



Universidades Lusíada

Baptista, Soraia Daniela Pereira

Mutação e eternidade : uma torre no porto de Génova

<http://hdl.handle.net/11067/6885>

Metadata

Issue Date 2022

Abstract A presente dissertação visa compreender a relação entre os conceitos de Mutação e Eternidade com base na arquitetura permitindo uma experiência com base na perduração do edifício e consequentemente, nas vivências dos utilizadores. Esta investigação partirá de autores de referência com casos reais e conceptuais para que se consiga entender a essência desses mesmos projetos no contexto dos conceitos enunciados, articulando-os com matérias tempo/ espaço/ forma, função/ significado/ tipo, lugar, te...

The present dissertation aims to understand the relationship between the concepts of Mutation and Eternity based on architecture, allowing an experience based on the continuation of the building and, consequently, on the experiences of users. This investigation will start from reference authors with real and conceptual cases so that the essence of these projects can be understood in the context of the stated concepts, articulating them with matters of time/space/form, function/meaning/type, pla...

Keywords Arquitetura, Arquitetura sensorial, Teoria da arquitetura, Materiais de construção, Génova

Type masterThesis

Peer Reviewed No

Collections [ULP-FAA] Dissertações

This page was automatically generated in 2023-06-20T00:38:29Z with information provided by the Repository

MUTAÇÃO E ETERNIDADE
UMA TORRE NO PORTO DE GÉNOVA
Soraia Daniela Pereira Baptista

21|22

Professor Doutor Sérgio Amorim

ARQUITECTURA



faculdade
de arquitectura e artes
Universidade Lusíada - Norte (Porto)



Universidade Lusíada - Norte
Porto



UNIVERSIDADE LUSÍADA DO PORTO

MUTAÇÃO E ETERNIDADE
UMA TORRE NO PORTO DE GÉNOVA

Soraia Daniela Pereira Baptista

Dissertação para a obtenção do grau de mestre em Arquitetura

Porto, 2022

MUTAÇÃO E ETERNIDADE
UMA TORRE NO PORTO DE GÉNOVA

Soraia Daniela Pereira Baptista

Dissertação para a obtenção do grau de mestre em Arquitetura, apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada do Porto, sob a orientação do
Professor Doutor Sérgio Filipe Pinto Amorim

Agradecimentos

As pessoas mencionadas tiveram um papel crucial no desenvolvimento e realização desta investigação assim como a nível pessoal. Por essa razão, expresso a minha gratidão por aqueles que tornaram este percurso possível.

Aos meus pais, agradeço a paciência, o esforço e apoio incondicional feito ao longo destes cinco anos, permitindo concluir uma das etapas mais importantes da minha vida através dos seus valores, educação e sacrifício constante.

Ao Professor Doutor Sérgio Filipe Pinto Amorim, como orientador, pela disponibilidade, interesse e dedicação durante o desenvolvimento da Dissertação. Agradeço pelo conhecimento partilhado e todas as observações críticas.

Agradecimentos	III
Índice	V
Índice de Figuras	VIII
Resumo	XV
Palavras-chave	XV
Abstract	XVII
Keywords	XVII
Introdução	19
Capítulo I - Mutação e eternidade	23
1. Tempo/ Espaço/ Forma	25
2. Função/ Significado/ Tipo	36
3. Lugar	40
4. Tectónica	46
5. Materialidade	49
5.1. Pedra	50
5.2. Madeira	52
5.3. Aço	54
5.4. Vidro	56
5.5. Expressividade	58
5.6. Elementos competitivos	59
5.6.1. Abertura	61
5.6.2. Janela vertical	63
5.6.3. Luminosidade	65
5.6.4. Circulações	68
6. Experiências	69
6.1. Sentidos	73
6.1.1. O movimento	76
6.1.1.1. A visão	77
6.1.1.2. A audição	78
6.1.1.3. O olfato	79
6.1.1.4. O tato	80
6.1.1.5. O paladar	81

Capítulo II - Intemporalidade, Metamorfose, Percepção e Materialidade	83
7. Caso de estudo 1: Peter Zumthor - Kunsthaus Bregenz	86
7.1. Tempo/ Espaço/ Forma	87
7.2. Função/ Significado/ Tipo	89
7.3. Lugar	95
7.4. Tectónica	96
7.5. Materialidade	98
7.6. Experiências	100
8. Caso de estudo 2: Peter Zumthor - Museu Kolumba	102
8.1. Tempo/ Espaço/ Forma	103
8.2. Função/ Significado/ Tipo	104
8.3. Lugar	107
8.4. Tectónica	108
8.5. Materialidade	110
8.6. Experiências	113
9. Reflexões	117
Capítulo III - Uma torre no porto de Génova	119
10. O projeto	122
10.1. Análise/ Diagnóstico	123
10.2. Tempo/ Espaço/ Forma	136
10.3. Função/ Significado/ Tipo	137
10.4. Lugar	139
10.5. Tectónica	141
10.6. Materialidade	149
10.7. Experiências	151
Conclusão	157
Bibliografia	159
Anexos	160

Índice de figuras

Figura 1 - Edifício John Deere & Co. Headquarters, Illinois, 1963

Fonte:

https://64.media.tumblr.com/4fa1b69268a5befa7c3f534b6aa47241/tumblr_mr4xjq1ewq1qat99uo3_r1_1280.jpg

Figura 2 - Efeito galeria dos pisos inferiores

Fonte: [https://images-](https://images-production.gardenvisit.com/uploads/images/16470/deere_and_company_administration_building_1738a_jpg_original.jpg)

[production.gardenvisit.com/uploads/images/16470/deere_and_company_administration_building_1738a_jpg_original.jpg](https://images-production.gardenvisit.com/uploads/images/16470/deere_and_company_administration_building_1738a_jpg_original.jpg)

Figura 3 - *Tour sans fin* em *Lá Défense*, Paris, 1992

Fonte: <http://www.jeannouvel.com/wp-content/uploads/2017/04/1-31-1600x1623.jpg>

Figura 4 - Maquete da *Tour sans fin* em *Lá Défense*, Paris, 1992

Fonte: <http://www.jeannouvel.com/wp-content/uploads/2017/04/3-35-1600x1989.jpg>

Figura 5 - Fachada *Dominus Winery*, Yountville, 1997

Fonte: https://arquitecturaviva.com/assets/uploads/obras/48045/av_imagen.jpeg

Figura 6 - Efeito de luz no interior da *Dominus Winery*

Fonte: https://static.dezeen.com/uploads/2019/11/yueqi-jazzy-li-dominus-estate-winery-photography_dezeen_2364_col_7.jpg

Figura 7 - Interior da *Railway Sleeper House*, Miyakejima, 1970

Fonte: <https://hiddenarchitecture.net/wp-content/uploads/2018/01/9759750346e60fd4120ba8d0de1490ea.jpg>

Figura 8 - Fachada da *Railway Sleeper House*, Miyakejima, 1970

Fonte: http://hiddenarchitecture.net/wp-content/uploads/2018/01/railwaysleeperhouse_07.jpg

Figura 9 - Casa *Farnsworth* e a envolvente, Illinois, 1951

Fonte: <https://delightfull.eu/inspirations/wp-content/uploads/2018/01/Unique-Design-The-Renowned-Farnsworth-House-by-Mies-Van-der-Rohe-1.jpg>

Figura 10 - Interior da casa *Farnsworth*, Illinois, 1951

Fonte:

<https://i.pinimg.com/564x/14/ea/dc/14eadcf71d6d98e6e278ce79f2339ec4.jpg>

Figura 11 - Arranha céus em Friedrichstrasse, 1921

Fonte: <https://www.phaidon.com/resource/mies-p79-2.jpg>

Figura 12 - Jardins da *Fondation Cartier*, Paris, 1994

Fonte:

https://medias.fondationcartier.com/fondation/images/_ratio1x1_fit_4/BAT-7314.jpg

Figura 13 - Vista exterior da *Fondation Cartier*, Paris, 1994

Fonte: [https://scontent.fopo6-2.fna.fbcdn.net/v/t1.6435-9/37059012_10155955523924191_2409980907986354176_n.jpg?_nc_cat=108&ccb=1-](https://scontent.fopo6-2.fna.fbcdn.net/v/t1.6435-9/37059012_10155955523924191_2409980907986354176_n.jpg?_nc_cat=108&ccb=1-7&_nc_sid=730e14&_nc_ohc=4EzeHIoBiGkAX_SJ2GY&_nc_ht=scontent.fopo6-2.fna&oh=00_AfCSOzivzdGrX6hHcwxO3Gwbj3tLLzjyfVJQKuDJbiJxmw&oe=6391F65B)

[7&_nc_sid=730e14&_nc_ohc=4EzeHIoBiGkAX_SJ2GY&_nc_ht=scontent.fopo6-](https://scontent.fopo6-2.fna.fbcdn.net/v/t1.6435-9/37059012_10155955523924191_2409980907986354176_n.jpg?_nc_cat=108&ccb=1-7&_nc_sid=730e14&_nc_ohc=4EzeHIoBiGkAX_SJ2GY&_nc_ht=scontent.fopo6-2.fna&oh=00_AfCSOzivzdGrX6hHcwxO3Gwbj3tLLzjyfVJQKuDJbiJxmw&oe=6391F65B)

-

[2.fna&oh=00_AfCSOzivzdGrX6hHcwxO3Gwbj3tLLzjyfVJQKuDJbiJxmw&oe=6](https://scontent.fopo6-2.fna.fbcdn.net/v/t1.6435-9/37059012_10155955523924191_2409980907986354176_n.jpg?_nc_cat=108&ccb=1-7&_nc_sid=730e14&_nc_ohc=4EzeHIoBiGkAX_SJ2GY&_nc_ht=scontent.fopo6-2.fna&oh=00_AfCSOzivzdGrX6hHcwxO3Gwbj3tLLzjyfVJQKuDJbiJxmw&oe=6391F65B)

[391F65B](https://scontent.fopo6-2.fna.fbcdn.net/v/t1.6435-9/37059012_10155955523924191_2409980907986354176_n.jpg?_nc_cat=108&ccb=1-7&_nc_sid=730e14&_nc_ohc=4EzeHIoBiGkAX_SJ2GY&_nc_ht=scontent.fopo6-2.fna&oh=00_AfCSOzivzdGrX6hHcwxO3Gwbj3tLLzjyfVJQKuDJbiJxmw&oe=6391F65B)

Figura 14 - Vista aérea do Kunsthau Bregenz e a envolvente, Áustria, 1997

Fonte: Google Maps

Figura 15 - Planta piso -1 do Kunsthau Bregenz

Fonte: [https://www.kunsthau-](https://www.kunsthau-bregenz.at/fileadmin/_processed_/1/2/csm_1_UG_3_fa9a5fe34f.png)

[bregenz.at/fileadmin/_processed_/1/2/csm_1_UG_3_fa9a5fe34f.png](https://www.kunsthau-bregenz.at/fileadmin/_processed_/1/2/csm_1_UG_3_fa9a5fe34f.png)

Figura 16 - Planta piso 0 do Kunsthaus Bregenz

Fonte:

<https://images.adsttc.com/media/images/55e8/91ad/46fe/9f69/3200/002a/slideshow/art-museum-bregenz-plan-01.jpg?1441304980>

Figura 17 - Planta piso 1, 2, 3 do Kunsthaus Bregenz

Fonte:

<https://images.adsttc.com/media/images/55e8/91cc/46fe/9f69/3200/002b/slideshow/art-museum-bregenz-plan-02.jpg?1441305009>

Figura 18 - Circulação vertical e a sua iluminação

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/zoraa/2422867809>

Figura 19 - Esquisto sobre a permeabilidade da luz

Fonte:

<https://i.pinimg.com/originals/1b/4c/17/1b4c17310e35bf36f6997d4ab534b796.jpg>

Figura 20 - Sala de exposições com iluminação natural

Fonte: Video Youtube

Figura 21 - Sala de exposições com iluminação artificial

Fonte: Video Youtube

Figura 22 - Detalhe do assentamento do vidro no suporte metálico

Fonte:

<https://i.pinimg.com/originals/dc/9a/ba/dc9aba01cd45e8cb161cb9a54f58a6e6.jpg>

Figura 23 - Espaçamento entre os dois panos de vidro da fachada

Fonte: [https://www.kunsthaus-](https://www.kunsthaus-bregenz.at/fileadmin/_processed_/0/5/csm_33_Kunsthaus_Bregenz_2004_c_Helene_Binet_aa56cb0eda.jpg)

[bregenz.at/fileadmin/_processed_/0/5/csm_33_Kunsthaus_Bregenz_2004_c_Helene_Binet_aa56cb0eda.jpg](https://www.kunsthaus-bregenz.at/fileadmin/_processed_/0/5/csm_33_Kunsthaus_Bregenz_2004_c_Helene_Binet_aa56cb0eda.jpg)

Figura 24 - Fachada do Kunsthaus Bregenz em dias quentes, Áustria

Fonte:

<https://c8.alamy.com/zoomsit/9/ac3bc85286c243cd92ef1c82a582c521/ayjx3h.jpg>

Figura 25 - Fachada do Kunsthaus Bregenz em dias frios, Áustria

Fonte:

<https://i.pinimg.com/originals/a6/28/8b/a6288b19a7b163fb8100e7e33c7a126e.jpg>

Figura 26 - Vista exterior do Museu Kolumba, Colónia, 2007

Fonte: <https://mir-s3-cdn->

cf.behance.net/project_modules/2800_opt_1/6c48a453199743.592c39642db6d.jpg

Figura 27 - Piso 0 do Museu Kolumba

Fonte:

https://64.media.tumblr.com/f623a25f1b49e951833ed5cbfa6a9880/tumblr_m7n2duBfg41rbnlmvo2_r2_1280.png

Figura 28 - Sala das ruínas do museu Kolumba

Fonte: <https://www.archdaily.com/72192/kolumba-museum-peter-zumthor/20-custom>

Figura 29 - Sala das ruínas do museu Kolumba

Fonte: https://images.adsttc.com/adbr001cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2012/07/1341609184_1281117004_25_custom.jpg

Figura 30 - Pilares em aço para sustentação do novo edifício e as ruínas

Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/98797785556850560/>

Figura 31 - Esquema dos pilares aço para sustentação do novo edifício e as ruínas

Fonte: <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRppZl-R7K3wJTUNsrXkOTmbhoxXciVTgalCIJ1TJzSYgBPqfCxxrewdBeLDIYdw0LMIM&usqp=CAU>

Figura 32 - Detalhe da fachada

Fonte: https://divisare-res.cloudinary.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1508314500/qbyk64mry0kgks5d53da/peter-zumthor-luis-rodriguez-kolumba-museum.jpg

Figura 33 - Detalhe da fachada

Fonte:
<https://i.pinimg.com/originals/03/d6/62/03d6623cde67cf35f1221eb3533b6e68.jpg>

Figura 34 - Recepção do museu

Fonte: https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTCfJPIOzjhIVmapRrITrk9q2vxTcl54X3jcxlySQ7Y7JZbyPr_DyUxcSf9YU5Jc3ICCxg&usqp=CAU

Figura 35 - Pátio do museu

Fonte: https://divisare-res.cloudinary.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1500893749/uhjfts5p9fvvkh1vbvtm/peter-zumthor-rasmus-hjortshoj-coast-kolumba-museum.jpg

Figura 36 - Fachada com aberturas vista do interior

Fonte:
https://images.adsttc.com/media/images/5e30/1e94/3312/fd77/1c00/00a1/slideshow/Peter-Zumthor_Kolumba-Diocesan-Museum_-Cologne_-Germany_-courtesy-of-Ammann-Gallery-2.jpg?1580211833

Figura 37 - O porto de Génova

Fonte: Autor

Figura 38 - Navios no porto de Génova

Fonte: Autor

Figura 39 - Vista do porto de Génova com a *sopraelevata*

Fonte: Google Maps

Figura 40 - Vista da cidade de Génova com a *sopraelevata*

Fonte: Google Maps

Figura 41 - Planta de usos

Fonte: Autor

Figura 42 - Planta de espaços públicos e privados

Fonte: Autor

Figura 43 - Planta de espaços verdes

Fonte: Autor

Figura 44 - Implantação da torre

Fonte: Autor

Figura 45 - Planta existente

Fonte: Autor

Figura 46 - Planta proposta

Fonte: Autor

Figura 47 - Esquema de evolução de pilares

Fonte: Autor

Figura 48 - Imagem exterior da torre com a envolvente

Fonte: Autor

Figura 49 - Planta piso 0

Fonte: Autor

Figura 50 - Corte atmosférico

Fonte: Autor

Figura 51 - Corte

Fonte: Autor

Figura 52 - Planta piso 7

Fonte: Autor

Figura 53 - Planta piso 19

Fonte: Autor

Figura 54 - Corte construtivo

Fonte: Autor

Figura 55 - Imagem interior da torre com a envolvente

Fonte: Autor

RESUMO

A presente dissertação visa compreender a relação entre os conceitos de Mutação e Eternidade com base na arquitetura permitindo uma experiência com base na perduração do edifício e consequentemente, nas vivências dos utilizadores.

Esta investigação partirá de autores de referência com casos reais e conceptuais para que se consiga entender a essência desses mesmos projetos no contexto dos conceitos enunciados, articulando-os com matérias tempo/ espaço/ forma, função/ significado/ tipo, lugar, tectónica, materialidade e experiências para um entendimento mais fundamentado.

Levantam-se questões relativas ao contexto em que estas obras foram criadas e que componentes incorporam na sua origem que garantam uma ligação com o conceito principal de todo o estudo. Este estudo é feito através de consulta bibliográfica, análise de casos de estudo e por fim a apresentação e análise do projeto. A partir daqui, começamos a compreender que todos eles se interligam e que muitas vezes funcionam como reforço dos demais. São também eles que ao longo da dissertação dão suporte à dualidade Mutação e Eternidade.

Conseguimos apreender depois, que o cerne de todo o estudo reside no facto de que cada componente enunciado é fator de contribuição para desenvolver uma arquitetura que que potencie a renovação e assim perdure o máximo de tempo possível no mundo, sempre com qualidade. São estes mesmos componentes que estão presentes na torre de Génova, projeto de arquitetura, e que serão aplicados e analisados para uma intervenção com vista nas experiências da cidade.

Palavras-chave

Intemporal; Metamorfose; Perceção; Materialidade; Conceção estrutural

ABSTRACT

The present dissertation aims to understand the relationship between the concepts of Mutation and Eternity based on architecture, allowing an experience based on the continuation of the building and, consequently, on the experiences of users.

This investigation will start from reference authors with real and conceptual cases so that the essence of these projects can be understood in the context of the stated concepts, articulating them with matters of time/space/form, function/meaning/type, place, tectonics, materiality and experiences for a more grounded understanding.

Questions arise regarding the context in which these works were created and what components they incorporate in their origin that guarantee a connection with the main concept of the entire study. This study is done through bibliographic consultation, analysis of case studies and finally the presentation and analysis of the project. From then on, I began to understand that they are all interconnected and that they often work as a guarantee for others. They are also the ones who throughout the dissertation support the duality Mutation and Eternity.

We managed to apprehend later that the core of the whole study lies in the fact that each component mentioned is a contributing factor to develop an architecture that enhances renewal and thus lasts as long as possible in the world, always with quality. These are the same components that are present in the Genoa tower, an architectural project, and that will be applied and analyzed for an intervention with a view to the experiences of the city.

Keywords

Timeless; Metamorphosis; Perception; Materiality; Structural design

INTRODUÇÃO

A investigação sobre os conceitos de Mutação e de Eternidade tem em si vários parâmetros que tornam possível alcançar, o mais próximo possível, da busca da realidade mutável, que visa um uso contínuo e ao mesmo tempo eterno com relevância no objeto, onde a sua vida útil seja garantida com qualidade. Para isso foi importante conhecer:

1) Tempo/ Espaço/ Forma - na ideia de que este carácter mutável e eterno só é possível se o contexto do espaço aliado à passagem do tempo trabalharem em conjunto; Para isso são utilizados autores como José Reis, Pierre von Meiss, Christian Norberg-Schulz, Mohsen Mostafavi e Peter Zumthor;

2) Função/ Significado/ Tipo - A forma como o tipo de funções podem estar ligadas ao “tipo” de edifício estabelecido, entendido através de Josep Montaner e um projeto de Jean Nouvel;

3) Lugar - como a localização dos objetos compositivos da cidade criam ambientes propícios a interações. Para este conceito foram essenciais: Peter Zumthor, Christian Norberg-Schulz e Marc Augé;

4) Tectónica - aliando a forma à materialidade é possível manipular a sua presença, sempre com o fator da sensibilidade pessoal do arquitecto na busca da representação ideal. Josep Montaner, Andrea Deplazes e Peter Zumthor foram a contribuição para o conteúdo do ponto quatro;

5) Materialidade - como os diferentes materiais conseguem traduzir as sensações que procuramos dentro de um determinado contexto; A teoria de Pierre von Meiss, Juhani Pallasmaa, Peter Zumthor e Andrea Deplazes, juntamente com projetos de vários arquitetos, permitiram sustentar o conceito apresentado;

6) Experiências - Onde o fator do ser humano e todas as repercussões do sentidos são uma parte importante de todo este processo, porque sem ele estas questões não passariam de teoria. Christian Norberg-Schulz, Gaston Bachelard, Peter Zumthor e Andrea Deplazes contribuíram de forma notável para o último conceito.

Sendo assim, o primeiro capítulo é o **saber compreender os fundamentos sobre a mutação e a eternidade**, ligada ao edifício e aos componentes que presentes nele constituem uma diferença na forma de ser vivida. Para isso vários pontos são enunciados analisando cada um que contribui para essa potencialidade. Este capítulo é explorado a nível teórico e por vezes acompanhado da análise de casos reais que comprovem a veracidade dos factos exprimidos.

O segundo capítulo, procura investigar sobre o **como a intemporalidade, a metamorfose, percepção e materialidade** se aplicam num estudo mais pormenorizado de duas obras do mesmo arquitecto, mas com abordagens bastante distintas. Este capítulo clarifica de forma mais composta as questões enunciadas na primeira parte. Para isso usamos o Kunsthau Bregenz, na Áustria, como alusão ao aço e ao vidro; e o Museu Kolumba em Colónia, na Alemanha, como referência a materiais mais robustos como a pedra e o tijolo.

O terceiro e último capítulo, **procurar desmontar através do projeto da torre no porto de Génova**, que passa por uma análise e diagnóstico ao local observando o que nos é dado e o que poderá ser proposto. É analisada a composição da torre na íntegra de acordo com os parâmetros dos pontos anteriores ao terceiro capítulo, justificando a mudança aparentemente radical na morfologia da cidade.

Capítulo I - Mutação e Eternidade

Capítulo I - Mutação e Eternidade

1. Tempo/ Espaço/ Forma

Falar no presente, faz com que seja sempre acompanhado do passado e do futuro. Mas quando falamos da ideia de eternidade pensasse num objeto onde a sua existência se mantenha praticamente intacta durante muito tempo, continuando a exercer as suas funções para que caminhe em simultâneo com o tempo, pois tempo traduz-se em ações, factos e eventos entre pessoas e objetos.

“(…) a necessidade para Aristóteles de invocar o movimento como a matéria do tempo, porque este último, apenas como uma pura relação, é um meio onde nada acontece e por isso, para o realista que ele é, onde não há qualquer antes ou depois.” (Reis; 1170:781)

Por outras palavras, quando o tempo não é realizado tendo recordação constante do movimento, este não é possível de ser executado e não consegue fazer prevalecer a máxima do antes, agora, depois, pois a base do seu ser está no movimento. É ele que consegue estabelecer a leitura do espaço no tempo, o observador desloca-se, observa, aproxima-se e afasta-se para conseguir entender na sua plenitude a conceção do espaço. E se o desenrolar da ação do tempo não tiver por base recordações e desencadeamentos futuros assim como não incluir ações anteriores e posteriores, a continuidade do tempo fica comprometida e deste modo a ideia de eternidade nunca será alcançada.

Ao referir eternidade como parte integrante do tempo, estamos a dizer que ela existe pelo facto de haver várias mutações em relação ao tempo. Como foi dito anteriormente, o tempo depende da existência de atividades e acontecimentos que incentivam às alterações contínuas do mesmo. Se pensarmos na ideia mais básica de tempo, este é relativo à mera indicação numérica do decorrer temporal de determinado dia, no entanto, se observarmos as condições do ambiente esse também é nos capaz de nos iluminar sobre em que altura estamos na sucessão do dia. É aqui que começamos a introduzir a noção do ser no mundo.

Esta ideia tem como princípio o enquadramento do indivíduo no ambiente que vivencia no seu quotidiano, é um acontecimento impossível de ser forçado e, por isso, a

realização do mundo que o rodeia deve ser natural, parte do próprio utilizador o interesse, o investigar, o observar o meio que o envolve, não numa ideia de se enquadrar, mas de se relacionar.

“Um lugar tem as suas raízes e a sua história; está ancorado no tempo e num ponto preciso da terra. (...) Ao construir, fixamos relações especiais entre terra, céu e tempo.” (Meiss, 1991, 136)¹

Todos os constituintes de um lugar são dotados de um passado, numa determinada altura da vida e num lugar específico porque assim fazia sentido. Se antes desencadeava certas relações entre pessoas e objetos, hoje, pode desencadear outras de outro tipo, mas que no tempo e espaço tenha tido uma evolução, de forma a corresponder às necessidades atuais sem perder a relevância inicial.

Conseguir perdurar, assim, no tempo, denota estabilidade na evolução das vivências, mas também uma arquitetura que é capaz de transparecer o bom carácter inter-relacional para com o que o rodeia.

Estas necessidades que referimos só serão correspondidas pelas ações que depois se verificarem no dia-a-dia, quando essas mesmas ações forem postas em prática. Estas questões são desde logo abordadas pelo arquiteto ao tentar proporcionar uma intervenção que vá de encontro a essas intenções.

A palavra “relacionar” não é casual, ela indica que não só o indivíduo está para o mundo, assim, como o mundo está para o indivíduo, como uma relação mútua. Se fosse apenas um indivíduo a ser beneficiado com esta troca, não havia sentido de comunicação entre duas ou mais entidades e o desenvolvimento das partes seria impossível. Há aqui um desencadear de acontecimentos que é essencial para que depois permita a propagação de novas ações em cadeia para os demais e assim sucessivamente.

¹“A place has its roots and its history; it is anchored in time and in a precise spot on the earth. (...) By building we fix special relationships between earth, sky and time.” (Meiss, 1991, 136)

“Os objetos raramente são isolados; estão na companhia de outros volumes ou limites. O espaço nasce das relações entre esses elementos” (Meiss, 1991: 96)²

Esta afirmação vem confirmar que as formas que estão inseridas no espaço, determinam o seu caráter e de como estas se organizam para fazer uso dos seus locais, sabendo que não atuam isoladamente, mas sim em conjunto e entre ajuda, só com interações das pessoas, dos objetos e do meio em que tudo está inserido é possível compreender a noção de espaço no tempo.

Quando pensamos no termo “forma”, no contexto da arquitetura, não somos restringidos meramente à forma arquitectónica. Tudo o que desencadeia ações é por si só forma, mesmo no simples ato de caminhar, pois, é ele que permite analisar com veracidade espacial a identidade de um lugar. Somos nós, habitantes, usuários e observadores que damos vida ao espaço, caso este espaço seja feito com o intuito de ser explorado, compreendido e vivido. Por isso, querer organizar o espaço denota que há uma vontade em criar espaços com significado e coerência, que tenham um fio condutor nas suas intervenções e que seja possível criar interações unânimes e ainda mais se o espaço conseguir renovar-se permanentemente e assim renovar todas as interações que possam ser feitas ainda que no mesmo espaço, mas em tempos futuros.

“A espacialidade de um objeto atinge o seu ápice quando está assente, quando pode ser atravessado e, assim, liga o observador aos demais elementos do ambiente além do objeto” (Meiss, 1991: 94)³

“O interesse do homem pelo espaço tem raízes existenciais. Ela surge da necessidade de compreender as relações vitais no seu ambiente, de trazer sentido e ordem a um mundo de eventos e ações. Basicamente, o homem se orienta para ‘objetos’, ou seja, ele adapta-se fisiologicamente e tecnologicamente às coisas físicas, ele interage com outras pessoas e

² “Objects are rarely isolated; they are in the company of other volumes or limits. Space is born from the relationships between these elements” (Meiss, 1991: 96)

³ “The spatiality of an object reaches its peak when it is perched, when it can be crossed and thus links the observer to the other elements in the environment beyond the object” (Meiss, 1991, 94)

apreende as realidades abstratas, ou ‘significados’ (...)” (Norberg-Schulz, 1974: 9)⁴

Assim sendo, conseguimos ainda discernir que os objetos que compõem o espaço são também importantes para estabelecer ligações significativas para com os observadores. Esses objetos se tiverem uma disposição estratégica no espaço e o interligarem de modo coerente, conseguem então perdurar a existência do espaço e promover mutações futuras por se revelar um local que desencadeia convívios, eventos e acontecimentos relevantes para a vida, adquirindo significado e relevância dentro do contexto em que estão inseridos.

Estes desencadeamentos só acontecem porque se tornam ações significativas para o ser humano, onde o mesmo entende as intenções da disposição dos diversos objetos e faz uma leitura total da composição.

A forma recebe uma enorme influência do tempo por parte do observador, que tem a capacidade de relacionar com o que a envolve à medida que o tempo vai passando. Mas essa passagem de tempo deve cumprir um perdurar coerente, um percurso lógico de sucessão de acontecimentos, onde a relação espaço e forma estará sempre unido.

