Percurso pedonal de ligação entre o centro historico de Évora e o Bairro da Malagueira

MURO habitado

Dissertação + Projecto prático para conclusão do Mestrado em Arquitectura

Orientador Prof. Nuno Crespo

Co- orientador Arq. João Maria Trindade

Departamento de Arquitectura Universidade de Évora, 2013

PEDRO
MARIA
RIBEIRO

AGRADECIMENTOS
AOS AMIGOS QUE ME AJUDARAM EM TUDO.
AO PROFESSOR NUNO CRESPO PELA DISPONIBILIDADE, INTERESSE E AJUDA
AO PROFESSOR JOÃO MARIA TRINDADE, PELAS CONVERSAS, E TODAS AS OPORTUNIDADES QUE ME DEU.

AOS MEUS PAIS E IRMÃS POR TODA A AJUDA E PACIÊNCIA AO LONGO DESTES ÚLTIMOS ANOS,
À ANA PEDRO, POR TUDO.

introdução

A dissertação é relativa ao trabalho desenvolvido na cadeira de projecto avançado III no ano lectivo de 2009|2010. Tem como base uma componente prática, que diz respeito ao projecto realizado durante o ano lectivo, e uma reflexão escrita sobre alguns temas inerentes ao projecto.

O exercício tem o objectivo de reflectir sobre a cidade, as suas ligações pedonais e os seus limites urbanos. O projecto pretende desenhar-se sobre o propósito de ligação entre o centro Histórico de Évora, bastante consolidado e encerrado dentro dos seus limites e o bairro da Malagueira já na sua periferia. Um percurso que desenha o sítio; é como um sistema de infra-estrutura que tenta resolver o sítio e o ocupa com um programa cultural.

[a proposta] Pretende reorganizar, limitar, conduzir, e aproximar a cidade ao Bairro [Malagueira].

Estabelecer um equilíbrio entre as diferentes velocidades de percurso que se confrontam no local. Por um lado uma estrada de 4 faixas muito movimentada, que representa a entrada na cidade de quem vem de Lisboa. Por outro lado uma tentativa de continuidade entre um percurso sensorial que se inicia nas espessas ruas da cidade, e que se pretende um prolongamento ate ao bairro da Malagueira.

A criação de um muro, que estrutura o percurso e se torna o fio condutor de todo o programa define o limite que organiza o sítio, estabelece relações directas ou indirectas com a envolvente, e desenha um espaço público em continuidade com a cidade de Évora.
O Muro pretende ser uma infra-estrutura que resolve as questões técnicas e funcionais, aproxima dois pontos da cidade, e protege o percurso. Surge como a extensão das ruas da cidade ate ao suporte de infra-estruturas do Bairro da Malagueira [aqueduto que funciona como protecção do percurso pedonal, e distribuição de todas as redes de electricidade, telefone e televisão do bairro].

É partindo da análise da cidade como suporte, da definição de percurso e das premissas do local de intervenção, que o MURO surge como elemento catalisador do espaço.

Assim o nome MURO HABITADO é a reinterpretação de uma sólida estrutura que sempre esteve presente na arquitectura e na nossa envolvente, onde agora a matéria da lugar ao espaço.

O raciocínio de projecto é assumido como uma hipótese lançada para o local, onde a ideia do desenho de um vazio urbano sobrepõe-se às questões do programa (Centro Cultural, Biblioteca e Auditórios).

Esta formulação de ideia assenta sobre os pressupostos de uma continuidade de espaço público. Uma estratégia que não pretende trabalhar com o excesso de adição, mas pelo contrário desenhar um espaço que vive confinado por um Muro que protege todo o programa e define um novo espaço de cidade.
Assumindo uma forma que se torna reconhecível, apesar de ser apenas resultado dos próprios limites do local, o muro ganha uma presença forte na cidade. Esta relação entre o que se entende como uma possível resposta ao sítio, e o valor do seu produto como peça na cidade fundadora de um espaço, abre um campo de estudo que se aproxima das artes, principalmente na procura de uma definição de espaço e percepção do objecto enquanto matéria, explorado pela área da escultura e das intervenções de grande escala no Território.

Agradecimentos

INTRODUÇÃO 005
OBJECTO DE ESTUDO 008
OBJECTIVOS 008
METODOLOGIA E ESTRUTURA 010

PARTE 1 Dissertação Teorica 016 à 055

A ESCULTURA COMO PROCESSO CRIATIVO 016
O OBJECTO 020
Minimalismo e o espaço
O TERRITÓRIO COMO CAMPO DE EXPRESSÃO 024
Earth works . Inscrição no lugar

OS MOLDES DOS ESPAÇOS 032
O VAZIO DO ESPAÇO E A VALORIZAÇÃO NA ARQUITECTURA 034
CONSTRUIR O MOLDE DOS ESPAÇOS 038

A MATERIA COMO ESPAÇO 042
MONÓLITO 044
BUNKER ARCHEOLOGY 046
CAPELA BRUDER KLAUS DE PETER ZUMTHOR 048

O ESPAÇO QUE ENCERRA O VAZIO 050
GRAVIDADE, LUZ E SOM

CONSIDERAÇÕES PARA PROJECTO 055
Ainda sobre a escultura, arquitectura e o vazio que se pretende explorar.

PARTE 2 Projecto 056 à 117

PROGRAMA ex.2009/2010 059

LIMITES COM ESPESSURA 062
CIDADE ACTUAL 064
ÉVORA RELAÇÃO COM OS LIMITES E O TERRITORIO 066
INVESTIGAÇÃO CARTOGRÁFICA 068
ÉVORA COMO ESTUDO 072

LIGAÇÃO CENTRO HISTÓRICO – BAIRRO DA MALAGUEIRA 074
PLANTA DE ESTRATÉGIA 076
TEMPO E PERCURSO 078
SITIO 080

PLANTA DE ESPAÇO PUBLICO . JARDIM 088
PLANTA GERAL . CENTRO CULTURAL 096

O MURO. O VAZIO DO ESPAÇO 110
O MURO. COMO ESTRUTURA 122

CONSIDERAÇÕES FINAIS 124

Bibliografia
Indice de imagens

OBJECTO DE ESTUDO

A presente dissertação tem como objecto de estudo o Muro como uma possibilidade de espaço habitado.
A dissertação parte da relação entre a arte e arquitectura tentando criar um paralelismo entre a forma como ambas as disciplinas pensão o espaço, assente num constante reinventar se soluções que tentem resolver/clarificar temas actuais de espaço cidade e paisagem.
Abordando temas de apoio à parte prática do trabalho, como:

PROJECTO: MURO HABITADO - exercício prático
A ESCULTURA - objecto e território
O MOLDE DOS ESPAÇOS
MATÉRIA COMO ESPAÇO
GRAVIDADE A LUZ E O SOM
O MURO COMO LIMITE

OBJECTIVOS

Tratasse de realizar um complemento ao exercício de projecto, abordando temas que de alguma forma se relacionam com uma base justificativa do projecto.
Não se pretende entender a escultura como arquitectura ou vice-versa, mas sim mostrar que ambas assentam numa metodologia criativa continua, que exige um constante reinventar de soluções, que resolvam temas actuais comuns a ambas as disciplinas. Temas estes como a leitura do território e cidade, ou o entendimento dos limites do espaço. Um processo criativo continuo que pode partir de um conceito de uma disciplina levado ao extremo da outra.

Assim este trabalho tem como principal objectivo, estudar a forma como o muro, que sempre esteve presente na linguagem arquitectónica poderá ser gerador de uma nova tipologia, e a forma como essa tipologia poderá coexistir na paisagem ou cidade.
Neste contexto pretende-se:

1. Perceber qual a relação entre a escultura e a arquitectura, numa formulação de ideia.
2. Compreender a escultura como processo criativo;
3. Estudar de que forma a arquitectura ou a escultura se relacionam com a paisagem e a cidade, contribuindo como operações transformadores de lugares.
4. Estudar a matéria como espaço, criando uma operação inversa onde a matéria da lugar ao espaço habitado.
5. Estudar a atmosfera do espaço, criada pela matéria a luz e o som.
6. Ensaiar o muro como limite e espaço. Entendendo esta infra estrutura como catalisador de um percurso entre a Cidade de Évora e o Bairro da Malagueira.

O projecto prático pretende ser uma resposta a uma reflexão sobre a cidade, as suas ligações pedonais e os seus limites urbanos. Não é no entanto um resultado directo da análise escrita.

METODOLOGIA E ESTRUTURA

O trabalho é organizado em duas partes e baseia-se na análise de temas entre a escultura e arquitectura, relacionando a paisagem, cidade e espaço, tentando de certo modo informar o projecto prático como processo criativo e de resposta a um problema da cidade.

Apesar de não obedecer à ordem cronológica a organização do trabalho pretende levantar questões e temas que posteriormente servem de filtro para uma compreensão da parte de projecto.
Assim sendo a primeira parte é relativa a dissertação teórica e a segunda parte ao projecto prático realizado anteriormente.

1º PARTE. PROJECTO TEORICO

A primeira parte do trabalho divide-se em quatro temas que serão abordados segundo a lógica do projecto pratico, em continuidade: Escultura (objecto e paisagem), Espaço (a percepção do espaço, e os moldes do espaço), Matéria (monólito, bunker's como tipologia), e a Gravidade, Luz e som(atmosferas).
A ordem da sua abordagem foi estabelecida tendo em conta que a escultura e o objecto, na sua forma mais primária relacionam-se com a configuração do espaço, e consequentemente abrem um campo de estudo entre o que configura o espaço e a matéria que o compõe.

Assim a dissertação inicia-se com A ESCULTURA como processo criativo. Uma oportunidade de por em confronto o projecto escultórico e tentar perceber de que forma a escultura e a arquitectura tem campos de acção em comum, e como estas duas disciplinas se posicionam no processo criativo de uma ideia de projecto, como resposta a um programa.

Apesar de arquitectura não ser arte, e a escultura não ter as preocupações da arquitectura, ambas reflectem sobre questões de espaço. Aqui a escultura permite um campo de aprendizagem em que os objectos revelam uma capacidade de definição de espaço e de revelação das formas. O Objecto. Enunciar a forma como a escultura minimalista evolui-o ou contribui-o para temas que vieram a ser explorados pela arquitectura, como noções de cheio e vazio de um determinado objecto, como é o caso das obras sobre cubos de Richard Serra, Sol IeWitt e Tony Smith.

O Território é apresentado em relação a arte e a escultura como um suporte de operações e leituras do espaço exterior. Enuncia-se a forma como a escultura deixou de se restringir as "quatro paredes de uma sala de um museu" e passou a intervir directamente na paisagem, suportada por uma ideia específica transformadora do lugar onde se inseria. Neste tema que cruza operações de Land Arte com a forma como se pode ler uma paisagem ou território são abordadas obras como "a line made by walking" de Richard Long, onde automaticamente nos remete para temas de como percorrer um paisagem e qual o papel da acção do homem na percepção desse percurso.

O segundo capítulo, MOLDE DOS ESPAÇOS, aborda um tema estudado por Bruno Zevi no seu livro "Saber ver a arquitectura" e por Luiggi Moretti em "Strutture e sequenze di spazi", sobre a forma como a representação do projecto ou a própria forma dos espaços, pode levar a um pensamento claro de uma tipologia ou espaço específico. O tema é abordado numa primeira relação entre o espaço arquitectónico e a noção de espaço e volume da artista plástica Rachel Whiteread.
Assim pretende-se que com base nestes artigos se consiga criar as condições necessárias para pensar um espaço para além das suas dimensões. Partindo de um molde do que poderia ser um "cheio" de um "vazio" do espaço, deixando na sua essência uma ideia de projecto – o espaço.
Perceber esta ideia de vazio do espaço ou falar de uma aproximação e configuração do espaço, como o elemento central da arquitectura, remete para um campo de estudo onde os limites do próprio espaço e a matéria que o confere tornam-se temas centrais.

O terceiro capítulo MATERIA COMO ESPAÇO fala de uma arquitectura monolítica, da relação entre o vazio do espaço e a matéria que o encerra.
Onde os bunkers de Paul Virílio, ou a capela de Bruder Klaus de Peter Zumthor, surgem como detentores destas qualidades.
Este tema, remete para o estudo de Paul Virilio feita na costa da Normandia em França, "Bunker Archeology" onde o autor relata a sua leitura da paisagem, pontuada por estruturas solidas de betão que se deixaram invadir pelo tempo e foram sendo aceites pela natureza desse lugar. E a capela de Bruder Klaus que apesar de projectada numa realidade completamente oposta à dos bunkers, assume um caracter monolítico que resulta num espaço único, difícil de definir tipologicamente. O que interessa perceber, é que apesar de projectados com propósitos contrários, ambos assumem uma identidade autónoma ao programa, ao tempo e ao sítio.

No último capítulo é ainda abordado o tema do ESPAÇO QUE ENCERRA O VAZIO, ou de outra forma, o espaço que revela as suas propriedades que lhe dão corpo. Nesta ultima parte o interessa perceber a relação que o espaço a Luz e a gravidade têm. Com a leitura de textos de Peter Zumthor, Campo Baeza ou Palasmaa, é possível defender esta ideia de que o espaço apresenta a sua dimensão de construído, fruto da gravidade que lhe confere unidade e da luz que revela a sua profundidade.

2º PARTE. PROJECTO PRATICO

A segunda parte do trabalho aborda o tema directamente ligado a forma como o muro cria os seus espaços, que correspondem ao projecto realizado, onde a atmosfera que se tenta criar no espaço e a sua materialidade, forma como se concretiza, conclui uma nova reinterpretação do que a espessura do muro pode nos proporcionar.

Começando por introduzir as premissas do projecto pratico, o tema da Cidade actual e os seus problemas de ligação entre os vários sistemas que compõem a cidade torna-se fundamental para a compreensão do problema do exercício.
Neste capitulo e feita a introdução à realidade onde o projecto prático se insere e a forma como este pode resolver este percurso da cidade de Évora.

Não é pretendido estudar a cidade de uma forma histórica aprofundada, mas sim entender os seus LIMITES e a forma como se pode ler a cidade de Évora de um modo sensorial.
Assim sendo, é apresentado uma serie de cartografia evolutiva da malha urbana da cidade, e das principais infra estruturas que esta contem (analise esta desenvolvida em grupo durante o ano lectivo 2009/2010).
Esta análise cartográfica pretende clarificar a forma como Évora se relaciona com o seu território, e como neste momento a evolução da cidade foi tornando o seu centro cada vez mais "distante" dos bairro que cresceram à sua volta.

A Ligação do centro histórico de Évora à Malagueira é o propósito do exercício desenvolvido da cadeira de projecto. Assim, são apresentados os contextos tanto do Bairro da Malagueira em relação à cidade, apresentando o percurso proposto, bem como o Sitio de intervenção de parte desse percurso, onde se encontra o toque entre a cidade e a sua extensão até ao bairro.

Nesta ultima parte é apresentado a proposta de projecto que foi enunciada como uma possibilidade de actuar sobre aquele percurso/ sitio.
Esta proposta pretende dar continuidade ao espaço público da cidade, tentando definir os limites entre o percurso pedonal e viário entre o centro da cidade é o Bairro.
O muro como forma de limite, apenas quer ser uma infra-estrutura que desenha o espaço público, e possibilita a continuidade de um percurso íntimo das ruas do centro histórico ate aos espaços públicos do bairro da Malagueira.

O percurso retirado da matéria do muro é feito parte em céu aberto, permitindo sentir a força da matéria, a sua profundidade.
O muro organiza o espaço, e conduz a luz até estes. O programa desenvolve-se partindo da matéria do muro. Um processo de escavação, libertando um grande jardim á cota Publica que entra em diálogo com os volumes de caracter público e relação directa com o jardim.

Assim o nome MURO HABITADO é a reinterpretação de uma sólida estrutura que sempre esteve presente na arquitectura e na nossa envolvente, onde agora a matéria da lugar ao espaço.

" A LUZ é uma componente essencial para qualquer possível compreensão da qualidade do ESPAÇO. Não será a Historia da Arquitectura uma Historia do entendimento diverso da LUZ? Adriano Bernini, Le Corbusier! Não será a LUZ o único meio capaz de tomar leve a insuportável gravidade da matéria?"

FIG. 01

FIG. 01

FIG.01
Muro 01
Fotomontagem, apartir de fotografia de maqueta.
Outro muro. Cria um carácter de espaço interior humanizando-o.
O entre muros. Introduz uma espessura que aloja o programa participando com o interior humanizado e com o exterior natural e selvagem.

A ESCULTURA COMO PROCESSO CRIATIVO

O OBJECTO

MINIMALISMO E O ESPAÇO

O TERRITÓRIO COMO CAMPO DE EXPRESSÃO

EARTH WORKS, INSCRIÇÃO NO LUGAR

A pretensão deste capítulo, entre escultura e arquitectura, não pretende descrever o muro como uma escultura ou objecto isolado, mas sim referir que em ambos os casos, tanto na escultura como na arquitectura, se trata de uma metodologia criativa continua, que exige o reinventar constante das soluções. Onde ambas interpretam temas cruciais, para o seu desenvolvimento, tentando sempre reflectir acerca da possibilidade das formas espaciais e da sua ocupação humana.

A ideia não é mostrar que a arquitectura surge de um processo escultórico, ou que as operações arquitectónicas podem ser esculturas. O que interessa perceber é de que modo ambas as disciplinas podem aparecer em continuidade num estudo sobre espaço ou volume. Sendo que a forma não interessa para a arquitectura como um princípio, mas está sempre presente como um resultado.
Neste estudo, o muro, enquanto elemento físico, pode ser utilizado para criar este paralelismo numa procura de espaço, que se preocupa com questões de volumetria e limite. Onde a matéria do muro é questionada, traduzindo-se em espaço habitável, mantendo o seu limite como estrutura. (*nota sobre projecto)

*O projecto desenha-se sobre o propósito de um Limite.
Limites este que se traduz numa estrutura de muro, que pretende ser limite e espaço ao mesmo tempo.
O Muro desenha-se sobre um limite já existente no local, contornando os obstáculos, como a bomba de gasolina ou um manto duro de alcatrão, que são considerados supérfluos ao percurso, ou virando as costas ao barulho da via rápida ali existente.
Esta inscrição no local é marcada pela extensiva superfície criada pelo muro. Esta cria diálogo com um novo jardim [espaço publico protegido] e a realidade viária [espaço publico rodoviário].

Não será complicado entender a forma como esta estrutura física do muro se pode cruzar com o campo da "escultura". Explorar o muro como expressão para além do seu sentido arquitectónico ou pragmático.
Retirar o muro do seu contexto funcional e analisá-lo como uma matéria presente na paisagem da cidade seria um exercício que remete para um campo mais expandido de possibilidades. Um campo expandido que coloca em confronto a arquitectura como forma e a escultura como processo. As questões que se levantam entre arte e arquitectura, ou a fronteira entre ambas são constantemente debatidas.
A arquitectura não é arte, mas sim um processo que se pode apoiar ou servir de debate para áreas artísticas.

É nesse campo expandido, que Rosalind Krauss, no seu artigo " A Escultura no Campo Expandido" (1979), aborda questões sobre a autonomia e posicionamento dos meios artísticos, colocando a escultura num campo ampliado à arquitectura e paisagem. Isto num período em que operações escultóricas começaram a surgir fora dos parâmetros clássicos que se viam a praticar.
Na opinião de Rosaline Krauss " (...) escultura não é uma categoria universal mas uma categoria ligada à história. A categoria escultura, assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa."[1]E por isso foi necessário entender perante que tipo de operações estava presente. Pois nitidamente a escultura estava a avançar para uma ruptura com os cânones da logica interna que Rosalind Krauss referia.
A escultura funcionava em relação à logica monumental e à sua função de um marco simbólico, daí serem normalmente verticais e francamente posicionadas nas suas bases ou pedestais, de um modo específico em relação com o local.
Mas no entanto esta ideia do pedestal foi reinventada, e a própria escultura "invadiu o espaço do observador" deixando de ter um pedestal e passando a ser de uma forma única, um só gesto incorporando o próprio observador no seu espaço. Deixou de ter uma preocupação de estrutura diferenciada entre o objecto (simbólico), a base, e o plano onde se posicionava. E passou a apresentar-se quase como um único gesto, onde a figura (símbolo) e base passaram a ser lidos como um só.

Com todos estes cânones tão vincados, e uma nova vanguarda de artistas que se posicionavam num trabalho que não se poderia considerar escultura, pois seria algo que estaria para la da sua própria logica interna, Krauss enquadra a sua categoria universal para autenticar essas obras singulares – O campo expandido.
Um campo mais abstracto que procura noções de espaço e formas de integrar o observador no próprio trabalho, servindo-se tanto de formas puras e temas abstractos, como de grandes operações territoriais.
O minimalismo aumenta o campo das intervenções artísticas, dando prioridade ao objecto com valor em si próprio, e automaticamente surge a vontade de intervir no território saindo dos limites dos museus, com intervenções e temas mais abstractas de grande escala.
Assim a paisagem tornou-se um suporte de intervenções onde neste caso a procura já não seria de uma espacialidade, mas de um domínio de uma vasta extensão do território, onde distancias e limites eram explorados de forma artificial com o espaço envolvente.
A escultura procurou uma relação próxima com o observador, levando a escala do objecto ate á escala do território. Abordando temas que se relacionam com a percepção e experiência humana no espaço, tal como na arquitectura.

1 KRAUS, ROSALIND, ibidem, p. 131

FIG. 01

FIG. 02

FIG. 03

O OBJECTO

MINIMALISMO E O ESPAÇO - o cubo, noção espacial.

"O objecto" que se pretende apresentar, não tem como principal interesse o que representa através da sua forma: "what you see is what you see". Ou seja o objecto como objecto em si mesmo não poderia ser apresentado ou representado de alguma forma a não ser através da própria volumetria. Não importa a sua interpretação acerca do que significa, apenas vale a sua relação com o espaço ou com quem o observa.

A escultura minimalista, em relação ao objecto, tenta explicar de que modo uma forma (reconhecida como tal), não é só uma forma mas sim um modo de pensar a relação entre o corpo e espaço.

Mas o que interessa neste caso é que o objecto, em relação com a escultura e arquitectura, inicia um campo fértil de aprendizagem em que se revela detentor de qualidades, sentidos, e latências que permite perceber a verdadeira realidade das formas materiais.

Aproximando-se de uma escultura minimalista, artistas como Tony Smith (1912/1980) com um cubo negro, Richard Serra (1939) como o cubo de aço ou ainda conjugações de estruturas cubicas de Sol LeWitt (1928/2007), traduziam-se numa construção espacial, não pela adição de formas ou volumes, mas através da exploração do espaço vazio dessas estruturas. (FIG.01 FIG. 02 FIG.03)

Um processo de exclusão e simplificação da forma.

Estas combinações de exclusões tratam de um princípio de negatividade[1] que combatia o excesso de forma, linguagem ou expressão. A relação do objecto com o espaço, representados através de formas puras e "vazias", tornava evidente esta dicotomia entre o que seria o espaço cheio, e os vazios dentro desse espaço. Uma abstracção ou inversão de raciocínio onde os espaços poderiam estar cheios de vazios, tal como as esculturas de Tony Smith poderiam ser os vazios daquele espaço - ideia apontada por Tony Smith, ao descrever as suas esculturas, diz: "Os vazios são compostos dos mesmos componentes que as massas. (…) Se se pensar no espaço como um sólido, elas (T. Smith refere-se às suas esculturas) são vazios praticados nesse espaço."[2]

Tal como na interpretação da "cidade dos canos - Armilla"[3] de Ítalo Calvino – no livro "Cidades Invisíveis" (1972) -, onde a matéria que estrutura a cidade desaparece e põe a nu todas as estruturas que compõem o limite ou forma física dos edifícios. Acaba por ser um mesmo princípio de negatividade, ligado a um abstraccionismo arquitectónico, onde as paredes passam a ser as esculturas representativas dos vazios nos espaços da cidade.

