada piso inferior.



[Fig.33] Fotomontagem realizada no primeiro curso de sociologia do professor Jean-Pierre Junker sobre a casa Bianchetti de Luigi Snozzi.



[Fig.34] Fotomontagem realizada no primeiro curso de sociologia do professor Jean-Pierre Junker sobre a casa Bianchetti de Luigi Snozzi.



[Fig.35] Fotografias de apartamento do Edifício Mitre, F. J. Barba Corsini, Barcelona, 1959.



[Fig.36] Fotografias de apartamento do Edifício Mitre, F. J. Barba Corsini, Barcelona, 1959.

na apropriação dos espaços. Algumas habitações do fim do século XIX apresentam uma indeterminação que permitia que as diferentes áreas fossem usadas indistintamente para qualquer função.<sup>[Fig.28] a [Fig.30]</sup> Mas a flexibilidade é na verdade uma questão de potencialidade: implica maior variedade de uso e maior versatilidade. Não se pretende que as diferentes áreas alberguem actividades distintas (e em simultâneo), a sua disposição encadeada é que deve permitir um uso mais versátil da casa. **O carácter inovador de uma casa reside na capacidade de permitir alterações ao estilo de vida.** As habitações que permitem diferentes apropriações em vez de usos específicos, fomentam uma flexibilidade perceptiva em vez de uma flexibilidade útil e podem ser um caminho frutífero e um modo distinto de compreender a flexibilidade. Existe uma grande quantidade de alterações dos usos e costumes na nossa sociedade em relação às actividades domésticas, mas os projectos apresentados são muito definidos não permitindo as mudanças naturais. A solução passa por fomentar a ambiguidade das peças da casa, a posição que ocupam e a relação entre si porque **a casa é um espaço vivo que responde às inquietudes e necessidades dos seus ocupantes e que por isso se modifica.**

*“A coisa principal da casa é a porta, mais do que a janela porque não tem peitoril: só um degrau de poucos centímetros para o mundo ou para fugir do mundo (sempre se pode fechar a porta ou não a abrir ou escancarar as folhas da porta).”<sup>19</sup>*

Por norma, a entrada apenas é possível a partir de um único acesso, sendo as soluções mais interessantes as que permitem entradas distintas, tal como acontece no conjunto habitacional da Bouça – uma porta que se relaciona com a lavandaria<sup>[Fig.31]</sup> e uma outra com os quartos.<sup>[Fig.32]</sup> Esta solução de duplo acesso confere independência a determinadas zonas da casa e pressupõe que os diferentes espaços são versáteis e permitem apropriações distintas das pré-definidas. Pouco ou nada se altera no suporte que a arquitectura presta à vida doméstica, mas o trabalho de apropriação realizado por cada usuário transforma substancialmente a percepção do espaço.

Mas quando somos confrontados com imagens de interiores domésticos desabitados, até que ponto é possível reconhecer

a casa apenas a partir das suas características formais? Em “Casa Collage” é apresentada uma concepção de casa enquanto algo vivo, que responde às inquietudes e necessidades dos seus ocupantes, e que se altera em função destes. O desenho do arquitecto é apenas uma base para o que advém da dinâmica de habitar. Em imagens ilustrativas de cenas da vida familiar, a arquitectura surge como fundo e são os elementos que compõem a casa que descrevem as singularidades dos habitantes.<sup>[Fig.33] a [Fig.34]</sup> Ao estabelecer comparação entre dois apartamentos iguais de um mesmo edifício, a base estabelecida pela arquitectura é semelhante, mas a apropriação do espaço do usuário e a vida doméstica alteram a percepção desse mesmo espaço.<sup>[Fig.35] a [Fig.38]</sup>

O uso atribuído a cada um dos espaços que compõem a casa pode ser discutível. As crianças surgem novamente, como exemplo de simplificação na interpretação da realidade porque possuem a capacidade de subverter a apropriação convencional do espaço. A sua atitude desinibida permite elucidar os adultos sobre a ambiguidade das coisas. O reconhecimento de usos estabelecidos contrasta com o estimular da prática de um uso distinto dos espaços da casa, levando a questionar a especificidade sugerida em cada uma das áreas que a compõem. Reduzir a singularidade na elaboração dos diferentes espaços, permite diversas possibilidades de apropriação. A máquina de habitar é assim equiparada a um jogo: num contexto de entretenimento possuímos a capacidade de converter qualquer objecto numa outra coisa porque a imaginação é estimulada, e a casa é também um imenso campo de experimentação, residindo o seu carácter inovador na capacidade de projectar alterações ao estilo de vida.



[Fig.37] Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Apropriação do espaço.



[Fig.38] Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Apropriação do espaço.

<sup>19</sup> SIZA, Álvaro, *01 Textos*. ed.: Carlos Morais, Porto Civilização Editora, 2009, p.350.

[CASA: programa de pequena escala que permite pensar os espaços domésticos. A casa é um abrigo, o eu de cada um, lugar de serenidade e de experiências e sensações próprias aos seus habitantes. Será habitada por alguém, que não o arquitecto, e por isso importa compreender como vai ser vivida. Entender o que significa habitar torna possível responder às reais necessidades do habitante sendo para isso necessário que este participe no processo de projecto transmitindo as suas necessidades domésticas.]

## Do Habitar e do Habitante

Fernando Távora<sup>20</sup> acredita que o arquitecto, cujos campos de actividade são múltiplos, utiliza a sua profissão como um ferramenta que beneficie os restantes indivíduos. *“Para ele, porém, projectar, planejar, desenhar, devem significar apenas encontrar a forma justa, a forma correcta, a forma que realiza com eficiência e beleza a síntese entre o necessário e o possível, tendo em atenção que essa forma vai ter uma vida, vai constituir circunstância.”*<sup>21</sup> As formas criadas devem prestar um serviço à sociedade, devendo *“... resultar, antes, de equilíbrio sábio entre a sua visão pessoal e a circunstância que o envolve...”*<sup>22</sup> Arquitectura é a arte que mais directamente influencia a vidas pessoas por isso a casa deve ser capaz de responder às necessidades do habitante, devendo este último ser considerado durante o processo de projecto, de modo a compreender se a resposta é adequada às suas necessidades. *“Hay una cuestión esencial al hacer una casa, y esa cuestión es cómo se va a vivir.”*<sup>23</sup> A visão do habitante pode colidir com a visão do arquitecto, mas este tem uma responsabilidade social que se deve sobrepor à imposição da sua individualidade. *“Porque como todo sueño es una construcción, todo soñador tiene un proyecto guardado que desea materializar.”*<sup>24</sup>

*“En un nivel elevado de abstracción se diría que la vivienda es un lugar con limites definidos, construida por la acción humana, en la que los hombres habitan con cierta estabilidad. Lo específico de la vivienda es por tanto el hecho e ser habitada, lo que implica necesariamente su ocupación.”*<sup>25</sup>

A estrutura da casa é expressão de uma organização social baseada na estrutura familiar, tornando-se distinta dependendo do papel de cada um dentro da família. Não pode ser entendida como um bem que se compra e vende porque uma habitação proporciona um espaço estável que transmite uma sensação de abrigo, onde ocorrem as actividades familiares, onde acontece grande parte do processo de socialização e aprendizagem. Habitar é viver ou morar num lugar ou casa, é um desejo de possuir um espaço para organizar a vida privada, individual e familiar. O modelo actual de família não pode ser definido

<sup>20</sup> TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*. 3ª ed., Porto, Faup Publicações, 1996.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p.74.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> SANTOS, Juan Domingo, *“El Sentido de las Cosas, Una Conversación con Alvaro Siza”*, in *El Croquis 140*, El Croquis Editorial, Madrid, 2008, p.42.

<sup>24</sup> SANTA-MARIA, Luis Martinez, *Intersecciones*, Madrid, Editorial Rueda, 2004. p.90

<sup>25</sup> CORTÉS ALCALÁ, Luis, *La cuestión residencial, bases para una sociología del habitar*. 1ª ed., Madrid, Editorial Fundamentos, 1995, p.24.

sem a existência de um espaço autónomo e independente onde ocorrem as experiências próprias que fazem deste grupo humano. A estrutura familiar é estabelecida na habitação porque para se construir uma experiência própria torna-se necessária a apropriação colectiva de um espaço próprio em que se situem limite entre interior (espaço da família) e exterior (espaço da sociedade).

Martin Heidegger<sup>26</sup> conclui que parece só ser possível habitar o que se constrói. Habitar é o objectivo que se impõe a todo o construir porque podemos habitar em todos os lugares onde a vida acontece. Os restantes programas de arquitectura fazem então parte do âmbito do habitar. Este expressa-se na interação entre o espaço de habitação e família, distinguindo-se de apenas viver porque ocorre na casa. O seu espaço, apesar de autónomo e independente, suporta as experiências próprias que convertem um grupo humano em família e permite estabelecer um limite em relação ao exterior e à sociedade.

[HABITAR: viver ou morar num lugar, introduzindo uma ordem no seu espaço a partir de uma identidade individual. Possibilita experienciar a casa na sua plenitude. Um lugar torna-se casa quando é habitado. O modo de habitar depende do habitante que faz da casa o seu abrigo. O habitante é o indivíduo que se apropria de um espaço que o envolva e condiciona a sua composição. Os seus hábitos traduzem-se no modo como os espaços se organizam.]

---

<sup>26</sup> "Bauen, Wohnen, Denken", 1951. Conferência pronunciada por ocasião da Segunda Reunião de Darmstadt, publicada em *Vorträge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954.

## Da Experiência

*“Tomar posesión del espacio, comprenderlo, saberlo ver y aplicarlo como elemento substancial al proyecto será lo que diferencie una arquitectura imaginada de manera abstracta de otra sentida de forma concreta.”<sup>27</sup>*

A experiência é importante para todos aqueles interessados em arquitetura. Durante séculos arquitetura, pintura e escultura eram designadas por “Belas Artes” – artes que se ocupam do belo – e Rasmussen<sup>28</sup> estabelece a distinção entre as três: arquitetura é a única que é funcional, e a sua utilidade desempenha um papel decisivo na sua importância porque delimita o espaço onde habitamos. Com alguma recorrência é avaliada pelo seu aspeto exterior, mas este é apenas um dos seus muitos factores. **Um edifício belo deve resultar de uma harmonia entre uma série de elementos<sup>29</sup>** que se tornam difíceis de esclarecer porque a arte não deve explicar-se, deve experimentar-se. A relação entre escala e proporção é fundamental. É necessário observar como o projecto soluciona uma função específica e como se adapta às ideias e ao ritmo de uma época específica. Há que viver os espaços, sentir como se encerram à nossa volta, observar a naturalidade com que ocorrem as transições. Ganhar consciência dos efeitos das texturas, das cores e a relação dos espaços com as aberturas e com a luz.

Um projecto não é algo estático. Obedece a uma dinâmica própria que faz com que nada seja suficiente para substituir a experiência do espaço real. **Nenhum instrumento de trabalho, nem de forma autónoma nem em conjunto, é capaz de substituir totalmente a experiência proporcionada pelo espaço.** Para Siza,<sup>30</sup> a visita a uma obra é uma surpresa porque a vivência é distinta da ideia formada sobre determinado edifício. **A escala e o relacionamento com o contexto são impossíveis de transmitir, sendo a qualidade da obra comprovada quando a visitamos.** A realidade geralmente é melhor do que a ideia.

Todos os termos abstractos devem ser ligados de alguma

<sup>27</sup> LLORENS, Vicente Más, MAZA, Ricardo Merí de la. *Las Herramientas del Arquitecto*. Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2ª Edição, p.54.

<sup>28</sup> RASMUSSEN, Steen Eiler, *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*. Barcelona, Reverté, 2004.

<sup>29</sup> “La arquitectura no se hace simplemente mediante la suma de plantas, secciones y alzados. Es otra cosa, y algo más.” Retirado de: *Op. cit.*, p.15.

<sup>30</sup> SANTOS, Juan Domingo, “El Sentido de las Cosas, Una Conversación con Alvaro Siza”, in *El Croquis 140*. Madrid, El Croquis Editorial, 2008, p. 6-60.

forma aos empíricos **sendo a experiência um método imprescindível na formação do conhecimento.** Enquanto recurso cognitivo autónomo, fornece factos que após serem estabelecidos não podem ser alterados por posterior evolução. Pode ser ordenada em dois modelos distintos: empírico e abstracto.<sup>31</sup> A distinção resulta do carácter ontológico dos seus objectos: o conhecimento empírico é formulado a partir de matéria específica e o conhecimento abstracto produz um saber formulado em termos gerais e baseado em interpretações. A relação entre ambos é essencial. Ruggiero Romano<sup>32</sup> menciona que o empirismo desenvolve duas teorias distintas relativas ao abstracto: teoria da abstracção (permite alcançar entidades abstractas partindo de dados relativos a objectos observáveis) e teoria do significado (deve ser provado que o conhecimento teórico não dispõe de outra esfera de referência que não seja a do próprio conhecimento empírico). O conhecimento empírico utiliza os sentidos como ferramenta, tornando a obra num objecto que actua sobre o corpo produzindo reacções psíquicas, sensações, percepções, etc, ... A capacidade de ler e assimilar o que a obra transmite e simboliza, advém da experiência.

No seu livro *"Compor a Architectura"*,<sup>33</sup> Franco Purini afirma que para fazer arquitectura é preciso conhecer. O conhecimento deve ser formado além do curso da formação escolar. Isto significa ser necessário habitar e percorrer para apreender o que a experiência proporciona, sendo esta admitida como objecto de estudo sem a qual o arquitecto não poderá alcançar um saber que é uma das bases da profissão. Sobre o conjunto habitacional da Bouça, pensava-se ser suficiente a compreensão da volumetria, relação entre edifícios e envolvente e o estudo dos desenhos rigorosos. Surgindo a oportunidade de experienciar uma das habitações, a ideia pré-concebida é desconstruída e a informação estudada torna-se mais coerente. A experimentação das obras de arquitectura é fundamental porque a percepção que temos da obra, em teoria e através dos seus desenhos, altera-se quando vivemos o espaço. É praticamente impossível conhecer um espaço sem nunca lá ter estado. *"Para pensar, desenhar, construir a arquitectura, é necessário conhecê-la."*<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Entenda-se conhecimento abstracto como teórico.

<sup>32</sup> ROMANO, Ruggiero, *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa, INCM, Volume 33, 1984, p.134.

<sup>33</sup> PURINI, Franco, *Compor a arquitectura*. Lisboa, ACD Editores, 2009.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p.38.

Apesar da experiência determinar factos o que nos é inato é igualmente importante. As experiências acontecem tendo como suporte os conhecimentos teóricos que as precedem, e os seus resultados interpretam-se recorrendo a essas mesmas bases. O processo de experimentação é então condicionado por uma interação recíproca entre factos e teorias e não por uma relação unilateral. *"As teorias apenas são confirmadas quando podem ser inteiramente reconduzidas aos dados experimentais."*<sup>35</sup> Factos e interpretações são inseparáveis enquanto factores que intervêm no processo de interpretação dos fenómenos e resultante evolução do conhecimento.

<sup>35</sup> PURINI, Franco, *Compor a arquitectura*. Lisboa, ACD Editores, 2009.p.132.

[EXPERIÊNCIA: interação única e individual entre o homem e o espaço que leva à acumulação de conhecimentos. Característica cognitiva de apreensão do lugar, condicionada pela intuição sensorial, que capta a circunstância física de um espaço. É essencial no estudo da arquitectura porque complementa os dados fornecidos pelo desenho. Nenhuma ferramenta é capaz de reproduzir totalmente a experiência. A arte não deve explicar-se, deve experimentar-se.]



## MÓDULO 2

Sobre Serralves

## Do Contexto e Espaço

O edifício para a Fundação de Serralves deveria responder às necessidades de um ambicioso programa de exposição de arte contemporânea, e ser construído na Quinta de Serralves onde existia uma casa arte déco, datada dos anos 30.<sup>[Fig.40]</sup>

*“A ideia central era integrar um edifício de grande volume no conjunto do parque e promover uma articulação com a nova área entretanto criada com o museu. Isto também tinha a ver com os percursos, com a distribuição, com o edifício e o seu volume em relação a um terreno murado e irregular. As alterações à geometria essencial da planta são feitas vendo o negativo do edifício, isto é, vendo a forma dos espaços livres. É o que explica algumas articulações intencionais que o edifício forma. O objectivo é dar tanta importância ao edifício e à sua forma como ao negativo, que são os espaços livres sobranceiros da construção do museu.”<sup>1</sup>*

Serralves é um museu dentro de um jardim sereno, que parte de uma sequência de acontecimentos.<sup>[Fig.41]</sup> Para Siza era importante conciliar as pré-existências com o novo edifício. O museu deveria ter um carácter próprio e relacionar-se com o ambiente onde se encontrava, mas um dos principais problemas do projecto consistia em limitar o impacto do edifício no jardim – surgiu conformado no lugar, aparentando sempre ali ter estado e a sua implantação a uma cota inferior garantia que se tornasse invisível a partir da casa.<sup>[Fig.42]</sup> Esta dissimulação confere força ao jardim, tornando-se necessário explorá-lo para conhecer o que contém. A única ligação entre o núcleo original e o novo museu seria apenas através de percursos no jardim que asseguravam a continuidade entre os edifícios.<sup>[Fig.43]</sup> Nenhum percurso a partir da casa foi perturbado pelo novo edifício, não existindo também confronto visual entre ambos. A casa foi um “... elemento orientador, que permite ir chegando com solidez a uma determinada solução.”<sup>2</sup>

Existem dois percursos de visita possíveis: entrada pela Avenida Marechal Gomes da Costa, utilizado em ocasiões singulares,<sup>[Fig.44]</sup> e um outro de uso quotidiano, de acesso a partir da Rua D. João de Castro, que além de permitir um percurso menor, torna mais fácil e controlada a entrada no átrio do museu.<sup>[Fig.45]</sup> Os dois caminhos acabam por convergir



[Fig.40] Charles Siclis e Marques da Silva, *Casa de Serralves*. Apropriação do espaço.



[Fig.41] Álvaro Siza, *Museu de Serralves*. Implantação.



[Fig.42] Álvaro Siza, *Museu de Serralves*. Relação com o jardim.



[Fig.43] Álvaro Siza, *Museu de Serralves*. Relação com o jardim.

<sup>1</sup> CRUZ, Valdemar, *Retratos de Siza*. Porto, Campo das Letras, 2005, p.137.

<sup>2</sup> CRUZ, Valdemar, *Retratos de Siza*. Porto, Campo das Letras, 2005.



[Fig.44] Álvaro Siza, *Museu de Serralves*. Entrada pela Avenida Marechal Gomes da Costa.



[Fig.45] Álvaro Siza, *Museu de Serralves*. Entrada pela Rua D. João de Castro.



[Fig.46] Álvaro Siza, *Museu de Serralves*. Cobertura em consola ao longo do percurso de acesso.

na única porta de acesso. A cobertura em consola ao longo do percurso de acesso, evoca a idealização do espaço público como dinâmico.<sup>[Fig.46]</sup>

*“Os acessos convergem para um pátio, que separa o auditório do museu propriamente dito. Este desenvolve-se a partir de um átrio, que tem como referência o da casa déco, para depois prosseguir em dois braços, que deixam no centro uma grande sala e formam um “U”. O nível superior é ocupado pelas salas de exposição, o nível inferior é ocupado pelos serviços. No corpo mais próximo do pátio de entrada estão a cafetaria, a livraria, uma biblioteca, um centro de estudos e, enfim, a ligação com o auditório.”<sup>3</sup> [Fig.47]*

O conjunto deveria ser equilibrado, resultando num desenho do edifício em H, que permitia a inserção do jardim no interior do museu retirando-lhe o carácter de bloco maciço. O átrio que permite o acesso às áreas de exposição, é um espaço de grande impacto – zona central de pé-direito duplo, com galeria, que evoca o espaço central da casa.<sup>[Fig.48]</sup> e <sup>[Fig.49]</sup> O interior é livre por ser determinado pela vocação do museu para exposições temporárias.<sup>[Fig.50]</sup> e <sup>[Fig.51]</sup> As galerias, amplas e altas, têm tectos com uma placa de betão suspensas num nível inferior ao da cobertura.<sup>[Fig.52]</sup> Este sistema, também utilizado no Centro Galego de Arte Contemporânea, permite que a luz natural seja moldada e conduzida, protegendo as obras de arte. O visitante circula sem necessidade de eixos direcionais, num percurso de descoberta estimulante e confortável. As grandes e pequenas salas e os espaços de transição são fluidos, comunicantes entre si e abertos ao exterior.<sup>[Fig.53]</sup> Mas a arquitectura do museu, com a sua sequência de longas salas, ignora condições de produção artística de base performativa e digital.<sup>4</sup> Revela flexibilidade nos seus espaços, ocorrendo por vezes alterações necessárias à apresentação das obras, mas que permitem o regresso ao traçado original. A sua distribuição é decisiva para estruturar os percursos preferenciais que o visitante deve percorrer para admirar as obras expostas. O museu quase não se deixa ver, escondendo-se nos muros que circundam o jardim, mas através da abertura de vãos, alia a paisagem à imagem. A envolvente é invocada com recorrência, a partir das várias janelas estrategicamente localizadas, que funcionam como molduras

<sup>3</sup> CRUZ, Valdemar, *Retratos de Siza*. Porto, Campo das Letras, 2005, p.81.

<sup>4</sup> Impõe condições de visualização em espaços contidos e com dimensões específicas, tornando-se irrelevantes os contornos das salas de exposição.

da paisagem. Proporciona pontos de vista inesperados sobre a paisagem, valoriza o local, o momento e a situação em que a encontramos durante o percurso pelo espaço.<sup>[Fig.54]</sup> e <sup>[Fig.55]</sup>

*“Museu Redux”<sup>5</sup>* clarifica que a experiência acumulada por Siza concedeu-lhe instrumentos, sobretudo o desenho, que ajudam na sedimentação de um método e de uma linguagem própria. Um edifício por si projectado não é um objecto que se insira em qualquer envolvente. Desenvolve um processo informado da singularidade de cada lugar e as soluções são pensadas tendo por objectivo evocar e criar uma ligação com o contexto específico da paisagem e da história, numa circunstância associado ao lugar. Parte do conceito de arquitectura como serviço e da função como o seu primeiro elemento específico. O espaço é protagonista e Siza anseia pela sua modelação. No museu encontrar-se uma inesperada riqueza e variedade dos espaços interiores, relacionados entre si por percursos labirínticos entendidos como preparação de uma surpresa.