“Na verdade, para o arquiteto o espaço ou o vão entre chão, paredes e teto não é nada, muito pelo contrário: a própria razão da sua atividade é criar o vazio para conter. Ele dar-lhe-á uma forma concreta para oferecer essa hospitalidade e relativa liberdade de movimento que as pessoas exigem”. (Meiss, 1991: 101)⁵

Meiss refere que de acordo com as exigências impostas, um espaço é concretizado dentro desses parâmetros, mas ao mesmo tempo é tão ampla a sua gama de possibilidades e soluções que permite que ele se reinvente vezes sem conta, dando continuidade à sua existência no mundo e na concretização de ações. Se cumprisse apenas a função para a qual

⁴ “Man’s interest in space has existential roots. It stems from a need to grasp vital relations in his environment, to bring meaning and order into a world of events and actions. Basically, man orients to ‘objects’, that is, he adapts physiologically and technologically to physical things, he interacts with other people, and he grasps the abstract realities, or ‘meanings’ (...)” (Schulz, 1971: 9)

⁵ “In fact, for the architect the space or the gap between ground, walls and ceiling is not nothingness, quite the contrary: the very reason for his activity is to create the hollow in order to contain. He will give it a concrete form to offer that hospitality and relative freedom of movement which people require.” (Meiss, 1991: 101)

é destinada, no momento pela qual a sua existência é edificada, muita da arquitetura presente já não seria mais usada. Isto significa que muita da arquitetura sempre foi construída com base na versatilidade, mas dentro desses traços importa também encontrar marcas mutáveis para eternizar o seu ser.

É também importante perceber que tudo tem uma função. Não é possível conceber algo separado das suas propriedades estéticas e vice-versa. Quando um projeto não requer tanto investimento na pormenorização arquitetónica acontece que a função do arquiteto é descartada. Quando deixamos um vazio, este não se toma como inútil e sem função, o próprio vazio também se constitui como espaço pois ele assume um lugar específico, com uma determinada posição previamente definida; e como forma organizadora onde também ele estará unido num diálogo com o espaço.

Para além de tudo ter uma função, tudo tem também um tempo, por vezes maior outras vezes menor, mas aqui interessa perceber o que faz a longevidade de um edifício.

“Os edifícios persistem no tempo. No entanto, também não. Nenhum edifício permanece para sempre, eventualmente cada um cai sob a influência dos elementos, e este fim é conhecido desde o início.” (Mostafavi, 1993: 5)⁶

A passagem do tempo e todas as adversidades físicas do mundo leva-nos a concluir que apesar de certos materiais perdurarem mais que outros, nenhum deles tem a capacidade de ser eterno. E ainda menos será se não houver uma preocupação de manutenção periódica. Todo este processo, os edifícios poderão chegar ao seu último e irreversível estado de vida, a ruína.

Aqui procura-se identificar o que poderá determinar um edifício que se sustente, de versatilidade tal, que ao mesmo tempo consiga uma grande longevidade no que diz respeito ao degradar natural dos seus elementos. Quando usamos a palavra degradação, esta conota, à partida, um sentido negativo, quase como se o edifício não fosse mais são. No entanto, o arquiteto acredita que essa mesma degradação possa ser aprazível e por vezes usa-a como forma de enriquecer e dar carácter à construção.

⁶ “Buildings persist in time. Yet they do not. No building stands forever, eventually every one falls under the influence of the elements, and this end is known from the beginning.” (Mostafavi, 1993: 5)

O caso de Eero Saarinen no edifício John Deere & Co. Headquarters de 1963 tem essa conotação positiva. O arquiteto fez uso do aço corten para que o edifício se conseguisse envolver o máximo possível com o exterior, dando a ideia de nascido no local e não inusitado no mesmo. Chegou a um ponto onde a arquitetura era edificada não como um edifício por si só mas abraçando a relação do edifício com o seu meio, quer alterado pela mão do Homem quer natural. O arquiteto acredita na criação de uma ambiente como uma totalidade, não fazendo do edifício menos valioso que o ambiente mas sim no seu enaltecimento.

O edifício conecta-se com o exterior pelas cores que apresenta na fachada. O aço corten em tons terrosos faz uma forte ligação com a paleta de cores da natureza assim como o desgaste provocado pela intempéries criou uma relação ainda mais forte entre os dois. O vidro transparece o exterior no interior como se não houvesse barreira entre as duas realidades.

A própria conceção do edifício em galeria, nas zonas inferiores, cria uma sensação de implantação gradual no local, de forma a que o seu assentamento seja subtil e se traduza numa sua relação de comunicação e benefício mútuo para com a natureza intocada.



Figura 1 - Edifício John Deere & Co. Headquarters, Illinois, 1963

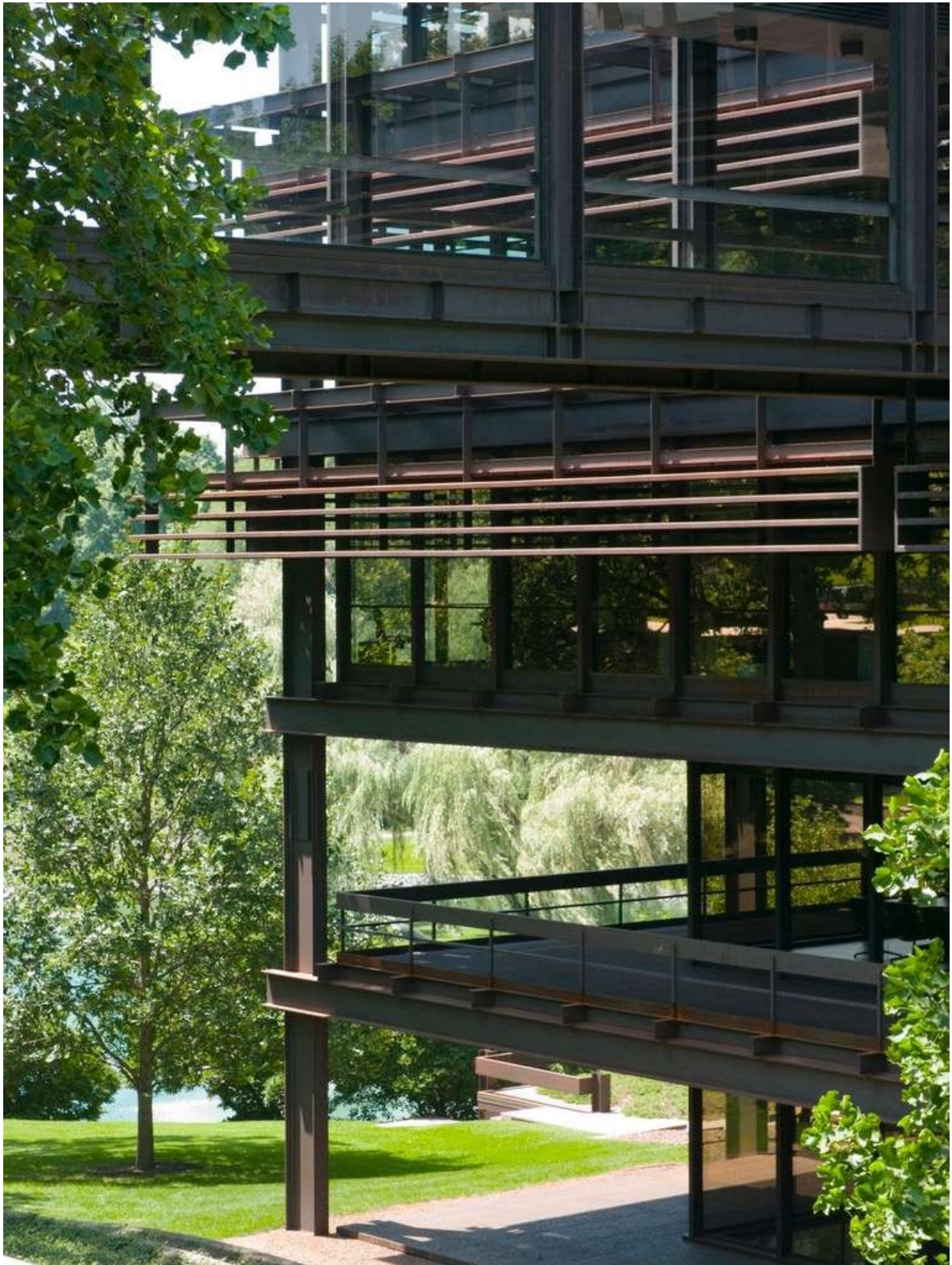


Figura 2 - Efeito galeria dos pisos inferiores

No entanto, mais tarde, quando a construção estiver perto do seu limite de durabilidade, não haverá um forte impacto daquilo que um dia tenha sido e que se veio a tornar nos dias de hoje. Decorre neste processo uma mutação sem fortes oscilações, mas que, por outro lado, mantém uma ideia de lento envelhecimento da sua aparência exterior e faz o observador pensar nos vastos anos que a construção ainda se manterá ativa.

“Mas quando fecho os olhos e tento esquecer esses traços físicos e as minhas próprias primeiras associações, o que resta é uma impressão diferente, um sentimento mais profundo - uma consciência da passagem do tempo e uma consciência das vidas humanas que foram encenadas nesses lugares e salas e os carregou com uma aura especial.” (Zumthor, 1999: 24)⁷

Os edifícios que carregam as marcas da passagem do tempo têm a capacidade de transparecer a história que cada utilizador fez acontecer em cada recanto da casa, onde muitos momentos foram vividos e que hoje assim podem continuar, ou até mesmo renovados por terem mudado para uma nova utilização, continuando a contribuir para a sua essência e as suas vivências, num ciclo natural. Até que, para quem observa, todo este estado físico do edifício sobrevivente dos tempos, causa um sentimento entristecido, ao refletir sobre a passagem dos tempos, testemunhando o que já foi e no que é atualmente.

A localização do edifício é um outro ponto fundamental e diretamente ligado à capacidade construtiva dos materiais bem como a sua durabilidade. Se um edifício for construído junto ao mar, os seus elementos construtivos terão de ser reforçados, uma vez que a humidade degrada a estrutura do edifício com maior facilidade do que se estivéssemos mais para o interior, ou seja, quanto mais espessa for a estrutura da construção maior é o reforço da sua resistência ao longo dos anos.

Os materiais sejam eles naturais ou sintéticos, qualquer um deles terá a sua identidade. Por vezes fazemos a relação imediata que o que melhor se enquadra no contexto rural do campo serão materiais que apelem a esse mesmo lado, como a pedra, a madeira e

⁷ “But when i close my eyes and try to forget both these physical traces and my own first associations, what remains is a different impression, a deeper feeling - a consciousness of time passing and an awareness of the human lives that have been acted out in these places and rooms and charged them with a special aura.” (Zumthor, 1999: 24)

os que melhor encaixam no contexto de cidade são os grandes panos de vidro, o aço, etc. Se o arquiteto tiver a sensibilidade necessária, qualquer um deles poderá ser enquadrado nos contextos existentes e transitar por várias realidades porque na arquitetura não existe uma fórmula definida para que uma obra se enquadre na perfeição.

Esta busca por algo de grande flexibilidade, mas também durável, em contexto de desenvolvimento temporal, começa logo no primeiro confronto que temos com o projeto, nos esboços do edifício, sucedendo depois a sua construção, o habitar e, por fim, o desabitar. Todos eles progridem em conjunto, não é possível este se desencadear sendo desprovido de uma das suas partes. Isto significa que se queremos um edifício com as características enunciadas acima, temos desde logo, que projetá-lo com vista nesses mesmos pontos para que depois tenha as repercussões esperadas.

O “habitar”⁸ parte da construção, mas este termo nem sempre é designação de referência a uma habitação. “Todos nós habitamos” e não só o nosso lar. Habitamos também o nosso local de trabalho onde passamos grande parte do nosso dia, mesmo que não seja em contexto familiar e pessoal. Por isso, quando procuramos o máximo de vida útil das coisas, com um evoluir constante, queremos em tudo o que marca a nossa passagem pela vida, seja ele o nosso local de trabalho, a escola, o café, o ginásio. É através disso que se encontra cada vez melhores formas de conseguir ligar as pessoas com os lugares, criando verdadeiros laços e conexões genuínas.

Quando colocamos o exemplo de uma casa, o arquiteto tenta cumprir um conjunto de requisitos impostos pelos futuros moradores, mas isto não significa que a sensação de habitação será garantidamente alcançada. O habitar é um processo que se vai construindo continuamente à medida que o tempo passa e que requer um investimento na valorização, atribuindo qualidades ao espaço e conseqüente alcance do conceito de “habitar”. Ou seja, o arquiteto tenta alcançar determinados objetivos segundo as ferramentas que tem ao seu dispor, mas todo o tratamento que levará depois, seja por parte das pessoas ou pela evolução natural dos tempos, é que vai ditar se essas premissas foram bem concretizadas ou não. Se quisermos um edifício eterno e o arquiteto o preparar conceptualmente e construtivamente para isso, só com a ajuda dos tempos e dos seus futuros usuários é que será possível dar

⁸ Conceito de Heidegger

continuidade a essa ideia. Se quisermos um edifício mutável, o mesmo será feito, mas só as ações de todos aqueles que farão parte da sua vida quotidiana serão possível dar seguimento a esta visão.

2. Função/ Significado/ Tipo

Numa perspectiva funcional, se falamos de minimalismo, tudo o que complica a sua leitura deve ser simplificado para que não haja distrações sobre o foco principal do objeto.

“O minimalismo dirige-se a um sujeito priorizando o seu intelecto e minimizando seus sentidos. Um sujeito que deve adotar uma nova forma de ação e envolvimento na obra; deve entrar, percorrer e reconstruir, física e mentalmente, a obra;” (Montaner, 2002: 172)

O minimalismo procura um observador que seja atento quando analisa o objeto em questão, que percorra o espaço e seja levado a entender a sua conceção. Que o seu carácter não seja tão mínimo ao ponto de não estabelecer relações na cidade, mas sim que por essa mesma clareza de composição consiga ainda assim fazer um marco na envolvente e juntamente com ela. Esta busca pelo minimalismo procurava recompor aquilo que não estava tão bem planeado e organizado, e daí, segundo as características base, atribuir qualidades simples mas sem perder a verdadeira essência. Conseguir entender que nem sempre as propriedades quantitativas estão diretamente ligadas às propriedades qualitativas.

“A repetição, o ritmo geométrico, a busca de unidade e simplicidade ou a revelação da estrutura são mecanismos comuns que nos permitem atravessar com eficácia os campos das diferentes formas artísticas, relacionando-as frutiferamente entre si” (Montaner, 2002:178)

A função primordial é conseguir entender aquilo que é essencial e o que é dispensável, priorizar e hierarquizar, para que se seja apenas despendido tempo naquilo que realmente importa fazer diferença. Este abolir da complexidade é um pouco a leitura que se faz das propriedades do aço e do vidro que por si só já apresentam uma imagem simplificada, materiais estes que quase não se alteram da sua característica inicial. É por isso que estes tipos de materiais estão associados a construções de carácter rápido para espaços que necessitam albergar programas maiores. No entanto, estes materiais e este tipo de construção não era tido em conta como potencial para funções onde o ser humano habita de forma mais intensa, como por exemplo, a sua própria casa. Era preciso trabalhar o carácter frio e desconfortável para poder aplicar em obras que necessitavam uma maior sensibilidade.

“*Tipo* seria a ideia genérica, platônica, arquetípica, a forma básica comum da arquitetura” (Quincy in Montaner, 2002: 148)

A partir desta afirmação, o tipo é a base que guia todo o propósito do objeto, é ele que permite uma existência fundamentada e concisa da sua permanência no mundo.

Quando falamos de algo com um caráter minimalista falamos de uma persistência quase intemporal, por combinar a simplicidade com a durabilidade do seu estado e a ampla gama de funções. Consequentemente, as formas geométricas puras contribuem para estas características dando a ideia de ordem, naturalidade e clareza, tanto isolada com repetições várias da mesma forma representada

Mas depois também se possuem obras onde as mesmas, dadas as suas propriedades materiais, conseguem ao longo dos tempos adaptar-se ao lugar, e todas as condições a que o mesmo já era sujeito antes desse objeto ser imposto no local. O objeto faz a diferença e renova o espaço, no entanto adquire pequenas identidades que o meio naturalmente cria.

Analisemos um projeto onde o seu tipo é relevante para o estudo:

A *Tour sans Fin* de Jean Nouvel adquiriu este nome pelo facto de procurar um desaparecimento tanto no chão como no céu. A sua construção seria infinita contrariando a ideia estereotipada de que uma torre possui limites.

O efeito de torre ilimitada foi atingido pela conjugação de materiais na sua fachada, onde a base começa por apresentar granito, um material opaco, até chegar ao vidro nas partes superiores. Este gradiente desde a base até ao topo cria a ideia de uma base bem assente no solo onde não temos a exata noção onde começa. Cria também um topo de alta transparência, pela ausência gradual de construção no seu interior, que cria o efeito de desaparecimento nas nuvens, não sabendo o ponto exato onde termina a torre.

Este projeto apesar de deter 426 metros de altura estabelece uma posição muito marcada na cidade quase desproporcional, numa primeira visualização. No entanto, aliada a esta imponência está o caráter que dá estabilidade e consistência na base, mas também uma

sensação de leveza total à medida os nossos olhos percorrem o edifício até ao topo. Ou seja, independentemente do tipo de edifício é possível combinar qualquer intenção mesmo que inicialmente a sua junção pareça contraditória.



Figura 3 - *Tour sans fin* em *La Défense*, Paris, 1992



Figura 4 - Maquete da *Tour sans fin* em *La Défense*, Paris, 1992

3. Lugar

O cotidiano das nossas vidas é composto por acontecimentos reais assim como acontecimentos mais abstratos regidos pelas emoções. As trocas de conhecimentos e informações dentro do desencadear de relações do ponto anterior é quase um paralelismo com a ideia que é tentada expressar aqui, de que no mundo em que estamos inseridos, tudo o que o compõe é também estabelecido relacionamentos e conexões e é, assim, que depois se parte para a existência de ambientes para servir outros.

Esse ambiente parte do lugar, lugar esse que tem particularidades que determinam a sua composição e onde conferem a sua atmosfera.

Cada espaço é único na sua essência e isso demonstra que cada habitação, por exemplo, desempenha a suas funções conforme o que lhes é atribuído e destinado, para que dentro das suas características, esta as desempenhe da forma mais apropriada e agradável possível um habitar como os proprietários idealizaram, como um lugar único dentro de muitos outros também únicos. Mas para isto acontecer não é somente pela concretização do edifício, é preciso que quem a *habita* confira personalidade ao lugar, que através dos seus pertences que vão sendo adicionados acrescentando valor a casa, mesmo que uma forma desorganizada dessa representação seja o melhor retrato dos seus usuários.

O retornar às coisas na fenomenologia, mostra que é possível fazer sentir o passado estando no presente, mas sem transportar essas vivências, esses acontecimentos e essas lembranças para um momento atual. É sempre bom recordar mas é muito importante saber que cada coisa permanece no tempo vivenciado e trazer para o presente faria corromper a lei natural dos acontecimentos. Um bom exemplo para elucidar sobre esta descrição é feita por Peter Zumthor:

“O som do espaço - o que primeiro me vem à cabeça são os ruídos de quando era criança, os barulhos da minha mãe a trabalhar na cozinha. Estes sempre me fizeram feliz. Podia estar na sala e sabia sempre que a minha mãe estava ali atrás a bater com os tachos ou com alguma coisa assim. Mas vocês ouvem também os passos nesta sala grande, ouvem os ruídos da estação de comboios, os sons da cidade etc.” (Zumthor, 2006: 31)

Ou seja, o arquiteto ao presenciar um som num momento do seu quotidiano fez com que ele viajasse nas suas memórias de infância e despertasse um sentimento de felicidade e pertença para com o lugar atual. O som despertou toda aquela descrição do passado sem necessitar de ser representado visualmente como era na altura.

Existem dois termos que estão diretamente ligados com o sentido de lugar. Um deles é o espaço, que é baseado na sua existência nas quatro dimensões, configurando assim a sua capacidade de espaço. Caráter é aquele efeito de atmosfera que é possível vivido dentro de um espaço, definindo-o de forma mais concisa do que o anterior. Cada espaço é singular, todos se diferenciam entre si, ou seja, cada decisão que for tomada em função da criação de um espaço vai resultar num caráter também ele distinto, por influência de fatores temporais, tanto do tempo relacionado com a passagem dos dias como o tempo relacionado com as estações.

Ainda na questão do caráter é importante sublinhar que há aqui um grande interesse por entender o desenvolvimento das partes, desde a fase de construção do edifício e o método de emprego em paralelo com as propriedades formais que permitem atingir uma conceção sólida do produto final.

Quando pensamos o porquê de determinada construção ter aquela localização exata e não outra qualquer na cidade, esta reflexão permite-nos verificar que é neste exato local que ela adquire mais relevância, no contexto da sua envolvente e segundo os demais edifícios que confronta em primeiro plano. Denota-se o cerne do lugar e assim o seu caráter. É neste lugar exato que se constitui como elemento de destaque e detém capacidades de expressão, que numa outra localização esses mesmos efeitos não seriam possíveis de alcançar. É aqui que este objeto consegue desenvolver contactos e ligações que antes não existiam e se se localizasse num outro lugar, desenvolveriam-se outras mas talvez menos eficazes e menos significativas para o entendimento daquele espaço.

A arquitetura deve estar ligada ao lugar e não apenas cumprir requisitos estéticos e funcionais, por isso que é muito importante uma análise previa tomada da perspectiva de quem habita uma cidade, um espaço, um lugar. Tudo deve estar em concordância para que se consiga transformar o espaço num lugar. Esta capacidade por partes dos lugares só é

alcançada se o arquiteto os observar e analisar qual as necessidades que os usuários necessitam tirar partido, onde o arquiteto combate lugares ignorados e esquecidos, ou seja, que haja um estímulo para a movimentação e interação dos utilizadores. Onde igualmente as próprias características do lugar sejam enaltecidas e não escondidas.

Enquanto observadores, quando somos postos num determinado espaço e analisamos toda uma composição arquitetónica, por muito que nos seja desconhecida, depreendemos em pouco tempo que aquela composição não poderia ser organizada de melhor forma, pois esta paisagem causa impacto naquele que a admira. Impacto esse que remete para lembranças individuais, que nos levam numa viagem até ao passado e fazem recordar pequenos momentos de um acontecimento que marcou a nossa infância, sem que para isso esteja uma réplica fiel diante de nós do que nos passa pela memória. Através disto, a conexão é instantânea porque, de certa forma, aquela arquitetura conseguiu tocar-nos.

Um lugar não é fixo nem eterno, por isso é já adquirido que há aqui uma ideia de constante mudança, mudança essa que não deve afetar o *genius loci*, pois a individualidade de um edifício deve ser eternizada ao máximo, procura-se sempre a melhor versão do objeto para que não estagne as suas qualidades e é assim, neste estado de mutação, que o objeto se configura na eternidade. A questão essencial deste ponto será como tornar isso possível, partindo do princípio que estes lugares terão a capacidade de receber novos, mas distintos conteúdos, que acompanhem as alterações da vida, mas que ao mesmo tempo se adapte às exigências dos novos tempos sem que caia em desuso, procurando uma gama infinita de soluções que possam ser albergadas pelo edifício para que o seu carácter de adaptação seja tão universal quanto possível.

“*Genius loci* é um conceito romano. Segundo a antiga crença romana, todo o ser “independente” tem o seu génio, o seu espírito guardião. Esse espírito dá vida a pessoas e lugares, acompanha-os desde o nascimento até a morte e determina o seu carácter ou essência.” (Norberg-Schulz, 1980: 18)⁹

⁹ “*Genius loci* is a Roman concept. According to ancient Roman belief every “independent” being has its *genius*, its guardian spirit. This spirit gives life to people and places, accompanies them from birth to death, and determines their character or essence.” (Schulz, 1980: 18)

Partindo da citação e articulando com o pensamento anterior, faz-nos refletir se a vida do edifício tem tanta longevidade caso os usos se mantenham ou vão variando consoante a passagem dos tempos. Para que o *genius loci* de um edifício o acompanhe durante toda a sua vida, o mesmo terá que se regenerar, caso isso não aconteça o carácter e a essência que o autor refere serão comprometidos. Nesse sentido, a ideia de criar uma arquitetura de grande versatilidade, que consiga albergar diferentes programas e que consiga perdurar durante os tempos é a verdadeira definição de *genius loci*, onde a arquitetura nunca morrerá.

É também aqui, no contexto do lugar, onde o espaço arquitetural e existencial se torna relevante ser discutido. Quando falamos destes dois conceitos, falamos de um “trajeto” e de um “objetivo”.

1) “A meta já contém o caminho como ponto de referência, indicador de direção e fim último; e o movimento pode ser direcionado para o objetivo, pode emanar dele ou pode envolvê-lo” (Frey in Norberg-Schulz, 1974: 14)¹⁰

2) “Toda casa é um 'caminho' arquitetonicamente estruturado: as possibilidades específicas e os impulsos para o movimento à medida que se procede da entrada através da sequência de entidades espaciais foram pré-determinadas pela estruturação arquitetónica desse espaço e a pessoa experimenta o espaço de acordo .” (Frey in Norberg-Schulz, 1974: 14)¹¹

O objetivo já contém em si o trajeto que guia e que chega a um ponto final, mas no caso de uma casa, o trajeto já foi previamente definido sabendo assim as ligações e sequência de movimento que se desenrolam por formulação prévia.

Quando falamos de experiência falamos numa experiência proporcionada pelas características do espaço que tem por base o ser humano e as suas interações. Segundo Lynch:

¹⁰ “The goal already contains the path as its point of reference, directional indicator and ultimate end; and movement may be directed towards the goal, may emanate from it or may encircle it” (Frey in Norberg-Schulz, 1974: 14)

¹¹ “Every house is an architecturally structured ‘path’: the specific possibilities of movement and the drives towards movement as one proceeds from the entrance through the sequence of spatial entities have been predetermined by the architectural structuring of that space and one experiences the space accordingly.” (Frey in Norberg-Schulz, 1974: 14)

“(…) a orientação do homem pressupõe uma 'imagem ambiental, uma imagem mental generalizada do mundo físico exterior... Esta imagem é o produto tanto da experiência passada, e é usada para interpretar a informação e para guiar a ação...” (Norberg-Schulz, 1974: 15)¹²

Ou seja, quando decorre este acontecimento há um sentimento que predomina que vem do passado do indivíduo e ele interpreta a leitura da cidade de acordo com um espaço existencial. É necessário que o observador já tenha tido algum tipo de envolvimento com esse mesmo espaço e seja conhecedor das suas propriedades.

Isto para explicar que o nosso corpo e a maneira como fazemos a percepção desse mesmo lugar permite a compreensão das suas componentes, não implicando que para a ação se concretizar seja necessário haver um posicionamento físico nesse mesmo espaço. Daqui percebemos que o ser humano e o espaço são impossíveis de serem partes separadas pois em qualquer momento o homem está presente num espaço. Este espaço só adquire a ideia de lugar pelo “habitar” dos utilizadores, onde há a criação e construção de uma ligação genuína que permite a sua existência

“Ele mesmo (Michel de Certeau) não opõe “lugar” e “espaço” da mesma forma que “lugar” se opõe a “não-lugar”. O espaço, para ele, é um 'lugar frequentado', 'um cruzamento de corpos em movimento': são os pedestres que transformam uma rua num espaço.” (Augé, 2008: 64)¹³

Todos os acontecimentos que decorrem num espaço são também acompanhados do tempo, ou seja, uma rota que queiramos fazer tem por base a conexão com pequenos centros que vamos sendo confrontados ao longo do nosso percurso até chegarmos ao destino final. Não só nós indivíduos em movimento criamos história, como somos ao mesmo tempo, constituintes na história dos outros.

¹² “(...) man’s orientation presupposes an ‘environmental image, a generalized mental picture of the exterior physical world... This image is the product both of past experience, and it is used to interpret information and to guide action...” (Norberg-Schulz, 1974: 15)

¹³ “He himself (Michel de Certeau) does not oppose ‘place’ and ‘space’ in the way that ‘place’ is opposed to ‘non-place’. Space, for him, is a ‘frequented place’, ‘an intersection of moving bodies’: it is the pedestrians who transform a street into a space.” (Augé, 2008: 64)

Esta continuidade do tempo só é possível se houver feitos que vão decorrendo na sua passagem e todos os tempos que estão para trás são importantes mas nunca devem tomar mais do que uma posição de segundo plano.

“Quando os indivíduos se reúnem, eles geram o social e organizam lugares. Mas o espaço da supermodernidade é habitado por esta contradição: trata apenas de indivíduos, mas eles são identificados apenas ao entrar ou sair.”
(Augé, 2008: 89)¹⁴

Quando se concebe um lugar onde não tem por base uma história que sustenta a sua existência e a fundamentação daquilo que se tornou nos dias de hoje, e que não permita uma relação mútua entre os elementos e aqueles que deles fazem uso e contemplam como forma de se inter relacionarem e que conseqüentemente produz uma identidade ao qual o indivíduo não se identifica com a envolvente e vice versa, então este é denominado de não-lugar. Estes não-lugares não tem uma história passada para ser contada e portanto a sua inclusão nunca é completamente segura. Pois tal como é dito na citação, estes não lugares são apenas identificados como zonas de passagem sejam elas de entrada para um lugar ou de saída do mesmo.

Assim como a ideia de movimento enriquecedor na cidade também não está presente, então todos os lugares presentes num não-lugar nunca se constituem de espaços.

¹⁴ “When individuals come together they engender the social and organize places. But the space of supermodernity is inhabited by this contradiction: it deals only with individuals, but they are identified only on entering or leaving.” (Augé, 2008: 89)

4. Tectónica

“a cada opção formal correspondem opções relacionadas às materialidades empregadas, à relevância do funcional e do social, e à relação com a envolvente” (Montaner, 2002: 10)

As formas possuem a capacidade de corresponder às demais necessidades que devem ser atendidas para se enquadrarem num determinado contexto, seja ela de que marco temporal for e com que intuito é a ação concretizada.

