



Universidades Lusíada

Marques, Juliana Philipa Santos

Compor espaço através do silêncio : sobre a materialização do vazio para a poética do espaço

<http://hdl.handle.net/11067/4764>

Metadados

Data de Publicação	2019
Resumo	<p>Resumo: Acreditamos que perceber a essência da arquitetura é compreender a vertente que transcende a sua fisicalidade. Como arte que se posiciona entre o inteligível e o sensível, a arquitetura ocupa-se de forças que se relacionam com o Homem e que, a partir do seu corpo, o concebe e contempla desde a sua camada visível, até o seu conteúdo latente. A presente dissertação consiste num olhar sob as qualidades inerentes ao vazio e tem como finalidade compreender de que modo a sua materialização a...</p> <p>Abstract: We believe that understanding the essence of architecture is being able to realize the strand that transcends its physicality. As an art that stands between the intelligible and the sensible, architecture is concerned with forces that relate to Man and from his body he conceives and contemplates from his visible layer to his latent content. The present dissertation consists on a look at the qualities of void and aims to understand how its materialization attributes a poetic meaning t...</p>
Palavras Chave	Arquitetura, Teoria da arquitectura, Espaço - Arquitectura, Vazio - Arquitectura, Silêncio - Arquitectura
Tipo	masterThesis
Revisão de Pares	Não
Coleções	[ULP-FAA] Dissertações

Esta página foi gerada automaticamente em 2024-05-09T04:56:54Z com informação proveniente do Repositório



UNIVERSIDADE LUSÍADA NORTE – PORTO

FACULDADE DE ARQUITETURA E ARTES

Compor espaço através do *silêncio*

Sobre a materialização do vazio para a poética do espaço

Juliana Philipa Santos Marques

Dissertação para obtenção do grau de mestre em Arquitetura
Orientação: Professora Doutora Carla Galvão de Carvalho

Porto | 2019

Aos meus pais
Ao meu irmão
Ao meu Gonçalo

Onde encontro sempre alento para o sentido da vida.

Agradecimentos

Quero agradecer, em primeiro lugar, a todos os docentes que marcaram o meu percurso académico. A vossa paixão pela arquitetura contagiou-me.

À minha orientadora, Prof^a Dra. Carla Carvalho, pelo interesse demonstrado e pela força transmitida em cada conversa. O meu mais profundo e sentido obrigado.

A todos os funcionários da Universidade, em especial aos colaboradores da Biblioteca, pela ajuda, pela amizade, e por todas as gargalhadas partilhadas.

Aos meus pais, por serem modelos de coragem e dedicação. Por me ensinarem a nunca baixar os braços perante os obstáculos, e por lutarem, diariamente, na ânsia de realizarem os meus sonhos.

E por fim, a todos aqueles que caminharam ao meu lado ao longo destes anos. Levo-vos no meu coração.

Índice

Índice de figuras	IX
Resumo	XXI
Abstract	XXIII
Introdução	25

I O elogio espacial do vazio

1. A identidade do espaço	36
1.1 O conceito de espaço e a sua evolução	36
1.2 Espaço corpóreo	55
1.2.1 Entre a consciência e a percepção	63
1.3 A experiência multissensorial no espaço	67
1.4 A forma do espaço	71
2. O vazio espacial	75
2.1 A inquietação pelo vazio	75
2.2 Uma ausência presente	80
2.2.1 As “pequenas percepções”	88
2.3 O <i>silêncio</i> simbólico	91
2.3.1 Nas Artes	92

II	O silêncio manifestado no limite	
1.	O limite	96
1.1	Interpretações do conceito	96
1.2	O espaço-limite.....	102
1.3	Transpor o limite	107
1.4	A poesia no limite metafísico	110
2.	Entre as artes e a arquitetura	114
2.1	A luz enquanto limite	114
2.1.1	Projetar com luz	118
2.2	O limite na escultura	128
2.2.1	<i>Em</i> Eduardo Chillida	132
III	A materialização poética do espaço	
1.	Âmbito português	
	<i>Em</i> Álvaro Siza Vieira	142
	<i>Em</i> Paulo David	152
2.	Âmbito estrangeiro	
	<i>Em</i> Sou Fujimoto	160
	<i>Em</i> Peter Zumthor	169
	Conclusões finais	181
	Os arquitetos – os resultados	182
	Conclusão	186
	Bibliografia	189

Esta dissertação está escrita de acordo com o novo acordo ortográfico da Língua Portuguesa

Índice de figuras

Capa

Church of the light by Tadao Ando (2012)

Fotografia por: Autor Desconhecido

Disponível em: <<https://arqvac.tumblr.com/post/58716533024/church-of-the-light-by-tadao-ando>>

Capítulo I

- 001 | *Luis Barragan in the doorway of The Towers of Satellite* (1957) 38
Fotografia por: Renne Burri
Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/559079741225290920/>>
[Acedido a 30 de Abril de 2018]
- 002 | *El Panteó (Roma, 118-125 DC): Panteão de Roma* 43
Fotografia por: Autor Desconhecido
Disponível em: <<https://www.pinterest.cl/pin/321514860889731331/>>
[Acedido a 20 de Março de 2018]
- 003 | *Panteão de Roma / Imperador Adriano* 43
Fotografia por: Phil Whitehouse
Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/802972/classicos-da-arquitetura-panteao-romano-imperador-adriano>>
[Acedido a 15 de Fevereiro de 2018]
- 004 | *Time, space, body and action* - Klaus Rinke (1972) 45
Fotografia por: Autor desconhecido
Disponível em: <<https://curiator.com/art/klaus-rinke/time-space-body-and-action>>
[Acedido a 15 de Fevereiro de 2018]

- 005 | *The matter of time* - Richard Serra (2016) 47
 Fotografia por: Autor desconhecido
 Disponível em: <<https://news.artnet.com/market/richard-serra-most-expensive-artwork-491903>>
 [Acedido a 15 de Fevereiro de 2018]
- 006 | *Heidegger na frente da cabana*53
 Fotografia por: Autor Desconhecido
 Disponível em: <<https://3.bp.blogspot.com/-msvEJPkkcmM/WSwo5-LVmHI/AAAAAAAAAEvE/XMIBanojNFAaJ1ey9ylexXiPUXJcrT1cQCEw/s1600/cabana-heidegger-un-espacio-pensar-L-6BBTMP.jpeg>>
 [Acedido a 30 de Abril de 2018]
- 007 | *Manhattan Transcripts Part 4: The Block*, Bernard Tschumi (1981)..... 56
 Composição e Fotografia por: Bernard Tschumi
 Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/54>>
 [Acedido a 30 de Abril de 2018]
- 008 | *The walking man* - Alberto Giacometti (1960) 58
 Fotografia por: Autor Desconhecido
 Disponível em: <<https://www.pinterest.pt/pin/513410426262511488/>>
 [Acedido a 15 de Maio de 2018]
- 009 | *Untitled* (1935) 58
 Fotografia por: Alberto Giacometti
 Disponível em: <<https://circarq.wordpress.com/2016/01/23/alberto-giacometti-y-su-familia/>>
 [Acedido a 15 de Maio de 2018]
- 010 | *Construct*- Antony Gormley (2016) 68
 Fotografia por: Jason Wyche
 Disponível em: <<https://circarq.wordpress.com/2016/01/23/alberto-giacometti-y-su-familia/>>

[Acedido a 5 de Dezembro de 2018]

- 011 | *From the series Nakasora* - Masao Yamamoto (2002) 69
Composição e Fotografia por: Masao Yamamoto
Disponível em: <<https://dantebea.com/2014/12/10/masao-yamamoto-68/>>
[Acedido a 15 de Fevereiro de 2018]
- 012 | *A Box of Ku #613* - Masao Yamamoto (1993) 77
Composição e Fotografia por: Masao Yamamoto
Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/masao-yamamoto/a-box-of-ku-613-a-T-IlhW07JpB1R_wKLQV7KA2>
[Acedido a 13 de Dezembro de 2018]
- 013 | *Der Raum und Der Kunst* (1969) 79
Fotografia por: Autor desconhecido
Disponível em: <<https://docplayer.com.br/56715923-Lis-helena-aschermann-keuchegerian-o-lugar-no-espaco-de-martin-heidegger-para-eduardo-chillida.html>>
[Acedido a 27 de Junho de 2018]
- 014 | *Pine Trees (Shōrin-zu byōbu)* - Hasegawa Tohaku (2015) 84
Fotografia por: Autor desconhecido
Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Hasegawa_Tohaku_-_Pine_Trees_\(Sh%C5%8Drin-zu_by%C5%8Dbu\)_-_right_hand_screen.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Hasegawa_Tohaku_-_Pine_Trees_(Sh%C5%8Drin-zu_by%C5%8Dbu)_-_right_hand_screen.jpg)>
[Acedido a 15 de Fevereiro de 2018]
- 015 | *Benesse House Museum* - Tadao Ando (2016) 86
Fotografia por: Carl Martin
Disponível em: <<http://archeyes.com/benesse-house-tadao-ando/>>
[Acedido a 20 de Janeiro de 2019]
- 016 | *Benesse House Museum* - Tadao Ando (2016) 86
Fotografia por: Carl Martin
Disponível em: <<http://archeyes.com/benesse-house-tadao-ando/>>
[Acedido a 20 de Janeiro de 2019]
- 017 | *Benesse House Museum* - Tadao Ando (2016) 87
Fotografia por: Carl Martin
Disponível em: <<http://archeyes.com/benesse-house-tadao-ando/>>
[Acedido a 20 de Janeiro de 2019]

018	<i>Benesse House Museum</i> - Tadao Ando (2016)	87
	Fotografia por: Carl Martin	
	Disponível em: < http://archeyes.com/benesse-house-tadao-ando/ >	
	[Acedido a 20 de Janeiro de 2019]	
019	<i>4'33"</i> - John Cage	93
	Fotografia: Autor Desconhecido	
	Disponível em: < https://www.pinterest.pt/pin/312578030381799138 >	
	[Acedido a 17 de Setembro de 2018]	
020	<i>John Cage's 4'33" Defies Silence</i>	93
	Fotografia: Autor Desconhecido	
	Disponível em: < https://www.thepiano.sg/piano/read/john-cages-433-defies-silence >	
	[Acedido a 15 de Fevereiro de 2018]	

Capítulo II

021	<i>Shadows</i>	98
	Fotografia por: Autor desconhecido	
	Disponível em: < https://www.spectator.co.uk/2017/09/a-tale-for-all-times-jeff-noons-a-man-of-shadows-reviewed/ >	
	[Acedido a 10 de Março de 2019]	
022	<i>Untitled</i>	103
	Fotografia por: Autor desconhecido	
	Disponível em:	
	< https://i.pinimg.com/750x/59/25/c3/5925c3e5e1536f5be89717c52eab811d.jpg >	
	[Acedido a 26 de Março de 2019]	
023	<i>Blind light</i> - Antony Gormley	104
	Fotografia por: Autor desconhecido	
	Disponível em:	
	< https://www.flickr.com/photos/gordieinlondon/1149586368 >	
	[Acedido a 20 de Janeiro de 2019]	
024	<i>Blind light</i> - Antony Gormley	104
	Fotografia por: Autor desconhecido	

- Disponível em: <<https://www.artslant.com/ny/articles/show/42900-antony-gormley-blind-light>>
[Acedido a 19 de Janeiro de 2019]
- 025 | *Shutters* 108
Fotografia por: Pejac
Disponível em:
<<http://barsanworld.tumblr.com/post/106481282706/shutters-by-pejac-in-istanbul>>
[Acedido a 10 de Janeiro de 2019]
- 026 | *Fitting through the line* (2017) 110
Fotografia por: Gilad Benari
Disponível em: <https://500px.com/photo/216790513/fitting-through-the-lines-by-gilad-benari?ctx_page=1&from=user&user_id=466031>
[Acedido a 19 de Junho de 2018]
- 027 | *Light Grain House* 113
Fotografia: Eiji Tomita
Disponível em:
<<http://www.archilovers.com/projects/183774/gallery?1631353>>
[Acedido a 20 de Agosto de 2018]
- 028 | *Elogio da sombra* - Junichiro Tanizaki 117
Fotografia por: Auto desconhecido
Disponível em:
<https://www.goodreads.com/book/show/34473.In_Praise_of_Shadows>
[Acedido a 15 de Fevereiro de 2018]
- 029 | *Church of Light* - Tadao Ando 120
Fotografia por: Masaru Tezuka
Disponível em: <<http://www.interactiongreen.com/church-light-tadao-ando/>>
[Acedido a 15 de Fevereiro de 2018]
- 030 | *Church of Light* - Tadao Ando 121
Desenho de: Tadao Ando
Disponível em: <<https://www.pinterest.com/pin/145874475414017224/>>
[Acedido a 18 de Fevereiro de 2018]
- 031 | *Capela San bernardo* - Nicolas Campodonico (2016) 122
Fotografia por: Nicolas Campodonico

Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/788464/capela-san-bernardo-nicolas-campodonico>>
[Acedido a 15 de Fevereiro de 2019]

- 032 | *Capela San bernardo* - Nicolas Campodonico (2016) 123
Fotografia por: Nicolas Campodonico
Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/788464/capela-san-bernardo-nicolas-campodonico>>
[Acedido a 15 de Fevereiro de 2019]
- 033 | *Capela San bernardo* - Nicolas Campodonico (2016) 123
Fotografia por: Nicolas Campodonico
Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/788464/capela-san-bernardo-nicolas-campodonico>>
[Acedido a 15 de Fevereiro de 2019]
- 034 | *Capela San bernardo* - Nicolas Campodonico (2016) 123
Esquisso por: Nicolas Campodonico
Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/788464/capela-san-bernardo-nicolas-campodonico>>
[Acedido a 16 de Fevereiro de 2019]
- 035 | *Untitled* 125
Fotografia por: Autor Desconhecido
Disponível em:
<<https://i.pinimg.com/originals/21/d2/9c/21d29c36b902c5dfed60d6930aaf05de.jpg>>
[Acedido a 25 de Maio de 2019]
- 036 | *Roden crater* - James Turrell 126
Fotografia por: Florian Holzerr
Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/910172/obra-roden-crater-de-james-turrell-sera-aberta-apos-45-anos-de-trabalho>>
[Acedido a 24 de Junho de 2018]
- 037 | *Roden crater* - James Turrell 126
Fotografia por: Florian Holzerr
Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/910172/obra-roden-crater-de-james-turrell-sera-aberta-apos-45-anos-de-trabalho>>
[Acedido a 02 de Fevereiro de 2019]
- 038 | *Roden crater* - James Turrell 127

- Fotografia por: Florian Holzerr
Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/910172/obra-roden-crater-de-james-turrell-sera-aberta-apos-45-anos-de-trabalho>>
[Acedido a 01 de Julho de 2019]
- 039 | *Roden crater* - James Turrell..... 127
Fotografia por: Florian Holzerr
Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/910172/obra-roden-crater-de-james-turrell-sera-aberta-apos-45-anos-de-trabalho>>
[Acedido a 19 de Março de 2019]
- 040 | *Caixa para guardar o vazio* - Fernanda fragateiro (2005) 129
Fotografia por: Autor desconhecido
Disponível em: <<http://www.fernandafragateiro.com/caixa/index.htm>>
[Acedido a 20 de Fevereiro de 2019]
- 041 | *Caixa para guardar o vazio* - Fernanda fragateiro (2007) 129
Fotografia por: Autor desconhecido
Disponível em:
<<https://ladoubleviedeveronique.blogspot.com/2007/01/guardar-o-vazio.html>>
[Acedido a 20 de Fevereiro de 2019]
- 042 | *Caja Vázia* - Oteiza (2003) 131
Fotografia por: Autor desconhecido
Disponível em: <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/caja-vacia-0>>
[Acedido a 04 de Janeiro de 2019]
- 043 | *Caja Vázia* - Oteiza 131
Fotografia por: Autor desconhecido
Disponível em:
<<https://www.eitb.eus/es/cultura/arte/detalle/5507012/puertas-abiertas-museo-oteiza-dias-6-7-8-abril-2018/>>
[Acedido a 20 de Janeiro de 2019]
- 044 | *Elogio del Horizonte* - Eduardo Chillida 134
Fotografia por: Autor desconhecido.
Disponível em: <https://www.tripadvisor.pt/Attraction_Review-g187451-d7160242-Reviews-Elogio_Del_Horizonte-Gijon_Asturias.html>
[Acedido a 15 de Março de 2019]

- 045 | *Elogio del Horizonte* - Eduardo Chillida 134
 Fotografia por: Autor desconhecido.
 Disponível em: <https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g187451-d1752242-i232512876-Santa_Catalina_Headland_Cerro_de_Santa_Catalina-Gijon_Asturias.html>
 [Acedido a 26 de Fevereiro de 2019]
- 046 | *Elogio del Horizonte* - Eduardo Chillida 135
 Fotografia por: Autor desconhecido.
 Disponível em: <https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g187451-d1752242-i232512876-Santa_Catalina_Headland_Cerro_de_Santa_Catalina-Gijon_Asturias.html>
 [Acedido a 26 de Fevereiro de 2019]
- 047 | *Elogio del Horizonte* - Eduardo Chillida 137
 Fotografia por: Autor desconhecido.
 Disponível em: <<http://www.acciona-ingenieria.com/areas-de-actividad/infraestructura-civil/obras-subterranas/cavernas,-espacios-singulares/LightBoxPhoto.aspx?index=3>>
 [Acedido a 26 de Fevereiro de 2019]
- 048 | *Atardecer en Tindaya* 139
 Fotografia por: Juan Santan
 Disponível em: <<https://elasombrario.com/proyecto-chillida-amenazar-tindaya/>>
 [Acedido a 23 de Junho de 2019]

Capítulo III

- 049 | *Igreja de Santa Maria* - Álvaro Siza Vieira 143
 Fotografia por: Fátima Muralha
 Disponível em: <<https://citaliarestauro.com/o-que-e-a-arte-sacra/marco-canavezes-siza-vieira/>>
 [Acedido a 13 de Novembro de 2018]
- 050 | *Igreja de Santa Maria* - Álvaro Siza Vieira (2019) 143
 Fotografia por: Gonçalo Silva

051	Maqueta da <i>Igreja de Santa Maria</i> - Álvaro Siza Vieira	144
	Fotografia por: Autor Desconhecido [Acedido a 18 de Novembro de 2018]	
052	Esquisso da <i>Igreja de Santa Maria</i> (2019)	144
	Desenho de: Juliana Marques	
053	Esquisso da <i>Igreja de Santa Maria</i> (2019)	144
	Desenho de: Juliana Marques	
054	Esquisso da <i>Igreja de Santa Maria</i> - Álvaro Siza Vieira	145
	Disponível em: < https://portuguesearchitectures.wordpress.com/2014/07/08/1990-97igreja-santa-maria-de-canavezesalvaro-siza/ > [Acedido a 10 de Fevereiro de 2018]	
055	Interior da <i>Igreja de Santa Maria</i> - Álvaro Siza Vieira (2019)	147
	Fotografia por: Gonçalo Silva	
056	Interior da <i>Igreja de Santa Maria</i> - Álvaro Siza Vieira (2019)	147
	Fotografia por: Gonçalo Silva	
057	Interior da <i>Igreja de Santa Maria</i> - Álvaro Siza Vieira (2019)	148
	Fotografia por: Gonçalo Silva	
058	<i>Igreja de Santa Maria</i> - Álvaro Siza Vieira	150
	Fotografia por: Carlos A. Castro Disponível em: < http://carlosalbuquerquecastro.com/gallery/igreja-do-marco-de-canaveses/ > [Acedido a 15 de Fevereiro de 2019]	
059	Esquisso da <i>Igreja de Santa Maria</i> (2019)	151
	Desenho de: Juliana Marques	
060	<i>Centro de Artes da Casa das Mudas</i> - Paulo David	154
	Fotografia por: Fernando Guerra e Sérgio Guerra Disponível em: < https://www.archdaily.com.br/br/01-7783/centro-de-artes-casa-das-mudas-paulo-david > [Acedido a 16 de Fevereiro de 2019]	

- 061 | *Centro de Artes da Casa das Mudas* - Paulo David 156
 Fotografia por: Fernando Guerra e Sérgio Guerra
 Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-7783/centro-de-artes-casa-das-mudas-paulo-david/cm_262/>
 [Acedido a 16 de Fevereiro de 2019]
- 062 | *Centro de Artes da Casa das Mudas* - Paulo David 157
 Fotografia por: Fernando Guerra e Sérgio Guerra
 Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-7783/centro-de-artes-casa-das-mudas-paulo-david/cm_262/>
 [Acedido a 16 de Fevereiro de 2019]
- 063 | *Centro de Artes da Casa das Mudas* - Paulo David 159
 Fotografia por: Fernando Guerra e Sérgio Guerra
 Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-7783/centro-de-artes-casa-das-mudas-paulo-david/cm_262/>
 [Acedido a 16 de Fevereiro de 2019]
- 064 | *Biblioteca da Faculdade de Musashino* - Sou Fujimoto (2010) 163
 Fotografia por: Autor desconhecido
 Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/801057/biblioteca-e-museu-da-faculdade-de-artes-de-musashino-sou-fujimoto-architects>>
 [Acedido a 20 de Janeiro de 2019]
- 065 | *Biblioteca da Faculdade de Musashino* - Sou Fujimoto (2010) 165
 Fotografia por: Autor desconhecido
 Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/801057/biblioteca-e-museu-da-faculdade-de-artes-de-musashino-sou-fujimoto-architects>>
 [Acedido a 20 de Janeiro de 2019]
- 066 | *Biblioteca da Faculdade de Musashino* - Sou Fujimoto (2010) 166
 Fotografia por: Autor desconhecido
 Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/801057/biblioteca-e-museu-da-faculdade-de-artes-de-musashino-sou-fujimoto-architects>>
 [Acedido a 20 de Janeiro de 2019]
- 067 | *Biblioteca da Faculdade de Musashino* - Sou Fujimoto (2010) 166
 Fotografia por: Autor desconhecido
 Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/801057/biblioteca-e-museu-da-faculdade-de-artes-de-musashino-sou-fujimoto-architects>>
 [Acedido a 20 de Janeiro de 2019]

- 068 | *Primitive future: The Improvised spaces* - Sou Fujimoto 167
 Fotografia por: Autor desconhecido
 Disponível em: <<http://thisisrealarchitecture.blogspot.com/2012/08/primitive-future-improvised-spaces-of.html>>
 [Acedido a 16 de Fevereiro de 2019]
- 069 | *Termas de Vals* (2012) 170
 Fotografia por: Autor desconhecido
 Disponível em:
 <<https://theredandthewhite.wordpress.com/2012/02/07/thermevals/>>
 [Acedido a 15 de Fevereiro de 2018]
- 070 | *Termas de Vals* 171
 Fotografia por: Autor desconhecido
 Disponível
 em:<<https://www.pinterest.pt/pin/169166529725846519/?lp=true>>
 [Acedido a 15 de Fevereiro de 2018]
- 071 | *Termas de Vals* (2012) 172
 Fotografia por: Autor desconhecido
 Disponível
 em:<<https://theredandthewhite.wordpress.com/2012/02/07/thermevals/>>
 [Acedido a 15 de Fevereiro de 2018]
- 072 | Esquisso da representação das Termas de Vals (2019) 173
 Desenho de: Juliana Marques
- 073 | *Termas de Vals* (2012) 174
 Fotografia por: Autor desconhecido
 Disponível em:
 <<https://theredandthewhite.wordpress.com/2012/02/07/thermevals/>>
 [Acedido a 15 de Fevereiro de 2018]
- 074 | *Termas de Vals* (2012) 175
 Fotografia por: Autor desconhecido
 Disponível em:
 <<https://theredandthewhite.wordpress.com/2012/02/07/thermevals/>>
 [Acedido a 15 de Fevereiro de 2018]
- 075 | Croquis das *Termas de Vals* 176
 Fotografia por: Autor desconhecido
 Disponível em:

< <https://www.pinterest.cl/pin/307370743288102930/>>
[Acedido a 22 de Abril de 2019]

- 076 | Croquis das *Termas de Vals* 178
Fotografia por: Autor desconhecido
Disponível em:
<<https://www.pinterest.cl/pin/307370743288102930/>>
[Acedido a 22 de Abril de 2019]

Conclusões finais

- 077 | Esquisso da representação das Termas de Vals (2019) 183
Desenho de: Juliana Marques

Resumo

Acreditamos que perceber a essência da arquitetura é compreender a vertente que transcende a sua fisicalidade. Como arte que se posiciona entre o inteligível e o sensível, a arquitetura ocupa-se de forças que se relacionam com o Homem e que, a partir do seu corpo, o concebe e contempla desde a sua camada visível, até o seu conteúdo latente.

A presente dissertação consiste num olhar sob as qualidades inerentes ao vazio e tem como finalidade compreender de que modo a sua materialização atribui um sentido poético ao espaço. Para tal, posicionamo-nos perante o *silêncio* numa metáfora que contem valores situados entre a matéria e a imaginação, entre a presença e a ausência.

Este trabalho é o resultado do cruzamento de visões singulares que reunimos numa reflexão crítica no âmbito da arquitetura, e que num encontro entre esta e outras manifestações artísticas, nos encaminha ao acesso destas qualidades metafísicas na composição espacial.

Guiados pela intuição, reconhecendo-a como compreensão que provém da experiência, visamos promover novas interpretações para uma futura investigação.

Palavras-chave

Espaço. Vazio. Limite. Corpo. *Silêncio*. Arquitetura.

Abstract

We believe that understanding the essence of architecture is being able to understand what transcends its physicality. As an art that stands between the intelligible and the sensible, architecture has the ability to relate to people, who conceive and contemplate it, from its visible layer to its latent content.

The present dissertation analyzes the qualities and importance of void in architecture and aims to understand how its materialization gives space a poetic meaning. In order to do this, we position ourselves before *silence* as a metaphor that contains values that are placed between the physical world and imagination, among presence and absence.

This investigation is the outcome of the intersection of different visions that we gathered in a critical reflection in the ambit of architecture which, confronted with other forms of art, lead us to how we access the metaphysical qualities of elements that form space.

Guided by intuition, recognizing it as an understanding that comes from experience, we aim to promote new interpretations for a future research.

Keywords

Space; Void; Limit; Body; *Silence*; Architecture

Tudo será construído no silêncio, pela força do silêncio, mas o pilar mais forte da construção será uma palavra. Tão viva e densa como o silêncio e que, nascida no silêncio, ao silêncio conduzirá.

António Ramos Rosa



Introdução

O silêncio é determinante. Não pode haver passagem de campo semiótico para novo campo semiótico sem que haja uma passagem pelo silêncio, pelo vazio... O silêncio tem contornos, tem ritmo e intensidade. Nem todos os silêncios se equivalem. Há silêncios calmos, há silêncios ríspidos... Poderíamos pensar numa retórica do silêncio, que deve ser levada a sério.

-José Gil

Queremos começar por esclarecer que nos propomos a falar de arquitetura, como uma ciência em constante evolução e adaptação. Tal como nos recorda Mario Botta, *“este, a meu ver, é outro dos grandes problemas sobre o qual devemos refletir: ou aceitamos que a arquitetura com A maiúsculo paire sobre as pessoas e permaneça num campo ideal, ou então pensamos que a sua natureza é a de se adequar à realidade histórica e social, à tentativa de propor modelos alternativos.”* (Botta, 1998: 38)

Numa interpretação etimológica à palavra ‘arquitetura’ verificamos que esta deriva do grego *arkhitekton*, que reconhece as necessidades primordiais do Homem diretamente associadas ao processo criativo. Dito isto, percebemos que esta arte ocupa-se de forças que, conscientemente ou não, comunicam diretamente com o ser humano e que estão presentes no espaço projetado. Incitados por Goethe que ao conceber a arquitetura como *música petrificada*, percebe nela uma arte que supera os princípios conceituais de *utilitas*, *venustas* e *firmitas* – provenientes de Vitruvius –, reconhecemos a incumbência da arquitetura na capacidade de este atribuir uma dimensão existencial ao espaço.

Enquadramento

Sendo que a nossa condição existencial é, ainda hoje motivo de compreensão por parte da arquitetura, e perante um mundo regido pela imaginação e pela experiência, recorreremos à nossa sensibilidade para estudar um tema que embora extensivo, convida-nos a um encontro entre matéria e a nossa capacidade, enquanto ser sensível, de fantasiar.

Numa abordagem orientada essencialmente pela intuição, traçamos um caminho que percorremos num determinado tempo e momento, cuja realidade empírica resulta num trabalho que procura uma arquitetura assente na sua qualidade poética.

Motivações

Posto isto, propusemos a investigação de um tema que provém, antes de o ser, de uma inquietação motivado pelas qualidades metafísicas do vazio na composição arquitetónica.

Sob o nome ‘Compor espaço através do silêncio – Sobre a materialização do vazio para a poética do espaço’, esta dissertação tenciona perceber o acesso a estas qualidades, e de que modo estas conduzem o corpo à razão intuitiva do espaço.

Assim sendo, desde logo nos permitimos ser contagiados pela metáfora do *silêncio*, que traduz a transformação da matéria e apropria-se do espaço que dá forma ao vazio. Consiste essencialmente, no mecanismo de pensamento manifesto entre a matéria e a imaginação.

Dito isto, pretendemos formular hipóteses a ter em consideração no processo criativo a fim da concretização poética da arquitetura.

A vontade que nos conduz até aqui advém da carência que verificamos no processo projetual, que demasiadas vezes falha em promover as diversas possibilidades alusivas ao vazio.

Assente numa tentativa de explorar estas possibilidades reconhecemos a necessidade de perceber o pensamento por detrás das escolhas projetuais.

Perante a impossibilidade de analisar todos os aspetos que este tema comporta, propomo-nos debruçar especificamente sobre conceitos de autores que consideramos ter, ainda hoje, uma importância na teoria da arquitetura.

Por conseguinte, reconhecemos este um pertinente campo de investigação e motivo que se transparece tanto adequado como necessário.

Despontando uma linguagem epistemológica, mas reconhecendo uma metodologia essencialmente fenomenológica, as questões que este estudo evidencia encontram-se assentes e validadas numa revisão bibliográfica composta por livros, textos e obras de filósofos, autores e artistas que sustentam ideias enunciadas num dado tempo e contexto mas que não deixam de ser intemporais na incessante procura pela verdade, isto é, pelas suas verdades.

Apoiados num pensamento platónico, a relevância deste estudo vê na filosofia a razão que o motiva. Teóricos como Merleau-Ponty e José Gil dão um contributo basilar a esta investigação, conferindo com as suas noções um alicerce na temática aqui abordada.

Em Merleau-Ponty encontramos a sua fenomenologia, situada na experiência primária da existência humana. Compreende o vazio como uma valorização e

considera-o existente através do seu olhar e visíveis nas imagens resultantes do espaço e do tempo, que transformam o invisível numa linguagem.

Já em José Gil, percebemos que o olhar vai muito para lá do “meramente ver”. O olho é informado pela imagem mas consegue perceber nela muito mais do que aparentemente revela. Através da metafenomenologia, Gil propõe perceber o vazio entre o visível e o invisível, o consciente e o inconsciente, onde confere um estudo ontológico ao invisível.

Importa realçar Gaston Bachelard que nos influi na *Poética do Espaço* e representa a consciencialização para uma arquitetura concebida para estimular os nossos sentidos, proporcionando um encontro com o nosso *eu* interior.

Aqui situados reconhecemos, tal como Josep Montaner em ‘*A Modernidade Superada*’, que todas as interpretações feitas por teóricos que trouxeram até hoje conceitos eminentes estão em constante transformação, resultado de novos estudos realizados, todavia uma definição extensiva destas noções permanecem um incitamento para esta investigação.

Metodologia e Estrutura

A estruturação da presente dissertação divide-se em três capítulos, partindo do geral, para o particular. Todavia, os capítulos devem ser considerados de modo unitário, sendo assim como obtêm sentido.

Ao longo dos três capítulos, investigam-se autores, artistas e arquitetos que têm no cerne do seu pensamento estas questões. Optou-se por dissimular obras de referência, com a teoria, ao invés de as destacar individualmente, consequência de uma vontade de alcançar precisão no raciocínio, validando através de exemplos, os princípios conceituados. Como tal, esta investigação é de forma predominante constituída por matéria escrita, fazendo-se acompanhar, sempre

que necessário, por imagens que se revelam pertinentes na compreensão da reflexão teórica.

Porque nem sempre através de palavras nos conseguimos expressar e evidenciar determinados conceitos, os textos pontualmente dão lugar a esboços.

Iniciamos, no **primeiro capítulo**, com um estudo sobre o espaço, mais precisamente com uma contextualização histórica, nomeadamente da evolução do espaço como conceito durante o século XX. Sobre variados pontos de vista, desde os tempos primordiais até à atualidade, estuda-se o espaço enquanto recetor de toda e qualquer intervenção arquitetónica.

A organização deste capítulo, num primeiro momento enquadra o espaço assente no Homem e no seu corpo, tendo em conta a sua predisposição sensível. De modo a compreendermos o ser humano, consideramos necessário repor as essências na consciência e na perceção, mostrando-se pertinente refletir sobre a sua dimensão multissensorial. Assim sendo, e encontrado o espaço que nos inquieta e nos comove, importa-nos questionar as características que atribuem ao espaço esta capacidade, de onde provêm e como as conseguimos apreender. O nosso olhar direciona-nos, deste modo, para a arquitetura no seu sentido fenomenológico.

Num segundo momento, recorreremos ao vazio e ao processo imaginativo que nos conduz às suas hipóteses, na materialização espacial. Confrontamos o pensamento ocidental com o pensamento oriental, numa tentativa de perceber o vazio na sua imensidão de possibilidades.

No **segundo capítulo** direcionamos o estudo para o desenho do limite no espaço. O momento em que reconhecemos o valor do limite, percebemos as interferências do material e do imaterial na arquitetura.

