

INSTITUTO SUPERIOR DE CIÊNCIAS DO TRABALHO E DA EMPRESA
DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA E URBANISMO



O LUGAR ARQUITECTÓNICO: UM MODELO TEÓRICO DE INTERPRETAÇÃO

Maria Teresa Marques Madeira da Silva

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de
Doutor em Arquitectura e Urbanismo,
Especialidade de Arquitectura

Orientador:

Professor Doutor Arq. Manuel C. Teixeira, Professor Catedrático, ISCTE

Co-orientador:

Professor Doutor Arq. João Vassalo Santos Cabral, Professor Associado, FA-UTL

LISBOA

MARÇO, 2008

INSTITUTO SUPERIOR DE CIÊNCIAS DO TRABALHO E DA EMPRESA
DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA E URBANISMO

**O LUGAR ARQUITECTÓNICO:
UM MODELO TEÓRICO DE INTERPRETAÇÃO**

Maria Teresa Marques Madeira da Silva

LISBOA
MARÇO, 2008

Abstract

This thesis considers the architectonic place as defined by the building – the epicentre of that place – and the relationship it establishes with the physical space that surrounds it, the environs or context. The main objective is to create a theoretical model of interpretation of the architectonic place that provides the architect with an instrument for its reading.

This thesis presupposes that purely formal description and analysis of the architectonic place, through its segmentation and outside the context of its interpreter, is not enough for its interpretation. Based on this assumption, the role of the interpreter is of crucial importance in the understanding of the place. No one interprets an architectonic place regardless of the particular historical situation which locates the interpreter in a given time and a specific space. No interpreter is neutral or unbiased and is therefore influenced by tradition through education, language and culture. Historical consciousness is then of the utmost importance in the interpretation of the architectonic place.

This model is based on the intersection of two disciplinary areas: the hermeneutic philosophy of Hans-Georg Gadamer and Paul Ricoeur, and the views of architecture provided by various authors of the second half of the twentieth century. This proposed model for interpretation, based in the textual interpretation theory developed mainly by P. Ricoeur, focuses on two forms of reading: one with a descriptive character and another which proposes the understanding of the place as a means of appropriation, acknowledging the divide between the current situation and that at its point of creation.

Key concepts

Place, architectonic place; hermeneutic; model of interpretation

Resumo

Esta tese aborda o tema do lugar arquitectónico definido pelo edifício – enquanto epicentro do lugar – e pela relação que este estabelece com o espaço físico que o envolve, designado por envolvente ou contexto. O principal objectivo é criar um modelo teórico de interpretação do lugar arquitectónico que permita ao arquitecto dispor de um instrumento de leitura do mesmo.

O ponto de partida para esta tese pressupõe que a descrição e análise puramente formal dos lugares arquitectónicos, através da sua decomposição em partes e fora do contexto do seu intérprete, não é suficiente para a sua interpretação. Partindo do pressuposto atrás enunciado, defendemos que o papel desempenhado pelo intérprete na compreensão do lugar é de importância capital, uma vez que ninguém interpreta um lugar fora da condição histórica que o localiza num determinado tempo e num determinado espaço. Como nenhum intérprete se encontra neutro, indiferente ou isento, mas marcado pela tradição através da educação, linguagem ou cultura, a tomada de consciência histórica é da maior importância na interpretação do lugar.

A construção do modelo parte do cruzamento dos contributos de dois campos disciplinares distintos: por um lado, o da filosofia hermenêutica no pensamento de Hans-Georg Gadamer e Paul Ricoeur; por outro, o da arquitectura, através de diferentes pontos de vista de um conjunto de autores da segunda metade do século XX. O modelo de interpretação proposto, tendo os seus alicerces na teoria da interpretação textual desenvolvida sobretudo por P. Ricoeur, centra-se em dois eixos de leitura: um com carácter descritivo e outro que propõe a compreensão do lugar como modo de apropriação, tendo presente a distanciação entre a situação original da sua criação e a situação actual.

Conceitos-chave

Lugar; lugar arquitectónico; hermenêutica; modelo de interpretação

Agradecimentos

Terminar uma tese é sempre um momento de felicidade e de expectativa. Por isso, neste momento especial quero exprimir os meus agradecimentos a todos os que me apoiaram e que, de certa forma, colaboraram para a realização deste trabalho.

Aos meus orientador – Professor Arq. Manuel C. Teixeira – e co-orientador – Professor Arq. João Cabral –, por terem aceitado orientar esta tese e pelo apoio prestado ao longo dos anos em que decorreu este trabalho.

Ao ISCTE, a instituição universitária onde desenvolvi a maior parte do meu trabalho, que, para além de me ter proporcionado o apoio administrativo de que necessitei, me concedeu três anos de dispensa de serviço docente, preciosos para a realização desta tese.

Aos meus colegas do Departamento de Arquitectura do ISCTE, pela compreensão relativa à minha ausência temporária das actividades lectivas.

Aos meus amigos que leram a tese e com quem conversei acerca das inquietações que um trabalho desta natureza suscita. Em especial ao António, à João, ao Filipe, à minha mãe e ao Sérgio, pela colaboração e pelo contributo que deram a este trabalho.

Em especial, um enorme agradecimento à minha família, em particular ao Tiago, à minha mãe, à Henny e ao António João, pelo apoio familiar que me proporcionaram.

Dedico este trabalho ao Tiago, à Bárbara e à Catarina.

Índice

Abreviaturas.....	vii
Glossário.....	viii
Introdução.....	1
Enquadramento geral.....	1
Objectivos.....	2
Justificação.....	3
Apresentação temática por capítulos.....	6
Estado da questão no campo disciplinar da arquitectura em Portugal.....	8
Contributos teóricos para a construção de um modelo de interpretação do lugar arquitectónico.....	11
Definição de conceitos.....	21
Proposta para a criação de um modelo de interpretação.....	23
Pressupostos.....	23
Construção do modelo.....	24
Casos de estudo.....	26
Metodologia.....	30
Capítulo 1 – Contributos teóricos: conceitos de interpretação e leituras do lugar arquitectónico.....	33
1.1. Introdução.....	33
1.1.1. Lugar aristotélico e conceito generalista.....	33
1.1.2. Etimologia e acepção corrente.....	35
1.2. Conceitos de interpretação.....	37
1.2.1. Hans-Georg GADAMER e a tomada de consciência histórica.....	37
1.2.1.1. Conceito de tradição.....	39
1.2.1.2. Preconceitos.....	41
1.2.1.3. Interpretação: situação e fusão de horizontes.....	42
1.2.2. Paul RICOEUR e a linguagem como discurso.....	45
1.2.2.1. Linguagem como discurso: discurso escrito.....	47
1.2.2.2. Uma nova concepção de interpretação.....	51
1.2.2.3. Narrativa e a tripla mimesis.....	55
1.3. Múltiplas leituras do lugar arquitectónico na segunda metade do século XX: autores estrangeiros.....	57
1.3.1. Gordon CULLEN e a percepção do lugar.....	57
1.3.2. Kevin LYNCH e a legibilidade e a imaginabilidade do lugar.....	59
1.3.3. Robert VENTURI e a interpretação plural do lugar.....	63
1.3.4. Christian NORBERG-SCHULZ e o espírito do lugar.....	65
1.3.5. Vittorio GREGOTTI e a variedade dimensional do lugar.....	67
1.3.6. Kenneth FRAMPTON e o lugar regionalista.....	73
1.3.7. Aldo ROSSI e a definição formal do lugar.....	77
1.3.8. Christopher ALEXANDER e o carácter intemporal do lugar.....	81
1.3.9. Josep MONTAÑOLA e a poética do lugar.....	84
1.3.10. Ignasi SOLÀ-MORALES e o lugar como acontecimento.....	89

1.4. Múltiplas leituras do lugar arquitectónico na segunda metade do século XX: autores portugueses.....	96
1.4.1. Manuel TAINHA e o fazer o lugar.....	96
1.4.2. Fernando TÁVORA e a importância do lugar	104
1.4.3. Álvaro SIZA e o lugar como matriz	110
1.4.4. Nuno PORTAS e o lugar na cidade genérica.....	116
1.4.5. Alexandre ALVES COSTA e a especificidade do lugar em Portugal	123
Capítulo 2 – Caracterização do lugar arquitectónico	127
2.1. Introdução.....	127
2.2. Lugar como narrativa e processo de criação do lugar arquitectónico	127
2.2.1. Prefiguração.....	131
2.2.2. Configuração.....	135
2.2.3. Reconfiguração	139
2.3. Condições de leitura do lugar arquitectónico	141
2.4. Natureza do lugar arquitectónico.....	143
2.5. Os lugares escolhidos para a construção do modelo de interpretação.....	152
2.5.1. Hotel Ritz (1952-1959).....	153
2.5.2. Casa na Praia das Maças (1958-1959).....	154
2.5.3. Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (1959-1969).....	155
2.5.4. Piscinas de Leça da Palmeira (1961-1966).....	156
2.5.5. Pousada de Santa Marinha da Costa (1973-1984).....	157
2.5.6. Conjunto das Torres das Amoreiras (1980-1985)	158
2.5.7. Casa em Alenquer (1999-2002)	159
Capítulo 3 – Modelo teórico de interpretação do lugar arquitectónico.....	161
3.1. Dialéctica entre explicação e compreensão.....	161
3.1.1. Primeira etapa – compreensão/conjectura.....	161
3.1.2. Segunda etapa – explicação	162
3.1.3. Terceira etapa – compreensão/apropriação	163
3.2. Eixo explicativo.....	165
3.2.1. Forma	167
3.2.2. Figura	173
3.2.3. Escala	178
3.2.4. Função	183
3.2.5. Tectónica	185
3.2.6. Limites.....	192
3.2.7. Acessibilidades	196
3.2.8. Vistas.....	202
3.2.9. Forma de implantação	207
3.3. Eixo compreensivo	220
3.3.1. Juízos prévios.....	222
3.3.2. Leituras passadas.....	240
3.3.3. Contextos temporais.....	253
3.3.4. Níveis dimensionais	268
3.3.5. Valor relacional.....	278
Conclusão	289
Bibliografia.....	303
Índice de figuras.....	327
Índice de diagramas.....	331

Abreviaturas

AM	Aires Mateus
AML	Arquivo Municipal de Lisboa
CAM	Centro de Arte Moderna
CIAM	Congresso Internacional de Arquitectura Moderna
CML	Câmara Municipal de Lisboa
DGEMN	Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais
ESBAL	Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
ESBAP	Escola Superior de Belas Artes do Porto
ETH	Eidgenössische Technische Hochschule
FAUP	Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
FAUTL	Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa
FCG	Fundação Calouste Gulbenkian
FCTUC	Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra
IF	Inês Flores
IGP	Instituto Geográfico Português
LNEC	Laboratório Nacional de Engenharia Civil
PDM	Plano Director Municipal
SR	Sérgio Rebelo
TM	Teresa Madeira
TP	Teotónio Pereira
UPC	Universitat Politècnica de Catalunya

Glossário

Acontecimento

Acontecimento ou evento “é algo que *ocorre, toma lugar, ou sucede*, numa determinada região do espaço ao longo de um determinado período de tempo” (Branquinho, 2001: 22).

Arco hermenêutico

Substitui a explicação e a compreensão, como processos separados da interpretação, por uma concepção global que integra, simultaneamente, a explicação e a compreensão na leitura de um texto, como formas de recuperação do seu significado e sentido (Bleicher, 2002: 357).

Compreensão

Segundo Wilhelm Dilthey, a compreensão é um tipo de entendimento próprio das ciências do espírito ou ciências humanas que se encontraria em oposição à explicação, como método próprio das ciências naturais. Paul Ricoeur entende que a compreensão é a apropriação do sentido.

Compreensão prévia

Reconhecimento prévio, que nos é transmitido pela nossa experiência, ou seja, pelo conhecimento das coisas que trazemos connosco do nosso quotidiano.

Configuração

Configurar um edifício é o acto de compor os diferentes elementos constitutivos desse edifício de modo a criar um todo coerente.

Conhecimento *a priori*

Conhecimento absolutamente independente de qualquer experiência concreta.

Consciência histórica

Consciência da historicidade implica a compreensão a partir da situação histórica em que se encontra o intérprete e inclui a distância entre a situação passada e a situação presente (Gadamer).

Contexto (ou envolvente)

Utilizamos contexto ou envolvente quando falamos de lugar arquitectónico para referir o campo ou espaço que rodeia o edifício. Este materializa-se através das componentes arquitectónicas (genericamente, edifícios) articuladas por elementos urbanísticos do espaço público (ruas, viadutos, jardins, parques, etc.) e inclui elementos infra-estruturais que se encontram visíveis (postes eléctricos, sinalização, publicidade, arborização, etc.).

Discurso

Fenómeno de linguagem (escrita ou falada) que ultrapassa a linguagem como sistema (língua, código, signo, etc.). Na perspectiva ricoeuriana, o discurso exige dois signos básicos – um nome e um verbo, ou seja, uma frase. Ricoeur centrou-se no discurso para a compreensão da linguagem.

Edifício

A obra arquitectónica que constitui o epicentro do lugar e que serve de referencial para a leitura deste último.

Estruturalismo

“O estruturalismo surgiu com uma ambição precisa: implantar a cientificidade no domínio do que se convencionou chamar as humanidades. Conseguiu-o primeiramente no seu lugar de origem, a linguística, e daí se estendeu às restantes ciências humanas” (Cunha, 1991: 129). O método de análise estrutural refere-se ao tipo de leituras que enfatiza a importância das características estruturais de uma obra, ou seja, lê-as a partir de um sistema no qual cada um dos elementos só pode ser definido pelas relações de equivalência ou de oposição que mantém com os demais elementos do sistema e onde não são relevantes as características consideradas conjunturais.

Experiência

Algo que se viveu ou vivenciou e que permitiu a aquisição de conhecimento avançado sobre algum assunto.

Explicação

Interpretação objectiva. Segundo Wilhelm Dilthey, a explicação (método próprio das ciências naturais) encontrar-se-ia em oposição à compreensão (método próprio das ciências do espírito ou ciências humanas). Paul Ricoeur visa superar esta dicotomia ao considerar a explicação e a compreensão como dois estádios da interpretação.

Fusão de horizontes

Na esteira de Gadamer, é o resultado do cruzamento e interdependência entre passado e presente, sendo que, à luz da fusão de horizontes, a compreensão inclui a recuperação de um passado histórico no nosso próprio presente.

Hermenêutica

Genericamente, é a teoria da interpretação do sentido. Hermenêutica é um ramo da filosofia que se debate com a compreensão humana e a interpretação de obras, fruto da acção do homem, inicialmente centrada em textos escritos. O termo “hermenêutica” provém do verbo grego “hermeneuein” e significa “declarar”, “anunciar”, “interpretar”, “esclarecer” e, por último, “traduzir”. Significa que alguma coisa é “tornada compreensível” ou “levada à compreensão”.

História efetual

Articulação contínua do passado com o presente, que abrange sujeito e objecto e em que a tradição se afirma como um elemento contínuo (Gadamer).

Interpretação

Consiste na descoberta do sentido e significado de algo – geralmente, fruto da acção humana – através de um conjunto de procedimentos formais. É um termo que comporta duas orientações, podendo referir-se seja ao processo seja ao seu resultado; isto é, tanto se refere ao conjunto de processos mentais que ocorrem no processo criativo de qualquer obra quanto aos comentários que poderão ser tecidos ao apreciar uma obra.

Intérprete

É aquele que realiza ou recebe a obra. Este último a descodifica-a através da observação e leitura, interpretando o seu significado.

Linguagem

A linguagem diz respeito a um sistema constituído pela combinação de elementos que podem ser gestos, sinais, sons, símbolos, palavras, ou elementos construtivos que são usados para representar conceitos de comunicação, ideias, significados, pensamentos ou obras arquitectónicas.

Lugar arquitectónico

O lugar arquitectónico é definido pelo edifício (como o epicentro do lugar) e pela relação que este estabelece com a envolvente. A envolvente materializa-se “em componentes arquitectónicas articuladas por elementos urbanísticos (sistemas gerais, infra-estruturas e espaço público, etc.)” (Portas, 2005c: 59).

Mimesis

“Acto que consiste, pela reflexão, em recriar a vivência” (Rodrigues *et al.*, 2002: 98).

Modelo (de interpretação)

Um modelo é a redescrição de uma dada realidade através de um conjunto de características comuns e anacrónicas, realizada pela aplicação de novas estruturas a uma mesma realidade e que, por esse facto, pode servir de exemplo ou norma.

Narrativa

Basicamente, narrar é contar uma história. A narrativa resulta da selecção e organização de diferentes variáveis resultando num todo.

Objectivação

“Expressão de uma ideia sob forma concreta” (Bleicher, 2002: 364).
Representação de algo.

Obra aberta

“É uma obra que não se dá como acabada e definitiva porque se dá à leitura numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete e por isso nunca se esgota. Esta vai-se alterando e transformando através das leituras a que está sujeita” (Eco, 1986: 173).

Obra arquitectónica

É uma construção elaborada com um sentido estético e técnico.

Paradoxo

Designa uma situação aparentemente contraditória, mas que apesar disso tem sentido, porque revela um sentido novo. Parte de premissas geralmente aceites para chegar a proposições que afirmam exactamente o inverso uma da outra.

Plurivocidade

O termo plurivocidade, semelhante ao de polissemia, assenta no facto de uma obra de arquitectura, tal como um texto, convidar a uma leitura plural, distinguindo-se, porém, deste último por se referir à obra na sua totalidade e não às partes que a compõem. Ricoeur faz a distinção entre plurivocidade e polissemia ao referir que “a plurivocidade que se prende aos textos enquanto textos é uma coisa diferente da polissemia das palavras individuais e da ambiguidade das frases individuais na linguagem vulgar. Esta plurivocidade é típica do texto considerado como totalidade; ela abre a pluralidade de leitura e de construção” (Ricoeur, 1991: 202).

Preconceito

Ideia pré-concebida, não tendo um sentido pejorativo, mas antes um sentido positivo que inclui o que nos chega através da tradição. “Juízo que se forma antes do exame definitivo de todos os momentos determinantes segundo a coisa em questão. (...) ‘Preconceito’ não significa pois, de modo algum, falso juízo, uma vez que o seu conceito permite que ele possa ser valorizado positiva ou negativamente” (Gadamer, 2004: 360).

Princípio hermenêutico

“Reside no facto de nenhuma compreensão poder prosseguir sem uma compreensão prévia do seu ‘objecto’” (Bleicher, 2002: 364).

Representação

Representação é uma entidade que está em vez de outra entidade, isto é, uma coisa que está em vez de outra coisa. O modo de ser da representação é o estar “em vez de”. Isso significa que, quando há representação, há uma coisa (o representante) que está por outra coisa (o representado).

Sentido

Termo genérico que abrange significação e significado.

Sítio

É o local anterior à construção do edifício que constitui o epicentro do lugar. Local onde se implantará o edifício também designando lugar enquanto pré-existência.

Situação hermenêutica

“Onde nos encontramos em relação à tradição que temos de compreender, com base nos nossos preconceitos” (Bleicher, 2002: 366).

Tempo

Tempo cronológico ou *tempo da história* é o tempo determinado pela sucessão cronológica dos acontecimentos narrados. *Tempo histórico* refere-se à época ou momento histórico em que a acção se desenrola. *Tempo narrativo* é um tempo vivido ou sentido pelo intérprete. Na linha de Ricoeur, é um tempo humano, na medida em que se expressa segundo um modelo narrativo e é vivido através do desenrolar de uma acção.

Temporalidade

“O tempo concretamente vivido, por oposição ao tempo como pura dimensão ou relação mensurável, é caracterizado pela finalidade da existência humana, bem como pela unidade de identidade e de diferença e do passado e do presente, na história de uma vida; os seus momentos categoriais são passado, presente e futuro” (Bleicher, 2002: 366).

Teoria hermenêutica

“Debruça-se sobre a problemática de uma teoria geral da interpretação, como metodologia das ciências humanas” (Bleicher, 2002: 13).

Tradição

Tradição significa, literalmente, transmissão (latim: traditio, tradere = entregar); “é uma resposta sem questão ou, mais exactamente, uma resposta que vela a questão...” e que se repete ao longo do tempo (Paisana, 1993: 26).

Introdução

Enquadramento geral

A discussão sobre a qualidade dos lugares arquitectónicos faz-se frequentemente em torno de diversos aspectos, entre os quais a adequação da obra arquitectónica ao lugar, ao contexto, à envolvente.¹ Esta questão não é só levantada em termos físicos (considerando a forma, o clima, a topografia, os acessos, as vistas, etc.), mas também em termos estéticos e simbólicos.

As obras arquitectónicas partem de lugares e contextos pré-existent, criam novos contextos e, neste sentido, novos lugares. Estes, por sua vez, relacionam-se com outros lugares, são partes de conjuntos que se relacionam a nível local, a nível territorial e a nível global. Assim, a noção de lugar na relação da obra arquitectónica com o contexto é uma dimensão fundamental para a arquitectura, fazendo parte do discurso que a define e do universo que, ao longo do século XX, caracterizou a teoria e a prática da arquitectura portuguesa. Mais recentemente, no final do século XX e início do século XXI, o tema do lugar adquiriu ainda mais importância, seja porque as cidades se alargaram de forma abrupta, seja pela tomada de posição de alguns investigadores, segundo os quais o processo de globalização poderia pôr em perigo a diversidade cultural no mundo e a identidade de contextos locais e respectivas “arquitecturas”.

Também na situação concreta da arquitectura portuguesa as referências ao lugar e à relação da obra arquitectónica com a envolvente, ou com o contexto, acompanham todo o século XX e constituem um tema dominante na prática, na teoria e na crítica da arquitectura portuguesa contemporânea. Apesar disso, o conceito de lugar existe numa indeterminação característica. Se, por um lado, o termo lugar é cheio de significado e é algo que,

¹ Nesta dissertação, o conceito de lugar arquitectónico é definido pelo edifício (como o epicentro do lugar) e pela relação que este estabelece com o espaço físico que o envolve, designado por envolvente ou contexto. A envolvente ou contexto materializa-se através das componentes arquitectónicas (genericamente, edifícios) articuladas por elementos urbanísticos do espaço público (ruas, viadutos, jardins, parques, etc.) e inclui elementos infra-estruturais que se encontram visíveis (postes eléctricos, sinalização, publicidade, arborização, etc.).

supostamente, deveria sustentar o campo disciplinar da arquitectura tanto na prática como na teoria, uma vez que se encontra quase sempre presente quer em textos que acompanham projectos quer em textos de carácter teórico, por outro, esse mesmo conceito é utilizado de forma vaga e por isso pouco compreensível.²

Neste sentido, quando decidimos avançar para esta investigação, pensámos ser importante aprofundar este debate e procurar dar-lhe um significado que respondesse a um conjunto de questões para as quais, à partida, não conseguíamos obter respostas satisfatórias e que nos permitissem entender o lugar arquitectónico a partir de diferentes casos de estudo.

Objectivos

O objectivo geral desta investigação consiste na construção de um modelo teórico de interpretação do lugar arquitectónico que permita ao arquitecto, enquanto projectista, dispor de um instrumento de leitura desse lugar no contexto da arquitectura portuguesa contemporânea. Uma vez que o lugar arquitectónico existe como produto da acção humana, o propósito de criar um modelo de interpretação do lugar arquitectónico prende-se, fundamentalmente, com a intenção de aumentar o tipo de leituras até agora avançadas no domínio da arquitectura (essencialmente centradas na forma dos edifícios e em dados descritivos dos mesmos). O ponto de partida para esta tese pressupõe que a análise puramente formal das obras arquitectónicas, com um carácter descritivo e através da sua decomposição em partes, fora do contexto do seu intérprete, não é suficiente para a compreensão do lugar arquitectónico. A interpretação de um lugar não remete apenas para a sua descrição formal, mas para o que ele significa.

Dado que projectar um edifício é pensá-lo em termos da sua forma, e também uma resposta a um problema formulado pela própria encomenda – o projecto –, pressupõe uma interpretação e, portanto, a possibilidade de uma

² Na monografia *Vocabulário Técnico e Crítico de Arquitectura*, por exemplo, o conceito de lugar não está referenciado, mas antes o de *lugar-comum*, pouco relevante para a nossa investigação (Rodrigues *et al.*, 2002: 174).

diversidade de respostas possíveis. Sendo a interpretação fruto da acção humana, importa incluir na leitura do lugar a marca humana que lhe está inerente e, desta forma, incluir o papel dos seus intérpretes, tendo presente a consciência da distanciação entre a situação original (a da produção original do lugar) e a situação actual (a do intérprete). A compreensão de um lugar, segundo esta presepectiva – incluindo a consciência histórica, nunca pode ser alcançada sem referências ao presente. A construção do nosso modelo apoia-se em casos de estudo (lugares cujo epicentro são edifícios projectados e construídos em Portugal por arquitectos de referência a partir da década de 50) e pretende compreender o lugar em cada um desses casos de estudo.

Justificação

As questões que se colocaram no início desta investigação, surgiram quando, na tentativa de leitura de certos lugares contemporâneos a partir dos parâmetros tradicionalmente utilizados (a análise formal dos mesmos), não encontramos respostas adequadas para a sua leitura e interpretação. As hipóteses que se colocaram surgiram à luz da filosofia hermenêutica,³ pressupondo que a obra arquitectónica é uma forma de expressão do ser humano e por isso está sujeita à interpretação. Para além do seu valor material, como um objecto construído com paredes, muros, vãos, etc., existe um conjunto de valores que dotam os lugares arquitectónicos de uma multiplicidade de significados, ou seja, segundo a terminologia de P. Ricoeur, de um excesso de sentido (Ricoeur, 2000). Ao contrário das obras de carácter científico, que têm um sentido literal e unívoco, as obras e os lugares arquitectónicos são passíveis de múltiplas interpretações, fazendo parte daquilo que Gadamer, no seguimento de Dilthey e Husserl, designa

³ “Hermenêutica – genericamente, a teoria da interpretação do sentido” (Bleicher, 2002: 362). A importância central da hermenêutica, como disciplina que estuda a interpretação, está associada a três disciplinas humanistas: a teologia, a filosofia e a interpretação literária. No entanto, torna-se cada vez mais evidente que esta se pode estender a qualquer domínio da interpretação (Palmer, 1999: 16).

como ciências do espírito, em oposição às ciências da natureza.⁴ Desta forma, nesta investigação, o lugar arquitectónico é encarado sob dois pontos de vista distintos: como objecto considerado abstractamente em relação ao contexto em que é produzido e interpretado e como obra resultante da acção humana, ou seja, produzida por alguém que está inserido numa determinada comunidade cultural e colocado numa determinada situação histórica. É nesta última perspectiva que nos interessa olhar para o lugar através dos casos de estudo que escolhemos considerados paradigmáticos da arquitectura portuguesa da segunda metade do século XX. Partindo deste olhar, houve a necessidade de acrescentar às leituras mais comuns, centradas na descrição formal dos lugares, um conjunto de tópicos necessários para a compreensão do lugar, ligados aos conceitos de espaço e de tempo e à consciência do papel dos intérpretes que o lugar arquitectónico convoca.⁵

Uma vez que o lugar arquitectónico é feito por pessoas, é descrito e interpretado por pessoas e utilizado por pessoas, não faz sentido excluir da compreensão do lugar o papel do intérprete que se revela a partir da leitura e interpretação do mesmo – um lugar só existe porque é interpretado por alguém. As leituras que habitualmente encontramos, centradas na descrição do lugar a partir da análise das suas componentes físicas e excluindo o papel dos diferentes intérpretes e o sentido que estes lhe atribuem, não permitem compreender o lugar nas suas várias dimensões. Por se verificar que a forma como normalmente se reflecte, no campo disciplinar da arquitectura, é dominada pelo modelo das ciências da natureza (considerando os lugares arquitectónicos como objectos em que apenas a forma “objectiva” do edifício

⁴ Segundo Gadamer, é “verdade que já Dilthey havia recusado aplicar às ciências do espírito os métodos das ciências da natureza, e Husserl havia qualificado de ‘absurda’ a aplicação às ciências do espírito do conceito de objectividade das ciências da natureza, relativizando assim essencialmente todo o mundo e todo o conhecimento históricos” (2004: 349).

⁵ Consideramos três tipos de intervenientes: o intérprete – autor do projecto; o intérprete – investigador da obra; e o intérprete – usufruidor da obra. Neste sentido, há sempre o(s) olhar(es) do(s) intérprete(s) a influenciar a leitura do que é observado. Qualquer intérprete vê algo que outro não vê. Esta questão aplica-se tanto ao intérprete-arquitecto (produtor da obra arquitectónica), como ao intérprete-investigador da obra (produtor dos textos acerca da obra), como ao intérprete-utilizador (fruidor da obra).

que lhe deu origem é determinante), pensamos oportuno introduzir no debate um outro ponto de vista.

Dado que a hermenêutica apela à teoria da interpretação e incorpora na interpretação o papel desempenhado pelos diferentes intérpretes, consideramos fundamental associar à leitura do lugar alguns conceitos desenvolvidos por essa disciplina, tanto para caracterizar o lugar como para o interpretar.⁶ Assim, para a criação do modelo de interpretação do lugar, a nossa premissa assenta no facto de o método indutivo, que até recentemente foi considerado a base das ciências experimentais, não ser suficiente para se compreender correctamente a natureza do lugar arquitectónico. Na linha de Gadamer, “o método indutivo (...) observa unicamente regularidades” (Gadamer, 1998a: 25); ora, para compreender um lugar, o que se pretende é compreendê-lo na sua singularidade e na sua unicidade, ultrapassando a sua descrição e incluindo um outro tipo de leitura.

A aplicação recorrente de técnicas de análise arquitectónica à “imagem do cientista que isola um objecto para ver como ele é feito”⁷ é o modelo dominante de leitura quando se trata do lugar arquitectónico. Consideramos esta forma de leitura insuficiente para a compreensão do mesmo. Esse tipo de leitura trata as obras e os lugares arquitectónicos como se fossem “objectos, naturais e silenciosos” (Palmer, 1999: 19), parecendo-nos ser uma interpretação empobrecedora, no sentido em que limita a compreensão que podemos ter. À semelhança do que a hermenêutica defende para as obras literárias, eles deverão ser alvo de uma compreensão humanista, que implica a interpretação, ou seja, a decifração da marca humana que qualquer lugar comporta.⁸ A dimensão hermenêutica da interpretação ultrapassa, deste modo, as técnicas de explicação de uma obra, para se situar num horizonte humano

⁶ “A hermenêutica enquanto se define como o estudo da compreensão das obras humanas, transcende as formas linguísticas de interpretação. Os seus princípios aplicam-se não só às obras escritas, mas também a quaisquer obras de arte” (Palmer, 1999: 22).

⁷ Tal com descreve Palmer em relação à aplicação do método científico ao estudo de obras literárias (1999: 18).

⁸ “O campo da hermenêutica nasceu como esforço para descrever [os] modos de compreensão, mais especificamente ‘históricos’ e ‘humanísticos’” (Palmer, 1999: 19).

de sentido. A partir desta perspectiva, um modelo teórico de interpretação do lugar arquitectónico, não se limita a descrever determinada realidade – o lugar arquitectónico –, mas pretende conferir maior inteligibilidade aos esquemas explicativos até agora encontrados sobre esse mesmo lugar.⁹ Assim, o propósito do nosso modelo, neste caso, teórico, é o de redescrever, sob uma forma inédita e através de um conjunto de características comuns e anacrónicas, o lugar arquitectónico.¹⁰

Apresentação temática por capítulos

O corpo central da tese divide-se em três capítulos, antecedidos por esta introdução e seguidos por uma conclusão e uma bibliografia.

O “Capítulo 1 – Contributos Teóricos: Conceitos de Interpretação e Leituras do Lugar Arquitectónico” inclui um conjunto de contribuições teóricas que irá fundamentar a construção do modelo que propomos criar. Dado que são poucos os trabalhos específicos sobre o lugar arquitectónico, houve a necessidade de incluir obras que, de alguma forma, nos ajudaram a compreender o tema, não directamente mas de um modo mais abrangente. Este capítulo divide-se em quatro partes: na primeira, introdutória, referimo-nos ao conceito aristotélico de lugar, uma vez que este nos remete para o conceito generalista de lugar e para a aceção corrente do mesmo. Na segunda parte deste capítulo pretendemos, através da exposição do pensamento de Hans-Georg Gadamer (1900-2002) e Paul Ricoeur (1913-2005), convocar conceitos que, assentes em pressupostos da hermenêutica contemporânea, nos possibilitem colocar a questão do lugar arquitectónico e da sua interpretação de um modo diferente do habitual. A terceira e quarta partes centram-se nas múltiplas leituras do lugar arquitectónico na segunda metade do século XX, a partir de diferentes abordagens, estrangeiras e portuguesas respectivamente,

⁹ Na linha de Ricoeur, o que pretendemos fazer não é uma réplica do real, mas antes “uma redescrção do real, realizada pela aplicação de novas estruturas a uma mesma realidade” (Ricoeur, *in* Correia, 1999: 100).

¹⁰ Carlos João Correia define *modelos teóricos* como “criações ficcionais da linguagem, produzidos pela imaginação, com o propósito de redescrever, sob uma forma inédita, determinada realidade” (Correia, 1999: 104).

produzidas por vários autores arquitectos que, quer em termos práticos quer no plano teórico, trataram a questão do lugar arquitectónico. O sentido destas duas partes prende-se, assim, com os significados que o lugar arquitectónico tem vindo a tomar desde essa altura, as suas eventuais contradições e a forma como têm sido colocadas as questões com ele relacionadas sobretudo por arquitectos, críticos e teóricos.

O “Capítulo 2 – Caracterização do Lugar Arquitectónico” divide-se em duas partes: a primeira aborda o processo de criação do lugar arquitectónico e a segunda centra-se na natureza desse mesmo lugar. Neste sentido, na primeira parte é feita uma reflexão acerca do processo de criação do lugar arquitectónico a partir do processo criação do edifício que lhe deu origem, tendo como paradigma a tripla *mimesis* desenvolvida por Paul Ricoeur em relação à narrativa literária. Em seguida apresentamos as condições de leitura do lugar arquitectónico e a razão pela qual no modelo de leitura do lugar existem dois eixos de leitura, o explicativo e o compreensivo, que, tomados em conjunto, constituem a interpretação do lugar arquitectónico. Na segunda parte pretende-se, à luz dos contributos teóricos referidos anteriormente, entender qual a natureza do lugar arquitectónico em geral e o que o caracteriza, incorporando o papel dos intérpretes que lhe está associado. Nesta primeira parte apresentamos os casos concretos escolhidos como suporte para a construção do nosso modelo de interpretação, para sabermos de que lugares estamos a tratar. Na segunda parte No “Capítulo 3 – Um Modelo Teórico de Interpretação do Lugar Arquitectónico” questionamos o modo como habitualmente se faz a leitura dos lugares arquitectónicos (considerando-os como objectos isolados e, neste sentido, fora de qualquer contexto), e construímos um modelo de interpretação do lugar, desenvolvido a partir de dois eixos de leitura, um de carácter explicativo e outro de carácter compreensivo. No eixo referente à leitura explicativa desenvolvemos nove tópicos com carácter descritivo: forma, figura, escala, função, tectónica, limites, acessibilidades, vistas e forma de implantação. No eixo compreensivo desenvolvemos cinco

tópicos: juízos prévios, leituras passadas, contextos temporais, níveis dimensionais e valor relacional.

Estado da questão no campo disciplinar da arquitectura em Portugal

Apesar de os conceitos de lugar e lugar arquitectónico serem bastante referenciados em textos acerca de arquitectura e obras de arquitectura, até ao momento só encontrámos estudos específicos ligados ao tema do lugar arquitectónico e que tratem o tema em profundidade no campo disciplinar da arquitectura em Portugal em trabalhos académicos recentes e muito pouco divulgados.¹¹ Apesar disso, na maior parte dos textos que se referem à produção de obras arquitectónicas no quadro da arquitectura portuguesa a partir da década de 50 do século XX – nomeadamente nas memórias descritivas feitas por arquitectos acerca dos seus projectos ou em comentários feitos por outros (teóricos, críticos, etc.) acerca dos mesmos projectos e inseridos em publicações periódicas da especialidade em Portugal –, podemos encontrar muitas vezes referências de dois tipos: por um lado, e mais no plano prático, justificações ou explicações acerca da implantação, da adaptação ao clima ou ao terreno, da envolvente, da integração na paisagem, da adaptação ao local, ao sítio, etc.; por outro, mais na vertente teórica, encontramos referências do tipo: “a poética do lugar” (Duarte, 2002b: 44-46), “sentir o lugar ou as paisagens da memória” (Gaspar, 2002: 36-39), “semânticas do lugar” (AAVV, 2002a: 35-57), “os valores do lugar” (Duarte, 2002a: 66-69), etc. Em ambos os casos, a questão do lugar arquitectónico é um tema recorrente; no entanto, o debate é invariavelmente pouco profundo e o tema é tratado, quase sempre, com alguma ambiguidade.

Como referimos, é comum encontrar no domínio da interpretação arquitectónica, por um lado, um modo de proceder que pressupõe a obra arquitectónica como um objecto isolado, visto exclusivamente em termos da

¹¹ Destacam-se as provas de aptidão pedagógica de Pedro Maurício Borges (1997); a tese de mestrado de Paulo Pinheiro (2003); e a tese de Doutoramento de Fernando Hipólito (2003).

sua aparência física,¹² e, por outro, um tipo de leitura ligado à intuição ou intenção dos autores ou intérpretes, imprimindo-lhe desta forma a subjectividade desses mesmos autores e intérpretes. O primeiro tipo de abordagem diz respeito ao lado formal da arquitectura, sendo elaborada a partir da decomposição do objecto a tratar. As obras são vistas como objectos isolados, quer do seu contexto histórico, quer dos seus intérpretes (intérprete-autor, intérprete-investigador e intérprete-usufruidor). Deste ponto de vista, a obra é vista como uma estrutura abstracta e é identificada quase como um objecto de laboratório; a obra e a envolvente, na relação que estabelecem entre si, são realidades vistas separadamente e por vezes opostas. O segundo tipo procura, independentemente do resultado, perceber o que o autor quis fazer, quais as suas intenções, os seus propósitos e os seus objectivos.

A partir de alguns textos críticos de projectos e obras ou a partir de memórias descritivas de projectos podemos, igualmente, perceber que o lugar está sempre associado a duas leituras: ou é identificado com a pré-existência, ou seja, o sítio anterior à construção, ou se constitui como o resultado de uma suposta integração. Deste modo, é comum encontrar a ideia de que o edifício se deve integrar na paisagem ou no lugar e essa integração é obtida por duas vias: ou através da “dissolução da arquitectura numa atitude mimética entre o construído e o seu enquadramento natural” (Almeida, 1970: 156); ou “por oposição ou contraste (...); [constituindo] um marco isolado no meio da paisagem” (Almeida, 1970: 156). Para além deste tipo de abordagens, um pouco distintas em relação à forma como a arquitectura se relaciona com o contexto, o que podemos retirar destes contributos é que, de um modo geral, as referências a este tema, sobretudo no plano da crítica ou da descrição de projectos, têm um carácter vago, passando pelo pressuposto de que o arquitecto fez (ou não) uma boa integração da obra na envolvente.

¹² Este tipo de abordagem centra a interpretação nas objectivações da arquitectura mais do que nas suas significações. Deste modo, segundo esta perspectiva, aquilo que se vê em termos formais é aquilo que interessa analisar.

No que se refere à caracterização da arquitectura em Portugal, vários são os investigadores que, quando se referem à cultura arquitectónica portuguesa, apontam como uma das suas características o *entendimento do lugar* e a *adaptação ao terreno*.

Assim, segundo Alexandre Alves Costa, constitui uma marca genérica da arquitectura portuguesa, pelo menos até ao século XVIII, a

“forma como entende e se adapta ao terreno, bem como [o] uso equilibrado dos meios disponíveis para a construção, [a] aspiração permanente em assegurar a continuidade passado-presente, adequando os modelos do passado a novas situações ou transformando-os, em contacto com outros, num processo sem soluções de continuidade, apropriando-se e reinterprestando, ainda, formas locais e ancestrais de cultura” (Alves Costa, 2007: 28).

Caracterizando o património português construído no mundo, o mesmo autor refere que “O uso equilibrado dos meios disponíveis para a construção, a relação harmoniosa com a paisagem física e humana que ajudou a criar, a apropriação e reinterpretação de formas locais e ancestrais de cultura, transformaram-no no primeiro sinal de uma futura identidade nacional” (Alves Costa, 1989: 109).

Igualmente, Fernando Távora, a propósito da organização do espaço português contemporâneo, aponta que “a relação de um edifício com o seu sítio é de importância capital e embora normalmente, e sob o ponto de vista da dimensão, o sítio predomine sobre o edifício, a verdade é que este embora pequeno, pode destruir totalmente aquele quando o que seria de desejar era a obtenção de um equilíbrio harmónico entre os dois em presença” (Távora, 1996: 59).

É comum encontrarmos expressões do tipo:

“A casa converteu-se em natureza: adaptou-se ao terreno, sem movimentos de terras importantes, sem agressões ao lugar, sem ideias preconcebidas. (...) O resultado é uma casa simultaneamente aberta e acolhedora, que responde à realidade, e de forma directa à topografia e às

particularidades do terreno. (...) De facto, tratava-se tão simplesmente de salvar as vistas para poder desfrutá-las. Como se bastasse ir ao lugar e projectar mesmo a partir daí, fingindo provavelmente que a casa já existia” (Tostões, 2001c: 91).

Novamente Alexandre Alves Costa refere, relativamente à arquitectura portuguesa, que “é sobretudo na dimensão e na implantação que assume, como objecto na paisagem construída ou natural, os seus mais expressivos valores formais” (Alves Costa, 2001a: 36).

Referindo-se a uma geração mais jovem (a que iniciou a sua actividade profissional na década de 90), Daniel de Castro Lopes afirma: “A arquitectura portuguesa vem se destacando, genericamente, pela sua qualidade tectónica (domínio dos materiais e controle do detalhe) pela sua composição (abstracta, clara e precisa) e pelo seu acerto topológico (o lugar como matriz)” (Lopes, 2001: 11).

Dado que o entendimento do lugar e a adaptação ao terreno constituem, segundo alguns autores, uma marca da cultura arquitectónica portuguesa, pretendemos através do modelo teórico proposto verificar qual o papel do lugar na arquitectura portuguesa a partir de sete casos – sete edifícios construídos desde a segunda metade do século XX em Portugal.

Com grande relevância para a nossa investigação, destacamos cinco autores nacionais que desenvolveram, na sua obra teórica, conceitos importantes para o tema que estamos a tratar e que, por essa razão, abordaremos no Capítulo I com mais detalhe: Manuel Tainha, Fernando Távora, Siza Vieira, Nuno Portas e Alexandre Alves Costa.

Contributos teóricos para a construção de um modelo de interpretação do lugar arquitectónico

Para cumprir o nosso objectivo de construção de um modelo teórico de interpretação do lugar arquitectónico, tendo como casos de estudo lugares cujo epicentro são edifícios construídos em Portugal na segunda metade do século

XX, apoiamo-nos em dois campos disciplinares: o da filosofia, no domínio da hermenêutica, e o da arquitectura.

Uma vez que a perspectiva preconizada nesta investigação pressupõe a obra arquitectónica e os lugares arquitectónicos como formas de expressão do ser humano e por isso sujeitas à interpretação, o campo aberto pela hermenêutica trouxe-nos valiosos contributos teóricos para a construção desse modelo. Assim, e dado que a interpretação pressupõe uma determinada situação histórica, introduzimos o conceito de condição histórica, trazido para a nossa investigação por Gadamer (2004: 29). Este conceito desenvolve-se no campo filosófico na linha hermenêutica de Heidegger e é marcado pela consciência do enraizamento do ser humano no mundo. Deste modo, para estes autores, o homem como um ser que pensa encontra-se sempre lançado num horizonte de sentido, que lhe é prévio e o envolve e que lhe advém do seu enraizamento e pertença ao mundo. Dessa pertença resulta a necessidade de reflexão e de interpretação das obras que produz, que testemunham o modo humano de existir e são indispensáveis à autocompreensão e à apropriação do sentido do mundo pelo outro. Este entendimento implica a relação, a interpretação, a mediação e a exposição ao outro, que o texto ou, neste caso, o lugar arquitectónico nos oferece. Assim, estes autores assumem que o homem, dada a sua finitude, toma consciência de si mesmo a partir do presente, mas inserido numa tradição.

Nesta tese, o conceito de tempo no estudo da relação das obras com o lugar tem um duplo sentido: por um lado, a obra altera-se com o tempo; por outro, é o resultado de uma actividade exercida e pensada pelos homens e essa actividade inscreve-se na história. O carácter temporal, à luz deste ponto de vista, remete-nos seguramente para a hermenêutica de Gadamer, uma vez que com a introdução da temporalidade na compreensão da obra arquitectónica chegamos à teoria da consciência histórica, ou seja, à consciência de estar exposto à história e à sua acção, e igualmente para conceitos como a fusão de horizontes, interdependência entre passado e presente, estranheza e

distanciação, pertença, conjectura, tradição, conceitos esses que serão aprofundados em capítulos posteriores à luz da perspectiva deste autor.

A via ricoeuriana chega à nossa investigação através de dois caminhos: primeiro, porque consideramos o lugar como um todo, que, enquanto tal, pode ser interpretado de diferentes maneiras; depois, porque o lugar arquitectónico pode ser equiparado à obra literária, enquanto narrativa, e a forma como é interpretada a obra literária pode ser equiparada à forma como é interpretado o lugar arquitectónico. O lugar desenvolve-se temporalmente: “e o que se desenvolve no tempo pode ser contado” (Ricoeur, 1991: 24).

Assim, mais uma vez, o tempo não é encarado somente como o tempo universal, cronológico (enquadrado cronologicamente pelo calendário), e o espaço não é encarado somente como o espaço geométrico.¹³

O modelo de interpretação textual desenvolvido por Paul Ricoeur em relação às obras literárias é um dos contributos deste autor para a criação de um modelo de interpretação aplicável ao lugar arquitectónico.¹⁴ Tendo como paradigma do lugar arquitectónico a noção de texto desenvolvida por Ricoeur, desenvolvemos um modelo teórico que tem os seus alicerces na dialéctica entre explicação e compreensão. De uma forma sucinta, neste processo, explicar é descrever o lado formal do lugar e compreender é apropriar, ou seja, captar-lhe um sentido. Com este enfoque podemos propor um modelo teórico de interpretação do lugar, no campo disciplinar da arquitectura contemporânea portuguesa, ultrapassando a leitura habitual, com carácter descritivo, das obras de arquitectura.

No campo disciplinar da arquitectura, os contributos para a caracterização do conceito de lugar e para a construção do nosso modelo de leitura partiram da noção aristotélica de lugar e dos contributos de autores e obras de referência (estrangeiras e nacionais) produzidas a partir da segunda

¹³ O tempo é um tempo narrativo, isto é, um tempo vivido, experienciado, incorporando *o presente do passado* – a memória – e o presente do futuro – a atenção; o espaço é um *espaço de vida*, que envolve a vivência de quem usufrui e, neste sentido, ultrapassa o espaço cartesiano definido através de três dimensões (Ricoeur, 2003: 11).

¹⁴ “A *arquitectura* seria para o *espaço* o que o *relato* é para o *tempo*, quer dizer uma operação “configuradora”; [existe] um paralelismo entre o acto de construir, ou seja, edificar no espaço e o acto de narrar, colocar a trama no tempo” (Ricoeur, 2003: 11, *itálicos nossos*).

metade do século XX. Incluímos a noção aristotélica de lugar no campo disciplinar da arquitectura porque, desde logo, é a partir dela que se alicerça a acepção corrente e o conceito generalista de lugar; para além disso, a maioria dos autores arquitectos que tratam das questões do lugar abordam-no à luz da noção aristotélica. Dado que o debate acerca das questões que informam o conceito de lugar arquitectónico ganhou importância a partir da década de 60 do século XX, iremos convocar, neste bloco, autores que deram o seu contributo neste período. A justificação para a preocupação e para o desenvolvimento deste tema reside no facto de ser a partir desta altura que foram postos em crise os valores da arquitectura e da cidade tradicionais, situação provocada pelo crescimento das cidades (pós-revolução industrial), de forma rápida, por vezes desordenada e aleatória, e pela desestabilização provocada pelos novos valores decorrentes da cidade moderna.¹⁵

Para a maioria dos autores arquitectos que deram os seus contributos a partir dos anos 60, houve, de uma forma geral, o reconhecimento de que a arquitectura moderna queria criar um novo (melhor) ambiente nas cidades; porém, a utilização dos princípios modernos de forma descontrolada e mal interpretada contribuiu para a confusão do ambiente urbano, sobretudo nas periferias das cidades, onde o crescimento se verificou de forma muito rápida.

Aos autores convocados nesta investigação, que debateram a questão do lugar arquitectónico (não de forma directa, mas através de estudos e reflexões acerca da cidade, da arquitectura ou do território), poderiam acrescentar-se outros. No entanto, optámos por inscrever neste estudo somente as obras e os autores que consideramos referências incontornáveis no quadro da arquitectura portuguesa contemporânea, uma vez que, pela forma como foram divulgadas as suas reflexões, influenciaram de forma directa os lugares da arquitectura portuguesa na segunda metade do século XX. A nosso ver, os mais importantes autores estrangeiros do ponto de vista desta investigação são:

¹⁵ Cidade moderna, neste contexto e em termos genéricos, refere-se à cidade que se foi afirmando durante toda a primeira metade do século XX, desenvolvida a partir de edifícios cuja implantação não obedece à forma tradicional, mas antes à referenciada na Carta de Atenas (1933).

Gordon Cullen (1914-1994), Kevin Lynch (1918-1984), Robert Venturi (1925-), Christian Norberg-Schulz (1926-2000), Vittorio Gregotti (1927-), Kenneth Frampton (1930-), Aldo Rossi (1931-1997), Christopher Alexander (1936-), Josep Muntanola (1940-), Ignasi Solà-Morales (1942-2001). Em Portugal, trataremos os autores já referidos: Manuel Tainha (1922-), Fernando Távora (1923-2005), Siza Vieira (1933-), Nuno Portas (1934-) e Alexandre Alves Costa (1939-). A entrada de cada um destes autores no Capítulo 1 tem como critério, por um lado, a respectiva data de nascimento; por outro, o facto de constituírem influências directas no panorama português (autores estrangeiros), ou de serem detentores de um discurso próprio no quadro da arquitectura portuguesa contemporânea (autores portugueses). Assim, de uma forma sucinta, passaremos em revista os autores aqui nomeados, convocando os conceitos que, de certa forma, irão constituir referências para a criação do modelo de interpretação que pretendemos levar a cabo.

Gordon Cullen centra a sua investigação nos aspectos perceptivos do lugar. Procurando responder aos problemas da cidade, convoca conjuntos de edifícios e a relação que se estabelece entre eles, ao contrário das abordagens comuns, que centram a sua pesquisa em edifícios isolados. Desta forma, introduz o conceito de arte do relacionamento, que abrange os elementos que constroem o ambiente das cidades para além dos edifícios que a compõem. Para Cullen, esses elementos, denominados elementos anónimos, são, por exemplo, escadas, desníveis, montras de lojas, postes de electricidade ou anúncios, inscritos no tecido urbano e que provocam diferentes modos de apropriação do espaço, contribuindo, tal como os edifícios, para a caracterização das cidades e dos lugares.

A partir da obra de Kevin Lynch, elegemos três conceitos-chave para a construção do nosso modelo: os conceitos de legibilidade, imaginabilidade e sentido. Estes conceitos interessam-nos como ponto de partida, uma vez que o que pretendemos obter com o modelo de interpretação que nos propomos construir é um instrumento de leitura do lugar arquitectónico. Igualmente,

retemos da sua obra as duas componentes através das quais deve ser lida a cidade tradicional: a estrutura e a identidade.¹⁶

Da obra de Venturi retemos duas ideias: por um lado, o papel da forma como significante, remetendo-nos para a possibilidade de uma obra de arquitectura ou um lugar poder comportar diferentes significados; por outro, a aceitação dos elementos vulgares e banais que compõem o contexto da nossa arquitectura, convocando a complexidade e a contradição, como dados positivos, do lugar arquitectónico.

O contributo de Christian Norberg-Schulz prende-se com o conceito de *genius loci* – o espírito do lugar –, que se refere à autenticidade e ao carácter de um lugar. O carácter advém, segundo este autor, dos significados simbólicos que atribuímos ao lugar. Assim, um lugar é tanto mais apropriado quanto mais os seus utilizadores se identificam com ele. Nesta perspectiva, se conhecermos a realidade específica de cada lugar individual, podemos otimizar o seu uso. O conceito de lugar é, portanto, um conceito global, que tem mais a ver com a qualidade que advém dos significados culturais que permitem desenvolver a sua própria identidade do que com a sua localização.

Das questões levantadas por Vittorio Gregotti, os aspectos mais relevantes para a leitura do lugar prendem-se com o problema do significado e a possibilidade de diferentes leituras desse lugar. Deste modo, são abordadas várias questões, como a questão da representação em arquitectura e a leitura de conjuntos ambientais. Para Gregotti, a leitura a diferentes escalas remete-nos para significados diferentes, assim como a leitura de diferentes pontos de vista nos proporciona uma pluralidade de sentidos. A forma de representação em arquitectura, questionada por Gregotti, remete-nos para a questão da representação do lugar em relação ao espaço e ao tempo – se o lugar muda, então como o representar?

De Kenneth Frampton interessa-nos a caracterização da corrente arquitectónica denominada regionalismo crítico feita pelo autor, centrando a

¹⁶ Para Kevin Lynch, a estrutura, a identidade e o significado são as três componentes através das quais pode ser analisada a imagem do meio. No entanto, na sua obra são analisadas apenas as duas primeiras, uma vez que o autor não trata a componente significativa.

sua prática em dois pressupostos: o entendimento do lugar e a tectónica. Para Frampton, o entendimento do lugar tem a ver com o facto de, ao projectar, se evocar o sítio onde se implanta a obra (clima, topografia, luz, etc.), significando a tectónica a experiência da materialidade do edifício. Mais do que a imagem ou o aspecto visual dos materiais, a tectónica inclui, a partir da materialidade, elementos como calor, frio, vento, cheiros, sons, etc., nas leituras que fazemos dos lugares.

Para Rossi, e na linha estruturalista¹⁷ de Lynch, o conceito de identidade é primordial, uma vez que identificar é reconhecer onde se está. Através do estudo das tipologias, este autor remete a sua análise para o carácter imutável da tipologia, na procura do que há de permanente na arquitectura, ou seja, a sua estrutura. Deste modo, da sua obra retemos vários conceitos importantes para a leitura do lugar: o conceito de área-estudo, ou seja, os limites do contorno urbano que estamos a tratar; o conceito de elementos primários, ou seja, os elementos que a nível formal são considerados excepção e por isso caracterizadores; o conceito de intertextualidade, que se centra na tensão desencadeada pelos acontecimentos urbanos no contexto do processo histórico em que se desenvolvem; o conceito de *locus*, que constitui outro tópico importante para a nossa investigação, como ponto singular e de situação, convocando para a definição do lugar a individualidade desse mesmo lugar.

Pela via de Christopher Alexander, tal como de Rossi, somos remetidos para o que há de permanente na arquitectura. Mas, enquanto Rossi identifica estes elementos com as tipologias e consequentemente com a estrutura da forma arquitectónica, C. Alexander identifica esses elementos, designados como padrões (*patterns*), com aquilo que há de permanente no modo de viver e de construir as cidades e os edifícios e que nos é transmitido pela cultura e pela tradição. Dito de outro modo, para C. Alexander os padrões são as regras tradicionais de construir que se reflectem nas soluções recorrentes identificadas pelas pessoas de uma determinada região ou cultura. Neste

¹⁷ A linha estruturalista identifica-se aqui com a forma como são vistos os lugares – só a estrutura que preside à forma interessa. O lugar é visto unicamente através das suas relações internas, ou seja, através da sua estrutura.

sentido, o que nos interessa reter deste autor é a ideia de que existe um modo intemporal de construir que nos dá em cada obra uma qualidade sem nome.

Josep Muntanola, autor cuja obra se centra fundamentalmente no tema do lugar, aborda o papel dos diferentes intérpretes que a obra convoca e a significação em arquitectura. Explora, neste sentido, nos três volumes de *Topogénesis*, o corpo e a arquitectura, a natureza social do lugar e a significação em arquitectura. Dois dos pressupostos para a compreensão do lugar desenvolvidos na obra de Muntanola e que nos interessa incluir nesta investigação são, por um lado, o papel da construção histórico-geográfica colectiva na construção do significado em arquitectura, ou seja, o facto de a construção do significado de uma obra ou de um lugar ser sempre uma reinterpretação contextualizada pelo momento histórico em que nos encontramos, e, por outro, o significado da obra evocado a partir da sua autonomia. Deste modo, o papel dos diferentes intérpretes e as múltiplas leituras que daí advêm remetem-nos para a diversidade de significados atribuídos a um mesmo lugar e, conseqüentemente, para o conceito de obra aberta. O autor explora igualmente o conceito de *mimesis*, não como imitação passiva de um objecto, mas como forma de recriação poética de um dado objecto, dando-lhe, a partir daí, um outro significado. A obra de Muntanola é particularmente importante no contexto desta investigação, uma vez que, tal como nós, convoca para o campo disciplinar da arquitectura os dois filósofos nomeados no início desta investigação (Paul Ricoeur e Gadamer) para fundamentar alguns dos seus pressupostos.

Solà-Morales centra a sua investigação no facto de as obras de arquitectura se constituírem como acontecimentos resultantes de forças que se cruzam para dar lugar a um objecto significante. Deste modo, desvaloriza o conceito tradicional de lugar, remetendo a sua análise para o facto de a arquitectura contemporânea surgir de forma abrupta e inesperada na paisagem. Assim, nas cidades contemporâneas, muitas obras arquitectónicas não têm uma relação intrínseca com o lugar pré-existente, com a paisagem ou com o território, mas são resultantes de factores que têm a ver com elas mesmas e,

neste sentido, define-as como auto-referentes. Para Solà-Morales, o lugar, na contemporaneidade, passou a constituir-se através de edifícios ícones (objectos isolados, singulares), ou de edifícios que partem de dados que se encontram na cidade (restos, memórias, fragmentos, directrizes, etc.). Mutações, fluxos, contentores e terrenos baldios são quatro das categorias exploradas por Solà-Morales na sua obra e que nos interessam para a compreensão do lugar arquitectónico nas cidades contemporâneas.

Relativamente à realidade portuguesa, os autores que mais nos interessa explorar são, como já referimos, Manuel Tainha, Fernando Távora, Siza Vieira, Nuno Portas, e Alexandre Alves Costa, uma vez que, para além de tratarem o tema do lugar e a relação dos edifícios com o sítio e a envolvente, tratam igualmente o lugar no quadro da cultura arquitectónica portuguesa durante a segunda metade do século XX.

Também com alguma relevância há que referir alguns textos avulsos, de outros autores, apresentados, na maioria dos casos, em publicações periódicas e que consideramos com grande importância para a nossa investigação. Destacamos o texto “Per Forza di Levare” de Paulo Varela Gomes (1989), publicado na revista *Architetti*; o texto “A Arquitectura e o Sítio” de Michel Toussaint (1993), publicado no *Jornal dos Arquitectos*; a sebenta de arquitectura *O Lugar*, publicada pela Universidade Lusíada (AAVV, 2001c); numa linha existencialista, um artigo de João Miguel Amaro Correia (2001), “Transformar, Habitar – A Construção do Lugar”, publicado no *J-A, Jornal Arquitectos*, e alguns textos de Pedro Vieira de Almeida e José Manuel Fernandes (Almeida e Fernandes, 1993a, 1993b; Almeida, 2001, 2002; Fernandes, 1979a, 1979b, 1983, 1994), ou de Ana Tostões (1994a, 1994b, 1997, 1995a, 1995b, 2001b, 2004a) sobre arquitectura portuguesa da segunda metade do século XX.

Da obra teórica de Manuel Tainha, os contributos que se tornam mais relevantes dizem respeito às diferentes etapas do processo de criação. O autor identifica os diferentes passos que compõem o processo de criação arquitectónica, desde o aparecimento da ideia, passando pela composição e

pela formalização, até ao usufruto da obra arquitectónica. Igualmente a relação espaço-tempo, o papel da memória na percepção dos eventos arquitectónicos, os conceitos de continuidade, de pertença e o papel dos diferentes intérpretes ao longo da vida das obras arquitectónicas constituem elementos importantes para a conformação do modelo teórico que nos propomos construir.

Para Fernando Távora, referindo-se ao espaço português, a relação do edifício com o sítio (ou lugar pré-existente) é de importância capital, comportando dois aspectos do espaço organizado: é condicionado na sua elaboração e condicionante na sua existência. Deste modo, por um lado, o lugar é visto como pré-existência, condicionando a conformação do novo lugar; por outro, esse novo lugar passa a ser condicionante de organizações futuras. Da obra deste autor interessa-nos igualmente referir a distinção que é feita entre lugar como sítio ou pré-existência e lugar como espaço organizado resultante de qualquer intervenção, assim como as referências à caracterização da organização do espaço português.

Do trabalho de Nuno Portas interessa-nos, sobretudo, a sua leitura sobre as características das cidades actuais, incluída nas suas obras mais recentes. Assim, na cidade actual é identificada uma cidade compacta, consolidada, tradicional, e uma outra, periférica, dispersa, difusa e mais recentemente construída. Para Portas, uma não exclui a outra, e os modos de tratar cada um destes tecidos não pode ser o mesmo, porque eles se constituem como realidades diferentes. Igualmente, também com alguma relevância, a pesquisa em torno das especificidades das fundações portuguesas constitui mais um contributo da obra deste autor para a investigação que nos propomos realizar.

Para Siza Vieira, as questões do sítio e a forma como a obra se relaciona com as pré-existências são temas capitais, tanto no plano teórico como no plano prático. Para este autor, a relação entre natureza e construção é decisiva na arquitectura, sendo essa relação a génese do acto de projectar e da evolução do projecto. Se, para Siza, as referências directas de qualquer projecto são os acidentes topográficos, as construções existentes e a história, a sua obra é um

importante contributo para a clarificação do conceito de lugar no contexto da arquitectura portuguesa.

De Alexandre Alves Costa retomamos as suas reflexões sobre os valores permanentes da arquitectura portuguesa. Neste sentido, a sua pesquisa procura identificar as características dominantes desta arquitectura, sendo que o entendimento do sítio, enquanto lugar pré-existente, toma um papel relevante.

Do que nos é dado constatar através da pesquisa efectuada, podemos recolher – apesar de só dois autores tratarem a questão do lugar de forma específica, Norberg-Schulz (1979), e Muntañola (1996) – um conjunto de conceitos que, colocados a partir da perspectiva adoptada nesta investigação, constituem tópicos importantes para a construção de um modelo de interpretação do lugar arquitectónico.

Definição de conceitos

Por, a nosso ver, existir uma falta de compreensão em relação ao conteúdo do que é dito relativamente ao lugar arquitectónico uma vez que os conceitos a ele associados têm muitas vezes mais do que um sentido, houve necessidade de aprofundar algumas questões e definir alguns conceitos. Neste sentido, julgámos que seria essencial definir três conceitos-chave, por dizerem directamente respeito ao tema que estamos a tratar e poderem ser definidos de uma forma bastante ampla, para melhor se compreender a perspectiva da nossa investigação. Como complemento à definição destes conceitos fundamentais, criámos um glossário respeitante ao significado de certos termos utilizados no desenvolvimento do trabalho e que poderá constituir informação complementar.

Lugar arquitectónico

A abordagem que fazemos do lugar, dentro de um conjunto de possíveis e diferentes abordagens (física, geográfica, antropológica, etc.), é específica: consideramos que o lugar arquitectónico tem como epicentro um edifício, considerado na relação que este estabelece com a envolvente. Portanto, o

nosso lugar é físico, métrico e tridimensional, não cabendo no estudo que pretendemos levar a cabo as novas realidades espaciais identificadas por Montaner como “espaços mediáticos, não-lugares e ciberespaços” (2001a: 43). Apesar de a definição de lugar arquitectónico comportar a ideia de um edifício e da relação que este estabelece com a envolvente, o conceito de lugar é extensível ao local antes da construção do edifício. Assim, o terreno onde irá situar-se o edifício é considerado lugar, mas sempre referido como o lugar enquanto pré-existência.

Interpretação

Consiste na descoberta do sentido e significado de algo – geralmente, fruto da acção humana –, através de um conjunto de procedimentos formais. O conceito de interpretação na nossa investigação comporta duas orientações: num sentido, interpretar significa como dizer ou como exprimir, dando ênfase, deste modo, ao aspecto criativo de qualquer obra (o arquitecto faz uma interpretação do sítio, do programa, das intenções do cliente, ao realizar uma obra de arquitectura); noutra sentido, interpretar significa explicar e compreender. “Podemos exprimir uma situação sem a explicar; exprimi-la é interpretá-la, mas explicá-la é também uma forma de ‘interpretação’” (Palmer, 1999: 30-31). Assim, sabemos que, ao abordar um lugar com o fim de construir uma obra, o arquitecto interpreta-o exprimindo, fazendo uma obra, mas ao explicar aquele lugar também está a interpretá-lo. Toda a criação do lugar é uma interpretação e toda a leitura do lugar é uma interpretação.

Contexto ou envolvente (sítio e território)

A noção de contexto ou envolvente refere-se ao espaço físico que envolve um edifício, identificando-se com a envolvente próxima desse edifício; materializa-se através das componentes arquitectónicas (genericamente, edifícios), articuladas por elementos urbanísticos do espaço público (ruas, viadutos, jardins, parques, etc.), e inclui elementos infra-estruturais que se encontram visíveis (postes eléctricos, sinalização, publicidade, arborização,

etc.). Designamos a envolvente imediata por sítio. A envolvente regional assume aqui a denominação de território.¹⁸

Proposta para a criação de um modelo de interpretação

Pressupostos

A nossa investigação partiu, como referimos, da noção prévia a qualquer definição do conceito de lugar arquitectónico, segundo a perspectiva da relação que se estabelece entre um edifício (como o epicentro do lugar) e a envolvente. A construção do modelo teórico de interpretação do lugar arquitectónico, é feita a partir de lugares cujo epicentro são edifícios construídos na segunda metade do século XX em Portugal.

A construção do nosso modelo parte de dois pressupostos fundamentais. Consideramos, desde logo, que a leitura do lugar deve tomar em consideração o papel dos seus intérpretes e, conseqüentemente, as diferentes leituras que dele se possam fazer. Uma vez que a interpretação tem a ver com o presente, ela não é rígida nem permanente, nem tão-pouco arbitrária, mas é o que significa para nós, numa determinada situação histórica. Por isso, os lugares que nos são transmitidos pela tradição são apreendidos de forma sempre diferente, porque são sempre compreendidos em função da situação histórica concreta daqueles que os usufruem. Neste sentido, ao tomar consciência do papel dos diferentes intérpretes que a leitura do lugar convoca, tomamos igualmente consciência da distanciação entre a situação original (da génese do lugar) e a situação actual (do intérprete).

O segundo pressuposto considera como paradigma válido para a interpretação do lugar a interpretação textual desenvolvida por Paul Ricoeur, assente na dialéctica entre explicação e compreensão (1991: 139-275). A natureza do lugar arquitectónico engloba, para além da componente técnica e objectiva, a componente significativa, que nos advém do facto de qualquer

¹⁸ Esta distinção entre envolvente imediata e regional é utilizada por Paulo Varela Gomes (1989: 38).

lugar ser realizado como uma narrativa. Ao ser considerado uma narrativa, percebemos que o lugar arquitectónico não se reduz a um conjunto de componentes materiais e construtivas, mas resulta de uma intenção de construir ou de comunicar alguma coisa e por isso pode ser lido à luz da interpretação textual.

A partir destes dois pressupostos, desenvolvemos nove tópicos que informam a explicação do lugar e cinco tópicos que informam a compreensão do lugar, os quais, tomados em conjunto, nos permitem fazer a sua interpretação.