As formas e os materiais alcançam a tectónica. A forma é o corpo da construção, é aquele que configura a sua existência. Os materiais são as condicionantes da forma, de modo a atribuir os significados desejados em cada edifício. Este significado é definido consoante um conjunto de fatores que estão encarregues de cumprir certos objetivos. Até atingir a sua constituição, este passa naturalmente por um processo de experimentação, tentativas e exclusão de hipóteses, começando do geral até atingir o particular. E é assim que atingimos o seguinte:

“De novo e de novo há a sensualidade do material – como se sente, como se parece: parece apagado, brilha ou cintila? Seu cheiro. É duro ou macio, flexível, frio ou quente, liso ou áspero? De que cor é e que estruturas revela na sua superfície?” (Deplazes, 2005: 19)¹⁵

Deplazes demonstra que é possível atingir as sensações que nós entendermos serem necessárias, dado o contexto do edificado. A combinação dos dois componentes acima referidos permite que se transmita ao público exterior as nossas intenções e a partir daí conectar os cidadãos com a nova realidade.

“Acredito que eles (os materiais) podem assumir uma qualidade poética no contexto de um objeto arquitetónico, apenas se o arquiteto for capaz de gerar

¹⁵ “Again and again there is the sensuality of the material – how it feels, what it looks like: does it look dull, does it shimmer or sparkle? Its smell. Is it hard or soft, flexible, cold or warm, smooth or rough? What colour is it and which structures does it reveal on its surface?” (Deplazes, 2005: 19)

uma situação significativa para eles, pois os materiais em si não são poéticos” (Zumthor: 1999: 11)¹⁶

No entanto, numa perspectiva de Peter Zumthor, é necessária uma certa sensibilidade para que consigamos atribuir o efeito desejado em determinado contexto quando aplicado. Somos nós que os empregamos com certas características e muitas vezes agregados a outros materiais, para atingirmos as sensações necessárias em conjunto com a forma, pois é ela que dá visibilidade a todas as qualidades que podem ser extraídas dos materiais. Se pensamos na pedra como um material robusto, pesado e rugoso será que com certos métodos e técnicas não podemos passar para algo de um aspeto mais delicado e polido? É desta maneira que conseguimos fazer transparecer a capacidade multifacetada de cada um dos materiais, trabalhando-os para além do seu aspeto original. Se for bem executado, trará as emoções e as ligações desejadas aos usuários que usufruirão desse espaço.

Quando falamos de aço, referimos que é um material que, dada as suas circunstâncias, constitui um sentimento de eternidade devido à capacidade de se manter praticamente igual durante muito tempo. Apesar de ser um ponto a favor, este mesmo material produz nos utilizadores um sentimento de frieza, uma vez que ele próprio é estrutura e acabamento final de muitas construções, apresentando-se de uma forma pouco natural e por isso era difícil de produzir no utilizador o sentimento de verdadeiro habitar. Mas através da reflexão anterior percebemos que é possível alterar a leitura de um material, trabalhando-o e combinando-o com outros componentes, sejam eles também materiais e/ ou da forma.

“(...) este tipo de arquitectura desmaterializada, de luz e de energia, manifesta-se na superfície, na pele do volume do contêiner.” (Montaner, 2002: 228)

Já no vidro havia um grande interesse de isolar o material e desenvolver as suas competências para com o espaço. Todos os componentes exteriores têm influência no interior e essa mesma influência varia conforme o momento do dia e o momento do ano, quase como se fosse o exterior encarregue de dar vida e personalidade ao que se encontra do

¹⁶ “I believe that they (the materials) can assume a poetic quality in the context of an architectural object, although only if the architect is able to generate a meaningful situation for them, since materials in themselves are not poetic” (Zumthor: 1999: 11)

outro lado. Há aqui, quase sempre uma forte conexão, onde a conexão com os tempos é realmente verdadeira.

Em suma, os detalhes numa construção são a capacidade de expressão de uma dada intenção que se irá traduzir nos atos do indivíduo, por isso eles não são empregues simplesmente para embelezar o edifício. Eles são o fio condutor de toda a obra produzida e garantem a mensagem que deve ser passada para os seus usuários. O mais pequeno pormenor pode ser capaz de captar a nossa atenção e despertar em nos uma sensação, um sentimento, uma vivência ou uma emoção e é desta forma que percebemos que o objetivo dos detalhes foi cumprido.

5. Materialidade

Nos dias de hoje, o que realmente determina a aplicação de materiais é a sua desmaterialização, portanto, a arquitetura não corresponde apenas a uma imagem estática, mas sim um todo que visa uma melhoria dos espaços e da vida dos seus utilizadores.

Os materiais e o modo de como as suas superfícies finais são trabalhadas, são os componentes que, articulados juntamente com a forma e o espaço, atribuirão qualidades aos espaços. A próxima passagem clarifica este mesmo pensamento:

“Os materiais também têm um significado simbólico: podem evocar a opulência ou a austeridade, o efêmero ou o eterno, a mistura vegetal, mineral ou artificial, o privado ou o público, industrial ou artesanal.” (Meiss, 1991: 180)¹⁷

É feito referência que cada material segundo as suas propriedades ou até mesmo aquelas que o homem possa vir a extrair de cada um deles, é capaz de ter inúmeras traduções depois de aplicadas. E se a isso ainda incluirmos variações na forma e no espaço os resultados são infundáveis. Se um edifício é composto por uma zona mais privada, este será um fator a ter em conta para escolha de um material com características de uso corrente e discretas, dentro da linguagem dos demais elementos com que é confrontado, assim como formas simples, um pouco de acordo com a leitura que se tem da envolvente. Agora, se fizermos o exercício oposto e pensarmos num edifício de caráter público, tendemos a dar destaque como forma de convidar os utilizadores da cidade a entrar. Para isso, os materiais devem destacar o edifício dos demais, assim como a forma deve visar o convite dos cidadãos ao uso do espaço. Ambos os exemplos enunciados devem fazer transparecer uma ligação harmoniosa para com o conjunto, por meio de adição e não individualidade.

¹⁷ “Materials also have symbolic significance: they can evoke opulence or austerity, the ephemeral or the eternal, vegetable, mineral or artificial mixture, the private or the public, industrial or craft.” (Meiss, 1991: 180)

5.1. Pedra

A pedra, um material extraído da natureza, atribui uma grande durabilidade e resistência no uso construtivo. É um material que pode ser aplicado com inúmeros fins dada a capacidade de o poder trabalhar para obter a textura e aspeto desejado. Este material tem vindo a ser utilizado como forma de remeter ao tempo, a uma determinada fase que continuará ao longo dos anos a ser vivida, mas que as suas raízes pertencem ao passado.

No caso da *Dominus Winery* dos Herzog & de Meuron, a pedra que constitui as fachadas do edifício é obtida no local e utilizada nas dimensões pelas quais são recolhidas, preservando o mais possível a sua identidade principal. Esta irregularidade das peças é aproveitada para filtrar a luz natural para o interior das caves, permitindo climatizar o espaço onde o processo do vinho toma lugar.

Ou seja, se à primeira vista estas pedras despenderiam de grande tratamento para que pudessem ser usadas de forma convencional, através deste método, conseguiu-se uma composição onde a luz penetra pelas falhas entre as pedras dando um efeito quase poético ao interior da composição, tendo em conta que cada momento do dia é único.



Figura 5 - Fachada *Dominus Winery*, Yountville, 1997

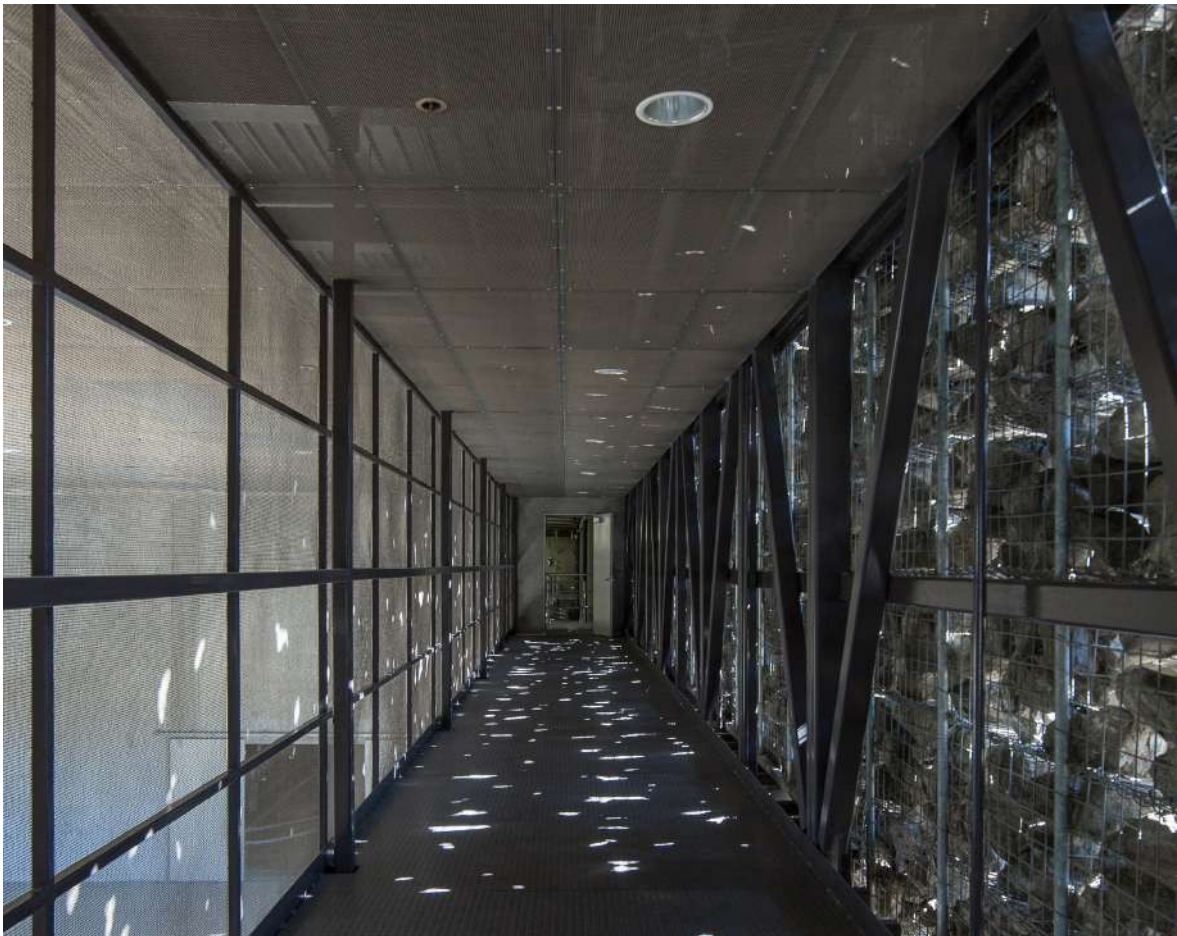


Figura 6 - Efeito de luz no interior da *Dominus Winery*

5.2. Madeira

A madeira, é um material menos rugoso e mais fácil de manusear, mas que não tinha a mesma empregabilidade que a pedra pois as condições adversas degradavam-na com alguma rapidez e para que resultasse necessitava de um tratamento específico nas superfícies. No entanto, a utilização deste material dá uma sensação de aconchego e caloroso aos interiores.

O arquiteto Shin Takasuga na *Railway Sleeper House* em Miyakejima tornou a madeira como o centro de todo o projeto. Como os recursos financeiros eram escassos, o material era proveniente de madeira velha ferroviária. O realmente fez este projeto notável na arquitetura foi o uso de um único elemento para tudo o que era estrutura incluindo até mobiliário. Assim, o projeto procurou reutilizar um material sem gastar muitos recursos, concebendo um edifício com ele e com o mínimo de alterações possíveis. O projeto conecta-se com o lugar uma vez que se está a utilizar um recurso orgânico e ao mesmo tempo com a história precedente, devido ao seu antigo uso ferroviário. De certa forma, realizou-se uma mutação na aplicação da madeira, dando continuidade à sua existência sem que fosse esquecida e conseqüentemente à afirmação da durabilidade do mesmo. Da mesma maneira que os habitantes locais construíram o próprio edifício, criando logo uma conexão por terem sido parte integrante da sua criação.



Figura 7 - Interior da *Railway Sleeper House*, Miyakejima, 1970



Figura 8 - Fachada da *Railway Sleeper House*, Miyakejima, 1970

5.3. Aço

Falando de metal, falamos de uma beleza acrescida no contexto das formas. A elegância com que é possível moldar o material torna possível as inúmeras aplicações.

Como na *Farnsworth House* de Ludwig Mies Van der Rohe, que usa o metal para a edificação total da estrutura da casa. O arquiteto faz uso de perfis delgados brancos para que a sua intervenção com a natureza seja o menos abrasiva possível. Esta preocupação com a vegetação faz com que até a sua implantação no terreno seja sutil, usando os pilares de metal para fazer o assentamento no terreno. Mais uma vez, para permitir a delicadeza do diálogo entre o construído e o orgânico.

Apesar de ser visto como um material onde é difícil de se perceber a passagem no tempo, o mesmo permite uma composição gentil que independentemente das alterações da paisagem verde, sempre se enquadrará de forma agradável, de diálogo e aceitação mútua. Acompanha, de forma quase autónoma, as alterações ao longo dos tempos



Figura 9 - Casa *Farnsworth* e a envolvente, Illinois, 1951



Figura 10 - Interior da casa *Farnsworth*, Illinois, 1951

5.4. Vidro

Quando referimos o vidro, este é um elemento de enorme transparência, leveza e simplicidade e por isso, se bem aplicado, consegue tocar o espectador para lá das suas propriedades materiais, desde a maneira como a luz se faz entrar à própria envolvente que contamina o interior, os reflexos e as sombras criadas durante as várias alturas do dia.

“Os materiais também têm o seu próprio desejo, a sua ‘alma’. Para fazer escolhas criteriosas, o arquiteto deve considerá-las em diálogo com a sua sensibilidade” (Meiss, 1991: 182)¹⁸

No caso de Mies Van der Rohe com o projeto de um arranha céus em Friedrichstrasse, tinha como ideia o uso de uma estrutura de aço que libertaria o uso convencional das paredes externas com método de suporte, tornando o edifício transparente e leve, numa ideia que o próprio autor referia como *skin and bones*. Porque apesar da sua altura imponente, a proposta de uso de tais materiais contrariava esta imposição, trazendo assim novas perceções:

“Para além do facto de podermos ver através de vidro, a superfície de vidro também reflete o nosso mundo. Ou a superfície recua de seu próprio corpo e o material – apesar da sua transparência – desperta a impressão de profundidade misteriosa. Esses dois fenômenos parecem fazer do vidro um material sem características.” (Deplazes, 1997: 149)¹⁹

Deplazes acreditava que o vidro era um material que poderia ter múltiplas interpretações, que de uma forma um pouco contraditória esta completa transparência, para com o outro lado da superfície também se traduzia num sentimento de mistério e procura, pelo que se encontra do lado oposto. Logo, dizer que o vidro permite uma leitura clara e objetiva do objeto em questão pode ser verdadeiro, mas também podemos dizer que o

¹⁸ “Materials also have their own urge, their ‘soul’. In order to make judicious choices, the architect must consider them in a dialogue with his sensitivity” (Meiss, 1991: 182)

¹⁹ “In addition to the fact that we can see through glass, the glass surface also reflects our world. Or the surface steps back from its own body and the material – despite its transparency – awakens the impression of mysterious depth. These two phenomena seem to make glass a material without characteristics.” (Deplazes, 1997: 149)

mesmo, aplicado de forma distinta, pode-se também tornar num elemento de difícil leitura desse mesmo objeto.



Figura 11 - Arranha céus em Friedrichstrasse, 1921

5.5. Expressividade

Quando procuramos um material que, de acordo com as suas características, melhor possa retratar a história da existência de um edifício, de como este se fez surgir pela primeira vez e que vivências foi possível tomar lugar por parte dos seus utilizadores, percebemos que são a pedra e a madeira que são mais marcados pelos tempos, pelas adversidades como se gravassem na sua pele os acontecimentos,

O desgaste natural destes mesmos materiais mostra a ligação entre objeto e o ambiente inserido, seja pela humidade, pela chuva ou pelo sol, tanto no espaço como no tempo, pois cada um deles atua nas superfícies deixando marcas visíveis da sua existência e exposição contínua no meio ambiente.

Já quando falamos em materiais que são previamente fabricados, como o metal e o vidro, estes tendem a ocultar a passagem do tempo, permanecem muito semelhante às suas primeiras imagens de existência no mundo. No entanto, o não aparente desgaste destes materiais não significa que este não se tenha vindo a integrar no tempo e espaço ao longo dos tempos.

“Os edifícios desta era tecnológica geralmente visam deliberadamente a perfeição sem idade, e não incorporam a dimensão do tempo, ou os processos inevitáveis e mentalmente significativos do envelhecimento.”
(Pallasmaa, 1999: 32)²⁰

Uma maneira eficaz de contrariar esse efeito intacto e de leitura demasiado limpa em relação à sua própria leitura e ao que o envolve foi, no caso do vidro, a utilização de vários panos dispostos em camadas para que produzisse uma sensação de transformação da luz ao longo das várias fases do dia, ou como se complicasse o acesso ao mesmo seja ela físico ou visual, de forma a incentivar o observador a procurar por saber mais e ir mais longe. Este efeito veio dar a este tipo de material a sensação de lugar no espaço e no tempo e não este ser imaculado sem apropriação ao meio inserido.

²⁰ “Buildings of this technological age usually deliberately aim at ageless perfection, and they do not incorporate the dimension of time, or the unavoidable and mentally significant processes of aging.” (Pallasmaa, 1999: 32)

5.6. Elementos compositivos

Quando falamos de elementos fazemos alusão aos elementos que são organizadores, aqueles que o homem concebe para se enquadrarem na natureza existente. Eles tem a sua própria autonomia no que toca à sua posição de enquadramento numa dada construção e por isso são eles que reafirmam as intenções que procuram ser desenvolvidas no interior de cada um desses espaços, pelos utilizadores. É neste ponto próprio ser humano consegue perceber essas combinações e são elas que num conjunto conseguem guiar o observador a percorrer os lugares.

“Os meios pelos quais podemos criar uma articulação são vários e podem entrar num jogo simultaneamente: de material, de elemento arquitetónico, de função ou significado.” (Meiss, 1991: 80)²¹

Segundo Meiss essas combinações estão ligadas, como apontado, aos materiais. Numa primeira instância, podemos ter um tipo de material que evolui para outro mais ou menos apelativo, por passarmos de um espaço público para um espaço privado e vice-versa, sendo que a essência desta transição reside numa noção de conjugações coerentes que guiam o utilizador de forma acertada sem necessidade de constantes indicadores.

A maneira como se faz toda a composição dos materiais e os seus revestimentos traduz-se muito depois no modo como os utilizadores apreendem quando são confrontados com os mesmos. Se, de uma forma, esta composição material, convida o observador a investigar, manusear ou se cumprem requisitos meramente funcionais, se tomam uma posição dominante ou se se tomam por algo mais discreto.

“A articulação entre os elementos acentua a autonomia das partes. Reforça o papel particular dos diferentes elementos de construção constituintes” (Meiss, 1991: 80)²²

²¹ “The means by which we can create an articulation are various and can come into play simultaneously: of material, of architectural element, of function or meaning.” (Meiss, 1991: 80)

²² “Articulation between elements accentuates the autonomy of parts. It strengthens the particular role of the different constituent building elements” (Meiss, 1991: 80)

A articulação entre elementos potencia aqui uma certa harmonia, oscilando de forma agradável à medida que os nossos olhos e corpo percorrem o espaço. A articulação é feita de forma a produzir interesse de ver, sentir e percorrer mais, assim como sensações inesperadas que são também o motor guia da descoberta.

Todavia, isto permite entender que as decisões tomadas estão para lá de requisitos meramente intrínsecos à construção. Há um lado que apela à sensibilidade para com a construção e na tomada de decisões.

Para além desta articulação, este ponto engloba também a continuidade dos elementos. Uma combinação de várias partes que, quando combinadas, exaltam a atenção do ser humano, apelando também a uma ligação física:

“A continuidade substitui a autonomia relativa dos elementos por uma transformação progressiva da forma. A forma resultante contém uma potencial sensualidade semelhante à do corpo humano. Ela apela ao sentido tátil” (Meiss, 1991: 80)²³

A capacidade de conseguir produzir algo que compreende determinadas características, com um vasto número de intervenções e *inputs* para chegar ao seu estado final, se for bem executada denota uma aparência composta por um único elemento captando, assim, a atenção dos indivíduos. Meiss fala numa captação do sentido tátil como exemplo mais honesto de uma continuidade de elementos. A maneira de como consegue englobar tanto em tão pouco e de como algo tão simples pode ser tão cativante, sem que quem observa conheça o verdadeiro invólucro. Esta é uma forma de reforçar as características do objeto.

²³ “Continuity replaces the relative autonomy of the elements by a progressive transformation of form. The resulting form contains potential sensuality similar to that of the human body. It appeals to the tactile sense” (Meiss, 1991: 80)

5.6.1. Aberturas

A abertura é o que estabelece o contacto entre duas realidades, sejam elas semelhantes (de um espaço interior para outro) ou distintas (de um espaço interior para um espaço exterior), e permite que esses espaços comuniquem entre si, por vezes o interior é contaminado por elementos naturais e não naturais vindos de fora, que transparecem claramente a ideia de habitar uma casa, uma cidade. Aqui os sentidos entram em ação, seja pela envolvente que vibra na janela da nossa casa, a disposição dos edifícios juntamente com os elementos arbóreos, os materiais que transparecem diferentes sensações ao toque, as pessoas que caminham pela rua, as crianças que brincam, o cheiro de uma padaria que percorre as ruas até entrar pela nossa casa. A todas estas interações Peter Zumthor refere:

“A fachada diz: sou, posso, quero, seja o que for que queriam dizer o dono de obra e o arquiteto em conjunto. E a fachada diz também: mas eu não vos mostro tudo. Certas coisas estão lá dentro e não vos dizem respeito. É assim com o castelo, mas é também assim num apartamento dentro da cidade. Marcamos posição. Observamos.” (Zumthor, 2009: 49)

Agora com a inovação das paredes de vidro, os edifícios passaram a ter uma visão completamente ampla para o exterior, onde uma grande quantidade de luz natural se faz sentir do lado de dentro, daquele que observa, tornando por vezes esta moldura para o exterior quase como a visão de uma pintura. Mas apesar de provocar fascínio no observador, ao longo do tempo, começamos a denotar um certo desconforto. A quantidade de acesso que temos ao mundo exterior, esse mesmo mundo tem acesso ao nosso, que deve ser íntimo, protegido e acolhedor, sem se revelar totalmente aos demais. Deixa de haver claramente um espaço interior e um espaço exterior, a ligação entre as duas realidades é agora bastante direta. Devem-se, portanto, procurar mecanismos para combater esta exposição em certos momentos do dia em que é menos desejada porque apesar disso, entende-se que esta ligação tão próxima de duas realidades distintas vem trazer uma melhor conexão e abertura para com a relação com o mundo.

Antes possuíamos janelas de dimensões mais contidas que especificavam o limite de paisagem a ser incluída na moldura, onde e quanto estaríamos dispostos a colocar e sempre

que fosse conveniente podia ser regulada conforme a disposição do utilizador de acordo com a preferência de cada indivíduo dependendo do seu estado de espírito.

Hoje, esta ideia de poder controlar quanta natureza estamos dispostos a aceitar para contaminar a nossa casa já não é tão simples assim. A ideia de ter uma janela que abarca toda a dimensão da estrutura, faz com que tenhamos de aceitar esta envolvente sem limites, penetrando pela habitação de onde a sensação de vida exterior é predominante. E na pior das hipóteses causará falta de privacidade.

“Conhecem aquela porta alta, estreita, onde toda a gente fica bem ao passar? Conhecem esta porta mais larga, sem interesse, deselegante? Conhecem os portais grandes e intimidadores, onde só quem os abre fica bem e orgulhoso? Ou seja, o tamanho, a massa e o peso das coisas.” (Zumthor, 2009: 51)

Já quando falamos de uma porta, ela permite que a pessoa consiga atravessar essas duas realidades, quanto mais apelativa e imponente for, mais ela coloca à disposição o interesse das pessoas a sentirem-se convidadas a entrar. Outro ponto importante é o material utilizado. Quando usamos vidro, a ideia de poder antecipar um pouco aquilo que vamos encontrar do lado de lá faz com que nos indique que o espaço não seja restrito. Já com uma porta totalmente de madeira, a percepção é exatamente oposta. Isto para concluir que cada material, juntamente com a forma e as dimensões conota dentro de nós uma sensação constantemente diferente e que é preciso entender a sua disposição para conseguir obter os resultados desejados depois de construído, para que encaminhe os indivíduos às ações certas.

5.6.2. Janela vertical

A janela vertical tem como propriedades a sua forma alongada na vertical, geralmente de forma retangular e tomando posse de todo o pé direito do espaço.

“A vista da janela é um dos privilégios dos moradores, principalmente das classes médias, que moram em apartamentos nas vilas e cidades... A janela é... um lugar de monólogo e diálogo silencioso, de reflexão sobre o próprio status entre o finito e o infinito”. (Deplazes, 2005: 179)²⁴

Quando observamos o exterior por meio de uma janela vertical esta faz a conexão da paisagem num todo, como se compreendesse um princípio, um meio e um fim. Por outras palavras, este tipo de janela consegue dar consistência à quantidade de elementos que vemos para o lado de fora, tendo 3 partes equivalentes, sendo a primeira e mais abaixo de terra, a do centro a envolvente e a que remata a vista no topo, o céu. A primeira corresponde à camada do solo seja ele permeável ou impermeável, é ele que sustenta toda a composição da janela como elemento base. O centro é tudo aquilo que se ergue do solo, tanto edifícios e/ou elementos verdes, ocupando grande parte da moldura do nosso interior. Por último, o céu faz o remate final e completa a parte superior denominando-se por fim. Quanto mais os nossos olhos percorrem em altura mais leve é a sua compreensão, passamos de um estado denso para um efeito subtil.

“Vejam (...) o uso de enormes janelas de chapa (...) elas privam os nossos edifícios da intimidade, do efeito de sombra e de atmosfera. (...) Perdemos o sentido da vida íntima e fomos forçados a viver vidas públicas, essencialmente longe de casa,” (Barragan in Pallasmaa, 1999: 47)²⁵

Se nós temos toda esta visão do exterior também o exterior tem do nosso interior e é aqui que se começam a apontar algumas particularidades neste tipo de janelas. As dimensões

²⁴ “The view from the window is one of the privileges of house-dwellers, mainly the middle classes, as they live in apartments in the towns and cities... The window is... a place of silent monologue and dialogue, of reflection on one’s own status between the finite and the infinite.” (Deplazes, 2005: 179)

²⁵ “Take (...) the use of enormous plate windows (...) they deprive our buildings of intimacy, the effect of shadow and atmosphere. (...) We have lost our sense of intimate life, and have become forced to live public lives, essentially away from home,” (Barragan in Pallasmaa, 1999: 47)

imponentes que este tipo de janela pode tomar, faz nos sentir constantemente expostos e até mesmo os objetos que possuímos ficam à vista de todos. Há de facto uma grande luminosidade que se faz sentir nas divisões que cumprem estas características, mas não é possível obter aquele pedaço de luz tão especial do pôr do sol, que ilumina um canto específico da divisão, que se desloca até desvanecer completamente. Mas tudo isto depende como orientamos este tipo de janela segundo a conceção do edifício e aquilo que temos ao nosso dispor de ser usado.

Se tivermos uma bela paisagem natural ao nosso dispor onde os nossos olhos percorram toda a sua extensão e durante quilómetros não seja possível de ver nenhuma intervenção humana, podemos dizer que esta exposição, para um exterior completamente natural, não é tão desagradável assim. Se tivermos agora uma paisagem citadina, num piso superior de um arranha céus onde o contacto com outros edifícios da mesma tipologia é predominante mantendo uma distância agradável, temos uma paisagem completamente cativante onde ainda mais é possível observar a passagem do tempo, assim que a noite cai, as luzes dos demais moradores começam a surgir nos infinitos quadradinhos, sem realmente perceber o que cada um faz neles.

Agora, se dispusermos os nossos espaços comuns no piso térreo da habitação que por acaso faça frente com uma rua principal através de uma grande abertura, se calhar, a sensação não será a mesma que teríamos nos exemplos anteriores. Esta exposição sem distanciamento da realidade exterior onde passam essencialmente pessoas, causa tanto desconforto tanto para nós como para quem passa do lado de lá.

5.6.3. Luminosidade

A maneira como projetamos um espaço e o organizamos em função dos fatores exteriores determina a forma como queremos que a luz entre e influencie o interior. Saber como fazer esta gestão de luz num determinado espaço, a determinadas horas do dia e qual a altura mais favorável, só seria garantido com alguém de grande experiência, que já tenha vivenciado esses espaços vezes sem conta fisicamente para conseguir dizer, na realidade, o que é agradável e o que não é. Este é um dos tópicos do ato de projetar onde é difícil de controlar as suas repercussões. Para melhor entender este tópico analisemos duas percepções distintas:

1) “A percepção do espaço permanece relativamente constante, mesmo que o nível de iluminação aumente objetivamente dez vezes ou mais. (...) o espaço será mais claro ou mais escuro, mas não fundamentalmente diferente.” (Meiss, 1991: 121)²⁶

2) “A percepção de um mesmo espaço mudará, por outro lado, quando se altera o brilho ou a iluminação de alguns dos objetos ou elementos que o definem, mantendo os outros ao mesmo nível.” (Meiss, 1991: 121)²⁷

Assim, a intensidade de como a luz se faz sentir em cada espaço denota que podemos ter ambientes distintos em diferentes momentos. Se em plena luz do dia temos um quarto iluminado naturalmente pela luz exterior e dá uma certa abertura e claridade, à noite a luz pontual de cada candeeiro faz o espaço mais aconchegante e mesmo não dando percepções espaciais diferentes produz em nós sensações diferentes.

O essencial aqui é perceber que são os objetos segundo a posição e intensidade dessas luzes, sejam elas naturais ou artificiais, que alteram a nossa forma de sentir o espaço. Os objetos moldam a divisão, de uma forma, com luz natural vinda de uma janela, mas depois também tem outro entendimento se as luzes forem artificiais e vierem de candeeiros.