A partir do estudo fenomenológico do limite, consideramos pertinente compreender as categorias do *espaço-limite* que nos permitem, através de uma analogia com as artes, perceber o pensamento que sustenta as obras. Desde a escultura de Eduardo Chillida, passando pelas instalações de James Turrell, até à música de John Cage, situamo-nos perante as inúmeras possibilidades que a ausência invoca.

Por último, o **terceiro capítulo** reúne os dois principais momentos de reflexão, – o momento em que percebemos os elementos que nos permitem aceder às qualidades que o *silêncio* manifesta, e o pensamento que constitui o processo consciente e emotivo no ato de criar. Para tal, cruzamos o pensamento de quatro arquitetos – Álvaro Siza Vieira, Paulo David, Sou Fujimoto e Peter Zumthor – que exploram as valências do vazio, entre a presença e a ausência, e que atribui no nosso entender poesia à sua arquitetura.

Conscientes que não conseguiremos dar apenas uma resposta às questões levantadas, o estudo incide-se por intermédio de uma variedade programática, em obras estrangeiras e portuguesas, de modo a encontrar com mais precisão, ferramentas para conduzir a investigação a ‘bom porto’.

Este trabalho é o que permanece da convergência de visões, materializadas em obras com programas distintos, numa procura que nos orienta até ao sentido existencial da arquitetura.

Em suma, parafraseando Zevi, *“Este trabalho tem a ambição de qualquer ato herético: suscitar a dissensão. Se desencadear um discussão, terá conseguido o seu propósito: em vez de falar até ao tédio de arquitetura, falaremos finalmente arquitetura”*.

“Ainda falta saber por onde começar. Pistas não faltam, e vários artistas contemporâneos têm em mente a mesma busca ou exigência, precisamente esta: perseguir o invisível, visar ao inefável, desejar o nada, pretender-se transparente, apagar os próprios rastros, não ser nada.” (Cauquelin, 2008: 12)



O elogio espacial do vazio

1. A identidade do espaço

1.1 O conceito de espaço e a sua evolução

É na transição do século XIX para o século XX, na teoria da arquitetura moderna, que encontramos a validação da arquitetura na qualidade de *'arte centrada no espaço'*. O conceito de espaço apresenta diversas definições ao longo da história, sendo possível estas serem divididas em duas dimensões. A distinção entre a primeira dimensão, de teor filosófico, e a segunda de teor científico, é refletida no modo de pensar o espaço, sendo que uma relaciona o espaço com o tempo, facultando-lhe significado, e a outra utiliza o universo para a sua compreensão. No campo filosófico, Platão¹ e Aristóteles² dão origem a duas conceções distintas de espaço. A conceção de espaço, para Platão, traduz-se no conceito *Khôra*³, que depreende o espaço como o que tudo contém, numa dimensão *cósmica* proveniente *"de uma posición a todo lo que existe"*.⁴ (Montaner, 2011: 31) Todavia, esta apreensão é conseguida apenas através da razão. Como nos elucida Arnheim, *"Platão falou do espaço como a mãe e o receptáculo de todas as coisas criadas e visíveis e por uma qualquer forma sensível."* (Arnheim, 1988: 17)

¹ Platão (428 a.C – 387 a.C) considerado um dos mais importantes pensadores da sua época, foi um filósofo e matemático grego. Discípulo de Sócrates, tinha como intento transmitir uma fé profunda na verdade e na razão.

² Aristóteles (384 a.C – 322 a.C) foi um filósofo grego na Idade Média. Considerado o fundador da Lógica, foi uma grande influência na Teologia Cristã.

³ Este conceito filosófico foi proferido por Platão no seu diálogo *Timeu*, para designar um espaço, receptáculo ou um intervalo.

⁴ Tradução livre – *de uma posição para tudo o que existe*.

No entanto, para Aristóteles, o espaço é entendido contrariamente ao raciocínio platônico, introduzindo na sua definição a escala humana, concebido como o resultado entre objetos e percebido dependente do corpo, sendo o espaço o lugar onde o Homem se insere. *“In Aristotle, space is identified with place and defined as the adjacent boundary of the containing body.”*⁵ (Jammer, 2012: 85) Este pensamento é verificado por Josep Montaner (2011) que ao analisar o espaço em Aristóteles, considera que este o entende inerente à noção de lugar, onde cada corpo sensível, ocupa o seu lugar.

Reconhecemos que a definição de arquitetura, até então encarada como *“uma arte de construir”* – herdado de Vitruvius –, vê-se questionada no início do século XX. Em virtude de autores como August Schmarsow, Alois Riegl e Gottfried Semper, que prolongaram a concepção platônica do espaço baseado em novas tecnologias, definiram uma noção de espaço sem precedente. O pensamento positivista destes teóricos posicionou, pela primeira vez, o conceito de espaço no centro da arquitetura, provando ser a maior força do movimento moderno. O espaço passa a obter uma vertente mais antropológica, no sentido em que se aproxima do Homem e situa o corpo no centro da experiência, não apenas pela percepção que desenvolve com o espaço mas pelo movimento nele concedido.

Quando analisamos estes autores, verificamos a importância que o Homem possui na definição do espaço arquitetônico. O corpo humano converte-se na sustentação da experiência humanizada, sendo o papel do Homem, com a sua pré-disposição cinestética, primordial na arquitetura.

⁵ Tradução livre – *Em Aristóteles, o espaço é identificado com o lugar e definido como o limite adjacente do corpo que o contém.*



001 | *Luís Barragan no interior das torres da 'Ciudad Satélite', 1957*

No entender de Renato de Fusco a arquitetura configura-se como uma “discussão criativa” entre o Homem e o espaço que o envolve, conforme o prolongamento da sua condição.

August Schmarsow, por sua vez, definiu a arquitetura como a *arte do espaço*. “*Our sense of space and spatial imagination press toward spatial creation; they seek their satisfaction in art. We call this art architecture; in plain words it is the creatness of space.*”⁶ (Schmarsow *apud* Mallgrave, 1994: 287)

No entender de Fusco, foi Schmarsow quem considerou o espaço como a essência da arquitetura. Contudo, Cornelis Van de Ven e mais tarde Montaner, consideraram que dos pensadores mais influentes do século XX, Semper foi o único a integrar devidamente na arquitetura o conceito de espaço estabelecido a partir do corpo humano.

A noção de espaço, na sua vertente física, vê-se alterada por Albert Einstein. O conceito de espaço, de acordo com Einstein, inaugurou três categorias. “*A primeira, a respeito da natureza do espaço; a segunda, a respeito da realidade do espaço; a terceira a respeito da estrutura métrica do espaço.*” (Abbagnano, 2002: 348) Descrevemos num momento precedente, a última categoria, uma vez que esta começa e termina em si quando encontra na geometria a resolução do problema da estrutura métrica do espaço, – algo cujo próprio acredita ter teorizado.

De seguida, remetemo-nos para a primeira categoria, que nos encaminha para a questão do *verdadeiro conceito de espaço* no sentido que este permite a ligação externa entre matéria e ao qual Einstein apresentou duas conceções

⁶ Tradução livre – *O nosso sentido de espaço e imaginação espacial pressionam para a criação espacial; eles procuram a sua satisfação na arte. Nós chamamos essa arte de arquitetura; em palavras simples, é a criação de espaço.*

essenciais de espaço; a primeira – *o espaço como lugar*, onde os corpos se relacionam; e a segunda, – *o espaço como recetor da matéria*.

No sentido do *espaço enquanto lugar*, remetemo-nos de novo para Aristóteles, que apresenta o espaço como “*o limite imóvel que abraça um corpo*”. (Aristóteles *apud* Abbagnano, 2000: 348) Esta teoria é análoga à de Platão, que reconhece que sem a existência de matéria, o espaço é nulo. “*Space as place, implies that the concept of empty space has no meaning.*”⁷ (Van de Ven, 1987: 46) Já no *espaço enquanto recetor de matéria*, é defendida a ideia de que enquanto vazio, este existe e é infinito. Demócrito, antagónico aos restantes filósofos do seu tempo⁸, compreendeu o vazio como o espaço que nele permite movimentação e matéria –comparando-o ao *espaço como lugar*). “*Demócrito já expressava essas ideias; afirmava que os átomos se movem no espaço vazio e que esse espaço é infinito.*” (Abbagnano, 2000: 349) Nesta primeira categoria, percebemos que Einstein considerou que o conceito de espaço depende, inteiramente, da matéria nele contido.

A inexistência do *vazio*, proveniente da sua teoria, é defendida por diversos filósofos, desde a Antiguidade até à Idade Média, que analisam o espaço vazio pela sua realidade efetiva. Esta ideia prevaleceu no Renascimento com Descartes a negar igualmente a sua existência e, precedeu na ciência com Newton, que no seu *espaço relativo*⁹ e *espaço absoluto*¹⁰ não reconheceu o

⁷ Tradução livre – *Espaço como lugar, implica que o conceito de espaço vazio não tenha significado.*

⁸ Como por exemplo Parménides, que anterior a Sócrates, não considerou o vazio existente sequer.

⁹ O espaço relativo configura-se através da posição do corpo no espaço, dispondo dos nossos sentidos como a sua essência.

¹⁰ Baseado na Khôra de Platão, este espaço permanecia inalterado, derivado da sua própria natureza.

espaço sem corpo, sendo a posição deste em relação aos outros, definido através do sentidos. “A noção do espaço como um contentor que existe mesmo que esteja completamente vazio, reflete-se na assunção newtoniana de uma base absoluta de referência.” (Arnheim, 1988: 18)

Podemos considerar que estes dois modelos de espaço vieram atenuar os conceitos provenientes de Aristóteles e Platão, cuja distinção reside essencialmente no corpo e nos sentidos que define o espaço *empírico* baseado na experiência e, deste modo, se separa do espaço *absoluto*.

Esta noção está exposta no pensamento de Van de Ven. Conforme nos diz, “according to Newton, absolute space cannot be perceived by our senses; it becomes measurable by relative space. Absolute space is homogenous and infinite; relative space is the coordinate system, the measure of absolute space.”¹¹ (Van de Ven, 1987: 30)

Introduzindo a segunda categoria, verificamos que este concerne a *realidade* do espaço e originou três teorias. A primeira teoria, como descrito por Abbagnano (2000) analisa a realidade física e teológica do espaço, considerando o espaço como uma dávida de Deus, ao invés de Aristóteles e Platão, que compreenderam o espaço provindo do mundo. A segunda teoria, no que diz respeito à subjetividade do espaço, veio ser afirmada pelo *Empirismo* e reforçado na filosofia contemporânea. Considera o espaço baseado na experiência e na intuição, não podendo existir sem espírito¹², refletindo as relações nele existentes através da percepção sensível. E por fim, a última teoria proveniente

¹¹ Tradução livre – de acordo com Newton, o espaço absoluto não pode ser percebido pelos nossos sentidos; torna-se mensurável pelo espaço relativo. O espaço absoluto é homogêneo e infinito; espaço relativo é o sistema de coordenadas, a medida do espaço absoluto.

¹² Consideramos *espírito*, neste contexto, como alma sensível.

de Einstein apresenta o espaço separado da realidade deste consistir, em ser ou não, verificada. *“The concept of space, exists independently of material objects (...) space is here a reality which appears superior to the material world.”*¹³ (Van de Ven, 1987: 46)

Deparamo-nos, ao recorrer ao dicionário de filosofia, com a seguinte descrição de espaço:

“Define-se de modo geral, como meio homogêneo e ilimitado que contém todas as extensões finitas e onde a percepção situa os seus objetos e os seus movimentos. O pensamento filosófico do espaço parece ter-se inicialmente articulado a partir do vazio dos atomistas e da noção de lugar.” (Durozoi, Roussel, 2000: 135)

Nesta vertente, conforme nos ostenta Abbagnano (2000), Descartes considerou o espaço e o lugar idênticos, diferenciando-os meramente pela sua denominação. Já Immanuel Kant¹⁴ considera o espaço, *à priori*¹⁵ o que permite a experiência existir, ou seja, que permite a criação de algo. Dito isto, considera o espaço como um lugar de imaginação e transcendência. *“Este espaço kantiano parece corresponder à nossa percepção quotidiana. É que ele constitui a transposição filosófica do espaço geométrico (...) ele próprio construído por abstração a partir do espaço percebido.”* (Durozoi, Roussel, 2000: 135)

*Espaço Tradicional
e Espaço Moderno*

Passando para o campo arquitetónico, existem dois modelos fundamentais de espaço provenientes da idealização conceitual de espacialidade proposta por

¹³ Tradução livre – *O conceito de espaço existe independentemente de objetos materiais (...) o espaço é aqui uma realidade que parece superior ao mundo material.*

¹⁴ Considerado o último grande filósofo da era moderna.

¹⁵ Ou seja, antes de o ser.



002 | O Panteão de Roma



003 | O Panteão de Roma

Platão, – o espaço *tradicional* e o espaço *moderno*. O espaço *tradicional* surgiu como efeito do Panteão da Roma Antiga e caracteriza-se de acordo com um espaço estático, de padrões Kantianos. “Anteriormente ao Panteão (...) existem somente espaços vazios, resíduos negativos, não preenchidos. O Homem primitivo tem o horror do espaço.” (Zevi, 2007: 59) O Panteão, mandado construir pelo Imperador Adriano, é um dos primeiros edifícios, a uma escala monumental, a revelar as diversas possibilidades de um espaço interior, sendo distinguido como um local de encontro entre o palpável e o intangível, resultado das qualidades enaltecidas pelo valor do vazio e luz.

Como nos diz Fusco, “no interior do panteão o espaço, considerado pelos antigos como negação da matéria e da individualidade, adquire por sua vez uma configuração: <assim se tornava realidade aquilo que até então havia parecido impossível, o espaço livre havia-se individualizado.>” (Fusco, 1984: 95)

Contrariamente, e apoiado na teoria newtoniana, resulta o espaço *moderno*, que surge em Descartes e vê-se futuramente desenvolvido por Einstein e a sua *Teoria da Relatividade*¹⁶, sendo que quando baseada no movimento, apresenta o conceito de Espaço-Tempo¹⁷.

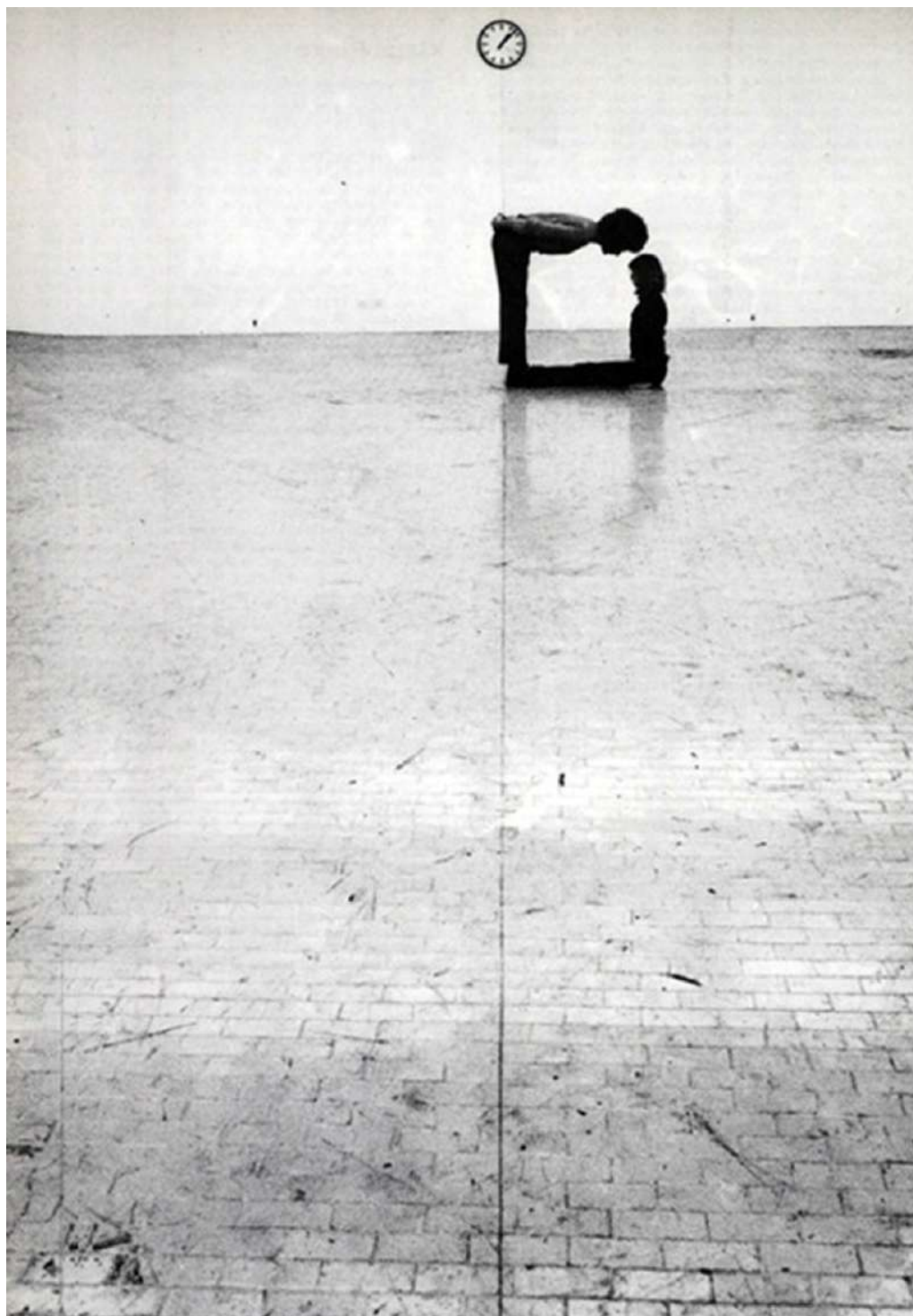
“A arquitetura é o nosso principal instrumento de relação com o espaço e o tempo, e para dar uma medida humana a essas dimensões. (...) consequência dessa interdependência entre o espaço e o tempo, a dialética (...) do físico e do espiritual, do material e do mental, das propriedades inconscientes e conscientes.” (Pallasmaa, 2011: 17)

Sendo a irreversibilidade uma característica do espaço¹⁸, o tempo que o pressupõe estabelece-se como uma das suas dimensões. *“Não se deve dizer que o nosso corpo está no espaço nem tampouco que ele está no tempo. Ele habita o espaço e o tempo.”* (Merleau-Ponty, 2006: 193) Na vertente geográfica, o espaço é analisado por Milton Santos através das suas relações sociais, considerando este que *“é o espaço que determina os objetos.”* (Santos, 2003: 21) O tempo é, com efeito, indissociável do espaço, resultando dois conceitos intrínsecos onde o tempo não existe sem um espaço para o caracterizar, nem o espaço é capaz de ser entendido sem uma referência temporal.

¹⁶ Esta teoria, do início do século XX, originou uma relação entre o espaço e o tempo. Veio substituir estes conceitos independentes previamente estabelecido por Newton e é introduzida uma quarta dimensão; três espaciais e uma temporal.

¹⁷ *Espaço-Tempo* foi sugerido enquanto conceito por H. Minkowski e defendido, consequentemente, por Theo Van Doesburg. Advém de uma esperança em alcançar a quarta dimensão- o tempo. Os planos oblíquos de Doesburg evidenciam a vontade do espaço arquitetónico ser um espaço dinâmico e não estático.

¹⁸ Ou seja, um espaço não pode ser o que já foi.



004 | *Time, space, body and action*, 1972

O espaço como consequência manifesta-se como vínculo ao lugar, ao Homem e à matéria, participando nele simultaneamente.

“O tempo e o espaço assinalam possibilidades além da suposição das existências. O tempo e o espaço são do tipo das verdades eternas que dizem respeito de maneira igual ao possível e ao existente.” (Leibniz, 1996: 100)

Enquanto que na pré-modernidade¹⁹ todas as relações humanas pressupunham um espaço físico onde houvesse um contato real e uma noção de existência tangível²⁰, na modernidade existe uma mudança de consciência por parte Homem e da sua consequente relação com o que o compreende.

No entender de Kenneth Frampton (2000) a experiência espacial que surge na arquitetura moderna, manifesta-se com a compreensão do ser humano, nomeadamente da sua identidade, resultando com efeito, no desaparecimento da distinção estabelecida por Platão entre a arte dinâmica e arte estática. *“Reposo y movimiento constituyen los fundamentos físico-metafísicos y ontológicos, de lo que se suele llamar espacio y tiempo.”*²¹ (Trías, 1991: 103)

Para Montaner, o espaço moderno traduz-se numa conceção mental, opondo-se ao lugar, onde as relações se estabelecem e onde estão presentes valores alusivos à qualidade dos símbolos que o caracterizam, marcados ao longo do tempo.

¹⁹ A era moderna tem início entre o século XV e XVI. Não obstante, consideramos o século XVII essencial para esta investigação visto que este é o momento em que o Homem deixa de estar no centro do universo, resultando numa independência do espaço.

²⁰ Deste modo, tudo se procedia num lugar material e existencial, resultando num espaço definido pela sua vertente física, difundindo-se com o lugar

²¹ Tradução livre – *Reposo e movimento constituem os fundamentos físico-metafísicos e ontológicos do que se chama espaço e tempo.*

“O espaço moderno (...) é abstrato, lógico (...) O lugar, pelo contrário, é definido por substantivos (...) é ambiental e, do ponto de vista fenomenológico, está relacionado com o corpo humano.” (Montaner, 2015: 36)



005 | *The matter of time*, 2005

Estas peças de Richard Serra produzem diferentes efeitos no movimento e na percepção do espectador. São transformados à medida que o corpo percorre o espaço, criando uma sensação vertiginosa de espaço em movimento.

Com efeito, as diversas interpretações que o espaço alcança perceber-se-ão, na obra de Fonatti, *'Principios elementales de la forma en arquitectura'* (1988) quando este o considera por parte do Homem como aspiração à compreensão do mundo e que, enquanto ser no universo, relaciona a sua vontade de criar através do corpo à consequente experiência, assistindo ao espaço que habita ser delimitado por ações humanas.

O pensamento existencialista de autores como Edmund Husserl, Martin Heidegger, Christian Norberg-Schulz, Maurice Merleau-Ponty e Edward Relph influíram na apreensão do espaço moderno, havendo uma expansão do conceito de lugar. A vontade de integrar o sensível instaura-se de novo na arquitetura, que converte, a partir da construção mental do Homem, o espaço para um lugar. A arquitetura consolidou-se como a *arte do lugar*, devido em parte a estes teóricos. A fenomenologia, que no entender de Edmund Husserl define a essência do lugar como uma natureza inata, é identificada, a par com a noção de *gestalt*²² enquanto potencial para atribuir, a partir da conceção de lugar, sentido ao espaço.

Deste modo, e sequencialmente, o conceito de *espaço-lugar* e o interesse pelo seu estudo adquire uma importância eminente nos anos 70. Yi-Fu Tuan verificou-se num dos autores que se dedicou ao estudo deste conceito, debatendo-se sobre o significado do *espaço* e do *lugar*. A ideia de espaço existencial relaciona-se com a noção de lugar, sendo esta, no entender do geógrafo, um espaço que detém valor quando habitado pelo Homem. *"If we*

²² *"Segundo a teoria gestaltista, a percepção é o processo global de organização das informações sensoriais."* (Muga, 2005: 72) Deste modo, a *gestalt* reconhece na experiência e nas sensações onde o conhecimento se alicerçam.

think space as that which allows movement, then place is pause; each pause in movement makes it possible for location to be transformed into place."²³ (Tuan, 2001: 6)

A importância dada ao espaço enquanto lugar, posiciona-nos perante o pensamento de Bruno Zevi, na sequência de este considerar a vivência do Homem e a sua condição social como a essência da arquitetura.

"Na realidade da imaginação arquitetónica (...) existe o conteúdo: são os homens que vivem os espaços, são as ações que neles se exteriorizam, é a vida física, psicológica, espiritual que decorre neles." (Zevi, 2002: 189)

O espaço produzido socialmente, por sua vez, remete-nos para a doutrina de Henri Lefebvre (1991) que entendeu o espaço na sua totalidade, através de três ações que compõem, em conformidade, a existência do espaço. Estas categorias constituem para Lefebvre, categorias analíticas do espaço. A primeira compreende a dimensão física e sensível do espaço, traduzindo-se num espaço vivido, correspondente à interação e vivência no espaço, ou seja, ao *habitar* e ao lugar. A segunda configura-se um espaço concebido pela organização do arquiteto, desde o planeamento ao projeto. Na terceira categoria está presente um espaço englobado pelos subsistemas sociais. Em síntese, a sensibilidade para o filósofo é estipulada como *razão*, sendo as categorias de *conhecimento*, *conceção* e de *compreensão*, uma orientação para a noção de lugar.

Christian Norberg-Schulz, em *'Existence, Space and Architecture'* (1974) concede ordenação ao lugar quando o classifica primeiramente de *espaço* pela sua vertente física e espacial, e sequencialmente por *caráter* pelos atributos

²³ Tradução livre – *Se pensarmos o espaço como o que permite o movimento, então o lugar é pausa; cada pausa em movimento possibilita que o local seja transformada em lugar.*

imateriais que possui. A concepção de lugar é representada por Schulz, numa escala ampliada, no termo *Genius Loci* – espírito o lugar –, que confere caráter ao lugar, e corresponde ao que este ambiciona ser, apresentando-se, no encontro com o espaço como *atmosfera*.²⁴ Recordamos que este conceito já tinha sido reconhecido por Tarento na filosofia grega, quando este considerou que inerente ao espaço está uma *atmosfera* caracterizada através das suas qualidades permanentes. O ‘*espírito do lugar*’, foi considerado por Edward Relph (2008) nas suas investigações como condição imaterial de um determinado lugar, aproximando-se ao Homem através do seu sentido experiencial.

Continuando na linha de pensamento fenomenológico Merleau-Ponty, ao falar de espaço, determina-o da seguinte maneira: “*O espaço não é o ambiente em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível.*” (Merleau-Ponty, 2006: 328)

Esta teoria é recordada, sequencialmente, por Montaner, na relação entre a experiência do corpo e o espaço existencial. “*La estructura punto-horizonte es el fundamento del espacio (...) la conciencia del lugar es siempre una conciencia posicional.*”²⁵ (Merleau-Ponty *apud* Montaner, 2011: 38)

Manifestando-se além de um mero ponto geográfico, o lugar, também na apreensão de Norberg-Schulz é composto por elementos detentores da capacidade de num determinado contexto transmitir diversos significados. “*The existential purpose of Architecture is therefore to make a site become a place,*

²⁴ O termo revela-se de grande interesse para o arquiteto Peter Zumthor, que relaciona o conceito com a qualidade arquitetónica, determinante para o vínculo com o Homem. O livro ‘*Atmosferas – Entornos arquitetónicos*’ da sua autoria, elucida-nos para esta noção, tão importante na sua doutrina.

²⁵ Tradução livre – *A estrutura do ponto-horizonte é a base do espaço (...) a consciência do lugar é sempre uma consciência posicional.*

*that is, to uncover the meanings potentially present in the given environment.*²⁶

(Norberg-Schulz, 1980: 18)

“Espaço Existencial”

Deste modo, mediante a materialização de lugares, o espaço existencial é concretizado no momento em que é introduzido a vertente tetónica²⁷, sendo aqui onde o teórico entende a matéria corpórea como vertente essencial na definição do seu ambiente e qualidade específica. Seguindo o pensamento de Schulz, o espaço existencial existe primeiramente na nossa mente.

*“Architectural space may be defined as a ‘concretization’ of existential space.”*²⁸

(Norberg-Schulz, 1974: 37)

Maria Dulce Loução, mais recentemente, partilha do mesmo pensamento ao considerar que o espaço existencial é materializado pelo espaço arquitetónico, concebendo o espaço habitado num lugar onde o Homem encontra a sua identidade, – sendo esta alicerçada na experiência. *“O homem compreende as relações entre espaços e gera o conceito, a consciência do espaço, baseado na experiência.”* (Loução, 2014: 27)

Merleau-Ponty, numa aproximação ao espaço existencial, conceitua a noção de *lugar antropológico*. Deparamo-nos, mais recentemente, com a descrição de Marc Augé (2012) que o define, na sua essência, como o lugar que liga a experiência do ser ao meio no qual se situa. Este conceito associa-se a questões culturais e temporais que se verificam no espaço.

²⁶ Tradução livre – *O propósito existencial da arquitetura é, portanto, tornar um local num lugar, isto é, descobrir os significados potencialmente presentes no ambiente dado.*

²⁷ Frampton promoveu este termo como o “potencial de expressão construtiva” da arquitetura, tendo este a capacidade de conciliar aspetos materiais aos estéticos e culturais.

²⁸ Tradução livre – *O espaço arquitetónico pode ser definido como a concretização do espaço existencial.*

“O espaço de modo nenhum é dado por si próprio. É criado por uma constelação particular de objetos naturais e feitos pelo Homem.” (Arnheim, 1988: 20)

A partir desta convicção proveniente de Rudolf Arnheim, reconhecemos no Homem a propensão de converter num lugar, o espaço entendido como suporte existencial. Este é detentor de uma capacidade inerente para habitar simultaneamente, um mundo físico e um outro metafísico.

“É claro que nos referimos a algo mais do que uma localização abstrata. Pensamos numa totalidade construída de coisas concretas que possuem substância material, forma, textura e cor. Juntas, essas coisas determinam uma qualidade ambiental que é a essência do lugar.” (Schulz in Nesbitt, 2008: 445)

O termo *habitar* remete-nos para Heidegger, com fundamento no seu pensamento, consideramos que este conceito advém da necessidade que nasce com o Homem de ocupar um espaço, e atribuir-lhe sentido. *“To be a human being (...) means to dwell.”*²⁹ (Heidegger, 1971: 147) Numa tentativa de definir este termo, Schulz recorre a Heidegger ao considerá-lo a essência do Homem no mundo. Posto isto, Norberg-Schulz encontra no ato de *habitar*, o suporte existencial, que é possibilitado ao Homem através da percepção e da relação que estabelece com o que o rodeia. *“The way in which you are and I am, the way in which we humans are on the earth is dwelling.”*³⁰ (Heidegger apud Norberg-Schulz, 1980: 10) Para Heidegger, o Homem habita a partir da sua capacidade

²⁹ Tradução livre – *Ser um ser humano (...) significa habitar.*

³⁰ Tradução livre – *A maneira em que tu e eu somos, a maneira em que nós humanos somos na terra é habitar.*

em se orientar no espaço. Mario Botta confere a inter-relação entre o ato de *habitar* e de *orientação*. “A capacidade de orientação (...) é uma noção necessária ao habitar e fala da relação fundamental que deve existir entre o Homem e aquilo que é o seu espaço envolvente.” (Botta, 1998: 80)

Reconhecemos que a relação do Homem com o mundo, através do estudo da essência do espaço, é a principal inquietação de Heidegger quando este direciona o seu estudo para a perspectiva de *estar no mundo*.

Apoiados nesta teoria consideramos que este conceito, independentemente do grau de ligação existente entre o Homem e o lugar, está integrado na existência humana, comportando com ele múltiplas identidades.



006 | Heidegger em frente à cabana

O intuito de converter um espaço, à partida indefinido, num lugar irrepetível auxilia-nos na verificação da permanência do valor qualitativo na definição do conceito de lugar, onde componentes extrínsecos se pronunciam como elementos imprescindíveis. Alberto Pérez-Gómez (*in Nesbitt, 2008*) assemelhando-se a Norberg-Schulz, apresenta uma extensão ao *habitar* de Heidegger, onde integra na sua definição fatores como a história e a cultura, bem como uma dimensão que transcende o visível.

As experiências obtidas a partir desta relação proporcionam a Relph (2008) a formulação de uma categoria de espaço com um caráter existencial e outra adicional de caráter platónico. Relph reconhece a existência de diversos graus de afetividade estabelecido entre o Homem e o lugar, em virtude de este se identificar com o lugar, e ser simultaneamente, identificado através dele.

1.2 Espaço corpóreo

“A construção da obra é também uma construção do corpo. Construir é assim criar o espaço da união originária em que o tempo e o ser se reúnem como a vibração única entre o visível e o invisível.”