É este princípio de negatividade que interessa cruzar com a arquitectura. Formas que sugerem espaço, ou espaços que sugerem formas.

FIG.01 Tony Smith, Die
FIG.02 Richard Serra, house of cards
FIG.03 Sol LeWitt

1 Tema desenvolvido por ROSALIND KRAUS, A escultura no campo ampliado,1979
2 TONY SMITH, citado por Didi-Huberman, G., O que nós vemos, o que nos olha, p. 87.
3 CALVINO ,ÍTALO, As Cidades Invisíveis, p.51.

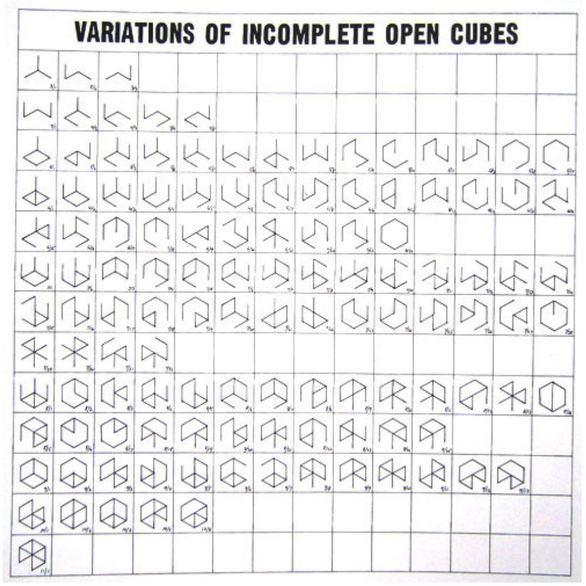


FIG. 01

FIG.01 **Sol LeWitt,** Variations of incomplete Cubes

Richard Serra foi um dos principais artistas que questiona o tipo de intervenções que começaram a surgir na escultura pós moderna, levando ao limite as suas obras explorando questões da autonomia do espaço e da experiência humana nas suas esculturas.
Como afirma Rosalind Kraus esta alteração de posicionamento entre o observador e o objecto escultórico amplia o espaço tornando o observador como elemento participante da obra abrindo possibilidades nunca antes vistas na escultura.
Assim a escultura ganha uma relação com a arquitectura no que se refere a Processo| Tempo| Espaço. Temas estes que Richard Serra persegue na sua obra.

Ao realizar a House of Cards, um cubo definido por quatro folhas de aço corten, Richard Serra rompe com o que na altura se entendia como escultura, afastando-se do que ditava a linguagem corrente da época. Até então lidava com o Pictórico, com uma relação entre algo exposto numa parede ou sobre o chão, mas que segundo ele, automaticamente se diluía num fundo onde estava exposta a obra, anulando uma relação entre o observador e o objecto.

Mas o que lhe interessava era trabalhar com o Processo o Tempo e o Espaço. Era a ideia que procurava. Uma vontade de trabalhar com volume. E com o cubo, viu a possibilidades de criar um espaço, um volume, "abrir, entrar e caminhar dentro e fora deste" [1]. Passou a introduzir o movimento como percepção do espaço, deixando de se estabelecer uma relação estática com a obra, mas sim uma relação de construção e reconhecimento dos limites que esta continha.

Apesar de Richard Serra, afirmar que não lhe interessa a arquitectura, mas sim o espaço e a forma como o observador pode participar deste. O facto é que o espaço torna-se um tema central entre a escultura e a arquitectura. O espaço não existe sem luz, sem um limite e sem gravidade. É como uma porção de ar contida dentro dos limites do espaço que impõem um comportamento e um reconhecimento desses limites distinguindo um dentro e um fora de uma determinada operação.
Não lhe interessa comparar o seu trabalho com arquitectura, mas o verdadeiro ponto em comum é quando o espaço da arquitectura vive como o espaço da escultura. São concebidos de e com diferentes propósitos, mas tem de valer por si mesmos, após cumprirem as suas funções, para que foram projectados.

Na procura de um limite de definição do espaço, combatendo o excesso de linguagem ou expressão realizou-se uma serie de obras de arte. Os ensaios de estruturas cubicas de Sol LeWitt, que resultam da subtracção da matéria deixando um vazio limitado pelas suas arestas, representam o limite do que pode ser um espaço contido entre algo. Na verdade o seu cubo resulta de uma conjugação de pequenas estruturas que se repetem e que se traduziam numa construção espacial.

O que interessa para uma relação com o espaço arquitectónico seria perceber que estas estruturas posicionam-se de uma forma muito clara na procura da definição de um espaço. Não pretendem ser espaço, mas sim a sua definição. Não se transformam em nada mais que a constatação de que o espaço que pode não ser definido com planos que o encerram, mas também pode passar por uma clara definição dos seus limites, subvertendo a logica de uma barreira entre o dentro e o fora, e desta forma transparecendo uma noção de limite quase imaterial. Este conceito da forma é trocado por formato, encontrando neste ultimo um grande espaço de trabalho, dentro do qual existe uma sucessão de regras que se desenvolvem livremente. Dentro deste formato genérico estes cubos crescem a partir de uma regra estruturadora que se repete mecanicamente. Assim o Cubo de LeWitt assume-se como um processo que insiste num formato, onde a forma cubica que se repete configura um limite de um único cubo.

Esta procura de uma definição de espaço ou limite, que a escultura minimalista incorporou para a sua definição trouxe temas que se tornaram veículos para o campo da arquitectura. Não se trata de encarar estes processos como arquitecturas mas sim uma busca de conceitos como meio de chegar à arquitectura e não tanto um fim em si. Tornando assim a arte como um meio para reflectirmos sobre a nossa própria disciplina.

Não está em causa uma escultura que pretende ser uma arquitectura, ou por outro lado uma procura de uma arquitectura escultórica. Pende-se no entanto perceber esta relação de uma procura de conceitos que é transversal às disciplinas. Ambas trabalham com o ingredientes que se podem alimentar mutuamente para fins diferentes.

1 Documentário, Entrevista de Richard Serra - Talk with Charlie Rose-2001

TERRITÓRIO COMO CAMPO DE EXPRESSÃO

EARTH WORKS, INSCRIÇÃO NO LUGAR

Com a evolução da escultura ligada a uma ruptura entre o "objecto no pedestal" e um raidy made minimalista, que procura o objecto anónimo tirado do seu contexto, fez com que esta ganha-se uma dimensão que passou para fora dos limites do museu e estende-se para questões territoriais, de espaço, de luz, de captação de imagem, e percurso. A Paisagem torna-se num novo campo de acção, e a arquitectura, bem como as outras artes, optam por se introduzir na própria paisagem e trabalhar com os seus aspectos mais significativos.
Surgiram campos de acção onde temas abstractos como limites (Richard Long,1945), abstracções espaciais no território (Robert Smithson) ou acções telúricas na paisagem (Michael Heizer1944), passaram a ser utilizados como campos de expressão ou investigação.

A escultura posicionou-se num vasto campo, onde os seus limites ou parâmetros tornavam-se difíceis de definir. O próprio termo "escultura" estava a ser aplicado de uma forma muito superficial, tentando rotular operações que segundo Rosalind Krauss, não poderiam ser definidas como apenas esculturas, mas algo que se encontrava no limite com a paisagem e a arquitectura.

No ensaio " A Escultura no Campo Ampliado" Krauss adianta " (…) a escultura assumiu a sua total condição de lógica inversa para se tornar pura negatividade, ou seja, a combinação de exclusões."[1] . Então estas esculturas poderiam ser o resultado de uma combinação entre a não paisagem e a não arquitectura. Ou seja estas operações passariam a ser consideradas algo "entre". Eram operações que não se classificavam como Arquitectura, pois não assumiam um papel de compromisso perante o programa, ou função, nem eram Esculturas, pois tinham uma base de conceito ou ideia que não se enquadrava na logica das obras que se teriam feito ate à data.

Assim foi possível explorar as relações destas operações "entre" a paisagem e arquitectura, como uma não arquitectura e não paisagem, a partir de várias obras que estabelecem uma relação com o espaço real, colocando à escultura problemas aos quais a arquitectura também se defronta:" o construído e o não construído, o cultural e o natural."[2]. Neste caso é possível criar-se uma relação de reflexão ente a escultura e a arquitectura, visto que ambas são influenciadas pelo seu contexto e agentes que dela participam.

A paisagem, tornasse sob a forma de um território, como uma "folha branca" para um projecto ou qualquer tipo de intervenção.
Esta folha branca não é entendida como um campo aberto, livre ou sem referências, mas sim um suporte que surge como tema de base para uma intervenção.

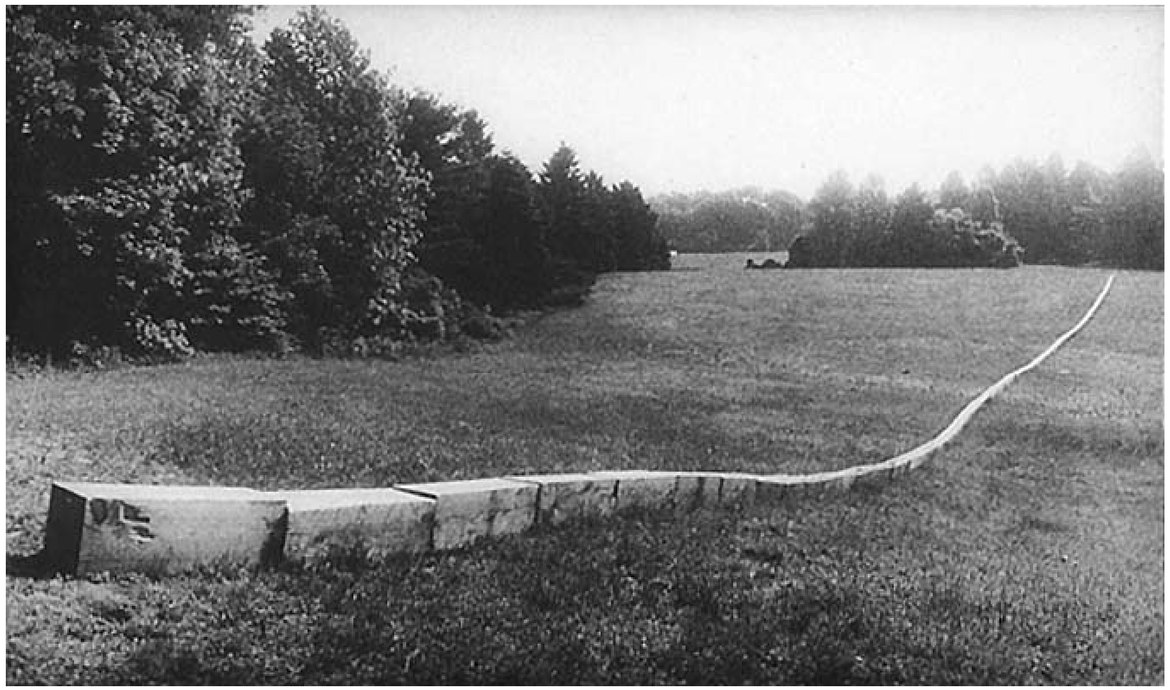


FIG. 01 FIG.01 . Secante. Carl Andre, 1977

1 Tema defendido por ROSALIND KRAUS, A escultura no campo ampliado,1979
2 Tema defendido por ROSALIND KRAUS, A escultura no campo ampliado,1979

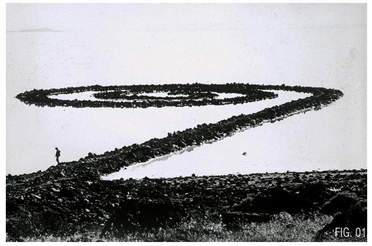


FIG. 01

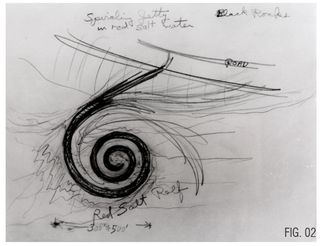


FIG. 02

FIG 01. FIG.02 . Robert Smithon, Spiral Jetty, Great Salt Lake, Utah, USA 1970

OPERAÇÃO NO TERRITÓRIO

Com esta relação com o território, inaugurasse uma relação forte entre o homem (observador participante) e a paisagem, onde o caminhar é entendido como um mecanismo de produção de acções sobre o território.
No caso de Robert Smithon, na operação de Spiral Jetty (1970), a acção sobre o território torna-se transformadora entre a paisagem e a não paisagem. Pode ser entendida quase como uma fusão entre a construção e a apropriação da natureza no espaço, uma oportunidade de ser experimentada ao percorrer o lugar.

Spiral Jetty define-se como um campo ou espaço capaz de restituir a posição do observador na mesma extensão de água e céu. Uma operação de blocos de basalto e areia de 4,5 metros de largura que se estendem em espiral, avançando 45 metros sobre a água. O projecto tem uma relação específica com o sítio, transformador do local, assume-se como uma operação que actua entre o natural e o artificial. É como uma construção, onde os seus ingredientes são do local, e nele acabam por ficar, deixando a natureza ocupar-se de novo do seu espaço.

Não deixa de ser tal como qualquer intervenção na paisagem uma ruptura. Uma ruptura de operação física mas que pode ser construída em continuidade visual, não deixando de ser uma figura unitária e finita construída na continuidade do campo natural.
Robert Smithson descreve o local:

> "Contemplando o local, ele reverberava para os horizontes sugerindo um ciclone imóvel, enquanto a luz bruxelante fazia a paisagem inteira sacudir (...) nenhuma idéia, conceito, sistema, estrutura ou abstração poderiam sustentar-se diante da realidade daquela prova fenomenológica"[1].

O acto de criar esta espiral é relacionado com uma interpretação de um mito local. Este lago com água de cor avermelhada seria supostamente ligada por um canal ao oceano pacífico, sendo que a sua ligação criava um perigoso remoinho no centro do lago. Mas apesar de haver esta relação directa com o mito, a ideia sobrepõe-se à forma, e a sua leitura não se desvia de uma ideia de entender o local e o percorrer de uma nova forma propositada pela intervenção naquele território.

Para Smithson, a escala da obra depende da localização de quem a percorre. Apesar da espiral possuir um centro, ao percorrer aquela operação e ideia é a de " (…) estarmos sendo continuamente descentralizados em meio à vasta extensão do lago e do céu."[2]

A ideia de percurso descentralizado apenas reforça uma forma de olhar o território e a paisagem, durante a experiência no próprio local. Acentuando a forma como nos posicionamos no território e como o percorremos, através de uma operação transformadora do sítio. Com uma acção sobre o terreno, a operação artística partilha de uma preocupação à parte da experiência formalista. A preocupação de ser gerador de experiências sensoriais, de espaço e de lugar.

1 SMITHSON, ROBERT p.54
2 KRAUS, ROSALIND, Caminhos da Escultura Moderna,1979, p.336

FIG. 01

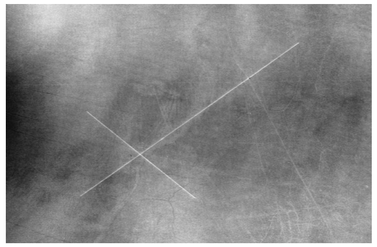


FIG. 02

FIG.01. RICHARD LONG, Truf Circle, Krefeld Germany 1969
FIG.02. WALTER DE MARIA, Desert Cross, 1969

INSCRIÇÃO NO LUGAR

Para além da manipulação física dos locais, estas acções (earth works) também se aplicam a uma outra forma de inscrição. Uma inscrição "temporária" no lugar.

"Esta impressão na terra é um desenvolvimento temporal; uma jornada de trabalho, uma ideia, um projecto, a vida em si que se esgota na sua monotonia"[1]

O acto de percorrer a paisagem torna-se objecto de estudo ou arte, tanto para Robert Smithson, como para outros artistas como Carl Andre, ou Richard Long, afirmando-se como teorias pertinentes na forma de olhar para o sítio e de uma leitura do território.

Ao percorrermos um determinado lugar o ritmo que nos acompanha é imposto pelo tempo que dispomos, pelo que nos envolve ou pela nossa forma de encarar determinado percurso, a questão do lugar e a forma como nele nos comportamos torna-se pertinente ao estudo.

O lugar é feito de matérias orgânicas ou sensoriais, o plano que esta por baixo do nosso caminhar influência o nosso comportamento durante um percurso. Temos uma relação tectónica com o espaço, com os materiais que sentimos ao percorrer o lugar, e uma relação de distancia que abrange o campo visual da nossa percepção, de/e para onde nos deslocamos.

Este tipo de operações encontram-se numa relação entre a arquitectura e não arquitectura, que transporta para uma realidade que por vezes já existe nos sítios, ou que foi manipulada através de alguém para despertar caminhos possíveis de interpretação local ou exprimir por um lado mais performativo um desenvolvimento temporal em determinado local.

A maioria destas acções pretendiam ser um misto entre o percorrer o território deixando a sua inscrição no lugar, mas ao mesmo tempo passava por uma atitude efémera de transformação do lugar.

Com a ausência da transformação física do lugar, o processo passava por "impressões" no território, que de alguma forma mostravam a artificialidade do que pode ser o acto de caminhar perante a paisagem. Imprimiam as suas operações no terreno, e com o passar do tempo a própria paisagem voltava a apropriar-se das suas obras, como que estas "pegadas" se fossem apagando no tempo. Apenas os registos fotográficos, documentam a operação, resultando como elementos de debate.

A ideia de intervir na paisagem ou trabalhar com ela (paisagem e não paisagem) levanta questões sobre o percurso, o tempo e limites.

1 VON ELLRICHSHAUSEN, PEZO, revista NU,p.37

Nos projectos de Richard Long como "A line made by walking" (1967) ou "Walking a Line in Peru" (1972), traduzem-se em temas territoriais da experiência de percorrer o espaço.
As suas obras são constituídas pelo próprio acto de caminhar - "Ele libertava a arte de ter um objecto como produto; com ele passamos à caminhada como atitude e experiência estética"[1].
"A line made by walking" é uma "impressão" na terra, um desenvolvimento temporal, uma ideia, uma acção mecânica em que a ideia de percorrer se sobrepõe-se à ideia de percurso, onde o que importa é a repetição incessante de um deambular pela paisagem deixando uma marca no território.

Para Richard Long, "A line made by walking" ou "Turf circle" (1969), são o resultado dessas experiências incessantes sobre o território. Uma operação que se esgota no seu fim, onde a ideia de percorrer de um ponto A a um ponto B, ou de seguir constantemente um circuito fechado, cria a oportunidade de se questionar se o acto de caminhar é apenas um acto mecânico sobre algo, com o devido significado da sua deslocação, ou se pode ser mais do que isso e entendido como estética.

Esta questão torna-se pertinente a partir do momento que passou a ser possível ler a inscrição que o acto de caminhar provoca sobre um terreno. Através das fotografias que resultam desses trabalhos (A line made by walking ou Turf circle), consegue-se uma leitura de aquele território foi percorrido, e como o homem se posiciona em relação àquele especifico percurso na paisagem.
É uma preocupação que se inicia com um aspecto prático, o de percorrer ou de caminhar, e que resulta num produto formal, onde o acto de percorrer sobre algo descodifica-se numa linha contínua testemunha dessa acção.

A inscrição no lugar permite ler um limite, ou um trajecto, ou ate mesmo distinguir dois lados. Torna-se uma abstracção que nos permite pensar sobre as possibilidades de um território, e o organiza perante quem o percorre.

"The line is the first and also the very last thing, not only in painting, but also, more generally, and every construction. The line is passage, movement, collision, boundary, support, link, division"[2]

FIG. 01

FIG. 02

FIG 01. RICHARD LONG, walking a line in peru 1972
FIG 02. RICHARD LONG, A Line made by walking, 1967

1 CAMINHAR COMO ESTÉTICA p. 6
2 MELLO, FERNANDO, JA225 Infra-Estruturas, sobre Secant de CARL ANDRE p.105

FIG. 01

FIG.01. Rachel Whiteread "House", 1993

OS MOLDES DO ESPAÇO

A PRECEPÇÃO E O VAZIO DO ESPAÇO
CONSTRUIR O MOLDE DO ESPAÇO

O capitulo, MOLDE DOS ESPAÇOS, aborda um tema estudado por Bruno Zevi no seu livro "Saber ver a arquitectura" e por Luiggi Moretti em "Strutture e sequenze di spazi", sobre a forma como a representação do projecto ou a própria forma dos espaços, pode levar a um pensamento claro de uma tipologia ou espaço especifico. Assim pretende-se que com base nestes artigos se consiga criar as condições necessárias para pensar um espaço para além das suas dimensões. Partindo de um molde do que poderia ser um "cheio" de um "vazio" do espaço, deixando na sua essência uma ideia de projecto – o espaço.

Perceber esta ideia de vazio do espaço ou falar de uma aproximação e configuração do espaço, como o elemento central da arquitectura, remete para um campo de estudo onde os limites do próprio espaço e a matéria que o confere tornam-se temas centrais.

Os trabalhos de Rachel Whiteread são a transformação de ausência em presença, um vazio num solido, um espaço em objecto plástico.

As operações artísticas da inglesa Whiteread, podem ser entendidos como negativos do espaço. É um processo de solidificação da memoria ou da propria experiencia espacial, que se tornam marcas de um tempo ou de um ambiente do quotidiano. Os seus negativos, como escadas, portas, janelas, estantes com livros ou ainda o espaço que sobra por baixo de uma cadeira, resultam sempre em campos de acção entendidos entre os objectos domésticos e a experiencia do espaço onde se encontram.

As suas obras parecem querer revelar os limites de um espaço. Uma matéria orgânica que livremente preenche a geometria de um espaço ou objecto e revela a sua mais pura realidade.

No seu projecto "house"(1993-94), a estrutura de uma casa vitoriana em Londres torna-se o molde de um espaço cheio de betão. Quando a matéria que preenche a casa solidifica, o seu molde é retirado e deixa perceber a verdadeira dimensão daquele espaço. Para Rachel Whiteread, a ideia de por à vista o solido do espaço permitia mostrar como era a realidade da vida doméstica da burguesia inglesa em contraste com a vida contemporânea. Mais uma vez a relação entre os domínios do espaço e o seu papel como fundador de experiências sociais e emocionais entra em confronto.

O VAZIO DO ESPAÇO E A VALORIZAÇÃO NA ARQUITECTURA

O Espaço no seu contexto artístico abrange inúmeros campos de acção. Como na poesia, na música, na pintura, mas é na arquitectura, e na escultura moderna, que o espaço se materializa de forma concreta.
Se a pintura actua apenas em duas dimensões, apesar de que com as obras cubistas de Picasso esta tenha levantado questões sobre a percepção do espaço ou de um objecto; ou na Escultura actua em três dimensões, mantendo o observador de fora ate uma certa época como antes já foi referido; a Arquitectura para existir sempre teve uma relação com a experiência do homem no espaço. É como uma síntese alargada da percepção do espaço onde o homem tem a dimensão necessária para o medir ou viver - o tempo.

Esta 4º dimensão da arquitectura torna o espaço o "protagonista da arquitectura" como diz Bruno Zevi no seu livro – Saber Ver a Arquitectura- " o que a distingue das outras actividades artísticas – está no facto de agir como um vocabulário tridimensional que inclui o homem." [1]
Sendo verdade o que Bruno Zevi afirmou, perante a época que foi escrito o livro, hoje em dia a escultura também participa da experiência do homem no espaço. Tal como Richard Serra explorou nas suas esculturas uma procura de espaço e da experiência deste em relação com o homem, ou ate Rachel Whiteread com as suas experiencias solidas entre objectos do quotidiano e a experiencia espacial.

