



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Faculdade de Engenharia

A RELAÇÃO ESTÉTICA DAS ARTES PLÁSTICAS NA ARQUITETURA DE MIGUEL SARAIVA

Ana Cristina Matos Lopes Fidalgo

Tese para obtenção do Grau de Doutor em
Arquitetura
(3º ciclo de estudos)

Orientador: Professor Doutor Luís Miguel de Barros Moreira Pinto,

Covilhã, janeiro de 2014

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Luís Miguel de Barros Moreira Pinto, agradeço a orientação científica, diretrizes e rigor metodológico com que acompanhou o meu trabalho. A sua crítica exigente e sempre estimulante, a confiança, a amizade e o tempo que me dedicou permitiram que conseguisse terminar este trabalho.

Ao Arquitecto Miguel Saraiva, pelo apoio dado ao longo do trabalho, na disponibilidade revelada facultando todo o material original fundamental para seguir adiante, e a toda a equipa do escritório Miguel Saraiva e Associados, sempre de uma delicadeza e de uma disponibilidade inestimáveis.

Aos meus professores e colegas do curso de doutoramento de arquitectura da Universidade da Beira Interior, pelas valiosas discussões, que me permitiram ver com mais clareza certos aspetos do tema em estudo.

À Escola Secundária Campos Melo, onde leciono e um agradecimento muito especial à sua Diretora, mestre Isabel Maria Marques de Almeida Lopes Fael, pelo incentivo e constante apoio, proporcionando-me condições excelentes para a realização desta tese de doutoramento.

E à minha família:

Ao meu marido João e ao meu filho João Pedro que são a minha âncora, agradeço pela compreensão, dedicação e paciência com que acompanharam este meu trabalho e ao mesmo tempo incutindo-me o ânimo necessário. Ao meu irmão Paulo pelo seu contributo e comentários críticos que permitiram ultrapassar dificuldades e a minha cunhada Maria do Carmo pela revisão final.

Aos meus pais a quem dedico esta tese. Ao meu pai pelo seu pronto incentivo e motivação, à minha mãe, embora não fisicamente presente, continua sempre por perto a apoiar-me.

RESUMO

Com o presente trabalho, pretende-se defender a tese de que o arquiteto Miguel Saraiva, na primeira década da sua carreira, construiu uma arquitetura que foi beber inspiração aos pintores neoplasticistas, principalmente a Piet Mondrian, apresentando projetos que, após a sua edificação, se constituem como pinturas em três dimensões, jogando com a cor, a luz e o espaço, tomando como moldura o meio e a paisagem envolvente.

Parte-se da abordagem de áreas científicas e artísticas diversas e complementares para compreender o contexto, a evolução histórica e os conceitos intrínsecos ao conhecimento da arquitetura e da pintura contemporânea, com o intuito de elaborar uma proposta de análise e a sua aplicabilidade num caso de estudo.

Na primeira parte do trabalho, apresenta-se a relação estética das artes plásticas na Arquitetura, realçando a importância da estética no sujeito fruidor, a relação entre a obra de arte e o sujeito e a valorização de modelos de comportamento estéticos.

Na segunda parte, estudam-se três temas, a cor, a luz e o espaço, fazendo referência a um determinado período de intervenções de alguns artistas plásticos que foram importantíssimos na forma como o fruidor olha, estuda, compreende e apreende a arte no seu todo e a influência do abstracionismo na arquitetura.

Reserva-se a terceira parte da tese aos casos de estudo de uma seleção de obras dos primeiros anos de ateliê de Miguel Saraiva, fazendo um descritivo dessas obras e abordando o relacionamento entre o fruidor e a obra no que toca à percepção estética. Releva-se a cor, a importância da luminosidade e a materialização da luz no património construído.

Na conclusão, aborda-se o papel preponderante do desenho na obra do arquiteto Miguel Saraiva, em que este nos apresenta cada projeto como a expressão da sua arte, como um todo em que o domínio do espaço ajuda a proporcionar um percurso unificado entre desenho, pintura e arquitetura, concluindo que o arquiteto pinta a natureza com a sua obra.

PALAVRAS CHAVE:

Arquitetura contemporânea, pintura neoplasticista, cor, luz, espaço.

ABSTRACT

With this work, we intend to defend the thesis that the architect Miguel Saraiva, in the first decade of his career, built an architecture that drank inspiration from the Neo-plastic painters, mainly from Piet Mondrian, presenting projects that, after they were built, are like paintings in three dimensions, playing with colour, light and space, taking as frame the surrounding landscape.

We start with an approach of diverse and complementary scientific and artistic areas to understand the context, the historical evolution and the concepts intrinsic to the knowledge of contemporary architecture and painting, in order to prepare a proposal for analysis and their applicability in a case study.

In the first part of the work, the relation of the aesthetic of the plastic arts in the architecture is presented, highlighting the importance of aesthetics in the viewer, the relationship between the work of art and the subject and the appreciation of aesthetic models of behaviour.

In the second part, three themes are studied, colour, light and space, making reference to a specific period of intervention of some artists who were very important in the way the viewer looks, studies, understands and perceives art as a whole and the influence of abstraction in architecture.

The third part of the thesis is reserved to the case study of a selection of works from the early years of the Miguel Saraiva studio, making a description of these works and approaching the relationship between the viewer and the work in what concerns the aesthetic perception. The colour, the importance of the light and the materialization of the light in the architectural heritage is revealed.

In the conclusion, the important role of drawing in the Miguel Saraiva architect work is approached, where he presents to us each project as an expression of his art and as a whole where the domain of space helps to provide a unified route between drawing, painting and architecture, concluding that the architect paints the nature in his work.

Keywords:

Contemporary architecture, Neo-plastic painting, color, light, space.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	III
RESUMO	V
ABSTRACT	VI
LISTA DE FIGURAS	IX
I - INTRODUÇÃO	
1. ESCOLHA DO TEMA	1
2. OBJETO DE ESTUDO	3
3. OBJETIVOS	5
4. METODOLOGIA	6
CAPÍTULO 1	
ESTADO DA ARTE	
I - CONTEXTUALIZAÇÃO E ANTECEDENTES	11
1. A PROLIFERAÇÃO CULTURAL - MODERNISMO NA ARQUITETURA	11
1.1 O CONCEITO - EVOLUÇÃO DO CONCEITO MODERNISMO	13
1.2 A RELEVÂNCIA DA BAUHAUS	14
1.3 ARQUITETOS RELEVANTES	20
1.4 UMA ARQUITETURA HOMOGÊNEA	25
II - A RELAÇÃO ESTÉTICA	
2. A RELAÇÃO ESTÉTICA DAS ARTES PLÁSTICAS NA ARQUITETURA	
2.1. A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E A ARQUITETURA	27

2.2. DA ESTÉTICA À ARQUITETURA	
2.2.1. A HUMANIZAÇÃO DA ARQUITETURA	31
2.2.2. EXPERIÊNCIA ESTÉTICA -O FRUIDOR/INTÉRPRETE	33
2.2.3. A IMPORTÂNCIA DA ESTÉTICA	34
2.2.4. A EXPERIÊNCIA PLÁSTICA VERSUS ARQUITETURA	36
2.2.5. A RELAÇÃO ENTRE A ARQUITETURA E AS ARTES PLÁSTICAS	37
2.2.6. A UTILIZAÇÃO DA COR VERSUS AUSÊNCIA DA COR	43
CAPÍTULO 2	
I - PLASTICIDADE ESTÉTICA VERSUS PLASTICIDADE PICTÓRICA	
1. O OLHAR NA OBRA DE ARTE	50
1.2 JOGO DE ILUSÃO	52
1.2.1. PLANARIDADE	54
1.2.2. A PERDA DA AURA NA OBRA DE ARTE	58
2. A COR	
2.1. O FASCÍNIO DA COR	60
2.1.1 DINAMISMO NA REALIDADE	61
2.1.2 CONTRIBUTO DA BAUHAUS	63
2.2 A PROJEÇÃO NEOPLÁSTICA	67
3. A LUZ	
3.1. A LUZ NA ARQUITETURA E NA PINTURA	69
3.1.1. A VIBRAÇÃO DA LUZ	70
3.1.2. A LUZ NA ARQUITETURA	74
4. O ESPAÇO	
4.1. O ESPAÇO, EM QUE SENTIDO	77

4.1.1. NOVAS CONCEÇÕES ESPACIAIS	78
4.1.2. PERSPETIVA ESPACIAL	84
CAPÍTULO 3	
I - A ESTÉTICA E A PLASTICIDADE NA OBRA DE MIGUEL SARAIVA	
1. O PROCESSO CRIATIVO E ESTRUTURANTE DE MIGUEL SARAIVA	87
1.2.O PAPEL DE MEDIADOR	89
1.3. A LINGUAGEM PLÁSTICA VERSUS LINGUAGEM VISUAL	92
2. A COR	
2.1.A COR NA ARQUITETURA DE MIGUEL SARAIVA	95
2.1.1.BLOCO HABITACIONAL CDH EM FARO	99
2.1.2. CDH DE LAGOA	108
2.1.3.BLOCO HABITACIONAL DE ESPICHE - LAGOS	116
3. A LUZ	
3.1.A IMPORTÂNCIA DA LUMINOSIDADE PARA MIGUEL SARAIVA	124
3.2.A MATERIALIZAÇÃO DA LUZ	126
3.2.1.A CASA FL EM PESO DA RÉGUA	128
3.2.2. A CASA HC NA HERDADE DA AROEIRA	135
3.2.3. A CASA CN NA HERDADE DA AROEIRA	142
4.O ESPAÇO	
4.1.O ESPAÇO, PRODUTO DO INTELECTO	149
4.2. A IDEIA DE ESPAÇO CONTÍNUO	152
4.3.A ESPACIALIDADE NA CONTEMPORANEIDADE	153
4.4. DESENHAR A VIDA	155
4.4.1.CAIS DA FOLGOSA	157

4.4.2. PORTO DE RECREIO DE OEIRAS	162
4.4.3. EDIFÍCIO DO PARKURBIS NA COVILHÃ	166
5. A ESPACIALIDADE ÍNTIMA	177
5.1. UM OLHAR DIFERENTE	178
5.2. COMPLEXIDADE DE LINHAS (OU DO REAL)	181
5.3. OLHARES CONVERGENTES	184
CONCLUSÃO	
1. PAPEL PREPONDERANTE DO DESENHO	188
2. A OBRA DE ARTE COMO EXPRESSÃO	189
3. A ARTE COMO UM TODO	190
4. O DOMÍNIO DO ESPAÇO SOB O HOMEM	191
BIBLIOGRAFIA	194

LISTA DE FIGURAS

CAPÍTULO 1

Fig. 1 - Le Corbusier, p. 12

Fonte: <www.archdaily.com/symposium-on-the-work-of-le-corbusier> (consultado em 3/08/12)

Fig. 2 - Mies van der Rohe, p. 12

Fonte: <miliauskasarquitetura.com/ludwig-mies-van-der-rohe> (consultado a 3/08/12)

Fig. 3, 4, e 5 - Edifício da Bauhaus, p. 19

Fonte: <<http://antioquiainteriorismo.la-bauhaus.html>> (consultado 4/06/2010)

Fig. 6 e 7 - Pavilhão de Barcelona - Mies van der Rohe, p. 23

Fonte: <<http://www.answers.com/topic/ludwig-mies-van-der-rohe>> (consultado a 3/08/12)

Fig. 8 - Auguste Rodin, O Beijo, p. 30

Fonte: <www.bbc.co.uk/> (consultado a 27/08/12)

Fig. 9 - Van Gogh, Auto Retrato com chapéu de feltro, (1887), p. 39

Fonte: <www.encadree.com/van-gogh-auto-retrato-com-chapeu.html> (consultado 27/08/12)

Fig. 10 - Kirchner, Busto de mulher com chapéu, (1880-1938), p. 39

Fonte: <<http://tallerdeencuentros.blogspot.pt/2010/10/ernest-ludwing-kirchner-maxima>> (consultado a 27/08/12)

Fig. 11 - O Franz Marc (1911), Grandes Cavalos Azuis, p. 39

Fonte: <wordpress.com/as-vanguardas-artisticas-da-> (consultado a 14/10/11)

Fig. 12 - Marcel Duchamp, Nú descendo a escada, p. 42

Fonte: <com/fotosaula/Futurismo-> (consultado a 18/10/12)

Fig. 13 - Casimir Malevitch, Pintura Suprematista (1916), p. 42

Fonte: <<http://www.arteduca.unb.br/galeria/mostra-bauhaus>> (consultado a 18/10/12)

Fig. 14 - Wassily Kandinsky, Composição III (1923), p. 42

Fonte: <<http://www.arteduca.unb.br/galeria/mostra-bauhaus>> (consultado a 18/10/12)

Fig. 15 e 16- Pormenor de Picasso a pintar o Guernica, p. 46

Fonte: <<http://www.pablocicasso.org/guernica.js>> (consultado a 16/08/12)

Fig. 17- Guernica de Pablo Picasso no Reyna Sofia, p. 46

Fonte: <<http://www.pablocicasso.org/guernica.js>> (consultado a 16/08/12)

Fig. 18, 19 e 20 - Luis Barragán's Casa Gilardi, Tacubaya, Mexico, (1976), p. 47

Fonte: <www.bossa.arquitectura-mexicana-con-barragan> (consultado a 21/08/12)

CAPÍTULO 2

Fig. 21- Diego Velázquez, Las Meninas, (1656), p. 53

Fonte: <<http://swordfury.wordpress.com/the-art-critic-velazquez>> (consultado a 28/08/2012)

Fig. 22 e 23 - Pablo Picasso, fig. 24- George Braque, p. 57

Fonte: <<http://www.artchive.com/artchive>> (consultado a 03/09/2012)

Fig. 25 e 26 - Pormenor da fachada da casa Schroeder, p.66

Fonte: <<http://noticiasdearquitectura.casa-schroder-de-rietveld>> (consultado a 16/10/12)

Fig. 27 - Composition With red, yellow and blue (1921), p.66

Fonte: <<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/mondrian>> (consultado a 16/10/12)

Fig. 28 - Auguste Renoir, Le déjeuner dès canotiers, (1881), p.73

Fonte: <<http://www.theartwolf.com/articles/50-impressionist>> (consultado a 3/11/12)

Fig. 29 - Edgar Degas, o Ensaio, (1878), p.73

Fonte: <<http://www.theartwolf.com/articles/50-impressionist>> (consultado a 3/11/12)

Fig. 30 - Claude Monet, Gare Saint-Lazare, (1877), p.73

Fonte: <<http://www.theartwolf.com/articles/50-impressionist>> (consultado a 3/11/12)

Fig.31 - Cúpula de vidro Guggenheim - iluminação zenital, p.76

Fonte: <http://obviousmag.org/archives/museu_guggenheim> (consultado a 6/11/12)

Fig.32 - Johnson Wax Building de Frank Lloyd Wright, p.76

Fonte: <http://en.wikiarquitectura.com/Johnson_Wax_Building> (consultado a 6/11/12)

Fig. 33 - Le déjeuner sur l' herbe Eduard Manet, p. 79

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/_Manet> (consultado a 6/11/12)

Fig. 34 - As grandes banhistas - Cézanne, p.79

Fonte: <<http://pt.wahooart.com/Paul-Cezanne-Banhistas>> (consultado a 7/11/12)

Fig. 35 - Gerrit Rietveld - Residência Schröder, (1924), p.85

Fonte: <<http://noticiasdearquitectura.casa-schroder-de-rietveld>> (consultado a 16/10/12)

Fig. 36 - Gerrit Rietveld - Red and Blue, Chair, (1917), p.85

Fonte: <<http://noticiasdearquitectura.casa-schroder-de-rietveld>> (consultado a 16/10/12)

CAPÍTULO 3

Fig. 37 e 38 - Pavilhão de Barcelona, p.91

Fonte: < studiodesignando.blogspot.com> (consultado a 18/12/12)

Fig. 39 - Edifício do Parkurbis, p. 91

Fonte: Autora da tese

Fig. 40 - Piet Mondrian - Composition II (1913), p.98

Fonte: <www.moma.org> (consultado a 20/12/12)

Fig. 41 - 42 - Pormenor das escadas de acesso aos pisos em Faro, p. 98

Fonte: Autora da tese

Fig. 43 - Pormenor da fachada a Sul em Faro, p. 98

Fonte: Autora da tese

Fig. 44 - Lote 5 - Alçado nascente, p.99

Fonte: Miguel Saraiva

Fig.45 - Lote 5, Alçado sul, p. 101

Fonte: Miguel Saraiva

Fig.46 - Lote 5, Alçado poente, p. 101

Fonte: Miguel Saraiva

Fig.47 - Lote 5, planta do piso tipo (piso 1 a 5), p. 102

Fonte: Miguel Saraiva

Fig.48 - Lote 1, 2, 3 e 4 planta do piso tipo (piso 1 a 5), p.102

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 49 - Fachada principal a sul, p. 105

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 50 e 51 - Pormenor da fachada virada a sul, p. 105

Fonte: Autora da tese

Fig. 52 - Fachada virada a sul, p. 105

Fonte: Autora da tese

Fig. 53 e 54 - Vista das fachadas laterais a norte dos espaços exteriores, p. 106

Fonte: Autora da tese

Fig. 55 - Pormenor de uma das fachadas virada a norte, p. 107

Fonte: Autora da tese

Fig. 56 - Planta do piso 0 e do 1. fig. 57 - Planta de implantação, p. 109

Fonte: cedida pelo arquiteto Miguel Saraiva

Fig. 58 - Fachada principal a sul, fig. 59 - Pormenor da fachada virada a sul, fig. 60 - Vista geral das habitações em banda e dos edifícios coletivos, p. 110

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 61 - Fachada lateral das habitações unifamiliares, fig. 62 - Vista geral da urbanização, fig. 63 - Vista geral das habitações em banda, fig. 64 - Pormenor da chaminé, p. 111

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 65 - Alçado principal, fig. 66 - Alçado principal do muro, fig. 67 - Alçado lateral, fig. 68 - Corte A, fig. 69 - Corte B, p. 113

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 70 - alçado noroeste, p. 116

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 71 - Pormenor da lateral, fig. 72 - Pormenor das escadas que dão acesso às garagens e ao exterior, fig. 73 - Pormenor do pátio interior, p. 117

Fonte: Autora da tese

Fig. 74 - Pormenor da entrada no pátio, fig. 75 - Pormenor da cobertura plana, fig. 76 - Pormenor das fachadas virada a sul e a este, p. 118

Fonte: Autora da tese

Fig. 77 - Modelo 3D, p. 121

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 78 - Alçado nordeste, fig. 78a - Alçado sudoeste, fig. 79 - Planta do piso 0, p. 122

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 80 e 80a- Office Park Expo - 4 Edifícios de Escritórios no Parque das Nações, p. 127

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 81 - Alçado principal - Sul, p. 128

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 88 e 89 - Pormenor da entrada principal com visões distintas, fig.90- Fachada principal, p.130

Fonte: Autora da tese

Fig.91 - Janela da sala de estar com vista sob a piscina, fig.92 - Vista lateral norte, fig.93 Pormenor da sala de refeições, fig.94 Pormenor da lareira na sala de estar, p.131

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 95 - Alçado lateral - Norte, p. 132

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 96 - Planta do piso 0, fig. 97 - Planta do piso 1, fig. 98 - Planta do piso 2, p. 133

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 99 - Pormenor do jardim exterior, p. 135

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 100 - Pormenor do jardim exterior, fig. 101 - Pormenores da entrada principal, fig. 102 - Vista da sala a sul, p. 137

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 103 - Planta da cobertura, fig. 104 - Pormenor de um dos quartos, fig. 105 - Vista geral dos quartos a este, p. 138

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 106 - Alçado Este, fig. 107 - Alçado Norte, fig. 108 - Alçado principal Oeste, fig. 109 - Alçado Sul, p. 140

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 141 - Planta do piso 0, p. 141

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 200 - Alçado principal, sul sudoeste, p. 142

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 201, 201 a - Pormenor das escadas que dão acesso à piscina e ao jardim exterior, fig. 202 -

Pormenor do deck frente à sala de estar, p. 144

Fonte: Autora da tese

Fig. 203 - Panorâmica geral do alçado a norte da habitação e do jardim, Fig. 204 - Pormenor da janela do quarto principal e da janela lateral da sala, p. 145

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 205 - Planta do piso térreo e 206 - Corte HH', fig. 207 - Alçado norte- noroeste, fig. 208 - Alçado principal sul - sudoeste, p. 147

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 209 - Vista geral da intervenção no cais da Folgosa, p. 156

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 210 e 211 - Pormenor do passadiço, fig. 212 - Pormenores da entrada principal do restaurante, fig. 213 - Entrada para o restaurante, p. 159

Fonte: Autora da tese

Fig. 214 - Vista parcial da sala, fig. 215 - Planta do piso zero, fig. 216 - Planta da cobertura, p. 161

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 217 - Vista geral do Porto de Recreio de Oeiras, p. 162

Fonte: Autora da tese

Fig. 218, 218a, 218b - Vista do local das embarcações, fig. 219a, b, c e d - zona comercial, p. 165

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 220 e 221 - Vista geral e pormenor do passadiço do edifício Parkurbis, p. 166

Fonte: Autora da tese

Fig. 222 - Pormenores do edifício, fig. 223 - Vista exterior do bloco onde se encontra o restaurante e o auditório, fig. 224 - Pormenor do passadiço e do jardim interior, fig.225 - Pormenor da janela dos escritórios da direção, fig. 226 - Interior do edifício, p. 169

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 227, 228 e 229 - Pormenores da maquete, p. 170

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 230 - Pormenor do passadiço interior que dá acesso ao restaurante e ao auditório, fig.231 - Pormenor das escadas, p.170

Fonte: Autora da tese

Fig. 232 - Alçado lateral do lado nordeste, fig. 233 - Alçado lateral do lado norte noroeste, fig. 234 - Alçado lateral do lado sudoeste, fig. 235 - Alçado lateral do lado oeste sudoeste, p. 173

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 236 - Planta do piso 0, p. 174

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 237 - Planta do piso 1, p. 175

Fonte: Miguel Saraiva

Fig. 238 - Pormenor da entrada lateral, fig. 239 - Pormenor do edifício, p. 176

Fonte: Autora da tese

Fig. 240 - Um olhar diferente, fig. 241 - Pormenor do edifício que serviu de base para o trabalho pictórico, p. 179

Fonte: Autora da tese

Fig. 242 e 243 - Pormenor do trabalho pictórico exposto num dos escritórios do Parkurbis, p.180

Fonte: Autora da tese

Fig. 244 - Complexidade de linhas, fig. 245 - Pormenor do edifício que serviu de base para o trabalho pictórico, p.182

Fonte: Autora da tese

Fig. 246 e 247 - Pormenor do trabalho pictórico exposto na sala de reuniões, p. 183

Fonte: Autora da tese

Fig. 248 - Olhares convergentes, fig. 249 - Pormenor do edifício que serviu de base para o trabalho pictórico, p. 185

Fonte: Autora da tese

Fig. 250, 251 e 253 - Pormenores do trabalho exposto num dos escritórios do Parkurbis, p. 186

Fonte: Autora da tese

I - INTRODUÇÃO

1. ESCOLHA DO TEMA

Após a realização do curso de pintura na ARCA/EUAC em Coimbra, iniciei o meu trabalho ligado ao ensino que se mantém até aos dias de hoje. Durante uma primeira fase, que teve a duração de oito anos, as matérias eram relacionadas com o 3º ciclo do ensino básico, com incidência na disciplina de Educação Visual; numa segunda fase, nos últimos dezasseis anos, com a passagem para uma escola secundária, onde as disciplinas a ministrar passaram a ser para além do Desenho, a Geometria Descritiva e a Oficina de Artes. Estas novas disciplinas obrigaram à necessidade de aprofundar essas matérias. A este facto juntou-se uma vontade de ampliar os conhecimentos em áreas relacionadas, o que levou à frequência e conclusão do Mestrado em Comunicação Estética, pela EUAC - Escola Universitária das Artes de Coimbra. O Mestrado, ao contrário do que no início se previa, não saciou toda uma vontade de descobrir e aprender, antes serviu para colocar a descoberto a existência de um vasto campo de investigação e estudo, algo que já tinha sido detetado aquando da análise dos programas das disciplinas de Desenho e de Oficina de Artes, onde as referências a arquitetos portugueses são reduzidas, por oposição à sua qualidade e obras produzidas. Cada vez mais deve existir a convicção de que é da responsabilidade do professor, enquanto indivíduo e profissional e da escola enquanto lugar de aprendizagem e divulgação do conhecimento, proporcionar uma formação integral aos nossos alunos e que esta não estará completa sem a divulgação dos arquitetos portugueses e das suas obras.

Formar um aluno do secundário é também dotá-lo das capacidades de aprender a escolher, para que fique apto a ir além da resolução dos problemas, dando-lhe bases amplas e sustentadas de saber, que lhe permitam construir o seu próprio caminho, muito para além de escolhas como a entrada na universidade ou até mesmo o curso pelo qual vai optar, criando uma boa base de formação partindo das teorias da composição, ou até mesmo partindo da noção dos elementos formais abstratos que funcionaram mais tarde como ferramentas.

O facto de lecionar na Escola Secundária Campos Melo, na Covilhã, as disciplinas de Geometria Descritiva e Oficina de Artes e de ser uma necessidade profissional constante a junção entre a Arquitetura e a Pintura, esta convivência leva-nos à obrigação de uma constante procura do aprofundamento de conhecimentos em áreas como a Arquitetura e a Pintura.

O propósito de aprofundar os meus conhecimentos motivou a frequência do curso de Doutoramento em Arquitetura na Universidade da Beira Interior. As pesquisas e os trabalhos desenvolvidos nas disciplinas curriculares do curso de doutoramento lançaram a semente com

vista a desenvolver e aprofundar a investigação iniciada. O estudo de uma parte da obra do arquiteto Miguel Saraiva transportou-me, pela sua amplitude, transversalidade e riqueza, levando à necessidade de aprofundar o conhecimento sobre este autor e sobre a sua obra. Quando decidi, no âmbito do curso de mestrado, fazer um trabalho de pesquisa sobre um arquiteto português, decidi-me pelo estudo do arquiteto autor de um edifício que via todos os dias nos meus percursos diários que, pela sua beleza e enquadramento, me cativaram. Refiro-me ao edifício do Parkurbis, na Covilhã. Por curiosidade académica, li um artigo na revista *House Traders*¹ sobre uma habitação unifamiliar situada na Herdade da Aroeira, obra do Arquiteto Miguel Saraiva que fez com que a minha curiosidade sobre o trabalho deste autor tivesse aumentado. E quanto mais procurava saber sobre este arquiteto, mais apaixonada ficava pela sua obra, apesar de ser um nome pouco divulgado e que se encontra fora das referências académicas.

A necessidade de evoluir, alicerçada na adoção de novos conhecimentos, novas ideias, novas teorias, contacto com realidades e opiniões tão díspares como aquelas que é possível encontrar no ambiente das universidades, funcionaram como um fio condutor para a elaboração de um trabalho teórico, tese de doutoramento sobre a relação estética das artes plásticas na arquitetura de Miguel Saraiva. Assim, o presente trabalho vem situar-se no âmbito das artes plásticas, como as consequências da perceção do espaço arquitetónico, nomeadamente na Pintura e na Arquitetura, tendo em conta determinados fatores como a cor, a luz, a textura, a proporção, o volume, partindo da perspetiva diacrónica da possível relação estética da pintura com a arquitetura. A investigação incide no estudo de um determinado período de intervenção de alguns artistas plásticos, as suas correntes artísticas, a influência que estes tiveram na Arquitetura de Miguel Saraiva e os traços que lhes são comuns.

A grande questão do estudo desenvolvido é a de se poder avaliar de que forma a pintura influencia a metamorfose dos espaços arquitetónicos projetados pelo Arquiteto aqui em estudo. O vocábulo metamorfose é, no sentido estético, sinónimo de transformar, de criar uma obra de arte, de transformar a Arquitetura.

Para a escolha do tema desta tese de doutoramento foi determinante o facto de me confrontar, diariamente, com a necessidade de ensinar duas áreas distintas, mas que se completam e interligam constantemente: a Geometria e a Pintura.

¹ *HOUSE, Traders*, Arquitectura. Design. Decoração, artigo escrito por Paula Monteiro, Edição Agosto/Setembro 2007

2. OBJETO DE ESTUDO

No final da Idade Média, assistimos ao renascer do mundo urbano depois de séculos e séculos de ruralidade. A partir do século XII, as cidades assumem um novo protagonismo na vida dos estados e das populações, passam a ser os pólos dinamizadores da vida económica, social e cultural. No Renascimento, os desenhos da cidade nascem conjuntamente com o traçado dos arquitetos que concebiam o espaço. A arquitetura e o desenho da cidade encontram-se relacionados com a racionalização proporcionada pela geometria e a interpretação da realidade que, para além de outros fatores condicionantes, ajudam a constituir as bases de um arquiteto.

O projeto urbano marcou também as transformações da cidade do século XIX. A cidade moderna é tema de reflexão já desde, pelo menos, a Revolução Industrial. O espírito inventivo do século XVIII que se encontrava nas mãos dos letrados passa, no século XIX, para as mãos das massas e todos procuram conseguir, mesmo na pequena empresa, fabricar com maior rapidez e perfeição. É necessário perceber que o projeto e o edifício prendem, como um jogo, o arquiteto e o fruidor. Nesse jogo, o projeto mostra a sua verdade, o conceito torna-se palavra e a arquitetura é passível de compreensão na sua especificidade.

A arquitetura é uma empreitada conceitual, mas não é exclusivamente mental, pois implica espelhar a experiência vivida. É uma ação teórica que provém da dimensão prática da nossa existência e sem a qual aquela é vazia. Uma experiência que é também experiência de espaços vividos, mais do que vistos. Ou seja, uma experiência de habitação mais do que de contemplação ou admiração. Para o arquiteto é importantíssimo olhar para o que pretende colher no seu projeto, o qual lança ao mundo como o fruto de sua atividade.

“Um dia perguntaram a Picasso qual era a primeira coisa que era necessário para ser pintor. Picasso respondeu: Sentar-se.

- Ah! O mestre pinta sentado? - disse o outro, julgando estar senhor de uma confiança íntima do artista.

- Não. Eu pinto sempre de pé - disse Picasso.

E é isso mesmo: Primeiro que as cores deixem de ser tintas é necessário que se tenha formado primeiro o pintor; é necessário muito tempo antes mesmo de poder principiar; é necessário sentar-se.

Ao recordar este episódio, Almada mostra compreender a necessidade de permanentemente cada indivíduo procurar o seu próprio sazonalamento, à custa de muito trabalho e de muita ponderação”²

² MAIOR, Dionísio Vila, *O Sujeito Modernista*, Universidade Aberta, Lisboa, 2003, p.10

Pretendemos fazer uma reflexão do encontro com a arte, da relação entre artista, obra e espetador, tal como já Almada Negreiros apontava. A compreensão, o conhecimento e a utilização de técnicas construtivas na Arquitetura, bem como na Pintura, permitem a consolidação das ideias.

Uma vez que a palavra arte é um termo amplo que permite diversas abordagens e diversos trabalhos, é necessário ressaltar que não nos referimos a todos os trabalhos ditos de arte, mas sim ao encontro entre a Pintura e a Arquitetura. Encontro feliz que permeia o espetador, a obra e o seu criador, tendo por base a obra de Merleau-Ponty³ em que fala no conceito de experiência da obra.

Esta pesquisa recai sobre o processo artístico, na relação triangular artista, obra e espetador. Mais do que a própria obra, procuramos amplificar a relação espacial comum, as teias que os ligam, enquanto fruidores e criação.

Pretende-se do espetador/fruidor uma participação permanente, participação essa que será feita através da percepção, experiência do ver, do olhar com olhos que veem, enquanto espetador fruidor e não o espetador de um espetáculo televisivo sem conteúdo, onde as pessoas se limitam a ficar sentadas e a beber o que lhes dão, sem ser necessária a sua participação.

A História da Arte transmite-nos a informação de que a participação do olhar do espetador teve o seu início no período Barroco com a pintura de Velazquez, *Las Meninas*, onde através de um jogo visual, pelo modo de olhar, pela figuração do ambiente, pelo uso da perspectiva se consegue aproximação entre o dentro e o fora do quadro, criando no espetador a impressão pretendida de se estar no “lugar do espectador, enquanto aquele que contempla, que é sujeito da sensação na aceção etimológica do termo, aisthesis.”⁴

Procuramos o encontro entre a Pintura e a Arquitetura, relação que vai muito para além das correntes artísticas e da forma como são fruídas pelos seus autores e espetadores, apesar de uma ser arte mais intimista e da outra ser voltada para as massas. Relação que é muitas vezes estreitada pelo facto de existirem inúmeros arquitetos que são em simultâneo pintores. Não será o arquiteto no fundo um “pintor”, um ator da pintura através da arquitetura, que usa como “tela” o espaço de intervenção que tem à sua disposição? Com as suas ideias, cria novas formas as quais se devem integrar na paisagem (a sua tela maior) ou interagem com esta de forma mais ou menos harmoniosa. Distribui novos formatos ou transforma o que já existe cobrindo o espaço com novos volumes, assim como um pintor distribui pinceladas até dar forma à sua obra, um arquiteto desenha a sua obra, modelando-a proporcionadamente, onde a cor e os volumes nos aparecem de forma distribuída como numa tela que irá fazer parte da tela imensa que é o mundo.

³ MERLEAU-PONTY, Maurice, *O olho e o espírito*, Cosac Naify, São Paulo, 2004

⁴ ALMEIDA, Bernardo Frey Pinto, *Espaço da Representação e Lugar do Espectador*, Dissertação de Doutoramento em Estética e História da Arte, Universidade do Minho, Braga, 1992, p.38

3. OBJETIVOS

A arquitetura e a pintura, como atos criativos, impõem uma capacidade crítica que permita uma tomada de decisão. O ato criativo assume-se como reflexão crítica, como um processo de identidade e da afirmação cultural de cada época. Todo o ato criativo produz uma marca. Numa primeira instância, até poderá ser imaterial, podendo depois materializar-se no terreno do pensamento, inscrevendo-se através da ação, do materializar da ideia com a criação. Toda a criação é, antes de mais, procriação. Se às dores físicas do parto sucede o êxtase de ter posto no mundo um ser da sua carne, toda a criação deverá fazer-se na alegria⁵. Toda a criação implica formalmente o êxtase.

O presente trabalho pretende estabelecer uma relação das artes plásticas com a arquitetura, especificamente da pintura com a arquitetura, bem como as consequências geradas pela perceção do espaço arquitetónico, quer à escala do observador quer à escala do edifício enquanto objeto/edifício arquitetónico, através do caso particular da obra do arquiteto Miguel Saraiva.

Nesta tese, procuramos mostrar que a arquitetura de Miguel Saraiva está imbuída de uma plasticidade própria da pintura, quer no que diz respeito às formas, quer no que diz respeito às cores, quer no que diz respeito à conjugação destes dois fatores com a inserção na paisagem.

O facto de ser licenciada em Pintura e mestre em Comunicação Estética são potencialidades operativas no ensino de Desenho que concretizo como assistente/bolseira de Desenho I, no curso de Arquitetura da UBI. O desenho é a libertação da mente através da mão e do lápis ou da caneta utilizada para materializar a ideia, esta forma de expressão tem evoluído consideravelmente no últimos vinte anos, com um ganhar terreno das novas tecnologias e do desenho por computador. No entanto, um aluno de arquitetura estará muito mais apto a desenhar com instrumentos CAD (*Computer Assisted Design*) quando está apto a desenhar manualmente. O tronco comum à arquitetura e à pintura é o desenho, é ele que permite aos autores de cada uma dessas artes, assim como na escultura, a expressão e a realização daquilo que são os esboços iniciais da ideia ou dos objetos finais.

É da responsabilidade da universidade e de que tem responsabilidade pela formação, formar teórica e tecnicamente um aluno, mas esta formação não se esgota na transmissão dos conhecimentos técnicos ou até mesmo dos conhecimentos da propriedade dos materiais. Formar um arquiteto, para além de o munir de capacidades que o façam aprender a resolver problemas tanto técnicos como materiais, deve também dotá-lo de capacidades que estão na

⁵ HUISMAN, Denis, *A Estética*, Coleção Arte e Comunicação, Edições 70, Lisboa, 1994, p.88

esfera da dimensão de arte e da estética, sem esquecermos a subjetividade que lhe é intrínseca, devido à sua dimensão humana e social, consciencializando o futuro arquiteto da existência humana como dimensão social e da dimensão da arte para que possa criar boa arquitetura: uma arquitetura sensível, onde sejam projetadas sensações, aliando as dimensões, seja ela a dimensão humana ou a dimensão estética.

A estética aparece sempre vinculada a toda atividade artística, a arte e a arquitetura, a sensibilidade estética ou o senso estético é a capacidade de perceber e de criar.

Iremos ainda refletir sobre os mecanismos da conceção, pretendemos ultrapassar as questões dos limites da arte, da definição do que será a arte e refletir sobre as motivações de que a arte se alimenta.

Para além do enriquecimento pessoal de um trabalho teórico, que é determinante para qualquer um ao materializar as suas ideias, estas questões que se prendem com a estética na arquitetura tornam-se indispensáveis para o bem lecionar as disciplinas atribuídas.

A frequência do curso de doutoramento na Universidade da Beira Interior na Covilhã, assim como o tema desta tese surge, de certa forma, no seguimento do trabalho de mestrado.

Ao criar a arquitetura, do ponto de vista estético é sentir e ver os espaços, os volumes antes da sua construção, da sua materialização, dominando as técnicas e os materiais, imaginando a melhor forma de edificar um volume, tendo em atenção o local onde será inserido, a sustentabilidade do edifício e um sem número de outros requisitos. Com efeito, um aluno de arquitetura tem de ter os seus sentidos vigilantes para que estes processem em plenitude, permitindo percecionar interpretando as informações sensoriais que conjuntamente com a memória, os processos mentais e a experiência, lhe serão fundamentais para o processo criativo (a questão de pensar, imaginar, sentir, intervir).

A estética passou por mudanças ao longo dos tempos devido aos novos conhecimentos, às novas realidades sociais, às novas tecnologias e até mesmo às diferenças culturais. Mas em cada época houve sempre um senso estético e esse senso estético é necessário ir-se adquirindo através da experiência, da experimentação e não é possível apreender a ser artista sem a apreensão e sem a experimentação.

4. METODOLOGIA

A metodologia proposta tem por base a análise de um conjunto de obras do arquiteto Miguel Saraiva, o relacionamento entre elas com as várias correntes da arquitetura, as problemáticas e os conflitos que encerram, os pontos em comum e o que as distancia no que respeita à perceção estética. Revelando desta forma a importância que a plasticidade tem para Miguel Saraiva. O presente trabalho veio situar-se no âmbito da presença das artes plásticas, nomeadamente a pintura, na arquitetura de Miguel Saraiva e nas consequências

geradas na percepção do espaço arquitetônico, quer à escala da cor, quer à escala da luz e do espaço.

O trabalho será dividido em três partes: a primeira e a segunda parte da tese serão reservadas à definição dos temas e conceitos que fundamentam este trabalho. Paralelamente abordaremos a definição de termos, ideias e teorias essenciais à discussão.

Assim na primeira parte, a que chamamos «ESTADO DA ARTE» organizam-se as ideias em dois estados, sendo o primeiro “A PROLIFERAÇÃO CULTURAL”, onde se procura analisar o modo como as primeiras tentativas de modernização da arquitetura se processaram e as repercussões que daí advieram, fazendo assim a contextualização histórica. Nesta parte, serão abordados os conteúdos formais e temáticos que durante o século XX construíram o Movimento Moderno, com protagonistas como Corbusier e Mies. Fazemos ainda, uma reflexão sobre, «A RELAÇÃO ESTÉTICA DAS ARTES PLÁSTICAS NA ARQUITETURA», procuramos a relação entre o sujeito e o objeto através da experiência estética, realçando a importância da estética na arquitetura através da relação entre a obra e o sujeito.

Na segunda parte, genericamente intitulada «PLASTICIDADE ESTÉTICA VS. PLASTICIDADE PICTÓRICA», seguimos uma estrutura de análise que se organiza em função dos três temas, a cor, a luz e o espaço, fazendo referência a um determinado período de intervenções de alguns artistas plásticos, que foram importantíssimos na forma como olhamos, estudamos, compreendemos e até apreendemos a arte no seu todo e a influência do abstracionismo na arquitetura.

A terceira parte da tese, «A ESTÉTICA E A PLASTICIDADE NA OBRA DE MIGUEL SARAIVA», será reservada aos casos de estudo. A seleção dos casos de estudo centrar-se-á na obra de Miguel Saraiva, onde será feito um descritivo de várias obras a abordar e o seu relacionamento no que toca à percepção estética, escolhendo para o efeito obras dos primeiros anos de ateliê.

Na conclusão procura-se realizar uma síntese, síntese essa, que esclareça o objeto de trabalho apresentado.

A arquitetura e a pintura surgem-nos como elementos geradores de unidade, de ligação entre o real e o imaginário, entre o abstrato e o concreto, entre o mundo virtual e o mundo real. É através destas duas formas de arte que tanto os arquitetos como os pintores ligam o seu mundo das ideias à realidade, permitindo-nos a nós, simples fruidores, compartilhar desse mundo ao usufruir das suas obras, são elas os pontos de união entre o nosso espaço e o espaço da arte, funcionando como ponte ou porta entre duas realidades distintas. As palavras de Georg Simmel referem que a ponte e a porta surgem como meio de relacionamento dos objetos separados no espaço. “ (...) a ponte que transforma a paisagem, fornecendo um *lugar* que une duas orlas do rio mas que ao mesmo tempo faz com que uma se contraponha a outra.”⁶

Quando perante objetos diferentes e separados, estes são referenciados no nosso consciente por aquilo que os liga ou que os separa. A análise do objeto é feita pelas suas

⁶ MONTANER, Joseph Maria, *a modernidade superada*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2001, p. 41

ligações e pelas suas separações, pelas suas exclusões e inclusões. Não basta criarmos um caminho ou uma ligação, temos que deixar uma marca indelével para que essa ligação possa ser reutilizada por outros e por nós próprios.

A criação de ligações entre objetos conduz-nos à criação de um novo objeto, seja ele uma ponte, uma porta, um caminho, uma ideia ou um conceito. O facto de haver separações, levanta a necessidade de proceder a ligações, que começam por ser do domínio da abstração, até passarem para o domínio do real, fazendo com que os objetos separados passem a ser unos e cindidos. Unos porque passaram a estar ligados e cindidos porque mantém cada um deles a sua própria identidade.

O objetivo da ponte vai para além da ligação entre elementos dissociados, tem uma essência própria enquanto objeto real criado pelo homem e pela sua imaginação, dotando-a de um valor estético resultante da sua elevação à obra de arte pelo seu criador, a sua estética leva-a a fundir-se com os opostos que liga, passando a fazer parte integrante da natureza.

“(…) a função estética não surge repentinamente, sem transição, como algo acrescentado e suplementar, antes está sempre presente em potência, à espera da mínima ocasião para se mostrar. (...) A função estética pode estar presente em qualquer género de arquitetura, a começar por edifícios de finalidade tão prática como um celeiro, um armazém ou uma fábrica; em alguns géneros arquitetónicos a função estética constitui mesmo uma componente indispensável do efeito geral;”⁷

É necessário que exista uma relação entre o sujeito e o objeto para que haja experiência estética. Umberto Eco no seu livro da, *Obra Aberta* utiliza os termos “fruidor” e “intérprete”⁸ para dizer que o sujeito estabelece relação com as obras. Segundo o autor, existe também uma distinção entre “intérprete enquanto executante (...) e intérprete enquanto fruidor”⁹. Uma obra de arte é um objeto produzido por um autor, através de uma conjugação de efeitos, sentida como estímulo, pela sensibilidade e pela inteligência, de uma forma originária imaginada pelo autor.

Ponte e porta, enquanto meios de ligação que permitem a aproximação dos opostos, apesar de ligados não deixam de estar desassociados. Enquanto a ponte reúne elementos da natureza separados pela própria natureza, a função da porta é ligar, dar passagem entre espaços que têm naturezas opostas: uma da esfera do natural e outra da esfera do homem.

Enquanto a ponte cumpre a função de via aberta nos dois sentidos, permitindo uma junção permanente, a porta adquire uma dupla função de abertura e fecho entre o espaço natural e artificial ou, por outras palavras, o finito e o infinito.

⁷ Mukarovsky, Jan, *Escritos sobre estética e semiótica da arte*, Editorial Estampa Lda, Lisboa, 1988, p.160

⁸ Eco, Umberto - *Obra Aberta*, tradução de João Rodrigo Narciso Furtado, Difel Editorial Lda, Lisboa, 1989, p. 67

⁹ Idem p. 67

A porta limita e expande os espaços, cria limitações e dá abertura aos limites, associa e desassocia fatores. A ponte, ligando os mundos natureza/natureza e pela porta natureza/criação humana, dá a cada uma delas objetivos diferentes enquanto meios de ligação/passagem: ponte via aberta de entrada e porta, entrada e saída, consoante o espaço que ocupamos.

Porta e ponte vão para além de pontos de passagem e adquirem, enquanto criações do homem, a forma de obras de arte, mesmo que tenham funcionalidades diferentes. A ponte une o que estava separado e a porta separa o que estava unido. Ambas são funcionais e resultantes da abstração do homem. O homem, enquanto ser vivo dotado de inteligência, é o elemento gerador de ligações e de separações, ligando o que estava separado e ligando/desligando o que separou, recorrendo para isso ao seu espírito criativo. Superando barreiras que separam os objetos, criando barreiras entre a natureza e os espaços por si criados, possibilitando ao mesmo tempo a sua ligação, libertando-se dos seus próprios limites ou dos limites impostos pela natureza.

No fundo, através da criação artística, o homem cria ligações, superando separações impostas pela natureza ou por si próprio, criando passagens que quebram os limites físicos que condicionam a liberdade.

CAPÍTULO 1

ESTADO DA ARTE

CAPÍTULO 1

I - CONTEXTUALIZAÇÃO E ANTECEDENTES

1. A PROLIFERAÇÃO CULTURAL - MODERNISMO NA ARQUITETURA

Se há fator que ao longo dos tempos sempre se caracterizou como algo intimista, esse fator foi a criatividade que é algo muito próprio do arquiteto e que é, nem mais nem menos, o resultado das suas percepções do seu estudo, do seu percurso profissional, sensibilidade, influências e do que este se propõe dar a perceber aos outros. Neste sentido, procuraremos compreender a dimensão artística, combinada com a dimensão do rigor absoluto. Iremos esboçar um resumo dos acontecimentos que antecederam a arquitetura modernista, abordando os vários movimentos que, no século XX, foram antecessores do Movimento Moderno e cujas consequências tiveram um reflexo sensível na obra realizada pelo arquiteto Miguel Saraiva. Estabelecendo os limites e atuação da arquitetura, pretendemos, assim, indagar a forma e as ferramentas da arquitetura contemporânea, como um momento de charneira, um momento de viragem introduzido pelo Movimento Moderno. A multiplicidade de perspectivas e práticas, o aumento exponencial da construção, as trocas internacionais, a evolução dos conhecimentos e a diversidade de casos leva a que a investigação encontre um espaço de acolhimento.

A arquitetura não tem nada que ver com a invenção de formas. “Não é um campo de jogos para crianças pequenas ou grandes. A arquitetura escreveu a história das épocas e nomeou-as. A arquitetura depende do seu tempo, é a cristalização da sua estrutura interna, é o lento aperfeiçoamento da sua forma (...).”¹⁰ É evidente na citação que Mies van der Rohe (1886-1969) considera a arquitetura como uma proliferação cultural que pressupõe uma permuta entre a forma e os instrumentos.

Os referenciais necessários para o entendimento da arquitetura desenvolvem-se tendo como molde o estudo de obras consagradas no passado, o que nos dá um entendimento da realidade contemporânea. Este capítulo foi estruturado segundo tópicos hierarquizados: a arquitetura modernista na Europa, nos Estados Unidos e em Portugal. Pretendemos, desta forma, valorizar os diferentes campos de actuação desde a Bauhaus, a duas alusões incontornáveis da arquitectura como Le Corbusier (1887-1965) e Mies. Não esquecendo a composição de Corbusier e a abstracção de Mies, procuraremos entender como estes paradigmas se mantêm presentes na obra do arquiteto Miguel Saraiva através do estudo da sua obra.

¹⁰ NEUMEYER, FRITZ, *Mies van der Rohe, La palabra sin artificio*, reflexiones sobre arquitectura 1922- 1968, El Croquis editorial, Madrid, 1995, p.489

Este estudo sobre as obras precedentes irá servir como mediador e como suporte de comparação e demonstrar como a teoria e a prática se desenvolvem em conjunto.

1



2



Fig. 1 - Le Corbusier

Fig. 2 - Mies van der Rohe

1.1. O CONCEITO

EVOLUÇÃO DO CONCEITO MODERNISMO

No início do século XX, uma escola destacou-se das restantes e ainda hoje em dia continua a ter relevância pela sua linha de ação, por integrar vários saberes e experiências, pela formação sensível e pela estrutura de formação dos seus alunos: a Bauhaus.

Podemos referir que a “(...) pré-história da Bauhaus remonta ao séc. XIX. Inicia-se com as consequências devastadoras que a industrialização crescente teve nas consequências de vida e nos produtos manufaturados.”¹¹ A revolução industrial significou uma alteração radical da sociedade, da cultura e da técnica. As alterações verificadas quer nos produtos, quer na arquitetura, levam a alterações na apreciação estética: o objecto estético deixa de ser a natureza, o romantismo e passa a ser tomado como referência do artificial, valorizando-se assim o produto manufaturado industrialmente.

A introdução da máquina na vida das pessoas produziu alterações profundas, quer no campo económico, como cultural e até social. A máquina tornou possível vencer as leis da natureza, otimizando tarefas. Para esta divinização da máquina, contribuiu o pensamento de muitos em termos de futuro, acautelando soluções ideais de sociedade e de cidades. Rapidamente a sociedade se apercebe que o uso da máquina e a aplicação de um novo material, como o ferro, vai introduzir alterações no ato de construir. A arquitetura passará a ter um potencial novo e deixará de se basear nas formas históricas, partindo para novos patamares construtivos e um sem fim de novas potencialidades. No entanto, existem vozes contrárias a esta tendência, destacando-se John Ruskin (1819-1900) que se insurge contra os excessos da utilização da máquina, dado que existia uma vontade deliberada de enganar o observador ao tentar simular um trabalho manual, questão que o leva a fazer a apologia de épocas passadas. Vamos encontrar Arts and Crafts, que é um movimento dominado pelo pensamento teórico de John Ruskin e pelas experiências práticas de William Morris (1834-1896). Estes “(...) centraram-se no significado social e ético da linguagem medieval, acentuaram mais a sua prosa popular do que as virtuosidades estruturais”¹². As ideias de William Morris, sobre o ideal do trabalho artesanal, colidem com as alterações industriais, que ocorrem durante o século XIX. Procurava simultaneamente um sistema que pudesse ser conciliador com a lógica da indústria. Com eles, William Morris e John Ruskin, vamos encontrar o ideal medieval, a aprendizagem em ateliês, o respeito pela integridade dos

¹¹ DROSTE, MAGDALENA, *Bauhaus 1919-1933*, Taschen, Köln, 2006, p.10

¹² ZEVİ, BRUNO, *A Linguagem Moderna da Arquitectura*, tradução de Luís Pignatelli, 3ª Edição, Dom Quixote, Lisboa, 2004, p. 130

materiais e pelos processos de fabrico, a forma-função, pois a forma é determinada pela função e a decoração baseia-se na estrutura, na acessibilidade dos produtos, sendo uma arte para o povo, através da educação do gosto dos consumidores. O movimento advogava uma tecnologia industrial, integrada com a ética e numa moralidade cuja origem remontava à cultura medieval.

Como consequência da crescente mecanização e industrialização no final do século XIX tornou-se obrigatório um relacionamento eficaz da indústria produtiva, com a atividade artística e a atividade criativa. São vários os arquitetos que, no início do século XX, por via desta conjugação promovem o entendimento entre a engenharia e a arquitetura. Durante a história da arquitetura, a técnica foi adquirindo um carácter cada vez mais relevante quer no pensamento, quer na produção, atingindo o seu apogeu. “(...) a técnica não pode conceber-se constantemente como um motivo por si mesmo, mas que precisamente adquire valor e significado se puder ser reconhecido como meio para a cultura.”¹³ Peter Behrens (1868-1940) foi dos que defendeu a ideia de progresso e a melhoria de artefactos, associando arquitetos e indústria. Em *Versus une Architecture*, Le Corbusier estabelece uma distinção clara entre o engenheiro e o arquiteto, resumindo de forma sucinta que o engenheiro deveria resolver as necessidades úteis, enquanto o arquiteto deveria comover, expressar o absoluto, a arquitetura deveria ser universal, partindo das condições de precisão do mundo industrial e técnico.

Os ideais da Bauhaus de Weimar poderiam muito bem ter sido formulados por William Morris (1834-1896), pois também ele sempre defendeu como condição fundamental a fusão do artista com o artesão, do trabalho intelectual com o manual. Um dos fundadores da Bauhaus, com Walter Gropius (1883-1969), não pretendia o retorno ao trabalho artesanal do séc. XV, mas sim apropriação dos seus valores, realçando assim a importância do trabalho criativo e individual no projeto final.

1.2. A RELEVÂNCIA DA BAUHAUS

No século XIX, desde os anos 70, países continentais, através de reformas próprias, tentavam copiar o sucesso de Inglaterra. “Ao longo dos anos 90, a Alemanha foi substituindo a Inglaterra como nação industrial líder (...). Num clima fortemente marcado pelo nacionalismo, procurava-se uma linguagem estilística (...)”¹⁴ Os esforços que alguns artistas empreenderam no sentido da renovação das artes, levaram à fundação, em 1907, da Deutscher Werkbund, na Alemanha. A partir de 1900, com o despertar da Alemanha, esta tornou-se o centro da cultura

¹³ NEUMEYER, FRITZ, *Mies van der Rohe, La palabra sin artificio*, reflexiones sobre arquitectura 1922- 1968, El Croquis editorial, Madrid, 1995, p. 265

¹⁴ DROSTE, MAGDALENA, *Bauhaus 1919-1933*, Taschen, Köln, 2006, p.11

arquitetónica europeia. A Deutscher Werkbund distingue-se como a mais importante organização cultural da Alemanha, distanciando-se do movimento inglês ao admitir a utilização da máquina e do processo industrial, reconciliou o mundo dos artistas criadores com o mundo da produção industrial, reunindo figuras importantes no campo artístico como Peter Behrens, Walter Gropius, Van de Velde e Muthesius. O objetivo era enobrecer o trabalho industrial através da coligação entre arte, indústria e artesanato, inicialmente focalizados numa aliança com a técnica mecânica, mas cedo se aperceberam que o fator estético era essencial ao produto industrial, o que os levou a fundar a escola da Bauhaus. A escola de arquitetura e arte aplicada fundada por Walter Gropius em 1919, é o epílogo de todos os esforços desenvolvidos para estabelecer a junção entre o mundo da arte e o mundo da produção, para formarem uma classe de artífices.

A Bauhaus foi o resultado da fusão de duas escolas de artes existentes em Weimar, Escola Superior de Arte Aplicada e a Academia de Belas Artes. “(...) o manifesto da Bauhaus afirma os seus objetivos, o seu currículo e os requisitos de admissão. Nele é expresso que o objetivo final de toda a atividade criativa é a estrutura. A sua divisa é arte e artesanato, uma nova unidade. Em conjunto, artistas e artesãos deveriam criar a estrutura do futuro.”¹⁵ Esta escola pode ser considerada como uma das mais importantes iniciativas referentes ao ensino da Arte.

A Bauhaus lançou as bases de um projeto pedagógico inovador que assentava no trabalho de equipa e na interação entre teoria e prática, proporcionando, ao mesmo tempo, liberdade de criação, de conceito e de conceção. A Bauhaus trouxe uma revolução ao ensino da arte, revolução ao mesmo tempo estética e política, permitindo recriar todo o ambiente humano, desde o utensílio até à casa, desde o edifício até à cidade. “A estrutura do curso integrava diversas expressões artísticas - arquitetura, design, artes plásticas e decorativas, fotografia cinema e ballet - ministradas por alguns dos maiores mestres.”¹⁶ Uma das grandes preocupações era formar generalistas em arte e ultrapassar a visão do especialista em arte. A Bauhaus exerceu um papel importante no desenvolvimento e formação dos novos artistas, na modernização da mente humana, quer a nível plástico quer a nível estético.

Esta escola foi uma importante influência para as gerações vindouras de artistas e arquitetos. Novas conceções têm sempre uma origem e uma inquietação comum, a divulgação das ideias e dos conhecimentos. Esta divulgação procura ligar as diferentes disciplinas de modo a facilitar o reconhecimento global do mundo que nos rodeia e permitindo novos sentidos, novos entendimentos. Durante a sua existência teremos de distinguir dois momentos importantes, estes dois momentos distintos foram devidos as alterações culturais, sociais e até mesmo as económicas da sociedade alemã.

O primeiro momento da escola em Weimar foi marcadamente influenciado pelo pintor Johannes Itten (1888-1967), criador do programa “treino preliminar,”¹⁷ que funcionava como

¹⁵ LAGE, ALEXANDRA; DIAS, SUZANA, *Desígnio vol. I Teoria do Design*, Porto Editora, Porto, 2001, p.70

¹⁶ NUNES, PAULO SIMÕES, *História da Cultura e das Artes*, Lisboa Editora, Lisboa, 2006, p. 118

¹⁷ LUPFER, GILBERT; SIGEL, PAUL, *Gropius*, Taschen, Público, Köln, 2006, p.10

um ritual de iniciação. Itten considerava fundamental incentivar a sensibilidade em detrimento da aquisição de conhecimentos. O seu lema era não impor limites à criatividade, a liberdade criativa e o conhecimento profundo dos materiais e da forma seriam devidos à experimentação/ensaio. Era importante valorizar o processo, o produto acabado pouca importância tinha, mas com o crescimento económico da Alemanha, em 1923, a Bauhaus principia a sua tendência de incorporação na lógica da produção industrial. E Itten sempre defendeu que a Bauhaus não deveria adaptar-se aos métodos de produção industrial, “a arte autónoma e o objetivo de criação comprometido socialmente”¹⁸ que se devia manter como instituição autónoma e assim evitava-se o desvirtuamento da sua qualidade didática. Enquanto Gropius estava convencido do contrário, afirmando que havia uma importante necessidade que a Bauhaus encontrasse uma linha de produção industrial, desenvolvendo com esta uma colaboração íntima no que respeita aos projetos e ao desenvolvimento do produto. É devido a estes juízos distintos que se provoca uma antítese no interior da instituição.

Na mesma altura, são contratados para professores da escola, Kandinsky, com o qual a Bauhaus conheceu o Construtivismo Russo, e Theo Van Doesburg (1883-1931), teórico do grupo holandês De Stijl. Doesburg fundara o movimento De Stijl juntamente com Piet Mondrian (1872-1944) em 1917. “Acreditavam que a arte devia reconciliar as grandes polaridades da vida (...) O ângulo direito e as três cores primárias, completadas pelo preto, branco e cinzento, compunham os elementos básicos da expressão.”¹⁹ Theo Van Doesburg distingue-se como defensor de uma estética racional e anti-individualista. Esta corrente de ideias exerceu uma enorme influência nos preâmbulos intelectuais de Weimar. Esta tese representou para a escola o momento de viragem, pois o importante era tornarem-se pioneiros da simplicidade, procurando formas simples ou mais simples ainda, para cada necessidade da vida e ao mesmo tempo deveriam ser agradáveis e sólidas, verificando-se assim uma mudança no discurso pedagógico. Ao contrário do que acontecia com Itten, o importante era o produto acabado e não o processo. Esta posição foi reiterada por Gropius aquando da “Exposição de Arquitectura Internacional com modelos e desenhos onde tentou ilustrar a linha de uma arquitetura funcional e dinâmica.”²⁰ Esta exposição pretendia mostrar uma orientação de cariz mecanicista, o que levou um crítico a afirmar “Três dias em Weimar e já chega de quadrados para o resto da vida, (...) existiam também novos desenvolvimentos: horizontal-vertical, quadrados, bidimensionalidade e um cubo vermelho, resumindo, influência Stijl.”²¹ Nesta altura, a Bauhaus cria uma arquitetura clara e orgânica, simples e funcional; uma arquitetura adaptada ao mundo da máquina e uma arquitetura de sentido funcional.