²⁶ “Perception of the space remains relatively constant, even if the level of illumination increases objectively tenfold or more. (...) the space will be lighter or darker, but not fundamentally different.” (Meiss, 1991: 121)

²⁷ “Perception of the same space will change, on the other hand, when one changes the brightness or illumination of some of the objects or elements which define it, whilst keeping the others at the same level.” (Meiss, 1991: 121)

Um bom exemplo de como a luminosidade penetra de forma agradável no edifício é o projeto de Jean Nouvel da *Fondation Cartier*. Esta luminosidade é conseguida pela elevada transparência e leveza do projeto.

Este efeito de quase não existir um interior e um exterior é conseguido pela fachada que o arquiteto coloca à face da rua acompanhando os edifícios da sua envolvente. Através disto, o arquiteto recua o edifício propriamente dito, e entre as duas realidades aplica vegetação com grandes árvores, fundindo o seu projeto com a natureza. Os verdadeiros limites do edifício são imperceptíveis devido a esta conjugação de vegetação com uma estrutura em aço de grande leveza com predominância do vidro. A luz natural, neste contexto, penetra até ao “interior” do edifício através dos interstícios de todos estes componentes.

Elementos como as escadas e os elevadores acompanham este mesmo diálogo. As escadas, através da utilização do mesmo material que a estrutura do edifício, dão continuidade à leveza do todo. Os elevadores na sua maioria são transparentes e tudo o que é de maior complexidade visual está situado em pisos abaixo do nível do solo.



Figura 12 - Jardins da *Fondation Cartier*, Paris, 1994



Figura 13 - Vista exterior da *Fondation Cartier*, Paris, 1994

5.6.4. Circulações

“As paredes e a estrutura vertical estão lá para carregar o teto e o telhado, guiar os nossos movimentos, encerrar as nossas atividades, os nossos objetos e ferramentas, nos acomodar e nos levar de um lugar para outro” (Meiss, 1991: 129)²⁸

A circulação vertical é uma deslocação referente à exploração de compartimentos superiores ou inferiores de um determinado edifício. A ideia de termos uma divisão onde há a possibilidade de criar novos compartimentos acima desse, faz com que a casa possa ter uma valorização crescente. Esta possibilidade de subir e descer num edifício torna toda a construção muito mais agradável de ser explorada

Uma escada que seja de dimensões reduzidas e materiais pobres a nível da sua composição vai tornar-se muito pouco convidativa a quem entrar no espaço. Se numa outra situação as escadas forem de dimensões mais significativas, apresentarem uma posição marcante naquilo que é a área do espaço e ainda fizer uso de materiais que despertam a nossa visão e o toque por curiosidade de texturas, é quase garantido que convida o indivíduo a utilizá-las sem se sentir retraído.

No entanto, não só se usa a combinação de materiais que apelam mais aos nossos sentidos em elementos de circulação vertical que se destinam a um carácter estritamente público. Podemos fazer uso dessas mesmas combinações e a escada fazer a ligação de um espaço público para um espaço privado, com linhas mais regulares. Por linhas regulares referir-nos a criações mais estáticas formalmente, não causando impacto nem destaque. Aí o fator de disposição da escada na divisão já não deve ser tão imponente e direto como anteriormente mencionada.

²⁸ “The walls and the vertical structure are there to carry the ceiling and roof, guide our movements, enclose our activities, our objects and tools, accommodate us and lead us from one place to another” (Meiss, 1991: 129)

6. Experiências

Quando falamos em experiências falamos de um habitar que localiza o indivíduo no espaço e ao mesmo tempo a submetê-lo a um ambiente. Temos a sensação de que estamos num bom ambiente quando esse mesmo espaço nos desperta emoções, seja por nos remeter a memórias do passado ou por simplesmente nos sentirmos acolhidos em determinado local. Como cidadãos de uma cidade podemos sentir-nos orientados na mesma, conseguimos reconhecer o espaço e até vivermos nele, mas pode acontecer que não nos identifiquemos com o espaço, que não sintamos que este seja o nosso lar. Ao construir uma arquitetura que se consiga alterar pressupõe que estaremos sempre prontos para futuras identificações e que acreditamos que o nosso sentimento de habitar que se intensificando para com aquele lugar não mudará após longos anos. É com uma arquitetura que se renova continuamente que é possível minimizar a probabilidade de isto acontecer. E que segundo Schulz:

“Respeitar o *genius loci* não significa copiar modelos antigos. Significa determinar a identidade do lugar e interpretá-lo sempre de novas maneiras”
(Norberg-Schulz, 1980: 182)²⁹

Ou seja, a maneira de como nos identificamos pode ser infundável mas a partir desta base extensa de hipóteses também surgiu um maior interesse pela busca rápida e prática da orientação e a consequência disso é que o espaço nunca é apreendido na sua totalidade, resultando numa experiência desprovida de conexão, por parte do utilizador. Isto prova, que, para haver um verdadeiro ambiente de identificação, este tem de estar relacionado com o desenvolvimento nos primeiros anos de vida do usuário, a sua infância, aquela onde os acontecimentos são nos mais marcantes. Isto não significa que tenha de ser um lugar próximo àquele que o indivíduo viveu na sua infância, pode até ser do outro lado do mundo, mas o que interessa aqui é que os detalhes desse novo lugar consigam apelar as emoções do indivíduo.

Neste campo, a fenomenologia é um meio de como os problemas podem ser descortinados minuciosamente, com um vasto entendimento sobre a arquitetura. Tal como é dito na citação anterior, há um vasto leque de interpretações, pois pressupõe-se que cada

²⁹ “To respect the *genius loci* does not mean to copy old models. It means to determine the identity of the place and to interpret it in ever new ways” (Schulz, 1980: 182)

indivíduo terá a sua percepção do mundo, mas a essência reside no arquiteto, para que consiga marcar as vivências dos utilizadores assim como apelar à percepção e à emoção. Daí, uma cidade passa a ser a manifestação daquilo que somos e no que acreditamos enquanto indivíduos.

Para conseguirmos perceber esta ideia usamos o exemplo da descrição minuciosa, por parte de um indivíduo, de cada detalhe da casa, mas é nesse momento que percebemos que a descrição verbal não é suficiente para conseguirmos entender esta ligação forte entre o indivíduo e importância do *habitar*, mesmo que estas demonstrem características agradáveis e de caráter acolhedor. É necessário testemunhar estas interações no seu quotidiano, na forma mais natural do decorrer dos dias, onde os utilizadores desempenham as suas tarefas interagindo entre eles e com os espaços e os objetos.

Hoje em dia, como a chegada à vida adulta independente torna-se mais morosa, também a conexão com a casa vai ser desencadeada mais tarde. E essa conexão é possível se tudo o que está para trás seja um ponto fundamental no agora, no *habitar* e é assim que é possível um sentimento aprofundado e de puro conhecimento, onde as memórias e a imaginação caminham em conjunto. Com isto não é querer dizer que o *habitar* um espaço implica necessariamente que seja o lugar onde nos encontramos no presente, isto é, podemos sonhar e nesse mesmo momento estar a habitar fisicamente um outro lugar, mas que outrora foi nosso, no passado. Estas memórias quando se fazem sentir, levam-nos a reviver certos momentos principalmente da nossa infância e são estas que detêm o maior impacto em nós, aquelas que se desencadeiam na nossa primeira casa e é esta que se mantém em permanente existência na nossa memória.

O mais comum dos acontecimentos que verificamos o que foi dito anteriormente, vai de encontro à memória de um cheiro característico da nossa infância, numa determinada altura do dia e numa determinada divisão da casa. E essa sensação está tão presente como se ainda hoje estivéssemos lá a viver. É uma imagem que se encontra gravada na nossa mente e quando nos recordamos de tal acontecimento atribuímos a personalidade e o caráter que nos relembra esse mesmo momento que vivemos.

Analisemos um caso onde o sentimento de habitar torna-se difícil de ser conseguido segundo as seguintes propriedades:

“1) Uma casa é imaginada como um ser vertical. Ela sobe em direção ao topo. Diferencia-se pela verticalidade. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade. 2) Uma casa é imaginada como um ser concentrado. Apela à nossa consciência de centralidade.” (Bachelard, 1996: 17)³⁰

Ao referir a verticalidade estamos a focar-nos em dois pontos essenciais, a base do edifício e o topo do mesmo. O topo é mais propriamente aquilo que dá cobertura ao edifício, que confere proteção e segurança. A base projeta o começo do edifício, a partir de onde ele se ergue até ao céu, mesmo que este comece no piso térreo ou três pisos abaixo do solo.

Um exemplo de conexões que, nos dias de hoje, se tornam mais difíceis de se estabelecer, são nas “casas de Paris”, que não se constituem como verdadeiros projetos para habitar, por falta de constituir esta ideia de verticalidade, de subir e descer dentro da nossa habitação como se a casa não tivesse as suas raízes assentes no solo. Para além desta questão, também a ligação com a cidade era frágil. O diálogo interior/ exterior foi quebrado. A aproximação das casas entre si trouxe um sentimento de segurança por parte dos habitantes mas esta conceção horizontal fez perder a ligação com a cidade.

Mas agora numa perspetiva positiva:

“Não é verdade que uma casa agradável torna o inverno mais poético e não é verdade que o inverno aumenta a poesia de uma casa? A cabana branca ficava no final de um *pequeno vale, cercada* por montanhas *bastante altas*; e parecia estar *envolta* em arbustos.” (Bachelard, 1996: 38)³¹

A citação faz alusão a uma casa onde se torna especial em invernos severos. Isto dá-se devido a toda a composição e caracterização da casa, o ambiente em que está inserida e todo o cenário que é alusivo ao inverno. Isto traduz a experiência da casa em algo muito

³⁰ “1) A house is imagined as a vertical being. It rises upward. It differentiates itself in terms of its verticality. It is one of the appeals to our consciousness of verticality. 2) A house is imagined as a concentrated being. It appeals to our consciousness of centrality.” (Bachelard, 1996: 17)

³¹ “Isn't it true that a pleasant house makes winter more poetic, and doesn't winter add to the poetry of a house? The white cottage sat at the end of a *little valley, shut in by rather high* mountains; and it seemed to be *swathed* in shrubs.” (Bachelard, 1996: 38)

mais extraordinário em épocas frias do que se compararmos numa época de primavera ou verão. O facto de se estar no interior de uma casa destas em pelo inverno, onde cai neve e faz bastante frio no exterior, dá à casa uma sensação muito acolhedora.

Um pormenor também significativo na vivência de uma habitação reside no ato de projetar, por parte do arquiteto, sobre o interior da habitação, com maior ou menor altura de pé direito, consoante a área, para ser visto com uma certa liberdade que o próprio interior da casa pode oferecer, não sentindo que o espaço é demasiado enclausurado, e assim, permitir um fluxo de pessoas com maior fluidez.

No entanto, quando falamos de casas onde apenas habitamos ocasionalmente pode resultar que não haja este sentimento em relação ao interior da habitação, pois o usufruto da mesma é momentâneo e por essa razão o indivíduo localiza-se do lado de fora, não entendendo as potencialidades de abrigo e proteção que uma casa poderá oferecer.

Quando exprimimos a vontade de construir a nossa própria casa, estamos a materializar todas as ideias, desejos e vontades que temos em mente pelo facto de termos liberdade total para projetar o que quisermos. Porém, é sempre importante não concretizar todas as nossas idealizações, já que ao fazê-lo produz um sentimento de que tudo o que havia para conquistar já foi conseguido e conquistado e não há uma tarefa de sucessão a essa. Dar completa liberdade à imaginação leva-nos para lá da nossa realidade e pode significar percorrer um imenso trajeto, onde há uma ideia de começo que desencadeia essa ação, mas que depois se liberta para uma outra gama de opções. Comparando este ato de uma pessoa com o de outra, apesar de significarem o mesmo termo sempre desencadeamentos diferentes.

6.1. Sentidos

“Qualidade arquitetônica só pode significar que sou tocado por uma obra. Mas porque diabo me tocam estas obras? E como posso projetar tal coisa? (...) Uma denominação para isto é a atmosfera” (Zumthor, 2009: 11)

Todos os nossos sentidos contribuem para uma análise extraordinária e multisensorial do edifício. A visão é capaz de ser o sentido de apreensão mais abrangente e imediato e por vezes cai-se no erro de vivenciarmos um edifício apenas por aquilo que se apresenta diante dos nossos olhos. Se fizermos o inverso, e fecharmos os olhos, vamos perceber que todos os restantes sentidos ficarão automaticamente mais apurados e serão captados detalhes novos, por falta do nosso sentido primordial.

Muitas vezes quando estamos perante uma cidade, estas são desenhadas sem ter previsto uma experiência multisensorial do observador, levando ao uso predominante da visão e, assim, não há uma verdadeira experiência de vivências. É importante perceber que nós, enquanto habitantes, estamos incluídos no mundo, como seres que se complementam, em que todos os sentidos, trabalham em simultâneo manifestando a prática da observação.

A ideia de produzir inúmeras imagens de qualquer canto do globo, como forma de captar o interesse do observador, fez com que apenas se captasse aquilo que de melhor teria para oferecer. Esta ideia de imagem idealizada com capacidade de captar a atenção e o interesse do espectador, com os seus limites bem definidos, para que o que é captado seja de um enquadramento impecável, leva a uma completa distorção da realidade, onde a vida em cada um desses lugares vai muito para além desses limites. Há uma perda de um enquadramento geral que está adjacente a cada pedaço de imagem que é exposto, onde a realidade é oculta, assim como todo o processo temporal até ao estado atual. Aqui encontra-se novamente presente a valorização da visão como sentido primordial.

Consequentemente, este efeito, pela valorização da visão, veio trazer uma desvalorização do tato, onde este fascínio pelas imagens captadas de forma estratégica levou a que o contacto entre indivíduo e objeto se tornasse ausente.

Mas a verdade é que os demais sentidos constituem um papel importante de diálogo entre o observador e o observado, tornando a apreensão do espaço muito mais rica e complexa pois a intervenção de cada um deles consegue fazer uma leitura muito mais completa e de opinião mais fundamentada do que se apenas alguns fossem usados.

“Cada experiência tocante da arquitetura é multissensorial; qualidades de espaço, matéria e escala são medidas igualmente pelo olho, ouvido, nariz, pele, língua, esqueleto e músculo.” (Pallasmaa, 1999: 41)³²

Logo, é necessário evidenciar sensibilidade para que funcionem todos os sentidos, só assim, serão postos em prática, através de uma regressão às nossas lembranças, memórias e acontecimentos e é a partir daqui que surge a visão, a audição, o tato, o paladar, o olfato e ainda o movimento. Surgem porque ao voltarmos atrás nos nossos pensamentos conseguimos captar onde estes foram aplicados previamente. Se numa primeira fase, dadas características de um dado objeto parecem claras e de fácil entendimento, quando incluímos as percepções acima enumeradas estas tomam uma leitura indefinida.

Quando alcançamos algo que é dinâmico e com vida, podemos dizer que estamos perante o efeito de sentir. Há uma absorção do momento em que nós, como observadores, somos submetidos a analisar e se de facto existe ou não uma ligação que nos conecte. Se sim, podemos estar perante um ponto fundamental de conexão com o mundo, de como há aqui um conforto perante o que confronto e o que é confrontado. Assim como:

“Nós contemplamos, tocamos, ouvimos e medimos o mundo com toda a nossa existência corporal, e o mundo experiencial organiza-se e articula-se em torno do centro do corpo” (Pallasmaa, 1999: 64)³³

Podemos, então, referir que o corpo humano é aquele que permite apreender um espaço e, assim, conectar o indivíduo com o mundo que nos rodeia. Há uma transmissão mútua de experiências que permitem o indivíduo habitar um determinado espaço e que esse

³² “Every touching experience is multi-sensory; qualities of space, matter and scale are measured equally by the eye, ear, nose, skin, tongue, skeleton and muscle.” (Pallasmaa, 1999: 41)

³³ “We behold, touch, listen and measure the world with our entire bodily existence, and the experiential world becomes organized and articulated around the center of the body” (Pallasmaa, 1999: 64)

mesmo espaço tenha a mesma sensação dentro dele. É através dessas inter relações que é possível identificarmos se estamos perante o nosso espaço seguro, sabendo que o corpo esta em constante contacto com a envolvente mas ao mesmo tempo os laços criados são sempre distintos.

De encontro ao pensamento anterior, aquilo que nos envolve, por vezes, tem a capacidade de nos remeter às nossas memórias e para que isso aconteça é muito importante que o nós, seres humanos, nos sintamos conectados com o mundo para que aquele lugar nos desperte sentimentos. É neste habitar que reside a nossa identidade e onde melhor somos compreendidos por estarmos envoltos por elementos que nos mencionam constantemente. Peter Zumthor exemplifica um desses momentos:

“Algumas das outras imagens têm a ver com a minha infância. Houve um tempo em que experimentei arquitetura sem pensar nisso. Às vezes quase posso sentir uma maçaneta específica na minha mão, um pedaço de metal com o formato das costas de uma colher.” (Zumthor, 1999: 9)³⁴

É de uma grande positividade quando nos encontramos num espaço e de repente, quando nos apercebemos, estamos a vaguear pelas nossas memórias. Um certo detalhe naquele espaço fez despertar em nós pequenos segundos de um momento do passado, que é bom recordar. A partir daí, sentimo-nos conectados com o edifício, que desperta os sentidos. Esses sentidos mostram-nos o quão importante é a existência dos mesmos e como eles permitem a forma mais genuína de interligação com o edifício. Este processo permite-nos uma visão clara sobre aquilo que queremos do edifício, que sensações queremos que produza nos outros através das experiências que ficam guardadas na memória. O próprio Peter Zumthor tentou abstrair-se de criações que não envolvessem necessariamente memórias para que a experiência fosse igualmente significativa sem depender desse método toda a vez que se projectava algo. Todavia, as sensações extraídas desses pequenos instantes transcendem qualquer outro, não tendo como ultrapassar o sentimento de uma memória.

³⁴ “Some of the other images have to do with my childhood. There was a time when I experienced architecture without thinking about it. Sometimes I can almost feel a particular door handle in my hand, a piece of metal shaped like the back of a spoon.” (Zumthor, 1999: 9)

6.1.1. O movimento

“O homem primitivo usava o seu próprio corpo como sistema de dimensionamento e proporção de suas construções. As habilidades essenciais para ganhar a vida nas culturas tradicionais são baseadas na sabedoria do corpo armazenada na memória háptica.” (Pallasmaa, 1999: 60)³⁵

O movimento permite-nos absorver a capacidade de um espaço, a maneira como nos fazemos deslocar nele, se é num passo mais apressado porque constitui um caráter de pura circulação ou se foi feito para ser contemplado e por isso caminhamos com serenidade. Esta percepção tem todas as características para albergar as descritas anteriormente. Todos eles ficam cada vez mais apurados com a experiência que vamos tirando das nossas vivências passadas.

É o movimento e até o próprio corpo que nos permite medir um espaço, que nos permite identificar a nossa relação com o mundo e aquilo que o mundo se constitui para nós.

Quando, estudantes de arquitetura, se deslocam ao terreno de projeto e é necessário fazer o levantamento dos edifícios da envolvente, o método imediato para atribuição de escala é nosso próprio corpo. É o ponto de partida para começarmos os primeiros passos de projeto

³⁵ “Primitive man used his own body as the dimensioning and proportioning system of his constructions. The essential skills of making a living in traditional cultures are based on the wisdom of the body stored in the haptic memory.” (Pallasmaa, 1999: 60)

6.1.1.1. A visão

“O olho é o órgão de distância e separação, enquanto o toque é a sensação de proximidade, intimidade e afeto.” (Pallasmaa, 1999: 46)³⁶

A visão permite a apreensão de um objeto tanto a curta como a longas distâncias, mas só tato por si pode comprovar se aquilo que vemos é afinal agradável ou desagradável. Da mesma forma que permite ao observador analisar o espaço ou o objeto de forma que este consiga entender o papel da arquitetura em determinado contexto, se de facto toma um papel fulcral na experiência e, se assim for, esta desenvolve-se de maneira a que os seus utilizadores sejam absorvidos pelos espaços criados ou se, num outro contexto, foi uma arquitetura concebida para albergar algo de maior enfoque e portanto a sua organização espacial toma o segundo plano.

Apesar de nós vermos o que se apresenta diante dos nossos olhos, essa realidade é distorcida inconscientemente pelas memórias que estão guardadas na nossa mente, e por isso, tudo o que vemos é ser sempre comparado, mesmo que seja algo novo e nunca antes vivenciado.

Já quando fantasiamos sobre algo, a mente viaja e os olhos percorrem um cenário imaginário nuns olhos cerrados onde predomina o escuro. Esta clareza de imaginação não seria possível se a pessoa o fizesse de olhos abertos.

³⁶ “The eye is the organ of distance and separation, whereas touch is the sense of nearness, intimacy and affection.” (Pallasmaa, 1999: 46)

6.1.1.2. A audição

Quando entramos num edifício e nos movimentamos vamos produzir um som ao qual o espaço nos vai devolver ao ouvido e é, assim, que entendemos a constituição do espaço, reproduzindo-se de vários modos:

“Cada espaço funciona como um instrumento grande, coleciona, amplia e transmite sons. Isto tem a ver com a sua forma, com a a superfície dos materiais e com a maneira como estes estão fixos” (Zumthor, 2009: 29)

A audição está diretamente relacionada com o tipo de materiais empregues dependendo do tipo de função que o edifício alberga e que características queremos que confira ao mesmo. Se por um lado queremos que amplie e projete o som a longas distâncias ou se esse mesmo som seja contido e não se faça sentir tão amplamente. Estas características não se aplicam apenas ao nível das paredes, mas também ao chão e ao teto. Qualquer som produzido por um indivíduo tem repercussões diferentes e todas essas repercussões ser-nos-ão devolvidas ao nosso ouvido, permitindo mais uma fonte de desmistificação do caráter de edifício em que estamos presente.

Quando caminhamos numa casa completamente vazia que procura ser habitada, os sons produzidos pelo vaguear nas divisões mostra a falta de personalidade e de objetos que atribuam qualidades ao espaço. Ao encararmos a casa pela primeira vez, os sons do caminhar são espaçados quase como se o trajeto fosse incerto e de uma certa rigidez. A própria voz entoada de forma despida e fria. O conforto do mobiliário traz uma sensação acolhedora e a partir desse ponto traz também convívio e conversas assim como uma apropriação mais espontânea e livre.

6.1.1.3. O olfato

“Não me consigo lembrar da aparência da porta da fazenda do meu avô na minha infância, mas lembro-me da resistência de seu peso e da patina da sua superfície de madeira marcada por décadas de uso, e lembro-me especialmente vivamente do cheiro de casa que atingiu o meu rosto como uma parede invisível atrás da porta.” (Pallasmaa, 1999: 54)³⁷

O cheiro tem a capacidade de despertar em nós um reconhecimento imediato sem necessidade de recorrer à visão. Certas características sejam elas na materialidade ou na fragrância do espaço em questão, permite-nos identificar um lugar. E se esse mesmo lugar corresponder à nossa infância ainda mais imediato se torna, quase como se fizéssemos uma viagem até ao passado vivenciando um momento exato.

Esta capacidade de viajar faz nos ver algo que só pela capacidade dos olhos não seria possível.

Pallasmaa refere várias ocasiões onde o olfato faz a diferença na experiência de um indivíduo. Desde o caminhar nas ruas estreitas de uma cidade antiga, onde os odores se vão alterando à medida que passamos por uma loja de doces que , uma loja de sapatos, uma padaria, uma pastelaria, entre outros. Quando são terras ligadas ao mar o cheiro a peixe torna-se intenso. O cardápio à porta do restaurante faz imaginar a combinação de cheiros e sabores dos pratos.

³⁷ “I cannot remember the appearance of the door to my grandfather’s farmhouse in my early childhood, but I do remember the resistance of its weight and the patina of its wood surface scarred by decades of use, and I recall especially vividly the scent of home that hit my face as an invisible wall behind the door.” (Pallasmaa, 1999: 64)

6.1.1.4. O tato

“Todos os sentidos, incluindo a visão, podem ser considerados como extensões do sentido do tato - como especializações da pele. Eles definem a interface entre a pele e o ambiente - entre a interioridade opaca do corpo e a exterioridade do mundo.” (Pallasmaa, 1999: 42)³⁸

O tato é o sentido humano que faz a extensão dos demais. Fazer uso do tato é inevitável, começando pela ideia de que alguma parte do nosso corpo assenta sempre em algo e por isso estamos em permanente contacto com algum tipo de superfície. Esta é também uma forma de sabermos a sua composição, seja ela dotada de maior textura ou não. Uma superfície pode ser agradável em termos visuais mas assim que lhe tocamos, a ideia principal já não permanece a mesma. Ou seja, o tato comprova aquilo que apreendemos visualmente, conferindo-lhe consistência e certeza.

Aqui a ideia de lugar é posta à prova, quando todas as propriedades de um objeto são tomadas em consideração pelo toque, seja ele com que parte do corpo for, analisando assim as suas características e convertendo-se numa vivência única.

Quando procedemos ao toque de algum elemento do edifício cria-se aqui uma conexão no tempo, tempo esse pelo qual o edifício já passou fazendo história e onde muitas mais pessoas já passaram por lá e também já se conectaram com o mesmo. É visível a resistência contra os tempos, a durabilidade perante as intempéries e assim a natureza da sua longevidade existencial.

³⁸ All the senses, including vision, can be regarded as extensions of the sense of touch - as specializations of the skin. They define the interface between the skin and the environment - between the opaque interiority of the body and the exteriority of the world. (Pallasmaa, 1999: 42)

6.1.1.5. O paladar

Este ponto não significa, o caráter de degustar algo diretamente, mas sim como certas qualidades presentes num objeto ou num edifício despertam na boca certos efeitos. Assim sendo, conseguimos depreender que tanto a visão como o tato influenciam na expressão do paladar seja em texturas, em cores e em formas.

“Certas cores e detalhes delicados evocam sensações orais. Uma superfície de pedra polida delicadamente colorida é percebida subliminarmente pela língua. A nossa experiência sensorial do mundo origina-se na sensação interior da boca, e o mundo tende a retornar à cavidade oral da boca” (Pallasmaa, 1999: 59)³⁹

Cores que apelem à nossa visão podem despertar curiosidade ao palato seja porque se assemelha a cor do nosso prato favorito ou seja porque é vibrante ao ponto de quisermos saciar este interesse. A complexidade e a minuciosidade das coisas são tão bem conjugadas que, por vezes, despertam em nós novas vontades para serem exploradas.

O mármore de Verona desperta em John Ruskin uma vontade no paladar onde o desejo de o digerir é forte. A própria cor desta pedra é capaz de despertar este sentido de uma forma que ultrapassa o consciente.

O próprio Pallasmaa, quando visitou a *DL Residence* na Califórnia da autoria de Charles e Henry Greene, o mármore branco brilhante presente na porta principal quase que ordenava a que ele o sentisse com a boca.

³⁹ “Certain colors and delicate details evoke oral sensations. A delicately coloured polished stone surface is subliminally sensed by the tongue. Our sensory experience of the world originates on the interior sensation of the mouth, and the world tends to return to its oral cavity of the mouth” (Pallasmaa, 1999: 59)

CAPÍTULO II: Intemporalidade, Metamorfose, Percepção e Materialidade

CAPÍTULO II: Intemporalidade, Metamorfose, Percepção e Materialidade

No primeiro capítulo procura-se que são vários os componentes intrínsecos à construção de uma arquitetura que pretende integrar as qualidades de Mutação e de Eternidade. Tanto questões materiais como conceptuais são apontadas como princípios fundamentais para estabelecer uma aproximação aos dois pontos chave.

Neste capítulo pretende-se utilizar novamente esses componentes para partir para a análise de duas obras onde esta ideia de ligação com o espaço e o tempo, apesar de histórias locais diferentes e materiais diferentes, conseguem ambas ir de encontro a esta busca pela permanência ativa no tempo.

A primeira obra, o Kunsthau Bregenz, mostra a continuação de uma identidade pela incorporação da materialidade das ruínas com a nova alvenaria imposta. É a partir da identidade atual do passado que o arquiteto desenvolve toda a construção.

A segunda obra, o Museu Kolumba, diferencia-se por criar uma linguagem distinta daquela que é predominante na cidade. No entanto, essa diferença mostra como é possível constituir uma arquitetura na cidade sem que se siga o mesmo padrão base da cidade. A utilização desses materiais veio comprovar como é possível de dar continuidade aos acontecimentos e vivências e dos espaços.

7. Caso de estudo 1: Peter Zumthor - Kunsthaus Bregenz

O museu de arte localizado na Áustria, é um projeto que comprova que a utilização de uma material chave permite a criação de diferentes ambientes. Ele foi desenhado para que a luz natural guia-se a iluminação do seu interior. Todas as alterações de luz que se fazem sentir assim como a que reflete no lago junto à obra, vão transmitir diferentes luzes e até diferentes cores consoante o decorrer do dia. Apesar do vidro utilizado não permitir uma visão clara do que decorre no seu interior, é possível depreender que, mesmo assim, nunca deixou de ser opção o edifício entrar em contacto com o ambiente em que se encontra inserido, continuando a haver interações recíprocas dentro de uma formalidade diferente do habitual.