(Rosa, 2005: 29)

De acordo com Abbagnano (2000) Heidegger entende que o Homem tem a espacialidade presente na sua natureza, mais precisamente, que dispõe da capacidade de se relacionar corporalmente com tudo o que o rodeia. *“Raum means a place cleared or freed for settlement and lodging. A space is something that has been made room for, something that’s cleared and freed.”*³¹ (Heidegger, 1971: 154)

Verificamos que o espaço estabelece-se como a extensão do corpo humano, princípio que encontramos no pensamento de Arnheim. *“De um ponto de vista físico, o espaço é definido pela extensão de corpos ou campos materiais que confinam uns com os outros”* (Arnheim, 1988: 17)

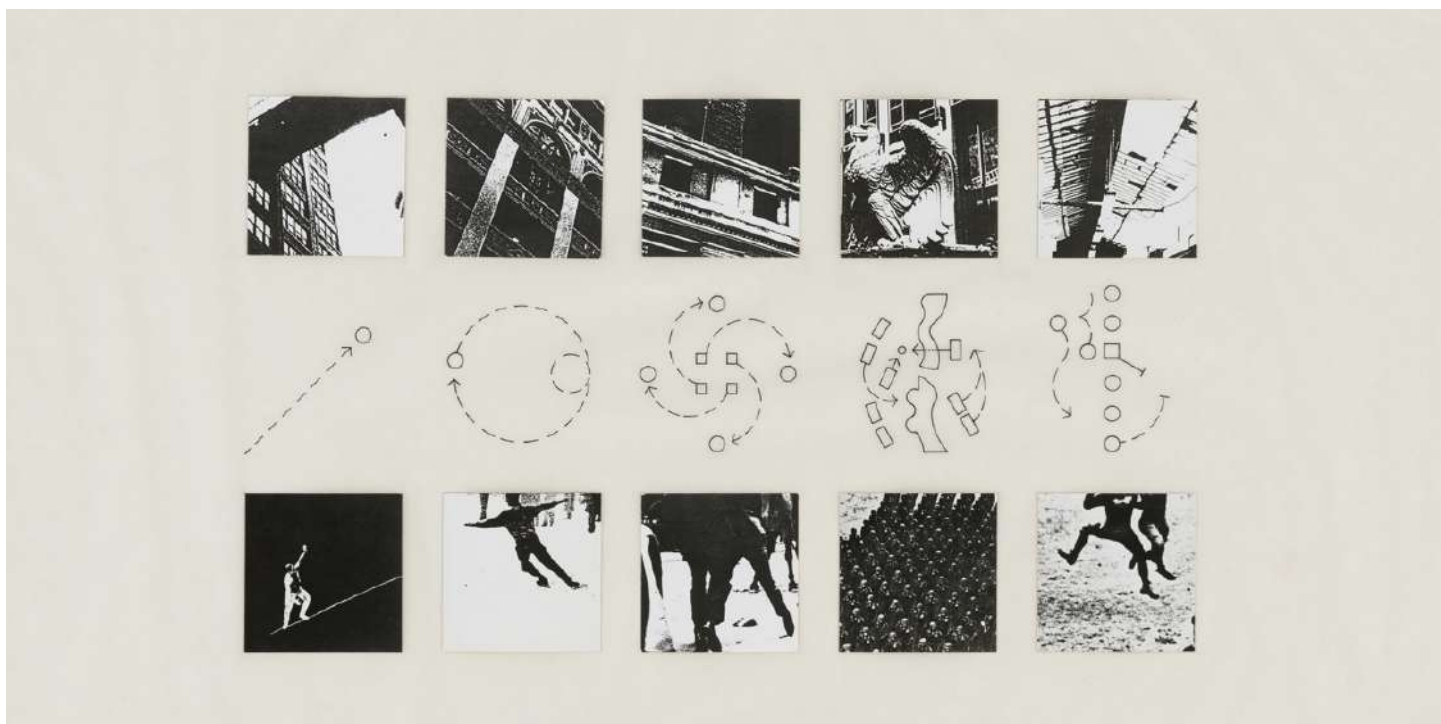
Espacialidade

Face à consideração de que a espacialidade provem da orientação – que se verifica intrínseco ao Homem –, e do corpo em movimento, reconhecemos que o movimento do corpo é um fator imprescindível no modo como o espaço é percebido. Dito isto, quando falamos de espacialidade focamos o estudo do espaço no seu sentido experiencial, sendo o vazio o palco de atuação do corpo.

³¹ Tradução livre – ‘Raum’ significa um lugar liberado de modo a permitir assentamento. Um espaço é onde foi feito espaço para, algo limpo e liberado.

“A experiência de um lugar ou espaço sempre é uma coisa curiosa: à medida que me assento em um espaço, o espaço se assenta em mim.” (Pallasmaa, 2018: 20)

Importa referir que o tema da espacialidade aufere destaque, na teoria da arquitetura moderna, a Sigfried Giedion, que teoriza o espaço a partir do corpo enquanto matéria em movimento. Dito isto, conhecemos o espaço e compreendemo-lo a partir dele, todavia, reconhecemos que nos conhecemos primeiro a nós mesmos. “The human body is a knowing entity. Our entire being in the world is a sensuous and embodied mode of being, and this very sense of being is the ground of existential knowledge.”³² (Pallasmaa, 2009: 3)



007 | *The Manhattan Transcripts*. Bernard Tschumi, 1981

³² Tradução livre – O corpo humano é uma entidade conhecedora. Todo o nosso ser no mundo é um modo corporificado de ser, e esse mesmo senso de ser é o fundamento do conhecimento existencial.

Começamos por perceber o corpo como suporte para a existência. Este entendimento vai ao encontro de Merleau-Ponty, que considera a nossa compreensão do mundo presente no próprio corpo e, conseqüentemente, dá a percepção de onde se insere. “O Corpo é o nosso meio geral de ter um mundo.” (Merleau-Ponty, 2006: 203)

Posicionamos aqui a noção de *Einfühlung*, fundada por Robert Vischer que reside na experiência mutua entre o corpo e o que é percebido. Em ‘*On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics*’, Vischer estuda a apreensão do espaço a partir da visão e da *Teoria da Empatia*³³, com base na vertente emocional do Homem. A sua teoria assenta na influência que o corpo e os sentidos têm na percepção e imaginação do espaço, que sustenta a definição do espaço no século XX. Para o filósofo alemão, a compreensão do espaço sustenta-se num suporte que supera o espaço físico, conferindo uma consciência do espaço fundamentada, essencialmente, na experiência espacial do corpo.

Também August Schmarsow, em ‘*A Essência da Criação Arquitetónica*’ reconhece no corpo a essência experiencial da arquitetura, pelo seu efeito cinestético. O corpo é para o autor, matéria e movimento. Destarte, considera o enquanto axialidade no espaço ao sustentar que o movimento do corpo é definido pela ligação que detém com o espaço.

Assim sendo, a espacialidade e o seu estudo associa-se, inevitavelmente à axialidade. “*We all carry the dominant coordinate of the axial system within*

³³ O estudo da *teoria da empatia* contribuiu para o destaque dado ao movimento do corpo na definição do espaço.

*ourselves in the vertical line that runs from head to toe.*³⁴ (Schmarsow apud Mallgrave et al Ikonomou, 1994: 288)

Configurando-se imanente ao corpo que se move no espaço, Schmarsow introduz o conceito de *direccionalidade* na teoria da arquitetura. “Schmarsow (...) de maneira arbitrária, asingó um elemento específico a cada uma (profundeza, altura y anchura, respectivamente).”³⁵ (Frankl, 1981: 15)



008 | *The walking man*, 1960



009 | *Os Homens* de Alberto Giacometti, 1935

³⁴ Tradução livre – *Todos nós carregamos a coordenada dominante do sistema axial dentro de nós, na linha vertical que vai da cabeça aos pés.*

³⁵ Tradução livre – *Schmarsow (...) de forma arbitrária, atribuiu um elemento específico a cada uma (profundidade, altura e largura, respetivamente).*

Paul Frankl analisa o espaço de acordo com as concepções de Schmarsow, onde a par com a axialidade que o teórico define através do movimento do corpo mediante eixos, entende que o Homem necessita de um entendimento mais profundo do espaço para o compreender na sua totalidade. Com estas deduções, o trabalho desenvolvido por Frankl vê seguimento em Michel Foucault, que conceitua o estudo da espacialidade como a *arte das distribuições*, produzindo espaços que permitem a circulação do corpo perante posições neles organizados. *“In organizing ‘cells’, ‘places’ and ‘ranks’, the disciplines create complex spaces that are at once architectural, functional and hierarchical.”*³⁶ (Foucault, 1995: 148)

Schmarsow entende o espaço na qualidade de recetor do corpo, sendo na possibilidade de ser preenchido, o motivo pelo qual o vazio adquire importância. A visão de Schmarsow configura-se desde o interior, no embrião do espaço. O Homem, ao colocar-se no centro, reúne as qualidades necessárias para uma experiência efetiva do espaço. Também Rudolf Arnheim acredita, neste seguimento, que o corpo posicionado no centro é capaz de alcançar uma visão excêntrica de todo o espaço. Todavia, este considera que *“o centro pode mover-se constantemente com o observador, como uma estrela que o orienta.”* (Arnheim, 2001: 268)

Face a estas considerações, reconhecemos o Homem, enquanto ser sensível, na qualidade de perceber o mundo através do seu corpo. Este princípio foi aprofundado por Kenneth Frampton que deu continuidade à teoria de

³⁶ Tradução livre – *Ao organizar “células”, “lugares” e “fileiras”, as disciplinas criam espaços complexos que são ao mesmo tempo arquitetónicos, funcionais e hierárquicos.*

Schmarsow na consciencialização do espaço arquitetónico. Em *'Studies in Tectonic Culture'* (1995) vemos associado o conceito de *metáfora corpórea*, no sentido em que este constitui o entendimento da nossa experiência a fim da consciência obtida sobre o que nos envolve.

*"The body articulates the world. At the same time, the body is articulated by the world."*³⁷ (Frampton, 1995: 11) Atendendo ao pensamento de Frampton, consideramos a ligação existente entre o corpo e o mundo, uma relação mútua e de complementaridade.

*"It is only where architecture generates space, creates other experiences and satisfies other conditions which cause sensibilities to change, that it signifies anything of value."*³⁸ (Hertzberger, 2000: 52) Através desta leitura, e seguindo o pensamento de Corbusier, Herman Hertzberger acredita que o espaço é configurado a partir de características que se diferem entre elas e que compõem uma ordem espacial através de valores imateriais, tais como a luz e a cor.

Neste seguimento, Ernst Mach identifica o corpo através das suas sensações. No seu livro *'The Analysis of Sensations'*, Mach define o corpo por intermédio de atributos como a atmosfera, a cor ou até mesmo estados que ligam, a partir da memória a um determinado tempo e lugar. *"The component parts of the complex are first exhibited as its properties (...) The visible, the audible, the tangible, are separated from bodies."*³⁹ (Mach, 1959: 5) Refletir sobre a teoria de Mach traduz-se numa visão das coisas através das suas propriedades, tal

A condição da arquitetura na qualidade corpórea

³⁷ Tradução livre – *O corpo articula o mundo. Ao mesmo tempo, o corpo é articulado pelo mundo.*

³⁸ Tradução livre – *É apenas onde a arquitetura gera espaço, cria outras experiências e satisfaz outras condições, que fazem com que a sensibilidade mude, que significa algo de valor.*

³⁹ Tradução livre – *As partes componentes do complexo são exibidas primeiro como suas propriedades (...) O visível, o audível, o tangível, são separados dos corpos.*

como se verifica com o corpo, que se constitui também de elementos cuja presença não se configura tangível.

Na mesma linha de pensamento encontramos Bernard Tschumi que discorre do paradoxo que a arquitetura comporta em relação ao espaço e ao seu uso. Tschumi considera o corpo o protagonista do espaço, sendo deste modo a relação entre espaço e ação, bilateral. *“Bodies not only move in but generate spaces produced by and through their movements.”*⁴⁰ (Tschumi, 1996: 111)

Com estas deduções, verificamos que a experiência reside no corpo e no que este tem propensão em criar. A incorporação de signos aptos a concretizar o movimento corporal, traduz-se no entender do autor, uma expansão da representação do espaço. Assim compreendido, Tschumi reconhece o espaço qualificado através das ações nele produzido, alterando a percepção do espaço quando apreendido pelo corpo.

“A experiência do corpo inclui o espaço na nossa existência (...) onde os estímulos externos são transformados em instruções, interpretados pela experiência.” (Loução, 2014: 20) Deste modo, reconhecemos que por intermédio da percepção, a consciência corporal transforma-se numa consciência espacial.

Perceber o espaço significa movimento, pois só um corpo capaz de ver, distanciar-se e aproximar-se, é que tem consciência do que o rodeia, tal como Giedion reconhece. *“El movimiento desempeñaba un papel decisivo en la percepción del espacio.”*⁴¹ (Giedion, 1992: 468)

⁴⁰ Tradução livre – *Os corpos não se movem apenas, mas geram espaços produzidos por e através dos seus movimentos.*

⁴¹ Tradução livre – *O movimento desempenhou um papel decisivo na percepção do espaço.*

Edward Hall, com o termo *proxémia*, designa o mundo sensorial no qual o Homem se insere, e, fornecido pelo espaço consegue moldar o modo como nos relacionamos com o mundo. No seu livro, '*A Dimensão Oculta*' (1986) Hall descreve quatro níveis de distância de interação existentes entre as pessoas no espaço. Classifica as distâncias como *íntimas*, *pessoais*, *sociais* e *públicas*, sendo a distância *íntima* a mais próxima, relacionando-se com a percepção de estímulos pessoais; e a distância *pública* a mais afastada, saído da esfera social. O corpo reconhece a cultura como um dos fatores principais para a variação interpretativa das zonas de aproximação. "*A essência da distância é a essência do encontro, da identidade, do espaço renovado. Sem a distância nenhuma construção poderia ser habitável nem nenhum horizonte visível.*" (Rosa, 2005: 28)

Neste seguimento, Heidegger expõe a problemática do tempo, sendo que o Homem com a sua capacidade de alcançar distâncias longas em pouco tempo, começa a perder a noção do *longe* e do *perto* percebendo-o de igual modo. Teoriza esta ideia como um fator que dificulta a percepção e que, com isto, acaba por ser induzida em erro. "*All distances in time and space are shrinking (...) yet the frantic abolition of all distances brings no nearness; for nearness does not consist in shortness of distance.*"⁴² (Heidegger, 1971: 165)

⁴² Tradução livre – *Todas as distâncias no tempo e no espaço estão diminuindo (...), mas a abolição frenética de todas as distâncias não traz proximidade; porque a proximidade não consiste na falta de distância.*

1.2.1 Entre a consciência e a percepção

A consciência que o Homem tem do seu corpo antecede a consciência que tem daquilo que o rodeia. Ele é, antes de o ser. Como nos diz Merleau-Ponty, “*nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço.*” (Merleau-Ponty, 2006: 205)

Protágoras considera o Homem como o que tudo determina. Percebemos isto na sua célebre frase: “*O Homem é a medida de todas as coisas, das que são enquanto são, das que não são enquanto não são.*” (Só Filosofia, 2019) Retiramos do pensamento do filósofo a noção de que o Homem vê as coisas a partir de uma posição distinta de outro, uma vez que estando numa situação singular, reconhece o espaço com base no seu conhecimento. Aristóteles, ao refletir sobre esta questão conclui que *medir* é sinónimo de conhecimento quando concebe que é através dele que se conhece a realidade. “*Por esto entende indudablemente el hombre que sabe y el hombre que siente; es decir, el hombre que tiene la ciencia y el hombre que tiene el conocimiento sensible.*”⁴³ (Aristóteles, 1994: 307)

Fenomenologia do espaço

Aos olhos de teóricos como Merleau-Ponty, Heidegger e Husserl, o espaço vincula-se à percepção e experiência do Homem com o mundo. O lugar compreendido como experiência corpórea encaminha-nos para a *Fenomenologia*, que se revela, essencialmente, num contato ingénuo com o mundo, um relato do espaço, do tempo, e do mundo experimentado. Edmund Husserl, numa tentativa de descrever a essência da experiência, desaprova a

⁴³ Tradução livre – *Isto é, sem dúvida, entendido pelo homem que conhece e pelo homem que sente; isto é, o homem que tem a ciência e o homem que tem o conhecimento sensível.*

ciência e crê, tal como Ponty, que “retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento”. (Merleau-Ponty, 2006: 4) As essências de Husserl trazem a experiência consigo, relacionando o Homem com os fenômenos que existem à sua volta. O teórico considera que as coisas têm de ser compreendidas a partir da consciência do ser humano, afirmando que “*não tem sentido (...) falar de coisas que simplesmente existem e apenas precisam de ser vistas.*” (Husserl, 2008: 32)

Merleau-Ponty centrou o seu conceito de *Fenomenologia* na experiência primitiva da existência do Homem, determinando-a como “o estudo das essências”. (Merleau-Ponty, 2006: 1) Dito isto, é a partir de Ponty que a Fenomenologia ganha uma nova direção, sendo a descrição da consciência humana o objetivo do filósofo. A partir desta dimensão existencial, Ponty oferece-nos a ‘*Fenomenologia da percepção*’.⁴⁴

Percepção e sensação

Nesta conceção, o corpo relaciona-se diretamente com os sentidos, e a percepção é um acontecimento da existência. É então através da percepção, como observa Merleau-Ponty, que o corpo se orienta no espaço, obtendo através do mesmo, sensações distintas. Por sua vez, o filósofo apresenta o corpo perante uma imensidade de sensações e rompe com as noções clássicas de sensação quando dá ênfase à percepção baseada na experiência do Homem. “*A percepção (...) é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles.*” (Merleau-Ponty, 2006: 6)

⁴⁴ A palavra percepção, em latim, designa-se como *perceptio*- que significa “*conhecimento como apreensão*”. Consideramos como percepção a relação resultante entre a experiência do sujeito e o objeto situado num mundo exterior.

A percepção do espaço arquitetônico é controlado pelo campo mental. Dito isto, Rudolf Arnheim (1988) compara as *forças físicas* com as *forças produzidas* inconscientemente no Homem. Considera que a existência de diversos fatores externos influenciam este campo mental e alteram o modo como o espaço é percebido e vivido. De igual modo, posiciona-se Edward Hall. De acordo com o mesmo:

“A seleção dos dados sensoriais consiste em admitir certos elementos ao mesmo tempo que são elementos outros, assim a experiência será percebida de modo muito diferente de acordo com a diferença da estrutura dos filtros perceptivos de uma para outra cultura”. (Hall, 1986: 13)

Por conseguinte, a origem da nossa capacidade perceptiva encontra-se nos sentidos. René Descartes evidenciou o interesse dos sentidos a par com a experiência do Homem ao associar o corpo e a mente. Todavia, a vivência e experiência antevêm a percepção do espaço, uma vez que esta pode, inconscientemente, ser alterada à medida que o Homem vai adquirindo nova informação do mesmo espaço. *“Architectural space is not a function of this experience, rather it has a structure which ought to be experienced, because it expresses basic properties of human existence.”*⁴⁵ (Norberg-Schulz, 1974: 15)

Perceber o espaço baseado na experiência é, para Merleau-Ponty, considerar o espaço sob um olhar empírico, conciliando-o com um olhar científico. Juhani Pallasmaa, por sua vez, dá protagonismo somente ao olhar que se baseia na

⁴⁵ Tradução livre – *O espaço arquitetônico não é uma função dessa experiência, mas sim uma estrutura que deve ser experimentada, porque expressa as propriedades básicas da existência humana.*

experiência. O olhar empírico relaciona-se subjetivamente com o espaço, sendo perceptível mas não quantificável. Dito isto, o *caráter* do espaço para o autor transcende a sua qualidade visual onde a qualidade do espaço é determinado por diversos fatores⁴⁶ que influenciam o sentimento do Homem pelo mesmo. “Every space, place and situation is turned in a specific way, and it projects atmospheres that promote distinct moods and feelings.”⁴⁷ (Pallasmaa in Tidwell, 2015: 7)

Dessarte, é através da percepção que temos do espaço, por sua vez refletido na consciência⁴⁸, que o passado, o presente e o futuro se manifestam ininterruptamente. A interação da experiência com os objetos com os quais nos deparamos, permite que seja através da consciência de cada um que o entendimento da temporalidade seja possível.

*“Architecture is, furthermore, inherently a moving model. Naturally, a building does not move; its figure is to set into motion when people walk along its traffic line. As people move, their positional relationship with the building changes relative to their progress. By moving and changing their point of view, they assemble the total figure of the architecture in their minds.”*⁴⁹ (Ando in Furuyama, 2016: 10)

⁴⁶ Tal como a *atmosfera*. A *atmosfera* do espaço é um conceito inatingível, experienciada pela pessoa, consequência de diversos estímulos percebidos. Para Peter Zumthor a *atmosfera* é perceptível mas não pode ser dimensionado, estabelecendo uma relação subjetiva com o espaço. A experiência perceptiva e sensorial do espaço dá-se a partir da *atmosfera*.

⁴⁷ Tradução livre – Cada espaço, lugar e situação é transformado de uma maneira específica e projeta atmosferas que promovem estados de espírito e sentimentos distintos.

⁴⁸ Encaramos a consciência como um suplemento dos sentidos que aliado a estímulos físicos abrangem o processo perceptivo.

⁴⁹ Tradução livre – *A arquitetura é, além disso, inerentemente um modelo em movimento. Naturalmente, um prédio não se move; sua posição é colocar em movimento quando as pessoas caminham ao longo de sua linha de tráfego. Conforme as pessoas se movem, a sua relação*

1.3 A experiência multissensorial no espaço

“Nosso espaço existencial nunca é um espaço pictórico bidimensional, e sim um espaço vivenciado e multissensorial saturado e estruturado por memórias e intenções.” (Pallasmaa, 2018: 17)

É a partir de Juhani Pallasmaa que percebemos a necessidade da arquitetura ser mais do que uma arte assente exclusivamente no *utilitas, firmitas, venustas*.⁵⁰ O teórico defende uma arquitetura que se alimenta do intangível, sendo este o que lhe atribui qualidade e onde todos os sentidos devem ser tidos em consideração, na criação de espaços arquitetônicos.

Pallasmaa dá ênfase à experiência emotiva e à poética do espaço ao reconhecer que as qualidades desta disciplina não residem exclusivamente na sua vertente física. *“When designing physical spaces, we are also designing, or implicitly specifying distinct experiences, emotions and mental states.”*⁵¹ (Pallasmaa in Tidwell, 2015: 5)

Assente nesta ideia, desenhar espaço é para Pallasmaa criar experiências e despertar emoções, sendo que a experiência arquitetônica para ser significativa tem de ser multissensorial e medida por todos os sentidos. O teórico encara o

posicional com o edifício muda em relação ao seu progresso. Ao mexerem-se e ao mudarem o seu ponto de vista, montam a figura total da arquitetura na sua mente.

⁵⁰ Um ideal proveniente de Vitruvius.

⁵¹ Tradução livre – *Ao projetar espaços físicos, também projetamos, ou a especificar implicitamente experiências distintas, emoções e estados mentais.*

corpo como recetor de estímulos e simultaneamente interpretador deles, como lugar de percepção e consciência.

“A arquitetura é (...) uma extensão da natureza na esfera antropogénica, fornecendo as bases para a percepção e o horizonte da experimentação e compreensão do mundo. (...) A arquitetura reforça a experiência existencial, nossa sensação de pertencer ao mundo, e essa é essencialmente uma experiência de reforço da identidade pessoal.”
(Pallasmaa, 2011: 39)



010 | *Construct*. Antony Gormley, 2016

“O espaço revela a infinidade de origem e a relação total entre corpo e o espaço.”
(Rosa: 2005: 54) Este pensamento de António Ramos Rosa traduz-se no Homem que enquanto ser sensível relaciona-se e concebe espaço através da sua função sensorial, sendo este capaz de o perceber e medir a partir do seu corpo. Steen Eiler Rasmussen, em *‘Experiencing Architecture’* considera a arquitetura como uma disciplina que existe em conjunto com diversos elementos que estão na composição da qualidade espacial e que o corpo é incapaz de reconhecer somente pelo olhar, sendo necessário sentir e viver o espaço. Assim, os sentidos atuam como um todo.



011 | *From the series Nakasora, 2002*

“We receive a total impression of the thing we are looking at and give no thought to the various senses that have contributed to that impression.”⁵² (Rasmussen, 1964: 224)

A esta ideia, Peter Zumthor denomina de *atmosfera*. Para o arquiteto, *“o maior segredo da arquitectura é que consegue juntar as coisas do mundo, os materiais do mundo e criar espaço.”* (Zumthor, 2006: 23) Deste modo, reconhecemos a propensão em criar espaços com diferentes atmosferas, onde reside a qualidade arquitetónica a par com a relação que estabelece com as várias componentes que o envolve, sendo que *“a construção é a arte de formar um todo com sentido a partir de muitas partes.”* (Zumthor, 2009: 10)

Face a esta consideração, entendemos que a concretização de uma *atmosfera* com qualidade obtém-se com a conjugação de valores materiais e imateriais, subjugada com apreço pela memória. Importa destacar a perspetiva de Henrique Muga (2005) que associa a memória a experiências que despertam emoções. Tal como nos recorda Pallasmaa, *“o corpo não é uma mera entidade física; ele é enriquecido pela memória e pelos sonhos, pelo passado e pelo futuro.”* (Pallasmaa, 2011: 43)

⁵² Tradução livre – *Nós recebemos uma impressão total de algo para que estamos a olhar e não pensamos nos vários sentidos que contribuíram para essa impressão.*

1.4 A forma do espaço

Encontramos na vertente filosófica, o pensamento de Immanuel Kant que vincula a *forma* à experiência sendo que a forma é, no seu entender, percebida pelo Homem a partir dela. Segundo Kant, a forma assume-se “*interdependente da experiência, impostas pelo pensamento à matéria do conhecimento e procedente da experiência.*” (Infopedia, 2019)

Dito isto, evocamos a noção de que “*todo o Homem cria formas, todo o Homem organiza o espaço e se as formas são condicionadas pela circunstância, elas criam igualmente circunstância.*” (Távora, 2004: 73)

Assim, Fernando Távora considera o Homem um ser inteligente e sensível, capaz de trazer equilíbrio e harmonia ao espaço que ocupa. A partir daqui, o arquiteto revela a importância que o tempo tem, configurando-se determinante para a sua vivência. “*Um espaço organizado nunca pode vir a ser o que já foi.*” (Távora, 2004: 19) Seguindo o pensamento de Távora, o espaço que designamos como tal, é tanto *forma* como as formas que o espaço organiza. Deste modo, reconhecemos um diálogo inseparável do vazio.

O preenchimento do vazio com matéria traduz-se, no entender de Platão, no entendimento que o espaço e o tempo estão na sua base. Dito isto, percebemos *matéria* como “*qualquer substância que ocupa lugar no espaço.*” (Infopedia, 2019)

Em conformidade com Aristóteles, consideramos a forma dependente da matéria, no sentido que a forma é constituída por ela, reconhecendo no filósofo a ideia da forma enquanto energia e substância. “*Esta conceção de forma como estrutura essencial e interna já estava presente no pensamento de Aristóteles.*”

(...) Era entendida como o propósito e o elemento ativo da existência do objeto.”

(Montaner, 2002: 8)

São vários os autores que, na teoria da arquitetura, centram o seu estudo neste âmbito, todavia, sublinhamos apenas alguns, cujas ideias consideramos pertinente nesta investigação.

Nas artes, Adolf Hildebrand⁵³ foi um dos teóricos a integrar este campo, sendo que em *‘El problema de la forma en la obra de arte’* (1988) centraliza o seu estudo na relevância que o olhar possui em relação à forma e o que esta engloba, de modo a adquirir uma consciência efetiva do espaço. Voltamos a lembrar, como havíamos feito anteriormente neste trabalho, a importância que o observador em movimento tem na percepção do espaço, sendo fundamental o tempo da nossa caminhada, da aproximação e do distanciamento. Hildebrand considera existirem duas categorias de *forma*: a *forma aparente* e a *forma activa*.

*“La forma activa (...) es la que induce la mirada en perspectiva o la percepción del movimiento, la que exige una determinada actitud en el espectador y, sobre todo la que provoca en él la <forma aparente> cerrada em sí misma y creadora de un espacio virtual, en el que la naturaleza se da, en una relación visual.”*⁵⁴ (Hildebrand, 1988: 15)

⁵³ O escultor espanhol distinguiu a visão próxima da visão afastada, em que a na visão afastada, a percepção é total e denominada de ‘ótica’ e a visão próxima definida como ‘tátil’. A visão próxima exige uma constante adaptação do olhar perante a *“sucessão de movimentos oculares.”* Importa referir que os termos ‘ótico’ e ‘tátil’ têm origem em Zimmermann que distinguiu uma representação perceptiva ou óptica. (Fusco, 1984: 88)

⁵⁴ Tradução livre – *A forma activa (...) é aquela que induz a perspectiva ou a percepção do movimento, aquele que exige uma certa atitude no espectador e, acima de tudo, aquele que provoca nele a <forma aparente> fechada em si mesma e criadora de um espaço virtual, no qual a natureza é dada, numa relação visual.*

Reconhecemos, deste modo, que a *forma aparente* depende somente do objeto, sendo este imutável. Por outro lado, a *forma activa* decorre, no entender do autor, da sua qualidade cinestética a par com fatores externos à forma tais como a luz e a envolvente. Nesta categoria, o escultor espanhol considera que cada fator na apreensão da forma, tem valor apenas quando confrontado com outro fator. Ou seja, os elementos atuam numa relação de dependência.

A determinação da relação entre *forma* e *aparência* é feita por Hildebrand, quando este depreende o espaço submetido a um “*olhar dinâmico (...) que pode alcançar uma percepção tectónica e tátil.*” (Montaner, 2007: 36) Neste seguimento, Rudolf Arnheim defende que, “*la percepción de formas es un ocupación eminentemente activa.*”⁵⁵ (Arnheim, 2006: 58) Para tal, é necessário a movimentação do corpo pelo espaço.

O pensamento de Hildebrand (1988) expõe o comportamento do espaço, ostentado ao longo de diversos contextos. Neste sentido, o objeto reconhece-se como meio de estruturação do vazio.

Dito isto, a *forma activa*, a partir da sua condição cinestética, é onde Hildebrand reconhece a essência da arquitetura, sendo aqui onde reflete, com base na imaginação do vazio, a *aparência espacial*.

Távora resume esta ideia ao descrever a importância, através de uma analogia, do vazio na composição do espaço;

⁵⁵ Tradução livre – *A percepção das formas é uma ocupação eminentemente activa.*

“Em matéria de organização do espaço e no caso simples do ponto que lançámos no papel, contam igualmente o ponto e o papel ou, apontando um exemplo mais prosaico mas claro, é ainda o caso de certo famoso queijo com buracos no qual, ainda que os buracos não alimentem, eles são indispensáveis para a total definição das suas características.”
(Távora, 2004: 18)

1. O vazio espacial

1.1 A inquietação pelo vazio

A idealização filosófica, proveniente da ideologia grega, considera os dois princípios de qualquer existência – as condições complementares do vazio e do cheio; em que o vazio é considerado a ausência de matéria.

Encontramos no dicionário o vazio definido como a *“ausência de conteúdo.”* (Infopedia, 2019) Verificamos, à vista disso, que a definição mais recorrente de vazio configura-se como a *falta de algo* e que, deste modo, carece de preenchimento.

Intrínseco à ideia de que o vazio é um *“nada”*, Aristóteles concebe apenas a matéria, considerando que perante a sua ausência, não há existência.

Instala-se uma inquietação pelo vazio na cultura ocidental, que com base na teoria Aristotélica, nega o vazio como sustentação de toda a criação. Não obstante, Demócrito, revelou-se antagônico aos restantes filósofos do seu tempo ao compreender, por sua vez, o vazio na qualidade de espaço onde nele é permitido movimentação e matéria.

Contudo, é na Escola Estoíca⁵⁶ que encontramos uma definição de vazio que lhe atribui uma importância eminente. *“O vazio (to kenon) é uma das três especificações do espaço, ao lado do lugar (topos) e da extensão (khora).”* (Cauquelin, 2008: 2)

⁵⁶ *“Os estóicos não escapam a essa necessidade, eles têm uma teoria do lugar e do vazio.”* (Cauquelin, 2008: 29)





012 | *A box of Ku #613, 1993*

No entender desta escola, tudo se constitui corpo, exceto o vazio, que é *incorporal* e que por sua vez, não se vê ocupado por um corpo. *“Incorporais, o lugar e o vazio são a mesma coisa, que é chamada ‘vazio’ quando nenhum corpo o ocupa, e ‘lugar’ quando é ocupado por algum corpo.”* (Laércio *apud* Cauquelin, 2008: 32)

Dito isto, partimos da ideia de que o vazio enquanto conceito encontra na filosofia clássica, inúmeras definições, muitas das quais divergentes entre elas. Segundo Josep Montaner (2008) Riegl foi capaz de identificar a incapacidade que o vazio teve em ser individualizado, sendo reconhecido até então, apenas como negativo da matéria. *“El espacio lleno de aire atmosférico (...) constituye (...) la negación de lo material y, por lo tanto, la nada.”*⁵⁷ (Riegl *apud* Montaner, 2008: 19) Com isto percebemos que a história da arte, no que concerne a temática do espaço, priorizou sempre o objeto, rejeitando, dessarte, o vazio.

“A filosofia da história da arte criada por Riegl aporta, ao campo da teoria da arquitetura, a centralidade da ideia de espaço. Como Schmarsow, Riegl sustenta que a arquitetura é a arte do espaço.” (Montaner, 2007: 39) É nos recordado por Montaner o pensamento de Riegl sobre o espaço que nos tempos primitivos não podia ser convertido, como finalidade, numa obra artística.

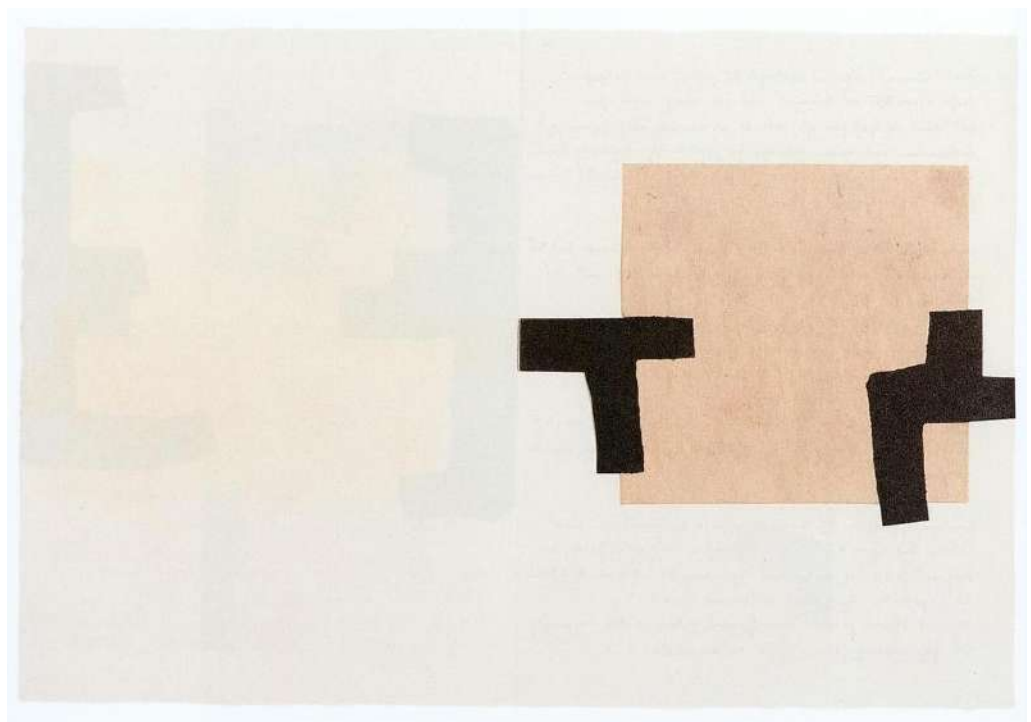
Contudo, é com Giedion que o vazio surge como protagonista na teoria da arquitetura, quando este evidencia a importância que o vazio tem na composição espacial, sendo o Homem quem lhe dá expressão.