A expressão artística do edifício não deve ser o único aspeto alvo de reflexão. Apesar de ser solicitado o projecto de um museu, o que se pretende deste é uma variável. Siza opta por não construir uma fachada ao museu, optando por idealizar percursos de decifração, vazios expressivos e articulações com a envolvente. Cada uma das fachadas espelha as funções dos interiores e contempla as singularidades dos vários lugares do parque.

Nos museus de arte contemporânea a principal dificuldade é a organização de exposições temporárias devido à inexistência de uma definição da apropriação do espaço. Requer-se um desenho flexível e neutro, que não seja uma não-arquitectura ou um vazio. Em *“Museu de Serralves”<sup>6</sup>* constata-se que em nenhum outro programa existe uma ruptura tão evidente entre arte e arquitectura: verifica-se um conflito entre as noções do museu como espaço expositivo da arte, e obra de arte em si mesmo. Alguns artistas partilham a ideia genérica de que para contemplar a arte é necessário um local calmo, resguardado e imperturbado, mas não sugerem uma definição precisa sobre o contexto físico. Siza revela uma capacidade única para criar cenários adequados a uma grande diversidade de obras

<sup>5</sup> FIGUEIRA, Jorge, *Álvaro Siza: Modern Redux*. Osfildern, Hatje Cantz Verlag, 2008.

<sup>6</sup> BARATA, Paulo Martins, *Museu de Serralves: Álvaro Siza*. 1ª ed., Lisboa, White & Blue, 2001.



[Fig.47] Álvaro Siza, *Museu de Serralves*. Pátio que separa o auditório do museu.



[Fig.48] Álvaro Siza, *Museu de Serralves*. Átrio.



[Fig.49] Charles Siclis e Marques da Silva, *Casa de Serralves*. Átrio.



[Fig.50] Álvaro Siza, *Museu de Serralves*. Interior livre.



[Fig.51] Álvaro Siza, *Museu de Serralves*. Interior livre.

de arte. Não se sabendo que obras irão ocupar o espaço, opta pela utilização da cor branca, facilitando a sua leitura, e as paredes são desprovidas de tudo aquilo que interfira na arte exposta. A iluminação natural oriunda da cobertura, através das claraboias, é cuidadosamente estudada na sua intensidade e direcção por ser necessário eliminar fenómenos que causem interferência na visualização das obras. Mas por oposição, o museu pode também ser entendido como um local onde a justaposição da arte permite uma comparação contemplativa. Deve ser capaz de estabelecer ligação com o que acolhe para que não se torne um espaço neutro.



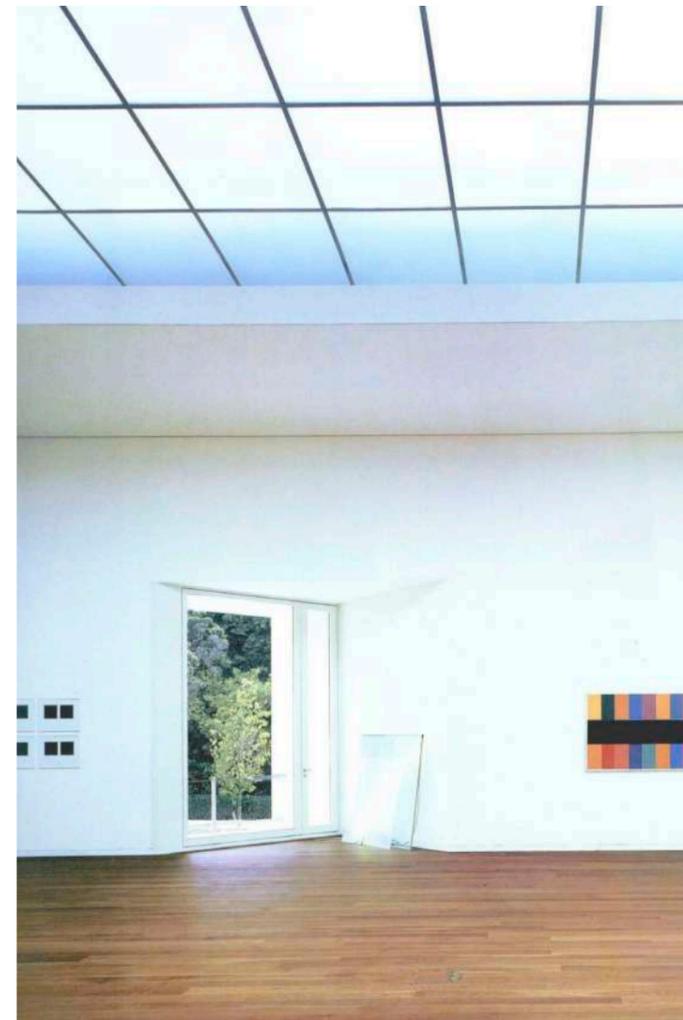
[Fig.52] Álvaro Siza, *Conjunto Habitacional da Bouça*. Mesa invertida.



[Fig.54] Álvaro Siza, *Conjunto Habitacional da Bouça*. Abertura de vãos.



[Fig.53] Álvaro Siza, *Conjunto Habitacional da Bouça*. Interior.



[Fig.55] Álvaro Siza, *Conjunto Habitacional da Bouça*. Abertura de vãos.

## Do Museu

Tal como os contos de Italo Calvino, também o museu concilia metáfora e realidade. O seu edifício é símbolo do pensamento moderno, tendo origem no passado. Lugar de recolha de saberes e preservação da memória, afirma-se como o espaço de grande valor simbólico, de preservação do património, de recordações, e de vestígios de um passado que importa conhecer e relembrar. Durante as últimas décadas, o grau de complexidade do programa tem aumentado. Os museus do século XIX apenas exigiam espaços de exposição permanente enquanto que os museus dos finais do século XX incluem uma grande variedade de funções. Além das zonas de exposição também são necessários espaço de reserva, conservação e restauro, loja, restaurante, auditório (...). A complexidade do programa exige um espaço flexível quando comparado com a ideia tradicional de salas e galerias. O edifício torna-se local de várias actividades culturais, converte-se num espaço turístico e contribui para a diferenciação entre cidades e pode ser visitado fisicamente ou através de novos recursos tecnológicos.

Autónomo em relação ao contexto, localiza-se geralmente no centro da cidade ou nos seus núcleos importantes, sendo o seu volume facilmente reconhecível, motivando um claro ponto de referência na organização mental da cidade. A aparência visual exterior não deve ser privilegiada em detrimento da sua função, aspeto determinante no conceito do edifício. **O interior de cada museu estabelece relação entre forma arquitectónica e o discurso expositivo.** O caminho do projecto deve ultrapassar os constrangimentos do contexto através de uma aproximação que depende da experiência e intuição do arquitecto.

*“A minha decisão é clara. Penso que o museu deverá ser entendido como um abrigo da obra de arte, como um local onde deve ser possível visualizar a obra de uma forma simples, completa, sem restrições nem pretensões (...). Para tal, são necessários espaço, paredes e luz. A melhor luz vem de cima; a melhor sala para este fim tem paredes cegas e altas, poucas portas e luz zenital, não tem janelas laterais, nem divisórias, nem rodapés, nem lambris, nem apainelados, nem chão brilhante; além disso, também não tem cor.”<sup>7</sup>*

<sup>7</sup> BASELITZ, Georg, “Four Walls and Light from Above or Else, No Painting on the Wall”. Museum Architektur, Text and Projekte von Kunstlern (Cologne: KUB Verlag der Buchhandlung Walther König, 2000, p.11. Retirado de: BARATA, Paulo Martins, *Museu de Serralves: Álvaro Siza*. 1ª ed., Lisboa, White & Blue, 2001.

Josep Maria Montaner<sup>8</sup> identifica os edifícios com base no seu programa museológico. Serralves, enquanto museu de arte contemporânea,<sup>9</sup> segue uma ideia inicial baseada na lógica das galerias de pintura e museus de arte do século XIX,<sup>10</sup> que evolui para corresponder às exigências de um programa de maior complexidade, resultado de uma alteração radical das características das obras de arte do século XX. As novas características, tamanho e forma exigem uma transformação do espaço expositivo, devendo também ser flexível e versátil. A apresentação de uma obra de arte muitas vezes implica descontextualiza-la. **Apesar de neutro, o espaço de exposição deve garantir uma visita rica e agradável, evitando uma disposição sem sentido onde a matéria se torna inerte.**

*“No Museu não deve haver propriamente espaço, não deve haver paredes nem chão nem tecto; nem luz. No Museu não deve haver espessuras nem aberturas nem sensação de interior e de exterior. O espaço do Museu impede a criação e a vizinhança deve ser apagada. A paisagem será exterior ao Museu, no sentido último e único: não existir. O Museu não deve ter princípio nem fim nem percursos. O Museu é um nada e a luz deve ser apagada para que o fogo não recomece sem ser notado.”<sup>11</sup>*

Para Siza o “...receio, e de qualquer arquitecto que faça um museu de arte contemporânea, é que ele não seja suficientemente flexível.”<sup>12</sup> **Apesar do projecto para um museu ser um programa, as suas especificidades são uma variável.** A selecção de modelos pré-existentes requer transformações para que sejam correspondidas as necessidades de um projecto em específico. Siza rejeita a metodologia fixa, insistindo em relacionar forma e utilização. Na sua obra, a localização fornece o meio de diferenciação e particularização de formas, que resulta de uma interação com o lugar.

[MUSEU: edifício ponto de referência na cidade que representa um importante papel urbano: é simultaneamente monumento e mostruário de arte. Programa que acolhe as mais variadas formas de expressão artística estabelecendo uma relação entre forma arquitectónica e discurso expositivo. Requer espaços flexíveis e que permitam uma constante renovação. A luz deve ser cuidadosamente pensada para que seja imperturbável na leitura das obras.]

<sup>8</sup> MONTANER, Josep Maria, *Nuevos museos: espacios para el arte y la cultura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1990.

<sup>9</sup> “El programa convencional de museo de arte contemporáneo tiende a situarse en edificios de nueva planta, tamaño medio, iluminación natural cenital, salas de exposición grandes, suelos de madera y paredes blancas...” Retirado de: MONTANER, Josep Maria, *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona, Gustavo Gili, 1995.

<sup>10</sup> MONTANER, Josep Maria, *Nuevos museos: espacios para el arte y la cultura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1990, p.15.

<sup>11</sup> SIZA, Álvaro, *01 Textos*. ed.: Carlos Morais, Porto Civilização Editora, 2009, p.320.

<sup>12</sup> CRUZ, Valdemar, *Retratos de Siza*. Porto, Campo das Letras, 2005, p.151.

## Do Espaço

As distintas teorias clássicas entendem a arquitectura como organização de volumes formando uma identidade própria. Em “*Espacio y escala*”<sup>13</sup> é apresentada uma concepção do espaço como um todo homogéneo, contínuo e estável, do qual se pode obter distintas experiências. A arquitectura é compreendida como a arte do espaço que actua através de uma linguagem tridimensional: usa elementos delimitadores que o encerram, conferindo-lhe um valor especial e satisfazendo uma necessidade social. As suas qualidades são interpretadas segundo a subjectividade de cada indivíduo porque a experiência do espaço não depende da mente, mas sim dos sentidos. São expressas um conjunto de relações entre si, que se produz entre os objectos que o configuram, convertendo-se o usuário de arquitectura num espectador das visões subjectivas que envolvem cada projecto.<sup>14</sup> Perde-se a ideia de que a arquitectura se limita a responder a um programa funcional. Para Manuel Lillo Navarro<sup>15</sup> até determinado momento acreditou-se que os homens estariam predispostos a perceber as coisas apenas de determinada maneira mas a percepção existe porque existe o objecto e tudo o que o rodeia. A partir desta ideia desenvolvemos a consciência que algo rodeia e contém os objectos – o espaço: realidade criada pelo que o compõem.

Considera-se a definição de August Schmarsow como a origem das teorias do espaço em arquitectura: **arquitectura como arte de criar espaços**.<sup>16</sup> Em “*Saber Ver a Arquitectura*”,<sup>17</sup> Bruno Zevi afirma que a maioria dos homens não possui o hábito de entender o espaço, culpando também historiadores e críticos pela inexistência de um método coerente que permita um estudo do espaço dos edifícios. Este aspecto é o carácter essencial que distingue arquitectura das outras actividades artísticas.<sup>18</sup> Quando se pretende construir um edifício, são apresentadas plantas, cortes e alçados apesar de arquitectura não ser apenas alturas, larguras e comprimentos – é um espaço encerrado em que os homens andam e vivem. **O espaço não**

<sup>13</sup> LLORENS, Vicente Más, MAZA, Ricardo Merí de la. *Las Herramientas del Arquitecto*. Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2ª Edição, p.53-59.

<sup>14</sup> Ideia de espaço enquanto dimensão da experiência, como construção em relação ao sujeito.

<sup>15</sup> LLORENS, Vicente Más, MAZA, Ricardo Merí de la. *Las Herramientas del Arquitecto*. Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2ª Edição, p.73-83.

<sup>16</sup> MARTÍN HERNÁNDEZ, Manuel J., *La invención de la arquitectura*. Madrid, Celeste ediciones, 1997.

<sup>17</sup> ZEVI, Bruno, *Saber ver a arquitectura*. 2ª ed. Lisboa, Arcádia, 1977.

<sup>18</sup> A única forma artística que se expressa tridimensionalmente e que inclui o homem.

**pode ser representado na sua totalidade só podendo ser conhecido e vivido a partir da experiência.** Saber vê-lo é a chave para a compreensão dos edifícios. As fachadas de um edifício, por mais belas que sejam, circundam e definem o verdadeiro valor da arquitectura. A realidade não se esgota nas três dimensões, a perspectiva e os inúmeros pontos de vista designam o tempo como quarta dimensão. Mas a experiência do espaço, própria da arquitectura, prolonga-se nas cidades, nas ruas, nas praças, (...).

José Yeste<sup>19</sup> identifica o espaço como principal qualidade da arquitectura, entendido como um todo homogéneo, contínuo e estável. A sua noção é relativizada a partir das distintas experiências que pode proporcionar e a sua construção adquire valor enquanto forma capaz de transmitir sensações. *“Esta ideia de espacio como dimensión de la experiencia, como construcción en relación con el sujeto que lo percibe es la que entendemos como propia de la arquitectura moderna.”*<sup>20</sup> **Identifica-se o espaço através da geometria que o define.** Os planos encerram e definem o volume, projectando os seus limites, tornando o espaço visível e a arquitectura numa linguagem tridimensional que envolve o homem. A relação mental entre plantas, cortes e alçados, produz uma representação abstracta e parcial da realidade, que não substitui o conjunto de relações produzidas entre os elementos que o configuram.

Para José Fayos<sup>21</sup> a materialização do espaço arquitectónico passa por ordenar, estruturar e construir porque arquitectura é experiência real do espaço. Enquanto suporte da construção, a estrutura possui implicação na definição do espaço arquitectónico mas não pode ser entendida como um obstáculo do projecto. A sua disposição não deve influenciar a distribuição do espaço.

Os materiais permitem a definição do espaço arquitectónico porque configuram, delimitam e são base da definição da volumetria. Pela sua simultânea condição de superfície, suscitam outra leitura. Cor, textura, transparência, (...) alteram a percepção do espaço. Esta condicionante provoca uma divisão dos materiais segundo duas características:

<sup>19</sup> LLORENS, Vicente Más, MAZA, Ricardo Merí de la. *Las Herramientas del Arquitecto*. Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2ª Edição.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p.53.

<sup>21</sup> *Op. cit.*

1\_Material abstracto: não pretende acrescentar significados à percepção do espaço. Tal objectivo pode tornar-se impossível por isso admite-se por materiais abstractos os que revelam um significado mínimo na percepção. Na casa Shroeder de Gerrit Rietveld,<sup>[Fig.56]</sup> o material perde toda a importância, sendo o significado concedido aos planos e à cor, ambos elementos que definem o espaço.

2\_Materiais figurativos: admitem maior possibilidades de distribuição, em função dos diferentes significados que podem atribuir ao espaço. No pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe,<sup>[Fig.57]</sup> os planos são carregados de significado. A percepção do espaço é influenciada pelo mármore verde e pelo travertino, materiais que possuem importância por si mesmos.

Sem matéria o espaço não pode existir e por isso complementam-se. A existência de uma matéria pura não é possível porque tal equivale a uma ausência absoluta e a uma impossibilidade de estabelecer limites. Matéria, espaço e as suas respectivas qualidades devem articular-se no processo de projeto.



[Fig.56] Gerrit Rietveld, *Casa Schroeder*, Utreque, 1924.



[Fig.57] Mies van der Rohe, *Pavilhão de Barcelona*, 1928-29.

[ESPAÇO: dimensão física da arquitectura, limite da sua forma e do seu carácter. Carácter que distingue a arquitectura de outras formas de arte. Os materiais contribuem permitem a definição do espaço arquitectónico. A sua organização reflete-se nos indivíduos. Proporciona distintas experiências que dependentes das interpretações individuais e da percepção da sua forma. O arquitecto não define a sua apropriação, mas tenta motivar as acções dos utilizadores.]

## Do Lugar

*“Os conceitos de espaço e de lugar, portanto podem ser diferenciados claramente. O primeiro tem uma condição ideal, teórica, genérica e indefinida, e o segundo possui um carácter concreto, empírico, existencial, articulado, definido até os detalhes.”<sup>22</sup>*

Para Miguel Aguiló,<sup>23</sup> a compreensão do lugar relaciona-se com as experiências sentidas em determinada localização. Uma paisagem comum adquire um sentido especial quando é complementada com a acção do arquitecto. O construído e a envolvente potenciam-se mutuamente fazendo com que um lugar específico desperte a atenção e sentimentos. **O lugar imprime um sentido à obra.** Os elementos naturais são os seus componentes primários e completam os processos naturais que o conformam, que por serem perceptíveis através da visão tornam-se mais óbvios. **A relação entre a envolvente e os elementos construídos configuram a estrutura espacial do lugar,** que possui características proeminentes, geralmente bem definidas, permitindo compreender o seu saber para além da experiência paisagística. A harmonia entre obra e envolvente decorre dos conceitos de localização, configuração espacial, articulação, fronteiras e vínculos. Para a existência do lugar é necessária a existência de características reconhecíveis e a sua referência compreende-se desde a paisagem, condições morfológicas e geográficas do terreno.

Os indivíduos recordam e reconhecem os sítios como sendo diferentes uns dos outros devido ao seu carácter próprio e único e devido à complexidade de organização que confere um carácter determinante. **As características que determinam o carácter do lugar são designadas por Genius Loci: espírito do lugar.** Quando todos os seus componentes estão presentes activamente e a sua interação é ampla, o espírito do lugar é forte. Uma vez que os lugares possuem vitalidade e acompanham as alterações naturais da sociedade, muitos sítios perdem o seu carácter por não serem capazes de se adaptar. Mas se um edifício é coerente em relação à sua envolvente, gera uma memória que se impõe em relação a futuras modificações. Considerar o espaço como algo abstracto empobrece os lugares.

<sup>22</sup> MONTANER, Josep Maria, *A modernidade superada: arquitectura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p31.

<sup>23</sup> AGUILÓ, Miguel, *El paisaje construido: una aproximación a la idea de lugar*. 1ª ed. Madrid, CICCIP, 1999.

Siza afirma não possuir nenhuma opção pelo lugar, sendo apenas um elemento que entra no processo de fazer arquitectura. Não pode ser indiferentemente alterado porque é cheio de traços, memórias, possibilidades e restrições, devendo ser trabalho para acrescentar algo ao que já existe. Topografia, orientação e tipo de solo são características físicas que influenciam a forma final do projecto, e a relação entre proporção e harmonia depende do contexto onde o objecto se insere.

[LUGAR: condicionante que influencia e dota a arquitectura de uma estreita relação com o existente. A sua leitura depende do sujeito que interpreta e a sua especificidade é determinante no processo de projecto. O seu carácter determina a implantação do edifício e oferece características que podem informar a forma do projecto. Intervir em determinado lugar produz alterações, dotando-o de um novo significado. Genius loci é a atenta adequação ao contexto.]

### MÓDULO 3

Sobre “O Príncipezinho”



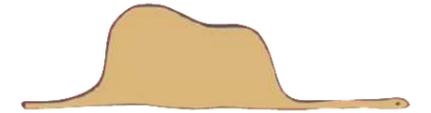
## Da Narrativa

Considerado um dos grandes clássicos da literatura, “*O Príncipezinho*” de Antoine de Saint-Exupéry pode também ser lido por adultos, porque estes já foram crianças. A história desenvolve-se a partir da ilustração de uma criança que os adultos não entendem.<sup>[Fig.59]</sup> Uma jiboia que engoliu uma fera, mas que os crescidos dizem ser um chapéu. É elaborado um segundo desenho<sup>[Fig.60]</sup> mais explícito porque os crescidos, que não entendem nada sozinhos, precisam de explicação para tudo. Inevitavelmente a criança torna-se adulto, desiste da carreira de pintor e torna-se piloto, mas sem nunca esquecer a sua verdadeira vocação de artista.

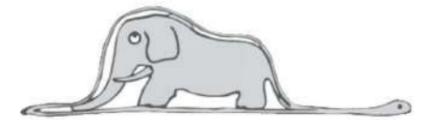
O piloto opta por viajar como fuga da realidade. A sua profissão levou-o a contactar com muitos adultos, mas foi incapaz de melhorar a sua opinião sobre eles. Ocasionalmente encontrava adultos que lhe pareciam mais lúcidos, mas como continuava a sentir-se incompreendido colocava-se novamente no nível dos crescidos. Resignou-se a viver só, sem ninguém com quem falar realmente. Numa das suas viagens o seu avião avaria no deserto e eventualmente é abordado pelo príncipezinho, que lhe conta histórias sobre as suas viagens por diversos planetas, e lhe pede que desenhe uma ovelha.<sup>[Fig.61]</sup> O piloto exhibe o seu desenho da jiboia e o príncipezinho compreende-o.