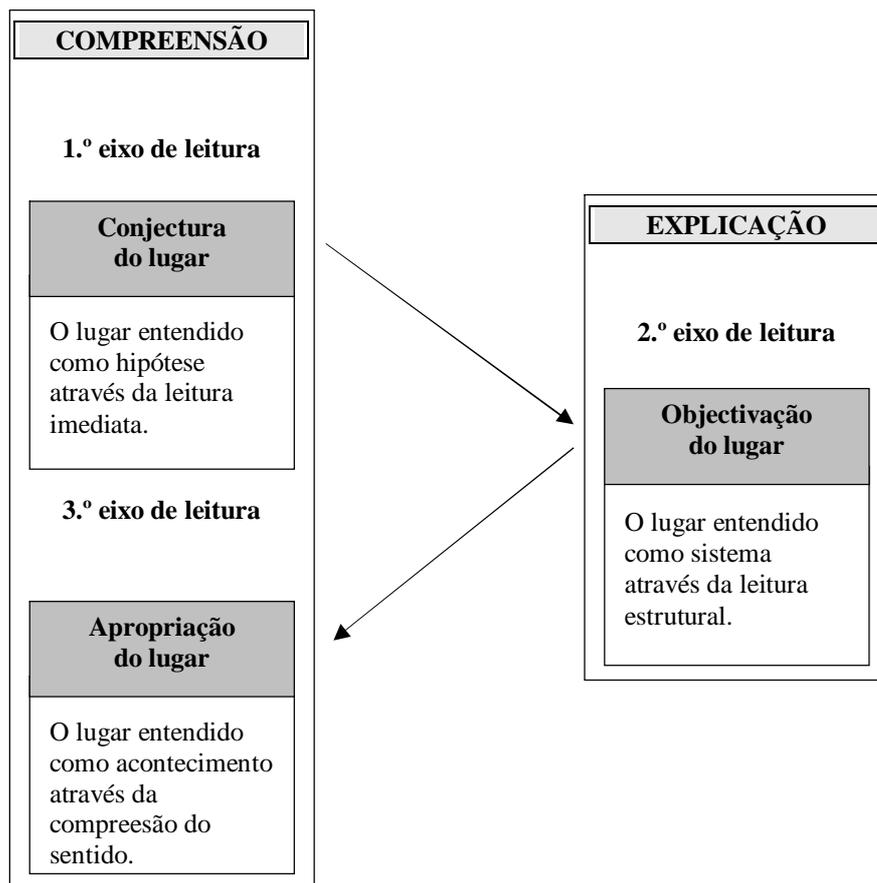
Construção do modelo

Tomando como paradigma válido a interpretação textual desenvolvida por Ricoeur, a leitura do lugar centra-se na dialéctica entre compreensão e explicação e constrói-se a partir de dois eixos de leitura: o eixo compreensivo e o eixo explicativo. O primeiro inclui a compreensão conjectural, ou seja, a compreensão imediata que inicia o processo de leitura do lugar, e a compreensão como modo de apropriação que termina esse mesmo processo. O segundo inclui a explicação e revela o lugar como objecto a partir das suas características formais e do seu sentido literal. A partir da explicação, validamos a compreensão conjectural e obtemos o lugar como objecto formalizado. As características incluídas na explicação do lugar são: a forma, a figura, a escala, a função, a tectónica, os limites, as acessibilidades, as vistas e a forma de implantação; a compreensão como modo de apropriação do lugar revela o lugar arquitectónico a partir dos seguintes tópicos: juízos prévios, leituras passadas, contextos temporais, níveis dimensionais e valor relacional. Assim, tomadas em conjunto, a compreensão conjectural, a explicação e a compreensão como modo de apropriação constituem a interpretação do lugar arquitectónico.

Segundo a nossa leitura, num primeiro momento a compreensão do lugar arquitectónico não é mais do que uma conjectura sujeita a sucessivos processos de validação, passando por fim a ser um modo de apropriação desse

mesmo lugar, ou seja, a compreensão do sentido do próprio lugar. Entre estes dois estádios da compreensão há um momento de objectivação crítica – a explicação, que sendo isolada deste processo é uma mera abstracção, mas integrada nele constitui um momento decisivo da interpretação. A importância desta leitura que se revela a partir do modelo de interpretação que propomos é que uma não exclui a outra, pois são complementares. Se para um arquitecto experiente o que propomos é uma evidência, ou mesmo uma intuição, para outros menos experientes é algo que não é evidente, mas que do nosso ponto de vista se reveste de importância capital para compreender o papel do lugar no campo disciplinar da arquitectura. De uma forma esquemática, podemos entender o processo de interpretação do lugar arquitectónico como exposto no Diagrama 1.

*Diagrama 1 – A interpretação do lugar arquitectónico:
a dialéctica entre compreensão e explicação*



Casos de estudo

Dado que o objectivo da criação deste modelo reside na leitura dos lugares em sentido lato, no limite, qualquer lugar arquitectónico poderia ser considerado como caso de estudo, uma vez que um modelo pressupõe a possibilidade de aplicação a qualquer caso. Apesar disso, optámos por escolher sete casos de estudo – sete lugares definidos a partir de outros tantos edifícios projectados por autores portugueses e construídos em Portugal durante esse período. Deste modo, os lugares escolhidos para casos de estudo e incluídos na construção do nosso modelo partem de edifícios projectados e construídos por arquitectos em contextos diversos, com escalas diferentes e em tempos diferentes, representativos de diferentes períodos da arquitectura portuguesa das últimas décadas e cuja relevância se mostra continuada ao longo do tempo.

O critério prévio baseou-se, por um lado, no facto de estes casos serem considerados paradigmáticos e representativos dos diferentes estilos¹⁹ que encontramos na arquitectura portuguesa da segunda metade do século XX e, por outro, na diversidade das formas de implantação e género²⁰ a que os mesmos obedecem. Também o facto de alguns destes exemplos não apresentarem leituras neutras, mas antes polémicas e contraditórias ao longo do tempo, constituiu outro factor para a escolha destes lugares.

O período de tempo para a escolha dos autores e das obras vai dos anos 50 do século XX a 2001. O primeiro limite temporal deve-se ao facto de ser então que se inicia um período de viragem em relação à prática anterior, assente num conjunto de preocupações explícitas relativas à arquitectura e à relação com a envolvente. Apesar de se construir *moderno* à maneira da Carta de Atenas

¹⁹ Define-se estilo à semelhança da definição de Ricoeur para as obras literárias: “uma obra recebe uma configuração única que a liga a um indivíduo e a que se chama estilo” (Ricoeur, 1991: 115). Assim, o estilo prende-se com a época em que foi produzida a obra, uma vez que revela um conjunto de aspectos que a caracterizam de acordo com o período a que pertence.

²⁰ Define-se aqui género à semelhança do género literário definido por Ricoeur: “... a obra é submetida a uma forma de codificação que se aplica à própria composição e que faz do discurso ou uma narração, ou um poema, ou um ensaio, etc.; é esta codificação que é conhecida pelo nome de género literário; por outras palavras, pertence a uma obra filiar-se num género literário” (Ricoeur, 1991: 115). Podemos considerar que, no domínio da arquitectura, o género se prende com a tipologia. Por exemplo: uma moradia isolada é de um *género* diferente de um bloco de apartamentos, de uma fábrica ou de uma igreja.

(1933), como é o caso do Hotel Ritz (1952-1959), o trabalho de campo do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, consequência imediata do Congresso de 1948 – e publicado em 1961 com o título *Arquitectura Popular em Portugal* (AAP, 1988) –, é bem revelador de um certo tipo de preocupações que nada tem a ver com as intenções explícitas na Carta de Atenas. A partir do Inquérito, a relação entre os edifícios e o lugar é um tema que domina claramente o pensamento arquitectónico português. De acordo com Portas, “... mais do que um inventário de formas e técnicas construtivas, [o Inquérito] propõe uma aproximação da arquitectura à paisagem, ao lugar, às formas de povoamento e às formas de vida (...)” (in Tostões, 1997: 164). Igualmente, José Manuel Fernandes refere que a partir do Inquérito se inicia uma “pesquisa vernacular” (Fernandes, 1994: s/p.) no campo da arquitectura.

Segundo Portas, é a partir dos anos 50 que se verifica uma maior abertura em relação às formas de expressão da arquitectura portuguesa contemporânea: “... com o rodar dos anos 50, era cada vez mais difícil ao Regime reprimir o surto de obras de expressão actual, afirmativas de vários quadrantes culturais mas sempre rompendo com o estilo oficial” (Portas, 1993: 738). Durante este período de viragem, podemos encontrar um universo de produção erudita, que engloba edifícios com estilos tão diferentes como o Hotel Ritz ou a Casa na Praia das Maças, dois dos exemplos eleitos para testar o nosso modelo.

O limite temporal posterior, início de 2001, foi determinado por duas razões: por um lado, considerámos necessários a reflexão e o debate sobre as experiências profissionais actuais; por outro, verificámos que o panorama actual da arquitectura portuguesa em geral é, em grande medida, desprovido de referências culturais próprias, estando o país inundado de *arquitecturas* de má qualidade, muitas feitas por não profissionais. Uma vez que a maioria dos casos que encontramos no país são exemplos de má arquitectura – inconsequentes, como se de uma moda se tratasse –, procurámos, através da escolha de exemplos concretos, tratar edifícios de referência no quadro da arquitectura em Portugal na segunda metade do século XX.

O primeiro lugar que incluímos na construção do nosso modelo de interpretação, designado *Hotel Ritz* (Figura 1), tem como edifício de referência precisamente o Hotel Ritz, construído na década de 50 (entre 1952 e 1959). Situa-se no quarteirão delimitado pelas ruas e avenidas Rodrigo da Fonseca, Castilho, Joaquim António de Aguiar e Marquês de Suberra, em Lisboa, e foi projectado pelo arquitecto Porfírio Pardal Monteiro.²¹

O segundo caso que escolhemos é a *Casa na Praia das Maças* (Figura 2), projectada por Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira. A casa, também designada Casa Metelo, situa-se no Alto da Salada, no Banzão, e foi projectada entre 1958 e 1959.

O terceiro caso ao qual pretendemos aplicar o nosso modelo foi construído em 1959, designa-se *Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian* (Figura 3) e tem como epicentro do lugar o edifício da sede e do museu da FCG. Situado no antigo Parque de Santa Gertrudes, à Praça de Espanha em Lisboa, os seus principais projectistas foram Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy Jervis d'Althoughia. A elaboração do projecto foi a resposta a um concurso, e em 1975 recebeu o Prémio Valmor.

O quarto caso, designado *Piscinas de Leça da Palmeira* (Figura 4), tem como epicentro do lugar o conjunto das piscinas e do equipamento de apoio, situado entre a marginal de Leça da Palmeira e o mar. Projectado pelo arquitecto Álvaro Siza Vieira (entre 1961 e 1966), a sua construção terminou em 1973.

O quinto caso que incluímos no nosso modelo é a reconversão (em pousada) e ampliação do antigo convento de Santa Marinha da Costa e designa-se *Pousada de Santa Marinha* (Figura 5). O projecto foi realizado pelo arquitecto Fernando Távora²² entre 1975 e 1984. Situado em Guimarães, o antigo convento localiza-se junto a uma igreja na encosta da montanha da Penha. Foi Prémio Nacional de Arquitectura em 1985.

²¹ Em colaboração com Jorge Ferreira Chaves, Frederico Sant'Ana, António Pardal Monteiro e Eduardo Medeiros.

²² Em colaboração com Alfredo Matos Ferreira, Bernardo Ferrão, Jorge Barros, Francisco Barata, Joaquim Jordão, Manuel Magalhães, Agostinho Ramos, Gil Carneiro, José Bernardo Távora e Fernando Barroso.

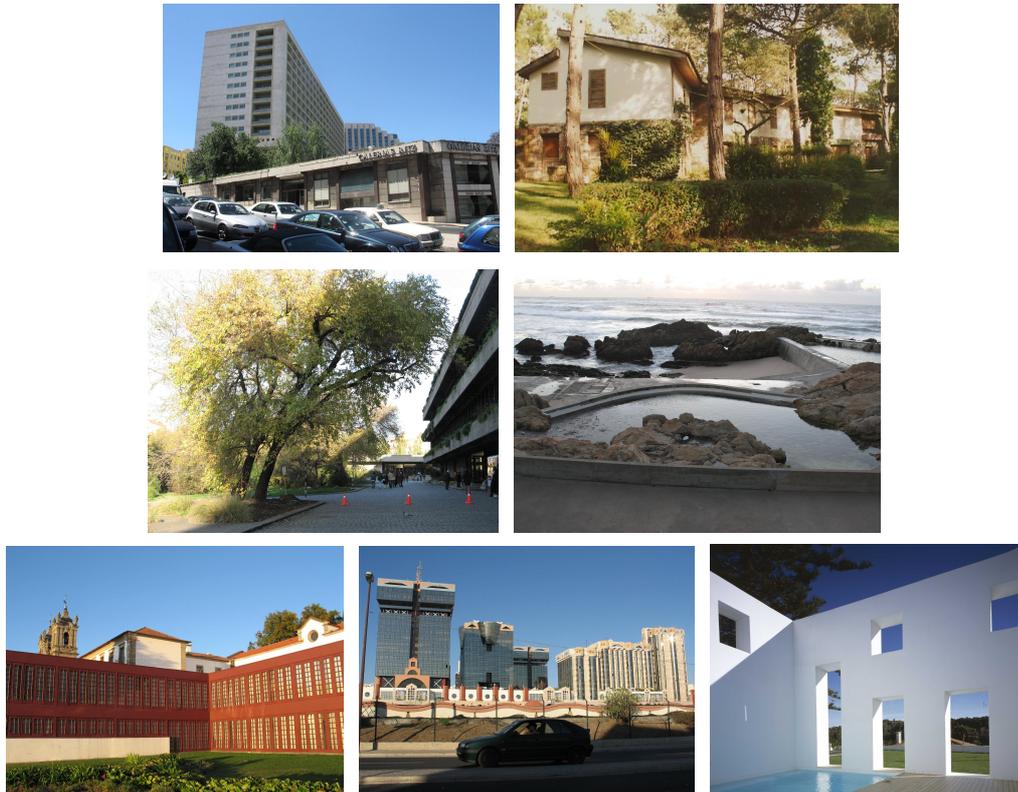


Fig. 1 – *Hotel Ritz, Lisboa*. Lugar arquitectónico definido pelo edifício do Hotel Ritz como epicentro do lugar (Fot. TM, 2006).

Fig. 2 – *Casa na Praia das Maças*. Lugar arquitectónico definido pela casa Metelo como epicentro do lugar (Fot. IF, 2003).

Fig. 3 – *Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa*. Lugar arquitectónico definido pelos edifícios que constituem a Sede e Museu da FCG como epicentro do lugar (Fot. TM, 2006).

Fig. 4 – *Piscinas de Leça da Palmeira*. Lugar arquitectónico definido pelo complexo de piscinas e respectivos edifícios de apoio como epicentro do lugar (Fot. TM, 2007).

Fig. 5 – *Pousada de Santa Marinha da Costa, Guimarães*. Lugar arquitectónico definido pelo conjunto dos edifícios que constituem a Pousada como epicentro do lugar (Fot. TM, 2007).

Fig. 6 – *Conjunto das Torres das Amoreiras, Lisboa*. Lugar arquitectónico definido pelos edifícios que constituem o complexo de habitação, serviços e comércio Torres das Amoreiras como epicentro do lugar (Fot. TM, 2005).

Fig. 7 – *Casa em Alenquer*. Lugar arquitectónico definido pela casa Emílio Vilar como epicentro do lugar (Fot. AM).

O sexto lugar arquitectónico a ser interpretado, designado *Conjunto das Torres das Amoreiras* (Figura 6), tem como edifício de referência o complexo de habitação, serviços e comércio das Torres das Amoreiras, situado na

Avenida Duarte Pacheco em Lisboa; foi projectado e construído entre 1980 e 1985, é da autoria de Tomás Taveira²³ e foi Prémio Valmor em 1993.

O último caso de estudo é a *Casa em Alenquer* (Figura 7), projectada pelos arquitectos Manuel e Francisco Aires Mateus entre 1998 e 2001. A casa situa-se na zona histórica de Alenquer e encontra-se referenciada em inúmeras publicações periódicas da especialidade.

Metodologia

A metodologia utilizada nesta investigação baseia-se num processo que parte da formulação de um conjunto de pressupostos que se consideram fundamentais para a leitura e interpretação do lugar arquitectónico. Estes pressupostos constituem o ponto de partida para a construção do modelo de interpretação do lugar.

A tese proposta, de carácter teórico-empírico, centra-se na construção de um modelo de interpretação que fundamenta a sua génese num corpo teórico desenvolvido no Capítulo 1. Neste capítulo foi elaborada uma síntese com conceitos fundamentais para o entendimento do lugar arquitectónico e para a sua interpretação. Servimo-nos das obras de referência de cada um dos autores convocados neste capítulo como o principal ponto de apoio para a nossa investigação e para a recolha de conceitos importantes relativos à interpretação e à caracterização e leitura do lugar arquitectónico. No Capítulo 2, ao cruzar o campo disciplinar da filosofia com o da arquitectura, desenvolvemos conhecimentos numa vertente muito particular, obtendo, deste modo, a caracterização do lugar arquitectónico e do processo de criação do lugar à luz da hermenêutica contemporânea. O Capítulo 3 trata o modelo de interpretação propriamente dito, através da sua construção a partir de casos de estudo.

Para os casos de estudo, a metodologia assentou na pesquisa de textos essencialmente escritos por arquitectos autores de projectos, críticos e teóricos que desenvolvem o seu discurso no campo disciplinar da arquitectura. Foi indispensável para a aplicação do modelo de interpretação aos casos de estudo

²³ Em colaboração com Raquel Coutinho.

a consulta de revistas (publicações periódicas) de arquitectura, onde encontramos representações das obras através de imagens (desenhos e fotografias) e os textos que as integram e acompanham. Esses textos são essencialmente compostos pelas memórias descritivas de projectos de arquitectura, elaboradas pelos arquitectos autores dos projectos, e pelos comentários a eles associados elaborados por outros (editores, críticos, etc.). São referências fundamentais ao nível das publicações periódicas portuguesas da especialidade as seguintes: *Arquitectura: Revista de Arte e Construção*; *Arquitectura*; *Binário*; *RA*; *Unidade*; *J-A, Jornal Arquitectos*; *Arquitectura e Vida*; *Architécti*; *Prototypo* e *ARQ-/A*. A nível internacional, há a assinalar as revistas *2G*; *El Croquis* e *Casabella*. Igual importância mereceu a pesquisa e consulta de jornais diários como o *Diário de Lisboa*, o *Século*, *O Jornal* e o *Público*, entre outros, respeitantes à época em que cada obra foi construída.

O discurso em que assentam a teoria e a crítica da arquitectura portuguesa é igualmente importante para o entendimento dos casos de estudo. São autores de referência, para além dos autores anteriormente citados e dos autores dos projectos, João Vieira Caldas, Eduardo Souto de Moura, Jorge Figueira, João Belo Rodeia, entre outros.

A consulta dos processos de obra e a visita às obras construídas, tal como elas se encontram na actualidade, constituiu igualmente um procedimento importante para o desenvolvimento da investigação.

A abordagem aos casos de estudo, à luz dos pressupostos atrás enunciados, é feita através dos lugares construídos, das imagens que os representam e de textos que os descrevem e analisam. Considerando que os lugares são hoje os elementos que temos sobre eles, a sua leitura desenvolver-se-á através de três componentes: 1. as imagens e representações iconográficas do local onde se implantam os edifícios que lhe deram origem; 2. os textos escritos sobre esses mesmos lugares (desde a sua criação até hoje); 3. os lugares como se encontram no momento presente.

De acordo com a fundamentação teórica desta investigação, os objectos de estudo, ou seja, os lugares em si mesmos (os lugares construídos), são os

dados factuais e o que é dito pelos outros é o que se torna questionável. Serão, pois, estes os elementos que abrem caminho à investigação.

Capítulo 1 – Contributos teóricos: conceitos de interpretação e leituras do lugar arquitectónico

1.1. Introdução

Neste capítulo procuramos sintetizar as referências, conceitos e ideias desenvolvidos que nos parecem ser contribuições relevantes para a presente investigação. Como referimos, a partir de dois campos disciplinares, o da filosofia e o da arquitectura, construímos um corpo teórico que nos permite discutir o tema do lugar e da sua interpretação de forma alargada. Considerando que criar, ler e usufruir os lugares é fazer uma interpretação, o contributo da filosofia hermenêutica como a teoria da interpretação do sentido permite-nos recolocar o problema da interpretação no centro da investigação. Deste modo, as figuras de Gadamer e Ricoeur tornam-se relevantes, uma vez que questionam a forma como tradicionalmente é interpretada a realidade e, em particular, as obras de arte. Também os arquitectos aqui convocados questionam a forma como os lugares arquitectónicos se desenvolveram e evoluíram a partir da segunda metade do século XX no mundo ocidental e, especificamente, em Portugal.

Uma vez que a aceção corrente do conceito de lugar e muitas das leituras que se fazem do lugar arquitectónico actualmente remetem para a aceção aristotélica desse mesmo conceito, torna-se necessário abordar, primeiramente, o conceito de lugar segundo Aristóteles e alguns aspectos que sustentam o sentido que lhe é atribuído por este autor.

1.1.1. Lugar aristotélico e conceito generalista

Tanto na aceção corrente do conceito de lugar como na maior parte dos textos sobre a questão do lugar arquitectónico escritos por arquitectos, críticos e teóricos, verificamos que este conceito é remetido para a perspectiva aristotélica, ou seja, o lugar é essencialmente definido do ponto de vista geométrico (Aristóteles, 1998 [séc. IV a.C.]). A abordagem ao lugar em

Aristóteles inicia-se com um conjunto de questões que partem de dois pressupostos: o primeiro, que todas as coisas estão num lugar, uma vez que *o que não é* não está em lugar nenhum; o segundo, que o movimento mais comum, aquele a que chamamos *levar, transportar*, é um movimento que diz respeito ao lugar. Deste modo, para Aristóteles, o lugar pode existir sem as coisas, mas as coisas não podem existir sem um lugar; assim, o lugar é considerado uma realidade primária, uma vez que não se destruiria se as coisas desaparecessem desse lugar.

Aristóteles define o que é o lugar procurando a sua natureza: qual o carácter próprio do lugar? Define-o, em primeira instância, como possuidor de três dimensões – largura, altura e profundidade (Aristóteles, 1998: 224) –, ou seja, as mesmas propriedades que um corpo possui. Mas, segundo o próprio autor, se fosse só assim, um lugar poderia ser um corpo, e deste modo haveria dois corpos no mesmo lugar.²⁴ Para chegar à sua definição de lugar – lugar é “o limite do corpo continente que está em contacto com o corpo contido”²⁵ (Aristóteles, 1998: 239) –, Aristóteles refere os conceitos de forma e de matéria como não sendo separáveis da coisa, ao contrário do lugar, comparando este a um recipiente imóvel, ou seja, a um lugar não transportável. Deste modo, corpo e lugar já não se confundem.

Para além das três dimensões atrás enunciadas, Aristóteles (1998: 234-235) estabelece quatro propriedades que contribuem para a definição do lugar: a primeira é que “o lugar é o que primeiramente contém aquilo do qual é lugar, e não é uma parte da coisa contida”; a segunda propriedade é que “o lugar primário não é nem menor nem maior do que a coisa contida”, ou seja, o limite do lugar, como contentor de qualquer coisa, coincide com a coisa que esse lugar contém; a terceira é que “o lugar pode ser abandonado pela coisa contida e é separável dela”, isto é, o lugar e o conteúdo são vistos separadamente, logo, se a coisa abandona o lugar, o lugar persiste; a quarta e

²⁴ No caso do ponto, segundo Aristóteles, o ponto e o lugar do ponto seriam a mesma coisa; assim, o lugar não se distinguia da coisa, o lugar não era o ponto mas também não estaria fora dele (Aristóteles, 1998: 224).

²⁵ Para uma maior comodidade na leitura, optámos por traduzir livremente todas as citações de obras publicadas em línguas estrangeiras.

última propriedade é que “todo o lugar possui um acima e um abaixo e por natureza cada um dos corpos permanece ou é levado ao seu lugar próprio e este movimento cumpre-se deslocando-o para cima ou para baixo”.

1.1.2. Etimologia e acepção corrente

Na acepção corrente, o lugar é visto, na maioria das vezes, segundo a perspectiva aristotélica, ou seja, o lugar é um sítio, um local, ou um contentor onde podemos colocar algo. A própria etimologia da palavra, segundo o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (Machado, 1977: 448), deriva do latim: “*Locāle* –, ‘local, de lugar’”. De acordo com a mesma fonte, as mais antigas abonações que até à data se registaram de “lugar” serão de 1253-1254, tendo sido esta uma evolução da palavra *logar* dentro da língua portuguesa. Para além deste enfoque, podemos encontrar um outro: a palavra lugar, do latim *locāre*, significa “colocar, dispor, estabelecer; alugar”.

O conceito corrente de lugar aborda-o do ponto de vista físico. Deste modo, na definição sugerida pela *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (GEPB, s/d.: 569), o conceito de lugar poderá ter dois sentidos: numa primeira instância, poderá significar “parte do espaço que ocupa um corpo; Qualquer objecto ocupa um lugar”. E, noutro sentido, lugar é “sítio onde está qualquer coisa” ou, ainda,

“Porção de espaço, abstraindo do corpo que o pode ocupar e considerado quanto às suas dimensões, a sua situação, o seu destino, as suas particularidades presentes, passadas ou futuras: um *lugar* vasto, um *lugar* baixo; mora num *lugar* húmido; este *lugar* é encantador e sossegado; passaram por lugares desertos (...)”.

Dentro do mesmo tipo de registo, a *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura* (ELBC, 1971: 652) define lugar no sentido *real*, ou seja, igualmente em termos físicos; no entanto, incluem-se aqui também outros sentidos: metafórico, matemático e geométrico. Assim, do ponto de vista físico, o lugar é “a superfície geométrica ou abstracta que limita a posição dos corpos ou

ainda o volume do espaço geométrico ocupado pelos corpos”. É também, mas agora em sentido metafórico, “as fontes gerais, argumentos comuns ou temas que se tomam para argumentar ou desenvolver um discurso, etc.” Com um sentido matemático, o lugar “é o conjunto de pontos de uma figura, que gozam de uma mesma propriedade”, ligando-se este sentido ao conceito de lugar geométrico, que se define como “a figura em que todos os elementos gozam de uma propriedade comum, exclusiva deles” (1971: 657).

Ainda dentro da aceção corrente, o *Dicionário de Língua Portuguesa* da Porto Editora amplia o conceito geral até aqui encontrado e apresenta dez significados para este vocábulo:

“1. espaço ocupado por um corpo; sítio; local; 2. posição; ordem; 3. localidade, pequena povoação; região; 4. categoria social; 5. loja onde se vendem hortaliças; frutas; galinhas; ovos; 6. cargo; emprego; 7. vagar; tempo; vez; 8. ocasião; oportunidade; 9. ensejo; 10. trecho ou passo de um livro” (DLP, 2002: 1034).

Das diferentes aceções generalistas do conceito de lugar, podemos concluir que o mais comum é definir o lugar em termos físicos e associá-lo ao conceito de espaço aristotélico: lugar é normalmente “parte determinada de um espaço” (ACL, 2001: 2306) ou o “sítio onde está qualquer coisa” (GEPB, s/d.: 569).

Entender o conceito de lugar arquitectónico com base no conceito generalista de lugar torna-se redutor e simplista. No entanto, apesar de não trazer muitos contributos para o campo disciplinar da arquitectura, esta aceção, de carácter abrangente, identificando lugar com espaço ou sítio e possuidor de três dimensões (largura, altura, profundidade), será o ponto de partida para a definição do conceito de lugar arquitectónico que sustentará a criação do modelo teórico de interpretação que nos propomos levar a cabo.

1.2. Conceitos de interpretação

1.2.1. Hans-Georg GADAMER e a tomada de consciência histórica

A obra maior de Hans-Georg Gadamer,²⁶ *Verdade e Método* (2004 [1960]), representa um marco importante no pensamento filosófico contemporâneo, uma vez que introduz, a partir da linha fenomenológica de Heidegger,²⁷ um conjunto de novidades fecundas para o desenvolvimento desse mesmo pensamento. Igualmente, *O Problema da Consciência Histórica* (1998a), obra que reúne um conjunto de conferências proferidas pelo autor em 1958, destaca-se do conjunto da sua obra como contributo relevante para a nossa investigação, uma vez que acrescenta aspectos importantes à forma como podem ser vistos e interpretados os lugares arquitectónicos.

Um dos pressupostos fundamentais em que Gadamer centra o seu pensamento é o facto de a existência humana incorporar a finitude e a temporalidade (historicidade) e, por conseguinte, abranger a globalidade da sua experiência no mundo. A partir deste pressuposto, o fenómeno da compreensão e da interpretação correctas passou a ter uma nova concepção: para além de fazer parte do campo das ciências, pertence à experiência humana do mundo.²⁸ Deste modo, para Gadamer, a experiência da filosofia, a experiência da arte e a experiência da história “são modos de experiência nos

²⁶ Hans-Georg Gadamer nasceu em 1900 em Breslau (Alemanha). Foi aluno de Husserl e Heidegger em Heidelberg. Ensinou em Leipzig, Frankfurt e, a partir de 1949, em Heidelberg, onde sucede a Karl Jaspers na cátedra de filosofia. Marcou profundamente o desenvolvimento contemporâneo das ciências humanas na Alemanha, uma vez que à clausura do pensamento académico Gadamer opôs a universalidade da compreensão hermenêutica, fundada na apropriação da tradição através da consciência histórica. Morreu em 2002.

²⁷ Diz-nos Gadamer a este propósito: “A analítica temporal da existência (*Dasein*) humana, desenvolvida por Heidegger, penso eu, mostrou de maneira convincente que a compreensão não é um dentre outros modos de comportamento do sujeito, mas o modo de ser da própria presença (*Dasein*)” (Gadamer, 2004: 16).

²⁸ “O problema da hermenêutica ultrapassa os limites que lhe são impostos pelo conceito metodológico da ciência moderna. Compreender e interpretar textos não é um expediente reservado apenas à ciência, mas pertence claramente ao todo da experiência do homem no mundo. Na sua origem, o fenómeno hermenêutico não é, de forma alguma, um problema de método. Não se interessa por um método de compreensão que permite submeter os textos, como qualquer outro objecto da experiência, ao conhecimento científico. Tampouco se interessa primeiramente em construir um conhecimento seguro, que satisfaça aos ideais metodológicos da ciência, embora também aqui se trate de conhecimento e de verdade” (Gadamer, 2004: 29).

quais se manifesta uma verdade que não pode ser verificada com os meios metodológicos da ciência” (Gadamer, 2004: 30).

Para Gadamer, o homem finito, o homem histórico vê e compreende sempre a partir do seu ponto de vista, localizado num determinado tempo e num determinado espaço; não pode colocar-se acima da relatividade da história e procurar um “conhecimento objectivamente válido” (Gadamer, 2004: 30).

Partindo deste ponto de vista, a primeira parte de *Verdade e Método*, obra de uma vastíssima riqueza conceptual, divide-se essencialmente em três secções: a primeira perspectiva a forma como se concebe a experiência da arte,²⁹ a segunda centra-se na compreensão do espírito³⁰ dentro da perspectiva das ciências históricas e a terceira trata o fenómeno da linguagem como experiência humana do mundo.³¹ Inicialmente o autor desenvolve uma teoria hermenêutica onde o conceito de método, como forma de conhecimento objectivo, é posto em causa: para Gadamer, o método não é o caminho da verdade, sendo que a compreensão de uma obra não se concebe nem como um processo metódico puramente objectivo, nem a partir de um processo subjectivo do homem face a um objecto, mas sim como o modo de ser do próprio homem. Dito de outra forma, para Gadamer, a experiência de uma obra de arte – para além de esta não se completar como obra se for vista isolada, objectivada, separada da sua realidade (realidade incessantemente renovada, tal como aparece na experiência) – também transcende todo e qualquer horizonte subjectivo de interpretação, tanto do autor como daquele que percebe a obra. Se assim não fosse, as obras apresentar-se-iam de um ponto de vista muito abstracto e a intenção do autor e a obra apareceriam como coisas isoladas, fora da história, limitando a sua compreensão. O que nos interessa aqui salientar é a forma como Gadamer, a partir destes pressupostos, reabilita e cria alguns conceitos-chave para a compreensão de qualquer obra,

²⁹ “Primeira Parte – A libertação da questão da verdade a partir da experiência da arte” (Gadamer, 2004: 35-237).

³⁰ “Segunda Parte – A extensão da questão da verdade à compreensão nas ciências do espírito” (Gadamer, 2004: 239-493).

³¹ “Terceira Parte – A virada ontológica da hermenêutica no fio condutor da linguagem” (Gadamer, 2004: 495-631).

seja ela um texto, uma obra de arte em sentido estrito ou uma obra arquitectónica, remetendo-nos para a tomada de consciência histórica como uma das mais importantes revoluções da época moderna. Para Gadamer,

“A aparição de uma tomada de consciência histórica é, possivelmente, a mais importante revolução por que passamos desde a época moderna. O seu alcance espiritual ultrapassa, provavelmente, aquele que reconhecemos às realizações das ciências da natureza, as quais transformaram, de forma bem visível a face do nosso planeta. A consciência histórica, que caracteriza o homem actual, é um privilégio, talvez, mesmo um fardo tal como nenhum outro que tenha sido imposto a alguma das gerações anteriores.

(...) Entendemos por consciência histórica o privilégio do homem moderno: ter plena consciência da historicidade de todo o presente e da relatividade de todas as opiniões” (2004: 30).

A tomada de consciência histórica tem como consequência a forma como actualmente o espírito moderno reflecte: se há pontos de vista divergentes ou posições opostas, e para que estes formem um todo compreensível e coerente, “é necessário que cada uma das partes seja plenamente consciente do carácter particular da sua perspectiva” (Gadamer, 2004: 30). A consciência moderna está actualmente pronta a “compreender a possibilidade de uma multiplicidade de pontos de vista relativos” (2004: 30) e, deste modo, a recusar seguir um conjunto de verdades tradicionalmente admitidas.

1.2.1.1. Conceito de tradição

Para nos referirmos à reabilitação que Gadamer faz do conceito de tradição, teremos que explicar alguns pressupostos que estão na base dessa reabilitação. Gadamer considera como ponto de partida para o estudo da importância da consciência histórica a análise feita por Heidegger da estrutura prévia da compreensão e da historicidade intrínseca da existência humana. De acordo com a concepção heideggeriana da pré-estrutura da compreensão, compreendemos uma obra ou situação não com a consciência vazia,

temporariamente preenchida com a situação em causa, mas antes fazendo actuar uma intenção anterior à situação, um modo de ver já estabelecido, ou seja, algumas concepções prévias.³²

Deste modo, “a compreensão implica sempre uma pré-compreensão que é, por sua vez, pré-figurada pela tradição determinada na qual vive o intérprete e que modela os seus preconceitos” (Gadamer, 2004: 13). Daqui decorrem duas consequências: uma diz-nos que não há compreensão sem preconceitos e outra que não há uma visão ou uma compreensão pura da história ou de uma obra do passado sem referência ao presente. Pelo contrário, a história é vista e compreendida apenas e sempre através de uma consciência que se situa no presente. Mas, mais do que isto, o presente só é visto e compreendido através das intenções, modos de ver e preconceitos que o passado transmitiu.

Noutros termos, o conceito de tradição no pensamento filosófico de Gadamer baseia-se no facto de a compreensão de uma obra se centrar na dialéctica entre o contexto em que cada pessoa se insere e o contexto da tradição. Deste ponto de vista, a tradição é encarada, por um lado, através do estudo das obras e do rasto por elas deixado – a história dos efeitos –; por outro, através do estudo do modo como essas obras foram recebidas – a história da recepção. Estas duas componentes funcionam, para Gadamer, como os conceitos-chave para a elaboração da ideia de tradição. Esta é, assim, aquilo que nos é transmitido e que nos interpela e a que pertencemos, e a compreensão não deve ser concebida como uma acção da subjectividade de uma pessoa, mas como o inserir-se numa tradição em que passado e presente se interceptam. A importância deste conceito revela-nos que, ao inserir-se na tradição, o intérprete dialoga com a história, “criando e produzindo novos elementos que reinterpretarão, recriarão e desenvolverão uma atmosfera passada, mas que não será a mera repetição dela mesma” (Comesaña-

³² A este propósito, diz-nos Gadamer: “Para Heidegger, com efeito, o facto de que não possamos falar de história senão enquanto nós mesmos somos históricos significa que é a historicidade do ser-aí humano, no seu incessante movimento de espera e esquecimento, que permite o retorno do passado à vida. O que antes aparecia como prejudicial ao conceito de ciência e de método, como forma somente ‘subjectiva’ de aproximação ao conhecimento histórico, situa-se agora, no primeiro plano de uma interrogação fundamental” (2004: 50).

-Santalices, 2004: 58). É à luz desta perspectiva que Gadamer reabilita o conceito de tradição, que assim se apresenta como algo que nos é colocado como tendo “validade sem precisar de fundamentação” (Gadamer, 2004: 372).

Visto desta forma, o conhecimento não é algo que se possui, mas algo em que participamos e algo em que nos situamos. O essencial na experiência estética de uma obra de arte não é, para Gadamer, nem o conteúdo nem a forma, mas a coisa significada, totalmente mediatizada numa imagem ou numa forma; a obra é um mundo com a sua própria dinâmica que inclui a experiência de quem a realizou e a experiência de quem a usufrui, num horizonte que inclui conjuntamente a obra, uma parte do significado que ela adquire ao longo da sua existência e a nossa situação presente. Colocada a questão da tradição nestes termos, podemos dizer que a situação do intérprete é sempre caracterizada pela antecipação de sentidos, ou seja, pelo conjunto de preconceitos³³ que o intérprete traz consigo.

1.2.1.2. Preconceitos

Quando se fala em compreender ou interpretar uma obra, o mais habitual é pretender libertar a compreensão e a interpretação de ideias pré-concebidas, porque, consideradas com um carácter negativo, irão prejudicar qualquer avaliação que se faça de qualquer obra. Por outro lado, é comum achar-se um erro considerar as ideias do passado com os critérios de hoje (daí as tentativas de recriar o passado através da reconstrução do que existiu).³⁴ Visto desta forma, o objectivo do conhecimento de uma obra seria libertarmo-nos das ideias e valores pessoais sobre determinados temas e adquirir uma mentalidade aberta, livre de preconceitos, em relação ao mundo das ideias e dos valores do

³³ De acordo com Gadamer, os preconceitos existem como um dado positivo e não como um factor a menosprezar na interpretação. Na sua perspectiva, ninguém interpreta uma obra sem preconceitos, uma vez que não se vive isolado nem desligado do passado. Os preconceitos chegam-nos a partir da tradição, através da educação, da cultura e da sociedade onde cada um se insere.

³⁴ Para Gadamer existe uma historicidade intrínseca patente na compreensão de uma obra, centrada no facto de que compreender uma obra não é tentar reconstruí-la, porque a reconstrução não é mais do que uma nova criação, uma vez que o seu significado já está dependente das questões que levantamos no presente; portanto, tentar reconstruí-la não passa de uma tarefa impossível.

passado. Ora, bem pelo contrário, diz Gadamer, o presente não pode ser removido. Na verdade, não podemos abandonar o presente e colocarmo-nos no passado; uma obra passada não pode ser vista unicamente nos seus próprios termos, porque o seu significado se define a partir de um conjunto de questões que lhe colocamos no presente.

Deste modo, Gadamer defende que existem sempre os juízos prévios – preconceitos –, os quais têm a sua importância na própria interpretação e são a base da capacidade que temos para compreender a história. Não pode, portanto, haver qualquer interpretação sem haver pressupostos, que mais não são do que o conjunto de preconceitos que cada intérprete constrói a partir da tradição e que conduzem a sua interpretação.

Por esta razão, somos levados a aceitar que o homem nunca se encontra num modo de ser neutro, indiferente ou isento, “mas interpretado a partir da tradição, por meio da educação, da linguagem, da cultura, quaisquer que elas sejam” (Paisana, 1993: 15). O homem não veicula a tradição de modo consciente, mas como um conjunto de preconceitos que orientam o seu comportamento. Não há compreensão sem pressupostos e esses pressupostos vêm-nos da tradição e, mais ainda, do encontro dessa tradição com aquilo que se lhe depara – a autocompreensão da pessoa, ou seja, o seu horizonte ou mundo, que, por sua vez, se situa na história e na tradição. Assim, se a interpretação tem a ver com o presente, ela nunca é permanente e rígida; e o significado de uma obra não é arbitrário mas é um significado para nós: “... que significado atribuir ao facto de que uma só e mesma mensagem transmitida pela tradição seja, no entanto, apreendida de forma sempre diferente, quer dizer, em relação com a situação histórica concreta daquele que a recebe?” (Gadamer, 1998a: 55).

1.2.1.3. Interpretação: situação e fusão de horizontes

Para Gadamer, o conceito de interpretação, à luz da tomada de consciência histórica, tem um novo sentido relativamente àquilo que habitualmente caracterizou a forma de pensar da ciência:

“A consciência moderna toma – precisamente enquanto ‘consciência histórica’ – uma posição reflexiva em face de tudo o que lhe é transmitido pela tradição. A consciência histórica já não escuta beatamente a voz que lhe chega do passado, mas, reflectindo sobre ela, recoloca-a no contexto de onde surgiu para verificar a significação e o valor relativo que contém. Este comportamento reflexivo face à tradição chama-se interpretação. (...)

Falamos de interpretação quando a significação de um texto não se compreende imediatamente. Uma interpretação torna-se, então, necessária; noutros termos, é necessária uma reflexão explícita sobre as condições que fazem com que o texto possua tal ou tal significação. O primeiro pressuposto do conceito de interpretação é o carácter ‘estranho’ do que se trata de compreender. Com efeito, o que é imediatamente evidente, o que nos convence pela sua presença, não reclama interpretação” (1998a: 19-20).

Esta concepção pressupõe que o que nos chega através de fontes, vestígios ou, neste caso, lugares arquitectónicos de uma época passada, pertence a uma situação diferente da nossa – situação “estranha” (1998a: 21) – e, deste modo, sem um sentido explícito, necessitando de um esforço de interpretação. A interpretação não se manifesta sem mediação, ou seja, sem os elementos que nos são transmitidos pela história e que é preciso ver para lá do seu sentido imediato. Por outro lado, o conjunto de preconceitos (tradição) que orienta o comportamento humano chega-nos do passado, constituindo um conjunto de respostas passadas e sedimentadas, transmitidas na sua especificidade, isto é, sem que as questões de onde surgiram tenham sido igualmente transmitidas.

Daí a importância do conceito de situação que se expressa, segundo Gadamer, pela tensão que existe entre o presente e o passado: “Há uma situação simultaneamente estranha e familiar entre a objectividade da herança, que se pretende histórica e distanciada, e a nossa pertença a uma tradição” (Palmer, 1999: 187). Dito de outra forma, quando estudamos uma obra do passado, ela é-nos estranha porque não acompanhamos o seu percurso, mas é-nos familiar porque faz parte da nossa herança. Assim, na compreensão

histórica, o texto (ou a obra) é compreendido não porque se estabelece uma relação entre pessoas, mas devido à participação no tema que o texto (ou a obra) comunica. Assim, não só saímos do nosso próprio mundo como deixamos que o texto (ou a obra) nos interpele no nosso mundo actual; deixamos que o texto (ou a obra) se torne contemporâneo, sendo que o verdadeiro ponto de referência não é a subjectividade do autor nem a do leitor, mas sim a própria significação histórica, ou seja, a significação que tem para nós, situados no presente. Deste modo, o conceito de situação aqui expresso revela-nos que a interpretação de uma obra deve incluir a sua explicação mas, também, o que significa em termos do momento actual; dito ainda de outra forma, quando experimentamos o significado de uma obra chegamos à compreensão de algo que chegou até nós e que decorre da experiência e da história na qual nos situamos:

“... o horizonte do presente está num processo de constante formação, na medida em que estamos obrigados a pôr à prova todos os nossos preconceitos. Parte dessa prova é o encontro com o passado e a compreensão da tradição da qual nós mesmos procedemos. O horizonte do presente não se forma à margem do passado. Não existe um horizonte do presente por si mesmo, assim como não existem horizontes históricos a serem conquistados. Antes, compreender é sempre o processo de fusão desses horizontes presumivelmente dados por si mesmos” (Gadamer, 2004: 404).

Para Gadamer, o conceito de fusão de horizontes inclui a estruturação da experiência. Deste modo, em toda a experiência se pressupõe a estrutura da interrogação: “Será deste ou daquele modo?” Segundo Gadamer, se a interrogação tem um carácter aberto, esse carácter não é absoluto, pois uma pergunta tem sempre uma orientação. O sentido da pergunta contém já a orientação em que se coloca a resposta a essa questão, que se pretende seja significativa e adequada. A questão coloca-se a uma determinada luz, pois toda a resposta tem apenas sentido em termos da pergunta que lhe é colocada – uma pergunta que é formulada a partir do nosso próprio horizonte e que, ao

fundir-se com o horizonte significativo do texto ou da obra, cria uma dialéctica de pergunta-resposta onde se efectua uma fusão de horizontes.

Podemos dizer, portanto, que a experiência hermenêutica é o encontro entre a herança (sob a forma de uma obra ou de um texto transmitido) e o horizonte do intérprete. Como é compreensível, pertencemos a um certo tempo e a um certo lugar na história e a um certo país. Fazemos parte deles e participamos neles. Do mesmo modo, pertencemos à linguagem e à história e participamos nelas. Este fenómeno de pertença é a base que permite encontrar no texto a nossa herança. Porque pertencemos à linguagem e porque o texto ou a obra pertencem à linguagem, torna-se possível um horizonte comum. A emergência de um horizonte comum é aquilo a que Gadamer chama a fusão de horizontes, pois ocorre devido à consciência historicamente operativa. A situação hermenêutica que envolve o intérprete e o texto (ou obra) é aquela que coloca o primeiro numa situação aberta, de modo a ser interpelado pela tradição. Uma vez que cada intérprete se situa num novo horizonte, o evento que se traduz na experiência hermenêutica é algo de novo que aparece, algo que não existia antes.

1.2.2. Paul RICOEUR e a linguagem como discurso

Pretendemos abordar a obra de Paul Ricoeur³⁵ através de um conjunto de temas ligados à interpretação textual, um dos focos da reflexão do autor, exposta na sua vasta e plurifacetada produção intelectual. Do nosso ponto de vista, o desenvolvimento da teoria da interpretação avançada por Paul Ricoeur em relação à produção literária poderá servir como paradigma para a interpretação e produção arquitectónicas. Da riquíssima criação intelectual

³⁵ Paul Ricoeur nasceu em Valence em 1913. Foi um dos grandes filósofos franceses do século XX. Em 1935 torna-se professor agregado na Sorbonne e nesse mesmo ano, durante a guerra, é feito prisioneiro e deportado para um campo de concentração nazi. Em 1946 inicia a publicação dos seus trabalhos mais importantes. Leccionou na Universidade de Estrasburgo, na Sorbonne e na Universidade de Nanterre. Em 1968, na sequência dos movimentos de Maio, é nomeado decano, no sentido de “árbitro” e figura de conciliação das diferentes forças e interesses em jogo, demitindo-se em 1970. Posteriormente leccionou na universidade de Chicago, até ser jubilado em 1982. Ricoeur participou em debates sobre a linguística, a psicanálise, o estruturalismo e a hermenêutica, com um interesse particular pelos textos sagrados do cristianismo. Morreu em 2005.

deste autor destacamos algumas obras, que, à luz deste pressuposto, consideramos fundamentais. Assim, é de todo o interesse referir a *Teoria da Interpretação: O Discurso e o Excesso de Significação* (2000 [1976]), uma vez que o autor desenvolve aí uma concepção inovadora de interpretação da linguagem;³⁶ *Do Texto à Acção: Ensaios de Hermenêutica II* (1991 [1986]), que se centra na teoria da narrativa e em conceitos a ela associados; “Arquitectura y Narratividad” (2003), onde o autor reconhece a existência de uma relação entre arquitectura e narrativa; finalmente, *Tempo e Narrativa* (1983a), uma vez que aí apresenta a tripla *mimesis* – prefiguração, configuração e reconfiguração –, tópicos que consideramos essenciais para caracterizar o modo de interpretar os lugares arquitectónicos.

Dos vários temas que Ricoeur valoriza e desenvolve ao longo da sua obra, interessam-nos algumas categorias que, dada a sua grandeza conceptual, poderão contribuir para enriquecer o modo de interpretar os lugares arquitectónicos. Na linha de Heidegger e Gadamer, toma como pano de fundo para o desenvolvimento da sua filosofia a dimensão finita e relacional do homem e o seu enraizamento histórico, que desemboca na consciência histórica, ou seja, na terminologia de Ricoeur, na consciência-da-história-dos-efeitos. Dentro desta perspectiva e na linha de Gadamer, retoma, entre outros, os conceitos de pertença e distanciação e o de preconceito, que nos remetem para o conceito de fusão de horizontes já tratado por Gadamer e que centram o campo da interpretação num outro paradigma.

Assim, ao ter presente a consciência histórica na interpretação de uma obra (um texto, uma pintura ou um lugar), o passado não pode ser para nós um objecto, uma vez que estamos sempre situados na história e por isso lhe pertencemos. A pertença à história, dada pela consciência histórica, recoloca o modo de abordar qualquer obra, porque, ao contrário de encarar o passado como um dado objectivo cujo interesse passa pela sistematização de factos

³⁶ Teoria de interpretação inovadora em relação ao tipo de abordagem estruturalista, que trata as obras a partir dos seus aspectos formais (levando em conta, somente, a sua estrutura interna) e desta forma isoladas de qualquer contexto, e igualmente em relação à abordagem de Dilthey, na qual o importante é a intenção do autor, ou seja, o que o autor quis dizer ou fazer.

segundo uma perspectiva cronológica, ela permite incluir na própria história a situação do intérprete. Para além da pertença, a consciência histórica implica também a distanciação.³⁷ Se, por um lado, como referimos, estamos situados na história, participando nela, encontramos-nos igualmente sob a condição da distância histórica em relação ao passado, havendo portanto “um paradoxo de alteridade, uma tensão entre o longínquo e o próximo essencial à tomada de consciência histórica” (Ricoeur, 1991: 106). A proximidade do longínquo, ou seja, a dialéctica entre a nossa participação (pertença) e a distanciação é fornecida pelo conceito de fusão de horizontes, que implica “a comunicação à distância entre duas consciências, diferentemente situadas” (Ricoeur, 1991: 106), isto é, uma comunicação entre o próximo, o longínquo e o aberto. “Este conceito significa que não vivemos nem em horizontes fechados, nem num horizonte único. Na mesma medida em que a fusão dos horizontes exclui a ideia de um saber total e único, este conceito implica a tensão entre o próprio e o estranho, entre o próximo e o longínquo” (Ricoeur, 1991: 106). A fusão de horizontes implica desta maneira, para o campo da interpretação, que cada um não se feche num determinado ponto de vista, mas esteja aberto a aceitar a possibilidade de várias interpretações. De acordo com Ricoeur, é sempre possível argumentar a favor ou contra uma interpretação, ou seja, confrontar interpretações e procurar um acordo, mesmo que esse acordo fique para além do nosso alcance imediato.

1.2.2.1. Linguagem como discurso: discurso escrito

Um dos aspectos importantes para a construção do nosso modelo centra-se na forma como Ricoeur aborda a questão da linguagem: esta apresenta-se como um discurso, diferente da linguagem como um conjunto de signos. O facto de

³⁷ O conceito de distanciação, diz-nos Ricoeur, é “o correlativo dialéctico do de pertença, no sentido de que a nossa maneira de pertencer à tradição histórica é pertencer-lhe sob a condição de uma relação de distância que oscila entre o afastamento e a proximidade. Interpretar é tornar próximo o longínquo (temporal, geográfico, cultural, espiritual) (...) o texto é, por excelência, o suporte de uma comunicação na e pela distância” (1991: 61).

se considerar que a linguagem se realiza como discurso altera o paradigma com que habitualmente se interpretam as obras e os lugares arquitectónicos.³⁸

O ponto de partida de Ricoeur para a sua elaboração do conceito de linguagem (como obra, ou discurso) é o facto de esta não poder ser tratada pelo estudo das palavras isoladas, ou seja, através dos signos, devendo, em vez disso, atender-se à interligação entre um nome e um verbo, isto é, remeter para a existência de uma frase. Para Ricoeur, a linguagem parte da frase porque só uma frase pode significar alguma coisa.³⁹

Voltando um pouco atrás, o modelo estrutural, que nasceu na linguística e que nos interessa referir porque se estendeu ao domínio da arquitectura, inclusivamente ao campo da interpretação, trata a linguagem através dos signos (unidades mais pequenas do que a frase) ou através de sistemas e estruturas de signos, eclipsando deste modo o discurso. Diferentemente da abordagem estruturalista, que trata a linguagem considerando os signos como as únicas entidades básicas, Ricoeur centra o estudo da linguagem nas suas duas entidades irreduzíveis: os signos e as frases. Diz-nos o autor: “... o signo – é meramente virtual. Apenas a frase é actual enquanto genuíno acontecimento da fala” (2000: 19). Por assim ser, não se pode passar do signo para a frase

“... por simples extensão da mesma metodologia a uma entidade mais complexa. A frase não é uma palavra mais ampla ou mais complexa. É uma nova entidade. Pode decompor-se em palavras, mas as palavras são algo de diferente das frases curtas. Uma frase é um todo irreduzível à soma das suas partes. É constituída por palavras, mas não é uma função derivativa das suas partes. Uma frase compõe-se de signos, mas em si mesma não é um signo” (Ricoeur, 2000: 19).

³⁸ Habitualmente, as obras e os lugares arquitectónicos são estudados a partir dos *signos* que os compõem e do seu funcionamento interno, com o fim de compreender a sua estrutura interna.

³⁹ Na linha de Platão, diz-nos Ricoeur, “uma palavra por si só não é verdadeira nem falsa” (Ricoeur, 2000: 13).

Deste modo, uma obra é algo mais do que a soma das suas partes e, assim sendo, não podemos interpretá-la através da sua decomposição ou da soma das partes, porque a passagem das partes ao todo que é a obra requer uma nova estrutura e uma nova descrição. Se tratarmos a linguagem através da sua dissociação em partes constitutivas, estaremos a tratar somente o seu lado formal; mas, se tratarmos a obra como um todo, então estamos a tratar o seu sentido, ou seja, a sua significação. Para Ricoeur, as redes de relações nestas duas maneiras de tratar a linguagem apresentam-se, deste modo, diferentes, sendo esta a chave de todo o problema da linguagem: uma coisa é tratarmos o lado formal da linguagem, outra é tratar o seu significado ou sentido. O primeiro é tratado através da “semiótica, ciência dos signos, é formal na medida em que se funda na dissolução da língua em partes constitutivas. [A segunda abordagem,] a semântica, a ciência da frase, diz imediatamente respeito ao conceito de sentido...” (2000: 19).

O facto de aceitarmos como paradigma válido para a leitura do lugar arquitectónico a linguagem como discurso e não como um conjunto de signos justifica a enunciação das quatro características da linguística da frase (Ricoeur, 1991: 186-191), ou do discurso (sendo a frase a unidade básica do discurso), desenvolvidas por Ricoeur. Através delas podemos perceber a diferença entre língua e discurso. Quanto à primeira característica, diz-nos Ricoeur: “o discurso realiza-se sempre temporalmente e no presente, enquanto o sistema da língua é virtual e estranho ao tempo (...)” (1991: 186). Deste modo, como referimos, a língua trata somente o lado formal da linguagem, enquanto o discurso remete para um sentido, ou seja, para uma significação. A segunda característica diz-nos que, enquanto a língua não requer nenhum sujeito, o discurso remete sempre para um locutor. Tanto no discurso oral como no escrito há sempre um locutor que quer dizer alguma coisa. Relativamente à terceira característica, afirma Ricoeur que o discurso é sempre acerca de qualquer coisa que se pretende descrever, exprimir ou representar, enquanto a língua remete apenas para outros signos no interior do próprio sistema. A língua trata os signos em si mesmos, isolados de uma intenção ou

de um querer comunicar, ao contrário do discurso, que pretende contar alguma coisa. Quanto à quarta característica, enquanto a língua fornece códigos para que haja linguagem, é no discurso que há troca de mensagens, porque há interlocutores: “só o discurso e não a linguagem, se dirige a alguém. Reside aí o fundamento da comunicação” (1991: 191). Depois de termos feito a distinção entre língua e discurso, interessa-nos fazer a distinção entre discurso falado e discurso escrito, uma vez que só este se torna relevante, pelo facto de ser fixado: tal como o discurso escrito, o lugar arquitectónico que pretendemos interpretar é fixado, porque construído.

Quando o discurso passa da fala à escrita, acontecem quatro coisas que nos interessam convocar para a interpretação do lugar: ao passar à escrita, o discurso fixa-se; autonomiza-se em relação à intenção do autor e dos destinatários primitivos (passa a haver uma separação entre o mundo do texto e o mundo do autor); torna-se aberto (abre-se a uma sequência ilimitada de leituras em diferentes contextos sociais); e deixa-se recontextualizar. A significação da obra e a intenção mental dissociam-se a partir do momento em que a obra se fixa e, deste modo, “a carreira do texto escapa ao horizonte finito vivido pelo autor. O que diz o texto importa mais do que aquilo que o autor quis dizer (...)” (Ricoeur, 1991: 189). A fixação, que nos transporta para a autonomia da obra, é uma condição de interpretação, porque se separa do seu contexto primitivo e se abre a um campo ilimitado de intérpretes. O discurso oral dirige-se a um determinado interlocutor, o discurso escrito dirige-se a quem quer que saiba ler (Ricoeur, 1991: 191). O sentido de uma obra literária escrita ou de uma obra de arquitectura construída torna-se autónomo “em relação à intenção subjectiva do seu autor, neste sentido a questão essencial não é encontrar, subjacente ao texto, a intenção perdida, mas expor, face ao texto, o ‘mundo’ que ele abre e descobre” (Ricoeur, 1991: 62).

Considerando a linguagem como discurso e não como um conjunto de signos, a interpretação de um texto corresponde à *coisa* do texto, ao que ele comunica e não à psicologia do autor; o que se quer é explicar o mundo que o texto projecta. Neste sentido, o texto desenvolve propostas de sentido que

convidam a uma leitura plural da obra. Desta forma, a hipótese da hermenêutica desenvolvida por Ricoeur é a de que a interpretação é um processo aberto que não completa uma visão anterior mas que lhe acrescenta qualquer coisa.

1.2.2.2. Uma nova concepção de interpretação

O facto de Ricoeur considerar o estudo da linguagem centrado no discurso e não nos signos abre a possibilidade de uma nova concepção de interpretação da linguagem que assenta, como referimos, na dialéctica entre explicação e compreensão, onde estes dois posicionamentos não se excluem um ao outro,⁴⁰ mas antes se completam. O interesse deste modelo de interpretação parte do pressuposto de que existe uma analogia entre o texto enquanto discurso fixado pela escrita e o lugar arquitectónico enquanto obra fixada pela construção. O paradigma do texto desenvolvido por Ricoeur é o mesmo a aplicar ao lugar arquitectónico; assim, o paradigma da interpretação textual desenvolvido por Ricoeur é o que vamos utilizar para a interpretação do lugar arquitectónico.

Um dos argumentos de Ricoeur para defender a dialéctica entre explicação e compreensão (que constitui a interpretação) parte do facto de nos textos existirem objectivações e significações. Deste modo, quando pegamos num texto, e por extensão num lugar, e o decompomos, como uma “espécie de instrumento lógico” (Ricoeur, 1991: 152), explicamo-lo mas não o interpretamos porque, na linha ricoeuriana, se numa narrativa “se mudar um elemento, toda a sucessão ficará diferente” (1991: 153), isto é, a sequência estrutural da narrativa altera-se e com ela a própria narrativa. Assim, da objectividade da obra deriva a possibilidade de a explicar, mas não a possibilidade de a compreender. A explicação tem a ver com os signos e não

⁴⁰ Para mostrar o que está na base desta dialéctica, Ricoeur recorre à hermenêutica de Dilthey, opondo-se à forma dicotómica, e não complementar, como este entendeu a relação entre explicação e compreensão. Para Dilthey, *explicar* pertence ao campo das ciências da natureza, através da lógica dedutiva, e *compreender* pertence às ciências do espírito. Para Ricoeur, ao contrário de Dilthey, há uma estreita complementaridade e reciprocidade entre explicação e compreensão, que nos remetem para a interpretação. Segundo Ricoeur, Dilthey distingue explicação e compreensão como duas coisas alternativas – ou “‘explicais’, à maneira do sábio naturalista ou ‘interpretais’, à maneira do historiador” (Ricoeur, 1991: 145).

com o modo como esses signos, na sua composição, se tornam significativos. A compreensão, por outro lado, prende-se com o carácter significativo de formas de expressão inscritas de diferentes modos (textos, monumentos, pinturas, etc.) e que se referem directamente à experiência humana. Segundo Ricoeur, a necessidade de interpretar “deriva precisamente do modo indirecto como eles nos transmitem tais experiências” (2000: 85). Nesta perspectiva, a dialéctica que envolve a explicação e a compreensão parte, primeiro, de “um movimento da compreensão para a explicação e, em seguida, de um movimento da explicação para a compreensão. Da primeira vez, a compreensão será uma captação ingénua do sentido do texto enquanto todo. Da segunda, será um modo sofisticado de compreensão apoiada em procedimentos explicativos” (2000: 86). Assim, a interpretação que se constitui como a dialéctica entre a explicação e a compreensão inicia-se com uma compreensão do tipo conjectural e termina para satisfazer o conceito de apropriação, sendo a explicação uma forma de mediação entre os dois estádios de compreensão descritos anteriormente.

A primeira compreensão, ou a compreensão conjectural, surge porque através da escrita (ou seja, do discurso fixado) a intenção verbal do texto não coincide com o sentido mental ou a intenção do autor. Através da escrita, o seu autor não se encontra presente e, por conseguinte, “compreender não é apenas repetir o evento do discurso num evento semelhante, é gerar um novo acontecimento, que começa com o texto em que o evento inicial se objectivou” (Ricoeur, 2000: 87). Dito de outro modo, a intenção do autor é superada pelo simples facto de o autor não estar presente e é por isso que o sentido que o texto toma é o que se torna relevante. Assim, a interpretação correcta “já não pode resolver-se por um simples retorno à alegada intenção do autor” (2000: 88), surgindo então a conjectura. Importa aqui referir o que se conjectura ao compreender. Em primeiro lugar, conjecturar é construir um sentido verbal de um texto, ou seja, é construí-lo como um todo. Uma obra como discurso é mais do que uma sequência de frases e por isso pode construir-se como um todo com sentido. Mas, como um texto no seu todo é

diferente de um conjunto de frases separadas, este tem uma espécie de plurivocidade, que por sua vez se abre a uma pluralidade de construções. A relação entre o todo e as partes exige, deste modo, um tipo específico de juízo. Mas como o todo aparece como um conjunto de partes com diferentes graus de importância, não existe nenhuma evidência que permita distinguir entre o que é mais importante e menos importante. Aliás, o próprio juízo de saber o que é mais e menos importante é já em si uma conjectura.

Em segundo lugar, construir um texto é construí-lo como um todo individual:

“O texto enquanto todo e enquanto totalidade singular pode comparar-se a um objecto que é possível ver a partir de vários lados, mas nunca de todos os lados ao mesmo tempo. Por conseguinte, a reconstrução do todo tem um aspecto perspectivístico semelhante ao de um objecto percebido. É sempre possível relacionar a mesma frase de modos diferentes a esta ou àquela outra frase considerada como a pedra angular do texto” (Ricoeur, 2000: 89).

Deste modo, podemos dizer que no acto de ler está implícito um tipo específico de unilateralidade, e essa unilateralidade fundamenta o carácter conjectural da interpretação.

“Em terceiro lugar, os textos literários implicam horizontes potenciais de sentido que podem actualizar-se de diferentes modos” (Ricoeur 2000: 89). Quando um texto é lido, é sempre lido de maneira diferente pelos vários destinatários, uma vez que cada um deles o aborda de maneiras distintas.

Mas, pelo que acabamos de descrever, a primeira compreensão necessária para a apreensão da obra torna-se não raramente inconsequente, uma vez que parte da sua simples apreensão sem qualquer espécie de validação, ou seja, sem qualquer investigação do objecto específico da conjectura. É pois necessário passar para a segunda etapa, a explicação, constituindo este o primeiro movimento da interpretação.

A etapa da explicação, para Ricoeur, representa uma etapa necessária entre a compreensão ingénua e a compreensão crítica e corresponde a um

momento de objectivação crítica centrada numa análise estrutural da obra. Através da explicação, ou seja, da análise da obra isolada de qualquer contexto, podemos validar uma conjectura, mas validar não é fazer uma verificação. A validação é antes “uma disciplina argumentativa, onde existe uma lógica da incerteza e da probabilidade qualitativa” (Ricoeur, 2000: 90). Ora, através da explicação, podemos validar melhor ou pior a nossa conjectura. De facto, para Ricoeur, “se é verdade que há sempre mais de um modo de construir um texto, não é verdade que todas as interpretações sejam iguais. O texto apresenta um campo limitado de construções possíveis” (2000: 91).

A dialéctica em sentido inverso é entendida por Ricoeur a partir da polaridade existente no discurso entre o sentido e a referência. A “referência exprime a plena exteriorização do discurso” e a função referencial dos textos escritos é “profundamente afectada pela ausência de uma situação comum ao escritor e ao leitor” (2000: 92). Deste modo, podemos dizer que a referência é o que o texto diz e o sentido é o que o texto fala, ou seja, este último implica a construção de um discurso. Relativamente à função referencial do texto, diz-nos Ricoeur, quando lemos, podemos permanecer num estado de *suspense* em relação ao texto ou criar novas referências, estas a partir do texto numa nova situação, a do leitor. “No primeiro caso tratamos o texto como uma unidade sem mundo, no segundo, criamos uma nova referência ostensiva, graças à espécie de ‘execução’ que a arte de ler implica” (Ricoeur, 1991: 206).

“Efectivamente, o que é que num texto se deve compreender – e, por conseguinte apropriar? Não é a intenção do autor, que se encontra supostamente oculta por trás do texto, não é a situação histórica comum ao autor e aos seus leitores originais, não são as expectativas ou sentimentos desses leitores originais; nem sequer a auto compreensão que de si tinham como fenómenos históricos e culturais. Aquilo de que importa apropriar-se é o sentido do próprio texto, concebido de um modo dinâmico como a direcção do pensamento aberto do texto. Por outras palavras, aquilo de que importa apropriar-se nada mais é do que o poder de desvelar um mundo, que constitui a referência do texto” (Ricoeur, 2000: 104).

1.2.2.3. Narrativa e a tripla mimesis

A abordagem que fazemos à obra de Paul Ricoeur, relativamente à narrativa e à tripla *mimesis*, parte do pressuposto de que o lugar arquitectónico (em que se insere o edifício) pode ser equiparado à narrativa (como obra literária). De facto, diz-nos Ricoeur,

“... o carácter comum da experiência humana que é marcado, articulado, clarificado pelo acto de narrar em todas as suas formas, é o seu carácter temporal. Tudo o que se narra acontece no tempo, desenvolve-se temporalmente e o que se desenvolve no tempo pode ser contado. Talvez mesmo todo o processo temporal só seja reconhecido como tal na medida em que ele é narrável de uma forma ou de outra” (1991: 24).

Para Ricoeur, a narrativa organiza uma intriga que “... consiste, principalmente, na selecção e organização dos acontecimentos e das acções contadas, que fazem da fábula uma história ‘completa e inteira’ (...) com princípio meio e fim” (1991: 25). A noção de intriga torna-se um dos aspectos relevantes para o entendimento que Ricoeur faz da narrativa, uma vez que pressupõe inteligibilidade, facto que nos remete para a compreensão. Assim, refere Ricoeur,

“... direi que ela é a unidade inteligível que conjuga circunstâncias, finalidades, meios, iniciativas, consequências não desejadas. (...) é o acto de ‘tomar em conjunto’ – de conjugar – estes ingredientes da acção humana que, na experiência quotidiana, permanecem heterogéneos e discordantes. Resulta deste carácter inteligível da intriga que a competência em seguir a história constitui uma forma muito elaborada de compreensão” (1991: 26).