Por analogia, na contemporaneidade, distinguimos a noção de vazio de Bruno Zevi (2002) que o considera como o elogio da arquitetura ao conceitá-lo como

⁵⁷ Tradução livre – O espaço que se enche de ar atmosférico (...) constitui (...) a negação do material e, portanto, do nada.

espaço que detém vida, não correspondendo apenas a uma “negação de solidez”. Deste modo, Zevi distingue no espaço vazio a sua capacidade transcendental.

“As nossas mentes estão fixas na matéria tangível, e falamos apenas do que faz trabalhar os nossos instrumentos e detém a nossa vista; à matéria dá-se forma, o espaço vem por si só. O espaço é um “nada”- uma pura negação do que é sólido- e por isso o ignoramos. Mas, ainda que possamos ignorá-lo, o espaço age sobre nós e pode dominar o nosso espírito; uma grande parte do prazer que recebemos da arquitetura- prazer que parece não podermos perceber (...) surge, na realidade, do espaço.” (Zevi, 2002: 186)



013 | *Der Raum und der Kunst*, 1969

Importa perceber que os princípios de Zevi são motivo de estudo para Pedro Vieira de Almeida que na sua tese *‘Ensaio sobre o espaço da arquitectura’* reflete a sua teoria ao reputar o vazio como uma realidade que existe enquanto *espaço sensível* mediante um corpo. *“Considero haver dois processos de atuação no espaço, fundamentais e parece-me que únicos: ‘limitar-espaço’ e ‘estar-no-espaço’”* (Almeida, 1963: 108)

Ao apresentar o espaço como palco destes processos, considera que o corpo se realiza nele, *à priori*, enquanto *limite* e *presença*. O autor acrescenta, *“qualquer corpo pelo fato de já existir como tal (...) atua no espaço por uma ou outra daquelas formas ou por ambas simultaneamente.”* (Almeida, 1963: 108)

Com estas deduções, Vieira de Almeida encontra no vazio a qualidade de se metamorfosear em espaço, tendo dessarte, a mesma relevância que o espaço preenchido pela forma. De modo a perceber o vazio enquanto potencializador do espaço, é pertinente ter a consciência de que é mediante a percepção de cada um, que o espaço sensível é alcançado.

1.2 Uma ausência presente

*“(...) el vacío, la quietude, el desapego, la insipidez, el silencio, la inacción, son el nivel del universo, la perfección de la vía y de la virtud. Por ello, el soberano y el santo permanecen siempre en reposo. Este reposo conduce al vacío que es plenitud.”*⁵⁸ (Zhuangzi apud Cheng, 2012: 92)

⁵⁸ Tradução livre – *Vazio, quietude, desapego, insipidez, silêncio, inação, é o nível do universo, a perfeição do caminho e da virtude. Portanto, o soberano e o santo permanecem sempre em repouso. Este repouso conduz ao vazio que é a plenitude.*

Francois Cheng estudou o vazio carregado de sentido, definindo a sua importância através do potencial que o vazio possui na integridade e equilíbrio da presença e ausência de forma. Segundo Cheng (2013) o vazio é o que permite alcançar a sua totalidade. Dito isto, reconhecemos o vazio como o conceito eleito do taoísmo.

Como nos recorda Fernando Espuelas, o vazio é percebido como qualidade da qual todas as coisas surgem, para onde todas as coisas se encaminham. *“El vacío se asocia con el Tao para indicar lo inexpresable e inabarcable de su esencia. (...) Constituye la unidad extensiva del conjunto de lo existente.”*⁵⁹ (Espuelas, 1999: 103)

Neste sentido, o pensamento oriental acredita que é o *nada* que dá sentido ao ser. A existência e a não existência, o ser ou não ser são, de acordo com Anne Cauquelin (2008) princípios alusivos ao vazio. A consciência do *ser ou não ser*, representado através de uma experiência sensorial, assenta no modo como vemos e sentimos o mundo.

Vemos representado no *Yin-Yang*⁶⁰ uma unidade de duas noções opostas, estabelecida como a conformação básica do espaço. *O alfa e o ômega de Tao e da mentalidade chinesa*, simboliza na arquitetura chinesa uma relação entre as partes e o todo. *“The artistic characteristics of classical Chinese architecture include the harmonious relationship between the parts and the whole, with emphasis on the feel of the materials.”*⁶¹ (Liu, 1989: 11)

⁵⁹ Tradução livre – *O vazio está associado ao Tao para indicar o inexprimível e o intocável da sua essência. (...) Constitui a extensa unidade de tudo o que existe.*

⁶⁰ *“O Yin é o princípio feminino, noite, lua, a passividade, absorção. O yang é o princípio masculino, sol, dia, luz e atividade.”* (Wikipédia)

⁶¹ Tradução livre – *As características artísticas da arquitetura chinesa clássica incluem a relação harmoniosa entre as partes e o todo, com ênfase na sensação dos materiais.*

Assim reconhecido, o vazio no antagonismo desta noção é o cheio que lhe confere matéria, sendo a unidade composta pela combinação entre o cheio e o vazio, que não só se complementam como salientam a dualidade de ações contrárias.

No entender de Francois Cheng existe um vazio intermédio, que corresponde ao terceiro espaço e contribui para o equilíbrio necessário entre o *yin* e o *yang*, sendo que sem ele, teríamos apenas uma polarização equivalente à doutrina Aristotélica do *ser ou não ser*. “*El vacío intermedio, que habita el par yin-yang, habita también todas las cosas (...) permitiendo que accedan a la transformación interna y a la unidade armonizadora.*”⁶² (Cheng, 2013: 87)

O vazio intermédio

Lao-Tzu⁶³ traduz a sua filosofia taoista no seu *Poema XI* do seu livro ‘*Tao Te Ching*’ (1961). Segundo Van de Ven, esta filosofia ultrapassa os elementos opostos do princípio da polaridade, teorizado há mais de 2 500 anos atrás, unindo-os assim num só conceito.

O antigo poema veio dar importância e conferir a consciência de que o vazio é elementar e que a matéria adquire valor a partir dele. “*It reveals the superiority of the contains, the space within. The non-existent is the essential, made tangible in material form.*”⁶⁴ (Van de Ven, 1987: 3)

⁶² Tradução livre – *O vazio intermedio, que habita o yin-yang, também habita todas as coisas (...) permitindo-lhes aceder à transformação interna e a unidade de harmonização.*

⁶³ Lao-Tzu foi um filósofo e escritor da Antiga China, fundador do taoísmo filosófico.

⁶⁴ Tradução livre – *Revela a superioridade dos contidos, o espaço interior. O inexistente é o essencial, tornado tangível na forma material.*

Encontramos justificado esta apreensão da importância do vazio na composição do seguinte verso:

*“We make doors and Windows for a room;
But it is these empty spaces that make the room livable.
Thus while the tangible has advantages;
It is the intangible that makes it useful.”*⁶⁵ (Lao-Tzu, 1961: 11)

Aqui chegados, concluímos segundo o pensamento de Lao-Tzu, que apesar da vertente física ser fundamental no espaço, é o metafísico que lhe atribui valor e onde este lhe permite *ser*.

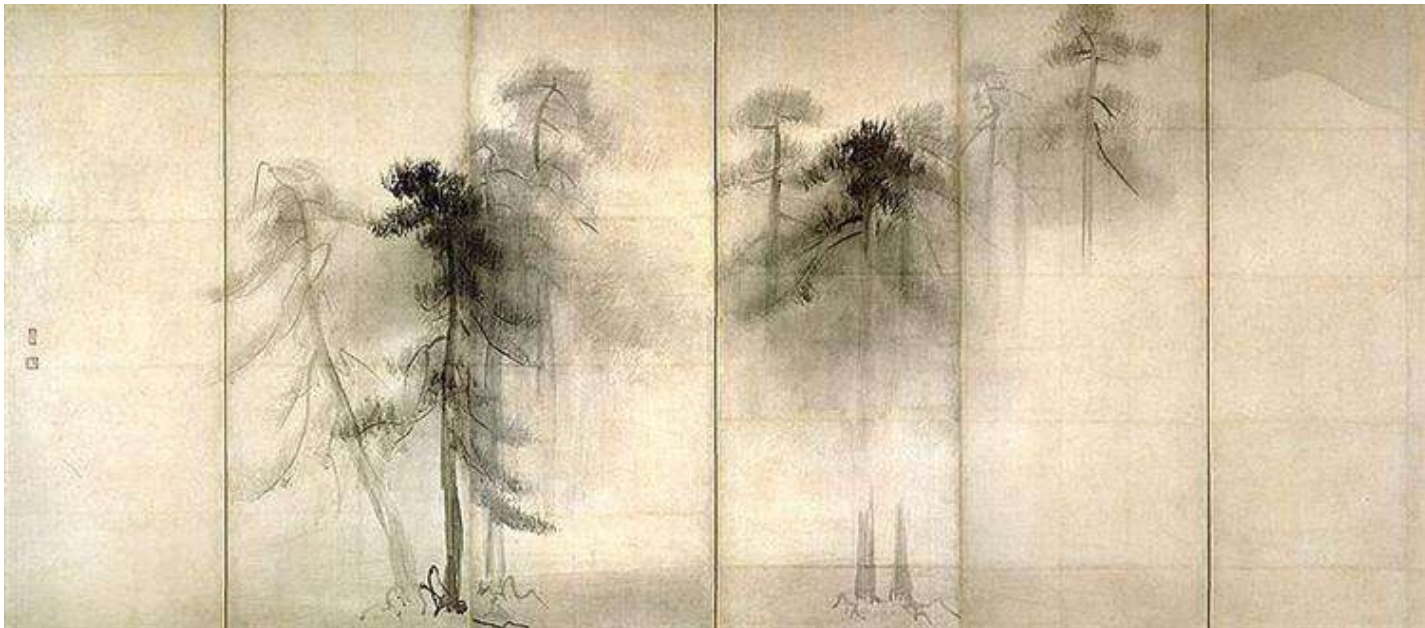
Dessarte, o vazio para Lao-Tzu confere maior relevância que o tangível, apontando para o tectónico e o estereotómico⁶⁶ que permitem, por sua vez, a concretização do espaço. O filósofo taoísta, entendia que a realidade arquitetónica se encontrava no espaço contido, ou seja, no espaço que permite ser habitado.

Heidegger, em *‘A arte e o espaço’*, entende o vazio enquanto valor metafísico, sendo que as suas qualidades primárias residem na participação do limite, sendo o Homem, enquanto ser sensível, capaz de evocar a sua existência. Posto isto, o espaço é considerado para o filósofo mediante três noções: o espaço dentro do qual a presença plástica é entendida enquanto objeto; o espaço que envolve as formas; e o espaço que existe como vazio entre volumes. *“Emptiness is not nothing. It is also no deficiency.”*⁶⁷ (Heidegger in Leach, 1997: 124)

⁶⁵ Tradução livre – *Fazemos portas e janelas para um quarto; Mas são esses espaços vazios que tornam a sala habitável. Assim, enquanto o tangível tem vantagens; É o intangível que o torna útil.*

⁶⁶ Proveniente de Gottfried Semper.

⁶⁷ Tradução livre – *O vazio não é um nada. Também não é uma falta.*



014 | *Pine Trees* – Representação pictórica do *Ma*, 2005

A doutrina religiosa taoista é considerada por Van de Ven como um retrato à noção de que nada é permanente, num mundo em constante mudança. *“The flexibility of Tao thinking reflects a true foresight in man’s changing ideas.”*⁶⁸ (Van de Ven, 1987: 3)

Proveniente deste princípio, deparamo-nos com a palavra Japonesa *Ma* (間) regido pela lógica racional do espaço e do tempo. Esta palavra deriva de *Kuhan*, que se intitula de Espaço e que tem como significado, vazio e intervalo. No entender de Michiko Okano (2012) o *Ma*⁶⁹ incorpora o vazio enquanto possibilidade de criação de algo novo, que tudo pode conter. Podemos defini-lo

Ma- A estética do ser ou não ser

⁶⁸ Tradução livre – *A flexibilidade do pensamento Tao reflete uma verdadeira previsão nas ideias de mudança do Homem.*

⁶⁹ *“O Ma tornou-se conhecido no ocidente, por meio da exposição organizada pelo arquiteto japonês, Arata Isozaki em Paris, denominada Ma: Espace Temps du Jupon, em 1978.”* (Okano, 2012: 152)

deste modo como um intervalo, base para a existência de todas as coisas. Essencialmente, um lugar experiencial que se opõe à construção ontológica da arquitetura derivada de Aristóteles e reivindica conhecer o terceiro espaço reprimido, ocupado pelo que não é nem um, nem outro, ou ambos simultaneamente.

A flexibilidade é, para Okano (2012) a característica que melhor define o *Ma* espacialmente na arquitetura, onde a inexistência de mobiliário fixo nos espaços interiores, resulta em espaços vazios que permitem ao Homem conceber o ambiente pretendido.

Por sua vez, na edificação arquitetónica, o *Ma* tem efeito, não só na relação com o Homem que o motiva, como com a sua envolvente, encontrando-se assim, não como apoio, mas como meio comunicativo entre a natureza, a forma e o ser humano.

Entendemos o *Ma* na vertente espacial quando remetemos esta compreensão para o espaço-tempo. Um exemplo disto pode ser traduzido num percurso que é experienciado ao longo de um determinado tempo, propositadamente, de modo a estimular o utilizador e oferecer-lhe a oportunidade de vivenciar o espaço a partir de diversos ângulos, do qual surgem variadas perspetivas.

A perceção temporal que o utilizador habitualmente associa a um percurso, representa um espaço *Ma*, possibilitando o diálogo do Homem com o que o rodeia. A introdução do tempo, é segundo Zevi (1984) a atribuição de uma *nova substância* ao espaço. “É necessário temporalizar o espaço. Como? Louis Kahn indica um dos meios: distinguindo o espaço transitável dos espaços de chegada.” (Zevi, 1984: 60)

Identificamos no *Ma* esta compreensão por parte de Bruno Zevi, representado por exemplo, no *'Benesse House Museum'* na ilha de Naoshima.

Projetado por Tadao Ando, este museu é composto por percursos pensados para serem experienciados pela totalidade do corpo, através dos lances de escadas, das longas rampas que se dissimulam entre espaços e passagens onde o interior encontra o exterior e se intercalam. *"Tempo e espaço estão eternamente intertravados nos espaços silenciosos (...) matéria, espaço e tempo se fundem em uma experiência elementar e singular: a sensação de existir."* (Pallasmaa, 2011: 49)

Reconhecemos deste modo, em Ando a *"capacidade de criar espaços nos quais a relação entre o objeto e o observador é inesquecível (...) e a capacidade de gerar ambientes de recolhimento, a partir dos quais se pode ter uma percepção do exterior."* (Ando in Tadao Ando, 2004: 7)



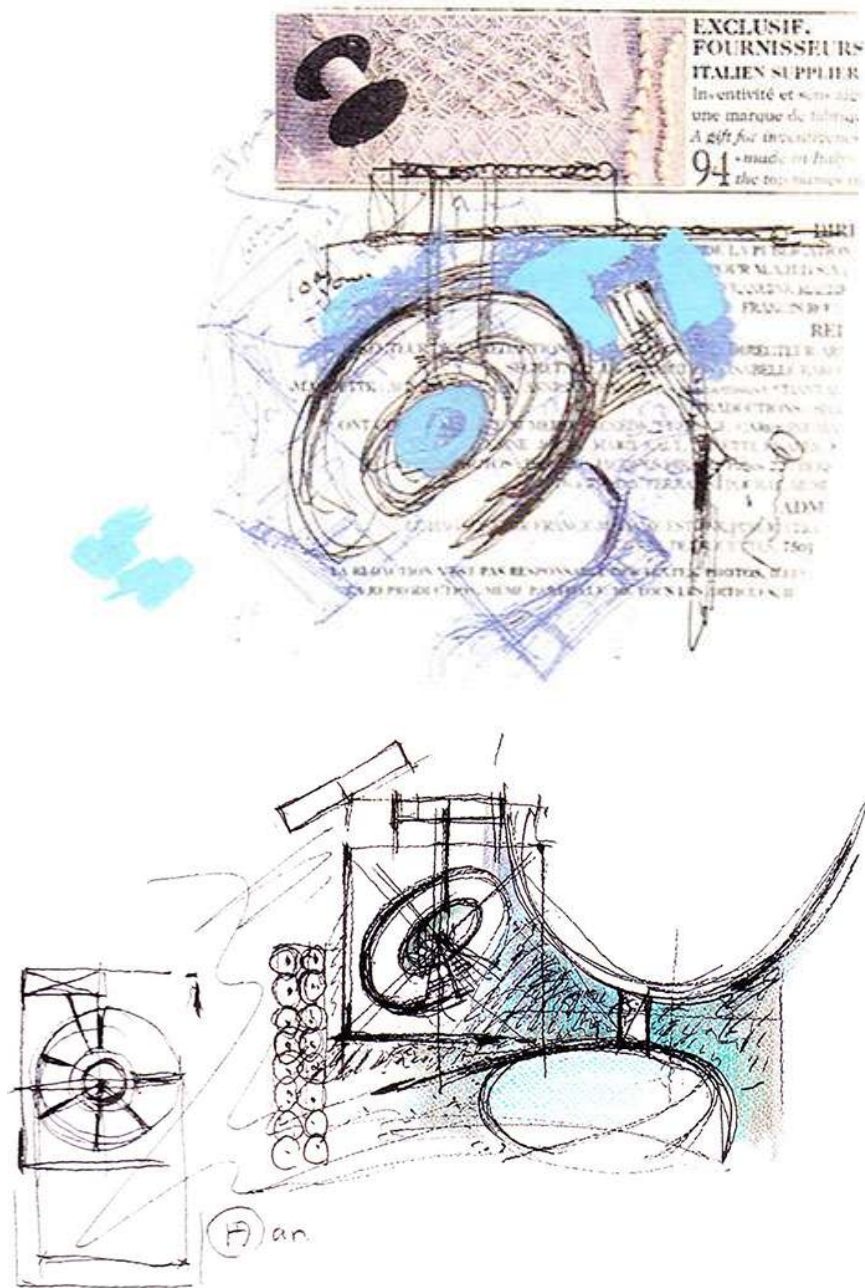
015 | *Benesse House Museum*. Tadao Ando, 2016



016 | *Interior de Benesse House Museum*. Tadao Ando, 2016



017 | Benesse House Museum. Tadao Ando



018 | Tadao Ando drawings of Benesse House Museum

2.2.1 As pequenas percepções

Ao experienciarmos tudo distintamente uns dos outros, a vivência que temos de cada espaço é individual e única, sendo isto, o que nos permite ver e participar na arquitetura de modo singular. Bill Bryson explica que existem coisas que o ser humano experiencia mas que não consegue identificar, no seguinte pensamento: *“We live in a universe whose age we can’t quite compute, surrounded by stars whose distances we don’t know, filled with matter we can’t identify, operating in conformance with physical laws whose properties we don’t truly understand.”*⁷⁰

Antes de mais, consideramos pertinente refletir sobre a noção de *percepção estética*, que assenta no modo como nos relacionamos com o mundo, com a aparência e com as realidades por detrás delas. Dito isto, é importante lembrar que todos temos perspetivas diferentes da realidade que existe por trás da aparência.

Recorremos à doutrina de José Gil que, por sua vez, nos encaminha para o estudo das “pequenas percepções”.

“Mas há um outro vazio, o “grande vazio” ou vazio primordial (...) que fascina porque não representa nada, nem nada o representa, manifestando-se apenas na energia que dele irrompe.” (Gil, 2001: 17) Este vazio descrito por José Gil enche-se de sentido, transforma a nossa percepção e acede à nossa imaginação.

⁷⁰ Tradução livre – *Vivemos em um universo cuja idade não conseguimos computar, cercada por estrelas cujas distâncias nós não conhecemos, cheias de matéria que não podemos identificar, operando em conformidade com leis físicas cujas propriedades não compreendemos verdadeiramente.*

Falamos do *“efêmero, a sombra da sombra, a ausência e o vazio (...) o indizível, o imaterial ou até mesmo o incorporal.”* (Cauquelin, 2008: 13)

Por conseguinte, o estudo de José Gil (2005) do espaço e do campo perceptivo do Homem, encaminha-nos para a divisão da percepção em três fases. O primeiro momento corresponde à percepção de formas, meramente cognitivo. Em seguida, dá-se a descoberta do movimento e por sua vez de outras relações entre os espaços, formas e cores. Neste momento o olhar percebe a composição do espaço e do tempo, numa percepção não trivial. Não obstante, e com maior pertinência, é na última fase que o utilizador deixa de perceber o objeto arquitetónico de modo objetivo, dando lugar a uma percepção de forças. Esta percepção de forças é conceituado pelo filósofo português, como as *pequenas percepções* que extrapolam o “meramente sensorial”.

“Isto é, o que permite definir a força como um “invisível visível” à maneira de Merleau-Ponty (...) é possível que o olhar não capture, mas que ele próprio sofra uma transformação.” (Gil em Razão Nômade, 2005: 22)

Estas forças imperceptíveis, provenientes do vazio, são designadas como *atmosfera* para o autor. *“Há uma espécie de tendência enunciada e pressentida no turbilhão das pequenas percepções: isso é a atmosfera.”* (Gil em Razão Nômade, 2005: 26)

No mesmo registo, Leibniz ao referir-se às *pequenas percepções*, retrata-as como “poeiras”, descrevendo-as da seguinte maneira:

“São elas que formam este não sei quê, esses gostos, essas imagens das qualidades dos sentidos, claras no conjunto, porém confusas nas suas partes individuais, essas impressões que os corpos circunstantes

produzem em nós, que envolvem o infinito, esta ligação que cada ser possui com todo o resto do universo.” (Leibniz, 1996: 8)

Leibniz considera que o Homem é constituído por estas perceções, que nos permitem aceder a um estado superior.

“Essas perceções insensíveis assinalam também e constituem o próprio indivíduo, que é caracterizado pelos vestígios ou expressões que elas conservam dos estados anteriores deste indivíduo, fazendo a conexão com o seu estado atual, perceções que se podem conhecer por um espírito superior, mesmo que este indivíduo não as pudesse sentir, isto é, quando a recordação explícita não estivesse mais presente.” (Leibniz, 1996: 9)

São estas perceções que, no seu entender, possibilitam a compreensão do equilíbrio existente entre o corpo e o espírito.

No entender de José Gil, as *pequenas perceções* dispõe de forças onde reside a qualidade atmosférica do espaço. Este vazio configura-se como um distanciamento necessário que permite ao Homem ter a capacidade de compreender as partes que compõem o todo e que, ainda que limitado, concebe ações que ocupam a atmosfera. Importa referir Rudolf Arnheim (2006) que tal como Gil considera o vazio, embora uma ausência de matéria, predominantemente um espaço repleto de forças percetivas.

2.3 O silêncio simbólico

Quando nos pronunciamos sobre o vazio reconhecemos a ausência através da presença e esta, por sua vez, na existência da ausência, numa polaridade complementar. Encontramos Gaston Bachelard que considera a presença e a ausência dois conceitos contraditórios, no *perceber* e no *imaginar*. “*Ségun Gaston Bachelard, <la imaginación nos permite abandonar el curso ordinário de las cosas. Percibir e imaginar son tan antitéticos como presencia y ausencia.>*”⁷¹ (Bachelard *apud* Pallasmaa, 2014: 40)

Em ‘*A Poética do Espaço*’ (2008) Bachelard confere importância à experiência que provém do espaço arquitetônico, estando este raciocínio na casa como memória poética, elementar à existência do Homem no mundo.

“O espaço que penetra os vazios das massas e que se deixa invadir pela proliferação dos seus relevos, torna-se móvel (...) a arquitetura do movimento participa do vento, da chama e da luz, move-se num espaço fluído.” (Focillon, 2000: 39)

Esta descrição de vazio traduz-se num elogio à ausência e ao *silêncio*, que nos permite perceber a essência do espaço e detém o “mistério” necessário para a sua materialização poética. Como nos relembra Pallasmaa, “*the intellect*

⁷¹ Tradução livre – Segundo Gaston Bachelard, a imaginação permite-nos abandonar o curso normal das coisas. Perceber e imaginar é tão contraditório quanto a presença e a ausência.

*provides the ground and control for the process, but the poetic image does not arise from reason alone.*⁷² (Pallasma in Tidwell 2015: 10)

2.3.1 Nas artes

Numa comparação com as artes, encontramos, num primeiro momento, Johann Wolfgang von Goethe que através da poesia fez uma analogia entre a música e a arquitetura. Sendo que tanto uma arte como outra permite uma viagem no tempo e no espaço, o escritor do século XIX com a sua icónica frase, definiu a arquitetura para lá do seu sentido construtivo considerando-a *“música petrificada”*. Esta noção assenta na ideia de que tal como a música, também a arquitetura tem a capacidade de suscitar variadas sensações no Homem. Continuando no âmbito da música, importa destacar John Cage – um vanguardista que introduziu no mundo das artes uma possibilidade inédita de fazer música.

A famosa obra do teórico e compositor *‘4’33’’* apresenta-se como uma ausência de som, composta em 1952. A peça traduz-se em 4 minutos e 33 segundos de puro silêncio. Com isto, Cage modificou a assimilação do silêncio suscetível a ser preenchido por sons e ruídos provindos do público que assistia à sua atuação. Enquanto isto, permaneceu em frente ao piano, parado durante a performance toda. Esta peça vai de encontro às palavras de Mozart: *“the music is not in the notes, but in the silence between”*.⁷³

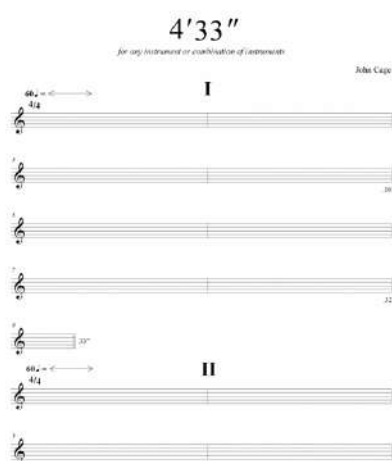
⁷² Tradução livre – *O intelecto fornece o terreno e o controle para o processo, mas a imagem poética não surge apenas da razão.*

⁷³ Tradução livre – *A música não está nas notas, mas no silêncio entre elas.*

Análogo ao pensamento de Mozart, o silêncio é indubitavelmente o protagonista da peça musical. Silêncio este, que faz referência a um vazio carregado de significado, onde o espectador enquanto ouvinte é convidado a participar na obra, atribuindo-lhe o seu próprio tempo e estrutura, quebrando deste modo sequências rítmicas pré-determinadas.

Tal como John Cage afirma, *“everything we do is music”*.⁷⁴ Este considera que as emoções estão presentes no público ao invés de estarem presentes na sua música que compõe. Aqui verificamos o conceito de vazio não pela sua vertente física, mas como existência que se concretiza através de todos e qualquer um.

Rudolf Arnheim compara o vazio a uma composição musical. Acredita que com esta analogia o vazio perceptivo adquire um entendimento mais evidente, descrevendo-o como o tempo da música em que há ausência de som. Contudo, não menospreza estes silêncios, pelo contrário, dota-os de tensão, atribuindo-lhes um papel indispensável.



019 | 4'33'' Music Sheet. John Cage



020 | John Cage's 4'33'' Defies Silence

⁷⁴ Tradução livre – *Tudo o que fazemos é musica.*

“Durante estes intervalos o tom que o precede adquire um peso e significado, rítmicos próprios ao protelar-se durante o tempo prescrito pela estrutura da composição.” (Arnheim, 1988: 25)

Tal como Schulz (1974) percebemos a arte como vontade do Homem se exprimir. O coreógrafo Merce Cunningham, amigo e colega de Cage, mostrou interesse na singularidade do movimento do Homem no espaço. O vazio para Cunningham é onde *“tocamos nos próprios fundamentos da arte, nesse espaço de onde emerge a forma artística.”* (Gil, 2001: 16) A dança é uma arte experimentada pelo corpo, em que utiliza o espaço a fim de uma expressão artística. Deste modo, verificamos que no que concerne a dança, estão presentes qualidades no espaço e no tempo, que variam em intensidade.

“Para Cunningham, o bailarino deve fazer silêncio no seu corpo. Deve suspender nele todo o movimento concreto, sensorial, carnal a fim de criar o máximo de intensidade de um outro movimento, na origem da mais vasta possibilidade de criação de formas. Só o silêncio ou o vazio permite a concentração mais extrema de energia, energia não-codificada, preparando-a todavia a escorrer-se nos fluxos corporais.” (Gil, 2001: 17)

Tal como José Gil nos explica, o *silêncio* e o vazio, contêm em si, a intensidade e ritmo da composição espacial.

Em suma, reconhecemos o vazio como motivo de interesse na dança de Cunningham, sendo o silêncio o que predominava na música de Cage.



O silêncio manifestado no limite

1. O limite

1.1 Interpretações do conceito

“Para hacerse visible, el espácio tiene que adquirir forma y limites o en la naturaleza o por la mano del hombre.”⁷⁵ (Giedion, 1992: 466)

Tendo, num primeiro momento, dissertado sobre o vazio espacial e as qualidades que este comporta, consideramos necessário perceber a influência que o limite tem na composição e apreensão do espaço. *“Entender os limites é, no fundo, entender o que é limitado; é entender o que se está a delimitar.”* (Revista NU, 2018: 5)

No dicionário da língua portuguesa, o limite compreende-se como uma *“linha que demarca a extensão de superfícies ou terrenos contíguos; o fim ou termo; o ponto que não se deve ultrapassar.”* (Infopédia, 2019)

Verificamos, a partir desta definição, que prevalece a compreensão do limite como um fim. Este entendimento vai ao encontro de Aristóteles, que concebe a noção de limite como o que enforma e envolve o espaço a partir da ideia de *terminus*. Aristóteles afirma, por conseguinte, que uma realidade é determinada através da delimitação. *“(…) ni habría tampoco entendimiento actúa siempre para algo y esto constituye um limite, pues el fin es limite.”⁷⁶ (Aristóteles, 1994: 126)*

⁷⁵ Tradução livre – *Para se tornar visível, o espaço tem de adquirir forma e limites, seja na natureza ou pela mão do Homem.*

⁷⁶ Tradução livre – *Este atua sempre por algo e isso constitui um limite, pois o limite é o fim.*

Em oposição a Aristóteles, situa-se o pensamento de Heidegger, que entende o limite como o início, associado ao *horizonte* – que representa o conceito em grego. *“A boundary is not that at which something stops but, as the Greeks recognizes, the boundary is that from which something begins its presencing.”*⁷⁷ (Heidegger, 1971: 154)

Paralelamente a este raciocínio, encontramos no latim a designação de *limes* para a palavra limite, que traduz o início da existência, a fronteira ou pausa que possibilita ver e sentir o espaço. Eugénio Trías em *‘Lógica del limite’* (1991) relaciona *limes* com o ato de habitar, conferindo no limite, um espaço possível de ser habitado. Neste seguimento, a importância do limite na arquitetura é verificada em Bernard Tschumi que defende que sem a existência de limites, a arquitetura seria inexistente. *“Cancelar os limites (...) é cancelar toda a arquitetura.”* (Tschumi em Nesbitt, 2008: 154)

Dito isto, percebemos a arquitetura como a arte que adequa o espaço ao propósito para o qual se destina, delimitando-o e modelando-o, como descreve Jorge Cruz Pinto: *“A arquitectura vê-se assim como a arte de delimitar e conformar o espaço habitável.”* (Pinto, 2007: 21)

Partindo do princípio que o Homem comporta consigo uma necessidade inerente de conceber fronteiras e que estas lhe proporcionam segurança e algum sentimento de conforto, concebe as suas próprias relações com o espaço a partir do seu corpo. Como tal, o limite tem início em si mesmo.

⁷⁷ Tradução livre – *O limite não é aquilo onde qualquer coisa termina mas antes, como os gregos observaram onde qualquer coisa começa a ser.*



021 | *Shadows.*

O primeiro limite do ser humano – o próprio corpo.