No que diz respeito à percepção do espaço em relação as outras áreas a pintura foi a que inaugurou a sua representação e contribui-o para um grande avanço sobre a definição de espaço. Com a descoberta da perspectiva, ou seja uma noção gráfica de tridimensionalidade, levou os artistas do sec XV a pensar que teriam conseguido obter as dimensões da arquitectura e o método de as representar. Mas na verdade apesar da pintura proporcionar uma noção de terceira dimensão, representada por linhas de perspectiva, a verdade é que a sua representação não passa de bidimensional.

Picasso por volta de 1912 questiona-se acerca da percepção de um objecto, e ao mesmo tempo questiona o posicionamento do observador perante algo. Numa representação estática a sua pintura apenas representa um ponto de vista do objecto, e não dá a conhecer ao observador a sua totalidade. Mas se a realidade do objecto não se esgota nas três dimensões, o observador passa a ter um papel que acentua uma 4ª dimensão, o movimento em torno do objecto – tempo. Assim as pinturas cubistas, apesar de bidimensionais, transmitem uma noção de 4ª dimensão onde a representação do objecto não se limita ao que estamos a ver de um ponto de vista, mas pelo contrário pertente representar o movimento do observador em torno do objecto.

Tal como na pintura, na escultura movimentamo-nos em torno de uma peça de arte para obtermos a sua ideia global. Apesar da escultura pós moderna incluir esta 4ª dimensão, a arquitectura continua a ser um campo com propósitos bastante distintos da escultura, tocando-se apenas em alguns aspectos de conceito ou espaço. "Todas as obras de arquitectura para serem compreendidas e vividas requerem o tempo da nossa caminhada, a quarta dimensão." [2]
"Mas a arquitectura não provém de um conjunto de largura, comprimentos e alturas dos elementos construtivos que encerram o espaço, mas precisamente do vazio, do espaço encerrado, do espaço interior em que os homens andam e vivem" [3]

FIG. 01

FIG. 02

FIG.01. PICASSO, Les demoiselles d'Avignon
FIG.02. BRANCUSI, Endless Column, 1938

1 ZEVI, BRUNO, Saber ver a arquitectura,1984, p.17
2 ZEVI, BRUNO, ibidem, p.23
3 ZEVI, BRUNO, ibidem, p. 18

Vivemos os espaços, os vazios, mas provavelmente não os vemos ou lemos de uma forma concreta. Percebemos os seus limites como barreiras físicas que nos estabelecem relações entre o exterior e o interior, sendo o material que os compõe mais ou menos duro, mais ou menos translucido, mais ou menos pesado.

Mas tal como Bruno Zevi, escreveu, a arquitectura não pode ser lida como "invólucros". Não podemos definir um bom espaço lendo os seus limites como uma caixa que apenas desenha um perímetro. A arquitectura tem a capacidade de poder trabalhar com espaços, áreas cheias de vazios desenhados por um limite, que sugerem um volume. Cada edifício contem um limite, as paredes, mas o seu verdadeiro conteúdo é o espaço. Não basta haver invólucros bem desenhados para o seu espaço resultar.

Robert Venturi escreve no texto "The inside and the outside"[1] , que a diferença entre o interior e o exterior de um edifício pode ser a maior contradição na arquitectura, mas na verdade esta deve funcionar como um todo e não separar por partes.

Pensando o edifício como uma máquina para habitar, o desenho do seu perímetro deverá ser algo que funciona em continuidade com o seu interior desenhando espaços de transição. São estes espaços de transição, ditos espaços serventes que controlam as relações entre os vazios do projecto ou a própria luz que nele entra.

Estes espaços correspondem a uma infra-estrutura que dá corpo as paredes exteriores, a uma matéria de limite que conforma o espaço e encerra o ar dentro de um vazio. Venturi escreve sobre vários exemplos de arquitectura romana e barroca, analisando as plantas das catedrais ou fortificações, como grandes exemplos de uma arquitectura de espessura onde as paredes se tornam espaços.

Estes exemplos são o testemunho da história da arquitectura em que as relações entre o exterior e o interior são definidas por um limite claro e presente que dá corpo ao espaço.

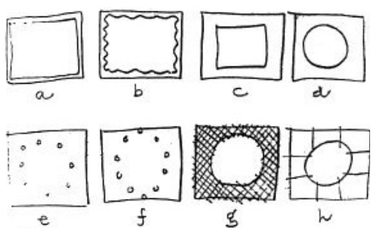


FIG. 01

FIG.01. ROBERT VENTURI

1 VENTURI,ROBERT, Complexidade e contradição,1966

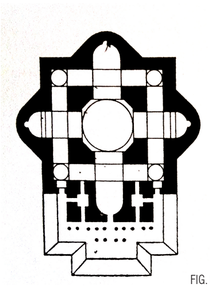


FIG. 01

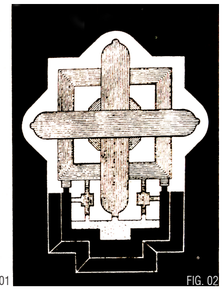


FIG. 02

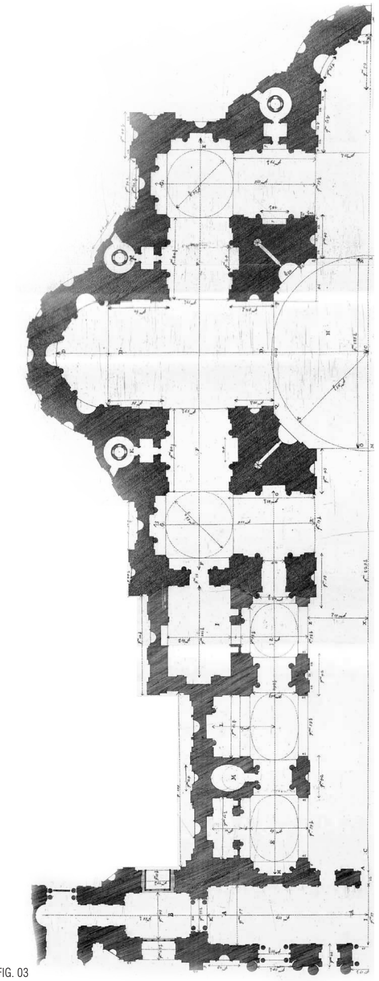


FIG. 03

FIG.01. planta parcial da Basilica de S. Pedro, Roma

FIG.02. esquema da Basilica de S. Pedro, Roma

FIG.03. esquema dos espaços cheios e vazios da Basilica de S. Pedro , Roma

CONSTRUIR O MOLDE DOS ESPAÇOS

Tanto Bruno Zevi, como Luigi Moretti, estudaram o espaço desde a sua representação gráfica, ate à execução de maquetes e esquemas que traduzissem de melhor forma a ideia de espaço.

Quando construir é um trabalho de subtracção de matéria – ou, mais propriamente, de introdução de espaço – O lugar que se cria é um espaço interior cujos limites se cingem ao molde que os origina e os define para o exterior, estabelecendo uma relação directa com o acto de construir. Esta introdução de espaço na matéria a que chamamos vazios (cheios de espaço) podem ser observados como Luigi Moretti fez no inicio dos anos 50 do sec.XX. No seu artigo "Strutture e sequenze di spazi". Moretti torna o espaço interior "visível". Para isso inverteu os termos de cheio e vazio "solidificando o ar e evaporando a massa que o encerra", de modo a que o espaço adopte uma insólita presença concreta para si mesmo.

Moretti fala de uma natureza sensível do volume interior, que se consegue sentir independentemente do que materializa o seu limite.

"(…) intendo accennare allo spazio interno e vuoto di una architettura. Infatti basti osservare che alcuni termini espressivi – chiaro-scuro, pasticitá, densitá di materia, construzione – si palesano quali aspetti, formali o intelletivi, della «matéria», nella sua física concretezza messa in gioco nell' architettura e formano perció un grupo di una certa omogenitá e nel suo complesso fortemente representativo."[1]

Assim o espaço vazio do "interior da arquitectura" encontra-se no espelho oposto dos termos acima referidos. Assumindo-se como um negativo simétrico ao volume do vazio, é como uma verdadeira matriz negativa, e por isso capaz de se assumir em si mesmo e assimilar os seus termos opostos, adquirindo uma configuração imposta pelo seu molde exterior que os encerra e lhes dá corpo.

Para construir este molde do espaço – um molde que pode ser quase um exercício mental - o raciocínio que se cria em torno de um espaço insiste na valorização do seu vazio interior como um positivo que se define contra um negativo dos muros que os envolvem.

Afirmando esta ideia de que o elemento principal que configura o espaço é o contorno interior dos muros, independentemente da sua espessura e da forma como reage ao exterior, Moretti enuncia algumas qualidades próprias destes volumes " vazios" começando pela sua forma geométrica simples ou complexa, resultado do seu molde, ou limite do seu contentor; a dimensão dos espaços encerrados, enquanto quantidade de volume; densidade, resultado da quantidade de luz que entra ou incide no volume, entre outros.

1 MORETTI, LUIGI, "Strutture e sequenze di spazi" . SPAZI 7, 1952/53 p. 10

Tornar o espaço/volume interior visível, levou a que Luigi Moretti apresentasse um serie de fotografias de maquetes volumétricas do espaço interior de vários edifícios, entre os quais a Basílica de S. Pedro, Villa Rotonda de Andrea Palladio, Villa Adriana de G.B. Piranesi, e a Igreja de S.Maria da Divina Providencia de Guarino Guarini em Lisboa.

É interessante imaginar a extracção de um molde sólido do espaço interno destes espaços.
A sua intenção seria representar apenas o espaço interior e as suas características formais/espaciais. Com estas maquetas conseguimos ter a noção do seu volume interno, perceber as superfícies e as relações entre as suas geometrias.
Apoiados por um lado por desenhos que tentam representar a sua forma mais expressiva, e enfatizam o espaço com um solido, por outro por uma serie de maquetas solidas e opacas, compreendemos o caracter robusto do espaço, onde se privilegia o fechamento em ralação às aberturas em continuidade para com o exterior, e percebe-se a sequência de espaços como se de uma experiência de sedução se tratasse até ao interior do vazio.

Para Moretti, "la storia delle mura di S. Pedro é la storia della conquista dei suoi spazi interni; né poteva essere altrimenti, poiché s'inalzarono come volontá di chiudere il piu grande spazio del mondo(…)"[1].
A maqueta dos volumes interiores da Basílica de S. Pedro, no Vaticano, foi o exemplo mais estudo por Luigi Moretti, fazendo um negativo do espaço interior projectado por Raffaello, Antonio de Sangallo, Bramante, Carlos Moderno e Michelangelo.
Ao observar a maqueta dos volumes do interior do espaço percebe-se o mecanismo de grande clareza que apresenta, no encadeamento sucessivo dos espaços.
As paredes que a encerram deixaram de ser apenas superfícies contentoras de um volume interior. Estas são compostas de volume (portanto de espaço que as ocupa) e de uma matéria que as limita pelo exterior.

Assim os limites do interior param o exterior se S. Pedro contem matéria que recebe o espaço. Os volumes são comprimidos de encontro com os seus limites (moldes) e a relação entre os espaços e a sua importância torna-se clara.
Para Moretti a Basílica torna-se um espaço de valor absoluto que sai fora da medida humana.

O mais interessante nos estudos de Bruno Zevi e de Moretti, é o facto de o espaço ser verdadeiramente estudado e descrito como a essência principal da arquitectura. Do espaço podemos criar os vazios onde habitamos, e onde proporcionamos experiências humanas.

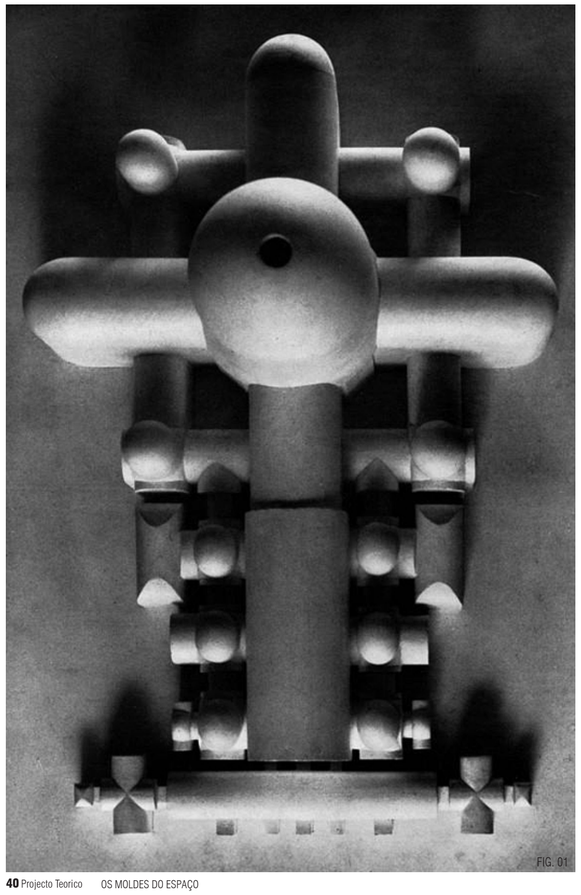


FIG. 01

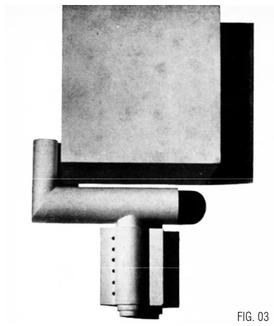


FIG. 03

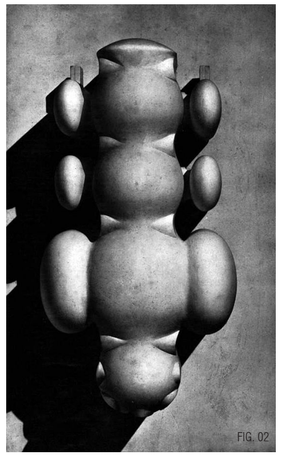


FIG. 02

FIG.01. Maqueta interior da Basílica de S. Pedro, Roma
FIG.02. Maqueta interior da Igreja de S.Maria da Divina Providencia,Lisboa
FIG.03. Maqueta interior do Palazzo Farnese, Roma

1 MORETTI, LUIGI, ibidem, p. 10

A MATÉRIA COMO ESPAÇO
Monólito

Paul Virilio BUNKER ARCHEOLOGY

Peter Zumthor BRUDER KLAUS

Falamos de uma arquitectura de peso. Uma ideia de espaço que vive da sua gravidade para se manter firme e concreta, e dos seus espaços encerrados por solidas superfícies que lhe conferem um ar resistente.
Uma arquitectura monolítica, feita da própria matéria que compõe os espaços, e que a ela obedece um sistema construtivo também este catalisador do próprio espaço.

Basta pensar nos exemplos dos templos que Venturi mostra. Estruturas solidas com dimensões apropriadas à escala e ao sistema construtivo. Não se consegue distinguir entre a estrutura e o próprio espaço, entre uma recinto que os encerra ou a matéria que lhe dá corpo. Na verdade são exemplos espaciais, onde matéria, lugar e estrutura estão enraizados e "trabalham" todos para um único propósito – a especificidade do espaço, tema central da arquitectura.
As experiências de Luigi Moretti, os desenhos de Bruno Zevi, e até mesmo os exercícios de Richeld Whiteread levam ao extremo a ideia de uma "arquitectura com espessura", com espaços "cheios de volume" fundadores de memória, ou presença, anteriormente referidas.

Mas a matéria para confinar um espaço precisa de expressão. Esta expressão obriga a uma arquitectura quase monolítica, se a levarmos ao extremo da sua pretensão. A sua força só será compreendida quando for uma arquitectura que se quer "de pé", algo que está francamente consolidado com o sítio, quase como se tivesse nascido no próprio sítio.
Se a paisagem serve para a escultura como um campo de intervenção cheio de possibilidades, para a arquitectura esta serve de suporte físico, de área complementar, onde quase tudo pode estar feito, a arquitectura apenas pretende clarificar ou completar. Uma arquitectura monolítica, reflexo da matéria onde a sua força de gravidade está bem presente na imagem que transmite.

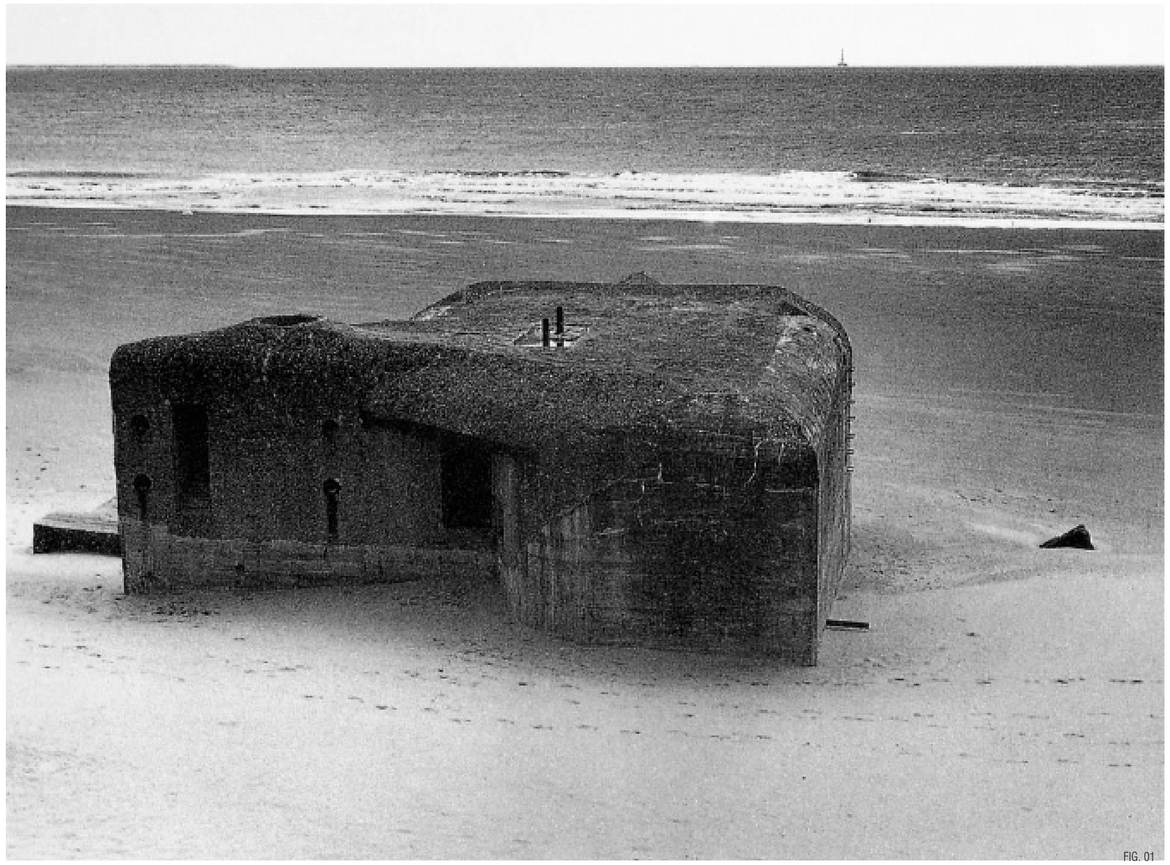


FIG. 01

FIG.01. PAUL VIRILIO, bunker,Atalnatic Wall França

O MONÓLITO

Os bunkers são um exemplo que combina todos estes estudos da matéria, da gravidade, da luz e do espaço. São provavelmente um dos melhores exemplos de arquitectura que se encontra numa relação directa entre o que se pode entender como o domínio da escultura, em que o observador participa, mas o objecto escultórico é pensado de fora para dentro, com as suas preocupações físicas e espaciais; E o bunker, pensado de dentro para fora, numa ausência de procura formal, respondendo a um espaço interno necessário para a sua função.

Do interior destas baterias podemos observar. São estreitas aberturas de luz natural que deixam ver, mas não pretendem ser vistas. Uma concentração de betão armado, que seve de doseador de luz para o seu interior.

O interior do espaço permite sentir a força da matéria que está por cima das nossas cabeças. Aqui a grande espessura que confere as paredes, por vezes ocupa mais que a própria área de espaço vazio. São como contentores de pequenas bolsas de ar onde a luz entra e permite entender o espaço.

A maioria destas infra-estruturas está encastrada no terreno através das suas fundações ao longo da costa. São monólitos com um grande centro de gravidade que apenas "pousam" no terreno e que foram sofrendo ligeiros movimentos, consequentes dos movimentos de terra. Isso explica as ligeiras inclinações que muitos apresentam.

Não são necessariamente sempre encaixados no terreno ou no sob solo, mas por vezes assumem-se em altura tornando-se como marcos paisagem

A poética do seu espaço está na forma como ele continua a ser um abrigo para quem o usa. A natureza apoderou-se destes espaços. Deixou marcas na sua textura, na sua cor, e na própria forma como ele se apresenta na superfície onde está assente.

Abandonado na areia da praia o bunker é o ultimo gesto que resiste do fim da guerra ocidental. O último objecto construído na Era das fortificações que deixou uma herança na história da arquitectura.

Estas construções não pretenderam nunca ser edifícios. O que as torna tao fortes perante a operação arquitectónica e a paisagem é a ideias que esta por trás. Foram infra estruturas que partem de uma ideia concreta e nela se esgotam para cumprir uma função. Sem quererem ser belas ou bem acabadas, a ideia seria sempre de defesa e protecção.

As suas paredes espessas, a quantidade de luz que nela entra e a escala dos seus vazios interiores, apenas responde ao seu propósito. Daí serem exemplos tão interessantes para o exercício da arquitectura.

Tal como as catedrais se afirmam nas cidades com uma escala própria e uma robustez que as encerra no seu interior com uma escala própria os bunker nada mais são do que exercícios de resposta concreta a um problema de defesa, que os agarra ao sitio e os torna intemporais.

"One of the essential characteristics of the bunker is that i its one of the rare Modern Monolithic Architectures"[1]

1 VIRILIO, PAUL, Bunker Archeology,1994,p.37

FIG. 01

BUNKER ARCHEOLOGY

Paul Virilio descobriu o oceano na costa francesa, no verão de 1958 – como escreve no seu livro Bunker Archeology.

Foi através do trabalho levantamento, mapeamento e investigação, das tipologias dos bunkers que Paul Virilio analisou estas infra estruturas que ocupavam a costa e que tanto tinham de arquitectura como de natural perante aquela paisagem. Não foi apenas a descoberta do oceano e da sua extensão que o levava a perceber o desenho do infinito (horizonte). Mas sim a descoberta de estranhos objectos que pareciam pertencer ao mar, embora de natureza diferente, e que com ele rematavam a sua extensão sobre a costa. Eram quase como rochas desenhadas que se iam adaptando a topografia e que por vezes não se queriam revelar.

Tais estruturas ocuparam uma forte presença na paisagem, como se um traço feito a pincel de tinta cinzenta e verde cruza-se o horizonte e se expandisse para la dos seus limites.

"Poderia tal espaço ser vazio de menor desordem?"[1]

Estes blocos maciços que pontuavam toda a costa, já la estavam. Quando Paul Virilio chegou à praia, já esta estava ocupada por estranhos elementos que completavam o horizonte. Os bunkers tornaram-se importantes para Paul Virilio, pois criavam uma grande linha na costa que realçava o que de melhor aquele lugar apresentava, " o forte impulso da costa" para o limite daquela zona. Era um conjunto de infra-estruturas que marcavam aquela paisagem e que lhe conferiam uma intuição intrigante. Ali foi construída a "Atlântica Wall" para defender das invasões alemãs. (ver mapa)

Estas estruturas cinzentas, pareciam que faziam parte da natureza como se de um conjunto de rochas da costa se trata-se. Estavam ali por acção humana, devido ao seu desenho recortado, mas mantinham uma íntima relação com o lugar. Pelo menos pela forma como se encaixavam na topografia.

As baterias encaixadas no terreno, assemelham-se a operações telúricas, escavadas no terreno com o intuito de protecção. O que em tempos foi um campo de batalha, e o subsolo um refúgio agora assume-se como pequenos apontamentos do homem na paisagem.