¹⁸ LAGE, ALEXANDRA; DIAS, SUZANA, *Designio vol. I Teoria do Design*, Porto Editora, Porto, 2001, p.71

¹⁹ DROSTE, Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, Taschen, Köln, 2006, p.54

²⁰ IDEM, p.106

²¹ IDEM, p.106

Como referimos anteriormente, a Bauhaus de Weimar pretendeu sempre formar artistas - técnicos através do método de ensino em que agregava a criação e a produção, conciliando a prática com a teoria.

Os mentores da Bauhaus cedem à pressão da opinião pública e mudam a escola para Dessau uma cidade industrial em rápida expansão. O município de Dessau conseguiu atrair a nova sede da escola através da promessa da construção de um novo edifício. A escola foi inaugurada em 1926, nos seus ateliês eram formados novos tipos de colaboradores que dominavam os aspetos técnicos e formais da produção. O edifício da Bauhaus em Dessau, concebido por Gropius, tornou-se um dos símbolos mais representativos dos princípios da escola, constituindo um exemplo do funcionalismo instituído pelo mesmo. A claridade rigorosa com o qual Gropius isolou as diferentes funções e tentou ilustrar a sua natureza, através de materiais e do design, torna o edifício da Bauhaus num dos edifícios mais importantes e com maior influência do séc. XX. “Gropius captou apenas uma parte da operação Stijl (...) os arquitetos compreenderam medianamente a operação Bauhaus. O método de decomposição do volume em unidades funcionais menores (...)”²² Gropius dirigiu a escola até 1928, altura em que indicou Hannes Meyer (1930-1993), então diretor do Departamento de Arquitetura, para o seu lugar.

Dirigindo a Bauhaus, Meyer estimulou nos alunos a preocupação em satisfazer as necessidades do homem, introduzindo no seu currículo a preocupação sociopolítica e enfatizando a técnica do projeto, em detrimento da arte. “ (...) Hannes Meyer tinha já publicado um conjunto de diretivas (...) maior rendibilidade possível, auto-administração de cada célula e princípios de ensino produtivos.”²³ O ensino, nesta fase da Bauhaus, estava dirigido para a funcionalidade e para o trabalho produtivo. “ Meyer transforma a produção estilizada da Bauhaus em questões de utilidade e acessibilidade a um grupo social. (...) Construir não é um processo estático, construir é apenas organização social, técnica, económica e psíquica.”²⁴ A sua gestão foi curta, porque sob a acusação de ser comunista, em pleno regime nazi, viu-se obrigado a deixar a escola em 1930. A direção da escola é entregue a Ludwig Mies van der Rohe. Foi com ele que a arquitetura passou para um patamar de primeiro plano dentro da Bauhaus, o que teve como resultado uma forte diminuição da fabricação de objetos e uma fase de inatividade na produção fabril.

A situação de crise motivada pelo nazismo teve consequências gravosas: começaram por levar Mies a impor ritmos de trabalho mais rígidos e pedagogicamente menos democráticos, evitando a possibilidade de contestação. O trabalho de produção foi fortemente reduzido, no entanto os nazistas de Dessau, conscientes da sua força e poder, exigiram o encerramento da Bauhaus mesmo antes da sua vitória eleitoral. Tal fato levou a que a nova sede se tenha instalado em Berlim, desta vez como escola privada, mas no ano

²² ZEVI, Bruno, *A Linguagem Moderna da Arquitectura*, tradução de Luís Pignatelli, 3ª Edição, Dom Quixote, Lisboa, 2004, p. 45

²³ DROSTE, Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, Taschen, Köln, 2006, p.174

²⁴ LAGE, Alexandra; Dias, Suzana, *Designio vol.I Teoria do Design*, Porto Editora, Porto, 2001, p. 83

seguinte, a escola foi encerrada. A instabilidade política e financeira fez com que Mies tenha proposto ao restante corpo docente a dissolução da Bauhaus, a qual foi aceite.

A Bauhaus foi uma das escolas mais marcantes, deixou a sua marca indelével em atividades que vão da arquitetura, à fotografia e ao design, estabelecendo padrões que permanecem nos nossos dias, no caso do design, e contribuiu também para o lançamento da arquitetura moderna. A Bauhaus é responsável pela criação do mito da sociedade totalmente desenhada do objeto à cidade. E à medida que vamos aprofundando o conhecimento, torna-se cada vez mais consensual que existe sempre um esforço ponderado, um pensamento teórico que se alimenta do passado, fruto de uma observação atenta e rigorosa. A Bauhaus pode ser considerada como uma das mais importantes instituições de ensino de artes, denotando uma verdadeira revolução na metodologia do ensino. Após o encerramento da escola, ocorre uma disseminação dos ideais pelo mundo, através dos seus alunos e professores, concretizando a sua perpetuação das ideias e dos objetivos. Apesar da sua curta duração de catorze anos, a escola entrou para a história da humanidade, o espírito da Bauhaus continuou a exercer grande influência nas áreas artísticas, alcançando o estatuto de ícone para todos nós, sendo mesmo reconhecida pela UNESCO como património mundial.

A Bauhaus pretendeu, desde sempre, alcançar a renovação do mundo da arte e da arquitetura. Ela visava instruir, formar os seres humanos para que estes conscientemente atuassem no meio social e assim distinguiam-se como verdadeiros impulsores da mudança, de forma a que fossem capazes de transformar a sociedade através da arte.

Mies van der Rohe e Walter Gropius, entre outros, foram dois dos expoentes do Movimento Moderno, produzindo uma arquitetura racionalista e estruturalista, assente em soluções técnicas e em materiais modernos. Exploraram novas conceções espaciais, padrões estéticos, neles sobressaindo a simplicidade formal e estrutural, tanto em interiores como em exteriores. Por isso Mies afirmava que “em arquitetura menos é mais”.²⁵ No Movimento Moderno assistia-se à abolição de todos os elementos que não fossem necessários à estrutura básica.

²⁵ LAGE, Alexandra; Dias, Suzana, *Desígnio vol. I Teoria do Design*, Porto Editora, Porto, 2001, p. 123

Fig. 3 - Vista da fachada do edifício da Bauhaus

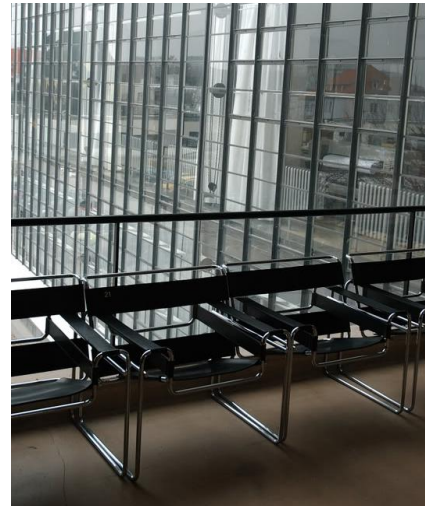
Fig. 4 - Pormenor das vidraças do edifício em Dessau

Fig. 5 - Pormenor das vidraças

3



4



5



1.3. ARQUITETOS RELEVANTES

O modernismo arquitetónico abrangeu, desde os primeiros anos, tendências muito diversas e teve um forte impulso com a reconstrução e a expansão da arquitetura das cidades europeias no Pós-Guerra, onde encontrou um campo fértil para o nascimento de novas ideias. Para conferir mais clareza às ideias expressas neste trabalho, tratamos de recuperar os conceitos dos pioneiros da arquitectura modernista. Com a mesma finalidade, também foram pesquisados temas que são essenciais para estudar as particularidades da obra de Miguel Saraiva. Foram selecionados conceitos que referem o período inicial do movimento na Europa: o Racionalismo e o Funcionalismo.

O termo Racionalismo não foi criado pelos modernistas, a opção de utilizar esta terminologia neste trabalho tem relação com a Arquitetura de “Adolf Loos (1870-1933)”²⁶ ao aclamar a contenção decorativa, a simplicidade formal e a geometrização compositiva “He believed that everything that could not be justified on rational grounds was superfluous and should be eliminated. Loos recommended pure forms for economy and effectiveness. He rarely considered how this "effectiveness" could correspond to rational human needs.”²⁷

Tanto a Bauhaus como a estética do cubismo foram decisivas para o desenvolvimento da génese racionalista no campo da arquitetura. As pesquisas realizadas no seio da Bauhaus, levaram o movimento a ter como objetivo quer os sentimentos, quer os sentidos que estavam visíveis nos movimentos de vanguarda, conseguindo assim que as suas realizações alcançassem patamares mais elevados, razão pela qual são tendencialmente considerados como visionários para o seu tempo. A relação entre a forma da construção e a sua função revela-se essencial, teria que haver correspondência entre a forma e a função, introduzindo ainda o recurso às novas tecnologias. Walter Gropius, Mies van der Rohe e de Le Corbusier foram alguns dos expoentes máximos da arquitetura racionalista, mas foi com Le Corbusier que esta teve maior impacto, para quem as casas deveriam ser padronizadas e elevadas a estatuto de máquinas para habitar.

Em paralelo com a Bauhaus, Charles Édouard Jeanneret, nascido na Suíça, e mais conhecido por Le Corbusier, teve o maior impacto na arquitetura moderna em todo o mundo. “(...) remete-se à génese do racionalismo europeu, ao puritanismo de Adolf Loos (...)”²⁸ Norteado pelo racionalismo funcionalista, propôs a aliança entre a arquitetura e a indústria, procurou que a construção correspondesse, de forma racional e técnica, aos problemas da sociedade. Defendeu uma arquitetura prática, com qualidade, com soluções viáveis e com

²⁶ NUNES, Paulo Simões, *História da Cultura e das Artes*, Lisboa Editora, Lisboa, 2006, p.135

²⁷ www.greatbuildings.com/architects/Adolf_Loos 30.12.08 15:56

²⁸ ZEVI, Bruno, *A Linguagem Moderna da Arquitectura*, tradução de Luís Pignatelli, 3ª Edição, Dom Quixote, Lisboa, 2004, p. 98

economia de meios. Reduziu a expressão arquitetónica ao seu mínimo com “a Casa Dom-ino”²⁹ “As colunas podem ser vistas em planta e o padrão em ziguezague, associa-se facilmente à montagem de um jogo. (...)”³⁰ A casa Dom-ino foi a primeira construção onde Corbusier pôs em prática as suas teorias. Apresentava alguns elementos standardizados, como pisos, colunas e escadas. A partir destes elementos formava-se a planta livre, permitindo uma variedade de configurações internas e externas e uma liberdade na orientação. Sente-se aqui, por parte de Le Corbusier, uma aproximação da arquitetura à indústria e aos produtos resultantes desta atividade, tecendo mesmo profundos elogios aos produtos oriundos da indústria e da engenharia. No entanto, para ele, esta admiração, não isentava a sua arquitetura de vencer a condição formal desses produtos e de criar uma estética muito própria, fruto da liberdade de orientação, da liberdade criativa e do objetivo de beleza que o arquiteto pretende alcançar. Desponta a formulação de uma ideia de modelo, protótipo, de modelo-tipo, objeto-tipo, ou até mesmo construção-tipo, de forma a que pudesse ser aplicado na arquitetura de forma indiferenciada.

OS CINCO PONTOS PARA UMA NOVA ARQUITETURA

Le Corbusier definiu as habitações como “uma casa é uma máquina de habitar. Banhos, sol, água quente, água fria, temperatura conforme a vontade, conservação dos alimentos, higiene, beleza na justa proporção. Uma cadeira é uma máquina de sentar-se, etc. (...) A nossa época fixa em cada dia o seu estilo. Aí está diante dos nossos olhos.”³¹ O que acabamos de transcrever, mostra claramente uma preocupação com a função social do arquiteto, no que respeita a questões do habitat. Corbusier abraça o princípio de uma arte para todos, enunciando “(...) em 1926 os Cinco pontos de uma nova arquitetura”³² onde sintetizou os princípios gerais da arquitetura moderna: *pilotis* - elevou a construção do solo, conferindo-lhe leveza e elegância, permitindo a utilização do piso térreo; *planta livre* - para fluidez de espaço; *fachada livre* - as paredes da fachada podiam ser rasgadas, quebradas ou interrompidas livremente; *janelas alongadas* - melhoravam a iluminação interior, podiam correr de um lado ao outro da fachada; *cobertura em terraço* - transformou num espaço útil, aproveitando para zona de lazer com jardim.

Estes pontos tiveram a sua aplicação na *Villa Savoye*. O edifício eleva-se sobre *pilotis* libertando a área para circulação; a organização espacial da planta é livre; o alçado encontra-se livre, com janelas rasgadas longitudinalmente e a cobertura em terraço. Ao reduzir a arquitetura aos seus elementos construtivos como a parede, o pilar, a viga e a cobertura, a relação que estes elementos têm entre si no sentido de formar um conjunto harmonioso e ao mesmo tempo um objecto modelo, como acontece com os produtos oriundos da indústria, destinados ao consumo de massas, fruto da sua standardização. Corbusier tinha uma visão

²⁹ COHEN, Jean-Louis, *Le Corbusier*, Taschen, Köln, 2006, p. 8

³⁰ LAGE, Alexandra; DIAS, Suzana, *Designio vol. I Teoria do Design*, Porto Editora, Porto, 2001, p. 111

³¹ CORBUSIER, LE, *Por uma Arquitectura*, tradução Ubirajara Rebouças, Perspectiva, São Paulo, 2006, p.65

³² HASAN-UDDIN, *Estilo Internacional, Arquitectura Moderna de 1925 a 1965*, Köln Colónia, Taschen, 2001, p. 30

Kantiana da estética, o sentido estético, a arte, está relacionada com os sentimentos.³³ Esta visão é resultante da forma como os objetos na sua arquitetura se relacionam entre si, como se se tratassem de componentes mecânicos, sendo que a relação dos vários elementos entre si está carregada de sentimentos de quem lhe deu origem.

Em 1928, resultante de uma exposição de projetos de arquitetura, chegaram à conclusão que muitos arquitetos europeus defendiam os mesmos ideais. “As conceções de Le Corbusier, de Gropius e de Mies van der Rohe foram divulgadas e expandidas pelos CIAM Congresso Internacional de Architectos Modernos (...)”³⁴ estes congressos realizaram-se em várias cidades europeias, contribuindo para organizar as ideias do Movimento Moderno ou Estilo Internacional. “A designação «*Estilo Internacional*» aplicada à arquitetura surgiu na exposição de 1932 (...) da iniciativa de Hitchcock e Philip Johnson (...)”³⁵ organizada em Nova Iorque que serviu para mostrar a nova arquitetura que se espalhou por todos os continentes.

Os organizadores da mostra salientaram que o Estilo Internacional destroçou a ornamentação aplicada e entendiam a arquitetura como volume. A exposição tentou estabelecer um padrão mais uniforme às diversas obras expostas, por meio da simplificação e sua redução a uma determinada arquitetura cúbica, lisa, de fachadas brancas ou adornos de metal e de vidro, de traçados funcionalistas e simples, o que é visível num dos símbolos do modernismo do século XX. “No delicioso pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe, a ordem de elementos estruturais mantém-se rigidamente geométrica, o espaço contínuo é cortado por planos verticais que nunca formam figuras fechadas, geometricamente estáticas (...)”³⁶ Podemos comparar a um quadro de Mondrian em três dimensões, onde a nudez e a simplicidade revelava claramente os espaços e a intenção.”³⁷

Mies foi um adepto incondicional da industrialização. Reduziu a arquitetura a soluções técnicas, os seus projectos resultavam de uma sobreposição de planos na composição da planta, introduzindo um grau de liberdade e abandonando a ideia de divisão fechada. Mies considerava que a estrutura era mais do que uma condição física e estrutural de um edifício.

Esta visão encontra-se bem patente em obras como no pavilhão de Barcelona e na casa Tugendhat, as quais transmitem a unidade dos edifícios, resultantes de um projeto pensado de forma global, onde a estrutura deveria ser olhada como um todo, baseada numa definição global em que o edifício se nos depara como um ser, dotado de necessidades bem determinadas e com uma forma própria, que não é resultante da necessidade da construção.

O método utilizado na conceção espacial torna-se precioso, a regularidade como as colunas de aço são colocadas para apoiarem a laje do teto e sobre esta premissa, as imaculadas paredes para dividir os ambientes.

³³ CORBUSIER, LE, *Por uma Arquitectura*, tradução Ubirajara Rebouças, Perspectiva, São Paulo, 2006, p.11

³⁴ PINTO, ANA LIDIA; MEIRELES, FERNANDA; CAMBOTAS, MANUELA; *História da Cultura e das Artes*, Porto Editora, Porto, 2006, p.92

³⁵ HASAN-UDDIN, *Estilo Internacional, Arquit. Moderna de 1925 a 1965*, Taschen, Koln Colónia, 2001, p. 65

³⁶ ZEVI, BRUNO, *Saber ver a Arquitectura*, Dinalivros, Lisboa, 1989, p. 124

³⁷ HASAN-UDDIN, *Estilo Internacional, Arquit. Moderna de 1925 a 1965*, Taschen, Koln Colónia, 2001, p. 77

Mies van der Rohe também estabelece uma aliança entre a arquitetura e a tecnologia, onde a tecnologia alcança a sua verdadeira materialização, a arquitetura sobressai na aplicação de novos materiais em grandes construções claras e intimistas de *pele e osso* onde a estrutura é o todo, o concetual e a harmonia caracterizada por uma identidade absoluta, rejeitando assim a falsidade formal. Mies refere mesmo no seu artigo “A tecnologia é muito mais que um método, constitui um mundo em si mesmo. (...) a tecnologia alcança a sua verdadeira culminação, transcende a arquitetura.”³⁸

Fig. 6 - Desenho de casa de campo em tijolo

6

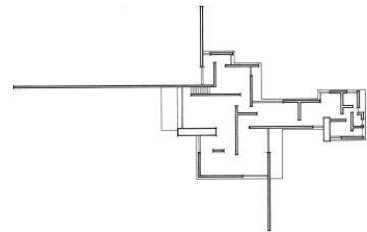
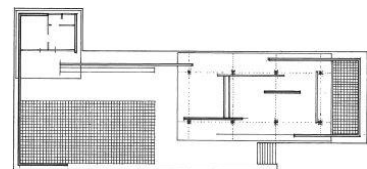


Fig. 7^a e 7^b - Pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe

7a



7b



³⁸ NEUMEYER, FRITZ, *Mies van der Rohe, La palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura 1922- 1968*, El Croquis editorial, Madrid, 1995, p.489

Ao elevar deste modo a tecnologia, coloca-a num patamar muito para além de simples suprimento das necessidades da Arquitetura, para vencer os seus desafios. Mais do que um instrumento da arquitetura, a técnica permitiu aos arquitetos recriar a arquitetura e a construção.

Foram vários os contributos para alcançar a simplicidade da forma e aqui mais uma vez se constata a aproximação da Arquitetura às tecnologias, procurando, através da técnica a simplicidade da forma/função, atingir a homogeneidade, a humanização e a massificação que permitiria reduzir custos e processos construtivos.

Para Mies o advento da década de 20 e a explosão industrial que esta trouxe consigo, revelou-se como o momento de grande consciencialização da evolução do progresso técnico nas sociedades, nas ciências, nas artes e claro está na arquitetura. Esta evolução levou-o a poder formular novos conteúdos arquitetónicos, que tal como o próprio refere “Se conseguirmos levar adiante esta industrialização, as questões sociais, económicas, técnicas e também artísticas se resolverão adequadamente”³⁹

Tal como Mies, também para Corbusier as novas tecnologias tornaram-se em elementos indispensáveis e de referência primordial nos seus projetos. Estas conjunturas marcaram definitivamente a forma de pensar e criar Arquitetura na década de 20, influenciando todo o século XX e que aparentemente essas influências ainda perduram, como questões operativas na Arquitetura contemporânea.

A preocupação dominante de “(...) Hitchcock e Johnson com as facetas formais do Estilo Internacional, baseavam-se na extrapolação de certos elementos - como a janela - que associavam a estética da máquina a um certo grau de simplicidade e requinte. (...) Viam Le Corbusier, Gropius e Mies como os Mestres do Estilo.”⁴⁰ Nos anos 30, o Estilo Internacional avança com uma abordagem inédita na construção dos edifícios concebidos por estes arquitetos, com a crença da funcionalidade, a forma segue a função (posteriormente Mies diria que a forma é função).

Podemos concluir que o Modernismo/Estilo Internacional, no início da década de vinte, teve no seu princípio um forte empenho social, em virtude da 1ª Grande Guerra e das suas consequências. O seu objectivo era a tentativa de inovação. Com o surgimento dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna CIAM, em 1928, o movimento ganhou força internacionalmente. Com isso a arquitetura tornou-se mais homogénea em todo o mundo. A partir da década de 30, procuraram humanizar a arquitetura. Criaram - arquiteturas - para um padrão de homem, o que resultou na homogeneidade e universalidade da produção deste período.

Pretende-se, deste modo, valorizar o essencial de diferentes campos de atuação, tendo por base os entendimentos formulados por estas duas referências incontornáveis da

³⁹ NEUMEYER, FRITZ, *Mies van der Rohe, La palabra sin artificio*, Reflexiones sobre arquitectura 1922- 1968, El Croquis Editorial, Madrid, 1995, p. 376

⁴⁰HASAN-UDDIN, *Estilo Internacional, Arquitectura Moderna de 1925 a 1965*, Taschen, Köln Colónia, 2001, p. 87

Arquitetura Mies e Corbusier. Com a composição de Corbusier e a abstracção de Mies, pretendemos entender se se mantêm presentes na Arquitetura através do estudo de caso.

1.4. UMA ARQUITETURA HOMOGÉNEA

A arquitetura, as artes plásticas, a arte no seu todo e a história têm uma ligação estreita com as próprias relações e o desenvolvimento cultural, social e científico. A arquitetura é um reflexo da forma como pensamos, agimos e coagimos. Enquanto estrutura social tem acompanhado a evolução e o idealismo da humanidade.

Dois aspetos importantíssimos e emergentes na década de 20 no século XX do Movimento Moderno foi a junção entre a abstracção e a tecnologia na Arquitetura. Estes aspetos foram influenciadores de uma nova geração de arquitetos, como os vários diretores da Bauhaus, dos quais teremos de destacar dois, Walter Gropius e Mies van der Rohe e outro arquiteto fora da Bauhaus como Le Corbusier. Estes arquitetos apontavam para que a arquitetura se depurasse da dialética clássica, e a abstracção tornar-se-ia num veículo de produção, num novo discurso dos arquitetos.

A Arquitetura é arte, é vida, é ciência, é magia, é fascínio, é identidade; a Arquitetura garante a nossa história, o nosso bem-estar, o mesmo se passa com a pintura que é encantamento, é feitiço, é deslumbramento e é também identidade. A arquitetura sofre influência das artes plásticas e procura nessa influência formas de expressar o seu conteúdo; a Arquitetura mostra-nos instantaneamente os conceitos pelos quais se orienta, assumindo um carácter pictórico e formalista. Um bom exemplo disso mesmo é a casa Schröder, onde a plasticidade e a geometrização desempenham um papel fundamental e o próprio espírito da arquitetura racionalista é demonstrado com clareza. A composição é conseguida através do uso da linha, seja ela horizontal ou vertical, o recurso a planos recortados e o uso das cores primárias, como o preto e branco, são o retrato da simplicidade neoplástica.

O racionalismo formalista foi uma corrente liderada pelo pintor Piet Mondrian e pelo arquiteto Theo van Doesburg da corrente artística De Stijl, cujo objetivo era o aperfeiçoamento da atividade criativa como se de um processo de purificação se tratasse, sem olhar à história, optando por um estado de imunidade histórica, primavam pela utilização de formas mínimas e figuras geométricas simples.

De Stijl foi um movimento artístico e cultural, transversal a todas as formas de arte, tendo ficado marcado pela quebra que provocou na tradição da procura de novas expressões - da forma, da técnica e da estética - que melhor se harmonizassem com os progressos e os novos gostos que as sociedades ocidentais tinham desenvolvido. Essas novas tendências deram destaque à sensibilidade e à fantasia, ao requinte estético e à imaginação. “A sua ideologia

prevê uma sociedade sem classes, propõe o nivelamento do modo de vida (...) reconhece ao artista-projetista uma posição de privilégio e uma função de guia”⁴¹

Segundo Carlo Argan⁴²(1902-1992), dentro da corrente funcionalista temos que destacar o racionalismo e o organicismo. E dentro do racionalismo temos ainda o formal de Corbusier na França, o metodológico didático da Bauhaus na Alemanha, o ideológico do Construtivismo russo, o formalista do Neoplasticismo holandês e o empírico de Alvar Alto (1898-1976). O organicismo foi liderado por Frank Lloyd Wright (1887-1959). O racionalismo foi uma tendência arquitetônica que originou o pensamento das correntes abstratas da arte moderna, que tinham como máxima a aplicação dos novos saberes científicos, a utilização dos novos equipamentos, o aproveitamento dos novos materiais, os modelos pré-fabricados e a utilização padronizada, levando a uma visão mais pragmática, menos poética, mais racionalista e tendo por base a funcionalidade da arquitetura.

As obras de arte revelam-se e assumem-se como formas de expressão, são o resultado das conexões urdidas entre a sensação e a razão, entre o sensitivo e o pensamento, a sensibilidade assume-se como algo inerente ao sujeito e a razão assume-se como o saber reunindo o que é resultante do conhecimento. A correlação e as influências que cada uma exerce sobre a outra concorrem para o desenvolvimento da ideia que irá culminar na produção artística.

⁴¹ ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e Crítica de Arte*, trad. Hel. Gubernatis, Editorial Estampa, Lisboa, 2010, p.40

⁴² ARGAN, Giulio Carlo, *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*, trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti, Companhia das letras, São Paulo, 1996

II - A RELAÇÃO ESTÉTICA

2. A RELAÇÃO ESTÉTICA DAS ARTES PLÁSTICAS NA ARQUITETURA

Quando pensamos na conexão entre estética, artes plásticas, arquitetura e experiência estética, esta ligação levanta-nos algumas questões. Contemporaneamente, de que forma aparece a relação entre arquitetura e estética, entre artes plásticas e Arquitetura? Quais as preocupações estéticas de um arquiteto? Estas são algumas das questões que contribuíram para a gênese de parte deste estudo.

Partindo das palavras de Walter Benjamin (1892-1940) de que a partir da era moderna houve uma decadência da experiência estética, devido à industrialização e aos progressos da técnica, torna-se importante analisarmos a questão da experiência estética, se realmente houve uma decadência, como foi referido, e de que forma ela reaparece na sociedade contemporânea, ou se pelo contrário, houve um apogeu.

No presente capítulo, tendo por base os textos de pensadores como Denis Huisman, Walter Benjamin e Emanuel Kant (1724-1804), pretendemos refletir, usando como apoio os seus discursos sobre a questão da experiência estética na arte no seu todo e, por consequência, extensível às obras arquitetônicas e de que forma ela se encontra presente na fruição que os utilizadores têm das obras que percebem. Pretendemos também refletir sobre se a questão estética é realmente importante para o fruidor/utilizador e se se constitui como um fator importante para a arquitetura contemporânea.

Colocamos em análise algumas concepções sobre artes plásticas, arquitetura, atitude estética e experiência estética com o intuito de provar que a estética é uma ampliação da capacidade do sujeito em compreensão e em percepção dos objetos que o rodeiam. A experiência estética acaba por colocar em análise algumas concessões sobre arte em geral e sobre a obra de arte em particular.

2.1. A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E A ARQUITETURA

Aisthesis é uma palavra que deriva do grego e significa o que é sensível. Enquanto Ciência, a Estética pode ser entendida como juízo de apreciação e, enquanto teoria, a Estética é vinculativa à capacidade de percepção do Homem.

A Estética apresentou-se com definições e conceitos diferentes ao longo dos tempos, não se podendo ignorar que, ao longo das diversas épocas e consoante as culturas, há pontos de vista muito próprios sobre este tema. Denis Huisman, no seu livro sobre *A Estética*, cita alguns dos grandes teóricos da estética, desde Baumgarten até Kant e Hegel. “Baumgarten (...), publicou a sua *Aesthetica* em 1750 data do nascimento terminológico da Ciência da Arte”.⁴³ Mas digamos, desde já, que *A Crítica do Juízo* (1790) é uma das melhores, senão a única introdução à Estética, segundo Huisman. Kant, em *A Crítica do Juízo*, concebeu a estética como um julgamento estético na sua relação com o belo, o sublime e o gosto.

Para Kant, no seu livro a *Crítica da Faculdade do Juízo*⁴⁴, o juízo estético assentava num determinado tipo de experiência que identificava como um sentimento de prazer desinteressado, confrontando os juízos estéticos com os juízos cognitivos. Defendeu que a sensibilidade e o entendimento são faculdades cognitivas, que sem elas era impossível chegar ao conhecimento dos objetos. Segundo Kant, o juízo estético implicava uma relação entre o sujeito e o objeto, a partir da qual eram geradas as ideias estéticas. Estas não poderiam ser apreendidas através de conceitos, mas surgiam como uma experiência sensória, gerando uma forma de conhecimento. Tudo o que conta para a experiência estética é a própria experiência.

KANT - JUÍZO ESTÉTICO

A Analítica de Immanuel Kant compõe-se de quatro momentos essenciais para a compreensão dos traços estéticos. Num primeiro momento, considerado o da qualidade, ao comparar as formas de satisfação estética do gosto, do agradável e do belo, Kant entende que “o gosto é a faculdade de julgar um objeto ou um modo de representar pela satisfação ou desprazer de forma inteiramente desinteressada. Designa-se por Belo o objeto dessa satisfação”⁴⁵

O segundo momento, o da quantidade, a beleza é representada “sem conceito como objeto de uma satisfação necessária (...) é belo aquilo que agrada universalmente sem conceito”⁴⁶

No terceiro momento, o da relação, Kant mostra que o juízo do gosto assenta em princípios “pelo acordo mais perfeito possível de todos os tempos e de todos os povos, (...) a beleza é a forma da finalidade de um objeto enquanto percebida sem representação de fim”⁴⁷ Por último, o momento do juízo do gosto, segundo a modalidade, vem salientar que “A necessidade do contentamento universal concebida num juízo de gosto é uma necessidade subjetiva, na suposição de um senso comum. (...) É belo aquilo que é reconhecido sem conceito como o objeto de uma satisfação necessária”⁴⁸

⁴³ HUISMAN, Denis, *A Estética*, Coleção Arte e Comunicação, Edições 70, Lisboa, 1994, p.13

⁴⁴ KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1998

⁴⁵ HUISMAN, Denis, *A Estética*, Coleção Arte e Comunicação, Edições 70, Lisboa, 1994, p.38

⁴⁶ IDEM, p.38

⁴⁷ IDEM, p.39

⁴⁸ IDEM, p.39

No entanto, Walter Benjamin defende a teoria de que a reprodutibilidade técnica na obra de arte desvaloriza-a, afetando a sua autenticidade, o seu carácter único, acabando por enfraquecer a *aura* da obra de arte. Para ele, a captação da aura depende da experiência estética, da experiência de um sujeito na obra, “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais; a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ele esteja.”⁴⁹ Destaca ainda que a repetibilidade e a fugacidade, que são características próprias da modernidade, levam ao declínio da aura.

A experiência estética poderia ser então definida como um momento no qual um determinado sujeito estabelece uma relação com um determinado objeto, relação esta em que o corpo e todos os sentidos estão aliciados. E, justamente por construir um momento de uma relação, uma experiência estética é única, singular, e extremamente individual.

Na arte, o “beijo mais famoso do mundo talvez seja a escultura de Rodin com o mesmo nome, em que dois amantes, sentados sobre o afloramento de uma rocha, se beijam ternamente e com uma energia radiante, num beijo eterno. (...) Tocam-se aqui e ali, mas parece tocarem todas as células do corpo um do outro.”⁵⁰ Ao aproximarmo-nos da escultura, sentimo-nos como invasores da privacidade daquelas personagens. O nosso corpo comunica e transmite melhor que a nossa fala, que a nossa comunicação verbal. Por vezes, quando comunicamos, existem deformações do que pretendemos, do significado das nossas palavras, obrigando-nos a conhecer bem o nosso público-alvo. E o nosso corpo naquele momento habita o tempo e o espaço. O corpo vive o “tempo histórico que se projeta do presente vivo em direção a um passado e a um futuro”⁵¹ O nosso mundo existe, enquanto construção, que resulta das nossas experiências, da nossa percepção, do nosso raciocínio, numa ligação corpo/mente.

⁴⁹ BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, tradução M^a da Luz Mota, Relógio D' Água Editores, Lisboa, 1996, p. 170

⁵⁰ ACKERMAN, Diane, *Uma História natural dos sentidos*, trad: Sofia Gomes, Temas e Debates, Actividades Editoriais, Lisboa, 1998, p.126

⁵¹ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura, Martins Fontes, São Paulo, Brasil, 1999, p. 446



Fig. 8 - Auguste Rodin, O Beijo

2.2. DA ESTÉTICA À ARQUITETURA

2.2.1. A HUMANIZAÇÃO DA ARQUITETURA

Ao olharmos para o passado, constatamos que a estabilidade e a duração dos movimentos artísticos, assim como dos conceitos estéticos que lhes são intrínsecos, passaram de durações de milénios de estabilidade, de cânones rígidos/espartilhados, no que toca à aceitação de novos conceitos de estética, de beleza ou de interpretação artística, para movimentos cada vez mais curtos na sua duração espaço/temporal, fruto da evolução e do crescimento do Homem e da viragem das Artes. O aumento populacional e a melhoria das suas condições de vida são, em muito, responsáveis por estas mudanças. Mudanças essas que são mais visíveis nas formas de Arte mais próximas das massas como a Arquitetura ou o Cinema, uma vez que estas se destinam a ser fruídas por uma grande mole humana, ao contrário da pintura que é uma corrente artística mais intimista.

Esta espiral evolutiva que nos levou à invenção de novos estilos de arquitetura ou mesmo à sua reinvenção/humanização, uma vez que é uma forma de arte que se aproxima muito do seu fruidor/utilizador, devido ao facto de se destinar não apenas à contemplação, como também à utilização, acelerou fortemente com as revoluções industriais e a fuga das pessoas dos campos para as cidades. A este facto não é alheio também o pós-guerra como aconteceu com O Movimento Moderno, iniciado na década de 1920, que teve no seu início um forte empenho social, devido à 1ª Grande Guerra Mundial. Este tinha como objetivo a inovação, quer se tratasse do campo político e social, quer do campo das Artes e da Arquitetura, em especial pelo facto de esta ser aglutinadora e espelhar toda a carga sócio económica e evolutiva de uma sociedade. Podemos dizer que a Arquitetura é o retrato de um povo, nela podemos encontrar o que de bom e de mau nos representa. Com o surgimento dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, CIAM, em 1928, “a ideia da arquitetura moderna inclui o elo entre o fenómeno da arquitetura e do sistema económico geral. O método mais eficaz de produzir é o que brota da racionalização e standardização (...) uma ordem funcional (...) a base indispensável preliminar para qualquer planeamento urbano (...).”⁵² Com isso a Arquitetura tornou-se mais homogénea em todo o mundo e perdeu o carácter regionalista. A partir da década de 30, o Modernismo/Estilo Internacional procurou massificar a Arquitetura. Os modernistas tentaram criar um padrão genérico. Após a 2ª Guerra Mundial, existiu a necessidade de reconstrução das cidades europeias, mas com a industrialização em que o mundo se viu embebido desde a Revolução Industrial “(...) era necessária a sistematização da normatização através de uma dimensional comum. O Modulor

⁵² HASAN-UDDIN, *Estilo Internacional, Arquitetura Moderna de 1925 a 1965*, Köln Colónia, Taschen, 2001, p. 36

vai propor este sistema, definindo-se como uma gama de dimensões harmónicas com a escala humana universalmente aplicável à arquitetura e à mecânica.”⁵³

É neste contexto que Le Corbusier criou a sua teoria do Modulor, uma escala de proporções arquitetónicas baseada nas dimensões do corpo humano e da secção de ouro ou seja do “módulo e ouro - Secção Áurea (...)”.⁵⁴ Le Corbusier pretendeu determinar simetrias, harmonias, proporções que pudessem ser universalmente aplicadas e que facilitassem a produção de objetos em série e pré-fabricados, uma das características mais defendidas pelos modernistas.

“A casa não será mais essa coisa espessa (...), será um instrumento, da mesma forma que é um automóvel.

Chegaremos à casa-instrumento, casa em série acessível a todos, incomparavelmente mais sadia que a antiga e bela pela estética dos instrumentos que acompanham a nossa existência. Ela também será bela pela animação que um sentido artístico pode conferir a seus órgãos estritos e puros.”⁵⁵

O Modulor humanizado e o sistema métrico representavam assim a necessidade de introduzir na estandardização da produção preocupações de ordem estética, como a relação idealizada por Le Corbusier, tomando o corpo humano como um padrão.

Le Corbusier, ao estabelecer um homem tipo para desenvolver o seu Modulor, desrespeitava as diferenças entre os seres humanos e entre as raças, da mesma forma como procedeu com a Arquitetura Moderna ao estabelecer uma Arquitetura tipo e ambicionar um modelo ideal e universal da Arquitetura. O Modernismo, pelo facto de ser um movimento de rutura com os condicionalismos geográficos, históricos e culturais, centrou-se no homem tipo, levantando questões e alguma oposição pela forma universal como tudo era concebido.

Como consequência e resposta a uma evolução demasiado tecnológica, a Arquitetura procurou novas vias mais humanas e sensíveis que evidenciaram preocupações com o ambiente envolvente e respeito pelas tradições locais, o respeito pela integridade dos materiais e das cores em harmonia com o ambiente. O argumento regional e a sensibilidade para os problemas ambientais, ao nível estético e ecológico, assumiram, para o Organicismo, aspetos fundamentais na construção e no urbanismo. O Organicismo compreendeu a necessidade de contextualizar a Arquitetura através da riqueza trazida pela diversidade. É a procura da humanização “ (...) uma arquitetura mais humana (...) o Homem ocupa o lugar central”⁵⁶ O facto de na cultura Organicista o homem ter conhecimento e domínio sobre o seu corpo, remete-nos à ideia de Obra Aberta de Umberto Eco (1932-). Segundo Eco, a obra aberta é aquela que permite a interferência do fruidor, imputando novo sentido e nova significação. A Arquitetura torna-se evolutiva.

⁵³ LAGE, ALEXANDRA; DIAS, SUZANA, *Designio vol. I*, Teoria do Design, Porto Editora, Porto, 2001, p. 132

⁵⁴ IDEM, p.132

⁵⁵ CORBUSIER, LE, *Por uma Arquitetura*, tradução Ubirajara Rebouças, São Paulo, Perspectiva, 2006, p166

⁵⁶ PFEIFFER, BRUCE BROOKS, *Frank Lloyd Wright*, Taschen, Koln, 2007, p.37

2.2.2. EXPERIÊNCIA ESTÉTICA - O FRUIDOR/INTÉRPRETE

É necessário que exista uma relação entre o sujeito e o objeto para que haja experiência estética. Umberto Eco, no seu livro *Obra Aberta*, utiliza os termos “fruidor” e “intérprete”⁵⁷ para afirmar que o sujeito estabelece relação com as obras. Segundo o autor, existe também uma distinção entre “intérprete enquanto executante (...) e intérprete enquanto fruidor”⁵⁸. Pois uma obra de arte é um objeto produzido por um autor, através de uma conjugação de efeitos, sentida como estímulo, pela sensibilidade e pela inteligência de uma forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz a sua obra na intenção de que esta seja compreendida e usufruída tal como a produziu. Só que no ato de compreensão, da visualização, cada fruidor, com uma sensibilidade, uma determinada cultura, gosto, tendências, leva a que a compreensão da forma originária apareça segundo uma perspectiva individual. Esta forma é válida, na medida em que pode ser vista e compreendida segundo variadíssimas perspetivas, manifestando uma riqueza de aspetos e de ressonâncias sem nunca deixar de ser a obra inicial.

“Nesse sentido, uma obra de arte, forma acabada e fechada na sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é igualmente aberta, com possibilidade de ser interpretada de mil modos diferentes sem que a sua irreproduzível singularidade seja por isso alterada. Cada fruição é assim uma interpretação e uma execução, pois que em cada fruição a obra revive numa perspectiva original.”⁵⁹

Desta forma, não é possível existir um padrão para a experiência estética que ocorrerá de uma relação sujeito/objeto, também não é possível estabelecer um padrão para o utilizador que participará dela, tornando claro o seu carácter individual. Umberto Eco diz que uma obra é concebida de uma tal maneira por um autor, é compreendida pelo fruidor, segundo uma determinada perspectiva individual, que, por sua vez, é condicionada por diversos fatores que são particulares ao fruidor.

O desejo humano de completar imagens, de executar, de desenhar, de conceber imagens vindas à memória, independentemente da sua situação face à história da humanidade, faz com que a Arte atinja os sentimentos de quem percebe e demonstre os sentimentos de quem a executa.

A experiência estética pode ser definida como o momento em que o sujeito estabelece a relação com o objeto, relação essa, em que o corpo e todos os sentidos estão interligados. E como a experiência estética é única, original, particular, própria de um indivíduo, constitui

⁵⁷ ECO, UMBERTO, *Obra Aberta*, trad. João Rodrigo Narciso Furtado, Difel Editorial Lda, Lisboa, 1989, p. 67

⁵⁸ IDEM, p.67

⁵⁹ IDEM, p.68

um momento de uma relação. Não podemos apresentar um conceito padrão, ímpar, e bem definido, mas podemos diferenciar o pensamento de alguns teóricos, tendo que existir uma relação entre o sujeito e o objeto para que haja experiência estética que é chefiada pelo sensorial e pelo temporal. Como refere Umberto Eco,⁶⁰ tem de existir um diálogo entre o sujeito e o objeto.

A Arquitetura está intimamente ligada ao homem, tal qual o homem quebra barreiras, desconstrói-se, auto regenera-se, transforma-se, estabelecendo novas fronteiras, como o próprio homem, que não se limita a paradigmas, a regras e a padrões. A Arquitetura atualmente não está só na mão do seu criador, como todas as correntes artísticas, uma vez que a arquitetura está intimamente relacionada e dependente do seu utilizador e dos seus observadores, contribuindo os públicos, cada vez mais, para a transformação da Obra.

2.2.3. A IMPORTÂNCIA DA ESTÉTICA

“É hoje claro que a operação artística já não visa produzir objetos nem modelos de valor: os artistas já não querem produzir para o mercado, (...) mas proporcionar à sociedade modelos de comportamento estético, em nítido contraste com os comportamentos inestéticos,⁶¹

A importância da estética na Arquitetura é realçada pela relação entre a obra e o sujeito. A função estética manifesta-se onde quer que seja, convertendo o próprio objeto em finalidade. “(...) a função estética não surge repentinamente, sem transição, como algo acrescentado e suplementar, antes está sempre presente em potência, à espera da mínima ocasião para se mostrar. (...) A função estética pode estar presente em qualquer género de arquitetura, a começar por edifícios de finalidade tão prática como um celeiro, um armazém ou uma fábrica; em alguns géneros arquitetónicos a função estética constitui mesmo uma componente indispensável do efeito geral;”⁶²

A RELAÇÃO ENTRE A OBRA E O SUJEITO

Todo o significado atribuído a uma obra é extremamente subjetivo, já que provém da experiência estética que é também particular. A estética depende apenas da relação que se estabelece entre o sujeito e a obra. De acordo com Umberto Eco, a apreciação de qualquer obra de arte é sempre subjetiva. Mas essa apreciação, que resulta de uma sensibilidade pessoal, não bastará para concluirmos que se trata de uma obra de arte significativa no seu percurso histórico. É necessário acrescentar a essa sensibilidade natural uma sensibilidade

⁶⁰ ECO, UMBERTO, *Obra Aberta*, tradução de João Rodrigo Narciso Furtado, Difel Editorial Lda, Lisboa, 1989

⁶¹ ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e Crítica de Arte*, 2ª edição, trad. Helena Gubernatis, Editorial Estampa, Lisboa, 1995, p. 75

⁶² Mukarovsky, Jan, *Escritos sobre estética e semiótica da arte*, Editorial Estampa Lda, Lisboa, 1988, p.160 e 161

adquirida, para então se apreciar com fundamento. Torna-se, portanto, necessário conhecer a obra, isto é, analisar determinados fatores objetivos que lhe são próprios, contextualizá-la, analisar a sua estrutura formal, questionar as suas mensagens. Para além destes fatores que lhe são próprios, na obra de arte incidem várias interpretações que os observadores lhe atribuem.

O juízo estético constrói-se entre a obra e o espectador, ou entre a obra e o sujeito, estabelecendo-se, assim, uma relação dialética, o que só pode acontecer porque o belo deixou de ser considerado valor absoluto. A obra de arte será sempre um universo aberto, reclamando a colaboração dos observadores, do sujeito.

Como refere Umberto Eco, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão se verifica através de uma determinada perspectiva individual. “(...) a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida de várias perspetivas, sem deixar de ser ela própria. (...) portanto uma obra de arte, forma acabada e fechada na sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é, apesar disso, aberta, porque é possível interpretá-la de mil maneiras diferentes, sem que a sua irreproduzível singularidade seja por isso alterada. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, (...)”⁶³

Assim sendo, podemos dizer que a estética na Arquitetura, a estética na obra de arte é sempre um estímulo à imaginação, porque pode comunicar várias leituras, cabendo ao observador/utilizador a tarefa imaginativa, que será tanto mais rica quanto maior for a sua informação cultural neste campo, tornando mais válida a sua apreciação.

As obras de arte e a produção artística, ao longo da história, representam uma convergência de possibilidades que foram trazidas à vida pelas mãos de um artista e representam um campo dinâmico, de ilimitadas potencialidades fruto da sua abertura. Um objeto arquitetónico ou um qualquer outro acontecimento artístico não existe apenas para ser compreendido ou simplesmente manuseado, mas sim para ser experimentado, só desta forma é que poderá atingir a sua plenitude e se completa enquanto obra de arte. Tomemos como exemplo os livros. Numa primeira fase somos levados a olhar para eles como apenas objetos materiais, com uma determinada dimensão e peso, compostos por páginas impressas que poderão ter cor ou simplesmente ser brancas, podendo ser simplesmente um objeto que ocupa um determinado espaço. Mas quando é aberto e lido pelo fruidor, transfigura-se e transfigura, torna-se num veículo de comunicação de novos sentidos que transformam o universo de quem o lê. O mesmo se passa com as artes plásticas e com a Arquitetura que poderão ser única e exclusivamente resultantes de algo material como sejam pedra, betão, vidro, ferro, madeira, cores, tintas ou um amontado de coisas que tiveram como resultado final uma obra de arte, a qual só atinge o seu objetivo final quando se fundem com o

⁶³ Eco, Umberto, *Obra Aberta*, tradução de João Rodrigo Narciso Furtado, Difel Editorial Lda, Lisboa, 1989, p. 68

homem/sujeito/indivíduo, que estabelece com ela uma relação estética transfigurando-a em algo único para o sujeito que o usufruiu.

2.2.4. A EXPERIÊNCIA PLÁSTICA VERSUS ARQUITETURA

“Não é possível entender a evolução da arquitetura (...) sem levar em conta as suas contínuas relações com a arte. A admiração que a arquitetura teve pelas experiências artísticas é uma constante que foi aumentando”⁶⁴

Umberto Eco propõe um estudo a que dá o nome de Obra Aberta, numa época em que surgem profundas alterações nas estruturas sociais, económicas e políticas no pós-guerra, as quais influenciam e se vão refletir no pensamento de todos.

As orientações das pesquisas em alguns sectores são reações e respostas às situações e necessidades identificadas à época. A Obra Aberta de Umberto Eco, dá primazia às tentativas de compreender as novas realidades e as relações entre a cultura e a sociedade.

Tomando por base o fio condutor do estudo que nos é apresentado, é importante destacar que as novas orientações abalaram os modelos e as velhas ordens estabelecidas, provocando o nascimento de um homem renovado culturalmente, um homem fresco de ideias, um novo homem desperto para as novas solicitações impostas pelas sociedades, devido às transformações culturais, sociais, económicas e políticas. Na altura da primeira publicação do livro, Obra Aberta, vivia-se uma época em que se assistia à divulgação de obras de arte com intervenção ativa do público, existindo uma relação entre o artista e o fruidor/público, no sentido de acabar com a ideia de que a obra de arte era uma forma acabada, perfeita, intocável, como se de uma joia se tratasse. A obra de arte passa a ser vista como uma obra fluida, indefinida, ilimitada, aberta a novas interpretações, é uma obra que é participada pelo público que a disfruta e que carece dele para existir na sua plenitude.

Tendo por base a Obra Aberta de Umberto Eco, é possível estabelecer uma relação entre a experiência estética, as artes plásticas e a Arquitetura, pois caminham sob a mesma perspetiva, instalando uma nova ótica na relação do artista/intérprete e o público/fruidor/interlocutor, constituindo, assim, um ambiente de partilha, de troca, de recriações e de prestações simultâneas, levando a que indivíduos diferentes, independentemente da sociedade a que pertencem e dos seus conhecimentos, sejam capazes de propor novas interpretações, terminando assim com os espartilhos que eram colocados às interpretações das obras pelas normas das hierarquias culturais.

Assim, podemos dizer que não é possível criar uma norma padrão para aquilo que é a experiência estética que resulta da relação entre o sujeito e o objeto, entre o público e a

⁶⁴ MONTANER, Joseph Maria, *a modernidade superada*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2001, p.149

obra. Esta abertura das obras faz com que estas passem a ter públicos heterogêneos, abrindo-as a outros que não os escolhidos pelas elites culturais, quebrando assim outra norma instituída. Eco⁶⁵ refere mesmo que a compreensão do fruidor de uma obra criada por um autor é feita segundo uma perspectiva própria e individualizada, carregada de inúmeros fatores os quais são intrínsecos a esse mesmo indivíduo. A abertura das obras aos públicos faz com estas atinjam uma plenitude completamente diferente daquela que atingiam até então, passando estas a estarem carregadas de novos significados, que não apenas os dos cânones culturais das épocas, resultantes dos sentimentos que provocam em cada fruidor.

Existe uma forte relação entre as artes plásticas e a Arquitetura, e a forma como esta é vivenciada pelo seu autor, pelo público, e a experiência estética de cada um deles. Ao longo dos tempos, a Arquitetura tem caminhado a par com as artes plásticas. Os seus movimentos e autores cruzam-se e influenciam-se permanentemente, partilham tendências, públicos, formas, cores e despoletam sentimentos comuns a um determinado momento ou época artística.

2.2.5. A RELAÇÃO ENTRE A ARQUITETURA E AS ARTES PLÁSTICAS

A relação entre a Arquitetura e as Artes Plásticas surge ao longo da História, mas no Século XX, ao desenvolver-se um novo conceito, uma nova ideia de arte, as relações amplificam e reforçam o diálogo e o conhecimento. A renovação estética apontada pelas correntes vanguardistas, como o cubismo, o neoplasticismo ou o abstracionismo, no campo da pintura, facilitam o caminho a novas propostas arquitetónicas, a novos pensamentos, propondo novas realidades onde o homem e a natureza passam a ter um papel preponderante. O próprio modernismo surge como que ligado a uma nova sociedade, com novas ideias, a um novo indivíduo, a um indivíduo com uma nova estética, ao homem máquina devido à industrialização e a todo progresso “(...) Ville Radieuse de Le Corbusier, reflete o tipo de desmembramento das partes dos objetos que foi elaborado pelo purismo e pelo cubismo.”⁶⁶ Este conjunto de ideias vê-se refletido na arquitetura, e no pensamento dos arquitetos. A Arquitetura é caracterizada por um forte discurso estético e social que irá influenciar a vida do homem e a sua forma de estar perante a sociedade.

As correntes de vanguarda

“Se a arte da primeira década século XX tem uma orientação genericamente *modernista* na medida em que visa refletir e exaltar a nova conceção de trabalho e do progresso, (...) movimentos ditos de *vanguarda* que querem fazer da arte um incentivo à

⁶⁵ Eco, Umberto, *Obra Aberta*, tradução de João Rodrigo Narciso Furtado, Difel Editorial Lda, Lisboa, 1989

⁶⁶ MONTANER, Joseph Maria, *a modernidade superada*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2001, p.149

transformação radical da cultura e do costume social: a arte de *vanguarda* propõe-se antecipar, com a transformação das próprias estruturas, a transformação da sociedade.”⁶⁷

Não podemos deixar de referir Carlo Argan na influência que determinadas correntes de vanguarda como o Expressionismo, o Futurismo, o Neoplasticismo e outras tiveram na transformação da sociedade e na forma como esta olha para a Arte.

A estética expressionista surgiu na Alemanha no início do século XX. Contemporaneamente, surge o Futurismo na Itália e o Abstracionismo um pouco por toda a Europa. A corrente artística Expressionista está fortemente marcada pelo desejo de inovar. Para eles, a Arte era expressão, sentimento, emoção, representando de dentro para fora que, contrariamente ao Impressionismo, procurava representar a realidade de fora para dentro. O Expressionismo representava assim, as realidades invisíveis, acreditando que a arte deveria ser uma manifestação do universo interior e pessoal, interessando-se pela representação da emoção e do lado dramático da vida.

Os Expressionistas consideravam o Impressionismo demasiado preso à significação da realidade e ao passado, surgindo como reação, com a pretensão de construir uma arte mais pura, ligada à expressão das realidades interiores, sendo um reflexo dos tempos conturbados que precederam e acompanharam a 1ª Guerra Mundial. A estética do Expressionismo foi comovedora e revolucionária, divulgada através de uma linguagem figurativa, tendo existido dentro do mesmo movimento dois grupos, Die Brücke - 1905 (A Ponte), fundado em Dresden, e o grupo Der Blaue Reiter - 1911 (O Cavaleiro Azul), fundado em Munique.

O grupo Die Brücke usava a linha e a cor de forma completamente emotiva e extremamente carregadas de simbolismo. As formas eram reduzidas, simplificadas, deformadas e adelgadas/afuniladas, usando sempre contornos a preto e completadas com cores puras, que eram aplicadas com pinceladas executadas rapidamente, dando a ideia de esboços rápidos num estado inacabado.

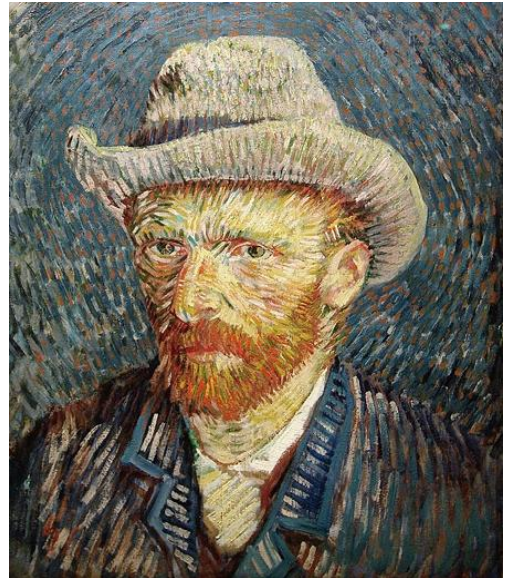
O principal meio de expressão utilizado por este grupo é a técnica da xilogravura, daí também o aspeto inacabado e bruto. Ao gravarem em madeira, devido às superfícies irregulares, aproveitavam para tirar partido dessa expressividade, aplicando as manchas de cor. Utilizavam ainda técnicas como a litografia e a água-forte. As temáticas que utilizavam, privilegiam os aspetos da vida íntima, como a vida social do pintor, as incidências do comportamento burguês, a marginalidade, dando destaque às personagens. Toda a envolvência, todo o cenário não são importantes, tecnicamente vão depurando a cor que acaba por adquirir um significado simbólico.

Vincent Van Gogh (1853-1890) foi um dos precursores do expressionismo, com o seu estilo muito próprio, pelas suas inovações plásticas, empiricamente manifestava os primeiros sinais do expressionismo.

⁶⁷ ARGAN, Carlo Giulio, *Arte e Crítica de Arte*, trad. Helena Gubernatis, Editorial Estampa, Lisboa, 2010, p. 28

Fig.9 - Van Gogh (1887) Auto retrato com chapéu de feltro
Fig.10 - Kirchner (1880-1938), Busto de mulher com chapéu
Fig. 11 - Franz Marc (1911), Grandes Cavalos Azuis

9



10



11



Outro pintor também precursor do expressionismo foi Edvard Munch (1863-1944) e o seu emblemático quadro *O Grito* - 1893, muito característico deste movimento, onde o que interessa é a expressão das personagens e as suas ideias, não um retrato da realidade.

O grupo *Der Blaue Reiter*, fundado por Wassily Kandinsky (1866-1944), tinha como objetivo unir sob o mesmo ideal artístico a arte europeia, podendo ultrapassar as barreiras ideológicas e culturais. Tinham como objetivo conceber uma arte a partir das experiências pessoais, dos sentimentos, das paixões e das sensibilidades, mas ao mesmo tempo atribuindo-lhe uma visão global, de forma a que fosse válido para todos. As suas composições eram maioritariamente construídas por linhas circulares e ondulantes. A expressividade destas recai no sentimentalismo, na poesia, na sensibilidade, na serenidade, buscando a ideia do misticismo. Valorizavam a mancha cromática, com cores claras, poéticas, pois as temáticas do grupo vão para preferências de algo imaginário, fabuloso, metafórico, alegórico, natureza, daí nas suas representações surgirem paisagens, vida animal e social.

A Torre Einstein, em Potsdam, na Alemanha, projetada pelo arquiteto Erich Mendelsohn (1887-1953), pode ser considerada como um ícone da arquitetura expressionista. Argan refere que Erich Mendelsohn “modelou o bloco de alvenaria exatamente como um escultor, a partir do gesto da figura, modela as massas plásticas da estátua. E, sem dúvida, há uma evocação à escultura (...)”⁶⁸ A sua forma exterior parece ter sido esculpida e moldada, como se o edifício tivesse sido gerado como um bloco único, modelado e escavado, como se de uma forma escultórica se tratasse. Podemos referir que o Expressionismo foi um movimento onde competem as atitudes artísticas, trazendo novamente à obra plástica o drama humano e a imaginação como ponto de partida e base de toda a representação desta nova conceção de arte. Mas também não podemos deixar de referir que toda a arte é expressão, sentimento, ideia, emoção, tentando sempre comunicar algo. Desta forma, o expressionismo existiu sempre ao longo da História e continuará a existir.

Simultaneamente, em 1909, surge o Futurismo na Itália, corrente artística que faz apologia da máquina, do movimento, da civilização industrial, das cidades e da sua agitação, do seu ruído. Foi um movimento que se assumiu pela afirmação de novas energias da existência, valorizando o desenvolvimento industrial e tecnológico, desvalorizando a tradição e o moralismo da época. Plasticamente, os artistas recorrem à decomposição das formas, desfragmentando-as, utilizando a linha como suporte na representação, por vezes linha quebrada, curva, sinuosa, dinâmica. Procuram registar o movimento atual, a velocidade produzida pelas figuras em movimento, recorrendo à aplicação de cores muito contrastantes e vivas, utilizando, por vezes, a linha espiral que atravessa a tela como se de um raio luminoso se tratasse, enérgico, simulando o movimento, obtendo uma expressividade dinâmica. Foi um movimento de exploração do lado belo da vida, da alegria, com a exaltação da máquina e da beleza, da velocidade, associada à técnica e à ciência, com uma linguagem muito própria, muito genuína, tornando-se num movimento muito emblemático.

⁶⁸ ARGAN, Giulio Carlo, *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*, trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti, Companhia das letras, São Paulo, 1996, p. 247

A nível estético valorizam a cor e a luz, com exaltação ao futuro e à modernidade, mas apesar de ter tido uma curta duração, com a guerra de 1914 o movimento chega ao fim, a sua influência sobre os outros movimentos modernos foi importante e duradoura. A partir das experiências das vanguardas europeias surge a arte abstrata, o abstracionismo que foi a manifestação mais pura da criação artística, liberta de condicionantes, da representação mimética da realidade e de ideologias culturais ou sociais, através da simplificação da forma. No entanto, alguns movimentos como o Expressionismo, o Cubismo, o Futurismo, já tinham utilizado intuitivamente a linguagem abstrata.