Em *Tempo e Narrativa*, Paul Ricoeur aprofunda a sua concepção de interpretação através da tripla *mimesis*: *mimesis* I, II e III. De uma forma sucinta, a tripla *mimesis* apresenta-se da seguinte forma: na *mimesis* I ou prefiguração, o mundo do texto não é resultado da imaginação delirante de um sujeito alienado, mas parte do mundo da acção no interior do qual vive o seu

autor; na *mimesis* II ou configuração, a construção de um texto procura configurar um mundo outro, distinto do mundo do autor; na *mimesis* III ou reconfiguração, o texto exerce sempre influência sobre o modo de o leitor sentir, habitar ou sonhar o mundo.

Assim, a *mimesis* I mostra que a representação da acção implica um enraizamento vivencial, ou seja, uma pré-compreensão do agir humano que une autor e usufruidor. No caso da narrativa literária ou das obras arquitectónicas, estas só fazem sentido para as pessoas porque lhes subjaz a acção humana que elas pretendem configurar. Assim, a antecipação de sentido, ou pré-compreensão da totalidade, é a expectativa de sentido de padrões de pensamento a que estamos habituados. O sentido dado ou estruturado pela visão preliminar e pela antecipação forma, para qualquer projecto, o horizonte a partir do qual qualquer coisa será compreendida.

A *mimesis* II corresponde à construção configuradora da acção e faz a mediação entre prefiguração do campo prático e a sua reconfiguração pela recepção da obra. O sentido de configuração, expresso por Ricoeur, prende-se com o conceito de composição: “Enquanto no primeiro momento se discute a pertinência das condições de possibilidade de uma obra, neste novo conceito de representação oferece-se uma configuração inovadora e ficcional dos acontecimentos da acção”.⁴¹ Deste modo, a configuração não é mais do que a construção de uma intriga, ou seja, de uma história com sentido formada a partir de diferentes episódios considerados na sua singularidade. Para Ricoeur, a configuração da acção é uma construção ficcional, implicando o recurso à imaginação com o fim de configurar acontecimentos reais. Na configuração, podemos dizer que a intriga realiza a mediação entre acontecimentos desligados e o todo que constitui a história (o enredo permite transformar os vários incidentes numa história). A narrativa é considerada mediadora, na medida em que une os diversos acontecimentos, ou incidentes da história, sob

⁴¹ “... o termo ficcional é aplicado num sentido amplo, e não restrito, e por isso a configuração representa a construção de um universo imaginário, sem o qual não seria possível desenrolar a intriga dos seus acontecimentos capitais” (Correia, 1999: 180).

a forma de uma totalidade temporal. A este propósito, diz-nos Ricoeur que a *mimesis* II é, pois,

“... o processo concreto pelo qual a configuração textual faz a mediação entre a prefiguração do campo prático e [a] sua reconfiguração pela recepção da obra. Aparecerá corolariamente, no termo da análise, que o leitor é o operador por excelência que assume, por seu fazer – a acção de ler – a unidade do percurso de *mimese* I a *mimese* III através da *mimese* II” (Ricoeur, 1983a: 86-87).

A *mimesis* III reflecte o regresso ao mundo da vida e da experiência temporal, correspondendo deste modo ao que Gadamer designa por aplicação. Nesta operação são intersectados dois mundos: o mundo configurado no texto (ou na obra) e o mundo do leitor (ou do usufruidor). Em *mimesis* III, Ricoeur trata o poder reconfigurador da narrativa, ou seja, o poder que a narrativa exercerá sobre o leitor ou intérprete e o mundo real em que este se insere. Deste modo, é somente no confronto do mundo do texto com o mundo do leitor que a obra literária adquire uma significação no sentido pleno do termo, o mesmo se passando em relação às obras de arquitectura.

1.3. Múltiplas leituras do lugar arquitectónico na segunda metade do século XX: autores estrangeiros

1.3.1. Gordon CULLEN e a percepção do lugar

A obra de referência de Gordon Cullen⁴² é *El Paisaje Urbano: Tratado de Estética Urbanística* (1990), publicada originalmente em 1971. Procurando responder aos problemas da cidade, esta obra trata o impacte visual da cidade sobre os seus habitantes ou visitantes, através de uma pesquisa centrada em conjuntos de edifícios e na correlação que existe entre eles, em oposição aos

⁴² Gordon Cullen nasceu no Reino Unido em 1914. Em 1930 estabeleceu-se em Londres, onde estudou Arquitectura. Em 1945 incorporou a equipa da revista *Architectural Review*. Em 1956 começou a trabalhar como profissional liberal. Sendo o seu trabalho reconhecido em diversas ocasiões, recebeu em 1972 e 1973 o grau de membro honorário do Royal Institute of British Architects e da Universidade Técnica de Munique, respectivamente.

edifícios vistos isoladamente. O autor convoca o conceito de arte do relacionamento, cujo principal objectivo é a reunião de um conjunto de elementos que constroem o ambiente das cidades, para além dos edifícios em si mesmos.⁴³ Os desníveis, as árvores e os equipamentos de carácter urbano que rodeiam os edifícios constituem esses elementos que constroem o ambiente das cidades.

Uma vez que a nossa proposta de leitura do lugar arquitectónico se centra na relação da obra com a envolvente, reconheceu-se a importância de integrar na construção do modelo a perspectiva preconizada por este autor.

Nesta obra são explorados os conceitos de visão serial, local e conteúdo, acontecimentos que aparecem ao transeunte associados ao conceito de percepção. A visão serial é, para Cullen, a visão obtida através do percurso de um transeunte ao atravessar a cidade: “a paisagem urbana surge na maioria das vezes como uma sucessão de surpresas ou revelações súbitas” (Cullen, 1990: 11). Através deste conceito, é reconhecido que a percepção dos elementos da cidade obtida ao longo de um determinado percurso tem um impacto de ordem emocional e um papel preponderante na organização desses elementos.

O conceito de local “diz respeito às nossas reacções perante a nossa posição no espaço. (...) Este tipo de percepção integra-se numa ordem de experiências ligadas às sensações provocadas por espaços abertos e espaços fechados que nas suas manifestações mórbidas são a agorafobia e a claustrofobia” (Cullen, 1990: 11). A nossa forma de estar num determinado lugar altera a percepção que temos dele.

Conteúdo, o terceiro conceito aqui explorado, “relaciona-se (...) com a própria constituição da cidade: a sua cor, textura, escala, o seu estilo, a sua natureza, a sua personalidade e tudo o que a individualiza” (Cullen, 1990: 11).

⁴³ “Existe, sem dúvida alguma, uma *arte do relacionamento*, tal como existe uma arte arquitectónica. O seu objectivo é a reunião dos elementos que concorrem para a criação de um ambiente, desde os edifícios aos anúncios e ao tráfego, passando pelas árvores, pela água, por toda a natureza, enfim, e entretendo esses elementos de maneira a despertarem emoção ou interesse” (Cullen, 1990: 10).

Através dos conceitos atrás descritos, associados à percepção e à necessidade de identificação que o homem possui, o autor introduz na leitura dos lugares o papel de diferentes elementos que, identificados como elementos anónimos, contribuem para a caracterização da cidade. Assim, desenvolve conceitos como apropriação do espaço e território ocupado, através dos atributos conferidos a determinados espaços – espaços de eleição. Abrigo ou sombra são elementos que podem tornar um lugar mais aprazível ou mais misterioso. A existência de montras ou toldos nas lojas, a disposição dos anúncios num determinado lugar podem constituir elementos seja para agregar pessoas seja para delimitar esse mesmo lugar; a existência de um arame esticado, de um conjunto de degraus, ou uma mudança de textura e desenho num determinado pavimento podem, igualmente, constituir elementos para delimitar ou diferenciar um determinado espaço. Recintos, ponto focal, unidades urbanas, silhueta, acidentes, pontuação, estreitamentos são, entre outros, elementos que nos permitem a identificação do lugar em que nos encontramos numa cidade.

1.3.2. Kevin LYNCH e a legibilidade e a imaginabilidade do lugar

Um dos autores que contribuiu para uma definição do conceito de lugar arquitectónico em contexto urbano foi Kevin Lynch.⁴⁴ Da sua produção teórica destacam-se as seguintes obras: *A Imagem da Cidade* (1989 [1960]); *De que Tiempo es este Lugar? Para una Nueva Definicion del Ambiente* (1975 [1964]); *Planificação do Sítio* (1980 [1962]); e *A Boa Forma da Cidade* (1999 [1981]).

Uma vez que este autor foi um dos primeiros a desenvolver estudos acerca da cidade do ponto de vista da sua imagem depois do aparecimento da cidade dita moderna – influenciando, de certo modo, outros que se lhe seguiram –, interessa determo-nos com algum detalhe nos conceitos

⁴⁴ Kevin Lynch nasceu em Chicago, Illinois, em 1918. Estudou na Universidade de Yale (1935-1937), em Taliesin junto de Frank Lloyd Wright (1937-1939), no Instituto Politécnico de Rensselaer (1939-1940), onde desenvolveu estudos sobre estruturas e engenharia civil, e no MIT (Massachusetts Institute of Technology), onde realizou um curso de Planeamento Urbano. Foi professor nesta mesma área no MIT de 1948 até à sua morte, em 1984.

desenvolvidos, sobretudo, na sua primeira obra teórica – *A Imagem da Cidade*. Para Lynch, uma imagem clara da cidade, um ambiente característico e legível a nível físico, é o ponto de partida para arquitectos e urbanistas imprimirem qualidade ao meio urbano, uma vez que “as imagens do meio ambiente são o resultado de um processo bilateral entre o observador e o meio” (Lynch, 1989: 16). Desta forma, diz-nos Lynch:

“... o meio ambiente sugere distinções e relações, e o observador – com grande adaptação e à luz dos seus objectivos próprios – selecciona, organiza e dota de sentido aquilo que vê. A imagem, agora assim desenvolvida, limita e dá ênfase ao que é visto, enquanto a própria imagem é posta à prova contra a capacidade de registo perceptual, num processo de constante interacção. Assim uma dada realidade pode variar significativamente entre diferentes observadores” (1989: 16).

De uma forma sintética, Lynch considera a cidade e, especificamente, os lugares do ponto de vista da percepção do utilizador, ou seja, através da contemplação das partes físicas e imóveis da cidade pelos seus habitantes. O que interessa, para Lynch, é a “forma visual à escala urbana” (1989: 9), procurando com este trabalho estudar a qualidade do ambiente visual da cidade americana, através da imagem mental que os cidadãos têm dela.⁴⁵ O que ocupa este estudo são as “figuras mentais comuns que um grande número de habitantes de uma cidade possui...” (Lynch, 1989: 17).

Deste modo, somos remetidos para dois conceitos-chave desenvolvidos na sua obra: os conceitos de legibilidade e de imaginabilidade. O conceito de legibilidade da paisagem citadina corresponde à “facilidade com a qual as partes podem ser reconhecidas e organizadas numa estrutura coerente” (Lynch, 1989: 17). Assim, a legibilidade é-nos dada por uma estrutura onde facilmente reconhecemos limites, vias, etc. Uma vez que a cidade é vista como “objecto

⁴⁵ Para Lynch, a imagem clara da cidade, ou seja, um ambiente característico e legível a nível físico, é-nos revelada pelas “imagens de grupo, mostrando o consenso entre o número significativo de membros, que interessam aos planificadores de cidades aspirantes a um modelo de ambiente que muitos possam disfrutar” (Lynch, 1989: 17).

da percepção dos seus habitantes”,⁴⁶ Lynch considera que a legibilidade, ou clareza, é um elemento crucial na estrutura da cidade e uma das características que adquire um significado especial quando observamos as periferias desordenadas das nossas cidades. O conceito de imaginabilidade remete para “aquela qualidade de um objecto físico que lhe dá uma grande probabilidade de evocar uma imagem forte num dado observador. É essa forma, cor, disposição, que facilita a produção de imagens mentais vivamente identificadas, poderosamente estruturadas e altamente úteis no meio ambiente” (Lynch, 1989: 19-20). Em obra posterior, *A Boa Forma da Cidade*, Lynch amplia um pouco estes conceitos integrando ainda o conceito de *sentido*, onde alia à apreensão ou identificação de um lugar conceitos e valores não espaciais, ligados ao tempo e a acontecimentos locais que o marcaram:

“Por sentido de um aglomerado populacional pretendo dizer a clareza com que ele pode ser apreendido ou identificado, e a facilidade com que os seus elementos podem ser ligados a outros acontecimentos locais numa representação mental coerente do tempo e do espaço, e o modo como essa representação pode ser ligada a conceitos e valores não espaciais” (Lynch, 1999: 127).

Deste modo, para Lynch, o sentido varia de pessoa para pessoa, mas também em função do próprio local, ou seja, “o sentido depende da forma e da qualidade espaciais, mas também da cultura, do temperamento, do estatuto, da experiência e do objectivo actual do observador” (1999: 127).

A estrutura, a identidade e o significado são três componentes através das quais Lynch considera possível a análise da imagem do meio. Na obra de Lynch são analisadas as duas primeiras, uma vez que o autor considera que “os significados individuais de uma cidade são tão variados, mesmo quando a sua forma pode ser facilmente comunicável, que parece possível separar a forma do significado, pelo menos nos primeiros estados de análise” (Lynch,

⁴⁶ Relativamente ao processo de planeamento do sítio, Lynch refere: “Formalmente, dir-se-ia que o processo começa por conhecer as pessoas para as quais se vai criar o sítio, e qual vai ser o seu papel nesse sítio, uma vez desenvolvido o plano” (Lynch, 1980: 13).

1989: 19). Desta forma, o estudo desenvolvido por Lynch concentrar-se-á na identidade e estrutura das imagens da cidade excluindo a componente significativa, sendo esses considerados “os componentes ‘formais’ do sentido” (Lynch, 1999: 138). Para Lynch, identidade é o nível a que uma pessoa consegue reconhecer ou recordar um local como sendo distinto de outros locais e estrutura formal é a maneira como as partes se ajustam em conjunto e nos dão o sentido de orientação (1999: 127-128).

Os elementos estudados por Lynch acerca da imagem urbana referem-se às formas físicas e são passíveis de uma classificação em cinco tipos: “vias ou caminhos, limites, bairros, cruzamentos e elementos marcantes” (Lynch, 1989: 57). Mas, para ele, os caminhos são o elemento predominante da imagem da cidade. Estes elementos devem estar ligados por uma estrutura comum, e a aplicação dessa estrutura deve obedecer a um conjunto de princípios, tais como a hierarquia da rede de caminhos, a continuidade, a repetição, a orientação clara, etc. Na perspectiva do autor, os conceitos por si desenvolvidos possibilitam o planeamento de um sítio ou de uma cidade, como forma de dirigir as suas transformações. Em *Planificación del Sitio* podemos perceber que, para este autor, o sítio ou o lugar, e a possibilidade da sua planificação, são vistos do ponto de vista puramente formal e a sua planificação passa por ordenar edifícios e outras estruturas sobre o terreno.⁴⁷ Deste modo, a construção de estruturas ou de um modelo prévio com base nos elementos anteriormente referidos por Lynch representaria a possibilidade de uma cidade legível.

⁴⁷ “Planificar o sítio é a arte de ordenar edifícios e outras estruturas sobre o terreno, harmonizando umas com as outras. Este livro pretende ser uma introdução a essa arte, uma exposição de princípios, e um resumido guia técnico” (Lynch, 1980: 7).

1.3.3. Robert VENTURI e a interpretação plural do lugar

De Robert Venturi⁴⁸ interessa-nos rever as duas obras teóricas mais divulgadas: *Complexidade e Contradição em Arquitectura* (2004 [1966]) e *Aprendendo em Las Vegas* (Venturi *et al.*, 1998 [1972]), este último escrito em parceria com Denise Scott Brow e Steve Izenour. Tanto numa como noutra, o autor acrescenta um novo elemento à ideia de lugar arquitectónico, ao explorar o papel da forma como significante.⁴⁹ Criticando os princípios modernistas, centra a sua obra na aceitação dos elementos banais que compõem o contexto da nossa arquitectura: mais do que lamentar ou tentar ignorá-los é preciso integrá-los como dados positivos. O ponto de partida de Venturi abre, desta forma, a leitura que se faz muitas vezes da arquitectura, convocando a complexidade e a contradição da arquitectura como um factor positivo.⁵⁰ A este propósito, diz-nos o autor:

“Sou mais pela riqueza de significado, pela função implícita, tanto quanto pela função explícita. Prefiro ‘tanto... como’ a ‘ou... ou’, preto, branco e às vezes cinza, a ou preto ou branco. Uma arquitectura válida evoca muitos níveis de significado e combinações de enfoques. O espaço arquitectónico e seus elementos tornam-se legíveis e viáveis de muitas maneiras ao mesmo tempo” (Venturi, 2004: 2).

Ao contrário dos arquitectos modernos ortodoxos, para Venturi a complexidade da arquitectura é mais verdadeira e “uma sensibilidade especial para o paradoxo permite que coisas aparentemente dissemelhantes existam

⁴⁸ Robert Venturi nasceu em Filadélfia, na Pensilvânia, em 1925. Depois dos seus estudos de arquitectura na Universidade de Princeton, New Jersey, Venturi viveu entre 1954 e 1956 em Roma. Posteriormente, trabalhou no ateliê dos arquitectos Eero Saarinen e Loius Kahn até 1958, ano em que abriu o seu próprio ateliê. Ensinou mais tarde nas Universidades de Princeton e Yale.

⁴⁹ No prólogo à edição de 1977, o autor refere que “Las Vegas não constitui o tema do nosso livro. O simbolismo da forma arquitectónica, sim” (Venturi *et al.*, 1998: 17).

⁵⁰ “Por toda a parte, excepto na arquitectura, a complexidade e a contradição foram aceites e reconhecidas (...) E hoje as necessidades de programa, estrutura, equipamento mecânico e expressão, mesmo em edifícios individualmente considerados em contextos simples, são variadas e conflitantes por força de circunstâncias antes inimagináveis. (...) Ao aceitar a contradição assim como a complexidade, tenho em vista a vitalidade, tanto quanto a validade” (Venturi, 2004: 1).

lado a lado, a sua própria incongruência [sugere] uma espécie de verdade” (August Heckscher, *in* Venturi, 2004: 3-4). Deste modo, a verdade dos lugares arquitectónicos está no reconhecimento da complexidade e contradição, mais do que na tentativa de criar ordem, tarefa que é reconhecida como uma impossibilidade. Assim, o reconhecimento de variedade e confusão a todos os níveis de experiência são o que consubstancia a verdade da arquitectura. A pertinência da sua tese deve-se ao facto de aceitar os elementos vulgares, pelo simples facto da sua própria existência:

“Eles são o que temos. Os arquitectos podem deplorar ou tentar ignorá-los ou mesmo tentar aboli-los, mas eles não desaparecerão. Ou não desaparecerão por muito tempo, porque os arquitectos não têm poder de substituí-los (nem sabem como substituí-los) e porque esses elementos vulgares ajustam-se às necessidades existentes de variedade e comunicação. Os velhos chavões envolvendo banalidade e desordem ainda serão o contexto de nossa nova arquitectura, e nossa nova arquitectura será, significativamente, o contexto para eles” (Venturi, 2004: 47).

Para Venturi, actualmente, mais do que fazer de conta que algo não existe, devemos reconhecer e explorar a variedade inerente à ambiguidade da percepção visual. A partir da paisagem vulgar e menosprezada podemos extrair a ordem complexa e contraditória que faz da arquitectura um todo urbanístico. Assim, a arquitectura sem envolvente, isolada do contexto que a rodeia, mesmo que este seja feio e desconcertante, não corresponde à verdade; a arquitectura deriva das suas características interiores e do seu contexto particular, “a arquitectura é forma e substância – abstracta e concreta –, e seu significado deriva de suas características interiores e de seu contexto particular. Um elemento arquitectónico é percebido como forma e estrutura, textura e material” (Venturi, 2004: 15). As relações complexas e contraditórias entre os vários elementos urbanos são a causa da ambiguidade e da tensão, características da arquitectura. Deste modo, o significado da arquitectura pode envolver metamorfoses e contradições, remetendo a sua leitura para a possibilidade de

mais do que um significado. Venturi considera que quando um observador caminha em torno de um edifício ou numa cidade, num determinado lugar, este pode ter um significado num dado momento e num outro momento esse mesmo lugar pode ter outro significado. Deste modo, o mesmo espaço pode mudar de significado; espaço, tempo e arquitectura criam uma outra dimensão que permite que uma obra tenha vários enfoques. Assim, valores como os “contrastes entre interior e exterior”, a “inflexão em arquitectura”, o “fragmento”, a “descontinuidade expressiva e continuidade estrutural”, os “contrastes de escala e de contexto” (2004: 89-136), são elementos analisados por Venturi, constituindo valores positivos que fazem parte da paisagem quotidiana e que nos possibilitam leituras diferentes de um mesmo lugar.

Em síntese, o contributo de Venturi centra-se na possibilidade de ler as obras e os lugares segundo um novo enfoque: a arquitectura não é só a obra arquitectónica vista isoladamente, através da sua forma e estrutura, mas integra todos os elementos banais e vulgares que existem no seu contexto físico e que a constroem como um todo urbanístico. A verdade da arquitectura é deste modo constituída pela tensão que existe entre o elemento arquitectónico percebido como forma e estrutura e os elementos que existem no espaço que o envolve. À luz deste contributo, a leitura do lugar arquitectónico integra a complexidade e contradição que constituem a validade da arquitectura como um todo urbanístico e que, por sua vez, permitem uma leitura plural do mesmo lugar.

1.3.4. Christian NORBERG-SCHULZ e o espírito do lugar

Christian Norberg-Schulz⁵¹ contribuiu para a definição do lugar arquitectónico através de diferentes obras, sendo as mais significativas *Intenciones en Arquitectura* (1998 [1963]); *Existencia, Espacio y Arquitectura* (1975 [1971]); e *Genius Loci: Paesaggio, Ambiente, Architettura* (1979 [1976]).

⁵¹ Christian Norberg-Schulz nasceu em Oslo em 1926. Licenciou-se em arquitectura em Zurique em 1949. Em 1951 foi membro do CIAM em Inglaterra e entre 1952 e 1953 foi professor convidado na Universidade de Harvard. Entre 1960 e 1963 fez um estágio em Roma e em 1963 começou a dar aulas na escola de arquitectura de Oslo. Doutorou-se em arquitectura em 1964. Foi professor convidado na Universidade de Yale e em 1966 na Universidade de Cambridge. Em 1994 aposentou-se da Universidade de Oslo. Morreu em 2000.

O conceito mais importante para a nossa investigação entre os desenvolvidos por este autor é o conceito de *genius loci*, ou *espírito do lugar*. Tal conceito, não tendo sido inventado por ele,⁵² caracteriza a ideia que o autor atribui ao lugar, tendo este a ver com a realidade específica de cada lugar individual, com a sua identidade. Através do entendimento dessa realidade específica ou identidade, podemos usar o lugar da melhor maneira possível. Assim, se o meio ou o contexto ecológico influencia os seres humanos e a construção da cidade, para este autor, o conceito de *habitar* é mais lato, englobando o conceito de *genius loci* ou do *espírito do lugar*, que confere a esse lugar um carácter que o distingue de todos os outros. “O lugar significa muito mais do que a sua localização, pois encerra significados culturais que sintetizam e representam o meio que o envolve, bem como a situação existencial em geral” (Magalhães, 2001: 148).

Desde as suas primeiras obras, interessa-lhe a forma na arquitectura: para Schulz, os fins e os efeitos da arquitectura passam pela resposta à pergunta: “Por que um edifício de determinado período tem uma forma determinada?” (Norberg-Schulz, 1998: 16). No entanto, para além do valor formal há o valor simbólico: um edifício só revela todo o seu significado quando o vemos como parte de um meio simbólico, onde todos os objectos são portadores de valores (1998: 58).

Para este autor, a relação de um edifício com a envolvente é uma das “categorias básicas do planeamento urbano e da arquitectura: esta intervém na definição do conteúdo do edifício, a solução técnica deve estar de acordo com as condições locais e a análise formal tem de ter em conta, naturalmente, os arredores do edifício” (Norberg-Schulz, 1998: 67). A análise da forma é a base da descrição dos elementos e das relações. A estrutura formal e a forma são as bases do estudo dos edifícios. Segundo Schulz, “o propósito da arquitectura é pôr ordem em certos aspectos do ambiente e com isso queremos dizer que a arquitectura controla e regula as relações entre o homem e o ambiente. (...) O

⁵² Os Romanos entendiam que um edifício só deveria ser construído se o lugar a ele destinado estivesse sob a protecção do *genius loci*, uma divindade ou o espírito do lugar (<<http://pt.wikipedia.org/wiki>>).

conteúdo de um edifício compreende os aspectos do ambiente que nos afectam” (1998: 71). Para Schulz, a envolvente afecta os edifícios, determinando a dimensão dos espaços mas também a sua forma. Os aspectos sociais e culturais são, para além da relação do edifício com a envolvente, mais dois campos que constituem o conteúdo do edifício.

Relativamente à forma e aos problemas formais em arquitectura, Norberg-Schulz define o que são elementos: unidade característica que é parte de uma forma arquitectónica (1998: 86) e relações, como o modo correcto de distribuir elementos espaciais, que por sua vez constituem as formas ou estruturas formais que são a combinação de elementos e relações (1998: 95).

Para este autor, a totalidade arquitectónica só encontra uma solução quando a estrutura do conteúdo encontra a sua equivalente formal, ou seja, “a qualidade arquitectónica depende da correspondência entre o significado e a forma” (1998: 119).

1.3.5. Vittorio GREGOTTI e a variedade dimensional do lugar

A obra de Vittorio Gregotti,⁵³ e particularmente a sua obra clássica, *Território da Arquitectura* (2004 [1972]), interessa-nos uma vez que introduz várias questões que consideramos importantes para a leitura do lugar e que se prendem novamente com o significado do lugar arquitectónico. Esta obra de Gregotti é particularmente importante porque, para além de tratar o problema do significado e da possibilidade de diferentes leituras do mesmo lugar, também explora o problema da representação em arquitectura e da leitura de conjuntos ambientais.

No que respeita ao significado, Gregotti diz-nos que “nenhuma obra de arquitectura possui um só significado” (2004: 27) e a diversidade de significados de uma obra revê-se não só no plano da fruição dos seus

⁵³ Vittorio Gregotti nasceu em 1927 em Novara, Itália, tendo-se formado em Arquitectura, em 1957, no Politécnico de Milão. Entre 1953 e 1955 foi editor da revista *Casabella*, referência incontornável no campo disciplinar da arquitectura. Para além de ter desenvolvido obras no campo teórico da arquitectura, em 1974 criou o Gregotti Associati International e desde essa altura tem realizado importantes projectos em mais de vinte países.

intérpretes ao longo do tempo “como também na possibilidade orientada segundo um sentido a estratos de significados” (2004: 27).

Deste modo, toda a obra de arquitectura tem em si mesma um significado, um sentido, sendo este passível de ser interpretado de diferentes maneiras pelos seus intérpretes. Para explicar de que forma aparece esta componente no campo da arquitectura, Gregotti responde à questão: de que é feita a “coisa” da arquitectura?

“De matérias organizadas tendo em vista uma certa forma: a forma de habitar (...). Podemos definir tal ordenação como a estrutura da operação projectual que, por seu lado, não consiste em nenhuma das operações isoladas através das quais construímos a obra, mas é capaz de conferir significado a cada uma destas operações, de dar-lhes forma, o que precisamente, para nós, é a forma arquitectónica de nosso encontro com o mundo. O grau de significatividade desta ordenação revela-se na forma...” (2004: 27).

O que Gregotti nos quer dizer é que é a ordenação no sentido da estrutura da operação projectual que preside à obra, ou seja, o modo de fazer confere significado à obra, para além de lhe dar forma, e portanto, uma especificidade própria:

“Esta especificidade é a materialidade da linguagem em que se move a arquitectura, dotada de significado pelo facto de ser fisicamente aquela figura em que as formas se organizaram segundo um sentido que constitui, tanto para a própria disciplina como para o mundo, uma rede de possibilidades diversas e novas” (2004: 27).

Neste sentido, a forma do lugar arquitectónico é o modo como as partes estão dispostas, mas também o poder de comunicação daquela disposição. Estes dois aspectos, a forma e a capacidade que ela tem de comunicar, estão sempre presentes. “Poder-se-ia chamar forma ao primeiro aspecto e figura ao segundo” (Gregotti, 2004: 28). É, portanto, a partir da figura que podemos descobrir o sentido de uma obra ou de um lugar arquitectónico e reconstruí-los

na sua totalidade. Deste modo, “a estrutura da projectação (o que faz o lugar) é de natureza figurativa, isto é, consiste numa particular estrutura de relação entre as matérias capaz de orientar com um sentido os actos da operação que estamos cumprindo como arquitectos” (Gregotti, 2004: 28). Podemos dizer, na linha de Gregotti, que o lugar arquitectónico não é só forma mas também figura e que o modo como as obras são construídas, o seu enredo, nos dá a forma, como resultado físico, mas também a figura, ou seja, o significado. Recorrendo às palavras de Gregotti, podemos perceber o que é para ele o lugar arquitectónico:

“... o ambiente construído que nos cerca é a representação física de sua história e de seu modo como acumulou diferentes níveis de significado para formar a qualidade específica do lugar, não exactamente em decorrência daquilo que pareça ser em termos perceptivos, mas por aquilo que é em termos estruturais. (...)

Antes de transformar um suporte numa coluna e um telhado num tímpano, antes de colocar pedra sobre pedra, o homem colocou uma pedra no chão com a finalidade de identificar um lugar no meio de um universo desconhecido, para que assim pudesse conhecê-lo bem e modificá-lo”.⁵⁴

À luz da criação do nosso modelo de leitura do lugar arquitectónico, e introduzindo a componente significativa do lugar como um factor determinante na sua leitura, a questão da representação é particularmente importante. Quando representamos um lugar arquitectónico, elegemos um conjunto de significados e os nossos critérios de representação, que já de si são insuficientes para além de um determinado limite dimensional, como formas apoiadas na geometria, não correspondem a mais do que as notações simbólicas referentes à própria geometria (Gregotti, 2004: 31). Assim, representar uma obra, ou um lugar, não é mais do que eleger um conjunto de

⁵⁴ Vittorio Gregotti na conferência à New York Architectural League (1983), in Kenneth Frampton (2000: 401).

significados, seleccionados a partir dos nossos próprios critérios, e essa representação depende sempre do interesse específico de quem a produz.

Segundo Gregotti, a leitura de um lugar a diversas escalas não é única e indiferente, possuindo a dimensão um poder de especificação muito particular. É fácil perceber o que acabamos de dizer se pensarmos num lugar concreto e o tentarmos ler a diferentes distâncias e sob diferentes perspectivas. Deste modo, “existem, por exemplo, limites dimensionais de mudança de significado para formas iguais” (Gregotti, 2004: 55). A escalas diferentes, o mesmo lugar tem significados diferentes – a cada dimensão corresponde um sentido; a mesma forma pode ter sentidos diferentes e as relações que se criam com a envolvente têm leituras diferentes consoante a escala ou a dimensão com a qual trabalhamos ou que encontramos.

Relativamente à representação e leitura dos lugares a diferentes escalas a partir de um edifício (não como uma operação de ampliação mas como uma ideia de construção da paisagem ou do território), Gregotti, esquematicamente, estabelece três níveis dimensionais de intervenção: o geográfico, sobre o território, o topográfico, sobre o circunstante, e o do objecto (2004: 53).

Vejamos o que nos é dito acerca da estruturação formal do circunstante, ou seja, da envolvente em relação à obra e, em sentido inverso, da obra em relação à envolvente:

“A estruturação formal do circunstante caracteriza-se por uma particular ambiguidade pois, por um lado, participa plenamente da característica do objecto de ser desenhado e, por outro, mantém firme sua relação com o lugar como local e como solo. Em contrapartida, a problemática do objecto parece surgir, independentemente do local, de um ponto interno ao próprio objecto, distribuir-se e desenvolver-se ‘sobre’ o suporte geográfico incrustando-se nele, transformando-o por acumulação, repetição e sobreposição, e estabelecendo com ele uma relação de nova vegetação, independente de toda climatologia, mas criando um clima próprio enquanto nível de consumo que contribui também com a definição de caracteres dos lugares” (Gregotti, 2004: 55).

Gregotti refere que o lugar, na relação que a obra arquitectónica estabelece com a envolvente, tem um carácter ambíguo – tanto do ponto de vista da envolvente como do ponto de vista da obra arquitectónica. Do ponto de vista da envolvente, por um lado, a caracterização desta parte do objecto e, por outro, a caracterização do objecto decorre do local onde se implanta. Do ponto de vista do objecto, por um lado, este parece surgir independentemente do local, constituindo o local neste caso o suporte físico onde se constrói qualquer coisa, mas, por outro lado, passa a constituir um elemento para a definição do lugar.

Outra componente importante introduzida por Gregotti é a problemática da leitura de conjuntos ambientais. Como descrever formalmente um lugar? Como classificá-lo tipologicamente? Como implantar ou circunscrevê-lo formalmente? Como encontrar uma unidade operativa de leitura? A resposta a algumas destas questões constitui outra contribuição de Gregotti, que nos permite, no plano operativo, adoptar algumas propostas suas na construção do nosso modelo de interpretação.

A primeira proposta que nos poderá interessar centra-se nos diferentes níveis através dos quais se pode organizar um lugar, uma vez que o lugar pode sempre constituir-se como fazendo parte de um conjunto mais amplo. A proposta de Gregotti é que “primeiro temos que definir o tipo de organização que estrutura esse lugar, em termos tais que o sentido dos elementos dependa só da sua posição no interior do conjunto” (Gregotti, 2004: 91). Isto significa que, ao estudar um lugar, teremos de partir de um determinado sentido. “O problema poderia talvez partir da comprovação de que [a] nossa operação de estruturação formal é sempre uma operação em situação, isto é depende de uma determinada escala de intervenção e também de certas condições de escassez, numa condição de facto tipologicamente diferenciada” (2004: 99).

A segunda proposta de Gregotti passa por rever a relação entre representação e percepção da realidade territorial; se falamos de lugar arquitectónico e fazemos um juízo de valor em relação à forma como a obra se relaciona com a envolvente, referimo-nos a que lugar? Anterior à construção, no momento da construção ou na actualidade? Dada a realidade actual, cuja

dinâmica de substituição é muito veloz, sem esclarecer esta relação não sabemos de que lugar estamos a falar. Desde modo, questiona Gregotti, “qual é o limite temporal e espacial da desenhabilidade? Qual deve ser a natureza dessa desenhabilidade para determinar o processo de crescimento e substituição por modificações infinitesimais com que o modo vivente das coisas se transforma?” (2004: 99).

Outra das propostas de Gregotti passa pela leitura do lugar a partir de diferentes pontos de vista, o que altera o seu significado:

“Se nos colocarmos a grande distância, por exemplo, numa visão aérea das coisas, estas perdem [a] sua reconhecibilidade, porém aumentam [as] nossas possibilidades de reconhecer estruturas; as coisas reduzem-se a pontos, simples fragmentos; o conjunto dos pontos e fragmentos proporciona a trama da distribuição sobre o solo, os modos e direcções segundo os quais aquela se realizou” (2004: 91).

A possibilidade de diferentes leituras do mesmo lugar deriva do carácter excepcional do ponto de observação, produzindo uma modificação no aspecto visível das coisas. Por outro lado, a forma como o edifício se relaciona com a envolvente confere significado ao lugar: “... existem elementos da paisagem que, pelo seu carácter de preeminência e localização com respeito ao entorno ou por sua excepcionalidade, adquirem uma particular densidade de significado” (Gregotti, 2004: 96).

Deste modo, para Gregotti, a pluralidade de sentido de um lugar é dada pelas pessoas, pela cultura, pela sociedade e pelas características excepcionais de cada lugar; a particularidade de um lugar resulta, deste modo, das pessoas que o vivem, da sociedade, das transformações e deformações que continuamente se verificam produzidas por quem o habita. Desta forma, um lugar arquitectónico é sempre visto, por um lado, pelos especialistas que estruturam a forma dos lugares e, por outro, pela sociedade que utiliza essa estrutura “deformando-a e traindo-a continuamente para fazê-la avançar, para articulá-la” (2004: 76). O homem tem a capacidade de transformar os lugares através daquilo a que Gregotti chama a “língua

significante da colectividade” (2004: 76) e que representa a memória colectiva do grupo social desse mesmo lugar, daí resultando a sua particularidade.

Se, por vezes, a estes lugares não são atribuídos valores positivos – como valor histórico ou naturalista –, e se não possuem qualidades suficientes para serem catalogados, Gregotti propõe que sejam estruturados “segundo objectivos figurativos capazes de fornecer-lhes sentido, partindo precisamente da leitura de caracteres formais amiúde extremamente ricos ainda que não tradicionalmente belos daquelas zonas que, entre outras coisas, são as que frequentemente possuem a máxima dinâmica morfológica” (2004: 83). Seguindo a proposta de Gregotti, podemos recorrer a outros autores⁵⁵ que, no conjunto dos seus estudos sobre a cidade e os lugares urbanos, incluem os elementos que, de certa forma, parecem insignificantes para a estruturação dos espaços (como iluminação pública, publicidade de rua, as árvores, os desníveis, etc.). Segundo esta perspectiva, estes elementos podem intensificar o carácter de um determinado lugar e podem contribuir para novas caracterizações desse lugar, sendo importantes no plano das relações perceptivas e na apreensão do ambiente na sua totalidade.

1.3.6. Kenneth FRAMPTON e o lugar regionalista

O regionalismo crítico chega-nos pela mão de Kenneth Frampton,⁵⁶ através da *História Crítica da Arquitectura Moderna* (2000 [1980]), como uma prática de natureza marginal, que se centra em dois pressupostos importantes para a construção do nosso modelo de leitura do lugar arquitectónico: o entendimento do lugar e a tectónica. O entendimento do lugar, na perspectiva desta corrente

⁵⁵ Gordon Cullen e Robert Venturi são dois dos autores que desenvolvem estudos sustentando que os elementos pouco distintivos da paisagem urbana contribuem, tanto quanto os outros, para a caracterização dessa mesma paisagem.

⁵⁶ Kenneth Frampton nasceu em 1930 e estudou arquitectura na Architectural Association School. É Doutor *Honoris Causa* pelo Instituto Real de Tecnologia de Estocolmo. Ocupa a cátedra de William Ware na Graduate School of Architecture, na Universidade de Columbia em Nova Iorque. Leccionou em diferentes e importantes escolas de arquitectura, no Royal College of Art em Londres, na ETH em Zurique e, mais recentemente, na Universidade de Virgínia. O seu trabalho como arquitecto, historiador e crítico é hoje largamente reconhecido.

arquitectónica, centra-se no facto de que, ao projectar ou construir uma obra, evoca-se o sítio onde se implanta a obra arquitectónica; a tectónica refere-se ao facto de a materialidade do edifício assentar mais na experiência que os materiais de construção nos proporcionam do que na imagem que os mesmos podem convocar.⁵⁷ Deste modo, em relação ao entendimento do lugar, diz-nos Frampton que o regionalismo crítico, “em vez de enfatizar a construção como um objecto independente, faz a ênfase incidir sobre o território a ser estabelecido pela estrutura erguida no lugar. Essa forma do lugar significa que o arquitecto deve reconhecer o limite físico da sua obra como uma espécie de limite temporal – o ponto no qual se interrompe o acto de construir” (Frampton, 2000: 396).

Assim, são enfatizados certos aspectos específicos do lugar, como a topografia, o clima, as vistas e o jogo de luz que incide sobre o lugar.

“A luz é sempre entendida como o agente básico por intermédio do qual o volume e o valor tectónico da obra são revelados. Uma resposta articulada às condições climáticas é o corolário necessário a tal especificidade. O regionalismo crítico, portanto, opõe-se à tendência da “civilização universal” de privilegiar o uso de ar condicionado, etc. Tende a tratar todas as aberturas como zonas delicadas de transição com capacidade de reagir às condições específicas impostas pelo lugar, pelo clima e pela luz” (Frampton, 2000: 396-397).

Para Frampton, o regionalismo crítico no campo da tectónica enfatiza tanto o táctil como o visual: as sensações de calor ou de frio, as variações de iluminação, o vento, os cheiros, ou os sons produzidos por materiais diferentes em diferentes volumes revelam o valor tectónico dos materiais com que se constroem os edifícios. Deste modo, o uso dos materiais tem mais a ver com a

⁵⁷ No prefácio ao livro *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, feito a partir da introdução e do epílogo do livro de Frampton, *Studies in Tectonic Culture*, Paulo Martins Barata (1998) caracteriza a forma como Frampton reconhece que o espaço arquitectónico é parte de uma experiência sensorial; segundo palavras de K. Frampton, “o corpo reconstrói o mundo através da sua apropriação táctil da realidade”. Deste modo, *tectónica* tem mais a ver com o potencial expressivo dos modos construtivos e estruturais do que com a mera revelação da técnica construtiva (Frampton, 1998: 20).

experiência que se retira deles do que somente com o aspecto visual que cada um deles transmite, ou seja, a sua imagem.⁵⁸ Na perspectiva do autor, o interesse do regionalismo crítico assenta na procura e inserção de elementos vernáculos de forma a reinterpretá-los, sem deixar de inscrever outros elementos de fontes estrangeiras na construção arquitectónica; ou seja, cultiva

“... uma cultura contemporânea voltada para o lugar sem tornar-se por isso, excessivamente hermético, tanto no nível da referência formal quanto no da tecnologia. A esse respeito tende à criação paradoxal de uma ‘cultura mundial’ de bases regionalistas, quase como se isto fosse uma pré-condição para a conquista de uma forma relevante de prática contemporânea” (Frampton, 2000: 397).

Neste ponto, Frampton inscreve-se na linha de Ricoeur, uma vez que, segundo o próprio Frampton, Ricoeur “sugere que manter qualquer tipo de cultura autêntica no futuro irá depender, em última instância, da nossa capacidade de gerar formas vitais de cultura regional enquanto nos apropriamos de influências estrangeiras tanto no plano da cultura como no plano da civilização” (2000: 382).⁵⁹

Para Frampton,

“... o construído existe invariavelmente como resultado da constante interacção de três vectores convergentes: *topos*, *typos* e *tectónico*. E se a tectónica não favorece nenhum estilo em particular pode, em conjunto com a forma de implantação e o tipo, servir para contrariar a presente tendência da arquitectura em derivar a sua legitimidade de discursos que lhe são exteriores” (1998: 20).

⁵⁸ “A minha tese é de que a natureza inevitavelmente telúrica da construção é tão tectónica e táctil em carácter como é cenográfica e visual, ainda que nenhuma destas características negue a sua espacialidade” (Frampton, 1998: 20).

⁵⁹ “Como Ricoeur parece deixar implícito (...) as culturas regionais e nacionais precisam actualmente, mais que nunca, ser, em última instância, constituídas como manifestações localmente moduladas da ‘cultura mundial’” (Frampton, 2000: 382). Igualmente P. Martins Barata reconhece evidente a identificação com o paradoxo levantado por Ricoeur: “Um círculo hermenêutico que se revê no paradoxo central de Paul Ricoeur. ‘Como ser moderno e retornar às origens, como revitalizar uma velha e dormente cultura e simultaneamente participar de uma civilização universal’” (Barata, 1998: 13, citando Ricoeur).

Seguindo este ponto de vista, poder-se-á dizer que, para Frampton, estes três vectores, vistos de forma articulada, constituem o lugar arquitectónico na relação da obra com a envolvente:

“... tudo se resolve, quer na forma como algo é realizado, como na própria manifestação da sua forma. Não se trata de negar a criatividade espacial, mas intensificar o seu carácter através da sua realização precisa. Assim, o presenciar de uma obra é inseparável da forma da sua implantação no terreno e o ascender da sua estrutura através da combinação de apoio, vão, alheta, e junta, do ritmo do seu revestimento e da modelação da sua fenestração. Situada no ponto de contacto entre cultura e natureza, construir tem tanto de telúrico como de forma construída. (...) Daí a noção de ‘construir um sítio’, para utilizar a memorável frase de Mario Botta, ser de maior importância que a criação de objectos autónomos, e nesse sentido construir tem tanto de *topos* como de técnica” (1998: 51).

Para Frampton, a arquitectura, para além de espaço e forma, é também “fazer-do-lugar” (1998: 51) através da passagem do tempo:

“... luz, água, vento, desgaste do clima são agentes pela qual é consumada. Porque a sua continuidade transcende a mortalidade, construir fornece a base da vida e da cultura. Neste sentido, não é nem arte erudita, nem alta tecnologia. Na medida em que desafia o tempo, é anacrónica por definição. Duração e durabilidade são os seus valores derradeiros. Em última análise nada tem que ver com imediatismo e tudo com inexprimível” (1998: 51).

O interesse das referências aqui feitas ao regionalismo crítico a partir dos conceitos de entendimento do lugar e tectónica nele implícitos deve-se ao facto de qualquer lugar se constituir pela forma de implantação (*topos*) –, que se prende com a topografia, a luz, o vento, as vistas, etc. –, pela forma de construir (*typos*) – que se prende com os materiais de construção, a estrutura, o tipo de vãos, as fachadas, etc. –, e pela tectónica – que se revela na

materialidade mas inclui a passagem do tempo e as sensações que os materiais provocam em nós e que definem aquele lugar.

1.3.7. Aldo ROSSI e a definição formal do lugar

Na década de 1960 surgiu o movimento neo-racionalista italiano, designado *Tendenza*, onde se incluía o arquitecto Aldo Rossi.⁶⁰ Através da publicação do seu texto marcante *A Arquitectura da Cidade* (2001 [1966]) e de outros que se seguiram, como *Autobiografia Científica* (1998 [1981]), as suas obras teóricas mais divulgadas, este autor iniciou uma viragem no modo de pensar a cidade, através da procura dos seus elementos permanentes, identificando-os através do conceito de tipologia definida como forma.

Tal como Venturi, Rossi interpreta a cidade como um fenómeno de grande complexidade, integrando as componentes, cultural, económica e geográfica. O ponto central do seu pensamento aponta para a forma como a grande componente da arquitectura, sendo esta que potencia os usos. Por esta via, Rossi critica o “funcionalismo ingénuo”, desmontando a máxima de que a função precede a forma. Para Rossi, a análise morfológica constitui um dos instrumentos mais importantes no estudo da cidade. Na linha de Lynch, remete a sua pesquisa para o conceito de identidade, ligado ao de legibilidade, uma vez que identificar depende da capacidade de reconhecer, de eleger, de saber onde está: “artisticamente importante é apenas o que pode ser abarcado pelo olhar, o que pode ser visto; portanto: uma rua, uma praça” (Rossi, 2001: 51).

A classificação das tipologias e o conceito de forma tipológica são os pontos centrais da obra de Rossi. O autor assume a tipologia não como coisa a inventar, mas como coisa que se conforma ao longo do tempo e possui uma complexa ligação com a cidade e a sociedade. Deste modo, o carácter imutável

⁶⁰ Aldo Rossi nasceu em Milão em 1931, tendo estudado no Politécnico dessa cidade entre 1949 e 1959, ano em que obteve o título de arquitecto. Em 1966 publica a sua principal obra, *A Arquitectura da Cidade*, que em poucos anos obtém uma ampla difusão internacional. A partir de 1970 exerce a sua actividade de docente no Politécnico de Milão. Em 1989 profere a sua última conferência, sobre Walter Gropius, nos Estados Unidos (Universidade de Harvard). Morreu em Milão em 1997.

da tipologia, como permanência, é na realidade o que interessa a Rossi e o que justifica o acto de projectar arquitectura.⁶¹

Rossi procura identificar “a tipologia dos edifícios e da sua relação com a cidade” (Rossi, 1998: 52). Para Rossi, tipo, enquanto conceito, é “qualquer coisa de permanente e complexo, um enunciado lógico que está antes da forma e que a constitui” (1998: 53). Rossi procura através da tipologia o que há de permanente na arquitectura, ou seja, a sua estrutura, estrutura essa que é reconhecida no próprio facto arquitectónico.⁶² Assim, todas as formas arquitectónicas são reconduzíveis a tipos, sendo a tipologia uma constante que desempenha um papel próprio na constituição da forma.

Rossi parte de três pressupostos que consideramos importantes para a leitura do lugar. O primeiro centra-se na correlação entre o desenvolvimento urbano e o sentido temporal, para daí extrair e analisar os elementos permanentes da cidade; o segundo refere-se à continuidade espacial da cidade; e o terceiro parte do facto de, na estrutura urbana, existirem alguns elementos de natureza particular que têm o poder de retardar ou acelerar o processo urbano (Rossi, 2001: 83).

Somos, deste modo, remetidos para diferentes conceitos: o primeiro é o de área-estudo, ou seja, “os limites do contorno urbano de que nos ocupamos”.⁶³ Desta forma, “a cidade não é, por natureza, uma criação que possa ser reportada a uma única ideia-base” (Rossi, 2001: 85). No sentido preconizado por Rossi, a área-estudo define-se como um método de trabalho, ou como um elemento qualitativo específico da cidade e, neste sentido, como

⁶¹ O interesse pelo carácter imutável da tipologia acompanhou o seu pensamento ao longo de toda a sua obra: “Não quero levantar de novo questões relativas à função: é evidente que todas as coisas devem responder a uma função, mas não se podem esgotar nela, porque as funções mudam com o tempo. Esta sempre foi uma afirmação de carácter científico, deduzida da história da cidade e da história da vida do homem: a transformação de um palácio, de um anfiteatro, de um convento, de uma casa... os seus diferentes contextos. (...) Esta liberdade que exhibe a tipologia uma vez definida como forma, sempre me fascinou: em relação a este tema poderia citar uma infinidade de casos, mas arriscando-me a repetir coisas já ditas” (Rossi, 1998: 90).

⁶² Deste modo, para Rossi, a tipologia “é em grande parte o momento analítico da arquitectura” (Rossi, 2001: 54).

⁶³ Rossi introduz o conceito de área-estudo, como “uma porção da área urbana que pode ser definida ou descrita recorrendo a outros elementos da área urbana tomada no seu conjunto; por exemplo, ao sistema viário” (Rossi, 2001: 84).

uma abstracção. O que Rossi defende é que a cidade é a soma de muitas partes criadas em circunstâncias muito variadas, em diferentes momentos de formação, e com características formais e sociológicas muito diferentes, sendo essa diferenciação que a define. A cidade deve ser lida com um sentido de continuidade, pelo que limitá-la a um único princípio de explicação ou a uma única lei formal não tem razão de ser.

Outro conceito relevante na obra de Rossi é o de elementos primários, “identificando-se frequentemente com os factos constituintes da cidade”.⁶⁴ Estes elementos são, de maneira geral, aqueles que são capazes de acelerar o processo de urbanização de uma cidade e que, relacionados com um território mais vasto, caracterizam os processos de transformação espacial do território. Actuam frequentemente como catalizadores.⁶⁵ Os elementos primários, para Rossi, distinguem-se pela sua forma e pelo seu carácter de excepcionalidade no tecido urbano; são elementos caracterizadores no plano urbanístico e, por vezes, constituem-se como elementos de permanência, como é o caso dos monumentos.

Outro enfoque importante que nos é dado pela obra de Rossi é a introdução dos conceitos de espaço e tempo para definir a cidade e, por conseguinte, o lugar arquitectónico. Se, por um lado, há fenómenos de permanência num determinado lugar, por outro, ele muda como lugar ao longo do tempo. Só através destas componentes saberemos de que lugar estamos a falar. Diz-nos Rossi:

“Afirmou-se por várias vezes que a cidade somente pode ser definida referindo-a precisamente ao espaço e ao tempo; só assim podemos compreender de qual facto urbano estamos a tratar. Roma hoje ou Roma na época clássica, são dois factos distintos, embora tenhamos em todo o

⁶⁴ “Estes elementos urbanos de natureza preponderante, indicámo-los como elementos primários, visto que participam da evolução da cidade no tempo de modo permanente” (Rossi, 2001: 124).

⁶⁵ “Estes elementos têm, por conseguinte, um papel efectivamente primário na dinâmica da cidade e, pela ordem que estão dispostos, o facto urbano apresenta uma sua qualidade específica, que é dada, principalmente pela sua insistência num lugar, pelo desenrolar de uma acção precisa, pela sua individualidade” (Rossi, 2001: 128).

caso, de considerar a importância dos fenómenos de permanência que ligam a Roma do passado à Roma de hoje. O certo é que, se nos quisermos aperceber das transformações dos factos urbanos, devemos-nos ocupar sempre com factos muito circunstanciados. Os estudos mais profundos e a experiência do homem comum confirmam-no, indicam-nos que uma cidade muda completamente no [período] de cinquenta anos” (2001: 203).

Associado a estes conceitos, Rossi explora o tema do lugar, ou *locus*, referindo que os aspectos singulares de uma obra arquitectónica se devem ao lugar,⁶⁶ considerando o *locus* “como ponto singular e da situação”, já que na relação da obra com a envolvente está implícito o conceito de individualidade: a obra projectada, como elemento racional, conjugada com a natureza do lugar que participa na obra, cria uma relação que compreende o conceito de individualidade.⁶⁷

A ideia de lugar inclui igualmente o valor da história entendida como memória colectiva. A relação da colectividade com o lugar faz-nos perceber o significado da estrutura urbana, a sua individualidade e a arquitectura da cidade. Desta forma, “esta resulta assim ligada ao facto que lhe dá origem (...). E assim, a união entre o passado e o presente está na própria ideia da cidade que a percorre, tal como a memória percorre a vida de uma pessoa, e que para se concretizar se deve sempre formalizar, mas também conformar com a realidade” (Rossi, 2001: 193-194).

⁶⁶ “Estes contornos dizem respeito à individualidade dos monumentos, da sua cidade, das construções e, por conseguinte, à individualidade e aos seus limites, onde começa e onde acaba; referem-se à relação local da arquitectura, ao lugar de uma arte e, portanto, às relações e à própria precisão do *locus* como um facto singular determinado pelo espaço e pelo tempo, pela sua dimensão topográfica e pela sua forma, por ser sede de vicissitudes antigas e novas pela memória” (Rossi, 2001: 157).

⁶⁷ “... o contraste aparentemente insanável entre a projectação como elemento racional e como injunção e a natureza do lugar que participa na obra. Nesta relação está compreendido o conceito de individualidade” (Rossi, 2001: 157).

1.3.8. Christopher ALEXANDER e o carácter intemporal do lugar

Christopher Alexander,⁶⁸ através da sua obra teórica, remete-nos, tal como Rossi, para o que há de permanente na cidade e nos lugares. Um artigo primordial é “Uma Cidade Não é uma Árvore” (1967), publicado pela primeira vez na *Architectural Fórum*, nos números de Abril e Maio de 1965. Nele o autor propõe a semi-rectícula como forma de pensar a cidade, ao contrário da estrutura em árvore adoptada pelo princípio modernista da divisão da cidade em zonas funcionais – *zoning*. Embora a nossa investigação tenha como objecto de estudo o lugar na relação que a obra arquitectónica estabelece com a envolvente e não propriamente estruturas urbanas, pensamos pertinente citar este artigo de Christopher Alexander que trata as estruturas urbanas, uma vez que através dele podemos perceber melhor o sentido de toda a sua obra.

Para C. Alexander, a semi-rectícula espelha melhor a complexidade da intercepção de conjuntos urbanos, adapta-se melhor às cidades contemporâneas e aos seus problemas, do que a cidade estruturada em árvore. Diz o autor: “Sempre que estamos em presença de uma estrutura em árvore isto significa que, dentro desta estrutura, nunca nenhuma parcela de qualquer unidade está em conexão com as outras unidades, excepto através dessa unidade tomada como um todo” (Alexander, 1967: 26). A ideia de C. Alexander não se centra na procura da reconstrução de núcleos urbanos, praças ou edifícios antigos, mas na procura do que há de específico nas cidades antigas, ou seja, o “seu princípio abstracto de ordenação” (Alexander, 1967: 23), que distingue uma cidade natural de uma cidade artificial. Assim, a cidade antiga é natural e tem uma organização em semi-retícula e a cidade moderna é artificial e organiza-se segundo um modelo em árvore:

⁶⁸ Christopher Alexander nasceu em Viena, Áustria, em 1936. Estudou arquitectura e matemática em Cambridge (Inglaterra), e em 1963 doutorou-se em Harvard. Em 1966 ensina arquitectura na Universidade de Berkeley. No ano seguinte funda o CES (Center for Environmental Structure), realizando em conjunto a sua actividade projectual e de investigação. Nos projectos que desenvolve experimenta sempre os princípios teóricos que estão na base das suas investigações.

“Tanto a árvore como a semi-retícula são formas de pensar a maneira como uma vasta colecção de muitos sistemas pequenos pode vir a formar um sistema vasto e complexo. De uma forma mais geral, ambos são nomes aplicáveis a estruturas de conjuntos. (...) A sua coerência como unidade vem-lhe quer das forças que mantêm juntos os seus elementos quer da coerência dinâmica do sistema vivo e mais vasto que a inclui como parte fixa invariante” (Alexander, 1967: 23).

Segundo Alexander, a semi-rectícula é semelhante à estrutura dos seres vivos, complexa e ao mesmo tempo organizada, onde os conceitos de interacção, ambiguidade e multiplicidade constituem elementos ordenadores, tornando essa estrutura mais densa, mais forte, mais subtil e complexa.⁶⁹

Nas obras teóricas que se seguiram,⁷⁰ o autor desenvolve este mesmo conceito, reconhecendo a existência de padrões que poderão ajudar à realização do desenho urbano. Os padrões são aquilo que nos chega da tradição, ou seja, o padrão é a solução recorrente identificada pelas pessoas e que é comunicada através da cultura e da tradição, permitindo que se criem cidades cheias de vida ao longo de vários milénios. Existe um modo intemporal de construir, o que significa que se constrói sempre da mesma maneira. Dito de outro modo, os padrões são identificados com as regras tradicionais de construir. Segundo o autor, o modernismo tentou inverter estas regras através da criação de novas formas de implantação, suprimindo os padrões tradicionais para dar lugar a um desenho simplista na forma da cidade e eliminando estruturas complexas próprias das cidades tradicionais. A separação de funções (*zoning*) elimina a mistura complexa das cidades tradicionais.

A qualidade de um edifício ou de um lugar depende dos padrões de acontecimentos que ali ocorrem.⁷¹ Para este autor, compreender o poder e a

⁶⁹ “É necessário acentuarmos bem (...) que os conceitos de interacção, ambiguidade, multiplicidade de aspectos e semi-rectícula não são menos ordenados do que uma árvore, pelo contrário. Representam uma visão de estrutura mais densa, mais forte, subtil e complexa” (Alexander, 1967: 26).

⁷⁰ A partir de 1979 (Alexander, 1981).

⁷¹ “Com o propósito de definir esta qualidade nos edifícios e nas cidades, devemos começar por compreender que todo o lugar adquire o seu carácter a partir de certos padrões de acontecimentos que ali ocorrem” (Alexander, 1981: 57).

importância destes acontecimentos é ir além dos aspectos geométricos da envolvente ou do edifício. Deste modo, para compreender um lugar teremos que compreender o que ali ocorre, e o que ali ocorre depende essencialmente dos padrões de acontecimentos que nesse lugar experimentamos.⁷² Para C. Alexander, um edifício é feito a partir de padrões, padrões esses que podem ser combinados e recombinaados para se poder fazer uma infinidade de edifícios: “Cada padrão é uma regra que descreve o que se deve fazer para gerar a entidade que define” (Alexander, 1981: 152). Assim, o sentido dos padrões forma uma linguagem onde cada elemento pode ser combinado de diferentes maneiras:

“Sabemos que se trata de um sistema finito de regras que uma pessoa pode empregar para gerar uma infinidade de edifícios diferentes (...) e que o uso da linguagem permitirá às pessoas de uma aldeia ou de uma cidade gerar exactamente o equilíbrio de uniformidade e variedade que dá vida a um lugar. Neste sentido, está encontrado, então, um exemplo do tipo de código que em determinados momentos joga nos edifícios e nas cidades, o papel que desempenha um código num organismo vivo” (Alexander, 1981: 158).

Deste modo, toda a construção arquitectónica provém da linguagem dos padrões em todos os tempos e em toda a cultura humana. Toda a construção adquire a sua forma na linguagem dos padrões. Estas linguagens são a origem de todas as estruturas feitas pela mão do homem. Qualquer edifício é construído por meio da linguagem dos padrões. Os padrões estão relacionados com a *qualidade sem nome* e, deste modo, o carácter de um edifício é dado pelos padrões que lhe estão subjacentes, ou seja, pelo seu carácter intemporal.⁷³

⁷² “Nós que nos interessamos por edifícios esquecemos com demasiada facilidade que toda a vida e a alma de um lugar, que todas as nossas experiências nesse lugar não dependem só do meio ambiente físico, mas dos padrões de acontecimentos que ali experimentamos” (Alexander, 1981: 64).

⁷³ “... os edifícios que surgem adquirem gradual e espontaneamente um certo carácter. Trata-se do carácter intemporal” (Alexander, 1981: 389).

1.3.9. Josep MONTAÑOLA e a poética do lugar

Da vasta obra de Josep Muntanola⁷⁴ e no contexto desta investigação, destacamos *La Arquitectura como Lugar* (1996), e o conjunto de três livros reunidos em torno da *Topogénesis* (1979a, 1979b, 1980), para em seguida revermos uma das suas obras mais divulgadas – *Poética e Arquitectura* (1981). Ao longo de toda a sua obra o autor assinala as diferentes interpretações do lugar sugeridas através da dualidade inseparável constituída pelo indivíduo e pela história. Para este autor, a noção de lugar e os significados de cada lugar não podem ser separados da perspectiva *histórico-individual* e da perspectiva *histórico-colectiva*. Neste sentido, o que interessa para Muntanola é fundamentalmente a arquitectura na sua relação com o homem como indivíduo e no seu contexto histórico, mais do que o objecto arquitectónico em si mesmo.

Iniciando a abordagem ao autor com os três volumes de *Topogénesis*, entendemos que o objectivo primordial desta obra é analisar a tensão que existe entre o meio ambiente onde tudo está previsto e o meio ambiente onde há lugar para provocações inesperadas – trata-se de analisar a tensão entre a sensibilidade e a razão, ou seja (na terminologia do autor), entre a selva e o paraíso.⁷⁵

Em *Topogénesis Uno: Ensaio sobre el Cuerpo y la Arquitectura* (Muntanola, 1979a: 9), o autor procura analisar a arquitectura através da invenção de lugares a partir do corpo humano, como arquitecto e projectista de lugares para viver. Dito de outro modo, o objectivo essencial deste livro é analisar as relações entre o corpo e a arquitectura, onde as interacções do corpo com o lugar são expressas através de três fases consecutivas, desde o

⁷⁴ Josep Muntanola nasceu em Barcelona em 1940 e estudou na Escola Superior de Arquitectura de Barcelona. Entre 1970 e 1973 investigou na Universidade de Berkeley. De entre vários cargos, destacam-se o de presidente da Associação Internacional de Semiótica do Espaço, entre 2000 e 2006, o de membro da Academia Real de Belas-Artes da Catalunha desde 2003 e o de Membro da Comissão Nacional de Avaliação de Espanha, entre 2006 e 2007. Actualmente é professor de arquitectura na Escola Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona e na Universidade Politécnica da Catalunha.

⁷⁵ Diz-nos o autor que o homem e a arquitectura estão entre a selva e o paraíso, ou seja, a casa, a cidade, a paisagem e o lugar não estão desligados de qualquer linguagem institucionalizada, caso contrário estaríamos imersos na lei da selva (Muntanola, 1979a: 9).

nascimento até à morte, correspondendo ao desenvolvimento das competências arquitectónicas do corpo humano:⁷⁶ a primeira fase vai do nascimento até aproximadamente aos 16 meses; a fase representativa desde os 16 meses até nunca antes dos 14 anos (podendo ir até aos 30, embora pouco frequentemente); e a fase formal, entre o limite definido na fase anterior e a morte. Muntañola reconhece, ao longo deste livro, uma oposição entre interiorização e exteriorização, semelhante à correlação entre um lugar ideal e absoluto e um lugar real, e por isso relativo. Assim, o espaço é uma acessibilidade conceptual com uma representação singular, ou melhor, uma envolvente figurativa com uma singularidade conceptual (Muntañola, 1979a: 9). A exteriorização no objecto é uma perfeita interiorização no sujeito. Mas entre ambos há que viver criticamente, através do uso das formas arquitectónicas. Só assim se diferencia interioridade e exterioridade, conceito e figura, corpo como actor e corpo como espectador.

Em *Topogénesis Dos: Ensayo Sobre la Naturaleza Social del Lugar* (Muntañola, 1979b), o autor trata de observar o lugar como contentor da reciprocidade social, ou seja, centra a sua atenção na natureza social do lugar. Se em *Topogénesis I* é tratada a questão do *corporal-individual*, em *Topogénesis II* o autor tratará o *histórico-colectivo*,⁷⁷ remetendo-nos para a visão da morfologia do lugar em contacto com a história, uma vez que considera que a natureza social do lugar terá sempre de ser analisada do ponto de vista da história. Deste modo, para Muntañola, o lugar como objecto serve para favorecer ou desfavorecer a comunicação e a reciprocidade social entre pessoas e grupos. Assim, pensar o lugar terá de incluir a relação entre a produção do lugar por parte da sociedade e a reflexão da produção desse lugar em lugar ideal ou utópico (Muntañola, 1979b: 95). A delimitação e a origem do lugar dependem de acordos sociais definidos em cada cultura e em cada

⁷⁶ À semelhança do estudo desenvolvido na sua obra *La Arquitectura como Lugar*, com o título “La noción de lugar para vivir en la infancia y preadolescencia” (Muntañola, 1996: 59-158).

⁷⁷ Na primeira parte refere-se ao lugar definido pelo sociólogo Georg Simmel, para em seguida fazer uma aproximação ao papel da antropologia na questão do lugar e à sociologia urbana marxista, sobretudo na figura de Manuel Castells. Posteriormente, aborda a questão do lugar através de autores como Richard Sennett e Amos Rapoport.

momento histórico, portanto, de grupos sociais e da história colectiva. Deste modo, a compreensão do “acontecer em conjunto” é o primeiro passo para compreender a natureza social do lugar a qualquer escala (Muntañola, 1979b: 101). Na compreensão do lugar existe uma reciprocidade social, uma divisão entre a representação e o que é representado, entre continente e conteúdo; dessa divisão nascem diferenças que estão na base de qualquer tipologia do lugar habitado, onde o físico e o social não podem estar separados, nem tão-pouco ser vistos como causa e efeito, pois são entrecruzados. O autor chama a atenção para o triplo significado atribuído, na perspectiva hegeliana, à relação do lugar com o seu contexto: dependência, independência e interdependência.

Em *Topogénesis Trés: Ensayo sobre la Significación en Arquitectura* (Muntañola, 1980), e na sequência dos dois livros anteriores, o significado da arquitectura é como um veículo que existe entre o corpo como produtor de arquitectura (*Topogénesis I*) e a história do lugar habitado (*Topogénesis II*). Deste modo, neste terceiro volume de *Topogénesis*, o autor procura compreender o que existe entre a produção de significados pelo corpo como arquitecto e a comunicação de significados numa situação histórico-geográfica determinada. Assim, para explorar o significado das obras arquitectónicas, primeiro parte de uma análise das estratégias de invenção dos objectos arquitectónicos, ou seja, a construção do seu significado, para depois considerar o valor de comunicação do objecto e finalmente centrar-se na relação entre construção e comunicação de significado em arquitectura. Para Muntañola, o vínculo significativo entre o corpo e a história é o lugar.⁷⁸

Na obra de Muntañola, e na esteira de Gadamer, ressaltam três aspectos importantes para compreender o significado da obra arquitectónica. O primeiro tem a ver com o momento histórico e a atitude perante a história: analisar o passado não é retroceder, mas estudá-lo a partir do presente e das

⁷⁸ “... com isto creio que exploramos o vínculo significativo entre o corpo e a história que é o lugar” (Muntañola, 1980: 19).

interpretações que se foram realizando entre o passado e o presente.⁷⁹ O segundo tem a ver com o papel dos intérpretes e as múltiplas leituras que um lugar arquitectónico comporta. Neste sentido, diz-nos Muntañola:

“Se em arquitectura se reduz o ‘tipo’ a um facto puramente geométrico, ou a um facto puramente imitativo de formas já feitas, verificaremos que em ambos os casos, ao suprimir esta dimensão ideológica, a arquitectura se terá convertido em puro instrumento lógico-operativo sem finalidade, sem inventiva, sem capacidade crítica. É a irredutível dimensão simbólica (...). Há um actor diferente de um espectador e, por isso, há uma leitura múltipla e não universal dos significados” (Muntañola, 1981: 175).