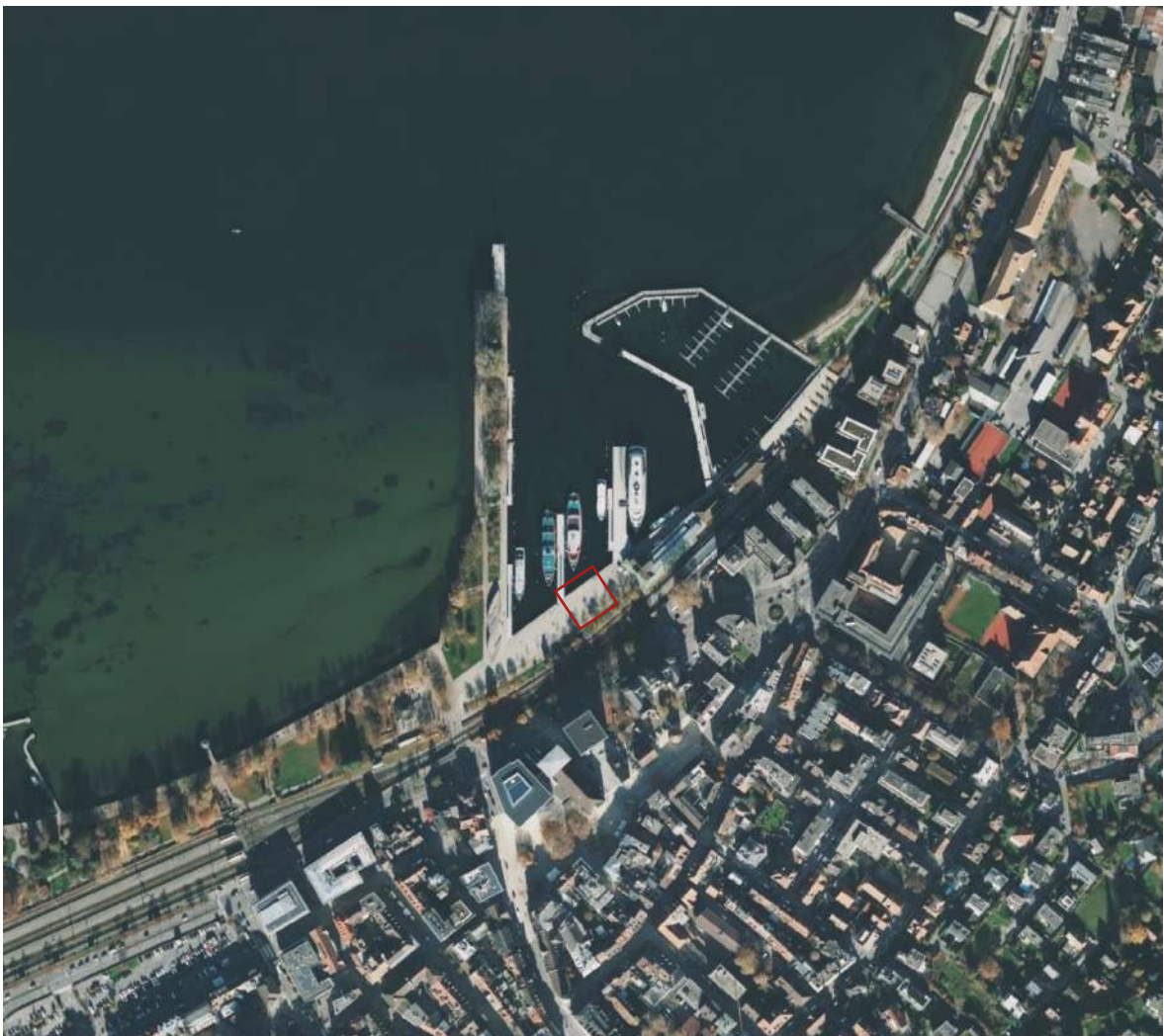


Figura 14 - Vista aérea do Kunsthaus Bregenz e a envolvente, Áustria, 1997

7.1. Tempo/ Espaço/ Forma

O museu marca o espaço pelo facto de adquirir uma formalidade de aceitação e conformidade para com a envolvente, de querer fazer parte do meio em que está inserido mesmo que a materialidade seja distinta do que já existe. Esta ligação para com o espaço cumpre a ideia de passado, presente e futuro pois há uma marcação de uma nova linguagem sem romper com os costumes e com a história, continuando assim a ter em conta tanto os acontecimentos passados antes da sua existência bem como as ações futuras que virão a desenrolar-se, para que o edifício esteja sempre enquadrado no espaço e no tempo.

Um dos pontos mais importantes aqui são as ligações possíveis de concretizar, que muitos dos usuários da cidade sintam que também este edifício permite desencadear relações e que convide a usufruir do espaço e permanecer nele de forma natural, ou seja, aqui prevalece a ideia constante de movimento. O movimento vem permitir que os utilizadores, mais do que um movimento de simples passagem pela cidade, observem o objeto e a envolvente e a relação entre eles. Estas relações são mais próximas de serem garantidas se desencadearem recordações e assim conexões. O sentido aqui é que se até então se desencadeavam certas interações a partir do momento que este se fixa na cidade desencadeará outras também, sempre com vista a serem melhores pois o papel do arquiteto é procurar solucionar e progredir as vivências.

Tal com Meiss refere, nada se desenvolve de forma singular, é necessário que tudo o que o rodeia esteja em consonância para que assim se crie um ambiente propício a novas atividades, costumes e experiências; isto só poderá acontecer se o ambiente entre os objetos que compõem a cidade estiver num diálogo mútuo, onde cative os usuários.

Se realmente estes acontecimentos forem bem planeados e depois desencadeados, podemos, no futuro, encontrar um espaço que evoluiu no tempo, com base nas novas atividades e por isso a ideia de mutação surge por naturalidade por evolução que caminha em conjunto com a passagem do tempo, permanecendo continuamente a sua existência no mundo das vivências.

Estas relações que se vão estabelecendo com os diversos constituintes de um determinado espaço, partem da forma de como o espaço foi disposto ao utilizadores da

cidade. Neste caso, Zumthor criou um vazio entre os dois edifícios da sua autoria que não foi feito por mero acaso. Ele aproveita esse espaço para ser ainda mais propiciador de vivências, seja de reunião com amigos, tomar um café, ler um livro, etc. É dada a hipótese do exterior ganhar ainda mais vida para além do simples movimento das ruas. Ou seja, nem tudo o que a cidade tem para oferecer tem de ser necessariamente edificado, e este espaço, anterior à chegada ao edifício, permite que recuemos para analisar o que o confronta.

Este edifício, e numa perspetiva das premissas teóricas de Meiss, permite uma apropriação coerente do espaço através da forma imposta, no entanto, dá também a possibilidade de um amplo desenrolar de atividades; ele não impõe obrigatoriamente as funções que devem acontecer porque, se o fizesse, hoje poderiam ter boas repercussões e passado alguns anos já não ter o mesmo resultado.

7.2. Função/ Significado/ Tipo

“Evitou-se a desmaterialização das superfícies que frequentemente ocorre com métodos de construção aditivos usando materiais em camadas. Reduzida ao essencial em termos estáticos, e à utilidade e o mais próximo possível do que foi pensado em termos de uso e função, a construção, material e forma visual do edifício constituem um todo” (Zumthor, 1998: 174)⁴⁰

O projeto assenta sobre um caráter minimalista onde as propriedades básicas e simples são o motor do projeto para tenha um enquadramento universal nos contextos da cidade tanto em interações do presente como em interações futuras. As formas que compõem todo o projeto são, por si só, simples sempre em alusão a formas geométricas como o quadrado e o retângulo. Estas formas, pela clareza da sua composição, permitem que se forem necessários novas disposições futuras, esteja em constante consolidação com o que a rodeia.

A geometria apresentada nas plantas faz referência a uma quadrícula onde todos os componentes encaixam, conseguindo ocultar as circulações do espaço útil propriamente dito. Esta ação mostra como numa obra que apela à simplicidade é necessário hierarquizar as partes. É possível percebermos que, ao longo dos três pisos, as 3 três paredes a negro localizam-se sempre no mesmo local, sendo de espessura mais relevante que o resto. Elas fazem de sustentação de todo o espaço interior e são elas que permitem erguer o edifício sem necessidade de pilares na zona útil de cada piso.

Esta estrutura em betão separada da fachada cria uma absorção de luz natural por entre vários pontos do edifício, desde os painéis de vidro da fachada que contamina o espaço das salas no interior passando pelo vidro dos tetos. Cria-se também aqui, com esta permeabilidade constante, a ideia de que o edifício flutua e respira, pois todos os agentes meteorológicos conseguem penetrar a estrutura.

⁴⁰ “The dematerialization of surfaces which often occurs with additive construction methods using layered materials has been avoided. Reduced to essentials in terms of statics, and to usefulness and as near as possible an approach to what was envisaged in terms of use and function, the construction, material, and visual form of the building constitute a whole” (Zumthor, 1998: 174)

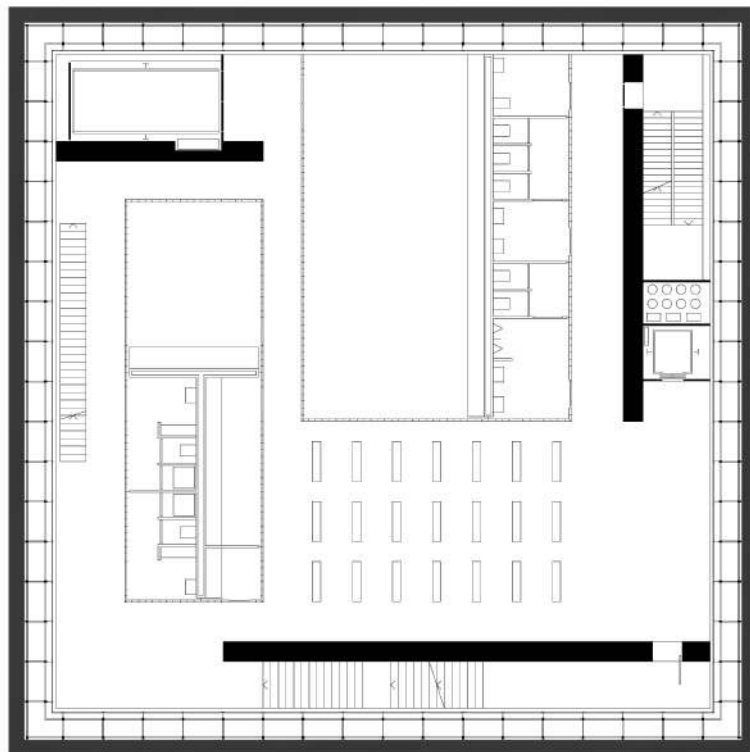


Figura 15 - Planta piso -1 do Kunsthhaus Bregenz

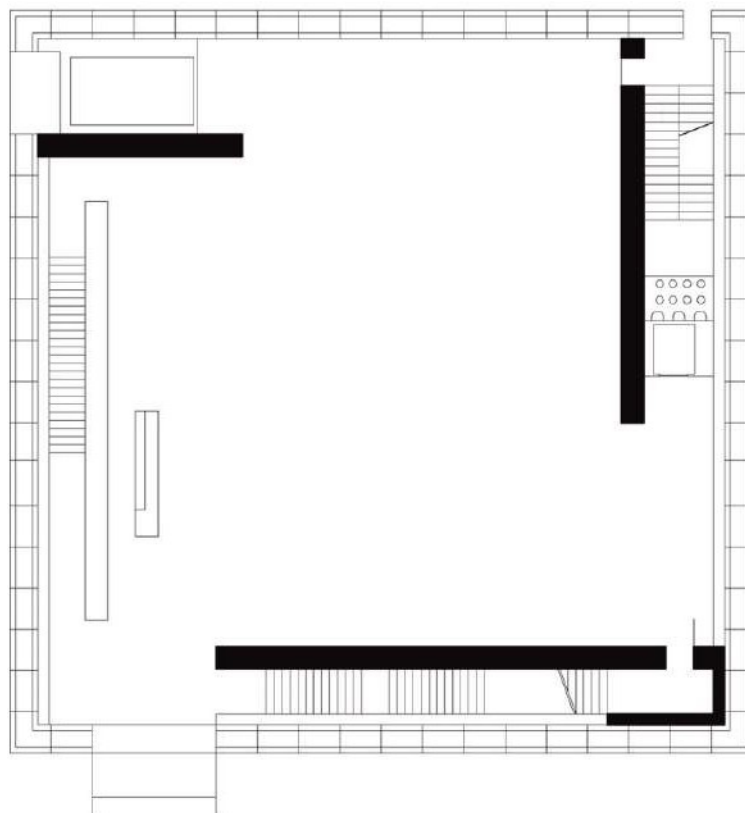


Figura 16 - Planta piso 0 do Kunsthhaus Bregenz

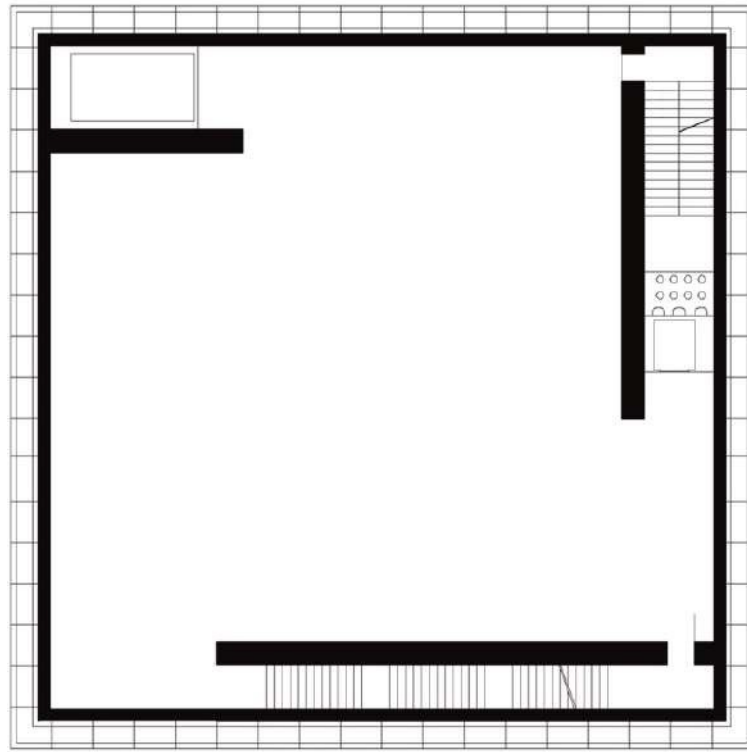


Figura 17 - Planta piso 1, 2 e 3 do Kunsthhaus Bregenz

Os painéis no teto, presentes na imagem, foram aplicados para fazer um paralelismo tanto com o caráter rigoroso do ritmo da quadrícula do edifício, assim como com a fachada que deixa entrar a luz, que neste ponto cria uma falsa percepção de luz natural vinda do teto. A utilização do vidro fosco permitiu colocar luzes anteriores aos painéis para que, com a luz certa, fosse o mais próximo possível da representação da realidade. Tal como os estores, também as luzes no teto alteram a intensidade conforme os ambientes assim exigirem. Podemos referir que o edifício está todo interligado uma vez que o conceito de luminosidade tem por base a absorção da luz exterior natural que contamina o interior.



Figura 18 - Circulação vertical e a sua iluminação

Quando se percorre o espaço, o movimento de subida nas escadas, faz toda a luz “natural” descer desde logo no percurso, fazendo-se sentir no espaço pelos painéis envidraçados, levando o indivíduo a procurar mais, interessado pelo que se avizinha no edifício numa espécie de curiosidade sobre o que virá a suceder. É aqui que encaramos numa primeira visão as salas de exposições.

Também é possível compreender a sustentação do edifício. As paredes que no seu topo permitem a entrada de luz correspondem àquelas que não são de sustentação da carga. Todas as que não tem luz natural no topo do pé direito, significa que perfuram o edifício como estrutura. Se o betão dá uma sensação de rigidez e força às paredes, o teto de vidro dá também a sensação de leveza e abertura, ampliando o espaço. É esta rigidez e sustentação firme que o edifício possui no seu interior que permite uma ligação com o solo, como se raízes tivessem sido criadas e ele pertencesse agora ao contexto existente.

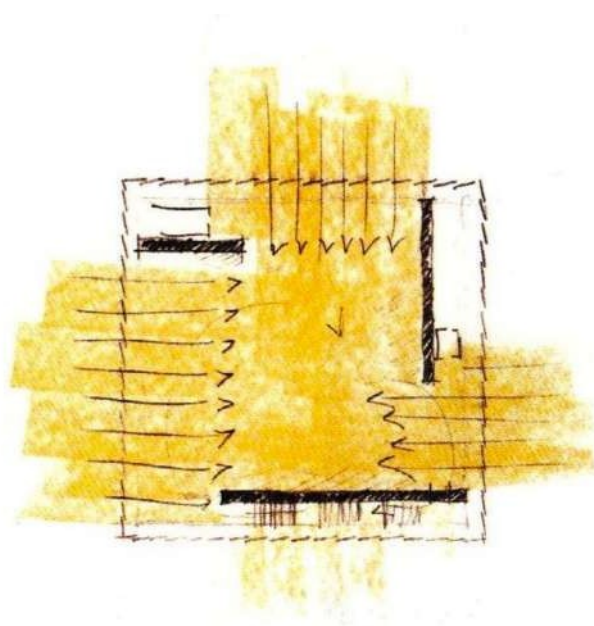


Figura 19 - Esquisso sobre a permeabilidade da luz

As salas de exposições criam espaços que promovem as conexões entre indivíduos, com o espaço, mas promovem, ao mesmo tempo, uma utilização de forma livre sem atender a um circuito pré-definido. O espaço amplo leva a que quem expõe crie da forma que acha mais lógica e assim os utilizadores podem, de cada vez que vão lá, vivenciar o espaço de formas diferentes, em sentidos sempre diferentes para que o espaço em si seja entendido de maneira diferente. Isto permite que o caráter do espaço esteja sempre em constante mutação cativando sempre os usuários com a passagem do tempo. Isto vem trazer um efeito de permanência contínua com a evolução dos tempos, garantindo a função à qual foi destinada à muito tempo. Enquanto o espaço oferece este lugar de observação, contemplação e interação, o utilizador torna o espaço vivo e permanente renovando constantemente essas mesmas observações, contemplações e interações, quase como um estímulo mútuo.

O edifício garante o seu *genius loci* pela capacidade que tem de se adaptar à envolvente, de estar sempre de acordo e em sintonia com o contexto inserido. A cor que a fachada toma e em consequência disso, o seu interior também, mostra como é possível conectar com os elementos naturais exteriores. Se a envolvente evoluir com os seus componentes, por ligação natural, os componentes do centro de exposições irão acompanhar também. É assim que percebemos que existe uma ligação genuína de colaboração num dado contexto.



Figura 20 - Sala de exposições com iluminação natural



Figura 21 - Sala de exposições com iluminação artificial

7.3. Lugar

O projeto demonstrou como o lugar, nesta ligação entre a *Kornmarktstrasse* e a *Seetrasse*, podia ter uma forte presença, mas que ao mesmo tempo detém sensibilidade na sua implantação. A fachada de vidro toma como importante esta vista que se relaciona com o rio e as cores da cidade ao longo do tempo mas que, dessa mesma forma, torna-se visível pela diferenciação dos demais.

Já o edifício adjacente, que contem a zona administrativa, biblioteca, loja do museu, café e a livraria, cria uma praça onde torna mais fácil a ligação entre as duas construções e ao mesmo tempo inicia um diálogo com a rua principal.

Posto isto, a essência do local de intervenção reside na forma como o arquiteto resolveu a ligação com o lugar. Um meio predominantemente habitado por edifícios opacos, constitui-se agora com um objeto que apesar de marcar a diferença, materialmente, consegue uma nova coerência na cidade, conectando as partes de forma leve uma vez que esta traduz o tons do rio e das condições ambientais de cada momento, adaptando-se continuamente às mudanças que o lugar vai sofrendo.

O *genius loci* do edifício está presente nestas mesmas características, marcadas pela diferença mas que conseguem encontrar, através da sensibilidade do arquiteto, uma leitura sensível e concordante com os componentes do espaço, tornando-o um lugar “habitado”.

7.4. Tectónica

A configuração em paralelepípedo e base quadrangular do edifício juntamente com os materiais empregues e as propriedades do espaço determinam a existência do mesmo no mundo, atendendo às necessidades dos utilizadores. Ou seja, as formas simples impostas no espaço mostram que entram em concordância com toda a envolvente ainda que os materiais não sejam da mesma identidade que os demais. Isto comprova que a forma juntamente com os materiais fazem a tectónica que se traduz e as relações que queremos que se prevaleçam.

Todavia, esta fachada poderia ter sido construída com os mesmos materiais mas com uma técnica diferente, mais simples do que a executada. Denota-se aqui uma preocupação, por parte do arquiteto, pela ideia transmitida. Se colocássemos uma estrutura metálica regular onde o vidro assentasse nas molduras da mesma, o efeito de leveza continua a ser comunicado aos observadores. Porém, a fachada que na realidade observamos é a expressão máxima de leveza, onde a estrutura metálica é praticamente impercetível dando a ilusão do vidro se erguer sozinho. Mas esta é também uma preocupação pelas sensações obtidas quando presentes no espaço. Isto porque a composição do vidro, sem perfurações e cortes pelo assentamento na estrutura metálica permitiu que as suas arestas ficassem à vista, permitindo o vento circular pelo interior do segundo pano de vidro, que controla a temperatura e a luz.

“A fachada de múltiplas camadas é uma construção de parede autônoma que se harmoniza com o interior e atua como uma película de proteção contra as intempéries, regulador de luz natural, de proteção solar e de isolamento térmico. Exonerada dessas funções, a anatomia definidora do espaço do edifício é capaz de se desenvolver livremente no interior” (Zumthor, 1998: 174)⁴¹

⁴¹ “The multi-layered facade is an autonomous wall construction which harmonises with the interior and acts as a weather skin, daylight modulator, sun shade and thermal insulator. Exonerated from these functions, the space-defining anatomy of the building is able to develop freely in the interior” (Zumthor, 1998: 174)



Figura 22 - Detalhe do assentamento do vidro no suporte metálico



Figura 23 - Espaçamento entre os dois panos de vidro da fachada

7.5. Materialidade



Figura 24 - Fachada do Kunsthhaus Bregenz em dias quentes, Áustria



Figura 25 - Fachada do Kunsthhaus Bregenz em dias frios, Áustria

Este é um tipo de edifício que visa a adaptação ao meio em que se encontra, esta adaptação é feita de forma natural, ou seja, há uma composição de materiais construtivos juntamente com as condições climáticas que, neste caso, permitem a alteração das cores da fachada. O próprio arquiteto conseguiu compreender um conjunto de materiais que, dadas as suas características, seria possível haver gradações de cor.

Esta escolha de materiais juntamente com o modo de tratamento da superfície, em relação ao meio inserido, é que permitiram o edifício atingir esta qualidade existencial. É o arquiteto que tem a capacidade de relacionar materiais, não apenas por mera teoria construtiva, mas também por experiência que só é possível através da execução no mundo real.

Desta forma, a fachada do centro de exposições, com uma ligeira visão do interior ainda que apenas dê para compreender o número de pisos e as circulações, mostra a importância de cativar o observador no exterior para que o incentive a caminhar pelo interior.

Tanto do edifício de exposições como o adjacente a si, para fins administrativos, ampliam o espaço exterior de uma forma que não seria possível se fossem feitos de materiais naturais como os demais ao seu redor.

A estrutura metálica que suporta a fachada de vidro constitui-se como ser independente da estrutura dos pisos. A leveza que já era evidente por esta estrutura metálica ser de dimensões reduzidas, ganha ainda mais ênfase por se tornar independente da estrutura central que organiza os pisos do edifício. Ela tem a capacidade de se suportar em todas as quatro fachadas.

A leveza do vidro suportada pela estrutura metálica que é quase impercetível, torna a casca exterior de uma enorme leveza. Mas a transparência permite uma pequena visão da estrutura interior em betão, conferindo consistência e equilíbrio ao projeto por trabalharem em conjunto.

Já no interior, é possível perceber que esta alteração de cores não acontece só do lado de fora, que conforme as condições ambientais são produzidas cores diferentes. Na imagem da esquerda, onde o clima se encontra mais soalheiro, permite obter uma fachada verde e em climas mais frios e fechados, como representado à direita, o edifício acaba por transparecer uma cor mais azulada.

7.6. Experiências

O edifício em questão procura, através de todas as questões compositivas, materiais e espaciais, estabelecer um objecto na cidade como um novo recomeço nas vivências dos usuários. Se o edifício conseguir envolver com a construção existente, o lago e toda a vida que ali se faz sentir, permite naturalmente uma apreensão agradável por parte dos indivíduos que já habitam o espaço antes.

“O desenho da praça é baseado no confronto entre as diferentes escalas, a estrutura finamente fracionada da orla da Cidade Velha e os ritmos amplos dos edifícios e alcance livre do lago. A radiação e a luz do lago penetram no alto vão entre o corpo de vidro do museu e a torre de pedra do teatro e provocam efeito na praça, conferindo à abordagem do museu um clima especial.” (Zumthor, 1998: 176)⁴²

Esta forma de abrir o espaço com uma pequena praça que antecipa o edifício, cria um tipo de identificação quase imediato, o próprio espaço foi projectado a pensar imediatamente na forma como ele seria vivenciado em primeiro lugar. Ou seja, ele não só cria um espaço de estar para que o indivíduo seja bem recebido mas acaba também por querer permanecer e conviver e, ainda, conhecer o edifício que deu voz a esta diferença. Esta foi a leitura que o arquiteto fez da cidade, o que realmente precisava para constituir um novo modo de verdadeiramente habitar o espaço assim como o centro de exposições, orientando positivamente os seus habitantes.

O indivíduo começa por observar, ao longe, o edifício, cativando-o, devido ao espaço vazio que se faz sentir em seu redor mas também à materialidade presente nas fachadas que difere dos demais. A esse ponto, o indivíduo entende que o espaço vazio foi desenhado a pensar nos utilizadores e que a sua conceção diferente em relação ao resto da cidade é uma forma de chamar a atenção e de as reunir num ponto.

⁴² “The design of the square is based on the confrontation between the different scales, the finely fractionated structure of the edge of the Old Town and the wide rhythms of the buildings and free scope of the lake. The radiation and light of the lake penetrate the tall gap between the glass body of the museum and the stony fly tower of the theatre and take their effect in the square, endowing the approach to the museum with a special mood.” (Zumthor, 1998: 176)

Esta deslocação, desde um ponto mais afastado até um ponto mais próximo, teve por base o movimento. É ele que permite chegar às conclusões anteriores sobre a capacidade do espaço auxiliada pela visão. O momento de apreensão, após a chegada, traduz-se num movimento espaçado, onde o corpo se desloca absorvendo as suas dimensões.

Já no interior, as salas amplas e exposições temporárias permitem que o autor das obras articule o espaço da forma que achar mais interessante. Isto traduz-se em deslocações com ritmos diferentes com sentidos diferentes e, por isso, perceções e vivências do espaço que estão constantemente a renovar-se. Desde o som do caminhar pelas exposições, o cheiro que se faz sentir dado os materiais das obras expostas e também a forma como as obras, os materiais, as cores tanto da exposição como do edifício, despertam em nós curiosidades de palato.

“O que nos museus convencionais se encontra como equivalente em mudanças no tamanho ou direção da sala aqui é expresso no tratamento da parede e na altura da sala” (Zumthor, 1998: 211)⁴³

Pode-se dizer que o edifício tem uma liberdade total de aplicações e é por isso mesmo que ele se consegue renovar constantemente e evoluir nas vivências, acompanhando as necessidades dos usuários, que apesar de terem vivenciado o edifício mais do que uma vez, saiam de lá sempre com novas sensações marcando os observadores de formas distintas em cada visita.

⁴³ “What in conventional museums finds its equivalent in changes in room size or direction is here expressed in wall treatment and room height” (Zumthor, 1998: 211)

8. Caso de estudo 2: Peter Zumthor - Museu Kolumba

A cidade de Colónia, local onde o projecto toma lugar, foi alvo de uma vasta destruição pela 2ª guerra mundial. O projeto teve em vista o aproveitamento das ruínas da catedral gótica que outrora foi atingida pela guerra e por isso a nova arquitetura ergue-se daquilo que ainda se encontra presente. Esta foi a forma que o arquiteto encontrou de fazer uma referência ao passado, para que este se pudesse constituir no presente e no futuro. Esta ação atribui ao edifício a sua essência sem que seja desprovido de razões lógicas.



Figura 26 - Vista exterior do Museu Kolumba, Colónia, 2007

8.1. Tempo/ Espaço/ Forma

A primeira observação que conseguimos obter do edifício tem por base a interligação de dois tempos, o passado e o presente. Esta conexão é evidente pelo material utilizado e pela forma de como essa ligação foi feita entre os dois. É evidente que o arquiteto procurou preservar e respeitar a identidade do espaço tal como o encontrou e a partir daí, erguer a nova forma na cidade. Assim, o edifício continua a transparecer o que foi outrora, mas dá-lhe uma nova vida garantindo que não seria devoluto para sempre, enaltecendo os acontecimentos históricos da época dando-lhe uma nova linguagem para o tempo futuro.

Se pensarmos na forma como o espaço é entendido a partir do momento que foi construída a nova linguagem, pensamos num edifício que preserva as conexões com os utilizadores até então promovendo novas salvaguardo o seu passado e de como é importante que essas gerações também se interligam entre si como utilizadores do espaço. Este é um tipo de evolução impercetível, acontece de forma gradual e natural, onde nenhuma das partes é mais enaltecida que a outra, fazendo uma renovação constante das vivências que se tomam no momento conduzindo à máxima vitalidade do edifício.

Este museu só é possível de ter esta força porque claramente toma uma posição de aceitação e interligação com a envolvente, até mesmo com a pouca construção que restava no local de intervenção. Este entendimento fez com que, para Zumthor, o que restou ainda fosse relevante ser mantido, não significando que voltou a trazer o passado para o presente mas que é importante recordar o que ali já se sucedeu e que faz parte da história, agora na memória dos cidadãos.

Numa matéria de forma, o edifício em “L” implanta-se no local com estas propriedades dado a união direta entre o que resta da construção existente e a nova linguagem que é erguida sobre a anterior.

8.2. Função/ Significado/ Tipo

É possível depreender pelas ruínas que foi um projeto pensado de dentro para fora, onde as ruínas assumem o posicionamento no edifício e só depois se erguem as paredes do mesmo dando-lhe a sua forma final, também porque aqui o projeto adquire grande importância por o seu motor guia ser a preservação do seu passado assente agora numa linguagem mais presente.