O Abstracionismo decompõe-se em duas tendências diferentes, o Abstracionismo Lírico que foi influenciado pelo Expressionismo de O Cavaleiro Azul através da obra de Kandinsky, e o Abstracionismo Geométrico onde está presente a racionalização, tendo sido influenciado pelo Cubismo e pelo Futurismo. O Abstracionismo Lírico é ligado essencialmente à arte interior/à necessidade interior do artista, inspirando-se no inconsciente, na intuição, utilizando nas suas representações formas orgânicas, criando um dinamismo através da linha de contorno e da cor. Procuravam na composição, através da cor com uma paleta cromática vibrante, um ritmo matemático. Em contrapartida, o Abstracionismo Geométrico nasce do racional da lógica, dividindo-se em duas correntes: no Suprematismo de Casimir Malevitch (1887-1935) e o Neoplasticismo de Piet Mondrian.

A pintura Suprematista caracteriza-se pelo uso de formas geométricas puras, preenchidas por mancha de cor, mas a paleta cromática deste movimento é bastante mais reduzida, composta pelas cores primárias e secundárias, e pelo preto e branco. O suprematismo permanecerá ligado ao seu criador, este leva a pintura ao seu expoente máximo, o essencial é a supremacia do sentimento, alcançado com duas composições o Quadrado Negro sobre Fundo Branco de, 1918 e o Quadrado Branco sobre Fundo Preto de, 1920.

A pintura Neoplasticista de Piet Mondrian, Van der Leek e de Theo van Doesburg é uma arte essencialmente genuína, luminosa, objetiva, não representativa, utilizando as formas geométricas como base de toda a sua representação. As composições assentam na ideia de equilíbrio, harmonia e serenidade, conseguida através do uso da linha e das múltiplas relações espaciais, utilizando um número limitado de formas e cores, cingindo-se exclusivamente às cores primárias e às não cores, o preto, o branco e o cinza.

O Neoplasticismo foi um movimento artístico que englobava a arquitetura, as artes plásticas, o design e a literatura, também constituído pelos arquitetos Pieter Oud e Gerrit Rietveld. Foi um movimento que contestou todas as artes, particularmente o Expressionismo, por difundir os aspetos sensoriais, chocantes, sensíveis da vida. Os neoplasticistas visavam atingir uma arte impessoal e objetiva, criar uma estética nova e universal, o grande objetivo era eliminar o lado triste da vida, a arte de servir o homem pelo lado bom da vida.

As propostas formais e plásticas do Neoplasticismo deram origem a uma corrente inovadora, detentora de novas conceções formais e novas formulações espaciais que apontaram para o rigor técnico, através de regras matemáticas e geométricas.

Fig. 12 - Marcel Duchamp, Nú descendo a escada (1912)

Fig. 13 - Casimir Malevitch, Pintura Suprematista (1916)

Fig. 14 - Wassily Kandinsky, Composição III (1923)

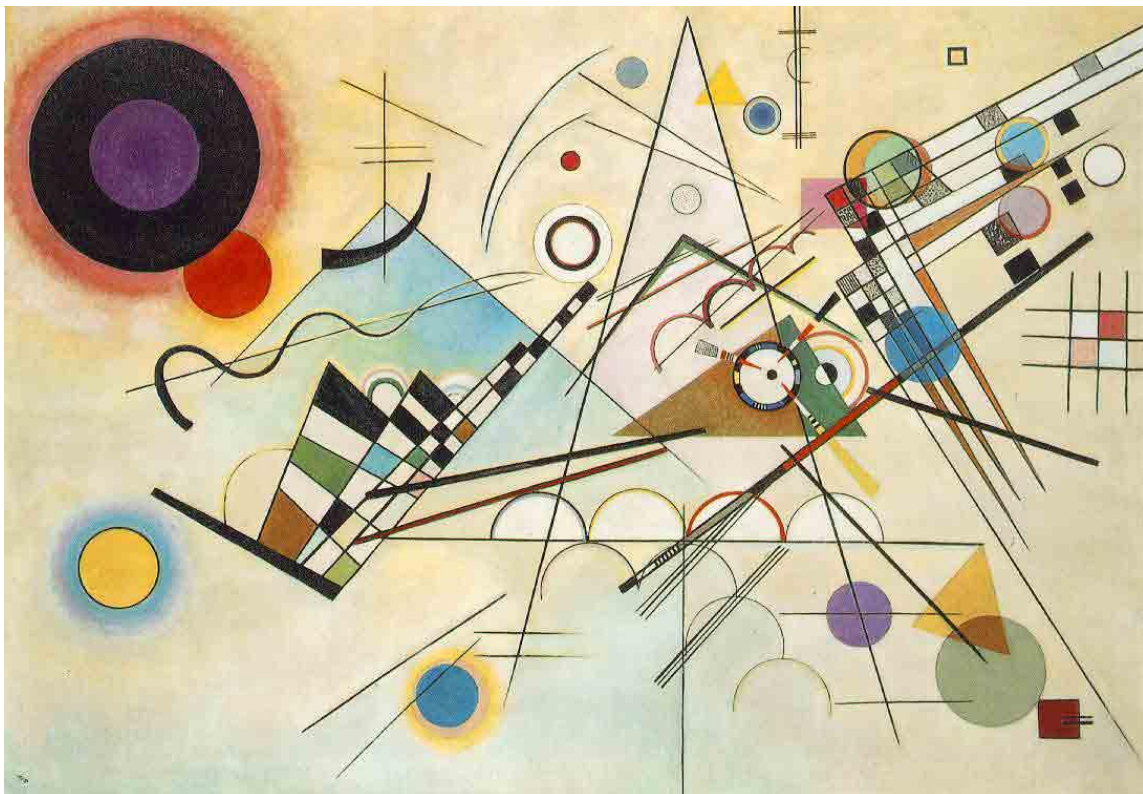
12



13



14



42

Estas correntes de vanguarda tiveram influência sobre a arquitetura e sobre o sentido estético do arquiteto, como Montaner refere, “as diferentes formas de ver e representar a imagem visível do mundo formam o motor de uma contínua evolução”⁶⁹ já anteriormente foi referido que para a experiência estética é necessário que exista uma relação entre o sujeito e o objeto. E, por ser estética, é necessário que essa relação seja chefiada pelo emotivo, sensual e sensório, transmita e despolete emoções, tendo sempre presente a questão temporal, pois, cada experiência estética é única, dependente de inúmeras influências carregadas de subjetividade e individualismo, que leva o fruidor a observar e interagir com as figuras de uma determinada forma, a qual conduz a experiências estéticas únicas. Por isso foi tão importante a *Obra Aberta* de Umberto Eco tal como atrás citámos. Eco fala na obra concebida por um autor que é compreendida pelo fruidor, segundo uma determinada perspectiva individual e que é condicionada por fatores que são particulares àquele sujeito, àquele fruidor.

A arte de vanguarda desenvolvida no início do século XX pretendeu acabar com as tradições artísticas. Verificando-se uma “(...) grande transformação provocada pelo paulatino abandono da mimese da realidade e pela busca de novos tipos de expressão no mundo da máquina, (...)”⁷⁰ empregando um repertório constituído por figuras geométricas básicas relacionadas entre si de maneira inquietante, geradas pela sobreposição, pelo antagonismo, ou mesmo a oposição das formas elementares da geometria, expressões da mente e dos sonhos. Porém, estes princípios artísticos, estas correntes de vanguarda, tiveram a sua aplicabilidade não na arquitetura da época, mas nos conceitos modernistas que surgiram mais tarde na Europa.

2.2.6. A UTILIZAÇÃO DA COR VERSUS AUSÊNCIA DA COR

A percepção do espaço resulta de alguns elementos da linguagem visual como a cor, a textura, que por vezes se torna difícil saber onde um acaba e o outro começa, pois são elementos que podem adotar contornos diferentes ou mesmo assumir aparências imprevisíveis, podemos mesmo classificar os efeitos produzidos por estes elementos como infundáveis. Variam conforme o local onde estão inseridos e consoante a incidência da luz, levando a que a percepção destes elementos seja complexa e ativa. Têm uma intensidade e uma vida própria que é amplificada pela maior ou menor incidência de luz, traduzindo-se num maior ou menor contraste cromático e volumétrico.

⁶⁹ MONTANER, Joseph Maria, *a modernidade superada*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2001, p. 9

⁷⁰ IDEM, p. 9

A percepção do espaço abrange um conhecimento prévio de múltiplos aspetos. Para Merleau-Ponty⁷¹ a fenomenologia da percepção entende que o organismo e as suas dialéticas não são estranhos à história, pois o homem é um intrincado que se desenvolve pelo meio de inter-relacionamento psíquico, social, fisiológico e histórico.

A cor e a textura representam o ambiente, o lugar, o espaço, podendo transformar a percepção do mesmo. O equilíbrio entre estes elementos é primordial para o arquiteto. A ponderação da cor decorre da matéria, da forma, do corpo, da configuração, da textura apesar de ser considerada como propriedade da luz. Goethe⁷² foi o primeiro a entender a cor como um fenómeno fisiológico e psicológico e não apenas físico, como proposto anteriormente por Isaac Newton. Goethe considera que as cores são desempenho e resplendor da luz, que se relacionam com o envolvente, com a natureza que se mostra a partir da visão, referindo a importância da luz neste campo de ação.

A luz permite visibilizar o espaço, perceber o espaço. Merleau-Ponty⁷³ refere que existe um diálogo, uma negociação, uma transação entre o corpo e o mundo. Quando a percepção do mundo nos oferece uma contemplação variada, desdobra-se em respostas. Só tendo um conhecimento do corpo e do espaço, podemos compreender e perceber o envolvente do mundo, da cor, da textura e a forma.

O uso adjetivado da cor pode levar-nos a leituras diferentes de planos inteligíveis, podendo acentuar ou esbater saliências. A luz e a atmosfera de um espaço podem gerar valores efémeros e específicos. No fundo, a luz molda a forma, a luz interage com todos os elementos. A correlação entre estes elementos é tendencial à criação de um equilíbrio espacial. Podemos considerar Luis Barragán (1902-1988) um mestre da aplicação desta dialética. Já anteriormente na pintura, Mondrian e Malevich terão sido os mentores desta relação entre estrutura e espaço e entre luz e espaço, criando o efeito estético que é determinado pelo estímulo de cada um. A luz funciona como um piloto dos nossos impulsos visuais. Sempre que somos puxados para a luz, para percebermos o momento, somos transportados por ela para a grandeza desse momento.

Quando falamos da cor na arquitetura teremos de falar no intrincado mundo de visualização da cor, pois o corpo em si pode não refletir uma cor fixa, estará sempre condicionado pelas dependências, pelas ligações que a cor estabelece com os outros elementos e também pela impressão sensorial do observador.

A cor atravessa, em todos os sentidos, a nossa vida, podendo embelezá-la ou não, podendo ser estimulante, calmante, eloquente, inquietante, exuberante, vazia, quente ou fria. Podemos mesmo referir que as imagens a preto-e-branco trazem-nos notícias do dia-a-dia (não vivemos o momento, não é percebido por nós) e a cor pode escrever a poesia.

⁷¹ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura, Martins Fontes, São Paulo, Brasil, 1999

⁷² BARROS, Lilian Ried Miller, *A cor no processo criativo* 3ª edição, Editora Senac, São Paulo, 2009

⁷³ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura, Martins Fontes, São Paulo, Brasil, 1999

“É segunda-feira, dia de mercado para os sete mil habitantes da pequena cidade basca. A vida corre com relativa normalidade até que, por volta das 16h30, os sinos da igreja começam a tocar a rebate. Não há tempo para grandes espantos.

Cinco minutos depois está um avião a sobrevoar o povoado e a lançar seis bombas explosivas e uma saraivada de granadas. Logo a seguir aparece outro avião. E depois outro.”⁷⁴ Pablo Picasso ficou fortemente impressionado com as notícias sobre o bombardeamento e destruição de *Guernica*, no dia 26 de abril de 1937, uma das cidades mais antigas da província Basca, que ficou totalmente destruída pelo ataque aéreo. A *Guernica* de Picasso ocupa um lugar de evidência em toda a sua vastíssima obra, não só por ser uma fase de apuramento da sua obra artística, como também por elevar um acontecimento concreto à condição de objeto artístico.

Como Pablo Picasso (1881-1973) tomou conhecimento pelas notícias, como não vivenciou o momento, a obra é representada a preto, branco e cinzas. Não nos é possível localizar o lugar onde ocorre, se é dentro ou fora de casa, nem situar o momento do dia, pois a natureza da luz é indefinida. Picasso prescinde da utilização da cor. Optou por elevar a cor ao seu máximo de intensidade, utilizando o preto e o branco no limite do contraste.

Ao pensarmos na cor como luz, a cor branca é consequência da sobreposição de todas as cores, no entanto, o preto é a ausência da luz. Do ponto de vista psicológico ou cognitivo, a percepção envolve os processos mentais, envolve a memória e também outros aspetos, como as nossas vivências, que acabam por influenciar a interpretação dos dados apreendidos.

A cor percecionada por nós também decorre da informação presente no nosso cérebro. Por essa razão, Picasso prescinde do uso da cor na sua tela, utilizando o preto e o branco de forma explosiva. Para regular o contraste entre o preto e o branco, utiliza dois tons de cinza, um claro e outro escuro, que ao mesmo tempo sugerem o movimento das formas, impedindo que se fragmentem.

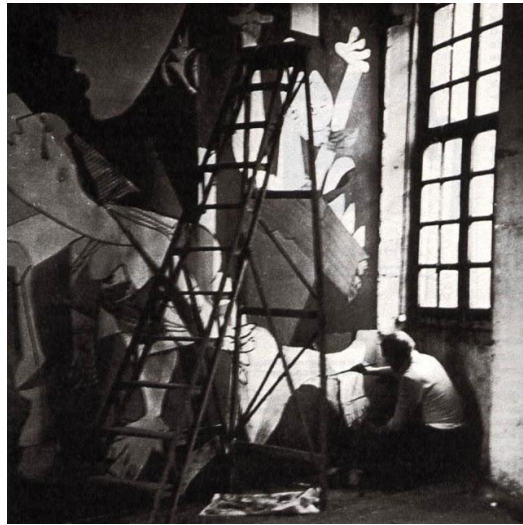
Contrariamente a *Guernica* de Picasso, o trabalho de Luis Barragán é uma marca no paradigma da cor. Poderemos considerar a sua arquitetura como se de uma tela gigante se tratasse, levando ao seu expoente máximo a abstração e o funcionalismo. Como exemplos podemos referir a casa Tacubaya (1947) e a casa Gilardi (1976) onde estão presentes os arquétipos da cor, sem perder a sua caracterização arquitetónica. “ A mestria da cor em Barragán transporta-nos a um universo de beleza sagrada (...) inesperadas fontes místicas de luz e de cor, seja no recolhimento penumbroso dos espaços físicos interiores, seja à forte luz dourada do dia.”⁷⁵ Os ambientes criados por Barragán unem a simplicidade geométrica arquitetural à complexidade das formas da natureza. Consegue aliar e estabelecer uma harmonia na sua arquitetura, através da saturação e brilho, tornando esta saturação e brilho responsáveis pela expressão do conjunto de cor invejável, aliando esta especificidade à componente estrutural da forma.

⁷⁴ <http://expresso.sapo.pt/as-bombas-de-guernica=f721328>, 16.08.2012, pelas 15.59

⁷⁵ <http://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/1480/1/Maria%20Jo%C3%A3o%20Dur%C3%A3o.pdf> em 19.08.2012 pelas 13:07

Fig.15 e 16 -Pormenor de Picasso a pintar o *Guernica*
Fig.17 - *Guernica* de Pablo Picasso no Reyna Sofia

15



16



17



46

Fig. 18, 19 e 20- Luis Barragán, Casa Gilardi, Tacubaya, México, 1976

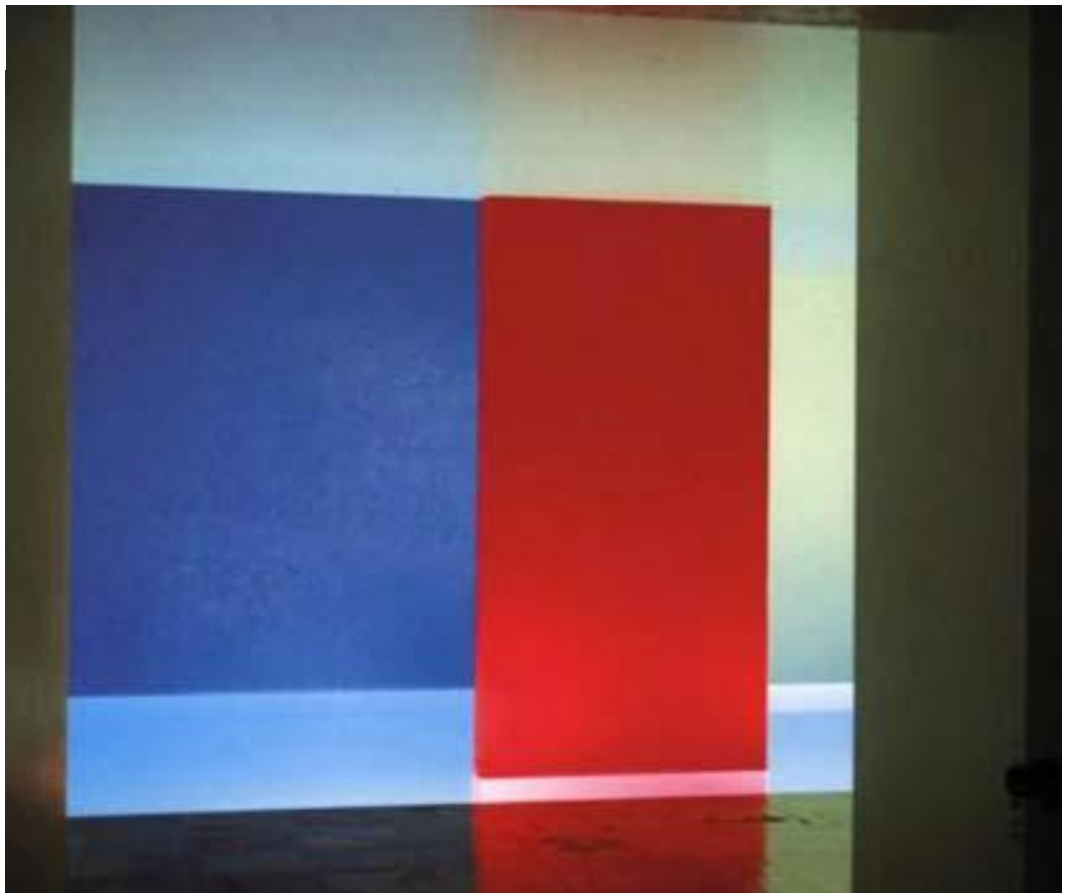
18



19



20



A verdadeira arte da arquitetura deverá ser uma união da forma e da cor, simultaneamente, dialética e estética, existindo uma inter-relação ente a cor e a forma arquitetônica que deverão equilibrar-se na interpretação da experiência estética que abordaremos no capítulo seguinte.

O discurso arquitetônico, fomentado pelo passado histórico, os conceitos e a visão arquitetônica construíram-se partindo dos alicerces das teorias político-sociais e da pura abstração. A modernidade surge da relação entre arte e arquitetura, das transformações na dinâmica da sociedade, como o aumento populacional, com a reconversão da cidade, com as necessidades de urbanização. Foi marcada por várias correntes artísticas que se manifestaram paralelamente, o seu grande objetivo era ultrapassar o academismo e transpor a realidade em busca de novos ideais, de uma nova estética. As novas formas arquitetônicas tornaram-se símbolos de uma nova era.

Dois parâmetros fundamentais no processo criativo de um arquiteto são a intuição e a razão, estes dois ajudam-no a dosear diferentes fatores como o espaço, a forma, a estrutura, a cor e a luz.

CAPÍTULO 2

PLASTICIDADE ESTÉTICA V/S PLASTICIDADE PICTÓRICA

I - PLASTICIDADE ESTÉTICA VERSUS PLASTICIDADE PICTÓRICA

1.1. O OLHAR NA OBRA DE ARTE

*O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de, vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...*

*Alberto Caeiro*⁷⁶

O olhar atento e sensível num mundo de imagens em constante transformação no espaço e no tempo, podendo ser da mais variada natureza e em diferentes linguagens, sendo elas pintadas, fotográficas, esculpidas, impressas, construídas das formas mais variadas, capta sempre as que nos tocam, as que nos enfatizam, as que nos seduzem ou as que nos incomodam, provocando sensações que podem ir atualizando o nosso computador mental. Embora se possa olhar sem ver, é preciso olhar para ver. A maior parte das vezes, olhamos e vemos, mas não temos consciência da experiência, do conhecimento que podemos extrair. Para podermos melhorar o nosso olhar, como refere Merleau Ponty⁷⁷, é necessária uma infinidade de perspetivas diferentes contraídas numa coexistência rigorosa, que sejam dadas através de um olhar único numa ótica adquirida por mil olhares.

⁷⁶ PESSOA, Fernando - Alberto Caeiro, Ricardo Reis & Bernardo Soares - Seleção de textos de António Manuel Couto Viana [Edição Comemorativa do Cinquentenário da Morte do Poeta], Editorial Verbo, Em Lisboa e São Paulo, vol.3, 1985, p.17

⁷⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura, Martins Fontes, São Paulo, Brasil, 1999

Como professora de artes visuais, no decurso desta pesquisa, olhamos para a nossa prática enquanto educadores e pensamos que temos que funcionar como professores-pesquisadores, na troca e partilha de ideias, estudando teóricos, dando assim sentido à nossa pesquisa como forma de intervir, de mediar perante o nosso público ao alvo os alunos.

O estar dentro de uma sala de aula com tantos olhares postos em nós, ávidos de aprendizagens, coloca-nos na posição de quem vivencia as mesmas inquietações provocadas pelo desejo de saber. Atuando por muitas vezes como de mediadores, atentos aos olhares, aos silêncios, as falas, aos devaneios, aos conceitos que ditam os gostos, os modos de pensar, e tentar deixar-se ao não envolver nesta experiência de conviver com a arte. Esta convivência exige-nos uma sensibilidade perspicaz e imaginativa para captar, puxar ou até mesmo para impulsionar as interpretações dos alunos, lançando novos desafios, estímulo a pontos de vista diversos. Muito mais do que ampliar os conhecimentos com as interpretações dos teóricos, ampliamos também as experiências que afetam cada um na partilha. Obrigando-nos, assim, a sair do papel de professor e a viver a experiência de quem convive com a arte.

Na relação entre arte e a prática, consideramos importante referir que esta tese foi elaborada na convicção de que poderá ser um investimento na nossa capacidade científica para o ensino de desenho num curso de Arquitetura, bem como, na nossa prestação e na nossa transmissão de uma visão mais rica para os nossos alunos quer sejam alunos de Desenho num curso de Arquitetura, quer sejam, alunos de Artes no secundário que pretendam e necessitam obter uma base sólida que lhes permita um percurso de maior qualidade no ensino superior.

Ao processo de ensino/aprendizagem é exigido um trabalho e espaço que é construído pela reflexão de uma formação desejada e com um certo grau de sensibilidade, quer para um aluno do curso de Arquitetura, quer para um aluno do curso Geral de Artes do ensino secundário.

1.2. JOGO DE ILUSÃO

A visita realizada a Madrid e ao museu do Prado, assim como o estudo da tela de Diego Velázquez (1599-1660), *Las Meninas*, serviram de mote para a introdução da unidade 4 sobre a cor (disciplina a que sou assistente do Professor Jacek Krenz, no âmbito das curriculares na disciplina de DESENHO I no curso de Arquitetura) graças ao jogo de ilusões, resultante do efeito espelho presente na tela, o qual veio a traduzir-se numa enorme influência para todo o trabalho na sala de aula.

O olhar do pintor, segundo o filósofo Michel Foucault (1926-1984), quando este analisa o quadro de Diego Velázquez, *Las Meninas*, refere a relação íntima entre o espetador e a obra, a troca de olhares entre as figuras na tela e o espetador. No momento retratado, “o pintor, ligeiramente afastado do quadro, contempla o modelo; (...) Fixa um ponto invisível, mas que nós, espectadores, podemos determinar facilmente, pois que esse ponto somos nós mesmos: o nosso corpo, o nosso rosto, os nossos olhos.”⁷⁸ Velázquez retrata o que está à sua frente, uma imagem da qual, ao observarmos a tela, passamos a fazer parte conjuntamente com o próprio pintor quando olha ao espelho e retrata o que se passa a sua frente.

O interior, também aqui retratado, envolve o estúdio do pintor bem como algumas personagens, destacando-se, além do pintor, as meninas. Segundo, Foucault, o quadro procura igualmente envolver o espectador na obra, “inundando a cena (queremos dizer, tanto a sala quanto a tela, a sala representada na tela e a sala onde a tela está colocada), a luz envolve as personagens e os espectadores, impelindo-os, sob o olhar do pintor, em direção ao lugar onde o seu pincel os vai representar”,⁷⁹ a imagem sai da moldura abraçando tudo o que se coloca no seu ângulo de visão.

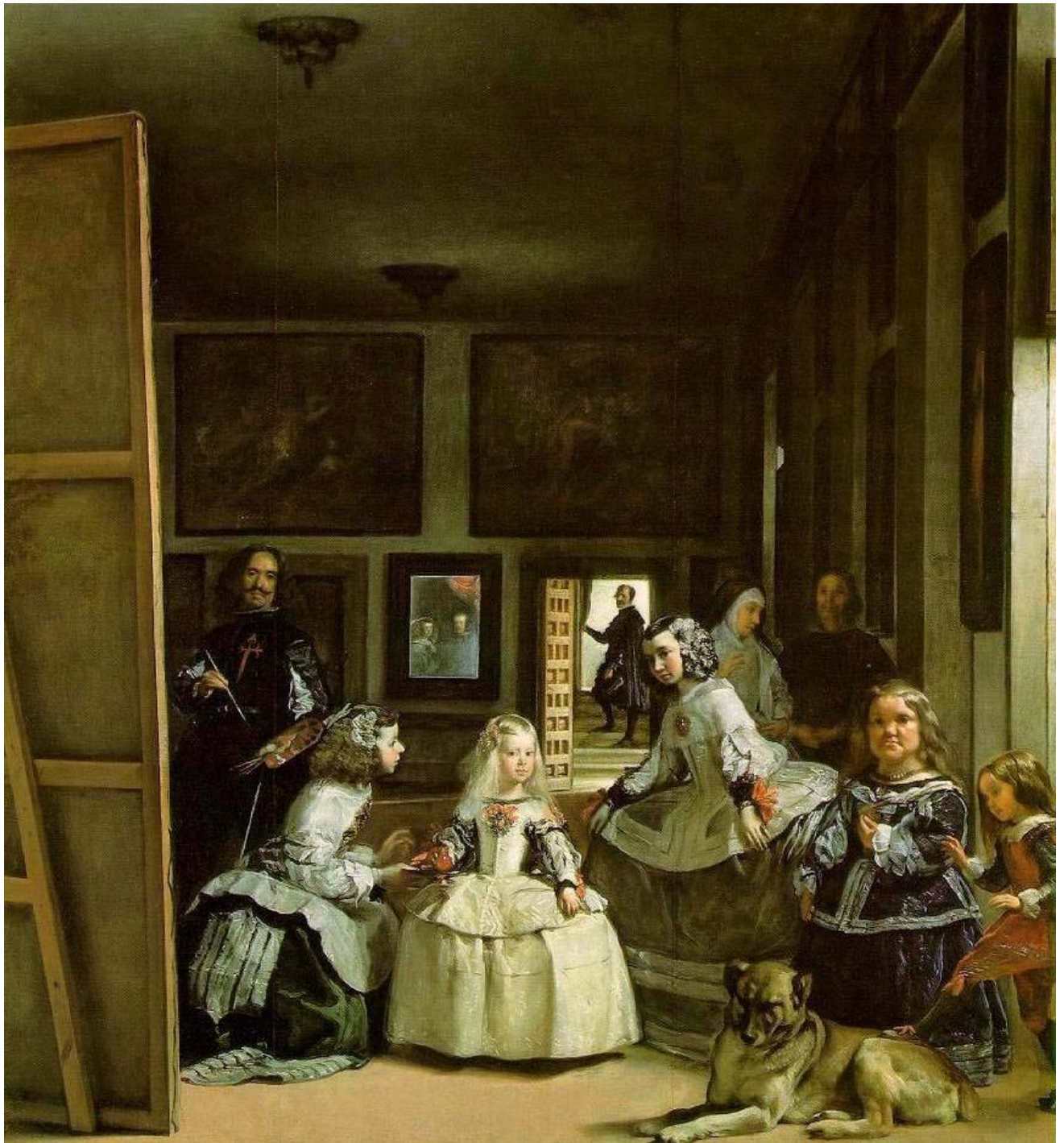
No quadro de Velázquez, o espelho coloca-nos presentes no lugar onde não estamos, chegando mesmo Bernardo Pinto de Almeida, na sua tese de doutoramento, a escrever que Velázquez “(...) atribui ao espectador um lugar, uma posição de realeza, uma vez que a imagem vista ao fundo, no interior do espelho, é dos reis. O espectador é, por relação com o quadro, elevado a um lugar que não conheceu antes na História da arte: o de espectador-rei (...),”⁸⁰ e reserva para si mesmo um lugar de destaque ao representar-se no lugar principal afirmando a sua soberania através do mais soberbo autorretrato.

⁷⁸ FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas*, trad. de António Ramos Rosa, Edições 70, Lisboa, 1966, p. 60

⁷⁹ IDEM, p. 62

⁸⁰ ALMEIDA, Bernardo Pinto, *Espaço da Representação e Lugar do Espectador*, Dissertação de Doutoramento em Estética e História da Arte, Universidade do Minho, Braga, 1992, p. 165

Fig. 21 - Diego Velázquez, *Las Meninas*, (1656)



1.2.1. PLANARIDADE

Por sua vez, Édouard Manet (1832-1883), grande admirador de Velázquez, dá início a um conflito com os seus contemporâneos, é ele que é considerado precursor do modernismo, a quem Bernardo Pinto de Almeida atribui o novo “discurso estético da modernidade.”⁸¹ Considerando-o por esse facto, como desfasado no tempo e na arte “não dramática mas alegremente, o artista que soube que vivia numa situação paradoxal de estar entre, no espaço do intervalo, entre dois espaços e dois tempos culturais distintos, sem pertencer a nenhum deles, num lugar simultâneo de espectador e de actor.”⁸² Estando assim lançadas as sementes para uma nova corrente artística.

Um dos pontos de vista adotados para a lecionação da disciplina de Desenho I é procurarmos determinar um olhar no desenho/pintura, através da objetiva de uma câmara, partindo da fotografia para a pintura, escolhendo determinados ângulos para a representação, técnica, também ela utilizada por Manet para algumas das suas representações, como no caso de obras como “Olympia”, os “retratos de Clémenceau, presidente do Conselho Municipal de Paris, que Manet pintou a partir de registos fotográficos”⁸³, respeitando sempre o espaço de cada uma das expressões, explorando ao máximo as possibilidades transmitidas pela fotografia, enquanto reprodução dos objetos a representar, que poderiam escapar ao olho humano mesmo o mais treinado.

Na fotografia, (um dos meios utilizados no nosso trabalho), salientamos

“aspetos do original, que só são acessíveis a uma lente regulável e que podemos mudar de posição para escolher o ângulo de visão, mas que não são acessíveis ao olho humano ou, por meio de determinados procedimentos como a ampliação ou o retardador, registar imagens que pura e simplesmente não cabem na óptica natural. Este o primeiro aspeto. Além disso, em segundo lugar, pode colocar o original em situações que nem o próprio original consegue atingir. Sobretudo, ela toma-lhe possível o encontro com quem a apreende, seja sob a forma de fotografia, seja sob forma de disco.”⁸⁴

No Século XX, o quadro continua a ser peça chave da pintura moderna, mesmo quando neste século se tentou estabelecer uma rutura. O fim da representação naturalista e “as molduras dos quadros foram eliminadas por serem consideradas distrações, (...) as pinturas

⁸¹ FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas*, trad. de António Ramos Rosa, Edições 70, Lisboa, 1966, p. 75

⁸² IDEM, p. 76

⁸³ IDEM, p.115

⁸⁴ BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, tradução M^a da Luz Mota, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1992, p. 79

deixavam de ser janelas para cenas imaginadas”⁸⁵. A pintura deixa de ser vista como a janela para o mundo, como a *pintura de cavalete*, liberta da perspectiva e da figuração. “ (...) não é, que a pintura tenha se tornado ela própria não-objetiva ou abstrata. Apenas as características representativas tornaram-se secundárias (...).”⁸⁶ Greenberg, citado por Arthur C. Danto, refere que a pintura tornou-se plana, buscou-se a noção de planaridade, as limitações que constituem o meio da pintura - a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades do pigmento. E como expressivo de toda esta planaridade temos as primeiras pinturas modernistas de Manet, em virtude da franqueza com que proclamavam as superfícies planas sobre as quais eram pintadas.

O alcançar da capacidade de planar na pintura moderna permitiu o reforço do plano bidimensional, concretizando o quadro enquanto pintura. Pode-se considerar como o despontar desta prática as primeiras colagens realizadas no início do Século XX que recorrem a recortes de jornal, vários tipos de papéis de parede, papéis de música, bilhetes, entre outros.

O cubismo do período analítico é uma referência, pois Georges Braque (1882-1963) e Pablo Picasso descobriram o meio de alternar a profundidade na pintura. Através da análise exaustiva dos objetos, as figuras aparecem-nos desmultiplicadas numa infinidade de planos geométricos, totalmente achatados, confundindo-se com os fundos, ou seja, decompondo-os e reduzindo-os à bidimensionalidade. O processo de representação encontrado, resultante da análise rigorosa e objetiva do objeto/motivo, faz com que o que está representado se afaste da imagem real que lhe deu origem, tornando-se irreconhecível, abstrato.

Por volta de 1912 houve um retorno à realidade, ao objeto, reduzindo os pontos de vista e sintetizando os planos. “A colagem desempenhou um papel essencial na evolução do cubismo, e o cubismo teve, é claro, um papel essencial na evolução da pintura e da escultura moderna.”⁸⁷ Braque e Picasso, por meio das colagens, introduzem objetos reais e tridimensionais, tais como os recortes de jornal, papéis variados, areias, fios, etc., revolucionando o conceito de obra de arte pictórica, podemos mesmo referir, que foi devido às colagens que a pintura cubista começou a ser chamada de pintura objeto. O quadro torna-se um objeto em si mesmo, indiferente à realidade exterior, aproximando-se do conceito de abstração. Segundo Arthur Danto para “Greenberg a gênese do abstrato, é um tipo especial de abstração, que se pode chamar de abstrato materialista, no qual as propriedades físicas da pintura - sua forma, seu pigmento, sua superfície plana - tornam-se inevitavelmente a essência da pintura como arte.”⁸⁸

⁸⁵ DANTO, C. Arthur, *Após o fim da Arte - A Arte Contemporânea e os Limites da História*, Edusp - Editora Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 19-20

⁸⁶ DANTO, C. Arthur, *Após o fim da Arte - A Arte Contemporânea e os Limites da História*, Edusp - Editora Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2006, p. 10

⁸⁷ FERREIRA, Glória, Cotrim, Cecília, *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, Jorge Zahar Editor Lt^a, Rio de Janeiro, Brasil, 1997, p. 95

⁸⁸ DANTO, C. Arthur, *Após o fim da Arte - A Arte Contemporânea e os Limites da História*, Edusp - Editora Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2006, p. 81

O modernismo quer na arquitetura, quer na pintura, têm o desejo de eliminar os excessos de ornamentação e de decoração. No caso da pintura, mesmo despindo os quadros das molduras, consideradas pelos criadores como fontes de distração que impediriam o espectador de fruir as obras, isso não foi conseguido na totalidade. O facto de uma pintura ser uma reprodução da percepção do artista relativamente a uma situação, faz com que a sua obra seja uma ornamentação do observado, situação reforçada pela sua dependência relativamente ao espectador fruidor, a quem se destina a obra. A obra está dependente das experiências anteriores do espectador, da sua sensibilidade para a interpretação da pintura e espírito crítico, do destino que este lhe dá enquanto consumidor ou possuidor de arte.

De acordo com Arthur Danto, o que para Greenberg conferia o título de modernista a uma pintura era o facto de ela determinar “por suas próprias operações e obras, os efeitos exclusivos para ela mesma. Essa essência da arte coincidia (...) com tudo o que tinha um carácter único na natureza desse meio. E para ser fiel à sua essência, cada obra modernista era obrigada a eliminar ... todo e qualquer efeito que pudesse, de modo concebível, ser tomado como empréstimo do ou pelo meio de qualquer outra arte.”⁸⁹

Reportando-nos aos princípios cubistas, que tiveram uma repercussão profunda na escultura, na arquitetura e no design, para além da pintura, podemos também aí encontrar a mesma corrente de ideias defendidas por Greenberg daquilo que deve ser verdadeiramente uma obra de arte. Os cubistas procuravam a redução dos objetos para além do figurativo e enveredaram pelo caminho do pictórico, deram primazia à pintura e à cor, partiram o cadeado do espartilho das formas da natureza, elevando assim o artista criador ao patamar máximo da criação graças ao seu poder inventivo sobre a representação, como se de Deus se tratasse. “(...) o artista de vanguarda tenta, com efeito, imitar Deus ao criar algo válido somente em seus próprios termos,(...)”⁹⁰ Os temas representados ou as figuras representadas sucedem-se em múltiplas facetas como se de um turbilhão se tratasse, existindo uma analogia entre a conceção plástica e o espaço. Os artistas cubista formularam um novo conceito espacial e plástico até então inexplorado, definido como quarta dimensão estando em estreita afinidade a representação de espaço e o tempo.

⁸⁹ DANTO, C. Arthur, *Após o fim da Arte - A Arte Contemporânea e os Limites da História*, Edusp - Editora Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2006, p. 74

⁹⁰ IDEM, p. 79

Fig. 22 - Pablo Picasso, *Guitarra*, 1912
Fig. 23 - Georges Braque, *Violino e Cântaro*, 1910
Fig. 24 - Pablo Picasso, *O Aficionado*, 1912

22



23

24



1.2.2. A PERDA DA AURA NA OBRA DE ARTE

No ensaio de Walter Benjamin (1892-1940), *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), são discutidas as novas potencialidades artísticas onde ocorrem mudanças nas condições de produção. Mas a mudança primordial é a perda da sua aura. A aura, a existência única de uma obra “aqui e agora do original constitui o conceito da sua autenticidade”⁹¹, o autor sustenta a ideia de que a reprodutibilidade técnica desvaloriza o aqui e agora da obra de arte afetando a sua identidade, o seu carácter exclusivo.

O desmoronar da ideia de obra original indicia uma nova relação entre a obra e o indivíduo, onde a cada nova visualização se pode encontrar um novo significado. A “aura como manifestação única de uma lonjura, por mais próxima que esteja”⁹² se desalinha e no seu lugar de único/exclusivo/autêntico temos uma existência em série, logo o objeto reproduzido atualiza-se no contacto com o espectador. Objeto, esse, reproduzido que para Walter Benjamin é o cinema. Segundo este, a pintura, no encontro com o espectador de massas, atesta um sintoma de crise. Pois, a pintura, sempre foi apresentada para ser vista por uma ou algumas pessoas e não por um grande público.

A pintura é uma configuração artística que em regra não convida a uma contemplação coletiva simultânea, tão abrangente como à arquitetura, que sempre o permitiu, e mais tardiamente o cinema. Pode-se referir que a “(...)pintura não está, pois, em condições de ser objeto de uma receção coletiva simultânea, como sempre sucedeu com a arquitetura, outrora com a epopeia e atualmente com o cinema.”⁹³

“A arquitetura sempre foi o protótipo de uma obra de arte (...). A construção de edifícios acompanha a humanidade desde os primórdios da sua história.”⁹⁴ Esta ideia está intimamente relacionada com a necessidade do homem de se abrigar e defender, de ter o seu espaço, o que faz com que esta manifestação artística seja a mais antiga do que a de qualquer outra arte, e a sua capacidade de se atualizar seja importante para qualquer tentativa de compreensão da relação das massas com a obra de arte.

Ao analisar as ideias de Walter Benjamin, deparamos com uma tentativa de aproximação entre a arte e a arquitetura. Esta aproximação pode ser fruída pelo recetor de duas formas, através do uso ou através da sua perceção. Melhor dizendo: táctil e optica. A primeira estaria ligada à arquitetura que se dá através da observação casual, dispersa e pela sua fruição. O que a transforma numa arte de massas e facilmente politizável, como podemos

⁹¹ BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, tradução M^a da Luz Mota, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1992, p. 77

⁹² IDEM, p. 82

⁹³ IDEM, p.101

⁹⁴ IDEM, p.109

aferir ao passar em revista as grandes obras representativas de muitas ditaduras, reis e estadistas, construídas de e para as massas. Enquanto a segunda pertenceria à pintura, onde o recetor necessitaria de conhecimentos prévios e da percepção para a contemplação.

Seriam os artistas ligados às correntes modernistas, do neoplasticismo e do suprematismo russo, a quebrarem as barreiras da tradição e a libertarem os artistas da figuração e da representação, procurando alcançar um novo tipo de arte. Uma arte minimalista, autónoma em relação à moldura, a toda a subjetividade e a tudo o que estivesse ligado às convenções. “Com el agotamiento de la modernidad, en una sociedad que vive un boom económico y una fuerte crisis de valores, nace el minimal art.”⁹⁵ A corrente minimalista foi-se desenvolvendo de forma transversal, estendeu-se a todos os tipos de arte. As formas complexas e as regras rígidas que estavam estabelecidas deram origem à simplificação de processos, à geometrização e à repetição das formas. A imagem deu lugar a um novo tipo de representação onde a ornamentação se encontra ausente e assume uma inspiração matemática.

O minimalismo atinge a sua plenitude nos anos 60 com o aparecimento de inúmeros artistas que desenvolvem a sua atividade em Nova Iorque, recorrendo a arranjos simples de vários tipos de objetos, formas geométricas feitas em aço, alumínio, madeira ou vidro, utilizando até objetos do quotidiano comum como caixas e latas.

A arte minimalista mostrou desprezo pela figuração, caracterizando-se pela apresentação de objetos unitários ou pela repetição de estruturas elementares, matrizes lineares com precisão matemática, cujas figuras são integradas no espaço envolvente, reclamando por uma experiência física do espectador com a obra.

Menos é mais, na arquitetura minimalista encontramos como referência alguns mestres da modernidade como Mies van der Rohe e a sua famosa frase *less is more* que é como uma bandeja/suporte, que define todo o minimalismo. A construção é limpa, despojada e sem excessos, com o uso de cores neutras e de materiais industriais.

A influência neoplástica é notória no Pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe, pavilhão esse que se torna numa figura de proa do minimalismo. Implícita à aparente simplicidade arquitetónica de um Mies minimalista, residem ideais de perfeição a partir do sofisticado jogo de painéis de mármore, superfícies envidraçadas, superfícies de água, planos horizontais e verticais. Os pilares metálicos, cruciformes, revelam uma expressão estrutural ao mesmo tempo simples e vigorosa apesar da sua finura. Produzem um tipo de sensação essencialmente minimalista e de leveza.

A corrente minimalista quebrou as regras da estética estabelecida, obrigou a um novo olhar por parte dos espectadores e dos críticos, deu nova função às criações artísticas, retirando o peso dos cânones e humaniza a arte. “las nuevas tendencias del arte y la arquitectura ponen de relieve la invisibilidad de las categorías artísticas tradicionales y la urgencia de

⁹⁵ TORRAS, Susana González, *Minimalismo Minimalista*, Konemann, Colonia, 2001, p. 19

estabelecer nuevas relaciones entre la teoria y la practica en funcion de la importancia de la percepcion del espectador.”⁹⁶

2. A COR

2.1. O FASCÍNIO DA COR

*“o mundo visível construímos a partir do claro, do escuro e da cor”.*⁹⁷

Wolfgang Goethe

A cor é um fenómeno magnífico e encantador. A presença da cor no mundo visível exerce sobre nós sensações e deslumbramentos incontestáveis, sendo um dos elementos mais importantes da fascinante linguagem visual.

A cor é uma ferramenta ímpar e maravilhosa para todos nós que trabalhamos no mundo das artes. Através desta ferramenta podemos transmitir ideias, sensações, criar emoções, conquistar a atenção das pessoas, tendo infinitas formas de utilizar este elemento de forma criativa, tanto no projeto arquitetónico, como nas artes plásticas, no gráfico, no virtual, no design, e até mesmo na fotografia. Poderíamos estar aqui a enumerar as inúmeras situações, correndo o risco de nos esquecermos de alguma. Mas o importante é sabermos que a cor oferece inúmeras possibilidades de ser trabalhada como elemento criativo, no entanto, a tarefa de ser utilizada como uma ferramenta de trabalho requer algum cuidado e sensibilidade. “o maior obstáculo para o estudo da cor talvez seja a sua natureza efémera, não podendo ser considerada matéria, já que depende da luz e dos nossos olhos para existir.”⁹⁸

A cor está presente no mundo que nos rodeia, influenciando a forma como a percebemos, como o interpretamos e como o reproduzimos, sendo um elemento fundamental na plasticidade dos elementos, nas formas, na composição visual e quanto mais nos aprofundamos nas suas características como a tonalidade, a saturação e a luminosidade, mais e melhor partido poderemos tirar desta excelente ferramenta.

A importância da cor na percepção do espaço resulta no facto de ser um elemento denunciador de um dialeto plástico, onde se mistura a cor, a forma, a luz e todos os elementos que concorrem para a plasticidade, contribuindo para os efeitos produzidos, tornando-os infindáveis. A cor tem uma linguagem muito própria, que nos pode revelar

⁹⁶ TORRAS, Susana González, *Minimalismo Minimalista*, Konemann, Colonia, 2001, p.25

⁹⁷ BARROS, Lilian Ried Miller, *A cor no processo criativo* 3ª edição, Editora Senac, São Paulo, 2009, p. 281

⁹⁸ IDEM, p. 16

efeitos diferenciados, com maior ou menor intensidade de contrastes, sejam eles volumétricos ou cromáticos, sendo a sua presença sensorial e de cariz prioritária para o nosso olhar.

2.1.1. DINAMISMO NA REALIDADE

A experiência visual humana é fundamental no aprendizado para que possamos compreender e reagir ao meio envolvente. Desde os seus primórdios, que o Homem tentou reproduzir de forma gráfica a natureza que o rodeava e o seu quotidiano, mostrando assim a importância que tinham para ele, procurando desde logo fazer uma representação o mais fiel possível, tanto na forma, como na cor, como percecionava o cenário em que se encontrava envolvido. No início utilizavam apenas uma cor, mas a pouco e pouco, em simultâneo com a sua evolução, o aumento de conhecimentos e de técnicas, foram introduzindo um segunda cor, uma terceira, até chegarem à incrível paleta de cores com que se pode trabalhar nos nossos dias. Já o homem pré-histórico tinha compreendido a importância da cor e esta está sempre presente nas suas ações do dia-a-dia, quer seja para a representação artística, quer seja como camuflagem e embelezamento do seu utilizador. A sua importância é cada vez maior para as sociedades, sendo já impossível imaginarmos a vida sem que ela esteja presente, mesmo que não nos demos conta da sua presença e da sua influência na nossa existência.

A cor é de tal forma abrangente que é utilizada para comunicar, sinalizar, identificar, marcar um sem número de atividades e sectores da vida social, política, económica, cultural, desportiva entre outras, como são os exemplos do vermelho ligado à obrigação de parar imposta pelo código da estrada, às situações de perigo que impõem cautelas pelos utilizadores nos seus trabalhos, ao Benfica no caso do desporto, aos partidos de esquerda na política, o mesmo acontecendo com outras cores a que estão associados determinados significantes que vão para além da pureza da cor.

No entanto, a cor está mais do que tudo resto associada às artes e aqui a pintura assume, naturalmente, posição de relevo. Foi através da arte, em especial através da pintura, que o Homem começou a representar o mundo que o rodeia e a forma como o perceciona, desempenhando a cor nessa expressão plástica uma função muito importante com uma evolução contínua e sem limites.

Foram várias as correntes artísticas que deram muita importância à cor e à influência que esta imprime às obras, no entanto, a grande evolução e o despertar para um sem número de possibilidades que a cor pode trazer à pintura dá-se com a corrente impressionista.

Os impressionistas foram quem, mais do que as outras correntes artísticas até então, procurou captar as variações nos objetos/nas formas, ocasionadas pela variação da luz, a

fugacidade, o eternamente mutável. Estas tentativas de captar o efêmero, o momento, levaram a que criassem uma técnica, pois a rapidez dos acontecimentos do momento não permitia um desenho apurado, nem a mistura de cores na paleta. Tinham de utilizar pinceladas rápidas, cores rápidas, saídas diretamente do tubo. Os detalhes deixavam de ter importância, para isso existia a máquina fotográfica, o pintor deveria produzir com a velocidade com que vê o acontecimento. Não interessa o resultado final, o que interessa verdadeiramente é a sensação, o cérebro de quem a observa. “Os impressionistas acentuam aquilo que a fotografia não pode então reter, a cor.”⁹⁹

Os impressionistas tinham um interesse especial pelos traços dinâmicos da realidade, nas transformações, nas luzes, nas cores e no movimento. Descobriram que “uma impressão mais intensa e clara de uma cor quando se juntam na superfície do quadro manchas de outras cores puras, que se misturam nos olhos do observador”¹⁰⁰ o que justificava o seu trabalho em desenvolver uma nova técnica, uma nova maneira de olhar. A pintura fazia-se exclusivamente pela cor, saída diretamente dos tubos sem mistura prévia, com a aplicação em pinceladas curtas, rápidas, fragmentadas, em forma de vírgula, executadas com rapidez. Utilizavam cores puras, fortes e vibrantes, e eram aplicadas de acordo com as leis das complementares de forma a obter a fusão dos tons nos olhos dos espetadores, existindo uma mistura ótica caracterizada pelo aspeto evanescente.

Este fenómeno foi tipicamente parisiense, o qual teve reflexos noutros pintores como os americanos, portugueses, italianos, sendo uma técnica que veio permitir a captação dos efeitos da luz e da cor. O grupo impressionista era constituído por Pissarro, Cézanne, Manet, Monet, Renoir, Degas, entre outros. Daremos destaque aos que tiveram grande contributo na interpretação e aplicação da cor.

Edouarde Manet (1832-1883) foi um dos autores que abandonou por completo o acabamento pormenorizado e a gradação cromática subtil, utilizava cores fortes, audazes, com grande contraste, criando os tons pasteis e os negros. No entanto, Claude Monet utilizava as cores saídas diretamente do tubo sobre a tela branca, exaltando a luminosidade de cada cor. Empregava uma variação cromática com pinceladas pequenas e rápidas que empastava sobre a tela, mostrando o mundo versátil e a realidade.

Auguste Renoir (1841-1919) foi um autor ligado à alegria de viver, o gozo e o otimismo foram colocados na tela com uma técnica fugidia e oscilante. A representação das figuras femininas possuía uma luz difusa, que resultava da aplicação dos tons pastel. Edgar Degas (1834-1917) foi um desenhador notável, afastando a ideia do desenho disseminado, tendo sido estruturalmente influenciado pela fotografia. Utilizava frequentemente a técnica do pastel seco combinando com os outros materiais. Nos desenhos de toilette feminina utilizou a sobreposição e a justaposição de cores permitidas por esta técnica.

⁹⁹ ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e Crítica de Arte*, 2ª edição, trad. Helena Gubernatis, Editorial Estampa, Lisboa, 1995, p. 55

¹⁰⁰ HISTÓRIA de Arte, *O Realismo. O Impressionismo*, trad. João Quinas Edições, volume 15, Editorial Salvat, Barcelona, 2006, p. 117

O impressionismo surge como avant-garde, numa clara alusão ao exaltar, ao provocar, ao intervir, ao romper com os cânones da época. Tendo a noção de que vive no meio da efervescência, no meio da máquina fotográfica, do mundo moderno, da agitação dos cafés, da máquina a vapor, que liga o mundo em questões de horas. O impressionismo deve ser considerado como um nova maneira de ver, de olhar o mundo.

Mas para todos os efeitos, o impressionismo permanece com a mesma aspiração de representar a natureza como a vemos. Os impressionistas são objetivos nas suas representações e, apesar de terem evoluído e tratarem as suas representações de uma forma acentuada, interpretativamente explorando a relação com o espaço, a luz, a cor e a forma, não conseguiram dar o salto para a imaginação, para a ilusão, o que determinará o surgimento da arte moderna.

2.1.2. CONTRIBUTO DA BAUHAUS

A Bauhaus teve um grande contributo sobre o ensino da cor, graças à união do trabalho de artistas e arquitetos da vanguarda, mestres e idealistas conseguiram desenvolver um programa de ensino avançado. Conforme Argan, a Bauhaus tinha como alicerce teórico “a tese fundamental da indispensável substituição da concentração do valor estético numa categoria privilegiada de bens, por uma experiência estética difundida pelo projeto urbanista-construtivo-industrial.”¹⁰¹ Tinha como objetivo principal a síntese estética, com a integração de todos os géneros artísticos numa linguagem só. Assim, foi possível gerar o ensino da cor paralelamente com o ensino da forma. Com este novo conteúdo didático separam-se os elementos básicos da composição, oferecendo aos alunos as ferramentas ideais e necessárias numa linguagem plástica e universal.

A originalidade surgida no interior da Bauhaus, aplicada ao design de peças e aos projetos arquitetónicos, não pode ser desligada das teorias e dos exercícios propostos pelos mestres da cor e da forma. Segundo Lillian Miller,¹⁰² a Bauhaus e quatro dos seus mestres tiveram um grande contributo no ensinamento da cor: Klee, Itten, Kandinsky e Albers contribuíram de forma enriquecedora no ensino das cores, caracterizado pelas atitudes didáticas, como o perceber o potencial expressivo e emocional de cada cor, e o de sensibilizar o olhar quanto às variações e às combinações. Outro ponto bastante importante e estudado na Bauhaus é a composição harmoniosa cromática. Para todos os efeitos, os quatro professores têm teorias semelhantes, mas características didáticas diferentes.

A composição harmoniosa cromática para Johannes Itten (1888-1967) dependia da avaliação da sobreposição de duas ou mais cores, a harmonia devia procurar a satisfação do

¹⁰¹ GUILIO, Carlo Argan, *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*, trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti, Companhia das letras, São Paulo, 1996, p. 279

¹⁰² BARROS, Lillian Ried Miller, *A cor no processo criativo*, 3ª edição, Editora Senac, São Paulo, 2009

olho humano, evitando que este produzisse as cores que faltam na composição. Para este professor, a harmonia é um estado de equilíbrio psicofisiológico. Segundo Lillian Miller a harmonia deve seguir “a satisfação do olho humano, evitando que este produza (...) as cores que lhe faltam na composição”¹⁰³ Podemos afirmar que a mais bela composição harmoniosa foi o que Mondrian fez na sua série *Broadway Boogie-Wogie*, em que equilibra as três cores primárias, com a degradação de apenas uma, que serve como cor dominante, outra funciona como reconfortante e a terceira cor funciona como intermediária entre as outras duas.

Paul Klee (1879-1940) foi o menos dogmático dentro da Bauhaus, a sua principal preocupação era a criação da forma, tendo como processo a interpretação da natureza, o arco-íris é o seu ponto de partida, é a representação linear das cores. “ O movimento cósmico universal, explicação para muitas das suas considerações sobre as formas, volta a aparecer na sua conceção do círculo cromático, interpretado por ele como a mais pura representação de movimento: um cânone musical.”¹⁰⁴ No arco-íris têm-se as sete cores do círculo cromático. Tanto klee como Itten demonstram a importância das três cores primárias e a totalidade cromática deve procurar o equilíbrio, a harmonia, a satisfação do olho humano.

Wassily Kandinsky (1866-1944) incrementa a sua teoria das cores, analisa e descreve cada uma com um significado único. Divide as cores em dois grandes grupos: as cores quentes e as frias, o tom brilhante do calor e da frieza. No seu livro *Do espiritual da arte*, cada cor tende a uma temperatura e movimento como um som musical, segundo Lillian Miller, “ klee e Kandinsky trazem contribuições semelhantes para o desenvolvimento de uma linguagem plástica elementar na Bauhaus.”¹⁰⁵

Albers adota como metodologia a exploração do aprendizado por meio da percepção direta, colocando a prática na frente da teoria, através de um “(...) profundo conhecimento dos nossos mecanismos de percepção visual e de assimilação de ideias. (...)”¹⁰⁶ leva o aluno a ter um conhecimento das interações cromáticas sem existir a necessidade das teorias.

Mondrian e o movimento de Stijl deram também um grande contributo no estudo da cor e da forma. Para o grupo de Stijl, do qual Mondrian fazia parte, a horizontalidade e a verticalidade são duas forças antagónicas, mas com as quais poderemos criar o equilíbrio ideal, associando a isso as cores primárias e as não cores, branca e preta, aplicadas uniformemente em superfícies planas, irão originar o neoplasticismo, o qual terá grande impacto na arquitetura e na forma de ver e projetar.

No campo pictórico, Mondrian, Van der Leek e Van Doesburg produziram pinturas que acolhiam a plasticidade pura, formulada pelo grupo De Stijl. Para eles a forma é que informa o conteúdo e, por analogia, a forma é o resultado embrionário das intenções objetivas.

¹⁰³ IDEM, p. 87

¹⁰⁴ BARROS, Lillian Ried Miller, *A cor no processo criativo* 3ª edição, Editora Senac, São Paulo, 2009, p. 48

¹⁰⁵ IDEM, p. 50

¹⁰⁶ IDEM, p. 54

A INFLUÊNCIA DE MONDRIAN E O SEU ESPÍRITO DE VANGUARDA

A dimensão humana da arte está limitada à imagem do ser humano. O homem mostra a relação com aquilo que o rodeia, a paisagem a natureza incorporam a percepção emotiva do artista para com as realidades e a sua visão no sentido mais amplo.

Segundo Schapiro, a dimensão humana da arte não se encontra apenas naquilo que é representado “embora o objeto representado possa se oferecer com ocasião apropriada para a mais completa realização da sua arte. (...) o artista dispõe, o poder de imprimir a um trabalho sentimentos e sensações e a qualidade de pensamento que conferem humanidade à arte”¹⁰⁷ Podemos referir que no abstracionismo os processos podem ser manipulados pelo artista, as formas, os signos, as figuras geométricos podem ser manuseadas conscientemente e transformadas em imagens/metáforas do sagrado e do humano. Mondrian defende esta ideia, assumindo uma postura muito própria na arte moderna. A manipulação das formas, das cores e a sua interação, são expressas na sua arte de uma forma única. A relação da geometria com a matemática e o seu sentido estético influenciam fortemente a arquitetura.

A estética e a lógica nas obras de Mondrian influenciaram vivamente a arquitetura. Na arquitetura, o sentido estético está relacionado com a construção, com a geometria a matemática, com ordenar, organizar o espaço para um determinado intuito.

Mondrian propôs a percepção e interpretação do mundo e das formas através de um procedimento que se apoiava na purificação do visível, fazendo sobressair a estrutura, podemos mesmo afirmar que Mondrian é um redutor. A abstração, para ele, parte do seu mundo interior, expressando através de linhas verticais, horizontais, perpendiculares e de formas geométricas, espelhando a superação do intelecto. Este princípio, associado ao uso restrito das cores primárias e das não cores, branco e preto, aplicado na pintura, irá gerar o Neoplasticismo que “(...) define-se por essa pintura reduzida ao espaço bidimensional, tendendo a integração na arquitetura circunstante e abolindo a perspectiva clássica.”¹⁰⁸, indo encontrar a sua perfeita aplicação nas produções dos complementares de De Stijl.

Este autor tem a capacidade de, na sua obra, utilizar a proporção áurea, não só ele, como Da Vinci e tantos outros. A ortogonalidade, o paralelismo, as formas puras, constituíam os princípios que se transformam em signos tanto da arquitetura como da pintura, criando uma linha identitária. A criação desta identidade funciona como um sistema fechado, como um todo.