Um conjunto de formas anacrónicas habita aquele espaço.

Fisicamente estranhas ao local, assemelham-se a estruturas Aztecas, Mastabas Egípcias ou tumbas Etruscas, segundo Paul Virilio . Não na sua essência espiritual ou religiosa, mas num caracter de matéria e apropriação do espaço determinantes na leitura do lugar.

Quase como peças de artilharia transformadas em autênticos espaços fúnebres carregados pelo teor da guerra.

Agora fora do seu contexto programático, assemelham-se a esculturas ou intervenções no próprio terreno. São como objectos estranhos que naquele lugar surgiram. Usando a comparação de Paul Virilio " surgem no terreno quase como o mistério das grandes cabeças da ilha de Pascoa"[2] . Aqui sabemos que foi construído com um propósito, mas perante um cenário, quase teatral, onde apenas o plano horizontal da água e areia se confundem e servem de suporte para estes blocos de betão, surge a ideia de rochas naturais que já la estavam.

Estes abrigos espalhados pela costa foram sendo abraçados por casas banais e jardins públicos. Não pretendiam assumir um protagonismo de estruturas modernas, apenas se tornaram reflexo de uma época.

Mas a sua presença em contraste com a realidade actual que os rodeia, dão-lhes uma importância que se destaca. Poderiam passar por uma arquitectura moderna, que pousa na paisagem, e a completa.

1 Reacção de Paul Virilio quando vê os bunkers ao longo da costa Francesa.

2 VIRILIO, PAUL, ibidem,p.45

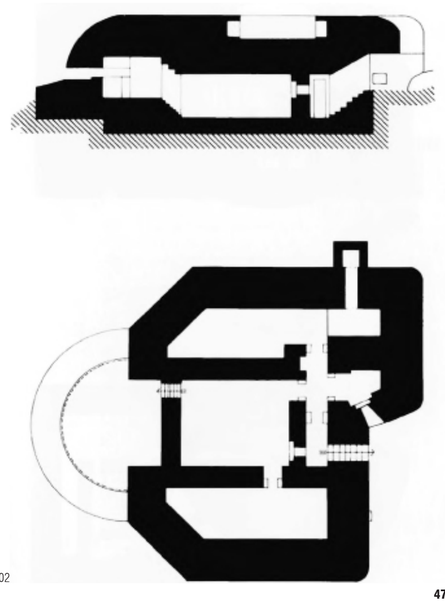


FIG. 02

FIG.01. Bunkers, Atalnatic Wall França
FIG.02. Corte e Planta de um exemplo de um Bunker

CAPELA BRUDER KLAUS DE PETER ZUMTHOR

Mas os bunkers são apenas um exemplo desta matéria, como um museu de uma arquitectura com espessura, levando a sua ideia a um extremo que para a sua função seria sempre necessário.
A Capela de Bruder Klaus (2007) de Peter Zumthor, é um exemplo do trabalho sobre espaços que se transformam em prolongamentos ou parte da natureza. Não acontece directamente através da extensão física da natureza, mas sim através da forma que na sua essência têm em continuidade directa com os elementos primários que existem no local. Por isso a sua forma pode ser entendida como uma manifestação natural naquele local.
Tornar-se parte, não acontece através de uma extensão da natureza, mas porque as formas que engendra têm na sua génese uma relação directa com os elementos mais primários, e por isso, cada nova forma pode ser entendida como uma manifestação natural.

Embora se assuma com um movimento vertical, toda a sua componente material, formal ou ate estética, assenta na especificidade daquele local, assumindo-se como um marco natural. Uma afirmação daquela paisagem perante o homem, ou pelo contrário a afirmação do homem perante a paisagem.
A paisagem absorveu aquela capela na sua integração física e formal, bem como o projecto absorveu o que de melhor poderia aquele local ou paisagem informar.

Um volume que pertence ao lugar, mas não estava lá, que parece nascer do sítio, mas que ao mesmo tempo assume-se como uma marca na paisagem. Marca esta que deixa de ser temporária e revela um ar permanente. Sugere um manifesto do homem naquele sitio, algo robusto que nasce do território e cria espaço.
A relação perante a paisagem é muitas vezes de memórias, locais por onde passamos e nos marcaram. Essa experiência é marcada por aquelas formas que se habitam, onde se vive ou se vê passar o tempo, deixando a sua marca da natureza.
Parece que sempre la estiveram, e a imagem que guardamos já só existe com esse objecto marcado na paisagem, quase como se a arquitectura completasse ou finalizasse a geografia daquele local.

Claro que a arquitectura não será só paisagem, um cenário sem contrastes ou expressão. Não está em causa uma arquitectura que apenas tem um papel de figurante no que poderia ser um quadro de uma pintura idílica de paisagem. Mas sim o contraste de formas que marcam o horizonte e sugerem uma expressividade da construção e a fusão do cenário onde surge.

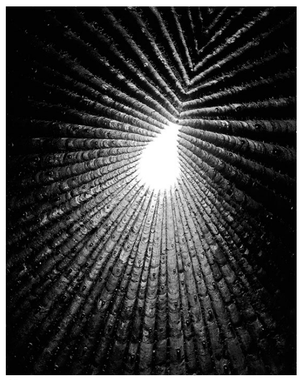
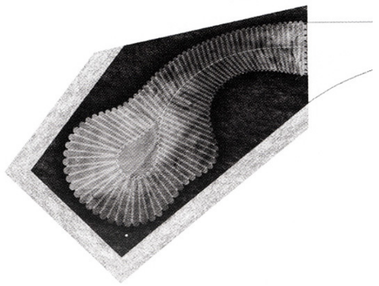


FIG. 01

FIG.01. Vista do espaço central,Capela Bruder Klaus, Peter Zumthor
FIG.02. Planta e Cortes, Capela Bruder Klaus, Peter Zumthor



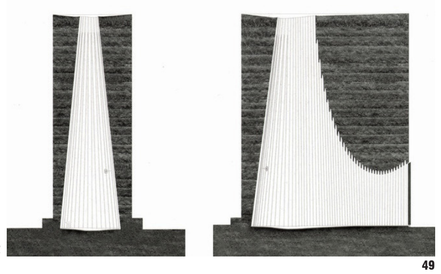


FIG. 02

FIG. 01

FIG.01. REN BURRI, Torre de Luis Barragan , Mexico

O ESPAÇO QUE ENCERRA O VAZIO

GRAVIDADE, LUZ E SOM

Campo Baeza
Juhani Pallasmaa

Peter Zumthor

Projectar um espaço é uma prática reflexiva sobre as formas espaciais e a sua ocupação humana.
Neste contexto surge o vazio, diferente do nada, enquanto possibilidade de desenvolvimento, elemento de organização espacial e, sobretudo, vocação estrutural.

O vazio ou os "cheiros" de Moretti que se encerram dentro de um espaço, são dispositivos que potenciam relações, memorias e sentimentos a quem os pratica.
Praticar o vazio* é acima de tudo ser testemunho de uma atmosfera. Atmosfera onde a distinção entre construção e geografia, tempo e espaço, objecto e lugar, corpo e construção, passam para segundo plano e o que se revela é uma unidade harmoniosa, como diz Peter Zumthor.

Tanto os bunkers, como a Capela de Burder Klaus de Peter Zumthor, são arquitecturas que se excedem para la da sua estrutura material especifica.
Os bunkers por esta carga emocional da guerra e pela forma dramática como os seus interiores puramente funcionais e brutos servem de defesa. A espessura do seu corpo não pretende ser como uma capa de protecção, mas sim um todo intransponível, onde apenas ele (corpo) (permite criar as relações que assim entender com o exterior, a luz, e a relação do espaço interior.

A Capela de Zumthor, por dever à luz tanto quanto a luz deve ao material que a compõe. Uma experiência onde o fogo permite a concepção, deixando cristalizadas as superfícies de betão onde a luz entra e se perde em reflexos no espaço. A percepção do espaço passa a ser mais do que o próprio material, é como se dali surgisse uma atmosfera própria que sem grandes esforços da tecnologia apenas se foi construindo e deixando a natureza fazer o seu trabalho. Trata-se quase de um meta-arquitectura que está para lá do potencial físico que a compõe e que permite que a natureza receba o espaço e o complete.

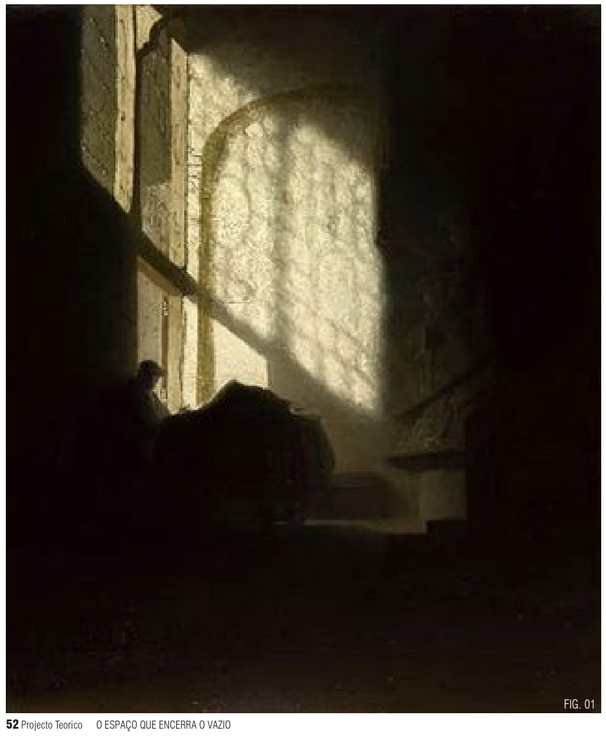


FIG. 01

FIG. 02

FIG.01. REMBRANT, A Man In A Room. 1627-1630

FIG.02. PANTEÃO ROMANO, espaço central , Roma

GRAVIDADE, LUZ E SOM

Podemos pensar o espaço partindo de uma grande mancha escura de sombra, onde pequenos rasgos de luz vão desenhando os limites do espaço. Como Campo Baeza defende no seu livro – "Pensar com as Mãos" (2011) - A arquitectura tem a ver com a gravidade e a luz no espaço, pois sem a luz, o espaço não existe, pois nunca teremos a percepção dos seus limites." [1]

Aqui a luz torna-se a matéria do espaço. Sem luz não teremos a percepção dos seus limites, das suas características nem da sua atmosfera. A nossa percepção do espaço depende da luz e da forma como esta nos informa. Um espaço tem de ter a dose certa de luz, para determinado ambiente ou superfície.
O que seria o panteão sem o seu oculo. Um oculo com uma medida especifica (9,5m). A medida suficiente que filtra com exactidão a quantidade e qualidade da luz que rompe por todo aquele "vazio" e revela as suas superfícies. Uma luz que é reflexo do tempo, que ocupa aquele espaço e o caracteriza revelando a sua escala. "A gravidade constrói o espaço e a Luz constrói o tempo." [2]

A escala do panteão não poderia ser outra senão aquela, uma escala medida pela luz e o tempo. A luz que é filtrada pelo topo da grande cúpula cria um rasgo de luz bem desenhado e definido no contraste das superfícies em sombra que materializam o seu limite. É neste desenho da sombra e no contraste da luz que rasga a massa escura das suas superfícies que o Panteão ganha a sua atmosfera própria. Algo que se encontra entre um espaço de sombra, ou um espaço para admirar a luz.

Mas para além da luz, e da gravidade sobre a matéria o som do espaço é um elemento meta-fisico que completa a obra. Cada espaço funciona como um instrumento grande, colecciona, amplia e transmite os sons. Isto tem a ver com a sua forma, com a superfície dos materiais e com a maneira como estão fixos. São estes "ingredientes" que contribuem para as atmosferas do espaço.
"Acho muito bonito construir um edifício e pensá-lo a partir do silêncio. Ou seja, fazê-lo calmo, o que hoje em dia é bastante difícil, porque o nosso mundo é tão barulhento."[3]

Apercepção do espaço está para além daquilo que vemos. A forma como vemos o espaço traduz-se numa imagem que nos fica na memória. Mas essa imagem é acompanhada de sentimentos, algo que nos toca em determinado momento, o som que ouvimos no espaço, a temperatura, o cheiro…Então a memoria guarda uma imagem que não é estática, mas que pelo contrário participa das sensações que sentimos no momento. E neste sentido o som é algo imaterial mas que tem uma grande importância na estrutura e articulação da experiência e do entendimento de um espaço.
"A visão isola, enquanto o som incorpora"[4] , a visão é direccionada, e foca um ponto especifico, enquanto o som incorpora, torna-se uma experiência de interioridade.

Tal como Pallasmaa defende - "Os olhos da Pele", a visão torna-se quase uma extensão do tacto, mas a audição transporta-nos para uma centralidade espacial. Informa-nos da profundidade, da altura da espessura ate mesmo da textura. Ao observar um objecto ou edifício, este não se modifica ou transforma, não tem uma interacção reciproca com o observador, mas efectivamente devolve os sons aos nosso ouvidos.

A experiência de passar por um espaço sóbrio, vazio, onde apenas as suas paredes tem presença, sentimos um som seco, reflectido quase como um som sem "calor". O Calor dos objectos que ocupam as casas que abafam os sons e os tornam suaves sobre as várias superfícies do espaço.
Cada espaço tem o seu som característico de função ou monumentalidade, hospitalidade ou hostilidade. Os materiais que conferem o espaço têm o seu som próprio e interagem com o espaço e com quem o habita.
Cada espaço convida a uma forma de estar tanto pela sua apreensão visual como sonora, embora esta última faça parte de uma experiência que marca o inconsciente.
"o eco dos passos sobre uma rua pavimentada tem uma carga emocional, pois o som que reverbera nos muros do entorno nos põe em interacção directa com o espaço; o som mede o espaço e torna sua escala compreensível." [5]

Ao logo dos tempos vamos vivendo diferentes espaços, elegendo lugares que de uma forma ou de outra não nos ficaram indiferentes, e a experiência do sons nesses espaços muitas vezes tornam-se marcantes ou caracterizam a nossa forma de estar perante estes.
O som de caminhar numa rua, ou numa galeria, num jardim ou num espaço interior de uma casa, remete-nos para imagem que nos marcaram ao longo do tempo que habitamos os espaços que nos são comuns. Pois o som, a luz e o espaço estão presentes na nossa memoria e nas mais pequenas actividades do dia-a-dia. No fundo o espaço foi sempre o fundo das nossas acções, que directa ou indirectamente, mais ou menos atentos, influencia a nossa maneira de estar.

1 BAEZA,CAMPO, pensar com as mãos,2011, p
2 BAEZA, CAMPO, ibidem, p.30
3 PETER, ZUMTHOR, Atmosferas, p. 31
4 PALLASMAA, JUHAIN, Os olhos da pele, p. 46
5 PALLASMAA JUHAIN, , ibidem, p. 48

CONSIDERAÇÕES que complementam a ideia de PROJECTO

Ainda sobre a escultura, arquitectura e o vazio que se pretende

Um espaço tem a capacidade de construir ambientes intimamente ligados à actividade humana. Ambientes estes que nos marcam como experiências da relação do homem com o espaço. Depende do seu programa, da luz, do som, da temperatura, da matéria que o compõe e da forma como esta (matéria) informa o espaço.
Ao olharmos à volta, tudo é matéria, tudo o que podemos tocar é um corpo físico. Mas também podemos pensar no espaço ocupado por essa matéria. Transformamos o vazio de uma sala em matéria, e a espessura dos seus limites, que um dia foram matéria (paredes), tornam-se percorríveis. Passamos a "respirar matéria", a viver em contacto permanente com os componentes dos materiais, tirando partido de tudo o que nos oferece.
Claro que se trata apenas de um ensaio, da proposta de uma experiência. Assim podemos reflectir no que está para além dos limites adquiridos no espaço. Podemos pensar neles como barreiras, mas também como espaços habitados.

Partindo do princípio de negatividade das esculturas de Tony Smith, e da forma como ele as descreveu (vazios no espaço), aqui a matéria do muro passa a ser o seu vazio. Torna-se o negativo do espaço percorrível pelo homem.
Assim a experiência do homem no espaço arquitectónico passa a ter um caracter telúrico, uma acção sobre o terreno e a matéria que compõem a estrutura.
O que interessa é a experiência sensorial da matéria. A forma como esta compõe o espaço e se relaciona com as pessoas que nele habitam.

Mais do que uma preocupação de soluções tipológicas, o objectivo é o de criar um dispositivo arquitectónico que reflectisse acerca da possibilidade das formas espaciais e da sua ocupação humana. Tentar criar espaços que procuram o silêncio, e a luz como refugio.
Nesta experiência da matéria como espaço o programa específico apenas serve de base para desenvolver a ideia do vazio. Não como um ponto de partida na condição do espaço, mas sim a exploração de uma metodologia arquitectónica, onde o negativo da matéria passa a ser a estrutura do espaço, o catalisador de toda a acção humana.

Este entendimento da materialidade e da sua espessura pretende transmitir uma ideia de gravidade, de peso. Uma estrutura contínua onde a continuidade construtiva completa e cria os espaços. Uma arquitectura maciça, "pétrea e pesada" que esta assente no local como se dele nascesse. Um pouco à imagem da muralha da cidade de Évora, estrutura pesada e espessa que confere à cidade um aspecto de protecção compacto.
É uma arquitectura que procura a luz, que escava e perfura as suas paredes para que os seus espaços sejam revelados.

Como Peter Zumthor diz, os espaços tem a capacidade de nos impressionar, de criar uma relação entre o que vemos, o que sentimos e o que estamos a viver.
Existe um efeito reciproco entre as pessoas e as coisas que nos rodeiam. A ideia da percepção do espaço passa pelo domínio dos seus planos, pela compreensão do homem dos seus limites e da matéria que o compõe. Só assim esta relação de afinidade entre determinadas experiências no espaço marca na nossa memória com lugares específicos.

Campo Baeza fala desse domínio dos planos do espaço – "(…) levou-o ate junto da grande figura cubica e, através de uma pequena brecha que conhecia entraram ambos no seu interior"[1]. O facto de entrar no interior do cubo, que faz lembrar o cubo de Richard Serra com a sua "pequena brecha", permite a percepção do espaço que os seus limites confinam. Aqui é possível perceber o seu limite, o espaço existe pela sua matéria e pela luz que nela incide.

Não se trata de uma procura formal, a forma como a espaço revela-se pelo seu exterior, mas sim de uma procura de espaço através dos contrastes entre sombras e luzes.

1 CAMPO BAEZA, ibidem,p.58

Aqui o Muro desenha-se sobre um limite já existente no local, contornando os obstáculos, pretende reflectir acerca das formas espaciais e da sua ocupação humana. Á cota do jardim apenas alguns volumes vão pontuando os espaços. Pretendem ser habitados, são o resultado deste elemento catalisador do espaço, da luz, do percurso, das infra-estruturas. Um elemento que tenta organizar esta parte da cidade.

CONTEXTO DO PROJECTO

Perante o exercício da arquitectura a questão é sempre o passo a dar em relação ao problema proposto. A questão que se coloca ao sítio, e a questão que se coloca ao problema e ao programa. Mas esta ideia de questão acaba por ser geral para todos os que se encontram perante o projecto, ou seja é uma questão genérica do exercício. Por outro lado cada um deve propor ou colocar a sua própria pergunta em relação à questão genérica, o que faz com que cada projecto apresente a sua especificidade e abra hipóteses de reflecções diversas, perante o mesmo problema.

Neste caso concreto o exercício assentava sobre o propósito de ligação entre o bairro da Malagueira e o centro Histórico da cidade de Évora. A pergunta genérica era: qual a ligação possível, e porquê esta não estar já consolidada - Isto era o problema que se apresentava.

A pergunta específica seria o que é que este sítio pode oferecer à cidade e qual o entendimento deste sitio perante o problema apresentado. E partindo das premissas do local e do contexto da cidade, o tema de espaço publico, ou do desenho do vazio desse espaço, traduziu-se na definição de um limite, e num tema de projecto – o Muro habitado.

O muro foi o limite proposto. Este muro que define um espaço pretende desenhar o vazio da cidade, uma continuação de espaço público e de percurso, que usa o programa de um centro cultural (definido pelo exercício) como mecanismo para a sua própria realização. A ideia de um espaço público que é desenhado como um vazio, como um espaço que não resulta de adições, mas pelo contrário é limitado pela presença da dimensão do construído – Muro do cemitério existente, e novo muro de limite.
Este espaço público que pretende ser pedonal, vive de uma relação entre os limites que o encerram e protegem da circulação automóvel feita na cidade. Ao construir esta parte de cidade, o Muro que se propõem assenta sobre um limite já definido pelo local e ganha uma presença quase fora do seu contexto programático, sendo lido quase como objecto.
Mas se o propósito da arquitectura não é o resultado como forma, mas sim a sua função, como se pode analisar o Muro de uma forma autónoma?

A ideia de objecto, relacionado com a arte (escultura) e de volume ou corpo físico relacionado com arquitectura, abrem um campo de estudo, onde se pode perceber que apesar da forma não ser o propósito da arquitectura, esta existe como tal, e é reveladora de sentimentos, e experiencias homanas, tanto nos objectos como nos espaços arquitectónicos

PROGRAMA

Área de Implantação: 7.450 m2 Construções existentes: 1700 m2

Construções novas: 12.500 m2

ZONA 1 - BIBLIOTECA

Biblioteca/ Arquivo Municipal de Évora – Extensão das instalações actuais.
Salas de Leituras de grupo e individuais, consulta de reservados e periódicos e tratamento de edições e câmara de expurgo.
Mediateca e sala para crianças.
Administração, sala de reuniões, espaços dos técnicos.

ZONA 2 - EXPOSIÇÃO

Área de Exposições
Sala principal: 500 m2; Salas secundárias: 3x 150m2. Espaços técnicos de apoio à montagem de exposições e arrumos de embalagens.
Átrio geral do conjunto, Átrio de Cargas e Descargas e núcleo oficinal, Administração geral, Cafetaria,

ZONA 3 - AUDITÓRIOS

Salas de Ensaio/ auditórios multifunções (cinema, teatro, dança, conferências)
Auditório Principal: 1x 1100 pessoas; Secundárias: 1x 200 pessoas; 1x 500 pessoas.
Átrio, Foyer, Cafetaria, Bengaleiro, arrumos e apoios.
BackStage e espaços técnicos de apoio

FIG. 01

FIG.01. ORTOFOTO MAPA . ÉVORA

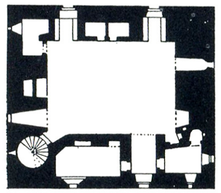


FIG. 01

FIG.01 THREAVE CASTLE, PLAN, DUMFRIES AND GALLOWAY, SCOTLAND, 14TH CENTURY

LIMITES COM ESPESSURA

INTRODUÇÃO SOBRE O TEMA DA CIDADE

Ítalo Calvino descreve as suas cidades – no livro "Cidades Invisíveis" (1972) - como se não pertencessem por vezes a este mundo. Fala de um terceiro espaço, que questiona, o que estará para além do corpo físico que nós estamos habituados. Uma cidade é um órgão vivo em permanente crescimento. Se somarmos a área de construção ou ocupação de uma cidade, podemos deduzir o espaço que esta ocupa no território ou a sua volumetria enquanto corpo físico num conjunto.

A volumetria, os planos, os vazios dos vãos, são elementos da linguagem arquitectónica que constitui um edifício, e a sua matéria é o que o mantém "de pé".

Mas se invertermos o raciocínio, e somarmos a sua área bruta de ocupação, e de esta retirarmos os vazios dos espaços criados pela luz, ditos espaços habitados, obtemos a área de superfície dos edifícios, não a sua implantação mas sim a sua estrutura.