É também importante perceber que é o passado que dá continuidade ao presente, pois só mesmo em caso de demolição do restante tijolo é que seria possível erguer paredes desprovidas de uma pré conceção espacial. Se esta decisão fosse tomada, era um total rompimento com os acontecimentos passados e, fazendo um paralelismo, o presente não é possível de se fazer sentir sem ser acompanhado do passado e dar continuidade a um futuro.

Para se entender o quão importante era manter todo o conteúdo intacto, o percurso da sala principal é feito por uma ponte onde os visitantes caminham pelo meio da arquitetura passada, de forma a imergir o mais próximo possível da arquitetura gótica. Entendemos que este foi o modo como a construção terminou mas que lhe foi dada uma nova forma de ver o mundo, fazendo os visitantes caminhar por entre os objetos.

Em termos de compartimentação o museu distribui-se da seguinte forma:

O rés-do-chão detém a sala de exposições principal, a capela e a entrada do museu, esta é a primeira apreensão do espaço, emergindo no novo contexto, sempre em conformidade e sobrelevando os acontecimentos passados

No primeiro e segundo piso encontram-se salas expositivas. O primeiro piso reforça novamente a ideia de tempo passado por conter várias obras datadas da época da Igreja Gótica de Santa Kolumba. O segundo piso, ainda com exposições referentes ao passado como o primeiro apresenta, dá as primeiras conexões com o exterior, ou seja, cidade existente.

Por fim, no terceiro piso, de carácter privado, encontra-se os espaços administrativos do museu.

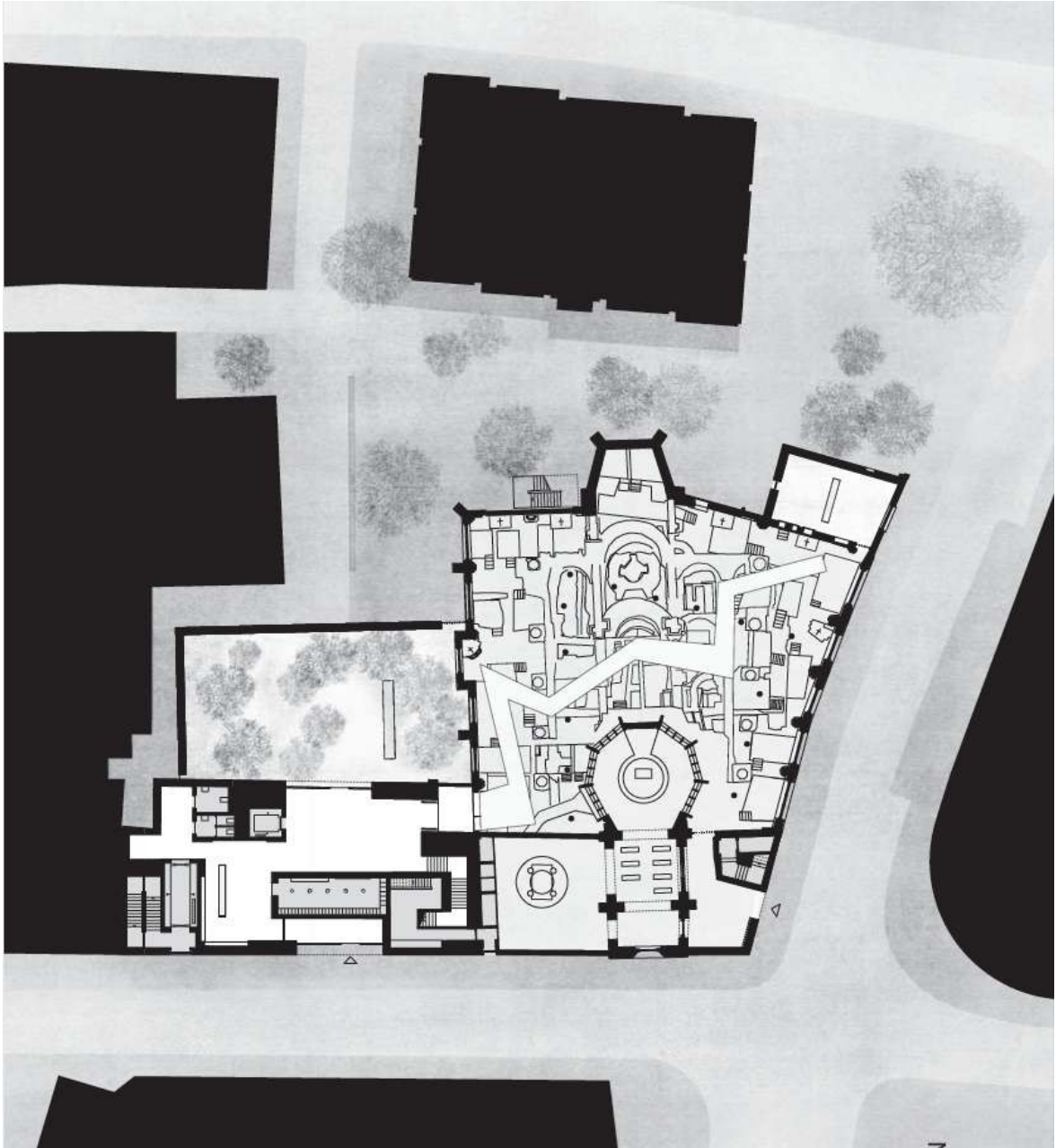


Figura 27 - Piso 0 do Museu Kolumba



Figura 28 - Sala das ruínas do museu Kolumba



Figura 29 - Sala das ruínas do museu Kolumba

8.3. Lugar

Neste projeto particularmente, o lugar encontrava-se já pré-definido uma vez que aqui o objetivo residia em manter a identidade da Igreja Gótica de Santa Kolumba que outrora permanecia aqui. Ao tomar o mesmo lugar e renovando-o com uma nova arquitetura, permite-nos compreender que a representação e valorização dos acontecimentos passados não poderia ter sido num outro local da cidade, pois é aqui que se constitui a sua história, os seus acontecimentos e as suas ações de outros tempos.

Todo o projeto desenvolve-se em torno dos componentes deixados pela guerra, renovando as vivências dos utilizadores. Se, todos o conteúdo relevante da igreja fosse transportado para um outro lugar, todo os acontecimentos e o fio condutor das vivências da cidade e dos utilizadores deixaria de fazer sentido, estaríamos a romper com as raízes do lugar mesmo que este novo edifício se construísse na cidade de Colónia. É aquele lugar exato que detém a história de um passado, um presente que necessita de planeamento para o seu futuro para que a sua intervenção com os demais objetos sejam relevantes nas experiências dos usuários.

Portanto, a essência do projeto reside na valorização do passado como entendimento de que o edifício só é possível de se tornar no que é hoje dado os acontecimentos do passado, tornando possível as recordar os acontecimentos mesmo que hoje se constitua a prevalência de uma nova linguagem.

8.4. Tectónica

O importante de ser analisado neste ponto é a transição de material. O tijolo imposto, sendo ele de diferentes propriedades em relação ao anterior, veio dar uma sensação de renovação das vivências mas ao mesmo tempo não negando a continuidade que os tempos tem. O tijolo tendo um método construtivo artesanal e de maior rigor do que o que já lá se encontrava permitiu sensações de avanço no tempo mas de encadeamento com o passado, onde os dois materiais se fundem com simplicidade. Mas para que este encaixe fosse possível foi necessário realizar o seguinte:

“Os pilares em aço são utilizados somente na área das ruínas, porque não é possível que as paredes antigas possam sustentar todo o peso do novo edifício. Tivemos que perfurar até doze metros de profundidade, onde se encontravam as antigas torres da igreja, para inserir “agulhas” em aço para chegar ao fundo rochoso. Assim, o peso do novo edifício é suportado por pilares em aço e pelas velhas paredes” (Baglione in Amorim, 2017: 377).



Figura 30 - Pilares em aço para sustentação do novo edifício e as ruínas

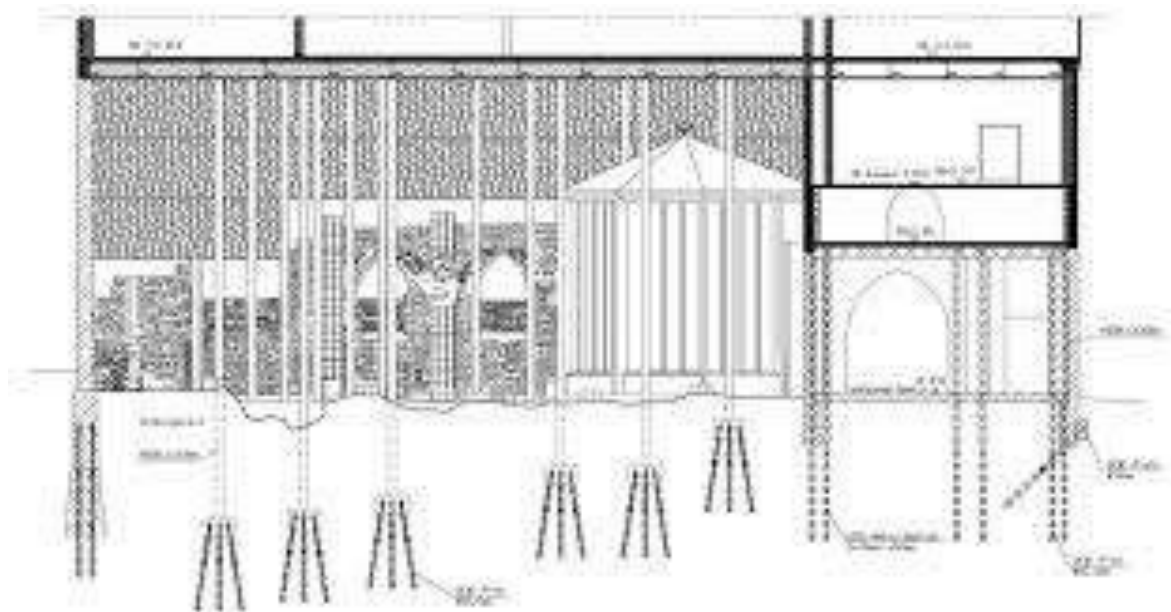


Figura 31 - Esquema dos pilares aço para sustentação do novo edifício e as ruínas

A própria cor também procura sempre numa leitura de concordância pois continua numa leitura em escala de cinzentos. Novamente, nunca se sobrepondo sobre a anterior porque o importante quando queremos que essa conexão com o passado seja realmente visível é não esquecer que também todas as decisões restantes que tomamos sobre o objeto tem de transparecer essa aceitação e não na própria valorização em relação ao que já existe.

O tijolo por si só confere um sentimento de perduração, uma vez que é de características robustas e maciças, mas ao mesmo tempo, serenidade, calma, reflexão e equilíbrio. A própria simplicidade da cor indica paz. Aqui há uma clara ligação com o passado, onde é efetivamente visível e onde efetivamente cria um vínculo entre as épocas e daí com o lugar e sucessivamente com as pessoas que utilizam o espaço.

8.5. Materialidade

Peter Zumthor fez a ligação dos dois tempos de uma forma muito simples. Ao contrário de tentar encontrar um tijolo que melhor representasse as características da construção anterior, o arquiteto procurou dentro da mesma família de materiais um tipo de tijolo que conseguisse trazer uma leitura atual. Novamente o arquiteto compreende a importância da ligação com o passado, mas renova a sua leitura com um tipo de tijolo mais atualizado.

“O nosso material foi o tijolo. Este foi o material usado para as primeiras reparações logo depois da destruição da guerra, e nós chegamos a encontrá-lo nas antigas janelas como revestimento temporário das pedras partidas. Também soubemos que o tijolo tinha uma longa tradição na zona, incluindo os edifícios de Rudolf Schwarz de meados do século passado. O produtor de tijolos Christian Petersen pode desenvolver um novo e esbelto tijolo para nós, que nos permitiu concretizar uma boa ligação com a alvenaria preexistente gótica, [...]. Estes “tijolos de Kolumba”, tal como eles são chamados agora, têm uma forma que nos recordam os tijolos romanos” (Zumthor in Amorim, 2017: 377)

A passagem de um tijolo de cor avermelhada, um pouco imperfeito, com remendos de pedras azuis de maiores dimensões do que aquelas que as rodeiam, contrasta com o caráter metucioso de um tijolo de pequenas dimensões, que encaixa na perfeição parecendo uma parede única, com rugosidades.

Numa outra fachada, e de cores mais concordantes, a transição mostra a pedra com marcas do tempo. As manchas escuras marcam a passagem do tempo e as adversidades ambientais a que foram submetidos até chegarem ao presente.



Figura 32 - Detalhe da fachada



Figura 33 - Detalhe da fachada

8.6. Experiências

O museu Kolumba mostra de uma forma muito direta e sem receios, a sua ligação com a arquitetura passada estabelecendo um *link* direto com a materialidade da época. Este ato demonstra que é essencial reconhecer a importância do passado para que a nova arquitetura consiga dar uma continuidade coerente às vivências dos seus utilizadores e da cidade. Esta atitude permite uma transição na percepção dos utilizadores onde a sua rejeição será quase nula. Toda a simplicidade das fachadas, desde o material, da cor, das janelas, e até do pátio contribuem para toda esta leitura de duas épocas em conformidade com a existência de ambas.

Esta é também a forma mais direta de produzir nos seus usuários a ideia de lembrança, de reviver o passado na suas mentes e perceber que apesar do agora se constituir com uma nova interpretação, o mesmo consegue produzir as memórias passadas sem necessitar de uma leitura idêntica para que isso aconteça. Os tempos renovam-se mas as memórias mantêm-se.

A entrada principal no edifício é composta por um trio de pequenas dimensões. As paredes adquirem a mesma materialidade que o exterior e o teto é executado em betão. A receção do museu ganha destaque pela iluminação artificial dos candeeiros localizados sobre o balcão, em contraste com a suavidade da luz natural que predomina no espaço, tanto pelo primeiro átrio enunciado e por um outro espaço aberto também à zona exterior.

A sala de exposições principal detém uma ponte de madeira vermelha, que nos guia durante a exposição. Ela poderia ter sido feita para unir um ponto A a um ponto B de forma rectilínea, mas as quebras que sofre não foram desenhadas por mero acaso. Há um interesse por contornar e alcançar certos cantos das ruínas que foram preservadas. Esta foi a forma mais eficaz e garantida de que tomamos o percurso correto sem cairmos num passear sem sentido, onde em nada nos acrescenta. É este mesmo percurso que nos diz quando devemos parar, observar e continuar a andar. Um detalhe importante de mencionar é o evidente contraste entre o carácter brilhante do acabamento do percurso em madeira e tudo aquilo que está na base da da composição do espaço, as ruínas dispersadas pelo chão, os elementos estruturantes do edifício, tanto os existentes como os novos, que na suas superfícies contam com características irregulares e baças.

Os vitrais da parede também conferem a sua iluminação criando jogos de cores que se refletem no teto.

Ou seja, o arquiteto atuou sobre vários pontos do edifício, desde a transição de material, à transição de cores na união da linguagem antecedente com a nova, as diferentes alturas e como elas nos guiam durante a transição de espaços, a luz que se faz penetrar no interior através de pequenas aberturas, que dá a sensação de estarmos a entrar num espaço de certa forma sagrado. Denotamos, também, que a cor utilizada agora nesta nova edificação apresenta-se de cores ténues, que não contrastam de forma brusca com os antecedentes presentes, permitindo assim uma união sem falhas, sem imposições. Uma naturalidade sem contestação. Assim como os pátios adjacentes continuam esta linguagem pela aplicação de gravilha como pavimento principal, em concordância com a paleta de cores das fachadas.

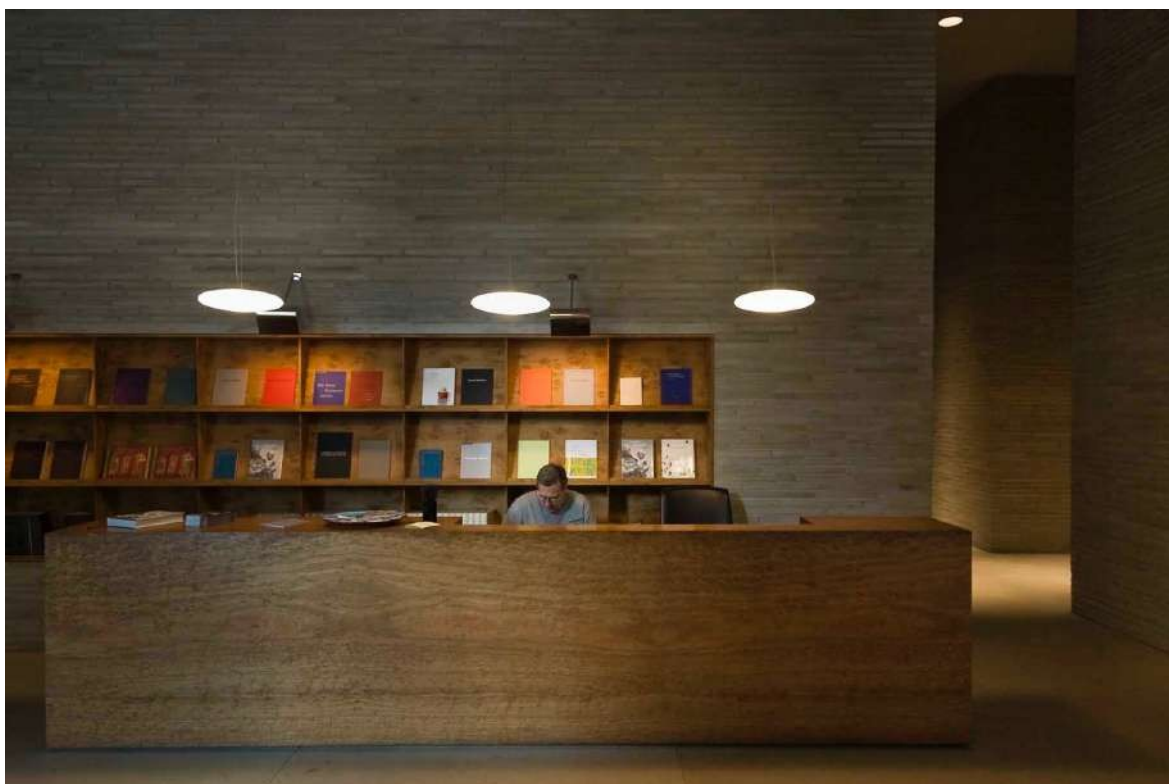


Figura 34 - Recepção do museu



Figura 35 - Pátio do museu

Estes contrastes, procuram exaltar o sentimento das texturas do seu passado e no que se tornou agora no presente, onde quem conhece toda esta realidade viaje, por momentos, até às memórias do que este lugar já foi um dia e que hoje é preservado, de modo a afirmar que aqui há uma história e que esta deve ser mantida. É neste contexto que a ligação mútua entre o observador e aquilo que é observado se constitui como o verdadeiro significado do ser no mundo. A essência está presente na ligação dos vários tempos, não se desconectando de nenhuma parte.

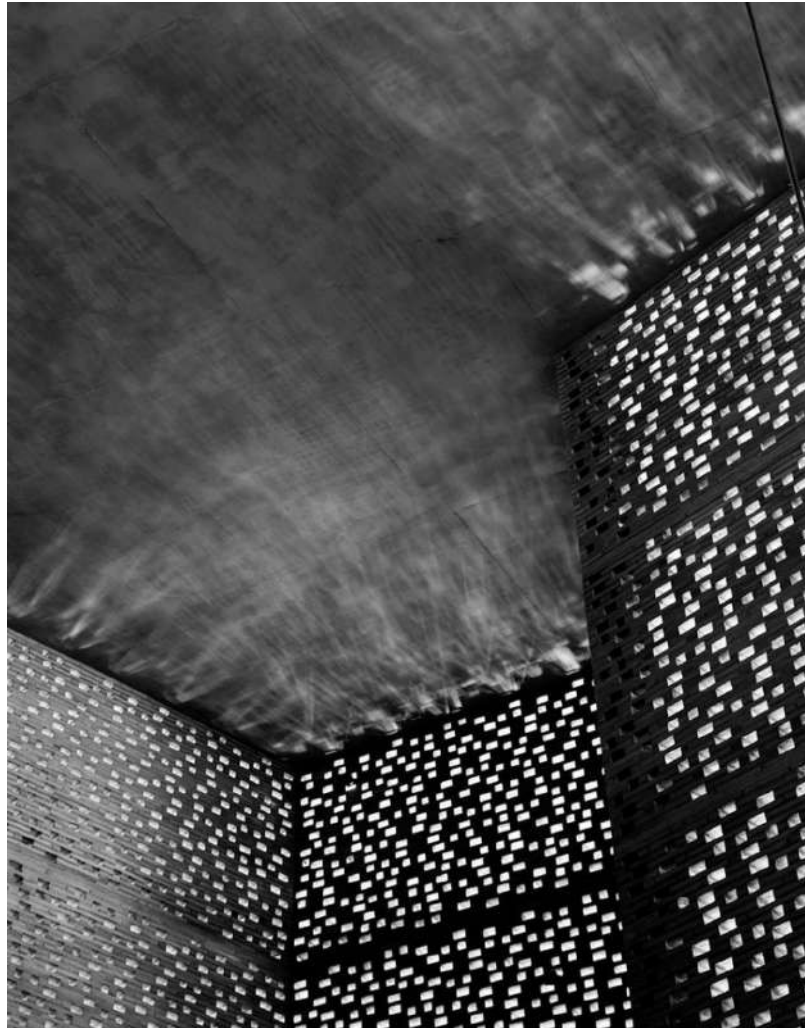


Figura 36 - Fachada com aberturas vista do interior

9. Reflexões

Ambos os projetos procuram e concretizam a ideia da ligação com o espaço e no tempo em que estão destinados a atuar, mesmo que se constituam de diferentes materiais.

Se por um lado o segundo caso nos mostra uma continuidade na linguagem dos materiais, onde joga de forma segura com a aplicação de um material da mesma família daquele que já lá retrata o lugar, não só neste mesmo edifício, mas em grande parte daqueles que o rodeiam, o primeiro caso faz uma transição na linguagem comum da cidade, não significando por isso um completo despojar do contexto até então usado. Esta foi a forma mais subtil de introdução de um material pouco comum na zona, mas que, mesmo assim, constituía uma ligação tão forte com a envolvente como os demais a faziam.

O vidro exterior adapta-se às circunstâncias do ambiente, fundindo-se com o lago, com a chuva, com o sol, com as épocas mais frias e com as épocas mais quentes. Sempre ajustando em função de um bem comum e não na procura da individualidade.

É uma forma de conexão mais indireta, mas não menos importante. Mostra a vontade de transição na cidade, sem que para isso tenha de descartar todas as condições exteriores para se concretizar e se formar como objeto.

Se por um lado o segundo caso toma grandes proporções de pé direito no interior, quase como uma ligação com o antigo edifício (igreja), onde as pequenas aberturas permitem que a luz natural penetre no edifício já um pouco rarefeita, o primeiro caso amplia-se conforme convier durante o decorrer do dia e de acordo com a ocasião. Permitindo assim também uma entrada de luz aparentemente natural, numa ampliação entre chão teto maior ou menor devido à realidade do sistema de luzes e vidro presente em cada topo.

CAPÍTULO III: Uma torre no porto de Génova

CAPÍTULO III: Uma torre no porto de Génova

Após o segundo capítulo depreendemos que a boa conjugação dos tempos, passado, presente e futuro, são um ponto forte para uma arquitetura que se preocupa e centra as suas criações no ser humano, naquele que habita e que confere movimento a um espaço e lugar. Conseguimos também entender que não é de todo o reintegrar as memórias do passado no presente que vai trazer boas vivências, mas sim, conseguir entendê-las mas trabalhar o objeto de forma evolutiva em que o observador se recorde de tal acontecimento mas que não está la presente diretamente para que esse efeito aconteça na mente de quem imagina e tem boas recordações.

Agora, será transparecer toda a capacidade destes edificios naquele proposto para o porto de Génova verificando que também ele, dentro das suas propriedades, se poderá constituir como um marco nas vivências da cidade.

10. O projeto

O projeto de arquitetura consistia na busca de uma arquitetura que fosse intemporal, que não se mantivesse presa num determinado tempo do espaço em que se encontrava inserida mas que se fosse renovando ao longo da vida, adaptando-se e ajustando-se às transformações que ocorrem na cidade.

Para isto a equipa de projeto procurou projetar uma arquitetura que não tivesse necessariamente um programa para fazer com que esta existisse, para que não fosse o motor que guia todas as decisões tomadas em torno desse mesmo objetivo. Procurou-se, então, uma arquitetura tão ampla que os seus espaços tanto permitam uma escola, como um ginásio, como um escritório, como um jardim de infância, como uma clínica, como uma sala de reuniões, como um café, etc.

Havia uma grande vontade de tornar a cidade sempre ativa, sempre promotora de vivências e de interações entre aquilo que é o edifício e os seus utilizadores, um diálogo constante de acordo com as circunstâncias que os tempos exigem procurando uma arquitetura de ampla integração.

O local de intervenção será a cidade de Génova e o seu porto, onde procuramos tornar possível uma infraestrutura que perdure no tempo e que acompanhe a cidade durante toda a vida, que consiga sofrer mutações sem que a sua estrutura principal seja constantemente alterada. As alterações necessárias para que isto seja viável, devem ser alterações mínimas, pequenos ajustes, de adições e subtrações, que permitam uma nova composição do espaço.

É aqui que também entra a ideia do material como potenciador dessas mesmas possibilidades. Qual o material estruturalmente flexível que possa ir de encontro a estes mesmos objetivos

10.1. Análise/ Diagnóstico

Antes de partirmos para o projeto propriamente dito é necessário, numa primeira fase, fazer uma análise do lugar, saber o que é possível absorvermos do uso da cidade até ao presente momento, quais os pontos positivos e negativos que ela apresenta e assim entender quais as necessidades que devemos atender.

A cidade de Génova constitui-se do seu porto que é o ponto principal de todo o território. É um ponto essencial de entrada de bens essenciais e utilizadores temporários na cidade o que permite, este último ponto, uma grande dinamização de interações e vivências no exterior. Mas mais do que criar estas melhorias para quem é temporário na cidade, acima de tudo fazer a diferença na vida de quem usufrui da cidade em tempo permanente.

Em visita de estudo à cidade, foi possível denotar que é um espaço que vive absorvido de objetos, é de tal maneira absorvido por construções seja por que lado do porto estejamos a andar. A densidade construtiva torna a leitura dos elementos da cidade difícil, torna-se impossível de ter uma visão ampla e geral da envolvente. (Ver figura 37) O porto é sobrecarregado essencialmente de cruzeiros, travando e impondo limites na ligação entre o observador e o espaço observado, ou seja, a escala do homem em comparação com a escala dos navios não é possível de ser compatível. (Ver figura 38) Mas isto também não significa que tenhamos o direito de os remover de lá.



Figura 37 - O porto de Génova



Figura 38 - Navios no porto de Génova

Outro ponto fundamental a apontar sobre a disposição da cidade atualmente e que é motivo de repensar a conceção de futuras intervenções, reside na disposição da via automóvel elevada do chão. Há inúmeros contextos de diversas cidades onde optar por este tipo de solução é viável, no entanto, aqui estamos a falar de um passagem superior a 4507 metros de comprimento. Estes são os mesmos metros de extensão que rompem a visão com a cidade. É um verdadeiro obstáculo para a relação da cidade como um todo. Esta disposição rompe a cidade em dois espaços, não permitindo uma leitura fluída e coerente de todo o espaço que pertence a uma única e mesma cidade.



Figura 39 - Vista do porto de Génova com a *sopraelevata*



Figura 40 - Vista da cidade de Génova com a *sopraelevata*

Uma análise mais aprofundada ao local permitiu perceber quais as suas necessidades para que este melhorasse as condições de vida dos usuários. Passemos à análise das plantas de estudo:

Numa matéria de usos, procurou-se entender que serviços era a cidade composta para perceber como o espaço podia ser dinamizado e como estava a ser até então. Ao analisarmos a planta, percebemos que a mancha dominante na cidade faz-se pela cor azul que indica a existência de edifícios de habitação com integração de comércio e serviços no piso térreo. À partida será um ponto que favorece a cidade, uma vez que cria pontos de encontro e de socialização entre os habitantes perto das zonas onde os mesmos habitam.

A segunda cor que ressalta à vista é a cor rosa que corresponde aos edifícios de indústria, ligados naturalmente às mercadorias do porto.

Se agora analisarmos a planta dos espaços públicos e privados faz nos perceber que a percentagem de espaço público sobrepõe-se ao espaço privado. E se colocarmos em simultâneo essa mesma planta com a planta de usos, constatamos que apenas a zona industrial se encontra restrita ao uso por todos. Mais um fator que favorece o aproveitamento dos espaços restantes considerando a quantidade considerável de área pública livre.

Já na cor laranja, que diz respeito a serviços de lazer, apresenta-se sempre junto do limite do mar, permitindo o usufruto do espaço junto à água, de características mais agradáveis, promotoras de repouso e entretenimento.

Assim sendo, todos os usos analisados, em planta, permitem à primeira vista usar a cidade no seu exterior, por estar dotada de serviços e comércios vários, alguns deles em locais de valorização acrescida na cidade.

Por último analisamos os espaços verdes. A existência de espaços verdes na cidade é quase nula, os dois únicos espaços presentes na análise são ambos de carácter privado e por isso em nada influenciam o uso da cidade. Ou seja, se cruzarmos a planta de espaços públicos e privados com a planta de espaços verdes mostra-nos que apesar da cidade ser dotada de uma grande área pública esta não tem o apoio de espaços verdes em lado algum.