¹⁰⁷ SCHAPIRO, Meyer, *Mondrian - a dimensão humana da pintura abstrata*, trad. Betina Bischof, Cosac & Naify, São Paulo, 2001, p.9

¹⁰⁸ PEREIRA, José Fernandes, *História das Artes Visuais*, Texto Editores, Lisboa, 1987, p. 267

Fig.25 - Pormenor da fachada da casa Schröder (1924)

Fig.26 - Fachada principal da casa Schröder (1924)

Fig.27 - Composition With red, yellow and blue (1921)

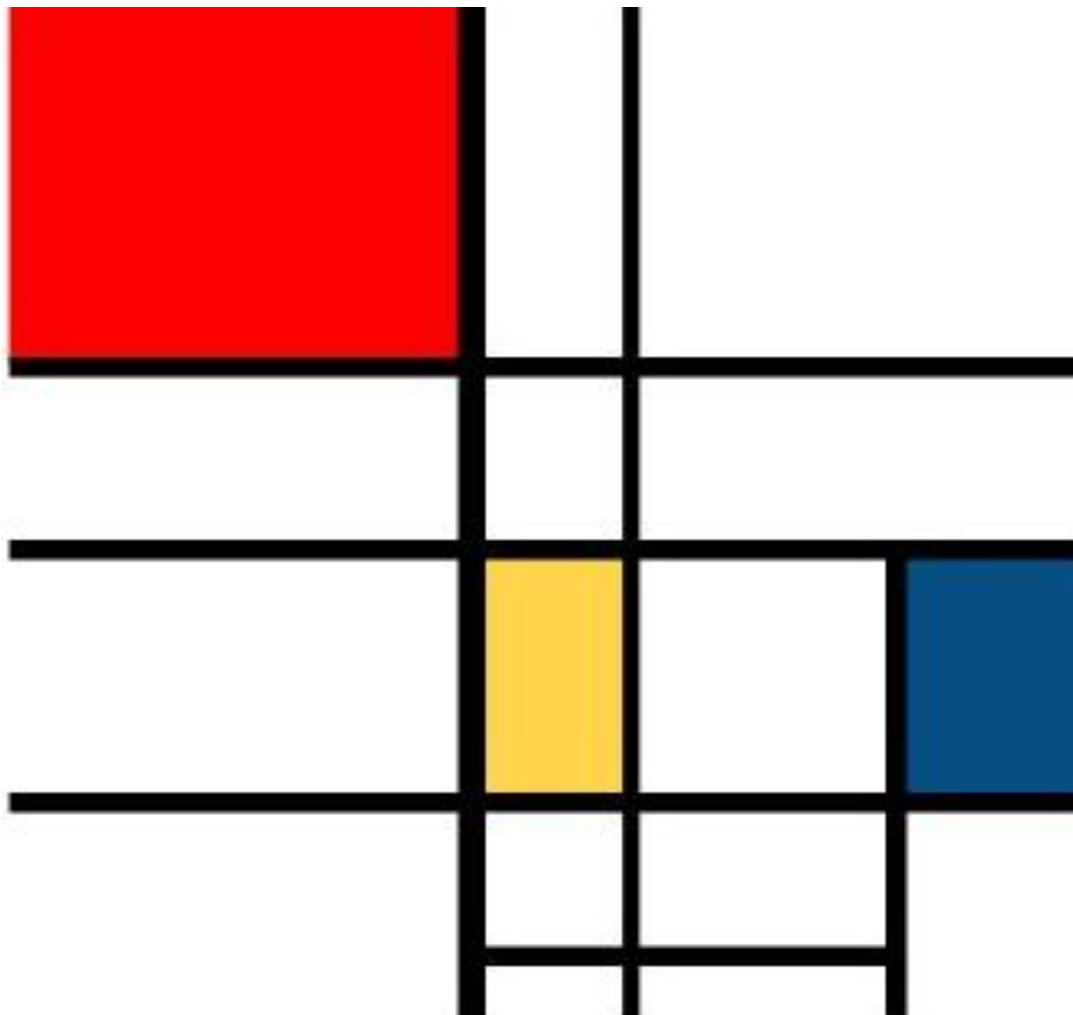
25



26



27



2.2. A PROJEÇÃO NEOPLASTICA

DE STIJL - O ADVENTO DA ARTE MODERNA

O léxico primoroso de De Stijl é instituído por três elementos, ponto, linha e plano. A linha mantém sempre as mesmas características muito próprias, sempre perpendicular com distâncias mutáveis dentro de um conjunto de regras geométricas, levando o observador a divagar, sem acorrentar o olhar, podendo viajar o espírito.

Mondrian no início da sua carreira como pintor, adotou o estilo cubista analítico, que caminhou progressivamente para o abstracionismo, chegando à simplificação profunda das cores e da composição. Em conjunto com Theo van Doesburg (1883-1931) fundam o movimento e a revista De Stijl, onde desenvolvem as suas teorias do neoplasticismo. Buscam um novo significado da arte, referindo, em vários momentos, que a arte não se deve limitar a reprodução da natureza e dos objetos, deve é expressar a integridade universal que relata a realidade. Rejeitou todas as propriedades e impressões da cor, da superfície e da textura, reduzindo a sua paleta às cores primárias.

O foco principal do seu discurso está na ideia de que os artistas devem dar o seu contributo para a sociedade, não devem influenciar o próximo nem emotivamente, nem sentimentalmente, mas sim as emoções que podem experimentar ao aproximarem-se dos padrões e das sensações de comprovar a beleza de uma teoria matemática e das leis da física. Este místico de estética e lógica, que as obras de Mondrian têm, influenciaram a arquitetura.

De Stijl tenta criar uma nova identidade entre a pintura e a arquitetura, partindo da intenção de Mondrian, de Theo Van Doesburg da sua versatilidade, e das práticas da Bauhaus, na sua capacidade de simplificar os elementos visuais. Agrupando-os numa identidade estética, identidade essa, onde as cores primárias se isolam do branco e do preto, entrelaçando linhas verticais e horizontais, tendo como aliados a cor e o espaço.

A casa Schröder de Gerrit Rietveld, de 1924, é um exemplo paradigmático do método de De Stijl, aplicada na arquitetura, numa nova forma de sofisticação, onde a cor e Mondrian têm um papel preponderante. A relação entre a luz e as cores primárias sobre superfície brancas, cinzas ou pretas e a plasticidade do conjunto alteram a relação figura-fundo. A ideia de De Stijl ou a identidade pretendida é conjugar incorporação, totalização, limitação e elementarização

Mondrian usa a cor como elemento fundamental na organização do espaço, criando uma unidade identitária na sua obra através das linhas ou espaços, através dos elementos construtivos, dependendo da colocação, da dimensão ou da expressão, fraca ou forte, introduzindo uma hierarquia com a qual é possível edificar qualquer tipo de conceção

arquitetónica que serve de inspiração, que estuda o diferencial e rompe com o passado, definindo este método como um todo.

O conhecimento e a pintura passam a andar de mãos dadas, contribuindo fortemente para este novo olhar sobre a cor na pintura. Tal como Itten, Klee, Kandinsky e Albers tinham abraçado uma nova linha estética, Mondrian foi bastante importante, principalmente na influência que este teve sobre a arquitetura, pois numa leitura orgânica sobre a plasticidade da casa Schröder, de Rietveld, verifica-se que este rompe, tal como Mondrian, com os limites da composição.

Cria-se uma composição aberta, possuidora de vários níveis de intensidade onde a ideia de caixa fechada é desconstruída, através de jogos de vazios e compactos, de planos abertos ou fechados, enfatizados pela importância da linha, pelo equilíbrio entre as diversas partes, criando uma relação entre os elementos arquitetónicos. Este ímpeto modernista, a casa Schröder, tornou-se um marco ao conseguir projetar os ensinamentos do De Stijl, fazendo uso de uma geometria assimétrica.

A cadeira vermelha e azul desenhada por Rietveld em 1918 foi inicialmente concebida para a projeção neoplástica em três dimensões com o uso exclusivo das cores primárias em conjunto com a estrutura linear preta, leva a que sejam materializados os elementos e projetados no espaço. A integração das artes plásticas com a arquitetura e com o design revela-se cada vez mais adjacente, mais estreita, o que é bastante patente na pintura de Mondrian.

A assimetria de planos na pintura de Mondrian é equilibrada pela sua junção em conjuntos que estabelecem uma unidade densa. Estes conjuntos são interligados entre si através de uma estrutura linear que articulam uns com os outros.

A casa Schröder tem origem na desconstrução da pintura de Mondrian. O valor das linhas encontra-se na elegância da estrutura metálica, nos tubos da água e nas varandas. Esta desconstrução encontra-se no limiar da arquitetura e da forma. Como é feita dá-lhe uma unidade, que ao mesmo tempo profetiza duas tendências que caracterizam o movimento moderno, o vidro e o aço, que viriam a ser explorados por Mies van der Rohe.

Tanto a Bauhaus como o movimento de De Stijl (desde Mondrian a Walter Gropius e todos os nomes já citados anteriormente e ligados a estes movimentos) procuraram articular um projeto técnico, funcional e estético com o ideal da máquina. A emancipação estrutural, a liberdade dos planos, a continuidade espacial, a relação interior / exterior, são muito mais do que inovações técnicas, são uma revolução que visava estabelecer uma ordem estética, um equilíbrio entre a simplicidade e as necessidades do homem, tendo em conta o subterfúgio da cidade.

3. A LUZ

3.1. A LUZ NA ARQUITETURA E NA PINTURA

*Faz-se luz pelo processo
de eliminação de sombras
ora as sombras existem
as sombras têm exhaustiva vida própria
não dum e doutro lado da luz mas no próprio seio dela
intensamente amantes loucamente amadas
e espalham pelo chão braços de luz cinzenta
que se introduzem pelo bico nos olhos do homem*

*Por outro lado a sombra dita a luz
não ilumina realmente os objectos
os objectos vivem às escuras
numa perpétua aurora surrealista
com a qual não podemos contactar
senão como amantes
de olhos fechados
e lâmpadas nos dedos e na boca*

Mário Cesariny¹⁰⁹

A luz expande-se e invade a existência, espalha-se e define as formas, os seus contornos, torna possíveis as sombras, constrói as figuras, tornando perceptível os espaços e os objetos com os quais vivemos todos os dias. Como Mário Cesariny refere no seu poema, as concepções artísticas vivem desta entidade aparentemente imaterial depreendendo-se a realidade, as sensações e até mesmo os significados das imagens. As concepções artísticas e arquitetónicas são coerentes, conduzindo a interpretações semelhantes do nosso universo. Quer os artistas, quer os arquitetos e quer os poetas parecem perceber o mundo da mesma forma, apenas o representam com linguagens diferentes. O uso da luz natural leva-nos a uma relação íntima entre a visão poética e a visão técnica.

¹⁰⁹ CESARINY, Mário, *Pena Capital*, Assírio & Alvim, 2004

Ao longo desta nossa investigação, reconhecemos que o elemento luz se encontra, como que, intrínseco na arquitetura, e na pintura, sendo este um elemento integrante e estruturante da imagem seja ela arquitetónica ou pictórica.

Através da criação artística o homem cria ligações, superando separações impostas pela natureza ou por si próprio, dando origem a passagens que quebram os limites físicos que condicionam a liberdade. Liberdade, seja ela, criativa ou pictórica está intimamente ligada à luz, sem a qual a imagem e a sua representação não seriam possíveis. A importância da luz surge nas artes e atravessa a história desde os finais do século XIX e durante o século XX.

Le Corbusier é dos arquitetos que dá primazia à luz natural. De forma intrínseca para ele, a luz é vista como uma economia e uma beleza formal. A construção moderna assenta na planta livre, na fachada livre e na janela que se estende ao longo da parede, que mais tarde deriva para modernos panos de vidro, consequentes da libertação da planta. Tendo sido um defensor do purismo, é possível verificar como o elemento luz está tão ligada ao elemento espaço, a sua arquitetura é feita através da fragmentação das paredes manifesta em planos divergentes, diferenciados pelos materiais empregues, onde a luz tem um papel preponderante, permitindo a separação entre a estrutura e o desenlace final, estabelecendo diferentes oportunidades de permuta com o espaço.

O processo criativo depende fundamentalmente dos parâmetros que orientam o projeto e um desses parâmetros será, sem dúvida, o elemento luz ao qual estão sempre associados vários elementos como a cor, o espaço e a plasticidade.

3.1.1. A VIBRAÇÃO DA LUZ

RUTURA E INOVAÇÃO

Para um pintor, a luz é um dos fatores mais importantes acabando por estar sempre presente até mesmo na representação pictórica.

O Impressionismo foi um movimento artístico que deu início às grandes tendências da arte do século XX revolucionando a pintura. Foram os pioneiros no uso da luz como forma de captar, de registar na pintura, as tonalidades que os objetos adquiriam ao refletir a luz solar num determinado momento, numa época em que a fotografia começava a assumir-se como técnica inovadora e revolucionária de representação do real. E reagindo ao academismo da época ainda presa as concepções neoclássicas e românticas, este movimento pretendia “(...) representar o que se vê com os próprios olhos, a realidade tal como surge perante o olhar do artista”¹¹⁰ uma pintura mais intuitiva e espontânea, realizada perante o motivo, em imediatismo de percepção e sensação “(...) tinham um interesse especial pelo traços dinâmicos

¹¹⁰ Navarro, Francesc, História de Arte *O Realismo. O Impressionismo*, Editorial Salvat, Barcelona 2006, p.117

da realidade, na qual se podem observar alterações rápidas, transformações e movimentos, luzes e cores”¹¹¹ uma captação fugaz e sensível que era a da luz e dos efeitos sobre a natureza, as pessoas e os objetos, para a qual o tema era de somenos importância. Claude Monet foi um incessante pesquisador dos efeitos que a luz provocava, pintando a diversas horas do dia de forma a poder estudar as mutações da mesma luz.

Um outro impressionista que também deu muita importância a luz foi Auguste Renoir. A sua obra era bem exemplificativa da alegria e da agitação da vida parisiense do fim do século XIX. Para Edgar Degas os ambientes da sua obra são os interiores e a luz é artificial. Uma das suas preocupações era mortificar um instante, um movimento, o prender uma ocasião.

Claude Monet, Edouard Manet, Edgar Degas, Auguste Renoir, entre outros, discorriam sobre a necessidade de se produzir uma nova arte, uma nova representação da natureza, onde se representa a exuberância da vida, existindo uma nova forma de ver, de olhar, de se aperceber do que o rodeia.

A fotografia congela o momento, a geometria não euclidiana cria novas formas de percepção espacial, os pintores impressionistas rapidamente se apercebem de tais transformações e da necessidade de construir novas formas de abordar a natureza. O principal interesse era a captação de uma dada realidade sensível, efémera e parcial, que era a da luz e dos seus efeitos sobre a natureza e as pessoas. Preferiam a pintura ao ar livre, registando o instante luminoso, fugaz, em constante transformação, conforme a estação do ano e o momento do dia ou até mesmo as condições climáticas. Estes pintores tentavam obter a vibração da luz e o aspeto efémero da vida.

Esta nova forma de fazer arte, criava uma nova representação com cores vibrantes e múltiplas, reproduzindo a intensidade da vida, através da luz e das novas técnicas. Podemos mesmo referir que foi uma arte alegre e vibrante, que encheu o olhar de cor, de luz, de contraste, sugerindo-nos felicidade e alegria.

Claude Monet foi um dos maiores impressionistas ao romper com o passado, com a cultura tradicional. A fotografia influencia profundamente as técnicas de pintura de Monet, os efeitos óticos descobertos na pintura devem mostrar as tonalidades que os objetos ganham com a incidência da luz num determinado momento. As cores na natureza dependem da luz solar, logo as sombras devem ser luminosas e coloridas tal como a impressão que nos é causada.

Os impressionistas utilizavam uma técnica inovadora, um método experimental, com cariz muito pessoal, intuitivo e espontâneo. Sensíveis à luz, às suas ilimitadas variações ao movimento que anima e destrói as formas levou-os a desenvolver a alegria de pintar sendo protagonistas e ao mesmo tempo espetadores. Praticaram uma pintura executada no momento, perante um intuito, excluindo os esboços prévios até mesmo os estudos prévios, dispensando a teorização e a racionalização. Puseram uma nova unidade a tela, com o

¹¹¹ Idem p.117

tratamento da superfície, com o tratamento do suporte, com oscilações coloridas e luminosas que afetam toda a obra.

A tinta é aplicada diretamente do tubo, sem mistura prévia, em pinceladas rápidas e fracionadas, transmitindo uma ideia de quadros inacabados e enrugados, com as formas pouco definidas, colocando em evidência os jogos de luz, de claro-escuro, de cor. Os quadros ganham força, dinamismo, tornando-se excitantes, de uma beleza plástica incomparável. Podemos referir que o impressionismo tornou-se inquestionavelmente um marco na história e na importância dada à luz e à plasticidade da obra.

O Impressionismo deixa de lado a tradição, a perspectiva, a composição equilibrada, passa a preocupar-se em representar sensações visuais através da cor e da luz, sendo o seu principal objetivo representar a impressão da luz, já que a cor muda segundo os efeitos ou segundo a incidência da luz, do reflexo. Os pintores impressionistas criam uma pincelada curta, exata, pastelada, mancha de cor saída diretamente do tubo que ecoa energia com o brilho da incidência da luz.

Depois do Impressionismo, as artes nunca mais foram as mesmas. Os pintores determinaram o direito de experimentar um estilo pessoal, criando, cada um a sua própria linha, a sua própria identidade, dando força a que se olhasse para arte de outra forma, possibilitando que a vida moderna brilhasse através das suas representações.

Fig. 28 - Auguste Renoir, Le déjeuner dès canotiers, (1881)

Fig. 29 - Edgar Degas, o Ensaio, (1878)

Fig. 30 - Claude Monet, Gare Saint-Lazare, (1877)

28



29



30



O MUNDO EM CONSTANTE MUTAÇÃO

A cada época corresponde uma maneira particular de utilizar a luz, quer na pintura, quer na arquitetura, o uso dos materiais, que por vezes são novos, são usados de diferentes formas. A definição de novos programas ou até mesmo a reinterpretação dos já existentes provocam alterações na forma de utilizar a luz.

Nos vários movimentos arquitetónicos, a luz aparece de uma forma subtil, como um elemento integrante / necessário. Na Revolução Industrial com o uso de estruturas de ferro, foi possível suprimir as paredes e edificar grandes superfícies de vidro.

A transcrição plástica e pictórica dos efeitos óticos captados no meio envolvente recai sobre a cor e o modo como é aplicada. Para os pintores, a cor pode ser aplicada tal como sai do tubo, os tons são fragmentados sobre a tela em pinceladas livres, rápidas e curtas. A cor pode ser aplicada tal como o arquiteto a virtualiza, criando uma intensidade cromática de grande luminosidade, tal como a delimitação dos corpos (espaço e formas), procurando pontos de vista insólitos. O mesmo se passa com a pintura em que se procuram pontos de vista excepcionais, procuram-se planos, enquadramentos inopinados, fruto de um olhar de artista, artista este, arquiteto - pintor.

A arquitetura pode ser percebida através da luz, como um elemento fundamental na conceção projetual, tanto a luz natural como a artificial podem ser manipuladas pelo desenho, sendo a luz natural a que mais varia de forma imprevisível e a que desperta mais atenção quer por parte do utilizador, quer por parte do arquiteto.

3.1.2. A LUZ NA ARQUITETURA

Algo que me impressiona muito na arquitetura é o esbanjamento, também existente no tema da luz.

Siza Vieira¹¹²

Na arquitetura dos anos cinquenta e sessenta, chamada de arquitetura de vidro, “o culto à higiene, à cidade elétrica e à subterraneização foram manifestações de um mesmo processo que foi sendo aperfeiçoado ao longo do século.”¹¹³ Controlando e mediando a luz podemos expressar valores conotativos ao projeto de arquitetura, possibilitando a adjectivação do espaço. A luz natural valoriza as possibilidades estéticas, as necessidades espirituais e biológicas, apelando a um ritmo intrínseco ao ser humano, alterando o estado de espírito através das variações.

¹¹² SIZA VIEIRA, Álvaro, *Obras e projectos*, Centro Galego de Arte Contemporânea, 1995, p.45

¹¹³ MONTANER, Josep Maria, *A modernidade superada*, Editorial Gustavo Gill, Barcelona, 2001, p. 160

Para Le Corbusier a luz era a chave do bem-estar, pois “ a arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico de volumes organizados sobre a luz”¹¹⁴, logo o espaço e os seus ambientes são definidos não só como resposta às funções que se desenvolvem nesse espaço, mas como espaço ambiental servido pela luz, tornando-se personificado, vivo. Podemos destacar alguns dos edifícios construídos entre os anos vinte e trinta como *Villa Le Lac* em Courseaux - Suíça e a *Villa Savoye* em Poissy - França, que são um bom exemplo da importância da luz, até mesmo quando ele refere “simples paralelepípedo de um só nível, revestido de branco tem uma única janela de onze metros de comprimento (...) liga, ilumina e faz entrar na casa a grandeza de um local magnífico”¹¹⁵. É a única abertura na fachada de 16 metros, o que permite a entrada generosa da luz, traduzindo de forma delicada alguns dos principais conceitos da arquitetura. Neste projeto, reúne três dos cinco pontos da sua arquitetura, o terraço jardim, planta livre e o conceito de máquina para habitar. No entanto, a *Villa Savoye* enuncia em si mesma, *os cinco pontos para uma nova arquitetura*, segundo o arquiteto Corbusier a casa é uma máquina para habitar¹¹⁶ e a *Villa Savoye* foi projetada segundo esse princípio. Este projeto foi responsável por influenciar o pensamento projetual dos arquitetos em todo o mundo, foi um século marcado pela era da máquina, pela era do progresso.

A fase purista de Le Corbusier é uma fase de clareza geométrica extrema. Projetando as suas obras segundo os seus cinco pontos da arquitetura, dá um destaque primordial à linha, através do elemento luz. As aberturas são meticulosamente estudadas de forma a que os ambientes ganhem diferentes tonalidades. A linha é totalmente depurada revelando as formas geométricas. A arquitetura é um jogo perfeito entre volumes e luz.

Também Frank Lloyd Wright trabalhou a luz de uma forma harmoniosa e bela, provocando uma sensação de calma e de relaxamento, como se de uma sinfonia se tratasse. É bem exemplificativo destas sensações o edifício *Johnson Wax Building* em Racine Wisconsin - seduzido pela luz natural, inspirando-se nos nenúfares para a distribuição melodiosa da luz, promove um ambiente calmo e relaxante. E o *Museu Guggenheim* em Nova Iorque, onde criou a intensidade exata de luz para a contemplação e fruição das obras expostas no Museu. O próprio edifício que é uma obra a contemplar, a entrada de luz é como se fosse um jogo. A rampa contínua em espiral que liga os espaços de exposição é iluminada naturalmente através de um domo envidraçado que possibilita diversas vistas do interior e que permite a experiência da arte da arquitetura além das obras de arte expostas. A iluminação natural zénite é feita através de uma claraboia, em cúpula no cimo de um cone. Esta iluminação, com suas variações diurnas e sazonais, responde de um modo enriquecedor à percepção das formas internas. Como é referido por Montaner¹¹⁷, a proposta de Wright rompe com a ideia de caixa estática e fechada de uma forma inédita, ativa e dinâmica, representada em espiral. Wright idealizou uma configuração central de circulação com uma rampa

¹¹⁴ CORBUSIER, Le, *Conversas com os estudantes das escolas de arquitectura*, , Edições Cotovia, Lisboa, 2009, p. 36

¹¹⁵ Cohen, Jean-Luis, *Le Corbusier 1887 - 1965*, Koln, Taschen, 2010, p. 27

¹¹⁶ CORBUSIER, Le, *Por uma Arquitectura*, tradução Ubirajara Rebouças, São Paulo, Perspectiva, 2006

¹¹⁷ MONTANER, Josep Maria, *Museus para o século XXI*, Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 2003

contínua, proporcionando movimento e uma percepção estética única. Em qualquer um dos edifícios identificados, promoveu um ambiente propício à working light para escritórios, e a iluminação com características semelhantes para a contemplação de obras de arte no Museu Guggenheim.

A luz pode ser interpretada como um elemento que coordena, como um elemento facilitador da percepção, como o elemento estético, que leva a uma percepção sensível, passível de ser materializada como uma ferramenta expressiva da arte. A plasticidade dos espaços e das formas, está intimamente ligada a incidência de luz.

Fig.31 - Cúpula de vidro Guggenheim - iluminação zenital (1959)

31



Fig.32 - Johnson Wax Building de Frank Lloyd Wright (1944)

32



4. O ESPAÇO

4.1. O ESPAÇO, EM QUE SENTIDO

O espaço poderá não ser, uma realidade inflexível e vigorosa para todos, mas sim plástica e imaterial como o próprio tempo, variando de época para época, de pessoa para pessoa, ou até mesmo de povos para povos, e particularmente dependente das percepções pessoais. Existindo diferentes maneiras de ver/perceber/compreender o espaço, este espaço pode ser percebido e representado das mais diversas formas pelo arquiteto, pintor, escultor, médico, escritor, etc. Decididamente, se fizermos o somatório delas apenas mostrará a existência de diversos pontos de vista e nunca representará a ideia de cada um.

O processo visual é um dos principais processos da nossa capacidade de percepção espacial. É um dos mais complexos e importantes para o aluno de arquitetura. Claro que um invisual também têm domínio espacial, embora diferente das pessoas com visão, porque a percepção visual é uma realidade cerebral e não propriamente optica. Tudo isto acontece porque a nossa capacidade espacial, além de depender da nossa visão, está interligada com o nosso próprio corpo, com o controle dos movimentos, dos gestos, do nosso equilíbrio.

Segundo Merleau-Ponty¹¹⁸ o corpo é a nossa principal referência espacial e o espaço pode ser compreendido não só a partir dele mas também como extensão do próprio corpo. Tudo o que nós somos e fazemos está associado à nossa experiência do espaço construído. Os sentidos que conferimos ao espaço são uma síntese de vários estímulos como a visão, a audição, o tacto, o olfacto, e até mesmo o equilíbrio, estando estes estímulos/sentidos associados à nossa cultura. Pensar o espaço como algo construído, como algo existente, significa que também devemos pensar em nós próprios. Pois pensar o espaço como construção significa pensar no homem e no seu corpo.

Até este momento nesta tese, foram tecidas reflexões sobre a necessidade de partir do princípio de que a arquitetura é arte, o que exige um exercício de interação. A arte na arquitetura não se ocupa apenas dos aspetos formais e compositivos (do edificado), mas sim na espacialidade que envolve estes aspetos, como nas dimensões que compõem o espaço concebido. Pretendemos demonstrar como é importante para o aluno de arquitetura ter domínio espacial e perceber que o espaço vai depender de todos os sistemas cerebrais e como vão estar vinculados a ação que exercemos no mundo que nos rodeia.

¹¹⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura, Martins Fontes, São Paulo, Brasil, 1999

4.1.1. NOVAS CONCEÇÕES ESPACIAIS

No século XIX, a representação da natureza através da pintura sofre grandes alterações, os pintores impressionistas apresentam novas ideias, com uma mudança radical na forma de ver o espaço, devido à revolução industrial, ao impulso do subsequente desenvolvimento científico. Aliados ao surgimento da máquina fotográfica e da geometrização, o mundo começa a ser percebido doutra forma e a pintura é uma das formas de expressar esta nova visão que transforma as artes e a representação do mundo e de como nos situamos nele.

O que antes estava vazio passou a estar preenchido com objetos e tudo o que dele faz parte. Não é apenas o que se pretende retratar que é apresentado e passado para a tela pelos pintores, como acontecia até então, neste momento, tudo ganha importância para os impressionistas e toda a cena passa a ter honras de representação, passando a ser transmitidas à tela noções de espaço, tempo, movimento, alegria e outras, desde que as capacidades artísticas dos pintores lhes permitissem representar. São também estes pintores que surgem como os subvertores do espaço geométrico, com a representação da figura humana de grandes proporções e desenquadrada da perspectiva por oposição à obra, como acontece com a representação da mulher que se banha no quadro *Le déjeuner sur l'herbe* de Eduard Manet, que escolhe deliberadamente uma tela, cujas dimensões se destinavam apenas a serem usadas para a representação de personagens históricas. O estilo da sua pintura, provocatória rompe com os cânones da época. Também Cézanne assim procede na sua maior tela *As grandes banhistas*.

Tendo como momento culminante a sua primeira exposição em 1874, os impressionistas começaram a conceber um novo tipo de pintura. A fotografia retirou ao pintor a função de retratista, dispondo neste momento de outros dispositivos técnicos transformou as formas de percepção do espaço. A pintura impressionista fruto de uma forte vontade de experimentar novas técnicas, de uma ligação às ciências e às novas descobertas da época, influenciou fortemente as artes e os públicos de então, embora nem sempre bem compreendidos, chegando a ser considerados como pintores medíocres ou mesmo maus pintores pela crítica. A forma como o espaço é percebido mudou radicalmente e passou a estar em constante transformação nas várias correntes artísticas que se lhe sucederam.

No início do século XX, voltamos a grandes transformações no campo artístico, é nesta época, que se dá um corte radical com a forma de representar o espaço, surgindo uma nova realidade com os pintores cubistas, os quais desenvolvem formas muito próprias que desafiam todos os cânones estabelecidos até então.



Fig. 33 - Le déjeuner sur l' herbe Edouard Manet (1863)



Fig. 34 - As grandes banhistas - Cézanne (1896)

REVOLUÇÃO NA PERSPETIVA

Movimentos de vanguarda do início do século XX provocam uma revolução no panorama artístico. Os cubistas transcendem os impressionistas com a nova forma de representar o espaço, Picasso ultrapassa tudo e todos quando simultaneamente representa tempo e espaço num único quadro, *Les demoiselles d' Avignon*, em que representa a mulher ao mesmo tempo de perfil e de frente. O cubismo do período analítico é uma referência, pois Georges Braque e Pablo Picasso descobriram o meio de alternar a profundidade na pintura. Através da análise exaustiva dos objetos, as figuras aparecem-nos desmultiplicadas numa infinidade de planos geométricos, totalmente achatados, confundindo-se com os fundos, ou seja, decompondo-as e reduzindo-as à bidimensionalidade. O processo de representação encontrado, resultante da análise rigorosa e objetiva do objeto, do motivo, faz com que o que está representado se afaste da imagem real que lhe deu origem, tornando-se irreconhecível, abstrato.

Os cubistas criaram uma nova definição de representação pictórica, interessados em apresentar a pintura como um trabalho intelectual, que resulta da observação da realidade através da sua apreciação crítica.

Picasso e ao mesmo tempo Braque desenvolvem uma nova forma de expressão, representando vários pontos de vista simultaneamente, sendo os objetos desmontados nos seus componentes. O principal é a geometrização das formas “o cubismo tornara-se um estilo abstrato no sentido puramente ocidental”¹¹⁹ longe da conceção euclidiana do espaço, criam um objeto artístico autónomo, ao produzir uma imagem conceptual de um objeto em vez da imagem visual, em vez da imagem percecionada por nós, revolucionando por completo a expressão artística, suprimindo a perspectiva linear estabelecida pelos renascentistas. Em vez de representar o que é pretendido, tal como vemos na realidade, sob um determinado ângulo, representam-no sob vários pontos de vista diferentes ao mesmo tempo, levando à fragmentação da imagem criando imagens fascinantes e complexas.

As convulsões e conseqüentes transformações que ocorreram nas artes e na forma como os artistas se passaram a expressar, tomaram de assalto a crítica, os públicos e a sensibilidade estética do mundo ocidental, surge então uma nova geração de jovens arquitetos, os quais dão resposta a novas e crescentes aspirações da sociedade, conseguem interpretar os anseios que fervilham e crescem nos vários meios, lançam mãos à obra, rejeitando o decorativismo, projetando novas formas que irão ao encontro das novas ideias. Este novo gosto é resultante, em parte, da influência cubista. Podemos referir que ao longo da pintura ocidental, o cubismo representou o corte perentório com a espacialidade renascentista já antes iniciado pelos impressionistas. “(...)não há dúvida de que o cubismo realiza uma conceção do espaço e da visão afins às que, nos mesmo anos, são formuladas pela

¹¹⁹ JANSON, H. W., *História da Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, 6ª edição, Lisboa, 1998, p. 682

ciência(...)”¹²⁰ Produzindo uma rutura libertadora no espaço, o representado deixa de ser o que se vê estaticamente e passa a ser a totalidade de todos os ângulos possíveis a partir de diversos pontos de vista, primeiro pela análise e depois pela síntese. O cubismo foi um dos movimentos mais importantes da arte moderna “pela primeira vez a arte moderna pôde sentir-se segura de que possuía um modelo interno, fruto apenas de sua história, no qual se basear. (...) Nenhum foi a matriz de tantos outros movimentos”¹²¹.

O cubismo teve um importante contributo ao nível da história na sua conceção do espaço. E a partir desse momento o espaço começou a ser compreendido e representado de outra forma. Os arquitetos tomaram conhecimento das inovações pictóricas do cubismo analítico de Picasso e Braque, com o uso da sobreposição, procurando a integração do pensamento pictórico na arquitetura, tentando comutar a ideia de ângulo reto com a ideia do oblíquo e prismático onde a quarta dimensão dos cubistas muito contribui para a nova forma de os arquitetos projetarem. Assim, a ideia da pintura cubista era aplicada nas fachadas e em toda a conceção arquitetónica, dando origem a uma arquitetura nova, modernista, que tinha começado a emergir no final do século XIX e deixava o seu estado embrionário no início do século XX. “Sem a quarta dimensão do cubismo, Le Corbusier nunca teria pensado em suspender a Villa Savoie sobre estacas nem igualar as quatro fachadas, rompendo assim a distinção entre fachada principal, laterais e posterior que estava implícita na representação prospetiva (...)”¹²²

A exploração do espaço, na obra de Picasso ou de Braque, ultrapassa as meras questões da representação, mais do que representar o espaço, eles ampliam a ideia de espaço, a própria referência à existência da uma quarta dimensão introduz uma dimensão sobretudo mental.

A influência das transformações artísticas está patente na arquitetura e os arquitetos projetam e estão intimamente ligados a essa influência. Miguel Saraiva não é exceção e na sua obra encontramos influências do século XVII e da célebre tela de Diego Velázquez *Las Meninas*, onde o utilizador é colocado numa posição de destaque. Miguel Saraiva ao criar uma arquitetura aberta e de sentimentos evoca uma cena cujos protagonistas/utilizadores principais estão fora da sua habitação, mas ao mesmo tempo encontram-se no seu interior, vivenciando-a, estão fora do quadro, ocupando o lugar do espetador e ao mesmo tempo de figurante. Segundo, Foucault,¹²³ sempre que se contempla *Las Meninas*, o espetador encarna o papel dos monarcas representados por supressão e experimenta o gozo desse lugar privilegiado. O mesmo acontece na arquitetura de Miguel Saraiva, onde este coloca o utilizador num lugar privilegiado para usufruir plenamente do envolvente, sendo o próprio sujeito da figuração como quem ocupa o lugar do “Procurador” na tela de Velasquez. A

¹²⁰ Argan, Giulio Carlo, *Arte e Crítica de Arte*, 2ª edição, trad. Helena Governatis, Editorial Estampa, Lisboa, 1995, p. 61

¹²¹ TASSINARI, Alberto, *O espaço moderno*, Cosac Naify Edições, São Paulo, 2001, p.34

¹²² ZEVI, Bruno, *Saber ver a Arquitetura*, tradução de M^a Isabel Gaspar e Martins de Oliveira, Dinalivros, Lisboa, 1989, p.104

¹²³ FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas*, tradução de António Ramos Rosa, Edições 70, Lisboa, 1966

percepção moderna do espaço que nasceu no mundo da pintura, resultante da técnica da perspectiva, do ponto de fuga e da geometrização, assim como os indissociáveis avanços científicos, estéticos e tecnológicos estão patentes em toda a obra de Miguel Saraiva.

UMA NOVA REALIDADE

Os novos movimentos artísticos e as mudanças que trouxeram à estética do ocidente são também uma ajuda na resposta ao caos trazido pela primeira guerra mundial. Em 1917, o pintor Theo van Doesburg¹²⁴ publica o primeiro número da revista *De Stijl* que deu nome ao movimento. Com uma duração de cerca de catorze anos, tinha como objetivo principal a criação de uma linguagem estética universal, a favor da simplificação formal, da abstração formal, da assimetria controlada. A lógica da máquina tornou-se o modelo para a arte e para a arquitetura, implicando assim uma nova aliança entre a pintura e a arquitetura.

Os movimentos artísticos, passam a ser transversais e comuns às várias expressões artísticas, cruzando-se e influenciando-se profundamente ao nível da forma e da maneira como esta flui, da cor, da plasticidade, dos conceitos e das suas aplicações. Podemos encontrar nesta época umas colaborações pontuais, mas profundas, entre artistas das diferentes áreas, com incursões de alguns deles em formas artísticas, que embora sendo diferentes têm um tronco comum, como é o caso de alguns arquitetos que também se destacaram na pintura, casos de Nadir Afonso, Le Corbusier, Mies van der Rohe.

O movimento foi influenciado pela filosofia neoplástica de Mondrian, segundo Argan “(...) o acto construtivo é estético, unir uma vertical e uma horizontal ou duas cores elementares(...)”¹²⁵ limitando e libertando, é como se subjugasse o espaço. Submete-o, impondo-lhe rigor, mas ao mesmo tempo conferindo-lhe autonomia.

“Tal como a cadeira *Red/Blue*, a arquitetura e o design de interiores do *De Stijl* eram caracterizados pelo uso de formas e elementos coloridos, tipo bloco, que delineavam o espaço. (...) as linhas fortes produziam dinamismo, enquanto a sensação de leveza era conseguida através do pouco uso de ornamento. Apesar do grupo *De Stijl* nunca ter sido formalmente organizado, as suas criações eram altamente distintas e partilhavam uma linguagem visual comum - a do abstracionismo geométrico.”¹²⁶

As teorias publicadas nos primeiros números foram inspiradas por Mondrian e Van Doesburg, onde referiam que “Criar uma unidade espiritual entre os artistas e promover a formação de um estilo coletivo; integrar a arte e a técnica, em particular no âmbito da arquitetura. A plástica não deve ser um produto de visão exterior, mas de vida interior, não

¹²⁴ PEREIRA, José Fernandes, *História das Artes Visuais*, Texto Editora, Lisboa, 1987, p. 263

¹²⁵ ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna, do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, 2ª Ed., São Paulo, 2006, p. 227

¹²⁶ CHARLOTTE, Peter Fiell, *Design Séc. XX*, Taschen, 2001, p.58, 59

da imitação, mas da representação, o novo espírito é o inimigo da espontaneidade animal (lirismo); a pintura deve ser submetida à ordem horizontal-vertical que exclui a diagonal e a curva; devem utilizar-se apenas as três cores primárias e os tons branco, preto e cinzento, sem os misturar ou sobrepor. Desejamos uma nova estética baseada em puras relações de linhas e tons puros, porque só as relações puras entre elementos construtivos puros podem conduzir à verdadeira beleza.”¹²⁷ Na arquitetura e no desenho industrial, a influência do De Stijl foi sentida até aos nossos dias. Com este movimento e a Bauhaus, o ideal do neoplasticismo tornou-se bastante popular, com a produção e consumo, em escala industrial, de peças diretamente inspiradas pelas propostas do grupo holandês, que adquiriram um carácter moderno, voltado para o futuro. Até hoje, obras como a Poltrona de Rietveld são imediatamente associadas a uma atitude voltada para o futuro.

Podemos dizer que o Neoplasticismo deu origem na pintura, na arquitetura e no design, a uma corrente inovadora, a novas conceções formais, levando ao rigor técnico e à clareza formal. Também na arquitetura de Miguel Saraiva, as fachadas dos edifícios são organizadas por superfícies planas. Vidraças horizontais cobrem os grandes espaços, destruindo a ideia de caixa, fazendo comunicar o interior com o exterior, as plantas livres e a funcionalidade dos espaços como se de uma pintura gigante se tratasse, onde as diferentes geometrias, as diferentes formas se conjugam com a cor, com reflexos e com os diferentes materiais construtivos transportando-nos pelos espaços de forma fluida e harmoniosa.

“A teoria De Stijl, única tentativa coerente de elaborar um código para arquitetura moderna,”¹²⁸ Os arquitetos do movimento De Stijl pretendiam uma distribuição calculada de massas desiguais num sistema anticubista que aniquilasse os contornos cerrados dos corpos volumétricos. Muitas conceções do campo artístico foram incorporadas na linguagem da arquitetura, mesmo que de maneira inconsciente e aqui a pintura tem um papel de destaque. Do ponto de vista artístico, as linguagens de vanguarda vêm cada vez mais a ser utilizadas em função do desenvolvimento técnico.

Da experimentação cubista surge uma nova conceção de espaço, com a plasticidade do neoplasticismo, com os padrões de Le Corbusier ou de Mies van der Rohe, é-lhe dada continuidade. Esta nova conceção de espaço é necessária ao entendimento histórico do Movimento Moderno e só assim se consegue compreender a evolução da arquitetura, na representação do seu espaço.

¹²⁷ ELGAR, Frank, *Mondrian*, Cacém, Editora Verbo, 1973, p.86

¹²⁸ ZEVI, Bruno, *A Linguagem Moderna da Arquitetura*, tradução de Luís Pignatelli, 3ªEdição, Dom Quixote, Lisboa, 2004, p. 43

4.1.2. PERSPETIVA ESPACIAL

A pintura de Mondrian evoluiu da sua fase naturalista, onde através da mimesis se produzia o real, para o abstracionismo, interpretando o mundo através do processo de depuração das formas, ressaltando as estruturas, partindo de um mundo interior e fixando-se na abstração através da geometrização. Assim, no campo pictórico Mondrian e Van Doesburg produzem pinturas assentes nos princípios do movimento De Stijl, baseadas na plasticidade pura. A ortogonalidade era o princípio que regia todo o movimento, conferindo importância ao fazer artístico e deixando a estrutura a descoberto.

É nesta fase que surge a cadeira vermelha e azul, desenhada por Gerrit Rietveld (1888-1964) que proporcionou a projeção neoplástica em três dimensões, dando origem a uma série de peças baseadas nos mesmos princípios. Desta interação irá resultar a casa Schröder. Também, nesta altura, as composições de Mondrian questionam os limites da própria tela, deixando o olhar transbordar, sair dos registos apreendidos pelo suporte, suporte que apenas assinala os fragmentos representados. Por isso mesmo toda a obra de Mondrian não deve ter moldura.

O mesmo se passa na arquitetura, esta não deve ser fechada e estanque, deve transcender-se para além de si própria e do espaço que ocupa “(...) uma dimensão que é comum a todas as artes não pode, evidentemente, ser característica de nenhuma, e por isso o espaço arquitetónico não se esgota nas quatro dimensões”¹²⁹

Na segunda década do século XX, a formação moderna da ideia de espaço, promove na arquitetura a aniquilação da ideia de caixa como mandava a tradição, partindo da fragmentação das paredes, como elementos que fecham o espaço tradicional, tornando-os em espaços fluidos, suspensos, ordenados, interrompidos, chegando ao êxtase da arquitetura com a casa Schröder, transformando a arquitetura de Gerrit Rietveld numa arquitetura flexível, dinâmica, em que os elementos físicos são diluídos num cosmos neoplástico de linhas que se cruzam com planos abertos ou fechados, convertendo-se em elementos estruturantes. O homem projeta e constrói desde edifícios, jardins, cidades, ruas, um sem fim de situações e todos têm uma forma. Ou seja, os espaços arquitetónicos resultam da imaginação criadora e do ato de projetar. Mas a forma concebida só pode ser percebida através da representação geométrica, numa escala sempre menor que a real, para que possa ser percebida e captada pelo homem. Através da representação espacial conseguimos comunicar.

Tal como Mondrian, mais do que representar o espaço, Gerrit Rietveld amplia a ideia de espaço, onde este surge não como uma extensão mensurável, mas sim como um plano

¹²⁹ ZEVI, Bruno, *Saber ver a Arquitetura*, tradução de M^a Isabel Gaspar e Martins de Oliveira, Dinalivros, Lisboa, 1989, p.23

onde as coisas se sucedem e poderão viver. Na sua obra, a imaginação é vista como uma experiência objetiva, que dissolve a distância entre percepção e imaginação. No domínio da mente, a percepção e a imaginação poderão ser encaradas como duas realidades afins.

Fig. 35 - Gerrit Rietveld -
Residência Schröder, (1924)
Fig. 36 - Gerrit Rietveld - Red
and Blue, Chair, (1917)

35



36



CAPÍTULO 3

A PLASTICIDADE NA OBRA DE MIGUEL SARAIVA

I - A ESTÉTICA E A PLASTICIDADE NA OBRA DE MIGUEL SARAIVA

1. O PROCESSO CRIATIVO E ESTRUTURANTE DE MIGUEL SARAIVA

Durante o trajeto arquitetônico de Miguel Saraiva, é fundamental referir a síntese que existe entre a modernidade e a tradição, dado que reformula constantemente o modernismo partindo do valor da imagem local e conciliando-o com os aspetos expressivos da obra. Para o arquiteto a ideia de *fazer* Arquitetura, implica um amplo e intrincado campo de ação, não descurando as circunstâncias orgânicas, os modelos racionais, quer seja no seu contexto urbano ou rural, respeitando sempre o meio ambiente onde se insere.

Iremos deparar-nos ao longo do estudo com o facto de que para Miguel Saraiva é indispensável o conhecimento do local onde se irá inserir o objeto arquitetónico, tentando sempre transmitir os valores essenciais da arquitetura. Deste modo, os projetos de Miguel Saraiva começam sempre com o estudo da topografia do terreno objeto da intervenção. É partindo das condicionantes que se desenvolve o objeto arquitetónico, revelando-o, inserindo-o no contexto envolvente, tendo em atenção as regras básicas da arte de fazer arquitetura, usurpando a famosa frase de Adolfo Loos, que referia que os arquitetos não inventam nada, só transformam a realidade.

Miguel Saraiva apresenta uma arquitetura emocionante pela honradez das suas decisões, pela integridade com que revela o objeto e pela perspicácia com que o gere. Por vezes, relação entre o objeto e a topografia é conflituosa, mas o artista/arquiteto consegue alcançar nos seus projetos uma plasticidade tocante, gerindo também os sentimentos dos utilizadores humanizando a sua arquitetura, direcionando-a para o Homem.

No nosso entender, o arquiteto Miguel Saraiva confronta a arquitetura como um trabalho rigoroso, mas pleno de subjetividade, construindo a sua linha identificadora, marcando a sua própria realidade, dando um destaque à cor, à luz e ao espaço, fazendo com que os seus objetos obtenham uma identidade e plasticidade muito própria, como se de uma tela enorme se tratassem. Nunca descurando o Movimento Moderno, mas sim dando-lhe outra roupagem, edificando-o com uma linguagem própria, uma linguagem neoplástica e, ao mesmo tempo, fundindo o objeto com o todo envolvente ou melhor dizendo, fundindo o objeto com

todo o contexto em que este se vai inserir, seja ele físico, económico, social, cultural ou emocional.

Os mentores da obra de Miguel Saraiva são nomes como Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright e Alvar Alto. Apesar dos diferentes conceitos, ele compreende-os numa posição crítica, estabelecendo as suas próprias regras, a sua própria ética. Podemos mesmo referir que a sua obra encaixa nos cânones do Movimento Moderno.

Miguel Saraiva é capaz de produzir uma dimensão singular nos seus projetos. Uma dimensão que origina uma linguagem plástica única, resultante da forma como utiliza e manipula os materiais e o tratamento que dá às fontes de luz. Ao mesmo tempo parece brincar com a abstração das formas como se existisse sempre uma inspiração corbusiana, jogando com a linha como condição fundamental do espaço.

O espaço vai-se criando a ele próprio através da perspetiva, e através da sensação causada pela colocação de aberturas no objeto/edifício, criando ao mesmo tempo uma arquitetura de sensações. Como já referimos, o homem ocupa o lugar central e ao abrir o objeto para a natureza, para o envolvente, é como se vivesse em constante contacto com a natureza, com paisagens magníficas, mesmo no meio urbano, tirando partido do melhor ângulo de uma rua, de uma esquina ou de um edifício já existente. A forma é como que modelada pela intensidade de luz, quer sejam naturais ou moldados, os focos de luz artificial levam a que o espaço se torne bem mais expressivo.

Para Miguel Saraiva, *fazer* arquitetura é como que transformar o que se conhece. Já Siza refere que um “arquiteto trabalha manipulando a memória, disso não há dúvida, conscientemente mas a maioria das vezes subconscientemente.”¹³⁰

Partindo da realidade envolvente, Miguel Saraiva vai trabalhando os projetos, enfrentando de forma objetiva e simples os problemas de vária índole com que se confronta, sejam eles funcionais, lícitos, de ideias, construtivos, materiais ou plásticos entre outros, respondendo a todos com objetividade, dando corpo a um “objeto final” que incorpora soluções perfeitas integrando-o no contexto espacial, legal, psicológico e artístico de forma simples e não agressiva. O objeto integra-se e faz parte da solução e não do problema.

A singularidade e simplicidade das formas e das soluções rompem com o status quo do contexto em que se integram, através da aproximação das clivagem que as distanciam, sendo isso fruto de um estudo exaustivo de todos os pormenores e condicionantes, alicerçado na experiência, no saber e na procura da melhoria contínua, nada é deixado ao acaso e tudo adquire relevância para o projeto. Assim, desde a tomada de conhecimento do projeto, passando pelos esboços iniciais até à sua conclusão, o arquiteto lança mão de uma teia de compromissos e relações que o conduzam a um objeto pleno.

¹³⁰ SIZA, Álvaro, *Imaginar a Evidência*, Edições 70, Lda, Lisboa, 2012, p. 37

1.2. O PAPEL DE MEDIADOR

A experiência arquitetônica mostra a forte ligação existente entre a dimensão intelectual e a dimensão construtiva, entre os valores existentes na natureza e as concepções espaciais e, conseqüentemente, a sua influência no âmbito da cor, do espaço e da luz. As combinações destas potencialidades podem ser muito diversas, admitindo outras dinâmicas no contexto da plasticidade dos objetos arquitetônicos, Montaner mencionou que,

“se a beleza, a utilidade e a solidez foram historicamente as pulsões básicas da arquitetura - às quais foram integrados critérios contemporâneos como a disciplina da cultura urbanística, o carácter especial ou a busca do mínimo irreduzível - atualmente, os condicionantes meio ambientais se transformaram em outra demanda básica que a arquitetura deve integrar e resolver.”¹³¹

Com o aparecimento de uma nova visão ou uma nova estética arquitetônica, estabelecida pelas considerações ambientais, o arquiteto Miguel Saraiva propõe a configuração de um método de referenciais, existindo uma correlação entre a matéria inicial e a matéria nova. Ao criar, Miguel Saraiva articula o seu pensamento com o conhecimento que foi adquirindo, existindo assim um exercício de memória, como se se tratasse de um processo de amadurecimento da ideia de espaço. Este amadurecimento leva a que o arquiteto se transforme no mediador das várias condições que constroem a realidade, ajustando as razões estéticas com as razões da matéria. Para este, um projeto de arquitetura é uma previsão de alteração dos limites de um vazio existente, trata-o como um exercício experimental da arquitetura, passando do imaterial para o material.

Os materiais que são usados neste vazio pré-existente, associados à geometrização, vão conferir uma legibilidade que por vezes poderá ser ou não bem aceite, pois a legibilidade da obra arquitetônica poderá criar empatias com o senso comum, com o gosto comum, que este gosto apoia-se sempre num conhecimento prévio, como se fosse um exercício de memória que o espírito poderá ou não identificar com algo já percebido anteriormente ou algo parecido. Estas sensações podem ser percebidas de formas diversas, ou através da maior ou menor intensidade cromática, das qualidades formais ou orgânicas, da proporção, do volume, da composição formal que poderá ser complexa ou elementar ou até mesmo o misticismo, a beleza, a singeleza ou a pluralidade do edifício.

Todo o projeto arquitetônico estabelece uma relação difícil, esta relação pode ser entendida quer pela complementaridade, quer pela influência recíproca. No entanto todo o

¹³¹ MONTANER, Joseph Maria, *a modernidade superada*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2001, p. 196/7

tipo de arte, não é só resultante da criatividade, da inspiração e do trabalho do autor, mas também se encontra dependente das influências externas dos fruidores.

Na arte, trabalhamos muito com o impessoal, com a abstração, com os conceitos, mas com uma intensidade afetiva bastante forte e emocional, que acaba por se converter numa forma. Para entendermos quem queremos ser, temos de saber quem fomos e quem somos. Logo tendo em conta a experiência científica, filosófica e artística o arquiteto converte a sua criação num marco histórico. Na arquitetura quanto mais o arquiteto se distancia dos constrangimentos em seu redor, mais abstrata se torna a arquitetura.

A arquitetura no início do século XX, foi fortemente influenciada pelas vanguardas abstratas e foi com nomes como Mondrian, Malevich, Kandinsky, que a forma passou a ser entendida como essência, com a utilização de elementos básicos e substanciais. Claro que quando falamos de abstracionismo na arquitetura parece um pouco irrisório, já que a arquitetura é algo material palpável. Mas consideramos o objeto arquitetónico como uma obra de arte com qualidades artísticas.

As correntes de vanguarda da década de 20 criam um novo estilo de composição abstrata, libertando-se de toda a representação na forma e nos materiais. Mies centra a sua ideia de arquitetura na noção de uma estrutura que pré-determina a forma.

Mies anuncia assim um projeto arquitetónico inovador, com recurso ao pensamento artístico levando-nos a uma nova consequência estética, o seu discurso centra-se no compromisso com novos materiais e tecnologias não esquecendo que a estrutura pré-determina a forma. Esta ideia de Mies, aproxima-o da arte neoplástica, de um mundo contemplativo, ideal ou poderemos mesmo dizer platónico. Como é exemplo o Pavilhão de Barcelona, em que a estrutura que adquire uma importância vital, não tem só a função de sustentação, mas também a função de elemento participativo na construção do espaço. A forma cede lugar a um conceito de construção mais complexo, intervindo em conformidade com os restantes elementos da composição.

O arquiteto Miguel Saraiva concilia a conceptualização abstrata do moderno com a expressividade do organicismo, partindo do modelo funcionalista, desenvolvendo a sua arquitetura de uma forma abrangente, reinterpretando as referências múltiplas do funcionalismo e do organicismo e distanciando-se o suficiente para assegurar a obra como sua. O Parkurbis - Parque de Ciência e Tecnologia da Covilhã, permite estabelecer esta analogia.

Fig. 37 - Pavilhão de Barcelona
(1929)
Fig. 38 - Pavilhão de Barcelona
(1929)
Fig. 39 - Edifício do Parkurbis
(2005)

37



38



39



Brincando com o conceito de beleza, intensificando os valores estéticos, jogando com os materiais e com as qualidades intrínsecas a estes, o seu processo de construção é marcado pela criação de formas que associamos a uma definição de abstrato, mas abstração como sendo um processo de desmaterialização. A estrutura do edifício, como um elemento construtivo ao qual lhe é dado uma revalorização, como se de um objeto de arte se tratasse, em consequência da elementaridade da configuração da estrutura, que é bem visível na arquitetura de Mies como na arquitetura de Miguel Saraiva no edifício do Parkurbis.

O conceito fundamental da arquitetura do edifício do Parkurbis baseia-se na premissa de assumir os dois corpos distintos com funções próprias, ligados por uma ponte e relacionados entre si num conjunto harmónico. Composto por volumes sóbrios, sofisticados na sua inter-relação, que privilegiam a horizontalidade de forma a minimizar o seu impacto, utilizando grandes superfícies envidraçadas numa composição equilibrada de volumes e vãos

1.3. A LINGUAGEM PLÁSTICA VERSUS LINGUAGEM VISUAL

A experiência visual é fundamental na aprendizagem para que possamos compreender e ao mesmo tempo reagir ao que nos rodeia. Desde as culturas primitivas até às tecnologias mais avançadas dos nossos dias, as necessidades essenciais do homem comportam poucas modificações, desde a alimentação, a proteção do corpo vulnerável às diferenças climatéricas e à necessidade de criar um habitat. A preferência cultural ou a localização geográfica exercem pouca influência sobre as nossas reais necessidades, somente a interpretação e a variação que especificam um produto em termos de expressividade criativa, sendo representantes de um lugar ou de um tempo, na área da arquitetura e das necessidades vitais do ser humano, o arquiteto dá uma expressão individual e única a sua obra. Mas a expressão que o arquiteto dá às suas obras é regida primeiro, pelo processo de aprendizagem e, em segundo, pela funcionalidade. O importante é contribuir de alguma forma para o bem-estar do ser humano e para as suas necessidades vitais.

Visualizar é ser capaz de formar imagens no nosso cérebro. Conseguimos facilmente definir uma rota que nos leve a um determinado destino, verificando e voltando atrás ou até mesmo iniciar outro caminho. Mas ainda mais misterioso e mágico é criarmos uma visão de algo que não existe. Construimos cenários virtuais com ajuda das nossas conexões cerebrais. Poderemos assim considerar todo o processo de criação na arquitetura como sendo um processo virtual, onde papel de um arquiteto é um papel virtual e conversor, pois este tem de ser dotado da capacidade de imaginar todo o processo virtualmente e de o recriar. Ou seja, cria um mundo virtual, assente no pensamento, na racionalização, na junção de fatores em que se baseia a sua perceção, construindo uma realidade que, à partida, é apenas feita de

ideias e que se vai concretizando, à medida que as vai passando para o papel, dando uma primeira vida ao seu mundo virtual, que poderá acabar ou não por se materializar¹³².

A nossa percepção envolve a memória, as vivências e a experiência anterior, sendo a soma de todas as memórias, as capacidades e competências que determinam a dimensão das nossas lembranças. Influenciada pela necessidade ou pela nossa motivação, algumas impressões podem ser captadas mais intensamente que outras, dependendo do nosso interesse afetivo, da nossa condição emocional ou emotiva.

A linguagem, seja ela visual ou plástica, ocupa uma posição única no ser humano, funcionando como um veículo de transmissão e de concretização de ideias. *Logos*, a palavra grega que designa linguagem, para Platão o logos é a palavra interior, o discurso da mente consigo mesma, passando daí a designar a inteligência e sobretudo a razão¹³³. A linguagem é vista como uma forma de se chegar a um pensamento superior, ao mundo visual e plástico. A teorização das nossas ideias é o registo do nosso pensamento virtual transposto para um processo, processo para o qual a arte e a ciência passaram a ter uma relação direta com o desenho “ O desenho é provavelmente a forma de expressão que sintetiza melhor a nossa relação com o mundo. Ele permite-nos, com a elaboração mental, o desenvolvimento de ideias (...)”¹³⁴

A realidade é a experiência visual fundamental e predominante. Toda a informação é obtida através dos diferentes níveis de experiência. Funcionamos como uma máquina fotográfica para posterior utilização. A diferença entre o nosso cérebro e a máquina está na capacidade de filtrar o que é importante havendo uma fidelização na observação. A nossa realidade é essencialmente tecnológica, existe cada vez mais uma tendência para os meios tecnológicos, o que nos permite uma migração do real para o virtual, criando uma nova realidade sobre a arquitetura, sobre as nossas rotinas, sobre o dia-a-dia e sobre a percepção.

Segundo Bruno Zevi¹³⁵, o processo de representação da arquitetura sempre enfrentou limites impostos pelas ferramentas utilizadas. Sejam quais forem as ideias e concepções, mesmo com toda a técnica e todo o avanço tecnológico, a percepção estética de cada indivíduo é um fator que o distingue.