Por outro lado, podemos pensar então qual será a área que se encontra dentro desse limite, a área utilizada entre o limite interior e o exterior de um edifício. Essa área ocupada pela matéria, a ideia de maciço ou materialidade palpável das coisas, poderia passar a ser utilizada, fazendo as pessoas percorrer a própria estrutura dos edifícios, tal como ítalo Calvino menciona, quando nos descreve a cidade dos canos, onde todos os edifícios desapareceram e só ficou a sua estrutura, aquilo que se passa entre as paredes. Os muros, altos ou baixos vão correspondendo a sua função delimitando espaços, permitindo passagens altas ou estreitas.

A ideia desta terceira dimensão, o espaço que sobra de entre as duas fileiras de pedra que constituem um muro, pode vir a ter o protagonismo como um espaço criado por quatro paredes. Dentro deste muro a luz pode entrar, cria efeitos de sombra, revela texturas, indicar caminhos. Seduz as pessoas a percorrer dentro desse limite imposto pela matéria.

" a fantasia é um lugar onde chove la dentro"[1]

1 ITALO CALVINO, Seis propostas para o próximo Milénio, 1998 p.101

CIDADE ACTUAL

As cidades são conceitos complexos. Não são organismos que se constroem de uma só vez ou com um simples plano urbano, nem são o resultado de apenas o somatório de construções físicas ou dos seus habitantes. São sim "(…) uma unidade geradora de um excedente bem-estar e de facilidades que levam a maioria das pessoas a preferirem – independentemente de outras razões – viver em comunidade a isolada"[1] . Quer isto dizer que para além do refúgio de cada um, a cidade resulta de um choque cultural, de experiencias e formas de estar diferentes, num colectivo humano. Serve de palco para o quotidiano das pessoas.

Sendo a cidade um objecto de estudo é fundamental entende-la como um centro de multiplicidades e diferentes modos de a ocupar.

A forma como cada um olha para a cidade, faz desta uma base de dados, entre relações humanas, sistemas mecânicos, noções de limites, ocupações territoriais e sentimentos de pertença.

A cidade como um mapa de sistemas- cidade, bairro, rua, casa - desde o sistema global (a cidade como um todo) até ao sistema mais íntimo, torna-se uma "manta de limites" ou fronteiras entre os diferentes graus de relacionamento das partes que a compõem. Esses limites, mais sou menos claros, mais ou menos abruptos ou mais ou menos criteriosos, ditam a organização da cidade e a relação entre as várias partes.

Os centros das cidades estão saturados, construídos massivamente. Dominados por actividades de comércio ligadas aos sistemas financeiros de subsistência, que aos poucos vão desertificando os centros passando para as periferias os locais de descanso.

Actualmente a vida moderna das cidades preocupa-se mais com o individuo e com a sua mobilidade autónoma de carro, e menos com a vida comunitária nos espaços públicos. Esta preocupação como o carro associada a ideia de fluxo de muita gente leva a uma ruptura do funcionamento de qualidade das cidades.

Se a cidade é composta por diferentes partes, que se tocam por limites mais ou menos definidos, uma das maiores preocupações do bom crescimento da cidade seria a mobilidade e a forma como esses limites difundem num único sistema.

A questão da mobilidade actualmente cria limites com muita expressão em algumas cidades. Limites vincados por uma mobilidade mais rápida, para longas distancias, através do carro, e que muitas vezes se sobrepõem a uma mobilidade lenta associada a todas as necessidades primarias da vida quotidiana.

No planeamento das cidades por vezes são traçados eixos de serviços ou infra-estruturas com o intuito de organizar sistemas de funcionamento e circulação. Estratégias que se prolongam para lá dos seus limites. Pretendem garantir um equilíbrio entre os percursos pedonais e viários, e entre a massiva construção, contrapondo com os espaços exteriores. Mas o principal problema é que a cidade hoje em dia cresce como unidades- sem qualquer tipo de relação com a cidade onde se inserem- e não como um conjunto. Fragmentos de sistemas que se vão afastando uns dos outros, muitas vezes com distancias mínimas, aumentadas pela falta de planeamento dos espaços públicos e dos limites da própria cidade

Assim o espaço público torna-se um agente determinante para o bom funcionamento das cidades. Espaços estes que proporcionam diferentes formas de ocupar a cidade ou de nela participar.

Compreender a cidade ou o espaço publico, significa entende-la como um organismo físico em constante mutação. Como um organismo que consecutivamente se reinventa perante as necessidades actuais, "um corpo que se organiza no tempo e não simplesmente se substitui"[2].

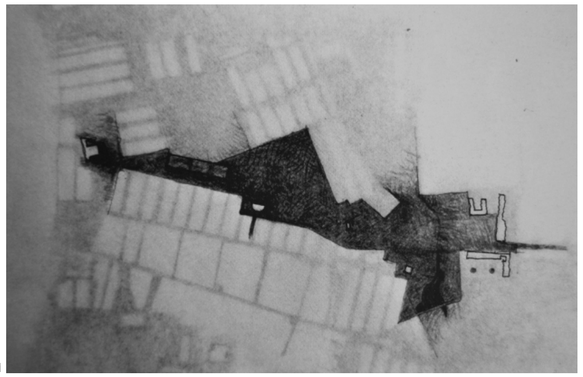
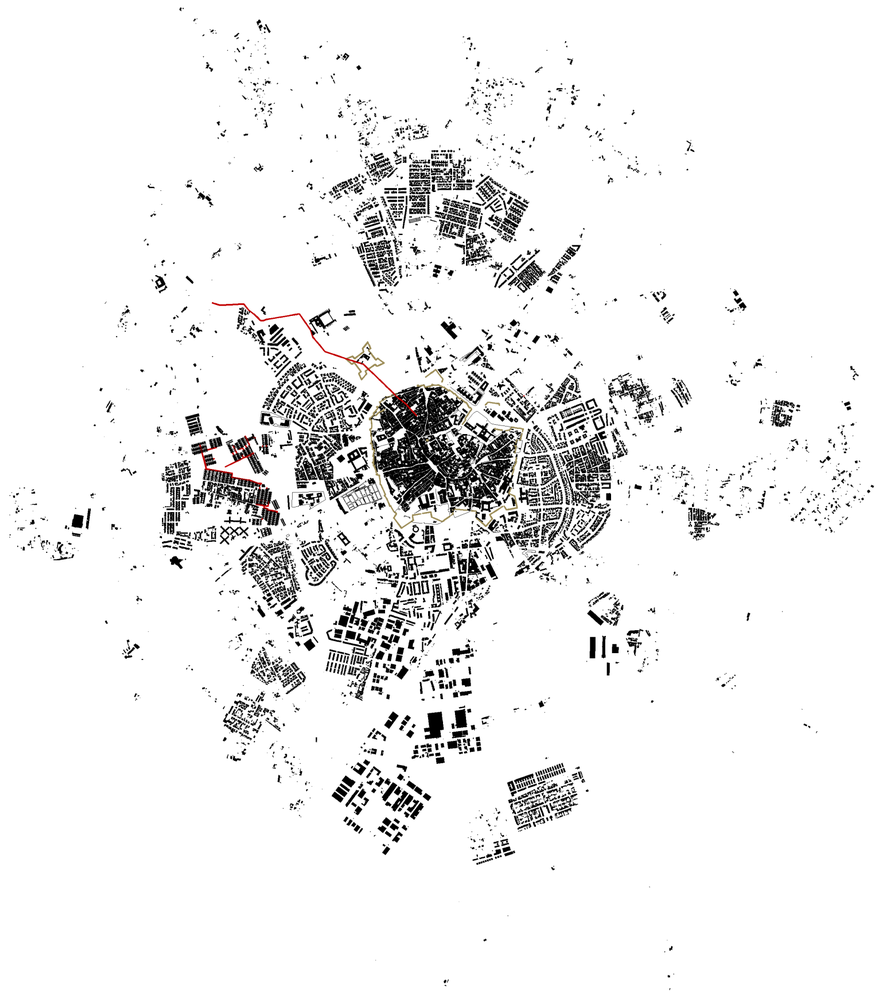


FIG. 01

FIG.01. ARQ. ALVARO SIZA Esquema dos espaços públicos e espaços sobrantes, Bairro da Malagueira,

1 CULLER,GORDON, Paisagem Urbana, 1961.p. 9

2 MELLO, FERNANDO, JA225 Infra-Estruturas, p 107



PLANTA GERAL DE ÉVORA

EVORA E O TERRITÓRIO

Évora constrói-se no território como se de um carimbo se tratasse.
Ao olharmos para a vista aérea da cidade e a forma como ela se posiciona na paisagem percebemos que se trata de um núcleo central extremamente denso, definindo um limite aparentemente consolidado, contornado por uma espessa linha de pedra, a muralha.

É a partir dessa inscrição no lugar que percebemos a sua evolução urbana e a forma como articula o centro histórico com a realidade envolvente – os bairros.
Desde à muito que a definição dos limites da cidade é uma questão fundamental para o entendimento do seu território. Perceber onde começa ou acaba o centro, saber onde se instalam as zonas periféricas, e tentar criar uma articulação entre ambas as partes, são alguns dos temas quando falamos de cidade.

Évora é uma cidade muralha, por onde estruturas de defesa atravessaram séculos de história confinando espaços, estabelecendo limites, criando pequenas atmosferas onde o elemento físico do muro se assume na paisagem.

O aqueduto assume-se como um marco na paisagem rompe a topografia do Alentejo, entrando na cidade, completando a sua função de transporte e de contínuo, sobre os percursos urbanos.

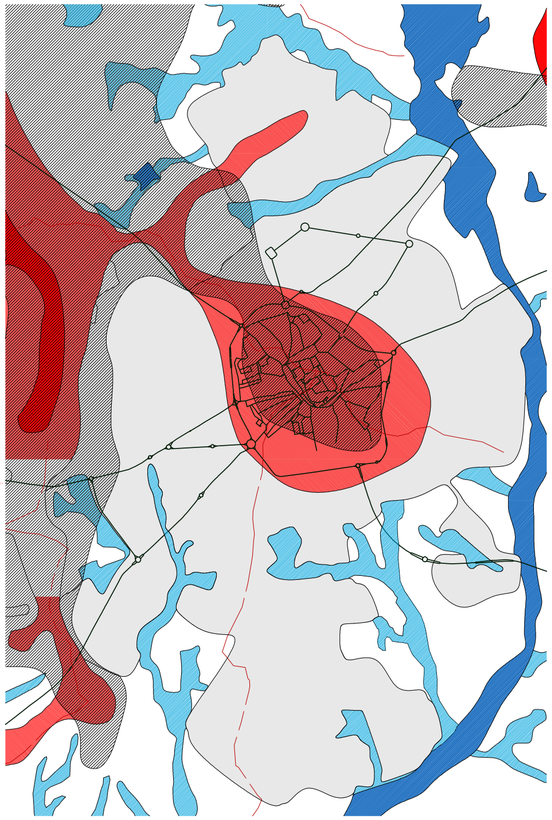
O centro ao longo de toda a história foi sendo construído de muros. O muro foi o que sempre ditou a barreira entre algo, a protecção ou sustentabilidade de uma construção. Foi o muro, na sua expressão mais simples que veio tornar possível o que hoje chamamos casa, ou cidade.

As muralhas ao longo dos anos foram sendo elementos fundamentais para a vida da cidade, tornando-se elementos físicos de referência, estruturas que permitiam ou anulavam possibilidades de relação entre o interior ou exterior. Estes limites foram criando novas oportunidades de espaços protegidos. Com a evolução urbana da cidade novas construções foram-se tornando parte desses limites, aproveitando-se das suas superfícies francamente verticais para se proteger, e para dar protecção aos espaços a utilizar.

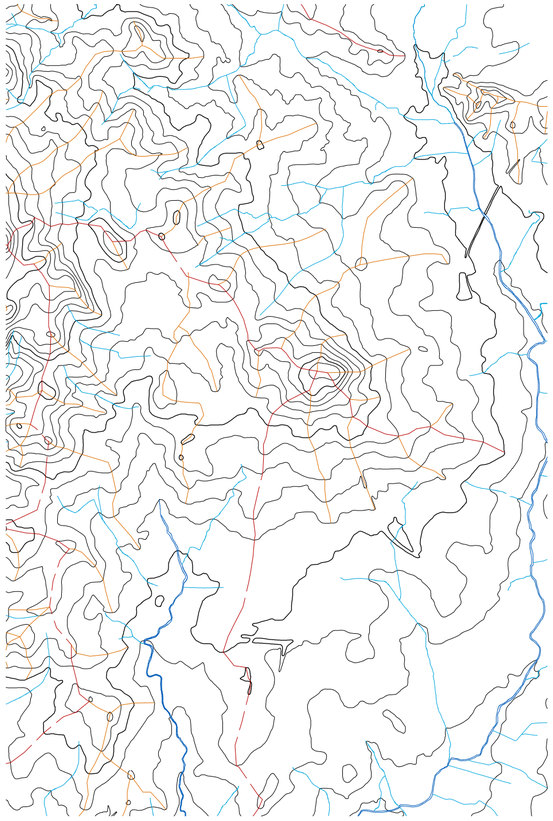
A cidade com um limite bem definido cria um núcleo de vivências e trocas culturais, que se eleva e espreita o grande plano que vai avançando ao longo do território, esse Alentejo.

Assim, Évora é uma cidade fortemente marcada pelas suas muralhas e aqueduto, elementos verticais que surgem na paisagem e vão caracterizar um cenário típico da cidade. Vista do alto, o seu desenho de continuidade é o resultado do somatório de estruturas de muros que se vão estendendo pela paisagem, criando espaços delimitados e contornados.

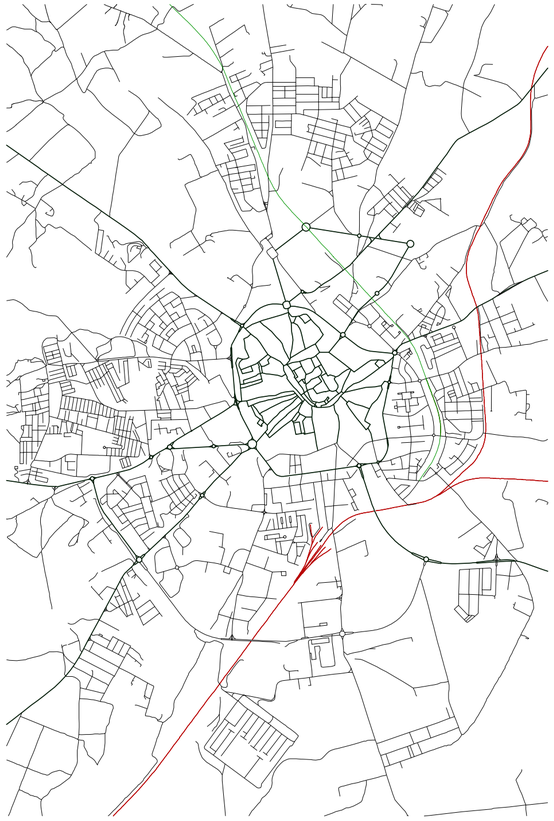
Planta síntese fisiográfica da cidade de Évora



Planta da topografia, linhas de festo e talvegues



Planta das vias de circulação na cidade de Évora



Planta do cadastro da cidade de Évora (base na década de' 50)

Edificado intra-muros
Edificado extra-muros

Relação entre Bairros

Espaço não cultivado/tratado
Espaço cultivado/tratado

Jardins e espaços verdes na cidade

FIG. 01

FIG.01 FOTOGRAFIA. VISTA DA MURALHA DE ÉVORA. PORTAS DO RAIMUNDO

EVORA COMO ESTUDO

No caso específico da cidade de Évora o problema torna-se agora evidente. O que é um centro bastante compacto e concentrado, desenhado por um limite de muralha bastante presente acaba numa cintura viária que um dia foi pensada apenas para os carros.
Com este cenário todos os bairros que foram surgindo à volta da cidade, clandestinos e sem qualquer preocupação urbana, viram-se assim separados por um fosso de carros e velocidades, que as pessoas não conseguem acompanhar a pé. O centro torna-se cada vez mais longe da periferia, cortando uma relação de tempo/percurso que poderia existir entre o tecido urbano intramuros, consolidado, e todos os bairros que gravitam em torno a Évora.

Esta análise de evolução e estrutura da cidade é interpretada através dos percursos sensoriais que Évora nos proporciona. Uma tentativa de perceber os diferentes tempos/distâncias entre o percurso pedonal experienciado intramuros, e o percurso ruidoso extramuros.
" Essa distancia psicológica entre duas localidades pode ser muito maior, ou muito mais difícil de ultrapassar, do que uma mera separação física parece garantir."[1]

Proponho um exercício de interpretação da cidade, olhando para Évora e para o seu volume de ruas e espaços construídos como se de um maciço se tratasse. Transmite "no seu desenho e no seu aspecto visual, uma clara contenção de aglomerados, envolvidos e definidos por uma rígida cintura apenas frágil nas suas portas (…)"[2] . Um limite bastante consolidado, cheio de matéria. Podendo assim ser entendida como um monólito, uma matéria solida por onde as estreitas ruas da cidade vão escavando os seus negativos, obedecendo a topografia, e terminando nos seus limites de espessura – a muralha.

As ruas entendidas como esse negativo do positivos da matéria que constitui as casa/cidade - esse aglomerado de areia e cal que se vai adoçando aos muros de pedra ou limites da cidade - criam espaços de luz e sombra (uma escala própria), espaços de protecção que permitem uma continuidade de percursos no seu centro.

Ao sair do centro, a distância continua a pertencer à escala desta cidade, mas a forma como é ocupado o seu exterior ou a forma como este espaço é vivido, acrescenta um corte nessa continuidade de percursos extra muros, que impede a cidade de anular esta distâncias psicológicas.

1 LYNCH, KEVIN, A imagem da cidade, p.88
2 TÁVORA, FERNANDO prefácio, O recinto amuralhado de Évora, p.6

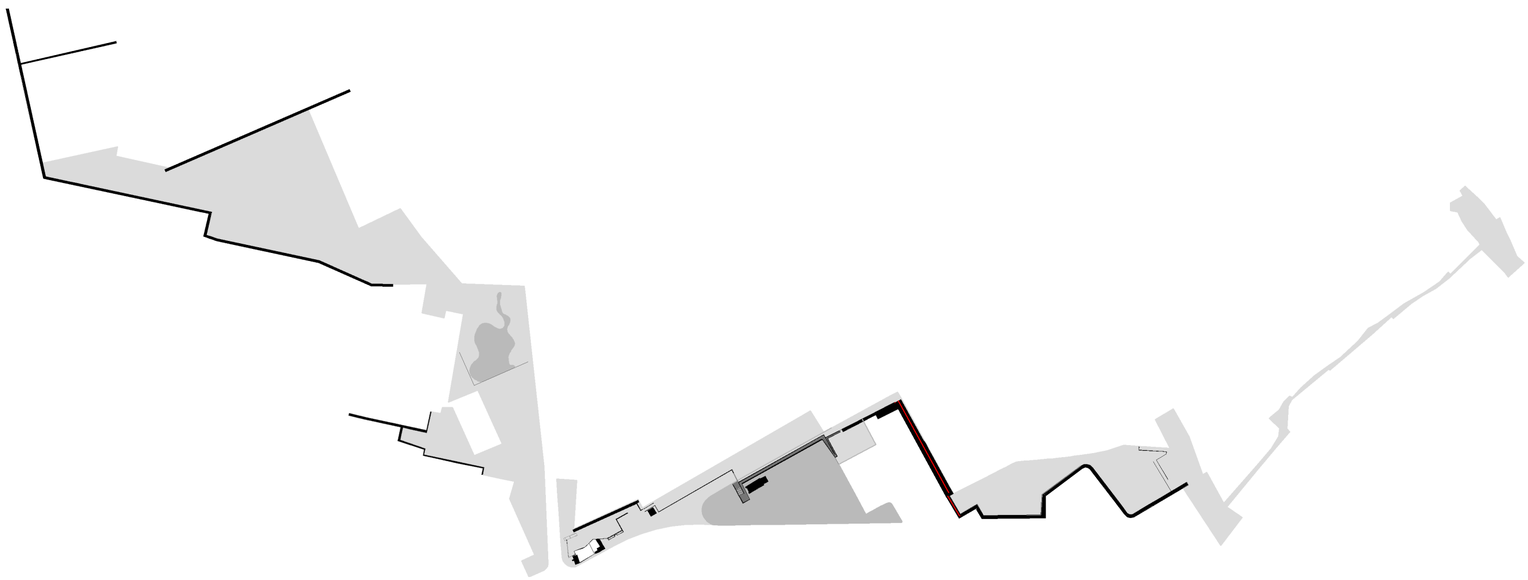


FIG. 01

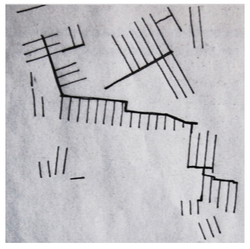


FIG. 02

FIG.01 Infra-Estrutura vista do jardim do Bairro da Malagueira Évora

FIG.02 Esquema das condutas com as suas ramificações.Bairro da Malagueira Évora

LIGAÇÂO Á MALAGUEIRA

Sendo o projecto um percurso de ligação entre o centro histórico de Évora e o bairro da Malagueira, torna-se pertinente pensar que tipo de ligação o Bairro tem com a cidade ou de que forma as suas relações se podem potenciar.

A ligação do bairro da Malagueira (Arq. Siva Vieira, 1977) ao centro da cidade foi sempre um dos temas que orientou todo o planeamento do bairro em relação ao centro histórico de Évora. A ideia não era que o bairro se tornasse um satélite solto do carimbo da cidade e que vivesse para dentro de si próprio, mas sim criar uma relação mútua entre ambos. O próprio projecto original garantia uma serie de serviços que continuavam a construir cidade. Um conjunto de edifícios públicos que apelavam a uma vivência em comunidade e continuidade com a cidade, não só para quem habitava o bairro, mas também para quem o quisesse visitar. Estes programas públicos, não foram construídos, apenas os cafés e pequenas lojas de apoio. As ligações ao bairro existem, mas continuam a ser uma barreira psicológica no deambular entre a cidade e o bairro.

"Do terreno vesse o belíssimo perfil de Évora, cidade de granito e mármore (como raramente sucede): dali emergem a catedral, uma igreja romântica e um teatro neoclássico."[1]

A relação entre o bairro da Malagueira e a cidade existe através de uma procura sensível da orientação do plano do bairro em relação a cidade, deixando os pontos mais alto num campo aberto para todo o cenário de Évora. A cidade serve de pano de fundo a quem está no bairro, e informa o que dela tem de melhor. Levando assim as pessoas a querer la chegar. Mas dos 27 hectares da área do plano, existiam múltiplas presenças. O bairro estendia-se e cozia as pontas soltas de bairros clandestinos, noras de água, a "Quinta da Malagueirinha, com um laranjal adjacente". Dessa grande área resultava um plano que acabava por ter um grande impacto no que poderia vir a ser um plano de organização da cidade extra muros. Uma ideia que se preocupava com uma escala rural inerente neste contexto extra muros.

Assim partindo do centro da cidade existem praticamente três caminhos principais de acesso ao bairro. Um pelas portas de Alconchel, antiga entrada da cidade, um outro tangente ao bairro pela zona norte, que serve de acesso principal a Quinta da Malagueirinha, e por ultimo um que parte das portas do Raimundo e se prolonga pela zona sul junto ao chafariz das bravas.

Todos estes percursos foram resultados de alterações ao longo dos tempos, frutos de planos de pormenor por fazer ou já feitos. Uns facilitaram o acesso ao bairro e outros acabaram como terrenos expectantes entre varias intenções de estruturas de apoio à cidade, bem ou mal planeadas.

Os percursos do Bairro da Malagueira foram desenhados. Uma rede de infra estruturas desenhou o que hoje serve de percurso principal para as pessoas, e as protege do espaço rodoviária.