- Comércio/ Serviços
- Serviços
- Indústria
- Habitação
- Habitação + comércio/
- Monumentos
- Edifícios religiosos

Figura 41 - Planta de usos



- Edifícios
- Espaço público
- Espaço privado

Figura 42 - Planta de espaços públicos e privados



Figura 43 - Planta de espaços verdes



Figura 44 - Implantação da torre

Após a análise dos vários componentes do local, a escolha que melhor enquadrava o edifício a projetar, foi junto ao edifício do *Porto Antico*, no limite do mesmo com o mar. Esta escolha teve também conhecimento prévio sobre as funções que eram desempenhadas no *Porto Antico* e a partir daí conseguiu perceber que o fluxo de pessoas que saíssem de lá, tanto por motivos de lazer como por motivos de trabalho, seriam o ponto de partida para que uma nova construção ganhasse vida rapidamente.

Partindo de uma visão geral, a conceção do porto de Génova parecia convergir para um mesmo ponto, no limite do edifício do *Porto Antico*, no centro de todo o porto.

Uma das grandes dificuldades encontradas foi o de posicionar o edifício na malha existente, uma vez que esta, na zona estabelecida, apresenta-se de forma irregular e, portanto, alinhar o novo edifício com a envolvente direta foi um desafio. Foi então que se tomou a decisão de construir o edifício sobre a água e assim alinhar e reconstruir parte dos limites do porto.

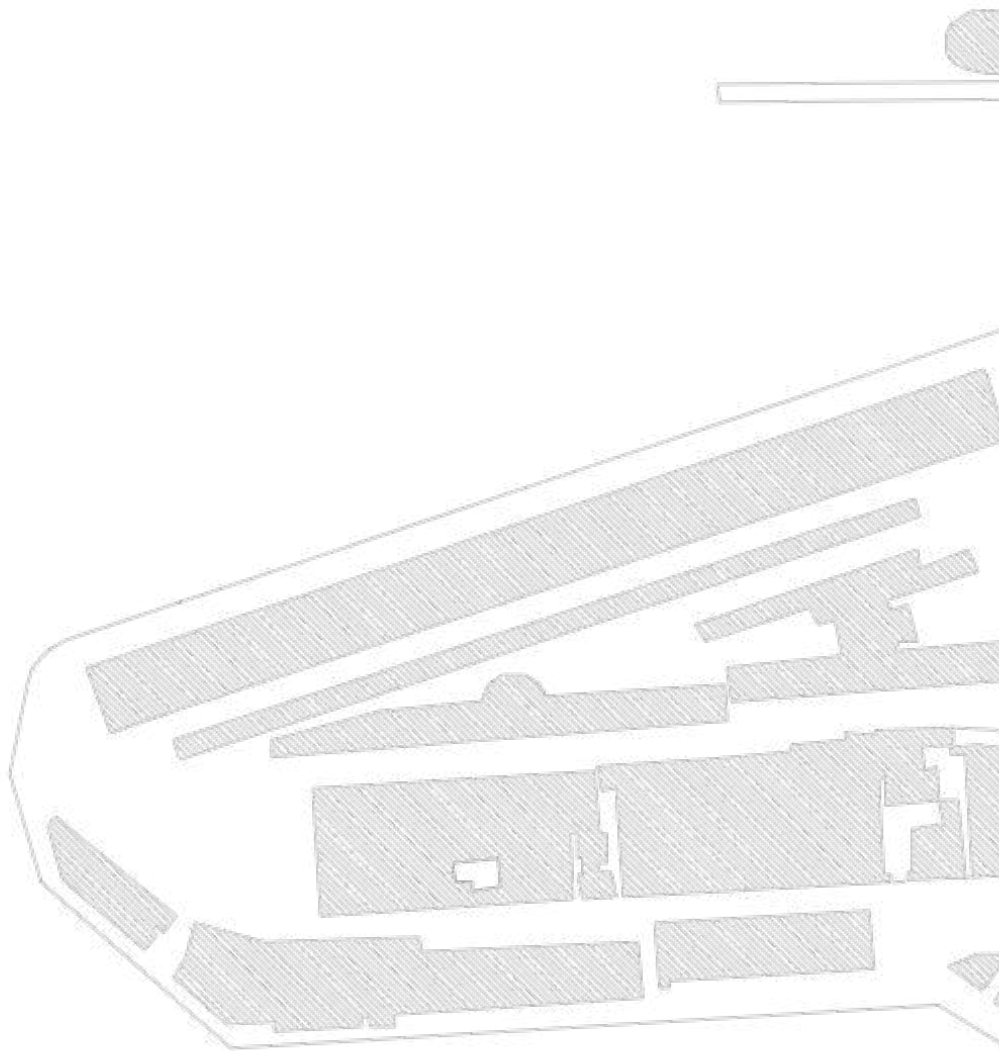


Figura 45 - Planta existente



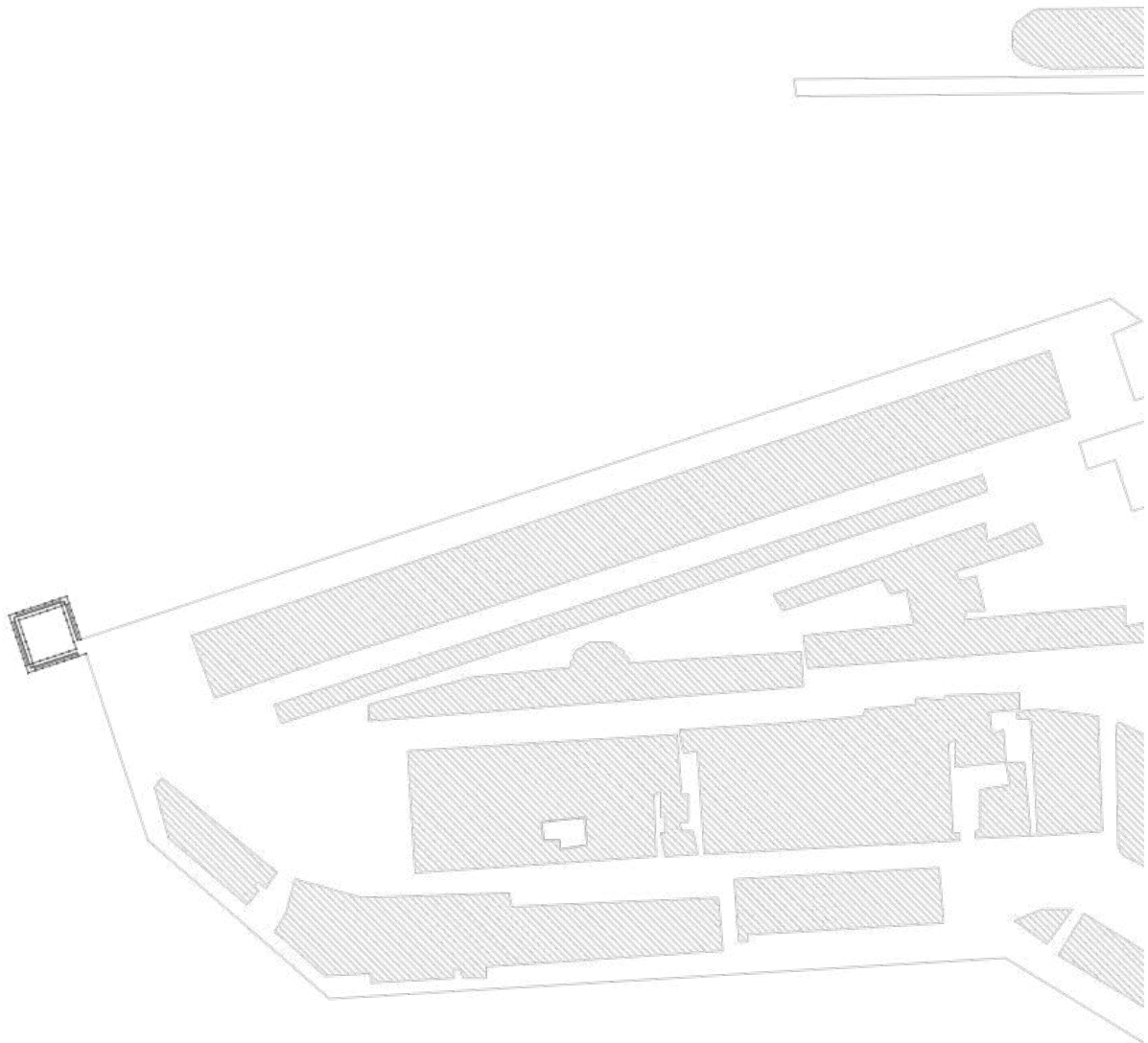


Figura 46 - Planta proposta



10.2. Tempo/ Espaço/ Forma

O projeto visa uma arquitetura que não se detenha no evoluir do tempo, que se consiga renovar quando as vivências, os acontecimentos e as ações dos utilizadores também renovarem.

Apesar das diferenças para com a envolvente, o edifício visa ser aceite pelos demais da melhor forma possível ao mesmo tempo que introduz uma nova linguagem na cidade do porto de Génova. A materialidade é o que mais se destaca, mas também o que mais respeita a história existente da cidade, devido à forma de aplicação dos dois materiais presentes. Mais uma vez a ideia de passado, presente e futuro é tomada em conta pois sabemos que para haver um futuro principalmente habitável, devemos preservar aqueles que já habitam sem substituir as suas conexões. E assim, é possível de proporcionar cada vez mais conexões, renovando continuamente o espaço e vice-versa estendendo a vida útil do edifício.

O edifício constitui-se como um marco na cidade, destacando-se pela sua altura imponente em relação ao contexto geral da morfologia da cidade, mas, num entendimento mais aprofundado, como valorização das interações, como forma de colmatar a escala exagerada que foi tomada pelos demais constituintes da cidade junto ao porto. Devido a este problema, decidiu-se colocar a escala mais importante na cidade, a escala humana, como guia do projeto e base para solucionar os problemas.

10.3. Função/ Significado/ Tipo

Tal como o projeto do Kunsthaus Bregenz, este também tem por base o minimalismo da construção. Tudo o que compõe o projeto tem por premissa as formas geométricas puras - o quadrado e o retângulo - e por essa razão o edifício é simplificado ao máximo, tudo o que vemos é o essencial de forma a simplificar todo o seu enquadramento, tanto na relação com a envolvente assim como com as pessoas e conseqüentemente influenciando as vivências e as interações. Por ser tão simples, quando se evoluir no tempo e as interações modificarem a adaptação do edifício torna-se mais simples e imediata na sua transição, sem que comprometa, durante um período de tempo, a experiência do espaço.

A própria concepção estreita e alongada, e pela sua localização na cidade, veio constituir-se como um marco na cidade devido à altura imponente em relação aos demais edifícios. Todavia, não foi o grande destaque dado ao edifício que levou a que ele tivesse esta mesma configuração, mas sim o facto de querer valorizar a escala humana de novo, voltar a reincidir o ser humano como o foco das vivências e de toda a composição da cidade, através de espaços de trabalho sempre com o auxílio de espaços de lazer.

Já num contexto de forma escolhida buscava resolver o problema da saturação da paisagem do porto e a partir daí construir um edifício que conseguisse albergar funções para os seus utilizadores de forma a promover vivências com espaços mais agradáveis do que aquele que o porto estava até este momento a oferecer, mas sempre numa perspetiva que dadas as circunstâncias do seu tipo, não fosse mais uma impossibilidade de visão do porto.

Para isso, recorreu-se a materiais que, dadas as suas propriedades, conseguissem erguer um edifício destas dimensões, mas que ao mesmo tempo não tivesse uma aparência passada no contexto existente. Conseguiu-se obter quase como um esqueleto, onde as articulações que permitem o bom funcionamento do mesmo, estão à vista de todos. Contudo, procurou-se o lado estético do projeto para além da sua função e de cumprimento dos objetivos impostos.

Esta ideia resultou na escolha dos pilares em formato cruz que surgiu por duas razões: A primeira razão debruçava-se sobre a melhor maneira de resolver cantos indesejáveis, que fizessem o remate do edifício de forma pouco harmoniosa. Este aspeto também teve em

conta como resolver o encaixe do pilar com a caixa de elevadores, sabendo que esta se apoia em um deles.

A segunda razão visava então a questão de uma estrutura já adaptada para transformações futuras e, por isso, se mais tarde fosse entendido que o edifício devesse ser fechado para comportar outro tipo de desejos e funções, não chegava incorporar vidro na fachada exterior ou interior. O próprio pilar que ao princípio se apresenta em forma de cruz, é afinal uma junção de quatro pilares em formato L. Este pilar no seu centro contém um espaçamento de 4cm onde é possível integrar isolamento térmico para funcionamento correto do seu interior.

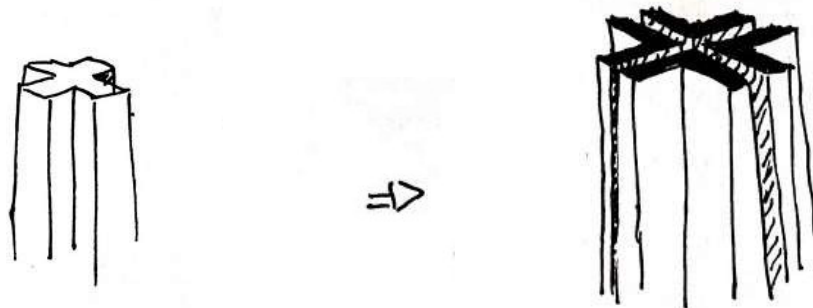


Figura 47 - Esquema de evolução dos pilares

10.4. Lugar

O lugar da implantação do edifício toma este posicionamento central em relação ao porto, devido, mais uma vez, a uma localização de destaque, mas sempre numa posição de dualidades com a cidade.



Figura 48 - Imagem exterior da torre com a envolvente

A construção consegue obter, a partir deste ponto, uma posição de total exposição na cidade, no entanto, aqui era essencialmente relevante as diversas vivências produzidas naqueles que usufruirão do espaço, sejam ela por contacto com o mar, seja por contacto com a cidade, salvaguardando sempre que esta forma de encarar a cidade pode sofrer alterações em altura e por isso a valorização do utilizador em relação a um determinado objeto é tida em conta.

É também neste ponto onde apesar de toda a dimensão do edifício conseguimos perceber que a utilização de uma estrutura metálica e do vidro permitem que a sua apreensão seja sempre em conformidade com os demais objetos. Tal como o Kunsthaus Bregenz, ainda que a envolvente existente não seja da mesma leitura que o edifício em questão ele adquire a sua relevância e essência pela sensibilidade com que foi imposto no lugar escolhido.

10.5. Tectónica

O edifício apresenta-se com uma base quadrada tendo no seu limite exterior pilares equidistantes entre si. No seu interior é formada uma segunda camada igual a esta, mas de menores dimensões. Entre estas duas composições de pilares vemos a distribuição da circulação vertical, um elevador em cada ponta do edifício e a rampa que se distribui pelas quatro faces da estrutura até chegar ao topo. Este espaço é destinado somente a circulação vertical dos seus utilizadores.

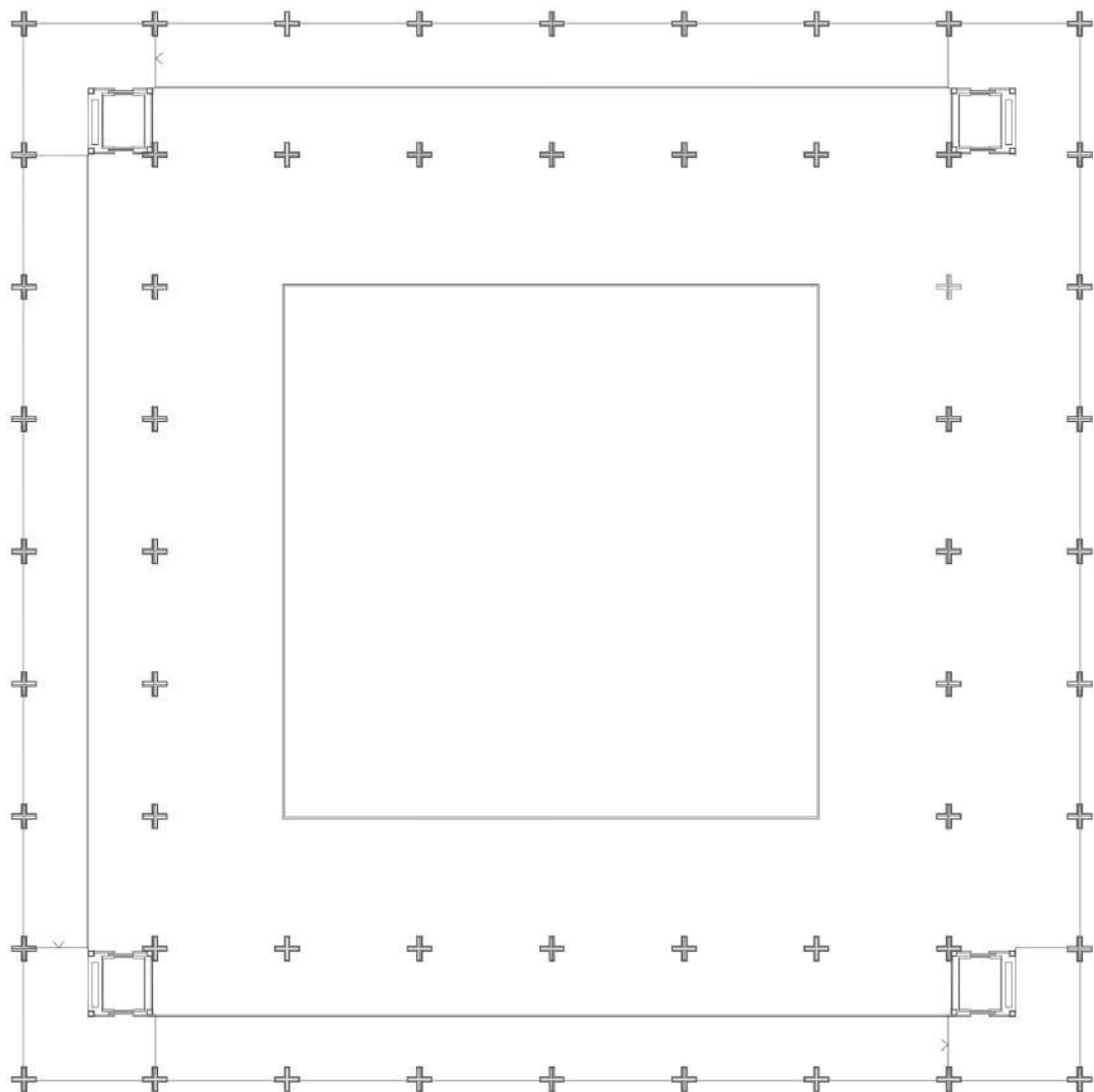


Figura 49 - Planta piso 0

Numa fase inicial as caixas produzidas em função do espaço disponível tinham todas a altura de apenas um piso, mas mais tarde entendeu-se que jogar com alturas diferentes traria vantagens para cada uma delas e para o máximo aproveitamento do espaço disponível. Assim, seria possível criar espaços com mais de um piso, mas continuando com um conceito aberto e transparência. Esta ideia veio também facilitar a colocação das partes técnicas no piso inferior que tomam um caráter mais privado através de um vidro mais opaco. Ao todo apresentam-se 10 caixas com a capacidade de albergar 10 usos distintos.

Todo o edifício faz uso de apenas dois materiais, o aço e o vidro. A junção dos dois permitiu criar uma estrutura leve, apesar da sua altura imponente permitiu também um edifício de grande transparência e essencialmente de continuidade do espaço. Não havia aqui mais nenhum entrave para analisar a cidade, mas sim uma solução para finalmente vivenciá-la de forma agradável.

Ao invés de trabalharmos com lajes convencionais que acompanham toda a dimensão do edifício, decidiu-se fazer uso de caixas de vidro onde cada uma iria corresponder a um determinado programa que mais fosse útil de acordo com o tempo atual. Estas caixas permitiriam também a dinamização de outra questão que estava enfraquecida, os espaços verdes inexistentes. Na cobertura de alguma destas caixas seriam projetados espaços verdes como lugares de descanso e lazer para os utilizadores da cidade. É possível estarmos a trabalhar numa caixa e numa outra adjacente a esta termos um belo jardim.



Figura 50 - Corte Atmosférico

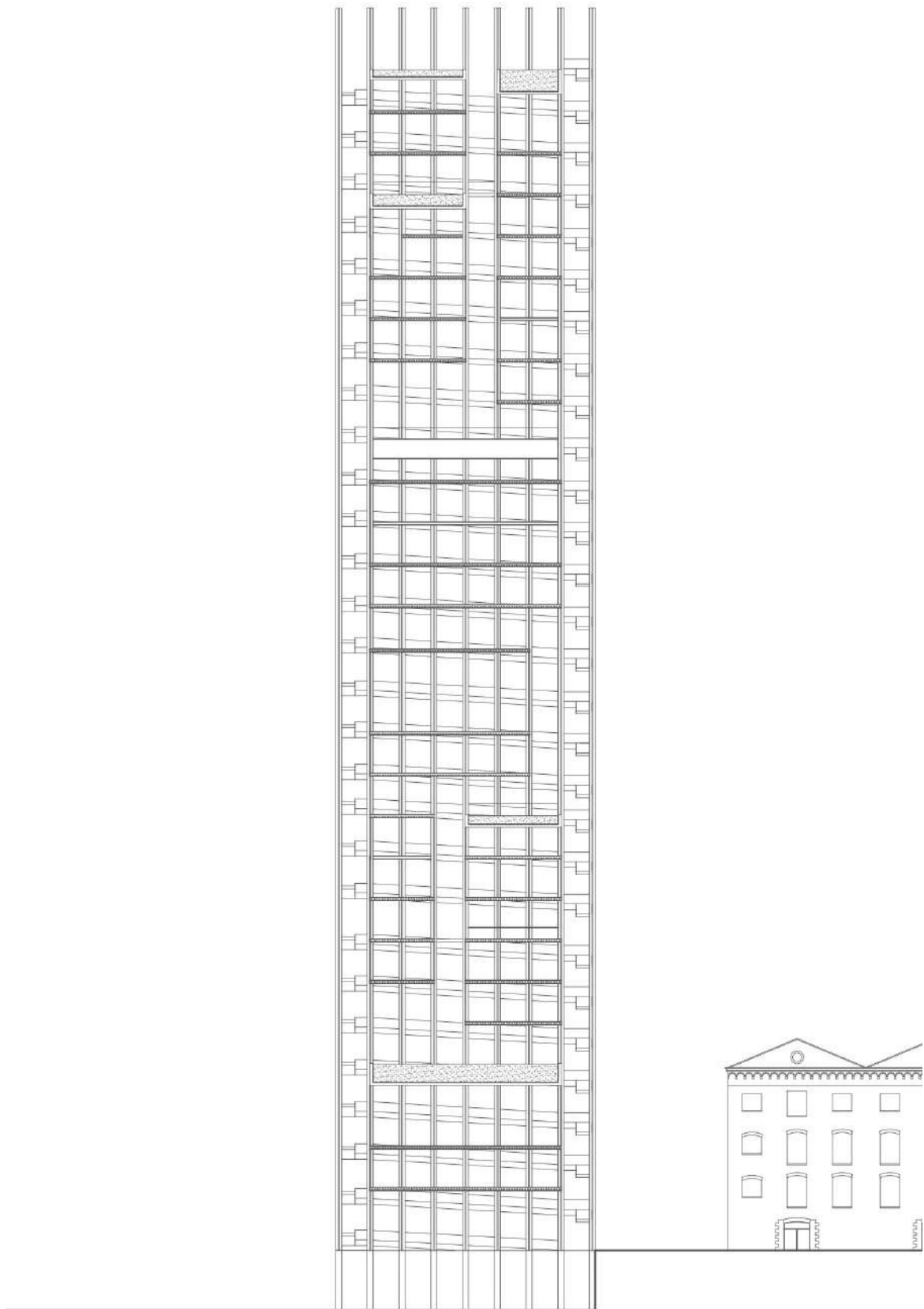


Figura 51 - Corte

Como também é possível observar no corte, as caixas não detêm sempre os mesmos alinhamentos entre elas. A direção das caixas vai alterando à medida que vamos subindo e isso permite ou encarar um outro espaço interior ou então um espaço exterior como um jardim. As plantas que se seguem permitem-nos esclarecer essas mesmas hipóteses:

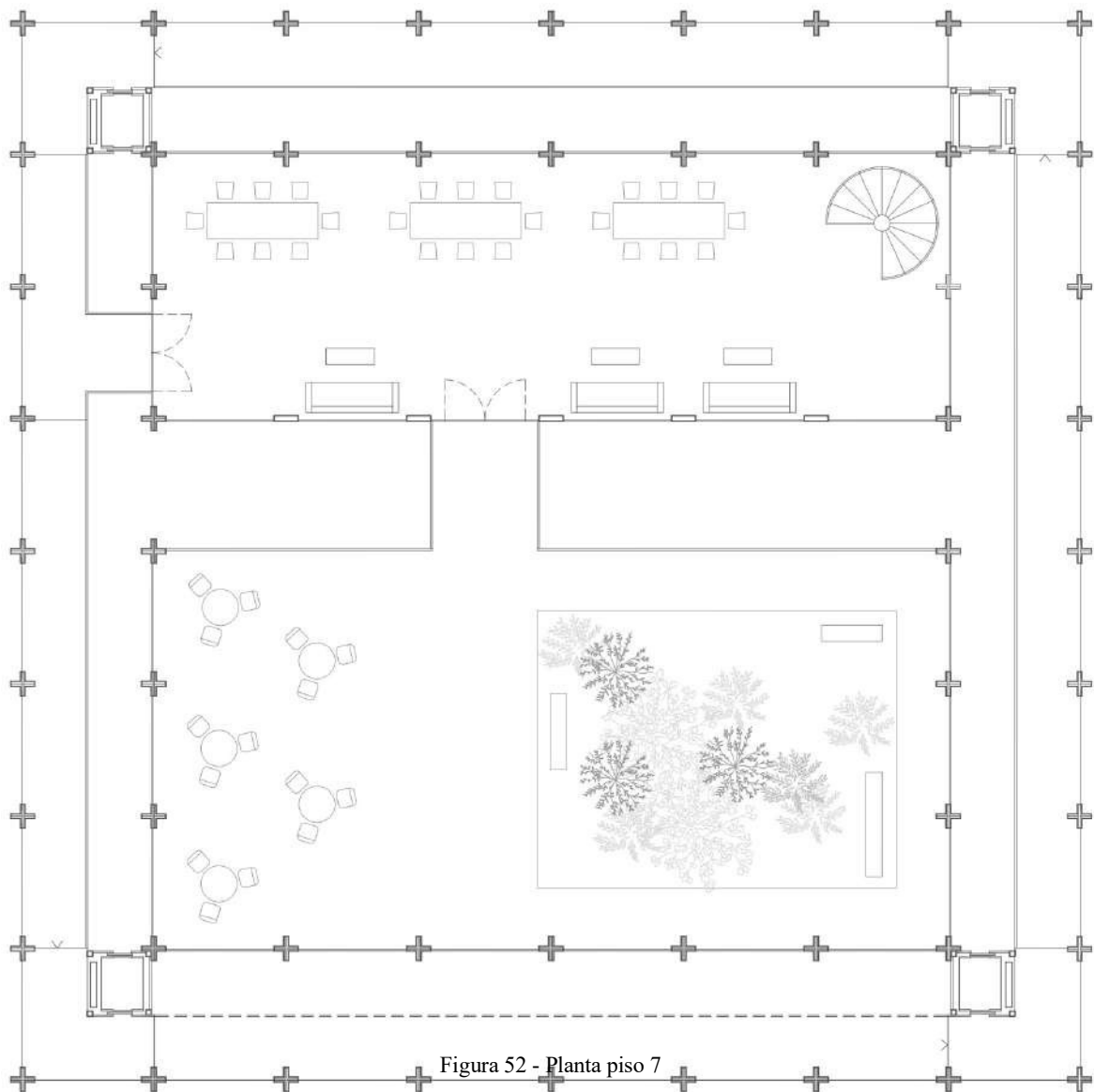
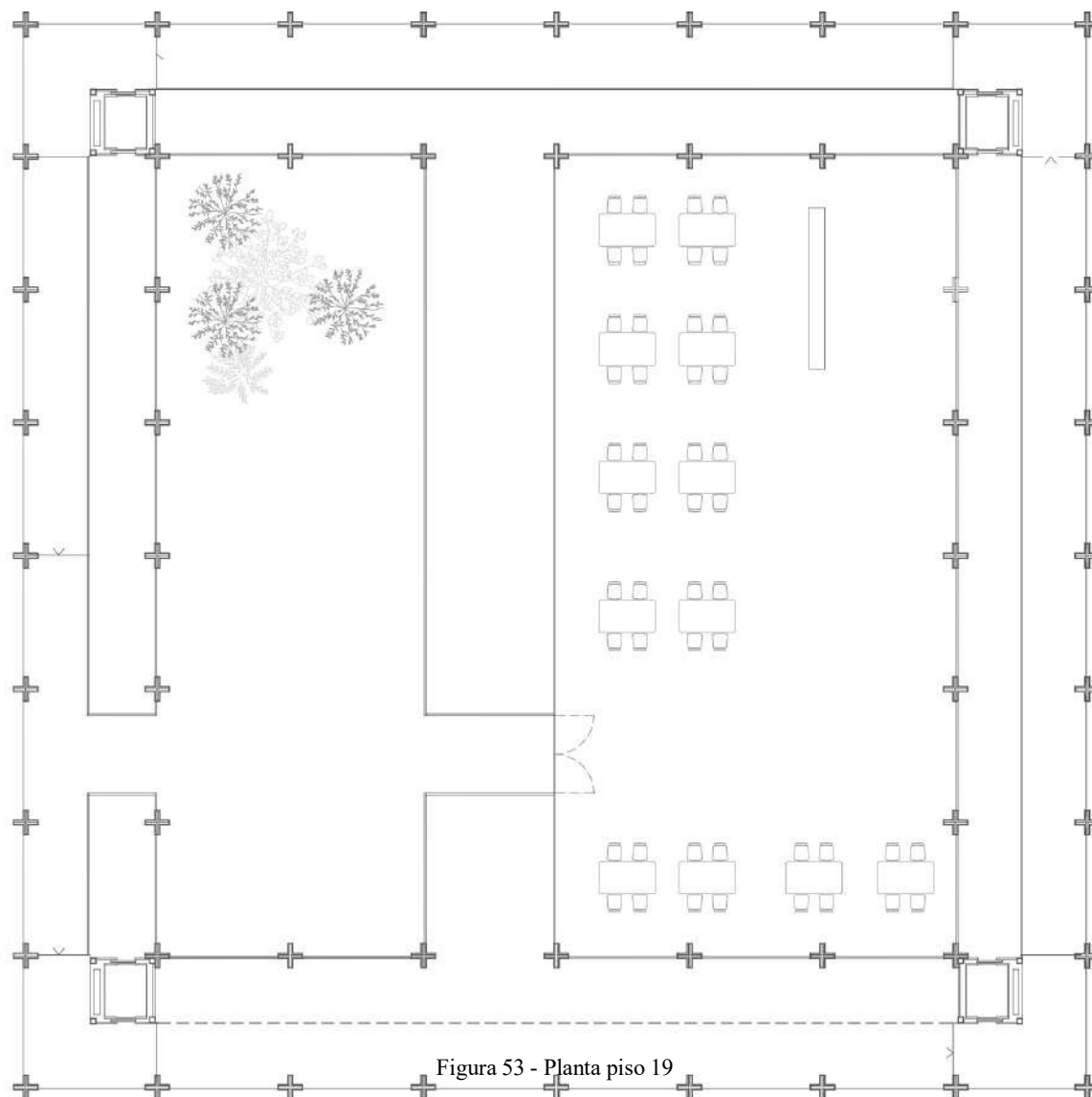


Figura 52 - Planta piso 7

Na planta acima é possível observar que na caixa representada mais acima trata-se de um espaço de co-working onde adjacente a ele é feito um pequeno jardim com espaço de descanso para que os trabalhadores façam a sua pausa fora do ambiente de trabalho.