Por sua vez, o príncipezinho<sup>[Fig.35]</sup> está inevitavelmente condenado a partir e abandonar o piloto. A sua viagem através dos planetas tem um significado particular devido às razões que o levaram a evadir-se. Acredita que se cada indivíduo possui o seu asteroide, isto é, o seu espaço próprio que se define pelo prazer que dele pretende retirar. Não queria ser limitado na sua escolha optando então por evadir-se através da viagem. A viagem torna-se uma aprendizagem porque o objectivo do príncipezinho é adquirir um certo saber para se instruir sendo simultaneamente um modo de conhecer os homens. A sua jornada pelos asteroides revela uma sabedoria relativa às causas e aos efeitos das acções das forças negativas. Descobre e reconhece o mal, compreendendo a sua origem, mas não sabe como reduzi-lo.

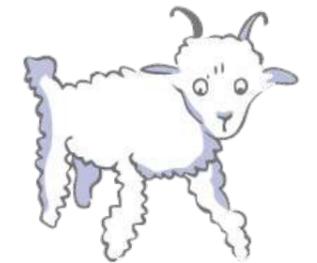
Apesar do príncipezinho não confirmar, o piloto tinha razões para acreditar que habitava no asteroide B612, um planeta pouco maior do que uma casa, descoberto por um astrónomo turco que ninguém levou a sério por causa da



[Fig.59] Desenho de uma jibóia que engoliu uma fera.



[Fig.60] Desenho de uma jibóia que engoliu uma fera.



[Fig.61] Desenho de uma ovelha.



[Fig.62] O príncipezinho.

maneira como estava vestido. No seu planeta existiam várias flores, mas uma era especial e o príncipezinho vigiava-a todos os dias, aguardando a sua aparição miraculosa. Sempre demonstrou boa vontade em cuidar dela, começou a desconfiar do seu amor. Aproveitou uma migração de pássaros para fugir do seu planeta e começou por visitar os asteroides da região onde vivia, mas arrepende-se de ter abandonado a flor, entendendo ser demasiado novo para lhe dar o seu devido valor. Como vivia numa região com alguns asteroides próximos decidiu visitá-los. Assim conhece o rei, o vaidoso, o bêbado, o homem de negócios, o acendedor de candeeiros e o geógrafo. Todos lhe transmitem ensinamentos. Por fim visita o planeta Terra que só tem pessoas crescidas. Encontra uma serpente, flores, uma raposa, um agulheiro e um vendedor. No deserto encontra o piloto e conta-lhe a sua história. Quando encontra aquilo que procura, e se sente cativado, decide voltar para casa.

A característica comum a todos os planetas visitados é a atitude moral dos crescidos. Cada habitante vive sozinho e sem comunicar com os outros porque o orgulho isola o homem numa tal solidão que não conhece outra ligação com o próximo além do desejo de o dominar. O acendedor de candeeiros escapa, em parte, a estes defeitos porque tenta ser útil. O homem adulto acredita na sua importância e esta é uma mentira da sua existência. Tenta esconder a sua solidão tornando-se uma personagem importante. Serpente e raposa são as únicas personagens que transmitem ensinamentos positivos.

O príncipezinho evocar longamente a infância mas decide perder a pureza inocente que lhe confere em nome do conhecimento. Cresce quando detém o saber que lhe permite compreender os adultos e as causas dos seus sofrimentos. Entende que as crianças têm de ser pacientes com as pessoas crescidas porque são as únicas que sabem do que andam à procura e perdem o seu tempo com o que é importante. **O verdadeiro tesouro nunca se vê porque o que confere beleza às coisas é invisível.**

José Gil afirma que as crianças ainda possuem a inocência do príncipezinho, mas os adultos devem ler este livro para recordarem os ensinamentos que entendemos quando somos

crianças, mas que esquecemos quando crescemos.<sup>1</sup> (Re)ensinamos sobre amor, relacionamentos, amizade, (...) e a perda da infância. Saint-Exupéry revela o problema da solidão e da ausência de compreensão na fase adulta da vida devido à falta de comunicação entre indivíduos. As crianças optam por não revelar os seus pontos de vista aos mais crescidos por se sentirem incompreendidas, mas tentam igualar as magníficas imagens compostas pelos adultos. Facilmente compreendem que a adorável ingenuidade que as caracteriza, deve ser conferida aos crescidos porque são estes que não possuem a inocência que lhe permite interpretar livremente. Para que compreendam algo, é sempre preciso explicar-lhes. *“Desenhei então o interior da jiboia para que as pessoas crescidas pudessem compreender. Elas precisam sempre de explicações.”*<sup>2</sup> Os dois desenhos do piloto são entendidos como um código incompreendido pelos crescidos, porque a ligação entre ambos está escondida aos olhos dos adultos, sendo a sua aparência enganosa. Esta ignorância é motivada pela seriedade que não deixa ver que o visível da vida não é o essencial. A incapacidade de verem a realidade no desenho, é produto do medo e do desconhecimento.

Os adultos acreditam possuir um saber próprio à sua condição de maturidade mas este presumível conhecimento apenas esconde uma falsa compreensão. A história revela o medo de ser uma pessoa crescida e sofrer da ignorância que é característica desta fase da vida porque comunicar com adultos e crianças é diferente<sup>3</sup> e a linguagem da infância não pode ser traduzida na dos adultos. *“O Príncipezinho”* incita a questionar se as nossas interpretações são correctas ou se as nossas incertezas precipitam o nosso entendimento. **Há coisas que os adultos não são capazes de ver porque o essencial está invisível aos olhos.** Perdem-se no sentido da vida ao concentrarem-se em futilidades, tornando-se pessoas tristes, insatisfeitas, pobres de valores e de sentimentos, tal como os habitantes dos planetas narrados pelo príncipezinho. Já as crianças são pequenos e eternos aprendizes que conferem importância às mais pequenas coisas, detendo uma curiosidade inata que lhes desperta a vontade de saber tudo. **Saint-Exupéry**

<sup>1</sup> GIL, José, *A profundidade e a superfície, Ensaio sobre o príncipezinho de Saint-Exupéry*. Lisboa, Relógio D'Água Editores, Novembro de 2003.

<sup>2</sup> SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *O Príncipezinho*, Lisboa, Editorial Presença, 2011, p 10.

<sup>3</sup> Os adultos acham que compreendem a vida melhor do que as crianças.

**exalta a importância de voltar a ser criança, uma etapa da vida que se caracteriza por um estado de inocência que permite compreender o real sentido da vida. Apenas a inocência permite valorizar as coisas simples da vida, tornar experiências em lembranças e compreender que o que torna as pessoas belas é o que encerram dentro de si.**

**[ASTRÓNOMO TURCO]**

A sua descoberta de um planeta foi desvalorizada pela maneira como estava vestido. Os crescidos julgaram-no pela sua aparência e desvalorizaram o seu saber. Quando repetiu a sua demonstração, trajado à ocidental, toda a gente aceitou.



**[REI]**

Pretendia, sobretudo, que a sua autoridade fosse respeitada. Só dava ordens sensatas porque compreendia que "Só se pode exigir a uma pessoa o que essa pessoa pode dar,...". Apesar de dar ordens constantemente, a sua autoridade baseava-se no bom senso. Ensina-nos que cada um só pode dar aquilo que tem. O seu poder de nada lhe servia porque se encontrava sozinho no seu planeta.



**[VAIDOSO]**

Só ouve elogios e considera que todos os homens são seus admiradores. Mas de que importa tudo isso quando se está sozinho?



**[BÊBADO]**

É incoerente porque bebe para esquecer a vergonha de beber. Tanta escapatória da realidade mas não consegue escapar de quem realmente é. Alerta para os vícios.



**[HOMEM DE NEGÓCIOS]**

Insiste na ideia de possuir porque é o que torna uma pessoa séria. Mas "... as coisas sérias para o príncipezinho eram muito diferentes daquilo que as coisas sérias são para as pessoas crescidas." Ocupa-se a calcular o que possui, esquecendo-se de desfrutar da vida.



**[ACENDEDOR DE CANDEEIROS]**

A sua ocupação é a menos disparatada porque o seu trabalho é útil e tem sentido. Segue ordens e interessa-se por algo além de si próprio. No entanto, não questiona as ordens que lhe são transmitidas, trabalhando sem parar com nenhuma finalidade.



**[GEÓGRAFO]**

Acha-se demasiado importante para fazer o seu trabalho preferindo delegar. Só se importa com o que é eterno e sério, desvalorizando o efêmero. Possui conhecimento mas decide não o utilizar.



**[SERPENTE]**

A serpente considera-se tão sozinha ao pé dos homens como quando está no deserto. Apesar de pequena, a sua inteligência confere-lhe poder. É a personagem mais honesta.



**[RAPOSA]**

A raposa procura alguém que a cative, mas parece que todos se esqueceram de como se cria laços. Ensina que cativar requer responsabilidade e significa conquistar. Partilha um importante segredo com o príncipezinho: "O essencial é invisível para os olhos."



[Fig.63] Composição esquemática sobre "O Príncipezinho".

## Da Inocência da Infância

A infância é a fase inicial da nossa existência enquanto seres humanos. Estamos libertos de vícios, a bagagem vai-se acumulando, as circunstâncias surgem. É um “estado zero”, um estado de inocência em que não estamos presos a nada porque pouco ou nada sabemos. Deixamo-nos dominar pelas interpretações mais simples e puras mesmo que sejam infantis, despropositadas ou até mesmo irrisórias. Dispomos de uma receptividade para novas interpretações que se perde quando nos tornamos adultos e acumulámos conhecimentos.

Em “*O Príncipezinho*” um adulto vê um chapéu porque só uma criança detém liberdade de reflexão que lhe possibilita ver uma jiboia. A inocência é o que permite ver segundo uma outra perspectiva porque “... só se vê bem com o coração. *O essencial é invisível para os olhos...*”.<sup>4</sup> Esta ingenuidade que permite entender tudo só existe no início da vida, fase em que compreendemos as coisas de um modo que nas restantes etapas da nossa existência já não será possível.

Maria Filomena Molder cita Clarice Lispector para explicar a importância da infância no processo criativo. Esta fase da vida é uma experiência comum a todos e que marca sobretudo os artistas porque arte é purificação, libertação, é tornar-se inocente. **A inocência é uma característica da infância, necessária de recuperar para se ser artista, porque estimula a capacidade de abstracção e a imaginação, condições essenciais para ser arquitecto.** “...a infância é uma experiência comum a todos os humanos e reaparece nos artistas de modo explícito ou implícito...”<sup>5</sup> Esta experiência perdida possui a melhor visão da vida. Mas a arte relaciona-se com o que precede da infância e das experiências absorvidas ou esquecidas, apesar da criatividade surgir na vida adulta.

<sup>4</sup> SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *O Príncipezinho*, Lisboa, Editorial Presença, 2011, p 74.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p.236.

[INOCÊNCIA: ingenuidade característica da infância. Ignora as ideias pré-concebidas e as definições rígidas, permitindo que o adulto se liberte e adquira novas capacidades de entender as coisas. Tudo é possível porque a imaginação não tem limites. A capacidade de abstracção e imaginação são condições para se ser arquitecto.]

## Da Arquitectura Enquanto Arte

Desde a antiguidade os teóricos de arquitectura identificam três ingredientes que juntos formam a arquitectura: tecnologia, função e arte, e que correspondem aos domínios de solidez, utilidade e beleza. Moreno Seguí<sup>6</sup> classifica de carácter estritamente espiritual e imaterial o domínio da arte e beleza. As intenções dotam a arquitectura de vocação artística, transformando um acto casual e aleatório numa experiência intencionada e controlada. **A intenção é a condição necessária para configurar a fronteira entre o que é e não é arte.** Todos os actos criativos carecem de ordem porque, além de consequência da intenção, também a descreve. Mas a componente artística da arquitectura não se esgota no momento em que o conceito surge. **A ideia deve ser construída para que alcance a plenitude do seu carácter artístico.** No mundo da arte, ideia é materialização.

Há quem considere arquitectura como uma forma artística independente das restantes. Na realidade não se trata apenas da concepção de um espaço. É também um objecto de contemplação que evolui de uma dimensão metafísica para uma dimensão concreta. Através da obra de arquitectura podemos reflectir e retirar lições porque a sua poética desperta com a realidade. Os conceitos aplicados à arquitectura reflectem uma personalidade. São eles os que concedem ordem. Este carácter imaterial é que dá origem à forma que denota a arquitectura de uma componente artística. O que importa compreender não são as circunstâncias da vida do artista, mas sim compreender as circunstâncias que condicionam a existência da obra. **Compreender e clarificar os pensamentos que compõem a obra de arte.**

O entendimento sobre nós próprios está presente nas nossas obras e no nosso trabalho, sendo as palavras um auxílio na sua compreensão e interpretação. É isto que torna todas as obras de arte diferentes entre si – possuem diferentes condições particulares que as tornam únicas. Nenhum de nós é igual o que leva a que o resultado do nosso pensamento enquanto artistas também não o possa ser. A obra de arte, *“Esse ser fechado e secreto”* nas palavras de Maria Filomena Molder, encerra em si própria o nosso segredo, a nossa forma de interpretar, a nossa forma de ver o mundo, o nosso percurso.

<sup>6</sup> LLORENS, Vicente Más, MAZA, Ricardo Meri de la. *Las Herramientas del Arquitecto*. Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2ª Edição.

Arte é um reflexo e é uma reflexão. Arquitectura é arte que condensa algo que é preciso desconstruir. A nossa condição de intérpretes é também condicionada pelas nossas experiências pessoais e pelos nossos limites enquanto indivíduos. Mas a beleza da obra de arte passa também pelo seu secretismo, pela sua incapacidade de ser repetida, pelo facto de ser única. A arquitectura pode ser apreciada como uma prática artística porque, tal como uma obra de arte, guarda mistérios que vão desvendando as experiências, as vivências. É de todas as artes aquela que mais influencia a vida das pessoas.

A arquitectura não é realizada materialmente pelo próprio artista como acontece na pintura e na escultura. Há uma característica importante que não deve ser esquecida quando se tenta definir a verdadeira natureza da arquitectura: o processo criativo. Rasmussen<sup>7</sup> escreve que o quadro do pintor é pessoal, sendo a sua pincelada impossível de copiar. O mesmo não acontece na arquitectura em que o artista permanece anónimo. Os seus desenhos não são uma obra de arte, são apenas um conjunto de instruções impessoais que auxiliam os operários a construir o edifício. *“El arquitecto compone la música que otros tocarán.”*<sup>8</sup> Quando comparada com outras práticas artísticas, arquitectura parece incapaz de transmitir uma mensagem íntima e pessoal por carecer de sensibilidade emocional. Apesar de fria e abstracta, nenhuma outra arte está tão intimamente ligada à vida do homem.

Louise Bourgeois *“...abomina a confusão e deseja ser como um cristal ...”*<sup>9</sup> para produzir uma obra sem artificios. E por isso a filosofia é imprescindível, por ser *“...fiel às descobertas que vêm ter conosco à saída da infância, em particular, à convicção de que a vida é um sonho, ...”*<sup>10</sup>. No entanto não deve ser tida como única base porque existe o risco de sucumbir a um estado de cepticismo. A experiência do artista motiva saberes que ajudam na produção da obra de arte, e o cepticismo é incapaz de reconhecer este tipo de legado – em arte é fatal, mas em filosofia é imprescindível porque nos permite recusar aquilo que nos é dado. *“A palavra inspiração tem a ver com o ouvir, com*

<sup>7</sup> RASMUSSEN, Steen Eiler, *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*. Barcelona, Reverté, 2004.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 19.

<sup>9</sup> MOLDER, Maria Filomena, *“Que sait Louise Bourgeois, que je ne sais pas?” La Part de L’œil* nº 23, 2008, p. 228.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 230.

*ser tocado, ser levado a expressar isto e aquilo.”*<sup>11</sup>

É viável admitir que existe uma relação firme e inabalável entre arte e filosofia porque apenas **contemplar é insuficiente para se compreender uma obra de arte**. A filosofia é uma expectativa que não pode ser preenchida por si própria e que por isso se torna um problema, estando o seu ideal guardado no núcleo da obra de arte. O intérprete detém uma vontade de compreender a obra e assim descobrir o mistério que encerra, sendo a procura e compreensão condicionadas pelo próprio. É necessário identificar os recursos a utilizar na aproximação à realidade do artista, tentando compreender o seu modo de criar. Entender o pensamento de quem imagina e todas as condições que apoiam o processo criativo porque **para compreender um pensamento, é necessário compreender as condições que o formam**. Os conceitos que compõem o saber, dão lugar a uma unidade através de formas e visões, e a capacidade de interpretar auxilia na descoberta desta unidade. O que está em causa não é a relação da obra com o autor, mas sim a forma como esta é engendrada e o pensamento que a antecede porque **a obra está inevitavelmente ligada ao saber do artista e às experiências que o compõem**.

Moreno Seguí aborda a arquitectura como ideia, transcendendo a construção.<sup>12</sup> Conceitos e ideias estão relacionado com produção arquitectónica, sendo construção e função ingredientes importantes mas insuficientes para caracterizar a arquitectura. O final do processo produtivo é o emergir de uma ideia que existia previamente na mente do arquitecto sendo a presença mental mais cuidada do que a presença física. Tal como em todos os meios artísticos, **a arquitectura nutre-se de ideia e fundamenta-se nela para a progressão do projecto**, como verdadeiro movimentador de criação. A arquitectura como arte, onde a ideia exerce a sua hegemonia porque não há arte sem ideias. *“La arquitectura es siempre la expresión espacial de una decisión intelectual.”*<sup>13</sup> Todos os actos criativos estabelecem uma ordem específica que expressa as intenções de quem cria. Uma arquitectura sem conceitos carece de ordem.

<sup>11</sup> MOLDER, Maria Filomena, *“Que sait Louise Bourgeois, que je ne sais pas?” La Part de L’œil* nº 23, 2008, p. 236.

<sup>12</sup> LLORENS, Vicente Más, MAZA, Ricardo Merí de la. *Las Herramientas del Arquitecto*. Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2ª Edição.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p.20.

*“Si la arquitectura se nutre de conceptos, deberemos preguntarnos por la naturaleza específica de los mismos y por el mecanismo mediante el cual hacen su aparición en el escenario de la arquitectura durante el proceso proyectual y también por el campo de donde se extraen y los límites del mismo. Las respuestas a esta pregunta nos enseñarán a proyectar.”<sup>14</sup>*

Os conceitos nutrem-se dos problemas a resolver, sem eles projectar seria um actividade irracional. A existência de uma ideia central afecta o projecto no seu conjunto e orienta todas as decisões. **A ideia deve resolver problemas e por isso a que resolve um maior número de dificuldades é considerada a mais adequada.** As escolhas e renúncias são opções que traduzem a linguagem pessoal do arquitecto sendo que este possui um entendimento de arquitectura, mais ou menos definido, que influencia as suas decisões.

**O acto artístico não é uma intenção, mas sim uma inspiração.**

*“A palavra inspiração tem a ver com o ouvir, com ser tocado, ser levado a expressar isto e aquilo.”<sup>15</sup>* A obra de arte só pode ser pensada sob a condição do artista ter experimentado porque existe a necessidade de recorrer às experiências pessoais. É impossível mentir na recriação da experiência e experimentar a obra é uma forma de a clarificarmos para nós próprios. O seu conteúdo é composto pela visão do autor e por sistema simbólico. Para que a produção artística seja autêntica, é preciso uma interação entre a nossa vida e a obra e vice-versa porque *“Arte é um trabalho do artista sobre si próprio, ...”<sup>16</sup>* A finalidade da arquitectura é construir dotando o objecto de um sentido artístico. A matéria é tida como forma de expressão que leva a arquitectura a alcançar a plenitude da sua artisticidade porque mantendo-se no papel não é verdadeiramente arquitectura. No entanto a sua essência é imaterial.

[ARTE: a intenção torna a arquitectura arte. Tal como noutras expressões artísticas, o arquitecto trabalha cor, forma e massa, mas a sua arte é a única funcional e que delimita o espaço. Arquitectura é a arte do espaço. Além de bela deve seguir uma função. Distingue-se das outras expressões artísticas porque cria lugares para serem usados. Permite as mais variadas interpretações dependendo de cada indivíduo. O núcleo da arquitectura ultrapassa o concreto, pertencendo ao domínio do abstracto. Importa compreender as circunstâncias que condicionam a existência da obra.]

<sup>14</sup> LLORENS, Vicente Más, MAZA, Ricardo Merí de la. *Las Herramientas del Arquitecto*. Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2ª Edição, p.23.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p.236.

<sup>16</sup> MOLDER, Maria Filomena, “Que sait Louise Bourgeois, que je ne sais pas?” *La Part de L’œil* n° 23, 2008, p. 234.

## Da Arquitectura (Sem) Regras

Antonio Gordo parte de uma definição que William Morris propõe no século XIX: *“La arquitectura es una concepción amplia, porque abarca todo el ambiente de la vida humana; no podemos sustraernos a la arquitectura, ya que formamos parte de la civilización, pues representa el conjunto de las modificaciones y alteraciones introducidas en la superficie terrestre con objeto de satisfacer las necesidades humanas, exceptuando el puro desierto.”*<sup>17</sup> Assim esclarecer que o âmbito da arquitectura abrange tudo quanto nos rodeia como premissa inicial. É então uma acção transformadora porque fazê-la é construir pensamento sobre um pedaço do mundo, tendo uma decisiva influência na melhoria da qualidade de vida. Uma das tarefas básicas do arquitecto é analisar e assumir variadas arquitecturas e premissas de trabalho. Entender em cada caso específico as possibilidades e limitações que devem ser conjugadas com a imaginação, possibilitando a apresentação de propostas concretas de transformação para cada contexto. O arquitecto precisa de socorrer-se de recursos para enriquecer a sua visão e aprofundar o seu conhecimento. **Para desempenhar a profissão é preciso adquirir capacidades e acumular informações, não existindo fórmulas nem procedimentos de validade universal, apenas processos de conhecimento pessoais e únicos para cada indivíduo.** A análise de arquitectura permite melhorar o conhecimento.