Deste modo, o autor identifica o actor (o arquitecto) e o espectador (o usufruidor), cujos papéis permitem que uma obra de arquitectura ou um lugar ultrapassem a dimensão de um simples objecto geométrico, para ganharem uma dimensão significativa cujo resultado é a possibilidade de uma multiplicidade de significados para uma mesma obra.

O terceiro aspecto prende-se com a autonomia da obra. Assim, se, por um lado, o significado da obra arquitectónica depende de quem interpreta e do momento histórico em que se encontra, por outro, também depende da obra em si mesma, ou seja, ela também se define como autónoma, os seus significados também se estruturam a partir da própria obra. Muntañola recorre a Gadamer para expressar a autonomia da obra:

“Qualquer edifício nos transporta além de si mesmo de duas maneiras distintas: através da finalidade ou intenção que tem de cumprir e através da posição relativa que ocupa no que respeita ao contexto. Por isso dizemos que um projecto é às vezes uma solução feliz: uma solução que, além de cumprir as suas intenções, o faz de tal forma que acrescenta algo de positivo à sua envolvente” (Gadamer, *in* Muntañola, 1981: 23).

⁷⁹ “A história não pode analisar-se a partir do passado como se pudéssemos retroceder no tempo, nem tão-pouco se pode absorver a história passada num presente, pervertendo assim a realidade dos factos passados: há que julgá-la a partir do presente, mas mantendo a distância entre passado e presente, há que reintrepretá-la constantemente” (Muntañola, 1981: 175).

Desta maneira, quanto mais um objecto se reflecte poeticamente em si mesmo, mais é capaz de invocar, nessa reflexão, a sua envolvente e melhorá-la. Na esteira de Gadamer, a arquitectura é um jogo simbólico, e como os jogos, obtém a sua autonomia.

Interessa para a nossa investigação nomear alguns conceitos explorados na obra mais recente de Muntañola – *Poética y Arquitectura: Una lectura de la Arquitectura Pos-moderna* (1981), uma vez que constituirão, igualmente, elementos importantes para a construção do nosso modelo. Deste modo, destacamos o conceito de *mimesis* entendido de forma activa (não como uma imitação passiva ou duplicação de um objecto), mas a partir do encadeamento de elementos dentro de uma mesma totalidade,⁸⁰ e ainda o conceito de obra aberta em arquitectura, porque o lugar é sempre algo aberto à experimentação.⁸¹

O conceito de síntese também nos interessa, uma vez que consideramos o lugar e a arquitectura como a síntese de um conjunto de elementos. Deste modo, explica-nos Muntañola, se temos uma ideia da totalidade de um objecto, visualmente só lhe conseguimos ver uma parte. Esta parte muda de aspecto se mudarmos de lugar, o que quer dizer que visualmente nunca podemos ver o objecto na totalidade. E para que seja concebida uma ideia gráfica, proceder-se-á à eleição quase instintiva das suas partes essenciais para se construir um esboço, o qual, apesar de não estar de acordo com as regras da perspectiva, é de certeza muito mais claro. Para Muntañola, este é o espírito de síntese (Muntañola, 1981: 72). Uma das ideias importantes do autor para esta investigação é a sua visão quanto à particularidade do lugar:

⁸⁰ A poética transforma o físico em significativo, o objecto em imagem, e “imitar formas não é copiá-las, mas ‘efabulá-las’, quer dizer, convertê-las em poesia. O arquitecto é o poeta das formas, porque sabe construí-las (‘tramá-las’) poeticamente, mediante o encadeamento dos seus elementos (caracteres) dentro de uma mesma totalidade, mito ou fábula” (Muntañola, 1981: 24).

⁸¹ “O objecto arquitectónico projectado e construído é sempre algo aberto à experimentação, mas as estratégias poéticas, as que ‘tomam medidas’ (que são as unicas autênticas), não seguem este esquema científico a não ser em aspectos superficiais ou pouco profundos da arquitectura, dado que a unidade de medida que usam nunca pode ser algo universal e conhecido de todos, mas algo que somente enquanto se usa em arquitectura pode chegar a ser compreensível” (Muntañola, 1981: 65).

“A pretensão de sistematizar este significado ambíguo e confuso da arquitectura a partir de princípios gerais da orientação recíproca dos corpos humanos: centro e periferia, caminho e região, ‘estar em’ e ‘ir para’, etc. tem sido muitas vezes uma pretensão impossível, uma vez que a generalização tem simplificado sempre a particularidade do lugar, de cada lugar, sem que se possa evitar uma certa sensação de desconcerto e depressão” (1981: 57).

Encarando o lugar do ponto de vista da sua particularidade, a obra arquitectónica e o contexto ganham uma dimensão significativa e por isso podemos dizer que não existe arquitectura independente do contexto, já que se mudarmos o contexto o lugar passa a ser outro. No lugar arquitectónico não há dualidade entre obra e envolvente; há uma identidade primeira – a unidade. Podemos, assim, perceber que o lugar como pré-existência é um incentivo para desenhar; a maneira ou a forma que toma esse uso é que é muito diversa. De acordo com esta perspectiva,

“... não existe arquitectura completamente independente do contexto, mas antes arquitectura que prescinde do contexto imediato para responder a motivações contextuais mais indirectamente relacionadas com este contexto imediato (Estilo Internacional) ou relacionada com outros contextos [por exemplo de carácter sentimental] válidos para os usuários (arquitecturas dos imigrantes que repetem a arquitectura do seu país de origem)” (Muntañola, 1981: 107).

1.3.10. Ignasi SOLÀ-MORALES e o lugar como acontecimento

Solà-Morales,⁸² arquitecto e filósofo, investiga a cidade e a arquitectura contemporâneas a partir de alguns conceitos e categorias da arquitectura metropolitana actual, resultante das grandes transformações que se operaram

⁸² Ignasi Solà-Morales nasceu em 1942, em Barcelona. Foi professor catedrático de Teoria e História da Arquitectura na escola de Arquitectura de Barcelona e professor convidado em numerosas universidades americanas e europeias. Foi membro fundador da revista *Any* e colaborador em comités editoriais de diversas revistas internacionais. Autor de vários livros e artigos, conciliou a sua actividade de docente, desenvolvendo inúmeros trabalhos teóricos, com a prática profissional como arquitecto. Morreu em 2001.

nos últimos anos. Destacamos das obras deste autor *Diferencias: Topografía de la Arquitectura Contemporánea* (1998 [1995]), e *Territórios* (2002).

Para Solà-Morales, a arquitectura é um acontecimento resultante do cruzamento de forças capazes de dar origem a um objecto parcialmente significativa.⁸³ A condição mediatizada identificada na arquitectura contemporânea leva a uma relação sempre imprópria e extrínseca com a envolvente e com o mundo. Neste sentido, há uma ausência de uma relação feliz com o território, com a natureza e com a vida. Segundo o autor,

“os lugares da arquitectura actual não podem ser permanências produzidas pela força da *firmitas vitruviana*. São irrelevantes os efeitos de duração, estabilidade, de desafio com o passar do tempo. É reaccionária a ideia do lugar como cultivo e entretenimento do essencial, profundo, de um *genius loci* difícil de crer numa época de agnosticismo. Mas estas desilusões não têm que nos levar ao niilismo de uma arquitectura da negação” (Solà-Morales, 1998: 124).

Acumulação, reiteração, diferença, desconexão são expressões repetidas na altura de falar de arquitectura actual. Não se trata só do facto de as fontes da nossa relação com o mundo se terem expandido e multiplicado, mas também do facto de a tentativa de criar essa relação se ter demonstrado uma tarefa difícil e inalcançável para os ideais de integração, coerência e síntese que haviam presidido à produção artística do passado. Assim, a tarefa da arquitectura parece frágil e modesta, como uma permanente tentativa de realização de algo que se relacione com o mundo. Transparência, dilatação, ausência de limites, interconexão espacial, são sempre sintomas de que a arquitectura actual se revela mais como forma negativa do que como proposição de conteúdos figurativos precisos. Para Solà-Morales, a qualidade da obra de arte na actualidade (e neste caso da arquitectura actual) não se pode medir nem com padrões objectivos, nem pela força da invenção, da novidade,

⁸³ “A arquitectura não é uma árvore, mas um *acontecimento* resultante do cruzamento de forças capazes de dar lugar a um objecto, parcialmente significativa, contingente” (Solà-Morales, 1998: 14-15).

ou pela peculiaridade do sujeito. Também os valores do passado não são referências adequadas quando se fala de arquitectura actual. O silêncio da arquitectura actual, identificado com o modo minimalista de construir obras, não apela nem evoca nada que não seja elas mesmas. Desta forma, a obra é auto-referente, porque começa e acaba com ela mesma e só se explica através da sua materialidade, da sua factualidade e da sua evidência.

Interessa-nos convocar a obra de Solà-Morales, uma vez que reflecte sobre a condição do lugar arquitectónico desde as primeiras reacções ao movimento moderno e até à actualidade. Deste modo, a arquitectura, num primeiro momento, como crítica às ideias do movimento moderno e partindo de uma base filosófica existencialista, remete para as condicionantes particulares concretas de cada situação dada por um espaço e um tempo precisos (Solà-Morales, 1998: 115). Depois, entrando em crise esta perspectiva, o seu resultado foi a trivialização dos estilos históricos (pós-modernismo) banalizando-os de tal forma que se esgotou este caminho. Para Solà-Morales, mais recentemente a situação parece ter mudado substancialmente, uma vez que estamos a experimentar uma cultura mediática em que as distâncias são mais curtas, quase instantâneas, e onde a reprodução das imagens com todo o tipo de mecanismos faz com que estas não estejam ligadas a um lugar preciso, mas deambulem à volta do planeta. Ao mesmo tempo, a sociedade como aldeia global provoca sentimentos de desenraizamento. O desconstrutivismo como fenómeno crítico ao pensamento anterior tem como valores comuns a decomposição, a distorção, o desmembramento e a ambiguidade. É uma reacção à ordem estruturalista, ao recurso aos arquétipos e à continuidade como valor primordial no espaço e na consciência histórica. Aqui, há uma ausência de princípios que cai num formalismo evidente e oco – a desolação, a desordem, a ruptura, a deslocação das coisas são metáforas de um vazio que tem a ver com ausências e desilusões políticas, religiosas e pessoais. Na arquitectura actual não há moradas ou lugares onde nos determos.

A noção de lugar na actualidade aparece indissociável da noção da passagem do tempo e prende-se com a noção de acontecimento.⁸⁴ Ao contrário, o lugar segundo a perspectiva tradicional sempre esteve ligado ao conceito de permanência.⁸⁵

No mundo, incessante consumidor de imagens, os edifícios são ícones que criam o seu próprio lugar como acontecimento, com enorme intensidade, porém carente de sentido.⁸⁶ Na cultura clássica a arquitectura referia-se à ordem do mundo. Actualmente, constitui-se como puro acontecimento, abrindo espaços de intensidade visual, sonora e emotiva em busca de um choque, de uma experiência sem referências. Desarmada em relação à imitação da natureza, a intensidade do choque garante a potencialidade da obra arquitectónica. Os lugares da arquitectura actual não são permanências, o efeito da duração e a estabilidade são aspectos irrelevantes, levando a uma arquitectura da negação cujo objectivo será criar lugares pelo encontro de energias capazes de provocar, com a sua presença, um ponto de intensidade própria que se destaque do caos universal das nossas cidades metropolitanas (Solà-Morales, 1998: 124-125).

Para Solà-Morales, as cidades actuais (as metrópoles contemporâneas) caracterizam-se pelo descentramento, ou seja, carecem de um único ponto central, histórico, de poder, etc. Pelo contrário, tendem a multiplicar os

⁸⁴ “Mas há também uma cultura de acontecimento. Uma cultura que no momento da fluidez e da decomposição que levaria ao caos é capaz de gerar momentos energéticos capazes de travar esse caos, de tomar alguns dos seus elementos para construir, a partir do presente...” (Solà-Morales, 1998: 122).

⁸⁵ “A noção de lugar aparece indissociavelmente ligada à noção de tempo. Os lugares das culturas históricas foram, quase sempre, desafios ao tempo, monumentos que acumulam memória combatendo o esquecimento, evocações permanentes de pessoas, gestos ou instituições fundacionais. O lugar como fundamento, como fundo, o que está debaixo, pertence a culturas que encontram a identidade lutando contra a passagem do tempo, tentando capturá-lo através do ritual e do mito. A arquitectura destas culturas também faz parte desses mitos e ritos da fundação, da memória e da permanência” (Solà-Morales, 1998: 121-122).

⁸⁶ “Embora o acontecimento seja sempre algo que sucede na desordem global carente de sentido, este momento feliz, às vezes casual, às vezes resultado de uma inteligente vontade, constitui um instante emergente num fluir constante, um acorde harmónico, polifónico, numa situação de permanente transição (...). A partir da indeterminação essencial do mundo moderno, conflituoso e mutante, a arte abre espaços de intensidade visual, sonora ou emotiva em busca de um *choque*, de uma experiência destituída de referências, desarmada em relação à imitação da natureza. Só a intensidade do choque garante a potência da obra de arte de vanguarda. Acontecimento puro que é o resultado de uma acção deliberada” (Solà-Morales, 1998: 123-124).

coágulos onde se densifica a actividade e, neste sentido, a edificação (Solà-Morales, 2002: 51).

Os edifícios metropolitanos são actualmente a justaposição de um número de serviços alojados em edificações que se vão criando sem outra ordem que não sejam as exigências sucessivas. Mais do que de arquitecturas podemos falar de conglomerados, em que cada peça, pensada com critérios convencionais de desenho arquitectónico, não é senão um elemento de prestação de serviços, para o tratamento do qual, todavia, não existem nem experiência nem métodos apropriados à sua densidade e às suas mudanças contínuas. Desta forma, aeroportos, centros comerciais, áreas desportivas, nós rodoviários, centros de negócios são hoje os novos geradores de actividade urbana, em torno dos quais a forma da cidade parece moldar-se. Cada uma destas componentes necessita, por sua vez, de obter o seu próprio espaço e acomodar-se aos demais, com o fim de estabelecer mecanismos de interacção pelos quais a prestação e o aproveitamento destas situações complexas sejam nalgum sentido rentáveis. Na maioria dos casos, estes pontos urbanos não obedecem a um plano previamente estabelecido, nem partem de fronteiras claras entre o público e o privado (Solà-Morales, 2002: 51-52).

Se, por um lado, a cidade tradicional, mesmo através da construção de monumentos (templos, palácios e catedrais), mostra sempre uma intencionalidade urbana, ou seja, a integração na própria forma do edifício das condições que o referido monumento vai estabelecer com o lugar que ocupará a sua cidade (Solà-Morales, 2002: 23), por outro, a forma das metrópoles contemporâneas não tem uma estrutura pré-fixada, mas antes parece moldar-se ao sabor das acções e reacções que as distintas operações propõem; por outras palavras, não é fixada no tempo nem está definida por ninguém, muitas vezes é produto de uma realidade que o autor designa por “mutações”.⁸⁷ Deste modo, arquitectura e cidade são realidades que não

⁸⁷ A noção de mutação súbita refere-se ao processo a que muitas vezes assistimos, que não cumpre nem a noção de transformação evolutiva, nem sequer de um processo supostamente lógico desde o planeamento até à edificação. Estes processos são casuais e imprevisíveis, com

actúan com pontos de partida estabelecidos a partir dos quais o trabalho concreto de fazer cidade e fazer arquitectura possa ser entendido com base em referentes comumente aceites.

Para Solà-Morales, as cidades hoje são mais qualquer coisa que os edifícios e as suas arquitecturas. O que constitui a parte fundamental da vida urbana são redes de transportes, vias, espaços expectantes, áreas de protecção da natureza, auto-estradas, aeroportos (que o autor designa por “fluxos”),⁸⁸ centros comerciais, parques temáticos, espaços de ócio (que o autor identifica como “contentores”),⁸⁹ espaços virtuais para a comunicação e entretenimento, património recuperado em função de exigências ideológicas e para consumo de massas (docas), espaços pré-industriais protegidos e obsoletos (gasómetro) e, perante isto, muitos deles escapam ao âmbito da actuação do arquitecto. Nem os instrumentos de análise nem os projectos arquitectónicos têm capacidade de enfrentar e de dar resposta a estas situações (Solà-Morales, 2002: 79).

Solà-Morales identifica na cidade contemporânea dois tipos de actuação: por um lado, os edifícios emblemáticos, que, como as modas, são uma resposta técnica e figurativa bem delimitada pelas possibilidades de uma situação particular (Solà-Morales, 2002: 28). Estes objectos singulares, cuja concentração qualquer cidade dificilmente poderia suportar, estão destinados a uma vida efémera, já que o tempo e as metamorfoses do gosto se encarregarão de os fazer esquecer. Porém, muitas vezes criam processos de

grande autonomia, a sua directriz principal procede do interior do próprio processo, mais do que de exigências ou restrições estabelecidas pela envolvente previamente existente (Solà-Morales, 2002: 85).

⁸⁸ Entende-se fluxos como a justaposição de uma multiplicidade de malhas que acumulam interconexões, onde a ideia de uma simples conduta ou via é reductível e insuficiente. Não só no campo convencional dos transportes – estações de caminhos-de-ferro, marítimas ou aeroportos –, mas em todo o lugar onde se produzam constantes redes de distribuição, a arquitectura tem de ter a capacidade de recortar a sua forma, de modo a que seja sobretudo plasticamente capaz de receber qualquer tipo de intercâmbio (Solà-Morales, 1998: 89 e 91).

⁸⁹ Pondo em causa o princípio do funcionalismo moderno, a partir das novas necessidades de gasto desinteressado ou ritual de consumo, como ir ao cinema, ter jardim, ir fazer ski ou passar férias nas Maldivas, Solà-Morales (2002: 99) propõe a categoria de contentor, como lugares nem sempre públicos mas também não exactamente privados, identificando-os com o museu, o estádio, o centro comercial ou um parque temático de entretenimento, que, não sendo transparentes mas fechados, têm como premissa fundamental a separação generalizada, identificada com o espaço de representação, controlado artificialmente.

mutação súbita⁹⁰ numa determinada zona da cidade. Nestes casos, há uma ideia de cidade que tem a ver com o individualismo próprio da nossa cultura, com o objectivo de alcançar uma posição mais destacada e de captar uma atenção exclusiva. Nestes casos, a relação entre cidade e arquitectura estabelece-se de uma forma acrítica. Há, por outro lado, edifícios cujo objectivo é produzirem parte da cidade onde se implantam. Nestes casos, a arquitectura parte de dados que estão na cidade – restos, memórias, fragmentos e directrizes –, tomando-os selectivamente como vínculos e veículos do próprio projecto. O projecto é encarado como resposta e resolução de um estado de coisas que previamente se entende como inacabado, por resolver, e deste modo a cidade é interpretada como topografia e lugar, como referente, existente como tradição e continuidade (Solà-Morales, 2002: 30). De acordo com Solà-Morales, estas propostas, partindo do que já foi experimentado, tratam de ordenar, recolher, articular e integrar o novo com o existente, o conhecido com a inovação. Propícios a este tipo de actuação encontramos nas cidades aquilo que Solà-Morales designa por *terrains vagues* (terrenos baldios), que comportam por um lado o sentido de vazio, livre de actividade, improdutivo, muitas vezes obsoleto, e por outro integram o sentido de impreciso, indefinido, vago, sem limites determinados, sem um horizonte de futuro (Solà-Morales, 2002: 103). Para Solà-Morales, é este sentido de vazio e de ausência que se deve salvar a todo o custo, tratando-os como lugares de memória e ambiguidade.

⁹⁰ As mutações são fenómenos que se referem a processo casuais, imprevisíveis, onde não há uma transformação evolutiva do espaço mas sim repentina, e onde a envolvente não estabelece restrições prévias, constituindo-se deste modo a obra com grande autonomia em relação ao espaço físico que a envolve. Podemos dar como exemplo o fenómeno Amoreiras: a envolvente transformou-se em pequenas Amoreiras e o que resta do aqueduto e das construções anteriores (apesar da sua importância histórica para a cidade) foi completamente superado por esta nova matriz de características autónomas em relação às pré-existências (Solà-Morales, 2002: 85).

1.4. Múltiplas leituras do lugar arquitectónico na segunda metade do século XX: autores portugueses

1.4.1. Manuel TAINHA e o fazer o lugar

A obra teórica de Manuel Tainha⁹¹ encontra-se essencialmente reunida nos livros *Arquitectura em Questão* (1994), e *Textos do Arquitecto Manuel Tainha* (2000a). O artigo “O Como – O Quê – O Porquê ou o Discurso Adiado” (1999), incluído na revista GEHA, e o livro *Manuel Tainha: A Prática, a Ética e a Poética da Arquitectura* (Ribeiro, 2000) constituem mais duas referências do conjunto da sua obra que importa considerar nesta investigação. Reconhecemos na produção do autor um interesse em relação aos fundamentos e motivações reais da profissão, ou seja, à sua razão de ser.

Os pressupostos que estão na base das linhas traçadas por Tainha são três: o primeiro é a noção de que espaço e tempo têm uma ligação íntima e constante, não se podendo pensar um sem o outro. O segundo é que a percepção dos eventos arquitectónicos não é feita só através da visão, participando nela todos os sentidos e a memória, que tornam as nossas experiência únicas e irrepetíveis. O terceiro convoca a noção de lugar – enquanto pré-existência – como um factor fundamental na configuração de qualquer obra arquitectónica, mesmo que apresente aspectos desfavoráveis para a sua realização.

Relativamente ao primeiro pressuposto (espaço e tempo têm uma ligação íntima e constante, não se podendo pensar um sem o outro), diz-nos Tainha que

“... tal como o tempo não se percebe à margem dos acontecimentos, também o espaço não se percebe à margem dos objectos; (...) o tempo e o espaço são formas dadas aprioristicamente, constituindo como que o

⁹¹ Manuel Tainha nasceu em Paço de Arcos em 1922. Formou-se em 1950 em Arquitectura, na ESBAL. Participou em diversas exposições ao longo da sua carreira, tendo recebido vários prémios. Em 1958 foi co-fundador da revista *Binário*. Desempenhou diversos cargos no Sindicato Nacional dos Arquitectos, sendo Presidente da Direcção entre 1960 e 1963. Foi professor no Departamento de Arquitectura da ESBAL (depois FAUTL), entre 1976 e 1992, e posteriormente na Universidade de Coimbra e na Universidade Lusíada.

receptáculo onde as coisas se colocam, se situam, se movimentam. A separação entre espaço e objecto não tem sentido, como não tem sentido a separação entre tempo e evento” (Tainha, 2000a: 67).

Por assim ser, o conceito abstracto de espaço ou espaço definido como um objecto arquitectónico isolado não faz sentido. O espaço só se compreende através do desenrolar dos acontecimentos que nele ocorrem e, por isso, na sua ligação ao tempo.

Quanto ao segundo pressuposto (a percepção dos eventos arquitectónicos não é feita só através da visão, participando nela todos os sentidos e a memória), Tainha refere que “a percepção dos eventos arquitectónicos é a coisa mais impura, mais contaminada deste mundo: além de todos os sentidos, nela participa todo o ‘lixo’ depositado nos arsenais da memória (ia a dizer da alma), e que é afinal o luxo das nossas vidas únicas e irrepetíveis” (Tainha, 2000a: 67). Assim, o lugar arquitectónico não é uma pura imagem, mas um espaço reconhecido pela actividade sensível de cada homem, através da sua memória conformada pela própria experiência de vida. Por esta razão, não podemos isolar as obras arquitectónicas do seu contexto quer físico quer significativo e, neste sentido, somos levados à ideia de que cada pessoa identifica o lugar à sua maneira, dando-lhe um sentido que difere de utilizador para utilizador.⁹²

O terceiro pressuposto aqui enunciado (o lugar – enquanto pré-existência – é fundamental na configuração de qualquer obra arquitectónica, mesmo que apresente aspectos desfavoráveis para a sua realização) tem a ver com o papel que o lugar desempenha no acto criativo implícito na sua configuração. A partir de duas obras do autor, a Casa do Freixial⁹³ e a Casa em Cascais,⁹⁴

⁹² Diz-nos Tainha, “O mar é mar. Ele é, porém coisa bem diferente para o pescador, do que é para o biologista marítimo, para o navegador ou para o veraneante de banhos. Quer dizer, o mesmo mar é uma coisa para aqueles que de um modo ou de outro têm com ele uma relação activa, sensível, nem sempre isenta de perigo e de tragédia; e é outra, para todo aquele que com o mar mantém uma relação compassiva e distante, seja de pesquisa, de observação ou de pura contemplação. O trato com o mar releva, portanto, de culturas diferentes” (Tainha, 2000a: 54).

⁹³ Casa do Freixial – Projecto realizado em 1958-1959. Construído entre 1959 e 1960 (Ribeiro, 2000: 54).

podemos tirar importantes ilações para a compreensão deste pressuposto. No caso da Casa do Freixal, diz-nos o autor, o sítio era soberbo:

“... um bosque, com uma vista que deitava para uma bela encosta, muito arborizada. Aí entendi que a presença permanente e constante da paisagem, através de um grande pano de vidro estendido a toda a casa poderia ser um ‘massacre’. Alternei então a relação dos espaços interiores com a paisagem exterior, ora abrindo, ora virando as costas à paisagem” (Tainha, *in* Ribeiro, 2000: 36).

No caso da Casa em Cascais pelo contrário, o que estava à sua volta era muito feio,

“... e aí virei a casa para dentro, virei as costas ao exterior do lote, e criei o centro de interesse da casa no meio, no jardim para onde as coisas convergiam. Procurava que o interesse da casa fosse gerado a partir dessa visão para dentro, dum espaço bem tratado, amável com relva” (Tainha, *in* Ribeiro, 2000: 37).

Destes dois exemplos práticos podemos concluir que o lugar enquanto pré-existência é um elemento a ter em conta na elaboração do projecto, independentemente do seu valor qualitativo. Como refere o autor,

“... esta casa nasceu e cresceu em luta contra o sítio. O que, à sua maneira, é uma forma de o aceitar e de ter com ele uma relação prática e sensível. (...) Mas a adversidade tem por vezes efeitos surpreendentes. Na luta contra a fealdade do entorno da casa forjou-se a razão poética da sua arquitectura. Possivelmente até, com mais força e tensão do que sucederia num outro qualquer paraíso da Terra”.⁹⁵

⁹⁴ Casa em Cascais, também conhecida por Moradia Santos – Projecto realizado em 1971-1973. Construído entre 1973 e 1975 (Ribeiro, 2000: 58).

⁹⁵ Ver Moradia Santos (1971-1975), Memória Descritiva, Junho de 1991 (*in* Ribeiro, 2000: 58).

Deste modo, o papel do lugar como pré-existência e como envolvente a usufruir é o de ser um dado a considerar quando é elaborado o projecto, sendo passível de ser interpretado de diferentes maneiras.

Através dos pressupostos anteriormente referidos, Manuel Tainha convoca para o espaço arquitectónico o conceito de pertença para caracterizar a relação entre a obra arquitectónica e a envolvente que a rodeia, e considera que quando falamos em ocupar um lugar estamos a falar em criar um ambiente, um sítio, que nasce da relação do edifício com a envolvente:

“Ao ocupar um lugar, um edifício molda-se pelas condições físicas desse lugar, e age sobre ele.

Esta acção recíproca, cuja existência importa descobrir em bases objectivas, está na origem da criação de um ambiente, de um sítio, de uma realidade diferente de cada uma das anteriores, e única.

Tomada neste sentido, a noção de sítio, torna-se verdadeiramente mais ampla, complexa e real, que a de edifício, pois que a um tempo, abraça o espaço natural e o espaço arquitectónico; dá-lhe continuidade, resolvendo o que entre ambos há de antagónico. Esclareço que quando falo do espaço refiro-me não a uma entidade com fim em si mesma, metafísica e susceptível de mistério, mas ao meio físico em que se desenrola todo um feixe de relações concretas dos homens entre si, com os objectos e com a Natureza” (Tainha, 1961: 9).

Deste modo, o espaço exterior ao edifício, ou seja, a sua envolvente, não é um mero espaço residual do edificado mas sim o seu complemento. Se, por um lado, faz parte da própria obra porque a obra não se pode isolar da envolvente (a não ser enquanto representação), por outro, cria relações com ela que lhe dão continuidade e por isso passa a pertencer-lhe. Segundo este autor, o conceito de continuidade do espaço edificado tem um duplo sentido: para além dos aspectos puramente formais ou espaciais, a continuidade também se revela a nível do seu significado, através do que se diz sobre os lugares:

“Realmente que seriam para nós Lisboa, o Chiado, o Tejo sem o cúmulo de tudo aquilo que sobre eles se narrou, pintou, ou cantou, no passado e

no presente, e sobre os quais construímos o nosso sistema de símbolos, ou seja, a nossa versão do Tejo, do Chiado, da Baixa, instigando a nossa imaginação e o nosso comportamento?” (Tainha, 2000a: 92).

Partindo desta perspectiva, não podemos isolar as obras arquitectónicas do seu contexto físico, porque a obra tem sempre uma envolvente que actua sobre ela, nem do contexto significativo, porque um lugar também se constrói pelo acumular de sentidos que se lhe foram atribuindo ao longo do tempo.

Como referimos, o interesse de Tainha pelos fundamentos e pela motivação da profissão de arquitecto levam-no a reflectir acerca do processo de criação de uma obra arquitectónica desde a ideia, passando pela composição e formalização, até ao usufruto da obra. Para Tainha, uma ideia arquitectónica parte do “que ‘está’ antes de nós, e do desejo de mudança. Conflito este suspenso sobre todo o acto de projectar, entre memória e imaginação: dilatar o presente no passado e no futuro” (Tainha, 2000a: 115). Assim, uma ideia não surge do nada, antes é fruto do passado e da recriação desse passado. Como nada se cria do nada, compor uma obra arquitectónica é acrescentar sempre qualquer coisa ao que foi realizado no passado, uma vez que qualquer composição parte da recriação de elementos do passado reconhecidos no presente e projectantes para o futuro. Segundo Tainha, a resposta a um problema de arquitectura parte de uma *escolha* e de uma *selecção* elaboradas a partir do sujeito que a constrói. Deste modo, a formalização da ideia compõe-se de “um processo de aproximações sucessivas, [onde] a ideia ganha corpo sob forma de uma estrutura primária” (Tainha, 2000a: 43). Para Tainha, as questões implicadas na formalização de uma ideia não têm todas a mesma importância ao mesmo tempo, a sua importância varia segundo o gosto, a ideologia e a cultura do seu intérprete – neste caso, do seu autor.

No acto configurador de uma obra de arquitectura existem regras e “cada um deve procurar encontrar as suas próprias regras e, com a liberdade que só as regras proporcionam, construir os mundos possíveis” (Tainha, 2000a: 114). Deste modo, a escolha das regras depende da contingência do tempo, do lugar

e dos fins, como qualquer ideia, emoção ou sentimento. Dito de outra forma, “... nenhuma intervenção está isenta de valores subjectivos, emocionais, morais, ou de juízos de valor” (Tainha, 1994: 6). As regras não nos limitam, antes criam uma rede de possibilidades de escolha que permitem uma total liberdade. Por isso é que a composição é tida como um jogo. “Não o jogo da cabra cega, mas o jogo como especulação assente em combinações regidas pelo cálculo, pela geometria ou pelo acaso” (Tainha, 2000a: 124). Tal como num jogo, há regras, mas, não havendo regras para as aplicar, existem sempre jogos diferentes com as mesmas regras.

Para Tainha, “a regra nasce, isso sim, da infatigável atenção aos factos da vida em cada dia que passa, e do apego às três condições de liberdade que são: o *Querer*, o *Saber*, o *Fazer*” (Tainha, 2000a: 114, itálicos nossos). Desta forma, Tainha enuncia e descreve estas três condições fundamentais que estão na base da operacionalidade do projecto arquitectónico. Relativamente ao *querer*, diz-nos Tainha que não é um querer abstracto, é um querer que se constrói, ou seja, “o percurso entre o problema e aquilo que se achar como solução é traçado na expectativa de que certas regularidades observadas no passado possam ser projectadas no futuro com algum êxito” (Tainha, 2000a: 115).

Quanto ao *saber*, este é feito do conhecimento da técnica em três diferentes acepções:

“A técnica como meio de construir factos formais; (...) A técnica como composição, isto é: o uso de regras, leis, princípios e normas que regulam o discurso das formas e lhe dão consistência semântica (...) [e] as técnicas de construção segundo os quais um edifício é o produto de uma montagem ordenada de materiais, partes e sistemas, segundo um plano” (Tainha, 2000a: 117).

Quando ao *fazer*, ainda na perspectiva de Tainha, este regula-se pelo programa, pelo lugar (ou posição), e pelo procedimento, aquilo que o autor designa como os “3 P’s” (Tainha, 2000a: 118).

Quanto ao programa, este corresponde aos requisitos das actividades a instalar,

“... que cumpre ordenar como se de um *puzzle* se tratasse e que necessariamente teremos sempre que descodificar em termos de funções. (...) É a partir do Programa assim entendido como sujeito da arquitectura que se chega à noção de ‘material’ com que se compõe a obra – o equivalente ao material poético com que se escreve o verso ou o material musical com que se compõe a música – e portanto elemento que participa já na formação (construção) da ideia arquitectónica” (Tainha, 2000a: 121-122).

Para Tainha, a posse do programa “exerce já uma forte influência na leitura do lugar onde se vai construir, recolhendo aí novos e inesperados materiais para a formação do objecto” (Tainha, 2000a: 122). O lugar é assim um “acervo de factos e de acontecimentos que nele foram sendo depositados ao longo dos tempos [e] um ‘acorde’ de figuras e grandezas medidas pelas suas relações de escala e de posição no espaço, moldando o seu universo próprio” (Tainha, 2000a: 122). Para este autor, o lugar (enquanto pré-existência) “atinge” tudo o que for construído nesse lugar, ou seja, interfere na concepção das obras arquitectónicas que para lá se prevejam. Igualmente, a obra nova que passará a existir irá actuar sobre esse lugar, alterando a sua identidade e o seu anterior estatuto (Tainha, 2000a: 122). Do que nos é dado perceber, podemos reconhecer que Tainha identifica o lugar como pré-existência onde o nosso olhar é influenciado desde logo pelo programa, pelas nossas memórias e pelas memórias que esse lugar transporta, e, depois, como lugar construído, onde a própria construção o atinge e marca, alterando-lhe a identidade.

Quanto ao procedimento, e de acordo com Tainha, este tem a ver com a expectativa que se cria ao dar resposta a um problema de arquitectura e que é resolvido pela selecção e escolha do princípio de formação do objecto, através do qual resulta uma forma passível de inúmeras imagens. Esta escolha é “... aquilo que para muitos se identifica com a Forma, e que os antigos designam por Partido. Nele estão representados em termos de geometria os

traços gerais do objecto, a sua estrutura primária, definindo-se já aí um princípio expansivo de Ordem. Logo, desdobrável em múltiplas imagens” (Tainha, 2000a: 124). Do ponto de vista de Tainha, há dois momentos diferentes no processo de configuração arquitectónica: o princípio de formação, ordem ou estrutura primária, e a composição:

“Se no primeiro (Formação) as funções arquitectónicas não têm todas a mesma importância ou, pelo menos, não têm a mesma importância ao mesmo tempo – há sempre umas que são mais importantes que outras segundo as condições do momento, a ideologia do autor, ou a sua árvore de prioridades – já na Composição as funções arquitectónicas têm todas a mesma importância ao mesmo tempo, sujeitas como estão aos mecanismos da linguagem” (Tainha, 2000a: 124).

Dito de outra forma, a formação depende das prioridades escolhidas e seleccionadas pelo autor no momento em que se encontra a realizar o projecto, ao passo que a composição depende das relações e da posição no espaço dos elementos entre si, a partir dos quais a obra vai ganhando clareza e definição. Há um campo de acções recíprocas entre formação e composição, onde a visão das partes e a visão do todo se vão alternando até à clara definição do objecto (Tainha, 2000a: 125).

Tainha considera que “o que o arquitecto produz é sempre um produto semiacabado. Na ponta final encontra-se sempre aquele que o usa; e ao usá-lo fá-lo com a liberdade que lhe assiste, que é uma forma de interpretação pessoal do facto criado: conclui-o” (Tainha, 1994: 6). Deste modo, o ciclo criativo do arquitecto só se completa através da apreensão por parte de quem observa (crítica) e usa a obra: a obra só está acabada quando habitada por pessoas. Podemos dizer que “o desenho arquitectónico jamais representa o que ‘lá está’. Ele apenas sugere aquilo que ‘lá poderá estar’, segundo uma ordem de referências dirigidas à nossa experiência, às nossas vivências anteriores do espaço; à Memória, que, como sabem, é ela própria um elemento activo da criação” (Tainha, 2000a: 67). Como a experiência é singular e irrepitível, uma obra permite que cada um a viva de maneiras diferentes.

Tainha considera, na linha de Ricoeur, que às respostas dadas no acto de projectar “[falta] qualquer coisa de essencial como uma filosofia da acção que, como diz Paul Ricoeur, se entregue à elaboração das noções primeiras sem as quais será impossível dar à acção o seu sentido de acção: ‘os conceitos de intenção, de fim, de razão de agir, de motivo, de desejo, de escolha, de preferência, de agente de responsabilidade’” (Tainha, 2000a: 86) seriam, para este autor, uma verdadeira cultura arquitectónica e profissional que deveria existir quando nos interrogamos sobre os fundamentos e motivações reais da profissão.

1.4.2. Fernando TÁVORA e a importância do lugar

As obras fundamentais de Fernando Távora⁹⁶ são o artigo “O Problema da Casa Portuguesa” (1993b [1947]), quatro cadernos acerca da *Teoria Geral da Organização do Espaço: Arquitectura e Urbanismo, a Lição das Constantes* (1993a), escritos em 1952, e a monografia *Da Organização do Espaço* (1996), publicada originalmente em 1962. A importância da sua contribuição centra-se, num primeiro momento, na forma como coloca a questão do regionalismo português e da casa portuguesa no artigo publicado originalmente em 1947, ao propor um estudo sério que englobe três ordens: “do meio existente”, “da arquitectura portuguesa existente” e “da arquitectura e das possibilidades da construção moderna no mundo” (Távora, 1993b: 12). Desta forma, Távora, sem recusar a modernidade, procura a tradição da arquitectura portuguesa, assim como a relação que possa existir entre as duas. De acordo com Bernardo Ferrão, Távora “inicia uma incessante procura, a da inserção dos valores da tradição arquitectónica portuguesa na arquitectura que vai desenhando, como condição necessária da sua modernidade” (Ferrão, 1993a: 26).

⁹⁶ Fernando Távora nasceu no Porto em 1923. Arquitecto diplomado pela ESBAP, foi Professor Catedrático Jubilado da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Professor Catedrático Convidado da FCTUC e Doutor *Honoris Causa* dessa Universidade. Com longa e intensa actividade profissional como arquitecto e urbanista, tem grande parte da sua obra publicada. Recebeu vários prémios, destacando-se a Medalha de Ouro da Cidade do Porto e o Prémio de Carreira da 1.ª Bienal de Arquitectura e Engenharia Ibero-America (Madrid), 1998. Em 1987 dirigiu a revista *RA* da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Morreu em Setembro de 2005.

O posicionamento de Távora em relação ao papel da História prende-se com o sentido actual de que o estudo da mesma se pode revestir, na medida em que pode auxiliar a resolver os problemas do presente, se for estudada a partir do presente: “a História vale na medida em que pode resolver os problemas do presente e na medida em que se torna um auxiliar e não uma obsessão” (Távora, 1993b: 12). A este propósito, refere mais adiante, “alguns Arqueólogos escreveram e trataram já das nossas casas, mas do que deles conhecemos, nenhum deu sentido actual ao seu estudo tornando-o elemento colaborante da nova Arquitectura. O passado é uma prisão de que poucos sabem livrar-se airosamente e produtivamente; vale muito, mas é necessário olhá-lo não em si próprio mas em função de nós mesmos” (Távora, 1993b: 13). Assim, os valores da tradição são evocados como valores positivos, quer na sua obra teórica quer nos edifícios que constrói ou recupera, quer ainda nas intervenções que faz a nível territorial, implicando deste modo uma coerência entre as suas obras teórica e prática. Em toda a sua obra entendemos uma “arquitectura moderna com capacidade de identificação com o tradicional” (Ferrão, 1993a: 24), ou seja, inserindo os valores da tradição da arquitectura portuguesa na arquitectura moderna que vai realizando. Um passo importante no seu percurso e que contribui para consolidar o seu pensamento quanto ao papel da tradição e das formas de organização do espaço português foi o Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, onde Távora desempenhou funções de relevo.⁹⁷

Directamente relacionados com o tema da investigação em curso, importa convocar três tópicos-chave abordados pelo autor: os conceitos de continuidade e descontinuidade do espaço organizado e o conceito de tempo narrativo ligado à organização do espaço. Através deles, somos remetidos para a condição do espaço organizado ou do lugar que, para Távora, é condicionado na sua elaboração e condicionante na sua existência.

⁹⁷ Távora, para além de impulsor deste trabalho, integrou a equipa que estudou a zona 1 (Minho, Douro Litoral e Beira Litoral), juntamente com Rui Pimentel e António Menéres (AAP, 1988).

Relativamente ao primeiro tópico, o conceito de continuidade do espaço organizado, Fernando Távora afirma que as formas,⁹⁸ ou seja, os volumes, as superfícies e as linhas, organizam o espaço, e nessa organização está incluído o próprio espaço que as liga ou separa. De acordo com Távora, o conceito de continuidade do espaço organizado revela-se a partir das suas componentes: por um lado, as próprias formas e, por outro, o espaço que as envolve. Assim, o espaço que separa – e liga – as formas é também forma, pois é ele que nos permite ganhar consciência plena de que não há formas isoladas e de que uma relação existe sempre, quer entre as formas que vemos ocuparem o espaço, quer entre elas e o próprio espaço.⁹⁹

A ideia de continuidade é uma característica do espaço organizado, tal como na nossa predefinição de lugar arquitectónico, onde o edifício (o seu epicentro) e a relação que este estabelece com a envolvente definem o lugar:

“O espaço é contínuo, não pode ser organizado com uma visão parcial, não aceita limitações na sua organização e do mesmo modo que forma e espaço estão tão intimamente ligados que uma é negativo do outro, e vice-versa, pelo que não podem separar-se, assim as formas visualmente apreendidas mantêm entre si estreitas relações – harmónicas ou desarmonicas – mas de qualquer modo evidentes. (...) Tudo tem importância na organização do espaço – as formas em si, a relação entre elas, o espaço que as limita – e esta verdade que resulta de o espaço ser contínuo anda muito esquecida” (Távora, 1996: 18).

⁹⁸ O conceito de forma é definido por Távora da seguinte maneira: “Quando sobre uma folha de papel branco marcamos um ponto, poderemos dizer, embora convencionalmente, que este ponto organiza tal folha, tal superfície, tal espaço”, “... os volumes, as superfícies e as linhas constituem tanto como os pontos, acontecimentos de organização do espaço, aos quais se dá o nome geral de formas” (1996: 11-12).

⁹⁹ “As formas organizam assim o espaço, mas tal como a folha de papel que inicialmente referimos e onde marcámos um ponto é um espaço que constitui também forma, que é como que um negativo do mesmo ponto, poderemos, generalizando igualmente, afirmar que aquilo a que chamamos espaço é também forma, negativo ou molde das formas que os nossos olhos apreendem, dado que num sentido visual, que é aquele que para o caso importa considerar, o espaço é aquilo que os nossos olhos não conseguem apreender por processos naturais. Visualmente portanto, poderemos considerar que as formas animam o espaço e dele vivem, mas não deverá nunca esquecer-se que, num conceito mais real, o mesmo espaço constitui igualmente forma, até porque aquilo a que chamamos espaço é constituído por matéria e não apenas as formas que nele existem e o ocupam, como os nossos olhos deixam supor” (Távora, 1996: 12).

Distante desta ideia de continuidade da organização do espaço, Távora refere que, actualmente, esta se apresenta descontínua, resultado manifesto do pensamento que está na sua origem. A descontinuidade é resultante, segundo Távora, da rapidez com que as cidades crescem e aumentam em volume, pela mobilidade que o homem hoje adquiriu e pela possibilidade de construir a um ritmo que no passado não era possível. Por estas razões, “não é mais possível impor um sistema de relações coerente entre os seus espaços organizados e ela [a cidade] constitui assim mais uma soma de espaços do que um todo estruturado e organizado” (Távora, 1996: 35).

Relativamente ao terceiro tópico, e associada ao conceito de continuidade do espaço organizado, temos a noção de tempo convocada por Távora, que ultrapassa a ideia de tempo como a quarta dimensão, ou seja, ligado ao movimento da nossa observação. Assim, o tempo, segundo Távora, tem a ver com a experiência de vida, tornando irreversível qualquer forma de organização espacial:

“Na arquitectura – e também mais ou menos a longo prazo – o tempo joga como factor fundamental e não apenas como factor de observação mas como dimensão da própria obra, sabido como é que um edifício tem uma vida – tal como uma pintura ou uma escultura – neste caso mais agitada pois que o cumprimento de determinadas funções concretas a obrigam a uma determinada actualização – ou a um abandono – que o alteram como espaço organizado. (...) Mas, porque o espaço é contínuo e porque o tempo é uma das suas dimensões, o espaço é, igualmente irreversível, isto é, dada a marcha constante do tempo e de tudo o que tal marcha acarreta e significa, um espaço organizado nunca pode vir a ser o que já foi, donde ainda a afirmação de que o espaço está em permanente devir”.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Por este facto, “Quando por exemplo, ao restaurar um monumento com critério ‘científico’ (ou pseudo-científico) passa pela cabeça de alguém dar a tal monumento o aspecto que ele teve em época mais ou menos passada, cai-se na utopia de supor que aquilo que já foi pode de novo vir a ser, esquecendo-se que a irreversibilidade do espaço não permite aceitar tal hipótese” (Távora, 1996: 16 e 19).

A partir da continuidade e da irreversibilidade características do espaço (a primeira ligada à dimensão física e a segunda ligada ao tempo), verificamos que a organização do espaço e, por isso, os lugares resultam da “participação de todos os homens, em graus diferentes de intensidade e até de responsabilidade, mas, de qualquer modo, obra de que nenhum homem pode eximir-se” (Távora, 1996: 19).

A ilação que podemos tirar desta ideia central na obra de Távora é a defesa por parte do autor do diálogo com as formas do passado. Deste modo, Távora fala-nos até de uma participação horizontal e de uma participação vertical:

“... uma participação a que chamaremos horizontal, que se realiza entre homens de uma mesma época, uma outra a que chamaremos vertical que se realiza entre homens de épocas diferentes. (...) A participação horizontal é aquela que prende os homens de uma mesma geração, enquanto que a vertical prende os homens de gerações diferentes em obra que se processa ao longo de um período de tempo que ultrapassa a dimensão da geração” (Távora, 1996: 21).

Para Távora, sem esta participação há simplesmente ocupação e nunca organização do espaço. Assim, *organizar um espaço* ou *ocupar um espaço* não são uma e a mesma coisa; organizar tem um sentido, ao passo que ocupar não é exclusivo do homem e por isso não é constitutivo do espaço arquitectónico.¹⁰¹ Assim, organizar um espaço mantém uma relação directa com o homem e com a apropriação do espaço pelo homem, de tal forma que “transforma a natureza em mundo humano”,¹⁰² ou seja, torna visível a

¹⁰¹ “A expressão ‘organizar espaço’, à escala do homem, tem para nós um sentido diferente daquele que poderia ter, por exemplo, a expressão ‘ocupar espaço’. Vemos na palavra ‘organizar’ um desejo, uma manifestação de vontade, um sentido, que a palavra ‘ocupar’ não possui e daí que usemos a expressão ‘organização do espaço’ pressupondo sempre que por detrás dela está o homem ser inteligente e artista por natureza, donde resultará que o espaço ocupado pelo homem tende sempre para, caminha sempre no sentido de, tem como fim, a criação da harmonia do espaço, considerando que harmonia é a palavra que traduz exactamente equilíbrio, jogo exacto de consciência e de sensibilidade, integração hierarquizada e correcta de factores” (Távora, 1996: 14).

¹⁰² “O objecto original da arquitectura não é, em primeiro lugar, fazer abrigos ou praticar caminhos. (...) A arquitectura começa por ‘dar um lugar’, começa por construir um espaço como espaço propriamente humano, espaço reservado das relações sociais que põe à distância

apropriação simbólica do mundo. Na apropriação do espaço pelo homem evoca-se a tradição porque o passado está sempre presente. Daí que, e de acordo com Ferrão, Távora defenda um “conceito patrimonial arquitectónico alargado em termos espaço-temporais”, afirmando que “o nosso território tem de ser considerado na sua totalidade como património, isto é, como qualquer coisa de precioso que herdámos” (Távora, *in* Ferrão 1993b: 40).

De acordo com Távora, há factores condicionantes da organização do espaço que nela estão implícitos e, ao mesmo tempo, essa organização irá adquirir um papel condicionante. Diz-nos Távora: “uma cidade ou uma casa realizam-se segundo condições pré-existentes mas criam, uma vez realizadas, condições de existência para os homens que as vivem” (Távora, 1996: 19).

Deste modo, o espaço organizado é condicionado por inúmeros factores, tornando-se, pela sua existência, condicionante.¹⁰³ Mas apesar da importância da circunstância, ou seja, da envolvente na forma de organização do espaço, essa organização “não é por esta ‘fatalmente determinada’” (Távora, 1996: 24), cabendo ao arquitecto uma grande liberdade de escolha de formas e por isso uma imensa diversidade de soluções. Sabemos que para os mesmos sítios e com as mesmas condicionantes não se projecta nem se constrói da mesma maneira: nunca há dois projectos iguais para o mesmo sítio, porque para além dele (sítio) existem, como descreve Távora, no projecto da Casa em Ofir (1959),

“... uma infinidade de factores, de valor variável, é certo, mas todos, todos de considerar. (...) A família para quem a casa se destina tem a sua constituição e os seus gostos, as suas possibilidades económicas; o

a natureza estranha, e que, no mesmo lance, através dessa distância modula, estabelece a relação dos homens com um mundo apropriado e objectivado. (...) O objectivo original da arquitectura é, portanto, o da construção do espaço socializado, apropriado pelo homem. É a produção concreta, efectiva, prática do espaço da cultura e da norma no interior da natureza, espaço em redor do qual a natureza se encontra, então, disposta e ordenada pelo homem como mundo, e no qual a própria sociedade se encarna de modo sensível” (Freitag, 2004: 17).

¹⁰³ “Quando a história da arte, por exemplo e tal como é geralmente ensinada, nos descreve formas sem as enquadrar na sua circunstância comete, a nosso ver dois erros graves: em primeiro lugar deixa supor que as formas são livres e aparecem um pouco por acaso (a circunstância é tão fundamental para a definição da forma como a água é indispensável para a vida do peixe) e, em segundo lugar, porque não nos fornece elementos para a sua melhor compreensão, dá-nos apenas um conhecimento vago delas e não nos aproxima da sua verdadeira realidade” (Távora, 1996: 23-24).

terreno tem a sua forma, a sua vegetação, a sua constituição (...). O arquitecto tem a sua formação cultural, plástica e humana (para ele por exemplo, a casa não é apenas um edifício), conhece o sentido dos termos como organicismo, funcionalismo, neo-empirismo, cubismo, etc., e paralelamente, sente por todas as manifestações da arquitectura espontânea do seu País um amor sem limites que já vem de muito longe; o terreno proporciona encantadores pontos de vista sobre o Cávado, sobre Esposende; na construção devem ainda ser resolvidos mil e um pequenos (às vezes enormes) problemas de insolação, isolamento térmico e acústico, iluminação artificial, etc. etc.” (Távora, 1957: 11).

Se o lugar, enquanto pré-existência, é um dos factores a ter em conta na organização de qualquer espaço, este não é por si só determinante para o resultado final dessa mesma organização. A forma como se interpretam todos estes factores e a situação do intérprete (neste caso, o arquitecto) são elementos a considerar na realização de qualquer tipo de organização. Para Távora, a responsabilidade da situação caótica da arquitectura contemporânea portuguesa explica-se, entre outros factores, “pela não consideração das qualidades dos sítios, em resumo, pela ignorância de todo o sistema de relações que deve existir entre a arquitectura e a circunstância que a envolve e pela cobardia de, quando tal circunstância tem aspecto negativo, reccar combatê-la, reccar melhorá-la, reccar transformá-la” (Távora, 1996: 55).

1.4.3. Álvaro SIZA e o lugar como matriz

A obra teórica de Siza Vieira,¹⁰⁴ embora publicada em várias monografias, encontra-se essencialmente reunida no livro *Imaginar a Evidência* (2000 [1998]). Se este autor é mais conhecido, em Portugal e no estrangeiro, pela sua

¹⁰⁴ Álvaro Siza Vieira nasceu em 1933 em Matosinhos. Entre 1949 e 1955 estudou arquitectura na ESBAP. Entre 1955 e 1958 trabalhou com o arquitecto Fernando Távora e desde 1966 é professor na ESBAP. Em 1976 foi nomeado catedrático na área de construções. Ao longo da sua carreira contam-se mais de 150 edifícios construídos e projectados, muitos deles apresentados em diversas exposições de arquitectura por todo o mundo. A sua obra tem sido largamente difundida através de inúmeras publicações no país e no estrangeiro. Proferiu inúmeras conferências e recebeu vários prémios nacionais e internacionais, sendo o mais importante o Pritzker Architecture Prize Laureate, em 1992.

prática profissional e pelas obras que tem vindo a construir em diferentes partes do mundo, os seus textos, embora menos divulgados, são igualmente importantes para o campo disciplinar da arquitectura, uma vez que a partir deles compreendemos melhor as questões que se colocam ao arquitecto enquanto projectista.

Um dos aspectos mais relevantes na obra de Siza centra-se na relação da obra construída com a envolvente como a génese do acto de projectar e da evolução do projecto. Segundo o autor, e logo desde as suas primeiras obras, o trabalho da organização do espaço centra-se na conciliação entre a natureza, as pré-existências e a construção que se está a projectar. Diz-nos Siza: “a relação entre natureza e construção é decisiva na arquitectura. Esta relação, fonte permanente de qualquer projecto, representa para mim como que uma obsessão” (Siza, 2000: 17). Se os projectos nascem da relação do edifício com as pré-existências, para Siza, estas determinam a forma como o edifício se posiciona no terreno e a forma que este adquire depois de construído.¹⁰⁵ As pré-existências são, deste modo, a matriz que determina o desenho. O conceito de lugar na relação que a obra estabelece com a envolvente é por conseguinte um aspecto determinante em toda a sua obra. Para Siza, o lugar constrói-se através da forma como o edifício se dispõe em relação ao que o envolve. Relativamente a um dos seus projectos, o do Museu de Santiago de Compostela, diz-nos Siza:

“Quando recebi o encargo de construir um museu em Santiago de Compostela, foi-me pedido expressamente que o colocasse longe da estrada. (...). Quando se constrói a poucos metros de um edifício

¹⁰⁵ A propósito do restaurante Boa Nova refere: “A evolução do projecto foi influenciada pela extrema atenção ao equilíbrio existente e tangível, entre a natureza, uma capela e um pouco mais longe um farol. Não é por acaso que o restaurante é baixo: não se podia sobrepor à capela por razões afectivas, mas também porque o próprio projecto do edifício não o consentia. O objectivo principal consistia portanto em deixar prevalecer a capela, sem que por isso o restaurante se tornasse uma construção sem carácter: era necessário conciliar a autonomia do edifício com o que pré-existia. Numa primeira fase, o projecto acompanhou o perfil das rochas de forma continuada, agarrando-se a elas como se fosse uma âncora” (Siza, 2000: 23). Relativamente ao museu de Serralves: “Exactamente como sucedera em Santiago de Compostela, a definição da forma e a articulação dos grandes espaços exigidos pelo programa encontram, na relação intensa e privilegiada com o grande jardim, uma referência decisiva” (Siza, 2000: 77).

classificado como monumento nacional, como é o caso do convento de Santo Domingo de Bonaval, existe o receio de estragar tudo: por esta razão, foi-me pedido que ‘escondesse’ o museu. Argumentei que um centro cultural é um edifício tão forte na vida da cidade que não pode ser um anexo a um convento, ele próprio transformado agora em galeria de exposições. Esta importante ligação com a estrada foi finalmente aceite, porque também consegui demonstrar que o convento nunca fora inteiramente visível, pela existência de um muro alto de granito que marcava o limite da propriedade agrícola. Definida a colocação do edifício, imediatamente se tornou indispensável um trabalho de *aproximação* ao convento. (...) Como se tornou depois claro, a ligação, continuamente procurada, com toda a zona envolvente deu vida a um edifício muito sólido, enquanto o programa lhe determinava o destino na vida da cidade” (Siza, 2000: 71-75).

Para Siza, as referências directas de qualquer projecto são os acidentes topográficos, as construções existentes e a história.¹⁰⁶ Mas, se estas constituem referências directas, elas são vistas como um meio para a realização do projecto e não como um fim, uma vez que ora se optimizam as condições criadas pela natureza tirando partido das mesmas,¹⁰⁷ ora se constrói a desfavor do existente, construindo assim um lugar com uma outra leitura.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Relativamente à sua actividade em Macau, deparou com “... a definição de princípios para a construção de áreas a conquistar ao mar. Assim, pela primeira vez, faltavam as referências directas (acidentes topográficos, construções existentes, história) que geralmente constituem as coordenadas seguras para a elaboração de um plano. Tive por isso que ter em conta outras relações. Neste sentido foi determinante a colaboração interdisciplinar, com a presença de especialistas de Hong Kong, além de ingleses e holandeses, para a solução dos problemas técnicos ligados à construção sobre a água. Os fortes constrangimentos naturais foram decisivos na articulação do plano. No fundo, a atenção aos parâmetros geológicos é uma constante na história de Macau, dada a longa tradição da cidade na conquista de terrenos ao mar” (Siza, 2000: 87-89).

¹⁰⁷ Em relação às piscinas: “... o meu projecto pretendia optimizar as criadas pela natureza, que já ali tinha desenhado o desenho de uma piscina. Era necessário tirar partido dos mesmos rochedos, completando a contenção da água somente com as paredes estritamente necessárias. Nasceu, assim, uma ligação muito mais estreita entre aquilo que é natural e aquilo que é construído. (...) O objectivo consistia em delinear, naquela imagem orgânica, uma geometria: descobrir aquilo que estava disponível e pronto para receber a geometricidade” (Siza, 2000: 25).

¹⁰⁸ Relativamente à Igreja de Marco de Canaveses, refere: “A visita ao local pré-escolhido tinha-me perturbado profundamente: era um local difícilimo, com grandes diferenças de cotas, sobranceiro a uma estrada com muito tráfego. Como se não bastasse, aquela zona estava

“Quando visitei pela primeira vez os vinte e sete hectares da área do plano, notei múltiplas presenças. Antes de mais, o bairro clandestino de Santa Maria, que a inclinação do terreno esconde da estrada para Lisboa e de uma outra municipal. Entre as duas estradas existe também uma linha de água. Numerosos vestígios testemunham pré-existências diversas: um banho árabe, perto de uma linha de água, e um sobreiro e um tanque numa zona mais alta. Além disso está presente e é fundamental, a Quinta da Malagueira, com o laranjal adjacente. (...) Do terreno vê-se o belíssimo perfil de Évora, cidade de granito e de mármore (como raramente sucede): dali emergem a catedral, uma igreja românica e um teatro neoclássico. Comecei a estudar a grande vitalidade do bairro de Santa Maria, estimulada pela presença de pequenas actividades comerciais. As pessoas afastam-se de casa para ir buscar água às fontes, para irem à escola ou a outro bairro: assim com o correr do tempo deixaram no terreno o desenho dos percursos que lhes eram mais convenientes. Estes vestígios, muito claros, também ajudavam a explicar comportamentos e topografias e indicavam a possibilidade das transformações e das relações” (Siza, 2000: 113-115).

Para Siza, um dos aspectos fundamentais da relação entre a obra e a envolvente refere-se à continuidade dos lugares. Por um lado, entre o que lá estava e o que foi projectado e, por outro, entre lugares. Assim,

“Nestes primeiros trabalhos foi germinando a sensação irreprímível e determinante de que a arquitectura não termina em ponto algum, vai do objecto ao espaço e, por consequência, à relação entre espaços, até ao encontro com a natureza. Esta ideia de continuidade, que pode ser rica de dissonâncias sem nunca deixar de existir, encontra-se hoje em crise e rapidamente os lugares naturais começam a sufocar, muito embora seja evidente que a arquitectura não tem sentido a não ser com a relação com a natureza” (Siza, 2000: 31-34).

marcada por edifícios de péssima qualidade. A construção deste centro paroquial é por isso e também a construção de um lugar, em substituição de uma escarpa muito acentuada” (Siza, 2000: 49).

A relação entre um edifício e a envolvente é explorada a diferentes escalas, ora a uma escala territorial onde o perfil da paisagem é o que interessa,¹⁰⁹ ora à escala da envolvente próxima, ou seja, a partir da topografia e da relação entre o edifício e os que lhe estão próximos,¹¹⁰ ora, ainda, à escala do edifício, onde os espaços entre o interior e o exterior constituem e assumem uma função importante.¹¹¹

Para Siza, os lugares nunca se encontram acabados, sendo o tempo e a inter-relação entre os diferentes lugares duas das características dos próprios lugares. A este propósito, refere:

“Um aspecto que me impressiona muito, na arquitectura e na cidade do nosso tempo, é a pressa em concluir tudo rapidamente. Esta tensão para uma situação definitiva impede a complementaridade entre as várias escalas, entre o tecido urbano e o monumento, entre o espaço aberto e a construção. Hoje qualquer intervenção, por mais pequena e fragmentária que seja, empenha-se de imediato numa imagem final: assim se explica a dificuldade da interpenetração entre as várias partes da cidade” (Siza, 2000: 103).

¹⁰⁹ “A posição é soberba: a casa domina o vale longo de todo o perfil da paisagem. As características do lote, constituído por uma colina coberta por um pinhal, convidam à busca de uma intimidade distinta da procurada nas casas precedentes: aqui, muito simplesmente, são a distância e o afastamento os instrumentos essenciais. Esta solução determina uma relação da casa com o espaço exterior decisivamente mais livre, mais aberta e prolongada” (Siza, 2000: 37-39).

¹¹⁰ “Mas a parte mais delicada do projecto está agora a ser realizada por meio da domesticação daquela topografia. Todo aquele sistema de muros, rampas e escadas do jardim deve desenvolver-se conservando sempre uma continuidade com o núcleo da casa, que se manifestará não só numa correlação dos espaços, mas também no uso dos materiais e no próprio tratamento dos pormenores de construção” (Siza, 2000: 47).

¹¹¹ “Na travessia entre dentro e fora é sempre necessária uma mediação, uma transição. Temos uma tradição riquíssima, de origem árabe que, sobretudo no sul de Portugal, torna visíveis os espaços de transição, em que a luz muda até se perder a intimidade do interior. Mas esta profundidade, esta espessura, está a perder-se rapidamente, quer pela necessidade de construir para um grande número de pessoas (reduzindo assim as áreas), quer pela paixão pelos novos materiais (o vidro ou os painéis de isolamento térmico). E contudo, esta transição, que em substância constitui uma câmara de descompressão, permite evitar a passagem imediata e desagradável de um ambiente interior, eventualmente com ar condicionado, para os rigores do exterior. Portanto estes espaços, varandas ou pórticos, têm exactamente a função que tem o pátio noutros projectos confrontados com um tecido urbano mais ou menos consolidado. Daqui resulta, portanto, a necessidade destas *pausas*, que de certo modo desmaterializam a casa e criam uma sensação de continuidade e de passagem suave entre a dimensão interior e a complexidade do exterior” (Siza, 2000: 45-47).

Na perspectiva de Siza, os lugares e as cidades são sempre inacabados, sendo esta uma condição das próprias cidades e dos lugares arquitectónicos. Contudo, “esta condição não representa um drama, mas antes a lição que torna possível esta lenta construção, de modo a que o resultado não seja frágil” (Siza, 2000: 124).

Por essa razão, o autor sustenta que as leituras que fazemos devem assumir que os lugares são sempre inacabados e que “qualquer obra deve estar disponível para alterações e transformações, mas não para a deliberada intenção de destruir. Há intervenções às quais a cidade não resiste e muitas cidades contemporâneas mostram-nos que, superado um certo limite, não há mais resistência possível” (Siza, 2000: 124).

Para Siza, tudo o que arquitecto concebe sofre a influência do que já viu e nada tem a ver com imitação nem com a invenção, mas antes com transformação a partir dos dados e das condições pré-existentes:

“Existe uma série de processos fundamentais dos quais, de qualquer modo, nem sequer temos conhecimento. Sucede, algumas vezes, fazerem-me notar um determinado aspecto de uma obra, que é absolutamente evidente mas do qual eu não tinha consciência. Projectei, por exemplo, uma escola em Setúbal, a poucas dezenas de quilómetros do extraordinário santuário do Cabo Espichel, que conheço muito bem. Alguém notou a influência muito evidente, do santuário na escola e repentinamente tomei consciência disso: era verdade em muitos aspectos, inclusive nas proporções. Trata-se de influências que se manifestam no subconsciente e que entram no projecto sem que nos apercebamos disso. (...) Aprender a *ver* é fundamental para o arquitecto, existe uma bagagem de conhecimentos aos quais inevitavelmente recorreremos, de modo que nada de quanto fazemos é absolutamente novo” (Siza, 2000: 139).

1.4.4. Nuno PORTAS e o lugar na cidade genérica

Da vasta e diversificada obra teórica de Nuno Portas,¹¹² a mais antiga quase toda reunida e condensada em dois importantes volumes editados pela FAUP (Portas 2005a, 2005c) e a mais recente exposta nos livros *Políticas Urbanas* (em co-autoria; Portas, Domingues e Cabral, 2003) e *Nuno Portas: Prémio Sir Patrick Abercrombie. Prize. UIA 2005* (2005b) interessa-nos sobretudo a releitura recente e muito actualizada que este autor faz da cidade portuguesa “alargada e difusa” (Portas, Domingues e Cabral, 2003: 15) e dos lugares que a compõem.

Ao longo de toda a sua obra, um dos aspectos marcantes na formação e construção das ideias é a influência da escola estruturalista na leitura que este autor faz da arquitectura. Das suas primeiras obras (anos 60-70) às mais recentes (de 2005), Portas optou pela corrente filosófica estruturalista, que nasceu da linguística, para fundamentar o seu pensamento no campo disciplinar da arquitectura. Em 1970 e na linha de C. Alexander (*patterns*) e de A. Rossi (tipologias), a tipologia tem para Portas uma carga histórica e cultural, constituindo material icónico (Portas, 2005a: 31). Passados mais de 30 anos, diz-nos o autor:

“Arquitectura e urbanismo, como formas de arte, exprimem-se através dos materiais que os antropólogos chamam estruturais, sobretudo os da escola estruturalista. Quando faço um canto numa sala, aquilo não significa o que a mim muito bem me apetece, mas tem um significado antropológico. Até uma criança percebe que é um espaço que acolhe. Uma rua supõe sempre uma dimensão de continuidade maior do que uma dimensão de largura. Se a alargo muito a rua deixa de ser entendida como uma rua que encaminha. Não é por acaso. Porquê? Os signos em arquitectura são icónicos: aquilo que quero falar tem que estar de alguma forma expresso no sinal que uso. E o sinal que uso é entendido porque

¹¹² Nuno Portas nasceu em Vila Viçosa em 1934. Frequentou a ESBAL e obteve o diploma de Arquitecto na ESPAP (1958-1969). Foi investigador no LNEC (1963-1981). É autor de uma extensa bibliografia, de vários projectos e obras construídas nas áreas da habitação, urbanismo e planeamento. Foi professor catedrático na FAUP. Entre outros, recebeu o prémio Sir Patrick Abercrombie de Urbanismo da UIA (Union Internationale des Architectes), em 2005.

tem que ver com o meu comportamento. (...) Mas canto e recanto, diz o Lévi-Strauss, significa sempre o mesmo” (Portas 2005d: 14).