A rede de infra estruturas da Malagueira foi desenhada de forma a organizar o bairro. Um gesto continuo que desenha os espaços públicos e ajuda a organização de todos os fogos bem como organiza as soluções de redes infra-estruturais das habitações.

Siza diz que esta estrutura que atravessa todo o terreno tem uma função para além de técnica, de dar uma outra escala ao local. Tal como o aqueduto da cidade e as suas muralhas protegem ou rasgam percursos na sua malha urbana, o aqueduto da Malagueira estrutura e protege as ruas e percursos, e dá origem aos núcleos de habitação, com espaços públicos de qualidade e trocas sociais.

As relações entre os espaços públicos do bairro e o centro histórico da cidade sofrem uma distância psicológica, acentuada pela falta de planeamento da cidade em relação as suas periferias.

De que modo o bairro deve tocar na cidade? No caso da Malagueira, o bairro quer ser parte da cidade. Pretende potenciar relações de vizinhança entre as ruas do bairro, mas acima de tudo quer ser parte integrante da vida activa e social da cidade.

Assim é possível perceber a importância dos equipamentos públicos que foram projectados e nunca foram construídos. São estes projectos testemunhos e uma relação desadequada com o dia-a-dia de quem pretende fazer o percurso de um lado para o outro.

1 ÁLVARO SIZA, Imaginar a Evidência,1998 p. 113

Planta da estrategia geral

FIG_01

FIG.01 ORTOFOTO MAPA . area de intervenção

TEMPO E O PERCRUSO

O movimento faz parte da apreensão dos lugares, e é imediatamente associado á circulação, ao trânsito nas cidades e á forma de percorrê-las.

"Enquanto as vias motorizadas são fluidas e impessoais, os caminhos para peões, insinuantes e ágeis, conferem á cidade a sua dimensão humana"[1]

Os carros e as pessoas, que se deslocam a pé, entram em universos completamente diferentes.

O carro, como maquina, é feito para andar a uma determinada velocidade, que o peão não acompanha. É sinónimo de máquina do tempo rápido, da pressa, do imediato. É fruto de um mecanismo criado para longas distanciam, e por vezes utilizado de um modo desnecessário.

O peão encontra-se no tempo e no espaço, de um universo mais humano, mais natural. Move-se a uma velocidade inconstante, consoante o pavimento que vai sentindo por debaixo dos pés. É uma velocidade mais humana, uma velocidade com escala, onde se pode distrair por onde passa, dar atenção aos detalhes, pode mover-se com um ângulo de visão superior, nunca confinado a um ponto de fuga que é a estrada.

A intenção do projecto propõe uma reflexão urbana. Permite o fluxo nos lugares, estrada/percurso pedestre, e contínua, uma infra-estrutura de clara distinção entre o tempo do carro e o deambular na cidade do homem. Mais do que o destino, importa o trajecto, a deslocação, que pretende não realçar as distancias mas sim o aproximar e revelar novas oportunidades.

Pretende compreender a circulação como a experiencia da viagem, ou do caminhar entre os espaços, não apenas como a deslocação ou movimento entre lugares, mas a experiencia de variáveis no percurso. Um percurso cheio de acontecimentos e escalas diferentes que num todo constitui mais uma peça ou infra-estrutura da Cidade.

1 CULLER , GORDON, ibidem p 56

PORTAS DO RAIMUNDO

O local é fortemente marcado pela presença da muralha da cidade.
Aqui em confronto com os carros a muralha serve de protecção para todos os espaços do seu interior

LOCAL

O local é o resultado de várias intervenções urbanas.
Foi sofrendo com a falta de planeamento ou estratégia urbana. Tornando-se assim um terreno expectante, onde um parque de estacionamento, vestígios de uma estrutura agrícola e um edifício de escritórios coabitam sem qualquer ordem ou preocupação de espaço publico.

ERMIDA DE S. SEBASTIÃO

Um aglomerado de vegetação, que protege a Ermida de S. Sebastião. Tornou-se um espaço verde da cidade, mas que não é utilizado. Sofrendo com pressões do planeamento rodoviário, o espaço ficou isolado do que poderia ser um jardim em continuidade com o espaço exterior da estação rodoviária.

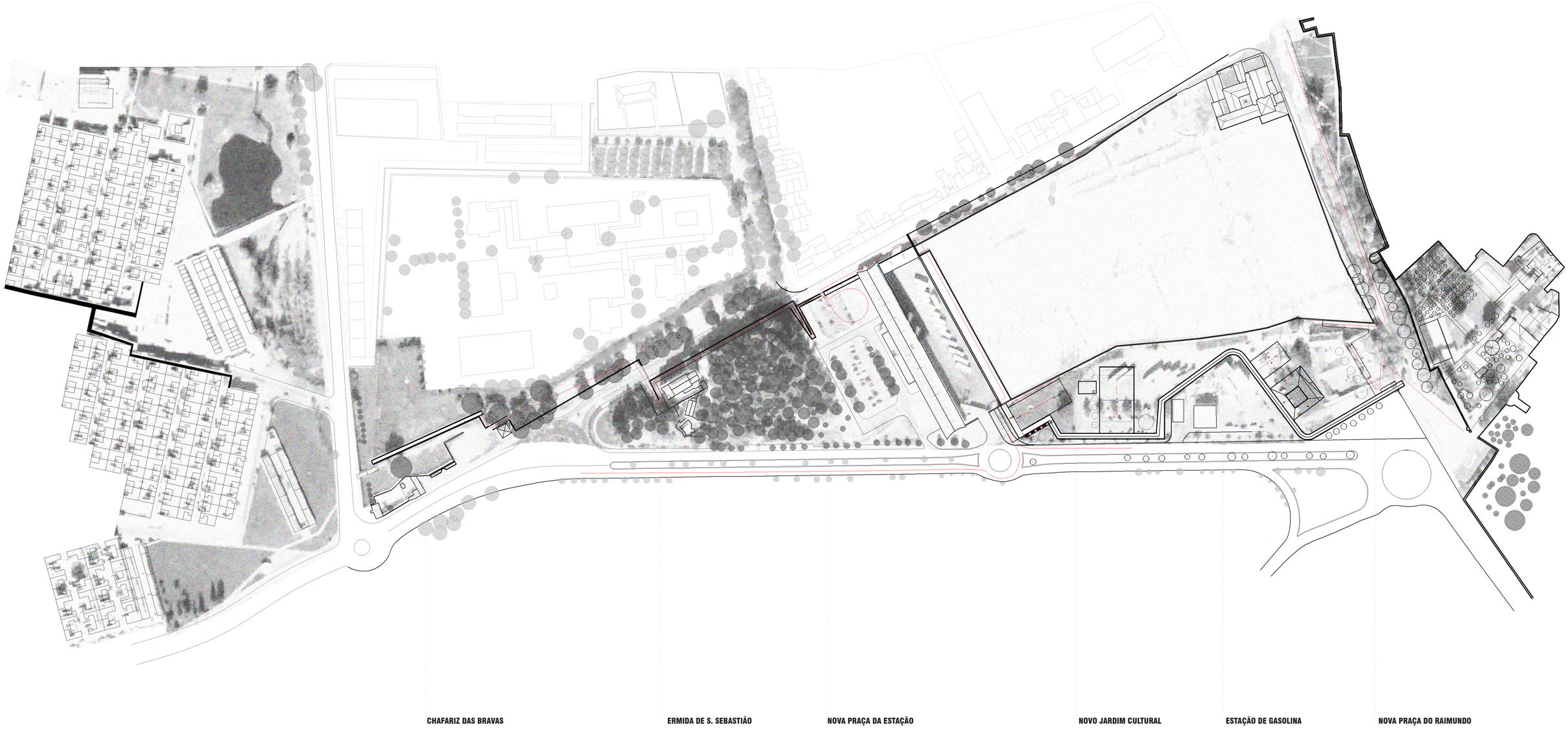
PÁTIO DO TERMINAL RODOVIÁRIO

O terminal rodoviário encaixa-se no terreno virando costas à cidade. Recebe quem vem de Lisboa mas não as reencaminha para o centro. O pátio do terminal é encerrado com o muro do cemitério da cidade tornando-se uma barreira para o que poderia ser uma ligação entre a avenida de Lisboa e o prolongamento da Rua Serpa Pinto, ou Rua do Raimundo.

CHAFARIZ DAS BRAVAS

BAIRRO DA MALAGUEIRA

PLANTA PROPOSTA GERAL



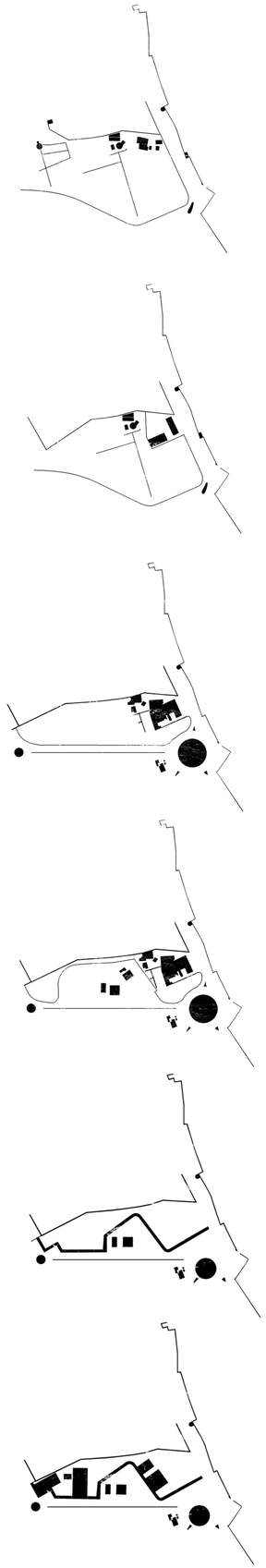


FIG. 01

O SITIO

Cabe-nos a nós entender cidade e arquitectura como factos relacionados e em interferência mútua, tentando gerar, assim, uma reorganização.

Mas o que é resultado de múltiplas intenções, por vezes transforma-se no "nada", impossibilitando, à partida, que a cidade se torne num organismo composto por varias partes, mas que funcionam ente si.

Devemos então aceitar e entender a especificidade do local. Tentar encontrar em cada sítio o que nele permite sonhar, procurando a resposta para a sua reinvenção.

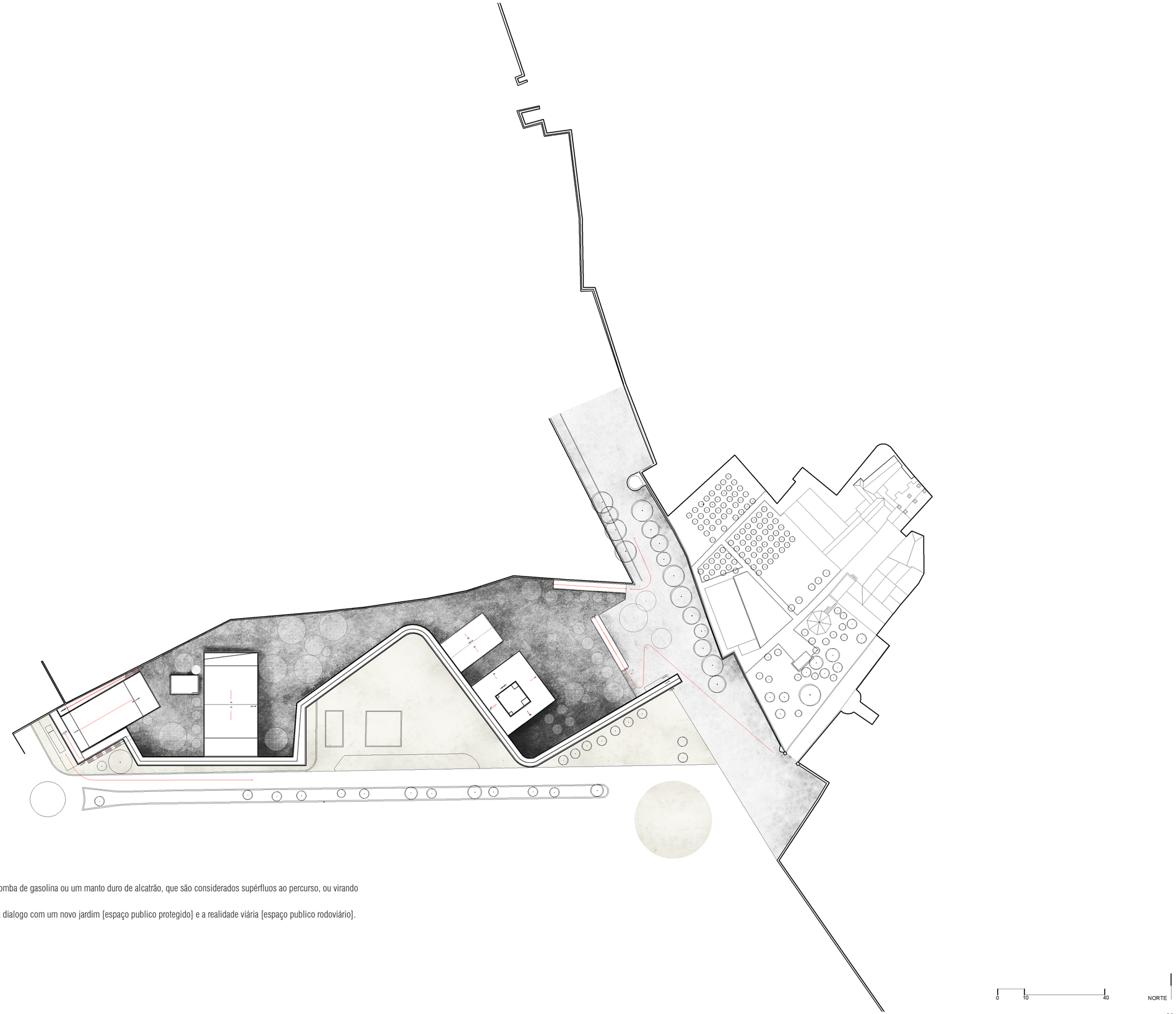
É perante essa mesma realidade de fragmentos, ou não lugares, que o exercício se desenrola. O sitio está des-fragmentado. É o resultado de pressões económicas ou planos urbanísticos mal executados, da desvalorização do terreno em prol de sistemas de rápida resposta aos problemas de cada época. É acima de tudo, um espaço onde se confrontam as necessidades actuais do carro com o mais simples acto de subsistência do cultivo, esmagados entre uma auto-estrada de ruído e as traseiras do cemitério.

Na zona. Um corte total entre os percursos de sombra das ruas da cidade, com a circulação viária em torno da muralha, o muro do cemitério (como único limite bem definido). Umas construções quase ao abandono de possível apoio aos vestígios de hortas que ali se encontram, e uma bomba de gasolina que apoia a maior estrada de entrada na cidade para quem vem de Lisboa - como uma faixa quente de alcatrão que sufoca qualquer actividade lúdica prevista para o local.

DIAGARAM ESQUEMATICO DO LOCAL. Do seu estado inicial, até a proposta de projecto

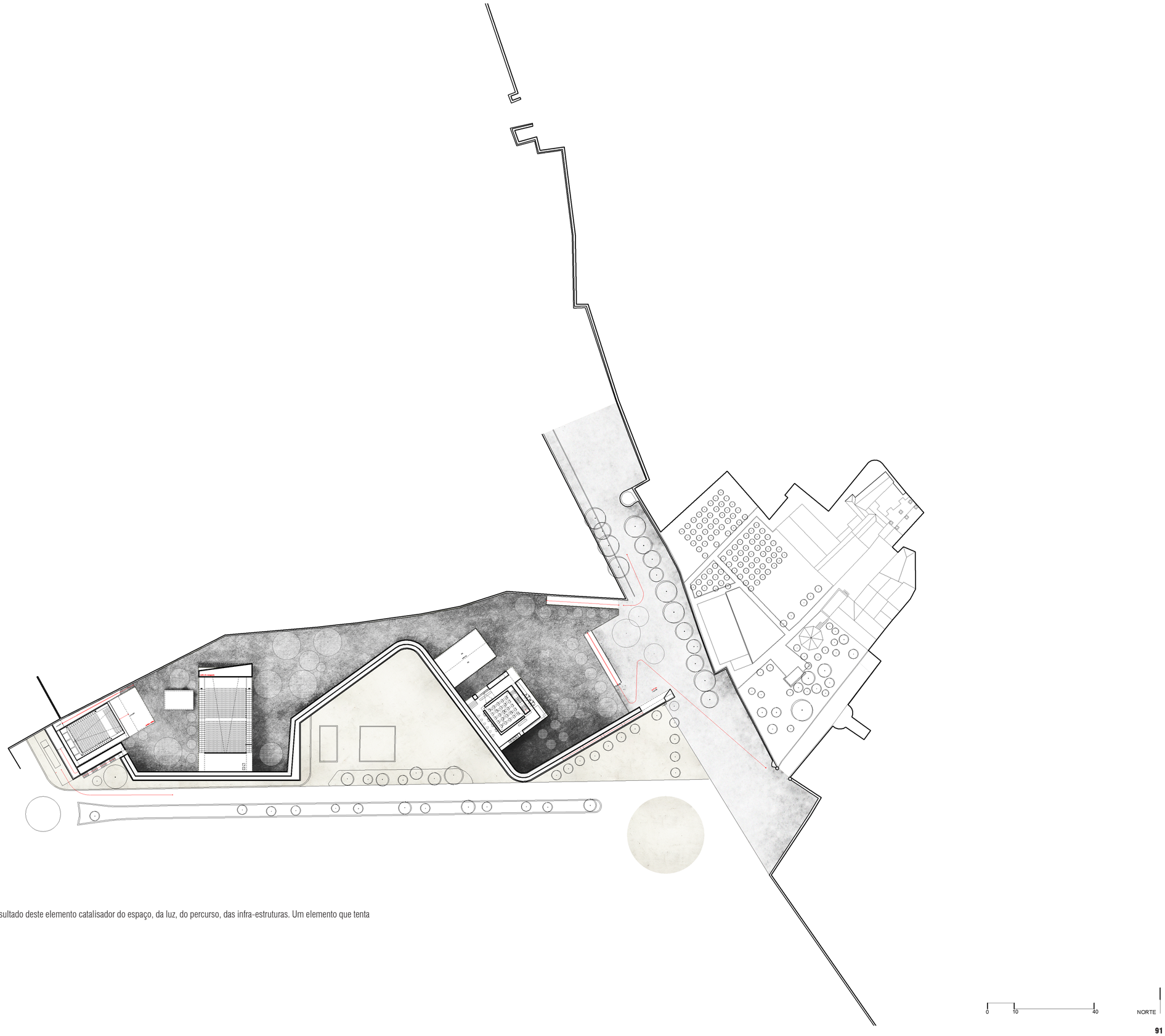
FIG.01 FOTOGRAFIA . sitio de intervenção

PLANTA PISO À COTA DA COBERTURA

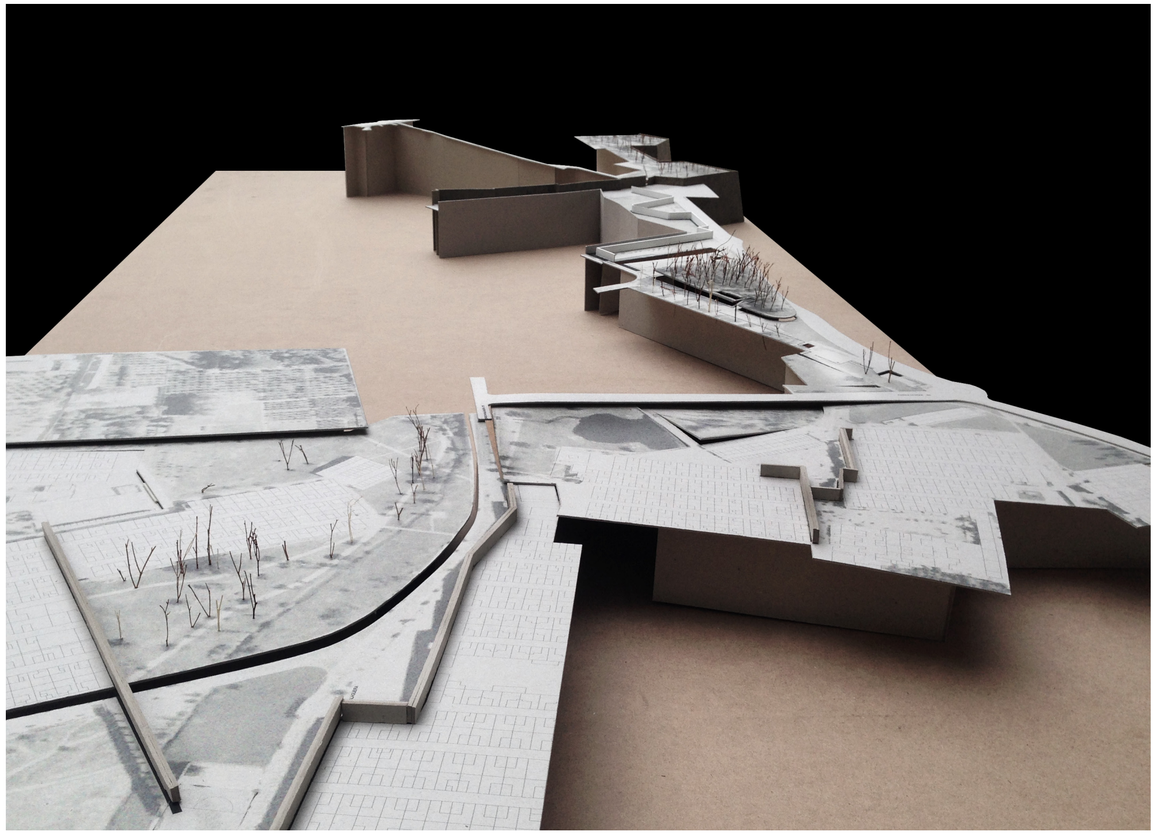


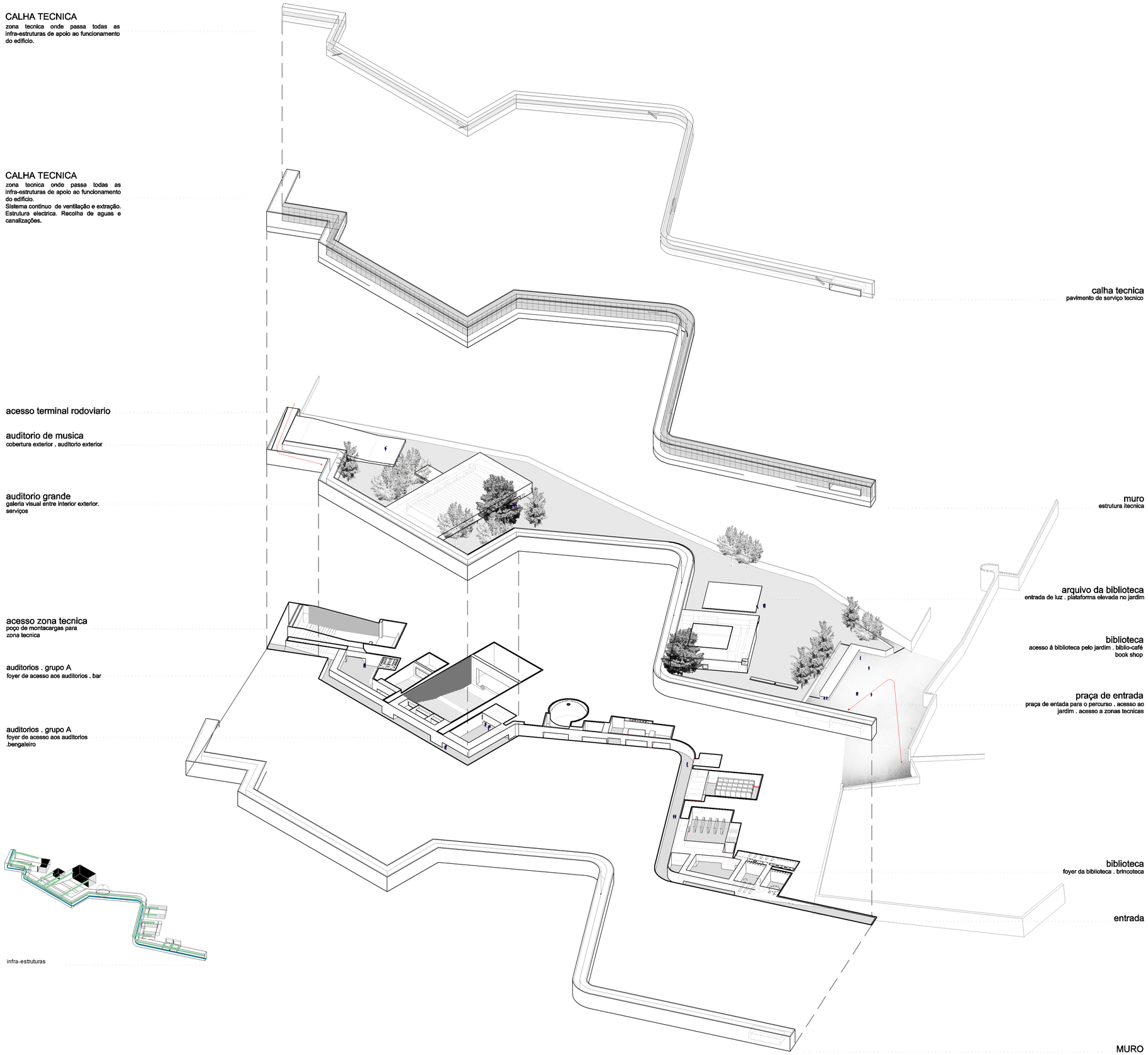
Aqui o Muro desenha-se sobre um limite já existente no local, contornando os obstáculos, como a bomba de gasolina ou um manto duro de alcatrão, que são considerados supérfluos ao percurso, ou virando as costas ao barulho da via rápida ali existente.
Esta inscrição no local é marcada pela extensiva superfície criada pelo muro. Superfície esta que cria dialogo com um novo jardim [espaço publico protegido] e a realidade viária [espaço publico rodoviário].