Num outro caso, para que seja possível ser feita a entrada até ao café na caixa da direita é necessário atravessar o jardim da cobertura da caixa do lado esquerdo. Este espaço que antecipa o café permite não só um local de espera para quando o estabelecimento estiver completo mas também a integração de elementos verdes que à partida não seria possível por meios construtivos convencionais, uma vez que estamos a falar de uma torre com um café localizado no 19º andar.

A cidade de Génova é constituída, na sua maioria, por edifícios de materiais robustos como a pedra, o tijolo e o mármore e este tipo de materiais fazem alusão a uma cidade mais fechada, de leitura minuciosa. Se a ideia aqui era reverter a situação da sobre lotação de objetos que se integram na cidade, não fazia sentido recorrer aos mesmos métodos construtivos presentes.

Como referido anteriormente, os materiais utilizados foram apenas aço e vidro. A estrutura metálica permitia uma leitura limpa, com vãos mais amplos do que com outros materiais mais convencionais, assim como o quase completo aproveitamento dos espaços.

Uma das características que mais foi decisiva na aplicação deste material foi o facto de ser de rápida execução, não só tendo em conta a sua primeira edificação mas todas as alterações necessárias ao longo dos anos.

Ao empregar o vidro nas caixas permite fazer uso de um ambiente com todas as condições mínimas de habitabilidade mas que ao mesmo tempo haja esta fluidez entre aquilo que é o espaço interior e o exterior, constituindo-se como um só.

As coberturas verdes variam as dimensões conforme o que era procurado inserir. As dimensões variam desde os 40 centímetros até aos 2 metros de profundidade. Estas coberturas podiam conter relva, arbustos e ainda árvores de pequeno porte.

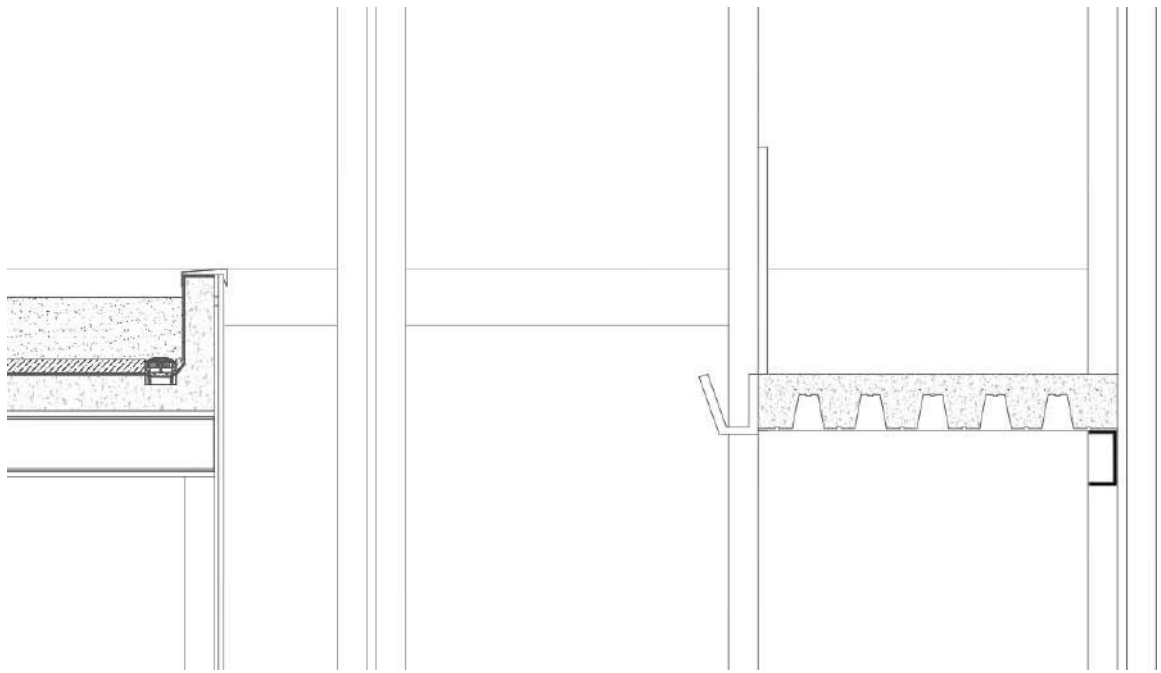


Figura 54 - Corte construtivo

10.6. Materialidade

A ideia da construção era que não se impusesse de forma pejorativa naquilo que era a cidade existente, sem que quebrasse todo um fio condutor que tornava o espaço coerente, naquilo que eram as componentes positivas do local.

Para colmatar com o facto geral da cidade ser feita para os seus habitantes, mas apresentar fatores que trazem constrangimentos ao uso da mesma, fez com que fosse necessário trazer um edificado que conseguisse colocar os utilizadores como prioridade e como observadores dominantes da cidade. Daí surgiu a ideia de erguer uma torre, de aço e vidro.

A escolha destes materiais desenvolveu-se com base nos problemas encontrados juntamente com a maior eficácia de os solucionar. Se por um lado, Peter Zumthor no Kunsthaus Bregenz, procurava o vidro para obter gradações de cor e através disso, conectar-se com o espaço, aqui, devido às dimensões consideráveis, procurou-se uma forma de conectar o edifício com o espaço sem que para isso fosse retirada a envolvente como pano de fundo.

O aço, de cor cinzenta, dava um efeito ténue para com o resto, sem se impor para além da sua altura significativa, emergindo diretamente da água os seus pilares, como se as suas raízes estivessem bem assentes no chão.

O vidro, foi colocado pontualmente onde se encontravam as caixas assim como os guarda-corpos exteriores. Desta maneira, a ideia de transparecer livremente a envolvente era conseguida através da fachada exterior que seria aquela que ditaria as repercussões do edifício no contexto da cidade. Optou-se pela completa abertura da fachada, apenas com o aço visível devido às propriedades de suporte.

Visto do interior das caixas, temos então a sobreposição de vidros em vários planos transformando a luz ao longo do dia e ao longo do ano também, levando a incentivar o observador a sentir as sensações da luz que no vidro sobre o vidro.

Todos estes elementos, os pilares em aço, a rampa, os elevadores, o segundo enquadramento de pilares em aço e por fim as caixas de vidro, criam um encadeamento de elementos visando reafirmar as intenções de unidade no edifício, guiando de forma contínua o observador na sua análise.

10.7. Experiências

A grande vantagem da construção proposta no porto de Génova está baseada numa arquitetura que não caia em desuso. Que com o passar dos tempos as funções que tinha até então não façam mais sentido e por isso deixa de se constituir num diálogo mútuo entre os demais objetos da cidade e os utilizadores da mesma.

Há uma vontade de não deixar o *genius loci* do edifício ser abalado e, para isso, há uma vontade prévia e planeada de querer formalizar um edifício que mais tarde necessitará de atender a requisitos diferenciados daqueles que se fazem sentir atualmente. Para que isto seja concebível perante um tipo de material que não admite alterações à sua estrutura base, significa que as suas futuras adaptações já deveriam ter os seus alicerces prontos no presente, para constituir uma diferença no futuro. O edifício é desde logo concebido para receber essas mutações.

Sendo assim, se um edifício é naturalmente composto de um passado, um presente e um futuro, onde nenhum funciona sem a presença do outro, porque não garantir o seu futuro? Onde o papel da arquitetura teria sempre em mente uma linha contínua da sua função na cidade, um desencadear de ações coerentes de acordo com as necessidades. Esta ideia vem trazer uma preocupação para com as interações futuras pois, se bem concretizada, continuará a desencadear ações e acontecimentos nos utilizadores. Se acontecesse o oposto, desencadearia perceções negativas naqueles que habitam a cidade até que não fosse mais usada.

Dito isto a sua estrutura principal não será alterada, apenas conterà pequenos detalhes que mais tarde darão rumo para a implementação de novos materiais. Assim a vida útil do edifício nunca será perdida, ou pelo menos há o desejo de tornar a arquitetura multifuncional para as gerações seguintes.

Para além da vida do edifício ser salvaguardada, também as conexões entre os utilizadores serão tidas em conta. Se algum dia o edificado é apreendido por um conjunto de indivíduos que habitam a cidade e esse mesmo edifício contribui para a vivência genuína do espaço, faz todo o sentido dar continuidade a esse sentimento. É a expressão do edifício por parte dos seus usuários que adquire substância, é a capacidade da arquitetura satisfazer as

necessidades dos utilizadores e não os utilizadores se adaptarem as circunstâncias do espaço, que com o passar do tempo levam ao falso habitar.

Toda esta parte conceptual de permanência do edifício está naturalmente aliada aos sentidos estimulados pelo uso do edifício em questão. Um desses estímulos vem do facto da torre possuir uma grande verticalidade e, ao contrário das “casas de Paris”, esta apresenta as suas raízes - os seus pilares - bem assentes no solo. Assim como o diálogo interior/ exterior é um ponto fundamental, quase que não existindo duas realidades distintas, apenas uma rarefação do exterior.

A visão é provavelmente o primeiro sentido no observador que ressalta para a sua apreensão. Devido às suas dimensões, a torre é vista de qualquer parte do porto e assim guiará o observador para ir de encontro à sua entrada. Esta arquitetura de esqueleto visível cativa o utilizador a deslocar-se para compreender a sua configuração a distâncias mais curtas. Quando no edifício, o olhar terá possivelmente que conferir as conexões entre os elementos; o caminhar pela rampa num deambular criterioso que busca saber o que se encontra mais acima em cada piso, a vista infinita do mar e os reflexos da luz produzida no vidro e quando duas caixas no mesmo piso, a luz produzida no vidro sobre vidro.

O movimento poderá fazer-se sentir enquanto o observador se desloca para comprovar aspetos que a sua visão não foi capaz de tão longe. Começamos uma *promenade* no edifício do *Porto Antico* onde no fim desse percurso temos presente a torre. Este caminho procura permitir uma apreensão total da altura do edifício sem grandes dificuldades. É já no “interior” do edifício que o nosso movimento permite medir as distâncias, as proximidades e as alturas dos elementos, mas também estabelecer as primeiras relações com o que somos confrontados.



Figura 55 - Imagem interior da torre com a envolvente

Imagina-se o som do caminhar na laje metálica, uns num ritmo mais apressado e outros num caminhar de contemplação; o som de fundo das conversas na zona principal e nos espaços verdes de apoio às caixas. Para além disto, acrescenta-se o som do mar que bate levemente nos pilares que fazem a fundação até ao solo, toda esta combinação de sons de fundo mostra a possível atividade presente no edifício e como poderá haver uma grande possibilidade de criar acontecimentos, interações e vivências que influenciem o bem-estar dos habitantes na cidade, conectando verdadeiramente com o lugar.

Todos os sentidos anteriores procuram despertar o tato e o interesse pelas texturas, cores e formas dos elementos levando o nosso corpo a querer tocar neles e perceber se nos é agradável ao toque ou não, comprovando uma primeira impressão criada pela visão. Esta conexão terá a capacidade de ler o tempo do edifício, a sua origem e a sua história, o quão duradoura será a estrutura contra todas as adversidades traduzindo a sua capacidade de resistência ao longo dos anos.

Este projeto surgiu então de uma vontade de gerar o máximo de interações, sensações e sentimentos possíveis, mas mesmo assim não se concretizou a totalidade de ideias tidas em mente. É deixado pequenos elementos no projeto para que mais tarde essas concretizações sejam executadas. Isto para dizer que se todas as ideias tivessem sido materializadas no início, o edifício perdia a ideia essencial do projeto, uma torre mutável em busca da máxima eternidade possível.

CONCLUSÃO

A arquitetura proposta foi possível de ser alcançada pelo vasto entendimento de conceitos base como forma de análise da ideia principal de mutação e eternidade no contexto da arquitetura.

O conceito principal, mutação e eternidade, que guia toda a dissertação, foi o enquadramento de todos os conceitos que por aí se seguem, como Tempo/ Espaço/ Forma, Função/ Significado/ Tipo, Lugar, Tectónica, Materialidade e Experiências fundamentalmente através de autores como Andrea Deplazes, Peter Zumthor, Juhani Pallasmaa, Christian Norberg-Schulz, Josep Montaner e Pierre von Meiss. Esses pontos que vão sendo desenvolvidos e devidamente justificados, são sempre acompanhados por exemplos de casos reais. Estas análises permitiram observar como se comportam certas propriedades de um edifício e a sua envolvente, tendo sempre em conta a ideia de se conseguirem regenerar e perdurar com a passagem do tempo. É possível, através do conhecimento teórico e prático de demais autores, chegar a um entendimento dos conceitos enunciados para que os mesmos sejam aplicados e verificados no segundo capítulo.

Na segunda parte, realiza-se uma análise mais aprofundada de dois casos de estudo tendo em consideração a Intemporalidade, a Metamorfose, a Perceção e a Materialidade. É através das duas obras projetadas pelo mesmo arquiteto, Peter Zumthor, que conseguimos perceber a capacidade de projetar edifícios com composições completamente distintas, mas que atingem repercussões semelhantes, sempre auxiliadas pela teoria enunciada no primeiro ponto.

Por último, passou-se ao projeto propriamente dito fazendo inicialmente uma análise e diagnóstico do local de intervenção, revelando os pontos fortes e fracos e as oportunidades oferecidas com benefício ao projeto. Depois desse levantamento e com o estudo apreendido anteriormente apresentou-se a intervenção da torre no porto de Génova.

A ideia de uma torre que, apesar da sua altura considerável, fosse capaz de transparecer leveza e uma relação de benefício mútuo para com o resto dos elementos da cidade, foi conseguido essencialmente através da forma e da materialidade. Formas regulares

e simples combinadas com materiais que permitem leituras mais permeáveis, tendo sempre por base as relações entre todos.

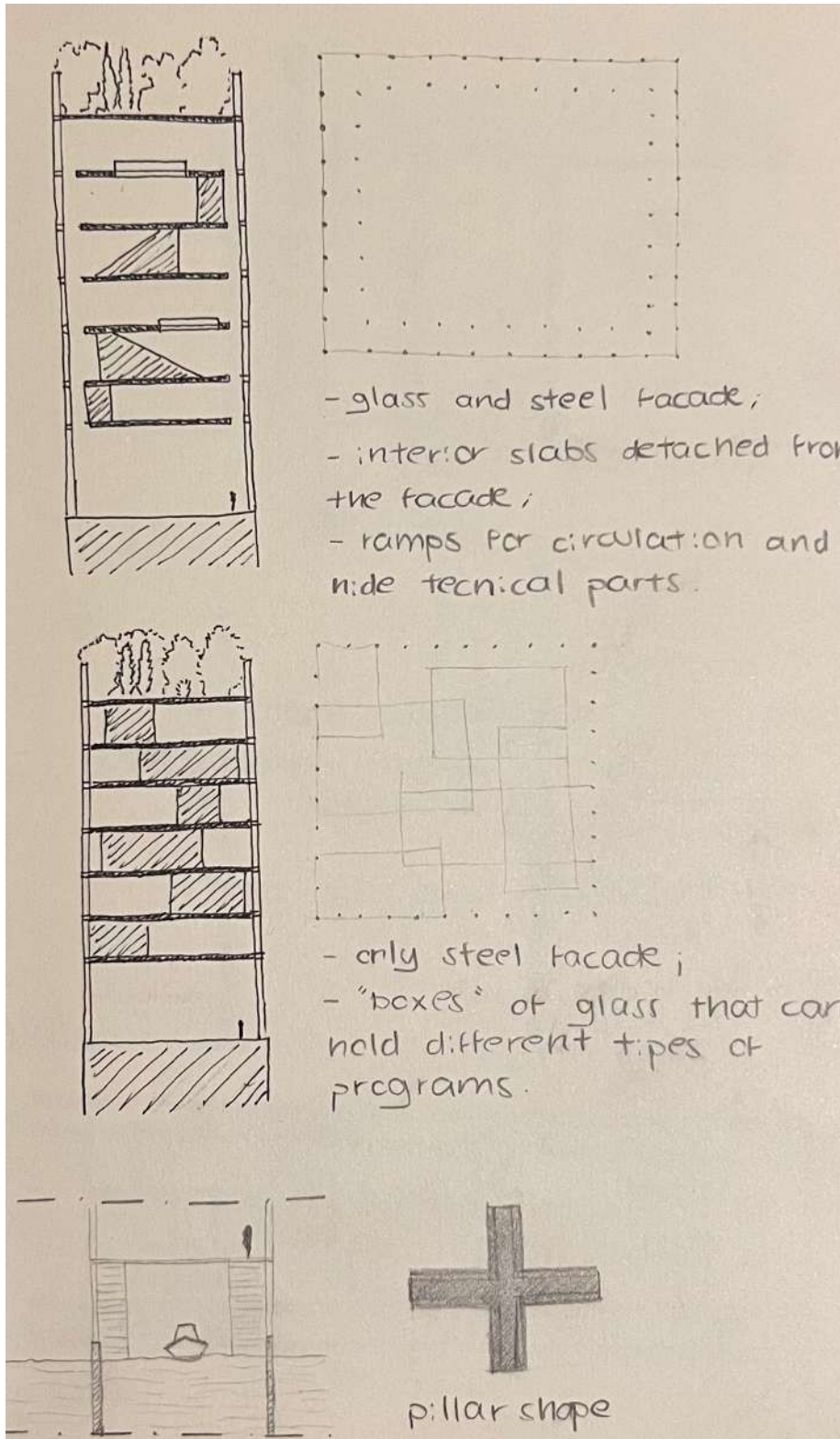
Concluindo, todo o trabalho produzido por parte das várias fontes de conhecimento foram marcantes no ensino da arquitetura tanto a nível teórico como prático, aprofundando cada parâmetro intrínseco à ideia base de mutação e eternidade. Nutriu essencialmente a necessidade de criação de uma arquitetura cada vez mais ligada às interações e vivências produzidas de forma que sejam contínuas, mas que, ao mesmo tempo, se regenerem.

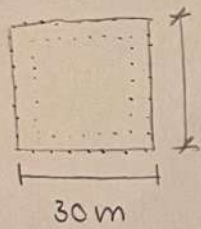
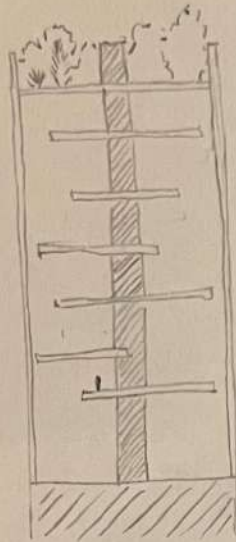
Bibliografia

- AMORIM, Sérgio. 2017. Da chamada à ordem: do objecto estereotómico na forma arquitectónica contemporânea.
- AUGÉ, Marc. 2008. Non-places: an introduction to supermodernity. Verso;
- BACHELARD, Gaston. 1996. The poetics of space: the classic look at how we experience intimate places. Beacon Press;
- DEPLAZES, Andrea. 2008. Constructing Architecture: materials, processes, structures: a handbook. Birkhäuser;
- MEISS, Pierre von. 1991. Elements of architecture: from form to space. Spon press;
- MONTANER, Josep. 2002. As formas do século XX. Gustavo Gili;
- MOSTAFAVI, Mohsen e LEATHERBARROW, David. 1993. On weathering: the life of buildings in time. MIT press;
- NESBITT, Kate. 1996. Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory. Princeton Architectural Press;
- PALLASMAA, Juhani. 2005. The eyes of the skin: Architecture of the senses. Gustavo Gili;
- REIS, JOSÉ. 1170. Sobre o tempo. Afrontamento.
- SCHULZ, Christian Norberg. 1980. Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture. Rizzoli;
- SCHULZ, Christian Norberg. 1974. Existence, Space and Architecture. Praeger Publishers;
- TÁVORA, Fernando. 1999. Da Organização do Espaço. FAUP;
- ZUMTHOR, Peter. 2010. Thinking Architecture. Birkhauser;
- ZUMTHOR, Peter. 2009. Atmosferas. Gustavo Gili;
- ZUMTHOR, Peter. 1998. Peter Zumthor. A + U, Japan.

Anexos

Esquissos





30m maybe smaller?
so that transparency
can work

→ anticipation lafayette oma

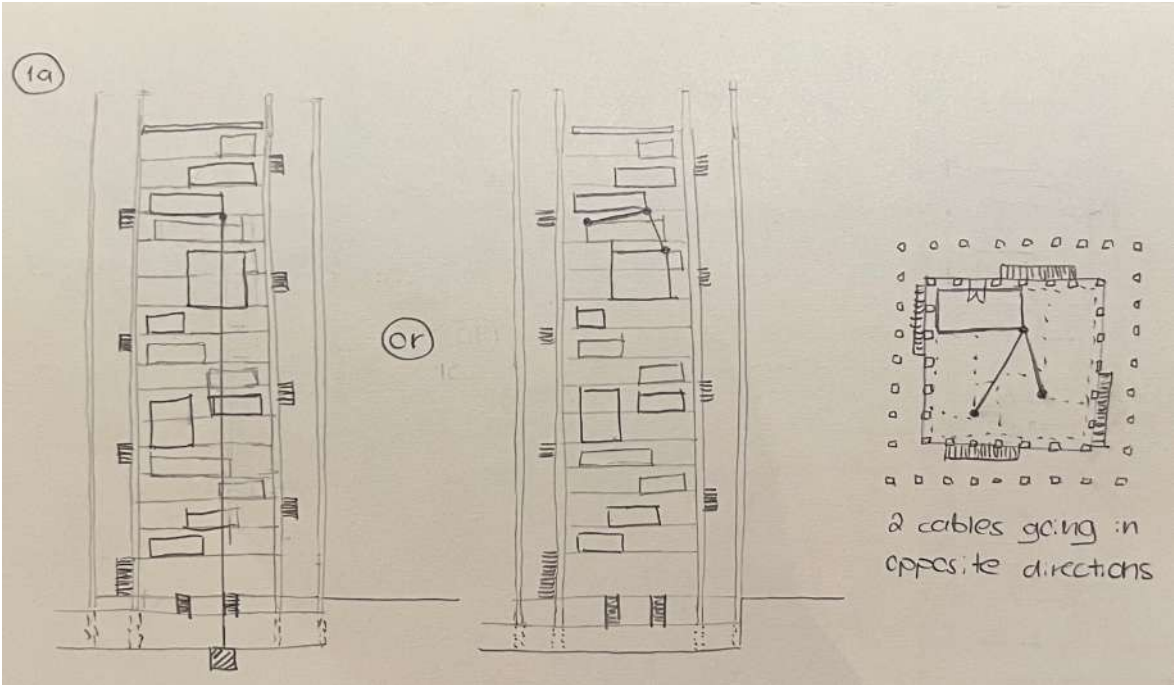
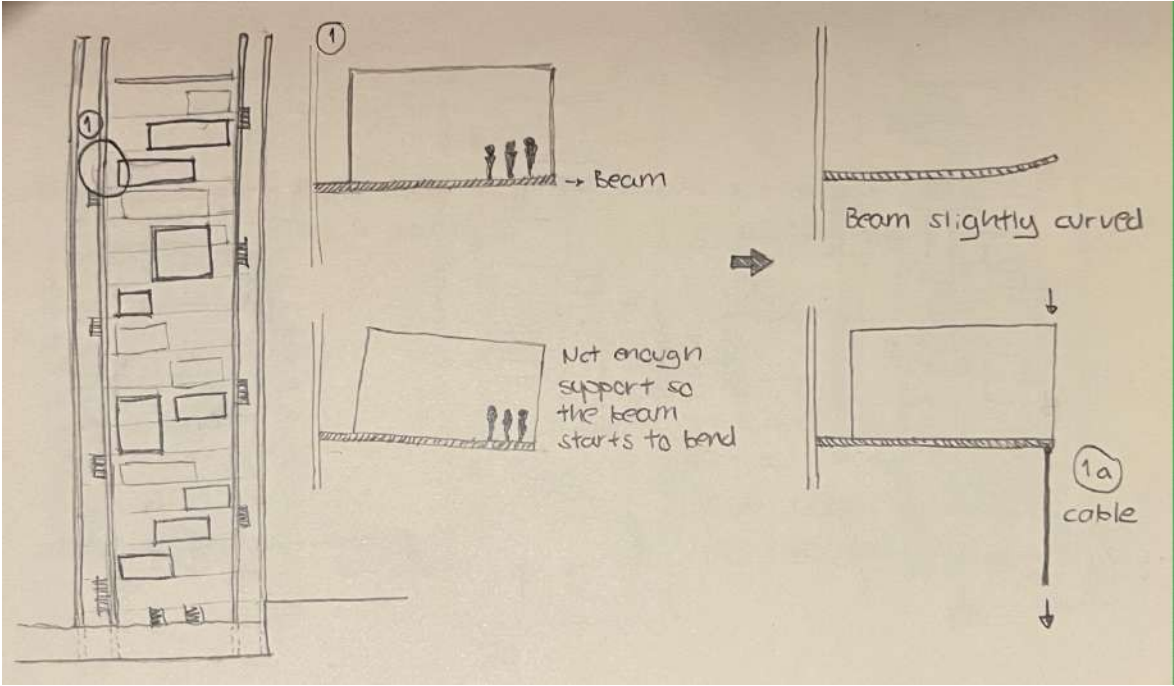
→ curtains 102

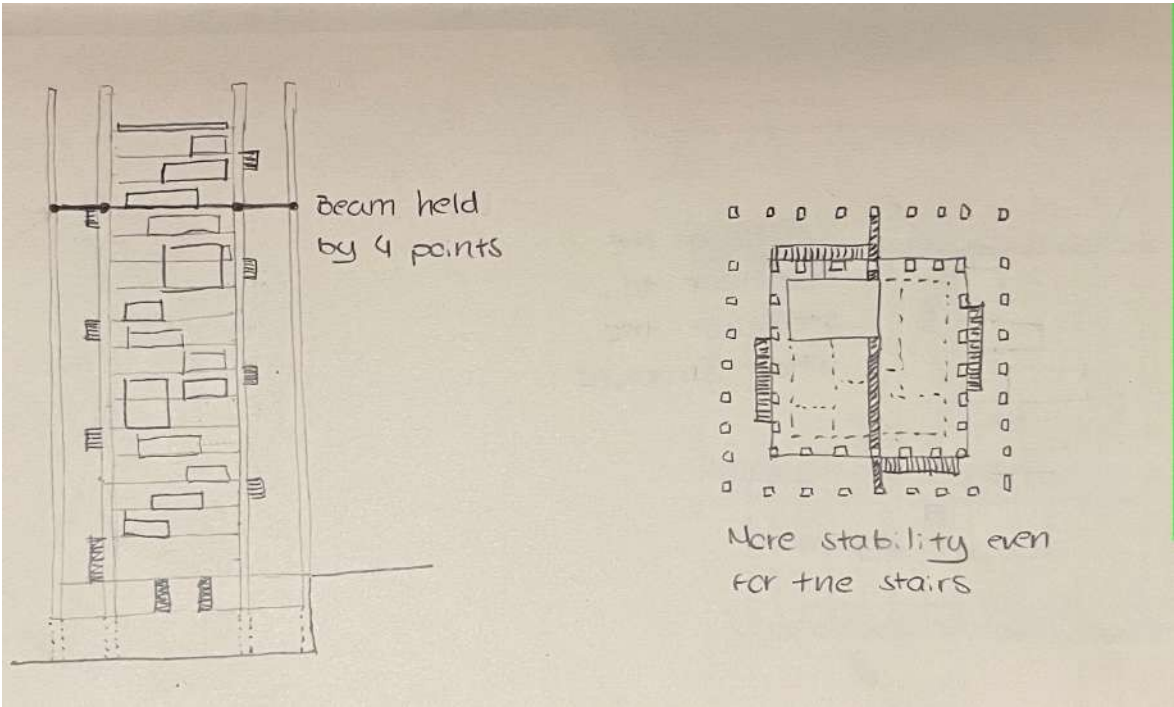
plates

so 1. more in height

• glass retracted from the
slabs

put





Maquettes