Sendo este um aspecto incontornável de qualquer abordagem que se faça à obra de Portas, não é porém o que mais nos interessa para a nossa investigação, uma vez que o ponto de vista preconizado nesta tese não tem os mesmos pressupostos.¹¹³ Pelo contrário, o que nos interessa explorar na sua obra centra-se em estudos recentes relativos à evolução urbana das actuais cidades portuguesas. Se, porém, o que estamos a tratar nesta tese se centra no lugar arquitectónico a partir da relação do edifício com a envolvente, falamos de urbanismo e arquitectura, uma vez que são indissociáveis. Portas refere que “não [pode] dizer onde é que acaba o urbanismo e onde é que começa a arquitectura” (Portas 2005d: 14), o que para nós tem toda a pertinência, uma vez que não pretendemos interpretar as obras como objectos isolados, nem o território independentemente das obras que o constituem.

Partindo deste ponto de vista, na obra *Políticas Urbanas* são caracterizadas as cidades actuais, que, não tendo limites facilmente reconhecíveis, crescem de forma contínua, incluindo rupturas a nível formal e temporal – “evoluem para aglomerações extensivas, fragmentadas ou dispersas” (Portas, Domingues e Cabral, 2003: 96) –, constituindo assim um novo dado em relação ao paradigma da cidade e da arquitectura na relação com a envolvente. Desta forma, os autores caracterizam a cidade através das chamadas *áreas-problema*, que, por oposição à cidade herdada, também monocêntrica, compacta ou contínua, são aquelas que menos se conhecem. De acordo como Portas, “o território do urbano passou do modelo da cidade histórica (compacta, que se caracteriza pela continuidade, e em que a paisagem é feita pelo próprio construído) para um território alargado onde os conceitos de urbano, de rural, de periférico ou suburbano, se confundem” (Portas, 2005b: 10).

¹¹³ Ao contrário da corrente estruturalista e de acordo com Ricoeur, o que a nossa tese subscreve é que, no estudo da linguagem, é mais importante o estudo da frase do que o estudo dos signos, porque só a frase revela o sentido. Ver contributos teóricos desta tese: “1.2.2. Paul RICOEUR e a linguagem como discurso”.

As transformações recentes do território urbano não se explicam simplesmente pela evolução demográfica, pela avidez imobiliária ou pela inoperância dos instrumentos de planeamento (Portas, Domingues e Cabral, 2003: 16), mas antes pela vivência de novas problemáticas motivadas pelo reflexo de novas dinâmicas. A alteração do estilo de vida; o aumento da renda, consumo, poupança e dos sectores terciário e quaternário; o crescimento dos consumos culturais, turísticos e de permanências temporárias e o efeito conjugado da mobilidade e da oferta imobiliária (Portas, Domingues e Cabral, 2003: 96) são, para estes autores, as razões para a nova lógica do crescimento físico das cidades na actualidade.

A presente situação do território caracteriza-se, assim, pela existência desta dualidade: por um lado, há várias centralidades herdadas, na maioria dos casos, das redes antigas dos aglomerados urbanos; por outro, há um tecido disperso e fragmentado onde coabitam auto-estradas, actividades logísticas, *shoppings*, parques temáticos, golfes, condomínios, etc. Esta nova realidade constitui-se através de “novas centralidades *ad hoc* e vias rápidas urbanas, à mistura com as salvaguardas dos centros históricos e reservas ecológicas” (Portas, Domingues e Cabral, 2003: 17). Ora, esta realidade urbana – “emergente, genérica, extensiva, dispersa, difusa, descontínua, fragmentada, mosaico, etc.; ou ainda, sem qualidades, sem modelo, sem lugares nem limites, de baixa densidade, entre cidades...” que se procura caracterizar como “urbanidade ‘emergente’ por oposição a outras tantas da cidade ‘herdada’” (Portas, Domingues e Cabral, 2003: 17) – não encontra muitas vezes eco para a resolução dos problemas que acarreta. Insiste-se na regeneração dos tecidos urbanos consolidados – da cidade herdada –, subestimando-se, ou por ignorância ou porque acarretam menos pressões, estas várias áreas urbanas. Segundo a perspectiva aqui preconizada, é consensual que esta última – a cidade herdada – é um património a conservar ou a revitalizar, enquanto a outra – a contemporânea – provoca alguma perplexidade e os objectivos a seu respeito ainda não estão delineados.

Um dos aspectos que nos interessa explorar nesta perspectiva é, desde logo, a assunção de que a cidade é hoje composta por este dualismo urbanístico – a cidade compacta herdada e a cidade dispersa recente –, já não sendo possível pensar uma sem a outra: não há cidades históricas isoladas, como não há periferias sem centralidade. De acordo com Portas, o facto de se utilizar os mesmos critérios para a leitura da cidade herdada (consolidada e compacta) e para a cidade periférica (descontínua e dispersa) torna essa leitura subjectiva e inadequada, uma vez que, quer numa quer noutra, os contextos são diversificados e as prioridades são outras. A cidade hoje é a cidade alargada, engloba realidades diferentes e os modos de leitura de uma e de outra não podem ser separados nem podem ser os mesmos (os até aqui utilizados para a cidade histórica).

Se é fácil constatar que as periferias vivem grandes problemas dado o seu aspecto descontínuo, fragmentário, caótico, algo descontrolado e ilegível, também o centro comporta actualmente problemas em aberto: “o acesso automóvel, o envelhecimento do parque edificado, a degradação do espaço público e da qualidade ambiental, a impossibilidade de o centro integrar as fortes modificações registadas em algumas das funções que o caracterizam, a procura de padrões de residência e de formas de ‘habitar’ no urbano extensivo, etc.” (Portas, Domingues e Cabral, 2003: 39), são aspectos negativos com que actualmente se defrontam os centros antigos das cidades.

Para estes autores, perante estas duas realidades, a solução não está em aplicar o modelo de uma à outra, mas antes em perceber que estas duas realidades diferentes, muitas vezes tidas como opostas – a cidade e o urbano; a concentração e a dispersão –, devem ser lidas como algo mais complexo e interactivo:

“E se hoje em dia, na cidade histórica, os lugares vazios procuram novos programas que sejam compatíveis com os seus condicionalismos patrimoniais e de acesso, já nas extensões recentes, serão outros programas (porventura não menos importantes para a comunidade urbana) que procuram espaços menos condicionados, mas que poderão polarizar

atividades e qualificar novos lugares – a começar pelos espaços públicos se forem bem geridos pela administração local” (2003: 19).

Deste modo, “sendo esta cidade alargada uma forma urbana instalada e generalizada, deverá ser encarada como complementar e não como alternativa ou ‘inimiga da cidade consolidada’” (2003: 97). O que estes autores propõem é que uma não pode ser lida sem a outra.

A existência destas duas realidades tem os seus reflexos na renovação dos espaços urbanos públicos. É fácil renovar o espaço público na cidade consolidada (através da renovação de ruas, passeios, jardins, praças, etc.), correspondendo este a espaços já existentes, com notável permanência ao longo do tempo e capazes de manter o seu papel de suporte ao longo de sucessivas mudanças, dada uma certa autonomia que os caracteriza (mesmo que as construções mudem, o espaço urbano mantém-se). No entanto, relativamente ao espaço público das urbanizações extensivas mais recentes, o mesmo não acontece. Dada a sua descontinuidade, complexidade funcional e indefinição espacial, a renovação do espaço público das zonas mais recentes apresenta dificuldades.

Portas identifica duas atitudes possíveis na tentativa de resolução dos problemas do espaço urbano público: por um lado, como crítica ao modelo modernista de construir ilhas com uma identidade própria, procura-se “recuperar e reinventar o espaço público ou colectivo para ligar o que se tinha desligado – não só o edifício em relação ao exterior, mas também cada bairro em relação aos vizinhos”; por outro, e em sentido oposto, “o mercado de alta e média gama procura a introversão de cada promoção (condomínios), sob o alibi da insegurança e de evitar vizinhança ‘diferente’. Num movimento similar, também os equipamentos públicos (*campi* universitários), parques empresariais ou de comércio e lazer (centros, *shopping malls*, etc.) se isolam, fecham e agigantam” (Portas, Domingues e Cabral, 2003: 104), criando assim fortes descontinuidades no espaço público e nos lugares.

Na esteira de Rossi e Lynch, Portas dá nota da singularidade de certos elementos da cidade. Como vimos, para Rossi e Lynch, a cidade fez-se pela

justaposição de áreas relativamente homogêneas com elementos acentuados ou de exceção que se destacam – como monumentos (sem que sejam obrigatoriamente históricos) –, ou com espaços vazios (praças ou parques). Estes elementos destacam-se seja pela singularidade em relação à tipologia construída vizinha, seja pela identidade que ganharam no imaginário colectivo, mantendo essa identidade para além da sua função inicial. Pelo contrário, nas periferias, o que acontece é a perda dessa singularidade – os novos “monumentos” que surgem nestas áreas são, com frequência, contentores de comércio ou equipamentos públicos deslocalizados e não têm sido utilizados com a intenção de identificar o território ou como elementos geradores de centralidade.

Outra das questões levantadas por Portas prende-se com a forma como os instrumentos tradicionais de planeamento lidam com a imprevisibilidade da cidade genérica, decorrente de três “novos factores que dão pelos nomes de tempo, actores e recursos” (Portas, 2005b: 57) e que, ao não serem considerados, dificultam a resolução dos problemas do espaço urbano, sobretudo o factor tempo. Este

“... não tem lugar nos instrumentos tradicionais de planeamento; por mais que se diga, eles são irracionais na concepção, na medida em que não têm em conta o factor tempo, e o factor tempo é a chave da questão. Tempo quer dizer oportunidade (eu agora tenho, por exemplo, fundos estruturais, amanhã não tenho), e o plano desconhece a linguagem das oportunidades e dos processos” (Portas, 2005b: 15).

Os planos não podem ser defensivos, têm de ter formas mais abertas e não uma grande rigidez. Defendendo a flexibilidade dos planos como uma necessidade, tendo em conta a natureza e as formas do território, Portas remete-nos para uma regulamentação variável:

“... o que significa que há sempre regulação, mas que esta pode variar gradualmente; em determinados sítios deverá ser mais rígida, noutras poderá ser mais aberta. (...) porque a flexibilidade é o espaço que permite valorizar a inteligência na acção, que, em face dos

acontecimentos, deve poder correr riscos, como se correm riscos no domínio económico, político ou outros. Nenhum PDM dá segurança completa aos cidadãos, porque para lhes dar segurança completa, tira-lhes oportunidades de que podem vir a beneficiar” (Portas, 2005b: 16).

Neste sentido e de acordo com Portas, a arquitectura e o planeamento implicam tempos diferentes e actores diferenciados. Assim, o desenho urbano terá de repensar o sistema de planeamento e os seus processos de realização, no sentido de resistir melhor ao imprevisto, conservando graus de liberdade entre as suas partes sem perder, com isso, elementos de continuidade e de legibilidade.¹¹⁴

A proposta de Portas para a resolução de parte dos problemas da periferia é *malhar* a cidade, ou seja, partir do desenho do chão através da criação de uma malha que a regule: “grande parte do espaço urbano do futuro não se faz com a arquitectura dos edifícios mas antes com a arquitectura do chão: o projecto do chão, como também chama o Bernardo Secchi. E vai-se construindo com o tempo. Os planos podem é indicar e regrar o que se pode fazer” (Portas, 2005b: 14). A proposta de Portas é, assim,

“... introduzir uma malha (*a posteriori* porque ela não nasceu com malha), reconduzindo as novas velocidades do transporte, público ou privado, sabendo à partida que estas velocidades são elas próprias geradoras de fragmentação. Toda a alta velocidade pressupõe estações/interfaces ou nós no caso das auto-estradas. Entre os nós ou as estações há o *efeito túnel*, os troços sem saídas próximas são vias laqueadas, é nos nós que vão aparecer os centros comerciais, os *campus*

¹¹⁴ Portas identifica três gerações de projectos urbanos: uma primeira de “... projectos unitários de arquitectura e apreciável dimensão e complexidade que pretendiam configurar de forma exemplar e, para além dos seus limites físicos, o que deveria ser a cidade moderna [Team X no final dos CIAM]. Esta visão (...) posicionava-se como alternativa da cultura arquitectónica à prática urbanística centrada na *infra-estrutura* e no *zoning* dominante no período de consolidação do Estado-Providência do segundo pós-guerra”. Sucede-lhe uma segunda geração de projectos urbanos (anos 70 Rossi, Siza, etc.) “que investe sobre a tipologia e a contextualização da linguagem da edificação; e ao mesmo tempo no complemento de espaço colectivo estreitamente articulado com a morfologia e a construção que o limita”. A terceira geração de projectos urbanos emerge nas últimas décadas (anos 80) e “mantém um forte protagonismo dos arquitectos, agora acompanhados pelo cliente-político, enfatizado pela globalização mediática (Rem Koolhaas, Gery, etc.)” (Portas, 2005b: 54).

universitários ou os parques empresariais, as urbanizações de diferentes standards ou formas. Toda esta (des)construção da cidade periférica prescindiu, aparentemente de qualquer insuflação de uma ideia colectiva (política, cultural ou artística) de que estamos a fazer cidade que aconteceu, peça a peça, como simulacros pobres de centralidades que levaram séculos a fazer e refazer” (2005b: 14).

E Portas desdramatiza até ao limite: “sabemos pela história das cidades que muito poucos edifícios sobrevivem a esta constante mudança, eventualmente ficam as igrejas, os edifícios nobres, alguns que já são conservados como património, mas o resto é o metabolismo da cidade” (2005b: 12).

1.4.5. Alexandre ALVES COSTA e a especificidade do lugar em Portugal

A obra teórica de Alexandre Alves Costa¹¹⁵ encontra-se essencialmente condensada em três livros: o primeiro é a sua dissertação para o título de professor agregado no curso de arquitectura da Escola Superior de Belas Artes do Porto (1982 [1980]); o segundo designa-se *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa* (1995), e o terceiro é uma compilação de textos do autor, editada recentemente pelo Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra (2007).

No seguimento da linha traçada por Fernando Távora, a obra teórica de Alexandre Alves Costa incide sobretudo na busca dos elementos característicos da arquitectura portuguesa que lhe conferem uma especificidade própria e onde o interesse pela história da arquitectura portuguesa assume particular importância. Nesta medida, lança como hipótese de pesquisa a existência de uma arquitectura portuguesa – com uma especificidade nacional, através daquilo que o autor designa como os valores permanentes da arquitectura portuguesa (Alves Costa, 1995: 25).

¹¹⁵ Alexandre Alves Costa nasceu no Porto em 1939. Formou-se em Arquitectura na escola Superior de Belas Artes do Porto. Colaborou com Álvaro Siza Vieira e trabalhou para a Câmara Municipal do Porto. A seguir ao 25 de Abril, integrou a Comissão Coordenadora do Serviço Ambulatório de Apoio Local/Norte. É Professor Catedrático na FAUP e Professor Catedrático Convidado no Departamento de Arquitectura da FCTUC. É autor de vários artigos e livros publicados, cuja linha de investigação se centra na caracterização da cultura arquitectónica portuguesa.

De acordo com Alves Costa, para a compreensão global do nosso património arquitectónico é preciso “encontrar-lhe os denominadores comuns que (...) permitam considerá-lo rigorosamente como um todo e, mais do que isso, como expressão própria e essencial da cultura portuguesa” (Alves Costa, 2007: 27).

Para este autor, o que marcou a arquitectura portuguesa foi “a capacidade de, perante o modelo normalmente importado, criar séries tipológicas de grande perenidade...” (Alves Costa, 1995: 26), sendo na forma como interpreta os modelos exteriores e os adapta à sua realidade que encontra a sua especificidade. Neste sentido, a arquitectura portuguesa é um cruzamento de culturas que “por atenção à realidade procura elementos de uma continuidade, adequando modelos do passado a novas situações ou transformando-os em contacto com outros” (Alves Costa, 1995: 27). Dentro desta linha de pensamento, o autor afirma a existência de um conservadorismo estrutural na linguagem arquitectónica portuguesa, salientando o facto de que a arquitectura é mais aprendida no acto de construir do que resultado de uma lógica de coerência pré-estabelecida: “os critérios são sobretudo os da eficiência e, por isso, muito ligados ao imediatismo da técnica produtiva” (Alves Costa, 1995: 28).

A arquitectura como elemento de composição urbana é um dos temas explorados por Alves Costa e de interesse particular para a construção do modelo que iremos propor. Assim, afirma este autor que a arquitectura,

“Por necessidade de afirmação, de domínio ou de marca territorial, trabalha a escala e é sobretudo na dimensão e na implantação que assume, como objecto na paisagem construída ou natural, os seus mais expressivos valores formais. E assim se transforma de arquitectura em elemento urbano, salientando, na racionalidade e uniformidade da arquitectura civil, a natureza do edifício singular” (Alves Costa, 1995: 31-32).

Alves Costa seleccionou e dispôs em linha alguns exemplos ordenados cronologicamente para verificar a sua hipótese. Assim, começando pelos

edifícios românicos, considerou a escolha do lugar para a implantação do edifício de importância capital, constituindo esta o essencial “porque nenhuma escolha de lugar é arbitrária” (Alves Costa, 1995: 34). Diz este autor, sobre a arquitectura desta época, que “a relação intencional que estabelece com a paisagem física e humana que ajudou a criar, o uso equilibrado dos meios disponíveis para a construção, a sua funcionalidade, a apropriação e reinterpretção de formas locais e ancestrais de cultura, garantiram-lhe uma grande perenidade” (Alves Costa, 1995: 35).

Também no que se refere ao urbanismo português, mais do que à arquitectura, este “caracteriza-se sobretudo pela inteligência do lugar, da escolha do desenho, numa compatibilização única de organicidade e de racionalidade, do entendimento da paisagem e da funcionalidade urbana” (Alves Costa, 1995: 46). Na perspectiva deste autor,

“Da experiência de construir, conhecidos os modelos, nasce o saber sem grande teoria de suporte e que se transmite empiricamente. Afastado o modelo, procura-se sobretudo a eficácia, no caso a caso das circunstâncias. Dessa capacidade de adaptação ao momento, sem grandes prisões de natureza formal ou estilística, nasce a variedade da arquitectura portuguesa, a sua espontaneidade e o seu ecletismo que nunca lhe retiram um genérico carácter de família que nos permite a sua permanente identificação, da Índia ao Brasil, de Portugal a Angola, de Marrocos aos Açores” (Alves Costa, 1995: 49).

Ao encontrar as constantes que caracterizam a arquitectura portuguesa, Alves Costa refere dois aspectos que nos parecem relevantes para a nossa investigação. Por um lado, o facto de a arquitectura portuguesa ser marcada pela condição de cruzamento de culturas, transformando os modelos e sistemas importados, sendo na forma como os interpreta e os adapta à realidade que encontramos a sua especificidade (Alves Costa, 2007: 28). Por outro lado, o reconhecimento de um carácter genérico da arquitectura portuguesa (pelo menos até ao século XVIII) que se pode verificar

“... na forma como entende e se adapta ao terreno, bem como no uso equilibrado dos meios disponíveis para a construção, na aspiração permanente em assegurar a continuidade passado-presente, adequando os modelos do passado a novas situações ou transformando-os, em contacto com outros, num processo sem solução de continuidade, apropriando-se e reinterpretando, ainda, formas locais e ancestrais de cultura” (Alves Costa, 2007: 28).

Também constitui uma especificidade nacional a maneira como os dois territórios (norte e sul) “agiram um sobre o outro, se completaram ou opuseram, imprimindo-lhe uma dinâmica própria...” (Alves Costa, 2007: 62). Para Alves Costa, existem diferenças entre o Sul e o Norte, confirmadas pelos grandes movimentos históricos: “no Sul, estabelecimento de povos mediterrânicos – maior densidade de ocupação romana, ocupação bizantina e longo domínio islâmico; no Norte e Centro, estabelecimento de povos do Norte atlântico e centro europeu – celtas, suevos e visigodos” (Alves Costa, 2007: 62).

Mais recentemente, essas diferenças são igualmente reconhecidas por Alves Costa ao admitir a possibilidade de uma *Escola do Porto* e uma *Escola de Lisboa*, cujas diferenças seriam mais nítidas nos anos 80 (2007: 232). A partir destas diferenças, pode-se questionar “se um conjunto de diversidades desembocaram em intercâmbio recíproco ou até que ponto se realizaram verdadeiras sínteses que definam uma cultura nacional aproximadamente comum a todo o território” (Alves Costa, 2007: 62).

Capítulo 2 – Caracterização do lugar arquitectónico

2.1. Introdução

As noções apontadas neste capítulo decorrem dos contributos teóricos dos dois campos disciplinares anteriormente referidos: o da filosofia e o da arquitectura.

Neste capítulo pretendemos, em primeiro lugar, caracterizar o lugar arquitectónico em geral, ou seja, apontar aquilo, que em nosso entender, define qualquer lugar que parte de um edifício e da relação que ele estabelece com a envolvente. Neste sentido, iremos reflectir acerca do processo de criação do lugar arquitectónico a partir da criação de um novo edifício, uma vez que criar um lugar é também fazer uma interpretação, para em seguida referirmos qual a natureza do lugar arquitectónico e apresentar os casos de estudo que elegemos para construir o modelo que propomos apresentar. Os casos de estudo são apresentados através de um conjunto de dados objectivos acerca dos mesmos (datas de projecto e construção, autores dos projectos, localização, etc.). No final apresentamos as condições de leitura do lugar arquitectónico e a razão pela qual, no modelo de leitura do lugar, existem dois eixos de leitura, o explicativo e o compreensivo, que, tomados em conjunto, constituem a interpretação do lugar arquitectónico.

2.2. Lugar como narrativa e processo de criação do lugar arquitectónico

Dado que consideramos que o processo criativo que está na origem do edifício (que define o lugar) determina a forma, ou o modo, desse mesmo lugar na sua origem, justifica-se neste capítulo referir como esse processo se desenvolve.

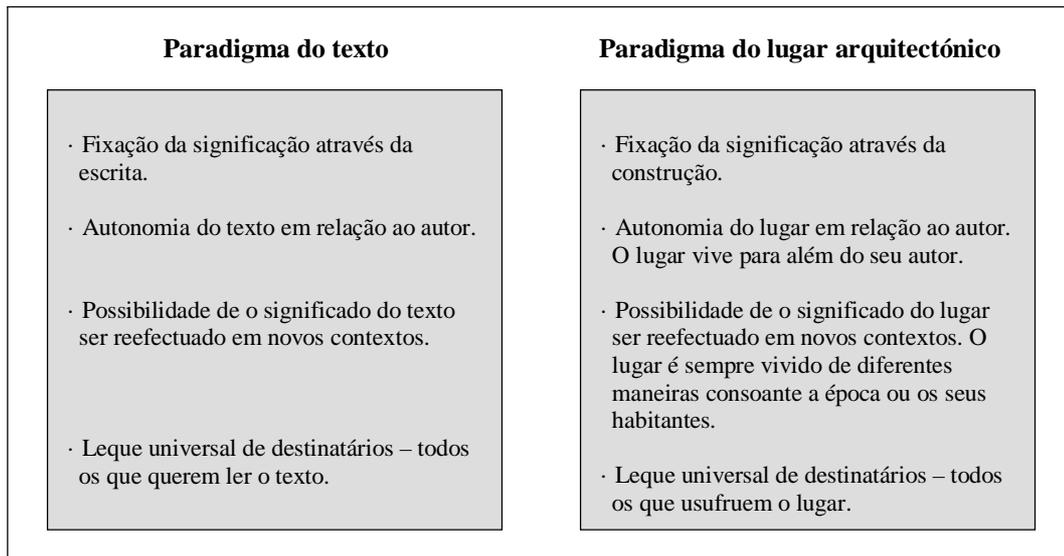
Fazer um lugar consiste em compor um todo e este constrói-se tal como a narrativa. Partindo deste argumento, o processo de construção do lugar arquitectónico pode ser comparado à construção da narrativa, incluindo a tripla *mimesis* preconizada por Ricoeur. Deste modo, qualquer lugar é a expressão de um querer dizer, de um haver a dizer, não se reduzindo a um conjunto de

componentes ou de materiais de construção, mas derivando de uma intenção de construir ou comunicar alguma coisa.

A analogia entre a noção de texto (desenvolvida por Ricoeur) e o lugar parte do conceito de discurso segundo o quadro desenvolvido por este autor, onde discurso é o acontecimento da linguagem e como tal pode ser escrito ou falado (ver Diagrama 2). Uma vez que estamos a tratar de lugares construídos e por isso objectivamente fixados (e não lugares imaginados ou só em projecto), o paradigma a aplicar ao lugar é o do discurso escrito – o do texto, também este fixado, e não o do discurso falado. Assim, no discurso escrito, ou texto, Ricoeur reconhece quatro características que fazem da linguagem um todo passível de ser explicado e que, igualmente, estão implícitas na caracterização do lugar arquitectónico. A primeira característica é a fixação da significação inerente ao texto pelo facto de ser um discurso escrito. Deste modo, se o texto é um discurso fixado, o lugar arquitectónico também o é. O lugar é objectivado pela construção, e por esta via pode ser comparável à escrita. A segunda característica incide na autonomia do texto em relação ao autor e prende-se com o facto de a intenção deste e a significação verbal de um texto assentar numa espécie de distância, existindo assim a dissolução da intenção mental do autor. Tal como na escrita, o lugar, ao existir construído, desliga-se do seu autor, havendo uma distanciação entre a intenção do autor e a significação do lugar. A terceira característica prende-se com a pertinência e importância que um texto pode adquirir e reflecte-se na possibilidade de um texto (ou lugar) importante ultrapassar as condições sociais da sua produção, podendo ser reutilizado em novos contextos sociais e em épocas diferentes. Tal como o texto, o lugar desenvolve novas referências e pode constituir novos mundos; pode sempre ser apreciado e vivido por diferentes pessoas em outros contextos sociais. Quanto à quarta e última característica, Ricoeur refere que um texto é uma obra em aberto, ou seja, o discurso escrito, ao contrário do discurso falado, pode atingir um leque universal de destinatários. Do mesmo modo, o lugar dirige-se a uma série de destinatários indefiníveis que são os

seus possíveis usufruidores. Através deles é sempre possível realizar novas interpretações que, por esse facto, decidem a sua significação.

Diagrama 2 – Paradigma do texto e paradigma do lugar arquitectónico



Ao reconhecermos no texto e no lugar arquitectónico um conjunto de características comuns, assentes no facto de ambos se constituírem como discurso, chegamos ao carácter de narrativa que atribuímos ao processo criativo do lugar arquitectónico pelo facto de se considerar que a narrativa reside na invenção de uma intriga que se constitui como uma obra de síntese: “... objectivos, causas, acasos, são reunidos sob a unidade temporal de uma acção total e completa” (Ricoeur, 1983a: 9). O lugar arquitectónico, tal como a narrativa, existe num tempo e num espaço e constitui-se como a síntese do heterogéneo: a possibilidade de criar diferentes percursos, entradas de luz, acessos, espaços de lazer, ou de trabalho, a partir de uma infinidade de tipos de espaço e de materiais (espaços abertos, fechados, largos ou estreitos, vazios, transparências, texturas variadas, etc.), permite criar um lugar significativo, ao ser feita uma composição, segundo uma estrutura coerente com um significado e um tempo numa mesma unidade, ou seja, numa narrativa, com o poder de criar sentidos inéditos. Este tópico remete-nos para o lugar arquitectónico como uma obra de síntese, constituída por diferentes elementos dispersos que

são reunidos e articulados segundo uma significação inteligível e existindo num tempo e num espaço.

Novamente tomando como paradigma do lugar arquitectónico as obras literárias, podemos transportar de um domínio para o outro alguns conceitos que nos ajudarão a compreender o processo de criação do lugar e por isso o próprio lugar. Neste sentido, o carácter de narrativa inerente ao lugar prende-se com o seu carácter temporal, uma vez que leva em linha de conta a experiência de vida dos próprios lugares.

O principal requisito para que haja narrativa é que esta seja construída em torno de uma intriga. A intriga, segundo Ricoeur, “‘toma conjuntamente’ e integra, numa história inteira e completa, os eventos múltiplos e dispersos e assim esquematiza a significação inteligível que se prende à narrativa considerada como um todo” (Ricoeur, 1983a: 10).

Atendendo ao carácter de narratividade na concepção do lugar arquitectónico, podemos considerar que o princípio articulador das narrativas é o princípio estruturante de um lugar arquitectónico, e que a organização desse lugar consiste, principalmente, na selecção e organização de diferentes acontecimentos: está na *maneira* de organizar os elementos de que o arquitecto dispõe para construir um lugar a sua verdadeira essência e o que o torna único e irrepetível, coerente e completo. Nesta perspectiva, e recordando novamente Ricoeur, a *mise-en-intrigue*¹¹⁶ “... consiste, principalmente, na selecção e organização dos acontecimentos *da* e *das* acções contadas, que fazem da fábula uma história ‘completa e inteira’ com princípio meio e fim” (Ricoeur, 1991: 25).

Graças à possibilidade de criação da *intriga*, os lugares nunca são iguais, há sempre uma nova forma de tratar os elementos que os constituem, fazendo surgir no domínio arquitectónico algo de novo e inédito, algo que nunca foi construído. Fazer arquitectura, ou construir um lugar a partir de um edifício, é construir uma narrativa, e, enquanto tal, esse lugar está sujeito à interpretação – de quem faz, de quem projecta, de quem critica ou de quem usufrui.

¹¹⁶ Podemos traduzir esta noção como “pôr-em-intriga”, ou seja, a organização da intriga.

Também por este facto, as interpretações dos lugares podem nunca ser iguais, uma vez que a forma de organizar o discurso sobre determinado lugar parte de uma selecção e organização de diferentes acontecimentos que o próprio lugar convoca. Deste modo, é a partir do carácter de narratividade que introduzimos três tópicos importantes para entender como se constrói o lugar arquitectónico tendo por referência um edifício. Segundo Ricoeur (1983a), como vimos, a narrativa é representada por três fases: a *mimesis* I ou *prefiguração*; a *mimesis* II ou *configuração*; e a *mimesis* III ou *reconfiguração*. É através do significado destas três instâncias que nós iremos buscar a Ricoeur a definição do carácter de narratividade atribuído ao lugar arquitectónico e que está na base da invenção de qualquer obra ou lugar arquitectónico. Se a criação do lugar consiste na criação de uma intriga, esta tem como ponto de partida a *prefiguração* ou *pré-compreensão*, que nos chega a partir da existência prévia, ou do enraizamento das nossas criações no mundo – a criação do lugar arquitectónico parte do mundo no qual vive o seu autor –, passando depois pela *configuração*, ou seja, a composição de elementos diferenciados, que lhes confere um sentido, e pela *re-configuração*, ou seja, a apreensão e apropriação pelos seus utilizadores – a leitura e a utilização do lugar arquitectónico procura configurar um mundo outro distinto do mundo do autor. As duas primeiras instâncias referem-se directamente ao acto criativo do lugar por parte do seu autor, ao passo que esta última não. Contudo, dado que um lugar só existe porque existem pessoas que o utilizam e usufruem dele, não faria sentido excluí-la da criação do lugar.

2.1.1. Prefiguração

A prefiguração, que informa o processo criativo do lugar arquitectónico, parte do conceito de *mimesis* I desenvolvido por Ricoeur em relação à composição da intriga: “... qualquer que possa ser a força de inovação da composição poética no campo da nossa experiência temporal, a composição da intriga está enraizada numa pré-compreensão do mundo e da acção: d[as] suas estruturas

inteligíveis, d[as] suas fontes simbólicas e d[o] seu carácter temporal” (Ricoeur, 1983a: 88).

Ora, o facto de recorremos ao conceito de *prefiguração* enunciado por Ricoeur para definir uma das etapas constitutivas do processo de concepção do lugar justifica-se porque, ao conceber uma obra de arquitectura, por mais inovadora que seja, ela decorre, em primeiro lugar, de uma pré-compreensão das suas estruturas inteligíveis, dos seus aspectos simbólicos e do seu carácter temporal: *linguagem, símbolo e tempo* são três instâncias a partir das quais o lugar arquitectónico se constrói. Estes conceitos remetem imediatamente para duas questões: 1. O que significa *prefiguração*? 2. Quais as características da lógica interna da composição da intriga, que determinam a *prefiguração*? Relativamente à primeira questão, o termo *prefiguração*, ou pré-compreensão, traduz o facto de não existir uma apreensão reflexiva explícita que condicione previamente a composição, desenrolando-se a sua acção a um nível inconsciente pré-reflexivo (Correia, 1999: 173).

No plano arquitectónico, podemos dizer que qualquer pessoa tem uma ideia de habitar, mesmo sem reflectir sobre “como se habita uma casa”.¹¹⁷ Mais concretamente, na perspectiva da relação da obra com a envolvente, podemos exemplificar através de uma situação pela qual todos já passámos: ao aproximarmo-nos de um edifício, qualquer que ele seja, percebemos de uma forma inconsciente que, para ter acesso a ele, temos de entrar nele; igualmente de uma forma inconsciente, percebemos que entramos nele através de um conjunto de acessos ou percursos que nos levam à entrada do edifício. Todos reconhecemos uma entrada num edifício, como reconhecemos a sua tipologia: sabemos distinguir uma fábrica de uma igreja ou de uma casa. Sabemos que se entra sempre pela porta e não pela janela. Ora, este reconhecimento é-nos dado pelo *nosso enraizamento no mundo*. Podemos dizer que qualquer obra, por mais inovadora que se apresente, implica sempre uma relação com o mundo e com a tradição que a gerou, ou seja, parte da nossa *pertença a um mundo*.

¹¹⁷ Dentro desta perspectiva, Heidegger define habitar como algo que é “habitual”: “Mas *bauen*, habitar, quer dizer, estar na terra, é agora, para a experiência quotidiana do homem alguma coisa que, desde o princípio, é ‘habitual’” (Heidegger, 1992: 347).

Como nos diz Manuel Tainha de uma forma mais poética, “a regra nasce, isso sim, da infatigável atenção aos factos da vida em cada dia que passa...” (Tainha, 2000a: 114). Ora, mesmo que o lugar constitua um ponto de ruptura em relação à tradição – e podemos pensar no que sucedeu com o movimento moderno –, a tradição funciona sempre como ponto de referência a partir do qual se pode reconhecer a ruptura. Neste sentido, a produção de um lugar implica sempre a recriação de valores, de estereótipos, de linguagens (porque as obras são sempre diferentes), mas sempre numa relação entre o novo lugar e o mundo donde ele surgiu.

A segunda questão que formulámos a respeito do conceito de prefiguração prende-se, como referimos, com as características da lógica interna da composição, que mais não são que os seus *traços estruturais* ou *linguagem*, as *mediações simbólicas* e a *vivência temporal* que Ricoeur designa por *traços característicos da composição da intriga*.

Quanto ao primeiro aspecto – *a linguagem* –, qualquer criação ou compreensão de um lugar implica uma prévia competência linguística, a partir da qual seleccionamos, em cada momento, os elementos apropriados a usar para a construção do mesmo, e que condiciona a nossa compreensão. Como as obras literárias, os lugares arquitectónicos têm como característica o uso de um léxico comum, que o arquitecto selecciona para compor a sua obra: portas grandes ou pequenas, altas ou baixas, paredes grossas ou finas, rugosas ou lisas, transparentes ou opacas, escadas abertas, fechadas, amplas ou estreitas. Entendemos o discurso arquitectónico porque compreendemos o significado de cada uma destas componentes – esta será a rede semântica da arquitectura. Os lugares, tal como as obras literárias, constroem o seu enredo, alterando e recriando a sua estrutura. No entanto, todos nós sabemos que uma porta é uma passagem e que uma escada serve para subir ou descer de um piso para o outro – é a este conhecimento que chamamos competência linguística.

Relativamente ao segundo aspecto – *mediação simbólica* –, a presença num edifício de uma escada mais larga do que as outras pode, segundo o contexto, significar o acesso principal a esse edifício. Desta forma, podemos

verificar que os símbolos, antes de serem submetidos à interpretação, são, nas palavras de Ricoeur, “interpretantes internos da acção” (Ricoeur, 1983a: 93), dando-nos uma regra de inteligibilidade que condiciona a nossa percepção de um determinado lugar (Ricoeur, 1983a: 93). Assim, é precisamente através do papel da *mediação simbólica* que todos distinguimos o desenho de uma igreja do desenho de uma fábrica, sabemos à partida que aquilo é uma casa e além se encontra um teatro.

O terceiro aspecto – *a vivência temporal* – pressupõe na prefiguração uma relação específica com o tempo, enquadrando-se este no tempo narrativo, ou seja, “no ‘desenrolar’, em cada momento do tempo, das nossas lembranças, das nossas expectativas e da nossa atenção” (Correia, 1999: 180).¹¹⁸ O lugar arquitectónico possui uma temporalidade específica, que lhe advém da experiência vivida pelos seus intérpretes e que possibilita a *recriação*, ou seja, a sua *transformação*. É por isso que hoje não esperaríamos que alguém construísse uma igreja barroca ou mesmo um edifício semelhante ao da Gulbenkian ou das Amoreiras.

Compreender o conceito de prefiguração permite perceber que há sempre pressupostos – concepções prévias, que nos chegam da tradição e que modelam os nossos preconceitos. Essa pré-compreensão dá-se a um nível inconsciente pré-reflexivo. Desta forma, tudo o que configuramos já está presente no nosso mundo, o que remete para a experiência de ver e para a

¹¹⁸ Carlos João Correia explica o papel da narrativa para explicar o tempo, o *tempo vivido*, ou seja, o *tempo narrativo*: “Longe de estarmos perante uma representação cronológica da temporalidade, baseada na sucessão métrica de instantes descontínuos e sempre iguais – geralmente designada como a concepção ‘vulgar’, ‘cosmológica’, ‘física’ e ‘inautêntica’ da temporalidade – o tempo da *praxis* expressa um entrecruzamento permanente entre a atenção interior do agente e este tempo do mundo, como se em cada momento do tempo perspectivássemos nele a totalidade da nossa acção. A forma mais feliz de traduzir este ‘tempo da preocupação’ não se encontra na sucessão infinita de instantes, mas antes na concepção de tempo, proposta por St. Agostinho, nas *Confissões*. (...) Assim, cada momento do nosso tempo representa simultaneamente o tempo da atenção, o tempo da lembrança e o tempo da expectativa. Ora, este tempo singular, intrínseco à preocupação da nossa acção, exige para se explicar, uma narrativa, ou seja, o ‘desenrolar’, em cada momento do tempo, das nossas lembranças, das nossas expectativas e da nossa atenção. A *praxis* possui, deste modo, uma temporalidade específica que exige ser soletrada numa narrativa. O carácter narrativo da acção humana possibilita a sua recriação, tanto nas obras históricas, como nas de ficção, como se cada uma dessas obras fosse uma exploração simbólica de uma dimensão inédita da realidade” (Correia, 1999: 179-180).

experiência de habitar. A pré-compreensão pressupõe sempre uma familiaridade, e quanto mais familiar for o mundo da arquitectura mais competência temos para a realizar – por isso se diz “só um arquitecto podia fazer isto assim”; essas condições adquirem-se, não são inatas.

2.2.2. *Configuração*

O sentido de *configuração* no processo criativo do lugar arquitectónico prende-se com três conceitos: o conceito de *composição*, ou seja, a construção de uma *história* com sentido a partir de diferentes elementos considerados na sua singularidade; o conceito de *formalização*, isto é, a sua representação; e o conceito de *pergunta/resposta*, sendo o lugar que se vai configurar a resposta a uma pergunta que é colocada.

O conceito de composição remete para a elaboração de uma síntese única, irrepitível, coerente e completa através da selecção e organização de diferentes variáveis. Esta não é mais do que a construção de uma intriga, ou seja, de uma história com sentido construída a partir de diferentes episódios considerados na sua singularidade. Como composição, a configuração organiza elementos soltos num lugar como um todo, não por uma ordem serial mas como uma totalidade inteligível, de tal forma que se perceba que lugar é esse. Extrai-se, de uma simples sucessão, uma configuração. Esta faz a concordância da discordância, isto é, parte de elementos que separados não querem dizer nada mas que configurados adquirem significado. Faz a síntese do heterogéneo através do espaço e do tempo, transformando uma sucessão de elementos num todo com significado. Através do desenho/projecto, criamos um edifício recorrendo a elementos individualizados e descontínuos, transformando-os numa sequência de cheios e vazios, de forma a criar um todo com sentido. Assim, não é possível pensar-se um lugar sem a presença de uma *história*, conduzida por uma unidade total, ou seja, contendo uma ordem significativa, e não uma série de eventos descontínuos. Cada obra surge da contingência do tempo, do lugar, dos fins a que se propõe e de um conjunto de

requisitos construtivos, sendo estes produtos de regras (que não são um fim, mas um meio) e que se combinam através das escolhas do seu autor.

A formalização do lugar, no acto de o configurar, prende-se com o facto de nenhum lugar escapar ao *princípio formal* da configuração, isto é, à sua representação. O acto de configurar uma obra arquitectónica identifica-se com a formalização de uma ideia – com a sua representação. O acto criativo consiste num processo de representação de uma ideia, ou seja, consiste em dar corpo (ou forma) a uma ideia. Assim, é na representação do lugar que ele se constrói porque a formalização da ideia se compõe de um processo de aproximações sucessivas, pelo qual a ideia vai ganhando forma e uma estrutura primária. No acto de formalizar uma ideia, as questões que se levantam não têm todas a mesma importância ao mesmo tempo, mas variam segundo o intérprete-autor e em função do seu gosto, da sua ideologia, da cultura em que se insere.

O conceito de *pergunta/resposta* em que assenta a configuração de qualquer lugar prende-se com o facto de o acto criativo em arquitectura ser sempre uma resposta a uma pergunta (uma vez que construir um lugar remete para a resolução de um problema que é formulado). A resposta a um problema de arquitectura parte de uma *escolha* e de uma *selecção* realizada pelo sujeito que a desenvolve e de uma pergunta que lhe é colocada. Deste modo, a consciência do sentido da pergunta torna-se importante ao configurar um lugar, porque toda a pergunta requer um sentido,¹¹⁹ o que faz com que a abertura da pergunta não seja ilimitada. Ela tem uma delimitação precisa através do *horizonte da pergunta*; isto é, ela deve ser *colocada*.¹²⁰ O facto de um lugar arquitectónico se transformar em objecto de interpretação significa que ele coloca uma pergunta ao intérprete. Neste sentido, a

¹¹⁹ “Sentido quer dizer, todavia, sentido de orientação. O sentido da pergunta é pois a única direcção que a resposta pode adoptar se quiser ter sentido e ser pertinente. Com a pergunta o interrogado é colocado sob determinada perspectiva. O surgir de uma pergunta rompe de certo modo o ser do interrogado. Nesse sentido o *logos* que desenvolve esse ser assim aberto já é sempre resposta, e só tem significado no sentido da pergunta” (Gadamer, 2004: 473).

¹²⁰ “A colocação de uma pergunta pressupõe abertura, mas também delimitação. Implica uma fixação expressa dos pressupostos vigentes, a partir dos quais se mostra o que está em questão, aquilo que permanece em aberto” (Gadamer, 2004: 475).

interpretação contém sempre uma referência essencial à pergunta que foi dirigida ao intérprete. Compreender um lugar quer dizer compreender a pergunta. “Definimos isso como o *horizonte do perguntar*, no qual se determina a orientação do sentido do texto” (Gadamer, 2004: 482) ou, neste caso, do lugar. No que se refere ao lugar, a resposta da arquitectura é uma resposta a uma pergunta que em si já comporta um sentido. O lugar é portanto um elemento que não determina a resposta, mas participa na formação da ideia arquitectónica. A resposta arquitectónica – o projecto – depende do sentido da pergunta, ou seja, do que já sabemos (porque sabemos perguntar); o processo que nos leva do que sabemos (a pergunta) ao que não sabemos (a resposta) é o que necessita de ser esclarecido e nisso consiste o acto de configurar, ou seja, o projecto.

A *configuração* do espaço no acto de projectar abrange três etapas: a primeira centra-se na *imitação criadora* da acção do homem, uma vez que configurar é criar a partir daquilo que já conhecemos. Fazendo um paralelo com o enunciado de Tainha em relação às condições fundamentais que estão na base da operacionalidade do projecto arquitectónico – o querer, o saber e o fazer –, podemos perceber que, quanto ao *querer*, não se trata de um querer abstracto, mas de um querer que se constrói, porque “o percurso entre o problema e aquilo que se achar como solução é traçado na expectativa de que certas regularidades observadas no passado possam ser projectadas no futuro com algum êxito” (Tainha, 2000a: 115). Quanto ao *saber*, este inclui o conhecimento da técnica nas suas diferentes acepções: a técnica como meio de construir factos formais; a técnica como composição, e as técnicas de construção, que fazem com que um edifício seja o produto de uma montagem ordenada de materiais e peças de construção, segundo um plano. O *modo de fazer* confere significado à obra; para além de lhe dar uma determinada forma, garante-lhe uma especificidade própria e, portanto, dá-lhe igualmente um poder e uma capacidade de comunicar.

Ainda no campo da configuração, a segunda etapa implica *pôr-em-intriga* aquilo que é confuso e disperso. Esta etapa consiste na construção da *síntese*

espacial do heterogéneo, através da integração, numa obra, de um conjunto de variáveis relativamente independentes (formas diferentes, materiais, texturas, cheios e vazios, opacos e transparentes, escuros ou claros, etc.) e pontos de vista diferentes. Esta etapa, como já foi referido, assemelha-se à construção de uma narrativa, ou seja, à construção de uma história com sentido.

A terceira etapa – *pôr-em-claro* – remete para a inteligibilidade e permite explicar algo inexplicável, através da criação de uma unidade com elementos dispersos, dotando-a de uma coerência própria. Nesta etapa, a composição depende das prioridades escolhidas e seleccionadas pelo autor no momento em que se encontra a realizar o projecto e do resultado das relações e da posição no espaço dos elementos entre si, a partir do qual a obra vai ganhando clareza e definição. Há um campo de acções recíprocas entre formação e composição, ou seja, “todo o trabalho de composição arquitectónica bascula incessantemente entre a visão da parte ou fragmento e a visão do todo; podendo mesmo dar-se o caso de por vezes ser a parte a responder pelo todo” (Tainha, 2000a: 125). É nesse processo de composição e decomposição que um lugar se vai definindo.

Ora, considerando o projecto como a síntese de diferentes elementos, o conceito de lugar convoca um conjunto de componentes em que se inclui o sítio (como pré-existência) e, neste sentido, é um dado a ter em conta ao fazer determinada composição que resulta num outro lugar. Fazer um projecto é, em certo sentido, fazer uma representação, ou seja, é fazer uma antecipação de acontecimentos que ele desconhece, com base na sua formação, ou seja, através da apropriação da tradição que é ela própria, segundo Gadamer, a experiência de uma perspectiva sobre o tema. Deste modo, podemos dizer que, embora o tema seja o mesmo, todas as interpretações são diferentes, porque a perspectiva que se tem do tema é diferente. Com o mesmo programa, o mesmo sítio, o mesmo orçamento e num mesmo contexto cultural, as obras são sempre diferentes. É-nos clara essa situação se pensarmos nos concursos de arquitectura: os dados (as regras) são as mesmas para todos e, no entanto, os resultados (as obras), as soluções encontradas, são todas diferentes.

2.2.3. Reconfiguração

O poder de reconfiguração, inscrito na *mimesis* III e característico da narrativa, “é o poder que a obra tem de alterar o mundo dos seus leitores” (Correia, 1999: 223). Assim, o mundo da obra (do texto ou do lugar) intercepta o mundo do intérprete ou do usufruidor, num determinado tempo em que este último se encontra. A maneira como se explica este entrecruzamento remete para a *prefiguração*, que parte, como vimos, da existência de uma familiaridade comum a nível da *linguagem*, da *simbólica* e da *vivência temporal*, entre a obra e os seus leitores. Deste modo, podemos dizer que a reconfiguração (*mimesis* III) não é mais do que a síntese entre a prefiguração do mundo da acção (*mimesis* I) e a configuração da obra (*mimesis* II).

O lugar resulta de uma configuração específica, do acto de ser pensado e interpretado por determinada pessoa, mas tem efeitos de sentido sobre o mundo dos que o utilizam, pelo facto de ser apreendido de diferentes maneiras, dependendo esta apreensão de uma pré-compreensão: o mesmo lugar é diferente para uma pessoa ou para outra porque é apreendido de maneiras diferentes. Enquanto a *configuração* do lugar é interna à própria obra, a *reconfiguração* transcende-a. Em última instância, a obra de arquitectura só está concluída quando é apropriada pelos seus utilizadores. De outro modo, a obra fica fechada sobre si mesma. O lugar arquitectónico só existe quando alguém se apropria dele, caso contrário não existe lugar, não há acto configurante a ser aplicado – e sem pessoas que usufruam o lugar, *não há mundo desenrolado* diante do lugar.

É este o momento – denominado por Gadamer como *aplicação*, ou seja, o momento de conjugação ou encontro entre a obra e o seu público – em que a obra se completa. “É nesta dialéctica entre, por um lado, o poder de inovação da obra e, por outro, a receptividade sedimentada de uma tradição em captá-la, que podemos decifrar o poder de transformação do mundo” (Correia, 1999: 229). O projecto pode não conhecer as necessidades dos seus habitantes, pode estar bem pensado mas não ser compreendido nem aceite, o que significa que pode haver um abismo entre as regras de racionalidade de um projecto e a receptividade do público. O acto de habitar é, por um lado, um foco de necessidades e, por outro,

de expectativas. Embora a reconfiguração tenha o poder de alterar o mundo dos seus utilizadores, há obras onde isso não acontece, colocando-se duas alternativas: “ou a obra possui uma configuração que transgride absolutamente com o universo de valores dos intérpretes, não permitindo a sua assimilação, ou então, esta última fica reduzida às dimensões dos valores já aceites” (Correia, 1999: 224). Nestes casos não há reconfiguração, ou seja, a obra não abre novos sentidos a quem a observa, critica ou usufrui.

O poder da reconfiguração permite que se diga que o lugar se dirige à nossa experiência, às nossas vivências anteriores do espaço, ou seja, à nossa memória, que, como referimos a propósito da *mimesis* I, é um elemento activo no processo criativo. Como a experiência é singular e irrepetível, uma obra permite que cada um a viva de maneiras diferentes e por isso tanto a leitura do lugar como o acto de projectar não são neutros, isentos ou desprovidos de uma intencionalidade. O poder de transformação do mundo dos seus intérpretes realiza-se pelo entrecruzamento entre a inovação da obra e a apropriação ou receptividade, sedimentada pela tradição, por parte dos seus intérpretes.

Em síntese, dado o carácter de narrativa que imprimimos ao lugar, o processo de criação do lugar arquitectónico comporta três instâncias: a *prefiguração* ou a ideia de habitar, que pressupõe o nosso enraizamento no mundo em que vivemos; a *configuração* ou o acto de projectar, que se centra na criação de uma composição arquitectónica, através de um conjunto de elementos heterogéneos e próprios desta linguagem, fazendo a concordância da discordância, isto é, partindo de elementos que separados não querem dizer nada mas que depois de configurados adquirem significado; a *reconfiguração* ou as múltiplas leituras e as diferentes utilizações a que o lugar é sujeito, quando vivido por alguém que o apropria vendo-o de diferentes maneiras. A *reconfiguração* é a etapa em que se dá o encontro entre os intérpretes ou usufruidores e o lugar e aquela em que se reconhece a capacidade do lugar para alterar o mundo desses mesmos intérpretes ou usufruidores. O poder de reconfiguração, característico da narrativa, é o poder que a obra tem de alterar o mundo dos seus leitores, reconhecendo-se aqui a intercepção do mundo da

obra (como lugar) e o mundo do intérprete ou do usufruidor, num determinado tempo onde este último se encontre.

Se o carácter de narrativa que imprimimos ao lugar se deve ao facto de se considerar que a essência de um lugar arquitectónico se encontra na forma como se compõem os elementos que o constituem, é redutor decompor, em termos físicos, uma obra para a compreender. A sua essência encontra-se na *síntese* que é feita através da criação de espaços e na forma como esses espaços se relacionam, e não no resultado do seu somatório. Se existe uma linguagem e regras para fazer lugares arquitectónicos, como num jogo, não existem regras para a sua aplicação, por isso os lugares são sempre diferentes mesmo que feitos com as mesmas regras e a isso se deve o seu interesse.

2.3. Condições de leitura do lugar arquitectónico

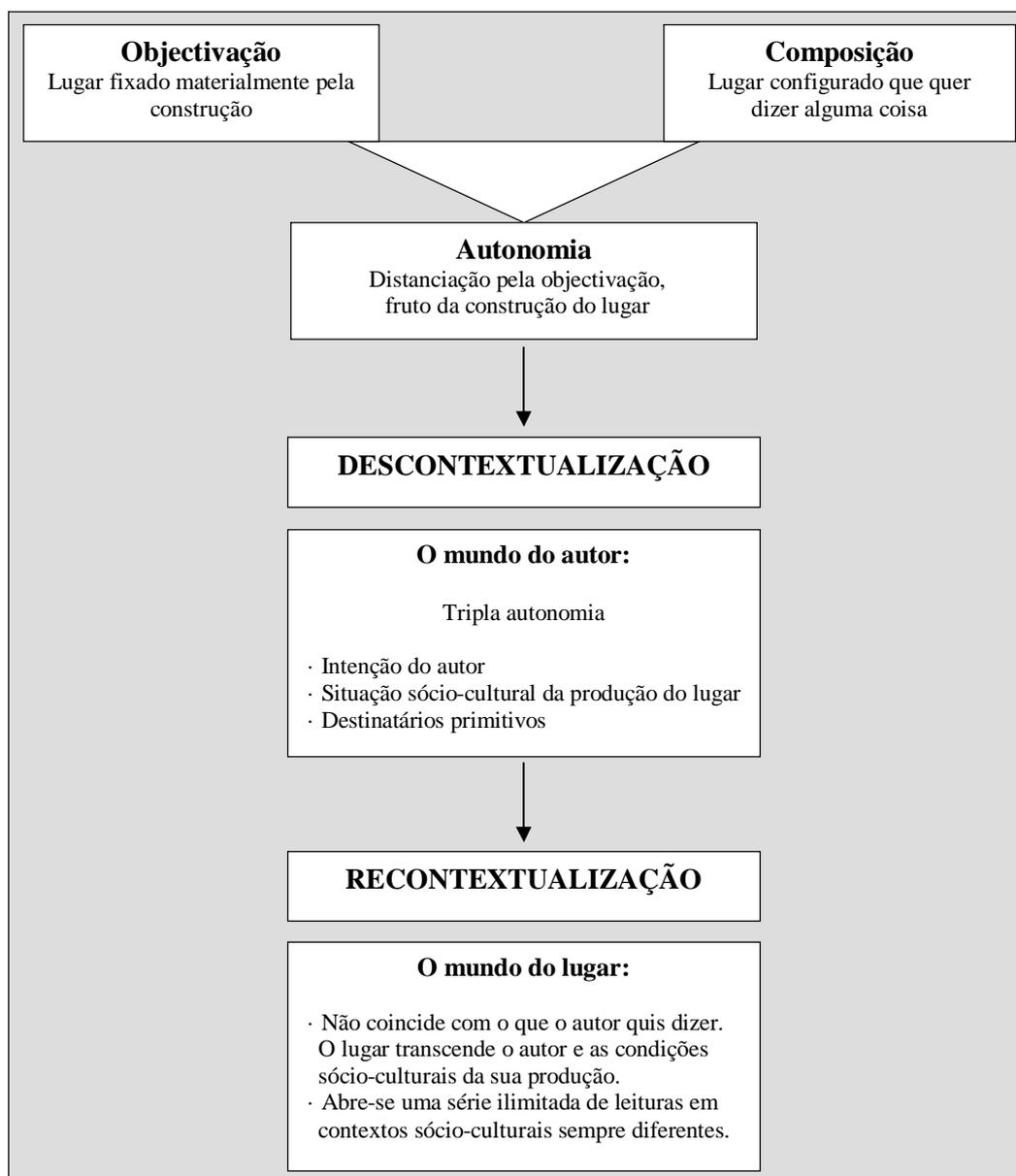
Na sequência do que acabamos de expor relativamente às características do lugar arquitectónico como narrativa e ao processo de criação do mesmo, iremos agora referir as condições necessárias para que se possa fazer a leitura de um lugar arquitectónico à luz da teoria da interpretação ricoeuriana. Como num texto, existem três condições que permitem que um lugar possa ser lido, ou seja, interpretado. Assim, é na objectivação, na composição e na autonomia do lugar arquitectónico que assenta a possibilidade da sua leitura.

À luz da teoria subjacente ao nosso modelo, importa referir que se os lugares que nos propomos interpretar, como lugares construídos, estão por um lado fixados e por isso objectivados, por outro lado são o resultado de uma composição ou configuração de elementos subjacentes à linguagem arquitectónica. Igualmente, têm autonomia semântica, ou seja, libertam-se da situação de projecto – em relação à intenção do autor, ao contexto da sua situação primitiva (circunstâncias económicas, sociais e culturais da sua produção) e em relação à recepção do seu auditor primitivo. Ora, é porque a obra, e consequentemente o lugar arquitectónico, se encontra fixada pela construção (tornando-se autónoma em relação à sua situação original) e resulta da combinação de um conjunto de elementos heterogéneos que se abrem

múltiplas possibilidades de leitura. O lugar arquitectónico descontextualiza-se face à intenção do autor, à situação sócio-cultural primitiva e aos destinatários primitivos para se recontextualizar numa nova situação sócio-cultural diferente da situação original (do autor e dos destinatários primitivos).

Sintetizando o que acabamos de dizer, podemos criar o esquema representado no Diagrama 3, que nos permite ter uma compreensão simplificada das condições de leitura do lugar arquitectónico.

Diagrama 3 – Condições de leitura do lugar arquitectónico



2.4. Natureza do lugar arquitectónico

A noção de lugar arquitectónico aceita nesta tese parte, como referimos, da predefinição de um lugar que engloba um edifício (como seu epicentro) e a relação que este estabelece com a envolvente. Importa referir que o termo lugar é também utilizado para designar o local onde se irá implantar o edifício, mas, neste caso, é sempre referido como o lugar enquanto pré-existência.

Ao iniciar a caracterização do lugar e tomando as diferentes acepções generalistas desse conceito, pudemos verificar que estas se tornam insuficientes para definir e caracterizar o lugar arquitectónico por nós preconizado. Vimos que o mais comum é definir o lugar em termos físicos, associá-lo ao conceito de espaço e, na esteira aristotélica, defini-lo como uma coisa separada da coisa contida, sendo o lugar, nesta acepção, parte determinada de um espaço ou o sítio onde está qualquer coisa. Para nós, o lugar arquitectónico, tal como o lugar aristotélico, é de natureza métrica, ou seja, não tem um carácter virtual e define-se através das três dimensões: tem largura(s), altura(s) e profundidade(s), identificando-se, deste modo, como um espaço mensurável. Porém, dado que a noção de lugar por nós preconizada assenta na relação entre um edifício e a envolvente, o lugar não pode ser nunca um sítio onde se coloca qualquer coisa, mas sim o conjunto englobante do sítio e da coisa (do sítio pré-existente que se transformou no lugar que inclui o edifício e a envolvente). Neste sentido, dado que o lugar arquitectónico engloba um edifício e a relação que este estabelece com a envolvente, podemos dizer que os vínculos entre o edifício e a envolvente constituem o próprio lugar, existindo um exterior,¹²¹ que é a envolvente, em correlação com um interior, que é o edifício – o epicentro desse lugar. Dito de outra forma, quando se fala da relação do edifício com a envolvente, o espaço exterior não é um mero espaço residual em relação ao edifício, mas sim o seu complemento. Ao fazer esta caracterização, levanta-se-nos um problema: será

¹²¹ “Diz-se que algo é exterior quando está fora de algo dado. ‘Exterior’ significa pois ‘fora’, ‘fora de’. Diz-se que algo é externo quando se manifesta no exterior (...) ‘Exterior’ usa-se comumente em sentido espacial. X é exterior a Y porque está num lugar diferente do de Y. Por sua vez, o espaço é considerado em si mesmo como algo ‘exterior’, porque cada uma das suas ‘partes’ é exterior a qualquer outra parte” (Mora, 1982: 150).

que o exterior existe independentemente do seu interior? Do nosso ponto de vista, e ao contrário da perspectiva aristotélica (o lugar pode ser separável da coisa contida), se a coisa contida (o edifício) abandona o lugar, este transforma-se noutra lugar. O exterior só existe em relação com o seu interior, ou seja, só existe um exterior em função do interior e vice-versa.

Nesta perspectiva, o lugar parece assentar num duplo sentido, que nos é sugerido pelo facto de ele se constituir circunstância e circunstante: um lugar é condicionado na sua organização pelo que já existe mas, uma vez organizado e construído, passa a condicionar organizações futuras ou, retomando as palavras de Távora, “ele é condicionado na sua elaboração e condicionante na sua existência” (1996: 21-22). Apesar de concordarmos, é certo que o facto de ser condicionado e passar a condicionar se verifica apenas até um certo limite, pois se assim não fosse as soluções para um determinado programa num determinado local seriam todas iguais, o que nunca acontece – para a mesma encomenda, num mesmo local, as respostas são sempre diferentes.

Se na caracterização do lugar introduzirmos o conceito de pertença, trabalhado por Ricoeur,¹²² o carácter ambíguo antes referido deixa de existir, uma vez que a relação da obra com a envolvente define o lugar como englobante dos dois elementos que o constituem – o edifício e a envolvente. Este conceito sublinha uma relação de inclusão e não de oposição,¹²³ como referido anteriormente. Um lugar só existe enquanto tal porque aquele edifício lá está. Neste sentido, é uma falácia dizer que “um edifício está bem integrado em relação à envolvente” (ou seja, em relação a um exterior), uma

¹²² “[A] primeira declaração da hermenêutica é para dizer que a problemática da objectividade pressupõe, antes dela, uma relação de inclusão que englobe o sujeito pretensamente autónomo e o objecto pretensamente adverso. É esta relação inclusiva ou englobante que eu chamo aqui pertença” (Ricoeur, 1991: 55).

¹²³ Clarifiquemos o conceito de pertença na relação da obra de arquitectura com a envolvente, recorrendo ao conceito de *oposição*, uma vez que muitas vezes a obra é vista como *oposta* (separada do sítio). Na linha filosófica distingue-se *oposição na lógica* (inoportuna dentro da nossa perspectiva), de *oposição na metafísica*, que caberá nos termos que nos interessam. Assim, em termos metafísicos, entende-se por oposição “o modo de relação entre realidades contrárias. Essas realidades são concebidas comumente como interdependentes” (Mora, 1982: 297).

vez que foi criado um novo lugar e essa integração passou a depender do novo lugar e não do anterior. O edifício e a envolvente, ou seja o lugar, passam a ser entendidos como uma totalidade nova, o exterior e o edifício passam a pertencer um ao outro. Ao utilizar o termo relação, importa clarificar este conceito, uma vez que habitualmente se supõe que as coisas relacionadas ou relacionáveis possuem uma realidade independente das suas relações, de tal modo que estas não as afectam. Pelo contrário, ao pensarmos no lugar arquitectónico na perspectiva da relação entre o edifício e a envolvente, estas duas realidades não são independentes das suas relações, pois nem o edifício nem a envolvente são prévios à relação, sendo a relação que constitui o próprio lugar.¹²⁴ Na relação que se estabelece entre o edifício e a envolvente, o lugar que se cria é formado essencialmente pela própria relação, e não pela soma do edifício e da envolvente existentes. “O espaço exterior não é um mero espaço residual do edificado mas sim o seu complemento orgânico, lógico, prático” (Tainha, 2000a: 86). Faz parte do próprio lugar e por isso passa a pertencer-lhe.

Para além das duas características anteriormente apontadas – o lugar é métrico e relacional –, podemos dizer que varia dimensionalmente e que é sempre maior do que o edifício que o gera, não cabendo na caracterização de lugar arquitectónico por nós ensaiada a segunda propriedade enunciada por Aristóteles (1998: 234) para a definição do lugar, a saber, que o lugar não é menor nem maior do que a coisa contida. Ora, se o lugar arquitectónico se define na relação que a obra estabelece com a envolvente, como a própria definição indica, aquele inclui a envolvente, por isso é sempre maior do que a coisa contida (o edifício), implicando, deste modo, uma dimensão variável. Embora o lugar possa ser lido “de perto” tomando uma dimensão ou ser lido “de longe” tomando outra dimensão, este dificilmente tem limites definidos.

Apesar de reconhecermos que o lugar arquitectónico é passível de ser medido através das três dimensões (altura, largura e profundidade), reconhecemos igualmente como característica fundamental a variedade

¹²⁴ Ver relações internas e relações externas em Mora (1982: 351).

dimensional, ou seja, o facto de qualquer lugar não ter uma dimensão física definida, e por isso, em termos físicos, não ter um princípio e um fim objectivos. Em termos práticos, não o conseguimos encontrar, ou melhor, defini-lo. O lugar não é produto de um desenho unitário ou só o é enquanto representação, ou seja, como reprodução efectiva de uma imagem, de uma realidade que, ao transformar-se em representação, cria intencionalmente um limite, como forma de o poder representar. Seguindo esta linha de pensamento, podemos perceber que o lugar é não objectivável, a nível físico; para além de não ter limite definido, o mesmo lugar não tem uma só forma tal como não tem uma só figura. Se entendermos por forma o aspecto exterior de um objecto, isto é, a sua configuração em termos de massa e volume, podemos então dizer que o lugar tem forma. Mas, uma vez que dificilmente encontramos um limite definido, ao pensarmos num determinado lugar, a forma desse lugar parece tornar-se dificilmente apreensível. Uma vez que o lugar se deixa representar de diferentes maneiras, podemos então dizer que o lugar tem forma, ou formas, uma vez que o podemos representar, embora nem sempre da mesma maneira, nem sempre com a mesma dimensão e nem sempre segundo a mesma perspectiva. A figura, em contrapartida, é o aspecto interior de um objecto, a sua essência, ou o seu significado. Tal como dizemos que o lugar tem muitas formas, podemos dizer que tem também muitas figuras: a essência de uma obra muda consoante a posição do observador, ou a escala com que se está a trabalhar,¹²⁵ os pontos de vista, as épocas, os diferentes autores e, até, os diferentes utilizadores; porque a figura é o poder de comunicação – o sentido –, que a forma possui (Gregotti, 2004: 28). Nesta perspectiva, a escalas diferentes, o mesmo lugar tem significados diferentes – a cada dimensão corresponde um sentido, a mesma forma pode ter sentidos diferentes e as relações que se criam com a envolvente têm leituras diferentes consoante o ponto de vista, a escala ou a dimensão com a qual trabalhamos. Sendo o produto de uma rede de possibilidades, o lugar nunca se define por si

¹²⁵ Ver, no Capítulo I, a secção “1.3.5. Vittorio GREGOTTI e a variedade dimensional do lugar”.

próprio, mas sempre na relação com outros lugares e segundo diferentes pontos de vista.

Para além de ser de natureza métrica, incluir a própria relação entre o edifício e a envolvente e variar dimensionalmente, o lugar arquitectónico caracteriza-se igualmente pelo carácter de acontecimento que lhe é inerente e que nos remete para a sua natureza mutável. Neste sentido, o lugar como acontecimento define-se como “algo que ocorre, toma lugar, ou sucede, numa determinada região do espaço ao longo de um determinado período de tempo” (Branquinho, 2001: 22). Todos sabemos que os lugares, sobretudo certos lugares nas periferias das grandes cidades, mudam com uma enorme rapidez. A este propósito damos conta de uma nova realidade urbana que Portas, Domingues e Cabral adjectivam, como vimos, de “emergente, genérica, extensiva, dispersa, difusa, descontínua, fragmentada, mosaico, etc.” (2003: 17),¹²⁶ sem limites, sem qualidade e de baixa densidade, cuja estrutura e identidade não são reconhecidas dada a rapidez com que se modificam.