Os processos interpretativos de arquitectura permitem uma ambiguidade na possibilidade de leituras. Cada indivíduo sofre estímulos diferentes e interpreta de forma distinta o que lhe é proporcionado. Estabelece relações entre as ferramentas que lhe são facultadas, criando arquitectura segundo as suas concepções. É necessário identificar e distinguir o saber e as experiências que compõem e que se encontram na mente, que *“...intentan estimular algo que resulta vital en el mundo arquitectónico: el desarrollo de la visión crítica y personal...”*<sup>18</sup>, e compreender de que forma estes se associam, porque *“Entre todas as noções e todos os pontos do itinerário poderá estabelecer um nexo de afinidades ou de contrastes que sirva de mnemónica, de referência instantânea para a memória.”*<sup>19</sup>

**O acto de projectar baseia-se em encontrar caminhos.**

<sup>17</sup> GORDO, Antonio Gámiz, *Ideias sobre Análisis, Dibujo y Arquitectura*. Sevilla, Universidade, 2003, p.35.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 23.

<sup>19</sup> CALVINO, Italo, *As Cidades Invisíveis*, Teorema, 2002, p. 24 e 25.

Pressupõe a existência de uma ordem que estrutura, mas que ao contrário das regras, não pode ser repetida porque é um processo marcado pelo passado de quem a idealiza. Não se trata apenas de uma construção, mas também daquilo que a determina. Importa compreender a forma como a obra é pensada, porque esta contém informações da vida que a origina, e os passos e processos que conduzem à produção da ideia.

**O projecto inicia-se com a folha em branco que representa a variedade de possibilidades.** O seu conceito recorre aos problemas a resolver, tornando a actividade projectiva racional. **O processo prossegue a partir de um conjunto de ideias, conceitos e intenções correctamente articulados, que orientam as decisões e ajudam a definir o objecto.** Lugar e programa são as primeiras premissas alvo de reflexão, mas é a ideia a estrutural conceptual em que se apoia todo o projecto – define as opções e a obra depende da sua acumulação e articulação. Um projecto sem ideias é um processo pautado pela indecisão.

O debate de ideias deve estar sempre presente quando se conhece e desenha arquitectura. O processo natural de progressão de conhecimentos ver arquitectura, entender, sentir, expressar, .... não é imediato, requer um vasto processo de aprendizagem e uma lenta maturação que começa no início da carreira e prolonga-se por toda a vida profissional. O uso de estratégias analíticas e gráficas para conhecer e manipular a arquitectura leva ao desenvolvimento do pensamento gráfico, culminando na obra construída. **A arquitectura progride no desenho,** considerado o meio mais adequado para análise e síntese, onde são para construídas poéticas próprias que partem de ideias espontâneas. Para que as ideias possam avançar é essencial ver pensando e pensar vendo, utilizando o desenho como instrumento de conhecimento. A comunicação da ideia através desta ferramenta é a linguagem arquitectónica por excelência. Apesar de utensílio de análise e síntese, **desenhar implica assimilar e sintetizar de forma pessoal a essência de cada arquitectura analisada.** O seu autor é mais respeitado quando o seu íntimo se baseia no desenho. É também um processo que permite tomam decisões intencionadas, formar o sentido de proporção, entender a arquitectura como um organismo construído com formas geométricas, com escala

e atributos visuais. Adoptar uma atitude atenta e uma visão crítica perante qualquer expressão gráfica de arquitectura, estimulando um pensamento livre e crítico para o progresso do conhecimento. Antonio Gordo analisa o desenho como uma ferramenta vital que permite o desenvolvimento da visão crítica e pessoal.<sup>20</sup>

*“Aquilo que faço é resultado de muito trabalho e de um processo longo de concentração, ...”* sendo esta *“...sempre atacada por um mundo de dúvidas, das quais tem de resultar uma ordem.”*<sup>21</sup>

Álvaro Siza afirma não acreditar na inspiração. **O desenvolvimento do conhecimento é uma construção pessoal,** consciente e progressiva e a análise é um processo em permanente construção – uma operação que progride através do próprio exercício. Cada passo deve ser decidido com base numa intenção, realizando-se aproximações sucessivas, progressivamente pensando e ajustando a acção porque o conhecimento adquire-se com a prática. Assim se entende que arquitectura não deve ter regras. O facto de ter *“...um conjunto de regras registáveis e reutilizáveis, ...”*<sup>22</sup> retira-lhe o seu carácter de excepção. A crítica arquitectónica deve atender à obra e ao pensamento de cada arquitecto individualmente, criando conhecimentos em vez de criar princípios que substituam os já estabelecidos. O importante é o ponto de partida, a procura que vai evoluindo, dando origem a um novo projecto. **São os códigos próprios que cada arquitecto possui que vão definir a sua produção arquitectónica e isto é que são as regras em arquitectura.** O método é a resposta dada à questão de ordenação de uma actividade segundo um fim. Baseando-se em Luis Moya, Gordo conclui que *“El momento creador se convierte en un proceso en el que hay que tomar iniciativas, intuir soluciones, adoptar decisiones ante cada encrucijada de caminos, para llegar a la verdadera libertad y soledad propia del artista, ...”*.<sup>23</sup> A impossibilidade de métodos sistemáticos na disciplina de arquitectura, não exclui o uso de estratégias que ordenam o processo e as etapas operativas. **O método pode ser entendido como um conjunto de critérios e estratégias**

<sup>20</sup> GORDO, Antonio Gámiz, *Ideias sobre Análisis, Dibujo y Arquitectura*. Sevilla, Universidade, 2003.

<sup>21</sup> FONSECA, João Carlos, *Álvaro Siza em busca da serenidade* in *Archinews 12*, Insidicity Lda, Lisboa, 2009, p.30.

<sup>22</sup> SIZA, Álvaro, *01 Textos*, Civilização Editora, 2009, p.383.

<sup>23</sup> GORDO, Antonio Gámiz, *Ideias sobre Análisis, Dibujo y Arquitectura*. Sevilla, Universidade, 2003, p.77.

**peçoais que afectam globalmente o conhecimento,** simplificando o desenvolvimento dos processos propostos, organizando tempos e espaços, sequências de tarefas, recursos, (...) segundo objectivos e circunstâncias.

*“Aprender a ser arquitecto es aprender a pensar, aprender a ver, aprender a construir, aprender a aprender..., mediante variados procesos de aproximación a la arquitectura, que deben ser abiertos y flexibles, y en los que resulta fundamental el papel dela análisis y la síntesis gráfica, ...”*<sup>24</sup>

Gordo entende a análise de arquitectura como um processo de progressão do conhecimento, uma actividade pessoal de criação, construção e manipulação de ideias, sendo estas resultado da experiência. Para que o avanço do conhecimento seja eficaz, não é suficiente acolher ideias. Devem ser estruturadas e construídas assegurando que são estabelecidas relações adequadas entre o novo conhecimento e a experiência existente anteriormente. Importa ao arquitecto desenvolver a sua capacidade de ver, diferenciar, interpretar, enriquecer a memória através da experiência.

Existe uma ligação entre perceber, analisar, desenhar e projectar: todos ocorrem no exercício da actividade profissional e são processos de ensaio-erro e ajuste-correcção. Quando são projectadas hipóteses, significa que se concebe uma interpretação. Importa relacionar a acção projectual com a análise e com o desenho, descobrindo recursos e limitações da prática projectual, e tentando obter um sentido da obra de arquitectura. Análise e projecto devem operar sempre de forma activa e global. A análise, enquanto processo mental, antecipa ou propõe esquemas e ideias de arquitectura mediante operações que têm que ver com solucionar, responder, afirmar, prometer, resolver, controlar, (...). A dimensão gráfica da arquitectura tem um papel central ao expressar o pensamento e ajustar ideias com sucessivas procuras até concretizar a forma desejada. Entende-se a inteligência como a capacidade de resolver problemas, sendo uma actividade que manipula os dados recebidos – ao pensar existe uma interferência de símbolos (imagens, palavras, conceitos). **Criar é a capacidade de intuir imagens obtidas no depósito da nossa memória. A**

<sup>24</sup> GORDO, Antonio Gámiz, *Ideias sobre Análisis, Dibujo y Arquitectura*. Sevilla, Universidade, 2003, p.37.

**imagem é a forma que representa uma ideia.** *“Las imágenes que intervienen en diversos procesos mentales son una irreal reproducción interior, manipulable y difusa del objecto percibido, soporte del concepto o de la idea.”*<sup>25</sup> Na prática de arquitectura a imagem é suporte para imaginar, pensar, expressar, entender, transmitir ideias – formando parte da linguagem.

*“... se llama imaginación a ese proceso subjetivo en e, que por nuestra mente pasan, con mayor o menor nitidez, sensaciones semejantes a percepciones visuales, auditivas y movimientos con diversa carga de coherencia y de emotividade (...) como una función activa de la mente que reproduce, antecipa y juega con la memoria de la experiencia individual, generando esquemas (...) se entienden las imágenes mentales como los esquemas organizadores o configuradores de los contenidos de a imaginación, por lo que se les asigna papel central en la dinámica motivacional con la que se explican muchas de las conductas humanas.”*<sup>26</sup>

A análise de arquitectura é um processo gradual de predisposições mentais, físicas e sentimentais, uma prática baseada em métodos e teorias, e que também se alimenta de referências e experiências. Requer processos coerentes, eficazes e flexíveis, atendendo às necessidades, e com ajustes durante o desenvolvimento do processo. **As ideias devem ser estruturadas mediante uma organização, uma espécie de guião que conduz a uma ordem até aos objectivos concretos.** A curiosidade infundável deve suportar o nosso esforço de conhecimento. Os erros e a sua correcção, quando entendidos criticamente, são de grande interesse como aproximação aos objectivos previstos. Motivações, inquietudes e incentivos, muitas vezes chamados de vocação, são essenciais para vencer o recolhimento que por vezes implica a toma de decisões no acto criativo. As estratégias devem adequar-se ao problema e à personalidade do sujeito. Não devem ser negadas as experiências prévias que tanto podem facilitar como dificultar novos caminhos. No progresso do conhecimento influenciam múltiplas circunstâncias – entusiasmo, inteligência, idade, motivação, confiança, ... sendo também importantes as acções

<sup>25</sup> GORDO, Antonio Gámiz, *Ideias sobre Análisis, Dibujo y Arquitectura*. Sevilla, Universidade, 2003, p.71.

<sup>26</sup> GORDO, Antonio Gámiz, *Ideias sobre Análisis, Dibujo y Arquitectura*. Sevilla, Universidade, 2003, p.72. Retirado de: SEGUÍ, Javier, *Escritos para una introducción al proyecto arquitectónico*, p.41.

do grupo em que o indivíduo se insere, o ambiente social e os contextos de colaboração para fomentar a permeabilidade de descobrimentos. Deve ser prestada atenção à realidade, existindo uma receptividade para viajar e confrontar ideias. **Compor arquitectura significa gerir um sistema complexo de variáveis.** Um determinado problema projectual apresenta mais do que uma solução. Pensar um edifício implica um diálogo com uma série de preexistências que entram na composição. O novo é contaminado pelo existente e este torna-se diferente em contacto com o novo. A experiência é algo desejável e necessário.

[REGRAS: projectar não depende de regras mas sim de metodologias. Não existe o método universal de prática de arquitectura – existe uma ordem, estruturante e irrepetível, de parâmetros que se relacionam e definem o projecto. No processo de projecto o arquitecto fundamenta-se no existente e nas suas experiências. Cada arquitecto possui códigos próprios que se reflectem no seu trabalho. Procura dar resposta a diversas situações e problemáticas. A ideia estrutura todo o projecto.]

## Da Razão Poética do Desenho

*“La buena arquitectura se expresa con dibujos, con gestos, con analogías y muy pocas veces con teorías que no concreten una figura. (...). De la misma manera que el gusto literario se tiene que apoyar en la lectura a la vez apasionada y crítica, la sensibilidad para la calidad arquitectónica sólo se puede fundamentar en la lectura de la arquitectura. Y para que esta lectura y este conocimiento hagan arrancar las necesarias intuiciones, es necesario confirmarlas con el dibujo, seguramente el instrumento más seguro para hacer el análisis, para hacer la interpretación y para encaminar el análisis y la interpretación hacia la creación de la propia poética.”<sup>27</sup>*

Vicente Más Llorens e Ricardo Merí de la Maza afirmam que os arquitectos devem possuir conhecimento dos seus códigos linguísticos.<sup>28</sup> **Saber usar arquitectura não é suficiente, é preciso saber produzir.** Apenas os estímulos que alcançam os sentidos são considerados numa leitura da arquitetura a um nível inconsciente, algo que não deve acontecer no caso dos arquitectos. Estes devem ser capazes de ler e interpretar mensagens de um modo consciente, voluntário e racional. Reconhecer a existência de símbolos em arquitetura não é suficiente, deve ser aperfeiçoado um método de análise que não deixe ao acaso a interpretação das mensagens transmitidas. A arquitetura actua como uma linguagem. Permite-se assim uma analogia com a linguagem escrita, afirmando-se que é preciso saber ler para saber escrever.

*“Esa posibilidad de entender la arquitectura como una forma de lenguaje es la que permite, por analogia con el lenguaje escrito, afirmar que es necesario aprender a ler para poder aprender a escribir, también en el lenguaje arquitectónico.”<sup>29</sup>*

Pode-se exigir que todos os arquitectos saibam produzir arquitectura, mas não se pode impor que saibam fazê-lo de uma forma extraordinária - escrever poesia. Em ambas é indispensável saber ler arquitectura. Para escrever a linguagem arquitectónica é imprescindível o desenvolver das ferramentas conceptuais e mecanismos de análise que

<sup>27</sup> GORDO, Antonio Gámiz, *Ideias sobre Análisis, Dibujo y Arquitectura*. Sevilla, Universidade, 2003, p.32. Retirado de: BOHIGAS, Oriol: *“El dibujo y la sensibilidad”*, Dibujos... 1991.

<sup>28</sup> *“La arquitectura transmite mensajes que cada individuo es capaz de interpretar, atribuyéndoles significados que dependen, en buena medida, del grupo cultural y social al que pertenece.”* LLORENS, Vicente Más, MAZA, Ricardo Merí de la. *Las Herramientas del Arquitecto*. Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2ª Edição, p.7.

<sup>29</sup> LLORENS, Vicente Más, MAZA, Ricardo Merí de la. *Las Herramientas del Arquitecto*. Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2ª Edição, p.8.

permitam descobrir indicadores, sinais e estabelecer relações entre eles. Através da sua obra o autor é capaz de transmitir muitas mensagens: propostas de forma de vida consoante as possíveis propostas de organização funcional, configuração dos espaços, relação entre interior/exterior, ... Mas não existe forma de representar a experiência directa que um edifício proporciona. **A comunicação representa um papel básico para que a arquitectura cumpra os exercícios a que se destina, tornando-se necessário o recurso a uma linguagem flexível que torne possível ler arquitectura – o desenho.**

Em *“La Palabra y el Dibujo”*, García-Posada faz referência ao facto do escritor Stefan Zweig, estimulado por curiosidade, reunir fragmentos de obras que lhe permitem compreender como trabalham os seus mestres favoritos,<sup>30</sup> demonstrando uma analogia entre desenho e escrita:<sup>31</sup> enquanto que o escritor recorre à leitura, o arquitecto encara o desenho como um relato do processo até à composição final.

*“Un dibujo es un cabo que va de la mano a la mente, acaso también un pasadizo entre la madurez y la infancia, a veces el eco sobre el papel de un recorrido que antes imagino la mirada.”*<sup>32</sup>

Os escritores recorrem à escrita para expressar as suas ideias e os arquitectos têm ao seu dispor o desenho, uma ferramenta imprescindível que transmite algo mais, quebrando uma barreira entre pensamento e o que de facto existe. Descodifica os pensamentos que podem não representar um retrato fiel, mas sim um produto ludibriado pela imaginação. O resultado de uma primeira visita a um edifício é uma ligação entre ideias pensadas e formas construídas, o olhar é um intermediário, existindo diferenças entre ver algo sem um lápis na mão e ver e desenhar. **O desenho não é entendido como forma mas sim como modo de ver a forma,**<sup>33</sup> como uma actividade que amplia o nosso pensamento. Este, com toda a sua carga de conhecimentos, é o único meio capacitado para a criação. O lápis transfere os movimentos das nossas mãos e da nossa mente para o papel. *“... transfiere los movimientos de nuestras*

<sup>30</sup> A necessidade de conhecer para que seja possível criar. “... Rainer Maria Rilke, el poeta que declaró que para escribir un solo verso era necesario haber visto muchas ciudades o personas, ...” TRILLO DE LEYVA, Juan Luis, GARCÍA-POSADA, Ángel Martínez, *La Palabra y el Dibujo*. Lampreave, 2013, p.10.

<sup>31</sup> “El arquitecto que sigue la danza de unas líneas sobre el papel actúa como el escritor que lee, ...” *Op. cit.*, p.11.

<sup>32</sup> *Op. cit.*, p.15.

<sup>33</sup> “...el dibujo no es la forma, es la manera de ver la forma...” *op. cit.*, p.20.

*manos, de nuestra mente, a un papel, una especie de sismógrafo de pensamientos...”*<sup>34</sup>. A percepção pode alterar a representação porque há dissimilaridades entre a maneira de ver e a maneira de executar.<sup>35</sup> **O desenho pode então ser formado não só pela representação da realidade, mas também por pensamentos.** Liberta-nos das inibições e preconceitos.

Os limites da mirada afectam a percepção. As suas fronteiras são zonas de encontro que aumentam a partir de pensamentos e realidades. Trillo Leyva explica através da fotografia o seu funcionamento. Quando o fotógrafo capta um momento, a sua atenção recai sobre um ponto específico, mas o tempo leva a que a mirada recaia sobre os seus limites.<sup>36</sup> Este afastamento do sentido do núcleo para a periferia<sup>37</sup> faz com que as paisagens que foram filtradas sejam inconscientemente recuperadas. Leyva sugere ainda que o leitor se adiante ao seu tempo para explorar as margens do seu conhecimento.

*“Quiero por ello proponer al lector adelantarse a su tiempo para indagar en los márgenes de su conocimiento.”*<sup>38</sup>

Como exemplo, propõem-se a olhar para as margens do trabalho artístico de Álvaro Siza. Abandonando uma abordagem da visão temática da sua obra, opta por expor actos criativos como processos pedagógicos e racionais. Mirar actividades complementares ao compromisso arquitectónico como uma interpretação poética da realidade porque é a razão poética que conduz à acção. Siza inclui por vezes nos seus desenhos o seu corpo - um jogo metafórico que inclui no mesmo traçado o lugar e a mirada.<sup>[Fig.64] a [Fig.66]</sup> Interpreta a realidade, que reduz ao desenho, e capta as zonas incertas onde a mirada termina. As margens da visão estão representadas no corpo desenhado. A mirada que vemos não é então a do autor do desenho - tenta apenas transmitir uma ideia global distanciando o primeiro plano até ao lugar da mirada. O observador fica com a atenção vinculada entre a sua mirada e o objecto, num lugar

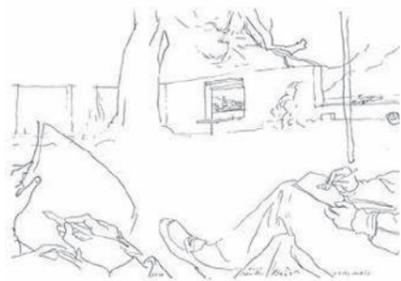
<sup>34</sup> *Op. cit.*, p.37.

<sup>35</sup> “... observar es en su mayor parte imaginar lo que se espera ver, ...” Retirado de: *op. cit.*, p.19.

<sup>36</sup> “Hubo un día en el que un fotógrafo fijó su interés en algo determinado, en una persona o en un grupo, su profesionalidad le llevó a enmarcarlo con unos márgenes de cortesía, gangas de espacio, lugares desprevenidos, historias atrapadas en los límites de una instantánea. El tiempo pasa y olvidamos los nombres de aquellos familiares que posan con expresión perpleja, el centro de la fotografía ya no es importante, ni siquiera significativo, entonces son los márgenes los que atraen nuestra mirada.” *Op. cit.*, p.25.

<sup>37</sup> O núcleo é estático e previsível enquanto que a periferia é dinâmica e imprevisível.

<sup>38</sup> TRILLO DE LEYVA, Juan Luis, GARCÍA-POSADA, Ángel Martínez, *La Palabra y el Dibujo*. Lampreave, 2013, p.27.



[Fig.64] Em casa de Mme. Jeanneret. Vevey, 1981.



[Fig.65] Sem título.



[Fig.66] Casa Uli Bohme. Berlim, 1981.

inexistente que não tem presença nem na representação nem na realidade desenhada. A actividade arquitectónica requer um espaço temporal de comparação - o tempo que separa as primeiras ideias das decisões. Tal como o desenho, o tempo distancia memórias e qualidades potenciando e destacando o que permanece, o que é selecionado pela frequência do seu uso.

Refletidos com interesse poético e como ferramenta na difícil tarefa de explicar o processo de pensamento na prática projectual, já que advêm de um momento de inspiração, os desenhos oferecem possibilidades de solução, mas demonstram também o desassossego no processo de procura.

[Fig.67] Simultaneamente um processo de reflexão, intuição, uma ferramenta de interpretação porque o desenho não representa a realidade, é apenas uma forma de representá-la. A elaboração deve estar associada a um esquematismo e à criação de uma imagem de artifício. Pode ajudar a desencadear reflexões, mas é apenas o fragmento de um todo não sendo possível produzir uma análise apenas com base neste. Serve como instrumento de análise e de leitura, compreensão das pré-existências, decomposição e transmissão de informação. Apoia o desenvolvimento da ideia, a procura pela solução.