“O limitar corresponde talvez à maneira mais fácil de o apreender. Pelo menos analiticamente parece ser o espaço limitado a experiência mais comum, e assim, todos os autores que pensam o espaço de arquitetura como elemento destacado de um todo contínuo, analisam também a ação de limitar o espaço.” (Almeida, 194: 109)

Tal como Platão havia teorizado, Bruno Zevi acredita que o limite dá ordenação ao espaço e a experiência arquitetônica é alcançada através da delimitação dos vazios espaciais. Neste sentido, reconhece que o objetivo de “construir” é, efetivamente, “delimitar espaço”. *“Quando construímos mais nada fazemos a não ser destacar uma conveniente quantidade de espaço encerrando-o e protegendo-o e toda a arquitetura surge dessa necessidade.”* (Zevi, 2002: 186)

Encontramos em diversos autores o entendimento de ter sido Platão quem atribuiu um sentido real ao que efetivamente é espaço, quando este o reconheceu como um recetor invisível do que nele se transforma. *“Numa perspectiva platónica e espontânea, o espaço é a mãe e o receptáculo de todas as coisas, é um contentor.”* (Muga, 2005: 61)

Por sua vez, Sigfried Giedion acredita que a identificação do espaço, sendo intangível e ilimitado por natureza, necessita de limites para que se torne visível. Seguindo este raciocínio, reconhecemos que a essência do espaço verifica-se através do que o limita. *“La esencia del espacio se halla en la interacción de los elementos que lo limitan.”*⁷⁸ (Giedion, 1992: 467) Na mesma linha de pensamento, o escultor Eduardo Chillida defende o limite como o protagonista efetivo do espaço, ao reconhecer que *“el limite es el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro limite, es el verdadero protagonista del tiempo.”*⁷⁹ (Chillida, 2005: 55)

⁷⁸ Tradução livre – *A essência do espaço esta na interação dos elementos que o limita.*

⁷⁹ Tradução livre – *O limite é o verdadeiro protagonista do espaço, como o presente, outro limite, que é o verdadeiro protagonista do tempo.*

O conceito de limite vê no muro a “sua forma mais elementar”, quer pelo valor físico, como pelo valor metafísico. O muro é, para Gottfried Semper o elemento arquitetónico que melhor descreve a noção de limite, sendo a partir dele onde se materializa o vazio. *“Portanto a parede é a forma imediata de limitar espaços, mas como nota Kartiensen os muros não têm de ser contínuos para o definir.”* (Almeida, 1963: 110)

Já no entender de Jorge Cruz Pinto (2007) o espaço só é percebido na sua essência quando relacionado com a perceção dos limites que o conformam, sejam estes materiais ou não. O limite, segundo o autor, faz a distinção da forma e envolve uma barreira física, embora a presença percetiva do limite se sobreponha à sua tangibilidade no espaço arquitetónico. Dito isto, a configuração do limite é capaz de qualificar percetivamente o espaço, participando nele pelo sentido que este adquire.

Recorrendo a Giedion, podemos perceber o limite construído como o que compõe apenas uma das diversas permutações existentes no espaço, transcendendo de igual modo a sua componente física e material. *“Forms are not bounded by their physical limits. Forms emanate and model space.”*⁸⁰ (Giedion, 2009: XLVII) Dito isto, o espaço é configurado na relação que tem com o limite sendo este intuído ou verificado numa presença física. O limite comporta características fulcrais, não só para a configuração física do espaço, como para as *pequenas perceções* do mesmo. *“Assim o cercamento, o ato de demarcar ou diferenciar um lugar no espaço se converte (...) na verdadeira origem da arquitetura.”* (Schulz em Nesbitt, 2008: 443)

⁸⁰ Tradução livre – *As formas não são limitados pelos seus limites físicos. Formas emanam e modelam espaço.*

Um exemplo disto é a porta, cuja passagem que permite no espaço, tem em si a capacidade paradoxal de possibilitar entrar e sair ou abrir e fechar-se ao corpo. Enquanto elemento físico delimitador do espaço, consegue reconhecer diversas associações relacionadas ao movimento do corpo, capaz de o conduzir pelo espaço. Reconhecemos deste modo, que a sua qualidade verifica-se para além da sua vertente material, adquirindo um sentido simbólico no espaço. *“Procurando os limites de algo, procura-se esse algo em si. O que define e limita uma coisa acaba por ser a sua própria definição, o modo de a designar.”* (Revista NU, 2018: 5)

Importa perceber que à parte dos aspetos físicos que a arquitetura comporta, é nos aspetos imateriais que o limite adquire valores simbólicos no espaço. O arquiteto encontra nestes valores um olhar empírico sobre o espaço; valores estes que atribuem sentido ao vazio. *“É do intangível que se trata; atingidas a partir do tangível, do mensurável, do pragmático que são materiais, dimensões, funções (...)”* (Loução, 2014: 111)

Através dos seus sentidos, o Homem percebe o limite, que expressa um sentido de estar e cujos comportamentos interferem na experiência subjetiva do mesmo. *“A configuração das fronteiras (...) mais não são, porém, que um dos factores que regem as relações espaciais entre áreas visuais contíguas.”* (Arnheim, 1988: 68)

1.2 O Espaço-limite

A indissociabilidade entre o vazio e o limite é traduzido no conceito de *Espaço-Limite*, inaugurado por Henri Focillon (2000). Aplicado previamente na escultura, na medida em que a forma sofre forças impossíveis de limitar, adquire importância quando transposto para a arquitetura. Assim sendo, este termo adverte para a indissociabilidade entre o espaço e o seu contorno, ou seja, o seu limite.

Importa referir que este conceito deu origem à obra de Jorge Cruz Pinto, '*O Espaço-limite: produção e recepção em arquitectura*'. O espaço arquitetónico é classificado no entender de Cruz Pinto (2007) em três categorias. A *aparência*, *emergência* e a *latência*, são os tipos de limites que o autor reconhece, em que cada uma das categorias faz referência aos planos do corpo. Os elementos que compõem o espaço vêm-se traduzidos em cada uma das categorias referidas, associando-se incessantemente à experiência que o homem tem no mesmo. Podemos considerar que estas se situam entre o visível e o invisível, ou seja, o existente entre a dimensão visual – que corresponde à pele do corpo – e a dimensão latente – correspondente ao interior espiritual.

As categorias que Cruz Pinto distingue são confrontadas pelo mesmo, com o sentido da existência, com a apreensão do limite, e com o aspeto aparente que em conjunto definem o espaço arquitetónico. Importa referir que o autor faz uma analogia ao corpo humano, considerando o Homem e os seus sentidos o núcleo do espaço, tanto como produtor como recetor. Entende a *aparência* – como a pele do corpo, ou seja o revestimento; a *emergência* – como a carne e a estrutura óssea; e a *latência* – o espaço interno do corpo, o invisível, capaz de

se transparecer no seu exterior. Dito isto, a receção que se obtém do espaço vai desde o aspeto aparente ate ao seu sentido mais profundo.

A *aparência*⁸¹ é a primeira categoria descrita por Cruz Pinto, que faz referência ao aspeto exterior e apresenta uma perceção que pode ser verdadeira ou falsa, não revelando necessariamente o que algo é, mas sim como se deixa ver.



022 | *Untitled*

⁸¹ Nesta categoria, podemos relacionar a cor, uma vez que é apreendido visualmente no material que reveste. Dito isto, a cor também pode fazer referência à latência, pelo valor simbólico que pode adquirir, de modo a conferir o que aparenta ser.



023 | *Blind Light*. Antony Gormley



024 | *Blind Light*. Antony Gormley

“A transfiguração aparente pode estar também associada (...) à expressão dos materiais construtivos, desde o seu aspeto nu, aos adereços murais e de revestimento, que pela sua capacidade de reflexão, refração, transparência, opacidade, etc. permitem mudanças de aparência concordantes com as circunstâncias de natureza atmosférica.” (Pinto, 2007: 98)

A seguinte categoria – *emergência*, concerne o aspeto formal que se relaciona com as características materiais. Cruz Pinto (2007) faz uma aproximação à *perceção consciente* da materialidade, que permite uma avaliação completa e com significado, baseado numa interpretação que extrapola o *“meramente exterior”* e submete-se a uma leitura fenomenológica, encontrando assim a sua definição no limite. De acordo com o autor, entre a emergência formal e a

invisibilidade latente, existe uma relação de proximidade contígua, contudo, não linear. A percepção, a memória e o raciocínio determinam campos onde entre eles produzem-se imagens que se situam entre o mundo tangível e o intangível. Se na *emergência* recorremos ao âmbito da consciência, na latência é o inconsciente que o caracteriza, compreendendo o espaço imaginário que antecede qualquer imagem informal. Não obstante, o autor defende não existir nenhuma separação clara entre o consciente e o inconsciente uma vez que, num dado momento, estes sobrepõem-se.

A última categoria – *latente*, relaciona-se com o *ser*, onde consideramos ter sido Merleau-Ponty quem melhor teorizou a dimensão *invisível* que esta categoria representa. A latência, de acordo com Cruz Pinto (2007), representa a *essência do limite* numa vertente capaz de transcender qualquer explicação lógica, concedendo significado à consciência numa presença com sentido.

Tendo já sido abordado no capítulo anterior, importa relembrar que a percepção depende do Homem e do seu corpo, que interage com o seu contexto e que, conforme o seu posicionamento, recebe sensações distintas. De acordo com Cruz Pinto, os fatores que se relacionam afetivamente com o Homem são diversos. Entre eles encontramos a *Gestalt*, a conformação geométrica – como a escala e a morfologia –; as energias e forças resultantes da materialidade; e conteúdos simbólicos como a função. Estes aspetos situam-se, segundo o mesmo, tanto no visível como no invisível, e estruturam a arquitetura.

Recordamos ser a partir da teoria de *Gestalt* que é compreendido o modo como o Homem percebe o que está em seu redor. Dito isto, remetemo-lo para uma noção que influencia a percepção do espaço por parte do utilizador. Merleau-Ponty, em '*Lo visible y lo invisible*' (2010) descreve este conceito como a

transcendência que permite a compreensão do todo. Já Cruz Pinto (2007) situa este conceito entre a visibilidade da forma e a sua intenção, sendo anunciadas através de forças invisíveis presentes no intermédio das duas categorias do *Espaço-limite*; – a *latência* e a *emergência*.

“O latente é simultaneamente infinito e ilimitado, lugar onde as coisas nascem.” (Gil, 1996: 170) Não obstante, reconhecemos o alcance ao estado latente, quando o Homem se remete à percepção estética e, por sua vez, à reflexão do espaço. Segundo Cruz Pinto (2007) o espaço tem a capacidade de conter limites construídos ou apenas enunciados, que através de valores imateriais, tais como a manipulação da luz e da sombra, orienta o utilizador.

Podemos considerar que existem forças no *Espaço-limite* que originam emoções e que atuam em conjunto com a sensibilidade do homem, interagindo com o espaço inconscientemente.

1.3 Transposição do limite

A relação existente entre espaços diferenciados submete-se à influência do limite que os interligam, a par com as suas características. Assim sendo, reconhecemos que o grau de opacidade do limite físico intervém na relação espacial e percetiva obtida pelo utilizador do espaço.

Portas e janelas dão a possibilidade de um espaço estar encerrado ou aberto e como tal, são considerados elementos arquitetónicos que alteram a perceção do espaço e “rasgam” o limite, constituindo-se elementos comunicadores com a função de unir e separar os espaços. *“A porta é o diafragma que limita, que separa e une, condensa em si toda a possibilidade de comunicação e de penetração, de fecho e de controlo ambiental do mundo interior.”* (Pinto, 2007: 48) Tal como o vão é considerado uma transposição do limite, também a pintura, numa vertente artística, revela-se um meio transfigurativo do espaço.

“No limite, podem sugerir-se (...) espaços imaginários que coexistem com a realidade física do espaço arquitetónico.” (Pinto, 2007: 65)

Em termos gestálticos, a pintura transcende o limite e altera o espaço real. A técnica *trompe-l’oeil* é tida como exemplo, sendo que utilizando a perspetiva ilusória da realidade, produz uma perceção imaginária.

“Como dizia o mago da ilusão óptica Cornelis Escher: “Produzir uma realidade espacial em profundidade sobre uma superfície plana fascinará sempre o observador, porque lhe mostra uma ilusão, uma miragem, fazendo do quadro uma janela, para que alcancemos a outra realidade paralela.” (Escher apud Guash, Asunción, 2005: 14)



025 | *Shutters*

Os valores fenomenológicos introduzidos como meio de alteração do espaço dispõe de implicações produzidas por superfícies refletoras, como a água, que corresponde a um refletor natural da realidade, ou o espelho, que é capaz de alterar a percepção da realidade, sugerindo uma continuidade espacial falsa, que induz, por sua vez, na existência de um espaço para lá do real. *“The discovery of mirror mechanisms has similarly provided a new insight into how we perceptually engage with the world.”*⁸² (Malgrave in Tidwell, 2015: 30)

Gaston Bachelard em *‘A Poética do Espaço’* (2008) vê nos rasgões, uma intenção clara de transcender um espaço que está fisicamente encerrado. Contudo, esta transcendência comporta valores que no seu entender extrapolam o meramente físico. Esta ideia é verificada também por Jorge Cruz Pinto (2007) que divide a transfiguração em dois campos – a transfiguração *aparente* e a *metafísica*. A *aparente* faz referência a uma alteração plástica, visível no seu aspeto e que por sua vez não influencia a sua verdadeira dimensão; e a *metafísica* transcende a aparência visual, entrando numa manifestação que se relaciona com o interior, que não é perceptível ao olhar.

⁸² Tradução livre – *A descoberta de mecanismos de espelhamento forneceu, de modo semelhante, uma nova percepção de como nos envolvemos perceptivamente com o mundo.*

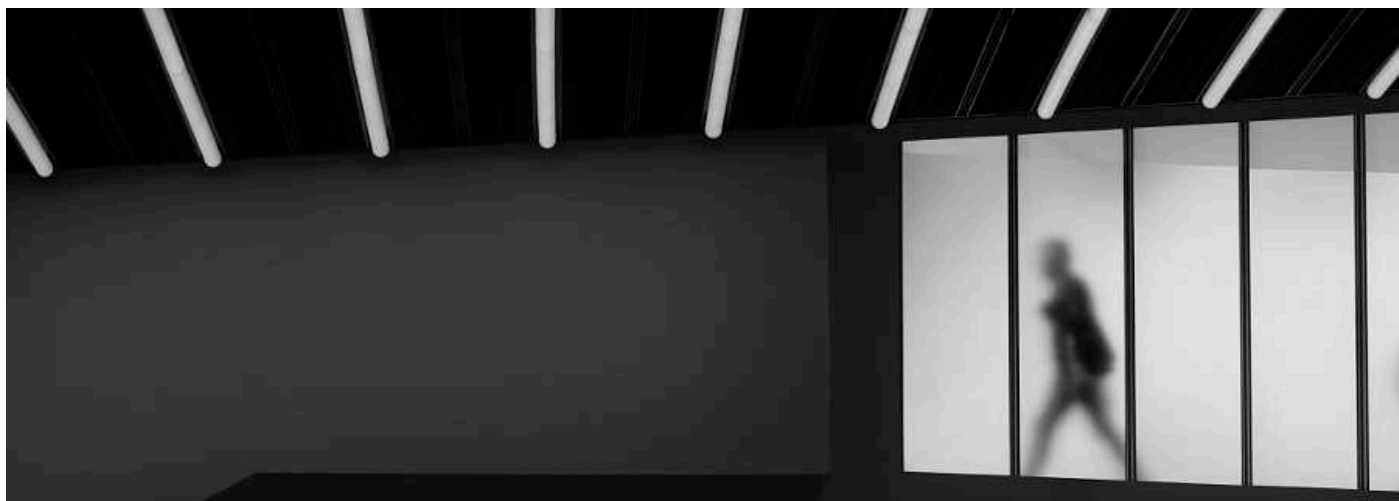
1.4 A poesia no limite metafísico

O valor poético existente na arquitetura traduz-se como um valor metafórico. *“La imagen poética de la expresión artística se encuentra, de modo completamente corporeizado y emotivo, en la “carne del mundo” (...) la imagen poética es una experiencia internalizada.”*⁸³ (Pallasmaa, 2014: 46)

Como já comprovamos, o espaço promove-se de qualidades que se encontram para lá das tangíveis e que incentivam, por sua vez, a imaginação.

A delimitação virtual

Nesta linha de pensamento, Juhani Pallasmaa (2011) vê num espaço em que existe uma redução de luz, um convite à *“visão periférica inconsciente”* onde surge um ambiente propício à imaginação. Pallasmaa considera-a, a par com a imagem poética, fundamental no mundo *mental* do Homem, integrando a nossa experiência existencial a partir de uma realidade imaginativa.



026 | *Fitting through the lines*, 2017

⁸³ Tradução livre – *A imagem poética da expressão artística é encontrada, de uma forma totalmente encarnada e emocional, na “carne do mundo” (...) a imagem poética é uma experiência internalizada.*

Através desta leitura, encontramos o entendimento de que num espaço cuja luz se encontra reduzida, verifica-se um conseqüente apelo à imaginação. Dito isto, a imaginação concretiza-se através da capacidade multissensorial que o corpo possui, que lhe permite a assimilação do metafísico.

Consideramos pertinente referirmos o pensamento de Fernando Pessoa (2008) expresso pelo heterónimo Álvaro de Campos, que na vertente poética, avalia a *metafísica* como um campo “*abstrato e absoluto*” que procura conhecer mas ainda não conhece. O metafísico, na vertente filosófica, é considerado por Kant como o que transcende a experiência necessária ao físico. Encontramos esta leitura nas palavras de José Luís Gavilanes Laso que nos explica o seguinte pensamento: “*Podemos, pois, sentir-nos herdeiros de Kant e da sua existência crítica, que toda a construção arbitrária metafísica, toda a pretensão de nos aventurarmos com a razão especulativa para além do limite da experiência.*” (Laso, 1989: 73) Assim compreendido, para Kant, todo o conhecimento inicia-se com a experiência através das nossas impressões sensoriais, organizado *à priori*, pelas nossas estruturas.

A imaginação, no entender de Gaston Bachelard divide-se em duas condições; o imaginário *formal* e *material*. Considera, sequencialmente, que as imagens provenientes da matéria são forças cuja capacidade de despertar emoções e experiências se verificam mais profundas do que as ocorridas pela forma. “*As outras forças imaginantes escavam o fundo do ser; querem encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno.*” (Bachelard, 1998: 1)

Recordamos aqui, como havíamos referido anteriormente, a ideia de que a arquitetura cria imagens que se materializam no tempo, capazes de projetar memórias e estimular a nossa capacidade de imaginação. Tal como apontado

por Pallasmaa, a imaginação está diretamente relacionada com a memória. *“Aquele que não consegue se lembrar, tem muita dificuldade para imaginar, pois a memória é solo da imaginação.”* (Pallasmaa, 2018: 12) Face a estas compreensões, reconhecemos que a imaginação do Homem provém da sua sensibilidade, da sua perceção e da sua memória, que experiencia o espaço, através do seu corpo, de uma maneira *sui generis*. Enquanto que no visível existe um contato que se traduz numa imagem acompanhada por uma *explicação*, no invisível, o corpo percebe algo apreendido pelo olhar, mas que não consegue de modo claro associar a uma ideia efetiva. *“O olhar não se limita a ver, interroga e espera respostas, escuta, penetra e desposa as coisas e os seus movimentos.”* (Gil, 1996: 47)



027 | *Light Grain House*

2. Entre as artes e a arquitetura

2.1 A luz enquanto limite

“A construção é, assim, o movimento da unificação do corpo e do espaço, da luz e da sombra, da presença e da ausência.” (Rosa, 2005: 55)

Louis Kahn, em *‘Silence and Light’* (2013) define a luz como o criador de tudo. Na mesma linha de pensamento, Alberto Campo Baeza (2018) entende ser o caráter simbólico que a luz transmite, que se qualifica como o *“tema central da arquitetura”*. Deste modo, ambos veem na luz, o elemento que permite uma visão poética do espaço. O Homem é orientado pela luz e seduzido pelo jogo que esta compõe no espaço. O espaço desvela-se à medida que a luz o permite, sendo os contrastes entre claro e escuro determinante na hierarquia espacial. Dito isto, é um elemento que apesar de não ser palpável, *“é quantificável e qualificável”*. (Baeza, 2018: 19)

Evidencia e transforma o espaço, e o Homem não detém capacidade de a controlar, conseguindo apenas perceber o seu comportamento ao longo do dia. Peter Zumthor é um arquiteto que confessa interessar-se pela luz natural, e confere nela o que concede a apreensão dos materiais arquitetónicos. A luz comporta consigo a predisposição de expor *“espaços, materiais, texturas, cores, superfícies, formas (...) capto luz (...) para fazer resplandecer um brilho noutra sitio.”* (Zumthor, 2009: 91)

À parte da luz natural, o domínio da luz em si, pode ser realizado também quando esta é artificial, de modo a ser possível manipular a perceção do Homem

no espaço. Assim compreendido, reconhecemos a luz como o elemento que protagoniza o espaço.

“Si hubiéramos querido empezar por las primeras causas de la percepción visual, el examen de la luz tendría que haber precedido a todos los restantes, pues sin luz los ojos no pueden apreciar ninguna forma, ningún color, ningún espacio o movimiento. Pero la luz es algo más que la causa material de lo que vemos.”⁸⁴ (Arnheim, 2006: 309)

Seguindo o pensamento de Arnheim, além da luz ser o que permite a percepção visual do espaço e dos limites que este contém, também ela pode ser concebida como um limite.

Sombra

Um jogo entre sombras e luz é como Le Corbusier considerava a arquitetura. Tal como a luz, também a sombra tem um papel determinante na percepção visual do espaço. Atendendo ao pensamento de Gaston Bachelard, a penumbra enriquece a experiência sensorial do Homem no espaço, comportando a capacidade de o abrigar. Bachelard demonstra-nos esta ideia ao descrever o poder da imaginação que pode ocorrer numa cave. *“It is the dark entity of the house, the one that partakes of subterranean forces. When we dream there, we are in harmony with the irrationality of the depths.”⁸⁵ (Bachelard in Leach, 1997: 95)*

⁸⁴ Tradução livre – *Se quiséssemos começar com as primeiras causas da percepção visual, o exame da luz deveria ter precedido todas as outras, porque sem luz os olhos não podem ver nenhuma forma, nenhuma cor, nenhum espaço ou movimento. Mas a luz é mais do que a causa material do que vemos.*

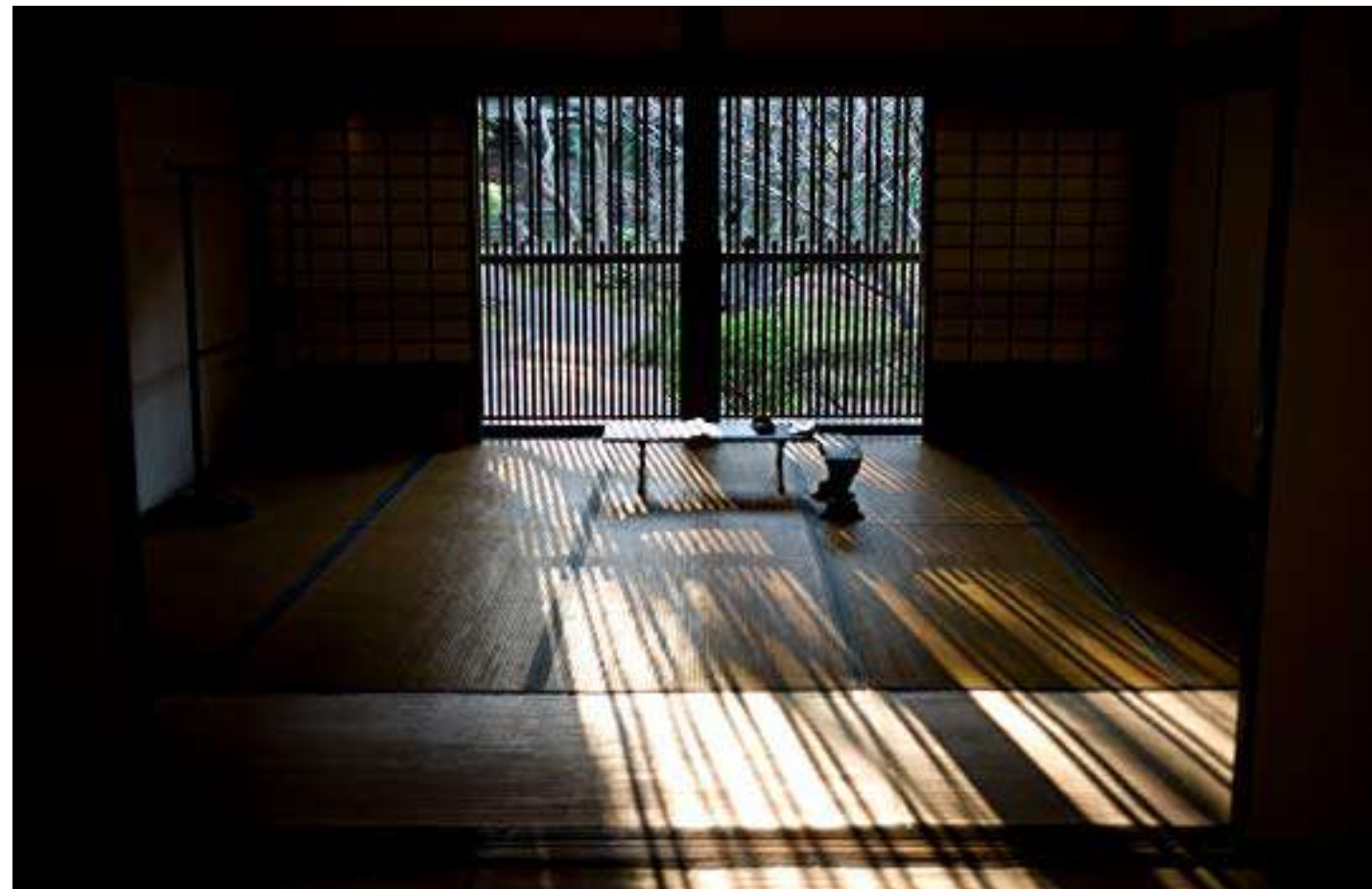
⁸⁵ Tradução livre – *É a entidade escura da casa, aquela que participa de forças subterrâneas. Quando sonhamos lá, estamos em harmonia com a irracionalidade das profundezas.*

A existência de sombras e contrastes lumínicos revelam características do espaço ao longo do dia, sendo nestes contrastes onde encontramos ínfimas possibilidades que por sua vez nos transmitem sensações distintas.

A sombra atribui ao espaço um valor enigmático. Este pensamento está presente na filosofia, onde a penumbra adquire princípios baseados no mistério e no sagrado. Todavia, demasiadas vezes na cultura ocidental, este elemento encontra-se associado a um caráter negativo, onde a luz, por oposição, relaciona-se com ideais positivos.

Na arquitetura japonesa, a qualificação do espaço interior é feito através das propriedades da sombra. No entender de Junichiro Tanizaki, a translucidez dos limites no espaço deixam perceber o corpo através da sua sombra. *“Se a luz é fraca, pois que o seja! (...) descobrimos-lhe uma beleza própria.”* (Pallasmaa, 2011: 48)

Dito isto, Tanizaki considera que a sombra dispõe de um valor que se revela essencial para a experiência arquitetónica. *“Mais do que mostrar, a penumbra esconde. Mais do que dizer, promete. Mais que afastar, envolve. Na realidade, o que a penumbra potencia é uma relação que transcende o olhar.”* (Rodrigues, 2009: 37) Na sua obra, *‘Elogio da Sombra’* o autor japonês descreve o espaço com destaque na importância que a penumbra representa para o ambiente espacial interior, e por sua vez, para o habitar. Para este, a ausência de luz comporta consigo um valor estético. *“A beleza de uma divisão japonesa, produzida unicamente por um jogo sobre o grau de opacidade da sombra, dispensa quaisquer acessórios.”* (Tanizaki, 2008: 31)



028 | *Elogio da Sombra*. Junichiro Tanizaki

O jogo de sombras, decorrente do claro e escuro vê-se como limite pelo modo como este é capaz de conduzir o Homem no espaço e, conseqüentemente, estimular a sua imaginação. Um espaço sem sombras é um espaço que no nosso entender não se permite revelar verdadeiramente, apresentando-se sempre do mesmo modo.

Desde que haja luz sucederá, com efeito, a sombra, que por sua vez se enaltece quando a luz diminui. Nesta condição, verificamos existir uma relação de interdependência. Este pensamento encontra-se presente em Peter Zumthor quando este constata o seguinte:

“Será que consigo imaginar coisas sem luz? Junichiro Tanizaki elogia a sombra. Nas profundezas escuras da casa tradicional japonesa, onde as sombras se agacham em todos os cantos (...) difunde um brilho suave e quase não se vê donde vem a luz do dia que os objetos na meia sombra captam e refletem de forma tão bonita. Junichiro elogia a sombra. E a sombra elogia a luz. (Zumthor, 2009: 92)

Assim compreendido, consideramos a sombra elementar para a compreensão da luz na composição do espaço. Quando bem desenhadas estas detêm a capacidade de evocarem uma ideia de *silêncio*, participando assim, numa leitura poética do espaço.

2.1.1 Projetar com luz

Segundo Tadao Ando, “o espaço nasce no limite em que as coisas materiais se desvanecem. Uma pessoa sentada em atitude silenciosa e contemplativa tem nesse espaço a sensação de experimentar dimensões ilimitadas na interação da luz com a escuridão.” (El Croquis, 1996)

Posicionado num pensamento estruturalista, encontramos Tadao Ando –um símbolo da arquitetura moderna frequentemente associado ao sagrado. Tadao Ando trabalha com as sombras, de modo a evocar sensações e memórias. A penumbra traz um valor associado à serenidade e à proteção que caracteriza, no seu entender, um local para a reflexão e meditação. Os rasgos de luz são uma estratégia projetual de Ando, em que a sombra desenhada no interior pela luz é projetada ao longo do dia e modifica-se a cada hora. A arquitetura, para Ando

consiste em espaços idealizados, que materializa a memória através do vazio, estando a experiência sempre no seu cerne. Deste modo, reconhecemos em Ando a propensão de projetar o espaço arquitetônico com luz.

Encontramos no Japão, num bairro residencial em Ibaraki a sua obra, *Igreja de Luz*, que materializa este modo de projetar. A Igreja apresenta-se como um paralelepípedo retangular encerrado. Em cada pormenor é perceptível a espiritualidade que caracteriza a cultura japonesa concentrada na meditação e reflexão interior. Dito isto, o elemento que se destaca nesta obra é uma cruz rasgada numa parede situada por trás do altar. O olhar é dirigido intuitivamente para a cruz que, ao invés de ser adicionada à parede, é subtraída dela, resultando num vazio que se preenche apenas de luz. O desenho desta abertura resulta num contraste entre sólido e luz, massa e vazio. *“Then, suddenly, here comes light. Symbolic light, embodied light. Light that, in a breath, transforms pure space into dramatic space.”*⁸⁶ (Furuyama, 2016: 13)

Encontramos, deste modo, um espaço desmaterializado que Ando intencionou alcançar perante um forte caráter simbólico, qualificado pelo jogo entre luz e sombra. *“For Ando, the Church of Light is an architecture of duality- the dual nature of existence -solid/void, light/dark, starch/serene.”*⁸⁷ (Archdaily, 2016) Através de uma ausência projetada para receber apenas luz, a ligação dos crentes com o espaço vê-se potencializada pela presença que a cruz produz na imaginação. A luz representa o divina e o vazio da cruz remete-nos para uma

⁸⁶ Tradução livre – *Então, de repente, vem a luz. Luz simbólica, luz incorporada. Luz que, rapidamente transforma o espaço puro em espaço dramático.*

⁸⁷ Tradução livre – *Para Ando, a Igreja da Luz é uma arquitetura de dualidade - a natureza dual da existência - sólido/vazio, claro/escuro, amido/sereno.*

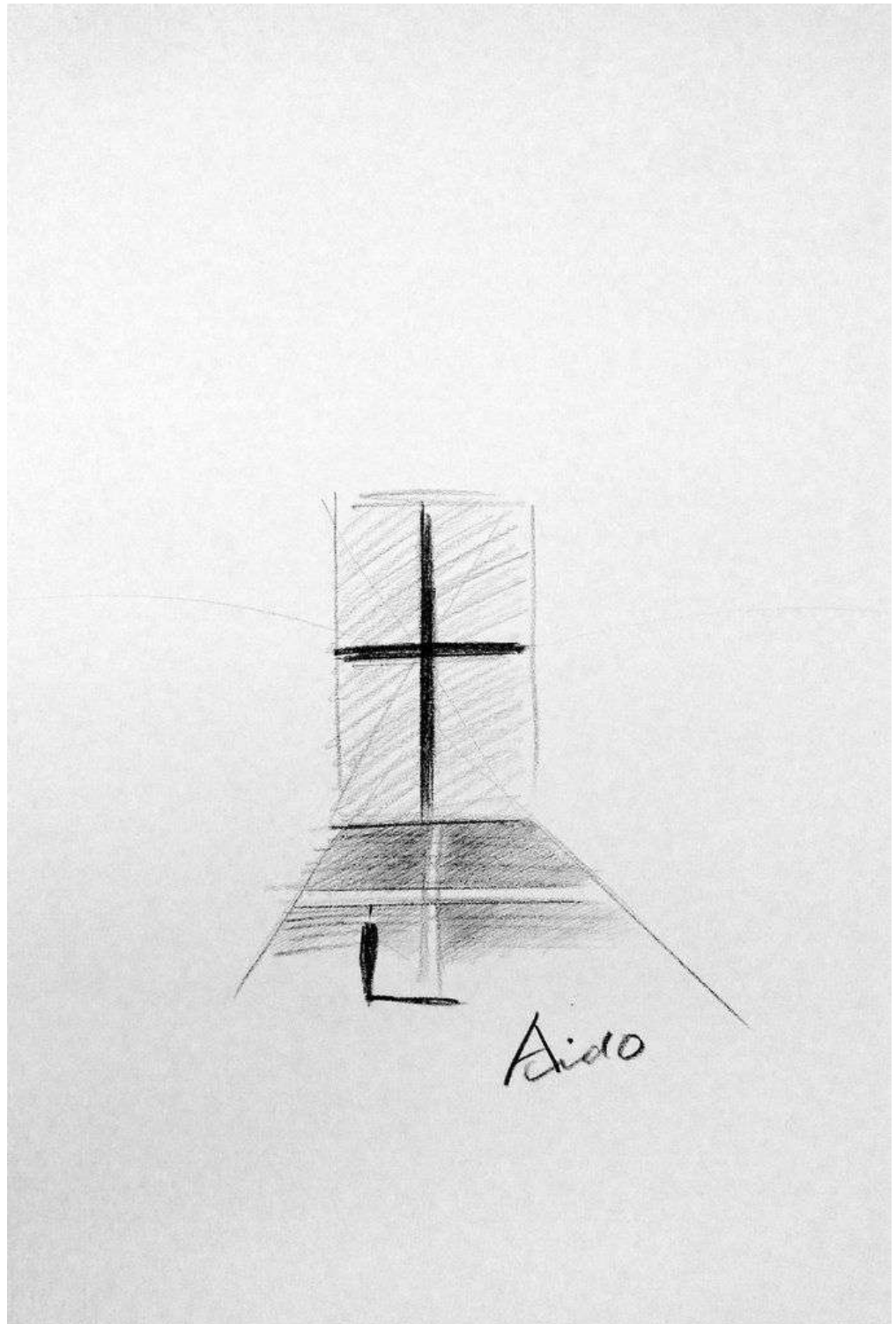
passagem entre interior e exterior, céu e terra. O *silêncio* está presente na luz e nesta ausência que se carrega de simbolismo.