Actualmente, em reflexo de novas dinâmicas e da alteração do estilo de vida, os lugares crescem de forma contínua, mas incluem rupturas a nível formal e temporal – as cidades “evoluem para aglomerações extensivas, fragmentadas ou dispersas” (Portas, Domingues, Cabral, 2003: 96); por outro lado, não têm limites facilmente reconhecíveis, constituindo assim um novo dado em relação ao paradigma do lugar arquitectónico. Também se verifica que alteram os seus usos e a sua forma com grande rapidez, transformando-se deste modo noutros lugares: antigos castelos ou conventos são actualmente pousadas, antigos cafés são hoje instituições bancárias e edifícios históricos passaram a ser sedes de grandes empresas. Para além disso, edifícios de pequena altura são rapidamente substituídos por outros de grande altura, os espaços vazios são substituídos por novas construções, ou ocupados de forma repentina e semiclandestina (como é o caso dos terrenos

¹²⁶ Apesar de Portas, Domingues e Cabral (2003: 17) se referirem a esta realidade como um fenómeno de periferia ou característico do espaço entre cidades, nós reconhecemos que igualmente na cidade encontramos muitos espaços deste tipo.

baldios que rapidamente são ocupados, por exemplo, para estacionar automóveis), etc.

A acrescentar a estas mudanças, as pessoas deslocam-se cada vez com maior rapidez, alterando assim a sua relação com os lugares e o sentido que lhes atribuem. Se existem nas cidades elementos de natureza particular (de permanência, segundo Rossi) onde são reconhecidas poucas mudanças, como é o caso dos monumentos, não quer dizer que a envolvente onde eles se inscrevem não mude ao longo do tempo. Se incluirmos no lugar arquitectónico os elementos vulgares, como muros, passagens, acessos, cabines telefónicas, postes de electricidade, anúncios, etc. (normalmente menosprezados porque quando se fala de arquitectura se fala ou de edifícios ou de vias), que compõem toda a envolvente e até os próprios edifícios, percebemos que, mais do que os edifícios em si mesmos, estes elementos estão sempre a mudar. Não os podemos ignorar, porque, para além de marcarem fortemente a imagem dos lugares, eles nunca vão deixar de existir; estes elementos caracterizam fisicamente qualquer lugar e mudam com muita facilidade, mudando também as características do lugar de origem. Nesta perspectiva, reconhecer a existência de uma estrutura e identidade é reconhecer uma parte do lugar, e não o lugar na sua total dimensão. Devemos considerar factores como o tempo de vida desses lugares (e conseqüentemente as suas alterações físicas), a variedade dos seus utilizadores e a frequência com que mudam de lugar, e com isso reconhecer uma certa intertextualidade,¹²⁷ reflexo da tensão gerada entre diferentes edifícios e elementos urbanos, de configurações diferentes e de épocas diferentes. Tendo em conta estas características (a mutabilidade e a intertextualidade), o estudo dos lugares arquitectónicos torna-se particularmente delicado, uma vez que, mesmo partindo-se do princípio de

¹²⁷ O conceito de intertextualidade é descrito por Ricoeur, para o campo literário, como consistindo em “pôr juntos, confrontar textos que são distintos entre si, mas que mantêm relações no tempo que podem ser muito complicadas – relações de influência, etc., mas também de distância – tanto na geneologia da escritura como na actualidade. Nas estantes de uma biblioteca o mais surpreendente na classificação por ordem alfabética é a evidente incompatibilidade que pode existir entre os livros velhos. Comprovaremos que a cidade tem a mesma natureza: a grande intertextualidade...” (Ricoeur, 2003: 19-20).

que a arquitectura trabalha com materiais inertes, a sua envolvente, certamente, modifica-se. Mesmo a paisagem natural se transforma, está sempre em mutação, e a envolvente construída também – são construídos novos edifícios, uns são acrescentados, outros são demolidos, os acessos modificam-se, etc. A própria arquitectura não se modifica muitas vezes em relação à sua forma, mas envelhece, a cor altera-se, os materiais desgastam-se. Isto significa que qualquer lugar é diferente no momento em que foi projectado ou construído e no momento presente.

Dado que a mutabilidade do lugar arquitectónico se refere ao facto de as relações que esse lugar estabelece com o mundo físico que o cerca não serem estáveis e permanentes, esta característica permite-nos perceber a razão pela qual, nas nossas cidades e nos edifícios que construímos, o que acontece é normalmente diferente daquilo que esperávamos e as expectativas que tínhamos acerca de um lugar mudam muitas vezes de um modo imprevisível. Igualmente, o que acontece muitas vezes aos lugares está longe das expectativas do seu autor – um lugar muda muitas vezes de um modo imprevisível, num processo que comporta constantes alterações e mudanças, por vezes, radicais. A partir da construção do edifício como elemento fundador, ao longo do tempo percebemos que aquilo que já foi não pode vir a ser e o lugar é deste modo uma entidade irreversível.

O lugar arquitectónico, para além das suas características físicas, é igualmente as leituras que fazemos dele ao longo do tempo. Superando o seu significado literal, qualquer lugar proporciona uma pluralidade de leituras que surgem na continuidade umas das outras, o que implica que o lugar arquitectónico é uma obra aberta.¹²⁸ Neste sentido, os lugares e os

¹²⁸ Não podemos deixar de referir o conceito de obra aberta de Umberto Eco. Para este autor, o conceito de obra aberta nasce da relação de fruição entre o fruidor (intérprete) e a obra e surgiu das experiências musicais de Luciano Berio: “estas novas obras musicais consistem (...), não numa mensagem acabada e definitiva, não numa forma organizada univocamente, mas numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, e apresentam-se portanto, não como obras acabadas que pedem para ser revividas e compreendidas dentro de uma direcção estrutural dada, mas como obras ‘abertas’, que serão levadas a cabo pelo intérprete no mesmo momento em que as frui esteticamente” (Eco, 1986: 67). Deste modo, o conceito de obra aberta é formulado como “proposta de um ‘campo’ de possibilidades interpretativas...” (Eco, 1986: 173).

significados que se constroem acerca deles são sempre o resultado de inúmeras interpretações anteriores à nossa que, ao longo do tempo, enformam qualquer leitura que se possa fazer de um lugar e que incorporam o próprio lugar. A razão pela qual pressupomos a abertura do lugar deve-se ao facto de este, por um lado, estar exposto a quem o quiser usar (existe perante qualquer lugar uma infinidade de intérpretes, cada um com o seu gosto, modo de ver e de pensar) e, por outro, ser um todo construído a partir de diferentes partes. Tendo um lugar várias partes com diferentes relevâncias, pode ser construído, observado e usado de várias maneiras, reconhecendo-se assim um campo ilimitado de leituras, usos e interpretações possíveis. Como um lugar pode ser abordado de diferentes lados, mas nunca de todos em simultâneo, não conseguimos ver todo o lugar ao mesmo tempo (de todos os pontos de vista ou segundo todas as perspectivas), e neste sentido, teremos de escolher um ponto de vista. O lugar constrói-se como um todo a partir das suas partes, tornando-se um todo individual e por isso singular e único. A singularidade e a unicidade do lugar resultam igualmente da relação do edifício com a envolvente, uma vez que está implícito o conceito de individualidade, ou seja, um lugar nunca é passível de ser repetido, porque se inscreve num determinado local de uma forma única e irrepetível. É devido à relação que estabelece com o mundo que o envolve que um lugar ganha individualidade e que, ao ser percebido, pode ser compreendido segundo esta ou aquela perspectiva, mas nunca segundo todas as perspectivas ao mesmo tempo. Por outro lado, ao proporcionar diferentes respostas, estas estão orientadas segundo um estímulo definido pela própria obra. Cada intérprete dá uma resposta orientada pelas particularidades de cada lugar, uma vez que um lugar é sempre uma resposta a uma pergunta que já traz um sentido.

Através dos contributos teóricos anteriormente referidos podemos concluir que, antes de mais, ao ser interpretado, o lugar deve ser tido como uma entidade em aberto. Para além de nunca se dar como terminado, quer do ponto de vista físico, quer do ponto de vista das interpretações que dele se

possam fazer, o lugar comporta uma carga de não objectividade, embora seja passível de ser objectivado através da sua representação. Neste sentido, apesar da sua natureza métrica, a sua dimensão varia consoante o ponto de vista dos seus intérpretes, o seu modo de ver, a época em que se encontram, a sua experiência e cultura. Por outro lado, o lugar tem como característica o seu carácter relacional, porque qualquer lugar faz sempre parte de outros lugares –, daí a intertextualidade que verificamos nas cidades e a singularidade que lhes atribuímos: um lugar é único e irrepetível porque se relaciona naquele sítio, daquela maneira (se não fosse assim seria outro lugar). Para além de ser único porque se relaciona de uma só maneira com o local onde se implanta, a singularidade advém-lhe igualmente do facto de ser um todo e, como tal, poder ser lido a partir das suas diferentes partes, mas nunca de todas ao mesmo tempo. De acordo com as mudanças que ocorrem em qualquer lugar, o lugar pode ser visto como um acontecimento, ou seja, como algo que ocorre numa determinada região durante um período de tempo. Igualmente, o lugar só se completa se for apropriado pelos seus intérpretes e utilizadores, sendo essa apropriação um campo de possibilidades aberto e ilimitado. Assim, não há que lhe impor um fechamento, através de um conjunto de regras, mas reconhecer que o lugar continua para lá do nosso tempo e do nosso *vizinho*, e que os *vizinhos* também nascem, crescem e se modificam. O lugar, na relação que a obra arquitectónica estabelece com a envolvente, deverá ser visto como uma possibilidade em constante revisão, nele coexistindo vários tempos e diferentes intérpretes. Assim, podemos perceber que há contextos para muitos e diferentes lugares, sendo os lugares arquitectónicos essa mesma possibilidade em permanente recriação.

A riqueza dos lugares está na diversidade e na unidade, na possibilidade de os vivermos através da variedade dimensional que proporcionam, no antigo e no recente, nos diferentes sentidos que podem tomar, na continuidade e na descontinuidade, e nas questões que levantam ao longo do tempo.

2.5. Os lugares escolhidos para a construção do modelo de interpretação

Perante a avaliação da natureza do lugar arquitectónico que acabamos de expor, a escolha dos lugares como casos de estudo para a construção do modelo de interpretação tem como critério, em primeiro lugar, o facto de serem lugares cujo epicentro são edifícios projectados por arquitectos portugueses de referência, em Portugal, na segunda metade do século XX. Como referimos na Introdução, a variedade de escalas, de estilo, de épocas e de formas de implantação foi igualmente um critério seguido, uma vez que o que pretendemos é encontrar as constantes dentro da diversidade de situações de arquitectura de autor que pontuam o território português. Neste sentido, e seguindo uma ordem cronológica, os edifícios escolhidos são: o *Hotel Ritz* (1952-1959),¹²⁹ construído em Lisboa e projectado pelo arquitecto Porfírio Pardal Monteiro; a *Casa na Praia das Maças* (1958-1959), construída no Alto da Salada, na Praia da Maças, e projectada pelos arquitectos Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas; a *Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian* (1959-1969), construído em Lisboa e projectado pelos arquitectos Ruy Jervis d’Athouguia, Pedro Cid e Alberto Pessoa; as *Piscinas de Leça da Palmeira* (1961-1966), construídas na marginal de Leça da Palmeira e projectadas pelo arquitecto Siza Vieira; a *Pousada de Santa Marinha da Costa* (1973-1984), situada em Guimarães e cujo projecto de reconversão é da autoria do arquitecto Fernando Távora; o *Conjunto das Torres das Amoreiras* (1980-1985), construído em Lisboa e projectado pelo arquitecto Tomás Taveira; e por último, a *Casa em Alenquer* (1999-2002), situada em Alenquer e projectada pelos arquitectos Manuel de Aires Mateus e Francisco de Aires Mateus.

¹²⁹ Estas datas referem-se respectivamente à data do início do projecto e à data da conclusão da obra do edifício que constitui o epicentro do lugar.

2.5.1. Hotel Ritz (1952-1959)

O lugar do Hotel Ritz é definido pelo edifício do Hotel Ritz como epicentro do lugar e pela relação que este estabelece com a envolvente.



Fig. 8 – Hotel Ritz. Lisboa (Fot. TM, 2006).

Identificação do edifício	Hotel Ritz
<i>Localização</i>	Rua Rodrigo da Fonseca, 88; Rua Castilho, 77; Rua Joaquim António de Aguiar, 2; Rua Marquês de Suberra, 1 – Lisboa
<i>Cliente</i>	SODIM – Sociedade de investimentos imobiliários
<i>Projecto de arquitectura</i>	Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957). Colaboração de Jorge Ferreira Chaves, Frederico Sant'Ana, António Pardal Monteiro e Eduardo Medeiros
<i>Projecto de arranjos exteriores</i>	Viana Barreto e Álvaro Dentinho
<i>Data do anteprojecto</i>	1952
<i>Data do projecto</i>	1955
<i>Data da conclusão da obra</i>	1959
<i>Alterações posteriores significativas</i>	Projecto das Galerias Ritz – 1964 (autoria de Leonardo Castro Freire)
<i>Prémios</i>	–

2.5.2. Casa na Praia das Maçãs (1958-1959)

O lugar da Casa na Praia da Maçãs é definido pela Casa Metelo como epicentro do lugar e pela relação que esta estabelece com a envolvente.

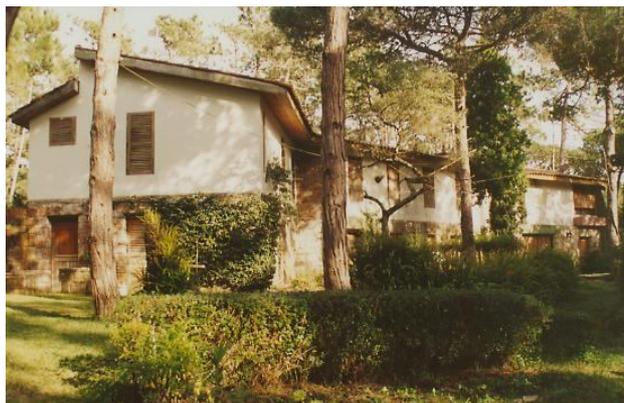


Fig. 9 – Casa na Praia das Maçãs (Fot. IF, 2003).

Identificação do edifício	Casa na Praia das Maçãs
<i>Localização</i>	Alto da Salada – Praia das Maçãs
<i>Cliente</i>	Família Metelo
<i>Projecto de arquitectura</i>	Nuno Teotónio Pereira (1923-) e Nuno Portas (1933-)
<i>Projecto de arranjos exteriores</i>	–
<i>Data do anteprojecto</i>	–
<i>Data do projecto</i>	1958
<i>Data da conclusão da obra</i>	1959
<i>Alterações posteriores significativas</i>	A casa, inicialmente unifamiliar, foi posteriormente dividida em duas habitações independentes
<i>Prémios</i>	–

2.5.3. Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (1959-1969)

O lugar da Sede e Museu da FCG é definido pelo edifício Sede e Museu da FCG como epicentro do lugar e pela relação que este estabelece com a envolvente.



Fig. 10 – Sede e Museu da FCG. Lisboa (Fot. TM, 2006).

Identificação do edifício	Sede e Museu da FCG
<i>Localização</i>	Avenida de Berna; Avenida António Augusto de Aguiar; Rua Dr. Nicolau Bettencourt; Rua Marquês de Sá da Bandeira; Rua Marquês da Fronteira; (Praça de Espanha) – Lisboa
<i>Cliente</i>	Fundação Calouste Gulbenkian
<i>Projecto de arquitectura</i>	Ruy Jervis d’Athouguia (1917-), Pedro Cid (1925-1983) e Alberto Pessoa (1919-1985)
<i>Projecto de arranjos exteriores</i>	Gonçalo Ribeiro Telles e António Viana Barreto
<i>Data do anteprojecto</i>	Concurso – 1959 e 1960
<i>Data do projecto</i>	1961
<i>Data da conclusão da obra</i>	1969
<i>Alterações posteriores significativas</i>	Centro de Arte Moderna – 1980 (início das obras), 1983 (inauguração) – autoria de Sir Leslie Martin em colaboração com equipa portuguesa
<i>Prémios</i>	Prémio Valmor – 1975

2.5.4. Piscinas de Leça da Palmeira (1961-1966)

O lugar das Piscinas de Leça da Palmeira é definido pelo conjunto constituído pelas piscinas e equipamento de apoio como epicentro do lugar e pela relação que estes estabelecem com a envolvente.

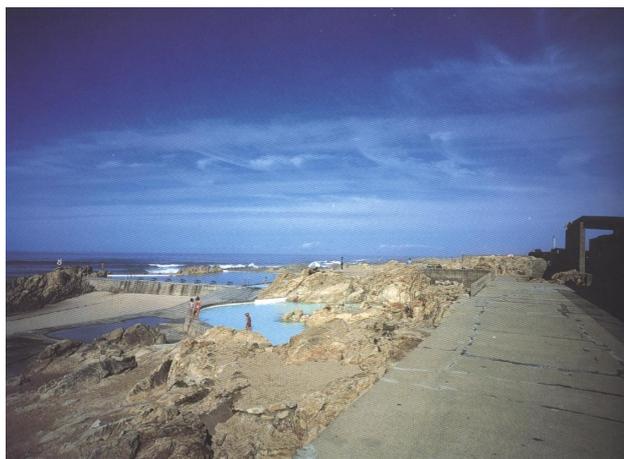


Fig. 11 – *Piscinas de Leça da Palmeira* (in Jodidio, 2003).

Identificação do edifício	Piscinas de Leça da Palmeira
<i>Localização</i>	Marginal de Leça da Palmeira – Matosinhos
<i>Cliente</i>	Câmara Municipal de Matosinhos
<i>Projecto de arquitectura</i>	Arquitecto Álvaro Siza Vieira (1933-)
<i>Projecto de arranjos exteriores</i>	Arquitecto Álvaro Siza Vieira
<i>Data do anteprojecto</i>	Concurso – 1961
<i>Data do projecto</i>	1966
<i>Data da conclusão da obra</i>	1973
<i>Alterações posteriores significativas</i>	–
<i>Prémios</i>	–

2.5.5. Pousada de Santa Marinha da Costa (1973-1984)

O lugar da Pousada de Santa Marinha da Costa é definido pelo conjunto constituído pelo antigo convento (recuperado) e a ampliação projectada em 1973.



Fig. 12 – Pousada de Santa Marinha da Costa.
Guimarães (Fot. TM, 2007).

Identificação do edifício	Pousada de Santa Marinha da Costa
<i>Localização</i>	Alto da Penha – Guimarães
<i>Cliente</i>	Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais
<i>Projecto de arquitectura</i>	Fernando Távora (1923-2005). Colaboração de Alfredo Matos Ferreira, Bernardo Ferrão, Jorge Barros, Francisco Barata, Joaquim Jordão, Manuel Magalhães, Agostinho Ramos, Gil Carneiro, José Bernardo Távora e Fernando Barroso
<i>Projecto de arranjos exteriores</i>	Gonçalo Ribeiro Telles e António Viana Barreto
<i>Data do anteprojecto</i>	Estudo Prévio – 1973
<i>Data do projecto</i>	1975
<i>Data da conclusão da obra</i>	1984
<i>Alterações posteriores significativas</i>	–
<i>Prémios</i>	Prémio Nacional de Arquitectura – 1985

2.5.6. *Conjunto das Torres das Amoreiras (1980-1985)*

O lugar do Conjunto das Amoreiras é definido pelos edifícios das Torres das Amoreiras como epicentro do lugar e pela relação que estes estabelecem com a envolvente.



Fig. 13 – *Torres das Amoreiras*. Lisboa (Fot. TM, 2005).

Identificação do edifício	Conjunto das Torres das Amoreiras
<i>Localização</i>	Avenida Eng. Duarte Pacheco, lote 7 e 7A; Rua Carlos Alberto da Mota Pinto e Rua Tierno Galvan – Lisboa
<i>Cliente</i>	Empreendimento Urbano Torres das Amoreiras, Lda; Mundicenter – Soc. Imobiliária SA e Lonlis – Empreendimentos Imobiliários Amoreiras SA
<i>Projecto de arquitectura</i>	Tomás Cardoso Taveira. Colaboração de Raquel Coutinho
<i>Projecto de arranjos exteriores</i>	–
<i>Data do anteprojecto</i>	–
<i>Data do projecto</i>	1980
<i>Data da conclusão da obra</i>	1985
<i>Alterações posteriores significativas</i>	–
<i>Prémios</i>	Prémio Valmor – 1993

2.5.7. Casa em Alenquer (1999-2002)

O lugar da Casa em Alenquer é definido pela casa Emílio Vilar como epicentro do lugar e pela relação que esta estabelece com a envolvente.



Fig. 14 – Casa em Alenquer (Fot. TM, 2004).

Identificação do edifício	Casa Emílio Vilar
<i>Localização</i>	Rua da Judiaria e Travessa Moisés Carmo – Alenquer
<i>Cliente</i>	Emílio Vilar
<i>Projecto de arquitectura</i>	Arquitectos Manuel Aires Mateus (1963) e Francisco Aires Mateus (1964). Colaboração de Jorge P. Silva (arq. responsável), Gabriela Gonçalves, Nuno Marques e Cristina Fuertes Miguel
<i>Projecto de arranjos exteriores</i>	–
<i>Data do anteprojecto</i>	1998
<i>Data do projecto</i>	1999
<i>Data da conclusão da obra</i>	2002
<i>Alterações posteriores significativas</i>	–
<i>Prémios</i>	–

Capítulo 3 – Modelo teórico de interpretação do lugar arquitectónico

3.1. Dialéctica entre explicação e compreensão

Para estruturar o nosso modelo de interpretação do lugar servimo-nos da teoria da interpretação textual ricoeuriana como o paradigma válido para a interpretação do lugar arquitectónico. Nesta medida, é a partir da dialéctica entre explicação e compreensão que construímos o nosso modelo de leitura – numa primeira etapa da compreensão para a explicação e, depois, em sentido inverso, da explicação para a compreensão. O objectivo do nosso modelo, como já foi referido, é construir um instrumento de leitura do lugar a partir de lugares cujo epicentro são edifícios construídos em Portugal na segunda metade do século XX.

3.1.1. Primeira etapa – compreensão/conjectura

A primeira leitura do lugar nasce da observação, surge como um novo evento e produz um discurso acerca desse mesmo lugar. Tal leitura tem por base o sentido literal do lugar e nasce do que se vê, do que lá está objectivado e do que nos é formalmente apresentado. Neste sentido, esta primeira leitura não é mais do que uma conjectura ou hipótese, ou seja, uma compreensão imediata, considerando-se, deste modo, que ela é incompleta e inconsequente. Assim, conjecturar sobre um lugar é construir um sentido literal e construí-lo como um todo através dos elementos que se encontram objectivados. O que fundamenta a possibilidade de uma primeira leitura conjectural – como hipótese possível – é o facto de, a partir de um qualquer lugar, se poder construir um sentido objectivado como um todo a partir das suas partes. Esta compreensão implica uma unilateralidade que por sua vez fundamenta, tal como a plurivocidade, o carácter conjectural da interpretação. Assim, cada construção de significado dependerá das relações recíprocas que forem estabelecidas entre o que seja considerado como um todo e o que seja

considerado como as suas partes. Reside aqui o conceito de conjectura – uma hipótese a partir da importância que se dá a uma ou mais partes segundo uma determinada perspectiva.

À luz da interpretação textual ricœuriana, para que uma conjectura seja aceite tem de ser validada e, embora pareça que a primeira leitura conjectural parte do que se vê, do que lá está, e por isso pressupõe objectividade, esta não é mais do que uma leitura unilateral (a partir de um ponto de vista e por isso implicando uma escolha) dentro de um campo possível de inúmeras leituras, em função da importância que se dá às diferentes partes que a compõem. Deste modo, a sua validação não é mais do que uma verificação argumentativa: mostrar que uma interpretação é mais provável à luz do que sabemos é algo diferente de mostrar que uma conclusão é verdadeira. Assim, no seu verdadeiro sentido, a validação não é verificação, mas antes uma lógica de probabilidades. É mais uma lógica argumentativa do que uma lógica de verificação empírica. Reside aqui a razão pela qual, para que a leitura interpretativa de um lugar se faça de forma o mais objectivada e questionante possível, é necessário percorrer mais uma etapa (até à explicação), a qual nos conduzirá a uma outra (novamente até à compreensão), seguindo o movimento inverso.

3.1.2. Segunda etapa – explicação

O ponto de partida para a explicação assenta naquilo que designamos como leitura estrutural do lugar. Entendemos por leitura estrutural a análise do lugar arquitectónico a partir da observação das suas articulações internas: aqui o que importa é isolar o lugar em relação a qualquer contexto. Partimos assim do que está objectivado, dos dados factuais, que correspondem àquilo que observamos no momento em que nos encontramos. O entendimento do lugar através da explicação é, neste sentido, visto isoladamente e resulta numa visão abstracta que se prende unicamente com os aspectos formais do lugar. Aqui o que se reconhece é o tipo de lugar ou o lugar na sua generalidade. O lugar é visto como uma máquina onde só interessa o seu funcionamento interno.

Se a explicação acentua os aspectos objectivados do lugar, sendo o seu contributo para a leitura do lugar o facto de nos permitir obter o lugar nos seus aspectos formais, possibilitando a sua descrição e representação, ela torna-se, no entanto, insuficiente como interpretação. As limitações deste tipo de análise reconhecem-se por dois motivos: por um lado, a análise estrutural-explicativa está associada à decomposição da obra em partes, e é precisamente por se considerar que um dos traços próprios do lugar arquitectónico é que este se constitui como um todo, implicando deste modo uma composição (ou seja, uma maneira de organizar a linguagem arquitectónica através de uma rede de relações), que pretendemos acrescentar qualquer coisa à explicação. Por outro lado, se a explicação se apresenta pretensamente como uma leitura neutra em relação ao autor e aos seus intérpretes, como é possível interpretar a obra isolando-a do contexto histórico, quer do autor quer do intérprete, sendo este último o investigador da obra ou o usufruidor? Reconhecendo essa impossibilidade, introduzimos um conjunto de tópicos que nos ampliam esta etapa, a *explicação*, ligados ao tempo e aos intérpretes que o lugar convoca, e que nos conduzem à última etapa, a *compreensão*, como modo de *apropriação*.

3.1.3. Terceira etapa – compreensão/apropriação

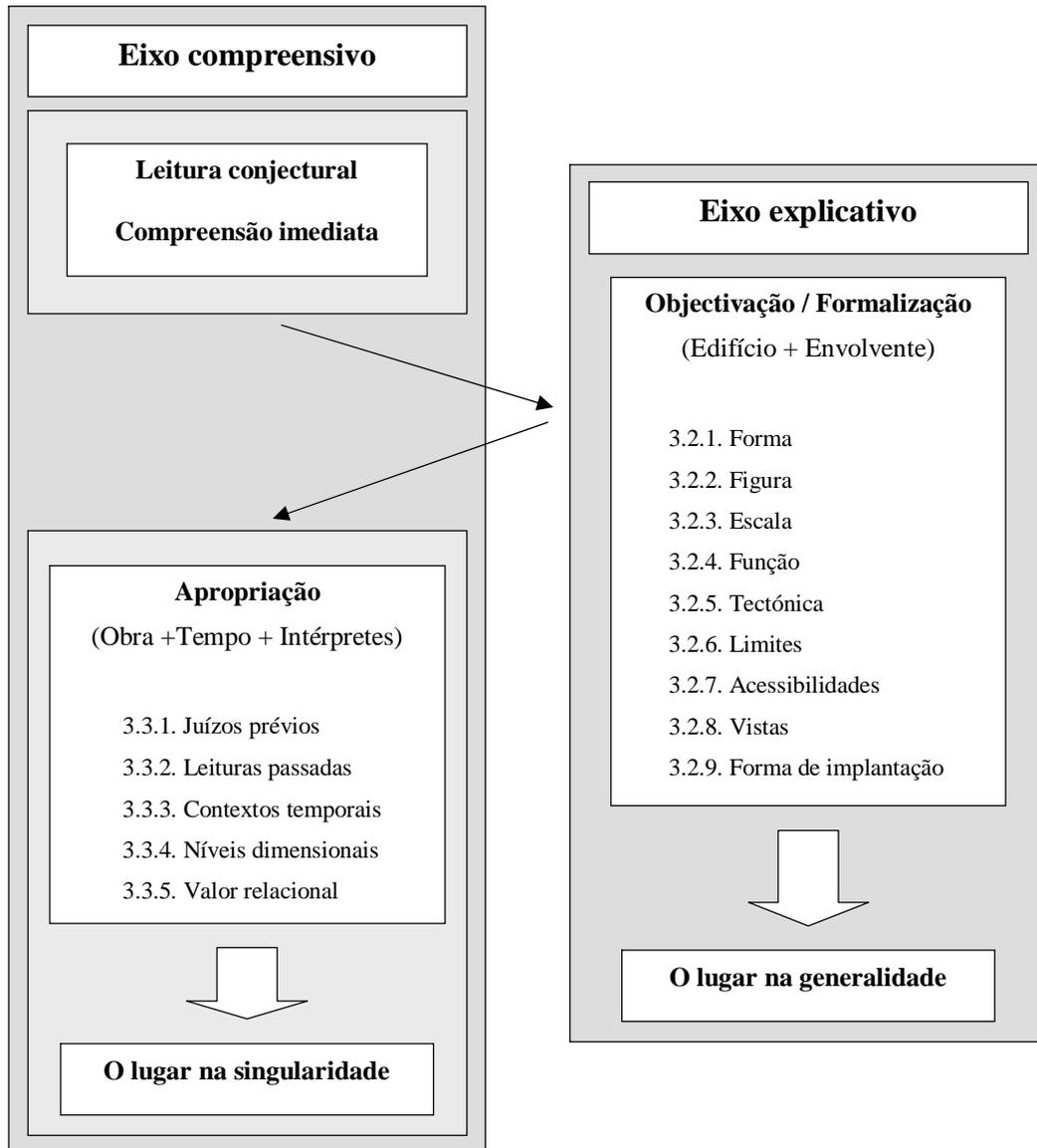
Na etapa da compreensão como modo de apropriação, a leitura do lugar arquitectónico parte do conceito de lugar como acontecimento marcado por diferentes significados e diferentes valores. Para além dos seus aspectos puramente formais, a leitura do lugar inclui a componente temporal, o seu significado no presente e o papel desempenhado pelos intérpretes ao longo do tempo de vida desse lugar. A interpretação que aqui se pretende fazer do lugar pressupõe o lugar como um evento que ocorre num determinado momento histórico e cuja leitura decorre da situação em que se encontra cada intérprete. Deste modo, quando o lugar é abordado por alguém separa-se do seu autor, fica distante, e só quando é visitado será abordado tanto subjectiva como objectivamente e, tornando-se próximo, pode ser apropriado, embora sempre

de um modo diferente, uma vez que a apropriação significa a actualização por parte do leitor a partir da sua situação receptora. Assim, o lugar torna-se contemporâneo – é na apropriação que o intérprete pode assimilar a significação de um lugar que, em si mesmo, está afastado e é estranho. Nesta fase, há a possibilidade de um novo evento do discurso – o objectivo último de todo o processo de interpretação, tendo em conta um conjunto de factores, anteriormente excluídos quer da primeira compreensão quer da explicação.¹³⁰ Se a compreensão é uma atitude subjectiva, porque o intérprete é um sujeito que não está fechado sobre si mesmo nem conhece tudo em absoluto, esta é uma leitura mais verdadeira do que as anteriores, uma vez que considera que qualquer leitura se faz a partir do presente, tendo em conta a situação histórica e cultural do seu intérprete. É a partir desse presente que qualquer intérprete pode receber o lugar que lhe é proposto e abrir um novo discurso. Apropriar significa estar aberto a tornar nossos os projectos e as propostas que os lugares que visitamos nos proporcionam e nos sugerem.

Em síntese, com a construção do nosso modelo, para além de testar a sua validade de forma exploratória, pretendemos ler o lugar que estamos a tratar a partir de uma outra dimensão, que não seja a sua explicação a partir da descrição formal ou de um conjunto de dados resultantes de uma leitura cronológica ou, ainda, a partir da análise do conjunto da obra do autor. Assim, a perspectiva do intérprete, as mudanças do lugar ao longo do tempo (observadas a partir da nossa situação no presente), as interpretações passadas (vistas à luz da consciência do carácter particular de cada uma delas) e a configuração desse mesmo lugar são as grandes linhas a partir das quais iremos criar o nosso modelo e, deste modo, entender o sentido dos lugares escolhidos na actualidade, ou seja, compreender o papel que desempenham na arquitectura portuguesa. O nosso modelo de interpretação do lugar arquitectónico inclui, pois, os tópicos indicados no Diagrama 4, que o esquematiza.

¹³⁰ À luz desta nova compreensão, o conceito de explicação, na sua objectividade, torna-se paradoxal: se a explicação é uma atitude objectiva porque o seu objecto é o sentido ou estrutura daquilo que se vê, o resultado dessa objectividade é um lugar virtual, porque fora de qualquer contexto (o lugar é objectivado como um sistema fechado e por isso torna-se abstracto).

Diagrama 4 – Modelo de interpretação do lugar arquitectónico

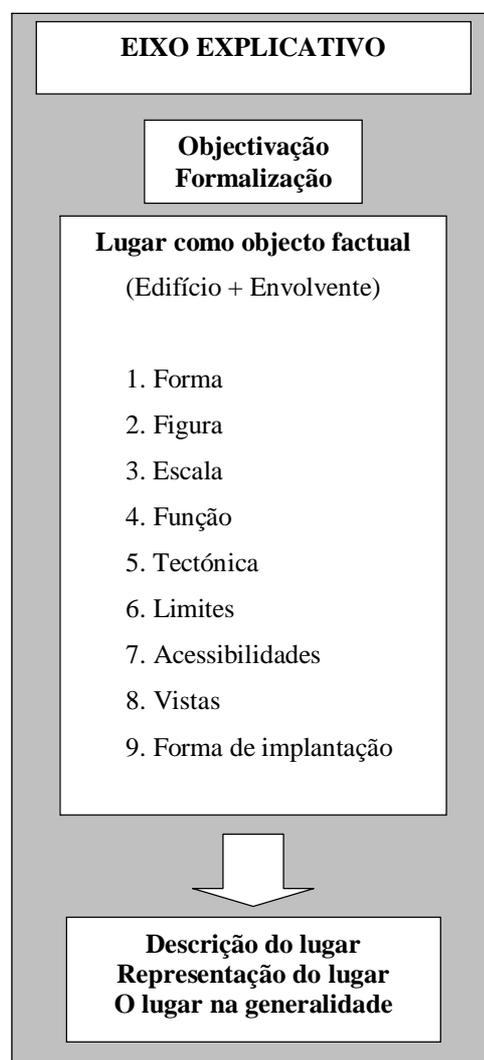


3.2. Eixo explicativo

Como referimos, o modelo proposto engloba dois domínios, um com um carácter objectivável – ligado à explicação do lugar – e outro com um carácter não objectivável – ligado à compreensão do lugar. Assim, de uma primeira compreensão passaremos para a explicação, para no final obtermos a interpretação através de uma nova compreensão. Se na primeira compreensão o trabalho assenta na apreensão literal do lugar, a partir do que lá está, do que se

vê, resultando esta apreensão numa compreensão de ordem conjectural, na segunda etapa, mais elaborada do que a primeira, pretendemos explicar o lugar através dos dados objectiváveis. É esta etapa que de momento vamos tratar. Tendo o lugar o seu epicentro num edifício, propomo-nos dividir este eixo de leitura em nove tópicos – a forma, a figura, a escala, a função, a tectónica, os limites, as acessibilidades, as vistas e a forma de implantação do edifício (ver Diagrama 5).

Diagrama 5 – Modelo de interpretação do lugar arquitectónico: eixo explicativo



Embora consideremos este tipo de leitura insuficiente por si só para a interpretação do lugar arquitectónico, ela é no entanto fundamental para a

interpretação porque, para além de nos fornecer dados para definir o lugar como um objecto referencial, também permite que o lugar seja representado, dado o carácter descritivo que uma leitura deste tipo proporciona.

Importa referir que a leitura descritiva incide sobre os edifícios e a sua envolvente próxima isolados de qualquer contexto, ou seja, incide somente sobre os dados descritivos do edifício, possibilitando conhecê-lo como objecto factual.

3.2.1. Forma

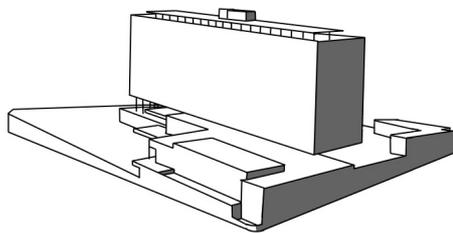
O primeiro tópico inscrito na leitura explicativa do lugar arquitectónico, ou seja, na leitura formal do lugar, refere-se à forma do edifício (que constitui o epicentro do lugar que se pretende interpretar). Definindo-se como o conjunto das características exteriores do edifício, a forma, para além de nos dar o contorno de um edifício, dá-nos igualmente a sua dimensão através da altura, da largura e da profundidade.

Dado que a forma é o aspecto exterior de um objecto, e neste sentido se identifica com a aparência externa reconhecível, este tópico interessa-nos para definir o edifício que constitui o epicentro do lugar em termos de massa e volume. Através da forma há o reconhecimento de um conjunto de elementos e partes de uma composição de maneira a produzir uma imagem coerente.

A esfera, o cilindro, o cone, a pirâmide e o cubo (os sólidos platónicos) são as formas regulares, mais facilmente reconhecidas, e é a partir delas que se organizam as formas mais complexas dos edifícios, gerando, deste modo, formas regulares e formas irregulares (Ching, 1999), consoante se apresentem mais estáveis (semelhantes aos sólidos platónicos) ou menos estáveis (mais assimétricas ou mais dinâmicas). As formas irregulares aparecem, normalmente, pela transformação dos sólidos platónicos, através da alteração de uma ou mais dimensões (altura, largura ou profundidade), ou por adição ou subtracção de parte do seu volume inicial. Assim, por exemplo, a partir de um cubo podemos obter, através da transformação das suas dimensões – altura, profundidade ou largura –, formas paralelepípedicas; um cone pode transformar-se numa outra

forma pela subtracção do seu vértice; um cubo pode transformar-se num poliedro irregular pela subtracção dos seus cantos ou arestas.

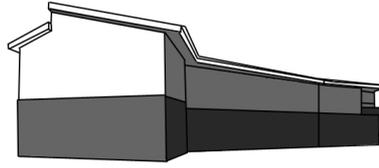
Deste modo, a forma do edifício do Hotel Ritz, definindo-se como o conjunto das características exteriores do edifício, é a de um bloco paralelepipedico assente num *podium* e descolado em relação a este, numa das partes, através de *pillotis*. Este bloco, que se desenvolve numa altura de dez andares, assenta sobre um outro bloco, constituído por dois andares de grande superfície. O conjunto formado por estes dois andares constitui-se como o embasamento do edifício e corresponde aos andares principal e inferior.



Figs. 15 e 16 – *Forma paralelepipedica assente num volume de forma irregular.*
Hotel Ritz (Des. SR; Fot. TM, 2006).

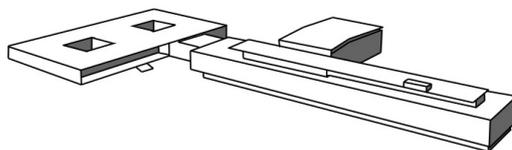
Dado que a forma de um edifício resulta, para além da composição dos seus volumes, do modo como as partes desse edifício estão dispostas, podemos identificar vários tipos de formas – formas centralizadas, triangulares ou quadradas, formas lineares, formas escalonadas, formas radiais, etc., consoante as transformações que se operam a partir dos sólidos regulares.

Relativamente à Casa na Praia das Maças, podemos dizer que a forma resulta da adição de três volumes paralelepipedicos. Assim, ao paralelepípedo rectangular situado no centro acrescentaram-se mais dois nos extremos, sendo o volume maior um paralelepípedo quadrangular. Por outro lado, pela maneira como se adoça ao terreno, o edifício tem uma forma escalonada a partir de dois pisos – o piso onde se situa a entrada principal assenta na parte superior do terreno e o piso da zona de estar, na parte mais baixa do terreno.



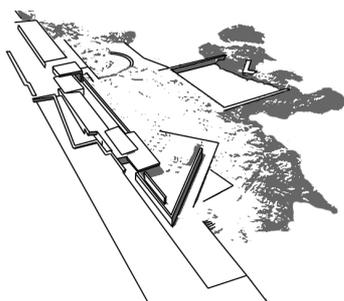
Figs. 17 e 18 – *Forma: transformação de um volume regular pela adição de volumes.*
Casa na Praia das Maças (Des. SR; Fot. IF, 2003).

O conjunto da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian corresponde a um agrupamento de volumes articulado de dois corpos principais em forma de T (sede e museu), ao qual se acrescenta um outro, correspondente ao auditório. O edifício maior, o da sede, tem uma forma paralelepípedica e resulta da transformação de uma forma platónica pela alteração de uma das suas dimensões (a largura). Este desenvolve-se horizontalmente (paralelamente à Avenida de Berna), tem quatro pisos acima do solo, para o lado da entrada principal, e cinco para o interior do lote. O bloco do museu tem também uma forma paralelepípedica com dois pisos. Ao conjunto, foram retiradas duas zonas pela criação de dois pátios. A ligação entre os volumes correspondentes ao edifício da sede, do museu e do auditório é feita através do espaço da galeria de exposições temporárias. Todos os volumes são desenhados a partir de formas paralelepípedicas simples, articuladas com o terreno através de pisos semi-enterrados.



Figs. 19 e 20 – *Forma: agrupamento de volumes regulares.*
Sede e Museu da FCG (Des. SR; Fot. TM, 2006).

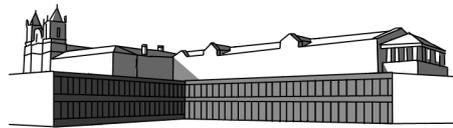
No caso das Piscinas de Leça da Palmeira, a forma do conjunto resulta essencialmente da articulação de elementos naturais – rochas pré-existentes – e muros de betão. Neste sentido, a construção constituída pelos edifícios de apoio às piscinas e pelos acessos é composta por volumes paralelepípedicos semi-enterrados e muros em betão paralelos ao mar e à avenida marginal, criando um sentido predominantemente linear. Apesar disso, as formas articulam-se sobrepondo a ortogonalidade dos muros com algumas torções e mudanças de direcção, correspondendo, segundo o autor, à adaptação à topografia. Estes volumes são pouco visíveis da rua marginal e identificam-se através dos muros, situados um pouco acima da cota da rua. Os volumes dos edifícios construídos com os muros de betão, dado que são pouco visíveis da rua, criam uma relação de continuidade com as paredes que definem as piscinas propriamente ditas, contrapondo a sua geometria com a das rochas existentes.



Figs. 21 e 22 – *Forma: articulação de planos e volumes.*
Piscinas de Leça da Palmeira (Des. SR; in Jodidio, 2003).

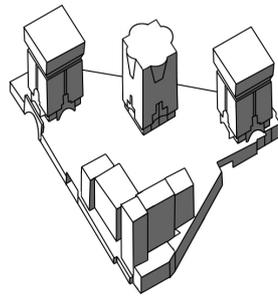
No caso da Pousada de Santa Marinha da Costa, o conjunto edificado comporta dois conjuntos construídos em épocas claramente diferentes: a parte do antigo convento, que ocupa a zona mais elevada e integra a igreja no topo norte e dois corpos paralelos (antigas celas) de extensões diferentes que, em conjunto com a igreja, delimitam o claustro; o edifício construído de novo, articulado em forma de L a partir de dois volumes colocados perpendicularmente. O conjunto de todo o edificado inclui seis pisos, sendo dois pouco ocupados. O edifício construído de novo, com dois pisos de

altura, é pouco visível a partir da parte antiga da pousada (o antigo convento), uma vez que se encontra semi-enterrado em relação à cota do piso principal do antigo convento. Neste sentido, o volume depende-se do edifício antigo e da parte superior do terreno, através da presença da cobertura acessível. A altura do novo edifício só é reconhecida a partir da parte mais baixa do terreno.



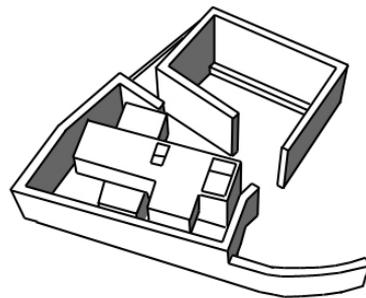
Figs. 23 e 24 – *Forma: articulação de volumes regulares.*
Pousada de Santa Marinha da Costa (Des. SR; Fot. TM, 2007).

Pela maneira como se agrupam as diferentes partes de um edifício e pela forma como são tratados os volumes que o compõem, podemos atingir, por vezes, configurações mais complexas do que as referidas anteriormente, como é o caso do conjunto constituído pelas Torres das Amoreiras. Neste caso, a forma define-se através de uma volumetria bastante irregular: numa base de forma paralelepípedica triangular assentam quatro corpos; três deles, as torres, definem-se como paralelepípedos ao alto, e o quarto define-se como um conjunto em forma de L constituído por blocos geminados colocados ao alto. A base do edifício ocupa praticamente todo o quarteirão. As torres têm 16 pisos acima dos pisos do embasamento (sendo os acessos feitos a partir do piso térreo). O bloco em L é de altura variável (entre 10 e 16 pisos). Todos os volumes têm formas irregulares por subtracção ou adição de parte do seu volume inicial.



Figs. 25 e 26 – *Forma: agrupamento de volumes irregulares.*
Torres das Amoreiras (Des. SR; Fot. Autor desconhecido).

No caso da Casa em Alenquer, a forma é composta por vários volumes articulados entre si e resulta do modo como estão agrupadas as partes do edifício construído de novo em relação à casa pré-existente. Assim, a casa é composta por volumes paralelepípedicos que se interceptam entre si, construídos no interior dos muros da casa pré-existente. Esses volumes constituem um corpo autónomo articulado e aberto nos topos sobre os muros da casa pré-existente e sobre a paisagem.



Figs. 27 e 28 – *Forma: volumes regulares articulados com planos.*
Casa em Alenquer (Des. SR; Fot. AM).

3.2.2. Figura

A figura é a parte significável de um lugar a partir da sua aparência; é o sentido que atribuímos a um lugar a partir das suas relações internas, ou seja, da sua estrutura. Um lugar é dotado de significado porque se constitui fisicamente como uma forma em que as partes se organizam segundo um sentido. A figura é a *competência* que uma forma tem para gerar um sentido a partir da combinação dos elementos que a constituem.

Podemos dizer que um plano-base elevado em relação a um contexto espacial mais amplo, para além de constituir uma delimitação entre o interior e o exterior de um edifício, aumenta a sensação de leveza do próprio edifício. No piso principal do edifício do Hotel Ritz (o piso da entrada), verifica-se a presença de grandes envidraçados que separam os salões dos terraços. Se, por um lado, estas aberturas permitem uma leitura do espaço com uma certa continuidade entre o interior e o exterior, por outro, permitem igualmente que o volume principal do edifício, correspondendo aos pisos dos quartos, pareça separado do resto do edifício. No seu conjunto, a figura ou o sentido que podemos atribuir ao Hotel Ritz é-nos dado pelo desenho e pela dimensão da sua forma, remetendo-nos para um bloco monolítico de grandes dimensões.



Figs. 29 e 30 – *Figura*. Hotel Ritz (Fot. TM, 2006).

A presença de um bloco isolado independente do contorno do lote, apoiado parcialmente através de *pilotis* num outro bloco, com um desenho que parte de uma forma geométrica simples (um paralelepípedo), assim como a solução encontrada para os arranjos exteriores (espaços ajardinados sob o

bloco elevado), e o facto de a fachada ser constituída por um grelha contínua composta por rectângulos “ao baixo”, correspondendo estes às varandas dos quartos, para além de este ter sido o primeiro edifício daquela dimensão e com aquela complexidade técnica e programática a ser construído em Portugal, todos estes factores lhe atribuem igualmente um sentido de modernidade à maneira da Carta de Atenas.¹³¹

No caso da Casa na Praia das Maças, o sentido que atribuímos ao conjunto edificado prende-se com a relação entre o volume construído e o espaço natural que o envolve. Assim, o facto de a casa acompanhar o declive do terreno e o seu enquadramento em relação à vegetação dão-lhe um sentido de modernidade, reforçado pela escolha e pela forma como são utilizados os materiais de construção: por um lado, materiais tradicionais como pedra aparada, telha portuguesa, pinho à vista nas caixilharias; por outro, elementos de betão pintado, venezianas nas protecções das janelas, etc.



Figs. 31 e 32 – *Figura.* Casa na Praia das Maças (Fot. TM, 2006).

Quanto ao significado que as formas podem adquirir, podemos dizer que as formas lineares nos dão a ideia de acção, adquirindo nestes casos uma direcção, como é o caso do edifício da sede da Fundação Calouste Gulbenkian. Neste caso, a forma linear do edifício resulta, por um lado, da sua dimensão (um paralelepípedo ao baixo) e, por outro, da disposição dos elementos da fachada (linearmente e de forma repetitiva). No caso do

¹³¹ A Carta de Atenas (1933) apresenta um conjunto de directrizes que definem um tipo de arquitectura identificado com o modernismo radical: forma geométricas regulares, ausência de elementos decorativos, blocos isolados em relação aos que os envolvem e soltos do chão através de *pilotis*, janelas rectangulares ao baixo, etc.

conjunto urbano constituído pelos edifícios da Fundação Calouste Gulbenkian, o edifício da sede serve de elemento organizador, uma vez que lhe estão adicionados outros volumes secundários. A combinação dos elementos que constituem a sua volumetria (formas geométricas simples articuladas como um todo), a escolha e aplicação dos materiais dos revestimentos exteriores (essencialmente betão, vidro e granito), e a relação entre os espaços interiores e exteriores estão na origem do sentido de sobriedade, monumentalidade e modernidade que se adivinha.



Figs. 33 e 34 – *Figura.* Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (Fot. TM, 2006).

No caso das Piscinas de Leça da Palmeira, as linhas geométricas facilmente apreendidas através do desenho ortogonal dos muros marcam a presença do homem num território onde a natureza predomina. O uso do betão à vista, o tratamento da luz natural e a forma como os edifícios se dispõem no terreno – vencendo a diferença de cotas através de um percurso em rampa e tornando o edifício pouco visível da rua e do passeio pedonal – atribuem ao conjunto um carácter sóbrio e, ao mesmo tempo, misterioso. A presença constante do mar, ora parado e funcionando como espelho (dentro do perímetro das piscinas), ora batido (fora desse perímetro), reforça a ideia da continuidade entre espaço organizado e espaço natural.



Figs. 35 e 36 – *Figura*. Piscinas de Leça da Palmeira (Fot. TM, 2007).

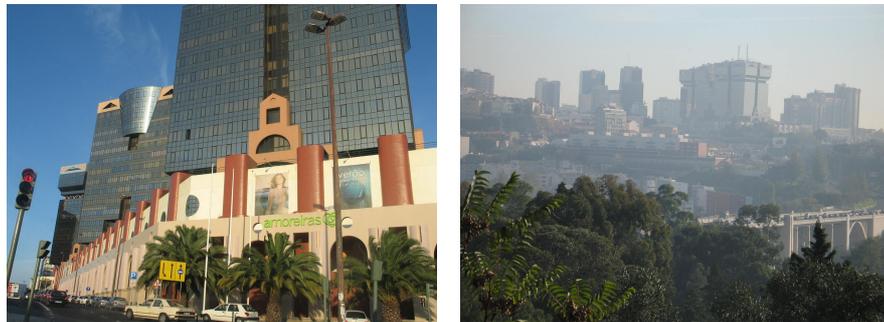
No caso da Pousada de Santa Marinha da Costa, podemos reconhecer no edifício construído de novo a repetição do desenho dos caixilhos de forma regular, imprimindo ritmo à fachada. A multiplicação de elementos em grelha de forma repetitiva e em sequência na fachada dá-nos a ideia de movimento e um sentido de continuidade reforçado pelo tratamento que foi dado à cobertura: superfície lisa revestida a tijoleira, sem guardas nem muros de remate da cobertura. A cobertura deste corpo faz-se assim espaço de transição entre o existente e a parte construída de novo, servindo de terraço (esplanada sobre a paisagem). O tratamento dado a este edifício, diferenciando-o do edifício pré-existente de grande valor histórico, não apaga a presença deste último – antes pelo contrário, reforça-a e clarifica-a.



Figs. 37 e 38 – *Figura*. Pousada de Santa Marinha da Costa (Fot. TM, 2007).

Da mesma maneira que as formas lineares nos dão o sentido de continuidade, as formas centralizadas ou criadas a partir de um eixo sugerem a ideia de equilíbrio e estabilidade, como acontece nas fachadas das Torres das

Amoreiras. Aqui podemos reconhecer um desenho organizado em torno de um eixo central, proporcionando a sensação de equilíbrio no desenho destas fachadas. No entanto, independentemente do sentido que uma forma isolada nos pode dar, também a maneira como se agrupam as várias formas poderá dar-lhes um determinado significado. Deste modo, a centralidade de uma forma poderá acentuar a importância sua simbólica e funcional em relação às restantes, como acontece com a marcação das entradas principais da zona comercial.



Figs. 39 e 40 – *Figura*. Torres das Amoreiras (Fot. TM, 2005).

Apesar de o conjunto das Amoreiras ser pontuado por várias situações deste tipo, não é esse aspecto que marca a figura ou o sentido que podemos atribuir às Amoreiras no seu conjunto. Acima de tudo, o conjunto remete-nos para a linguagem arquitectónica pós-moderna: o uso da cor, a aplicação de frontões, arcadas, óculos e colunas estilizadas denotam o carácter decorativista característico deste estilo arquitectónico. Por outro lado, o impacto em termos de volumetria da mega-estrutura que caracteriza o conjunto faz com que se afirme como um marco na cidade.

Podemos perceber igualmente que a maneira como as formas se organizam ou se posicionam umas em relação às outras as faz tomar determinados significados: um espaço fechado que proporcione uma visão fechada de um lugar pode significar clausura ou mistério; uma torre numa rua onde os edifícios são todos da mesma altura constitui uma referência e, neste sentido, esse edifício adquire importância em relação aos outros; uma forma triangular quando assente num dos seus lados remete-nos para a noção de

equilíbrio, mas se for inclinada sobre um dos seus vértices poderá dar-nos a sensação de um equilíbrio precário. No caso da Casa de Alenquer, a maneira como os volumes da casa se organizam – separados dos muros da casa pré-existente e constituídos por formas paralelepipedicas com grandes consolas e topos totalmente envidraçados – dá a ideia de que se construiu uma escultura dentro dos muros da casa pré-existente.



Figs. 41 e 42 – *Figura*. Casa em Alenquer (Fot. AM).

3.2.3. Escala

A escala refere-se à maneira como percebemos ou julgamos o tamanho de algo por comparação a outro referencial. A escala refere a relação que se estabelece entre o tamanho de uma forma e o de outras do seu contexto. Deste modo, a escala não se refere às dimensões reais de um lugar, mas sim a quanto um objecto é grande ou pequeno em relação ao seu tamanho natural ou ao tamanho de outro elemento que com ele se relacione.

A escala de um edifício pode ser vista a partir do próprio edifício – o tamanho de cada parte de um edifício em relação às outras partes e ao todo de uma composição – ou por comparação com os elementos que o envolvem, referindo-se neste caso ao tamanho de um edifício no contexto de uma cidade.

Na leitura do lugar do Ritz podemos reconhecer uma dupla escala, consoante o relacionarmos com elementos da envolvente ou com elementos do próprio edifício. Assim, em termos urbanos acentua-se o carácter

monumental, pela relação que se estabelece entre as dimensões atribuídas aos vãos, às varandas dos quartos (como se fossem janelas de grandes dimensões) ou aos pilares, por um lado, e os mesmos elementos de outros edifícios do contexto urbano onde se encontra, por outro. Também a altura do edifício (destacando-o em relação ao perfil da cidade de Lisboa) e o facto de se constituir como um bloco isolado, afastado dos alinhamentos das ruas circundantes e assente numa plataforma, conferem a este edifício uma dimensão cenográfica do ponto de vista do seu enquadramento urbano e, por isso, uma escala monumental a este nível.



Figs. 43 e 44 – Escala: relação com o contexto da cidade. Hotel Ritz (Fot. TM, 2006).

Contrastando com a escala monumental que lhe atribuímos no contexto da cidade, a forma como são desenhados os espaços interiores e o tratamento que é dado aos espaços exteriores conferem-lhe uma escala menor. A dimensão dos espaços e acessos interiores, tal como a dos vãos, assim como a forma como foram concebidos os pormenores construtivos no interior do edifício conferem-lhe um carácter acolhedor e aprazível e, por isso, uma escala equilibrada do ponto de vista do edifício.

Na Casa da Praia das Mações, a escala resulta da forma como o edifício se posiciona no terreno e, sobretudo, da relação que estabelece com as árvores existentes e restante vegetação. Neste sentido, embora o edifício assente na parte mais elevada do terreno, não adquire grande visibilidade por esse facto, remetendo-nos para a leitura por contraste entre a forma horizontal da casa e a verticalidade das árvores existentes.



Figs. 45 e 46 – *Escala: relação com a topografia e com a vegetação envolvente.*
Casa na Praia das Maças (Fot. TM, 2006).

Sendo a escala resultante da comparação com outro referencial, no caso dos edifícios da Fundação Calouste Gulbenkian não podemos descurar o facto de o edifício se enquadrar no parque como um todo. Dado que as propriedades de um elemento visual não são absolutas, dependendo dos elementos que as acompanham, a estreita ligação entre arquitectura e natureza, a articulação entre os espaços interiores, as alturas dos pés-direitos e a valorização da continuidade entre o exterior e o interior conferem a este edifício uma escala ao mesmo tempo monumental e equilibrada, consoante o referencial com o qual se relaciona.



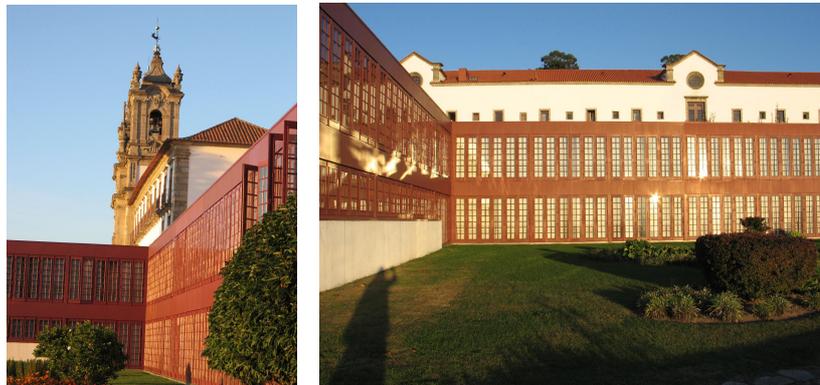
Figs. 47 e 48 – *Escala: relação com o parque.*
Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (Fot. TM, 2006).

No caso das Piscinas de Leça da Palmeira, e dada a relação entre os elementos que compõem o conjunto construído e as pré-existências naturais, a escala do conjunto assenta na relação entre os volumes construídos e a envolvente (as rochas existentes e o mar). Assim, uma vez que o tamanho de cada elemento construído em relação aos elementos da envolvente se encontra equilibradamente relacionado, a escala deste conjunto não altera a percepção que se tem do território onde foi construído. Por outro lado, se observarmos o conjunto construído em relação às partes que o compõem podemos ter dele uma percepção equilibrada.



Figs. 49 e 50 – *Escala: relação com a envolvente natural.*
Piscinas de Leça da Palmeira (Fot. TM, 2007).

No caso da Pousada de Santa Marinha da Costa, a escala mostra-se por comparação com o edifício do antigo convento, de escala monumental, e pela cor e composição das fachadas e vãos que as constituem, uma vez que estes são factores que afectam a escala. Neste sentido, não sendo a construção nova um edifício de pequena escala, este não se sobrepõe à escala grandiosa da igreja e do antigo convento, dada a forma como se organiza e posiciona no conjunto. Por outro lado, também marca a sua presença através da forma e da disposição das aberturas, assim como através da cor da fachada.



Figs. 51 e 52 – *Escala: relação entre o edifício do antigo convento e o anexo.*
Pousada de Santa Marinha da Costa (Fot. TM, 2007).

Alguns edifícios têm duas ou mais escalas em simultâneo – há elementos dimensionados em relação ao exterior e outros em relação ao interior do edifício. Assim, num edifício, as entradas podem estar dimensionadas proporcionalmente em relação às fachadas e, deste modo, podem ser vistas e reconhecidas à distância como as entradas principais, mas à medida que nos aproximamos vemos que as entradas reais são realmente portas de vidro dimensionadas de acordo com a escala do homem, ou seja, de acordo com as dimensões e proporções do corpo humano.

A escala do Conjunto das Torres das Amoreiras remete-nos para a sua dimensão grandiosa em relação aos outros edifícios da cidade. Deste modo, podendo avistar-se de muitos pontos da cidade, a escala dos edifícios denota uma certa imponência em relação ao conjunto do território onde se inscreve. Por outro lado, podemos encontrar nestes edifícios outras relações de escala sugeridas, por exemplo, pelo tamanho das portas. Assim, num edifício onde todas as portas são do mesmo tamanho e da mesma forma, estabelece-se uma escala relativa ao tamanho da fachada, mas se, pelo contrário, existir uma porta maior do que as outras cria-se outra escala na composição da fachada, proporcionando uma leitura diferente em relação ao resto das portas e à própria fachada e acentuando a sua importância.



Figs. 53 e 54 – Escala: relação com a envolvente e elementos que compõem o conjunto. Torres das Amoreiras (Fot. TM, 2005).

No caso da Casa em Alenquer, a proximidade de escalas distintas – a dos muros da casa pré-existente e a da construção nova – cria uma tensão. Assim, a escala dos muros da casa pré-existente parece maior e a escala dos volumes da casa construída parece mais pequena, sugerindo na casa espaços com uma escala mais íntima.



Figs. 55 e 56 – Escala: tensão existente entre os volumes da casa construída de novo e os muros pré-existentes. Casa em Alenquer (Fot. AM).

3.2.4. Função

A função refere-se ao uso que se dá a um determinado lugar. Podemos dizer que a função de um lugar depende mais da preferência dos seus usufruidores, ou do uso que vai adquirindo, do que da situação original desse lugar. Assim,

um lugar pode ter sido pensado para uma determinada função, mas indicar um conjunto de possibilidades de uso.

Se existem edifícios que apresentam características para funções demasiado específicas, tornando-se disfuncionais quando usados para fins que não sejam aqueles para os quais o edifício foi pensado, existem outros cuja flexibilidade permite um conjunto mais vasto de soluções funcionais. Porém, tanto num caso como noutro, há que ter em conta que são as pessoas que usam os lugares, de acordo com os seus gostos e as suas necessidades.

A função do edifício do Ritz é essencialmente a função hoteleira, incluindo zonas de lazer (bar, cafetaria, salão de festas, restaurantes e jardins) e um estacionamento que, para além de servir os hóspedes do hotel, também se encontra aberto ao público em geral. Ao conjunto da obra projectada inicialmente foi acrescentada uma zona comercial – as galerias Ritz.

Quando à Casa na Praia das Maças, embora tenha sido construída como habitação de férias unifamiliar, actualmente encontra-se dividida e habitável por duas famílias em separado. Uma parte da casa é alugada à época, a outra é utilizada pela família de origem, também durante as férias.

A função do edifício da Fundação Calouste Gulbenkian é essencialmente de carácter cultural, constituindo-se como um equipamento urbano onde se incluem auditórios, uma biblioteca, uma sala de exposições temporárias, um museu e os respectivos serviços de apoio (arquivo, parque de estacionamento, restaurantes, para o público e para os funcionários, cafetaria, instalações sanitárias e amplos espaços de circulação). Para além destes, no edifício principal (o da sede) encontram-se os espaços administrativos da FCG.

As Piscinas de Leça da Palmeira são um equipamento de lazer constituído por piscinas (para adultos e crianças) e respectivos serviços de apoio (balneários, instalações sanitárias, etc.). Igualmente, este equipamento é dotado de zonas de estar onde se pode desfrutar de vistas para o mar.

Verificamos que muitos edifícios foram pensados para determinada função mas actualmente albergam outras funções; é o caso da Pousada de Santa Marinha da Costa. Inicialmente construída para albergar um convento (o

Mosteiro dos Agostinhos do século XII), foi, através de um conjunto de obras (1985), reconvertido em pousada. Na parte mais antiga situam-se a recepção, amplos espaços de circulação, 22 quartos (ocupando a área das antigas celas do convento) e duas *suites* com instalação sanitária, zonas de estar, de refeições, o bar, sala de jogos, espaços administrativos, a residência do director, o claustro e ainda varandas e terraços onde se pode desfrutar de boas vistas sobre a cidade. A cozinha e os anexos de serviço situam-se na cave e têm acesso independente pelo exterior. A parte construída recentemente alberga mais 31 quartos, distribuídos por dois pisos e servidos por amplos corredores e respectivos serviços de apoio (roupieiros e instalações sanitárias). Do conjunto da pousada pode-se aceder aos magníficos jardins.

A função do conjunto das Amoreiras é essencialmente comercial, habitacional e de serviços. O comércio distribui-se por dois pisos: um ao nível da rua e outro superior a este. A zona habitacional situa-se no bloco em L, no lado sul do conjunto. A zona dos serviços situa-se nas três torres do conjunto. O conjunto é servido por três pisos de estacionamento enterrado, dois destinados à área comercial e de serviços e um destinado aos residentes.

A Casa em Alenquer tem funções habitacionais, constituindo casa de fim-de-semana para uma família. Composta por dois pisos, a distribuição dos compartimentos é a seguinte: no piso mais baixo situam-se a sala e a cozinha (ligada directamente à sala), no piso superior situam-se três quartos de dimensões reduzidas e duas instalações sanitárias com acesso a pequenos pátios. A casa é servida por uma piscina, um lugar para parar um automóvel no interior do lote e um jardim.

3.2.5. Tectónica

A tectónica refere-se à experiência que a materialidade de um lugar nos proporciona, mais do que à imagem que o mesmo pode sugerir. A parte material da arquitectura (os materiais de construção, a cor, a textura, etc.), a luz, o vento, o clima, etc. são componentes através das quais experienciamos um lugar. É, portanto, a partir da tectónica que a forma se manifesta, por um lado, através da

realização material da mesma, por outro, pelo valor poético que os materiais imprimem à forma. O uso dos materiais ultrapassa a realização física de um lugar e adquire um valor expressivo, pois aqueles, para além de resolverem as questões construtivas no edifício, imprimem à forma significados simbólicos e poéticos. A intensidade e o valor da cor de um edifício é um atributo que distingue a forma do seu próprio contorno e influi o sentido que se tem da mesma; também a textura afecta o sentido que se tem do edifício, uma vez que altera as suas qualidades tácteis. Deste modo, a tectónica refere-se ao potencial expressivo que os materiais de construção podem comportar, mais do que às capacidades técnicas que esses materiais possuem (Barata, 1998: 20).

Os materiais utilizados no revestimento das superfícies do edifício do Ritz são essencialmente mármore, mosaico cerâmico, pinturas resistentes e produtos industriais novos para a época. O aço inox e o ferro metalizado são essencialmente usados nas caixilharias. As paredes exteriores do corpo dos quartos são revestidas de cantarias (1700 m² de granito da Escandinávia e 5200 m² de granitos e mármore nacionais), assim como grande parte dos interiores. O volume avançado que marca a entrada principal do hotel e os *pilotis* de suporte do bloco dos quartos são forrados a granito rosa da Suécia, sendo estes últimos feitos com peças cilíndricas em coroa circular com 4 cm de espessura (Magalhães, 2000a: 121).¹³²



Figs. 57 e 58 – *Tectónica: resulta dos materiais utilizados e do valor da cor.*
Hotel Ritz (Fot. TM, 2006).

¹³² Ana Magalhães (2000a: 121) remete para o anúncio da “Cooperativa dos Pedreiros, fornecedora oficial dos mármore e cantarias para o Hotel”, publicado em *Arquitectura*, 47, Abril de 1960.