Desenhar é uma condição de estudo, análise e projecto com capacidade de "...*analizar, expressar y representar la arquitectura...*".<sup>39</sup> Experimenta a validade da proposta, transmite e define a informação necessária para que o edifício seja construído, estando presente em todas as fases de projecto desempenhando um papel auxiliar. **A principal função do desenho em arquitectura é (uma forma de) representação da realidade, porque não sendo viável experimentar o objecto este é um modo de comprovar a sua validade.**

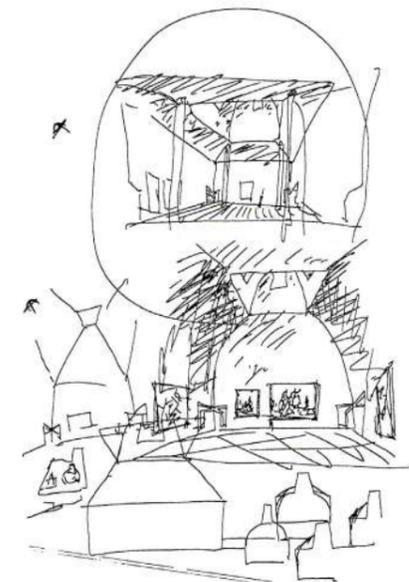
Projectar é uma actividade intelectual em que intervêm uma pluralidade de operações racionais e práticas sendo que a sua representação gráfica permite um juízo definitivo sobre os resultados. É um instrumento de conhecimento, de análise e de leitura que permite conhecer condições prévias ao projecto. Define e transmite a informação necessária para que o futuro edifício seja construído. **As ideias surgem através do desenho porque é uma ferramenta que permite explorar e**

### transmite o essencial através de esboços rápidos.

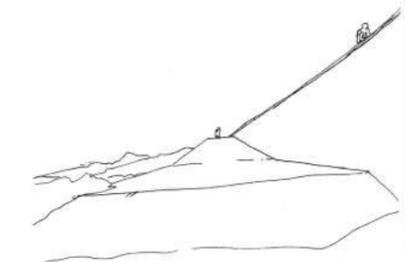
Não há nada tão audaz como o pensamento. O desenho, assim como qualquer forma de expressão gráfica, contribui para estabilizar a natureza fugaz e vaporosa das ideias de arquitectura. O registo gráfico permite retomar, desenvolver e tornar mais claras as ideias tornando o pensamento inseparável da forma de expressão. O desenho é especialmente conveniente para que o arquitecto pense e expresse as suas ideias com precisão e eficácia, desenvolva e comunique as ideias de arquitectura. Como qualquer outra linguagem, é preciso aprendizagem para desenhar com visão crítica. O desenho como meio e expressão humana é em muitos casos anterior à fala - as crianças demonstram com mais facilidade uma capacidade de abstracção formal e definição da realidade através da representação simbólica. Como linguagem que expressa o próprio pensamento da arquitectura, serve também para sintetizar ou concretizar ideias mais ou menos vagas que fluem na mente. Permite analisar arquitectura e sintetizar as ideias. Serve para conhecer e para dar a conhecer, contribuindo para o desenvolvimento do saber, sendo um processo pessoal de conhecimento e respondendo a determinados estímulos.

As possíveis intenções do desenho são muito diversas. Para cada um deve considerar-se uma múltipla hierarquia de atributos e intenções a estudar ou descobrir. Entendido como expressão de certas intenções arquitectónicas, a partir deste reconhecem-se atributos da arquitectura e da personalidade do seu autor. **O valor do desenho enquanto documento que expressa e motiva recordações e sentimentos.**

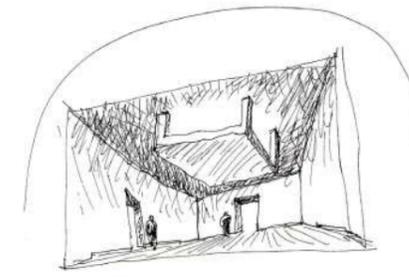
**Os esquemas mais espontâneos são as imagens que expressam mais directamente o pensamento e imaginação de arquitectura.** São elaboradas sem intenção de representar algo, obedecendo a códigos pré-estabelecidos. São uma linguagem pessoal e íntima que às vezes só o próprio autor entende. Resultam como estímulos gráficos que geram novas ideias. No processo de criação arquitectónica, o desenho não tem apenas como única missão mostrar ideias previamente concebidas, contribui também para a formação destas. Quando o arquitecto é confrontado com determinado problema, traça no papel aquilo que passa pela sua mente. [Fig.68] e [Fig.69] O processo de pensamento gráfico é uma espécie de conversa que



[Fig.67] Museu de Helsinki.

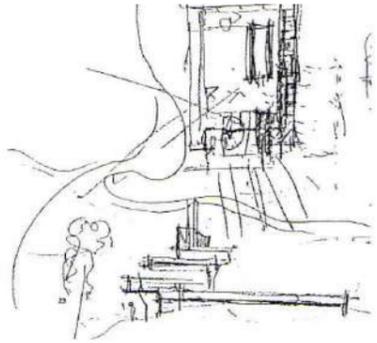


[Fig.68] Piscina de Leça da Palmeira. Matosinhos



[Fig.69] Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela.

<sup>39</sup> LLORENS, Vicente Más e de la Maza, Ricardo Merí. *Las Herramientas del Arquitecto*, Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2ª Edição, p.13



o arquitecto desenvolve consigo próprio, com o cliente ou com outras pessoas que intervêm na actividade arquitectónica. Esboçar uma ideia significa facilitar as respostas imediatas porque quanto mais lenta a expressão gráfica, mais facilmente se pode perder a ideia – a importância da relação entre a mente e mão.

À medida que a ideia avança e ganha complexidade, o seu desenvolvimento reflecte-se no desenho, através da pormenorização que transmite o que deve ser construído. [Fig.70] Desempenha, portanto, um papel básico no controlo do processo edificatório e desempenha uma grande variedade de papéis no projecto arquitectónico:

1\_Desenho de (re)conhecimento: utilizado como instrumento de análise e leitura (do lugar) por forma a conhecer as condições prévias ao projecto (compreender a pré-existência). É abstracto, decompõe a realidade e capta as características relevantes estabelecendo relações entre elas.

2\_Desenho informativo: ao contrário da fotografia, transmite informação através de um processo de abstracção essencial.

3\_Desenho da ideia: ferramenta de apoio ao processo criativo. Forma como ocorrem novas ideias. A ideia é inseparável da representação gráfica.

4\_Desenho que testa a ideia: testa a validade da proposta relacionando os parâmetros que definem o edifício - proporções, composição, compatibilidade da linguagem, escala.

Na prática da profissão é imprescindível recorrer a caminhos inéditos, experimentar novas situações, delineando questões abertas com o fim de cultivar a memória e a imaginação. Antonio Gordo cita Adolfo Morán: “...*nada hay en la imaginación que no esté antes en la memoria. La formación de la memoria arquitectónica se realiza de la mejor manera mediante la visión directa de obra de arquitectura.*”<sup>40</sup> Álvaro Siza considera que “... *el mejor aprendizaje para un arquitecto es viajar, ver las cosas en directo. No se pueden crear cosas de la nada.*”<sup>41</sup> Para si o desenho não é só uma representação, é também uma forma de pesquisa e exploração, porque é directo e instantâneo. Nenhum desenho lhe dá tanto prazer como o desenho de viagem. Adora passear ao acaso para poder descobrir, e são os

[Fig.70] Alvar Aalto, Evolução da planta da Villa Mairea e do grafismo necessário para a representar.

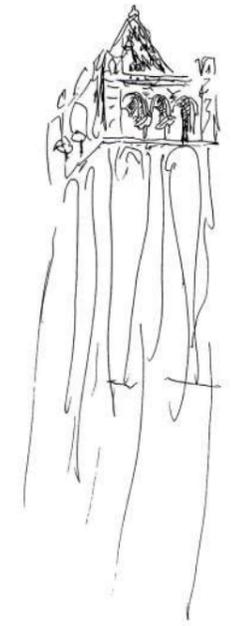
<sup>40</sup> GORDO, Antonio Gámiz, *Ideias sobre Análisis, Dibujo y Arquitectura*. Sevilla, Universidade, 2003, p.120.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

traços que permite lhe permitem fixar imagens. **Desenhar é uma libertação, mas também um instrumento de estudo, pesquisa e comunicação, de extrema importância para o arquitecto, que permite estudar um edifício rapidamente.** É uma necessidade que liberta, mas que exige atenção e por isso quando desenhamos fixámos a imagem na nossa memória, ao contrário do que acontece com uma fotografia. Mas o desenho na obra também é essencial para si. O esquiço é um instrumento de comunicação muito ágil, tanto na comunicação com nós próprios e com a equipa, quer no desenvolvimento da ideia. Não é necessário saber desenhar bem porque o desenho entendido como linguagem autónoma não é necessário na prática de projecto, mas é preciso desenhar porque, além de uma forma de comunicação é um instrumento de trabalho: permite aprender, compreender, comunicar e transformar. [Fig.71] e [Fig.72] **Os desenhos do arquitecto não são uma obra de arte, são um conjunto de instruções que ajudam os operários a construir os seus edifícios.**

**O arquitecto pode recorrer a outras ferramentas, mas nenhuma é capaz de substituir o desenho: linguagem, memória, a forma de comunicar consigo e com os outros, construção (...).** “Desenho é projecto, desejo, libertação, registo e forma de comunicar, dúvida e descoberta, reflexo e criação, gesto contido e utopia.”<sup>42</sup> **A arquitectura precisa de desenho para comunicar e transmitir o pensamento.** Quando um lápis regista uma impressão, esta permanece para sempre. Um caderno de desenho serve para aprendizagem pessoal – permite acumular uma ampla bagagem de recordações visuais.

<sup>42</sup> SIZA, Álvaro, *01 Textos*. ed.: Carlos Morais, Porto Civilização Editora, 2009, p.273.

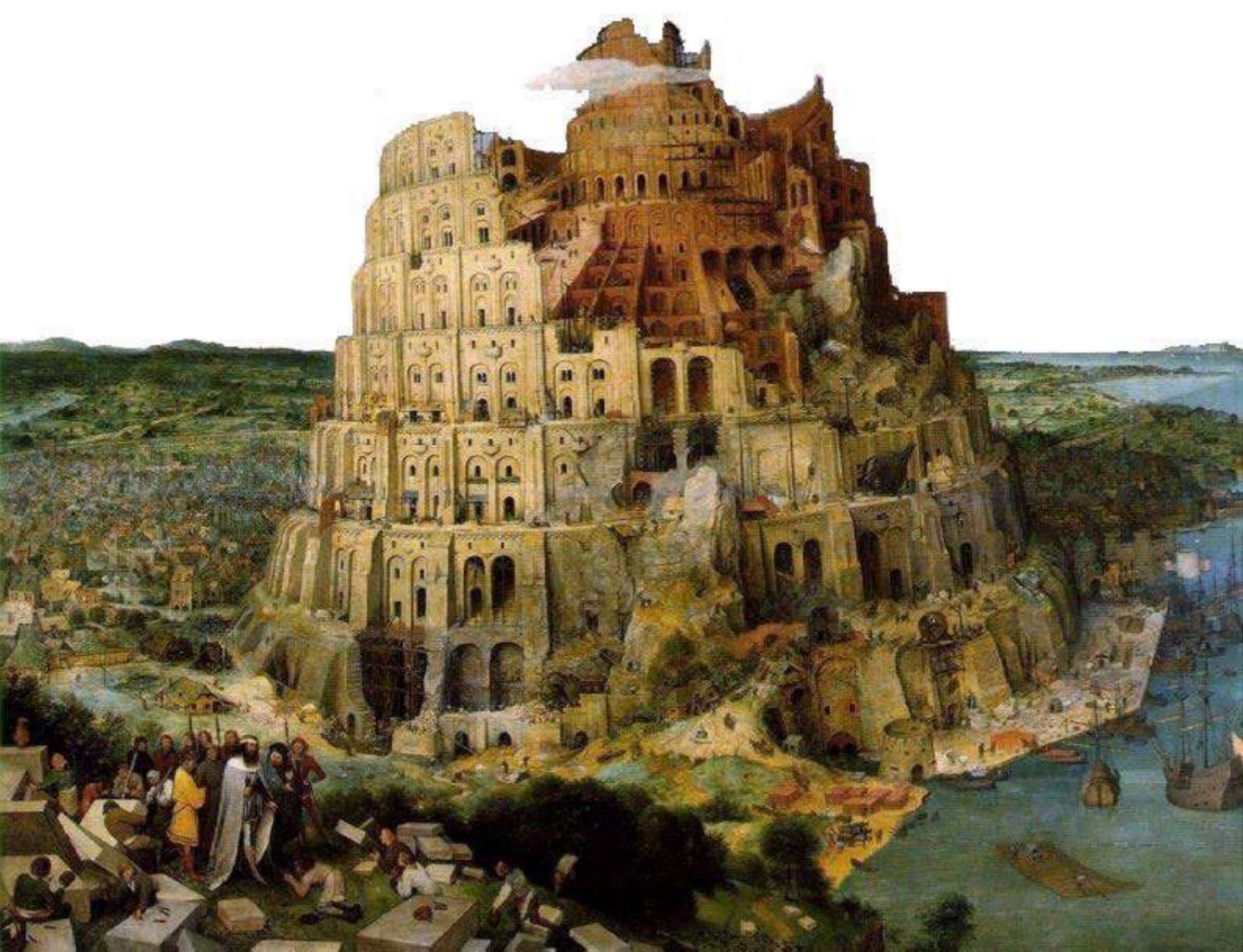


[Fig.71] San Giorgio Maggiore. Venecia.



[Fig.72] Gizé. El Cairo, 1948.

[DESENHO: ferramenta de análise e síntese. Permite desenvolver o pensamento até à obra construída. Enquanto instrumento de conhecimento faz progredir a ideia. O registo gráfico permite retomar, desenvolver e tornar mais claras as ideias. Representa o acto da composição do projecto, permite descodificar pensamentos e transferir ideias para o papel. Instrumento de trabalho e comunicação que oferece possibilidades. Colabora na interpretação e compreensão do projecto.]



## MÓDULO 4

Sobre “As Cidades Invisíveis”

## Da Narrativa

Calvino encara a literatura como uma busca por conhecimento, elaborando textos de pequenas dimensões por acreditar na riqueza da densidade do seu conteúdo e por seguir a verdadeira vocação da literatura italiana. A estrutura usada na narrativa *“As Cidades Invisíveis”*<sup>1</sup>, provoca a deambulação por diferentes aspectos de composição da cidade através de cinquenta e cinco pequenos textos, apresentados alternadamente ao longo da obra, divididos e intitulados a partir de onze temáticas distintas: memória, desejo, sinais, subtis, trocas, olhos, nome, mortos, céu, contínuas, ocultas. A leitura individual destas descrições torna a sua interpretação incompleta, sendo necessário estabelecer relações entre elas, porque é a continuidade que as complementa. A organização e leitura dos textos seguindo as temáticas sugeridas nos títulos, permite um raciocínio encadeado que recai sobre o tópico central – a cidade – existindo espaço para outras considerações em volta do tema. A obra inspira uma reflexão sobre cidade numa perspectiva subjectiva, levando a compreendê-la enquanto tema do pensamento da prática de arquitectura. As cidades que se dizem invisíveis tornam visível a evolução do fenómeno urbano, como intersecção entre arquitectura e urbanismo. O projecto adquire um valor que vai além da construção de um edifício sendo entendido como parte de um todo.

*“Se meu livro *Le città invisibili* continua sendo para mim aquele em que penso haver dito mais coisas, será talvez porque tenha conseguido concentrar em um único símbolo todas as minhas reflexões, experiências e conjecturas; e também porque consegui construir uma estrutura facetada em que cada texto curto está próximo dos outros numa sucessão que não implica uma consequencialidade ou uma hierarquia, mas uma rede dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas.”*<sup>2</sup>

A escrita de Calvino divide-se em dois sentidos opostos: um espaço mental onde se traçam linhas que produzem formas abstractas, e um outro espaço repleto de objectos. São dois caminhos que apesar de distintos, não permitem alcançar a satisfação absoluta. Esta oscilação permite explorar ao máximo cada um dos espaços fazendo com que a estrutura da escrita intercale entre estrutura de conto e exercício de descrição.

<sup>1</sup> CALVINO, Italo, *As Cidades Invisíveis*. Lisboa, Teorema, 2002.

<sup>2</sup> CALVINO, Italo, *Seis Propostas para o Próximo Milénio*. Lisboa, Teorema, 2002, p.62 e 63.

Cada pequeno texto faz referência a uma cidade específica que aborda uma diferente temática, mas que admite um cruzamento entre os escritos. As descrições, elaboradas a partir de uma dualidade entre ilusão e desilusão, alimentam-se de imagens de cidades reais e de cidades fictícias, resultando em cidades exemplares e fantásticas, mas invisíveis. Os relatos dos lugares visitados por Marco Polo ao imperador Kublai Khan são viagens pela memória, conciliada com a imaginação,<sup>3</sup> tornando o lugar irrepetível na construção do seu espaço e na sua paisagem, devido à existência de elementos diferenciadores que o tornam único. A cidade sonhada é tão forte que os desejos do narrador acabam por se tornar recordações. As descrições das cidades são intercaladas com os diálogos entre Marco Polo e Kublai Kahn, elementos de transição entre capítulos, fornecendo pistas sobre os imediatos temas a abordar. Apesar de reticente em relação à veracidade das descrições das cidades visitadas, Kahn escuta atentamente Marco Polo, que recorre ao poder dos símbolos enquanto embustes para o soberano interpretar. Decifra os diversos sinais, mas o vínculo que os relaciona permanece incerto, acabando por associar cada lugar a um gesto ou objecto. Quando compreende que é possível divagar pelas cidades narradas através do seu próprio pensamento, Kahn presume que as cidades são todas semelhantes, existindo apenas uma transformação nos elementos que as compõem. Desmonta cada cidade na sua mente, reconstruindo-a segundo a sua vontade e Marco Polo alerta-o para a inexistência de um fio condutor. As cidades perdem sentido porque são construídas a partir dos seus sonhos. O soberano questiona a existência de tais lugares tal como lhe haviam sido relatados, por considerar que a sua beleza dificilmente corresponderá à realidade. Inicia na sua mente a construção de um modelo composto por um conjunto de normas a aplicar em todas as cidades, mas rapidamente se apercebe que à semelhança de Marco Polo, também ele se deixou levar numa viagem pelas suas memórias porque para distinguir as qualidades de uma cidade é preciso utilizar um modelo. Acaba por sucumbir à racionalidade, comparando o conhecimento que possui do seu império a um tabuleiro de xadrez. As cidades são dispostas do mesmo modo que as peças, concluindo que cada quadrado por si só não vale nada.

<sup>3</sup> "De retorno das missões a que o enviava Kublai, o engenhoso estrangeiro improvisava pantominas que o soberano tinha de interpretar." CALVINO, Italo, *As Cidades Invisíveis*, Teorema, 2002, p.31.

**[AS CIDADES E A MEMÓRIA]**

Diomira  
Isidora  
Zaira  
Zora  
Maurília

**[AS CIDADES E O DESEJO]**

Doroteia  
Anastásia  
Despina  
Fedora  
Zobaida

**[AS CIDADES E OS SINAIS]**

Tamara  
Zirma  
Zoé  
Hipácia  
Olívia

**[AS CIDADES SUBTIS]**

Isaura  
Zenóbia  
Armila  
Sofrónia  
Otávia

**[AS CIDADES E AS TROCAS]**

Eufémia  
Cloé  
Eutrópia  
Ersília  
Esmeraldina

**[AS CIDADES E OS OLHOS]**

Valdrada  
Zemrude  
Bauci  
Fílias  
Morianana

**[AS CIDADES E O NOME]**

Aglaura  
Lenddra  
Pirra  
Clarice  
Irene

**[AS CIDADES E OS MORTOS]**

Melânia  
Adelma  
Eusápia  
Árgia  
Laudomia

**[AS CIDADES E O CÉU]**

Euxódia  
Bersabeia  
Tecla  
Períncia  
Andria

**[AS CIDADES CONTÍNUAS]**

Leónia  
Trude  
Procópia  
Cecília  
Pentesileia

**[AS CIDADES OCULTAS]**

Olinda  
Raissa  
Marozia  
Teodora  
Berenice

[Fig.74] Composição esquemática das cidades narradas.

## Da Cidade

*“Tal como uma obra de arquitectura, a cidade é uma construção no espaço, mas uma construção em grande escala, algo apenas perceptível no decurso e longos períodos de tempo.”<sup>4</sup> “...é algo mais do que um somatório dos seus habitantes: é uma unidade geradora de um excedente de bem-estar e de facilidades que leva a maioria das pessoas a preferirem (...) viver em comunidade a viverem isoladas.”<sup>5</sup>*

As linhas gerais que definem o exterior das cidades são geralmente mantidas, registando-se uma constante alteração dos seus pormenores. O seu crescimento e a sua forma não podem ser totalmente controlados e não é possível existir um resultado final porque o seu desenvolvimento acontece numa contínua sucessão de fases. No processo de organização, o elo estratégico é a imagem mental generalizada do mundo exterior que o indivíduo retém, resultado da percepção imediata e da memória de experiências passadas. Um meio ambiente organizado funciona como estrutura de referência e a sua clara imagem é uma base útil para o crescimento do indivíduo, permitindo descolar-se mais facilmente. Considerando a cidade não como algo em si mesmo, mas como objecto de percepção dos seus habitantes, as suas partes devem ser organizadas e reconhecidas numa estrutura coerente. A sua clareza depende da facilidade em identificar e agrupar os seus sinais e símbolos em estruturas globais.