029 | *Church of Light*- Tadao Ando

A luz dissolve-se na materialidade que encontra. Masaru Tezuka capta nas suas fotografias da Igreja da Luz, o significado que a cruz de luz tem, assemelhando-se a um espaço que representa o valor do tempo.

No nosso entender, esta obra afirma-se como uma referência à poética do espaço pela luz, enquanto qualidade que se associa ao sagrado.



030 | *Esquisso de Ando da Igreja de Luz*



031 | *Capela San Bernardo* - Nicolás Campodonico, 2016

No ocidente, encontramos a *Capela San Bernardo*, construída em 2015 na Argentina, pelo arquiteto Nicolás Campodonico. Esta obra configura, tal como a *Igreja de Luz* de Ando, uma referência à utilização de luz na projeção de um lugar de reflexão. Situado num pequeno monte, esta capela constrói-se apenas de luz. A percepção visual do espaço é alterada pela transição que surge da presença entre luz e sombra. Por conseguinte, as qualidades da atmosfera e as características essenciais do espaço, estão evidenciadas por intermédio da luz.

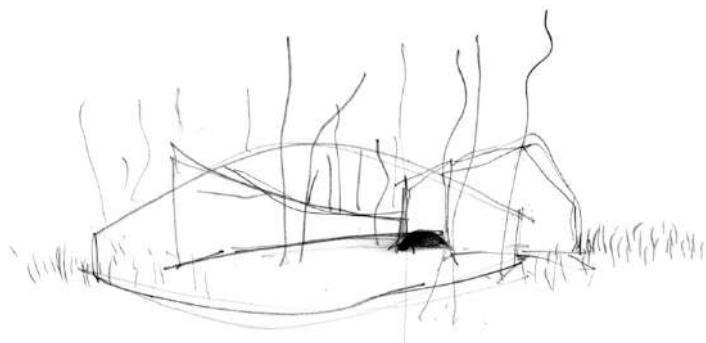
Num vazio existente numa das fachadas da capela, estão erguidos dois elementos independentes – um horizontal e um vertical –, que resulta todas as tardes numa sombra em forma de cruz, projetada na parede. Reconhecemos o tempo como um fator imprescindível neste projeto, sendo que a sombra apenas se projeta pelo movimento do sol, que atribui à luz, o elemento transformador do espaço. Com esta obra, conferimos que trabalhar a luz permite uma experiência sensorial num espaço que se preenche dela. Percebemos que a distinção entre a luz do dia e a claridade da luz noturna, desencadeia intensidades distintas na percepção que o Homem obtém do espaço.⁸⁸



032 | *Cruz da capela*



033 | *Desenho de cruz com sombra*



034 | *Esquisto da capela, 2016*

⁸⁸ Importa sublinhar que a par com a luz, existem outros fatores que influenciam a percepção e atmosfera interior e que podem ser manipulados pelo Homem, tais como a temperatura, que através da utilização de determinados materiais e equipamentos térmicos, oferecem ao corpo o ambiente que melhor se lhe adequa.

“Projetar com luz. Definir o espaço pela presença da luz artificial submetida aos materiais que criam atmosferas, só visíveis em fundo negro, é a matéria de projeto dos espaços da noite. Quando não há luz não há espaço. À noite, o controlo da luz como construtora de ambientes é matéria primeira da implementação da ideia. (...) A luz dramatiza ou apazigua o espaço. O dia entende a luz de modo diverso. Já refere Baeza que a luz é a razão de ser da arquitetura, que é, ela própria, e em limite, o entendimento e domínio da luz, o dia trabalho a sombra. A luz natural origina a consciência do tempo.” (Loução, 2014: 76)

O limite enquanto luz revela ser uma componente basilar na atribuição simbólica e emotiva ao espaço. Sendo assim, através da sua capacidade inerente de se apresentar com variados ritmos e matizes, estabelece uma hierarquia ao espaço e participa na sua poética.

Como nos elucida Ponty, *“o mundo que nos toca”* e tornado visível pela luz. (Ponty *apud* Pallasmaa, 2008: 13)



035 | *'Untitled'*

“O artista da luz, James Turrell, fala da <luz como uma coisa>.”
(Pallasmaa, 2018: 48)

Em James Turrell

A luz é um elemento, como já verificamos, que potencia a nossa sensibilidade perante o espaço. Encontramos esta noção no artista James Turrell, que através das experiências que produz com a luz, demonstra a importância que este tem para si na composição espacial.

Turrell alcança isto através da representação que faz do negativo, defendendo que a percepção é estimulada pelas inquietações que surgem alusivos à luz. Deste modo, o artista plástico compõe espaços onde o vazio é moldado pela luz, alterando-se consoante a mesma.



036 | *Roden Crater*, 2019



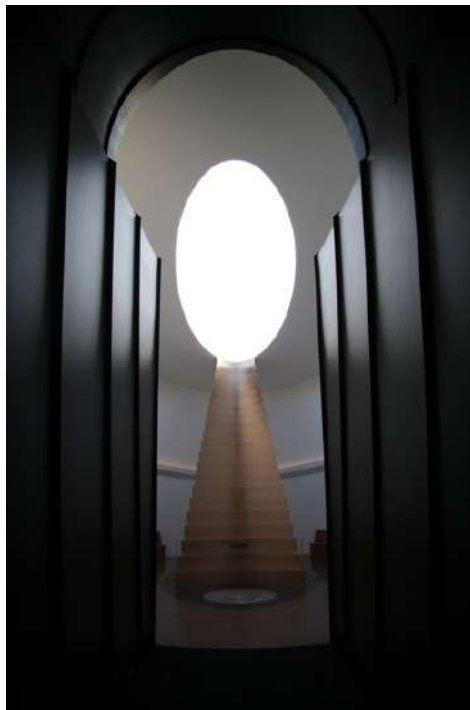
037 | *Roden Crater*, 2019

Na sua instalação *Roden Crater* – uma cratera situado no Arizona –, Turrell trabalha a luz enquanto matéria que orienta o corpo no espaço. Através da ilusão ótica e da manipulação de luz artificial e luz natural, apresenta o interior de um vulcão extinto, como uma sequência de tuneis com aberturas para o céu. Nas experiências de Turrell, verificamos que o seu objetivo consiste em estudar a relação do corpo com o espaço mediante marcações de luz.

A luz que Turrell concebe é configurado como o limite que define o espaço e estimula o Homem sensorialmente. O espaço é, deste modo, percebido enquanto luz pelo olhar, em que ver espaço é “*ver a luz*”.



038 | *Roden Crater*, 2019



039 | *Roden Crater*, 2019

2.2 O limite na escultura

*Influência do
Minimalismo*

Chegados aqui, percebemos que todos estes artistas têm uma influência que deriva do Minimalismo. O Minimalismo estabelece-se, como um movimento do último século, assente num entendimento do espaço que limita tudo à sua essência. Verificada como dicotomia, o Minimalismo, a par das suas diversas compreensões, vê como intento a utilização do menor posses possíveis.

Artistas como Donald Judd e Robert Morris configuram-se vanguardistas do movimento minimalista, evidenciado pelos traços geométricos e características reconhecidas no princípio gestáltico. O aparecimento deste movimento estabeleceu-se como meio de fornecer à relação existente entre o Homem; aquilo que o rodeia; e a obra de arte, um olhar essencialmente fenomenológico. Deste modo, o Minimalismo permite delimitar espaço com uma ordem lógica e geométrica, que resulta, por exemplo, na produção de tensões nos ângulos marcados e linhas retas.

Alusivo à relação que a forma concebe com o espaço, tomemos como exemplo a obra de Donald Judd que enaltece o cubo enquanto elogio da simplicidade e formalidade básica, que não segue nada a não ser a existência afetiva das formas. Neste sentido, a caixa, pela sua disposição rudimentar, é a forma preferida do Minimalismo. O cubo delimita espaço, num intento de exibir a essência imaterial na sua condição genuína, evidenciando deste modo o impercetível. O vazio descobre-se como parte que define o conjunto. Neste âmbito, identificamos no Minimalismo um reconhecimento pela essência que o vazio contém e uma fonte de análise relativamente às suas qualidades enquanto motivo de projeção.

Fernanda Fragateiro compõe as suas obras num diálogo permanente com a arquitetura, onde o tempo real é um fator de influência para o seu trabalho, que nos confronta, deste modo, com o efêmero. A escultura instalada num recreio em Viseu denominada 'A Caixa para Guardar o Vazio' da sua autoria, reside na propensão de criar espaço através do corpo humano. Projetado para crianças, esta obra é concebida como uma caixa feita de madeira, aço e espelho e apresenta-se como uma sequência tendo como intento, o de contar uma história. Num primeiro momento a caixa encontra-se fechada, abrindo-se à medida que dois bailarinos coreografam uma dança composta por movimentos sóbrios, cuja expansão do corpo é feito no espaço e no tempo. A instalação ativa-se através dos corpos dos bailarinos que exibem diversas formas, visíveis de vários ângulos. Segundo Fernanda Fragateiro, tanto os bailarinos como os espetadores são matéria de composição escultural. Quando a caixa se abre, mostra-se um vazio. *“Não há nada dentro da peça, não há ninguém. Vão então ao encontro de uma voz que ouviram e que sabem que não é uma gravação, é de alguém que está lá dentro.”* (Público, 2005)



040 | Caixa para guardar o vazio, 2005



041 | Caixa para guardar o vazio

A encenação espacial transforma-se em composição. O espaço é uma experiência poética, imprevisível e em constante mudança, criada pelo corpo que representa uma existência situada entre matéria e imaginação.

Chegados aqui importa referir Jorge Oteiza que, anterior ao Minimalismo, propõe manifestar o vazio metafisicamente, ou seja, no seu estado puro de imaterialidade e premissa genuína. A relevância que Oteiza dá ao espaço vazio transcende o seu significado enquanto mera ausência atribuindo-lhe um valor poético, como reconhecemos na sua obra *'Caixas Metafísicas'*. Jorge Cruz Pinto elucida-nos relativamente à preocupação que Oteiza demonstra pela procura do valor contido no 'nada'. *"Nas caixas de Oteiza o metafísico enuncia-se pela presença paradoxal do físico na força plástica da matéria crua (...) que se dissolve e impele a expressão do vazio silencioso."* (Pinto, 2000: 70)

Seguindo o pensamento de Oteiza, o vazio encontra-se repleto de energia, configurando-se como um *silêncio espacial*. *"Mais que filosofar sobre o vazio, estetiza o vazio, restabelece a experiência do vazio à experiência humana."* (Panek, 2014: 76)

Dito isto, reconhecemos que a arte de Oteiza incide sobre o vazio enquanto palco recetivo de signos que embora invisíveis, dinamizam o espaço e dispensam acessórios para a sua composição. Como Juan Fullaondo (1976) nos recorda, esta teoria assenta no pensamento de Heidegger, no que concerne a vertente metafísica do vazio.



042 | *Caja Vazia* – Oteiza. 2003



043 | *Caja Vazia* – Oteiza

2.2.1 Em Eduardo Chillida

O espaço na escultura, tal como na arquitetura é intuído e imaginado. Na mesma linha de pensamento de Oteiza, encontramos no século XX, a obra do artista Eduardo Chillida que integrou o *limite* e o *vazio* enquanto temas espaciais, trazendo-as do espaço físico para o campo metafísico. Nas suas obras plásticas, Chillida percebe e representa o espaço expressando o vazio enquanto natureza infinita onde, através de pausas e intervalos, é articulado com a matéria que o estrutura. A existência da dicotomia no seu trabalho entre o vazio e a matéria, é inevitável, todavia, existe uma valorização do vazio a fim de o transformar em *matéria criativa*.

“El diálogo (...) que se produce entre la matéria y el espácio, la maravilla de ese diálogo en el limite, creo que, em uma parte importante, se debe a que el espacio o es una materia muy rápida, o bien la matéria es un espacio muy lento.”⁸⁹
(Chillida, 2005: 101)

No entender do escultor espanhol, é necessário a presença do corpo para o vazio se potencializar, reconhecendo-o como um elemento que compõe espaço. Nas suas obras, Chillida destaca o limite pelo seu sentido imaterial, considerando-o como contentor de todas as qualidades e a essência do espaço. Dito isto, importa posicionarmos aqui o pensamento de Heidegger em relação à escultura, sendo o filósofo referido diversas vezes por Chillida:

⁸⁹ Tradução livre – *O diálogo (...) que se produz entre o material e o espaço, a maravilha desse diálogo no limite, acho que, numa parte importante, se deve a que o espaço seja uma matéria muito rápida, ou então a matéria é um espaço muito lento.*

*“Sculptured structures are bodies. Their matter, consisting of different materials, is variously formed (...) Herewith, space comes into play. Becoming occupied by the sculptured structure, space receives its special character as closed, breached and empty volume. A familiar state of affairs, yet puzzling.”*⁹⁰ (Heidegger in Leach, 1997: 121)

Em ‘A arte e o Espaço’ Heidegger teoriza sobre o espaço materializado e intuído. Esta obra, de teor filosófico, entende a arte a partir de noções como o *limite*, o *lugar*, o *corpo*, o *vazio*; e evidenciam, segundo estas noções, a relação existente entre a arte e o espaço.

O lugar, como previamente desenvolvido nesta investigação, constitui-se uma qualidade espacial, atribuída pelo Homem e que ambos Heidegger e Chillida legitimam. Heidegger associa espaço à ideia de *abrir* e relaciona-o com a noção de *organizar*. *“Clearing-away brings forth the free, the openness for man’s settling and dwelling.”*⁹¹ (Heidegger in Leach, 1997: 122)

Assim compreendido, o limite constitui-se matéria inerente ao espaço. A linha configura-se o “contorno” que estabelece, enquanto elemento confinante, o modo com que o vazio se relaciona no espaço. Este contorno ao encontrar o vazio, adquire múltiplas significações e levanta, por sua vez, questões na sua obra, quando este confere no limite um espaço novo.

Chillida dá ênfase à construção do lugar por parte do vazio, considerando no entanto, o limite como o ponto fulcral. Os limites existem enquanto lugar de

⁹⁰ Tradução livre – *As criações escultóricas são corpos. A sua massa, proveniente de certos materiais está configurada de diferentes maneiras (...) é aqui que entra no jogo o espaço. É ocupado pela criação escultórica caracterizada como volume encerrado, escavado e vazio. Coisa conhecida e contudo enigmática.*

⁹¹ Tradução livre – *O espaçar instala o livre, que se abre para o Homem estabelecer e habitar.*

inserção da sua escultura. *“Lugar implica dimensión y limites. Pero el punto, lugar por excelencia, no tiene dimensión ni limites.”*⁹² (Chillida, 2005: 62)

A massa remete-nos para os limites palpáveis, todavia, o vazio embora não seja tangível estabelece-se metafisicamente como um limite. É possível identificar este princípio em *Elogio del Horizonte* onde o horizonte se concebe como um limite imaterial.

Nesta obra de Chillida verificamos, a partir de um espaço *tátil*, uma criação que se associa à paisagem. O horizonte é confrontado sucessivamente com o espaço silencioso e com o corpo, em que o que este desenha configura-se como a primeira referência da obra. O posicionamento do corpo perante a escultura e a paisagem resulta num espaço caracterizado pela relação que surge do vazio e da matéria. O espaço e a matéria não estão tão distantes um do outro. *“La materia seria un espacio más lento o el espacio una materia rápida.”*⁹³

(Chillida, 2005: 55)



044 | *Elogio del horizonte* – Chillida



045 | *Elogio del horizonte* – Chillida

⁹² Tradução livre – *Lugar implica dimensão e limites. Mas o ponto, lugar por excelência, não tem dimensão nem limites.*

⁹³ Tradução livre – *A matéria seria um espaço mais lento ou o espaço uma matéria rápida.*



046 | *Elogio del horizonte* – Eduardo Chillida

Encontramos na linha do horizonte o limite, para o Homem, entre o hoje e amanhã, o início e o fim.

Nesta escultura de betão, a escala é o ponto de encontro entre a paisagem e o Homem, em que reconhecemos que a intenção de Chillida foi claramente a de reinventar os limites. Essencialmente, um arco que se abre para o horizonte e o moldura simultaneamente.

Embora esta escultura se relacione com a envolvente, necessita do corpo humano para se configurar um lugar. Chillida (2005) apenas reconhece o espaço porque admite, em primeiro lugar, o seu próprio corpo. Reconhecemos, com base nas suas motivações, a importância do limite de modo a permitir o corpo

experienciar o vazio. Um exemplo disto é a delimitação de espaço através da utilização de esculturas, sendo que a escultura, aos olhos de Chillida, comporta a capacidade de encaminhar o corpo no espaço, ao mesmo tempo que confere à mente um estímulo inventivo do que vazio que o envolve.

*“El espacio vacío, es un espacio relacional, cuya importancia reside en su vacuidad y en su relación con el entorno, cuestión de la que emana la importancia de la escala en sus obras. Esos espacios potencian el espíritu y la materia.”*⁹⁴
(UNED, 2011: 320)

Deste modo, a escultura de Chillida é entendida pelo autor como uma força, um contorno que limita o espaço e que se situa numa dialética entre o vazio e o cheio. Consequentemente, não percebemos a sua escultura como um mero objeto, ao invés, consideramo-lo como meio para evidenciar o invisível e torná-lo perceptível. É este *invisível* que atrai Chillida e o impulsiona nas suas obras. *“El espacio perfecto es oculto (...) mis obras, las obras, son ecos que conservan en el tiempo, para el oído hermano, la voz surda de la luz.”*⁹⁵ (Chillida, 2005: 58)

Reconhecemos segundo as palavras do próprio, a vontade deste em criar uma arte silenciosa, onde as forças falam por si.

Para além da escultura, o projeto *Montaña de Tindaya*, da sua autoria, propõe a construção de um lugar introspetivo, que confronta o Homem com o seu próprio corpo, num vazio escavado no interior de uma montanha em Forteventura.

Montaña de Tindaya

⁹⁶ Tradução livre – *O espaço vazio é um espaço relacional, cuja importância reside no seu vazio e na sua relação com o ambiente, uma questão da qual emana a importância da escala nas suas obras. Esses espaços aumentam o espírito e o material*

⁹⁷ Tradução livre – *O espaço perfeito é oculto (...) as minhas obras, as obras, são ecos que se preservam no tempo, para o ouvido fraterno, a voz surda de luz.*

O mesmo disse, *“mi única ambición es crear um espácio útil para toda la humanidad, que cuando um ser humano entre em esse cubo vacío de 50 por 50 por 50 metros sienta em plenitude la pequenez humana.”* (Color307, 2012) ⁹⁶

Tindaya é uma montanha sagrada, elevada aproximadamente 400 metros acima do nível do mar. Associada ao sagrado, vê-se alvo de intervenção projetual em



047 | *Montaña de Tindaya* – Eduardo Chillida

⁹⁶ Tradução livre – *A minha única ambição é criar um espaço útil para toda a humanidade, que quando um ser humano entra neste cubo vazio de 50 por 50 por 50 metros, ele sinta em plenitude a pequenez humana.*

1994, pelo escultor, que na sua consciência artística sublinha o vazio e conceitua-o com base em valores transfigurativos.

A propensão para este projeto é definir, através de limites, um lugar de retiro e contemplação entre o mundo e o eterno. Chillida oferece-nos um espaço análogo a um templo, onde o vazio encontra um espaço enriquecido pela sua simbologia que nos encaminha para um lugar de meditação e de reflexão, onde somos capazes de nos desligar do mundo exterior. Essencialmente, um olhar desde o interior para o que nos espera lá fora.

Da massa rochosa da montanha, surgem aberturas até ao seu interior, nomeadamente um vazio cúbico de 50m no seu cerne. Este vazio vê-se preenchido pelo corpo, apenas quando o Homem o habita. Sem ele, o espaço ocupa-se exclusivamente de luz zenital, recebida por dois túneis verticais de 200 metros de profundidade.

O acesso principal faz-se por um único túnel horizontal, que conduz o Homem até ao local escavado.

Visualmente, o Homem estabelece contato com o céu e com o mar – dois elementos naturais que fazem a ligação ao infinito. Sendo que a luz adquire um papel importante na dinamização do espaço nas suas obras, Chillida trabalha as propriedades que a luz natural é capaz de oferecer, invocando a sua habilidade transformativa. Deste modo foram estudadas, detalhadamente, as incidências de acordo com o movimento do sol.

Sendo que a obra não se verificou enquanto projeto, mantém-se enquanto referência pela intenção e processo criativo. À vista disso, identificamos o pensamento de Chillida como a força principal deste projeto, querendo relacionar tudo o que envolve o Homem com os limites que o rodeiam.



048 | *Pôr do sol na Montaña de Tindaya*

O horizonte que nos traz um novo dia, as aberturas que Chillida desenha no projeto, e o mar para o qual a montanha está virada, personifica-se num encontro entre o céu e a terra, remetendo-nos para um espaço espiritual.

O vazio é imprescindível no entender do escultor, na intenção que este lugar tem em ser um encontro com o *eu* interior. A proposta de Chillida reúne o limite

e a espiritualidade num espaço escavado, que se liga ao mundo exterior e paralelamente se desliga dele.

Chegados aqui, convocamos um texto de Fernando Pessoa, que no nosso entender retrata a poesia do espaço através do limite.

“O que é o limite? (...) Nós podemos, já dizer, que o limite de uma coisa é aquilo por onde se distingue de outra, porque isso é basear o conceito de limite no de pluralidade (...) nem podemos dizer que o limite de uma coisa é derivado da relação entre ela e outra, porque o contrário é que, na ordem lógica, acontece, e na ordem da experiência não há antecendência de um ou de outro.

Procedamos negativamente, para esclarecer. O limite não é essa coisa, ela própria; sem o limite essa coisa não é ela própria (...) o limite é portanto aquilo sem o que uma coisa não existe, mas que nem é a própria coisa, nem externo a essa coisa. A definição parece abstrata e inútil; mas se se reparar que, partindo de um conceito que concebemos primordial da experiência, o não podemos definir por conceitos posteriores.

Temos pois, como dados primordiais da experiência, dados lógicos fundamentais, o ser e o limite. Anterior à experiência, o conceito do ser (...) o limite, para que haja, precisa ser.

O limite pode dizer-se, tem por limite o ser (...) sem ser não há limite.”

(Pessoa, 1915)



A materialização poética do espaço

Álvaro Siza Vieira | Igreja de Marco de Canaveses

Antes de mais, posicionamos a análise à obra de Álvaro Siza Vieira perante a pertinência de perceber o processo criativo que sustenta a projeção arquitetónica. Remetemo-nos, deste modo, para o aparentemente ‘nada’, que será o principal foco do nosso olhar. É importante perceber de que modo se procedeu o pensamento de Siza para uma leitura precisa da sua obra – que nos conduz à respetiva compreensão de como o arquiteto português materializa o vazio na arquitetura.

Abordando a arquitetura religiosa, porque o trajeto neste sentido nos conduziu, posicionamo-nos perante a *Igreja de Marco de Canaveses*, que remota o ano de 1996. Siza estabelece, na sua primeira igreja projetada, uma referência que exemplifica a superação da fisicalidade na arquitetura, até a sua condição metafísica.

A igreja situa-se num vale, numa pré-existência que o arquiteto utilizou como escala para enquadrar o Centro Paroquial e a Igreja. Com isto, a paisagem que integra a igreja e sustenta um diálogo entre o existente e a nova presença, resulta numa atmosfera renovada. Como arquiteto, antes de projetar a Igreja, Siza foi à procura do que se destacava naquele local. Reconhecendo isto, posiciona a sua obra como um prolongamento da paisagem, ao mesmo tempo que introduz a Igreja como um elemento que estrutura e dinamiza o espaço envolvente.



049 | Igreja de Santa Maria, 2019



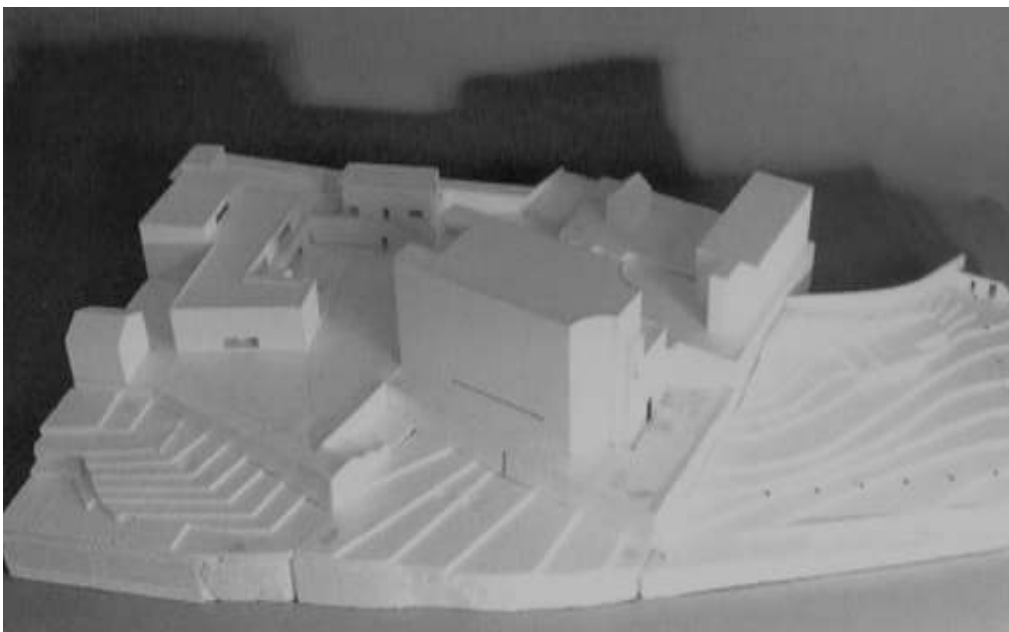
050 | Igreja de Santa Maria, 2019

Chegados ao terreno, percebemos que existem dois planos, um a uma cota superior e outro a uma cota inferior, sendo que a entrada principal da Igreja se faz pela cota superior.

A Igreja encontra-se compreendida por espaços exteriores que geram percursos, que se organizam entre si, e que relacionam a envolvente com o que ali se ergue. Deste modo, a topografia é utilizada para desenhar os planos horizontais, não ignorando o que já existia naquele local. É clara a intenção de Siza na procura de fragmentos na envolvente que auxiliam o desenho dos cheios e dos vazios, quase como se fossem puxados alinhamentos dos objetos soltos e

sem ordem, para compor uma obra que se alimenta deles e simultaneamente lhe atribui uma organização e hierarquia.

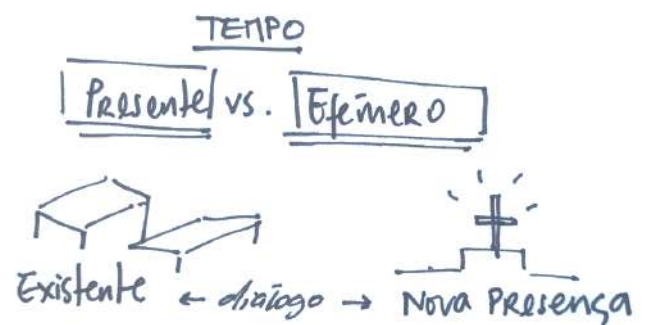
Reconhecemos que o local é complexo, pelas pré-existências e pelos limites já presentes no local. A igreja expressa uma adaptação a estes limites e utiliza-os para desenhar o volume que entre massa e vazio se faz perceber nos primeiros esquissos de Siza.



051 | Maqueta da Igreja de Santa Maria



052 | Esquisso da Igreja. Nossa autoria



053 | Conceito da Igreja. Nossa autoria



054 | *Esquisso do interior da Igreja de Santa Maria.*

Três volumes distintos compõem o programa religioso: a Igreja e capela mortuária; o centro paroquial; e a residência paroquial. Contudo, a residência paroquial ainda não iniciou a sua construção. Os dois volumes erguidos, embora separados, estão ligados pelo vazio que atua como um tabuleiro com as peças dispostas em cima dele. Dito isto, podemos dizer que Siza materializa, já numa fase precoce, o vazio.

A Igreja ergue-se a partir do negativo – uma ideia que nos remete para Eduardo Chillida e a sua escultura. Ao depararmo-nos com esta obra, somos confrontados com um volume maciço, branco, e imponente, que se ergue como uma afirmação mas que nos dá a sensação de estar voltada para o seu interior, para o que *verdadeiramente importa*. O paralelepípedo retângulo deixa-se rasgar num único ponto, no momento de entrada. O vazio que é aqui retirado, é repostado no lado oposto da Igreja. Este recuo intensifica a ideia de interioridade apresentada na Igreja, tal como as imagens demonstram.

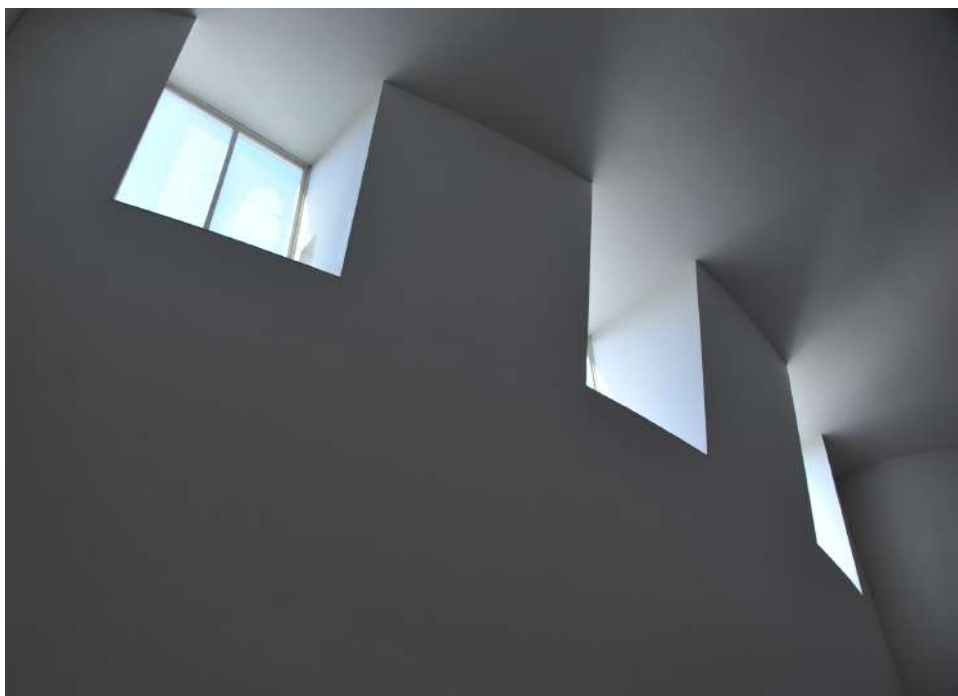
Os vazios desenhados por Siza enfatizam a ideia de que um vazio não é a falta de algo, mas uma pausa que promove o significado do cheio e lhe lembra das suas potencialidades. Estes vazios ocupam-se de luz que incidem na Igreja e concebem espaços repletos de significado que comunicam com o divino.

No interior da Igreja, o eixo vertical está bem presente. Por trás do altar, existe um vazio vertical, que rasga o chão e vai até a cota inferior. A porta da entrada é um plano vertical configurado como a continuação do plano horizontal – o chão. Esta verticalidade fortemente marcada na obra representa uma constante referência ao céu, a Deus. Os cheios e os vazios desenhados por Siza estão em conformidade com os movimentos e as pausas que intenta para o projeto.

Os objetos litúrgicos estão repletos de significado, onde as imagens se associam à fé. A cruz que se encontra tradicionalmente atrás do altar, vê-se preenchida por um vazio vertical, carregado de luz.

A porta e o altar configuram o eixo central da Igreja. A torre encontra-se do lado direito da porta principal, que se ergue após entrarmos num espaço com um pé direito reduzido. Já do lado esquerdo, deparamo-nos com o batistério, que nos recebe num patamar inferior ao do espaço central da Igreja, mas que se rasga verticalmente. O som da água a cair da fonte é o único som que o espaço exterioriza. A luz inunda todo o espaço interior. As aberturas e as passagens reforçam a ideia de transcendência, da terra para o céu.

Sentimo-nos pequenos, abraçados pela parede que se debruça ligeiramente sobre nós, que está inclinada. A Igreja movimenta-se a partir do movimento do corpo.



055 | *Interior da Igreja de Santa Maria, 2019*



056 | *Interior da Igreja de Santa Maria, 2019*



057 | *Interior da Igreja de Santa Maria, 2019*

O limite é apreendido pela sua essência perceptiva na medida em que se configura enquanto vazio retirado de massa, adquirindo uma vertente habitável, com capacidade de encerrar espaços ou de os redefinir.