No bloco dos quartos, a estrutura geral de betão armado repete-se nos vários pisos e marca nas fachadas a modulação dos vazios correspondentes às varandas, criando um contraste ritmado de claro-escuro que acentua o volume do edifício. Para além da qualidade espacial dos interiores, a inclusão de obras de arte (pinturas, esculturas, tapeçarias, baixos-relevos, cerâmicas, trabalhos em azulejo, laca, cobre, etc.) de diferentes intervenientes¹³³ faz com que o considerem um “museu vivo” (Pacheco, 1998: 184). A aplicação de esculturas e baixos-relevos no exterior do edifício, a existência de um espelho de água, o cuidado na aplicação da cor e no tratamento dos espaços ajardinados, assim como a forma como é resolvida a iluminação exterior do edifício constituem elementos que valorizam e enobrecem o lugar.



Figs. 59 e 60 – *Tectónica: resulta dos materiais utilizados e da vegetação envolvente. Casa na Praia das Maças (Fot. TM, 2006).*

Na Casa da Praia das Maças, os materiais utilizados no revestimento das paredes exteriores são reboco pintado a branco, pedra local aparada e elementos de betão pintados de cores diferentes. As coberturas são inclinadas e revestidas a telha portuguesa. A protecção dos vãos é feita por portadas constituídas por régua fixas de madeira de pinho envernizada. Os caixilhos são também construídos de madeira de pinho envernizada. A vegetação constitui igualmente um elemento do revestimento da casa, dada a forma como se relaciona com esta. O uso de pedra local aparada e de madeira, tanto no

¹³³ Entre eles, Almada Negreiros, Querubim lapa, Jorge Barradas, Lino António, Lagoa Henriques, Carlos Calvet, António Soares, Heins Semke, Pedro Leitão, Maria Shimmelpfenning (Magalhães, 2000a: ficha de projecto).

interior como no exterior, é recorrente. Se, por um lado, as peças de betão pintado enfatizam o carácter modernista desta obra, por outro, estes materiais recorrentes na arquitectura tradicional portuguesa enfatizam o carácter regionalista que associamos a este tipo de arquitectura.

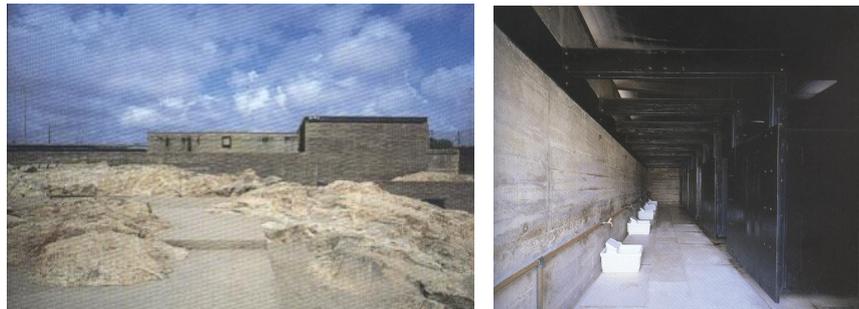
No edifício da Fundação Calouste Gulbenkian, os materiais utilizados no revestimento das superfícies exteriores são essencialmente: betão aparente, pedra (granito), vidro, bronze e caixilhos de latão oxidado. O edifício da sede, um bloco paralelepípedo colocado na horizontal, é marcado pela repetição modular de elementos de betão e vidro, que lhe confere ritmo. A partir do interior, percebe-se a articulação com o espaço exterior pela relação visual que se estabelece através dos grandes envidraçados que caracterizam este edifício. A colocação dos panos de vidro, recuados em relação à estrutura de betão, cria um efeito de sombra. O edifício do museu é o único que utiliza granito na fachada, diferenciando-o subtilmente dos outros blocos que constituem o conjunto. A relação entre o interior e o exterior, neste bloco, é marcada pela criação de dois pátios no interior dos espaços expositivos e pelas aberturas sobre o jardim na biblioteca e na cafetaria. O corpo do auditório, localizado no interior do parque, permite que este esteja mais protegido do ruído exterior. Também aqui a relação entre o interior e o exterior é cuidadosamente tratada através da criação de uma parede de vidro duplo no fundo do palco, possibilitando que o lago e o jardim se constituam como cenário.



Figs. 61 e 62 – *Tectónica: resulta dos materiais utilizados e do efeito dos elementos naturais sobre os volumes construídos.*
Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (Fot. TM, 2006).

A forma como se encontram colocadas as aberturas em todo o conjunto revelam a relação dos edifícios com o espaço verde que os envolve, constituindo este também um “material de revestimento”, dada a sua presença quando visto do interior. Por outro lado, a vegetação cuidadosamente tratada permite efeitos caligráficos ou de papel pintado nas fachadas do edifício, resultantes do efeito da sombra.

A luz, a água, o vento e o desgaste do clima são agentes que constroem o lugar. Ao habitarmos um lugar como as Piscinas de Leça da Palmeira, onde encontramos mar, rochas com milhares de anos e betão aparente (de época mais recente), experienciamos de forma diferente cada um desses materiais, dada a capacidade que cada um deles tem de produzir em nós sentidos diferentes. Neste caso, mais do que o material que é utilizado na construção, o que importa é a relação que se estabelece entre ele e as pré-existências (as rochas e o mar), sendo enfatizada a topografia e a presença do mar.



Figs. 63 e 64 – *Tectónica: resulta dos materiais utilizados e da relação dos elementos naturais com os volumes construídos. Piscinas de Leça da Palmeira (in Jodidio, 2003).*

Se observarmos a Pousada de Santa Marinha da Costa em Guimarães, podemos observar igualmente a presença de materiais de épocas muito distintas. Assim, em contraste com a parte antiga do convento construído há mais de 400 anos, e com as rochas com forte presença no conjunto, podemos verificar o uso de materiais mais recentes na parte construída nos anos 80. A intervenção na parte antiga parte da consolidação das grossas paredes de granito existentes. O granito e o reboco branco são os materiais que predominam tanto no interior como no exterior da parte antiga da pousada. Os

tectos de madeira, os painéis de azulejo e as paredes de pedra com vestígios arqueológicos são apropriados, não como ruína a preservar, mas como elementos que pontualmente imprimem valor poético ao conjunto. As carpintarias foram recuperadas ou desenhadas de novo com desenho adequado ao conjunto. Pontualmente encontramos panos de vidro a separar dois espaços diferenciados, como acontece na entrada e na sala de jantar. No edifício que constitui a parte nova da pousada, o uso do reboco branco verifica-se no interior, porém o que marca este edifício é a fachada – cor sangue-de-boi e desenhada a partir da repetição de uma grelha em quadrícula que compõe o módulo de janela de sacada de dupla folha. O uso da cor marca forte presença no conjunto, dado o valor cromático que imprime ao contrastar com o branco do edifício inicial e com os elementos de pedra.



Figs. 65 e 66 – *Tectónica: resulta da sobreposição de materiais de épocas distintas.*
Pousada de Santa Marinha da Costa (Fot. TM, 2007).

Ao contrário do conjunto anterior, no caso das Amoreiras os materiais utilizados no revestimento das superfícies (paredes, pavimentos e tectos) são múltiplos e variados: as torres são essencialmente revestidas a vidro negro espelhado, onde se reconhece a marcação dos pisos e dos vãos, sendo coroadas por elementos decorativos pintados de cor rosa e azul. Toda a área comercial é revestida a paredes onde se incluem diferentes elementos decorativos, como pilastras, frontões, canteiros, recortes de diferentes formatos (óculos, arcos, etc.), pintadas a tinta brilhante de várias cores (rosa, salmão, cor-de-laranja, azul turquesa, amarelo, creme, etc.). Também encontramos nesta zona

revestimentos de tijoleira, assim como algumas áreas revestidas a vidro. O bloco destinado a habitação é marcado pelo uso de pedra, de cor rosa, e pela marcação de zonas envidraçadas. No seu conjunto, a variedade e a forma como estão aplicados os materiais de revestimento remetem para uma arquitectura sensacionalista e de certa forma exibicionista, característica da arquitectura pós-moderna.



Figs. 67 e 68 – *Tectónica: resulta do uso excessivo da cor e da diversidade de materiais construtivos. Torres das Amoreiras (Fot. TM, 2005).*

No caso da Casa em Alenquer, o uso dos materiais reduz-se ao mínimo indispensável. Assim, todas as paredes são revestidas a reboco pintado a branco (incluindo as paredes e as cantarias da casa pré-existente). Os vãos são em aço à cor natural e os pavimentos são em régua de madeira, prolongando-se para o exterior. A cobertura é plana e revestida a pedra.

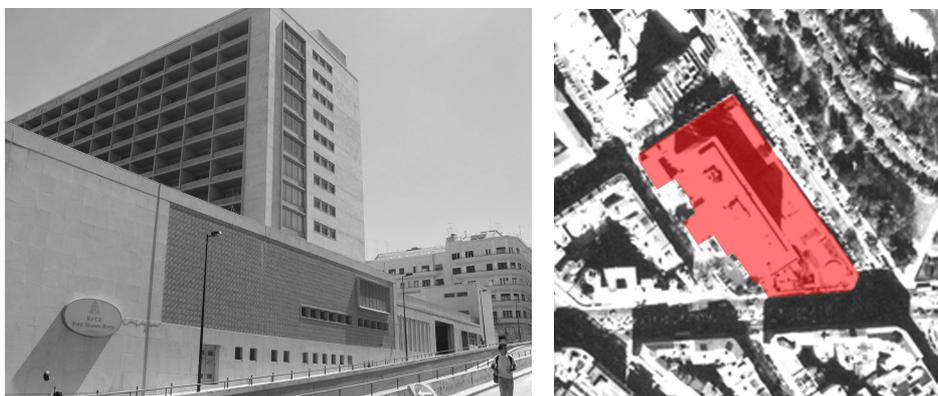


Figs. 69 e 70 – *Tectónica: resulta do contraste entre texturas e espessuras (da casa nova e dos muros pré-existentes). Casa em Alenquer (Fot. AM; in Mateus e Mateus, 2002: 36).*

3.2.6. *Limites*

Por limites de um lugar entende-se o modo como definimos a dimensão e o contorno do espaço (ou campo) que estamos a tratar. Assim, numa leitura puramente formal, o limite de um lugar, que parte da relação de um edifício com o que o rodeia, normalmente refere-se à envolvente definida pelas ruas e pelos edifícios adjacentes, encontrando-se dentro dos limites de um lugar os elementos urbanos que o envolvem e que lhe estão próximos, quer sejam edifícios, ruas, arborização, viadutos, escadas, rampas, etc. Os limites de qualquer lugar são, desta forma, definidos através da representação dos mesmos.

Os limites do Ritz, numa leitura puramente formal, referem-se à envolvente definida pelas ruas e pelos edifícios adjacentes. Situado junto ao Parque Eduardo VIII e separado deste pela Rua Castilho, o Ritz é igualmente ladeado pela Rua Joaquim António de Aguiar, um eixo importante da cidade de Lisboa, pela Rua Rodrigo da Fonseca e pela Rua Marquês de Suberra, constituindo estas vias os seus limites. A massa edificada que envolve o quarteirão onde se inscreve o edifício (constituindo-se este como um bloco isolado no interior de um quarteirão ajardinado) é constituída por edifícios de 5 a 7 pisos, construídos maioritariamente nos anos 30, à excepção do recentemente construído Hotel Meridien. Dada a proximidade do Parque Eduardo VII, é dotado de excepcionais condições de desafogo, uma vez que se encontra liberto de quaisquer edificações na sua frente.



Figs. 71 e 72 – *Limites: ruas adjacentes*. Hotel Ritz
(Fot. TM, 2006; a partir de fotografia aérea de 1991, prova 2332, IGP).

Os limites da Casa da Praia das Maças coincidem com os limites do lote, sendo este limitado por dois caminhos em terra batida e por duas vedações que separam os lotes vizinhos. Um dos caminhos serve directamente o lote e permite o acesso automóvel ao seu interior, o outro, secundário, tem um carácter pedonal.



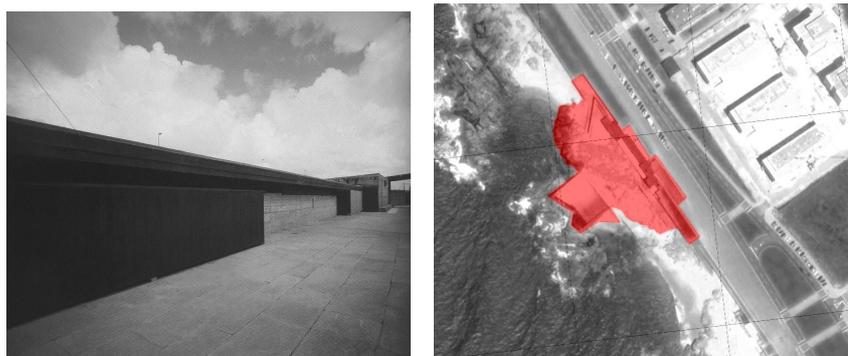
Figs. 73 e 74 – *Limites: limites do lote.* Casa na Praia das Maças
(Fot. IF, 2006; fotografia aérea – Google Earth).

Os limites do conjunto edificado da Fundação Calouste Gulbenkian são indissociáveis do espaço verde que o envolve e do mais recente edifício do Centro de Arte Moderna. Deste modo, consideramos os limites do conjunto coincidentes com os limites do lote onde os edifícios se encontram: a norte, a nascente e a poente o conjunto é limitado por um muro baixo e por uma barreira arborizada que separa as ruas do conjunto. A sul, o limite coincide com o limite do terreno junto ao Centro de Arte Moderna, que separa as antigas cavalariças do antigo Parque de Santa Gertrudes do espaço pertencente à Fundação Calouste Gulbenkian. O quarteirão onde se inscrevem o conjunto edificado e o jardim que o envolve é limitado a norte pela Avenida de Berna, a sul pela Rua Marquês da Fronteira, a nascente pela Avenida António Augusto de Aguiar e pela Rua Marquês Sá da Bandeira e a poente pela Rua Dr. Nicolau Bettencourt.



Figs. 75 e 76 – *Limites: limites do parque.* Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (Fot. TM, 2006; a partir da fotografia aérea de 1991, prova: 2332, IGP).

No caso das Piscinas de Leça da Palmeira, os limites são essencialmente definidos pelos muros e pelas rochas que delimitam os edifícios e as piscinas, pelo mar e pela avenida marginal de Leça da Palmeira. Neste sentido, se os limites são claramente definidos para o lado da avenida marginal, o mesmo não se verifica para o lado do mar, uma vez que as marés alteram a altura das águas no interior das piscinas: por vezes, o limite da piscina maior (para adultos) mistura-se com o mar, estendendo-se, deste modo, até ao horizonte.



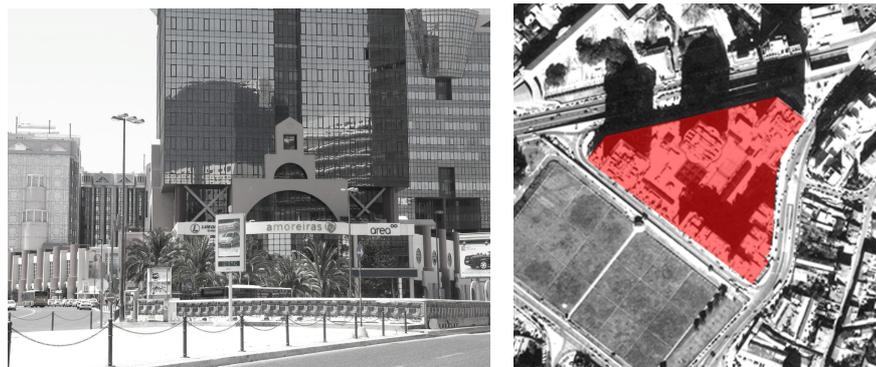
Figs. 77 e 78 – *Limites: avenida marginal e o mar.* Piscinas de Leça da Palmeira (in Jodidio, 2003; fotografia aérea – Google Earth).

Os limites da Pousada de Santa Marinha da Costa, numa perspectiva puramente formal, são os limites da zona de intervenção, que engloba toda a propriedade do antigo convento. Nela se incluem os jardins e pátios, o edifício antigo e o edifício projectado recentemente com as respectivas áreas de apoio (estacionamento, piscina, etc.).



Figs. 79 e 80 – *Limites: limites da propriedade.* Pousada de Santa Marinha da Costa (Fotog TM, 2007; fotografia aérea – Google Earth).

Os limites do conjunto das Amoreiras coincidem com os limites do piso térreo do edifício (correspondente à zona destinada ao comércio). Neste caso, os limites coincidem praticamente com os limites do quarteirão, uma vez que o que resta (entre a rua e a zona edificada) são passeios de pequena dimensão. O quarteirão é limitado a norte pela Avenida Engenheiro Duarte Pacheco, e a sul pela Rua Carlos Alberto da Mota Pinto e pela Rua Tierno Galvan.



Figs. 81 e 82 – *Limites: limites do quarteirão.* Torres das Amoreiras (Fot. TM, 2006; a partir de fotografia aérea de 1991, prova 2332, IGP).

A forma de delimitar o piso térreo difere de zona para zona: ou encontramos galerias semicobertas paralelas ao passeio, ou bolsas também semicobertas marcando certas zonas de entrada para o edifício, ou paredes (ora de vidro, ora de alvenaria) que delimitam o edifício do exterior.

Na Casa em Alenquer, consideram-se os limites do lugar coincidentes com os limites da propriedade e definem-se pelos muros que separam a propriedade das ruas confinantes e dos vizinhos.



Figs. 83 e 84 – *Limites: limites do lote.*

Casa em Alenquer (Fot. AM; fotografia aérea – Google Earth).

As ruas que limitam o lote são a Rua da Judiaria e a Travessa Moisés Carmo. Na zona que separa a casa da rua, os muros coincidem com as paredes da casa pré-existente. Os que confinam com a propriedade dos vizinhos são de dois tipos: um, a sul, é um muro de alvenaria que atinge uma altura considerável, o outro, a norte, é um muro de pequena altura também em alvenaria e complementado por sebes. Para o lado, onde se pode desfrutar de uma vista considerável, a nascente e sobre o vale de Alenquer, o muro é de pequena altura e inclui uma delicada guarda em ferro.

3.2.7. Acessibilidades

As acessibilidades ou acessos referem-se aos elementos através dos quais se acede a um determinado lugar. Se estamos a tratar um edifício, o seu acesso refere-se à passagem entre o espaço exterior e o interior do mesmo. Podemos perceber que existem múltiplos recursos para se aceder a um edifício: através de uma abertura num plano vertical, através de um pórtico, ou através de um recuo ou avanço na fachada que o delimita. Porém, se tratamos um espaço de outra natureza (que não seja um edifício), o acesso pode ser feito através de

um percurso que poderá tomar várias configurações: linear, radial, em espiral, aberto, fechado, etc.

A acessibilidade de um lugar pressupõe uma circulação ou um percurso, primeiro a uma certa distância, através de ruas, passeios, escadarias, etc., depois do exterior para o interior, através de galerias, rampas, escadas, soleiras, alpendres, vestíbulos, etc. Desta forma, os acessos podem expressar-se de diferentes maneiras, através da articulação de formas, materiais, cores, texturas, que se constituem como demarcações territoriais orientadoras da acessibilidade dos lugares.

No edifício do Ritz, podemos encontrar várias entradas, que se constituem como os seus acessos: a entrada principal e a dos serviços, que funcionam separadamente, são as mais importantes. As entradas principal e de serviço fazem-se pelo andar principal, à cota 93.00. A primeira, pela Rua Rodrigo da Fonseca, faz-se através de um volume construído saliente em relação ao edifício, que serve de abrigo para proteger os hóspedes ao entrarem no hotel, marcando claramente a sua presença, e a segunda faz-se pela Rua Marquês de Suberra, onde se situa um posto de fiscalização do pessoal e das mercadorias. Junto à entrada principal há a possibilidade de parar o automóvel numa zona destinada a este fim. Da Rua Castilho, acede-se igualmente ao edifício através de outras entradas: a do salão de festas, a dos restaurantes, a da garagem e a das Galerias Ritz, que possibilitam a entrada a utilizadores que não sejam hóspedes do hotel. Da Rua Joaquim António de Aguiar acede-se às galerias (exposições e lojas); para além de permitir a entrada de material de grande porte, este acesso proporciona uma certa independência entre os seus utilizadores e os hóspedes. É de referir que todos estes espaços, embora com entradas independentes, têm uma ligação interior ao hotel.



Figs. 85 e 86 – *Acessibilidades: acessos ao hotel.* Hotel Ritz (Fot. TM, 2006).

Na Casa da Praia das Maças, os acessos são de dois tipos: uns são os acessos à propriedade, outros são os acessos à casa propriamente dita. O acesso à propriedade faz-se por uma passagem aberta num muro tosco de pedra que divide a propriedade da estrada de terra batida. A partir desta estrada é possível aceder à propriedade de automóvel ou a pé. Os acessos no interior da propriedade são dois caminhos em terra batida, revestidos de lajetas de pedra e desenhados pelos moradores da casa durante e após a construção (Portas e Pereira, 1963). Estes caminhos, de configuração linear, dão acesso às passagens para o interior da casa. As passagens do exterior para o interior da casa são feitas por três portas principais, duas na parte de trás da casa e outra no topo poente. A partir das zonas de estar do piso mais baixo é possível aceder ao interior da casa também através de envidraçados (janelas de sacada) que servem as zonas de estar.



Figs. 87 e 88 – *Acessibilidades: acessos à propriedade e à casa.*
Casa na Praia das Maças (Fot. TM, 2006).

No conjunto edificado da Sede e Museu da Fundação Gulbenkian encontramos dois tipos de acesso: por um lado, os acessos ao parque, por outro, os acessos aos edifícios. Relativamente aos primeiros, encontramos o acesso principal a partir da Avenida de Berna, e três acessos secundários, dois a partir da Rua Dr. Nicolau Bettencourt e outro a partir da Rua Marquês de Sá da Bandeira. Relativamente aos acessos dos edifícios, encontramos o acesso principal do edifício na fachada norte do bloco da sede, e dois acessos para o bloco do museu: um a partir da plataforma elevada (do lado da Avenida de Berna) e outro na fachada nascente deste edifício.

Para além destes, encontramos outros de carácter secundário, sendo os mais relevantes os acessos ao parque de estacionamento subterrâneo: os acessos para os automóveis fazem-se a partir de duas rampas colocadas a partir da entrada pela Avenida de Berna; o acesso pedonal faz-se a partir de uma escada situada junto à entrada principal do edifício da sede.



Figs. 89 e 90 – *Acessibilidades: acessos ao parque e aos edifícios.*
Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (Fot. TM, 2006).

No caso das Piscinas de Leça da Palmeira, o acesso principal é definido através de um percurso linear em rampa delimitado por muros de betão, onde o visitante perde as vistas do mar e do horizonte para as retomar depois de passar a zona dos balneários. Também encontramos outros acessos constituídos por escadas, e caminhos mais livres feitos pela areia e pelas rochas.



Figs. 91 e 92 – *Acessibilidades: acessos às piscinas e aos edifícios.*
Piscinas de Leça da Palmeira (in Jodidio, 2003).

Na Pousada de Santa Marinha, os acessos principais fazem-se por uma estrada que nos conduz ao Alto da Penha, local onde se situa a pousada. Para o interior da pousada, os acessos principais fazem-se através do edifício do antigo convento. A entrada principal, fortemente marcada pelo desenho da moldura em pedra, situa-se no corpo principal do antigo convento. Várias são as passagens existentes entre o exterior e o interior do edifício, situadas no pátio e nos jardins. Para se aceder à parte nova do convento é necessário atravessar um portão que nos conduz a um espaço exterior que serve os quartos do piso mais baixo. O acesso principal a este edifício faz-se pelo interior da pousada, a partir do edifício do antigo convento.



Figs. 93 e 94 – *Acessibilidades: acessos à propriedade e à pousada.*
Pousada de Santa Marinha da Costa (Fot. TM, 2007).

Os acessos do conjunto habitacional das Amoreiras são múltiplos e variados. Ao nível do piso térreo, podemos reconhecer vários tipos de acessos

ao centro comercial, aos edifícios de habitação, às torres e aos pisos de estacionamento. Dos vários acessos à área comercial, reconhecemos dois como sendo os principais: um pela Avenida Engenheiro Duarte Pacheco e outro pela Rua Carlos Alberto da Mota Pinto. Também a partir de galerias que circundam o piso térreo podemos aceder a esta área. No topo norte encontramos mais do que um acesso independente, sendo o mais importante o da instituição bancária que aí se situa.



Figs. 95 e 96 – *Acessibilidades: acessos ao edifício.*
Torres das Amoreiras (Fot. TM, 2005).

Situada na parte antiga da povoação, os principais acessos à Casa em Alenquer são feitos a partir de duas vias: a Rua da Judiaria e a Travessa Moisés do Carmo. A partir delas situam-se as duas passagens de acesso ao interior do lote: uma para peões e outra que permite também a passagem de um automóvel. Dentro do lote, os acessos para o interior da habitação fazem-se através de três passagens constituídas por grandes envidraçados de correr: uma perto da cozinha e outras duas a partir da sala de estar.



Fig. 97 e 98 – *Acessibilidades: acessos ao lote e à casa.*
Casa em Alenquer (Fot. AM; in Mateus e Mateus, 2002: 36).

3.2.8. *Vistas*

As vistas são simultaneamente aquilo que se vê de determinado lugar e a visão que se tem desse lugar de diferentes pontos de observação. Deste modo, no primeiro caso, as vistas têm a ver com a natureza dos pontos de interesse e com a orientação do edifício; no segundo caso, a dimensão, a orientação e a posição do edifício condicionam a forma como o vemos.

Partindo do edifício para a envolvente, se nuns casos o ponto de interesse se encontra no interior do edifício (vista para um pátio interior), noutras, porém, o que interessa é o que se encontra no exterior do mesmo (vistas sobre uma paisagem ou edifícios próximos). As aberturas visuais num edifício têm a função de proporcionar estas vistas e estabelecer vínculos entre o espaço interior e a sua envolvente. As dimensões e a localização das aberturas visuais proporcionam assim a natureza das vistas que se pretende obter.

Se uma abertura pequena sobre uma paisagem proporciona uma vista focada num determinado ponto do exterior, uma abertura larga proporciona uma visão ampla da paisagem no interior do espaço. Uma abertura que proporciona uma vista panorâmica pode dominar o espaço interior e servir-lhe como cenário. Igualmente, a posição de uma abertura pode proporcionar uma vista só reconhecida de um determinado ponto de vista, uma vez que é perfeitamente dirigida. Também uma sequência de aberturas pode proporcionar a fragmentação da paisagem exterior, no interior do espaço.

Partindo da envolvente para o edifício, quando este se destaca na paisagem é apreendido num campo cujos limites físicos se encontram a grande distância. Pelo contrário, se não se revela do exterior, não há impacto sobre ele, e o que se vê do edifício passa despercebido. Deste modo, se, por um lado, a posição, a orientação, a dimensão e a forma como se agrupam as aberturas visuais de um determinado edifício condicionam a apreensão das diferentes vistas, por outro, a forma como este se posiciona na paisagem condiciona a vista que se tem sobre ele.

No caso do Hotel Ritz, o grande salão, os terraços, os jardins e a maioria dos quartos são as zonas onde as vistas são privilegiadas – sobre o Parque

Eduardo VII e panorâmicas sobre Lisboa –, em contraste com a zona da entrada e com os espaços de circulação. Toda a concepção do piso principal, sobretudo a localização da entrada principal, teve como premissa fundamental as vistas que os hóspedes poderiam desfrutar sobre o parque e a cidade. Dos 30 quartos existentes, 19 estão voltados para o Parque Eduardo VII e 11 voltados para o lado oposto. Os quartos do topo sul, os mais luxuosos, têm duas frentes, possibilitando deste modo desfrutar de vistas mais ricas. Do terraço há a possibilidade de obter uma vista da cidade de 360°.

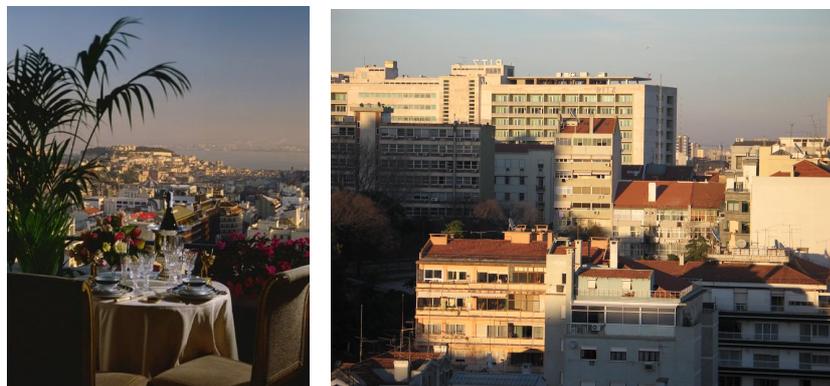


Fig. 99 – *Vistas: a partir do hotel.* Hotel Ritz (in <www.fourseasons.com>, Junho de 2007).

Fig. 100 – *Vistas: sobre o hotel de diferentes pontos da cidade.* Hotel Ritz (Fot. TM, 2006).

A altura e o volume do edifício em relação aos outros que o rodeiam, conjugados com a localização do edifício na cidade e a forma de implantação (edifício isolado em relação à envolvente) propiciam o destaque do edifício na malha urbana onde se insere. Assim, é possível de muitos pontos da cidade observar o Ritz, que se constitui, deste modo, como uma das referências visuais da cidade de Lisboa.

No caso da Casa da Praia das Maçãs, as vistas que se têm do edifício são pouco significativas, uma vez que a casa não se avista de quase nenhum ponto do exterior, a não ser praticamente do interior do próprio lote e dos lotes confinantes. Neste sentido, ganham importância as vistas que se têm do interior para o exterior e que são elementos da paisagem que envolvem a casa.

Dado que as aberturas são pequenas, as vistas que se desfrutam são fragmentadas e enquadradas nos vãos.



Fig. 101 – *Vistas: a partir da casa.* Casa na Praia das Maçãs (Fot. TM, 2006).



Fig. 102 – *Vistas: sobre a casa.* Casa na Praia das Maçãs (Fot. IF, 2006).

As vistas que se têm do edifício da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian em relação ao exterior são essencialmente sobre o jardim, que constitui o parque. As aberturas do edifício, dada a relação que estabelecem com a envolvente, permitem a ligação visual entre os espaços interiores e os espaços diferenciados do jardim. Embora se reconheça a presença de alguns edifícios da envolvente próxima, a intensidade com que se estabelece a relação entre o jardim e os edifícios permite que as restantes construções tenham pouca presença visual.



Fig. 103 – *Vistas: a partir do edifício.* Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (Fot. TM, 2006).



Fig. 104 – *Vistas: sobre o conjunto.* Sede e Museu da FCG (Fot. TM, 2006).

De outros pontos da cidade, as vistas que se têm sobre o conjunto recaem sobre o enorme espaço verde que envolve o edifício. Deste modo, quando observamos o conjunto do exterior, observamos a massa de árvores que o limita, à excepção das vistas que se têm da Praça de Espanha e da Avenida de Berna, onde se antevê o edifício da sede com alguma presença.

Do complexo das Piscinas de Leça da Palmeira, a vista que predomina sobre as outras é a vista sobre o mar e a linha do horizonte por ele definida. O facto de o acesso aos balneários se fazer através de uma rampa onde as vistas do exterior praticamente desaparecem reforça a importância que as vistas do mar e do horizonte têm no seu conjunto.

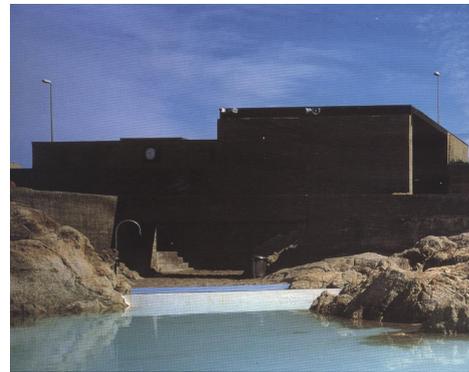


Fig. 105 – *Vistas: sobre o mar a partir do edifício.* Piscinas de Leça da Palmeira (in Jodidio, 2003).

Fig. 106 – *Vistas: sobre o conjunto edificado.* Piscinas de Leça da Palmeira (in Jodidio, 2003).

Do exterior sobre as piscinas, a vista recai sobre os muros que se adivinham da estrada marginal. De um ponto de vista mais próximo, reconhece-se o desenho das piscinas quando a maré não está cheia.

Da Pousada de Santa Marinha da Costa podemos observar, para poente, vistas panorâmicas sobre a cidade de Guimarães e sobre os arredores. A nascente, as vistas recaem sobre os magníficos jardins que pertencem à pousada e sobre o Alto da Penha. Da parte mais alta da pousada podemos observar, a par de panorâmicas sobre a cidade e arredores, vistas sobre os jardins e sobre a construção nova, donde sobressai a cobertura plana revestida a tijoleira. A parte nova da pousada, construída paralelamente ao bloco onde se situam as antigas celas, permite desfrutar de vistas a sul sobre a cidade e a sua

envolvente. As vistas sobre a pousada são sobretudo a sul e a poente, onde se pode ter uma visão de conjunto e onde se inclui a igreja o antigo convento, a parte nova e os jardins que os envolvem. Há a destacar a forte presença das rochas no conjunto.



Fig. 107 – *Vistas: a partir da pousada.* Pousada de Santa Marinha da Costa (Fot. TM, 2007).

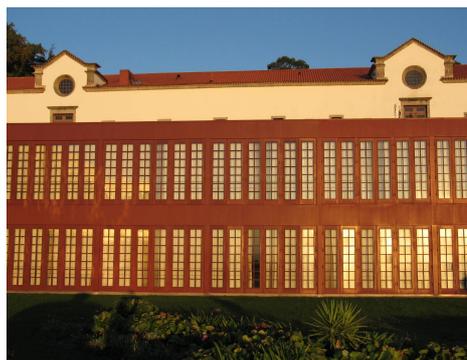


Fig. 108 – *Vistas: sobre a pousada.* Pousada de Santa Marinha da Costa (Fot. TM, 2007).

As vistas que se têm do edifício das Amoreiras, dada a sua dimensão, são panorâmicas sobre Lisboa a partir dos pisos mais elevados, e vistas sobre a envolvente a partir da zona periférica das galerias do piso térreo. Também do interior da zona comercial podemos, através das clarabóias, ter vistas sobre as torres. A partir das galerias de acesso ao edifício, as vistas normalmente enquadram-se a partir de aberturas de diferentes formas, como arcos ou óculos.



Fig. 109 – *Vistas: a partir do edifício.* Torres das Amoreiras (Fot. TM, 2005).



Fig. 110 – *Vistas: sobre o conjunto edificado.* Torres das Amoreiras (Fot. TM, 2005).

O conjunto das Amoreiras é visível a partir de diferentes pontos da cidade, dada a grande dimensão das torres. Deste modo, este conjunto constitui um marco no perfil da cidade, constituindo uma referência visível a partir de pontos a grande distância do mesmo.

A Casa de Alenquer é pouco visível a partir do exterior, uma vez que aquilo que podemos ver do exterior são, sobretudo, as paredes da casa pré-existente. Também a partir de uma altura determinada podemos avistar o conjunto onde a cobertura revestida a pedra contrasta com os vazios existentes. As vistas que podemos desfrutar da Casa de Alenquer são constituídas por vistas próximas e vistas longínquas. As vistas próximas prendem-se com os planos constituídos pelos muros da casa pré-existente e com o jardim e a piscina, através das paredes de vidro existentes. As vistas longínquas recaem sobre a outra encosta do vale que lhe faz fronteira.



Fig. 111 – *Vistas: sobre o vale a partir da casa.* Casa em Alenquer (Fot. AM).

Fig. 112 – *Vistas: sobre a casa.* Casa em Alenquer (Fot. AM).

3.2.9. Forma de implantação

A forma de implantação refere-se à maneira como o edifício se posiciona no sítio onde se implanta, considerando o sítio como o terreno livre para a construção e a envolvente próxima ao terreno. Neste sentido, ao referirmos a forma de implantação tomamos em consideração a relação do edifício com estas duas dimensões: o terreno onde o edifício se implanta e a envolvente.

A forma de implantação pressupõe naturalmente a consideração da topografia do terreno, a orientação solar, a direcção dos ventos, as vistas, a existência de elementos naturais ou construídos e depende da forma como se estabelece a relação entre o edifício a construir e a pré-existência. A forma de implantação pode tomar diferentes configurações: ou assenta na separação da construção em relação ao terreno através de *pilotis*, ou a partir da relação com as vistas privilegiadas, através das janelas rasgadas horizontalmente. Por vezes, a relação com a envolvente confere uma certa autonomia ao edifício em causa e acentua o contraste com a paisagem existente ou, pelo contrário, acentua a ligação ao terreno através do uso de paredes espessas e de telhados inclinados revestidos a telha. A relação entre o interior e o exterior pode ser feita através de espaços mais abertos para um pátio e espaços mais fechados para o resto da envolvente.

No caso do edifício do Hotel Ritz, a forma, os limites, os acessos, a orientação solar, os ventos dominantes e as vistas (que se podem desfrutar) do terreno onde se localiza o edifício constituíram os principais pontos de apoio que condicionaram a elaboração do projecto. O autor considerou como premissas de trabalho “o relevo do terreno, que, entre dois dos seus vértices, considerados ao nível das ruas circundantes, apresenta um desnivelamento de cerca de quinze metros; a vizinhança do Parque Eduardo VII; a impertinência dos ventos dominantes no local; [e] os panoramas de Lisboa...” (Monteiro, 1954: 14, vol. I). Assim, o edifício foi implantado no extremo norte e poente, expondo os seus espaços principais a sul e a nascente. A disposição em L dos volumes que compõem o piso principal, a constituição das varandas que marcam as fachadas nascente e poente nos pisos dos quartos, a grande caixa que abriga a entrada principal, têm como pretexto proteger os espaços interiores e exteriores do vento. Na memória descritiva do projecto podemos perceber que a forma de implantação do edifício partiu da ponderação dos dados do terreno, sendo a escolha das entradas condicionada, em primeiro lugar, pela topografia. Segundo o autor,

“Da observação atenta do local e do estudo ponderado da sua situação concluímos, ainda antes de ter esboçado qualquer ideia de composição, que a entrada principal do hotel não se deveria fazer, como à primeira vista deveria parecer razoável, pelo lado da Rua Castilho, nem sequer pela Rua Joaquim António de Aguiar. No primeiro caso a entrada, com todos os seus numerosos serviços e anexos, teria de se desenvolver em penetração no terreno, portanto em subterrâneo profundo em relação às Ruas Rodrigo da Fonseca e Marquês de Suberra, causando desde logo má impressão a circunstância de se entrar num local forçosamente vasto, que viveria permanentemente de luz artificial, a não ser que se criassem rampas de forte declive, portanto ruidosas, que além dos incómodos que causariam, obrigariam a retalhar o terreno com sério prejuízo dos futuros logradouros, tirando toda a grandeza ao conjunto” (Monteiro, 1954: 15, vol. I).

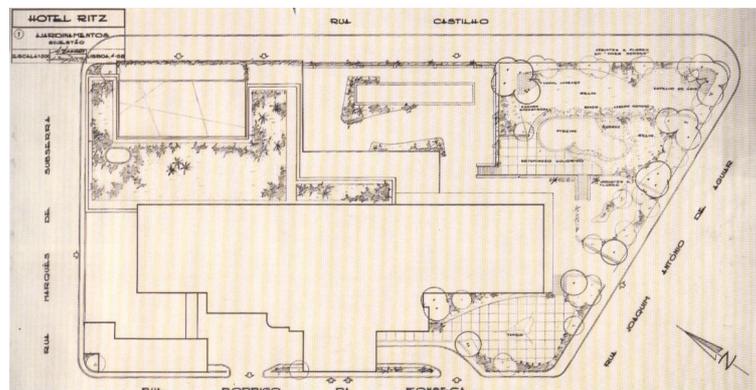


Fig. 113 – Implantação: planta de sugestão de ajardinamento.
Hotel Ritz (in Andresen, 2003: 288).

As vistas que se adivinhavam sobre o Parque Eduardo VII e a intensidade do tráfego da Rua Joaquim António de Aguiar ou o declive da Rua Marquês de Suberra fizeram com que se optasse por localizar a entrada a partir da Rua Rodrigo da Fonseca. Neste sentido,

“O facto de se entrar de costas voltadas para o Parque Eduardo VII e para as boas vistas que se poderiam desfrutar a leste do terreno, assim como o facto de a Rua Joaquim António de Aguiar ter uma grande intensidade de tráfego e tanto esta como a Rua Marquês de Suberra

serem as de maior declive de todas as que circundavam o terreno, tendo esta última a agravante de estar exposta aos ventos dominantes, fez com que a opção da entrada fosse a partir da Rua Rodrigo da Fonseca. Não apenas por exclusão de partes, mas porque de todas as ruas, esta é não só a de rampa menos acentuada, mas sobretudo a que permite em melhores condições o acesso à parte mais elevada do quarteirão. Prevendo a entrada por este lado, podemos não só abrigá-la dos ventos dominantes, como dispor o encadeamento do Vestíbulo e o Grande Salão (Hall), amplamente rasgados para o exterior, de modo a que, desde a entrada, o hóspede que chega deprende com os belos panoramas do parque e da Cidade” (Monteiro, 1954: 16, vol. I).

O edifício do Ritz inscreve-se num quarteirão inserido numa malha urbana de quarteirões compostos essencialmente por edifícios de habitação de 5 a 7 pisos. O edifício, dada a forma como se implanta em relação à sua envolvente próxima – como um bloco isolado no interior de um quarteirão –, mantém-se separado das construções vizinhas em termos de volumetria. No projecto, os espaços ajardinados que rodeavam os blocos construídos estabeleciam uma franca relação com as zonas arborizadas da Rua Joaquim António de Aguiar e da Rua Castilho, quebrada com a construção das Galerias Ritz e com a construção do túnel do Marquês. O antigo edifício da Ford¹³⁴ e o edifício do Ritz mantinham uma relação formal reconhecida através da altura de ambos (2 pisos), assim como através do tipo e do ritmo de vãos, ou do tipo de cobertura. Deste modo, podemos constatar que um surgiu por continuidade do outro. Actualmente, o Hotel Meridien e o túnel de acesso ao Parque Eduardo VII vieram também quebrar essa relação de continuidade.

Quanto à forma de implantação da Casa na Praia das Maçãs, reconhecemos que esta remete, sobretudo, para a topografia do terreno. Segundo os autores do projecto,

¹³⁴ O projecto do edifício da Ford foi elaborado pelo Arq. Porfírio Pardal Monteiro. Foi construído em 1932 e demolido em 1967/1974.

de vista sobre a vegetação envolvente, quer em relação aos acessos. A fachada onde as aberturas são maiores é a fachada orientada a sul. Os caminhos de acesso à casa foram pensados em função do terreno, das passagens da casa para o exterior e dos percursos efectuados pelos seus habitantes durante e depois da construção da casa.

Igualmente, a adaptação aos materiais e às formas de construir locais é outro aspecto a ter em conta na relação que a casa estabelece com o terreno e a envolvente, uma vez que, quer o embasamento em pedra no piso inferior, quer o uso de telha à portuguesa em telhados com panos bastante inclinados nos dão a sensação de que o edifício se agarra ao terreno.

O edifício da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian estabelece relações com dois tipos de envolvente: por um lado, uma relação com o parque onde o edifício se encontra implantado; por outro, com os edifícios e espaços urbanos confinantes com a área do parque. No primeiro caso, reconhece-se essa relação, essencialmente, através da continuidade entre o interior e o exterior do edifício, quer no plano visual quer no plano físico; no segundo caso, reconhece-se essa relação através, sobretudo, das vistas que podemos ter a partir de diferentes pontos do edifício e do parque sobre esses mesmos edifícios e vice-versa. Dado o carácter incaracterístico das construções que envolvem o parque da Gulbenkian, os autores do projecto do parque isolaram-no das vistas periféricas sem o separarem da vida urbana. Assim,

“... tal isolamento foi tentado com a plantação de cortinas de árvores e arbustos em maciço – que terão também por função a diminuição dos ruídos – e pela criação de um relevo do terreno apropriado. (...) Por outro lado, o fácil acesso ao público e a abertura sobre o Parque de ângulos de vista do exterior, e mesmo a própria estrutura de muros que o limitam, conduzem a integrá-lo como um elemento pertencente ao ‘facies’ urbano desta zona da cidade” (AAVV, 1969a: 217).

Dada a autonomia do conjunto (parque e edifícios) em relação à envolvente próxima, interessa-nos mais compreender a relação que se estabelece entre os edifícios e os jardins do que entre estes edifícios e os que se encontram na

envolvente próxima – esta é completamente desvalorizada, dada a envolvência que experienciamos ao habitar o conjunto. A relação de continuidade no conjunto edifícios/espacos verdes foi uma das intenções dos autores logo a partir do projecto. Dizem-nos os arquitectos paisagistas do parque:

“Não se tratou portanto de integrar apenas uma edificação numa zona verde, nem de construir um jardim para servir um edifício, mas sim procurar uma relação total e íntima entre os elementos que compõem o todo, abrangendo na composição a área disponível, de forma que a própria vida do edifício se prolongue naturalmente para os espaços exteriores e destes para o interior.

(...) Na relação entre os edifícios e o Parque é importante a superfície do lago. Sobre ele abriam-se perspectivas conseguidas pela modelação do terreno e valorizadas pela distribuição dos maciços vegetais e dos afloramentos rochosos construídos. Conseguiu-se assim desobstruir e valorizar ângulos de vista, criar aberturas e contrastes de luz quer para quem circule no parque quer para quem permaneça no interior dos edifícios” (AAVV, 1969a: 217).

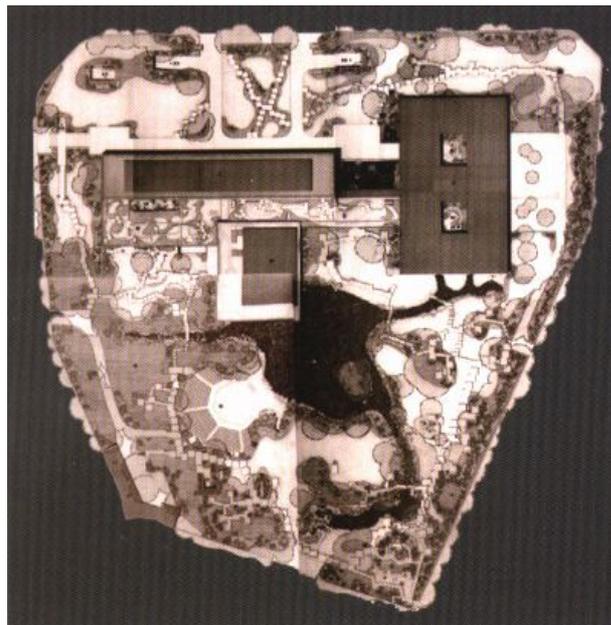


Fig. 115 – *Implantação: planta de implantação.*
Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (in FCG, 2006: 64).

Toda a organização interna do edifício foi pensada em função do parque. Deste modo, “a área construída foi concentrada na zona de cota mais elevada onde ‘se encontram as árvores de maior porte’ permitindo ‘localizar na depressão existente um vasto piso subterrâneo, que abriga um estacionamento’” (Tostões, 2006a: 96).

A implantação do conjunto articula uma dupla relação: por um lado, com a rua a norte (através da localização dos acessos principais a partir da Avenida de Berna e da posição do bloco da sede, longitudinal e paralelo a esta avenida), por outro, com o jardim a sul (articulando os diversos volumes e as aberturas com o terreno e com a vegetação que compõem o parque). Para tal, foram criadas plataformas artificiais e o terreno modulado como se de uma escultura topográfica se tratasse: as coberturas dos corpos mais baixos foram tratadas como extensão do próprio parque ou como terraços ajardinados (Tostões, 2006a: 96).

As Piscinas de Leça da Palmeira situam-se entre a marginal de Leça da Palmeira e o mar. A zona escolhida, entre o mar e as rochas, permitiu que as piscinas assentassem sobre uma área onde as rochas se fechavam num pequeno lago. Dada a escassa profundidade da zona de intervenção, o desenho das piscinas e edifícios de apoio apresenta um sentido longitudinal paralelo à costa. O conjunto das piscinas e dos respectivos edifícios de apoio surge articulado na continuidade do projecto da Casa de Chá da Boa Nova (iniciado em 1956) e foi estudado a partir de um conjunto mais amplo de projectos para a marginal de Leça, onde se incluía, para além da referida Casa de Chá, o monumento a António Nobre.

Segundo Siza Vieira, a existência das rochas naquele local poderia servir de suporte e limite às piscinas. Deste modo, “... era necessário tirar partido dos mesmos rochedos, completando a contenção da água somente com as paredes estritamente necessárias. Nasceu, assim, uma ligação muito mais estreita entre aquilo que é natural e aquilo que é construído” (Siza, 2000: 25). Neste sentido, o autor procurou aproveitar o que o terreno lhe oferecia de uma forma hábil e, ao mesmo tempo, acrescentar o que iria compor o conjunto:

“Uma arquitectura de grandes linhas, de paredes compridas, buscava um encontro com os rochedos no lugar adequado. O objectivo consistia em delinear, naquela imagem orgânica, uma geometria: descobrir aquilo que estava disponível e pronto para receber a geometricidade” (Siza, 2000: 25-27).

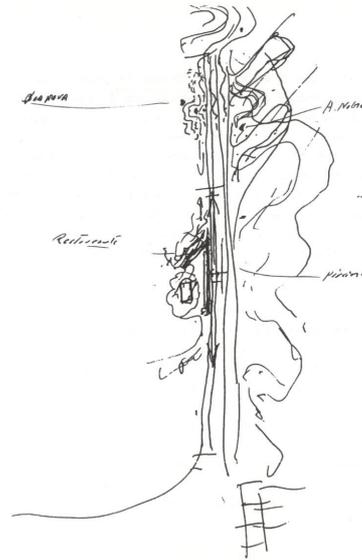


Fig. 116 – Implantação: quatro projectos ao longo da estrada marginal de Leça da Palmeira. Piscinas de Leça da Palmeira (in Siza, 2000: 22).

A definição do acesso, dada a pouca profundidade que o terreno oferecia, constituiu um problema na resolução do projecto. Assim, a solução para a entrada “consistia no desenho de percursos em ziguezague, que produzem uma contraditória sensação de profundidade, decisiva na definição do ingresso no recinto” (Siza, 2000: 27). A luz do local desempenhou um papel importante na resolução do projecto e na forma de implantação, uma vez que todo o percurso de acesso às piscinas foi pensado em função deste elemento:

“... a variação de luz, obtida com a passagem gradual de uma zona no exterior para uma de penumbra que finalmente, conduzia a um último percurso, já ao ar livre. Aqui os olhos dos banhistas eram protegidos da luz forte proveniente da praia, graças à presença de muros altos.

Chegava-se, então, a uma pequena ponte e depois à praia, epílogo do percurso que encontrava, na ideia de profundidade e no controlo de luminosidade, os elementos essenciais de definição” (Siza, 2000: 27).

O conjunto da Pousada de Santa Marinha da Costa comporta o edifício do antigo convento, o anexo (o novo edifício projectado por Fernando Távora) e a garagem, sendo os dois primeiros ligados interiormente e o último independente. Para além destes edifícios, existem outros elementos considerados importantes para o conjunto: “o acesso e largo da portaria fronteiro ao antigo convento (...) a piscina (...) e a cerca” (Távora, 1975: 5). Segundo Távora, o acesso e largo da portaria constituem o átrio de toda a composição. A cerca corresponde à zona verde exterior e inclui um tanque, escadarias, caminhos, jardins, pomar, mata e um espaço exterior de relação entre os edifícios que, na altura das obras mais recentes, foram conservados nos seus valores fundamentais.

A pousada propriamente dita é constituída pelo edifício do antigo convento e o anexo. O anexo, ou novo edifício da pousada, constituído por um corpo em forma de L, situa-se numa plataforma de terreno abaixo do edifício pré-existente. A cota a que se implanta este edifício foi pensada para que a sua cobertura não ultrapassasse a cota do piso da entrada do edifício pré-existente, permitindo que do edifício antigo se possa usufruir das vistas sobre a cidade de Guimarães e envolvente. Ao colocar o edifício a esta cota criou-se a possibilidade de fazer da cobertura uma esplanada ou miradouro sobre a vista dominante, criando ao mesmo tempo uma zona de transição entre o edifício antigo e o novo, uma vez que aquela se situa na continuidade do pavimento térreo do antigo convento. Neste sentido, ao subir o percurso de acesso à pousada é possível entender, num plano mais recuado, o edifício antigo, contíguo à igreja, e, num plano mais próximo e separado deste, o edifício recente.

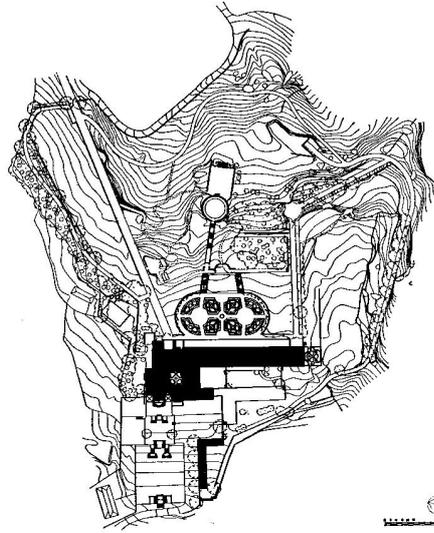


Fig. 117 – Implantação: planta geral dos terrenos da pousada.
Pousada de Santa Marinha da Costa (in DGEMN, 1985).

A garagem, tal como o anexo, foi construída de novo e situa-se junto ao largo da portaria, ajudando, deste modo, a defini-lo. A piscina localiza-se numa clareira no cimo da mata. “Tal posição permitirá por um lado descomprimir a imediata vizinhança da pousada, mantendo aí o apetecido sossego e o ambiente monástico e favorecerá, por outro lado, como pólo de atracção, a dispersão dos hóspedes e visitantes pela área da cerca” (Távora, 1975: 6).

A forma de implantação do anexo à Pousada de Santa Marinha reflecte em primeiro lugar uma preocupação: a articulação entre um edifício pré-existente com grande significado histórico (como é o antigo convento) e um edifício construído de novo. Neste sentido, a colocação do novo edifício, por um lado, visivelmente separado do antigo (o ponto de contacto entre a obra nova e o antigo convento é situado no interior do edifício, através de uma escada e de elevadores) e, por outro, abaixo da cota mais baixa do antigo convento permite que ambos se possam ler autonomamente e que um não se sobreponha ao outro em termos de vista para quem chega à pousada.

No caso do Conjunto das Torres das Amoreiras, podemos perceber que a forma de implantação parte da colocação de uma construção densa sem referências imediatas à envolvente e ao terreno pré-existente. A partir da

leitura dos seus contornos ou limites, percebemos que estes obedecem mais a uma lógica da ocupação máxima do que a uma geometria ditada pelo sítio onde se implanta, reconhecida muito pontualmente e de um ponto de vista formal, como se reconhece na relação estabelecida entre o eixo central das torres e os elementos do aqueduto, situados no terreno próximo.

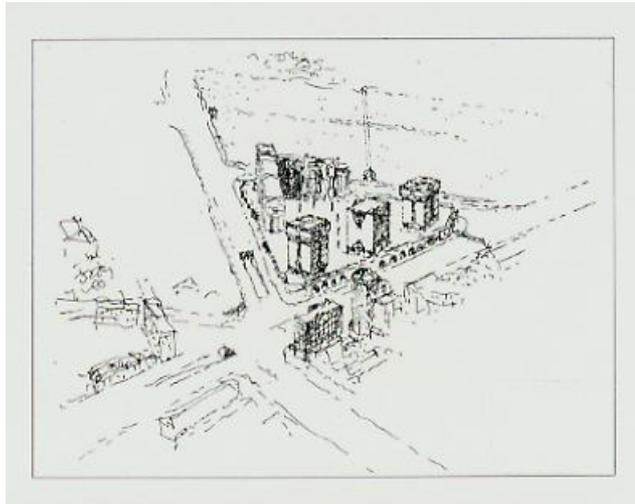


Fig. 118 – *Implantação: perspectiva do conjunto.*
Torres das Amoreiras (in Duarte *et al.*, 1986: 66).

Desde modo, não obedecendo nem à escala das construções pré-existentes que se adivinham através da pequena vila que existe no quarteirão fronteiro e dos restos de aqueduto, nem à matriz dos traçados envolventes, funciona como um objecto independente em relação à escala, à implantação e à forma. Apesar de se identificar uma descontinuidade em relação às pré-existências, há que reconhecer um certo efeito que as Amoreiras causaram: se observarmos hoje a zona envolvente, reconhecemos a existência de edifícios com uma lógica idêntica à das Amoreiras, na sua linguagem, escala e materiais, capaz de transformar aos poucos o tecido urbano da envolvente, carregando-o de pequenas (outras) Amoreiras.

A Casa de Alenquer define-se, em termos de implantação, como uma casa dentro de outra casa, uma vez que o que encontramos no interior dos muros recuperados que constituíam as paredes exteriores da antiga casa é, num

dos lados, uma construção recente (que constitui a casa propriamente dita), e no outro, uma piscina aberta encaixada entre os muros que constituem a antiga construção. Assim, a implantação é ditada pelo propósito de criar uma tensão entre a nova construção e os limites definidos pelas paredes pré-existentes. A nova construção define-se por blocos paralelepípedicos descolados das paredes exteriores pré-existentes. A cobertura é plana e tudo se passa no interior dos muros exteriores da construção pré-existente.

Segundo os autores do projecto,

“O recinto simultaneamente interno e externo, foi em seguida ocupado: de um lado escavou-se um tanque adjacente aos muros; do outro, implantou-se um volume autónomo contendo os espaços encerrados. Reduzidos a dimensões mínimas, estes apresentam-se como puros paralelepípedos habitáveis, abertos sobre o muro exterior através da transparência de uma das faces” (Aires Mateus, 2002: 10).

O que resta do lote é ocupado pelo jardim – um plano horizontal de relva onde ganha importância a presença de uma árvore centenária que se avista a longa distância.

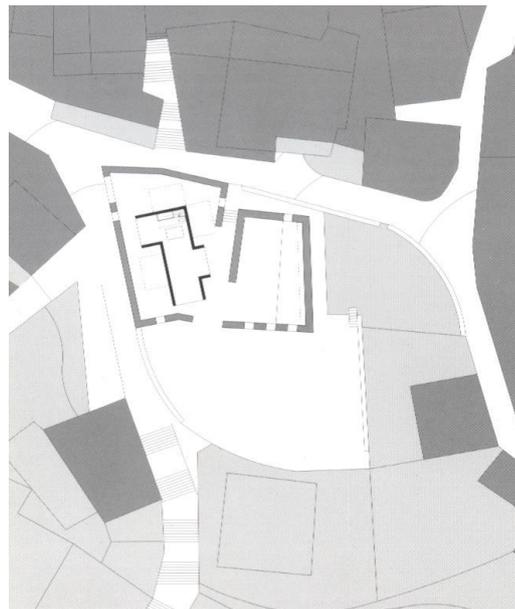


Fig. 119 – *Implantação: planta de conjunto.*
Casa em Alenquer (Aires Mateus, 1999: s/p.).

Terminado este tópico, obtivemos desta etapa a leitura do lugar a partir de um conjunto de dados explicativos, que *descrevem* o lugar arquitectónico, por um lado, a partir do que se vê, tendo em conta as suas relações internas, que permitem que o possamos representar, e, por outro, a partir da descrição dos acontecimentos que transformaram aquele lugar com a implantação do edifício que lhe deu origem. Através deste tipo de leitura, obtemos o lugar na generalidade, de onde está excluído o papel dos seus diferentes intérpretes.

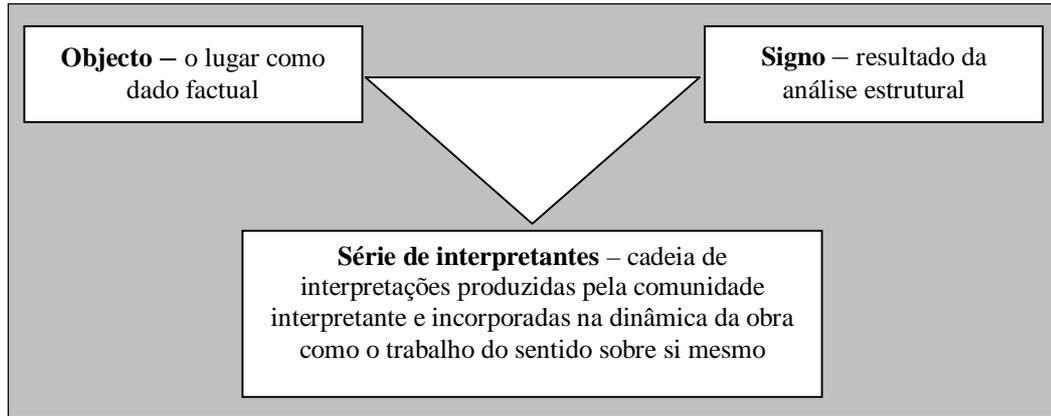
3.3. Eixo compreensivo

Se até agora tratámos os tópicos que constituem o nosso modelo ao nível da explicação do lugar arquitectónico, passaremos agora para o outro nível, o da compreensão (apropriação) do lugar, completando assim o processo de interpretação proposto no nosso modelo. Na apropriação, ou seja, na etapa da compreensão que completa a verdadeira interpretação, introduziremos um conjunto de tópicos que tornam o lugar actual. Assim, se o lugar parte de uma obra construída que é lida, num primeiro momento, como objecto isolado do seu contexto e, num segundo momento, como signo resultante da explicação, ele pertence a uma cadeia de intérpretes que por sua vez lhe deram diferentes sentidos. Deste modo, o que aqui se pretende introduzir é a consciência de que o lugar construído é o suporte a partir do qual se fazem as interpretações. A interpretação de qualquer lugar parte de um autor, e de um conjunto de intérpretes que o recebem, sendo que, nesta cadeia, os primeiros interpretantes servem de tradição para os últimos. A interpretação do lugar e das interpretações passadas acerca desse lugar, à luz da consciência histórica da situação em que nos encontramos, permitem obter o lugar na sua singularidade e na sua unicidade. Desta forma, o processo da verdadeira interpretação, ou seja, da apropriação pode sintetizar-se como se apresenta no Diagrama 6.

Através deste processo, o que obtemos é uma leitura do lugar onde espaço, tempo e intérpretes permitem a compreensão do lugar de forma mais alargada que as anteriores. Nesta fase de compreensão, os tópicos que a

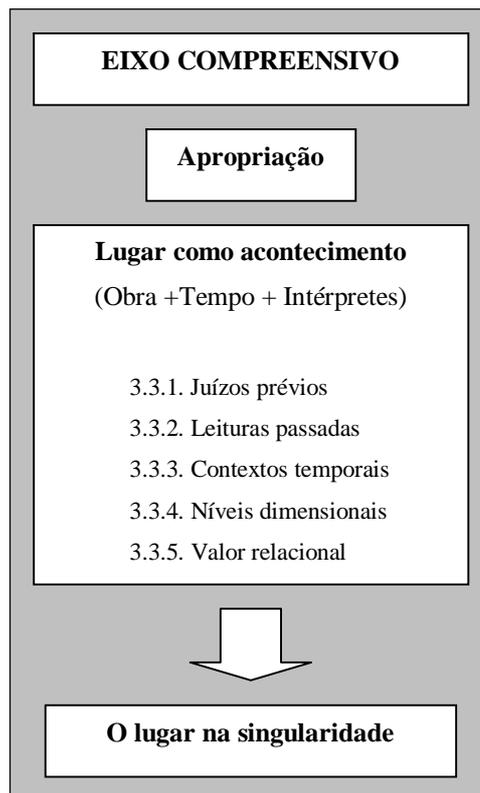
definem são: juízos prévios, leituras passadas, contextos temporais, níveis dimensionais e valor relacional.

Diagrama 6 – Processo de apropriação do lugar arquitectónico



De uma forma sintética, podemos esquematizar o eixo compreensivo da forma apresentada no Diagrama 7.

Diagrama 7 – Modelo de interpretação do lugar arquitectónico: eixo compreensivo



3.3.1. Juízos prévios

Ao incluir o papel desempenhado pelo intérprete na leitura do lugar, somos remetidos para o conceito de *juízo prévio* ou *preconceito* trabalhado à luz da hermenêutica contemporânea. Através deste tópico e ao ter presente o papel do intérprete na leitura do lugar, podemos perceber que ninguém interpreta um lugar sem uma ideia prévia ou um juízo prévio acerca daquilo que está a interpretar. É comum encontrar em muitas análises de obras ou lugares o desejo de libertar a compreensão de quaisquer preconceitos ou juízos prévios; a intenção de nos libertarmos de ideias e valores pessoais quando analisamos obras é normalmente o objectivo do conhecimento que se quer ter de uma determinada obra ou lugar. Igualmente, o projecto de um edifício pretende sempre ser inovador e, por isso, sem preconceitos ou ideias pré-concebidas.

Ora, dado que não podemos abandonar o presente e enveredar pelo passado, o significado de um lugar não pode ser visto nos seus próprios termos. Pelo contrário, o significado de um lugar do passado define-se em termos de questões que se lhe colocam a partir do presente (Palmer, 1999: 185), estando essas questões alicerçadas em pressupostos ou juízos prévios decorrentes do próprio presente. Neste sentido, os juízos prévios são a base que temos para compreender as obras do passado, porque todas as leituras que se possam fazer dos lugares *veiculam a tradição*, no sentido em que respondem, através de um conjunto de pressupostos, a uma questão formulada em cada uma das épocas.

Com este enfoque, podemos afirmar que, por um lado, a análise unicamente *formal – objectiva* –, que se prende com as características formais, as questões da funcionalidade, os percursos, os acessos, a topografia, as vistas, os materiais, etc., não proporciona uma leitura completa do lugar arquitectónico na sua totalidade; por outro lado, considerar o intérprete como pessoa concreta sem incluir o seu modo de ser histórico limita, igualmente, a leitura que se possa fazer do lugar, tornando-a subjectiva. Para compreender este tópico com mais clareza, imaginemos a criação de uma grelha de análise para a interpretação de um lugar, assente num conjunto de elementos formais

considerados *objectivos*, como a topografia, as vistas, os materiais, etc. É facilmente perceptível que existe um conjunto de aspectos que não se incluem neste tipo de leitura e que se prendem com a situação do intérprete. Independentemente do lugar ou da pré-existência, qualquer intérprete se encontra sempre historicamente auto-interpretado a partir da tradição, por meio da educação, da linguagem, da cultura, quaisquer que elas sejam. Deste modo, interpretar um qualquer lugar arquitectónico e ter presente o papel dos preconceitos é compreender melhor porque é que o mesmo lugar se presta a leituras com sentidos tão diferenciados ao longo do tempo, sendo que cada lugar e a leitura que se possa fazer dele é uma resposta, com base num conjunto de pressupostos, a uma pergunta formulada numa determinada época.

Caracterizemos agora o papel dos intérpretes, segundo a linha que nos propomos seguir neste tópico: pelo que foi dito anteriormente, o intérprete e o objecto estão ligados por um contexto de tradição. Segundo a perspectiva hermenêutica aqui preconizada, essa ligação implica a *existência prévia de uma compreensão* do objecto (por parte do intérprete quando o aborda), sendo o sujeito, por isso, incapaz de começar com um espírito neutro (Bleicher, 2002: 15, *itálicos nossos*). Esta perspectiva aplica-se às três categorias de intérpretes avançadas: autor/arquitecto, investigador e utilizador ou usufruidor. Assim, um dos aspectos subjacentes ao processo criativo de um lugar parte do facto de que a situação do intérprete é sempre caracterizada pela *antecipação de sentidos*, ou seja, pelo conjunto de *preconceitos* que ele traz consigo; nesta situação, que Paisana denomina de *situação hermenêutica* (Paisana, 1993: 13), o arquitecto não se confronta com um sítio, uma obra ou um terreno em total neutralidade, em total pureza, assim como quem investiga ou utiliza uma obra ou um lugar não se relaciona com ele sem uma expectativa de sentido. Segundo Ricoeur, “o sentido dado pela visão preliminar e pela antecipação forma, para qualquer projecto, o horizonte a partir do qual qualquer coisa será compreendida enquanto tal e tal” (Ricoeur, 1991: 57). Do que nos é dado constatar, este aspecto atribui ao lugar uma especificidade própria, pelo modo

como é apropriado pela maioria dos intérpretes-autores convocados nesta investigação, como teremos ocasião de verificar.