PLANTA PISO À COTA DO JARDIM

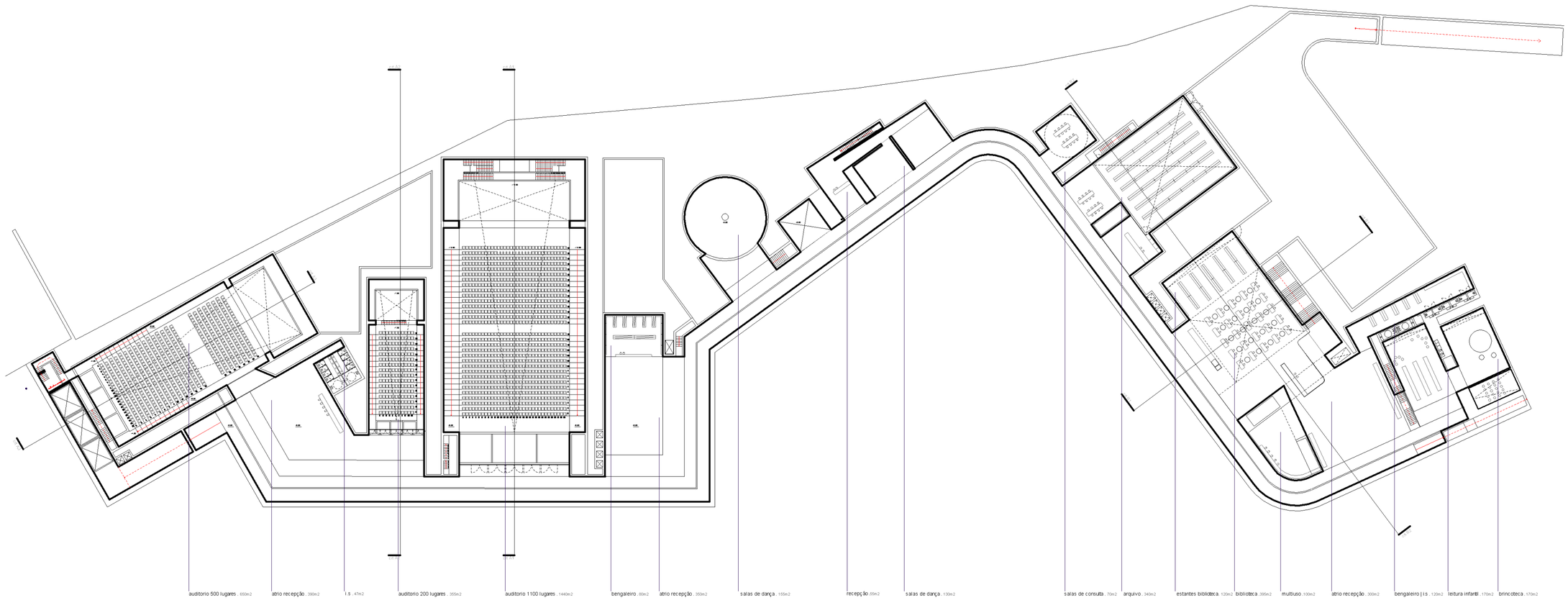


Sugere formas que vão sendo reveladas ao longo do percurso.
Á cota do jardim apenas alguns volumes vão pontuando os espaços. Pretendem ser habitados, são o resultado deste elemento catalisador do espaço, da luz, do percurso, das infra-estruturas. Um elemento que tenta organizar esta parte da cidade.




CALHA TECNICA
zona tecnica onde passa todas as infra-estruturas de apoio ao funcionamento do edificio.
CALHA TECNICA
zona tecnica onde passa todas as infra-estruturas de apoio ao funcionamento do edificio.
Sistema continuo de ventilação e extração. Estrutura electrica. Recolha de aguas e canalizações.
acesso terminal rodoviario
auditorio de musica
cobertura exterior . auditorio exterior
auditorio grande
galeria visual entre interior exterior.
serviços
acesso zona tecnica
poço de montacargas para
zona tecnica
auditorios . grupo A
foyer de acesso aos auditorios . bar
auditorios . grupo A
foyer de acesso aos auditorios
.bengaleiro
infra-estruturas
calha tecnica
pavimento de serviço tecnico
muro
estrutura itecnica
arquivo da biblioteca
entrada de luz . plataforma elevada no jardim
biblioteca
acesso á biblioteca pelo jardim . biblio-café
book shop
praça de entrada
praça de entada para o percurso . acesso ao
jardim . acesso a zonas tecnicas
biblioteca
foyer da biblioteca . brincoteca
entrada
MURO

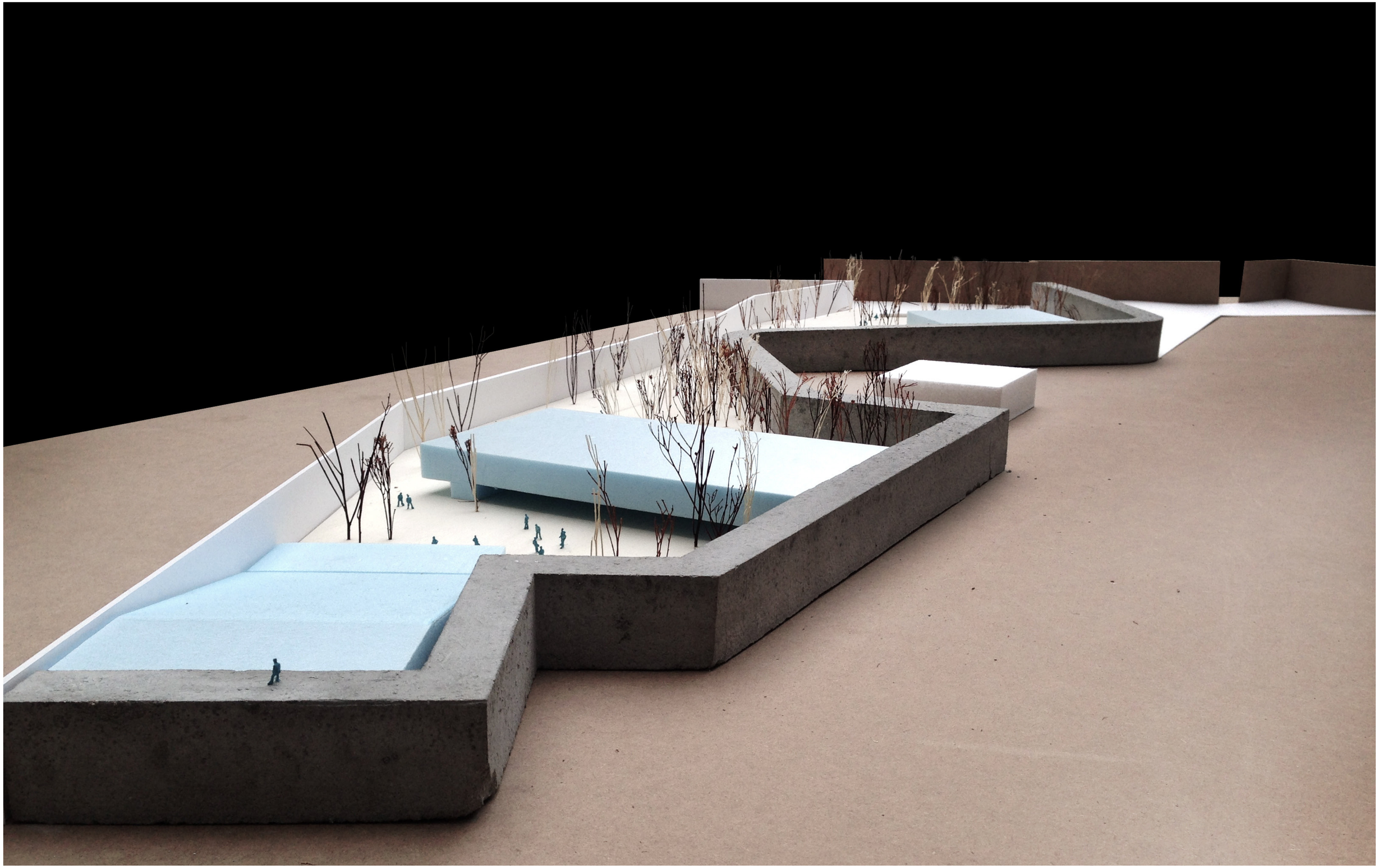
PLANTA PISO -1



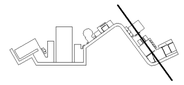
O muro pretende reflectir acerca das formas espaciais e da sua ocupação humana.
"Neste contexto surge o vazio, diferente do nada, enquanto possibilidade de desenvolvimento, elemento de organização espacial e, sobretudo, vocação estrutural." O muro não é um todo cheio, é um vazio que estrutura esta arquitectura e cria novas possibilidades.

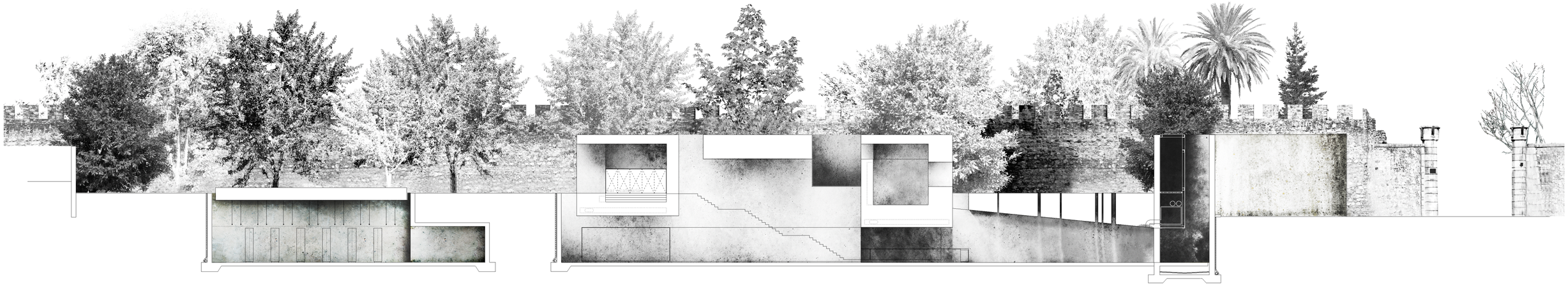
0 5 20

NORTE



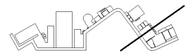
Corte BIBLIOTECA . Arquivo

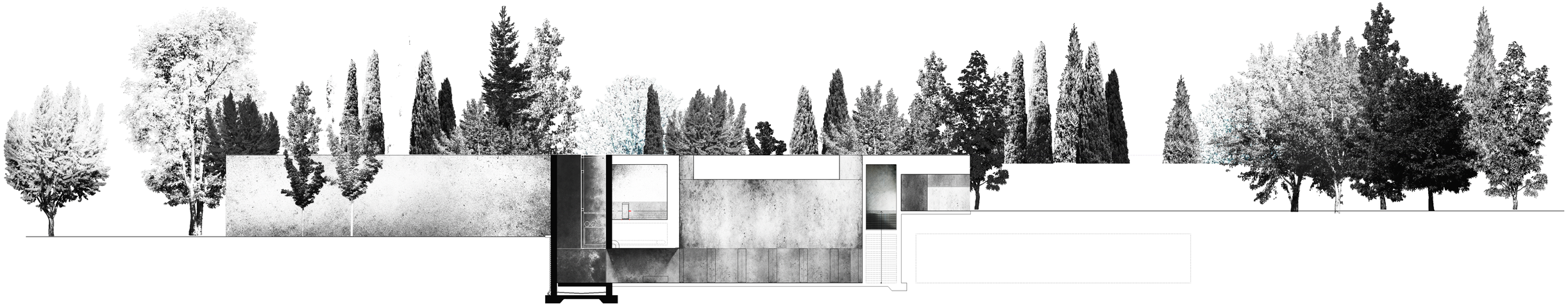




0 1 5 15m

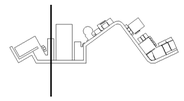
Corte BIBLIOTECA

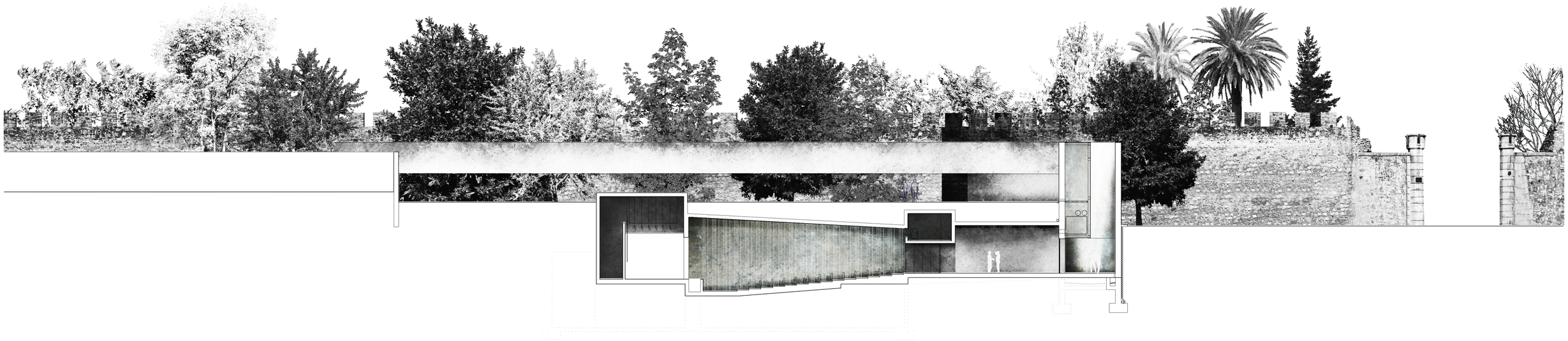




0 1 5 15m

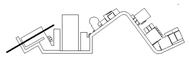
Corte AUDITORIO 2

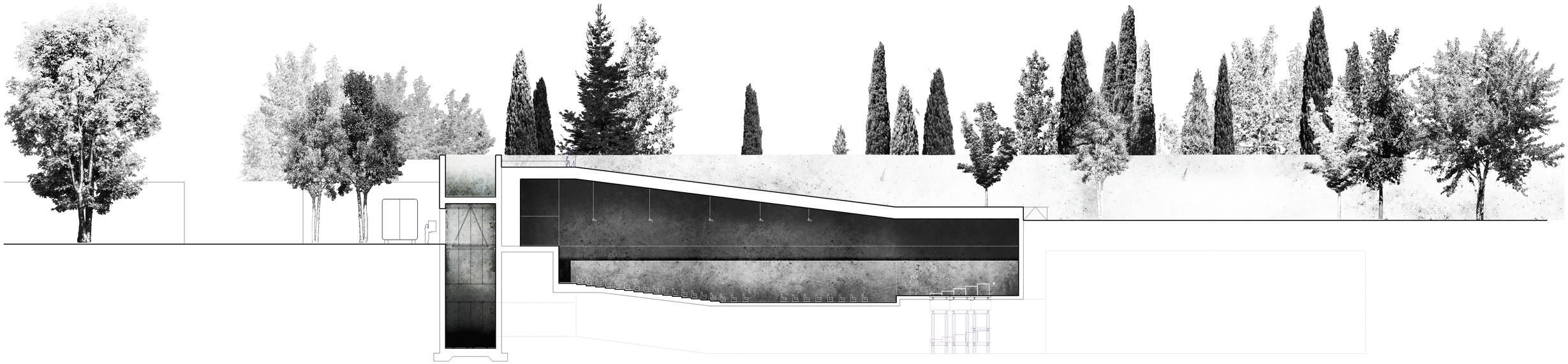




0 1 5 15m

Corte AUDITORIO 3 . MUSICA

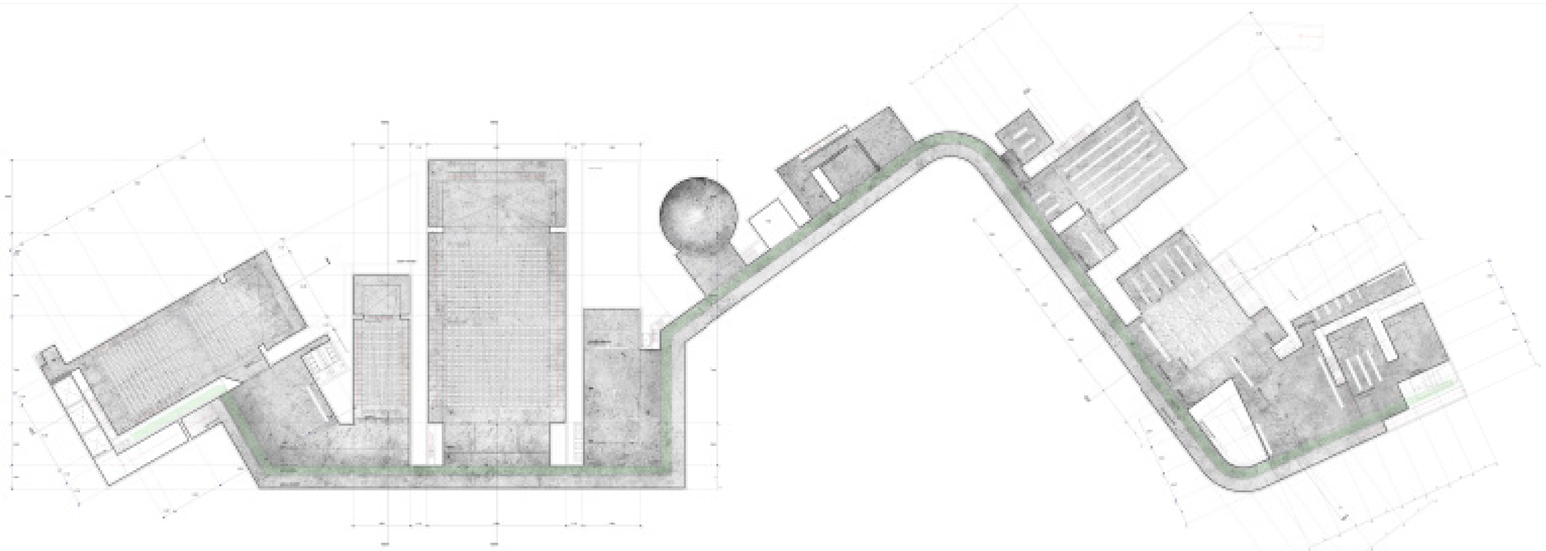




0 1 5 15m

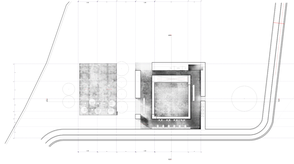
Ao percorrer o muro através sua matéria, os reflexos de luz da calha técnica, vão criando zonas de luz e sombra, esmagadas contra a superfície de betão que limita o percurso. Os espaços vão surgindo iluminados por diferentes intensidades consoante a sua função, ou grau de intimidade. No percurso dentro do muro, o som da chuva reflecte na calha metálica, funciona quase como uma caixa de musica, um reflexo do tempo

FIG.01 VISTA DO FOYER DOS AUDITORIOS



Ao percorrer o muro pela sua matéria, os reflexos de luz da calha técnica, vão criando zonas de luz e sombra, envagadas contra a superfície do betão que limita o percurso. Os espaços são surgindo iluminados por diferentes intensidades consoante a sua função, ou graus de intimidade.

Nos movimentamo-nos dentro da arquitectura. A ideia não é apenas conduzir, mas sim seduzir. O percurso que continua com uma certa doze de Luz vai revelando diferentes espaços e programas. Pretende organizar e orientar. Tornar possível percorrer aquele espaço, abstraindo-se do barulho que vem da grande estrada de Lisboa tangente ao muro.



BIBLIOTECA. Sai a zona exterior de apoio

Na Biblioteca o espaço e marcado pela luz. Um espaço cubico marcado por uma entrada que pesa sobre as cabeças das pessoas que por ali passam.
Ao centro no pé direito mais alto as mesas ocupam o espaço. São as zonas de trabalhos iluminadas pelos lanternins na cobertura.
A volta um contorno escuro de sombra tenta criar zonas de silencio, e leitura.
No percurso dentro do muro, o som da chuva reflecte na calha metálica, funciona quase como uma caixa de música, um reflexo do tempo. A calha protege da chuva. Permite continuar o caminho protegidos, mas sempre com esta carga emocional que Pallasmaa descrevia do som a reverberar no espaço, tornando a sua escala compreensiva.

FIG.01 VISTA DO INTERIOR DA BIBLIOTECA

O conjunto dos auditórios (música, pequenos espectáculos e multiusos) pretender ser um espaço em continuidade com as zonas abertas dos foyers. Os foyer divididos em dois espaços envolvem os auditórios e criam momentos de paragem, onde se pode comprar os bilhetes do espectáculo, ouvir a reverberação das pessoas que passam pelo muro, ou mesmo a musica que se vai espalhando pelo espaço enquanto há espectáculos.