“Arquitetura é essencialmente uma forma artística de reconciliação e medição, e, além de nos inserir no espaço e lugar, as paisagens e edificações articulam nossas experiências de duração do tempo entre as polaridades do passado e do futuro.” (Pallasmaa, 2018: 10)

Neste projeto, o vazio é o intervalo entre o nosso mundo e o outro. Há um significado espiritual e sagrado no *silêncio*, onde acedemos às forças invisíveis que o projeto pretende transmitir.

A contemplação e o convite à introspeção são uma constante nesta obra que Siza projetou e já nas fases iniciais definiu como objetivo. Reconhecemos aqui, o entendimento do *silêncio* também pelo seu sentido literal. *“O nada, o aparente nada, às vezes é o mais importante.”* (Expresso, 2012) A sua intenção sustenta-se na dimensão existencial do espaço, onde o conhecimento essencial aprimora a experiência perceptiva e enriquece o entendimento sensorial do espaço.

Posicionamos aqui a ideia que o desenho traz à superfície a assimilação do tempo. Como pudemos perceber, ao percorrer o espaço, deparamo-nos com um conjunto de experiências que nos permitiu conhecer o espaço em condições distintas. O tempo, está representado nesta obra através das aberturas que trazem para o interior da Igreja, luz natural.



058 | *Interior da Igreja de Santa Maria. Carlos Castro*

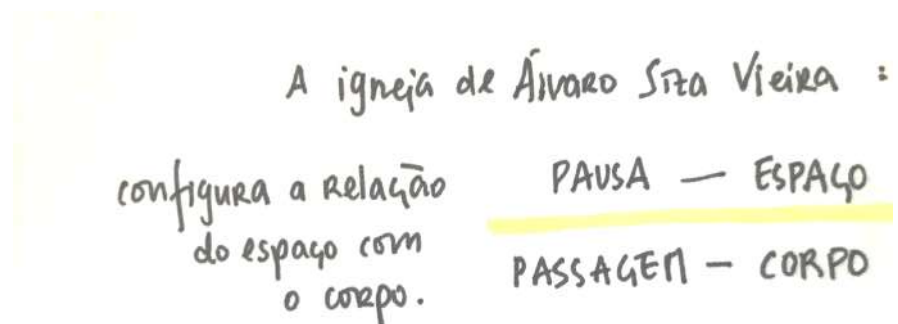
O espaço é deste modo, percebido de acordo com a intensidade da luz, que num momento tem um carácter difuso e noutro momento, direto. As sombras projetadas nesta obra, esculpe o interior e traz à superfície a intenção de Siza em converter o lugar e permitir ao utilizador apreender o oculto.

Pelas palavras de Siza identificamos uma valorização pelo imaterial que estimula a nossa imaginação. O vazio está repleto de signos invisíveis, que permitem a

nossa imaginação fluir e capturar as *pequenas percepções*, num traço entre a intuição e o que está visível ao olhar.

Reconhecemos na sua obra, uma vontade pela procura do silêncio nos limites, destacando as qualidades do lugar, mas atribuindo-lhe um novo significado. A intenção de metamorfosear o espaço está implícito nas linhas que desenharam a Igreja, onde a linha reta encontra a curva e desenha a ligação entre o presente e o efêmero. Dito isto, a poética do espaço reside nos valores espirituais, ao qual acedemos a partir da relação entre o corpo e o tempo atribuído pela luz.

“O ofício do arquiteto é um trabalho de poesia fecundada pela metafísica instantânea; é preciso apostar numa visão poética.” (Público, 2014: 29)



A igreja de Álvaro Siza Vieira :

configura a relação do espaço com o corpo.

PAUSA — ESPAÇO

PASSAGEM — CORPO

059 | *Conceito da Igreja de Santa Maria*. Nossa autoria

Paulo David - Casa das Mudas

Com uma vontade notória em integrar a paisagem nos seus projetos, encontramos o arquiteto Paulo David – que demonstra em cada obra, uma sensibilidade notória perante os lugares que recebem a sua arquitetura.

Dito isto, o arquiteto português nascido no Funchal, designa a memória do lugar como conduta de pensamento, quando este se verifica atento aos valores que o local onde se encontra, lhe transmitem. Como o próprio diz, *“estamos sempre a tentar reduzir a arquitectura a um gesto sereno. É preciso ver e ouvir a paisagem e não impor nada que ela não aceite com o desenho.”* (David *apud* Canelas, 2015)

Tomemos como obra de estudo a Casa das Mudas. Situado na vila da Calheta, no Funchal, esta obra é um espaço dedicado à arte contemporânea como ampliação da casa da cultura existente. Esta vila com cerca de 14km² está incorporada numa extensão de encosta sobre o mar atlântico.

Pontuando a paisagem, o conceito de Paulo David traduz-se numa tentativa de configurar e caracterizar a montanha, integrando o projeto na topografia existente e atuando, deste modo, como tal.

“Este afloramento aparece como um grande conjunto de peças esculpidas onde a geometria de carácter abstrato destaca a intervenção desenhando um corpo especificamente para o lugar, sendo simultaneamente “natureza” e artifício.” (Fernandes, 2011)

Este projeto revela-se numa adaptação ao terreno desnivelado, ao ser implantado longitudinalmente, até à extremidade da falésia. A geometria

abstrata e rigorosa do corpo esculpido oferece uma experiência de *interioridade*, característico da arquitetura construída debaixo da terra.

No exterior do Centro das Artes, o projeto oferece ao utilizador percursos que estabelecem uma relação visual com o céu e com o mar. Os desníveis são o manifesto de uma preocupação no que concerne a ligação da paisagem com a ligação vernacular associado à arquitetura insular.

Reconhecemos nesta obra, um vínculo entre o natural e o construído, percebido na expressão que adquire ao influir sobre o terreno. Dito isto, Paulo David assume uma conduta submissa relativamente à paisagem, expressa numa obra *tímida*, onde o corpo edificado se reveste de pedra vulcânica – escura e fria. A vontade de enquadrar a paisagem é evidente nas texturas, inerentes à materialidade que o arquiteto escolhe para revestimento das paredes e pavimento.

Pela impossibilidade de visitar esta obra, recorreremos a um dos textos publicados pelos arquitetos ARX, para caracterizar a Casa das Mudanças:

“Ao entrarmos no edifício, os percursos parecem propor uma descida às entranhas da montanha, ou em direção ao mar e descobrimos um dos aspetos mais fortes desta arquitetura: a sua intensa pulsação interior. Sala após sala, uma nova configuração espacial compõe uma sequência de descoberta que surpreende a percepção do visitante.” (World Architecture)



060 | *Centro de Artes – Casa das Mudas*. Paulo David

Sendo a topografia assumida sempre como molde do edifício, provoca rampas e escadas que se desenvolvem a partir de percursos temporizados.

A vivência do espaço revela-se através da movimentação do utilizador que se depara sempre com uma nova descoberta a cada canto. Nesta sequência identificamos no projeto um pátio que revela os acessos do edifício, com espaços que se desenvolvem em seu torno. A aproximação a este pátio faz-se pelo exterior, através de uma rampa que assinala um momento cuja sensação é

de intimidade. O Homem é acompanhado pelo cenário que o envolve, recordando-lhe deste modo, da imensidão que o enquadra neste mundo.

O pátio está presente em todos os pisos, servindo como ponto de referência para quem percorre a obra.

A cobertura reveste-se de vegetação e compreende o programa que é composto por uma biblioteca, um auditório, uma livraria, espaços expositivos, serviços educativos e administrativos, e espaços de restauração. O asfalto utilizado na cobertura cria uma imagem de continuidade entre a montanha e a obra, transmitindo a ideia de uma peça arquitetónica criada a partir de um vazio na montanha. Difundindo-se com a envolvente, é irrefutável a intenção de integração do projeto na montanha.

Volumetricamente, o Centro de Artes compõe-se de três formas interligadas entre si – um cubo e dois paralelepípedos retangulares. O cubo é detentor dos serviços principais e os dois retângulos, que agrupados produzem um *L*, contém os espaços adicionais.

Encontram-se, no piso de acesso, as entradas para os serviços e os espaços expositivos que complementam os serviços destinados a atividades lúdicas e artísticas. As três áreas de exposição – temporárias e permanentes –, caracterizam-se pelas diferenças de altura que possuem, criando um percurso expositivo disposto ao longo de dois pisos, culminando na loja que comunica com o pátio principal.



061 | *Enquadramento do Centro de Artes da Casa das Mudas com o mar.*



062 | *Ambiente noturno no Centro de Artes da Casa das Mudas*

Dilatando-se horizontalmente na paisagem, tanto as salas de leitura como as salas de multimédia estão orientados para sul, como se inserido num quadro cujo plano de fundo é o horizonte. Tanto o auditório como o restaurante são dois espaços autónomos, contudo, importa referir que o restaurante é um espaço que possibilita ao Homem estabelecer relação visual com o mar. Na projeção da biblioteca percebemos claramente a intenção de Paulo David utilizar, estrategicamente, a topografia da montanha na integração da obra, sendo este programa distribuído em três pisos distintos.

Sendo um Centro de Artes, a composição do espaço e a sua percepção não condiciona as obras artísticas que está preparado para receber, ao invés, trabalham e traduz-se num *todo* coerente. Verificamos esta intenção, numa reinvenção da depuração, influenciado pelo Minimalismo.

Estando um edifício parcialmente enterrado, nascem espaços mais frios e escuros. Por outro lado, surgem espaços iluminados pelo sol e virados para o mar, onde é visível o pôr do sol todos os dias. Dito isto, encontramos espaços iluminados artificialmente e outros apenas por luz zenital.

A luz é trabalhada em conjunto com os materiais, resultando numa intenção por parte do arquiteto, em que este assume uma posição que tira proveito das qualidades sensoriais e poéticas que estas relações são capazes de despertar. Todos os espaços são singulares, quer pela luz que dispõem, pelos desníveis que promovem diversos tempos de percurso, como pela relação única que cada espaço estabelece com o exterior. Evidenciamos nesta intenção um sentido de intemporalidade, intuído pela arquitetura desta obra.

A articulação dos espaços, que variam em tamanho e em luz natural que admite, permite ao utilizador uma experiência enriquecedora, onde, com cada percurso surge um sentimento de surpresa e fascínio.

O processo criativo encaminha-nos para o reconhecimento da sensibilidade do arquiteto na escolha dos elementos que, no seu entender, atribuem valor ao espaço arquitetónico, tais como a luz e a utilização da topografia. Essencialmente, uma obra que trabalha estes elementos para definir um espaço que tem início na montanha e fim em si mesmo.



063 | *Centro de Artes da Casa das Mudanças*

O *Centro de Artes da Casa das Mudanças* reconstrói a paisagem e torna-se neste trabalho, objeto de estudo pelas escolhas projetuais de Paulo David a fim de enriquecer a experiência do Homem no espaço. É o encerrado e o aberto, o limite do horizonte e da montanha, que enquanto dicotomia estabelece o corpo e a alma do projeto.

Sou Fujimoto | Biblioteca da Musashino Art University

Optou-se por aprofundar o modo de pensar a arquitetura no oriente, nomeadamente no Japão – local originário do conceito *Ma* estudado previamente neste documento.

Através do seu pensamento e das reflexões que este faz acerca do mundo, reconhecemos em Sou Fujimoto, um arquiteto que questiona o espaço e o modo como o Homem experiencia a arquitetura.

Ao pôr à prova tudo o que foi feito até hoje, percebemos na sua obra uma aproximação a outras manifestações artísticas, resultando numa ânsia pela intemporalidade.

Dito isto, foi o arquiteto escolhido para estudar a arquitetura oriental, tendo sido também ao longo do percurso um autor inúmeras vezes referenciado pelo modo como pensa a arquitetura. Portador de valores intemporais e incessantes, o intento de estudar Sou Fujimoto e a sua obra advém da vontade de perceber a sua posição, enquanto arquiteto e Homem, a questões que transcendem a construção.

Conscientes das diferenças existentes entre a cultura oriental e ocidental, estas representam, no nosso entender, mais valias para este estudo para levantar suposições no modo como se pensa e imagina a arquitetura atualmente. O seu método é algo que define o seu trabalho: uma inter-relação entre teoria e prática. Assim sendo, apenas ao explorar o seu trabalho prático conseguimos

perceber a verdadeira dimensão do seu pensamento. Contudo, reconhecemos que seria necessário o estudo aprofundado a várias obras, e não apenas a uma.

“É a experiência global do espaço, nas nossas estruturas fundamentais, que é diferente. Quando os ocidentais falam ou pensam no espaço, trata-se para eles de distâncias entre os objectos. No ocidente, ensinaram-nos, com efeito, a percebermos e a reagirmos à organização dos objectos e a imaginarmos um espaço “vazio”. O sentido deste comportamento só se torna claro por oposição, por exemplo, ao dos japoneses, os quais, pelo contrário, aprenderam a dar uma significação aos diferentes espaços – a perceberem a forma e a organização dos espaços: é aqui que intervém o ma. O ma ou intervalo é um elemento construtivo fundamental da experiência japonesa do espaço.” (Hall, 1986: 173)

Sou Fujimoto, nascido em 1971 em Hokkaido –no Japão, viria anos mais tarde o seu percurso ser encaminhado para o campo da Arquitetura. Com alguns anos de pausa após a sua licenciatura, em 1994, Fujimoto optou por, ao contrário dos seus colegas, rejeitar colaborar num atelier de Arquitetura e aprofundar o seu conhecimento na área sozinho. Em 2000, seis anos depois de uma incessante pesquisa, decidiu abrir em Tóquio o seu atelier *Sou Fujimoto Architects*.

Acompanhando-o durante toda a sua vida tendo crescido rodeado dela, reconhecemos a *natureza* como a base para a sua teoria. É na cidade de Tóquio que Sou Fujimoto encontra a sua fonte de inspiração para desenvolver o conceito de floresta que aplica por sua vez ao seu trabalho. É a sensação de brincar na floresta que motiva o arquiteto e serviu, por exemplo, como noção do *Musashino Art University Museum & Library*.

A propensão para este projeto baseou-se na relação que o corpo humano é capaz de alcançar e estabelecer com um lugar criado para a leitura, para o silêncio. Um lugar com a finalidade de cultivar a mente, assente no conceito de uma “floresta de livros”.

“Al imaginar el aspecto que tendría la biblioteca definitiva, pensé en libros, estanterias, luces y lugares. Luego imagine una estanteria continua que se enrollaba en espiral para formar un lugar, que en si mismo, se convertiria en la biblioteca. La continuidad de la estanteria, que parece extenderse indefinidamente, es la propia biblioteca.”⁹⁷ (Ito, Worrall, 2009: 114)

A biblioteca está escondida por entre as árvores, conseguindo através da sua materialidade estabelecer ligação com o ambiente que o recebe. As estantes de madeira mostram-se no seu exterior e oferece à obra a especificidade de estar “virada do avesso”. Revestido de vidro, a biblioteca reflete toda a verdura que encontra em seu redor.

Inspirado em Le Corbusier, o espaço organiza-se segundo uma planta em espiral com nove metro de altura, constituído por paredes-estante em madeira, desenhadas para dar escala à obra. O limite indica-nos qual o espaço exato no qual nos encontramos, uma vez que as estantes têm aberturas que interligam os espaços, desde o interior até ao exterior.

⁹⁷ Tradução livre – *Ao imaginar o aspeto que teria a biblioteca definitiva, pensei em livros, estantes, luzes e lugares. Imaginei logo uma estante contínua que se desenvolve em espiral para formar um lugar que, em si mesmo, se converta numa biblioteca. A continuidade da estante, que parece estender-se indefinidamente, é a própria biblioteca.*



064 | Exterior da Biblioteca de Musashino, 2010

Em *'Primitive Future'* Sou Fujimoto explica o motivo pelo qual o levou a considerar uma planta em espiral. *"É a configuração que facilita todas as necessárias sincronicidades de infinito e finito, deambular e referência, totalidade e individualidade, ordem e caos, estranheza e afinidade inerentemente encontrados numa biblioteca."* (Fujimoto, 2008: 94)

Nesta obra, Fujimoto explora dois conceitos, que de certo modo se contradizem -uma organização rígida e um livre percurso pelo espaço. Dito isto, a espiral é a forma que Sou Fujimoto encontra para integrar estas duas presenças no espaço. Encontramos assim um exemplo indicado para um processo projetual que tem a preocupação de existir enquanto espaço, que permite o movimento do Homem onde o corpo descobre livremente o espaço, e que utiliza uma forma única, contínua, para o delimitar e estruturar. A rigidez caracterizadora da materialidade e da estrutura contrasta com a fluidez com que o corpo é permitido percorrer. Assim compreendido, também o corpo em movimento organiza espaço.

O espaço é repleto de pontos que são perceptíveis, apenas quando o Homem visualiza um ponto e se desloca até ele. Ao chegar a esse ponto, dá conta de um outro ponto que até então não tinha percebido existir. Ao chegar próximo desse espaço, percebe-o de forma completamente distinta. Ora mais luminosa, ora mais pequena. A distância e a proximidade trazem experiências que opulentam a vivência.

A obra transmite-nos uma sensação de ínfimas possibilidades, sendo que inúmeras prateleiras estão desocupadas por livros, preenchidas apenas as que estão ao alcance do Homem. Os grandes vãos abrem-se para a luz que ilumina o interior da biblioteca e traz ao utilizador uma maior ligação com a natureza no seu exterior. A natureza é, no seu entender, o paradigma para o que deseja ver na arquitetura. Elege-o como fonte de inspiração no seu processo criativo e lugar onde encontra as sensações que pretende transmitir.



065 | *Interior da Biblioteca de Musashino, 2010*

Com esta obra, Sou Fujimoto mostra-nos a sua posição em relação ao limite, questionando os limites espaciais. Reconhecemos que a sua arquitetura é essencialmente feita através de condições intermédias, não sendo apenas nem uma coisa nem outra. A sua difícil definição leva-nos a um campo abstrato situado no meio de algo concreto.

Neste intervalo Fujimoto questiona as distâncias que existem na arquitetura, e onde este situa as ínfimas possibilidades da criação de algo com qualidade, a fim de uma experiência enriquecedora.

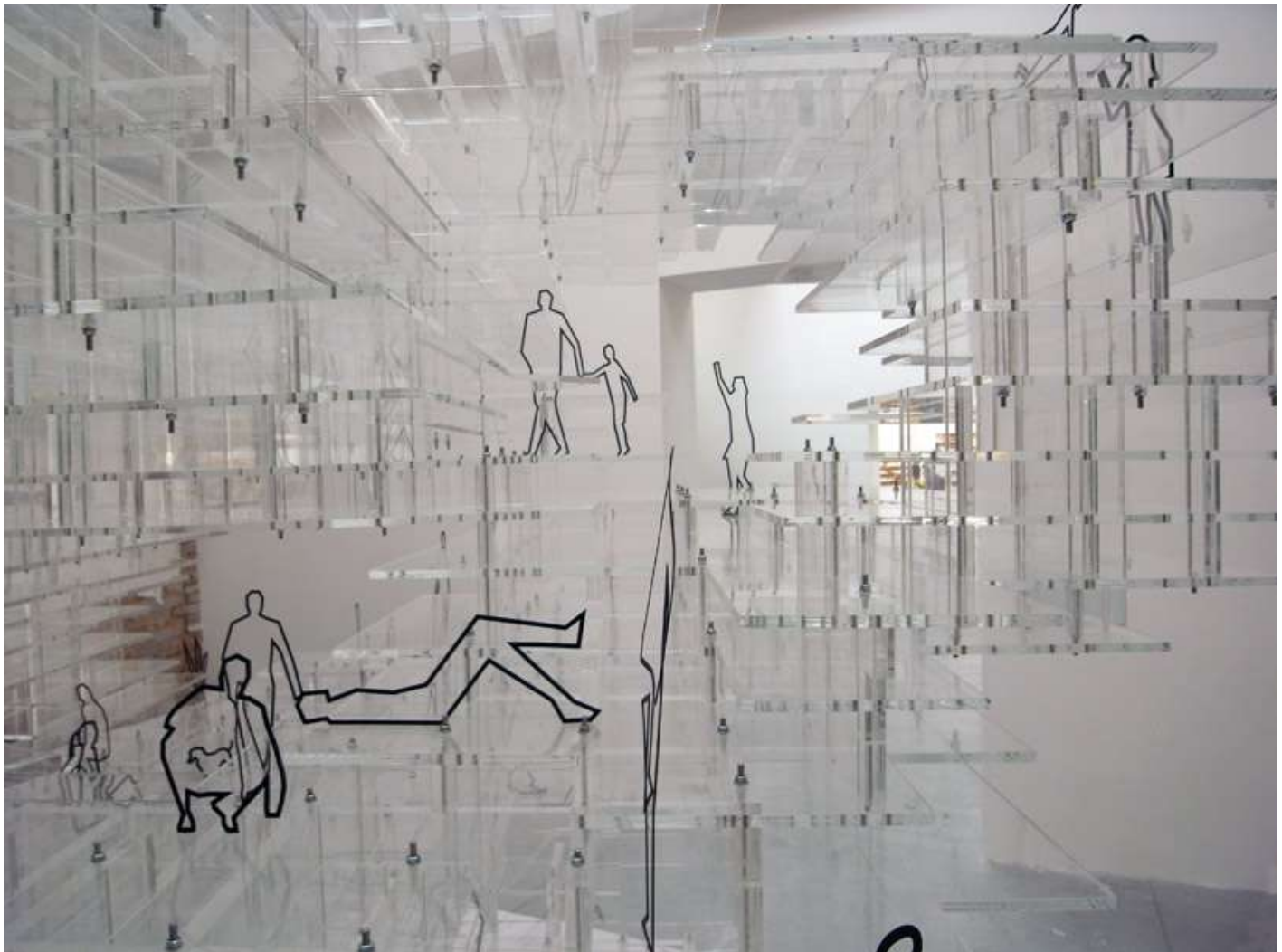


066 | Alçado da Biblioteca de Musashino, 2010



067 | Interior da Biblioteca de Musashino, 2010

Um exemplo disto é uma composição denominada *Primitive Future*, que sem definição concreta, configura-se como uma *maquete* que o arquiteto criou para estudar o Homem e o modo como este se apropria de espaço. Composto por plataformas sobrepostas, cria diversos lugares na montanha, que o Homem tem ao seu dispor, enquanto paisagem, do qual se pode apropriar do modo que ambiciona. Tem inúmeras possibilidades, sendo que não existem espaços destinados a tarefas específicas. A cobertura confunde-se com um piso e uma parede com uma estante.



068 | *Primitive Future* – The improvised spaces, Sou Fujimoto. 2012

O espaço passa rapidamente de uma funcionalidade para outra, materializando-se consoante a vontade do utilizador. Tudo é incerto, enigmático e manifesta-se no encontro entre superfície e corpo. Com isto, Sou Fujimoto atribuiu ao Homem a tarefa de na presença de uma organização específica, orientar uma certa finalidade em que cada confronto traduz-se numa compreensão distinta.

Fujimoto utiliza propositadamente ferramentas para o Homem utilizar inconscientemente todos os seus sentidos, sendo assim como alcança o estado latente da arquitetura a fim de uma experiência total. Dito isto, reconhecemos que Sou Fujimoto vê na floresta, a partir das suas diversas camadas, o significado para uma arquitetura com sentido. A floresta constitui um espaço que “*produz uma dualidade entre compreensão e incompreensão.*” (Stevens, 2018)

Estabelecemos a arquitetura de Sou Fujimoto na hermenêutica, que expressa tão bem as suas escolhas projetuais e, simultaneamente dissimula a sua doutrina num profundo sentido de compreensão pelo *latente* na arquitetura. É no âmbito concreto e ideal que posicionamos o vazio enquanto elemento que configura o espaço, identificado como cenário pensado para transformar, através do limite que lhe é inerente, uma experiência que inaugura vivências humanizadas. Sou Fujimoto não se limita a criar espaços vazios, torna o vazio um *disponível*, repleto de pistas para uma relação espontânea, com variadas finalidades, deixadas ao critério do Homem.

Peter Zumthor | Termas de Vals

Ocidental

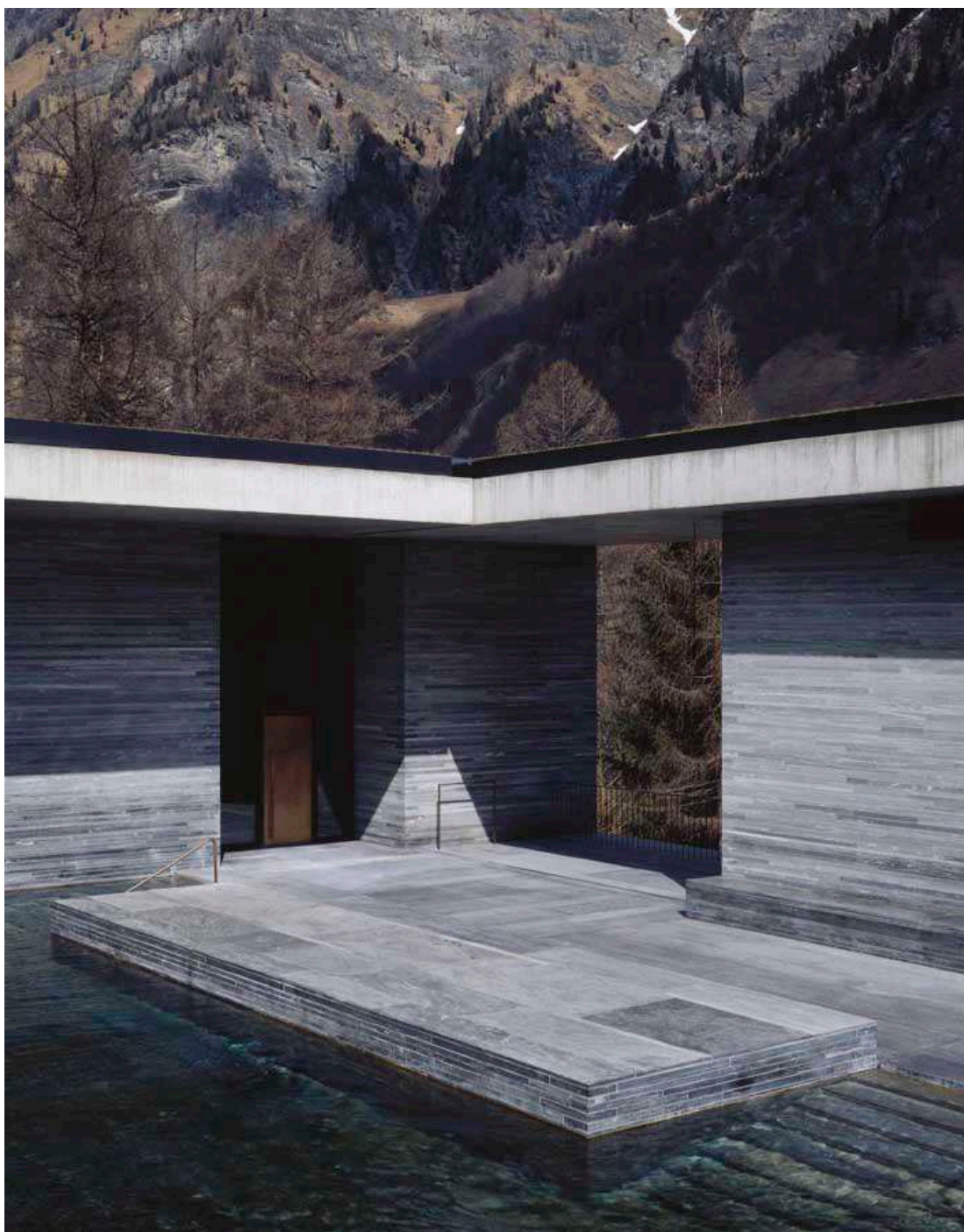
Uma arquitetura adequada ao contexto no qual se insere oferece, a partir da memória, uma experiência humanizada do espaço. Assente nestes ideais, encontramos a obra de Peter Zumthor. O arquiteto suíço procura criar uma arquitetura basilar nas qualidades poéticas do espaço, onde recorre ao sentido latente da materialidade, da luz e utilização sensível da paisagem para alcançar estas qualidades.

A intenção de integrar nas obras que deixa como o seu legado uma atmosfera única, sendo cada lugar e cada tempo único – com todas as suas especificidades – faz de Zumthor motivo de interesse de estudo. Dito isto, iremos incidir o estudo no processo da composição do espaço, assente numa procura pelo modo como este é experienciado.

Com a sua vontade de sublinhar a experiência de quem visita e percorre a sua obra, a par com a sensibilidade que demonstra ter na leitura dos lugares onde projeta, encontramos em Vals, um caso pertinente ao tema aqui abordado.

É no interior dos Alpes, a 1252 metros de altura que se localiza uma estância termal, como ampliação de um hotel já existente. Numa encosta do vale, uma nascente de água termal é ponto de partida para projetar, em 1996, as *Termas de Vals* para um spa, com fins medicinais.

De modo a conceber uma experiência multissensorial, Zumthor trabalha em simultâneo o desenho *in loco*, e imagens que a memória lhe trazem.



069 | *Termas de Vals*, 2012

A atmosfera é um conceito que acompanha o arquiteto no seu trabalho, desde o processo criativo até à conceção precisa da obra. O sentido inerente à criação de espaços com atmosferas próprias traduz-se na intemporalidade da sua obra, assente em princípios de um corpo que é capaz de projetar experiências, para outro com a necessidade dessa experiência sensorial.



070 | *As piscinas das Termas de Vals, 2012*

A sua intenção sustenta-se na dimensão existencial do espaço, onde o conhecimento do essencial aprimora a experiência perceptiva e enriquece o entendimento sensorial do mesmo. Encontramos sempre presente, uma aspiração que se relaciona com a conquista do silêncio, dissipando possíveis ruídos entre materiais, texturas, cores e contrastes.



071 | *Interior das Termas de Vals, 2012*

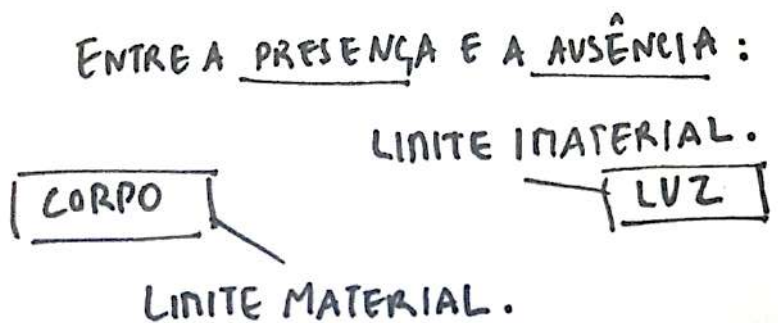
O conceito de Zumthor para este projeto, passa por um edifício em pedra que se insere na topografia natural, prolongando a continuidade do vale.

Com um desenho predominantemente geométrico – formado por retângulos e quadrados –, os esboços que analisamos de Zumthor remetem-nos para uma intenção de contraste entre o vazio e o cheio, onde o cheio adquire valor pela existência quase padrónica dos vazios.

Os rasgos que se abrem, variam em dimensão e oferecem ritmo aos espaços. A luz preenche estas aberturas e deixa-se refletir na água que encontra ao nível do pavimento.

Nos seus desenhos encontramos uma forte componente teórica, traduzida numa descoberta incessante por vocabulários novos que, ao longo do tempo, associam-se à experiência que o próprio vai adquirindo.