Não basta apenas sermos bons técnicos, bons desenhadores ou termos bons conhecimentos das novas tecnologias, embora isso seja importante para passarmos as nossas ideias à prática, esses atributos funcionam apenas como facilitadores dessa passagem, isto porque na sua base estará sempre associado o processo criativo, a nossa percepção e a estética que lhe está associada. Na génese vamos sempre encontrar a individualidade do arquiteto, a criatividade, a abstração, a ideia e a construção mental que lhe deu origem. Uma das ferramentas utilizadas pelo arquiteto Miguel Saraiva é a cor/ textura e a luz. E a melhor

¹³² ZEVI, Bruno, *Saber Ver a Arquitetura*, tradução de M^a Isabel Gaspar e Martins de Oliveira, Dinalivros, Lisboa, 1989

¹³³ ENCICLOPÉDIA Verbo, volume 12, Editorial Verbo S.A. Lisboa, 2004, p. 5231

¹³⁴ CARNEIRO, Alberto, *O Desenho, projeto da pessoa*, in os *Desenhos do Desenho*, Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação -2001, Universidade do Porto, p.34

¹³⁵ ZEVI, Bruno, *Saber Ver a Arquitetura*, tradução de M^a Isabel Gaspar e Martins de Oliveira, Dinalivros, Lisboa, 1989

forma de podermos expressar a dimensão do mundo em que vivemos será através da cor, esta linguagem visual é superada pela referência horizontal e vertical enquanto pista visual do relacionamento que mantemos com a arquitetura e o meio envolvente. A arquitetura de Miguel é uma arquitetura de sentimentos, que serão despoletados pelo uso destas ferramentas.

O nosso universo é essencialmente colorido, cheio de luz e belo. À cor poderemos associar uma enormidade de emoções que esta poderá despoletar em nós. É possível imaginarmos a cor de um delicioso gelado, ou do glacê apazível de um bolo e facilmente conseguimos criar uma imagem visual. A cor está incutida de informação, que é comum a todos universalmente, podemos referir que à cor está associada uma fonte preciosa e incalculável de experiências visuais.

Na conceção de um espaço arquitetónico está inerente o uso dos materiais que têm a função de dar corpo à ideia concebida que primeiro é materializada através do desenho. Os materiais usados como o betão, a madeira, o cimento, o tijolo, o vidro, o ferro, o aço ... possuem cor, textura, e algum cheiro, características de cada um e que definem a estrutura numa linguagem plástica, sendo um veículo da expressão arquitetónica.

CAPÍTULO 3

A COR

2. A COR

2.1. A COR NA ARQUITETURA DE MIGUEL SARAIVA

Qualquer objeto visual é uma forma com conteúdo, mas o conteúdo é influenciado pelas partes integrantes, como a cor, a textura, a luz, a dimensão, a harmonia e suas relações compositivas com o significado. Quando observamos uma obra de arte só poderemos dizer que estamos perante uma obra se ela nos produzir uma experiência estética, experiência essa, pela qual todos passamos quando nos encontramos diante de algo belo e que origina uma intensa satisfação. Esta experiência estética pode ser definida, como um momento em que estabelecemos uma relação com o objeto, em que o corpo e todos os sentidos estão interligados, sendo única, original, particular, própria de um indivíduo, constitui um momento de uma relação, segundo Umberto Eco¹³⁶ tem de existir um diálogo entre o sujeito e o objeto.

A caixa de ferramentas de um conceito visual é constituído por elementos básicos e a fonte compositiva do arquiteto Miguel Saraiva é análoga à de Mondrian, pois o arquiteto é fortemente influenciado pela pintura deste. Algumas das várias ferramentas utilizadas por ambos são: a *linha* que utilizam como um elemento estruturante, fluido e enérgico da forma; - a *forma*, utilizam formas básicas como o quadrado, o triângulo, o retângulo e todas as combinações, variantes, permutas de planos, com diagonais e perpendiculares; - a *cor* que é o elemento visual mais expressivo e emocional, a paleta destes é constituída pelas cores primárias e pelas não cores como branco, preto e cinza; - a *textura* é criada pelo carácter que é dado a superfície que poderá ser táctil ou ótico.

É difícil falar da cor na arquitetura de Miguel Saraiva sem falarmos da textura e da importância que estas duas ferramentas assumem para o arquiteto como elementos reveladores de uma linguagem plástica, mas também como componentes estruturais. São dois elementos de tal modo importantes que a fronteira entre ambos é por vezes difícil de definir, confundindo-se muitas vezes os seus posicionamentos, o que pode provocar sensações surpreendentes ao observador.

A cor e a textura confundem-se e concorrem na percepção que o fruidor obtém dos espaços, contribuindo para uma identidade espacial que pode ser permanente e ao mesmo tempo mutante, permanente quando captada para uma imagem fixa e, ao mesmo tempo, mutante enquanto dependente da fonte infundável que resulta da mistura da textura e da cor, provocadora de inúmeros contrastes sejam eles cromáticos, volumétricos ou de forma.

¹³⁶ Eco, Umberto, *Obra Aberta*, trad. De João Rodrigo Narciso Furtado, Difel Editorial Lda, Lisboa, 1989

Esta variação dá-se essencialmente ao nível da percepção visual do observador e do tacto. O arquiteto Miguel Saraiva usa com mestria a cor e a textura para dar dinamismo às suas obras, conjugadas com os materiais utilizados, elementos fundamentais para transmissão da sua visão da arquitetura, uma arquitetura sensorial. Os efeitos produzidos por estes elementos são inesgotáveis.

“O olho do espectador move-se num espaço feito de ruas e de casas. Recebe o choque dos volumes que se elevam à volta. Se esses volumes são formais e não-degradados por alterações intempestivas, se a ordenação que os agrupa exprime um ritmo claro, e não uma aglomeração incoerente, se as relações entre os volumes e o espaço são feitas de proporções justas, o olho transmite ao cérebro sensações coordenadas e o espírito retira delas satisfações de ordem superior: isso é arquitetura.”¹³⁷

A estética e os princípios defendidos por Le Corbusier fazem-se sentir no projeto de habitação a custos controlados de Faro, no cuidado com as tecnologias aplicadas na construção, na economia de meios utilizados e nas preocupações funcionais estreitamente relacionadas às soluções formais. Pode a inspiração teórica e o método serem tributários do programa corbusiano, mas a linguagem plástica empregue é de Miguel Saraiva.

A reiteração de módulos e de elementos estruturais são equilibrados pelo cuidado dado na utilização da luz, da sombra, da cor, da proporção, da simetria ou da assimetria, fazendo lembrar uma tela de Mondrian, como que criando uma unidade espiritual entre o artista e a formação de um estilo coletivo. “(...) integrar a arte e a técnica, em particular no âmbito da arquitetura.”¹³⁸ Para Mondrian a plasticidade não deve ser um produto da visão exterior, mas sim de uma visão interior, de uma vida interior, através da representação e utilizando para o efeito a espontaneidade, um novo espírito, libertando-se de preconceitos. Para ele, a pintura deve ser submetida à utilização das três cores primárias e dos tons branco, preto e cinzento sem os misturar, deve ser também submetida à ordem do horizontal e vertical, excluindo as diagonais e as curvas.

“Desejamos uma nova estética baseada em puras relações de linhas e tons puros porque só as relações puras entre elementos construtivos puros podem conduzir à verdadeira beleza.”¹³⁹ Podemos aferir que a arquitetura e a pintura e que a pintura e a arquitetura, estão sempre interligadas, nunca se desprendem uma da outra.

A arte é um veículo de comunicação, de transmissão e de promoção da cultura e da sensibilidade. A relação intrínseca que a arte tem com a vida implica um conhecimento profundo de nós próprios e dos outros, incitando o artista/arquiteto à construção e levando a que exista uma relação de reciprocidade entre o autor, a obra e os fruidores/utilizadores.

“Na base da renovação arquitetónica moderna há uma causa social. Ainda antes do gosto, da técnica, das conceções visuais, está o programa de construções, o concreto fato

¹³⁷ CORBUSIER, Le, *Por uma Arquitetura*, trad. Ubirajara Rebouças, Perspectiva, São Paulo, 2006, p. 27

¹³⁸ ELGAR, Frank, *Mondrian*, Cacém, Editora Verbo, Lisboa, 1973, p.86

¹³⁹ IDEM, p.86

económico que determina e caracteriza a arquitetura de uma época: o mundo da liberdade - e por conseguinte o da liberdade artística”¹⁴⁰

De um modo geral refletimos pouco sobre a forma como podemos contribuir para a promoção de lugares. Algumas propostas artísticas realizadas no âmbito da esfera pública, nas quais a plasticidade, a cor/textura, o espaço e a luz são entendidos como categorias abertas, múltiplas, capazes de refletir sobre a consciência do papel desempenhado pelo arquiteto Miguel Saraiva. Os edifícios de habitação a custos controlados, como o arquiteto gosta de apelidar em detrimento do nome de habitação social, possuem um valor plástico inegável, que os aproxima dos melhores resultados conseguidos nas habitações ditas de luxo, utilizando a cor em detrimento do uso de materiais nobres. É isso que procuramos compreender nas páginas seguintes, escolhendo para o efeito algumas das suas obras nacionais.

Em Portugal, o crescimento das cidades deu-se, sobretudo, por causa das migrações do campo para a cidade no pós-guerra e após algumas grandes crises políticas e sociais, criando problemas de habitação, fatores que levaram a sucessivos *boom* na construção civil e ao sonho de uma casa para todos. Foi sob os auspícios e a intervenção do Estado, institutos públicos, autarquias locais e cooperativas de habitação, que se foram criando, ao longo dos anos, os edifícios de habitação social para famílias mais carenciadas em todo o país, passando este tipo de construção a ser um caso de estudo muito para além do projeto arquitetónico. Assim, pretendemos:

- Procurar no estudo dos edifícios de habitação social, projetados por Miguel Saraiva, uma leitura centrada nas conceções da forma e do espaço enquanto objeto; avaliar os seus princípios funcionais e estéticos, texturas e cores utilizadas; mostrar uma arquitetura de integração que dá a primazia às pessoas, onde a arquitetura tem a função de as servir.

- Demonstrar que a Habitação a Custos Controlados projetada por Miguel Saraiva, não se distingue de qualquer outro tipo de Habitação que não seja rotulado como tal, diminuindo o estigma que existe na sociedade em relação a este tipo de habitação e em simultâneo para com os seus destinatários, contribuindo para a diminuição do carácter marginalizante da habitação social.

- Procurar dar um contributo para a difusão do conceito de que a habitação social é também uma habitação com dignidade, funcionalidade, estética e arte.

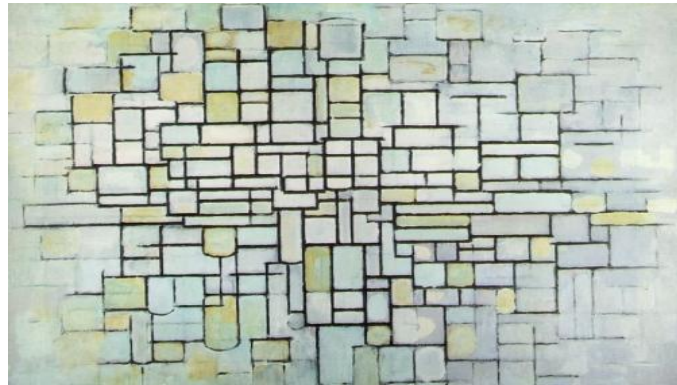
¹⁴⁰ Zevi, Bruno, História da Arquitetura Moderna, Editora Arcádia, Lisboa, 1970, p.57

Fig. 40 - Piet Mondrian - Composition II (1913)

Fig. 41 - 42 - Pormenor das escadas de acesso aos pisos em Faro (2009)

Fig. 43 - Pormenor da fachada a Sul em Faro (2009)

40



41



42



43

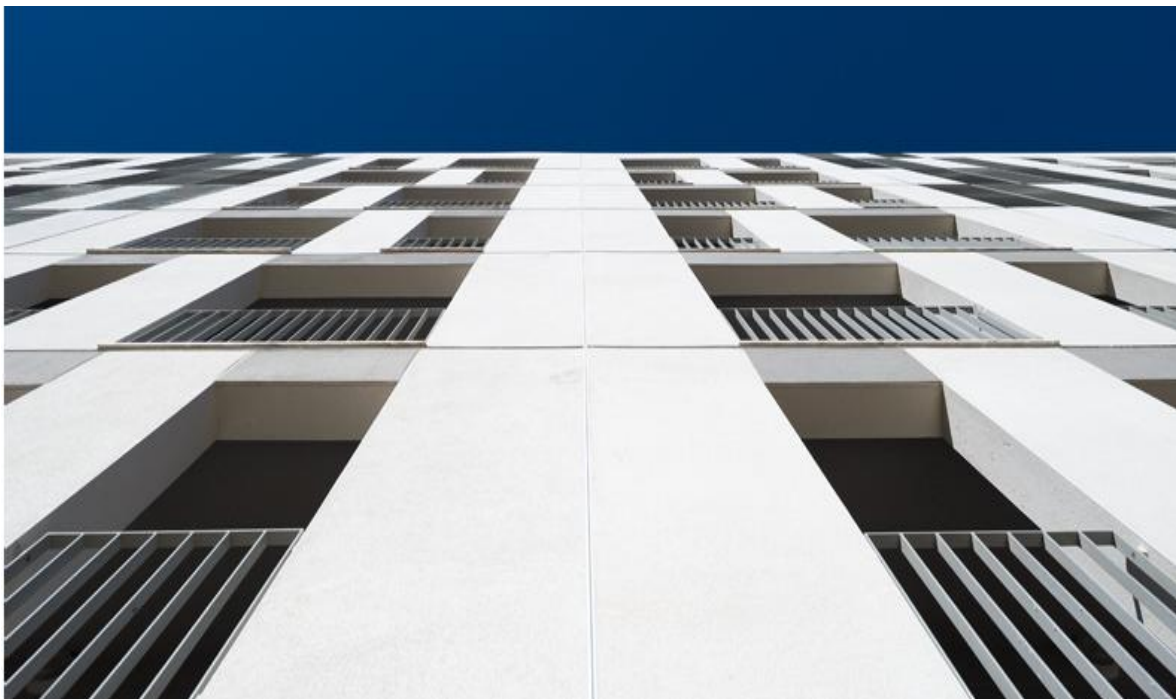




Fig. 44 - Lote 5 - Alçado nascente

2.1.1. BLOCO HABITACIONAL CDH EM FARO

O Algarve é constituído por uma descida gradual de relevo ordenado de oeste para este. O clima mediterrânico caracteriza-se pela suavidade das suas temperaturas ao longo de todo o ano e por um período mais seco do que no resto do território português continental. A serra algarvia que a separa do resto do território é como que uma barreira destinada a dificultar a passagem dos ventos frios e das depressões do norte, o que motiva precipitações relativamente mais escassas e temperaturas mais amenas ao longo de todo o ano, clima favorável ao desenvolvimento de um tipo de arquitetura completamente diferente do resto do país. Faro é, de todos os distritos, o que se encontra mais a sul de Portugal Continental, é aqui que o património arquitetónico, fruto da permanência árabe, mostra uma grande influência desse povo, não apenas na designação dos locais, como nas características ímpares em relação à arquitetura aqui praticada, os pormenores das chaminés únicas, as platibandas coloridas e o branco da cal nas paredes.

O arquiteto Miguel Saraiva elaborou um projeto destinado à participação no concurso público para a alienação de terreno e construção de habitação a custos controlados, garagens coletivas, equipamentos coletivos e espaços destinados a comércio em Faro, o qual fazia parte de um programa de Contrato de Desenvolvimento Habitacional - CDH. De acordo com a memória descritiva, o projeto inclui cento e quarenta e quatro fogos, dos quais cem de tipologia T3 e quarenta e quatro são T2. Ao nível do piso térreo existem seis frações comerciais, distribuídas pelos lotes 2 e 3. Relativamente aos pisos localizados abaixo da cota de soleira, estes destinam-se exclusivamente a estacionamento e áreas técnicas, existindo parqueamento para trezentas e vinte viaturas no conjunto de todos os lotes. Ao contrário dos locais de implementação de edifícios de habitação social, o local previsto para a construção

dos lotes localiza-se no Gaveto da avenida Calouste Gulbenkian com a estrada da Sr^a da Saúde.

A avenida Calouste Gulbenkian é uma das avenidas mais movimentadas de Faro onde a habitação corrente é habitação comum. A obra é-lhe entregue e o projeto é concretizado em Dezembro de 2005.

A dimensão da parcela de terreno condicionará a disposição dos edifícios numa volumetria mais compacta e com volumes acoplados, os edifícios estão dispostos segundo a orientação da avenida Calouste Gulbenkian e o arquiteto Miguel Saraiva incorpora os elementos arquitetónicos mais relevantes nas fachadas principais, as restantes fachadas são dotadas de elementos mais simplistas mas que contribuem para a harmonização global do projeto.

Neste projeto constatamos claramente que o arquiteto fugiu à imagem formal de conotação excessivamente *social*, como é apanágio da arquitetura deste tipo. Esta fuga à norma leva a que também assim exista uma maior integração dos habituais ocupantes deste tipo de habitação com a restante população, contribuindo assim para uma diminuição do estigma a que os habitantes da habitação social são votados, reduzindo assim a exclusão social. É este um exemplo notável de arquitetura não como função de uma teoria social, mas como uma obra capaz de reduzir de forma substancial o impacto visual e construtivo do que se espera que sejam convencionalmente blocos de habitação a custos controlados.

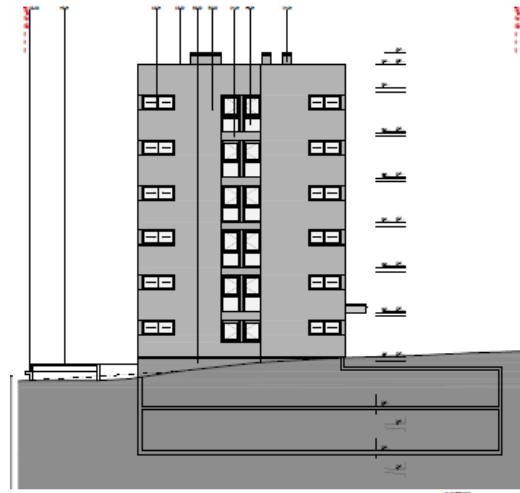
Tirando partido da grande profundidade do projeto, este estrutura-se paralelamente à avenida e cresce ao longo de duas ruas que lhe são perpendiculares. A forma como foi projetado o conjunto e o generoso espaço de implantação permite a criação na traseira dos edifícios, espaços exteriores ajardinados e de um campo de jogos, que servem de separação entre os habitantes e a circulação automóvel, existindo assim zonas de lazer dentro da cidade que aumentam a qualidade de vida dos frequentadores e dos visitantes.

Ao nível arquitetónico é evidente a facilidade com que são manipulados os elementos de composição plástica, no destaque volumétrico que é dado aos edifícios, a forma ritmada como são trabalhadas as fachadas e o modo como os edifícios tocam o pavimento. Este destaque volumétrico atribuído aos edifícios resulta em parte da utilização da cobertura plana, que tão bem simula o terraço jardim de Corbusier e da acentuação da horizontalidade, a variação ritmada do claro /escuro, resultante das várias tonalidades de brancos e cinzentos utilizados (permitidos pelas paredes, pelas varandas, janelas e as zonas das escadas) nas fachadas criam tramas com uma plasticidade notável, possibilitando um jogo de cheio e vazios, de texturas e de cor ampliadas pela deslocação do Sol e pelo jogo de sombras e reflexos que este provoca onde as simetrias e assimetrias das varandas e janelas também desempenham um papel fundamental em todos os blocos.

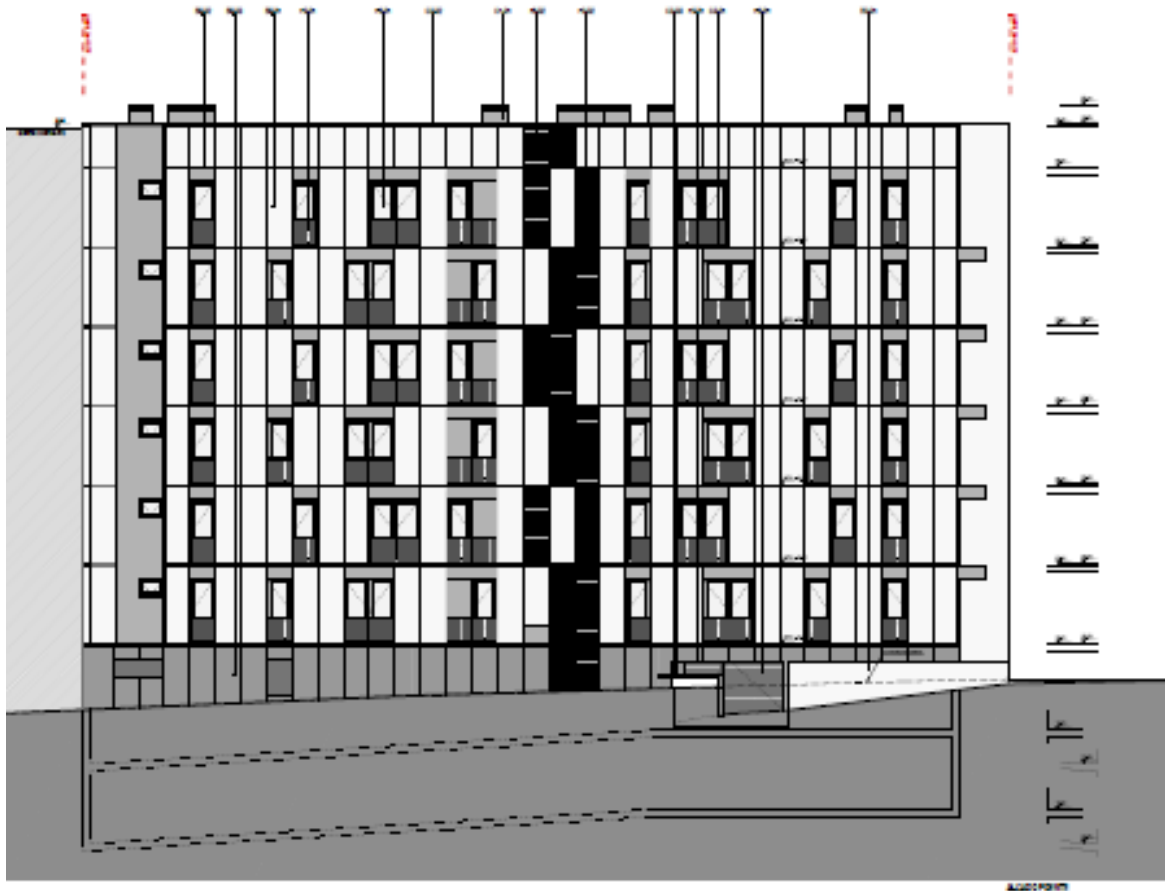
A nível do r/c, a construção recua em relação às fachadas, libertando o espaço e criando assim linhas de sombra ao longo de toda a fachada o que aumenta a leveza, transmitido uma sensação de flutuabilidade e de harmonia de todo o conjunto.

Fig.45 - Lote 5, Alçado sul
Fig.46 - Lote 5, Alçado poente

45



46



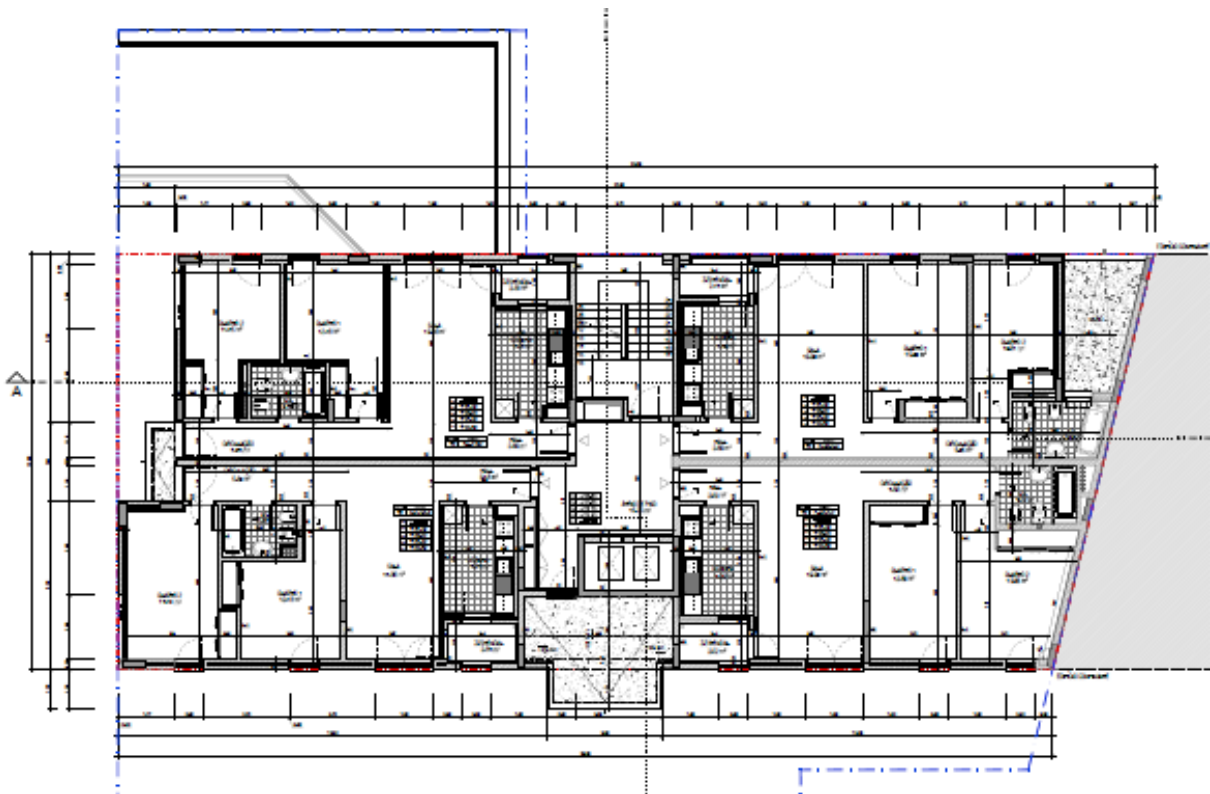


Fig.47 - Lote 5, planta do piso tipo (piso 1 a 5)

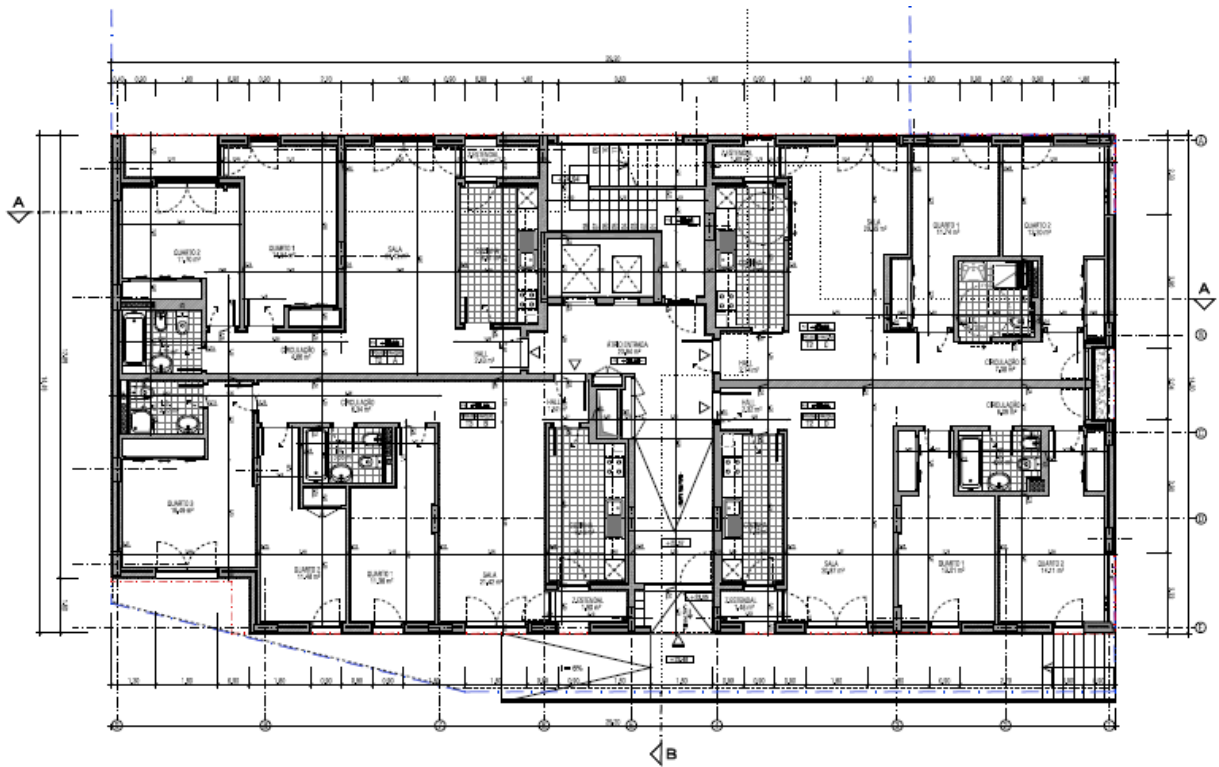


Fig.48 - Lote 1, 2, 3 e 4 planta do piso tipo (piso 1 a 5)

Os materiais eleitos para a construção assentam na cor típica do Algarve, que é o branco, desde o reboco à pedra, passando pela gravilha no mesmo tom, servindo os materiais em cor cinzento claro para criar jogos de formas contrastantes e harmoniosas amplificadas pelos tons escuros das ruas e espaços envolventes.

O projeto é bastante detalhado, a opção pelos materiais, cores e texturas utilizados, obedece a um plano de controle e de acabamentos que garantam uma eficácia quer de durabilidade, quer de manutenção. Por isso, foram utilizados materiais de revestimento, mais do que pinturas, de forma a garantir maior resistência e uniformidade no projeto e ao mesmo tempo, os materiais utilizados são materiais de utilização corrente, os quais não exigem mão-de-obra especializada.

Neste projeto resulta muito bem o sentido de urbanidade, os edifícios relacionam-se com o espaço público exterior respeitando as normas impostas pela legislação urbanística. É notória a forma como os edifícios se tornam autónomos quer volumetricamente, quer formalmente e criam relação com o espaço envolvente, definindo os espaços de circulação pública que dão acesso às habitações e às zonas comerciais. Assentam sobre “pilotis”, que transformam a configuração e admitem uma plataforma recuada e coberta, acolhendo as zonas comerciais e as entradas dos blocos habitacionais.

Os blocos foram desenhados de uma forma muito clara, partindo da célula habitacional. As variações introduzidas são provocadas pelo sistema de acesso interior às habitações, sendo estas aproveitadas para criar uma composição nas fachadas principais, sugerindo uma modulação estrutural transmitida pela trama da composição metálica utilizada no revestimento de proteção exterior das escadas de acesso aos pisos, o qual não as esconde totalmente, criando um efeito contrastante entre a verticalidade da estrutura e a forma da escada, transmitindo uma sensação de dinâmica global.

A distribuição das várias habitações foi pensada de forma a aproveitar ao máximo a exposição há luz solar, estando os blocos dotados de quatro habitações por piso. Nos que se encontram paralelos à avenida existem duas habitações viradas a sul e duas a norte, os blocos perpendiculares à avenida dispõem de duas habitações viradas a oeste e outras duas com vistas a leste.

Os apartamentos apresentam-se com várias soluções de organização espacial, embora todas as habitações sejam servidas por uma galeria. A zona diurna e noturna são perfeitamente separadas, existe um vestíbulo que dá acesso a sala e a cozinha, possuindo esta uma zona de serviço, o princípio funcional tem alguma identidade. Todos os blocos fazem um aproveitamento maximizado do espaço. As cozinhas e zonas de estendal estão articuladas e protegidas por uma grelha de lâminas horizontais.

Neste projeto, a expressão é trabalhada em duas formas, por um lado, o arquiteto utiliza os códigos corbusianos, empregando a ideia dos pilotis e a grelha estrutural, por outro lado, dá a ideia de elegância através dos rasgos longitudinais das janelas em toda a fachada, mas afirma a composição empregando as lâminas metálicas horizontalmente nos vãos das

escadas e nas varandas que correspondem às cozinhas, ocultando a área de serviço e contribuindo para o efeito do claro/escuro, para o efeito da textura e cor nas fachadas, substituindo progressivamente a volumetria do edifício. Esta codificação de elementos configura ao projeto um conjunto de regras de fazer arquitetura de uma forma sensível, distinta e inteligível.

O estudo das grutas de Altamira e de Lascaux, revelou que o homem paleolítico nos seus desenhos utilizava não só a cor para lhes atribuir um significado místico, mas também tirava partido dos efeitos da luz e sombra sobre a volumetria natural das cavernas, revelando a sensibilidade espacial desenvolvida. Já nesta altura as cores tinham um carácter mágico e simbólico,

O branco é a cor predominante, é a cor total, que inclui todas as outras. Na simbologia religiosa, o branco representa a verdade estática, a luz intangível, imaculada. Como já era expressado por Kandinsky, segundo Lillian Barros, o branco simboliza a “pureza (sem mácula), a alegria, o início e a eterna possibilidade, a esperança.”¹⁴¹ À imagem do branco associamos o bom, o positivismo, como algo transparente. Em teoria, uma superfície branca reflete toda a luz, logo num clima como o do Algarve teria de ser usada a cor branca como cor principal e aplicada em toda a dimensão do edifício. A cor cinza é a cor usada nos detalhes, é a cor tónica, vibrante que dá o tom ao conjunto. A utilização de um cinza mais claro nas lâminas da estrutura metálica realiza a transição entre a tónica e a dominante atenuando a oposição entre as mesmas.

As cores dominantes, tónica e intermediária, aplicadas em todo o conjunto, proporcionam ao projeto o seu equilíbrio, ritmo, proporção e evidência. Desde o primeiro momento é visível em toda a obra do arquiteto a procura da continuidade entre a envolvente existente e o espaço onde atua é uma preocupação e uma condição de projeto.

Miguel Saraiva idealiza, neste projeto, uma arquitetura em concorrência com a natureza e com os projetos existentes (a luz do dia, seja este soalheiro ou enevoadado, a escuridão da noite, os restantes prédios circundantes), através do carácter expressivo do projeto/obra, sugerindo e transformando este projeto numa enorme tela que se relaciona com a realidade existente. Quando olhamos para esta habitação surge-nos à ideia uma tela de Mondrian e o espírito criativo deste pintor na sua fase *boggie woogie*.

¹⁴¹ BARROS, Lillian Ried Miller, *A cor no processo criativo*, 3ª edição, Editora Sena, São Paulo, 2009, p. 189

Fig. 49 - Fachada principal a sul (2009)
Fig. 50 e 51 - Pormenor da fachada virada a sul (2011)
Fig. 52 - Fachada virada a sul (2011)

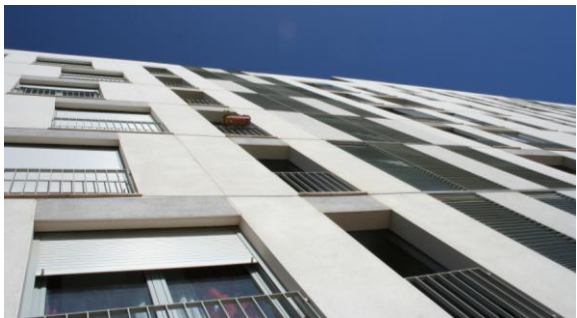
49



50



51



52



53



54



Fig. 53 e 54 - Vista das fachadas laterais a norte dos espaços exteriores (2011)

A ambivalência do projeto pode ser compreendida como uma fragmentação de um volume único ou como o somatório compacto de distintos volumes, como se se tratasse da montagem de fragmentos de uma relação de figura fundo, relacionando-se simultaneamente a forma com a função. Podemos entender este projeto como uma composição, com uma cor dominante que tem a finalidade de anular a desproporção do volume enorme, onde existe ritmo de matizes, tons, nuances ou valores neutros que se repetem de forma a manter o equilíbrio e a variedade harmónica, coerente. Aqui o equilíbrio é conseguido através da composição cromática, proporcionando um ambiente e uma atmosfera de ponderação e tranquilidade.



Fig. 55 - Pormenor de uma das fachadas virada a norte (2011)

2.1.2. CDH DE LAGOA

No arquipélago dos Açores encontramos nove maravilhosas ilhas, todas elas de natureza vulcânica, estando ainda expostas à atividade sísmica, fruto das convulsões que se continuam a registar no subsolo. A origem das ilhas é também responsável pelo relevo das mesmas, de características montanhosas, principalmente no interior, onde podem ser encontrados grandes picos, lagoas formadas nas crateras dos vulcões já extintos e fumarolas de onde brotam vapores de água e gases sulfurosos provenientes do interior da terra. O clima é um clima atlântico, temperado, com temperaturas moderadas e elevados índices de pluviosidade. Este clima húmido é propício ao desenvolvimento de vegetação verdejante e à prática da agricultura. A riqueza paisagística e única do Arquipélago dos Açores faz com que este seja classificado como Paisagem Protegida da Rede Natura 2000.

A ilha de São Miguel destaca-se das restantes ilhas pelas suas dimensões, as suas três grandes lagoas, ribeiras e inúmeras fumarolas, embora seja a mais populosa é, tal como as restantes ilhas de baixa densidade populacional, sendo a agricultura a principal atividade económica. É precisamente na costa sul desta ilha que vamos encontrar a cidade de Lagoa, com cerca de 9 000 habitantes. É sede de um pequeno concelho com 45,57 km² de área e 14 416 habitantes e é também o local onde vamos descobrir o projeto CDH Lagoa do arquiteto Miguel Saraiva. De acordo com a memória descritiva e o estipulado pelo concurso público, o projeto contempla trinta e três habitações unifamiliares, em banda, e quatro edifícios de habitação coletiva, constituídos por quatro fogos cada.

As exigências introduzidas nos nossos dias levam cada vez mais a um idealismo higienista e edificante, refletindo-se estes fatores no desenho da habitação, não deixando de ser ao mesmo tempo fundamental a determinação de problemas domésticos, num investimento económico mínimo.

Cada vez mais a habitação tem vindo assumir um papel preponderante na nossa sociedade através da requalificação das cidades, da inovação dos conceitos estéticos e funcionais das habitações e melhoria das condições de vida das famílias mais desfavorecidas.

As questões da higiene assumem uma enorme importância que, em termos práticos, começa logo nos espaços públicos e áreas comuns da habitação (como pátios, jardins), nos espaços interiores, o sol, a luz, a cor são entidades quantificáveis e integrantes desse mesmo espaço.

Fig. 56 - Planta do piso 0 e do 1
Fig. 57 - Planta de implantação

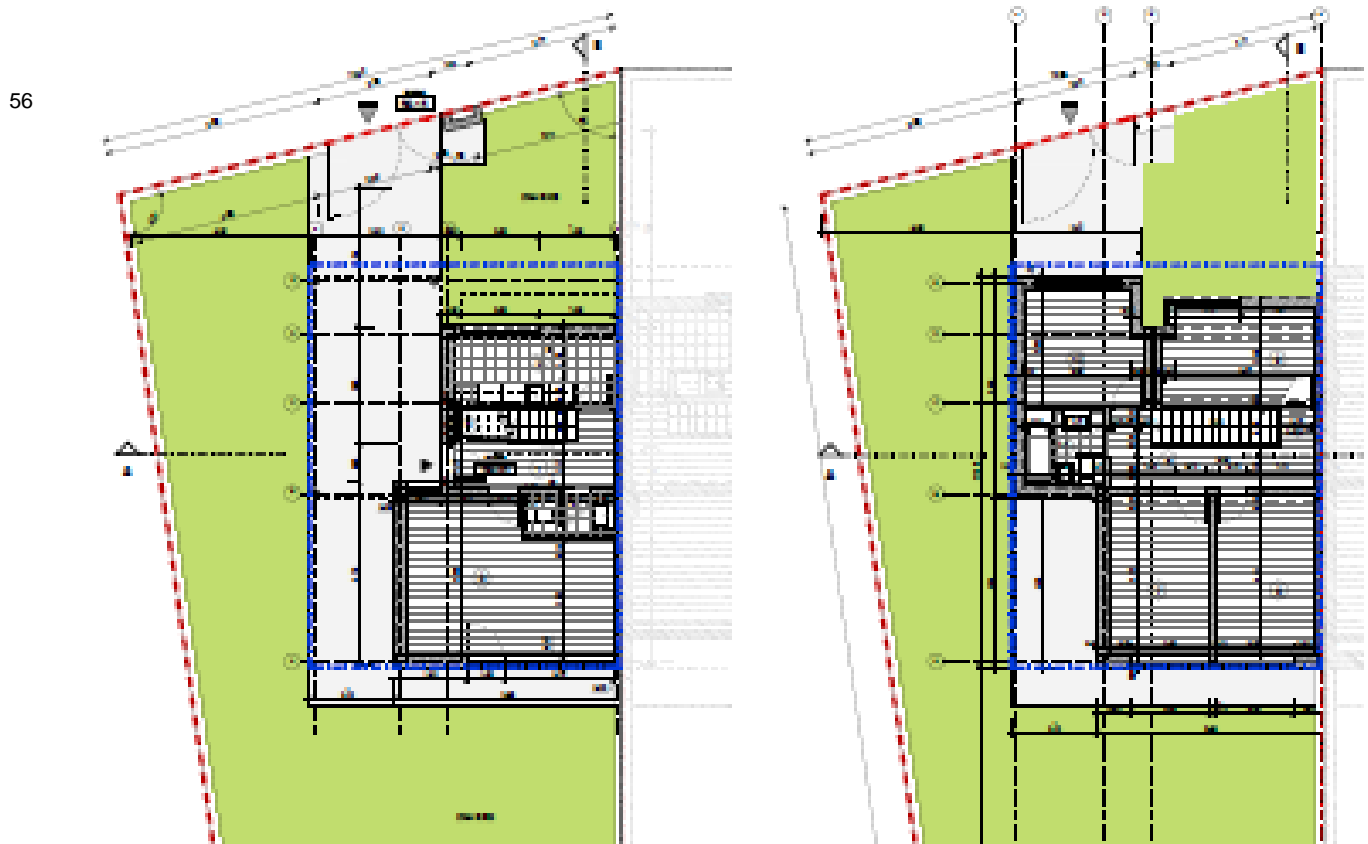


Fig. 58 - Fachada principal a sul (2008)
Fig. 59 - Pormenor da fachada virada a sul (2008)
Fig. 60 - Vista geral das habitações em banda e dos edifícios coletivos (2008)

58



59



60



Fig. 61 - Fachada lateral das habitações unifamiliares
Fig. 62 - Vista geral da urbanização
Fig. 63 - Vista geral das habitações em banda
Fig. 64 - Pormenor da chaminé (2008)

61



62



63



64



“se a beleza, a utilidade e a solidez foram historicamente as pulsões básicas da arquitetura - às quais foram integrados critérios contemporâneos como a disciplina da cultura urbanística, o carácter especial ou a busca do mínimo irreduzível”¹⁴²

Atualmente, as condicionantes do meio ambiente transformaram-se em mais uma solicitação básica que a arquitetura deve ter em conta, aplicando-a e combinando-a o que poderá resultar em outras dinâmicas e referências no contexto social e cultural.

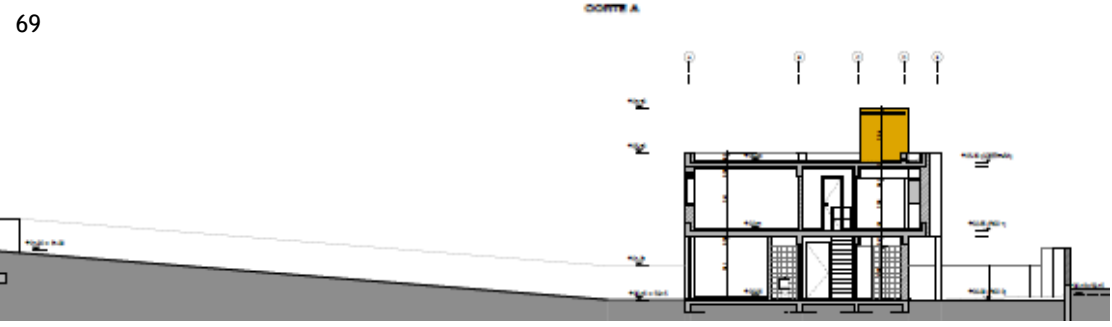
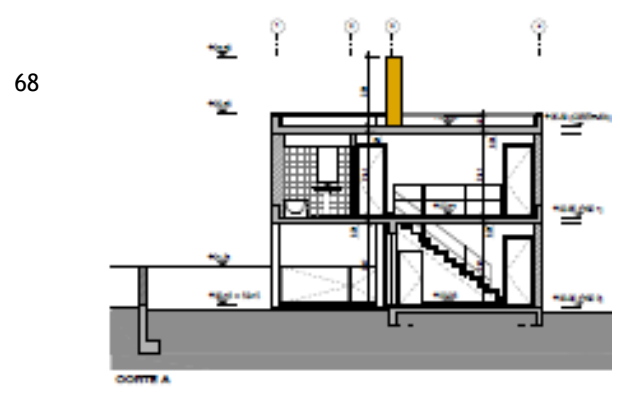
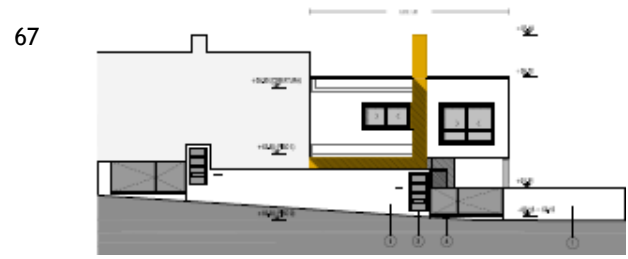
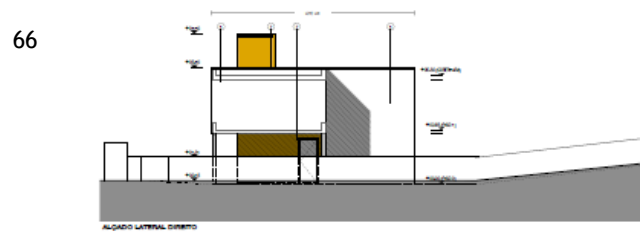
Sendo habitações unifamiliares em banda constituídas por dois pisos, estas foram desenhadas com áreas mínimas e destinam-se, maioritariamente, a classes mais desfavorecidas. No piso zero, as habitações organizam-se apenas com as áreas comuns, a entrada é definida com um pequeno hall que dá acesso ao wc de serviço, à cozinha, à sala comum e às escadas para o piso superior, este hall filtra a relação com o espaço que gere as articulações funcionais de toda a casa. A cozinha prolonga-se para um espaço exterior que serve de lavandaria e estendal. No acesso ao piso superior, repete-se o mesmo sistema de filtro, fazendo adivinhar os quartos. Deste modo, foi garantida a privacidade de todos os espaços da casa mediante o uso e a ampliação do sistema de vistas.

Nos edifícios de habitação coletiva, a porta de entrada recua em relação à fachada, criando um espaço de proteção às habitações. Os apartamentos são duplex e a distribuição é repetida, no centro da habitação localizam-se os acessos verticais que dão acesso aos quartos e ao wc. No primeiro piso encontram-se com a mesma disposição a cozinha, a sala e o wc de serviço, a única diferença é que os apartamentos não dispõem do zona de estendal e de lavandaria. As comunicações verticais no interior dos edifícios são asseguradas por um núcleo de escadas paralelo ao plano da fachada que através do duplo pé direito na zona de entrada lhe confere maior nobreza.

Neste projeto encontramos a utilização dos jogos de luz, de sombra e de cor, estes jogos têm um papel preponderante na fachada e na composição dos alçados. Subsistindo no desenho das fachadas uma expressão plástica única, dada pela sobreposição de volumes, com cores fortes onde predomina o amarelo, a felicidade, sendo esta uma cor característica da primavera e a mais luminosa, determinando uma expressão estética e funcional. O amarelo tem uma expressão singular e uma força de profundidade. Nas cortes reais europeias o amarelo significava riqueza, poder, associando sempre a ideia do ouro, por isso mesmo as vestes da realeza e das pessoas da classe social elevada eram manufaturadas com tecidos e outros apêndices de tons amarelos ou mesmo dourados.

¹⁴² MONTANER, Joseph Maria, *a modernidade superada*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2001, p. 196

Fig. 65 - Alçado principal
Fig. 66 - Alçado principal do muro
Fig. 67 - Alçado lateral
Fig. 68 - Corte A
Fig. 69 - Corte B



Aqui, a cor, a textura, a densidade e a plasticidade são mais exploradas por forma a permitir que a configuração final ganhe maior peso, criando uma dinâmica linear e ritmada. Todo o projeto arquitetónico em si é de uma simplicidade enorme, quer nas fachadas, quer nos materiais empregues, nas formas e no traço, estando sempre presente a atenção às questões económicas. No entanto, vislumbramos em todo o conjunto uma coerência estética e funcional que atinge o seu objetivo funcional, sem desprimor pelo facto de estarmos perante a chamada habitação social.

Neste projeto constatamos claramente que o arquiteto fugiu à imagem formal de conotação excessivamente “social”, como é apanágio da arquitetura deste tipo. É este um exemplo notável de arquitetura não como função de uma teoria social, mas como uma obra capaz de reduzir de forma substancial o impacto visual do que se espera que sejam convencionalmente blocos de habitação a custos controlados.

Predominantemente plástico, este projeto constitui como que uma ilusão formal, com um sentido estético muito apurado, como se existisse um jogo de sedução, que é criado pela cor e pela forma, transmitindo um caráter depurado, atrativo e cativante, na dimensão sensorial da relação com o utilizador e mesmo com a transeunte.

Inserem-se na paisagem de forma contrastante, mas em simultâneo de forma harmoniosa, mesmo tratando-se de um corpo estranho na ruralidade Açoriana. Para isso em muito contribui o facto de serem construções em banda de apenas dois pisos, que se adaptam ao recorte das elevações circundantes. A forma como estão construídos, com as suas zonas sociais viradas para o logradouro individual, mas em paralelo, permite ainda avistar o espaço rural e as cercanias envolventes, contribuindo desta forma para uma maior integração dos utilizadores dos espaços com o ambiente. Este fato é ainda mais ampliado nas zonas privadas existentes no piso superior onde o horizonte é muito mais alargado.

Todo o conjunto pretende manter vivo o espírito de convivência entre os moradores, existindo zonas comerciais que irão promover o contacto entre os habitantes. Este aspeto encontra-se também refletido no desenho das aberturas generosas que rasgam as paredes do piso térreo, que dão lugar a portas e janelas envidraçadas, como que convidando à utilização das zonas de logradouro e do espaço exterior, possibilitando aos utilizadores usufruírem ao máximo da localização privilegiada do bairro, sem que no entanto percam a sua privacidade e intimidade, algo que é ainda mais defendido no piso superior com as suas janelas rasgadas horizontalmente numa cota mais elevada.

O desenho deste conjunto de habitações unifamiliares possui uma relação óbvia com os temas urbanos e arquitetónicos definidos pelos arquitetos contemporâneos. No entanto, na eleição do desenho para este projeto de habitação social, o arquiteto Miguel Saraiva assume uma postura crítica aos cânones. A conotação de habitação social onde se criam apenas *caixas* que cumprem um conjunto de regras está completamente posto de lado, existindo um sentido de composição particularmente rico de possibilidades plásticas, notando-se claramente que neste projeto existiu uma intervenção precisa e muito criativa.

Uma das características arquitetônicas mais relevantes nestas habitações em banda é, certamente, a extraordinária expressão plástica das chaminés adotadas para a composição dos volumes, definindo-se como um elemento principal e visualmente estrutural, não caindo no desenho esquemático redutor.

No contexto existente, a solução arquitetônica tomada leva a uma qualidade funcional e plástica que se fundem em plena harmonia, criando unidades de referência. São usadas com uma grande liberdade as normas da configuração visual moderna, através da expressão dada pela forma, materiais e cor, de acordo com os seus significados funcionais e estéticos. O amarelo destaca-se sobre as fachadas brancas e o azul do céu, seja num dia soalheiro ou chuvoso, seja de dia ou de noite. Nesta tela gigante existe um misticismo na forma como intervém e dialoga com o suporte natural da paisagem, exprimindo-se através de uma linguagem poética e efémera. Dependente em grande parte da luz, a construção introduz na natureza novas soluções técnicas, plásticas e metodológicas.

Apesar dos arquitetos serem incapazes de alterar a sociedade e a sua forma de pensar, têm um grande contributo na sociedade na alteração do seu sentido estético, pois aos poucos e poucos vão educando o olhar e passando a mensagem visual, através da fantasia da possibilidade metafísica geradora de viabilidades e quimeras, da transformação da matéria, dos locais. Por isso mesmo, o arquiteto trabalha sob a leitura do local, da descoberta de um objetivo, de uma finalidade, de uma poética, de uma fantasia e estas relações são estabelecidas através da cor, da forma, da luz, da textura que são criados na natureza, alterando-a e criando uma harmoniosa pintura de contemplação.

No campo da pintura, é fácil definirmos abstração. Efetivamente, a pintura abstrata contrapõe-se à pintura figurativa, pois não é representado nenhum objeto ou paisagem tal como nós o percebemos. A proposta de abstração, na sua essência, pressupõe a negação da representação, revogando a imitação da realidade, procurando o essencial, valorizando intrinsecamente a construção de formas. Em arquitetura, o processo de representação já supõe a condição de abstração, a realidade é antecipada através de processos de percepção do espaço, da matéria, das horizontais e das verticais, daí as vanguardas abstratas andarem a par com Arquitetura contemporânea, daí a pintura de Mondrian andar a par com Arquitetura de Miguel Saraiva, pois intrinsecamente o arquiteto é influenciado pela sua pintura. Para Mondrian, Kandinsky, Klee, e Malevitch a forma é entendida como a essência da composição estrutural interna e a arquitetura será tanto mais abstrata quanto mais desligada de todos os constrangimentos que a envolvem.



Fig. 70 - alcado noroeste

2.1.3. BLOCO HABITACIONAL DE ESPICHE - LAGOS

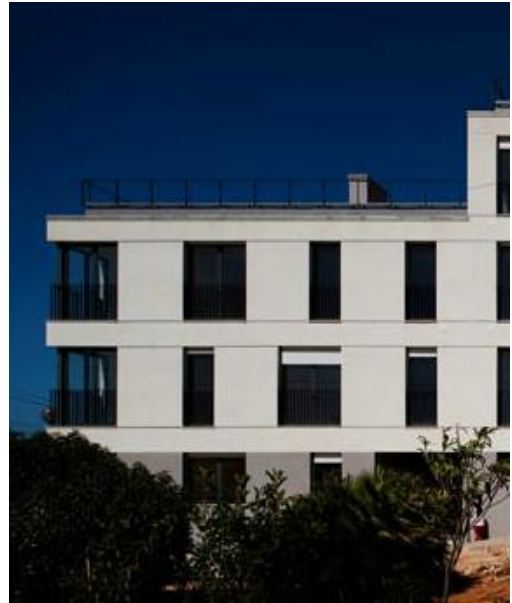
Os romanos trabalharam o espaço como uma construção perfeita e estrutural, onde a luz e a cor realçam as formas espaciais, sem existir a necessidade de ser sublimada ou enganada. Na arquitetura romana, todos os espaços eram organizados a partir do *atrium* ou *peristylum*. O *atrium* ou átrio era a entrada principal e em volta deste é que se desenvolviam os outros cômodos da casa. O coração do edifício ficava no átrio e a luz natural assumia um papel preponderante de comunicação do interior com o exterior. Neste projeto do arquiteto Miguel Saraiva vamos encontrar uma analogia com a arquitetura praticada pelos romanos.

Na zona ocidental do barlavento algarvio vamos encontrar habitação a custos controlados de Miguel Saraiva, mais propriamente numa aldeia da freguesia da Luz em Espiche no concelho de Lagos. Segundo a memória descritiva, o programa estipulado no concurso público preconiza cinquenta e quatro fogos que compreendam tipologias desde o T0 ao T4. O lote de terreno caracteriza-se por ter uma tipologia retangular e com um desnível sul-norte bastante acentuado. Esta morfologia vai influenciar consideravelmente o projeto, tornando obrigatório o recurso a escadarias que garantam o acesso aos diferentes níveis existentes nos oito corpos que compõem o conjunto e o seu pátio interior. As garagens encontram-se semi-enterradas.

A arquitetura algarvia, com a sua influência romana e principalmente mourisca, a configuração do terreno e as premissas existentes no concurso público, levam o arquiteto a admitir neste projeto um pátio interior, que nos traz à memória os átrios das habitações dos povos que anteriormente habitaram o Algarve. Neste caso o pátio interior serve de zona de acesso às habitações, área social e lazer, protege os seus utilizadores de possíveis conflitos com os veículos motorizados, tão comuns nas áreas urbanas, permitindo às crianças brincar em segurança e aos restantes utilizadores pequenos passeios relaxantes.

Fig. 71 - Pormenor da lateral (2011)
Fig. 72 - Pormenor das escadas que
dão acesso às garagens e ao
exterior (2011)
Fig. 73 - Pormenor do pátio interior
(2011)

71



72



73

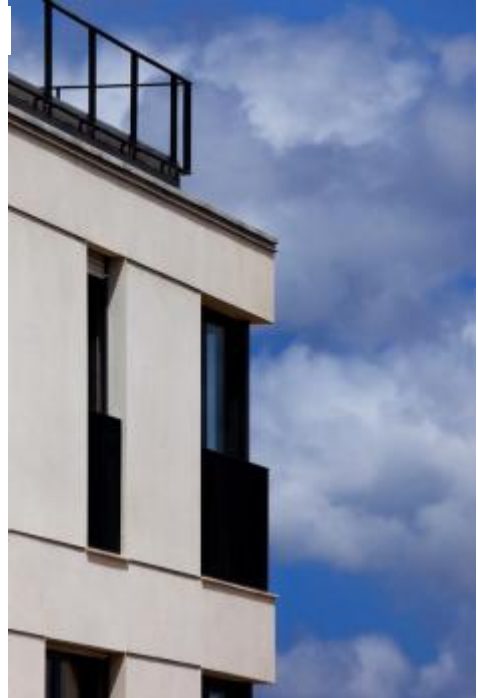


Fig. 74 - Pormenor da entrada no pátio
Fig. 75 - Pormenor da cobertura plana
Fig. 76 - Pormenor das fachadas virada a sul e a este (2011)

74



75



76



Os materiais utilizados seguem o mesmo fio condutor da tradição algarvia, o que resultou no recurso ao tijolo para o revestimento das paredes voltadas para o pátio interior e na pedra branca que reveste as paredes que são visíveis do exterior. Estas opções fazem com que a ausência da telha vermelha nos telhados passe quase que despercebida e permitem que o conjunto se insira com naturalidade na paisagem circundante.

Este projeto é constituído por oito corpos que se desenvolvem por três pisos de habitação. Os edifícios estabelecem entre si uma relação geométrica ortogonal, criando espaços de lazer articulados por percursos de peões. Os espaços verdes exteriores e a unidade arquitetónica dos oito corpos com o átrio concorrem para uma leitura do conjunto que se conjuga numa identidade urbana.

O conjunto resulta numa monumentalidade arquitetónica, como se de um prisma gigante se tratasse. A sua forma é predominantemente horizontal, ocupando todo um quarteirão, contendo no seu interior um pátio de dimensões generosas, pontuado pelas escadas e pela cor contrastante com a sobriedade do exterior, solução que reforça o carácter privado dos acessos às habitações. Trata-se de um conjunto de grande massa e expressividade, de geometria simples, monocromática, a sua massa parece ainda maior pelo facto de estar localizada numa zona ampla e praticamente liberta de construções, apenas sendo ladeada no seu lado sul por habitações unifamiliares de pequeno volume. A diferença de volume para estas habitações não causa impacto, uma vez que possui o denominador comum do traçado e das formas. Com um desenho de grande pureza, envolto pela cor branca, com vazios precisos e ritmados, resultantes das portas e janelas envidraçadas, conferem a toda a obra, nas partes viradas para o exterior, uma textura e uma plasticidade singular, resultando numa composição bem ao estilo neoplástico.

A cor desempenha um papel fundamental e podemos-nos aperceber da forte ligação das artes plásticas à arquitetura desenvolvida. O arquiteto Miguel Saraiva tira partido das opções construtivas, explora a expressão do conjunto, através da utilização reduzida de cores em que envolve os edifícios que lhe conferem uma densidade volumétrica e horizontalidade. O branco domina o conjunto no lado exterior e é conjugado com embasamento de cor cinzenta na zona inferior, destinada a proteger o branco da sujidades e de agressões ambientais, ao mesmo tempo resulta como contrastante entre o piso térreo, destinado aos acessos às habitações e aos pisos superiores. Este mesmo contraste de cor existe no pátio interior, onde o branco é substituído pela cor vermelha que tão bem imita a cor dos tijolos e da terra barrenta tão característica do Algarve. Neste projeto, a cor tem um papel decisivo, acentuando as formas e os recortes como a autonomia da arquitetura.