Além dos elementos físicos, a cidade também é composta por pessoas e a sua relação com estas está repleta de memórias e significados. *“Todas estas belezas o viajante já as conhece por tê-las visto também noutras cidades.”<sup>6</sup> A cidade é feita das relações entre as medidas do seu espaço e os acontecimentos do seu passado, retém recordações e a partir delas dilata-se.* A empatia por um lugar mantém-se através da memória que recorda um passado enquanto artifício, por se achar que tudo o que este contém é melhor do que o presente. Os elementos que compõem a cidade exercem sobre os seus habitantes um impacto de ordem emocional ao estabelecerem relação com determinado lugar por lhes recordar algo. Os elementos móveis da cidade são tão importantes como os elementos físicos porque são parte activa. A sua percepção é muitas vezes

<sup>4</sup> LYNCH, Kevin, *A Imagem da Cidade*, Lisboa: Edições 70, Lda., Janeiro de 2011, p.9.

<sup>5</sup> CULLEN, Gordon, *Paisagem Urbana*, Lisboa: Edições 70, Lda., Novembro de 2010, p.9.

<sup>6</sup> CALVINO, Italo, *As Cidades Invisíveis*, Teorema, 2002, p.15.

misturada com outras referências sendo a imagem formado o seu resultado.

Para Sola Morales,<sup>7</sup> não existem dúvidas de que a arquitectura é indispensável à cidade, mas afirmar que cidade é só uma arquitectura pode ser problemático. Para León Battista Alberti, a cidade era entendida como uma grande arquitectura e esta por sua vez era uma pequena cidade. Já Morales afirma que na situação contemporânea a arquitectura está na cidade: faz parte desta e materializa uma parte dos espaços onde se desenvolve a vida urbana. **A cidade é muito mais do que os seus edifícios e a sua arquitectura sendo que alguns elementos fundamentais da vida urbana** (ex: redes de transporte, vias, ...) **escapam ao âmbito de actuação profissional do arquitecto.**

Cullen<sup>8</sup> enuncia que um conjunto de edifícios adquire um poder de atracção visual que dificilmente poderá ser alcançado por um edifício isolado. Devem provocar estímulos, caso contrário tornam a cidade incarácterística e amorfa. Lynch<sup>9</sup> completa este pensamento afirmando que o seu desenho precisa de tempo para evoluir. Nenhum dos seus elementos pode ser entendido individualmente porque fazem parte de um todo. **A cidade e as suas arquitecturas crescem, adaptam-se e transformam-se devido à interacção constante com um meio natural ou social que pré-estabelece o âmbito destas mesmas mudanças.** A capacidade de acumular um poderoso património, assim como novas tecnologias que permitem rápida edificação, fazem com que as cidades já existentes e espaços até então não urbanos, sofram alterações súbitas e imprevisíveis. Trata-se de um processo autónomo em que as formas do núcleo da cidade estabelecem as linhas configuradoras, sendo assim os novos espaços gerados a partir da lógica da cidade. Perante este fenómeno, o pensamento crítico arquitectónico reclama coerência, harmonia e equilíbrio entre as novas alterações e o construído. A questão relativa à identidade das cidades é repensada. Não contam o seu passado, mas contêm-no nas suas singularidades. Se permanecerem no tempo para serem sempre recordadas, acabam por ser esquecida porque não se adaptam às necessidades.

<sup>7</sup> SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Presente y Futuros: Arquitectura en las ciudades*. Barcelona: Actar, 1996.

<sup>8</sup> CULLEN, Gordon, *Paisagem Urbana*. Lisboa, Edições 70, Novembro de 2010.

<sup>9</sup> LYNCH, Kevin, *A Imagem da Cidade*, Lisboa: Edições 70, Lda., Janeiro de 2011, p.9.

Siza defende que a arquitectura não pode transformar a sociedade, tem que acompanhá-la. *“A arquitectura está muito ligada à cidade, porque é lá que se constrói mais, é onde surgem os equipamentos de maior dimensão e protagonismo.”*<sup>10</sup> Cada cidade possui uma atmosfera própria, e uma vocação da forma escrita ao longo do tempo, que tem de ser entendida pelo arquitecto. A transformação da cidade é um fenómeno natural, indo de acordo com as necessidades colectivas do cidadão sendo uma delas a convivência com os resíduos de historia que a compõem. *“Para transformar, é necessário e indispensável não destruir a cidade.”*<sup>11</sup> Pouco importa a conservação de monumentos isolados que se encontrem desligados daquilo que os envolve. *“A arquitectura da cidade é maioritariamente uma arquitectura de repetição e continuidade, sujeita a um ritmo quase sempre lento.”*<sup>12</sup> e por isso existe a tentação de procurar a singularidade que é parte de um tecido contínuo apesar de um edifício precisar de se comunicar e relacionar com a envolvente.

<sup>10</sup> CRUZ, Valdemar, *Retratos de Siza*. Porto, Campo das Letras, 2005.

<sup>11</sup> SIZA, Álvaro, *01 Textos*. ed.: Carlos Morais, Porto Civilização Editora, 2009, p.20.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p.298.

[CIDADE: estrutura de densidades e vazios. Conjunto de elementos agrupados com harmonia e coesão. Pensada na sua globalidade, acumula e organiza os espaços que a compõem de modo a que não se sobreponham. A estrutura urbana é um projecto em continuidade que se transforma por etapas – não ser um produto acabado torna a cidade rica. Não é composta apenas por arquitectura. As linhas gerais que a definem são constantes alterando-se apenas os seus pormenores.]

## Das Recordações e Memórias

*“Tengo um amigo arquitecto que dice que la arquitectura o se inventa, se descubre a través de nuestras experiencias y de nuestros sueños.”<sup>13</sup>*

**Projecto faz-se a partir do conhecimento mas também da memória.** Podemos desenvolver uma investigação para determinado projecto mas involuntariamente todas os nossos conhecimentos anteriores, todos os nossos estudos e todas as nossas experiências do espaço têm influência. **As recordações e as memórias são algo que nunca se apaga da mente porque concebem o nosso passado que não é estático – é instável e maleável.** *“...porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado...”<sup>14</sup>* Os momentos de aprendizagem vão acontecendo repetidamente porque a acumulação de elementos e informações na memória faz parte da vida quotidiana. Na memória residem toda a espécie de conhecimentos obtidos através da percepção dos sentidos e que não foram absorvidos pelo esquecimento.

*“A memória é um glorioso e admirável dom da natureza, através do qual reevocamos as coisas passadas, abraçamos as presentes e contemplamos as futuras, graças à sua semelhança com as passadas.”<sup>15</sup>*

Aristóteles distingue a memória como a faculdade de conservar o passado, e a reminiscência como a faculdade de evocar voluntariamente esse passado. A conquista progressiva de um passado individual não é suficiente. **É preciso colocar ordem nas informações que conservamos porque a memória fundamenta-se em ordem, estudo e reflexão.**

*“Marco Polo descreve uma ponte, pedra a pedra. - Mas qual é a pedra que sustém a ponte? - pergunta Kublai Kan. - A ponte não é sustida por esta ou por aquela pedra - responde Marco -, mas sim pela linha do arco que elas formam. Kublain Kan permanece silencioso, refletindo. Depois acrescenta: - Porque me falas das pedras? É só o arco que me importa. Polo responde: - Sem pedras não há arco.”<sup>16</sup>*

Ao longo do percurso do arquitecto existem momentos que são estimulantes que se tornam mais intensos quando estamos

<sup>13</sup> SANTOS, Juan Domingo, *El Sentido de las Cosas, Una Conversación con Alvaro Siza*, in *El Croquis 140*. Madrid, El Croquis Editorial, 2008, p.44.

<sup>14</sup> CALVINO, Italo, *As Cidades Invisíveis*, Teorema, 2002, p. 36.

<sup>15</sup> ROMANO, Ruggiero, *Enciclopédia Einaudi - Volume 1*. Lisboa, INCM, 1984, p.30.

<sup>16</sup> CALVINO, Italo, *As Cidades Invisíveis*, Teorema, 2002, p. 93.

disponíveis para os receber. O processo de projecto não é apenas composto pelo contexto físico porque a invenção alimenta-se de um contexto. O arquitecto é “composto” tanto por formação profissional como por formação humana. A formação nunca se acaba porque trabalha com influencias que estão armazenadas no subconsciente. A nossa mente vai-se carregando de informação, mesmo de forma inconsciente, e resgata-a quando necessário. **A acumulação de elementos e informações na memória faz parte da vida quotidiana.** É uma conquista progressiva de um passado individual. Uma aquisição de memórias onde repousam toda a espécie de coisas obtidas através da percepção dos sentidos e que não foi absorvido pelo esquecimento. *“A nossa cabeça está cheia de imagens e elas ocorrem espontaneamente.”*<sup>17</sup> Sendo a memória a arca de todas as coisas é preciso colocar em ordem o que encontramos. A leitura e organização dos vestígios é importante porque a memória relaciona-se com organização e linguagem sobre a forma como armazenamos informações. O imaginário pode socorrer-se dela, por exemplo, na criação de lugares e imagens.

**Memória e reminiscência são coisas distintas: a primeira é a capacidade de conservar o passado enquanto que a segunda é a capacidade de evocar voluntariamente esse passado.** O recurso à organização e ordem levam a uma boa memória já que nesta estão depositadas toda a espécie de coisas introduzidas pelas percepções, os produtos do nosso pensamento e tudo aquilo que ainda não foi absorvido pelo esquecimento. A memória é a arca de todas as coisas, reinvocar coisas passadas e dispor segundo uma ordem para que o que se deseja recordar para que seja fácil de recuperar. A memória humana é particularmente instável e maleável, mas um elemento essencial da identidade. Precisa de razão e apoia-se mutuamente na inteligência, podendo ser frágil e enganadora.

A percepção parte não só daquilo que os nossos sentidos nos transmitem, mas também da nossa mente. A percepção sensorial é insuficiente sendo necessários outros processos como por exemplo a atenção (concentração num estímulo), memória (comparação com outros estímulos recebidos no passado) e imaginação (quando se trata de um estímulo novo e é necessário deduzir o seu possível significado). A percepção inicia com a recepção

da informação do meio onde se vive através de um processo de selecção motivado pela função adaptativa. Os estímulos são transmitidos até ao cérebro onde se selecciona e reorganiza a informação. Sendo incapaz de processar todos os dados que lhe são fornecidos, a atenção torna-se importante porque executa uma selecção activa sobre certos estímulos.

**A memória é a propriedade de conservar certas informações, intervindo na ordenação de vestígios e na releitura dos mesmos.** A sua evolução é uma conquista progressiva do passado individual e os seus fenómenos são resultado de sistemas dinâmicos de organização. A acumulação de elementos faz parte da vida quotidiana sendo uma ferramenta de armazenamento de informações. **A memória produz lembranças e recordações que compõem o espaço mental.** Verdades relativas mas essenciais, resultantes da apreensão do espaço e dos fragmentos da viagem, que estruturam a identidade e definem uma poética própria.

<sup>17</sup> FONSECA, João Carlos, *Álvaro Siza em busca da serenidade* in *Archinews 12*, Insidecity Lda, Lisboa, 2009, p.30.

[MEMÓRIA: processo individual de registo e apreensão do mundo. Ferramenta que filtra a informação captada, retendo os pontos essenciais. Confere valor e significado a experiências do passado. Permite preservar determinadas informações, aceder a vivências e conhecimentos que conservamos. Baseada na realidade pode ser adulterada pelas percepções e imaginação do indivíduo. Quando convocada torna-se uma ferramenta operativa.]

## Da Viagem

*“A melhor aprendizagem para um arquitecto é viajar, ver as coisas em directo. Não se pode criar coisas de nada. O desenho é um desejo da inteligência.”*<sup>18</sup>

A viagem inicia-se nos livros porque as obras literárias aumentam o desejo<sup>19</sup>, e em todas as coisas que participam na concretização do destino, proporcionando uma oportunidade de estimular os cinco sentidos através de uma multiplicidade de informações vividas em desordem. A ideia construída e imaginada sobre determinado lugar é abandonada, inventando-se uma inocência para o viajante que está disposto a viver novas realidades. Vai à procura de aprender algo novo sobre si próprio, e por vezes encontra verdades essenciais que estruturam a sua identidade. **Corpo e mente abrem-se à experiência, sendo assimilados mais dados do que o habitual, reconhecidos os elementos que despertam o entusiasmo e encontrados os componentes de cada individualidade.** As imagens são armazenadas e transformadas em ícones quando algo capta a atenção e fixadas com a ajuda de técnicas diversas - desenho, fotografia e palavra - porque caso não sejam gravadas na memória vão evaporar-se no inconsciente.

Michel Onfray expõe a sua teoria sobre viagem:<sup>20</sup> inicialmente, cada um deve reconhecer-se enquanto nómada ou sedentário, um detalhe de cada individualidade que caracteriza o modo de estar no mundo. O viajante concentra em si o gosto pelo movimento, o desejo de mobilidade e a paixão pela mudança. *“El arte del viaje induce a una ética lúdica, una declaración de guerra a cuadrangular y a cronometrar la existencia.”*<sup>21</sup> No seu quotidiano o indivíduo é forçado e controlado pelo sedentarismo, mas o nómada<sup>22</sup> rompe as amarras com os obstáculos e as dependências do mundo moderno – recusa o tempo social, colectivo e restritivo em benefício de um tempo singular, construído por durações subjectivas e por instantes desejados. Só ele e o seu uso do mundo importam porque em cada viagem aprende-se algo novo e a visão é memória.

<sup>18</sup> SPENCER, Jorge, RAVARA, Pedro, *Viagem de estudo Le Corbusier: França e Suíça* 2009. Lisboa: CECFA, 2011, p.13. Retirado de: Álvaro Siza Vieira, 'Comment Parvenir à la Sérénité' Entrevista em *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.º278, Dezembro de 1991.

<sup>19</sup> A literatura cultiva as emoções, activa as sensações e o corpo experimenta. *“...el deseo del viaje se alimenta mejor de fantasmas literários o poéticos que de propuestas empobrecidas por un exceso de aparências de una realidade simplificada.”* Retirado de: ONFRAY, Michel, *Teoría del Viaje*. Barcelona, Taurus, 2016.

<sup>20</sup> *Op. cit.*

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p.18.

<sup>22</sup> Entenda-se nómada como viajante.

O corpo armazena imagens transformadas em ícones, fabricadas a partir de leituras da infância, recordações de família, filmes, fotografias, imagens escolares (...) que compõem um desejo que se tenta tornar real. “Soñar con un destino es obedecer al mandato que, en nosotros, expresa una voz extranjera.”<sup>23</sup> A literatura é também importante na constituição de um imaginário eficaz e rico, porque ícones e representações inconscientes são úteis para eleger destinos. Assim sendo, a viagem começa numa biblioteca ou livraria, local onde se encontra a matéria que contribui para a formulação, realização e concretização da eleição de um destino. “El papel instruye las emociones, activa las sensaciones y ensancha la cercana posibilidad de percepciones ya preparadas.”<sup>24</sup> Todos os destinos são possíveis mas surgem dúvidas sobre o que se deve escolher e renunciar e quais os critérios de escolha. Aspira-se reencontrar o elemento em que sente mais satisfação, que proporciona sensações e prazeres confusos, mas memoráveis. Existe sempre uma geografia que corresponde a estas condições sendo apenas necessário encontrá-la. “Una palabra, un nombre, un lugar, un sitio concreto, legibles en la mapa, captan entonces la atención.”<sup>25</sup>

“Ir a algún sitio es la mayoría de las veces dirigirse al encuentro de lugares comunes asociados desde siempre al destino elegido.”<sup>26</sup>

Um dos perigos da viagem consiste em partir para verificar se o destino a visitar corresponde à ideia que fabricámos na nossa mente. **Viajar apela a uma abertura indiferente e generosa a emoções geradas por um lugar.** Pressupõe a invenção de uma inocência que exige o abandono dos preconceitos sobre a forma da viagem, supõe a omissão do que lemos, aprendemos e ouvimos. Somos movidos apenas pelo desejo de partir ao encontro de nós próprios, com a intenção de voltarmos a encontrar-nos. Os trajectos do viajante coincidem sempre com uma busca que coloca em causa a sua identidade. Com base neste objectivo distinguem-se viajante e turista, opondo-se definitivamente: enquanto um buscar incessantemente e por vezes encontra, o outro nada procurar e por isso nada encontra. **Um bom viajante possui uma sensibilidade aos detalhes e uma capacidade de registar as mínimas variações.** A capacidade teórica torna-se menos útil do que a experiência

<sup>23</sup> ONFRAY, Michel, *Teoría del Viaje*. Barcelona, Taurus, 2016, p.25.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p.29 e 30.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p.25.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p.61.

para que o corpo se inicie nas eventuais experiências, baseando-se em informações generalizadas.

**A viagem fortifica e trabalha a memória solicitando-a.** O vazio do indivíduo torna a viagem igualmente vazia sendo que a sua riqueza precisa também da densidade de uma preparação. Supõe uma experimentação do indivíduo sobre si mesmo, que requer diversos exercícios: o que posso saber acerca de mim mesmo e o que posso aprender sobre mim quando deixo os lugares habituais; o que muda na minha identidade sem as minhas ligações sociais; qual é o núcleo da minha personalidade perante uma realidade sem rituais.

“En el viaje, descubrimos solamente aquello de lo que somos portadores. El vacío del viajero fabrica la vacuidade del viaje; su riqueza produce su excelência.”<sup>27</sup> Nos seus textos<sup>28</sup>, Siza afirma que viajar é uma prova de fogo colectiva e individual, e que na partida cada um de nós esquece as preocupações e preconceitos, perde os encantos e comodidades da rotina e a sensação de descobridor leva a ver apenas o que atrai. O que lhe dá mais prazer são os seus desenhos de viagem porque o que é aprendido desmedidamente reaparece nos riscos traçados. Inicialmente viajou a partir dos relatos de Távora, apenas mais tarde as suas viagens tornam-se reais e a experiência partilhada.

**A viagem inicia-se no momento em que deixamos para trás a nossa casa, o nosso porto de abrigo.** Proporciona uma ocasião de ampliar os cinco sentidos: ouvir mais vivamente, mirar e ler mais intensamente, saborear e tocar com mais atenção. **O corpo está disposto a novas experiências e regista mais dados do que o habitual.** Emoção, entusiasmo, interrogação, surpresa, alegria e estupefação, tudo se mistura no exercício do belo e sublime, na alteração dos hábitos e na diferença. “La memoria funciona así: retener en la inmensidad larga y lenta de lo diverso los puntos de referencia vivos y densos, útiles para cristalizar, constituir y endurecer los recuerdos.”<sup>29</sup> **As vivências alvo de obsessão por parte da mente, mesmo depois da geografia ser deixada, são a matéria utilizada para recordações.** No centro da memória existe a multiplicidade de informações vividas e dados em abundância, uma desordem em que nada é

<sup>27</sup> ONFRAY, Michel, *Teoría del Viaje*. Barcelona, Taurus, 2016, p.30.

<sup>28</sup> SIZA, Álvaro, *01 Textos*. Ed.: Carlos Morais, Porto Civilização Editora, 2009.

<sup>29</sup> ONFRAY, Michel, *Teoría del Viaje*. Barcelona, Taurus, 2016, p.56.

sensato.

Falar da viagem é classificar, dispor, recolher e organizar a dispersão. Dos três tempos da viagem – desejo, acontecimento, retorno – o reencontro com o lugar onde se habita, onde os riscos são menores, possibilita novamente o contacto com a realidade. As alterações induzidas pela viagem precisam de ser trabalhadas porque não somos capazes de reter inteiramente o fluxo constante de informações. É preciso conservar os momentos magníficos, instantes que recolhem e resumem a ideia, e que sintetizam o espírito de fuga. “*La memoria funciona así: retener en la inmensidad larga y lenta de lo diverso los puntos de referencia vivos y deusos, útiles para cristalizar, constituir y endurecer los recuerdos.*”<sup>30</sup> Para trabalhar a memória, devemos considerar o bloco de imagens e sensações a que sempre se reduz uma viagem no seu imediato. “*Emociones difusas, percepciones desordenadas, apreciaciones fraccionadas, fragmentos y pedazos de lo rela sin relación a priori más allá de su recepción en un lugar y en un tiempo, a una hora y en un sitio precisos.*”<sup>31</sup>

[VIAGEM: inicia-se quando deixámos o lugar que consideramos seguro. É antecedida por aquilo que a define: a vontade, as leituras, os livros, ...; Além de transmitir saber serve também para aprender. O viajante possui uma predisposição para a descoberta. O seu conhecimento prévio do destino é uma condicionante. O viajante vai à procura de algo novo, beneficiando das novas experiências que resultam da estimulação dos sentidos. São armazenadas informações que podem resultar em memórias.]

<sup>30</sup> ONFRAY, Michel, *Teoría del Viaje*. Barcelona, Taurus, 2016, p.56.

<sup>31</sup> *Op. cit.*, p.57.

**[ P R O J E C T O ]**

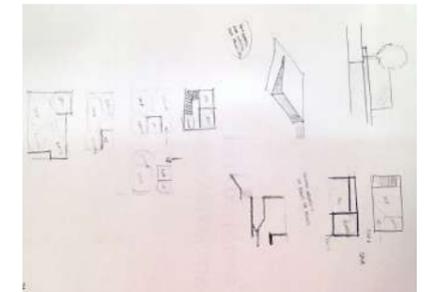
## [PROJECTO]

No momento de conclusão do ciclo de estudos importa reflectir sobre o propósito vocacional. O meu percurso proporcionou-me uma bagagem de memórias e conhecimentos acumulados de modo autónomo e singular e através da dissertação pretendia compreender a pertinência das circunstâncias lembradas com recorrência no percurso de aprendizagem. Cada uma convoca temas e condições de transporte que determinam paralelismos entre si. As experiências que proporcionaram permaneceram na memória, tendo sido recuperadas no momento de reflectir sobre arquitectura e criar soluções para problemáticas de projecto.