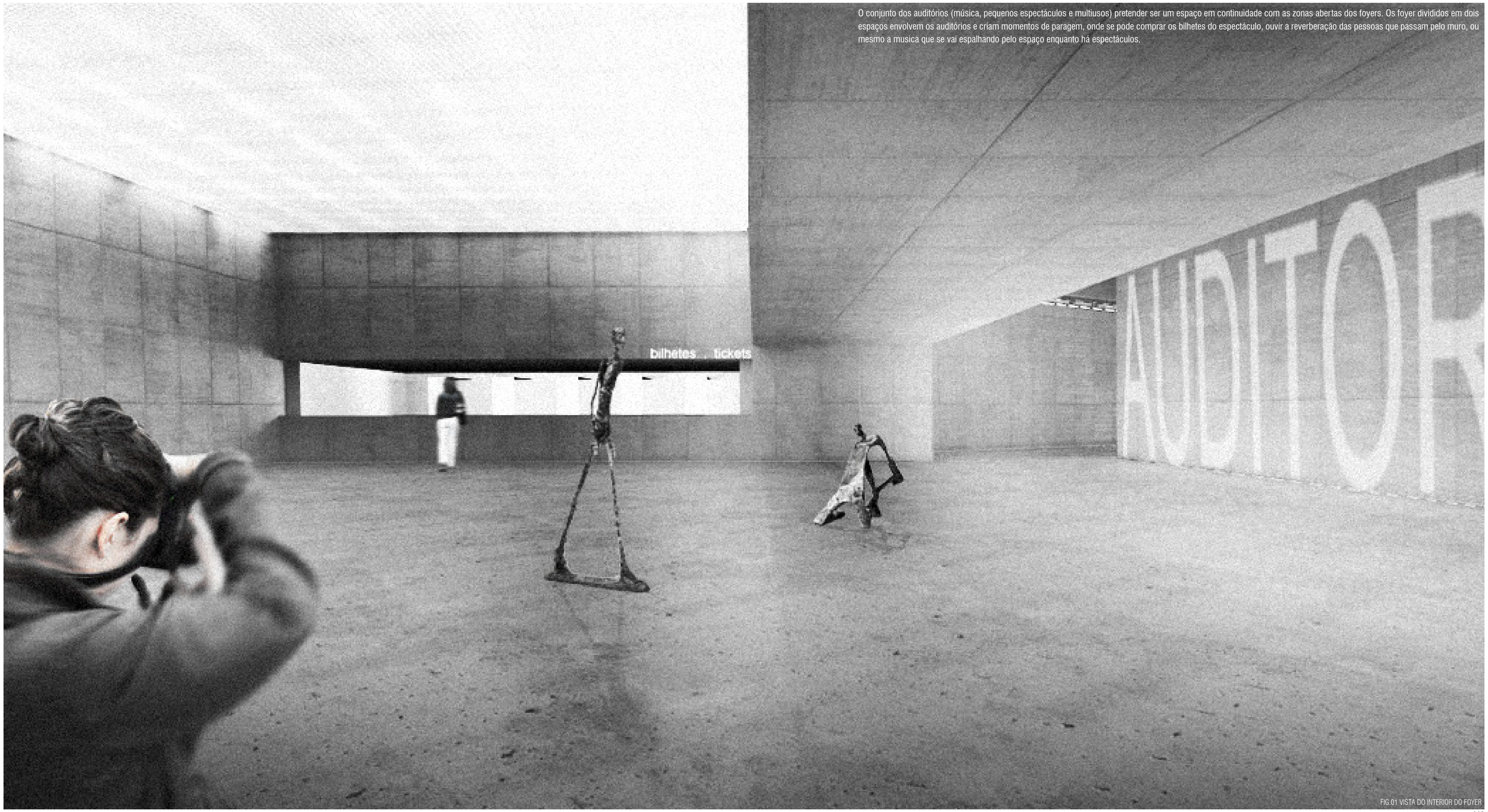
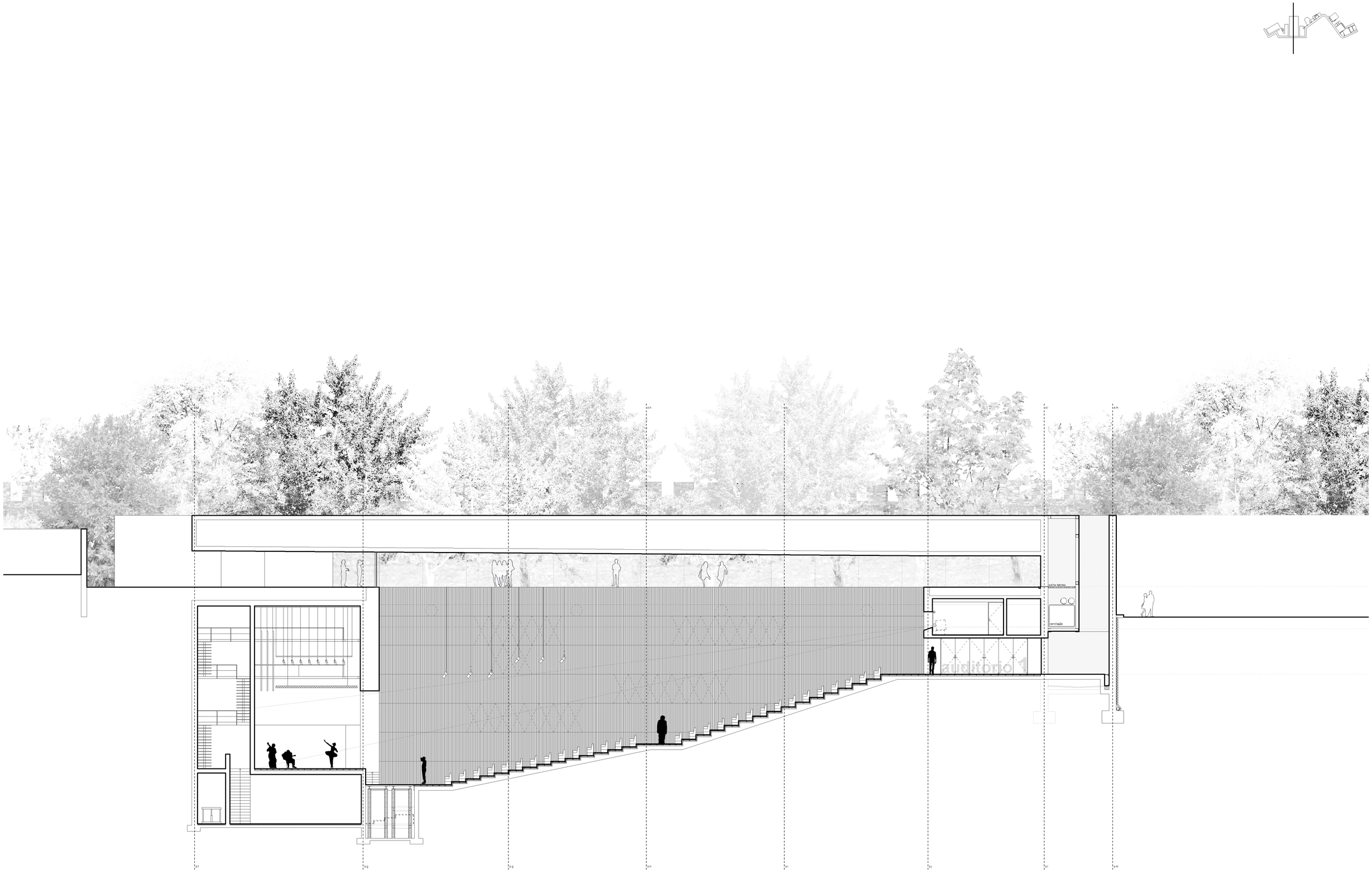


FIG.01 VISTA DO INTERIOR DO FOYER



O auditório principal (multiusos) encaixa no local na perpendicular com o muro. É um espaço alto e que procura a luz do jardim. Assim a sua cobertura é elevada em relação ao jardim permitindo receber luz para o auditório e cria uma relação visual de quem passa no jardim para o interior do espaço.

1 betão .2 camada de regularização .3 isolamento térmico .4 auto nivelante 3cm .5 tubo geodreno .6 impermeabilização com tela drenante .7 betonilha de formação de pendentes .8 tela geotextil .9 lâmpada .10 perfil acrílico .11 grelha metálica .12 pedra de granito .13 capeamento metálico .14 chapa metálica perfurada .15 perfil metálico .16 chapa metálica de revestimento .17 grelha metálica de ventilação .18 caleira metálica .19 chumbo fundido .20 vidro .21 aro em chapa de aço .22 perfil metálico

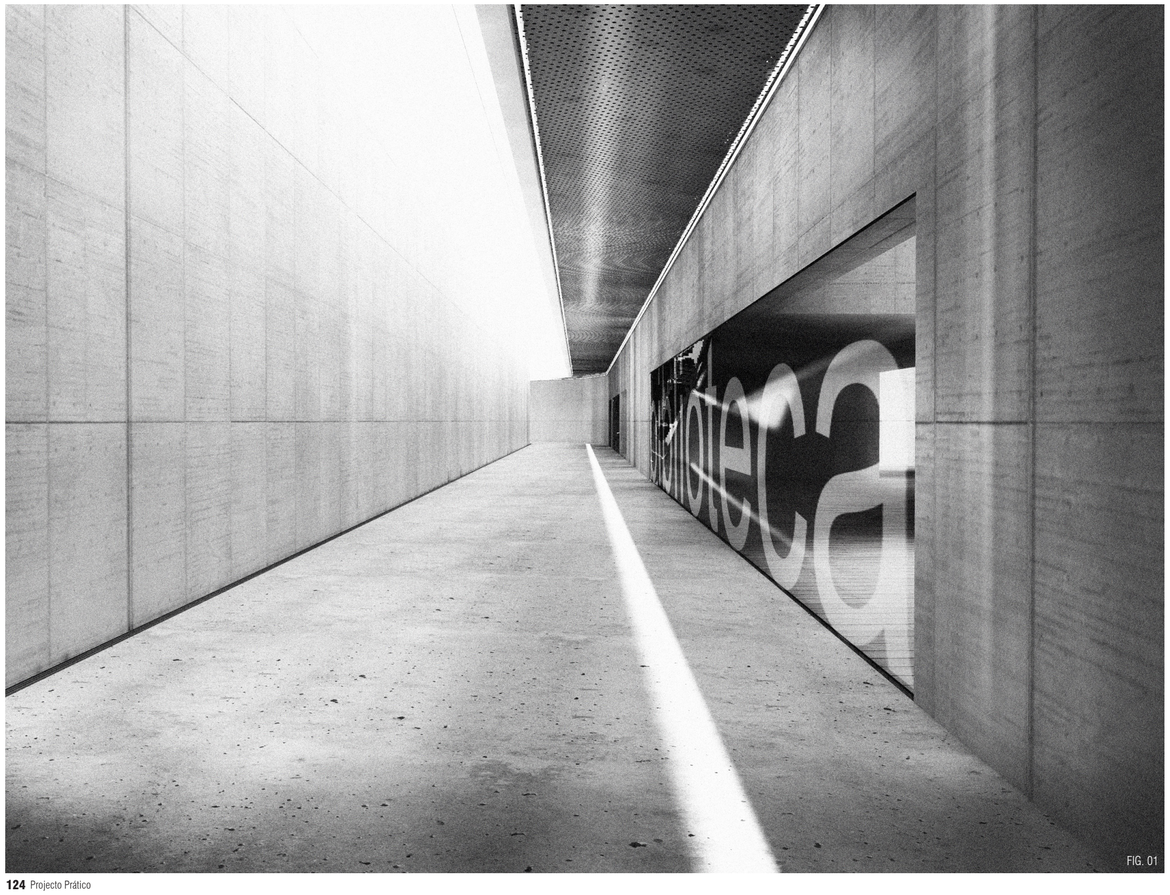


FIG.01 PERCURSO DENTRO DO MURO

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O MURO COMO LIMITE E ESPAÇO

O propósito do exercício dá a oportunidade de pensar cidade, fundar sítios, ou simplesmente clarificar espaços.

Num tempo de constantes pressões económicas, e interesses especulativos, parece que a arquitectura ganha um espaço de reflexão. As cidades continuam a ser os espaços de encontro de trocas, fundadores de relações e experiências. A arquitectura contemporânea e o quotidiano da cidade, apelam cada vez mais a este sentido de espaço público, de passagem e de relações próximas.

A cidade contemporânea acompanha as mudanças do tempo, responde aos estímulos e presenças de quem a habita. É um sistema em constante funcionamento, necessita de espaços fundadores de novas experiencias e mutações, que necessariamente vão influenciar a arquitectura e a sua vivência no tempo e no espaço. Tratasse de uma experiência espacial à escala urbana.

O percurso a pé é um bem necessário ao modo de vida das cidades, e esta precisa de novas materias que acompanhem as necessidades actuais e que se tornem elementos catalizadores de espaços.

O muro assumindo a sua função de limite, reflecte acerca da relação entre o construido e o "não construido" nos espaços publicos da cidade, tentando contribuir com um novo espaço e percurso.

Aqui "dentro do muro", todos os espaços procuram revelar a sua atmosfera, através da luz.

O percurso retirado da matéria do muro, é feito parte em céu aberto, permitindo sentir a força da matéria, a sua profundidade. Estamos a caminhar onde antes era um espaço cheio de matéria. Agora a água pode entrar e escorrer pelas paredes deixando manchas de metal que serve de capeamento, nas grandes superfícies de betão. Ao caminharmos sentimos o peso do material. Uma calha técnica protegida por uma grande superfície de chapa reflecte a luz e o som. Tudo dentro desta espessura. Os percursos não se cruzam. Podemos seguir o nosso caminho, ouvindo sempre o som de quem dentro do muro trabalha.

O pavimento em chumbo fundido, tentando explorar as propriedades do material, reflecte a luz e as cores azuis e cinzas que permite uma ténue experiencia cromatica

Surgem espaços amplos, locais de escolha, ou espera. Espaços frescos, de sombra onde nos podemos abrigar do calor ou da chuva. O Percurso continua e a relação com o exterior e feita por vãos rasgados no betão, que deixam entrar a luz e revelam o jardim na cobertura.

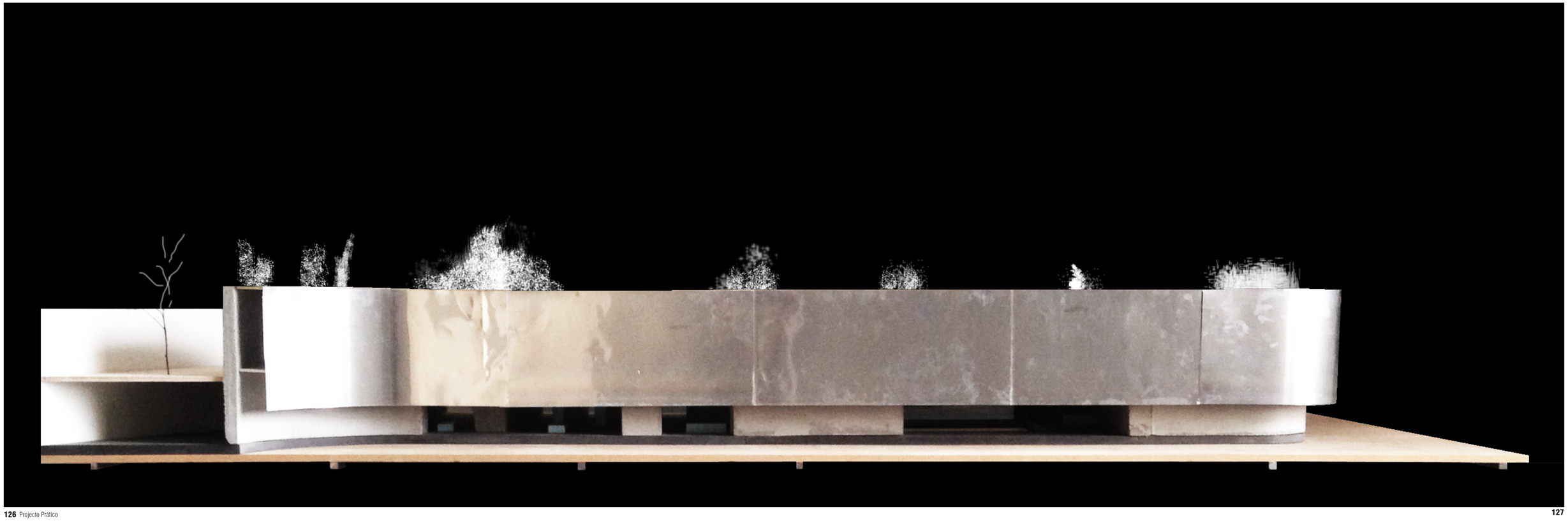
A forma que o muro desenha apenas obedece aos limites existentes, e indica assim o percurso. Não serve apenas como um espaço de condução, mas sim de sedução. É sinuoso, como de resto todas as ruas de Évora assim o são.

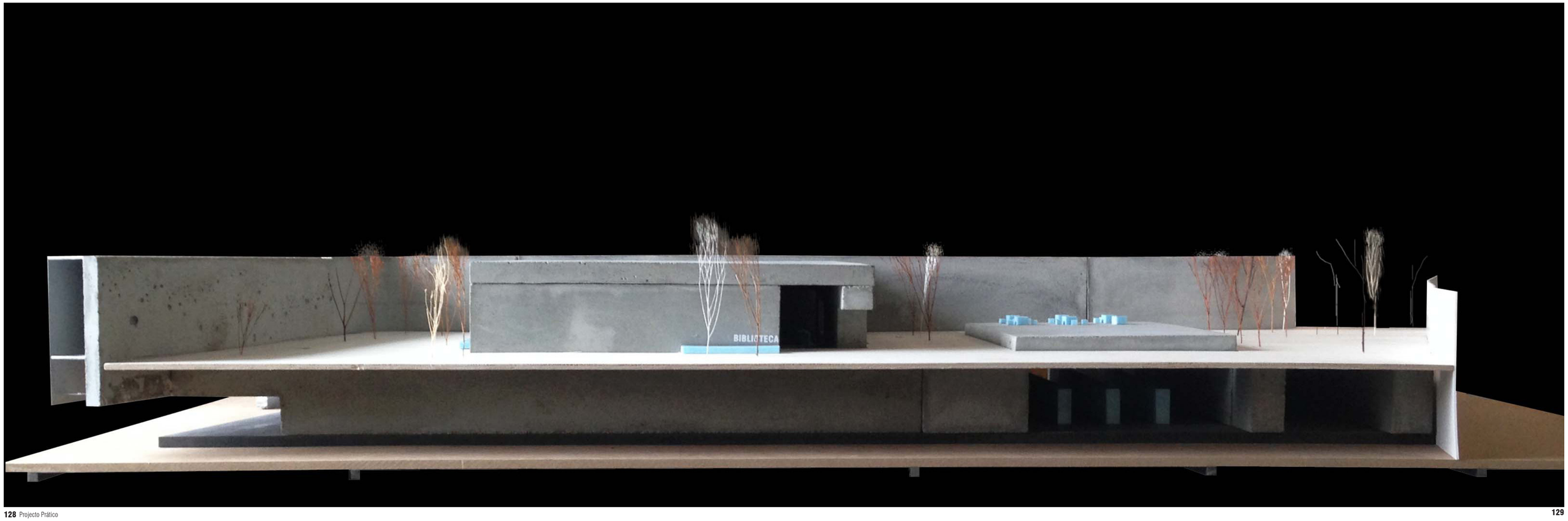
O muro não pretende apenas oferecer um espaço entre dois limites de betão, ou uma constante sucessão de espaços. Pretende sim ser a continuidade de sensações vividas nas estreitas e densas ruas da cidade, e que se prolongam assim até as estreitas ruas do bairro da Malagueira.

À cota existe um jardim. O muro como limite reorganiza o espaço e a este surgem volumes adoçados. Tal como o centro da cidade foi crescendo aproveitando as muralhas para abraçar construções. O muro assim o permitiu. Agora estes volumes pontuam o espaço exterior e caracterizam o jardim, deixando por quem ali passa espreitar para um universo cultural que se passa a uma cota inferior. Com o avançar do percurso a ligação exterior termina num anfiteatro ao ar livre que supera a diferença de cotas e dá continuidade ao percurso entre o centro histórico e o bairro da Malagueira.

O muro continua. Contorna os obstáculos cria passagem, vence cotas, e cria espaços.

Assim o muro vai ganhando vida. Nos dias de hoje a arquitectura começa a reflectir o que poderá ser a matéria que representa a espessura do muro, fundador de novos espaços de cidade.




BIBLIOTECA

ÁBALOS, IÑAKI:
"Naturaleza e artifício, el pintoresco en la arquitectura y el paisagismo contemporâneos"; Editorial: Gustavo Gili, 2009.

BAEZA, Campo:
"a ideia construída"; Caleidoscópio

BAEZA, Campo:
"Pensar com as mãos";tradução: Eduardo dos Santos; Calendoscopio 2011

BLASER,WERNER:
Mies van der Rohe: Estudio paperback, editorial Gustavo Gili, S.A. , Barcelona , 1982

BYRNE, Gonçalo:
"Geografias Viva":, ordem dos arquitectos, Portugal, 2005

CALVINO, Italo:
"As Cidades Invisíveis": teorema, Portugal, 2003

CRESPO, NUNO:
"Voids"

CULLEN, GORDON:
"Paisagem Urbana", edições 70, Lisboa, Portugal, 1983

DIDI-HUBERMAN, GEORGE:
"O que nós vemos, O que nos olha", Dafne Editora, Porto, 2011

GALOFARO, LUCA:
"land&ScapesSeries: Artscape, El arte como aproximación al paisaje contemporáneo", editorial Gustavo Gil, Barcelona, 1999

KAHN, LOUIS I:
"Conversas com estudantes"; Editorial: Gustavo Gili, Barcelona, 87-89.

KRAUSS, Rosalind:
"Caminhos da escultura moderna" ; Editorial: Martins Fontes São Paulo, 1998

LIMA, Miguel Pedroso de :
"O Recinto Amuralhado de Évora": subsídios para o estudo do seu traçado, Estar editora , Évora , 1996

LYNCH, KEVIN:
"A Imagem da Cidade", edições 70, Lisboa, Portugal,

MOLTENI, ENRICO:
"Álvaro Siza, Bairro da Malagueira, Évora",

PALLASMAA, Juhani:
"Os olhos da Pele, A arquitectura e os sentido." Titulo original: The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses", tradução Alexandre Salvaterra; Porto Alegre: Bookman 2011

ROSSI, Aldo:
"Arquitectura da cidade"; tradução: José Monteiro; Cosmos; Lisboa; 2001

SIZA, Alvaro:
"Imaginar a Evidencia": edições 70,Lisboa , Portugal, 1998

ZUMTHOR, PETER:
"Hortus Conclusus", Koening Books, Londres, 2011

ZEVI, BRUNO:
"Saber ver a Arquitectura", Martins Fontes, São Paulo, 4º edição 2002

ZUMTHOR, PETER:
"Atmosferas": estornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam, Gustavo Gili, Barcelona, 2006

ZUMTHOR, PETER:
"Pensar a Arquitectura", Gustavo Gili, Barcelona, 2006

Arq./a:
Paisagens Sintéticas; Espanha, Outubro 2007

JA220 | 221:
Híbrido; Jornal dos arquitectos, Portugal , Julho – Dezembro 2005

JA225:
Infra-estruturas; jornal dos arquitectos, Portugal, Outubro-Dezembro 2006

JA229:
"Tempo";, jornal dos arquitectos, Portugal,

NU:
"ideia"; revista NU, Departamento de Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra, 2012

2G nº47:
Paulo David: Aprender o caminho de regresso ,editorial Gustavo Gil,SL, Barcelona,2009

SPAZI 7,
MORETTI, LUIGI: "Strutture e sequenze di spazi"1952/53

FOTOGRAFIAS:

Pag. 56,57,72,80,81 e 84	FONTE: PEDRO MARIA RIBEIRO
Pag. 44, 46, 46	FONTE: PAUL VIRILIO –BUNKER ARCHEOLOGY

ORTOFOTO MAPAS

Pag. 60, 61, 78, 79	FONTE: PEDRO MARIA RIBEIRO

FOTOMONTAGENS

Pag. 14, 102, 103, 108, 109, 110, 111, 116	FONTE: PEDRO MARIA RIBEIRO

RESTANTES FIGURAS
As restantes figuras (fotografias, desenhos, e esquissos) presentes neste documento foram retiradas dos livros cuja bibliografia foi apresentada anteriormente ou de fontes em linha, onde a verdadeira autoria da imagem se perdeu.