Segundo Lillian Barros¹⁴³, Kandinsky vê o vermelho como uma imensa e irresistível força, o vermelho transborda de vida. Neste projeto o preto dos gradeamentos metálicos das varandas e o cinza que circunda os edifícios contrastam com a cor vermelha dominante, esta transmite uma sonoridade interior, que humaniza o espaço, expressando uma beleza intensa

¹⁴³ BARROS, Lillian Ried Miller, *A cor no processo criativo* 3ª edição, Editora Senac, São Paulo, 2009

que torna agradável a vivência deste lugar “a cor possui um valor estético que proporciona sentimentos de beleza, prazer e certos estados de ânimo, (...)”¹⁴⁴As opções pelos materiais, cores e texturas, satisfazem um plano perfeitamente controlado de acabamentos, para garantir, não só a eficácia do conjunto a nível estético, como também uma fácil e barata manutenção futura. Foram propostos revestimentos e pinturas que garantiram uniformidade e maior resistência ao uso e que não exigissem mão-de-obra especializada e garantindo, ao mesmo tempo, uniformidade construtiva.

Este projeto de oito edifícios a custos controlados, situados numa aldeia da freguesia da Luz, transforma parcialmente uma zona tradicional de lotes de habitação unifamiliar, numa estrutura urbana moderna, organizada de forma diferente do habitual em que os edifícios são perfilados lado a lado. A novidade deste projeto consiste em demonstrar que os princípios urbanos modernos e as estruturas da cidade jardim de Le Corbusier, não são só compatíveis como também complementares. Os oito blocos de habitação coletiva implementados no espaço, transformam a densidade mas não alteram o sentido do convívio e o uso dos espaços exteriores, até o intensificam. O próprio desenho procura estabelecer um espaço autónomo para as pessoas, estando esse espaço articulado com o próprio edifício.

O espaço exterior / interior de tom vermelho transforma-se num dos elementos mais interessantes, onde existe um pátio generoso que promove uma maior relação entre as habitações e os seus habitantes e tal como nas habitações romanas em que a cozinha estava sempre em comunicação com o átrio da casa, todas as habitações desde o T0 ao T2 têm a cozinha virada para o pátio interior. Os apartamentos de tipologia T0 e T1 encontram-se no r/c, as outras tipologias são distribuídas pelos restantes andares e nos T3 e nos T4 a varanda é comum à cozinha e à sala. Todas as divisões, à exceção dos wc que são interiores, têm entrada de luz natural proveniente de uma abertura que rasga a parede exterior verticalmente. A necessidade de promover a entrada do sol e de ar puro fazem-se prevalecer no desenho da composição.

Os blocos foram desenhados de forma muito clara e os apartamentos apresentam várias soluções de organização espacial: os que se apresentam dispostos a norte e a sul encontram-se divididos entre direito e esquerdo; os que se encontram virados a este e a oeste são divididos em esquerdo, direito e frente.

Nos vários blocos, os pisos um, dois e três, fruto da sua posição mais elevada, adquirem uma relação mais aberta com a paisagem através da conceção de rasgos de maior dimensão no sentido vertical, dando assim as janelas lugar a portas de varanda. No piso do r/c, a segurança e a privacidade dos utilizadores teve um papel determinante, e os rasgos que constituem as janelas são de menores dimensões do que os existentes nos pisos superiores, havendo desta forma uma menor vivência da paisagem circundante. As habitações maiores (T4), têm uma orientação dominante a nascente e a poente, situando-se nas quinas dos edifícios, as varandas são duplas e fazem uma perpendicular.

¹⁴⁴ REIS, Carlos de Sousa, *O valor (des)educativo da publicidade*, Portugal, Editora Coimbra, 2007, p. 183

O desenho dos apartamentos foi realizado de forma a conseguir uma separação entre zonas de permanência diurna e de permanência noturna. Nos apartamentos maiores, a habitação desenvolve-se em profundidade em relação à entrada, as zonas comuns, de serviço, de maior permanência encontram-se em primeiro plano e as zonas dos quartos em segundo. Existe ainda uma articulação espacial entre as zonas comuns e as zonas dos quartos para garantir a intimidade dos locais de descanso. Nos apartamentos de menor dimensão esta solução não existe, a relação é mediada com um pequeno hall central, comum aos quartos, à sala e à cozinha.

O desenho deste projeto é um desenho baseado na simetria e caracterizado pela monumentalidade, não só pelo espaço que ocupa, mas também pelo seu significado, sendo uma arquitetura utilitária, prática, funcional com um sentido pragmático. Existe um sentido de proximidade e de relacionamento como um todo, até mesmo nas relações do edificado e do espaço aberto que as envolve. O pátio pode contribuir para o favorecimento de um melhoramento da qualidade de vida, ao estabelecer no centro das habitações um espaço aberto e de carácter intimista, fazendo lembrar a domus romana.



Fig. 77 - Modelo 3D

Fig. 78 - Alçado nordeste
Fig. 79 - Alçado sudoeste
Fig. 80 - Planta do piso 0

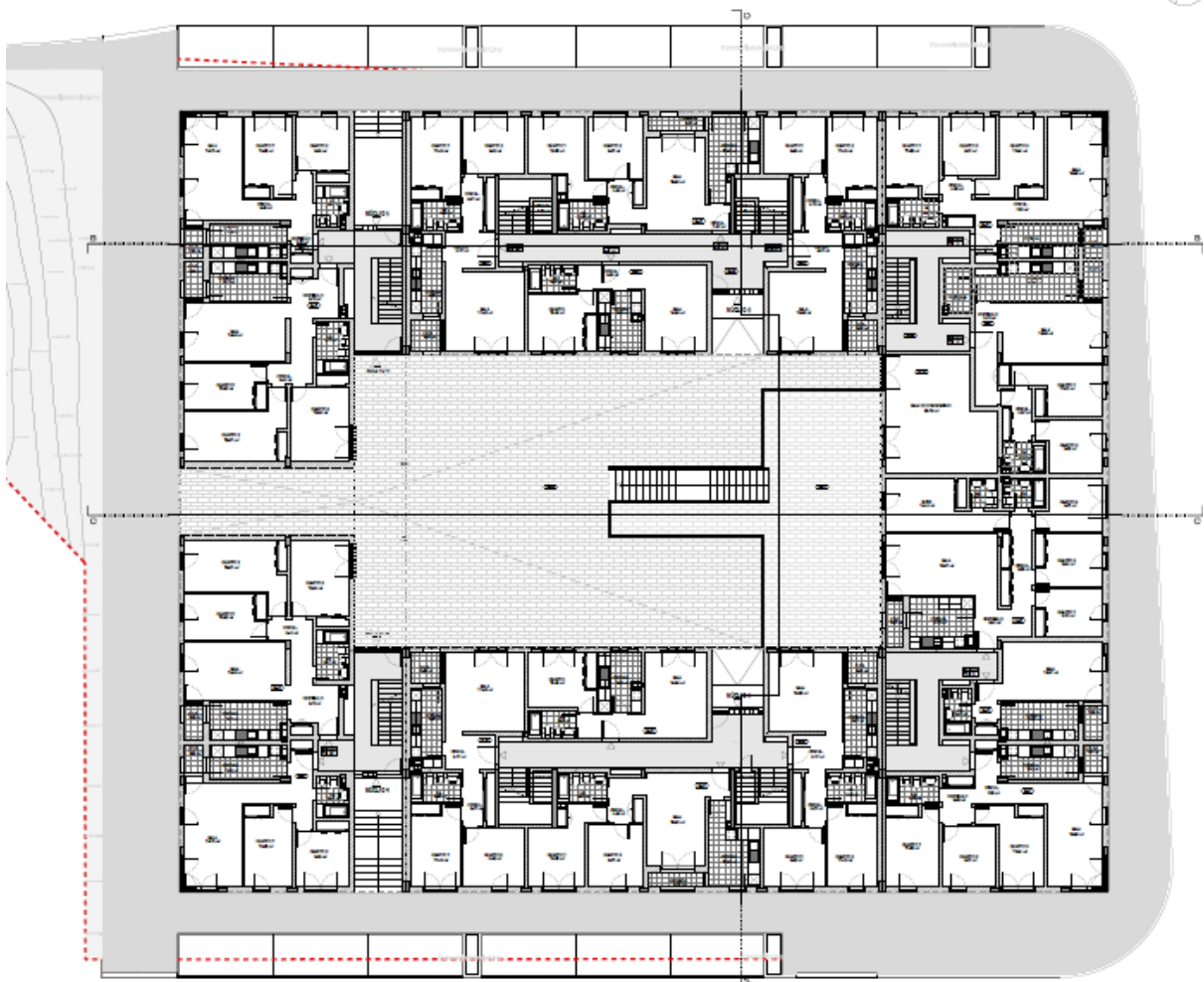
78



79



80



CAPÍTULO 3

A LUZ

3. A LUZ

3.1. A IMPORTÂNCIA DA LUMINOSIDADE PARA MIGUEL SARAIVA

Quanto mais estudamos a obra do arquiteto Miguel Saraiva, mais nos apercebemos da existência de alguns pormenores aos quais o arquiteto confere grande importância, como por exemplo a luz e a forma como que esta se revela na sua arquitetura, sendo intrínseca à sua obra, encontrando-se fortemente presente nos seus projetos, de forma direta ou indireta.

Para Miguel Saraiva, a luz é um dos elementos mais importantes na arquitetura, é ela que dá vida à sua arquitetura, é a ela que recorre para conferir a aura, a alma aos seus projetos. A luz faz parte de todo o momento criativo de cada projeto. O arquiteto trabalha os espaços pensando no efeito que a luz produz, tem sempre presente que no decorrer do dia esta luz se modifica, conferindo aos espaços efeitos visuais diferentes, causando sensações várias e cambiantes através dos resultados efémeros produzidos por esta.

Podemos associar à luz a qualidade plástica e sensorial, como a arquitetura também pode ser associada às sensações que provoca a quem a utiliza, aos seus fruidores, sendo essas sensações ao nível plástico ou ao nível sensorial. A luz tem influência sobre os volumes, a forma, a textura, o claro-escuro, o cheio e o vazio. Para o arquiteto Miguel Saraiva, a luz assume-se como um elemento estruturante, é um elemento que faz parte da imagem arquitetónica, a luz é a linguagem da arquitetura, pois agita os sentimentos/humor, podendo deixar as pessoas tristes ou felizes, agitadas ou tranquilas. É do senso comum que as pessoas se sentem mais confortáveis com a existência de uma vista agradável, de preferência estando esta confrontada com a natureza.

A cor e a textura são elementos dependentes da incidência da luz tal como a nossa energia, alegria, sabedoria e beleza são dependentes da luz.

Na arquitetura de Miguel Saraiva apercebemo-nos do jogo de luz e do conforto visual, pois depende da quantidade e da qualidade. O brincar com a luz natural através de entradas superiores como se fossem panos de vidro, traz-nos a ideia de conforto e a própria entrada de luz pelas grandes janelas envidraçadas traz-nos a ideia das sensações, de uma arquitetura de sensações, dando a sensação do exterior, da natureza dentro da habitação e vice-versa. A arquitetura de Miguel Saraiva é uma arquitetura de emoções, provocando diferentes sensações a quem a utiliza no seu jogo claro-escuro, no seu jogo de parede e de vidro, alterando a intensidade do espaço.

A arquitetura Moderna criou um novo tipo de fachada através dos elementos translúcidos metálicos que podem ser constituídos por várias capas ou camadas. O nosso

espaço ou a nossa fronteira é definida pela materialidade. O espaço arquitetónico está dependente do material utilizado para a sua delimitação, o uso estético da luz, poderá tornar-se num meio percetivo, sensível, sendo suscetível de se materializar, tornando-se num material plástico, essencial à obra do arquiteto Miguel Saraiva.

Podemos mesmo afirmar que o arquiteto é um ser dependente da luz natural e da sua reflexão para atingir os seus objetivos visuais. O seu uso estético pode assumir uma fisionomia, assumindo-se como um instrumento de comunicação, adotando uma qualidade de expoente, transmitindo um universo de sensibilidades, oscilações e entendimentos.

O próprio ateliê, Miguel Saraiva & Associados, que se encontra na avenida Infante Santo em Lisboa, num rés-do-chão, no número 69, é diretamente iluminado por janelas enormes com pé direito de dois andares, o interior está pintado de branco o que otimiza as potencialidades da luz natural. A simplicidade do escritório, com linhas claras e geométricas, combina com os materiais próprios de um ateliê de arquitetura e a luz natural acentua a depuração interior do mesmo. Como se de uma produção fabril se tratasse, em vez das máquinas de costura ou teares encontramos os arquitetos perfilados e embrenhados com as suas ferramentas de trabalho (projetos, pc e o aristo). Sem alterar as linhas do edifício já existente, o arquiteto consegue adequar a recuperação do espaço interior às necessidades de um ateliê de arquitetura desta envergadura.

A cada época corresponde uma maneira própria de fazer arquitetura, da mesma forma que para cada época nos defrontamos com a utilização da luz inerente. Após as duas grandes guerras mundiais a arquitetura viu-se confrontada com a necessidade de construir novas residências e também se viu na necessidade de incidir na reconstrução das cidades destruídas. E sob o escudo do modernismo, as novas construções aclamaram o tema da luminosidade, da luz, da pureza, da elegância, do brilho, engrandecendo a luz solar e a paisagem que se entranha e embeleza os espaços. A perceção do espaço arquitetónico depende da relação que se estabelece entre espaço e construção, entre as suas características físicas e materiais. Com a luz natural a provocar sensações da mais variada espécie, alegria, deslumbramento, êxtase e ao mesmo tempo paz, solidão ou até mesmo melancolia, principalmente quando combinada com a sombra.

Os trabalhos do arquiteto Miguel Saraiva denotam para além do rigor uma predileção pela luz, pois para o arquiteto o único ponto de contacto entre o exterior e o interior. Os projetos de Miguel Saraiva funcionam como recetores de luz e das efemeridades causadas ao longo dos dias, como se de um vários padrões se fossem sucedendo nos seus desígnios.

Na sua arquitetura podemos ver a luz ligada à ideia de contraste como reveladora da verdadeira plasticidade dos edifícios, da cor, da textura, das formas e do espaço. A luz natural, a luz do sol tem os seus ritmos próprios, daí o maior interesse, por parte do arquiteto Miguel Saraiva, em trabalhá-la através dos jogos de entrada e da quantidade necessária, de modo a respeitar as formas, o espaço e até mesmo o estado de espírito das pessoas.

As alterações de luminosidade ao longo do dia provocam diferentes leituras, acentuando a passagem do tempo e intensificam a permanente metamorfose. Partindo da

fragmentação das paredes, promove na sua arquitetura a aniquilação da caixa. Os espaços interiores são fluidos, volumes escalonados e planos horizontais suspensos criam um mundo arquitetónico neoplástico, uma plasticidade arquitetónica. Os elementos construtores são atenuados pela plasticidade de planos e linhas, num sistema simples de elementos estruturantes.

A arquitetura de Miguel Saraiva é um jogo constante entre luz e sombra, criando um magnetismo no edifício, na obra por ele projetada.

3.2. A MATERIALIZAÇÃO DA LUZ

Para alguns arquitetos, a luz é apenas um elemento modal e condicionante luminoso da comodidade ambiental, para outros é um material edificante idêntico ao tijolo, ao cimento, à argamassa. Todos têm em conta a luz no processo de projetar, mas nem todos conseguem trabalhá-la como condicionante causadora de elementos formais e espaciais, que incorporem valor ao projeto. Para Miguel Saraiva, a luz natural funciona como diretriz do projeto, obtendo, assim, uma valorização exponencial da sua obra. Esta valorização, resultante da utilização da luz natural como um catalisador de propostas, conjugada com as variações da luminosidade ao longo do dia e ao longo das estações do ano, faz com que haja uma valorização dependente da incidência da luz nas aberturas, nas cores, nos espaços, nas texturas, nos filtros e no diálogo entre luz/sombra, entre o interior e o exterior; como se se tratasse de um relacionamento psicológico entre o imaterial e o efêmero, do qual o arquiteto Miguel Saraiva se tornou um expoente. Assim, para o arquiteto, iluminar não é fornecer mais quantidade de iluminação, mas sim usar a luz ligada à ideia de contraste, revelando a plasticidade das formas e dos espaços, qualificando-os.

O arquiteto Miguel Saraiva cria espaços de forma apaixonante, evidenciados pelo desenho da superfície, através das propriedades táteis, da cor e da textura, incorporando a luz natural no seu dicionário estilístico. Nos seus projetos, as fachadas envidraçadas além de melhorarem a qualidade e aumentarem a complexidade, criam uma aparência exterior dinâmica e versátil.

“A natureza intervém de uma forma essencial na função habitar (sol, espaço, verdura); está ainda presente na função trabalhar (verdura e céu); desempenha um papel eminente na função cultivar o corpo e o espírito (locais e paisagem); acompanha igualmente a circulação (locais e paisagem).”¹⁴⁵

A arquitetura não reside só na relação e proporção entre vazios e cheios como também na capacidade de espelhar, de brilhar, e transmitir luz, através de um jogo brilhante

¹⁴⁵ CORBUSIER, Le, *Maneira de pensar o urbanismo*, tradução José Borrego, Publicações Europa América, Lisboa, 2008, p. 78

de volumes com luz, as superfícies transformam-se em luz, incorporando a luz natural, e existindo uma interação muito grande entre o interior e o exterior.

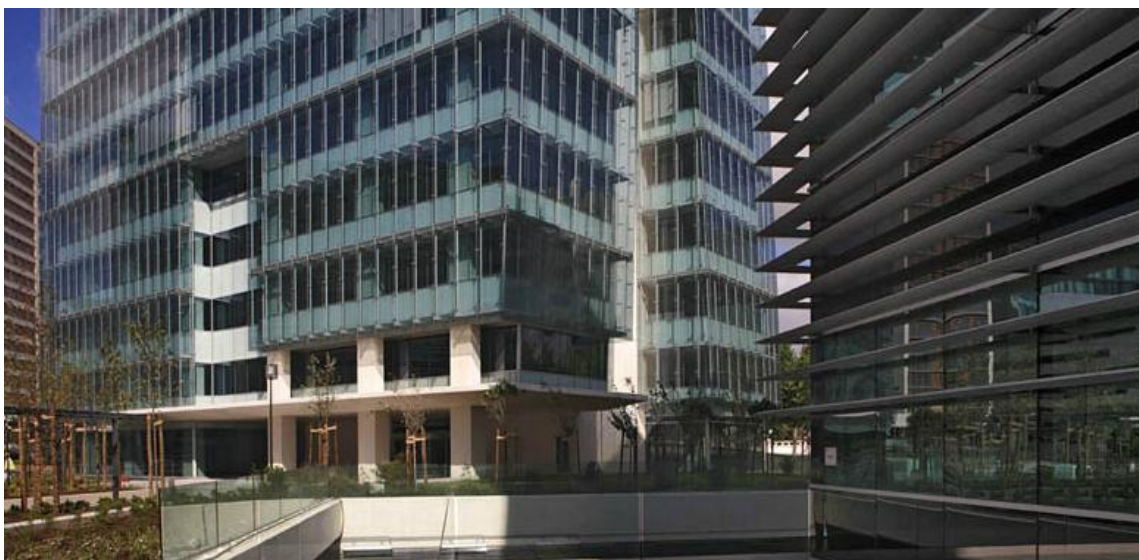
Podemos referir que na arquitetura tem vindo a ser criada uma paleta de novos materiais de construção, que vão desde os translúcidos, aos opacos, passando pelos completamente transparentes. Ao recorrer a novas técnicas e a novos materiais associados ao vidro este assume um papel mutante na sua conjugação com a luz. O uso tendencial de materiais translúcidos pode ser observado em edifícios iconográficos como o Campus de Justiça de Lisboa, projeto construído pelo arquiteto Miguel Saraiva, onde são exploradas diversas “peles” do edifício, através de reflexos como se fossem uma membrana envolvente. Já Mies, elegeu o vidro como material essencial, pois permitia à estrutura mostrar sem ambiguidades a sua aparência e potenciar as suas possibilidades estéticas.¹⁴⁶

Fig. 80 e 80a - Office
Park Expo - 4 Edifícios de
Escritórios no Parque das
Nações (2009)

80



80a



¹⁴⁶ NEUNEYER, FRITZ, *Mies van der Rohe, La palabra sin artificio*, Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968, El Croquis Editorial, Madrid, 1995, p. 362

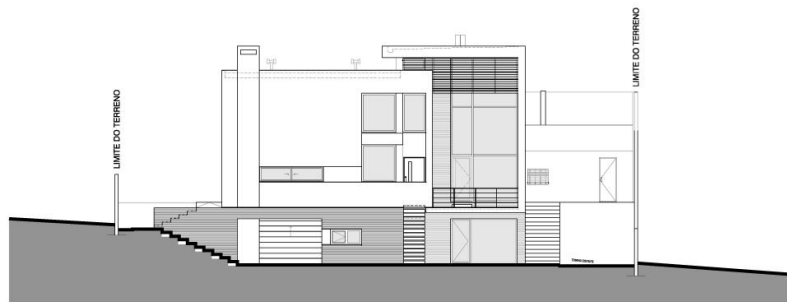


Fig. 81 - Alçado principal - Sul

3.2.1. CASA FL EM PESO DA RÉGUA

Miguel Saraiva com a residência FL, em Peso da Régua, talvez um dos seus projetos onde é mais clara a motivação concetual e onde o elemento luz tem um lugar de destaque, cria um projeto onde este parece surgir a partir de um cubo ao qual vão cortando algumas faces e acrescentando outras, tendo como ponto de partida a austeridade geométrica do cubo e acentuando a relação da ideia de pureza racional do modernismo.

Neste sentido, esta obra de Miguel Saraiva pode ser encarada como exemplo da sua atitude como arquiteto modernista, cujo processo de conceção tem uma complexidade que o faz ultrapassar a pureza das formas modernistas. Cria uma unidade espiritual entre a sua arquitetura e a pintura de Mondrian, tornando a ideia de plasticidade através da luz, não num produto de visão exterior, mas de vida interior. Assim, tanto a pintura como a arquitetura são submetidas à ordem da verticalidade e da horizontalidade.

A ideia da casa que se abre para o mundo exterior é como que uma materialização da ideia da relação com o mundo. Provavelmente influenciado por arquitetos como Mies, que concebeu as bases para que a arquitetura e a tecnologia se desenvolvessem juntas, a estrutura e o revestimento em vidro tornaram-se na ideia mediadora da relação entre o limite exterior e o espaço interior. Aqui, Miguel Saraiva cumpre a relação poética entre forma e função, entre luz e espaço, numa composição entre habitação e habitar, tendo sempre presente a ideia de projetar para pessoas. Uma residência é encarada como indício da representação de ideia de indivíduo, o conceito de indivíduo/pessoa contém o universo de relações.

A residência projetada por Miguel Saraiva em 2001 para uma família, no coração do Douro, em plena cidade de Peso da Régua, considerada a região demarcada mais antiga da

Europa, património mundial, tem como pano de fundo a serra do Marão e debruçada sobre o vale do Douro, a primeira região demarcada do mundo onde se produz o famoso vinho do Porto e de onde se avista uma paisagem magnífica de vinhas em socalco em direção ao rio, ergue-se majestosa, estrategicamente posicionada para receber o conforto do sol.

As obras decorreram até 2003, das quais resultou uma casa de 450m², que se desenvolve num terreno inclinado de forma descendente e funcional, constituída por dois pisos e uma cave, com tipologia T4, mais um escritório.

No piso inferior damos conta da zona social, sala de estar e sala de jantar, a qual, nesta situação, tem uma posição de destaque, tanto a nível volumétrico como a nível espacial, através de um pé-direito, integrando a zona de estar na zona de jantar, mas permitindo privacidade necessária às refeições quotidianas, fazendo da sala de jantar mero apêndice da zona de estar.

Esta zona social da casa, a sala, encontra-se claramente virada para o exterior, tanto de um lado da habitação virada a sul, como no lado oposto virado a norte, fazendo a paisagem envolvente, de uma forma natural, parte de toda esta ambiência. É dotada de um intenso peso visual que, por influência da luz solar que entra pelos planos de vidro, sofre constantes mutações ao longo do dia. Em plano de destaque deparamos com uma lareira construída no centro da divisão, encontrando-se envolvida por um móvel em alvenaria que permite o arrumo da lenha. Este tipo de disposição da lareira faz com que exista o maior aproveitamento do calor que esta venha a gerar durante as frias e húmidas noites de outono e inverno, tão características desta região do Douro.

Este andar é ainda constituído pela cozinha, escritório, zona de arrumos e hall. O hall de entrada assume no interior da habitação o elo de ligação às restantes zonas habitacionais, funcionando como o eixo a partir do qual se dá o desenvolvimento de todo o restante espaço. A resolução do hall é consequência da calculada fluidez e da necessidade de articulação dos percursos para alcançar os diferentes espaços. É nele que está implantada a escada que irá servir os diferentes pisos, esta escada de acesso é construída de forma a permitir um aumento da espacialidade interior, com as suas varandas e aberturas, conseguindo-se assim não só uma boa circulação dos utilizadores, como também transmitir uma sensação de mais espaço livre.

O piso superior foi o local escolhido para a localização dos quartos de dormir, dotados com as respetivas casas de banho, aumentando-se a intimidade e a reserva que estes locais devem possuir.

Fig. 88 e 89 - Pormenor da entrada principal com visões distintas
Fig.90- Fachada principal (2005)

88

89



90



Fig.91 - Janela da sala de estar com vista sob a piscina

Fig.92 - Vista lateral norte

Fig.93 Pormenor da sala de refeições

Fig.94 Pormenor da lareira na sala de estar (2005)

91



92



93



94



Neste projeto fundem-se a técnica e a estética em função de um espaço refletido e coerente, Le Corbusier e o esquema Dom-ino encontram-se presentes, tendo sido inteligentemente postos em prática. O jardim exterior autonomiza a relação da estrutura global com o volume e ao mesmo tempo protege a piscina e, apesar de ser um elemento que surge em primeiro plano, é um elemento que pretende enfatizar a natureza do terreno.

Quanto à sua volumetria, a casa FL destaca-se pelo exotismo e harmonia da composição, respeitando o local onde se encontra inserida, pelo uso de materiais e cores tradicionais, tirando o máximo partido da encosta onde se insere. Tendo como conceito principal tirar o máximo partido da paisagem, os grandes vãos permitem que o ambiente envolvente possa ser transportado para o interior da habitação.

Estando sobre um declive bastante acentuado, foi criada uma redistribuição volumétrica de forma a ser obtido um equilíbrio estético-visual. Tal foi conseguido através de recuos e avanços da fachada tornando a altura da moradia visualmente menor, graças ao jogo de volumes. A casa adossa-se ao terreno como se lhe pertencesse desde sempre.

Visto da rua, o bloco compacto parece ser um grande prisma com cortes e reentrâncias. As fachadas externas são ricas em cores e texturas, buscando a oposição entre o branco predominante da alvenaria, os fragmentos em xisto (pedra local), e o azul do céu refletido nas janelas. Como se de elementos da pintura de Mondrian se tratasse com formas simples e depuradas, jogando com linhas na horizontal e na vertical, com planos, com volumes, com transparência, num sistema coordenado de linhas paralelas e perpendiculares entre si, como uma pura composição de De Stijl.

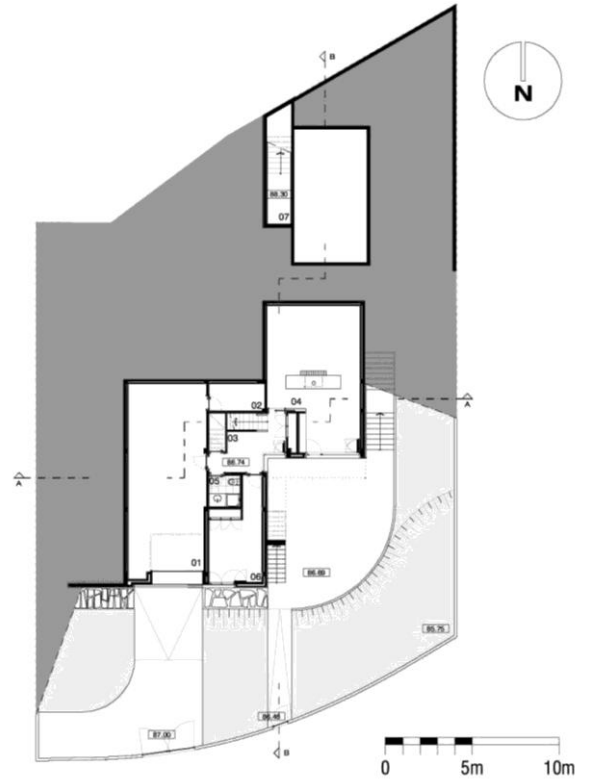
A composição global da casa assenta numa clara sobreposição de volumes e interseção de planos. As grandes fachadas rasgadas por janelas permitem tirar o maior partido da paisagem envolvente, procurando um tipo de arte que ao mesmo tempo transcenda a realidade externa.



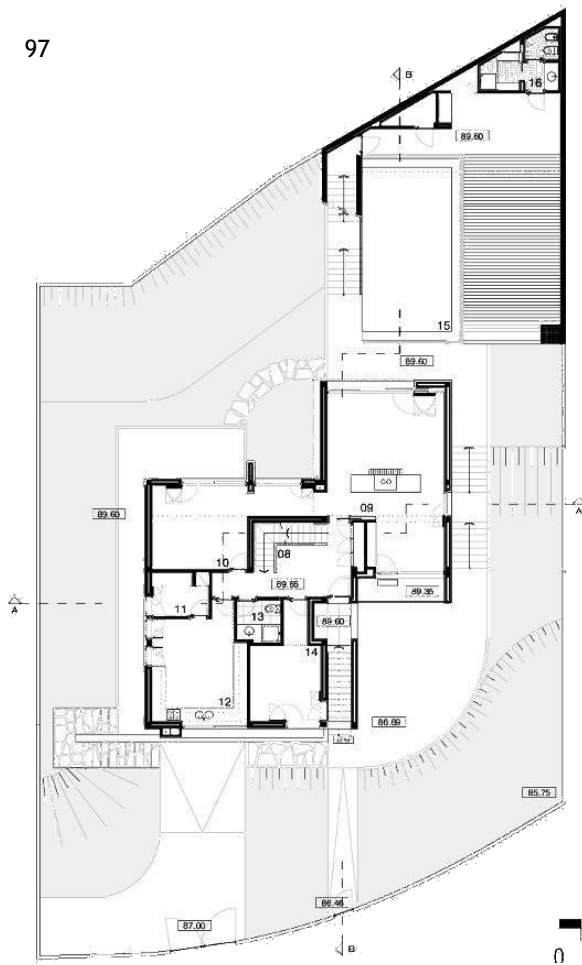
Fig. 95 - Alçado lateral - Norte

Fig. 96 - Planta do piso 0
Fig. 97 - Planta do piso 1
Fig. 98 - Planta do piso 2

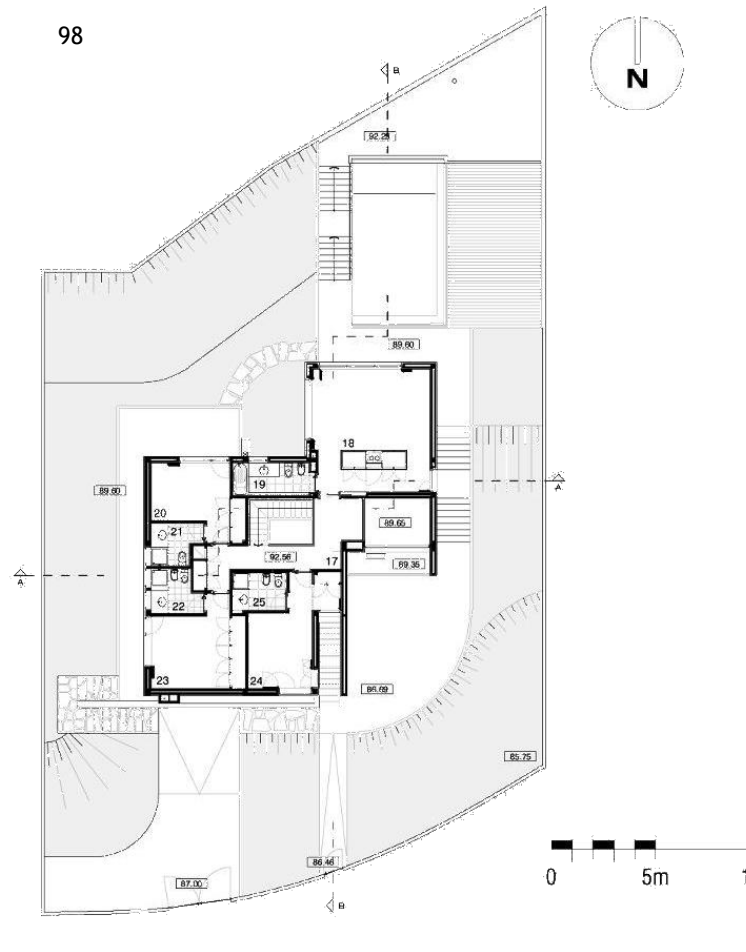
96



97



98



A suavidade estrutural impressiona na grandeza da sala, da varanda interior das escadas e dos quartos. O arquiteto adota vãos amplos e padronizados, utilizando a planta desenhada livremente, como Corbusier utilizava, desde a casa Dom-ino.

A espacialidade interior é intensamente trabalhada, aludindo a questões importantes de proporção, de cheio, de vazio, de pés-direitos, de larguras, de intensidade de luz e de harmonia.

Neste projeto, o arquiteto concebe diferentes espaços /luz, ricos em efeitos de soluções corporais, valorizando ideias de cheios e de vazios, de claro-escuro, de reentrâncias, proeminências, transparências e opacidades. A forma como a luz foi trabalhada, abre e fecha ao mesmo tempo os espaços, facilitando uma experiência visual e tornando possível a sua utilização. Transparência, iluminação e apurados estudos de luz desenvolvem todo o processo da obra, como uma arquitetura saudável que tanto serve o corpo como o espírito, podendo ligar as pessoas que a habitam de forma sensual aos ritmos da natureza.

A singularidade do tratamento plástico que o arquiteto Miguel Saraiva utiliza permite que a obra se saliente de forma progressiva, manifestando-se como uma composição de Mondrian (composição com amarelo) em que existe uma relação viva entre a forma, as vigas e as superfícies de vidro que se congregam num sentido estético poderoso.

Tendo o vale do Douro como galeria de arte em que o arquiteto coloca a sua tela em exposição, na tentativa de chegar à essência da pintura, através da linguagem plástica, resumindo-a a formas geométricas e cores puras, transmitindo a noção de que o arquiteto utiliza como base para o projeto da casa FL, uma estrutura matemática onde o plano é cortado por linhas verticais e horizontais, compondo desse modo quadrados e retângulos pintados com as cores vermelha, azul, ou amarela.

Esta conjugação de formas e de cores demonstra uma abstração racionalista que procura o que é essencial, advogando em favor do aspeto artificial da arte, sendo antes de tudo uma produção humana. O uso exagerado das cores primárias, do branco e do preto, ausentes na natureza em redor, são respectivamente, presença e ausência total de luz.



Fig. 99 - Pormenor do jardim exterior (2005)

3.2.2. CASA HC NA HERDADE DA AROEIRA

Autor contemporâneo, com uma particular atenção às circunstâncias do lugar e com uma sensibilidade espacial, o arquiteto Miguel Saraiva é autor de um projeto como a Casa HC. É uma casa de férias projetada em 2003 “situada na Herdade da Aroeira, no concelho de Almada, em perfeita harmonia com a natureza, (...)”¹⁴⁷ onde é explorada a relação entre o indivíduo, o seu abrigo e a natureza. Trata-se de uma moradia unifamiliar constituída por um piso, com tipologia tipo T3. A obra, com 238m², foi entregue em 2005. Neste projeto vemos claramente a importância da luz enquanto elemento arquitetónico. O arquiteto aproveita-se de uma forma sábia e magnífica dos volumes organizados sob a luz, tirando partido da luminosidade e da penumbra. Para além do rigor com que o arquiteto trabalha a luz, no estudo dos pontos de entrada de luz e até mesmo das sombras projetadas por esta, existe uma predileção pela luz enquanto elemento de sensações, de emoções, de casualidades, de efemeridades, de ser o único ponto de contato entre o exterior e o interior.

Ao longo deste estudo vamo-nos apercebendo que os projetos do arquiteto Miguel Saraiva funcionam como recetores de luz e não como obstáculos à entrada de luz, funcionando como se se tratassem de um jogo sábio de permanentes mudanças ao longo do dia. Miguel

¹⁴⁷ Artigo na revista, *House Traders*, Arquitectura. Design. Decoração, artigo escrito por Paula Monteiro, Edição Agosto/Setembro 2007 p. 26

Saraiva qualifica o espaço através da luz, mas a luz ligada à ideia de contraste, revelando a verdadeira plasticidade das formas e do espaço.

A luz do sol vive os seus próprios ritmos que o arquiteto procura materializar com a sua obra, respeitando as funções exercidas no espaço e nas formas projetadas, tendo a capacidade de alterar o estado de espírito das pessoas através do decorrer do dia e das estações do ano.

A expressividade desta obra/habitação unifamiliar é acentuada pela disposição equilibrada da luz natural proporcionada pelas paredes de vidro viradas a este e a sul, também o micro clima e o excesso de luminosidade, principalmente no verão, facultado pelas paredes cortina que recebem maior quantidade de luz durante a manhã é controlada pelo recurso a quebra-sol.

Tal como no projeto anterior, mais uma vez o hall passa a ter destaque: é banhado por luz natural direta, proveniente de uma entrada superior e de luz indireta projetada por uma janela vertical da altura da parede, criando a ilusão de um espaço duplamente amplo e profundo, o hall divide o interior em duas zonas, a zona social e a zona íntima. O acesso à zona social é amplo sem qualquer separação a partir do hall, aqui encontra-se a sala de estar e a sala de jantar, divididas visualmente por um plano. A sala de jantar tem ligação à cozinha, que por sua vez é adjacente ao exterior. Nesta casa, a planta é geradora do volume e da superfície, organizada de uma forma muito simples e clara. Em forma de T, a planta do edifício é acentuada por uma “(...) separação em dois volumes, assinalados pela entrada envidraçada e pela diferença de alturas entre volumes.”¹⁴⁸ O volume da sala de estar é seccionado pelas escadas que permitem o acesso ao terraço.

Existe um predomínio de linhas ortogonais que, aliadas às extensas linhas horizontais, transmitem uma sensação de estabilidade. O volume dos quartos é um prisma recortado pela disposição dos próprios quartos, criando um interessante contraste entre cheios e vazios. A repetição dos módulos dos quartos e dos elementos estruturais aparentes é contrabalançada pela criteriosa atenção dada às questões de proporção, luz, sombra, cor e espaço, que acaba por resultar numa conotação positiva e plástica, disciplinar e de rigor técnico, que caracteriza este projeto arquitetónico, dando-lhe uma expressividade diferente.

A divisão do volume em alas é muito evidente, servindo para evitar perspetivas extensas e monótonas, visto ser constituída por um só piso. Os dois volumes formam um conjunto harmónico, devido à uniformidade dos acabamentos adotados e espelham bem a austeridade do modernismo europeu.

As particularidades deste projeto são a leveza, a simplicidade e a transparência. Todas as fachadas da casa são ritmadamente esvaziadas por uma modulação estrutural e raramente existem superfícies apagadas/cegas, fazendo lembrar uma tela de Mondrian. A simplicidade do projeto, de linhas claras e geométricas combinadas com os materiais e a luz natural realçam a depuração interior do edifício.

¹⁴⁸ Idem p.26

Fig. 100 - Pormenor do jardim exterior
Fig. 101 - Pormenores da entrada principal
Fig. 102 - Vista da sala a sul (2005)

100



101

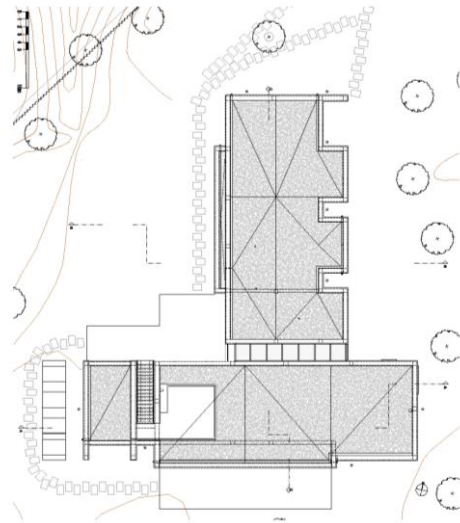


102



Fig. 103 - Planta da cobertura
Fig. 104 - Pormenor de um dos quartos
Fig. 105 - Vista geral dos quartos a Este (2005)

103



104



105



Fugindo da monotonia, as fachadas têm desenhos muito diferentes entre si, pois a casa encontra-se aberta ao exterior. Para uniformizá-las o arquiteto adotou padrões simples: a alvenaria branca é revestida por portadas em ferro preto (também característica em toda a sua obra) por vezes fixas e por vezes correndo ao longo da fachada.

Deparamos com a justaposição de partes transparentes e opacas, sem a intenção de destruir ou de afirmar qualquer dos espaços, mas de criar um encontro do que vem de dentro do quadro com o que vem de fora. Desta forma, nos projetos do arquiteto, damos conta de um encontro, no mesmo plano, entre abstração e figuração. A forma como a luz é trabalhada tem a capacidade de transformar os materiais e criar estados de transparência, ideias para a fruição do espaço.

A casa concretiza a visão amadurecida do arquiteto Miguel Saraiva, uma estrutura minimalista limitada à pele e esqueleto do edifício ou mesmo como Mies refere “Isto é arquitetura de pele e ossos”¹⁴⁹, usando materiais que representam os novos tempos, permitindo a definição de um espaço ordenado de forma clara, simples, inteligível, fluida, e com uma disposição que sugere a liberdade de utilização. O suporte estrutural rigorosamente concebido e as paredes totalmente de vidro definem um espaço interior cúbico simples, permitindo que a natureza e a luz o envolvam de facto. Esta casa de vidro ergue-se numa área predominantemente verde, rodeada por florestas e pelo maior complexo de golfe da região de Lisboa.

A volumetria sóbria condiz com a sua localização, afastada dos olhares curiosos, mas capaz de surpreender os convidados que se deparam com aquela modernidade envidraçada no meio dos pinheiros. Existindo uma influência marcante de Mondrian que ao criar uma corrente puramente plástica, o Neoplasticismo, define uma pintura abstrata e racional, regida pela geometria. Deste modo, o Neoplasticismo definiu-se como uma pintura que se reduzia ao espaço bidimensional, tendendo à integração na arquitetura e afastando-se da perspectiva clássica.

O arquiteto Miguel Saraiva apresenta, neste projeto, uma forma extrema de idealismo, projetando uma atitude de pureza, equilíbrio e unidade, como se pintasse uma tela enorme em que o seu suporte é a própria natureza. O uso de formas e de elementos coloridos, tipo bloco, que delinham o espaço. “(...) as linhas fortes produziam dinamismo, enquanto a sensação de leveza era conseguida através do pouco uso de ornamento. (...) Apesar do grupo *De Stijl* nunca ter sido formalmente organizado, as suas criações eram altamente distintas e partilhavam uma linguagem visual comum - a do abstracionismo geométrico.”¹⁵⁰ Estas teorias terão sido inspiradoras de todo este projeto e não só, também de toda a arquitetura de Miguel Saraiva, criando uma unidade espiritual conseguida através do uso inteligente da luz.

¹⁴⁹ PUENTE, Moisés, *Conversas com Mies van der Rohe*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p.43

¹⁵⁰ CHARLOTTE, Peter Fiell, *Design Séc. XX*, Taschen, 2001, p.58, 59

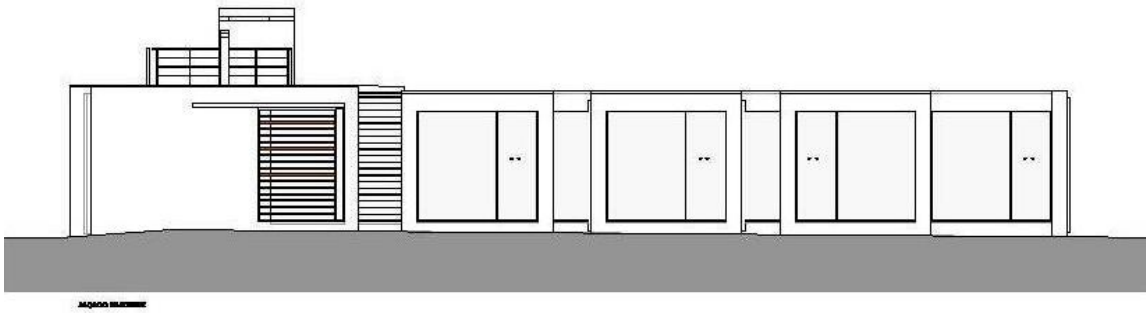


Fig. 106 - Alçado Este

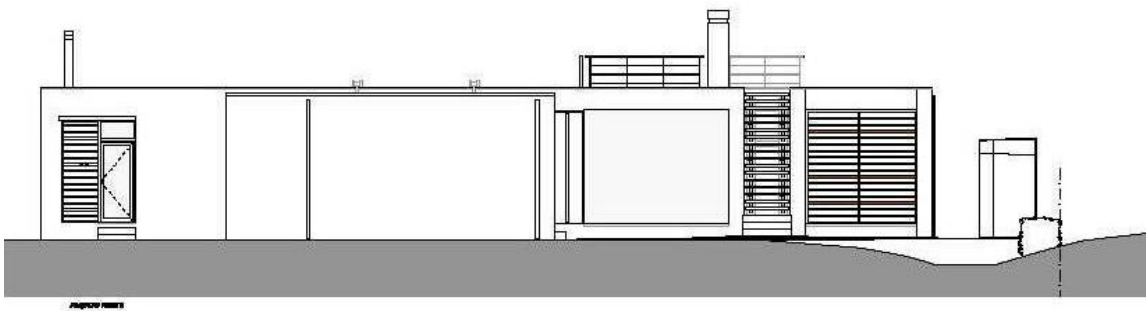


Fig. 107 - Alçado Norte

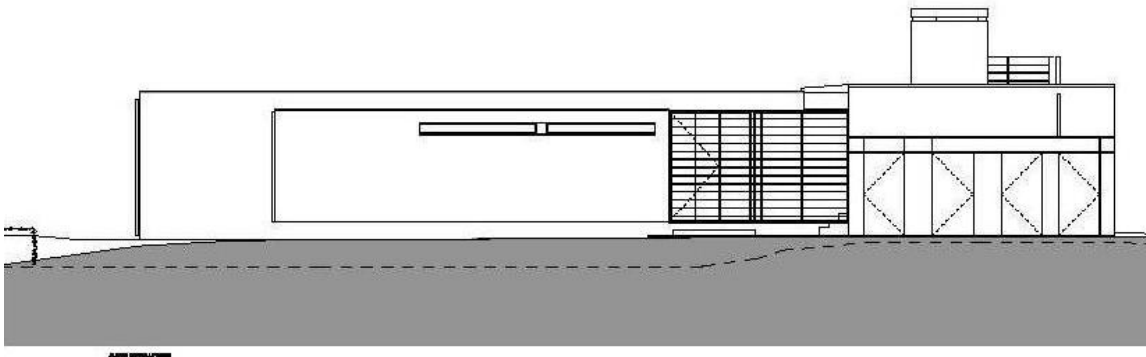


Fig. 108 - Alçado Principal Oeste

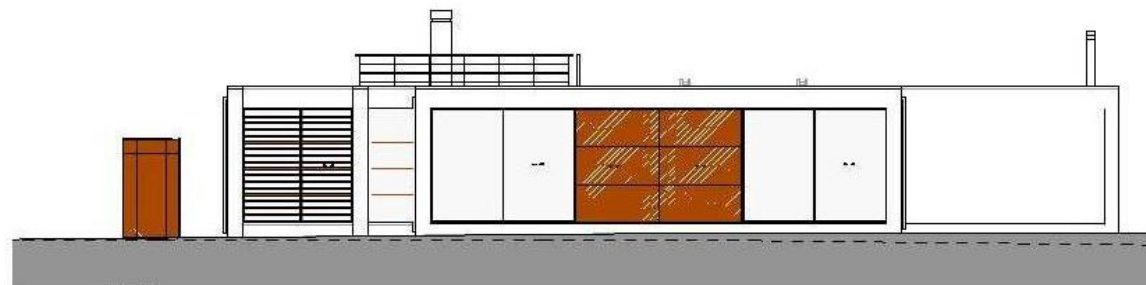


Fig. 109 - Alçado Sul

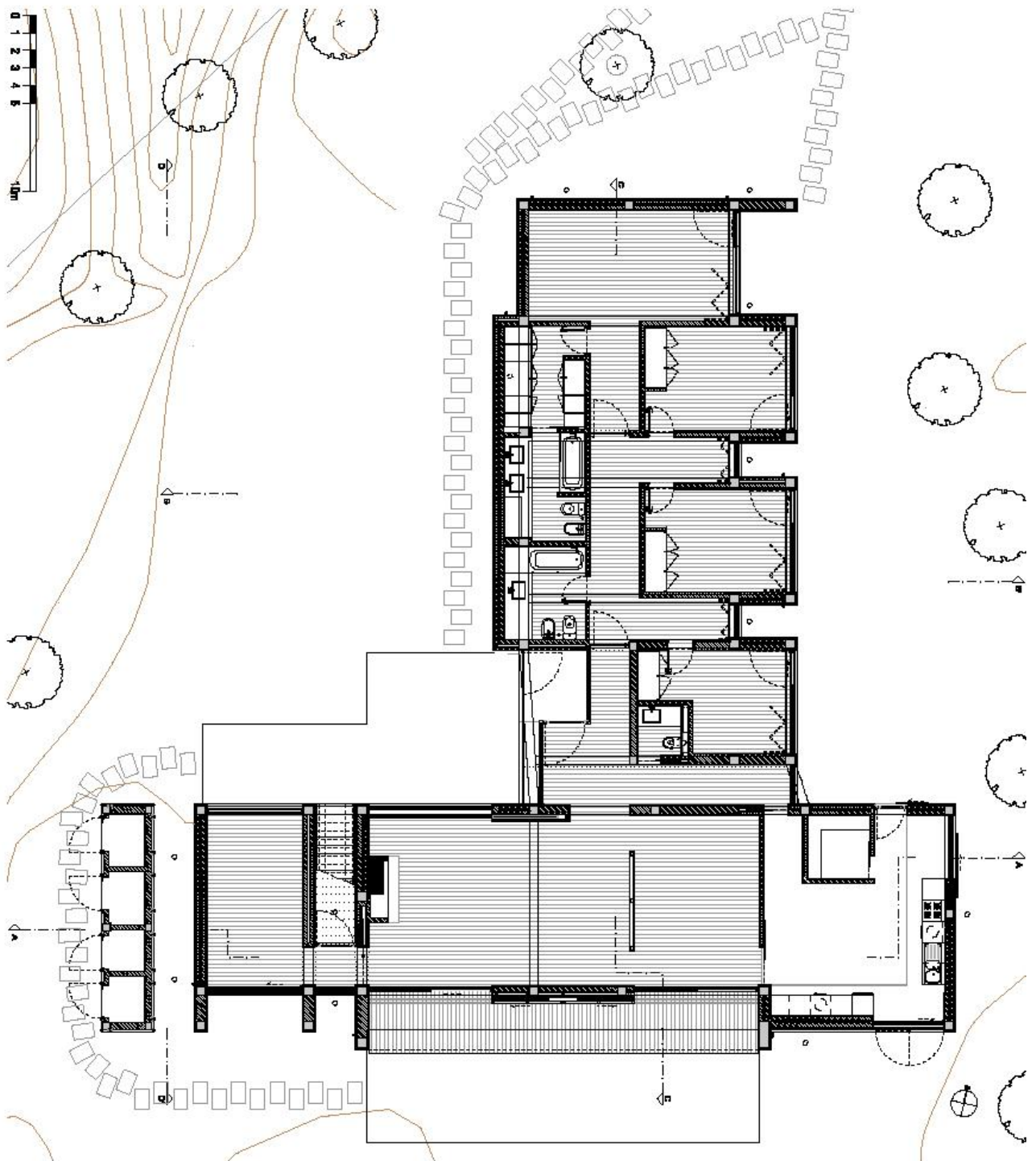


Fig. 110 - Planta do piso 0



Fig. 200 - Foto do alçado principal, sul sudoeste (2004)

3.2.3. CASA CN NA HERDADE DA AROEIRA

O arquiteto Miguel Saraiva é autor de um projeto de habitação unifamiliar situado nos arredores de Lisboa, num complexo residencial e de campos de golfe, mais concretamente na Herdade da Aroeira, denominada por casa CN. É constituída por dois corpos com dois pisos, onde a relação do edifício com a luz natural é primordial. Foi também conseguida uma relação entre o espaço construído e o meio circundante, muito graças às enormes superfícies de vidro que se diluem intencionalmente na acentuada sombra produzida pelo enorme balanço do volume dos quartos no piso superior. Uma vez mais, a luz foi um dos elementos geradores de todo o projeto.

Tal como nos projetos anteriores, a luz foi um elemento determinante e, para o arquiteto, iluminar é mais do que proporcionar luminosidade adequada para uma função, é revelar valores conotativos, através da efemeridade, controlando e mediando a luz. Desta forma, neste projeto de habitação unifamiliar o espaço é qualificado pelo valor expressivo, plástico e percetivo.

A casa CN, encontrando-se num cenário perfeito e idílico, circundada por 350 hectares de propriedade, envolta em pinheiros, lagos e com praia a 600 metros é o local de sonho de qualquer família, é também o local ideal para se projetar uma habitação onde a luz é o elemento essencial. Esta habitação unifamiliar encontra-se perto da cidade e em simultâneo permite o contacto com a natureza. Neste projeto existiu um pedido muito específico feito pelos donos, permitir uma multifuncionalidade nas áreas sociais.

E esta premissa não foi deixada ao acaso. O retângulo formado pela planta, claramente geométrica, os espaços ordenados com critérios de precisão e de forma a tirar o

melhor partido da luz e da paisagem envolvente são definidos volumetricamente pela horizontalidade da laje da cobertura e pela marcação de avanços e recuos, os quais formam o pátio de entrada e da sala. O piso inferior inclui um hall de entrada, novamente com grande destaque, que distribui para a zona de serviços a cozinha, a copa, o quarto de apoio e um wc. No lado oposto, encontramos as zonas sociais com escritório, wc de serviço, sala de estar e de jantar. As áreas sociais debruçam-se sobre a zona exterior com o terraço em deck e a piscina exterior.

O jogo com os vários períbolos num conjunto de recuos e avanços dos vários pátios, presente na esplanada de apoio à piscina, permite uma ambiguidade de leituras, sendo possível encará-lo como espaço exterior ou como continuidade do espaço interior, o que permite tirar maior partido do envolvente. Este jogo define a continuidade do espaço arquitetónico.

O piso superior é a zona privada da moradia, constituída por quatro quartos, dois wc completos e uma suite reservada aos donos da casa. Da zona exterior também é possível o acesso através de uma escada de um só lanço que se encontra no lado sudoeste da habitação.

Os dois corpos que compõem a imagem arquitetónica conjugam-se na perfeição no desenho de Miguel Saraiva, o arquiteto interpreta um estilo onde impera a sobriedade e os materiais tradicionais pontilhados com apontamentos e soluções carregadas de contemporaneidade. Esta mistura é visível à medida que percorremos a casa com as suas paredes de pedra de xisto por oposição às paredes brancas e às suas enormes janelas que rasgam os blocos, é ainda visível no tradicional telhado de telha vermelha ao qual se sucedem os terraços com gravilha que compõem a restante cobertura. As madeiras que revestem os vãos e os terraços prolongam-se para o interior da habitação como que transportando consigo a ambiência exterior.

Toda a composição aproveita da melhor forma o espaço envolvente, integrando-se na paisagem com a simplicidade das suas formas, é um corpo estranho que se adapta adquirindo a tranquilidade e a paz que o rodeia, convidando os seus utilizadores à comunhão com a natureza, ao sossego e à prática desportiva, podendo para isso ser utilizada a piscina que integra o projeto, como também os campos de golfe ou a vasta extensão de pinhal que convida os fruidores para longos passeios. A vivência no interior da habitação, também ela convida ao sossego e à tranquilidade, fruto da ambiência que foi criada pelos materiais utilizados para a composição dos espaços e das enormes janelas que permitem desfrutar da natureza exterior. É de salientar, que o arquiteto privilegia a relação interior/exterior, como se na sua arquitetura não houvesse separação entre o interior e o exterior, com se formassem um lugar unitário.

A casa no seu todo é transparente, as janelas rasgadas fazem com que entre pela casa dentro a grandeza do local magnífico, convidando a natureza a trespassar as paredes, a fazer parte do volume do prisma recortado com reentrâncias, com sombras, permitindo que a luz da lua e das estrelas brilhem nos quartos, suprimindo a ideia do espaço fechado.

Fig. 201, 201 a- Pormenor das escadas que dão acesso à piscina e ao jardim exterior
Fig. 202 - Pormenor do deck frente à sala de estar (2004)

201



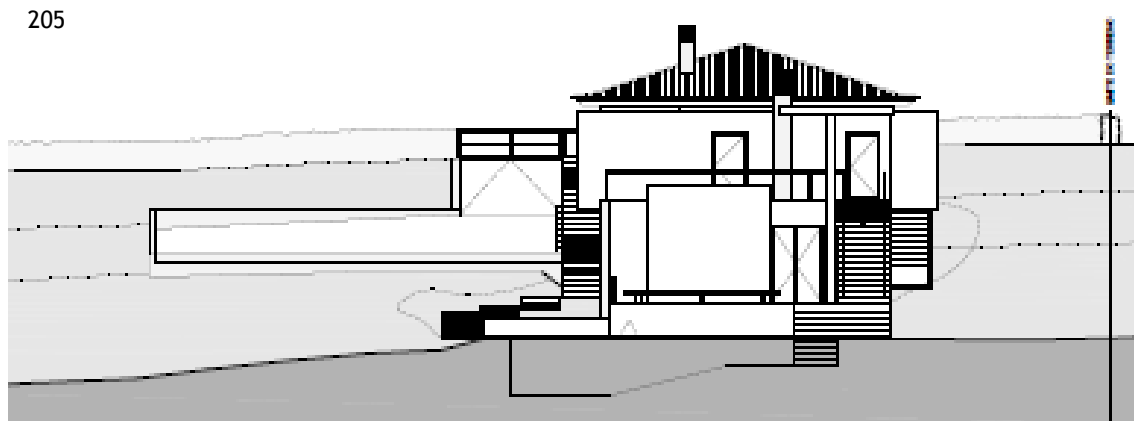
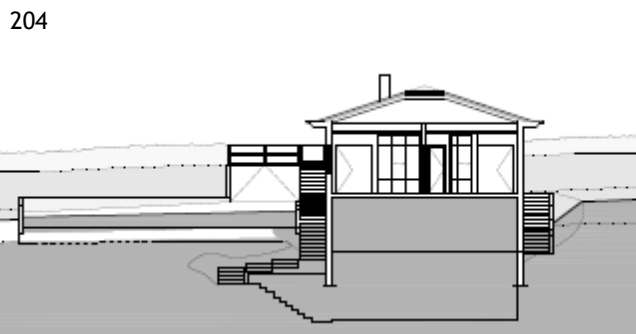
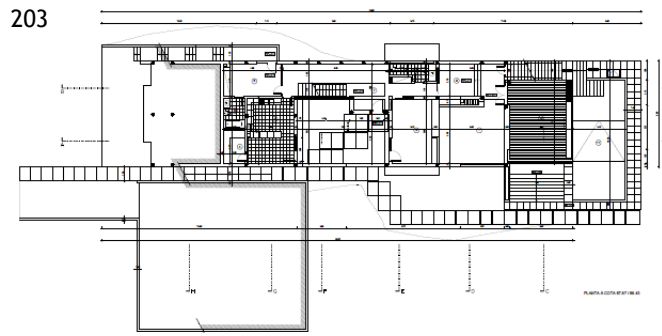
201a



202



Fig. 203 - Planta do piso térreo
Fig. 204 - Corte HH'
Fig. 205 - Alçado norte-noroeste
Fig. 206 - Alçado principal sul - sudoeste



Na fachada principal é colocado um grande vão, a sua saliência é colocada descentrada em relação à composição geral, bem como a utilização de perfis metálicos na parede de xisto, como resposta à combinação do contemporâneo com o tradicional e, ao mesmo tempo, abrindo o quatro principal ao exterior, assumindo-se como um cubo que dá alguma leveza numa fachada tão clássica. Esta mistura de materiais permite diminuir a carga através da grande superfície de vidro

O contacto da abstração com a geometria do projeto e a aliança com a natureza são visíveis no recurso a determinadas texturas e na intenção de aproximar a natureza para todo o projeto, inserindo-o na paisagem.