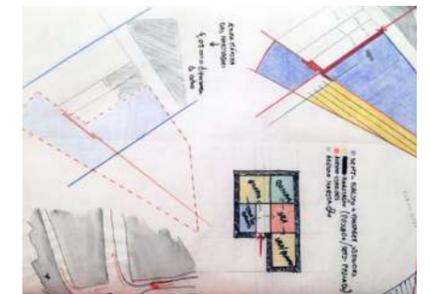
### MÓDULO 1

O projecto do conjunto habitacional da Bouça é referência no exercício de desenho de um conjunto habitacional em contexto académico: proposta de células de habitação bifamiliar tendo especial atenção no dimensionamento por se tratarem de habitações económicas.<sup>[Fig.75] a [Fig.78]</sup> O projecto deveria ser pensado para o terreno localizado nas imediações do Largo do Viriato, nas proximidades do Hospital Geral de Santo António. A existência de uma ligação com um jardim de domínio público determina como condicionante a ligação entre o espaço público e privado. Um dos propósitos do projecto da Bouça é evitar a segregação através da criação de espaços comuns pensado para habitantes e para todos os que deles queiram usufruir. Na proposta por mim realizada, privilegia-se a vista sobre o rio Douro e a relação com o jardim das Virtudes, provocando a continuidade entre a proposta e o espaço público através da criação de um equipamento de apoio – parque infantil – a ser utilizado por todos.

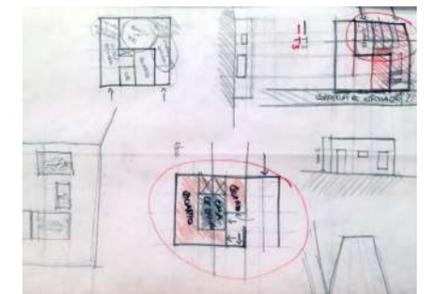
O aspecto mais interessante do projecto da Bouça é o modo como a casa é pensada. As habitações integram um sistema urbano que enaltece o espaço público e que recusa a segregação dos espaços. Apesar das habitações serem construídas de modo igual existe uma consciência de que a sua apropriação por parte dos habitantes será distinta. Os espaços que compõem a célula de habitação permitem diversas apropriações, respondendo à evolução das dinâmicas familiares sem ser descuidada uma separação entre as funções sociais e as funções privadas da casa. A separação da habitação em dois níveis, diferenciando o carácter das vivências é também replicado na minha proposta. Os espaços são pensados para satisfazer as reais necessidades



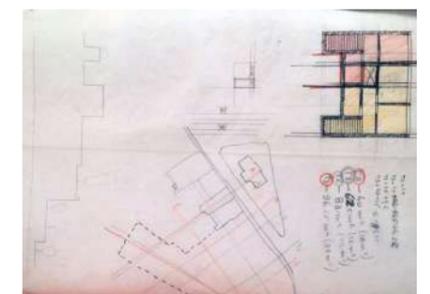
[Fig.75] Estudo da proposta habitação colectiva.



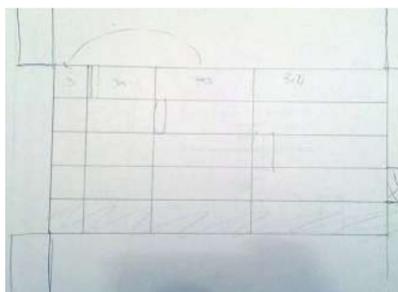
[Fig.76] Estudo da proposta habitação colectiva.



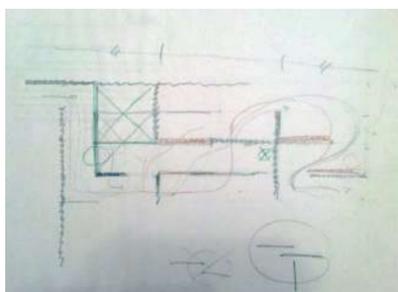
[Fig.77] Estudo da proposta habitação colectiva.



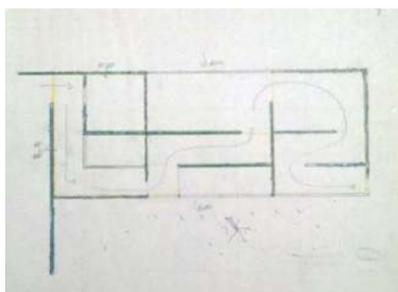
[Fig.78] Estudo da proposta habitação colectiva.



[Fig.79] Estudo da proposta espaço expositivo.



[Fig.80] Estudo da proposta espaço expositivo.



[Fig.81] Estudo da proposta espaço expositivo.



[Fig.82] Estudo da proposta espaço expositivo.

dos seus habitantes, necessidades essas que se alteram. Cada pessoa é diferente assim como as suas vivências e a casa deve estar preparada para responder a estas diversidades entre habitantes. Existe uma combinação estratégica entre espaços de apropriação livre e elementos fixos em função dos núcleos de serviço: sanitários e cozinha. Possibilita espaços mais fluidos e transformáveis e reflete-se nos sistemas construtivos: recorre-se aos painéis de correr enquanto sistema de divisão evolutivo. O mobiliário possui uma maior versatilidade de uso porque além de um objecto depositado no espaço ajuda na sua definição e desempenha funções técnicas. A inexistência de espaços exclusivamente de circulação no piso superior também permite a libertação do espaço. Esta hipótese de diferentes apropriações no interior não se reflecte no alçado já que as aberturas para o exterior demonstram regularidade.

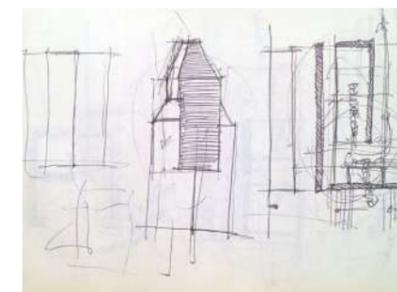
Consequentemente reflecte-se sobre a casa enquanto programa responsável pela organização do espaço com reflexo nas relações humanas. Por se tratar de um programa de pequenas dimensões permite uma maior experimentação. Pensar sobre a casa leva inevitavelmente a reflectir sobre o habitar e o habitante porque o modo como o seu espaço é pensado influencia a vida das pessoas. O projecto permite ainda reflectir sobre a experiência porque a imagem criada tendo por base o meu conhecimento teórico em nada se assemelha à realidade. Nada substitui a experiência proporcionada pelo espaço. A espacialidade é o torna a arquitectura distinta de outras formas de arte. A interpretação das suas qualidades depende de cada indivíduo e das suas percepções. A experiência é imprescindível para formarmos o nosso conhecimento.

## MÓDULO 2

A alteração da pequena escala de uma casa para o estudo de um museu, leva a reflectir sobre o programa. Se a casa é pensada em prol de quem a irá habitar, o museu é pensado como um espaço de partilha e preservação do património onde se exibem obras de arte. Tal como a casa deve responder às necessidades dos seus habitantes, o museu dar resposta às necessidades artísticas da época e sociedade em que se insere. Enquanto edifício torna-se um ponto de referência na cidade, mas o seu programa é mais complexo. O espaço, à semelhança do que acontece na casa, também deve permitir uma maior flexibilidade e versatilidade de apropriação. O museu não pode

seguir um modelo devendo considerar as especificidades a que deve dar resposta. O seu programa deve basear-se num conceito de flexibilidade, capaz de maior polivalência e versatilidade, um espaço destinado a acolher distribuições e usos variáveis que dependem das expressões artísticas que exhibe. O museu revela uma capacidade de se adequar a uma grande diversidade de obras de arte. O seu interior é livre para responder à sua disposição de acolher exposições temporárias. Os espaços de galeria são altos e amplos, denotando-se uma preocupação com o impacto da luz na leitura das obras de arte. Siza recorre a um sistema de tectos com uma placa de betão suspensas num nível inferior ao da cobertura, permitindo controlar a entrada de luz.

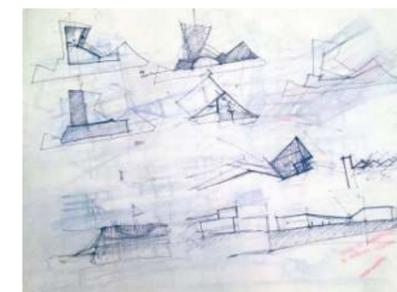
Uma das preocupações da proposta para Serralves prendia-se com a articulação com a envolvente. Além da implantação e da sua discreta relação com a envolvente, era importante articular a abertura de vãos com a paisagem. Sendo o museu um edifício destinado a apreciar diversas formas de arte, não se deveria destacar em relação a estas, nem em relação ao lugar onde se insere. No interior, os espaços relacionam-se entre si através de percursos que proporcionam sucessivas surpresas: para além da descoberta das obras de arte em exposição, em Serralves as janelas são estrategicamente colocadas para que funcionem como molduras da paisagem. Os pontos de vista são cuidadosamente pensados, surgindo em situações que valorizam o momento e a paisagem. O Museu de Serralves foi modelo do desenho de um exercício de projecto que determinava a criação de uma composição tridimensional que respondesse a um programa arquitectónico elementar. [Fig.79] a [Fig.82] A proposta apresentada – desenho de um espaço expositivo – tinha como objectivo a criação de um percurso que direcionasse os visitantes a circular por um percurso claramente demarcado pelo espaço, que deveria gerar uma interacção com o espaço exterior. No caso de Serralves o percurso estimular a vontade de descobrir. Os espaços são fluidos e a sua disposição contribui para a definição dos percursos preferenciais, mas não obrigatórios, de observação das obras. A condição de semelhante entre as duas propostas existe na importância da relação com o exterior. As suas aberturas são cuidadosamente pensadas para estabelecer uma relação harmoniosa com o exterior sem prejudicar a leitura das obras que o espaço acolhe.



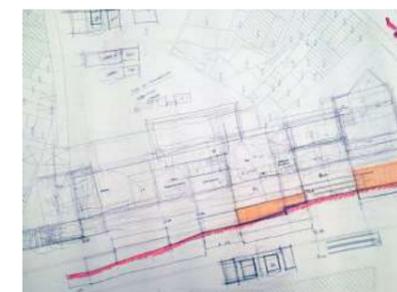
[Fig.83] Estudo da proposta Centro de Arte Urbana do Porto.



[Fig.84] Estudo da proposta Centro de Arte Urbana do Porto.



[Fig.85] Estudo da proposta Centro de Arte Urbana do Porto.



[Fig.86] Estudo da proposta Centro de Arte Urbana do Porto.

A relação do museu com a envolvente leva a reflectir sobre as temáticas do lugar e do espaço. O lugar imprime um sentido à obra e no caso de Serralves, a casa e o jardim são pré-existências do lugar fundamentais no desenho do novo edifício. O lugar é composto pelas suas características reconhecíveis e é importante que o projecto estabeleça uma relação coerente com o lugar onde se insere para que este não perca o seu carácter. A relevância do lugar é explorada na proposta para o Centro de Arte Urbana do Porto, onde as particularidades do lugar são marcantes. <sup>[Fig.83]</sup> a <sup>[Fig.86]</sup> No terreno contíguo à Avenida Dom Afonso Henriques no Porto, pretendia construir-se uma nova frente urbana e resolver questões de remate urbano. No meu entender, este objectivo deveria ser alcançado através de uma articulação entre coesão e cidade, a identidade do lugar e a materialidade que contribuiriam para manter o carácter do lugar. Tal como em Serralves, o edifício também deveria permitir variados modos de expressão artística, podendo os espaços ser modificados facilmente devido à sua flexibilidade.

Importa também distinguir o lugar e o espaço. Este último não depende da relação com a envolvente, mas sim da relação com quem o experiencia. Esconde o verdadeiro valor da arquitectura e é imprescindível que seja vivido para ser entendido. O espaço é o protagonista da obra sendo possível identificá-lo a partir da geometria que o define.

### MÓDULO 3

No estudo dos módulos [Livros] não identifiquei nenhuma relação evidente com propostas de projecto por mim elaboradas. Suponho que a sua importância se reflecte nas minhas interpretações e modos de engendrar pensamento. “O Principezinho” permite ponderar sobre o valor do que é simples. Estabeleço um paralelismo com outra prática artística, recordando o neoplasticismo. No século XX, o artista Piet Mondrian privilegiava a simplicidade em detrimento do detalhe, reduzindo a sua paleta de cores às três cores primárias, ao preto e ao branco, explorando interminavelmente conjugações das cores base com linhas horizontais e verticais. Esta ingenuidade remete para o desenho da jibóia a engolir um elefante, um desenho demasiado simples para ser entendido pelos adultos. A subjectividade é imprescindível na interpretação do desenho. Esta é resultado de uma inocência característica da infância, fase da vida em que estamos libertos

da bagagem de conhecimento que pode condicionar as nossas interpretações. Um momento de purificação e libertação que estimula a imaginação e capacidade de abstracção, características essenciais no processo criativo.

A arquitectura pode então ser pensada enquanto prática artística. Qualquer obra de arte encerra em si as experiências e vivências de quem a pensa porque a sua criação implica recorrer às experiências pessoais. Se os conceitos aplicados à arquitectura reflectem a personalidade do artista, significa que não existe um conjunto de regras pré-definido e universal que deva ser utilizado por todos os arquitectos. As propostas devem ser elaboradas segundo as necessidades e problemáticas de cada projecto e baseando-se no saber do arquitecto. Cada um cria arquitectura estabelecendo relações únicas entre as ferramentas de que dispõe, não existindo assim uma ordem irrepetível que estrutura o processo de projecto.

Para além da sua importância no despertar da problemática da inocência, a evolução da proposta depende do desenho enquanto ferramenta. Este surge em todas as fases do projecto, desde a ideia até à execução, e permite descodificar e transmitir ideias e ampliar o pensamento. Tal como a inocência, o desenho na infância desempenha um papel mais importante do que na fase adulta. Quando elaborado por crianças, o desenho demonstra uma maior capacidade de abstracção formal recorrendo a uma representação simbólica. O desenho do adulto é condicionado porque sustenta o seu pensamento e por vezes representa a realidade.

### MÓDULO 4

As descrições de Marco Polo a Kublai Khan induzem a reflectir sobre cidade: construção em grande escala da qual a arquitectura faz parte. As suas partes devem ser organizadas numa estrutura coerente devendo o arquitecto considerar esta premissa no decorrer do seu trabalho. Sobre ele recai a responsabilidade de idealizar elementos fixos que compõem a imagem da cidade, apesar de alguns dos elementos fundamentais na sua composição não serem da sua responsabilidade. A cidade precisa de arquitectura para formar a sua imagem, mas também a arquitectura precisa da cidade porque um edifício isolado não pode ser entendido do mesmo modo que seria quando inserido num todo. Apesar de

conterem o seu passado, as cidades não podem parar no tempo para serem recordadas. O efeito seria contrário, acabando por serem esquecidas. para isso socorrem-se da arquitectura que deve acompanhar a sociedade e simultaneamente respeitar a atmosfera própria da cidade.

Kublai Khan duvida da veracidade das histórias narradas por Marco Polo. As cidades são compostas por arquitectura, mas as pessoas são compostas pelo seu passado tirando partido deste no seu crescimento. As histórias de Polo resultam de facto dos seus desejos conjugados com as recordações. Estas compõem o nosso passado e por isso não se apagam da mente. Involuntariamente acabam por ser convocadas. O processo de acumulação de memória acontece a todos os indivíduos, mas lembranças assimiladas são distintas. Entre estas também se estabelece umnexo de afinidades e contrastes que é único porque a conquista de um passado individual por si só não é suficiente.

Se as memórias contribuem para a formação do indivíduo e consequentemente para o processo criativo, o mesmo acontece com a viagem. Esta também contribui para a educação intelectual do indivíduo. Inicia-se ainda antes de se definir um destino, recorrendo às literaturas que aguçam o desejo e contribuem para a construção da ideia sobre determinado lugar. Decidir viajar significa deixar o que nos é familiar com uma predisposição para aprender algo novo e assimilar novas experiências. Quando algo capta a atenção as imagens são armazenadas e transformadas em ícones. O que é alvo de obsessão pela mente torna-se recordação. Apesar da viagem poder contribuir para a construção de memórias, o viajante deve ter uma vontade de encontrar algo sobre si mesmo caso contrário é apenas um turista que nada encontra. Este processo de descoberta, tal como a prática artística, carece de inocência. É necessário abandonar os preconceitos sobre o destino, aceitando aquilo que nos pode proporcionar.

Entendo o resultado desta dissertação como o relato de uma perspectiva particular sobre um percurso pessoal em constante construção. Seguindo uma lógica que permitia clarificar as minhas experiências e sedimentar o meu propósito vocacional, organizar o que a minha viagem me proporcionou, disponibilizando-me para acolher as suas orientações.

## **A p ê n d i c e   B i b l i o g r á f i c o**

## Bibliografía

- AGUILÓ, Miguel, *El paisaje construido: una aproximación a la idea de lugar*. 1ª ed. Madrid, CICCIP, 1999.
- APARICIO, Valderrama, *La Construcción de la Mirada: Tres Distancias*. Sevilla, Universidad, 2004.
- ARAVENA, Alejandro, *El Lugar de la Arquitectura*. Santiago de Chile, ARQ, 2002.
- ASENSIO CERVER, Francisco, *La arquitectura de los museos*. Barcelona, Arco, 1997.
- BARATA, Paulo Martins, *Museu de Serralves: Álvaro Siza*. 1ª ed., Lisboa, White & Blue, 2001.
- BELÉM, Margarida Cunha, *O essencial sobre Álvaro Siza Vieira*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Junho 2012.
- BERTRAND, Michel-Jean, *Casa, barrio, ciudad: arquitectura del habitat urbano*. Barcelona, Gustavo Gili, 1984.
- CALVINO, Italo, *As Cidades Invisíveis*. Lisboa, Teorema, 2002.
- CALVINO, Italo, *Seis Propostas para o Próximo Milénio*. Lisboa, Teorema, 2002.
- CHING, Francis D. K., *Arquitectura - Forma, Espacio y Orden*. Barcelona, Ediciones G. Gili, 2002.
- CORTÉS ALCALÁ, Luis, *La cuestión residencial, bases para una sociología del habitar*. 1ª ed., Madrid, Editorial Fundamentos, 1995.
- COSTA, Alexandre Alves, *Álvaro Siza*. Lisboa, IN-CM, 1990.
- COSTA, Alexandre Alves, SILVA, Anabela, *Requalificação Urbana, Urban Redevelopment #018*. Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007.
- CRUZ, Valdemar, *Retratos de Siza*. Porto, Campo das Letras, 2005.
- CULLEN, Gordon, *Paisagem Urbana*. Lisboa, Edições 70, Novembro de 2010.
- FIGUEIRA, Jorge, *Álvaro Siza: Modern Redux*. Osfildern, Hatje Cantz Verlag, 2008.
- FONATTI, Franco, *Principios elementales de la forma en*

*arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1988.

FONSECA, João Carlos, *Álvaro Siza em busca da serenidade in Archinews 12*. Insidacity Lda, Lisboa, 2009.

FRAMPTON, Kenneth, *Álvaro Siza, Profésion poética, Profissão poética*. Barcelona, Gustavo Gili, 1988.

GAUSA, Manuel, DEVESA, Ricardo, *Otra mirada: posiciones contra crónicas*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 164.

GIL, José, *A profundidade e a superfície, Ensaio sobre o príncipezinho de Saint-Exupéry*. Lisboa, Relógio D'Água Editores, Novembro de 2003.

GORDO, Antonio Gámiz, *Ideias sobre Análisis, Dibujo y Arquitectura*. Sevilla, Universidade, 2003.

HERTZBERGER, Herman, *Lessons for Students in Architecture*. Rotterdam, 010 Publishers, 2005.

JODIDIO, Philip, *Álvaro Siza Complete Works 1952-2013*. Taschen, 2013.

LEUPEN, Bernard, *Design and Analysis*. Rotterdam. 010 Publishers, 1997.

LLANO, Pedro de, CASTANHEIRA, Carlos, *Álvaro Siza: obras e projectos*. Madrid, C.G.A.C., 1995.

LLORENS, Vicente Más, MAZA, Ricardo Merí de la, *Las Herramientas del Arquitecto*. Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2ª Edição.

LYNCH, Kevin, *A Imagem da Cidade*. Lisboa, Edições 70, Janeiro de 2011.

MÁRQUEZ CECÍLIA, Fernando, LEVENE, Richard C., *Alvaro Siza: 2001-2008: El sentido de las cosas, The meaning of things*. Madrid, El Croquis, 2008, p.284

MÁRQUEZ CECÍLIA, Fernando, LEVENE, Richard C., *Alvaro Siza: 1958-2000: Getting through turbulence, notes on invention*. Madrid, El Croquis, 2000, p.73.

MARTÍN HERNÁNDEZ, Manuel J., *La invención de la arquitectura*. Madrid, Celeste ediciones, 1997.

MENDES, Manuel, "...a experiência é uma invenção...", in *Influx*,

*Arquitectura Portuguesa Recente* (ed.: P. Gadanho, L. Pereira). Porto, Editora Civilização, 2003, p. 172-79.

MOLDER, Maria Filomena, *O que é que a Louise Bourgeois sabe, que eu não sei?*, in *Estéticas e Artes. Controvérsias para o século XXI* (org. I Dias). Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2005, p. 225-248.

MONTANER, Josep Maria, *A modernidade superada: arquitectura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

MONTANER, Josep Maria, *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona, Gustavo Gili, 1995.

MONTANER, Josep Maria, *Nuevos museos: espacios para el arte y la cultura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1990.

MONTEYS, Xavier, *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona, GG, 2001.

MOORE, Charles, *La casa: forma y diseño*. 5ª ed. Barcelona, Gustavo Gili, 1985.

ONFRAY, Michel, *Teoría del Viaje*. Barcelona, Taurus, 2016.

PURINI, Franco, *Compór a Arquitectura*. Lisboa, ACD Editores.

RASMUSSEN, Steen Eiler, *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*. Barcelona, Reverté, 2004.

RODRIGUES, António Jacinto, *Álvaro Siza: obra e método*. 1ª ed. Porto, Civilização, 1992.

RODRIGUES, António Jacinto, *Teoria da arquitectura*. Porto, FAUP Publicações, 1996.