“A construção é, assim, o movimento da unificação do corpo e do espaço, da luz e da sombra, da presença e da ausência.” (Rosa, 2005: 55)



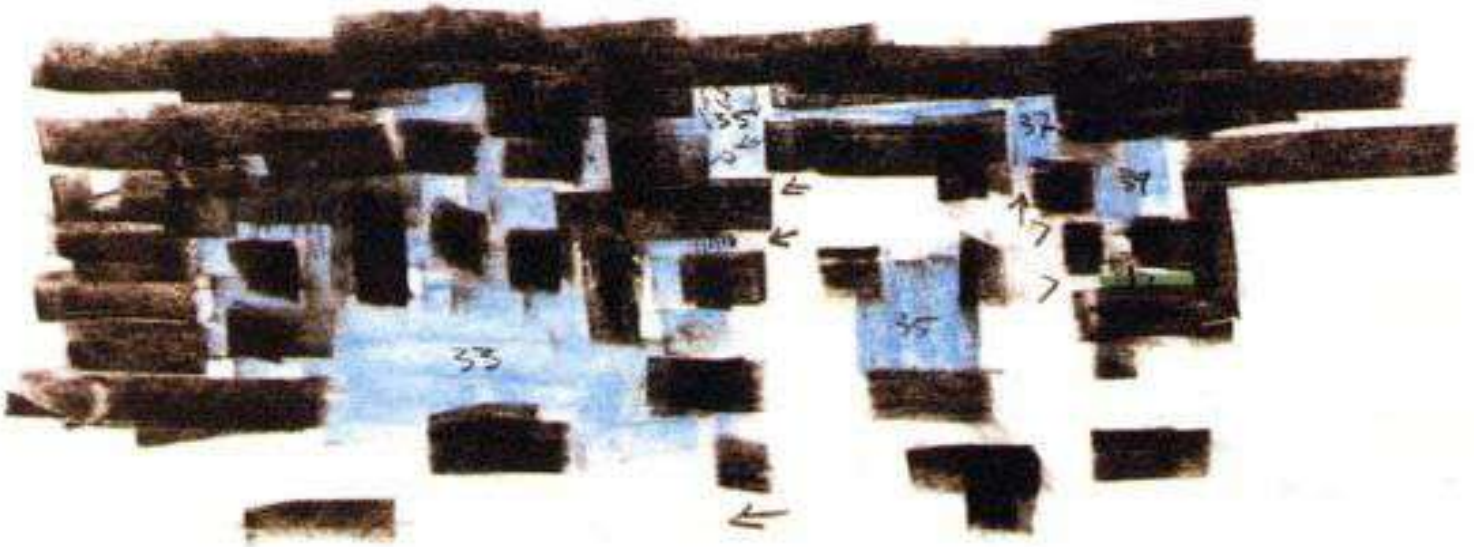
072 | Conceito do projeto de Zumthor. Nossa autoria



073 | *Atmosferas físicas*. Termas de Vals

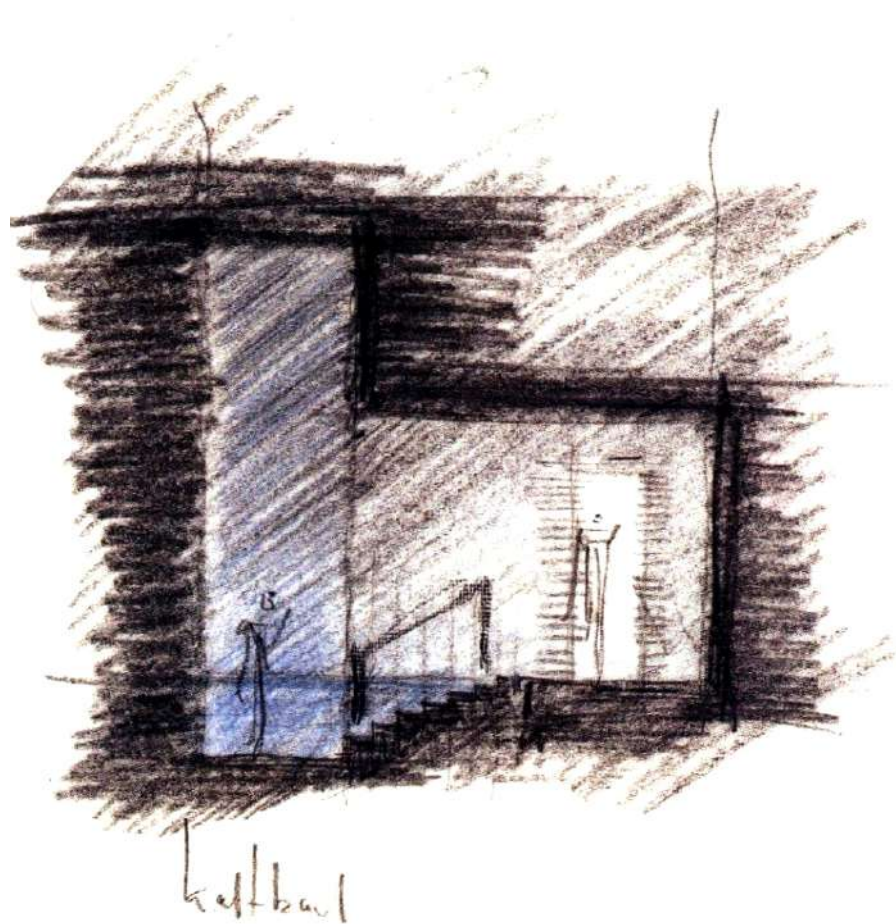
Quando percorremos a obra de Zumthor, somos confrontados com imagens que fornecem inúmeras possibilidades do mundo ao qual pertencemos. Não são apenas imagens, são sensações táteis, sons e o silêncio. Os sentidos trabalham simultaneamente, para nos integrarem no espaço e enriquecerem a experiência arquitetônica. *“Nas termas, há pouco de lugar mitológico. A sensualidade é a qualidade mais importante, evidentemente, que esta arquitetura tenha essas qualidades sensoriais.”* (Zumthor, 2001: 30)

O processo criativo da obra foi, para Zumthor, um processo de descoberta. Verificamos isto nos desenhos do próprio.



Surgiram questões à cerca do local, principalmente sobre a pedra lá existente, que viria, numa fase tardia a ser utilizada no projeto. Nasce, dessarte, uma sedução pelos atributos da pedra da montanha de Vals.

Pedra a pedra, formam-se camadas que resultam em padrões que variam em espessura, traçadas uniformemente. O revestimento exterior adquire uma expressão horizontal, interagindo com o lugar num diálogo homogéneo. Cada espaço reveste-se de pedra, sendo concebido para a função daquele espaço. Numa linguagem contínua e coesa, encontramos pedra aplicada nas paredes e no chão, sobressaindo os tons cinza.



075 | *Croquis de Zumthor*

Espacialmente, a estância térmica organiza-se segundo uma malha ortogonal. A entrada esconde-se, sem nenhum elemento a enunciar a chegada à sua entrada. Um túnel escuro marca o início do corredor denominado por *fountain hall*. A parede adjacente a este corredor tem desde cima uma queda de água quente.

A sequência de imagens durante todo o percurso proporciona ao utilizador uma experiência verdadeiramente cénica, na presença de permeabilidades desenhadas com vista para as áreas de banho, encerrando contudo, o contato visual para o exterior. Massas em forma de paralelepípedos definem na cota de acesso, percursos que se estendem pelo edifício.

O antigo edifício interliga-se com o novo através de uma passagem subterrânea. Os desníveis existentes no interior são uma constante e desenham-se aberturas reduzidas que permitem a ligação entre o exterior e o interior. A atmosfera que Zumthor optou por criar no seu interior mantém-se fiel ao programa. Per forma a atingir esta atmosfera, foi imprescindível o desenho dos vazios. A luz do dia que vem das aberturas e cai sobre a cobertura comunica com o material rígido e atribui um ambiente introspetivo à obra. Fissuras sóbrias e discretas trazem luz zenital para o interior, ideal para um banho, numa atmosfera relaxada e ausente de ruídos, sendo o único som presente a da água a correr. A água e a pedra revelam-se à luz e trazem uma leveza à obra. Na superfície fria da pedra projetam-se sombras que criam ritmos e enfatizam os blocos de pedra como estrutura.

O limite, com a imensidade que lhe define, é percebida como um elemento que não só integra, como contribui para a vivência do espaço arquitetónico. O limite aparece também na tensão entre os corpos que se encontram na obra. Assente nesta ideia, a intenção de criar variações nos percursos esboçados ao longo da



076 | *Pormenor da piscina interior das Termas de Vals, 2012*

estância termal, produzem ritmos que dinamizam os espaços que deles originam.

Zumthor elege três elementos naturais para desenvolver este projeto; a montanha que recebe o projeto é, incontornavelmente, um dos principais elementos, onde a ideia inicial provém da interpretação que o mesmo faz do lugar; a pedra, material natural encontrado naquele vale é a escolha que predomina nesta obra e que reveste a estância; e por fim a água nitidamente trabalhada e utilizada enquanto substância que de ali origina.

A escolha dos materiais incide na propensão de criar uma atmosfera significativa que remete o utilizador para uma experiência dinâmica e ao mesmo tempo tranquila, que intensificam a ideia de integração do projeto no local. Um equilíbrio harmonioso entre natureza e construção, que resulta numa reinvenção da paisagem.

Os espaços revelam-se intimistas, acompanhando a escala humana e contrastando com a escala imensa que recebe a obra arquitetónica. O misticismo característico do local representa, desde os primeiros desenhos de Zumthor, uma ferramenta de reflexão que se reflete em cada ranhura, assinalada criteriosamente. Zumthor projeta o que imagina já fazer parte do lugar. Imagens que ocorrem de vivências passadas, que o tempo não apagou. A qualidade da atmosfera criada tem no seu entender tensões e forças que podem não ser apreendidas visualmente, mas que são devidamente sentidas.

Entre a imaginação e a memória encontramos presente valores que nos evocam para um interesse na concretização da poética do espaço. O vazio representa a ligação entre a dimensão humana e cósmica. O Homem participa no espaço e deixa-se induzir num universo contemplativo e sereno.

Zumthor descobre no *banho de água* com a sua essência terapêutica, uma analogia à condição metafísica da nossa existência. Neste projeto, o arquiteto apresenta detalhes que atribuem um sentido transcendente, de caráter profundo à obra, possível pelas qualidades expressas na linguagem sensível que as Termas contém.

As *Termas de Vals* é um projeto que se materializa com base em valores que possibilitam uma arquitetura sensível à luz e ao vazio, valores estes que suscitam o Homem a experienciar cada espaço incentivando a sua imaginação num ato de meditação. Relembramos aqui a posição de Zumthor no que concerne o vazio e o seu papel na arquitetura, *“that void is a receptacle for emotions from things in themselves. To leave that void – but actually more than just leave – you need to create atmosphere for receiving it.”*⁹⁸ (Zumthor, 2004: 31)

A partir das palavras de Zumthor, identificamos que a materialização do vazio advém do valor da atmosfera que este cria com base num conjunto de elementos, que resulta num *silêncio* que é em si, muito mais do que um “nada”. Essencialmente, um *silêncio* detentor de valor simbólico, necessário para a interpretação poética do espaço que desenha.

Peter Zumthor não muda a realidade com o qual se depara, dá-lhe sentido.

⁹⁸ Tradução livre – *esse vazio é recetáculo das emoções das coisas em si. Para deixar esse vazio – mas na verdade mais do que apenas deixar – é preciso criar uma atmosfera para o receber.*



Conclusões finais

Os arquitetos – os resultados

A concretização do estudo dos seguintes arquitetos e respectivas obras tem como intento elucidar conceitos previamente identificados nesta dissertação. Posicionamos, nos exemplos estudados, o propósito de dar a conhecer obras que formalizam o *silêncio* no pensamento projetual.

Acreditamos que o corpo é fundamental para o entendimento do espaço na medida em que, consciente ou inconscientemente, ela pressupõe as múltiplas possibilidades da sua própria ação e transformação. Dito isto, o seu valor experiencial e sensorial, é condição essencial de leitura. Tendo sempre em consideração a limitação de tempo e recursos que uma prova desta natureza pressupõe, foram analisados quatro obras, de quatro arquitetos diferentes. Contudo, mesmo na impossibilidade de visitar todas estas obras, não prescindimos de as analisar e interpretar, no ânsia de as perceber, não apenas como expressão física, como pela valorização da experiência existencial.

As obras selecionadas, ainda que não premeditadamente, levaram-nos numa viagem não só pelo ocidente, como pelo oriente, em busca de exemplos de arquitetura moderna e contemporânea, cujo processo criativo privilegiasse a expressão do vazio. A variedade programática e cultural revela-se, no nosso entender, pertinente para uma análise abrangente e, simultaneamente, objetiva. Deste modo, verificamos que valores, entre a imaginação e a matéria, evocam interesse perante a concretização poética do espaço. A partir destas motivações, reconhecemos que todos estes projetos representam espaços que se desenham através do *silêncio*.

ESTÂNCIA TERMAL — Programa
lúdico
BIBLIOTECA — Programa
CENTRO DE ARTES — Programa
cultural
IGREJA — Programa religioso

077 | *Projetos, Programas.* Nossa autoria

Igreja de Santa Maria | Álvaro Siza Vieira

Neste projeto, Siza Vieira desenha o espaço através da luz. A *poética do espaço* reside nos valores espirituais e transcendentais, ao qual acedemos a partir da relação entre o corpo e o tempo, que a luz confere. A luz coloca-nos em relação com a eternidade ao apresentar a 4ª dimensão. A palavra em si já concebe poeticamente, e o olhar adquire uma percepção diferente. Entre os fragmentos, encontramos o que atribui essência à obra – o vazio que molda o espaço e relaciona as partes aparentemente desmembradas –, convertendo esta ideia numa compreensão de desenho da totalidade. É evidente o diálogo entre a tensão e o equilíbrio, e a luz e a sombra.

Este espaço é obrigado, perante tais forças, a dar presença à ausência. Dito isto, a *Igreja de Santa Maria* é uma referência que exemplifica a superação da fisicalidade na arquitetura, até a sua condição metafísica.

Centro de Artes – Casa das Mudas | Paulo David

No *Centro de Artes*, os limites espaciais definem a atmosfera sensorial.

O limite aparece na tensão entre o corpo e o lugar em que o horizonte e a montanha evocam valores que o arquiteto utiliza para enquadrar o vazio. O projeto é comparado a um conjunto de peças escultóricas, onde é tanto artifício como natureza.

Esta obra representa uma fonte de ligação à paisagem em que Paulo David dá ênfase à relação que o Homem estabelece com o céu e com o mar. O tempo é trazido pelo pôr do sol, que ali se pode assistir e compreende as qualidades poéticas que este desperta.

Biblioteca da Musashino Art University | Sou Fujimoto

Nesta Biblioteca, Sou Fujimoto imagina vazios que revelam limites habitáveis. A presença do corpo permite um processo de descoberta do espaço e trazem experiências que enriquecem a vivência. As sensações que a natureza oferece encontram-se no cerne do pensamento do arquiteto, que o representa na obra. A participação do Homem no espaço deixa-se induzir num universo sereno, em que o vazio é criado para a finalidade que lhe queremos dar. O *ma* intervém através da relação harmoniosa ou conflituosa entre o limite e o vazio, que possibilita imaginar e construir a poética do espaço desenhado pelo corpo.

Termas de Vals | Peter Zumthor

Nesta obra, destacamos o termo 'atmosfera' que se revela a partir de vivências e memórias. O invisível que aprimora a experiência perceptiva e enriquece o entendimento sensorial do espaço. Assim sendo, a partir da qualidade da atmosfera, estimula-se a imaginação e fomenta-se o sentido introspectivo da obra.

Reconhecemos que a atmosfera criada por Zumthor é acentuada ao longo do dia pela difusão da luz nos limites. Cada lugar e cada tempo é único, e no entender do arquiteto, este sentido de intemporalidade reflete o desenho do espaço. As termas de Vals, sob uma influência minimalista, esboça o *silêncio*, pelo modo como o corpo o evidencia.

Conclusão

Chegados aqui, reconhecemos que o processo foi, antes de mais, uma longa viagem pelo caminho da investigação. A ambição que nos conduziu a este trabalho fez-se acompanhar por questões lançadas, que nos acompanharam até aqui. O pensamento constrói-se ao longo da dissertação através de perguntas e respostas que, por sua vez, produzem novas questões e leituras. Deste modo, o nosso objetivo foi, e continua a ser, depararmo-nos com questões permanentemente presentes na prática projetual.

O ponto de partida, recorde-se aqui, foi a inquietação suscitada pelo conteúdo latente na composição arquitetónica. Nesta ânsia, auxiliou-nos o fio condutor: o vazio daquele que faz o espaço conter forças essenciais à arquitetura. É a origem e meio de transformação que se revela no que proporciona. Neste vazio, encontramos ínfimas possibilidades, que através de um conjunto de gestos o tornam visível e o constroem. Se de facto, a arquitetura é uma disciplina que existe na convergência entre o mundo inteligível e o mundo sensível, realçar esta inerência significa perceber os princípios que lhe conferem entidade.

Dito isto, identificamos na noção de *silêncio* o suporte que representa metaforicamente estes gestos e que atribui uma imagem ao vazio, traduzindo o sentido poético do espaço. Para que o processo de investigação nos conduzisse à definição de *silêncio*, foi necessário indagar sobre alguns intervenientes na configuração espacial e, sobretudo, compreender a relação entre eles quando estes se cruzam.

Se no início desta investigação nos pareceu indubitável que a *poética do espaço* depende predominantemente da imaginação do Homem, verificamos ao longo do caminho traçado, que esta é estimulada pelo arquiteto – pela razão intuitiva que este tem na projeção – e por elementos que nos permitem aceder a estas forças metafísicas.

Dito isto, o que traz então o *silêncio* enquanto conjunto de valores que se situam entre a imaginação e a matéria, na composição de espaço?

Admitimos que esta questão nos coloca perante o pensamento platónico, numa visão entre emoção e conhecimento, vontade e razão.

O *silêncio* é eminente no sentido em que traduz a qualidade imaterial do físico e dá pulsar poético ao espaço ao construir o vazio. É a introspeção no processo criativo; verifica-se em nós – no nosso corpo – entre a imaginação e a experiência; e é estimulado pelo limite imaterial da luz, revelador de uma noção de intemporalidade, e de um dualismo existente entre a ausência e a presença.

Face a estas considerações, a **noção de intemporalidade** caracteriza-se pela transcendência física e ambiciona a eternidade platónica, que concebe o momento presente como *a imagem móvel da eternidade*. Entre a **ausência e a presença**, o invisível proporciona poesia ao visível. A ligação com o lugar arquitetónico e o que aspiramos sentir, obriga o utilizador a participar na construção mental do espaço através da imaginação, do seu corpo e da sua experiência. Posto isto, relacionamos o fazer poético à arquitetura que, para além da intuição do arquiteto, se sustenta nestes princípios.

Reconhecemos que esta dissertação não tem a pretensão de designar apenas um caminho, propõe antes, trazer à superfície a convicção de que é na consciência que o processo criativo se inicia, na sensibilidade de quem projeta, e nas questões que o próprio levanta quando este é capaz de se colocar na posição do utilizador.

Posicionamo-nos no fim desta investigação, com um desejo a um novo começo, com uma outra visão, mais nítida e ao mesmo tempo, com novas ambiguidades. Convictos de que o caminho se faz caminhando, fica o resultado de uma investigação elaborada num determinado tempo, conscientes que haverá com efeito sempre algo a acrescentar, algo mais para ler, para refletir e para reter.

Para além das respostas alcançadas, consideramos ainda muitas outras por responder, cuja procura possibilita percorrer outras orientações. Deste modo, deixamos em aberto a possibilidade da continuação e aprofundamento do tema, uma vez que nenhum trabalho se encontra definitivamente terminado. Dessarte, proveniente de um conjunto de questões aqui colocadas, são abertas novas áreas de estudo com convicções que no início deste percurso eram desconhecidas.

*“What we call the beginning is often the end,
and to make an end is to make a beginning (...)
We shall not cease from exploration
And at the end of all exploring
Will be to arrive where we started.” (Eliot, 2001: 26)*

Bibliografia

Livros impressos

ABBAGNANO, Nicola – *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ISBN 9788533613225

ARISTÓTELES – *Metafísica*. Madrid: Gredos, 1994. ISBN 8424916662

ARNHEIM, Rudolf – *A dinâmica da forma arquitectónica*. Lisboa: Presença, 1988.

ISBN 9789722301862

ARNHEIM, Rudolf – *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, 2006. ISBN

8420678740

ARNHEIM, Rudolf – *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós, 1986. ISBN

8475093779

ARNHEIM, Rudolf – *O poder do centro*. Lisboa: Edições 70, 2001. ISBN

9789724408064

AUGÉ, Marc – *Não-lugares: introdução a uma antropologia da*

sobremodernidade. Lisboa: Letra Livre, 2012. ISBN 9789898268143

BACHELARD, Gaston – *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da*

matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998. ISBN 85336081951

BACHELARD, Gaston – *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. ISBN 9788533624191

BAEZA, Campo – *A ideia construída*. Sintra: Caleidoscópio, 2018. ISBN 9789896585396

BARRACHO, Carlos; DIAS, Maria João D. Dias – *O espaço e o homem: perspectivas multidisciplinares*. Lisboa: Silabo, 2010. ISBN 9789726185796

BOLLNOW, Otto Friedrich – *Hombre y espácio*. Barcelona: Labor, 1969. ISBN 9788433510037

BOTTA, Mario – *Ética do construir*. Lisboa: Edições 70, 1998. ISBN 9789724409740

CAUQUELIN, Anne – *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. ISBN 9788599102749

CHENG, François – *Vacio y plenitud*. Madrid: Siruela, 2013. ISBN 9788478447695

CHILLIDA, Eduardo – *Escritos*. Madrid: La Fabrica, 2005. ISBN 8496466035

DUROZOI, Gérard; ROUSSEL, André – *Dicionário de Filosofia*. Porto: Porto Editora, 2000. ISBN 9789720052704

ELIOT, T. S – *Four quartets*. Londres: Faber & Faber, 2001. ISBN 9780571068944

ESPUELAS, Fernando – *El claro en el bosque: reflexiones sobre el vacío em Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. ISBN 8492259469

FOCILLON, Henri – *A vida das Formas*. Lisboa: Edições 70, 2000. ISBN 9789724410616

FONATTI, Franco – *Principios elementales de la forma en Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1988. ISBN 9788425213496

FRAMPTON, Kenneth – *História crítica da arquitectura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. ISBN 8533607504

FRAMPTON, Kenneth – *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century Architecture*. New York: MIT, 1995. ISBN 9780262061735

FRANKL, Paul – *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura: El desarrollo de la arquitectura, 1420-1900*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981. ISBN: 8425210542

FULLAONDO, Juan Daniel – *Oteiza y Chillida: en la moderna histografía del arte*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1976. ISBN 9788424802592

FURUYAMA, Masao – *Ando*. Colónia: Taschen, 2016. ISBN 9783836535496

FUSCO, Renato de – *A ideia de arquitectura*. Lisboa: Edições 70, 1984.

GIEDION, Sigfried – *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*. Madrid: Alianza Forma, 1992. ISBN 8420670227

GIEDION, Sigfried – *Space, time and architecture: the growth of a new tradition*. Harvard: Harvard University, 2009. ISBN 9780674030473

GIL, José – *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996. ISBN 9789727082995

GIL, José – *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001. ISBN 9789727086504

GUASH Gemma, ASUNCIÓN Josep – *Espaço: pintura criativa*. Lisboa: Estampa, 2005. ISBN 9723322005

HALL, Edward – *A dimensão oculta*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1986. ISBN 9789727081233

HEIDEGGER, Martin – *Poetry, language and thought*. New York: Harper & Row, 1971.

HEIDEGGER, Martin – *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. São Paulo: Forense, 2006. ISBN 9788521803249

HERTZBERGER, Herman – *Space and the architect: lessons in architecture 2*. Rotterdam: 010 Publishers, 2000. ISBN 9789064507335

HILDEBRAND, Adolf – *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Visor Dis, cop. 1988. ISBN 8477745196

HUSSERL, Edmund – *A ideia da fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 2008. ISBN 9789724413778

ITO, Toyo; WORRALL, Julian – *Sou Fujimoto*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009. (2G Revista Internacional de Arquitectura; 50). ISBN 9788425222931

- JAMMER, Max – *Concepts of space: the history of theories of space in physics*. New York: Dover, 2012. ISBN 9780486271194
- KAHN, Louis – *Silence and light*. Zurich: Park, 2013. ISBN 9783906027180
- LASO, José Luís Gavilanes – *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*. Lisboa: Dom Quixote, 1989. ISBN 9722006770
- LEACH, Neil [ed.] - *Rethinking architecture: a reader in cultural theory*. London: Routledge, 1997. ISBN 9780415128261
- LINS, Daniel [org.] - *Razão nômade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. ISBN 9788521803874
- LIU, Laurence G. – *Chinese architecture*. New York: Rizzoli, 1989. ISBN 9780847810826
- LOUÇÃO, Maria Dulce – *Paisagens interiores: para um projeto em Arquitetura*. Sintra: Caleidoscópio, 2014. ISBN 9789896582265
- MALLGRAVE, Harry Francis; IKONOMOU, Eleftherios – *Empathy, form and space: problems in german aesthetics, 1873-93*. Santa Monica: Getty Trust, 1994. ISBN 9780892362592
- MERLEAU-PONTY, Maurice – *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. ISBN 8533622937
- MONTANER, Josep Maria – *Arquitetura e crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007. ISBN 9788425222382

MONTANER, Josep Maria – *A condição contemporânea da arquitetura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015. ISBN 9788584520503

MONTANER, Josep Maria – *As formas do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. ISBN 8425218977

MONTANER, Josep Maria – *La modernidade superada: ensayos sobre arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011. ISBN 9788425223990

MONTANER, Josep Maria – *Sistemas arquitectónicos contemporâneos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008. ISBN 9788425221903

MUGA, Henrique – *Psicologia da arquitetura*. Canelas: Gailivro, 2005. ISBN 9895572417

NESBITT, Kate – *Uma agenda nova para a Arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. ISBN 9788575035993

NORBERG-SCHULZ, Christian – *Existence, space & architecture*. New York: Praeger, 1974. ISBN 0275781208

NORBERG-SCHULZ, Christian – *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli, 1980. ISBN 9780847802876

PALLASMAA, Juhani – *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011. ISBN 9788577807772

PALLASMAA, Juhani – *La imagen corporea: imaginacion e imaginario en la arquitectura*. Madrid: Gustavo Gili, 2014. ISBN 9788425226250

PALLASMAA, Juhani – *The thinking hand: existential and embodied wisdom in architecture*. [S.l.]: John Wiley and Sons, 2009. ISBN 9780470779293

PALLASMAA, Juhani – *Essências*. Barcelona: Gustavo Gili, 2018. ISBN 9788584521265

PINTO, Jorge Cruz – *O espaço-limite: produção e recepção em arquitetura*. Lisboa: ACD, 2007. ISBN 9789728855352

QUADROS, António [org.] – *A procura da verdade oculta: textos filosóficos e esotéricos*. Lisboa: Europa América, 2008. (Obras em prosa de Fernando Pessoa). ISBN 5601072409712

RELPH, Edward – *Place and placelessness*. London: Pion, 2008. ISBN 9780850861761

RASMUSSEN, Steen Eiler – *Experiencing architecture*. Cambridge: MIT, 1964. ISBN 9780262680028

RODRIGUES, Sérgio Fazenda – *A casa dos sentidos: crónicas de arquitetura*. Lisboa: ARQ COOP, 2009. ISBN 9789899547810

ROSA, António Ramos – *O aprendiz secreto*. Vila Nova de Famalicão: Quase, 2005. ISBN 9789895521388

SANTOS, Milton – *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 2003. ISBN 9788531407130

TANIZAKI, Junichiro – *Elogio da sombra*. Lisboa: Relógio d'Água, 2008. ISBN 9789727089680

TÁVORA, Fernando – *Da organização do espaço*. Porto: FAUP, 2004. ISBN 9729483221

TIDWELL, Philip – *Architecture and empathy*. Finland: Tapio Wirkkala- Rut Bryk Foundation, 2015. ISBN 9780692539194

TRÍAS, Eugenio – *Lógica del Limite*. Barcelona: Destino, 1991. ISBN 9788423319978

TSCHUMI, Bernard – *Architecture and disjunction*. Massachusetts: MIT, 1996. ISBN 9780262700603

TUAN, Yi-Fu – *Space and place: the perspective of experience*. Minnesota: University of Minnesota, 2001. ISBN 9780816638772

TZU, Lao – *Tao Te Ching*. New York: St. John's University, 1961. ISBN 9781611804768

VAN DE VEN, Cornelis – *Space in architecture: the evolution of a new idea in the theory and history of modern movements*. Assen: Van Gorcum, 1987. ISBN 9789023222811

VISCHER, Robert - *On the optical sense of form: a contribution to aesthetics. Empathy, form, and space: problems in german aesthetics, 1873-1893*. [Chicago, Illinois]: University of Chicago, [1994]

ZEVI, Bruno – *A linguagem moderna da arquitetura*. Lisboa: Dom Quixote, 2007. ISBN 9789722026826

ZEVI, Bruno – *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. ISBN 9788533605411

ZUMTHOR, Peter – *Atmosferas: entornos arquitectónicos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. ISBN 9788425221699

ZUMTHOR, Peter – *Pensar a arquitetura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009. ISBN 9788425223327

Publicações periódicas

PINTO, Jorge Cruz – A caixa metafísica de Jorge Oteiza. **Arquitectura e vida**. N.3 (Jun. 2000). Lisboa: Loja da Imagem, 2000

Fontes eletrónicas

ANDRADE, Sérgio C. – Jean Nouvel: “O ofício do arquitecto é um trabalho de poesia”. *Público* [Em linha]. (25 Nov. 2014). [consult. 18 setembro 2018]. Disponível na internet: <URL: <https://www.publico.pt/2014/11/25/culturaipsilon/noticia/nouvel-1677373>>.

ALMEIDA, Pedro Vieira de – *Ensaio sobre o espaço da arquitectura* [Em linha]. Porto: ESBAP, 1963. [Consult. 28 Jun. 2018]. Disponível na internet: <URL:

https://repositorio-tematico.up.pt/bitstream/10405/48199/1/CODA_252_pe.pdf>

CANELAS, Lucinda – A arquitectura lida sempre com a memória, porque um lugar nunca é de um tempo só. *Publico* [Em linha]. (2015) [consult. 18 setembro 2018]. Disponível na internet: <URL: <https://www.publico.pt/2015/05/06/culturaipilon/noticia/a-arquitectura-lida-sempre-com-memoria-porque-um-lugar-nunca-e-de-um-tempo-so-1694616>>.

El Croquis [Em linha]. N. 44+58: Tadao Ando 1983-1993. [consult. 18 setembro 2018]. Disponível na internet: <URL:<https://pt.slideshare.net/WalleAshe/el-croquis-4458-tadao-ando>>.

FERNANDES, Gica – Centro de Artes – Casa das Mudas / Paulo David. *Archdaily Brasil* [Em linha]. (2011). [Consult. 28 Jan. 2019]. Disponível na internet: <URL:<https://www.archdaily.com.br/br/01-7783/centro-de-artes-casa-das-mudas-paulo-david>>. ISSN 0719 8906

FOUCAULT, Michel – *Discipline and punish: the birth of prison* [Em linha]. New York: Vintage Books, 1995. [Consult. 12 Maio 2018]. Disponível na internet: <URL: <https://www.scribd.com/document/113087710/Foucault-Discipline-and-Punish>>. ISBN 0679752552

FRAGATEIRO, Fernanda – Caixa para guardar o vazio. *Público* [Em linha]. (25 Abr. 2005). [Consult. 5 Jan. 2019]. Disponível na internet: <URL:<https://www.publico.pt/2005/10/25/jornal/caixa-para-guardar-o--vazio-45549>>.

FUJIMOTO, Sou – *Sou Fujimoto: primitive future* [Em linha]. Tokyo: Inax, 2008. [Consult. 28 Jun. 2018]. Disponível na internet: <URL: <https://www.scribd.com/doc/58711936/Sou-Fujimoto-Primitive-Future>>. ISBN 9784872751482

GALANTE RODERO, Paloma - El oriente de Chillida = The east of Chillida. *Espacio, Tiempo y Forma* [Em linha]. *Serie VII, Historia del Arte, t. 24* (2011). [Consult. 28 Jun. 2018]. Disponível na internet: <URL:revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/download/1413/1308>.

Infopédia: dicionários Porto Editora [Em linha]. [Consult. 5 Jan. 2019]. Disponível na internet: <URL:<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/>>

KROLL, Andrew – Church of light *Archdaily* [em linha]. (2016) [consult. 18 setembro 2018]. Disponível na internet: <URL:<https://www.archdaily.com.br/br/793152/classicos-da-arquitetura-igreja-da-luz-tadao-ando>>

LEFEBVRE, Henri - *Lógica formal, lógica dialética* [Em linha]. 5ªed. Rio de Janeiro, Civilização, 1991. [Consult. 12 Maio 2018]. Disponível na internet: <URL:https://pt.scribd.com/document/360267653/Henri-Lefebvre-Logica-Formal-logica-Dialetica-pdf?fbclid=IwAR1_SEIDk9029KHHp1-VwEyp3iMqH4pnnwckMCnxA_eaeLkfd9gQ7JdKcc>

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm – *Novos ensaios sobre o entendimento humano* [Em linha]. Lisboa: Colibri, 1993. [Consult. 12 Maio 2018]. Disponível na internet:

<URL:<https://marcosfabionuva.files.wordpress.com/2011/08/novos-discursos-sobre-o-entendimento-humano.pdf>>

MACH, Ernst – *The analysis of sensations: and the relation of the physical to the psychical* [Em linha]. New York: The Dover, 1959. [Consult. 2 Setembro 2018]. Disponível na internet: <URL:<https://www.scribd.com/document/398025493/MACH>>. ISBN 04866053256

MATEUS, Jose – Visões Abstractas. *World Architecture* [Em linha]. Nº 188. [Consult. 5 Jan. 2019]. Disponível na internet: <URL:<https://arx.pt/publicacao/visoes-abstractas/>>.

OKANO, Michiko – Ma: a estética do “entre”. *Revista USP* [Em linha]. Nº100 (2004). [Consult. 5 Jan. 2019]. Disponível na internet: <URL:<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/76178/79922>>. P. 150-164.

PANEK, Bernardette – A estética do vazio na obra de Jorge Oteiza - Receptividades geradas na época da bienal de 57. *Art Sensorium: Revista Interdisciplinar. Internacional de Artes Visuais* [Em linha]. Volume 1, nº 1 (Junho 2014) [Consult. 8 Fev. 2019]. Disponível na internet: <URL: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/viewFile/201/205>>

Projeto Montanha Tindaya, 2012 Eduardo Chillida – *Color 307* [Em linha]. [Consult. 5 Jan. 2019]. Disponível na internet:

<URL:<http://color307.blogspot.com/2012/12/projeto-montanha-tindaya-eduardo.html>>.

Revista Nu. N.44 Limite (2018). [Em linha]. [consult. 10 novembro 2018]. Disponível na internet em <URL:<https://revistanu.net/category/44-limite/>>. ISSN 1645-3891

Só Filosofia [Em linha]. [Consult. 5 Jan. 2019]. Disponível na internet: <URL:http://www.filosofia.com.br/vi_relato.php?id=56>.

STEVENS, Philip. 2018 – *Between nature and architecture: sou fujimoto discusses his approach to design.* **Designboom.** [em linha]. [consult. 10 novembro 2018]. Disponível na internet em <URL:<https://www.designboom.com/architecture/sou-fujimoto-interview-prague-resite-06-29-2018/>>

TURRELL, James – Roden Crater. **Art21** [Em linha]. [Consult. 5 Jan. 2019]. Disponível na internet: <URL:<https://art21.org/read/james-turrell-roden-crater/>>.