Os materiais utilizados na conceção da obra refletem a proximidade das qualidades sensitivas e plásticas, a cor e a textura definem a forma. As paredes polidas são refletoras e esbatem a sensação de massa, em contrapartida as paredes texturadas/as paredes de xisto acentuam essa sensação, o mesmo se passa com a cor que nos dá leituras diferentes de relevos e reentrâncias e a luz interage com todos estes elementos formais.

Para o arquiteto Miguel Saraiva, a luz atua como um modelador do espaço, é um material construtivo similar ao tijolo, dando-lhe prioridade como condicionante geradora dos elementos formais e espaciais, sendo um elemento primordial, funcional, estético, inspirador e emblemático. Da mesma forma que o era para os artistas neoplasticistas, também para o arquiteto a luz é primordial, assumindo-se como estruturante para a composição de todos os projetos.

Miguel Saraiva exalta o tema da transparência e da luminosidade através dos seus projetos. Os espaços são desenhados enaltecendo a luz solar, a essência, a paisagem envolvente, o ar que parece entranhar-se na decoração, em que o seu objetivo é estabelecer uma unidade física entre o interior e o exterior. Tanto Le Corbusier como Mies van der Rohe partilhavam as mesmas crenças da importância da luz e do conforto que esta produzia, através das paredes rasgadas, das paredes janelas, onde seria possível atravessar/penetrar uma luz homogénea.

A casa CN foi concebida como um espaço de retiro e lazer. Miguel Saraiva, através da luz natural, cria na casa CN uma arquitetura de sensações, através do jogo de luz combinado com a sombra, provocando sensações que poderão ser de alegria, êxtase, encantamento, solidão ou melancolia. A forma determinante como utiliza a luz revela-nos de um mesmo espaço várias leituras ao longo do dia, tornando-a num elemento imaterial e arquitetónico de extrema importância. Essa importância é-nos manifestada em todas as divisões, na combinação entre os dois corpos do projeto, nos vãos e terraços amplos, pavimentos de madeira, sendo uma casa virada para o exterior. O ambiente exterior é transportado para o interior da habitação pelas janelas rasgadas de generosas dimensões ou tal como acontece com o deck existente na zona social que entra pela sala através da enorme janela, a qual, devido às suas grandes dimensões e transparência, é como se não existisse qualquer fronteira entre o interior e exterior da habitação, levando-nos a viver em permanente contacto com a paisagem, aproveitando assim a presença calma e relaxante do jardim.

Fig. 207 - Panorâmica geral do alçado a norte da habitação e do jardim

207

Fig. 208 - Pormenor da janela do quarto principal e da janela lateral da sala (2004)



208



CAPÍTULO 3

O ESPAÇO

4. O ESPAÇO

4.1. O ESPAÇO, PRODUTO DO INTELECTO

No Capítulo I e II tecemos reflexões sobre a necessidade de partirmos do princípio de que a arquitetura e a pintura têm andado sempre de mãos dadas, principalmente a arquitetura de Miguel Saraiva, que não reside apenas nos aspetos formais e compositivos, mas sim na espacialidade que envolve estes aspetos.

Na arquitetura moderna, o termo espaço¹⁵¹ surge como sinónimo de massa, de volume, de elementos que delimitam, ou até um vazio delimitado por elementos construídos, o espaço entendido como algo mental. Segundo Kant¹⁵², o espaço existe como construção mental, intelectual, ou espiritual, constituindo-o como um elemento no nosso mundo inteligível. O espaço é um produto do intelecto, pois é através da forma como percebemos e nos confrontamos com o mundo, que podemos manusear a nossa construção mental.

A ideia de espaço passa a fazer parte do discurso arquitetónico, assumindo que a arquitetura é a arte do espaço e, desta forma, os arquitetos apresentam o seu trabalho como um produto mental. Poderemos considerar todo o processo na arquitetura como virtual, o papel de um arquiteto é um papel virtual, pois este tem de ser dotado da capacidade de imaginar todo o processo virtualmente. Ou seja, cria um mundo virtual, assente no pensamento, na racionalização, na junção de fatores em que se baseia a sua percepção, construindo uma realidade que, à partida, é apenas feita de ideias e que se vai concretizando à medida que as vai passando para o papel, dando uma primeira vida ao seu mundo virtual, que poderá acabar ou não por se materializar¹⁵³.

O desenho, o projeto e depois o objeto são conceitos inerentes à arquitetura e não só, também são inerentes a todas as artes plásticas. Começa por nos surgir a ideia, o pensamento virtual, e o primeiro passo será o desenho ou o esboço, ainda que mal feito e por vezes hesitante. Depois passamos para o desenho manual ou computacional, que hoje passa por ser uma ferramenta essencial na metodologia projetual. A obra arquitetónica ocupa primeiro um espaço mental e percorre um caminho até ela própria se materializar e fundir com o espaço que irá ocupar e valorizar. O espaço arquitetónico resulta da interação entre

¹⁵¹ Zevi, Bruno, *Saber Ver a Arquitetura*, tradução de M^a Isabel Gaspar e Martins de Oliveira, Dinalivros, Lisboa, 1989

¹⁵² KANT, Immanuel, *Critica da razão pura*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1997

¹⁵³ Zevi, Bruno, *Saber Ver a Arquitetura*, tradução de M^a Isabel Gaspar e Martins de Oliveira, Dinalivros, Lisboa, 1989

espaço percebido, vivido e criado. Podemos mesmo afirmar que para se conceber um espaço em arquitetura é necessário conceber um espaço imaginado, advindo essa imaginação da experiência, do apreendido, do convivido, do vivido. O espaço mental que a obra ocupa está muito dependente da capacidade construtiva ao nível da abstração por parte do arquiteto.

A ideia de abstração está associada a algumas tendências arquitetónicas, recorrentemente usada para designar, quer um processo mental, quer um resultado arquitetónico. Do ponto de vista filosófico, é o ato de separar mentalmente um ou mais elementos de uma totalidade complexa (coisa, representação, facto), os quais só mentalmente podem subsistir fora dessa totalidade.¹⁵⁴ No campo da arte, o significado de abstração é mais definido, na pintura inscreve-se num período histórico específico que se identifica com a modernidade. Em arquitetura, o próprio processo de representação pressupõe em si mesmo uma condição de abstração mental. O arquiteto tem de antecipar a realidade do espaço.

Poderemos considerar que grande parte ou mesmo todo o processo na arquitetura como virtual, o papel de um arquiteto é um papel virtual, que se vai materializando ao ser passado para o desenho, para as maquetes e, finalmente, para a obra em si. Com a Revolução Industrial ocorreram algumas transformações na forma de perceber e de representar o mundo. Com a introdução da máquina era necessário desenvolver novos métodos de representação, como a cónica e a ortogonal. No século XX, por volta dos anos 80, o computador começa a ser utilizado pelos arquitetos, introduzindo novas técnicas de representar e de gerar a arquitetura.

Projetar e desenhar estão intimamente ligados ao ato de representar e conceber as intenções do arquiteto perante o seu objeto arquitetónico. O museu Guggenheim de Frank Gehry, em Bilbao, é um exemplo evidente tendo reconhecida a nova maneira de pensar a forma, usando novos métodos de projetar incluindo a tecnologia digital, a arquitetura digital.

A utilização de programas de desenho assistido por computador preconiza a base de trabalho onde, cada vez mais, a sua utilização é encarada como indispensável. O aparecimento da terceira dimensão e da realidade virtual são a consequência direta deste fenómeno. Esta nova abordagem, associada ao avanço da tecnologia, desperta o arquitecto para uma nova atitude na acção projectual.

A situação actual da cultura arquitetónica, as suas incongruências e a quantidade de produção arquitectónica que aumenta de dia para dia, fazem, segundo Mafredo Tafuri, no livro *Teoria e História da Arquitectura*¹⁵⁵, com que nos encontremos frente a um esforço inconsciente que decreta, por um lado, a morte da arquitectura e, por outro, a descoberta de uma nova dimensão e conceção da aplicação arquitetónica na vida real. As emoções estéticas surgem como resposta às propriedades formais, criando empatias que nos levam ao gozo ou à tristeza.

¹⁵⁴ ENCICLOPÉDIA, Verbo, *Volume 1*, Editorial Verbo S.A., Lisboa, 2004, p. 50

¹⁵⁵ TAFURI, Manfredo, *Teorias e História da Arquitectura*, trad. Ana Brito e Luís Leitão, Biblioteca de Textos Universit, Editorial Presença, Lisboa, 1988

O desenho é de extrema importância para podermos representar o espaço, seja ele real ou imaginado, funcionando assim como um registo que encerra a ideia que irá ser executada. “o desenho é, provavelmente, a forma de expressão que sintetiza melhor a nossa relação com o mundo. Ele permite-nos, com a elaboração mental, desenvolvimento de ideias e a descoberta do que ainda desconhecemos de nós mesmos.”¹⁵⁶ O desenho é um processo, uma ferramenta, um instrumento, um procedimento que resulta num produto, sendo um somatório de declarações de quem concebe, que poderá tornar-se público e ser interpretado ou decodificado através da linguagem técnica. Podemos mesmo referir que o desenho é omnipresente, todos os objetos, edificios e formas que nos rodeiam foram desenhados e projetados. O ato de projetar envolve tanto a criatividade como a perceção e a representação. A própria história mostra que os desenhos/esquços dos projetos de arquitetos de renome, são a sua marca, a sua assinatura. Assim, o pensamento destes, é deixado para sempre na história através dos seus projetos e estes projetos são indissociáveis da época em que são concebidos, expressando a forma como o arquiteto se posiciona em relação à sua época e por vezes transportando consigo os desassossegos da época.

“A perceção do espaço é dado por um conjunto de linhas e de manchas que irão sugerir formas reais ou abstratas. Nos desenhos realizados com programas de computador, a sua especificidade leva o observador a assumir parencas quase reais.”¹⁵⁷

Os desenhos são dotados na sua essência de organização formal, no suporte utilizado para a sua realização o traço ou a sua ausência. Os traços em consonância ou por oposição, dão forma ao projecto idealizado pelo seu autor e ao usar o 3D podem-se criar/usar ambientes e realidades virtuais que simulam a realidade num espaço gráfico.

Neste espaço gráfico, tridimensional, são também gerados equilíbrios, tensões, movimentos e ritmos como existem no mundo real. O que significa que, contrariamente ao projeto em 2D, com o objeto virtual podem-se testar soluções, ideias, fazer alterações, comparações e trabalhar situações extremas, mantendo a integridade dos documentos.

Existem várias vantagens de trabalhar num modelo 3D, como diminuir o risco de erros do projeto, permitir o trabalho em equipa, no mesmo ficheiro, permitir completar os desenhos com informações externas, como promenores construtivos, testes de cor, materiais de acabamento, evitando assim, surpresas desagradáveis. No entanto, para se expressar, o arquiteto continua a recorrer, numa primeira abordagem, ao desenho em suporte físico. Ao traçar a primeira linha no papel de trabalho, está a criar uma limitação que sobre a qual tudo se vai desenrolar. É a partir deste traço e do espaço que dispomos que se vai desenvolver numa primeira fase todo o projeto. A linha criada tem também como objectivo para o seu criador percecionar e escalar o projecto. É com ela que o começa a delimitar, é com ela que lhe dá forma e o torna perceptível para os outros. O desenho assistido por computador, o 3D

¹⁵⁶ CARNEIRO, Alberto, *O Desenho, projecto da pessoa*, in os *Desenhos do Desenho*, Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação -2001, Universidade do Porto, p. 34

¹⁵⁷ PINTO, Luís Miguel Moreira, *Desenho Perceção e Forma*, Edições Colibri, Lisboa, 2012, p. 23

e a realidade virtual, são ferramentas que vêm complementar e completar o primeiro traço, o esboço que deu origem a todo o projecto, são elas que nos nossos dias dão mais consistência ao trabalho do arquiteto, reduzindo as margens de erro e ao mesmo tempo permitindo alcançar novos limites.

4.2. A IDEIA DE ESPAÇO CONTÍNUO

A ideia de espaço contínuo foi formulada pelo grupo De Stijl e pela Bauhaus que refletiam a ideia dos espaços interior e exterior como sendo contínuo e infinito, relacionando o interior com o exterior. Defendiam também a ideia de que o espaço é um produto do movimento e que este muda conforme nos movemos no espaço, aproximando-nos à ideia de Corbusier da estruturação espaço-funcional.

Para este ideal podemos considerar como paradigmas o modelo estrutural Dominó de Corbusier e o modelo abstrato do Pavilhão de Mies van der Rohe.

Também os primeiros anos na obra de Miguel Saraiva são um excelente exemplo sobre o modo como um jovem arquiteto explora as opções fornecidas pelas manifestações artísticas. O arquiteto Miguel Saraiva teve consciência de que a adesão a uma proposta moderna seria insuficiente. Poderia levar a imitações de imagens ou mesmo a colagens, reduzindo a sua arquitetura a um único estilo, mas as contribuições dos seus antecessores foram uma inspiração, por vezes inconsciente/empírica, de onde as suas próprias formas se foram revelando.

As características referentes à geometria e à forma da planta livre foram abordadas segundo uma orientação da utilização do edifício, da sua viabilidade custo/benefício e do seu desempenho ambiental. O uso dos espaços construídos é um critério que representa uma importância vital dada pelos modernistas à função.

“ (...) a arquitetura organiza como um todo o espaço que rodeia o homem, entendemos que nenhuma das partes da arquitetura tem independência funcional mas que essas partes são avaliadas unicamente pela forma de organização do espaço em que se integram e que definem. (...)”¹⁵⁸ “Mies van der Rohe é o expoente máximo da sintaxe *De Stijl*: o seu pavilhão da Alemanha na Exposição de Barcelona de 1929 (...) Painéis de travertino e mármore, lâminas de vidro, superfícies de água, planos horizontais e verticais

¹⁵⁸ MUKAROVSKY, Jan, *Escritos sobre estética e semiótica da arte*, Editorial Estampa Lda, Lisboa, 1988, p.155

que quebram a imobilidade dos espaços fechados, rompem os volumes e orientam o olhar para vistas exteriores.”¹⁵⁹

Mies van der Rohe propôs a noção de planta aberta erguendo paredes independentes a definir os espaços sem a necessidade de os fechar, procurando a simplicidade da estrutura num sistema de abstração, situação que veremos no edifício do Parkurbis projetado pelo arquiteto aqui em estudo. Através de uma estrutura independente é permitida a livre localização das paredes porque já não exercem a função estrutural.

Para Le Corbusier, a planta é de extrema importância. “A planta está na base. Sem planta, não há nem grandeza de intenção e de expressão, nem ritmo, nem volume, nem coerência. (...) A planta necessita a mais ativa imaginação. Necessita a mais severa disciplina. A planta é a determinação do todo; é o momento decisivo.”¹⁶⁰ E é de facto o que encontraremos, se paralelamente à análise dos textos, observarmos as obras do arquiteto Miguel Saraiva. Vemos como se apoiou, no sentido mais largo e mais universal, na tradição. Aferimos como Le Corbusier, Mies van der Rohe e até mesmo De Stijl lhe transmitiram o essencial, os valores abstratos da arquitetura.

4.3. A ESPACIALIDADE NA CONTEMPORANEIDADE

Já Bruno Zevi¹⁶¹ referia que apenas a arquitetura, entre todas as artes, pode dar ao espaço o seu pleno valor. Pois é o único que pode rodear-nos de um vazio de três dimensões e o prazer que daí se pode extrair, só arquitetura tem essa potencialidade.

No século XX, o termo espaço passou a ser definido como livre, fluido, aberto, translúcido, “um espaço único, sem hierarquias”¹⁶². Tanto o funcionalismo como o organicismo são correntes espaciais da arquitetura moderna. Le Corbusier, Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright, têm em comum o tema da planta livre, entendido de forma diferente, um racionalmente e o outro organicamente, mas colocando, ambas, o homem em primeiro lugar, sendo o ponto central de toda a arquitetura. Qualquer uma delas dota a arquitetura de uma espacialidade em que o ponto central é o homem.

Pode-se ver claramente esta diferença de atitude nos projetos de Corbusier e de Mies com a Villa Savoie ou o pavilhão de Barcelona respectivamente, e de Wright com Falling

¹⁵⁹ ZEVI, Bruno, *A Linguagem Moderna da Arquitetura*, tradução de Luís Pignatelli, 3ª Edição, Dom Quixote, Lisboa, 2004, p. 46

¹⁶⁰ CORBUSIER, Le, *Por uma Arquitetura*, trad. Ubirajara Rebouças, São Paulo, Perspectiva, 2006, p. 27

¹⁶¹ ZEVII, Bruno, *Saber Ver a Arquitetura*, tradução de M^a Isabel Gaspar e Martins de Oliveira, Dinalivros, Lisboa, 1989

¹⁶² MONTANER, Josep Maria, - *Sistemas Arquitectónicos Contemporâneos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p.28

Water. No entanto, estes promovem na sua arquitetura a extinção da ideia de caixa tradicional, da caixa fechada, através da desconstrução ou da fragmentação das paredes, tornando os espaços flexíveis, fluidos e suspensos e, ao mesmo tempo, os volumes ordenados.

Le Corbusier utiliza uma malha estrutural, compassada por pilares, sempre dentro de uma figura geométrica, encerrando o espaço em quatro paredes com janelas contínuas, mas formadas por divisões móveis, fluidas, o espaço nunca é estático. Nesta mesma villa, a villa Savoye, no segundo andar, existe uma parede de vidro que se abre para o exterior, (para um grande terraço) o espaço exterior e o interior adaptam-se, concorrendo entre si. Existe uma grande rampa que liga os dois andares, numa liberdade de circulação enorme, mas esta liberdade é uma liberdade racional, métrica.

No pavilhão de Barcelona, Mies também utiliza sempre como base uma figura geométrica ou melhor geometricamente rígida na sua base de construção, mas, no entanto, o espaço ganha nova liberdade com planos verticais que vão cortando o espaço, nunca é um espaço fechado, existindo sempre ininterruptamente ângulos diferentes. Mies ainda é mais libertador que Corbusier. Mies utiliza a coluna como um elemento integral, adotando a função de painel ou resíduo de parede, sendo um elemento fundamental para a definição do projeto, preponderante na definição do espaço.

Na Falling Water, Wright não se preocupa com os volumes geométricos, mas sim com a relação entre organismos, a arquitetura cresce de dentro para fora em harmonia com o meio, integrando o interior com o exterior. Partindo de um núcleo central, toda a casa é projetada a partir deste núcleo e os espaços saem em todas as direções. Este projeto é bastante expressivo de toda a atitude de Wright perante a arquitetura, definindo a arquitetura como sintonia que deve ser adequada ao tempo, ao lugar e ao homem.

A realidade espacial subdivide-se em três ordens, como a base horizontal, vertical e de fechamento. Tanto o pavilhão de Barcelona de Mies, a Falling Water de Wright como a Villa Savoye de Corbusier são exemplos da horizontalidade e representam a capacidade de implantação no terreno. Os elementos de fechamento podem ser horizontais ou verticais, sendo coadjuvantes de todos os elementos utilizados para delimitarem o espaço “a estrutura abstrata de articulação dos distintos corpos, onde persiste a organização em torno da plataforma”¹⁶³ com a finalidade de resolver problemas funcionais, separando o interior do exterior.

Para László Moholy-Nagy (1895-1946), o “espaço é uma relação posicional de corpos”¹⁶⁴, onde a configuração do espaço é a configuração de relações quer de corpos-volumes, quer de corpos-homem. O espaço é vivenciado de formas diferentes, de acordo com fatores sensoriais de cada fruidor, existindo uma teia de relações espaciais que se estendem entre os próprios corpos e o homem, que ocupa o lugar central.

¹⁶³ MONTANER, Josep Maria, - *Sistemas Arquitectónicos Contemporâneos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p. 36

¹⁶⁴ MOHOLY-NAGY, László, *Do material à arquitetura*, tradução: Pedro Sussekind, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2005, p. 195

Não podemos pensar no espaço arquitetônico sem pensar no corpo e no prazer que daí advém. O espaço é o meio onde nos movemos e desenvolvemos as nossas atividades. O espaço vivenciado não é só um espaço físico, mas sim um espaço ativo e dinâmico

O espaço não se esgota na geometria que o constituiu, o espaço é inteiramente dependente de inúmeros fatores, do seu criador, do seu local de implementação, do clima, da luz, da cor, da textura, dos materiais utilizados na sua construção e dos seus fruidores. No entanto, não podemos esquecer que o seu objetivo principal é a utilização humana e esse fator estará sempre subjacente ao seu nascimento.

4. 4. DESENHAR A VIDA

Todo o espaço gira em torno de um protagonista essencial e estruturante: o Homem. Não podemos compreender o espaço sem esse pilar essencial, pois a genesis da arquitetura, decorre da espacialidade inerente ao ser humano. O homem e o espaço são entidades indissociáveis, o espaço pertence à essência do ser humano.

Em primeira análise, depreende-se a produção arquitetônica como sendo um objeto ou como sendo um espaço que abriga as relações humanas e não como um mediador das relações, mas a produção arquitetônica deve ser considerada para além dos aspetos formais, deve ser considerada como mediadora das ações humanas. Daí a necessidade de se compreender um caráter mais complexo da arquitetura e de se compreender a importância do corpo no espaço. O corpo é o nosso ponto de referência, da nossa espacialidade. Merleau-Ponty defende que a ideia da concepção espacial passa pelas experiências que irão ser vivenciadas no espaço, por isso mesmo ele refere que:

“O corpo é o nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico”¹⁶⁵

Para Miguel Saraiva, a espacialidade vai para além das características geométricas e físicas. O arquiteto Miguel Saraiva também procura intervir em sintonia com a terra e com o homem, integrando a diversidade numa total harmonia. A sua arquitetura procura novas vias mais humanas e sensíveis que evidenciam preocupações com o ambiente envolvente e respeito pelas tradições locais. A sensibilidade para os problemas ambientais, ao nível estético e ecológico, assume-se como um dos aspetos fundamentais na construção e no urbanismo. É uma arquitetura mais humana, em que o homem ocupa o lugar central. O facto de na cultura arquitetônica, o homem ter conhecimento e domínio sobre o seu corpo, sendo o corpo a nossa principal referência espacial, remetendo-nos para a ideia de Obra Aberta de

¹⁶⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura, Martins Fontes, São Paulo, Brasil, 1999

Umberto Eco. Segundo Eco, a obra aberta é aquela que permite a interferência do fruidor, imputando novo sentido e nova significação à mesma obra. A arquitetura torna-se evolutiva, virada para o homem, tendo o homem como ponto central, com o cuidado de inserir o objeto na natureza e no local, no contexto regional, valorizando o cuidado com os problemas ambientais.

O arquiteto Frank Lloyd Wright foi um dos impulsionadores desta arquitetura organicista. Estabeleceu uma relação íntima entre artesanato e indústria, utilizando materiais próprios de cada região, valorizou o indivíduo, concebeu espaços onde a estética é baseada na pureza das linhas horizontais, no equilíbrio das massas e dos volumes construídos e na perfeita integração do edifício no meio envolvente, que sempre respeitou como elemento estético. Miguel Saraiva com o seu projeto de reformulação e requalificação do Cais Fluvial da Folgosa, localizado na Régua, ao longo do Rio Douro, permitiu a hipótese de redução do edifício aos seus elementos e à representação do espaço. Os pilares, a cobertura, a planta livre e o vazio do espaço transformaram a obra numa liberdade espacial, onde os materiais locais construtivos não foram esquecidos. É um bom exemplo a seguir.

“ O arquiteto terá de se relacionar fisicamente com o local (...) havendo um conjunto de circunstâncias que decorrem apenas da expressão do lugar, que têm de ser aferidas e só o desenho se torna como o melhor meio de representar todas essas empatias, tentando descobrir quais são as regras do pensamento visual que operam na ligação entre o homem e lugar.”¹⁶⁶



Fig. 209 - Vista geral da intervenção no cais da Folgosa (2006)

¹⁶⁶ PINTO, Luís Miguel Moreira, *Desenho Perceção e Forma*, Edições Colibri, Lisboa, 2012, p. 46

4.4.1. CAIS DA FOLGOSA

O promotor da obra o Cais da Folgosa foi o Instituto Portuário e dos Transportes Marítimos, Delegação do Douro, a obra ficou concluída em 2006, situa-se em Armamar, Peso da Régua.

A região demarcada do Douro é conhecida pelo seu vinho e pelas magníficas paisagens, classificadas pela UNESCO como património da humanidade. Segundo a memória descritiva, o projeto incluía a regularização e tratamento paisagístico da franja de terreno marginal ao rio com a adição de uma rampa de varadouro e criação de uma zona turística.

A singularidade deste projeto permitiu uma relação entre a expressividade técnica e a intensificação espacial, entre o vazio espacial e a utilização de um novo vocabulário. Neste projeto do cais da Folgosa, Miguel Saraiva eleva a arquitetura à sua essência, à sua desmaterialização, fazendo lembrar a arquitetura de Mies, tornando-se somente em estrutura e membrana ou como o próprio Mies referia “uma arquitetura de pele e osso”¹⁶⁷. A perfeição, os detalhes, o espaço vazio, serão preenchidos pela vida, pelo homem, pelo corpo que é a nossa principal referência espacial e o espaço só pode ser compreendido não só a partir dele, mas também como extensão do próprio corpo.

O arquiteto Miguel Saraiva preocupa-se também com questões de sustentabilidade e refere mesmo que os projetos devem ter esse princípio como base. Na forma como vemos as questões da sustentabilidade devemos ter a consciência da complexidade inerente à mesma, perante a qual temos a perfeita noção da limitação do nosso conhecimento. Julgamos que a preocupação com as questões de sustentabilidade há muito que deixou de ser opção. Passou, sim, a ser uma obrigação cívica e social que todos temos que assumir na parte que nos compete.

“(…) a responsabilidade social da arquitetura e do arquiteto, por inerência do mesmo, no exercício da atividade, não se deve desvincular desta consciência. A mesma deve começar, desde logo ao nível do ordenamento e planeamento da cidade, de modo a utilizar os recursos de uma forma racional, sendo a arquitetura parte integrante de um processo com diferentes fases que, de forma alguma, se extingue com a conclusão da construção.”¹⁶⁸

O projeto do Cais da Folgosa é compreendido por dois edifícios. Um dos edifícios é destinado a um restaurante dotado de infraestruturas de apoio ao cais fluvial e o outro é

¹⁶⁷ PUENTE, Moisés, *Conversas com Mies van der Rohe*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p.43

¹⁶⁸ Artigo na revista, *Casas & Negócios*, Artigo escrito por Susana Pinheiro, Edição Março/Abril 2009, Bimestral nº 31, p.52

destinado a quiosque de apoio às zonas de lazer, ambos ligados por um passadiço que acompanha o troço do rio.

O acesso a toda a estrutura faz-se por intermédio de um orgânico e amplo passadiço de forma curvilínea, com pavimento em deck, que desagua numa área destinada a esplanada, também ela construída com pavimento em deck, e que dá acesso ao restaurante. O edifício do restaurante tem por base estacaria de betão armado, onde assentam perfis metálicos que o suportam. Miguel Saraiva simplificou o projeto, reduzindo as paredes e as divisões no interior ao mínimo essencial, assegurando assim a liberdade de movimentos tão necessários à funcionalidade espacial, tanto no exterior como no interior.

A grande volumetria do edifício foi anulada com as suas linhas minimalistas, diminuindo a sua presença no vale, integrando-se plenamente na paisagem. A identificação da obra é reforçada pela estrutura espacial. A ilusão da sua inexistência é provocada pelo delimitado do volume por oposição ao acentuado recuo dos planos de vidro e rasgos nas paredes de pedra, causando a impressão no observador de que todo aquele enquadramento sempre ali existiu.

Todo o Cais se encontra suspenso sobre a água, transmitindo uma aura de obra flutuante, tendo o rio Douro como um espelho que a duplica e amplifica as suas cores, devido aos cambiantes causados pela deslocação do sol e o movimento das águas. Esta obra diferencia-se pelos seus traços arrojados e pela integração no meio. Embora seja uma solução arquitetónica contemporânea não descarta a tradicionalidade inerente à utilização dos materiais locais como a pedra e a madeira.

A obra de Mies é caracterizada pelo uso dos materiais com que são construídos os objetos, edifícios: uma matéria sólida, polida, lisa, resistente. Matéria sujeita a intempéries, que responde a problemas de iluminação, ventilação, proteção. A influência da obra de Mies na obra de Miguel Saraiva é conduzida, pela importância da matéria. “Quando começamos um projeto não pensamos na forma; pensamos no modo correto de utilizar os materiais; depois aceitamos o resultado.”¹⁶⁹ Importância, essa palpável que constrói a arquitetura. É exatamente na elaboração deste projeto do Cais da Folgosa que poderemos ver a importância do material e onde esta se manifesta com maior radicalidade. Durante o trabalho, as ideias estão sempre presentes, não desaparecem, mesmo quando reconstituímos os factos ou os estudos que lhes deram origem, uma vez que é em função delas que atuamos. Todo este projeto, quer através da planta, quer quando olhamos para o projeto do outro lado do rio, transporta-nos para a obra de Malevitch, “(...) o que mais apaixona Malevitch é a arquitetura. (...) A obra arquitetónica é uma arte sintética, é por isso que deve unir-se a todos os domínios da arte.”¹⁷⁰

¹⁶⁹ PUENTE, Moisés, *Conversas com Mies van der Rohe*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, contracapa
¹⁷⁰ NERET, Gilles, *Kazimir Malevitch 1878-1935*, Taschen, Köln, 2003, p. 66

Fig. 210 e 211 - Pormenor do passadiço
Fig. 212 - Pormenores da entrada
principal do restaurante (2006)
Fig. 213 - Entrada para o restaurante
(2006)

210



211



212



213



São surpreendentes as semelhanças desta arquitetura com a pintura, o traço curvilíneo do passadiço, os vários blocos de linhas retas das paredes e do teto, quebradas pela cor das pinturas e do vidro, o jogo da luz do sol a passar pelas várias aberturas, a ampliação do volume causado pelo reflexo na água do rio.

Este projeto rompeu intencionalmente com o que se poderia esperar de um cais fluvial, respeitando a singularidade e o caráter único de uma região secular. O cais da Folgosa assume-se como um projeto de arquitetura moderna que integra a natureza única do Douro vinhateiro, respeitando a integridade dos materiais e das cores em harmonia com o ambiente.

Esta obra do arquiteto Miguel Saraiva impõe-se como um modelo de espaço abstrato, sem barreiras, contínuo, esbatendo-se na paisagem, valorizando as propriedades sensoriais da sua relação com o envolvente, tendo, deste modo, a criação de uma unidade identitária funcional num sistema aberto e coeso em si, funcionando como um todo, com uma finalidade prática e comprometida com a pura visualidade plástica. Como na pintura de Malevich, o arquiteto Miguel Saraiva emprega reducionismo nas formas e nas cores, usando formas inteiramente monocromáticas, criando um dinamismo com as formas geométricas conferindo-lhes a ideia de movimento.

No cais da Folgosa, a caixa é desconstruída através dos planos da fachada, num jogo de opacos e translúcidos que definem os vãos, criando um sistema de relações entre os diversos elementos arquitetónicos, através do valor da linha, através do valor do aço e do valor do vidro. O valor da linha encontra-se nos prumos da estrutura metálica, nos vãos das janelas, no passadiço, bem como na esplanada do restaurante. A própria cobertura plana continua um jogo de perpendicularidades com os planos das fachadas.

Tanto Mies como Wright estão presentes neste projeto do arquiteto tocando vários pontos em comum, explorando a diversidade formal e as soluções com as quais pretende quebrar com a ideia do análogo na arquitetura, criando uma nova abordagem e estabelecendo um critério de qualidade não esquecendo nunca que as pessoas estão sempre em primeiro lugar e a arquitetura tem a função de as servir.

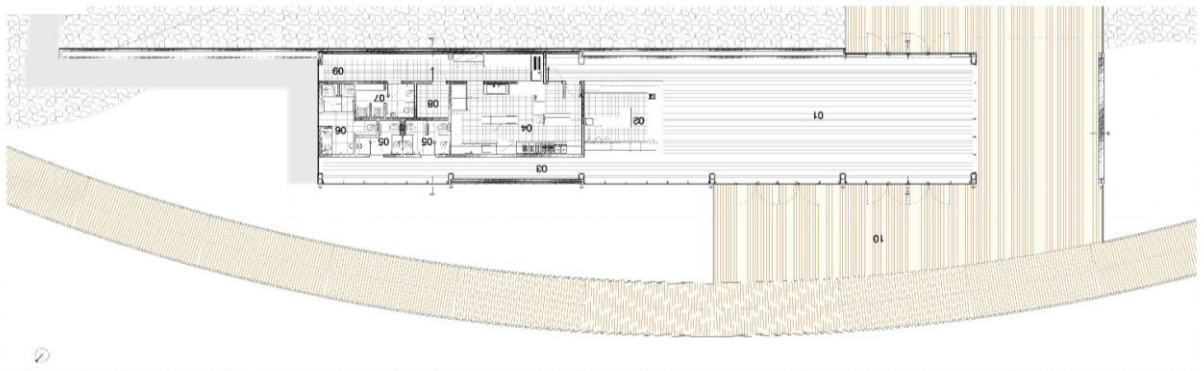
O sentido do espaço existe a partir da experiência do *eu*, o sentido do espaço está no interior de quem o vivencia, está nas pessoas que nele se deslocam constantemente. O espaço não é uma realidade rígida e válida para todos. Pode ser considerado plástico e imaterial como a quarta dimensão/o tempo, variando com as épocas, as nações, os indivíduos e principalmente com as vivências destes. Existem diferentes maneiras de perceber e compreender o espaço, e provavelmente o somatório de todas essas formas não retrataram a experiência de cada um apenas ampliaram os sentidos.

Fig. 214 - Vista parcial da sala
Fig. 215 - Planta do piso zero
Fig. 216 - Planta da cobertura

214



215



216

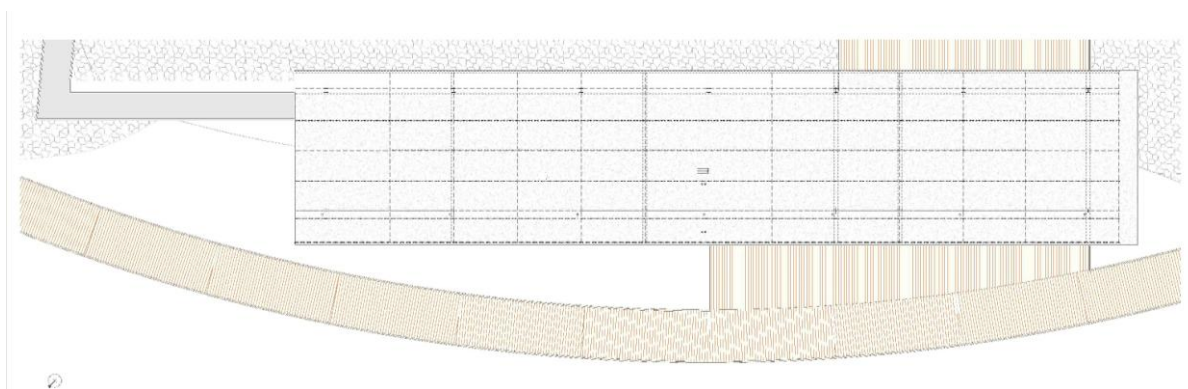




Fig. 217 - Vista geral do Porto de Recreio de Oeiras (2005)

4.4.2. PORTO DE RECREIO DE OEIRAS

Francisco Paiva refere que “o desenho assume as qualidades dinâmicas do gesto, é vestígio material do corpo e designa, analogamente, o processo mental anterior aos signos, à forma ou à figura que sintetiza a vontade”¹⁷¹, através do desenho transferimos para o papel as nossas ideias, sendo uma forma de delinear as nossas fantasias, podemos mesmo referir que desenhar é o processo, a comunicação. O desenho utiliza e desenvolve a inteligência espacial.

Desenhar é olhar, desenhar é aprender a ver, a observar, desenhar é expressão, é movimento, é conhecimento, é um gesto congelado.

A aprendizagem, o conhecimento, a experiência, o treino são atos que estruturam o pensamento quer espacial, quer visual. Alberto Carneiro refere que “desenhar é estruturar analogias, seja qual for o meio utilizado. O computador é um instrumento, uma extensão do corpo humano, (...) o essencial do processo de criação não está nos instrumentos, está na conceção”¹⁷², na forma como representamos o espaço, mas essa representação baseia-se na relação concreta do homem com o mundo e sendo Miguel Saraiva um preconizador de uma

¹⁷¹ PAIVA, Francisco, *O que representa o desenho? Conceitos, objetos e fins do desenho moderno*, Col. Estudos de Arte, 1. Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2005, p. 297

¹⁷² CARNEIRO, Alberto; TÁVORA, Fernando; MORENO, Joaquim, *O Desenho, projeto de desenho*, catalogo da exposição, Instituto de Arte Contemporânea, Lisboa, 2002, p. 35

arquitetura adaptada às necessidades do homem, considera a harmonia das formas, um reflexo da harmonia social, a sua arquitetura tem como condição direta a existência humana, parafraseando o arquiteto Miguel Saraiva “o homem ocupa o lugar central de toda a sua arquitetura, ele, projeta para a sociedade, não para a classe.”

É nesta linha de pensamento que Miguel Saraiva concebe o espaço, sendo a sua arquitetura uma arquitetura de sensações, em que defende a existência de uma relação direta entre a saúde social e a qualidade estética e funcional dos edifícios. É assumindo esses pressupostos que é projetado e desenhado o Porto de Recreio de Oeiras.

O Porto de Recreio de Oeiras faz parte da requalificação da Orla Ribeirinha do Concelho de Oeiras. Situado ao lado da Praia da Torre e perto da Fortaleza de S. Julião da Barra, o Porto de Recreio de Oeiras encontra-se com o passeio marítimo junto à Piscina Oceânica, assumindo-se como um espaço de lazer, de desporto e apoio às atividades náuticas. Privilegiando de uma localização geográfica bastante favorável, junto à estrada Marginal e adjacente do centro da vila de Oeiras, com bons acessos às estruturas hoteleiras e aos parques tecnológicos, vem assim responder às necessidades específicas de quem pratica as atividades marítimas e de recreio, bem como as necessidades locais e do Parque de Ciência e Tecnológico.

No projeto com uma área de intervenção de 1232 m², as obras iniciaram-se em 2003 e ficaram concluídas em 2005. As principais áreas de intervenção foram a zona náutica de recreio, a zona comercial, os espaços exteriores e o estacionamento.

Com um clima que sofre influência temperada do Oceano Atlântico e ainda alguma influência mediterrânica, torna Portugal continental propício a atividades ao ar livre, aos passeios e à prática desportiva. Miguel Saraiva tira partido do clima maravilhoso que temos ao projetar um espaço de lazer. Baseando-se na dualidade espaço - atividade, Miguel Saraiva desenvolve o seu pensamento arquitetónico de forma contemporânea, não esquecendo a interação entre espaço e evento, entre espaço e uso, entre espaço e ar livre, entre espaço e o habitar. Como foi criada uma zona comercial diversificada composta por lojas, esplanadas, zona de restauração e bares e por amplos espaços de passeio, a imagem arquitetónica utilizada confere uma simplicidade, uma leveza, uma transparência e modernidade.

Miguel Saraiva vincula a relação exclusiva com o fruidor do espaço. Não há forma de pensar em conceção espacial sem que seja considerada a relação espaço - corpo, com o sujeito que vai usufruir dele, enquanto espaço.

No Porto de Recreio de Oeiras, o arquiteto teve em conta questões acerca do espaço vivenciado, dos possíveis eventos a ocorrer, da possível apropriação, um espaço enquanto lugar que sofre a intervenção do homem para a sua ação cultural.

As pinturas De Stijl estão claramente presentes nalguns planos, aqui trabalhados com diferentes materializações, ou mesmo nas cortinas metálicas, levando a várias leituras criadas pelas diferentes texturas que estão presentes tanto no sistema construtivo utilizado como nos revestimentos empregues, desde grandes áreas de caixilharia, aos painéis de madeira fenólica. “Estas propostas consistiram em trazer às três dimensões do espaço a quarta

dimensão, a do tempo, as composições planas das pinturas do grupo De Stijl”¹⁷³ Toda a estrutura vai enfatizar com as componentes básicas da arquitetura como os planos, o espaço, a cor, a textura e a luz. Usando um limitado número de elementos, criando ao longo do percurso espaços ativos de grande complexidade, foi criado um passadiço pedonal em consola sobre o espelho de água, proporcionando simultaneamente uma zona de percurso pedonal e um espaço de lazer com vistas panorâmicas magníficas. A sobreposição de planos e áreas transparentes vidradas acentuam a solução estrutural.

A imagem arquitetónica utilizada confronta com a naturalidade do espaço envolvente, com a limpidez e a modernidade. É conseguido um enriquecimento do espaço pelo enquadramento variável da paisagem envolvente, pela intensidade da leitura espacial, com a luz a desenhar ao longo do dia efeitos variados, com uma notável plasticidade, como se de uma pintura De Stijl se tratasse.

A estrutura do projeto assenta no percurso pedonal/central que vai articulando as distintas unidades espaciais, respondendo assim à confrontação do teor de cada unidade específica. A estratégia utilizada pelo arquiteto na estruturação do porto de recreio de Oeiras é sustentada na ideia de movimento. Este movimento é o elemento definidor da estrutura espacial. O percurso começa paralelamente à via marginal com uma série de volumes que vão intensificando a forma de todo o porto de recreio e que, ao mesmo tempo, propõe a perceção espacial arquitetónica dos volumes. Através das grandes cortinas de vidro, vai-se antecipando o espaço interior e ao mesmo tempo vão desenvolvendo a ideia de espaço contínuo.

O percurso pedonal unifica e materializa o traçado que domina o porto e que permite reconhecer a estrutura formal geométrica assente no sistema construtivo utilizado, tanto na estrutura metálica, como nos revestimentos empregues nas grandes áreas de caixilharia, grelhas horizontais e painéis de madeira. No *vazio* do deck, onde encaixam os estabelecimentos de restauração, comercial e as respetivas esplanadas, o acesso serve de pátio principal, como sendo um elemento de conexão. A estruturação deste *vazio* concilia e estabelece o carácter de movimento e de permanência com a ideia de espaço único cheio de diversidade e de atividades. Neste *vazio*, gerador de todo o convívio, onde as transições entre a luz e a sombra resultam na interpretação do vazio e cheio, funcionando como mediador espacial da estrutura semiaberta que concebe intimidade ao interior dos volumes.

Na arquitetura de Miguel Saraiva é inegável a dimensão simbólica que fala à nossa sensibilidade, manifestando-se visualmente, tendo também a dimensão utilitária onde a dimensão tecnológica lhe é imprescindível. A sua arquitetura é para ser fruída na sua dimensão artística e usufruída na sua dimensão utilitária.

¹⁷³ MONTANER, Josep Maria, - *Sistemas Arquitetónicos Contemporâneos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p. 29

Fig. 218, 218a, 218b -
Vista do local das
embarcações
Fig. 219a, b, c e d - zona
comercial (2005)

218



218a



218b



219 a,
b, c e
d





Fig. 220 e 221 - Vista geral e pormenor do passadiço do edifício Parkurbis (2005)

4.4.3. EDIFÍCIO DO PARKURBIS NA COVILHÃ

O edifício do Parkurbis de Miguel Saraiva é a pedra fulcral desta tese, é o avistamento do objeto e é à sua inserção espacial que se deve a necessidade de ir mais além da pacífica fruição. A sua densidade formal eleva-se à categoria de condição artística. O edifício é uma criação profundamente humana, cujo intuito humanizante se revê na sua conceção, distinguindo-se da natureza, procurando, no entanto, com a sua forma, cores e transparências, posicionar-se entre o natural e o artificial, assumindo-se como um camaleão que procura passar dissimulado no meio ambiente onde se insere. O edifício destaca-se na paisagem ao contrapor as suas formas retilíneas, a sua cor branca, os seus cinzentos esverdeados do betão tratado, a transparência do vidro e os seus vazios à multicolorida encosta da Serra da Estrela que lhe serve de fundo. Esta visão que obtemos quando nos aproximamos da zona sul da Covilhã ao circular pela A23 ou pela nacional 18, proporciona-nos o equilíbrio entre a sensibilidade e a reflexão que o Arquiteto incutiu na sua obra.

O edifício foi projetado em 2002 para o Parkurbis - Parque de Ciências e Tecnologias da Covilhã, as obras tiveram o seu início em 2004 e prologaram-se por doze meses, tendo sido concluído em 2005. Para Miguel Saraiva, o objetivo de todo este projeto, e até mesmo de toda a sua obra, é a procura de uma identidade que transmita a autenticidade, sem esquecer a natureza onde se encontra e o fim a que se destina e, por isso mesmo, o edifício do Parkurbis assume o compromisso de se libertar de qualquer função ornamentativa, assumindo-se como autêntico, eliminados todos os elementos supérfluos, reduzindo-se o edifício do Parkurbis aos seus elementos essenciais/base, para o desempenho da sua função principal que é incubar empresas, ajudando à criação de condições para o desenvolvimento de novas atividades de base tecnológica e, assim também, estimulando o desenvolvimento da região. Por todas estas razões era necessário ter cuidado na idealização e conceção do projeto e, ao mesmo tempo, contar com critérios de economia e precisão. Todo este projeto é trabalhado de forma a intensificar as relações entre o natural e o artificial, entre a figura e o fundo, criando uma composição pictórica, cujo suporte tela é o suporte colorido da própria natureza e as tintas de óleo - acrílicos, são o betão, o vidro e as estruturas metálicas, criando um edifício de plasticidade única que encontra inspiração e influência na pintura de Mondrian, com a verticalidade e a horizontalidade das suas linhas, a simplicidade das formas e da cor. Ao render-se às formas simples transmitidas pela verticalidade e horizontalidade das linhas, pela simplicidade das formas e pelo uso reduzido da quantidade de cor, Miguel Saraiva presenteia-nos com uma obra simples, pois encontra-se carregada de significados, conceitos, emocionalidades e conexões. Estes mesmos efeitos encontram-se presentes aquando da fruição das obras da última fase de Peit Mondrian e nas sensações que este nos transmite.

O Arquiteto e a obra estabelecem ligações, erguem-se, criam-se, organizam-se e comunicam as suas emoções e as suas ideias, criando um compromisso através da obra, crescendo em conjunto, enquanto obra e enquanto arquiteto. Através da obra, o seu primeiro fruidor, que é o seu criador oferece-se e oferece-nos as sensações experimentadas no processo de criar ou que pressupõe que serão sentidas por quem irá fruir a obra, daí o cuidado acrescido quer na idealização, quer na projeção do idealizado. No entanto, os pressupostos do Arquiteto para o fruidor final não passam de suposições, pois essa fruição vai muito para além de um mero avistamento da forma, encontra-se carregado da individualidade de cada um, das suas perceções, das suas influências e das suas vivências, proporcionando experiências e sensações que, no caso da Arquitetura, são coletivas. Paradoxalmente, uma vez que estas obras são fruídas por um número impossível de quantificar, não deixam de ser profundamente individuais.

Miguel Saraiva, ao projetar o edifício do Parkurbis, é também ele um arquiteto de sensações: ao criar provoca-nos sensações várias, consoante o posicionamento do fruidor, seja ele o fruidor espetador que frui a obra como quem contempla um quadro de um qualquer artista plástico ou o fruidor utilizador que se encontra dentro da obra, espectador privilegiado da criação do autor, pois assume um papel duplo na fruição pelo seu uso e pela sua visualização.

A conceção espacial de Mondrian exerceu uma profunda influência em Miguel Saraiva nas formas arquitetónicas e na valorização da funcionalidade dos espaços, no pormenor como os define e os distribui. Os elementos construtores são diluídos num mundo neoplástico abstrato.

O conjunto edificado organiza-se em dois pisos numa implantação em forma de “L”. Podemos verificar que neste edifício estão aplicados com precisão todos os elementos apontados pelas propostas urbanas de carácter vanguardista de Le Corbusier: os *pilotis*, a cobertura plana, os jardins interiores que transportam consigo a natureza para o interior da obra, a fachada livre, a janela rasgada de lado a lado. A planta clássica foi como que virada ao contrário: o piso térreo deixou-se livre, permitindo-se assim a fluidez na circulação e os espaços abertos convidam à realização de eventos conjuntos e abertos a grande número de pessoas. A entrada para as zonas de trabalho e escritórios de serviços passou, claramente para o primeiro piso, criando uma área mais reservada e convidativa ao trabalho, à criação e ao empreendedorismo.

“ A planta traz consigo um ritmo primário determinado: a obra desenvolve-se em extensão e em altura segundo suas prescrições com consequências que se estendem do mais simples ao mais complexo (...) A planta traz consigo a própria essência da sensação.”¹⁷⁴

O pilar constituiu o elemento central a partir do qual os outros elementos evoluíram, permitindo elevar o edifício do chão e criando espaços de circulação e espaços verdes, o que inverte a situação normal, pois no rés-do-chão dos edifícios de escritórios é onde se concentra a maior densidade e mais impenetrável massa. Com os pilares a suportarem o peso do edifício, as paredes adquirem total liberdade, articulando com a estética do edifício.

As fachadas estão livres e com o recurso à janela rasgada, acentua-se ainda mais a horizontalidade do edifício. Tal como preconizava Le Corbusier, ao estruturar o seu projeto também Miguel Saraiva opõe a opacidade à transparência, definindo e distinguindo os elementos primários dos acessórios, concebendo um espaço, através do qual a visão pode passar livremente, tendo como premissa a ocultação e a revelação. As formulações teóricas que Le Corbusier sintetizou em *Vers une Architecture* foram de tal forma pertinentes, que tiveram um impacto didático e de formação de gosto. Mas, Miguel Saraiva entendeu que não bastava usar os cinco pontos da Arquitetura, tinha de realçá-los visualmente, não bastava uma simples colagem normativa, teria de usar a relação da janela versus o envolvente, como se fosse uma composição pictórica, enfatizando a estrutura da relação entre figura e fundo numa sobreposição.

¹⁷⁴ CORBUSIER, Le, *Por uma Arquitetura*, tradução Ubirajara Rebouças, São Paulo, Perspectiva, 2006, p. 32

Fig. 222 - Pormenores do edifício
Fig. 223 - Vista exterior do bloco onde se encontra o restaurante e o auditório
Fig. 224 - Pormenor do passadiço e do jardim interior
Fig.225 - Pormenor da janela dos escritórios da direção
Fig. 226 - Interior do edifício (2005)

222



223



224



225



226



Fig. 227, 228 e 229 - Pormenores da maquete

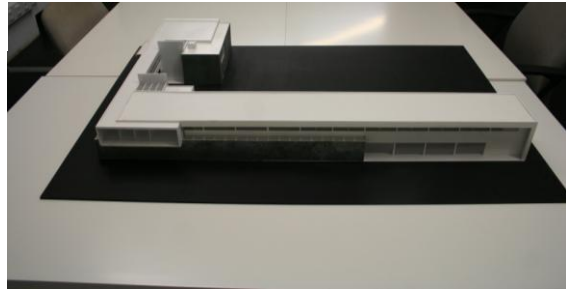
Fig. 230 - Pormenor do passadiço interior que dá acesso ao restaurante e ao auditório

Fig.231 - Pormenor das escadas

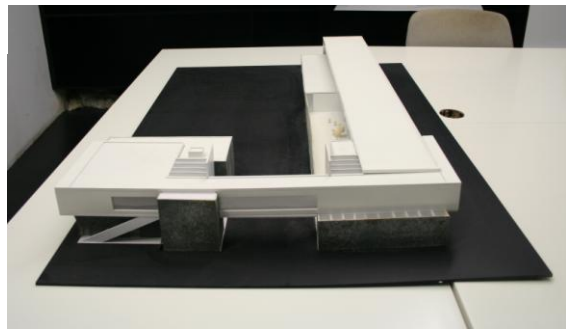
227



228



229



230



231



À entrada, para além da força do contraste resultante do uso da cor preta no chão e da cor branca nas paredes, deparamo-nos com a escadaria. Esta desliza, convertendo-se num elemento abstrato neoplástico e, ao percorrê-la com os olhos, chegamos ao teto, o qual é constituído por uma estrutura em vidro dividida por grandes colunas transversais em betão pintado de branco. Aí estabelece-se uma relação de luz, reflexão, transparência (com entrada de luz natural) e sombra, dando a ideia de continuidade espacial, amplificando o espaço.

O auditório, o bar e o restaurante, situam-se no bloco a nordeste. Pode-se fazer o acesso direto ou então pela entrada principal, percorrendo o hall de entrada, subindo as escadas e atravessando o passadiço de onde se pode contemplar a magnífica Serra da Estrela. O hall de entrada e o passadiço são zonas de predominância pictórica, transportando-nos para um cenário neoplasticista.

Neste projeto deparamo-nos com uma dualidade entre a opacidade e a transparência, entre o interior e o exterior, a janela estabelece-se como um elemento da composição pictórica que serve ao mesmo tempo como um elemento sensorial. A luz é tratada de forma sintética e sincrónica, tornando os espaços mais confortáveis. O uso da luz serve para dar conforto e beleza aos espaços, faz a transposição do exterior para o interior dos edifícios. Este tipo de arquitetura é uma arquitetura depositária da luz, que vai criando e recriando padrões diferentes ao longo do dia, dando-nos uma permanente metamorfose. Ao projetar, o Arquiteto pensou um espaço dependente do elemento luz e esta associação faz com que os dois se completem e recriem.

As relações entre formas e luzes são permitidas através de enormes superfícies de vidro e da estrutura definida por pilares e vigas de betão. Esta conjugação de formas transparência e luz faz com que toda esta zona seja uma zona modular, que assume diversas composições e texturas ao longo do dia. Essa relação tem continuidade no passadiço superior que dá acesso à zona do restaurante e ao auditório. Todos os volumes são distintos, mas encontram-se ligados no conjunto através do módulo de acesso.

As fachadas do edifício estão organizadas por superfícies planas, com vidraças horizontais cobrindo os grandes espaços, destruindo a ideia de caixa hermética, fazendo comunicar o interior com o exterior, predominando as plantas livres e a funcionalidade dos espaços. Os arquitetos do movimento *De Stijl* pretendiam “(...) a distribuição calculada de massas desiguais num sistema anticubista que aniquilasse os contornos cerrados dos corpos volumétricos (...)”¹⁷⁵ Miguel Saraiva considera a relação com o espaço a partir da definição de um revestimento construído que circunscreve a relação com o corpo e o espaço exterior. Elegendo o vidro como o elemento fundamental para a configuração desse revestimento, sendo o mediador do espaço. Na fachada principal é colocado um grande vão, existindo uma saliência propositada, relativa à composição geral, com a utilização de perfis metálicos e grandes superfícies de vidro, servindo como contestação e combinando a técnica com a estética.

¹⁷⁵ PINTO, Ana Lúcia, *História da Cultura e das Artes*, Porto Editora, Porto, 2006, p. 86

No entanto, a orientação geográfica do conjunto, associada a grandes áreas vidradas, tem como consequência o efeito estufa, com temperaturas demasiado altas entre Maio e Setembro o que faz com que se tenha que recorrer, em excesso, a sistemas de refrigeração que trabalham em regime máximo. Há que ter em conta que, na Covilhã, existe um número significativo de dias com temperaturas máximas superiores a 35° à sombra. É importante que a nível arquitetónico sejam feitas correções, de nível ambiental, a estilos, teorias e escolas que tiveram a sua génese a latitudes muito superiores àquelas em que se situam os países de clima mediterrânico.

Abstraindo do problema térmico, o conjunto de edifícios revela uma grande funcionalidade, com acessos amplos, circuitos racionais de funcionamento, grandes áreas para as funções a que se destinam e interiores coerentes. A luz que passa através das janelas amplas, projeta-se em todos os ângulos dos escritórios, gerando, no interior, matizes subtis e reforçando o revestimento do piso em madeira. Assim, é possível desenvolver várias atividades no mesmo escritório, onde a luz varia em função do tempo e da hora do dia. “Cada Janela é uma palavra que vale por si própria, pelo que diz, para aquilo que serve, (...) convertendo-se em veículos de mensagens plurais”¹⁷⁶

Quanto ao uso da cor, o conjunto é branco, sempre muito apropriado em Portugal, e a cor do betão envernizado, o que lhe dá uma impressão de sobriedade e consistência. No que se refere aos materiais, salienta-se o brilho do cinzento-escuro dos alumínio que dão realce à fachada, onde o branco e a cor do betão são dominantes. A horizontalidade do edifício transmite uma sensação de ordem e confiança que é reforçada pelos contrafortes da Serra da Estrela.

Podemos comparar este edifício a um navio ou a uma nave, construída sem requintes aerodinâmicos que lhe permitiriam atingir grandes velocidades, mas com a solidez necessária para vencer as grandes tormentas sem necessitar de constantes reparações, protegendo e abrigando os seus utilizadores, levando quem passa a querer entrar para poder também respirar a calma que esta estrutura emana através da sensibilidade que atinge desde a proporção dos escritórios, às salas de reuniões, à trama dos pátios e até mesmo aos jardins interiores, cheios e vazios que configuram com a estrutura, à relação proporcionada que é estabelecida com o auditório, o bar e o restaurante, cujo volume articula eficazmente a horizontalidade pretendida com o conjunto.