RODRÍGUEZ, Alberte Pérez, LAIÑO, Ana Domínguez, ALFAYA, Luciano González, NÚÑEZ, Patrícia Muñiz, *Escalas, 55 obras & 5 textos*. Andar Quatro S. L., 2004.

ROMANO, Ruggiero, *Enciclopédia Einaudi - Volume 1*. Lisboa, INCM, 1984.

ROMANO, Ruggiero, *Enciclopédia Einaudi - Volume 33*. Lisboa, INCM, 1984.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *O Príncipezinho*. Lisboa, Editorial Presença, 2011.

SANTA-MARIA, Luis Martínez, *Intersecciones*. Madrid, Editorial Rueda, 2004.

SANTA-MARIA, Luis Martínez, *Sólo hay una puerta, no una respuesta*, manuscrito, 2015.

SANTOS, José Paulos dos, *Álvaro Siza: obras y proyectos, 1954-1992*. Barcelona, Gustavo Gili, 1993.

SANTOS, Juan Domingo, *El Sentido de las Cosas, Una Conversación con Alvaro Siza*, in *El Croquis 140*. Madrid, El Croquis Editorial, 2008, p. 6-60.

SILVA, Helena Sofia, SANTOS André, *Álvaro Siza Vieira, Arquitectos portugueses*. Vila do Conde, Quidnovi, 2011.

SIZA, Álvaro, *01 Textos*. ed.: Carlos Morais, Porto Civilização Editora, 2009.

SIZA, Álvaro, *Imaginar a Evidência*. Lisboa, Edições 70, Janeiro de 2012.

SOLÀ-MORALES, Ignacio de, *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 1995.

SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Arquitectura*, em *Introducción a la Arquitectura. Conceptos fundamentales*. Barcelona, Ediciones UPC, 1996, p. 15-27.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Presente y Futuros: Arquitectura en las ciudades*. Barcelona: Actar, 1996.

SOMOZA, Manel, *Álvaro Siza: conversas no obradoiro*. Ourense, Verlibros, 2007.

TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*. 3ª ed., Porto, Faup Publicações, 1996.

TESTA, Peter, *A arquitectura de Álvaro Siza*. Porto, FAUP, 1988.

TESTA, Peter, *Álvaro Siza*. 1ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

TRIGUEIROS, Luiz, *Álvaro Siza: 1954-1976*. Lisboa, Blau, 1997.

TRILLO de LEYVA, Juan Luís, *Argumentos sobre la Contiguidade en la Arquitectura*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2001.

TRILLO DE LEYVA, Juan Luis, GARCÍA-POSADA, Ángel Martínez, *La Palabra y el Dibujo*. Lampreave, 2013.

ZEVI, Bruno, *Saber ver a arquitectura*. 2ª ed. Lisboa, Arcádia, 1977.

## Créditos de Imagens

[Fig.1] Esquema do autor.

[Fig.2] Retirado de: COSTA, Alexandre Alves, SILVA, Anabela, *Requalificação Urbana, Urban Redevelopment #018*. Casal de Cambra, Caleidoscópico, 2007, p.75.

[Fig.3] Retirado de: MÁRQUEZ CECÍLIA, Fernando, LEVENE, Richard C., *Alvaro Siza: 2001-2008: El sentido de las cosas, The meaning of things*. Madrid, El Croquis, 2008, p.73.

[Fig.4] Retirado de: MÁRQUEZ CECÍLIA, Fernando, LEVENE, Richard C., *Alvaro Siza: 2001-2008: El sentido de las cosas, The meaning of things*. Madrid, El Croquis, 2008, p.74.

[Fig.5] Retirado de: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Wielki\\_zespól\\_mieszkaniowy\\_Britz#/media/File:Hufeisensiedlung\\_rotelfront.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Wielki_zespól_mieszkaniowy_Britz#/media/File:Hufeisensiedlung_rotelfront.jpg)

[Fig.6] Retirado de: MÁRQUEZ CECÍLIA, Fernando, LEVENE, Richard C., *Alvaro Siza: 2001-2008: El sentido de las cosas, The meaning of things*. Madrid, El Croquis, 2008, p.83.

[Fig.7] JODIDIO, Philip, *Álvaro Siza Complete Works 1952-2013*. Taschen, 2013, p.70.

[Fig.8] Retirado de: MÁRQUEZ CECÍLIA, Fernando, LEVENE, Richard C., *Alvaro Siza: 2001-2008: El sentido de las cosas, The meaning of things*. Madrid, El Croquis, 2008, p.67.

[Fig.9] Aula de História de Arquitectura Contemporânea, FAUP, 2016. Disponível em: [https://sigarra.up.pt/faup/pt/conteudos\\_service.conteudos\\_cont?pct\\_id=28540&pv\\_cod=34HawaT7aaas](https://sigarra.up.pt/faup/pt/conteudos_service.conteudos_cont?pct_id=28540&pv_cod=34HawaT7aaas)

[Fig.10] Aula de História de Arquitectura Contemporânea, FAUP, 2016. Disponível em: [https://sigarra.up.pt/faup/pt/conteudos\\_service.conteudos\\_cont?pct\\_id=28540&pv\\_cod=34HawaT7aaas](https://sigarra.up.pt/faup/pt/conteudos_service.conteudos_cont?pct_id=28540&pv_cod=34HawaT7aaas)

[Fig.11] Aula de História de Arquitectura Contemporânea, FAUP, 2016. Disponível em: [https://sigarra.up.pt/faup/pt/conteudos\\_service.conteudos\\_cont?pct\\_id=28540&pv\\_cod=34HawaT7aaas](https://sigarra.up.pt/faup/pt/conteudos_service.conteudos_cont?pct_id=28540&pv_cod=34HawaT7aaas)

[Fig.12] Retirado de: MÁRQUEZ CECÍLIA, Fernando, LEVENE, Richard C., *Alvaro Siza: 2001-2008: El sentido de las cosas, The meaning of things*. Madrid, El Croquis, 2008, p.71.

[Fig.13] Retirado de: JODIDIO, Philip, *Álvaro Siza Complete Works 1952-2013*. Taschen, 2013, p.66.

[Fig.14] Retirado de: MÁRQUEZ CECÍLIA, Fernando, LEVENE, Richard C., *Alvaro Siza: 2001-2008: El sentido de las cosas, The meaning of things*. Madrid, El Croquis, 2008, p.71.

[Fig.15] Retirado de: <http://ultimasreportagens.com/98.php>

[Fig.16] Retirado de: JODIDIO, Philip, *Álvaro Siza Complete Works 1952-2013*. Taschen, 2013, p.62.

[Fig.17] Retirado de: LEUPEN, Bernard, *Design and Analysis*. Rotterdam. 010 Publishers, 1997, p.58.

[Fig.18] Archivo Álvaro Siza.

[Fig.19] Archivo Álvaro Siza.

[Fig.20] Archivo Álvaro Siza.

[Fig.21] Archivo Álvaro Siza.

[Fig.22] Retirado de: SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Arquitectura, em Introdução a la Arquitectura*. Conceptos fundamentales. Barcelona, Ediciones UPC, 1996, p.23.

[Fig.23] Retirado de: SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Arquitectura, em Introdução a la Arquitectura*. Conceptos fundamentales. Barcelona, Ediciones UPC, 1996, p.27.

[Fig.24] Retirado de: MONTEYS, Xavier, *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona, GG, 2001, p.29.

[Fig.25] Archivo Álvaro Siza.

[Fig.26] Retirado de: GAUSA, Manuel, DEVESA, Ricardo, *Otra mirada: posiciones contra crónicas*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 164.

[Fig.27] Retirado de: GAUSA, Manuel, DEVESA, Ricardo, *Otra mirada: posiciones contra crónicas*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 138.

[Fig.28] Retirado de: MONTEYS, Xavier, *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona, GG, 2001, p.49.

[Fig.29] Retirado de: MONTEYS, Xavier, *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona, GG, 2001, p.49.

[Fig.30] Retirado de: MONTEYS, Xavier, *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona, GG, 2001, p.49.

[Fig.31] Archivo Álvaro Siza.

[Fig.32] Archivo Álvaro Siza.

[Fig.33] Retirado de: MONTEYS, Xavier, *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona, GG, 2001, p.22.

[Fig.34] Retirado de: MONTEYS, Xavier, *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona, GG, 2001, p.22.

[Fig.35] Retirado de: MONTEYS, Xavier, *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona, GG, 2001, p.27.

[Fig.36] Retirado de: MONTEYS, Xavier, *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona, GG, 2001, p.27.

[Fig.37] Archivo Álvaro Siza.

[Fig.38] Retirado de: <http://ultimasreportagens.com/98.php>

[Fig.39] Retirado de: MÁRQUEZ CECÍLIA, Fernando, LEVENE, Richard C., *Alvaro Siza: 1958-2000: Getting through turbulence, notes on invention*. Madrid, El Croquis, 2000, p.155

[Fig.40] Retirado de: CARDOSO, Ana Sofia, *Marques da Silva, Arquitectos portugueses*. Vila do Conde, Quidnovi, 2011, p.24.

[Fig.41] Retirado de: SILVA, Helena Sofia, SANTOS André, *Álvaro Siza Vieira, Arquitectos portugueses*. Vila do Conde, Quidnovi, 2011, p.57.

[Fig.42] Retirado de: MÁRQUEZ CECÍLIA, Fernando, LEVENE, Richard C., *Alvaro Siza: 1958-2000: Getting through turbulence, notes on invention*. Madrid, El Croquis, 2000, p.156-157.

[Fig.43] Retirado de: MÁRQUEZ CECÍLIA, Fernando, LEVENE, Richard C., *Alvaro Siza: 1958-2000: Getting through turbulence, notes on invention*. Madrid, El Croquis, 2000, p.158-159.

[Fig.44] Fotografia do autor.

[Fig.45] Fotografia do autor.

[Fig.46] Retirado de: SILVA, Helena Sofia, SANTOS André, *Álvaro Siza Vieira, Arquitectos portugueses*. Vila do Conde, Quidnovi, 2011, p.60.

[Fig.47] Retirado de: JODIDIO, Philip, *Álvaro Siza Complete Works 1952-2013*. Taschen, 2013, p.195.

[Fig.48] Retirado de: MÁRQUEZ CECÍLIA, Fernando, LEVENE, Richard C., *Alvaro Siza: 1958-2000: Getting through turbulence, notes on invention*. Madrid, El Croquis, 2000, p.173.

[Fig.49] Retirado de: <https://www.serralves.pt/pt/fundacao/a-casa-de-serralves/arquitetura/>

[Fig.50] Retirado de: MÁRQUEZ CECÍLIA, Fernando, LEVENE, Richard C., *Alvaro Siza: 1958-2000: Getting through turbulence, notes on invention*. Madrid, El Croquis, 2000, p.179.

[Fig.51] Retirado de: MÁRQUEZ CECÍLIA, Fernando, LEVENE, Richard C., *Alvaro Siza: 1958-2000: Getting through turbulence, notes on invention*. Madrid, El Croquis, 2000, p.182.

[Fig.52] Retirado de: JODIDIO, Philip, *Álvaro Siza Complete Works 1952-2013*. Taschen, 2013, p.200.

[Fig.53] Retirado de: MÁRQUEZ CECÍLIA, Fernando, LEVENE, Richard C., *Alvaro Siza: 1958-2000: Getting through turbulence, notes on invention*. Madrid, El Croquis, 2000, p.185.

[Fig.54] Fotografia do autor.

[Fig.55] Retirado de: MÁRQUEZ CECÍLIA, Fernando, LEVENE, Richard C., *Alvaro Siza: 1958-2000: Getting through turbulence, notes on invention*. Madrid, El Croquis, 2000, p.183.

[Fig.56] Retirado de: TITZ, Jurgen, *História da Arquitectura Contemporânea*. H. F. Hullmann, 2008, p.32.

[Fig.57] Retirado de: ZIMMERMAN, Claire, *Mies van der Rohe, 1886-1969 – A estrutura do espaço*. Taschen, 2010, p.43.

[Fig.58] Retirado de: SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *O Príncipezinho*. Lisboa, Editorial Presença, 2011.

[Fig.59] Retirado de: SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *O Príncipezinho*. Lisboa, Editorial Presença, 2011, p.9.

[Fig.60] Retirado de: SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *O Príncipezinho*. Lisboa, Editorial Presença, 2011, p.10.

[Fig.61] Retirado de: SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *O Príncipezinho*. Lisboa, Editorial Presença, 2011, p.14.

[Fig.62] Retirado de: SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *O Príncipezinho*. Lisboa, Editorial Presença, 2011, p.17.

[Fig.63] Esquema do autor.

[Fig.64] Retirado de: TRILLO DE LEYVA, Juan Luis, GARCÍA-POSADA, Ángel Martínez, *La Palabra y el Dibujo*. Lampreave, 2013, p.28.

[Fig.65] Retirado de: TRILLO DE LEYVA, Juan Luis, GARCÍA-POSADA, Ángel Martínez, *La Palabra y el Dibujo*. Lampreave, 2013, p.38.

[Fig.66] Retirado de: TRILLO DE LEYVA, Juan Luis, GARCÍA-POSADA, Ángel Martínez, *La Palabra y el Dibujo*. Lampreave, 2013, p.50.

[Fig.67] Retirado de: TRILLO DE LEYVA, Juan Luis, GARCÍA-POSADA, Ángel Martínez, *La Palabra y el Dibujo*. Lampreave, 2013, p.68.

[Fig.68] Retirado de: TRILLO DE LEYVA, Juan Luis, GARCÍA-POSADA, Ángel Martínez, *La Palabra y el Dibujo*. Lampreave, 2013, p.26.

[Fig.69] Retirado de: TRILLO DE LEYVA, Juan Luis, GARCÍA-POSADA, Ángel Martínez, *La Palabra y el Dibujo*. Lampreave, 2013, p.88.

[Fig.70] Retirado de: LLORENS, Vicente Más, MAZA, Ricardo Merí de la, *Las Herramientas del Arquitecto*. Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2ª Edição, p.12.

[Fig.71] Retirado de: TRILLO DE LEYVA, Juan Luis, GARCÍA-POSADA, Ángel Martínez, *La Palabra y el Dibujo*. Lampreave, 2013, p.75.

[Fig.72] Retirado de: TRILLO DE LEYVA, Juan Luis, GARCÍA-POSADA, Ángel Martínez, *La Palabra y el Dibujo*. Lampreave, 2013, p.86.

[Fig.73] Retirado de: CALVINO, Italo, *As Cidades Invisíveis*. Lisboa, Teorema, 2002.

[Fig.74] Esquema do autor.

[Fig.75] Desenhos do autor.

[Fig.76] Desenhos do autor.

[Fig.77] Desenhos do autor.

[Fig.78] Desenhos do autor.  
 [Fig.79] Desenhos do autor.  
 [Fig.80] Desenhos do autor.  
 [Fig.81] Desenhos do autor.  
 [Fig.82] Desenhos do autor.  
 [Fig.83] Desenhos do autor.  
 [Fig.84] Desenhos do autor.  
 [Fig.85] Desenhos do autor.  
 [Fig.86] Desenhos do autor.

## Lista de Imagens

[Fig.1] p.23. Composição esquemática de apresentação da dissertação. Esquema do autor.  
 [Fig.2] p.24. Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça.  
 [Fig.3] p.27. Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Inserção no contexto da cidade.  
 [Fig.4] p.27. Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Contraste de cor entre planos.  
 [Fig.5] p.27. Bruno Taut, Hufeisensiedlung, Berlín-Britz, 1925-31.  
 [Fig.6] p.28. Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Alçado.  
 [Fig.7] p.28. Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Abertura de vãos.  
 [Fig.8] p.28. Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Vista aérea.  
 [Fig.9] p.29. J. J. Peter Oud, Siedlung Blijdorp, 1931. Vista aérea.  
 [Fig.10] p.29. J. J. Peter Oud, Siedlung Blijdorp, 1931. Vista do espaço entre blocos.  
 [Fig.11] p.29. J. J. Peter Oud, Siedlung Kiefhoek, 1925-29.  
 [Fig.12] p.29. Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Muro.  
 [Fig.13] p.30. Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Volume serviços semi-públicos.  
 [Fig.14] p.30. Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Espaço entre blocos.  
 [Fig.15] p.30. Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Escada de tiro.  
 [Fig.16] p.30. Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Galeria de acesso às habitações do nível superior.  
 [Fig.17] p.31. G. T. Rietveld, Casa Schroder.  
 [Fig.18] p.32. Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Espaço de estar e cozinha.

[Fig.19] p.32. Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Espaço de estar e cozinha.

[Fig.20] p.33. Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Espaço de estar.

[Fig.21] p.33. Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Corredor piso inferior.

[Fig.22] p.35. Le Corbusier, Casa Domino, 1914.

[Fig.23] p.35. Le Corbusier, Petit Cabanon, Cap Martin, 1952.

[Fig.24] p.35. Duas crianças jogam o "Jogo da Cova".

[Fig.25] p.35. Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Sistema de divisão evolutivo - painéis de correr.

[Fig.26] p.36. Iñaki Ábalos e Juan Herreros, Casas AH.

[Fig.27] p.36. Actar Arquitectura, Casas MOAI.

[Fig.28] p.36. Félix Kuhn e George Pfiffner, Habitações em Lenzburg, Muracker, 1993-94.

[Fig.29] p.36. Morgere Degelo, Habitações em Mulheimerstrasse, Basileia, 1991-93.

[Fig.30] p.37. Michael Adler, Casa Reicke, 1987-88.

[Fig.31] p.37. Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Entrada piso superior.

[Fig.32] p.37. Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Entrada piso inferior.

[Fig.33] p.38. Fotomontagem realizada no primeiro curso de sociologia do professor Jean-Pierre Junker sobre a casa Bianchetti de Luigi Snozzi.

[Fig.34] p.38. Fotomontagem realizada no primeiro curso de sociologia do professor Jean-Pierre Junker sobre a casa Bianchetti de Luigi Snozzi.

[Fig.35] p.38. Fotografias de apartamento do Edifício Mitre, F. J. Barba Corsini, Barcelona, 1959.

[Fig.36] p.38. Fotografias de apartamento do Edifício Mitre, F. J. Barba Corsini, Barcelona, 1959.

[Fig.37] p.39. Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Apropriação do espaço.

[Fig.38] p.39. Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Apropriação do espaço.

[Fig.39] p.52. Álvaro Siza, Museu de Serralves.

[Fig.40] p.52. Charles Siclis e Marques da Silva, Casa de Serralves. Apropriação do espaço.

[Fig.41] p.55. Álvaro Siza, Museu de Serralves. Implantação.

[Fig.42] p.55. Álvaro Siza, Museu de Serralves. Relação com o jardim.

[Fig.43] p.55. Álvaro Siza, Museu de Serralves. Relação com o jardim.

[Fig.44] p.56. Álvaro Siza, Museu de Serralves. Entrada pela Avenida Marechal Gomes da Costa.

[Fig.45] p.56. Álvaro Siza, Museu de Serralves. Entrada pela Rua D. João de Castro.

[Fig.46] p.56. Álvaro Siza, Museu de Serralves. Cobertura em consola ao longo do percurso de acesso.

[Fig.47] p.57. Álvaro Siza, Museu de Serralves. Pátio que separa o auditório do museu.

[Fig.48] p.57. Álvaro Siza, Museu de Serralves. Átrio.

[Fig.49] p.57. Charles Siclis e Marques da Silva, Casa de Serralves. Átrio.

[Fig.50] p.57. Álvaro Siza, Museu de Serralves. Interior livre.

[Fig.51] p.58. Álvaro Siza, Museu de Serralves. Interior livre.

[Fig.52] p.60. Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Mesa invertida.

[Fig.53] p.60. Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Interior.

[Fig.54] p.61. Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça. Abertura de vãos.

[Fig.55] p.61. Álvaro Siza, Conjunto Habitacional da Bouça.

Abertura de vãos.

[Fig.56] p.69. Gerrit Rietveld, Casa Schroeder, Utreque, 1924.

[Fig.57] p.69. Mies van der Rohe, Pavilhão de Barcelona, 1928-29.

[Fig.58] p.76. O príncipezinho.

[Fig.59] p.79. Desenho de uma jibóia que engoliu uma fera.

[Fig.60] p.79. Desenho de uma jibóia que engoliu uma fera.

[Fig.61] p.79. Desenho de uma ovelha.

[Fig.62] p.79. O príncipezinho.

[Fig.63] p.83. Composição esquemática sobre "O Príncipezinho".

[Fig.64] p.106. Em casa de Mme. Jeanneret. Vevey, 1981.

[Fig.65] p.106. Sem título.

[Fig.66] p.106. Casa Uli Bohme. Berlim, 1981.

[Fig.67] p.107. Museu de Helsinki.

[Fig.68] p.107. Piscina de Leça da Palmeira. Matosinhos

[Fig.69] p.107. Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela.

[Fig.70] p.108. Alvar Aalto, Evolução da planta da Villa Mairea y del grafismo empleado para representarla.

[Fig.71] p.109. San Giorgio Maggiore. Venecia.

[Fig.72] p.109. Gizé. El Cairo, 1948.

[Fig.73] p.112. Capa de "As Cidades Invisíveis"

[Fig.74] p.117. Composição esquemática das cidades narradas.

[Fig.75] p.139. Estudo da proposta habitação colectiva.

[Fig.76] p.139. Estudo da proposta habitação colectiva.

[Fig.77] p.139. Estudo da proposta habitação colectiva.

[Fig.78] p.139. Estudo da proposta habitação colectiva.

[Fig.79] p.140. Estudo da proposta espaço expositivo.

[Fig.80] p.140. Estudo da proposta espaço expositivo.

[Fig.81] p.140. Estudo da proposta espaço expositivo.

[Fig.82] p.140. Estudo da proposta espaço expositivo.

[Fig.83] p.141. Estudo da proposta Centro de Arte Urbana do Porto.

[Fig.84] p.141. Estudo da proposta Centro de Arte Urbana do Porto.

[Fig.85] p.141. Estudo da proposta Centro de Arte Urbana do Porto.

[Fig.86] p.141. Estudo da proposta Centro de Arte Urbana do Porto.