¹⁷⁶ ZEVÍ, Bruno, *A Linguagem Moderna da Arquitectura*, tradução de Luís Pignatelli, 3ª Edição, Dom Quixote, Lisboa, 2004, p. 18

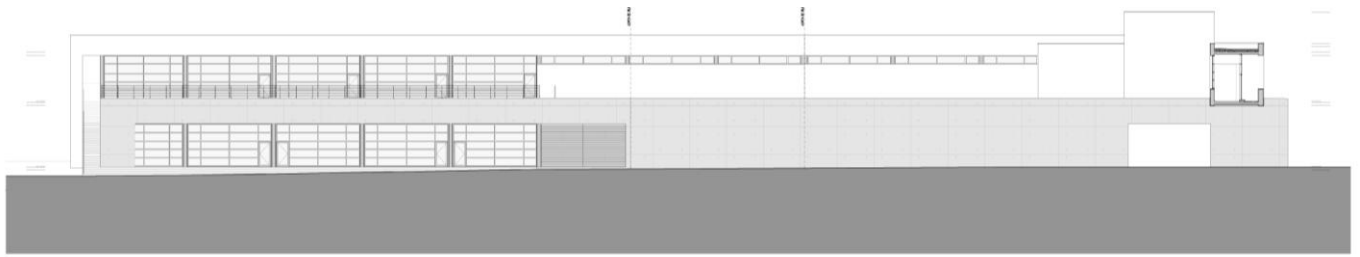


Fig. 232 - Alçado lateral do lado nordeste

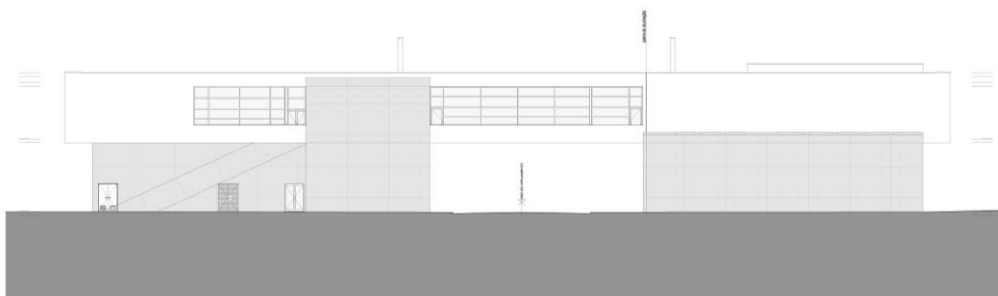


Fig. 233 - Alçado lateral do lado norte noroeste

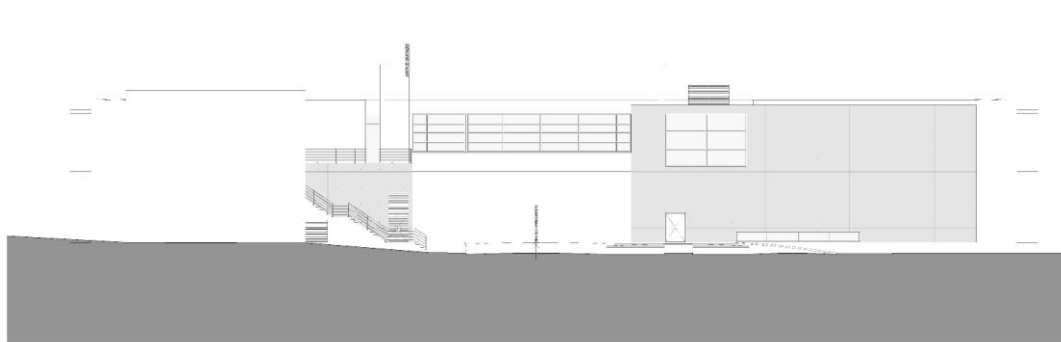


Fig. 234 - Alçado lateral do lado sudoeste

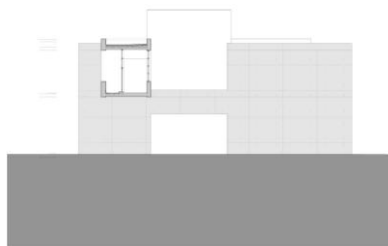


Fig. 235 - Alçado lateral do lado oeste sudoeste

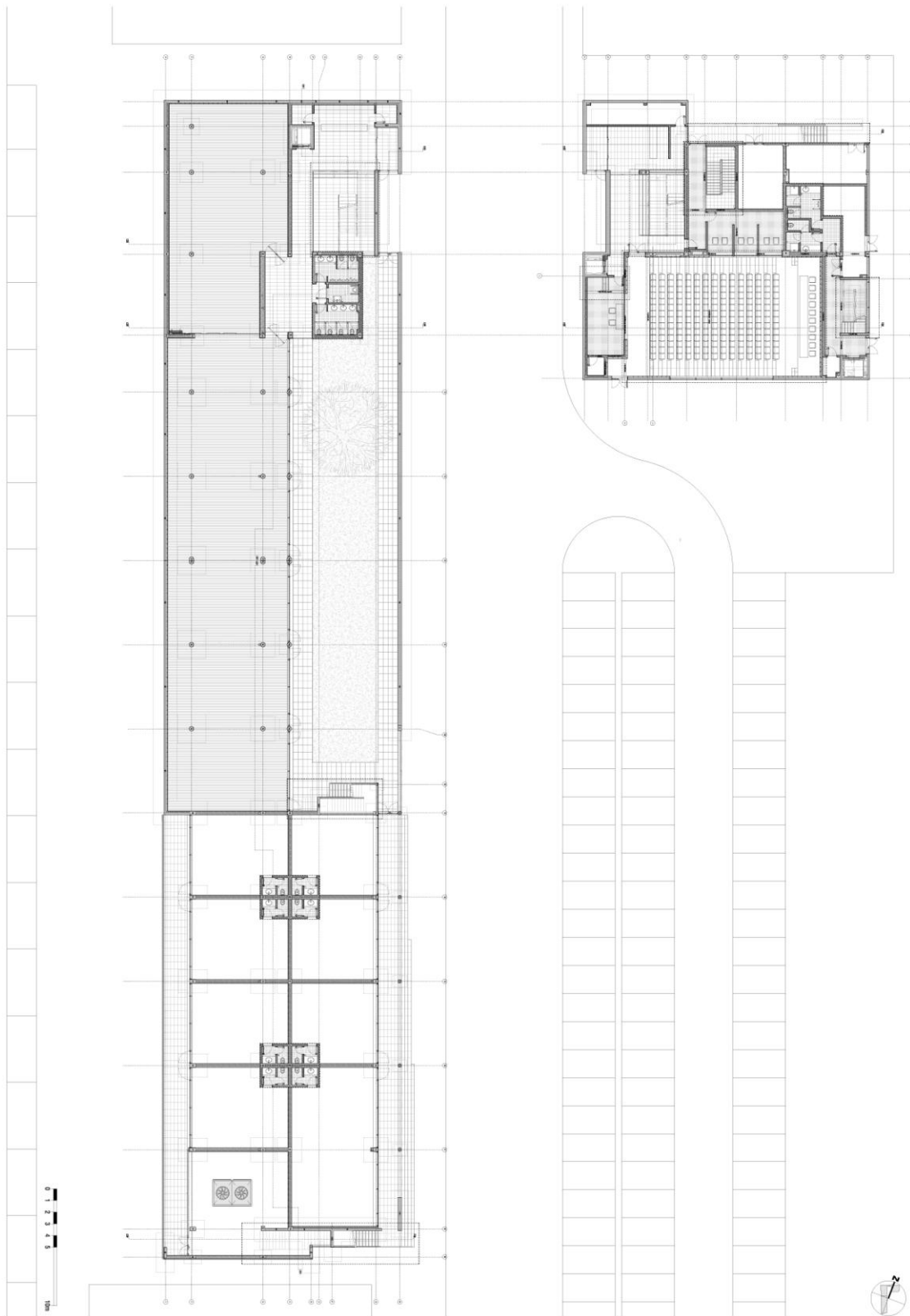


Fig. 236 - Planta do piso 0

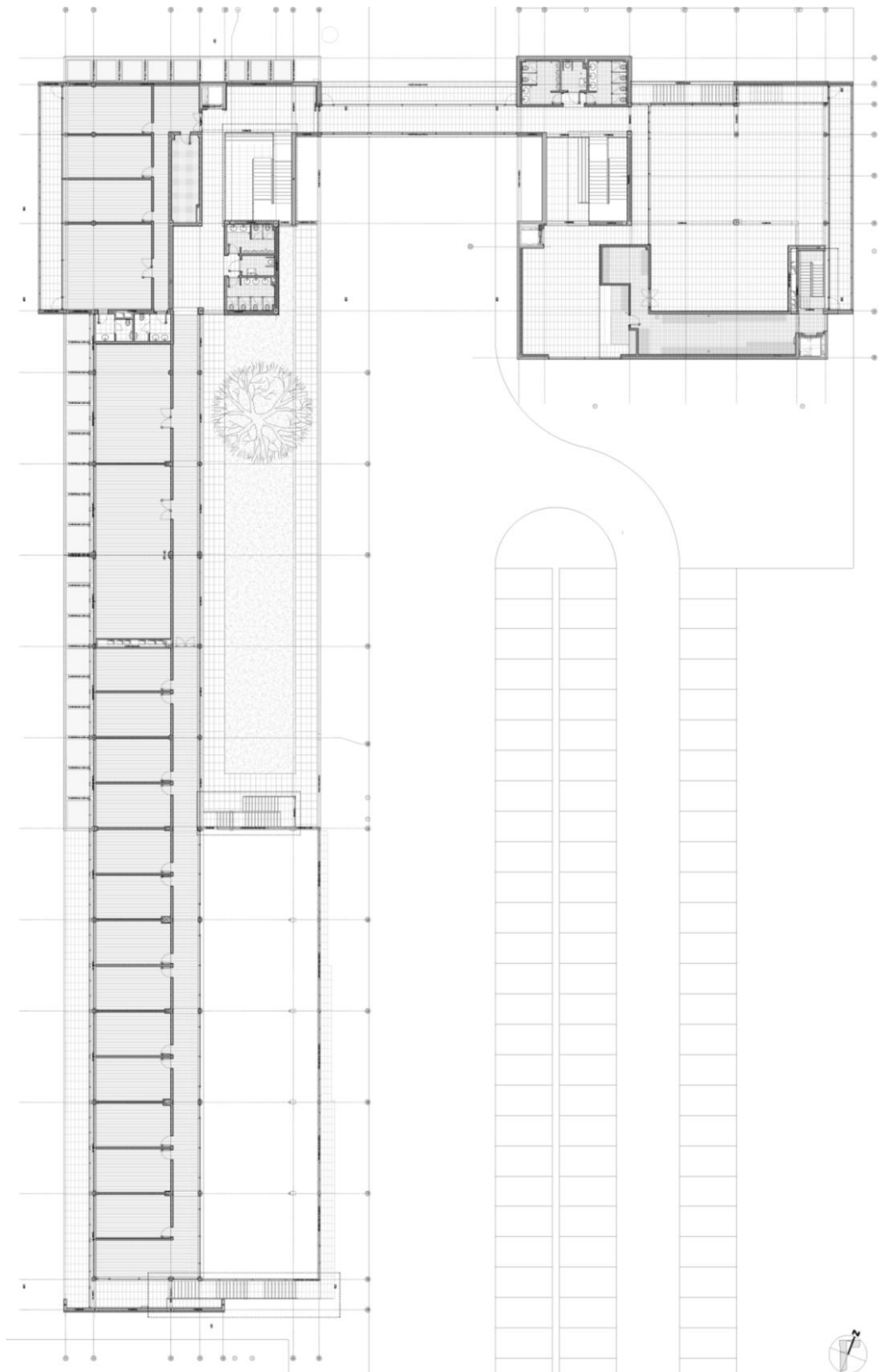


Fig. 237 - Planta do piso 1



Fig. 238 - Pormenores da entrada lateral (2012)



Fig. 239 - Pormenores do edifício (2012)

5. A ESPACIALIDADE ÍNTIMA

Nos seus desenhos e projetos, o arquiteto Miguel Saraiva leva a efeito a sua obra arquitetónica plena de plasticidade pictórica, constrói uma arquitetura de sensações, quer para o fruidor/utilizador, quer para o fruidor/espetador quer para o fruidor/criador. Procuramos ainda revelar como o processo inverso é possível. Partindo da obra do Arquiteto, propomos criar uma relação que revela a espacialidade íntima, comum e interativa entre a pintura e a arquitetura uma vez que, da mesma forma que o arquiteto cria a sua obra como se de uma pintura se tratasse, também é possível criar pintura partindo da sua arquitetura, sendo possível encontrar nos projetos do arquiteto Miguel a relação entre artista, obra e espetador tal qual a encontramos na pintura.

Na arte contemporânea/moderna apercebemo-nos de uma crescente mutabilidade da pintura, que se poderá expressar nas mais diversas formas, como uma tela, uma parede, uma folha de papel, um objeto arquitetónico ou até mesmo o corpo humano. O quadro/tela enquanto pintura pode afirmar os seus limites, a sua especificidade planar ou pode explodir os seus limites. Até há pouco tempo atrás, o quadro assumia-se como uma forma retangular, proporcional e paralela ao espaço onde era exibido. A leitura do quadro era muito próxima da janela renascentista, era uma leitura para dentro do quadro. Mas a pintura abstracionista levou o espetador a participar, a ter um papel ativo, a não ser um mero espetador que contempla um quadro. Os próprios limites do quadro saltam para fora da tela. Podemos pensar nas composições monocromáticas de Daniel Buren, em Malevitch, em Mondrian que sem dúvida terá sido um dos mais influentes na arquitetura de Miguel Saraiva. Com o uso de linhas verticais e horizontais na geometrização do espaço, o quadro mostra-se mais entusiástico, mais expansivo, as formas lineares, mas não simétricas, levam o espetador a participar no quadro, a geometrizar o espaço.

Após a leitura do texto de Michel Foucault e da tese de doutoramento de Bernardo Pinto de Almeida sobre o quadro *Las Meninas* de Diogo Velázquez, foi alcançada uma nova visão, uma nova forma de fazer pintura e figurar os ambientes, o uso da perspetiva, a figuração do espaço, a troca de olhares, a imagem que abraça todo o envolvente e sai da moldura, existindo uma relação íntima entre o espetador e a obra. É este jogo visual que nos propomos quando olhamos para a obra arquitetónica de Miguel Saraiva, um olhar que vai além do formal, um olhar abstrato, pictórico, que cede aos nossos desejos de representação.

Tentamos com os nossos trabalhos de pintura alcançar uma espacialidade dinâmica através de uma sistematização do desenho, da colagem, da sobreposição, do corte e da pintura. Os trabalhos de pintura tiveram como referência a cor, a luz e o espaço, começando por entrelaçar relações com o espaço arquitetónico envolvente, com as entradas de luz e com as cores proporcionadas pelas entradas de luz que criam efeitos efémeros. O elemento quadro continuou a ser a chave da nossa pintura, apesar de no século XX se tentar a rutura. E ao

propormos um trabalho científico temos de vestir a pele de um crítico, de um crítico que ao mesmo tempo terá de ser vampiro e criptólogo. Para a realização destas pinturas tivemos que passar por várias fases do crítico. Inicialmente começou-se por ser um crítico vampiro, que foi sugar/beber toda a informação, reunindo assim toda a informação possível sobre o arquiteto, as suas vivências, a sua infância, o seu percurso escolar, os seus mentores e para isso baseámo-nos no seu testemunho pessoal. Na hora de pôr em prática a informação recolhida enquanto vampira, tornou-se necessário também ser um crítico criptólogo. Houve a necessidade de descodificar muita da informação recolhida através das plantas, dos esquiços, das conversas tidas, bem como dos poucos artigos publicados em revistas. Numa das conversas tidas com o arquiteto, descobrimos a necessidade, manifestada por este, da entrada de luz na cobertura quer seja numa habitação unifamiliar quer em projetos de edifícios públicos, pois a sua infância foi passada grande parte em casa de uma avó que por sinal era muito escura. Na realização do trabalho de pintura, ainda que empiricamente, comportámo-nos como um crítico ladrão em que utilizamos a ideia da forma arquitetónica, aplicando nelas novos materiais e conferindo-lhe um novo significado.

5.1. UM OLHAR DIFERENTE

Apresentamos este trabalho em primeiro lugar que se intitula “um olhar diferente”. Um olhar diferente porque é a forma como olhamos para a arquitetura de Miguel Saraiva e a forma como a interpretamos através da cor! Da sobreposição! Dos recortes! Dos fragmentos! Do vermelho! Do quente! Da luz! Da sombra! Da transparência! Da opacidade! Esta pintura é composta por dois planos, o primeiro tem como limite a parede e é na parede que se engloba o segundo. O segundo plano é definido pela transparência da entrada de luz natural que escorre pelas janelas horizontais, criando efeitos únicos e efémeros devido ao movimento solar. A utilização da cor quente, da cor vermelha, do preto e do cinza bem como a planaridade da obra é resultado intrínseco da influência do neoplasticismo de Mondrian.

Um dos objetivos foi criar um quadro que não se contivesse nos seus próprios limites, sendo estes construídos pela obra em si, colocando-nos perante uma construção ilusória do espaço. Não tendo moldura, a planaridade do quadro faz com que este se confunda e se interpenetre com a planaridade da parede que lhe sirva de suporte durante a sua exposição. Paradoxalmente, a outra posição incorpora as formas da pintura, cujo limite físico é apenas o que pretendeu representar. Recorremos a figuras geométricas de cores distintas e contrastantes, que identifiquem claramente a imagem representada. O quadro pretende querer sair e confundir-se com o espaço envolvente. Assim, a parede de suporte funcionará como o limite e ao mesmo tempo como prolongamento da obra/quadro, levando o espectador a prolongar e a completar a pintura ao sabor da sua imaginação. A nossa perceção da zona

representada aumentava ainda mais. À medida que a obra se ia desenvolvendo, atuávamos como se fossemos o espectador, procurando entender a ausência de moldura e toda a obra em si, trabalhando para que, independentemente do enquadramento, a obra tivesse sempre fluidez. Não esquecendo nunca o “intérprete enquanto fruidor”¹⁷⁷, a nossa busca deu-se no desejo de ter o espectador/intérprete preso pelo olhar. À medida que a obra ia crescendo, fomos nos apercebendo que, enquanto criadores, éramos também os seus primeiros fruidores, desempenhando, para além do papel de executantes, o papel de intérpretes fruidores.

“Em primeiro lugar, a pintura funciona como ela mesma. Ela é vermelha. Ela é quadrada e não muito grande. Está convenientemente posicionada ao nível do olhar em uma parede com suficiente espaço livre em seu entorno para ser capaz de se tornar uma figura contra o fundo da parede. Ela tem título: o nome da cor comercial com que é pintada. Olhando-se para ela, reage-se como a qualquer outra coisa no mundo. Ela é vista e a ela se reage silenciosamente à forma e ao tamanho, à reluzente superfície vermelha e às bordas de compensado nu, à distância entre ela e a parede. Então vem à mente a pergunta, o que é isso? O objeto está fixado na parede como se fosse uma pintura. Na verdade ele está pintado, é uma pintura. (...) a pintura é uma amostra da obra do artista.”¹⁷⁸



Fig. 240 - Um olhar diferente (2009)



Fig. 241 - Pormenor do edifício que serviu de base para o trabalho pictórico (2009)

¹⁷⁷ Eco, Umberto, *Obra Aberta* tradução de João Rodrigo Narciso Furtado, Difel Editorial Lda Lisboa, 1989, p. 68

¹⁷⁸ DANTO, C. Arthur, *Após o fim da Arte - A Arte Contemporânea e os Limites da História*, Edusp - Editora Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2006, p. 187

Fig. 242 e 243 - Pormenor do trabalho pictórico exposto num dos escritórios do Parkurbis (2009)

242



243



É necessário recorrer à interpretação que depende do conhecimento, da experiência, das teorias, sem as quais, usando o exemplo do próprio Artur Danto, uma tinta vermelha jogada sobre uma tela é apenas uma tinta vermelha e nada mais. É a interpretação artística, que transforma um objeto comum em uma obra de arte ao conferir-lhe um novo significado, uma nova identidade; ao deslocá-lo ao nível da percepção, do quotidiano, do banal para um nível intencional, para um reino de significações. O lugar-comum transfigura-se.

5.2. COMPLEXIDADE DE LINHAS (OU DO REAL)

Este segundo trabalho monocromático, onde predomina uma complexidade de linhas sejam elas reais ou imaginadas, é um trabalho em que se dá primazia à luz e ao efeito efêmero. São criados vários níveis de diferentes alturas, proporcionados pelas sucessivas camadas de madeira, oferecendo diferenças na luz refletida. É um trabalho em que se dá ênfase ao branco, ao volume, à textura, aos planos, ao betão, aqui representado pelas madeiras, à tridimensionalidade. A representação do real é conseguida pela montagem das madeiras sobre o suporte/madeira, no qual aparece e se forma a imagem/desenho de grandes dimensões. Nesta imagem/desenho existe uma sobreposição das partes opacas e transparentes dando-nos a figuração do espaço. A espacialidade resulta da sobreposição de madeiras já refletidas, existindo um encontro entre a abstração e a figuração.

O branco funciona como o limite sem limite de toda a obra. Entrecortando a cor monocromática utilizada com a sobreposição da madeira, conseguiu-se um jogo de sombras e de luz que motivaram vários tipos de brancos e de nuances espaciais. Na obra em questão, procurou-se uma sobreposição de elementos representativos, que neste caso são as madeiras e o seu processo de colagem, de um espaço.

Este trabalho, pretende ser um convite a um encontro criativo a partir das indicações dadas pela obra, onde procuramos que o espetador com o seu olhar participativo descubra o espaço representado, não esquecendo nunca a plasticidade do próprio edifício, bem como uma arquitetura minimalista que serviu de inspiração a todo o trabalho desenvolvido, desde a exclusiva cor branca utilizada, à geometrização das formas e à transparência. Entende-se, por isso, que uma obra de arte não mostra apenas uma imagem a ser contemplada. O que o espetador recebe é uma espécie de um convite criativo, convite esse, a partir das indicações que a percepção da obra fornece. “(...) uma relação mimética com a obra (...). A tentativa intensificou-se á medida que a obra de arte perdia a sua forma acabada como obra e se deixava transmitir tão-somente por um comentário, o qual rivalizava com si mesma. (...) Joseph Kosuth achava que Duchamp devolvera à arte a sua verdadeira identidade ao «perguntar pela sua função» e descobrir que a «arte (nada mais) é do que a definição de

arte»¹⁷⁹ Um dos objetivos destes trabalhos é a participação do espectador, procura-se que com o olhar do intérprete seja feita uma leitura da obra, resultante da experiência de cada qual. Só que na leitura, experiência de ler ou o ato de ler é um ato de compreender, quem não compreende apenas verbaliza as letras. Existem importantes diferenças entre a forma como se lê um texto literário (artístico), ou um texto informativo. Este último desaparece assim que cumprido o seu papel informativo e não vai além da informação transmitida. Por seu lado, os textos literários persistem após a sua leitura e induzem transformações nos seus intérpretes, transformações essas que perduram e lhes permitem amadurecerem enquanto indivíduos fruidores de arte. O mesmo se pretende perante esta obra, que seja uma presença viva, que fala, uma porta aberta para o imaginário, um encontro entre o mundo do leitor/espetador e do fruidor/autor. A obra é aberta e procura da parte do espectador um olhar criador que a finalize, deixando que, cada espectador, cada novo olhar, seja uma nova finalização da obra, que a percepção de cada um difira consoante a sua experiência estética.

“Como qualquer outro tipo de pintura, a modernista tem sucesso quando sua identidade como pintura e como experiência pictórica exclui a consciência dela como objeto físico. (...) como poderia uma pintura monocromática vermelha mostrar a diferença em comparação com uma superfície plana simplesmente coberta com tinta vermelha? Greenberg acreditava que a arte, só e sem auxílio algum, apresentava-se para o olho como arte, quando uma das grandes lições da arte nos últimos tempos é a de que isso não pode ser assim, que as obras de arte e as coisas reais não podem ser distinguidas apenas por inspeção visual.”¹⁸⁰

É necessária a experiência e a sensibilidade do espectador.



Fig. 244 - Complexidade de linhas (2009)

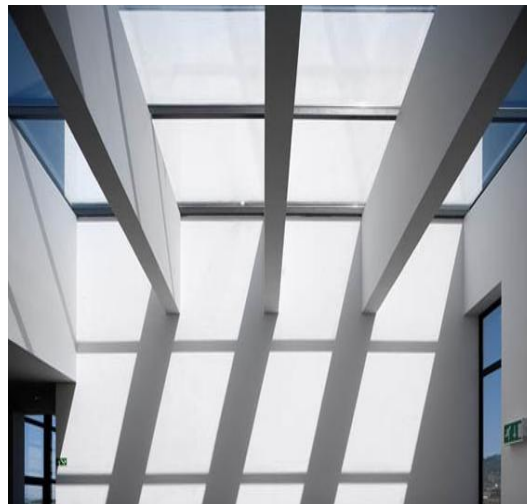


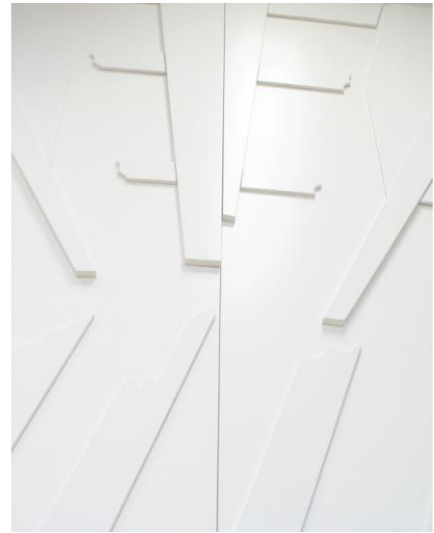
Fig. 245 - Pormenor do edifício que serviu de inspiração para o trabalho pictórico (2009)

¹⁷⁹ BELTING, Hans, *O Fim da História da Arte*, tradução Rodnei Nascimento, Cosacnaify, São Paulo, 2006, p. 36-37

¹⁸⁰ DANTO, C. Arthur, *Após o fim da Arte - A Arte Contemporânea e os Limites da História*, Edusp - Editora Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, Brasil, p. 80

Fig. 246 e 247- pormenores do trabalho pictórico exposto na sala de reuniões (2009)

246



247



5.3. OLHARES CONVERGENTES

Este terceiro trabalho que apresentamos é representação do espaço, da forma como olhamos e como os nossos olhos convergem sobre uma perspetiva. A madeira e o metal! O preto e o cinza! A serra e o alcatrão! O passadiço e o céu! O viver duas cores! O viver a natureza e o artificial! Viver a construção finita e o infinito!

Procurámos, com este trabalho, continuar no caminho da simplificação de métodos utilizados na sua realização. Simplificar o mote observado e que acabou por lhe dar origem, simplificando a sua representação. Para o efeito utilizámos materiais distintos e de origens opostas, reino vegetal e reino mineral, submetidos à vontade de quem os manuseia, integrando-os sem os delimitar, exceto pela sua própria extensão, permitindo-lhes prolongar-se na planura da sua exposição e na imaginação do observador. A cor preta e a madeira, elevam-se à representação da natureza em si mesma (madeira base de representação), e da natureza representada (serra e céu), a cor preta assume ainda a extensão do alcatrão, matéria que serve de via de comunicação para os criadores e os intérpretes. O cinzento do metal (aço), eleva-se ao poder de transformação do homem enquanto criador de pontes (passadiço) capazes de estabelecer ligações entre pontos e espaços opostos de difícil acesso e difícil alcance, capazes de estabelecer a ligação da visão do fruidor/criador e do fruidor/intérprete.

A oposição de cor e materiais utilizados representam os opostos observáveis, simplificando-os, tornando-os perceptíveis aos olhares mais despidos de sentido crítico, permitindo a livre interpretação do que nos propusemos representar. O conceito fundamental da arquitetura do edifício Parkurbis baseia-se em dois corpos distintos com funções próprias, ligados por uma ponte e relacionados entre si num conjunto. Foi esta ponte de ligação de um edifício ao outro, que foi representada neste trabalho. Tal como o neoplasticismo de Mondrian, apareceu na mesma altura a corrente do suprematismo russo encabeçada por Malevitch que propunha a redução da imagem a corpos geométricos, como faziam os pintores primitivistas na representação pictórica da natureza. Caminho apontado por Cézanne “ (...) reduzindo a natureza ao cone, ao cubo e à esfera. (...) Malevitch declara que Cézanne deu impulso de uma nova feitura da superfície pictórica enquanto tal, (...). ”¹⁸¹ Como interpretar a criação/obra sem conhecer o que lhe esteve na origem? Procurámos deixar espaço para que o fruidor intérprete possa avançar com o seu olhar para um entendimento da própria obra em si, podendo usufruir apenas da própria criação sem conhecer a imagem que lhe deu origem. Caminho que já era apontado por Malevitch quando num artigo respondeu à crítica de Alexandre Benois. “ Aqueles que tem por hábito animar-se diante de uma carinha bonita, têm

¹⁸¹ NERET, Gilles, Kazimir Malevitch, Taschen, Koln, 2003, p.22

dificuldade em animar-se diante da face de um quadrado ... O segredo do encantamento é a própria arte de criar...”¹⁸²

Estes trabalhos que aqui apresentamos surgem através de uma desconstrução estrutural do edifício tendo por base a fotografia inicial passando depois para a pintura. Mas a desconstrução da imagem não consistiu em destruí-la, mas sim em reconstruí-la, para abrir novamente, a partir daí, as significações favoráveis. Durante este percurso, o ver, o olhar, o ler, foram atividades constantes. Foi dada uma importância ao olhar, o olhar no fazer e no pensar, no pensar a relação com a superfície, o dentro e o fora dela. O olhar converge sobre uma perspectiva. Procurámos representar os locais escolhidos a partir de sobreposição, de colagens e de procedimentos que revelam um relevo, uma textura, uma pele que, mesmo plana, apresenta uma certa espessura e irregularidades. O acúmulo de colagens e a revelação das camadas que compõem o trabalho impõem-se através dos rasgos que criam na superfície. A clareza do trabalho foi surgindo das colagens com que eliminávamos umas partes e realçávamos outras. Em todo o trabalho quis-se (re)encontrar a forma arquitetónica, mesmo que para isso se tenha que destruí-la primeiro, colocando-nos na pele do arquiteto Miguel Saraiva.

A arte tem o poder de nos tocar naquilo que nos é mais íntimo, algo que diz respeito à vida e à morte e, assim, temos alguma coisa insuperável que não é simplesmente fenómeno cultural. Quando nos encontramos entrelaçados com a arte, experimentamos uma profusão de pensamentos inesgotáveis e inacessíveis na totalidade. É isso que nos move, ainda que não seja passível de demonstração.



Fig. 248 - Olhares convergentes (2009)

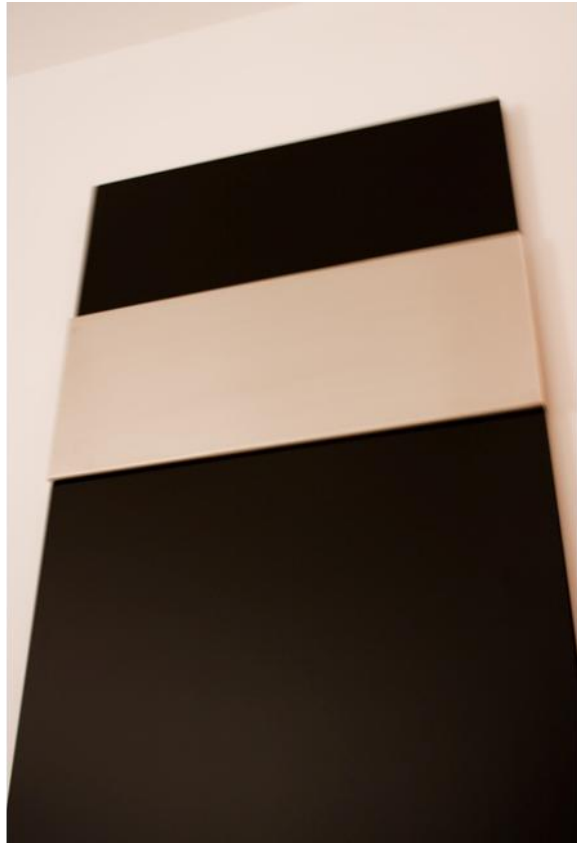


Fig. 249 - Pormenor do edifício que serviu de inspiração para o trabalho pictórico (2009)

¹⁸² Idem, p.49

Fig. 250, 251 e 252
- pormenores do
trabalho pictórico
(2009)

250



251
252



CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

1. O PAPEL PREDONDERANTE DO DESENHO

Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.
Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive.
Ricardo Reis¹⁸³

Como Ricardo Reis afirma, temos de ser autênticos em tudo o que fazemos. E essa autenticidade vem do interesse, do proveito, da motivação e da necessidade de conhecimento, do querer saber mais, do entender mais, do compreender mais, mas também de querer dar mais. Não é na quantidade de conhecimento apreendido que este reside, mas sim na sua aplicabilidade, é na forma como aplicamos o conhecimento que o demonstramos. De nada vale comportarmo-nos como armazéns de saber, de onde nada sai, ou bibliotecas fechadas onde ninguém entra.

A nossa motivação, o nosso interesse, ou até mesmo os desafios que nos são propostos, fazem-nos evoluir, desenvolver capacidades e competências. Por vezes, a necessidade cria a motivação e através da motivação consegue-se quase tudo. É o grande motor do nosso desenvolvimento. Esta necessidade de conhecimento e de desenvolvimento conduz-nos a uma necessidade de dominar as situações, de dominar a vida. É neste sentido que nos surge o desenho enquanto cadeira curricular num curso de arquitetura, é como um meio facilitador de dominar e de comunicar. Todo o processo de desenhar requer observação, interpretação e reflexão que nos vai conduzir a um conhecimento mais profundo e mais aferido. Quanto melhor e maior for o nosso domínio sobre o desenho, melhor e maior será o domínio sobre o nosso pensamento. Daí a importância de que se reveste para os alunos a disciplina de desenho no curso de arquitetura, enquanto disciplina que permite expressar e comunicar

¹⁸³ REIS, Ricardo, *Edição Crítica de Fernando Pessoa - Poemas de Ricardo Reis*, Edição de Luís Fagundes Duarte, Lisboa Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol.III, 1994, p.82

pensamentos, muitos deles abstratos e que apenas encontram a vida quando passados ao papel pelo desenho.

Nos capítulos desta tese são apresentadas premissas que embasam a formação sensível de um arquiteto e o quão é importante a cor, a luz e o espaço. Tanto a cor, como a luz e o espaço são entidades complexas e difíceis de executar, mas o desenho permite operacionalizar, tornando mais concreto, mais material esta condição abstrata, sendo o encontro feliz e privilegiado entre o intérprete e o fruidor.

Em qualquer relação do homem com o espaço existirá sempre um desenho que lhe equivale e que lhe antecipa a sua construção e, ao mesmo tempo, lhe dá expressão através da cor e da luz.

O nosso papel, como educadores de jovens, é um papel preponderante e de grande responsabilidade, pois a arquitetura é arte, a arquitetura é magia, a arquitetura é ciência, a arquitetura é a identidade, a arquitetura é história. A arquitetura é o nosso testemunho, é através dela que poderemos saber muito sobre a nossa história e, simultaneamente, sedimentar a nossa memória, o nosso caminho e conseguirmos gerir o nosso futuro.

2. A OBRA DE ARTE COMO EXPRESSÃO

“ A arquitetura é uma arte. Não há forma de não o ser. A arquitetura é uma forma de arte, que é consagrada assim desde o seu início.”¹⁸⁴ A Arquitetura é Arte e implica uma relação de troca entre os fruidores, um diálogo, uma comunicação, uma junção, uma construção que motive quer aquele que a faz, quer aquele que a recebe e a vive. A produção arquitetónica é uma ação que procura não se esgotar na conceção e produção de um projeto, procura sim induzir sensações nos fruidores. Para tal, existe sempre o fruidor participante, chamamos fruidor participante porque não se limita a recebe-las, a ser um mero espetador, mas sim a interagir com a obra. A obra de arte expressa-se na sua totalidade quando alguém se entrega, a toca e é tocado por ela, a obra atinge a sua plenitude ao interagir e ao comunicar com o fruidor.

Cabe ao artista-fruidor propor um feliz encontro com o espetador-fruidor para além da simples passagem de um avistamento quotidiano, tendo o cuidado de transformar todo e qualquer espaço em um espaço poético, um espaço cheio de sensações, que abre a possibilidade de leituras diferentes, que vai muito para além do reconhecimento das formas ou dos materiais utilizados.

O ler, o apreciar uma pintura, são formas de habitar um lugar, mesmo que por um curto espaço de tempo, que não se confina ao papel ou à tela utilizada pelo artista. O

¹⁸⁴ PINTO, Luís Miguel de Barros Moreira, *História da Percepção na Acção Projectual*, Tese de Doutoramento, Universidade Portucalense, Porto, 2007, p. 9

escrever e o pintar não deixa de ser, também, um modo de habitar, de se ter um lugar no espaço que não existia e naquele momento passa a existir, como se fosse um lugar de encontro. Esse lugar de encontro é possível em toda arte, é possível através da junção, do enlace entre o trabalho e o espaço habitacional.

Estamos conscientes de que a escolha do tema desta tese se interliga com a nossa formação anterior e nos leva a analisar a obra do arquiteto Miguel Saraiva sob um prisma completamente diferente, identificando nos vários projetos, temáticas em que há um relacionamento estruturante com a pintura e com os pintores modernistas. Procuramos estabelecer paralelos entre as obras de Miguel Saraiva e as obras de outros artistas, numa referência organizada e fundamentada. Ao confrontarmos-nos com a tentativa de referenciar o trabalho do arquiteto Miguel Saraiva deparamo-nos com a impossibilidade de nos distanciarmos daquilo a que podemos chamar de impulso artístico ou impulso da imaginação criadora.

3. A ARTE COMO UM TODO

A arte como um todo é uma concessão que provém de um ideal onde é mantida numa relação orgânica, onde a arquitetura se comporta como um organismo, como se a matéria construtiva fosse única, onde a matéria sai da moldura onde se encontra inserida. A obra de arte expande-se para além dos limites, não parando de crescer.

Do estudo realizado, pode-se concluir que as práticas artísticas vanguardistas e inovadoras do século XX tiveram um papel fulcral no progresso da arquitetura de hoje. Pode-se aferir que houve, por parte de Miguel Saraiva, uma apropriação de conceitos artísticos que foram integrados na sua arquitetura, permitindo um enriquecimento através de inovações formais, da organização do espaço, da utilização da cor e da luz, aliado aos avanços tecnológicos e à utilização de materiais diferentes.

Arquitetos como Le Corbusier e Mies van der Rohe são um exemplo ainda atual duma prática arquitetónica influenciada pela arte. Poderemos dizer que o mesmo se passa com Miguel Saraiva, pois o conhecimento da história da arte, dos artistas contemporâneos e da forma como abordam conceptualmente o projeto arquitetónico potencializa esta comunhão. Mas esta comunhão implica um envolvimento com os artistas desde o início, fundindo a arte e a arquitetura, surgindo no final um “edifício” como uma obra de arte, unificando as ideias de Miguel Saraiva e dos artistas num todo.

Este envolvimento permite conceder a cada obra arquitetónica, não um estilo mas um carácter único, através da materialização de elementos pictóricos, fundidos na obra arquitetónica, transformando-a numa tela gigante, cujo suporte/tela é a própria natureza.

Para Le Corbusier, a arquitetura era entendida como arte figurativa cuja condição da industrialização permitia exponenciar, tendo como inspiração o cubismo e o purismo. Ficando deslumbrado com os avanços da engenharia e rendendo-se à beleza do mecanicismo torna-se um radical chegando a apelidar a casa como uma “*máquina de habitar*”, levando-o a criar uma dicotomia, havendo uma ambiguidade entre a utilidade da engenharia e a emoção da arquitetura.

Para Mies van der Rohe a ideia de estrutura mostra-se como condição fundamental da sua arquitetura. Com o recurso ao uso do vidro, com os interiores abstratizados dando expressividade aos materiais usados, tornando-os em elementos autónomos e concorrentes entre si, sob a intuição plástica De Stijl, cria uma nova formalidade arquitetónica.

Na arquitetura de Miguel Saraiva, a cor desempenha um papel fundamental, servindo não só propósitos estéticos, mas também práticos, assumindo-se como uma relevância espacial, existindo um diálogo entre as cores que são escolhidas para as fachadas e as cores das superfícies sólidas do interior que escapam para o exterior, diluindo-se com o azul do céu.

Os cinco pontos de Le Corbusier e a plasticidade do Neoplasticismo fazem parte de uma realidade muito particular da arquitetura de Miguel Saraiva em que a expressão plástica das formas e das cores tem uma particular incidência na sua arquitetura. Podemos referir que:

- os pilotis são utilizados como forma de implementar os edifícios (como o caso do Parkurbis);
- a planta livre, através da qual existe uma grelha de pilares ou colunas e em alguns casos estas colunas assumem expressão plástica própria, existindo uma liberdade estrutural;
- as fachadas livres o que permite as janelas rasgadas e o abrir das habitações para o exterior;
- as palas, as grelhas metálicas, as varandas recuadas, os tapa sol, que se integram e fazem parte da composição plástica.

A arte como um todo ou a arte e a vida como a totalidade da nossa existência. A arte não habita uma única dimensão da sociedade, mas é parte integrante de cada um de nós.

4. O DOMÍNIO DO ESPAÇO SOB O HOMEM

Para Miguel Saraiva, o espaço age sobre o homem e domina o seu espírito, pois uma grande parte que advém do usufruto do espaço é da responsabilidade da arquitetura. Daí dizermos que Miguel Saraiva projeta uma arquitetura de sensações. Não ignorando nunca que arquitetura tem influência na forma como poderemos sentir, pois estamos em constante mutação com o espaço, para o arquiteto Miguel Saraiva esteticamente o espaço tem uma importância imprescindível, moldando-o como se fosse uma escultura, desenhando-o como

uma obra de arte, projetando-o de forma a suscitar alegria, bem-estar, tranquilidade, comodidade e satisfação.

“ (...) o que faz de uma construção uma obra de arte é a capacidade que o arquiteto tem de expressar o seu sentimento (...).”¹⁸⁵ A forma arquitetónica alcança o seu objetivo final na construção, como o culminar do pensamento, concretizando toda a sua potencialidade e aparência. Tendo sempre presente o homem como figura central do seu bem-estar (quer mental, quer físico) e de toda a sua arquitetura, o cliente, o fruidor constitui-se como um pretexto, como um ponto de partida, para pesquisar as formas específicas a utilizar e obter o consequente domínio da parte técnica. A vontade de representar claramente uma arquitetura de sensações acaba por ser uma condição fundamental para poder projetar a forma.

Os conceitos como cor, luz e espaço, são referenciados como matriz de suporte aos objetos analisados nesta dissertação, o que não quer dizer que sejam uma regra ou uma condição que sirvam para configurar uma determinada arquitetura. Estes conceitos devem ser entendidos como matriz de identificação dos diferentes aspetos que permitem revelar a composição dos objetos arquitetónicos em estudo. A essência do objeto arquitetónico combina com o carácter do espaço, espaço formal e construtivo, pois quanto maiores e mais variedade dos espaços e do seu uso, menores serão as transformações introduzidas pelos fruidores ao longo do tempo.

Como principais características introduzidas por Miguel Saraiva nas suas habitações temos:

- no piso térreo ou nos hall de entrada dos prédios Miguel Saraiva dá sempre primazia a grandes áreas envidraçadas ou a pés direitos duplos onde se acentuam os elementos como as escadas ou até mesmo os elevadores;
- tanto as habitações unifamiliares como os apartamentos contemplam uma estrutura tripartida que separa os serviços, das áreas comuns, das áreas de serviço e das áreas mais intimistas;
- no dúplex, sucede a mesma estrutura; no primeiro piso existem as áreas comuns e de serviço, o piso superior é reservado para as áreas mais intimistas;
- a sectorização das habitações entre as zonas sociais para as zonas de serviço mantém o sentido hierarquizante das fachadas como frente e traseiras;
- os espaços exteriores, que complementam as habitações, estruturam-se em varandas, espaços coletivos, espaços verdes que se encontram na base dos edifícios.

A articulação intrínseca entre a arquitetura de Miguel Saraiva e as artes plásticas passa a assumir-se no desenho do edifício como se este fosse parte constituinte do desenho de projeto, do desenho geométrico e que se torna inteligível. São exemplo disso:

- as estruturas quer nas caixas das escadas (bloco habitacional de Faro) e dos elevadores, tirando partido do seu potencial plástico;

¹⁸⁵ PINTO, Luís Miguel de Barros Moreira, *História da Percepção na Acção Projectual*, Tese de Doutoramento, Universidade Portucalense, Porto, 2007, p. 18

- a clareza do sistema construtivo das fachadas, a compartimentação livre do sistema estrutural permitindo, por exemplo, as janelas rasgadas;
- as fachadas exteriores são evidenciadas pela diferenciação de textura, cor e luz/sombra;
- a luz, a superfície vidrada constitui um elemento de composição arquitetónica, neoplástica;
- a expressão dada à cor ou à textura dos materiais é um elemento de identidade de expressão e de composição plástica.

Podemos concluir que, nas obras arquitetónicas estudadas, o arquiteto Miguel Saraiva apresenta os seus projetos fortemente interligados com outras artes plásticas, em especial com a pintura, fazendo de cada projeto uma obra pictórica que tem, como fundo, o meio envolvente.

BIBLIOGRAFIA

- ACKERMAN, Diane, *Uma História natural dos sentidos*, trad: Sofia Gomes, Temas e Debates, Atividades Editoriais, Lisboa, 1998
- ALMEIDA, Bernardo Frey Pinto, *Espaço da Representação e Lugar do Espectador*, Dissertação de Doutoramento em Estética e História da Arte, Universidade do Minho, Braga, 1992
- ARGAN, Giulio Carlo, *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*, trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti, Companhia das letras, São Paulo, 1996
- ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e Crítica de Arte*, 2ª edição, trad. Helena Gubernatis, Editorial Estampa, Lisboa, 1995
- BARROS, Lilian Ried Miller, *A cor no processo criativo* 3ª edição, Editora Senac, São Paulo, 2009
- BAUDELAIRE; Charles, *O pintor da vida moderna*, tradução de Teresa Cruz, Editora Passagens, 3ª edição, Lisboa, 2004
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb, - *Esthétique*, L' Herne, Paris, 1988
- BELTING, Hans, *O Fim da História de Arte*, tradução Rodnei Nascimento, Cosacnaify, 2006, São Paulo
- BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, tradução Mª da luz Mota, Relógio D' Água Editores, Lisboa, 1996
- CARNEIRO, Alberto, *O Desenho, projeto da pessoa*, in os Desenhos do Desenho, Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação -200, Universidade do Porto
- CARNEIRO, Alberto; TÁVORA, Fernando; MORENO, Joaquim, *O Desenho, projeto de desenho*, catalogo da exposição, Instituto de Arte Contemporânea, Lisboa, 2002
- CARRILHO, Manuel Maria, *Elogio da Modernidade*, Editorial Presença, Lisboa, 1989
- CHARLOTTE, Peter Fiell, *Design Séc. XX*, Taschen, Koln, 2001

- CHOAY, Françoise, *Alegoria do Património*, Edições 70, Lisboa, 2000
- COHEN, Jean-Luis, *Le Corbusier 1887 - 1965*, Taschen, Koln, 2001
- CORBUSIER, Le, *Por uma Arquitetura*, tradução Ubirajara Rebouças, Perspectiva, São Paulo, 2006
- CORBUSIER, Le, *Maneira de pensar o urbanismo*, tradução José Borrego, Publicações Europa América, Lisboa, 2008
- DANTO, C. Arthur, *Após o fim da Arte - A Arte Contemporânea e os Limites da História*, Edusp - Editora Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2006
- DROSTE, Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, Taschen, Koln, 2006
- ENCICLOPÉDIA, Verbo, *Volume 1*, Editorial Verbo S.A., Lisboa, 2004
- ECO, Umberto, *Obra Aberta*, trad. João Rodrigo Narciso Furtado, Difel Editorial Lda, Lisboa, 1989
- ELGAR, Frank, *Mondrian*, Editora Verbo, Cacém, 1973
- FERREIRA, Glória, Cotrim, Cecília, *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, Jorge Zahar Editor Ltª, Rio de Janeiro, Brasil, 1997
- FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas*, tradução de António Ramos Rosa, Edições 70, Lisboa, 1966
- FRANÇA, José Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, 3ª Ed., Bertrand Editora, Lisboa, 1991
- GARCIA, Wifredo Rincón, *Velázquez*, tradução Eduardo Saló, Editorial Estampa, Circulo de Leitores, Madrid. 1996
- HASAN-UDDIN, *Estilo Internacional, Arquitetura Moderna de 1925 a 1965*, Taschen, Koln Colónia, 2001

- HISTÓRIA de Arte, *O Realismo. O Impressionismo*, trad. João Quinas Edições, volume 15, Editorial Salvat, Barcelona, 2006
- HUISMAN, Denis, *A Estética*, Coleção Arte e Comunicação, Edições 70, Lisboa, 1994
- JANSON, H. W., *História da Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, 6ª edição, Lisboa, 1998
- KANDINSKY, Wassily, *Ponto Linha Plano*, Edições 70, Lisboa, 1976
- KANT, Immanuel, *Critica da Faculdade do Juízo*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1998
- KHAN, Hasan-Uddin, *Estilo Internacional, Arquitetura Moderna de 1925 a 1965*, Koln Colónia, Taschen, 2001
- KOOLHAAS, Rem, *Conversas com os estudantes*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 2002
- LAGE, Alexandra; DIAS, Suzana, *Designio vol. I, Teoria do Design*, Porto Editora, Porto, 2001
- LEACH, Neil, *A Anestésica da arquitetura*, Editora Antígona, Lisboa, 2005
- LUPFER, Gilbert; SIGEL, Paul, *Gropius*, Taschen, Koln, 2006
- MAIOR, Dionísio Vila, *O Sujeito Modernista*, Universidade Aberta, Lisboa, 2003
- MASSIRONI, Manfredo, *Ver pelo desenho: aspetos técnicos, cognitivos, comunicativos*, trad. Cidália de Brito, Edições 70, Lisboa, 2010
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura, Martins Fontes, São Paulo, Brasil, 1999
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *O olho e o espírito*, Cosac Naify, São Paulo, 2004
- MOHOLY-NAGY, László, *Do material à arquitetura*, tradução: Pedro Sussekind, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2005
- MONTANER, Joseph Maria, *a modernidade superada, arquitetura, arte e pensamento século xx*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2001
- MONTANER, Joseph Maria, *Museus para o século XXI*, Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 2003

- MONTANER, Joseph Maria, *Sistemas Arquitetónicos Contemporâneos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009
- MUNARI, Bruno, *Das Coisas Nascem Coisas*, Edições 70, Lisboa, 1993
- MUNARI, Bruno, *Design e Comunicação Visual*, Edições 70, Lisboa, 1968
- MUKAROVSKY, Jan, *Escritos sobre estética e semiótica da arte*, Editorial Estampa Lda, Lisboa, 1988
- NAVARRO, Francesc, *História de Arte O Realismo. O Impressionismo*, Editorial Salvat, Barcelona, 2006
- NEUMEYER, Fritz, *Mies van der Rohe, La palabra sin artificio*, Reflexiones sobre arquitetura 1922- 1968, El Croquis Editorial, Madrid, 1995
- NIEMEYER, Oscar, *Conversas de arquiteto*, 6ª edição, Editora Campo das Letras, Porto, 2007
- NUNES, Paulo Simões, *História da Cultura e das Artes*, Lisboa Editora, Lisboa, 2006
- PAIVA, Francisco, *O que representa o desenho? Conceitos, objetos e fins do desenho moderno*, Col. Estudos de Arte, 1. Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2005
- PEREIRA, José Fernandes, *História das Artes Visuais*, Texto Editores, Lisboa, 1987
- PESSOA, Fernando - *Alberto Caeiro, Ricardo Reis & Bernardo Soares* - Seleção de textos de António Manuel Couto Viana, Edição Comemorativa do Cinquentenário da Morte do Poeta, Editorial Verbo, Em Lisboa e São Paulo, vol.3, 1985
- PFEIFFER, Bruce Brooks, *Frank Lloyd Wright*, Taschen, Koln, 2007
- PINTO, Ana Lidia; MEIRELES, Fernanda; CÂMBOTAS, Manuela; *História da Cultura e das Artes*, Porto Editora, Porto, 2006
- PINTO, Luís Miguel de Barros Moreira, *Desenho Percepção e Forma*, Edições Colibri, Lisboa, 2012
- PINTO, Luís Miguel de Barros Moreira, *História da Percepção na Acção Projectual*, Tese de Doutoramento, Universidade Portucalense, Porto, 2007

- PORTAS, Nuno, *A Arquitetura para hoje 1964 - evolução da arquitetura moderna em Portugal 1973*, 2ª ed. Livros Horizonte, Lisboa, 2008

- PUENTE, Moisés, *Conversas com Mies van der Rohe*, Editora Gustavo Gili, Barcelona, 2006

- REIS, Carlos de Sousa, *O valor (des)educativo da publicidade*, Portugal, Editora Coimbra, Coimbra, 2007

- REIS, Ricardo, *Edição Crítica de Fernando Pessoa - Poemas de Ricardo Reis*, Edição de Luís Fagundes Duarte, Lisboa Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol.III, 1994

- RODRIGUES, Jacinto, *A Arte e a Arquitetura de Rudolf Steiner*, Editora Livraria Civilização, Porto, 1990

- SCHAPIRO, Meyer, *Mondrian - a dimensão humana da pintura abstrata*, tradução Betina Bischof, Cosac & Naify, São Paulo, 2001

- SCHLEMMER, Oskar, *Escritos sobre a arte: Pintura, Teatro, Danza*, Editora Paídos, Barcelona, 1987

- SIZA, VIEIRA, Álvaro, *Obras e projetos*, Centro Galego de Arte Contemporânea, Lisboa, 1995

- TAFURI, Manfredo, *Projeto e Utopia arquitetura e desenvolvimento do capitalismo*, Editorial Presença, Lisboa, 1985

- TAFURI, Manfredo, *Teorias e História da Arquitetura*, Biblioteca de Textos Universit, Editorial Presença, Lisboa, 1988

- TASSINARI, Alberto, *O espaço moderno*, Cosac Naify Edições, São Paulo, 2001

- TORRAS, Susana González, *Minimalismo Minimalista*, Konemann, Colonia, 2001

- ZEVI, BRUNO, *A Linguagem Moderna da Arquitetura*, tradução de Luís Pignatelli, 3ª edição, Dom Quixote, Lisboa, 2004

- ZEVI, Bruno, *Saber ver a Arquitetura*, tradução de M^a Isabel Gaspar e Martins de Oliveira, Dinalivros, Lisboa, 1989

- ZIMMERMAN, Claire, *Mies van der Rohe 1886-1969 A estrutura do espaço*, Tradução António Mendes, Taschen, Koln, London

ARTIGOS EM REVISTAS

- DARDO, magazine, Editores David Barros e Paulo Reis, Dardo nº 5, artigo escrito por Mónica Yoldi “*Apropriação de elementos da cultura de massas*”, Lisboa Portugal, 2007

- DARDO, magazine, Editores David Barros e Paulo Reis, Dardo nº 7, artigo escrito por Rubens Mano “*Entre a imagem e o espaço*”, Lisboa Portugal, 2008

- HOUSE Traders, Arquitetura. Design. Decoração, artigo escrito por Paula Monteiro, Edição Agosto/Setembro 2007

- *Casas & Negócios*, Artigo escrito por Susana Pinheiro, Edição Março/Abril, Bimestral nº 31, 2009

WEBGRAFIA

www.greatbuildings.com/architects/Adolf_Loos 30.12.08 pelas 15:56

<http://expresso.sapo.pt/as-bombas-de-guernica=f721328>, 16.08.2012, pelas 15.59

<http://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/1480/1/Maria%20Jo%C3%A3o%20Dur%C3%A3o.pdf> em 19.08.2012 pelas 13:07

ANEXO

ANEXO

BIOGRAFIA DO ARQUITETO MIGUEL SARAIVA

Miguel Saraiva nasce em Lisboa no ano de 1968. E Ingressa no curso de arquitetura da Universidade Lusíada no ano de 1988 o qual conclui em 1994. Durante a época de estudante, dedica-se a outras artes. Enquanto frequentava o segundo ano de arquitetura começa a lecionar a disciplina de Educação Visual num colégio particular, a alunos do segundo e terceiro ciclos, até ao final do curso em horário pós-laboral. Miguel Saraiva refere que foi uma experiência única, e da qual retirou, para além do prazer desta vivência, bons ensinamentos. É, por exemplo, a esta prática que agradece o seu à-vontade e poder de comunicação, muleta importantíssima para o seu dia a dia. Ao mesmo tempo, enquanto terminava o segundo ano de arquitetura, passou a acumular trabalho em *part-time* num gabinete de arquitetura, onde desenvolveu projetos em conjunto com José Cardia e pontualmente com Miguel Arruda.

Quando terminou o curso de arquitetura em 1994, despediu-se de toda a atividade até aí desenvolvida excepto a do ensino e foi trabalhar para a empresa Prestige, como motorista. Durante o dia era motorista e à noite continuava a lecionar. Depois desta experiência como motorista, que terminou por imposição da família, teve a oportunidade de ir trabalhar para o gabinete de João Chichorro e abandonou o ensino.

É com o arquiteto João Chichorro que dá o arranque decisivo para abraçar finalmente a arquitetura, e a ele agradece a noção de escala, de vivências, de referências, o que é viver, o que é habitar, experiência que considerou fascinante. Com a noção de escala teve a possibilidade de progredir na escala, que é um dos fundamentos da arquitetura, de uma forma gradual porque quando acaba por fundar o seu gabinete de arquitetura, juntamente com Miguel Rocha, aplica aí grande parte dos ensinamentos adquiridos. A João Chichorro e a Miguel Rocha deve os alicerces e as bases que estão para além da arquitetura e que lhe permitiram ter uma grande noção do que é a relação com o cliente, entidades, câmaras e afins.

O *atelier* que fundou em conjunto com Miguel Rocha, a 5 de Junho de 1996, chamava-se Rocha & Saraiva Arquitetura & Urbanismo Lda. Desenvolveram esta sociedade durante nove proveitosos anos. Em Setembro de 2005, com a saída do arquiteto Miguel Rocha é demarcado o fim de um ciclo, em termos estruturais, da empresa e o começo de uma nova década para a Saraiva & Associados, liderada pelo sócio gerente Miguel Saraiva com a colaboração de três diretores associados.

Fig. 1, 2 e 4, reunião realizada no dia 5 de fev. 2013

Fig.3 e 5 reunião com ao arquiteto no dia 6 de nov. de 2010

Fig. 6 reunião com arquiteto em 2009



6



Toda esta experiência foi uma mais-valia. Com o passar do tempo, transformou-se num grande observador em vários campos, teve sempre uma preocupação transversal com o que é montar um gabinete de arquitetura, (que é uma empresa hoje), o respeito pelas ideias dos outros, formas de estar diferentes, hábitos e vivências que não as suas. Obrigou-se a criar mecanismos para respeitar as pessoas, não as ferir principalmente em termos intelectuais.

Os projetos representam para Miguel Saraiva, uma súpula de ideias com um fio condutor que gosta de marcar (mas todos os seus colaboradores, têm de participar, porque caso assim não acontecesse seriam meros desenhadores e não arquitetos). A Arquitetura obriga a pensamento, a reflexão, a sua parte artística de concessão *versus* a sua parte construtiva técnica acompanhada de uma série de condicionantes legais que delimitam os projetos. Neste momento o grande passo do *atelier* é aumentar a qualidade.

“Mantendo e reforçando o espírito de equipa, o *atelier* aposta na expansão dos seus mercados e na procura de novas oportunidades, nomeadamente através do desenvolvimento da sua presença internacional. No âmbito da sua aposta na internacionalização, o *atelier* é membro, desde Maio de 2004, da rede internacional de gabinetes de arquitetura Equator European Architects, com sede em Estocolmo, e que conta com a colaboração de mais de 200 profissionais em 30 países diferentes.”

O último idioma adicionado foi o mandarim, que se junta ao português, inglês, francês e russo já residentes. O ateliê de Miguel Saraiva inaugurou oficialmente um novo escritório na China, referindo que "quando se aproxima o momento de entrar num determinado mercado, apresentamos imediatamente o nosso "site" na língua falada nesse mercado". O presidente executivo da empresa e hoje acionista do ateliê explica que: "é uma manifestação de respeito pelos mercados onde estamos ou pretendemos operar".

Os primeiros anos de existência do ateliê trabalharam apenas para o mercado nacional, mas nos últimos oito anos aventuraram-se para o mercado externo. Miguel Saraiva refere que a empresa possui atualmente uma posição completamente consolidada no mercado nacional daí a necessidade de exportar serviços além-fronteiras, tendo presença local, através de escritório de representação ou de empresa de direito local, na Argélia, Brasil, China e Guiné Equatorial.

A presença do ateliê noutros países deve-se muito ao facto de acompanharem os clientes nacionais no estrangeiro, fundamentalmente empreiteiros - na área da conceção/construção, das variantes e da promoção direta. O facto das empresas nacionais investirem lá fora, acaba por ser uma janela de oportunidade para o ateliê enquanto projetistas. Outra forma, foi reforçar a presença em novos destinos através da constituição de parcerias. As parcerias têm como vantagem a integração no país, ao nível da língua e, sobretudo, na compreensão e aprendizagem das questões técnico-legais.

Miguel Saraiva vai gradualmente fazendo o seu percurso de uma forma séria, responsável, com uma coisa muito importante que é a responsabilidade civil no ato de projetar, respeitar o envolvente e as pessoas que vão aí habitar, fruir ou trabalhar. Não projeta para a classe, projeta para a sociedade.