Na concepção dos lugares arquitectónicos que analisamos, podemos reconhecer a existência de uma relação de *pressuposição* e uma relação de *transformação* semelhante em quase todos os casos. A pressuposição remete-nos para a existência, por parte do seu autor, de uma *familiaridade* com um conjunto de elementos pertencentes ao léxico utilizado que nos permite, deste modo, afirmar que o autor se encontra sob a actuação de algumas *concepções prévias* que nos chegam pela tradição, através da qual os nossos *preconceitos* são modelados. É por isso que em todos os casos encontramos edifícios com o mesmo estilo e a mesma linguagem arquitectónica. Se observarmos qual o papel do lugar nos casos que estudámos, podemos compreender que este, enquanto pré-existência, serve como um elemento integrador do projecto e que o lugar que foi criado resulta da composição dada pelo autor em situação, mais do que do lugar enquanto pré-existência, uma vez que este por si só não determina nada.¹³⁵

No acto de projectar, o lugar (pré-existente) não é determinante para o resultado final operado através da concepção arquitectónica e, por conseguinte, para o novo lugar, mas é antes utilizado como um dado operativo, tal como, por exemplo, o programa; isto porque quando o arquitecto aborda um lugar já tem uma *pré-ideia* que condiciona a possibilidade desse lugar, resultante da época e da cultura onde se inscreve. Dito de outra forma, um *sítio pré-existente* não é a causa determinante ou necessária de um lugar arquitectónico, embora seja na maioria dos casos assimilado como fonte geradora de uma ideia. As condicionantes são condicionantes na medida em que constituem um meio para resolver um determinado problema, mas as

¹³⁵ É por isso que Pardal Monteiro refere na memória descritiva do Hotel Ritz que a composição “é o acto de exprimir o partido eleito, agrupando os seus elementos constitutivos harmonicamente, dando a cada um a importância que lhe deve corresponder, sem prejudicar a que compete aos outros ou ao conjunto. Compor (...) é dispor inteligentemente diversas partes do todo, sem esquecer que se o assunto exige que uma delas domine sobre as outras, a nossa atenção seja atraída para essa realidade, procurando caracterizá-la da maneira justa. (...), na arquitectura é da composição apenas que pode nascer (...) a verdadeira criação” (Monteiro, 1954: 50, vol. I).

soluções podem ser múltiplas e variadas e, neste sentido, podemos dizer que existe uma predisposição ou um preconceito por parte de quem constrói que permite que o resultado seja sempre diferente. Como nos diz Távora, embora a obra tenha de “satisfazer e atender à circunstância, não é por esta ‘fatalmente determinada’” (Távora, 1996: 24).

Compreender o conceito de juízos prévios permite perceber que há sempre pressupostos – concepções prévias –, que nos chegam da tradição e que modelam os nossos preconceitos. Essa pré-compreensão dá-se a um nível inconsciente pré-reflexivo e, desta forma, tudo o que configuramos já está presente no nosso mundo, pressupondo sempre uma familiaridade.

A partir da leitura que fazemos do Ritz à luz do tópico dos juízos prévios, podemos compreender a razão para que determinado lugar reflecta um estilo, uma época e a individualidade do autor.¹³⁶ Deste modo, a semelhança entre o Ritz e outras construções hoteleiras produzidas na época, tendo a Carta de Atenas¹³⁷ e o Estilo Internacional¹³⁸ como referência das produções mais importantes da época, ou a semelhança entre a linguagem utilizada neste edifício e noutros edifícios construídos em Lisboa na década de 50, são elementos que nos permitem apreender o Ritz como obra pertencente a um estilo e a uma época e por isso determinada por uma predisposição inerente a vários autores. Por outro lado, o Ritz como obra que surge na continuidade das obras do autor é mais um aspecto que expressa os pressupostos do arquitecto.

Do que nos é dado observar a partir de publicações da época (Anónimo, 1953) onde encontramos outros edifícios com o mesmo modelo tipológico, percebemos que surgiram em diferentes partes do mundo edifícios

¹³⁶ É por isso que Pardal Monteiro diz que: “pretender justificar o porquê do carácter ou da expressão duma obra de arquitectura, quanto ao seu lado subjectivo, é tarefa que o autor nunca pode desempenhar pelos mesmos meios de que se sirva para demonstrar e esclarecer o porquê das soluções úteis, práticas ou técnicas que tenha adoptado” (Monteiro, 1954: 49, vol. I).

¹³⁷ Na Carta de Atenas, publicada em 1933 na sequência do IV CIAM, encontramos as directrizes do urbanismo moderno, que, segundo os seus autores, deveriam ser aplicáveis internacionalmente. Começou a ser publicada na revista *Arquitectura* em 1948 e terminou no ano seguinte.

¹³⁸ Estilo Internacional designa o movimento arquitectónico funcionalista desenvolvido na primeira metade do século XX em todo o mundo, cujas raízes se encontram na arquitectura de Le Corbusier e da Bauhaus.

semelhantes e idênticos na linguagem arquitectónica utilizada: a forma, a composição, a volumetria e a relação com a envolvente partilham da mesma linguagem. A forma como se estabelece a relação do edifício com a envolvente obedece aos mesmos princípios: edifício isolado (parcialmente) assente em *pilotis* e rodeado de espaços livres ajardinados. Por outro lado, a distribuição dos vãos na fachada faz-se de forma semelhante, utilizando, em qualquer dos casos, uma grelha contínua de elementos rectangulares que constituem as varandas, permitindo que os vãos se encontrem recuados em relação à fachada. Como podemos ver nas figuras 120-123, tanto em Istambul como em Milão ou San Juan surgiram edifícios idênticos ao Ritz, construído em Lisboa.

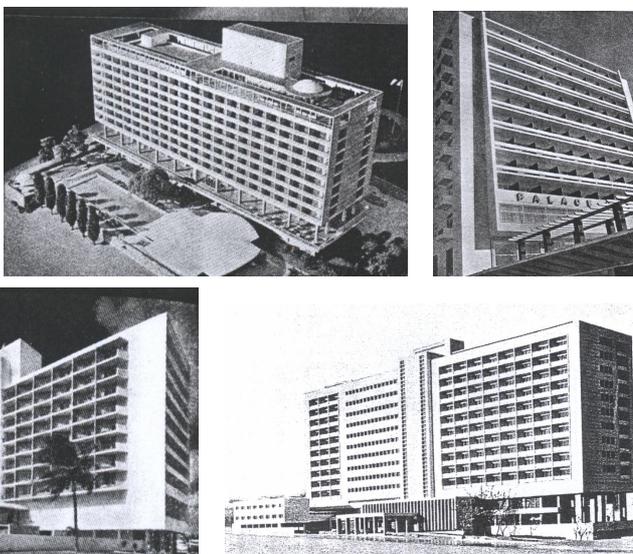


Fig. 120 – *Hilton Hotel, Istambul*. Arqs. Skidmore, Owings & Merrill e Eldem (in Anónimo, 1953).

Fig. 121 – *Palace Hotel, Milão*. Arq. Giorgio Ramponi (in Anónimo, 1953).

Fig. 122 – *Caribe Hilton Hotel, San Juan*. Arqs. Toro, Ferrer e Torre Grosa (in Anónimo, 1953).

Fig. 123 – *Hotel Ritz, Lisboa*. Arq. Porfírio Pardal Monteiro (in Magalhães, 2000a).

Da leitura que fazemos da Carta de Atenas, encontramos no lugar do Ritz a aplicação de certos princípios nela inscritos, inclusivamente no que diz respeito à forma de ocupação do solo e aos modernos recursos técnicos. Dos vários princípios enunciados, interessam-nos essencialmente dois: o que se refere à forma de ocupação do solo, segundo o qual o alinhamento tradicional

a acompanhar a rua deve ser proibido,¹³⁹ e o que refere que os modernos recursos técnicos devem ser levados em conta para erguer construções elevadas, sendo a altura dos edifícios definida em função da “escolha da vista mais agradável, a busca do ar mais puro e da insolação mais completa...” (Carta de Atenas, 1933: 13); “as construções elevadas erguidas a grande distância umas das outras devem libertar o solo para amplas superfícies verdes” (1933: 14). Assim, a construção em altura acompanhada pela criação de espaços verdes de circulação constituíam as premissas para a forma de implantação dos edifícios.¹⁴⁰ Sabemos que em Portugal se discutia a Carta de Atenas e que tudo convergia nesta direcção.¹⁴¹

Igualmente, se observarmos outros edifícios construídos em Lisboa na década de 50, encontramos semelhanças entre eles e o Ritz no que respeita à forma de implantação e ao modo como estes se relacionam com a envolvente. A construção do Bairro das Estacas (planeado em 1949 e terminado em 1954),¹⁴² o conjunto da Avenida dos Estados Unidos da

¹³⁹ O “alinhamento das habitações ao longo das vias de comunicação deve ser proibido” uma vez que “o alinhamento tradicional das habitações à beira das ruas só garante insolação a uma parcela mínima de moradias” (Carta de Atenas, 1933: 13 e 9).

¹⁴⁰ “O urbanismo é uma ciência de três dimensões e não apenas de duas. É fazendo intervir o elemento altura que será dada uma solução para as circulações modernas, assim como para os lazeres, mediante a exploração dos espaços livres assim criados” (Carta de Atenas, 1933: 31).

¹⁴¹ Assim, na revista *Arquitectura* datada de 1951, podemos encontrar, nas Actas Oficiais do VII CIAM, três temas a serem tratados, sendo “o tema base, continuando os trabalhos dos congressos de Atenas e de Paris (...) o tema do urbanismo” (CIAM, 1951a: 54). No mesmo ano, encontramos ainda nas conclusões do VII CIAM uma outra recomendação: “os princípios da Carta de Atenas são reconhecidos em todo o mundo” (CIAM, 1951b: 12). Igualmente, a tese apresentada no I Congresso Nacional de Arquitectura por António Matos Veloso sobre “os regulamentos da construção urbana e a sua repercussão nas soluções modernas” propunha a alteração aos regulamentos, “tendo em vista os novos materiais, novas técnicas e consequentemente novas ideias estéticas” (Veloso, 1949: 3). Assim, no que diz respeito à ocupação do solo (no 6.º ponto do resumo e conclusões), propõe-se que se faça “uma repartição lógica e racional entre espaços livres e zonas construídas, de forma a garantir o que mais necessário se torna à existência do homem: espaço, verdura e luz” (Veloso, 1949: 3). No seguimento desta proposta, em 1951, em Portugal, verifica-se a alteração ao Regulamento Geral das Edificações Urbanas, criando-se “a regra dos 45º”, de modo a permitir uma maior insolação e tendo como consequência prática o afastamento entre edifícios e a construção em altura. Na revista *Arquitectura*, n.º 50-51, de 1953, encontramos a publicação do Bloco de Marselha, obedecendo este à Carta de Atenas.

¹⁴² Bairro das Estacas. Lisboa (1949-1955). Projecto de Ruy Jervis Athouguia e Sebastião Formosinho Sanches.

América¹⁴³ e os blocos da Avenida Infante Santo (estudados em 1954-1958 e construídos em 1962)¹⁴⁴ apresentam características que remetem para o Estilo Internacional, tanto quanto o Ritz: blocos isolados desenvolvidos em altura, descolados do pavimento térreo através de *pilotis*, grelhas regulares nas fachadas, etc. Em todas estas intervenções se nota a proposta de separação das vias de tráfego mais rápido, as vias de acesso local e as zonas ajardinadas. No caso dos blocos da Avenida Infante Santo, estes assentam, tal como o Ritz, numa grande plataforma, onde a possibilidade de explorar vistas panorâmicas constitui um aspecto importante.

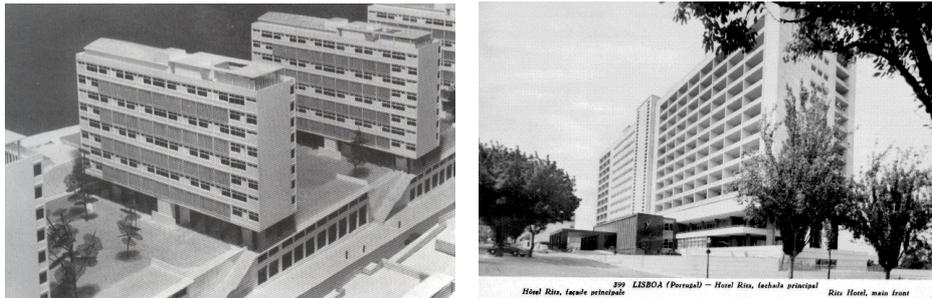


Fig. 124 – *Conjunto da Avenida do Brasil*. Lisboa, 1956 (in Tostões, 2004a: 304).

Fig. 125 – *Edifícios da Avenida dos Estados Unidos da América /Avenida de Roma*. Lisboa, 1953 (in Tostões, 2004a: 228).

Fig. 126 – *Conjunto Habitacional da Avenida Infante Santo*. Lisboa, 1955 (in Tostões, 2004a: 246).

Fig. 127 – *Hotel Ritz*. Lisboa, 1959 (Fot. António Passaporte, AML/Arquivo Fotográfico).

¹⁴³ Edifícios da Avenida dos Estados Unidos da América/Avenida de Roma, Lisboa (1953), projecto de Filipe Figueiredo, José Segurado e Sérgio Gomes.

¹⁴⁴ Conjunto Habitacional da Avenida Infante Santo, Lisboa (1955), projecto de Alberto Pessoa, Hernâni Granda e João Abel Manta.

Pela leitura que fazemos de outras obras do autor, verificamos que o Ritz se encontra na continuidade de trabalhos anteriores. O tipo de linguagem, a forma de compor os edifícios, a escolha e a forma de aplicação dos materiais, assim como o carácter monumental que encontramos em muitas obras anteriores e também no Ritz levam-nos a considerar que no conjunto da sua arquitectura existe uma continuidade e um estilo próprio. A “simetria dos volumes, as entradas principais com grandes pilastras e envidraçadas, as escadarias também simétricas, os *halls* de pé-direito múltiplo, a aplicação de mármore, o enquadramento de painéis pictóricos, etc.” (Portas, 1993: 714), que Portas refere para caracterizar o conjunto da obra de Pardal Monteiro, são formas de expressão do autor, algumas delas patentes no Hotel Ritz. Se observarmos três projectos seus anteriores como exemplos, o projecto para o Hotel Esplêndido (cujo anteprojecto data de 1931), o Edifício Mundial (projectado em 1952 e concluído em 1959), e o edifício da Biblioteca Nacional (projectado em 1954/61 e com o início da obra em 1961), obras quase contemporâneas do Ritz, verificamos características comuns, quer no que diz respeito à forma de implantação ou ao ritmo dos vãos e composição das fachadas, quer ainda no que se refere à volumetria. Robustez, sobriedade, carácter monumental, rigor do desenho, clareza na interpretação do programa,¹⁴⁵ “uma expressiva monumentalidade”,¹⁴⁶ são atributos que encontramos nas abordagens feitas por outros autores de trabalhos de Pardal Monteiro, e que igualmente atribuímos ao lugar do Ritz.

¹⁴⁵ Como refere Sérgio Fernandes em relação ao Laboratório Nacional de Engenharia Civil (1950-1952), “os conceitos de monumentalidade e o uso de um vocabulário já ultrapassado sobrepõem-se ao rigor do desenho e à clareza na interpretação do programa resolvido de forma extraordinariamente esquemática” (Fernandez, 1988: 6).

¹⁴⁶ “... uma expressiva monumentalidade seria igualmente procurada no conjunto da cidade universitária, incluindo a Biblioteca Nacional, caracterizados já no final da década de 50 e inícios de 60, ou o laboratório de Engenharia Civil, iniciado em 1949 e concluído em 1955” (Tostões, 1997: 95).

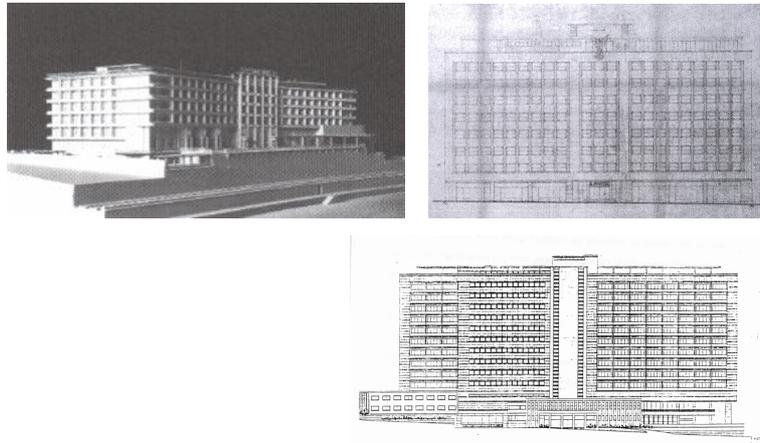


Fig. 128 – *Hotel Esplêndido*: maquete (in Caldas, 1997: 60).

Fig. 129 – *Edifício Mundial*: alçado (in Caldas, 1997: 92).

Fig. 130 – *Hotel Ritz*: alçado (in Pacheco, 1998).

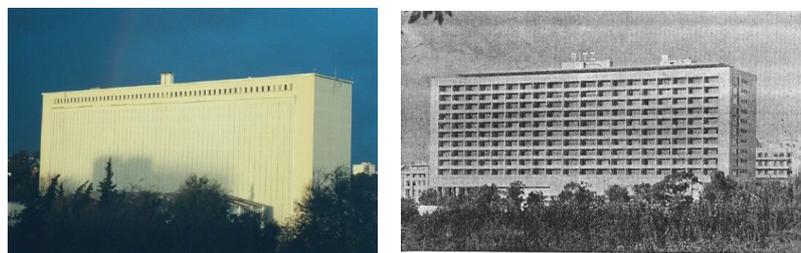


Fig. 131 – *Biblioteca Nacional*. Lisboa (Fot. TM, 2005).

Fig. 132 – *Hotel Ritz*. Lisboa (in Skapinakis, 1960: 51).

Apesar de o Ritz ter tudo a ver com um estilo, uma época e um autor, podemos igualmente verificar que o lugar pré-existente foi um dado a ter em conta na elaboração do projecto, ou seja, foi um elemento integrador do projecto. O lugar foi apropriado como método de trabalho para um resultado que obedece a um estilo e a uma época.

Também no caso da Casa na Praia das Maçãs verificamos que esta é marcada por um estilo e uma época, fruto de um conjunto de juízos prévios próprios a qualquer intérprete inserido numa determinada cultura e resultante da tradição onde este se enquadra. À semelhança de outras obras da mesma época, podemos verificar que, neste caso, a forma de implantação do edifício e o modo como são utilizados os materiais já não correspondem ao

funcionalismo e ao racionalismo do Estilo Internacional, mas a uma outra forma de fazer arquitectura moderna. Identificada como a “terceira via”, esta forma de olhar a arquitectura moderna foi defendida no Congresso de 1948 por um grupo de arquitectos de uma geração mais nova e discutida no CIAM/Hoddeson.¹⁴⁷ Os ideais desta arquitectura são agora “as questões do contexto (...) [o] renovado interesse pela realidade da cultura autêntica portuguesa, pelas tradições locais e pela integração no meio ambiente” (Tostões, 1997: 159). O trabalho do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa¹⁴⁸ teve também um papel importante na produção arquitectónica desta nova geração.

A revista *Arquitectura* também altera o paradigma das suas publicações:

“... a partir de 1957, uma nova equipa de que fazem parte Carlos Duarte e Nuno Portas, passa a dirigir a revista ‘Arquitectura’. (...) Os editoriais da nova série da revista traduzem sem ambiguidades a orientação procurada: ‘... pretendem definir, claramente, uma atitude realista, apoiando todas as experiências de aprofundamento da realidade portuguesa, todo o esforço tendente a ligar a criação artística à vida autêntica do nosso povo e da nossa época (...) refutando a actualidade de uma arte pseudo-universalista, purista abstracta, desinteressada do aprofundamento das condições específicas do meio’” (Fernandez, 1988: 109-110).

Neste contexto, a arquitectura desenvolve-se segundo uma linha de pensamento que nada tem a ver com a anteriormente descrita. A Casa na Praia das Maças¹⁴⁹ e a Casa de Ofir,¹⁵⁰ de Fernando Távora, são dois exemplos

¹⁴⁷ De acordo com Ferrão, as teses discutidas no CIAM de 1951 (CIAM/Hoddeson) centram-se numa “arquitectura moderna sensível a valores e formas locais” (Ferrão, 1993b: 26).

¹⁴⁸ O Inquérito, consequência imediata do Congresso de 1948, resulta da obra de uma equipa de jovens arquitectos cuja ideia se centrava num “inquérito à arquitectura regional portuguesa” e cujos trabalhos decorreram entre 1955 e 1960 (França, 1991b: 442-443).

¹⁴⁹ A Casa na Praia das Maças foi pela primeira vez publicada na revista *Arquitectura* em 1963 (Portas e Pereira, 1963).

¹⁵⁰ A casa de Ofir foi publicada pela primeira vez na revista *Arquitectura* em 1957 (Távora, 1957).

paradigmáticos da arquitectura desta nova geração, uma vez que assumem os princípios básicos que acabamos de mencionar.

Tanto num como noutro caso, verifica-se nestas obras o fraco empenhamento de princípios de uma modernidade radical, sendo recorrente o uso de elementos da arquitectura tradicional portuguesa e um enfatizado relacionamento da topografia do terreno com a construção. O uso dos materiais da zona (cal, reboco pintado a branco, tijoleira, pedra da região, madeira, etc.) é recorrente, as construções adaptam-se à topografia do terreno ou através de pisos semi-enterrados (Casa na Praia das Mações) ou através da articulação de vários corpos distintos (Casa em Ofir), e neste sentido há uma valorização do lugar pré-existente e uma aproximação às raízes da arquitectura popular portuguesa. Em ambos os casos houve uma tendência para incorporar certas referências internacionais (modernistas), trabalhando-as de uma forma crítica e de acordo com as especificidades da cultura portuguesa.

A adaptação aos materiais locais, ao sítio onde se implantam, à topografia, à vegetação, às formas de construir locais, etc., é característica destes dois exemplos e de outros que poderíamos ter incluído neste estudo.¹⁵¹

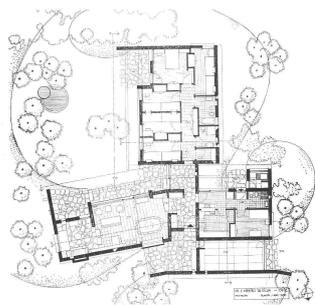


Fig. 133 – *Planta de implantação. Casa de Ofir (in Toussaint, 1992).*

Fig. 134 – *Vista sobre a casa. Casa de Ofir (in Toussaint, 1992).*

¹⁵¹ Por exemplo, a Casa Alves Costa (1971-1973), projectada por Siza Vieira e construída em Moledo do Minho. A Igreja de Águas (1949-1957), de Nuno Teotónio Pereira e Frederico George; ou a Pousada de Santa Bárbara (1955-1958), de Manuel Tainha.

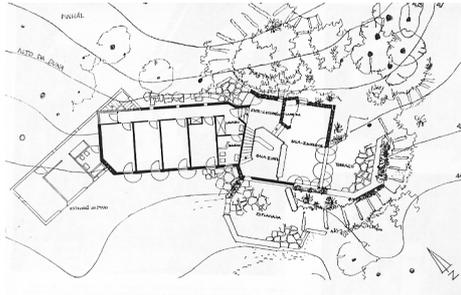


Fig. 135 – *Planta de implantação.* Casa na Praia das Maças (Atelier TP).

Fig. 136 – *Vista sobre a casa.* Casa na Praia das Maças (Fot. IF, 2006).

Também nestes casos entendemos que os autores não se confrontam com o lugar enquanto pré-existência com total neutralidade, mas sim com uma ideia prévia acerca da importância que devem dar aos elementos que compõem o conjunto do lugar. Conotado com a forma de expressão de uma nova geração, este tipo de arquitectura apresentava naquele tempo características consideradas positivas, e estava imbuído de uma outra ideologia, que nada tinha a ver com o Estilo Internacional. Esta nova linguagem moderna, associada à tradição construtiva portuguesa através da utilização de materiais simples e locais, definitivamente nada tem a ver com a arquitectura defendida pela geração mais velha.

O projecto do edifício da Fundação Calouste Gulbenkian, na sequência de um concurso por convite a três equipas de arquitectos de prestígio, foi ganho em 1961 pela equipa formada por Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy Jervis d'Althoughia. Inaugurado em 1969, é considerado um edifício de excepção pelas suas características arquitectónicas. Associados à solução encontrada, reconhecemos os princípios racionalistas do movimento moderno, mas com um carácter mais orgânico, à maneira de Frank Lloyd Wright ou à semelhança de Mies van der Rohe. A integração dos edifícios no espaço verde pré-existente procura, através de diferentes planos e diferentes níveis, criar uma relação com o terreno pré-existente que dá uma ideia de continuidade entre o exterior e o interior. Também a forma como foram pensadas as aberturas, criando enquadramentos de vistas para o exterior que ora criam um efeito surpresa (através de aberturas em situações inesperadas), ora trazem o

exterior para o interior (através de grandes panos de vidro), remete para o estilo moderno na sua vertente organicista. Podemos encontrar semelhanças entre a linguagem utilizada neste edifício, no Pavilhão de Mies van der Rohe (1929) para a Exposição Mundial de Barcelona ou na Casa Farnsworth (1950) do mesmo autor – grandes paredes de vidros que tornam transparente a relação com o exterior –, assim como identificar a dominante horizontal idêntica às obras de Frank Lloyd Wright (Casa Robie, 1910).

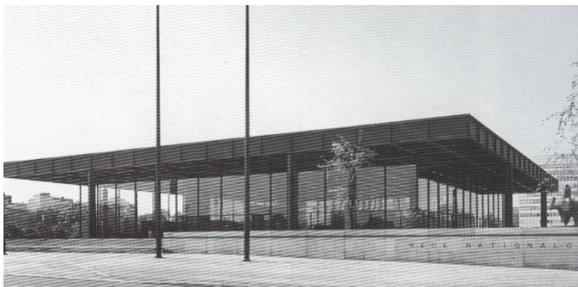


Fig. 137 – *Vista sobre o edifício.* Pavilhão da Alemanha para a Exposição Mundial de Barcelona (1929), de Mies van der Rohe (in Tietz, 2000: 59).

Fig. 138 – *Envidraçado no piso térreo.* Sede e Museu da FCG (Fot. TM, 2006).



Fig. 139 – *Vista sobre a casa.* Casa Robie (1910), de Frank Lloyd Wright (in Tostões, 2006b: 104).

Fig. 140 – *Vista sobre o edifício da sede.* Sede e Museu da FCG (Fot. TM, 2006).

O caso particular da Pousada de Santa Marinha da Costa reflecte de forma clara o pensamento do seu autor. Assim, de acordo com Távora, a metodologia utilizada na recuperação e ampliação do convento e reconversão em pousada assenta num critério geral adoptado que foi o de “*continuar-inovando*, isto é, o

de contribuir para a vida já longa do velho edifício, conservando e reafirmando os seus espaços mais significativos...” (Távora, 1985: 77).

Segundo Távora,

“Pretendeu-se aqui um diálogo, afirmando mais as semelhanças e a continuidade do que cultivando a diferença e a ruptura. Tal diálogo constitui um método por meio do qual se sintetizaram as duas vertentes complementares a considerar na recuperação de uma pré-existência: o conhecimento rigoroso da sua evolução e dos seus valores, através da arqueologia e da história, e uma concepção criativa na avaliação desses valores e na elaboração do processo da sua transformação” (Távora, 1985: 77).

O posicionamento de Távora relativamente a este projecto é o mesmo que 40 anos antes tomou no seu artigo “O Problema da Casa Portuguesa” (1993b [1947]), ao afirmar que é necessário fazer um trabalho sério acerca “do meio português, da arquitectura portuguesa existente e da arquitectura e das possibilidades da construção moderna no mundo” (Távora, 1993b: 12). No fundo, o que Távora propõe para esta intervenção assenta na ideia prévia de que fazer moderno é também recuperar o passado, dando continuidade à tradição e à *nossa* arquitectura. O que encontramos plasmado nesta obra é a ideia prévia de que devemos dar um sentido actual à arquitectura portuguesa, porque ainda ninguém “deu sentido actual ao seu estudo tornando-o um elemento colaborante da nova Arquitectura” (Távora, 1993b: 13). Se observarmos outras obras do autor, também como nos restantes casos de estudo, percebemos e encontramos semelhanças na forma como são tratados os edifícios, correspondendo a um estilo, a uma época e a um autor. Relativamente à Pousada de Santa Marinha, refere Távora que

“... o pensamento inicial expresso no Programa-Base se manteve porquanto o antigo convento de Santa Marinha da Costa não é alterado na ‘sua volumetria aparente, nas estruturas fundamentais da sua compartimentação, nos seus espaços internos mais significativos e suas correspondentes fenestração e projecção exterior, bem como ainda no

regime de acessos que outrora foi fundamento de toda a sua dinâmica”
(Távora, 1975: 6-7).

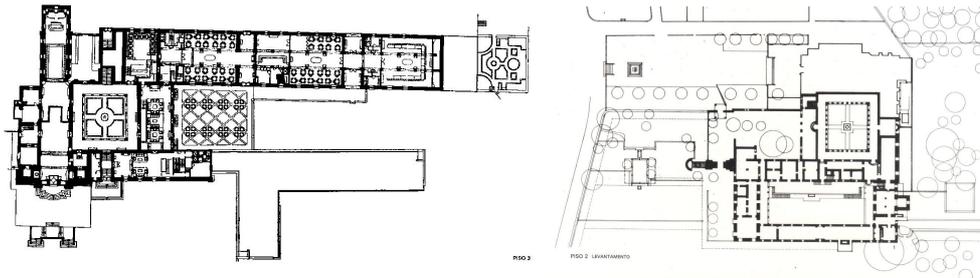


Fig. 141 – *Planta: piso 3.* Pousada de Santa Marinha da Costa (in Trigueiros, 1993: 115).

Fig. 142 – *Planta: levantamento.* Convento de Refóios do Lima (in Távora, s/d.: 75).

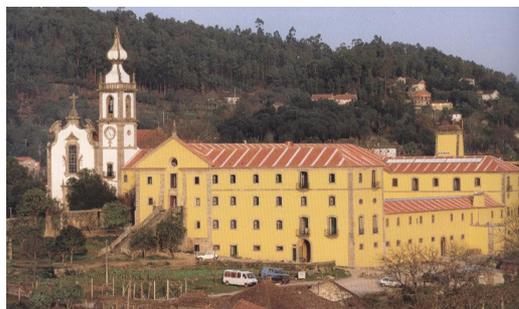


Fig. 143 – *Vista geral do edifício do antigo convento.* Pousada de Santa Marinha da Costa (in Trigueiros, 1993: 115).

Fig. 144 – *Vista geral do edifício do antigo convento.* Convento de Refóios do Lima (in Távora, s/d.: 74).

Também no caso do projecto de reconversão do convento de Refóios do Lima em Escola Superior Agrária (Távora, s/d.) se encontra a mesma linguagem, os mesmos princípios e a mesma forma de evocar o passado trazendo-o para o presente. Também neste caso se propõe um ordenamento geral da quinta onde se situa o convento, e o acrescento de edifícios novos à pré-existência como forma de dar satisfação ao programa proposto, numa atitude que respeita a linguagem própria do antigo convento e ao mesmo tempo cria um edifício com uma linguagem própria e actual.

No caso das Torres das Amoreiras podemos igualmente perceber a existência de juízos prévios na leitura que o arquitecto fez ao criar aquele lugar. Como podemos verificar, este, à semelhança de outros edifícios de cariz pós-modernista, mantém um conjunto de características semelhantes a outros construídos em Portugal mas, sobretudo, na América uns anos antes. Nas Torres das Amoreiras, as referências à obra do arquitecto Bofill aparecem claramente no desenho da fachada dos blocos de habitação. Também as referências ao trabalho do arquitecto Michael Graves nas torres destinadas a escritórios se mostram bastante evidentes. O uso de cores exuberantes, frontões, arcadas, óculos, frisos e pórticos em excesso identificam o edifício, mais uma vez, com um estilo e uma época, à semelhança do que acontece com outros.



Fig. 145 – *Humana Building*. Louisville (1986). Arq. Michael Graves (in <faculty.evansville.edu/.../sum04/art105-10.html>, 19 de Março de 2007).

Fig. 146 – *Marne-la-Vallée*. França (1978-1983). Arq. Ricardo Bofill (in <http://www.britannica.com>, 19 de Março 2007).

Fig. 147 – *Piazza d'Italia*. New Orleans, Louisiana. Arq. Charles Moore (in <www.answers.com>, 19 de Março de 2007).

A dimensão e o tipo de mega-estrutura que incorpora habitação, serviços e comércio caracterizam um tipo de construção que começou a verificar-se na década de 80. Neste período, “aumentou em número e diversidade o conjunto de obras com impacto assinalável dentro e/ou fora do meio arquitectónico. O aparecimento e o triunfo do estilo dito ‘pós-moderno’ entre a opinião pública e muitos arquitectos teve início com o conjunto das Amoreiras, em Lisboa” (Gomes, 1995: 569). Verificou-se igualmente uma

tendência geral para construir com esta linguagem arquitectónica, dela surgindo diversas propostas, patentes por exemplo na exposição organizada em 1983 e intitulada *Depois do Modernismo* (Serpa, 1983) e mais tarde (1987) na exposição *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, onde se incluíam obras de Álvaro Siza, Hestnes Ferreira, Luiz Cunha, Manuel Vicente e Tomás Taveira (Duarte *et al.*, 1986).



Figs. 148 e 149 – *Torres das Amoreiras*. Lisboa, 1985 (Fot. TM, 2005).

Também o conjunto da obra do autor reflecte um estilo próprio, correspondendo a uma ideia prévia daquilo que quer construir. Se observarmos o tipo de arquitectura de outras obras do autor, verificamos a mesma linguagem arquitectónica, a mesma exuberância no uso das cores e a forte presença volumétrica, induzindo sempre uma escala monumental nos edifícios que constrói.



Figs. 150 e 151 – *Conjunto habitacional das Olaias*. Lisboa, 1982 (Fot. TM, 2007).

Fig. 152 – *Banco Nacional Ultramarino*. Lisboa, 1983-1989 (Fot. TM, 2007).

Através dos argumentos atrás referidos, e ao aplicar o tópico dos juízos prévios à interpretação dos lugares, percebemos o carácter pré-intencional do

autor em relação às obras que estudamos e, deste modo, o papel que o lugar desempenha. Assim, percebemos que estes lugares são o reflexo de pressupostos dos seus intérpretes, pelo facto de cada um estar ligado ao passado por um contexto de tradição. Dito de outro modo, os intérpretes estão ligados a um contexto de tradição e por isso não abordam os lugares com um espírito neutro, nem de uma forma totalmente subjectiva, mas sim com uma compreensão prévia que resulta do que o passado lhes transmitiu (Silva, 2005: 90). Cada intérprete, em cada época, aborda o lugar a uma determinada luz, a partir de uma visão preliminar, uma vez que “o presente só é visto e compreendido através das intenções, modos de ver e preconceitos que o passado transmitiu” (Palmer, 1999: 180). O facto de existirem vários exemplos semelhantes, quer ao Ritz quer às Amoreiras, em cada uma das épocas é a prova de que o lugar desempenha o papel de se constituir mais um elemento a ter em conta na realização do projecto, ou seja, mais um elemento passível de ser interpretado pelo autor. As respostas encontradas dependem mais das intenções do autor do que da pré-existência. Se dependessem das pré-existências, as soluções teriam características iguais ao longo do tempo.

No caso da Casa de Alenquer e de acordo com Manuel Mateus,

“... há neste momento um fio comum nos nossos projectos, que é a ideia de um campo de tensão dentro da própria ideia de construção.

O nosso raciocínio é muito simples: a arquitectura constrói-se de matéria, a matéria concentra-se dentro de um determinado campo, esse campo é uma identidade, essa identidade tem uma lógica intrínseca, tem um interior e tem uma forma de reacção com o exterior; portanto o que interessa é a concentração sobre esse campo” (Mateus, 2004: 40).

Desta forma, e bem patente na Casa de Alenquer e noutros trabalhos destes autores,¹⁵² o campo onde se trabalha será entre a ruína e a casa propriamente dita, porque “quando trabalhamos sobre esse campo trabalhamos sobre a espessura, pois o que esse campo tem não são linhas, antes campos que

¹⁵² Como, por exemplo, na Casa em Alvalade do Alentejo (1999-2000), ou na casa em Brejos de Azeitão (2001-2003).

necessariamente têm materialidade” (Mateus, 2004: 40). Assim, podemos reconhecer uma ideia prévia a qualquer um destes projectos e que se centra na noção de limite. Para estes autores,

“o limite entre o interior e o exterior é necessariamente o limite de maior tensão no momento da construção, e não tem que ser uma fachada particular; é onde se concentra maior volume de matéria, maior peso. (...) O que nós pensamos como modo de operar é que uma fachada não é uma lâmina, constitui um campo entre dois limites, um com o interior e um outro limite autónomo com o exterior que podem coincidir ou não. O que nos interessa é como é que operativamente podemos actuar entre estes dois limites, e é o que tentamos fazer em muitos projectos” (Mateus, 2004: 42).

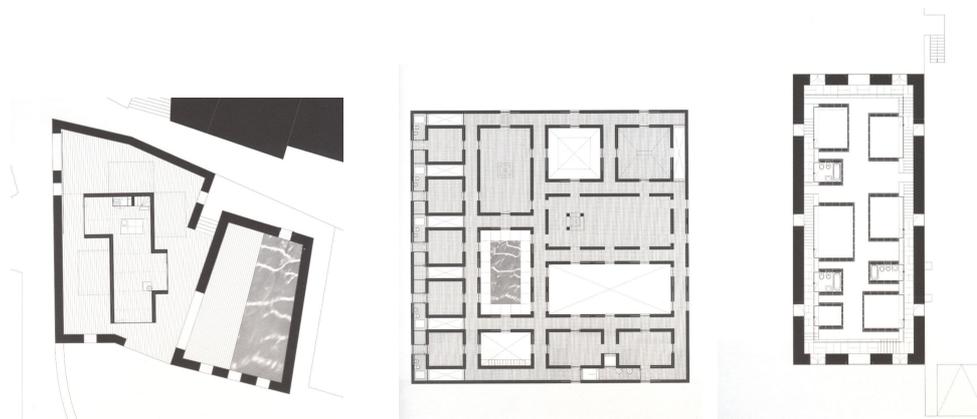


Fig. 153 – *Casa em Alenquer, 1999-2002* (in Lopes, 2005: s/p.).

Fig. 154 – *Casa em Alvalade, Alentejo, 1999-2000* (in Lopes, 2005: s/p.).

Fig. 155 – *Casa em Brejos, Azeitão, 2001-2003* (in Lopes, 2005: s/p.).

3.3.2. Leituras passadas

O tópico referente às leituras passadas que propomos para a construção do nosso modelo parte do pressuposto de que o lugar arquitectónico é também as leituras que fazemos acerca dele, porque qualquer lugar construído se apresenta como obra aberta, uma vez que existe para qualquer um que dele

queira usufruir. Uma vez que o lugar proporciona uma pluralidade de leituras para além do seu significado literal, incluir este tópico na leitura do lugar justifica-se porque se considera que essas leituras são uma dimensão do próprio lugar e surgem na continuidade umas das outras, dependendo da época em que cada intérprete se encontra.

O que sustenta este tópico prende-se, em primeiro lugar, com a concepção gadameriana do modo de ser histórico de cada intérprete. De acordo com esta concepção, e como verificámos no tópico anterior, um intérprete não aborda um lugar de consciência vazia, ou temporariamente preenchida com a situação em causa, como se esse lugar se encontrasse isolado do contexto onde ele se insere e do contexto da tradição. Dito de outro modo, quando abordamos um lugar “não saímos do tempo e da história, não nos separamos de nós mesmos...”¹⁵³ para, a partir daí, compreendermos esse lugar. Por outro lado, a concepção de tradição desenvolvida por este autor ajuda-nos a consolidar a ideia que aqui pretendemos veicular, porque sendo aquela o produto de relações onde nos inserimos e nas quais nos situamos, nenhum lugar deve ser visto como isolado historicamente, dado que está inserido na tradição. Sendo a tradição numa obra (como num lugar) caracterizada pelo *rasto que esta deixa atrás de si*, por via da sua existência enquanto obra construída (história dos efeitos) e pelo facto de se constituir veículo de *preconceitos* (história da recepção) transportados por quem a estuda e usufrui, importa para a leitura de qualquer lugar ter presente as diferentes leituras a que este é sujeito (em cada situação), porque também elas o constroem. O conceito de tradição incorpora *o princípio da história efetual*, enunciado por Gadamer, e veicula dois elementos: o elemento referencial, ou seja, o lugar arquitectónico como objecto factual; as diferentes leituras resultantes dos preconceitos dos diferentes intérpretes marcados pela situação histórica e social que lhes está associada. O que entra em jogo na leitura do lugar a partir deste tópico é o modo de ser histórico de cada intérprete e a tradição onde cada lugar e cada intérprete se inserem.

¹⁵³ É neste termos que Gadamer se refere à experiência do encontro com uma obra de arte (Palmer, 1999: 172).

Ao explicitar na compreensão o modo de ser histórico dos intérpretes e a tradição, Gadamer introduz o conceito de consciência histórica ou sentido histórico, relevante para qualquer leitura que se faça de um lugar. Assim, qualquer leitura actual que se possa fazer das leituras passadas acerca de qualquer lugar resultam da situação histórica em que nos encontramos – não podemos ter “uma visão ou uma compreensão puras da história, sem referência ao presente” (Palmer, 1999: 180), porque as leituras passadas são vistas e compreendidas sempre através de uma consciência que se situa no presente, constituindo este facto um condicionalismo que teremos de ter em conta. Segundo Gadamer, a consciência histórica ou sentido histórico refere-se à tomada de “consciência da historicidade de todo o presente e da relatividade de todas as nossas opiniões”.¹⁵⁴ A partir daqui podemos reflectir sobre a relatividade da nossa própria posição e da dos outros autores e, deste modo, adquirimos consciência “do carácter *particular* de [cada] perspectiva” (Gadamer, 1998a: 17). Este conceito, no quadro da arquitectura, remete-nos para uma interpretação alternativa em relação à forma como habitualmente se interpreta o lugar na caracterização da relação da obra arquitectónica com a envolvente, uma vez que normalmente o que se verifica são leituras dos lugares como se essas se dessem como certas ou cuja pretensão seria a de serem tomadas como verdades definitivas. Sabemos que ao longo da história existem diferentes verdades: o mesmo acontecimento é compreendido actualmente de forma diferente do que foi no passado. A partir desta compreensão, o importante é o sentido que a história tem e não a sua verdade, porque esta é uma impossibilidade.

Decorrente do facto de o intérprete existir como um ser historicamente colocado e do conceito de tradição que evocámos anteriormente,

¹⁵⁴ “... a aparição de uma tomada de consciência histórica é possivelmente a mais importante revolução por que passamos desde o surgimento da época moderna. (...) A consciência que, actualmente, possuímos da história é profundamente diferente da forma como outrora o passado aparecia a um povo ou a uma época. Entendemos por consciência histórica o privilégio do homem moderno: ter plena consciência da historicidade de todo o presente e da relatividade de todas as opiniões” (Gadamer, 1998a: 17).

incorporamos na leitura do lugar os conceitos de situação¹⁵⁵ e fusão de horizontes¹⁵⁶ trazidos por Gadamer e explorados por Ricoeur. Todas as leituras passadas e a nossa leitura são o resultado de uma operação em situação, ou seja, resultam da tensão existente entre o momento em que nos encontramos e o que nos é transmitido do passado. Nesta medida, interessamo-nos entender o significado que o lugar passado tem para nós no presente, pelo acumular de leituras que recebemos da nossa pertença a uma tradição. Ao interpretar um lugar tendo em conta o conceito de situação, compreendemos que está presente a intercepção de duas consciências: a de quem projectou (tudo o que a obra traz consigo desde esse momento), e a de quem critica ou usufrui a obra.¹⁵⁷ A importância deste conceito reside, portanto, no facto de qualquer leitura do lugar conter um grau de relatividade (não arbitrário) mas que depende da nossa própria posição: se não vivemos num horizonte fechado, também não vivemos num horizonte único. O conceito de fusão de horizontes explorado por Gadamer assenta, deste modo, na comunicação entre duas consciências diferentemente situadas que se cruzam. A situação de cada uma delas revela-se pela tensão existente entre o momento em que nos encontramos e o que nos é transmitido do passado. A

¹⁵⁵ O conceito de *situação* expressa-se, como vimos, segundo Gadamer, na tensão que existe entre o presente e o passado, fazendo coexistir uma situação simultaneamente estranha e familiar, ou seja, entre a objectividade da herança, que se pretende histórica e distanciada, e a nossa pertença a uma tradição. Dito de outra forma, quando estudamos uma obra do passado, ela é-nos estranha porque não a vivemos, mas é-nos familiar porque faz parte da nossa herança. Deste modo, na compreensão histórica, o lugar é compreendido não porque se estabelece uma relação entre pessoas, mas devido à participação do lugar. Assim, não só saímos do nosso próprio mundo como deixamos que o lugar nos interpele no nosso mundo actual; deixamos que o lugar se torne contemporâneo, sendo que o verdadeiro ponto de referência não é a subjectividade do autor nem a do leitor, mas, sim, a própria significação histórica, ou seja, a significação que o lugar tem para nós, situados no presente. Este conceito de *situação* revela-nos que a interpretação de uma obra deve incluir a sua explicação, mas também o que significa em termos do momento actual.

¹⁵⁶ “Devemos a Gadamer esta ideia muito fecunda de que a comunicação à distância entre duas consciências, diferentemente situadas, se faz graças à fusão dos seus horizontes, quer dizer, do ajustamento das suas miras sobre o longínquo e o aberto. Mais uma vez se pressupõe um factor de distanciação entre o próximo, o longínquo e o aberto. Este conceito significa que não vivemos nem em horizontes fechados, nem num horizonte único. Na mesma medida em que a fusão dos horizontes exclui a ideia de um saber total e único, este conceito implica a tensão entre o próprio e o estranho, entre o próximo e o longínquo” (Ricoeur, 1991: 69).

¹⁵⁷ Como nos diz Solà-Morales, mesmo os monumentos acumulam memória e por isso modificam a leitura que deles fazemos (1998: 121-122).

resposta de cada intérprete é sempre o cruzamento (a dialéctica) entre o objecto concreto e o contexto histórico-geográfico em que se encontra, havendo, deste modo, uma construção de significado através de uma comunicação de significado.

Para a leitura do lugar a partir deste tópico, tomamos como exemplo o caso do Hotel Ritz. O Ritz é informado por um conjunto de leituras que se revestem de aspectos singulares e contradições aparentes: é tido como moderno, mas também como tradicional;¹⁵⁸ é visto como um bloco isolado em relação à envolvente, mas foi todo implantado em função do terreno e da envolvente onde se situa.¹⁵⁹ Constitui-se igualmente como um edifício de excepção – foi admirado por uns e repudiado por outros, tornando-se um edifício, de certo modo, enigmático: se alguns lhe atribuíram uma “atitude afirmativa e *arrogante* (...) no seu diálogo com a cidade” (Magalhães, 2000a: 138), outros consideraram-no “uma das melhores e mais modernas ‘salas de visitas’ do país”,¹⁶⁰ ou ainda “mais infeliz” em relação ao projecto do Hotel Tivoli,¹⁶¹ obra projectada pelo mesmo autor. Se, durante a obra do hotel se criou uma espécie de “pequeno mistério” (Silva, 1959: 15) à volta da construção da sua estrutura, também podemos observar que afinal nada de anormal aconteceu. Se feriu “os espíritos mais retrógrados” (Caldas, 1997: 15), também a geração mais jovem considerou que nele teria “falhado a

¹⁵⁸ “Quando nos anos 50, Lisboa, então capital do império, se abria finalmente aos ventos do Movimento Moderno, o Hotel Ritz (1954-1959) fixa essa imagem de limiar entre modernidade e tradição. Se este edifício afirma a sua modernidade, no modo como se ergue solitário sobre o imenso verde do Parque Eduardo VII, evidenciando um carácter cenográfico e introduzindo uma nova escala na cidade, o programa luxuoso e o espaço palaciano, acentuado nas enormes superfícies de mármore, ancoram-no a uma ideia de tradição” (Magalhães, 2000b: 64).

¹⁵⁹ Assim nos diz Pardal Monteiro: “Procurámos desde logo encontrar solução que não só se adaptasse às condições naturais do terreno e às cotas de nível dos arruamentos, como permitisse tirar bom partido da série de circunstâncias que deviam fornecer a valorização do hotel...” Mais adiante refere a “observação atenta do local e [o] estudo ponderado da sua situação...” (Monteiro, 1954: 14-15, vol. I).

¹⁶⁰ “Nascido por vontade do Governo, que aspirava a transformar Portugal numa das passagens obrigatórias do crescente turismo do pós-guerra, o Ritz é ainda hoje uma das melhores e mais modernas ‘salas de visitas’ do país” (Becker *et al.*, 1998: 209).

¹⁶¹ “A Igreja de Fátima (1934-38), o edifício do ‘Diário de Notícias’ que lhe deu outro prémio ‘Valmor’ em 40, e as gares marítimas de Lisboa, em meados da década, o Laboratório de Engenharia Civil (1950-52), o Hotel Tivoli e, mais infeliz, o Ritz, os maiores de Lisboa (trabalhava no último quando se suicidou)” (França, 1991c: 255).

arquitectura”.¹⁶² Recentemente foi visto como uma resposta banalizada do Estilo Internacional “ao consumo de modelos e às exigências comerciais” (Tostões, 2004a: 149). Já foi capa de revista,¹⁶³ protagonista de diversos anúncios publicitários,¹⁶⁴ mas foi também vítima de muitos boatos, como refere Castro Caldas.¹⁶⁵ *Insólito* (Santa-Rita e Simões, 1960: 53), *singular*, *ambíguo*, *paradoxal*, *complexo* e *contraditório* (Magalhães, 2000a: 2-3), são alguns dos adjectivos que encontramos quando se fala do Hotel Ritz. Também quanto ao perfil do seu autor – Pardal Monteiro –, as leituras são diversas e contraditórias: se foi visto, no seu tempo, como um homem de grande valor criador¹⁶⁶ ou, mais tarde, como “uma grande figura” (Caldas, 1997: 15), também foi considerado um homem de vistas curtas, “sem grande consciência nem empenho estético, nem gosto apurado”.¹⁶⁷ Igualmente, da sua vida privada diz-se que pouco se sabe, mantendo, no entanto, com o poder uma “relação ambígua” (Caldas, 1997: 15). No quadro da sua profissão, há quem refira que se pautou “por uma ambiguidade resultante de pulsões e de desejos

¹⁶² “O novo hotel de Lisboa, ao contrário impõe-se antes de mais nada pelo seu volume e pelo aspecto de impenetrabilidade que não se atenua sequer com os extensos envidraçados das fachadas. Aí terá falhado a arquitectura, abrindo-o para a cidade e tentando sem resultado estabelecer relações biunívocas entre o quotidiano e o insólito. Porque ele é, antes de mais nada, insólito, quer pelas suas dimensões quer pela riqueza grandiloquente dos seus materiais” (Santa-Rita e Simões, 1960: 53).

¹⁶³ Ver *Binário*, 1959, n.º 13, número especial dedicado ao Hotel Ritz.

¹⁶⁴ Ver *Binário* n.º 13 ou *Arquitectura*, n.º 66, ambos de 1959, entre outros.

¹⁶⁵ “Foi essa modernidade que suscitou o coro de indignações que está na origem da ‘lenda’ sobre a incapacidade dos portugueses para uma obra daquela dimensão e atrevimento urbano: o edifício estaria a abrir rachas, a enterrar-se, a ruir, conforme o exagero e a imaginação das fontes boateiras. Segundo as mesmas fontes de imaginação teriam sido essas as razões do pretensu suicídio do arquitecto e do efectivo suicídio do construtor” (Caldas, 1997: 95).

¹⁶⁶ “A obra de arte é filha do talento pessoal do seu criador, mas também produto de circunstâncias várias que nela concorrem. Se o valor pessoal e essas circunstâncias coincidem a obra de arte eleva-se àquela grandeza que parece transcender o próprio criador. Nós não queremos afirmar a superioridade do valor criador de Pardal Monteiro, como artista, como arquitecto, sobre todos os outros. Afirmamos apenas o seu grande valor” (*in* P. V. de Almeida, 2002: 66).

¹⁶⁷ “Homem prático e de trabalho, sem grande consciência nem empenho estético, nem gosto apurado, mas esclarecido na abordagem de problemas de programação (...). As suas ideias artísticas eram breves, restritas as suas vistas no mesmo domínio: sendo um dos precursores do modernismo em Portugal, ao escrever sobre ele, para leitores estrangeiros, em 37, apenas soube falar de coisas práticas...” (França, 1991c: 255).

mas também de uma vontade férrea...”¹⁶⁸ e que “o ‘rasto’ do arquitecto é tão extenso e variado, tão intenso e tão cheio de contradições que não podia ter deixado de suscitar ressentimentos, incompreensões e equívocos...” (Caldas, 1997: 15). Pardal Monteiro morreu dois anos depois de ter um enfarte, mas até em relação à sua morte se diz que esta “originou uma espécie de lenda”.¹⁶⁹

À luz do modelo de interpretação que construímos para a leitura do lugar e através das leituras que fazemos das leituras passadas acerca do Ritz, podemos perceber que estas ou se enquadram em estudos que sobrevalorizam uma lógica cronológica, tendo como pano de fundo a evolução do modernismo em Portugal,¹⁷⁰ ou se inserem no âmbito de estudos preocupados com o conjunto da obra do autor.¹⁷¹ Em ambos os casos podemos perceber que a estratégia é, antes de mais, entender a obra a partir da vida do autor e no contexto global ideológico em que este se insere, e não a partir da compreensão do próprio edifício e do lugar que se criou a partir dele.

Se o contexto referente à inserção da obra no lugar e o contexto da linguagem arquitectónica em que foi produzida a obra (e as linguagens arquitectónicas subsequentes) são importantes para perceber o lugar, já o contexto do autor, no que se refere à ideologia ou ao regime político, se revestem de uma enorme subjectividade para a compreensão do lugar.¹⁷² À luz da tentativa de contextualizar a obra quer a partir da vida do autor, quer a partir da reconstrução do contexto primitivo (político, cultural e social), o Ritz não é olhado como obra, como um lugar que existe na história e por isso apresenta uma aparente ambiguidade. Mas se o lugar do Ritz possibilita

¹⁶⁸ “A sua vida profissional pautou-se por uma ambiguidade resultante de pulsões e de desejos mas também de uma vontade férrea que deu origem a uma arquitectura de marcado carácter” (Caldas, 1997: 96).

¹⁶⁹ “Mas o próprio tom de tragédia e segredo que rodeou o seu fim originou uma espécie de lenda que gira em torno de supostos problemas na construção do Hotel Ritz, a sua última obra, alimentada pelo posterior suicídio do respectivo empreiteiro, Diamantino Tojal” (Caldas, 1997: 15).

¹⁷⁰ É o caso das obras de José Augusto França, Ana Tostões, Ana Magalhães, Pernes e Fernandes de Sá, citadas na bibliografia específica.

¹⁷¹ É o caso das obras de João Vieira Caldas e Ana Assis Pacheco e também Ana Magalhães, constituindo a obra desta autora a mais específica e abrangente sobre o Ritz.

¹⁷² Podemos questionar: para apreciar obras maiores como o Partenon ou o Tasmahal interessa-nos conhecer a vida do seu autor, ou o contexto ideológico onde este se encontrava?

diferentes leituras, essa possibilidade não se deve ao facto de este ser ambíguo ou contraditório, mas antes, de ter uma relevância continuada e, deste modo, levantar questões aos seus intérpretes que, por sua vez, se encontram numa situação histórica diferente.

Se tentarmos compreender o Ritz a partir da relação que este estabelece com a envolvente, com a consciência de que não queremos compreender o lugar a partir da vida do autor e no contexto global ideológico onde ele se insere, percebemos facilmente a clareza da solução encontrada: por um lado, é o reflexo de um conjunto de preconceitos da época, marcadamente modernistas; por outro, utiliza o sítio enquanto pré-existência como um dado a ter em conta para a resolução do problema formulado na encomenda, a partir da relação com a vista mais interessante, com a topografia e com os edifícios envolventes. Se observarmos a forma como as entradas foram colocadas, a posição dos quartos e dos terraços (de modo a tirar partido das vistas mais favoráveis), percebemos que o lugar enquanto pré-existência foi um dado do problema.

Relativamente à Casa da Praia da Maçãs, embora não exista muita literatura especializada acerca desta obra e do respectivo projecto, é frequente associar as obras deste autor às suas ideias acerca da sociedade, ao seu “sentido de cidadania”, e ao “sentido de dever cívico” (Tostões, 2004a: 21). De acordo com Ana Tostões, as obras de Teotónio Pereira desenvolvidas no seu *atelier* são conotadas com dois temas-chave: “a prática recorrente da experimentação [e] uma fundamentação teórica baseada na contextualização” (Tostões, 2004a: 21). Teotónio Pereira é, deste modo, identificado com a geração que depois do Congresso de 1948 procura renovar o vocabulário e as ideias, na linha sugerida por Fernando Távora em 1947.¹⁷³ De acordo com Alves Costa, esta é “... uma geração de arquitectos atenta a uma nova adequação social e histórica, interessada em desenvolver com novas coordenadas, que não as impostas até aí pelo fascismo, um

¹⁷³ Fernando Távora, no artigo “O Problema da Casa Portuguesa”, sugere que se faça um “trabalho sério, conciso bem orientado e realista” onde o estudo “do meio português” e “da arquitectura portuguesa existente” seriam duas ordens (Távora, 1993b: 12).

processo nacional mais em consonância, de resto, com as preocupações das novas arquitecturas nacionais em toda a Europa” (Alves Costa, 1982: 25).

A obra de Teotónio Pereira é vista como “... baseada numa contextualização que se constrói a dois níveis, o físico e o social: se a preocupação de integrar, de responder, de se colocar em relação com a envolvente física constitui motor de concepção, do mesmo modo o desejo de responder a um dado social e humano foi transformado em estímulo conceptual” (Tostões, 2004a: 22). Assim, associado à leitura desta obra, a Casa na Praia das Mações, surge o princípio da contextualização no terreno, expresso na forma como a casa nele se posiciona e coloca: a construção situa-se no interior do pinhal, acompanhando o desnível do terreno no sentido longitudinal. A sua presença é discreta a partir de diferentes pontos de vista exteriores a esse mesmo terreno. Também as diferentes leituras que se conhecem desta casa por outros autores acentuam esse princípio:

“[A] casa implantada numa duna, no ponto mais alto do terreno, fazendo uma ligeira inflexão de modo a adaptar-se organicamente ao relevo, como se sempre lá estivesse estado. O recurso a materiais e sistemas vernaculares é expressivamente agenciado com o embasamento em aparelho de pedra cintando o piso agarrado ao terreno e o branco que envolve o piso superior onde se abrem pequenas frestas de proporção vertical protegidas por tradicionais venezianas” (Tostões, 2004a: 178).

Relativamente às casas projectadas no *Atelier* Teotónio Pereira, estes são os projectos onde a investigação e a pesquisa se fazem com maior profundidade, concentrando-se esta pesquisa

“... na exploração das qualidades da arquitectura vernacular articuladas com a contribuição moderna orgânica, referenciada à escola de Frank Lloyd Wright. Concebidas para contextos muito diferenciados, todas estas casas são deliberadamente agarradas ao terreno, numa aproximação orgânica que procura revelar o sentido topográfico de cada lugar” (Tostões, 2004a: 175).

Nas leituras que se conhecem do edifício da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian estão associadas duas ordens de prioridades: por um lado, e ao contrário da Casa da Praia das Maçãs (onde a ideologia do autor é um dado importante), a descrição da cronologia da evolução do lugar é aqui destacada; por outro, ele é associado a conceitos como os de funcionalidade e monumentalidade,¹⁷⁴ “dignidade, harmonia de proporções e simplicidade de linhas” (França, 1991a: 517).

Partindo destes pressupostos, as leituras deste edifício são sempre consensuais, uma vez que são considerados dados positivos, por um lado, o facto de Calouste Gulbenkian ter decidido oferecer a Lisboa a sua colecção de arte¹⁷⁵ e, por outro, o facto de os autores do projecto terem tido em conta o antigo Parque de Santa Gerturdes,¹⁷⁶ como um dado a incorporar no projecto.

¹⁷⁴ “Relatório do Presidente”, in França (1991a: 517); França in Tostões (1997: 198).

¹⁷⁵ Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955) decide oferecer em testamento a Lisboa a sua colecção de arte e deixar a maior parte da sua fortuna para que fosse estabelecida em Portugal a futura Fundação Calouste Gulbenkian, “destinada a auxiliar a caridade, as artes, a educação e a ciência, e cuja sede será em Lisboa” (*Diário de Notícias*, in Tostões, 2006a: 26). “No dia 18 de Julho de 1956, um ano após a morte de Calouste Sarkis Gulbenkian, a fundação Calouste Gulbenkian era formalmente constituída” (Tostões, 2006a: 16) e era preciso criar um museu que albergasse a colecção. A escolha do lugar para a construção do futuro museu recaiu sobre o Parque de Santa Gerturdes.

¹⁷⁶ O antigo Parque de Santa Gerturdes em Palhavã foi o local escolhido para a construção em Lisboa da sede e museu da FCG. Este parque resulta da compra à família Larre, em 1859 e por parte de José Maria Eugénio de Almeida (1811-1872), de uma quinta que com a construção da Estrada da Circunvalação (actual Rua Marquês da Fronteira) se encontrava dividida em duas partes: “de um lado a casa e jardim; do outro, a parte maior, então ainda essencialmente rural” (Tostões, 2006a: 30). A parte do terreno com características rurais e cerca de oito hectares é entretanto transformada pelo seu proprietário, José Maria Eugénio de Almeida, “num maravilhoso jardim concebido ao gosto romântico” (Tostões, 2006a: 30). Para além das transformações a partir da criação de um jardim também em 1865, contratou Giuseppe Cinatti (1808-1879) para a construção de um novo edifício, na parte norte desta parcela de terreno, destinando às cavaliarias. Entre 1866 e 1870, Jacob Weiss transforma o que antes era uma propriedade rural num jardim à inglesa com lagos, coretos, viveiros, e alamedas de árvores exóticas, limitando-o através de um muro acastelado e semelhante ao tipo de linguagem utilizado no edifício das cavaliarias, acessível através de três entradas. Foi este conjunto que o seu proprietário rebaptizou de Parque de Santa Gerturdes. Em 1884, o parque foi adaptado ao primeiro jardim zoológico da cidade. Depois de ali terem funcionado um centro hípico e um hipódromo, em 1943 foi instalada neste local a feira popular, que ali permaneceu durante quinze anos.

Desde modo, ao ser construído o Centro de Arte Moderna (inaugurado em 1983),¹⁷⁷ a contestação foi muito vívida. De acordo com o próprio Centro de Arte Moderna, “a implantação do edifício do CAM no jardim foi objecto de acesa polémica, de debates na Assembleia da República, de inúmeros títulos de jornal e até de campanhas de secções de ecologia, que se encontram fotograficamente documentadas”.¹⁷⁸



Figs. 156 e 157 – *Manifestação no Parque da Gulbenkian. 1980*
(<http://www.camjap.gulbenkian.org/11>), 8 de Março de 2007).

Do mesmo modo, quando foram construídas, as Torres das Amoreiras suscitaram muita polémica e, como diz Jorge Figueira, “de repente toda a gente tinha uma opinião crítica” (2007: 36). Segundo um texto de David Morton¹⁷⁹ publicado no catálogo da exposição *Tendências da Arquitectura Portuguesa* (1987),

“... praticamente de qualquer ponto de Lisboa, podem ver-se hoje duas grandes formas na linha do horizonte. Uma delas, sobre as colinas ao sul do vale em que a cidade se situa, é o monumento mais famoso de Lisboa sombrio e guarnecido de ameias, o castelo medieval de S. Jorge. Como

¹⁷⁷ Em 1977, Azeredo Perdigão pede ao Arquitecto Sommer Ribeiro um estudo de um edifício para o Centro de Arte Moderna integrado no conjunto da Sede, Museu e Parque da Fundação Gulbenkian, situado no topo sul do parque, mas é o arquitecto inglês Sir Leslie Martin que, em 1979, realiza o projecto. Depois de alguma polémica gerada acerca da sua construção nos jardins, o edifício foi construído e a sua inauguração ocorreria a 20 de Junho de 1983.

¹⁷⁸ Ver, no *site* do Centro de Arte Moderna, “A Polémica da Implantação do Edifício do CAM: Selecção de Títulos na Imprensa”, cerca de 40 títulos de publicações na imprensa em torno desta polémica (<http://www.camjap.gulbenkian.org>).

¹⁷⁹ Director executivo da revista *Progressive Architecture*.

um eco deste sobre as colinas atrás da cidade, para leste, existe outra forma que é muito maior, mas não tão sóbria. É uma composição fantástica de torres de apartamentos em cor-de-rosa e azul com torres de escritório em vidro negro espelhado, que está hoje a causar uma grande controvérsia” (Morton, 1986: 64).

Por um lado, as Amoreiras eram criticadas negativamente (sobretudo por alguns arquitectos e intelectuais) através de dois tipos de contestação. Delas se disse que são “... uma ilha rodeada de túneis sinistros e desertos de asfalto. Engole as pessoas embaladas em automóveis e autocarros e devolve-as embaladas em automóveis e autocarros” (Dias, 1990: 40), eliminando, deste modo, a tradicional loja com montra para a rua; ou ainda que “... o volume e o espectáculo da construção conseguem aquilo que nenhuma outra torre havia antes conseguido: gerar um elemento formal com força suficiente para se sobrepor ao ritmo das colinas de Lisboa, com a sua ocupação secular, passando a fazer parte da própria silhueta da capital” (Fernandes, 1985: 24r). Deste modo, a escala, a dimensão e a forma de implantação constituíram aspectos negativos na perspectiva de alguns arquitectos.

Apesar disso, para outros, as Amoreiras constituíam uma “lufada de ar fresco” (Morton, 1986: 64), e o facto de terem tamanha volumetria era um aspecto positivo porque aquele conjunto constituía um marco importante na cidade de Lisboa. Segundo *O Jornal* na época, as pessoas que frequentavam as Amoreiras “passeavam-se sem pressas pelas escadas, ruas e praças daquela que já ouviram chamar de ‘cidade dentro da cidade’, onde não há muito trânsito, nem poluição e o ambiente é sempre primaveril. Para além dos museus, monumentos e bairros da Lisboa antiga, incluem no seu roteiro turístico uma visita ao ‘Shopping Center’” (Anónimo, 1990b: 21).

Novamente segundo David Morton,

“Se o complexo das Amoreiras é visto por alguns como uma mera fantasia, também pode ser visto como um produto representativo da posição política do arquitecto face à arquitectura. (...) Para a esquerda ele é considerado um homem de direita. Mas como a direita não existe

formalmente desde a queda do governo de Salazar, em 1974, isto é questionável. Enquanto Taveira explica que é socialista, a acusação dos esquerdistas tem alguma relevância embora não de ordem política. (...) Segundo Taveira, a facção representada pelos racionalistas aponta para quem quer que faça uso do ornamento aplicado e da alusão histórica, como seguidor dos preceitos da época pré-revolucionária, logo, como um direitista ou pior ainda” (Morton, 1986: 64).

Para este autor, o que causa controvérsia “é uma exuberância arquitectural sem freios, que um país culturalmente conservador como Portugal, tem, por vezes, dificuldade em aceitar” (1986: 64). Como podemos constatar, mais uma vez se verifica que a crítica ao lugar parte de pressupostos ideológicos mais do que de um olhar atento sobre o mesmo. Hoje, como se vê, ninguém critica as Amoreiras, elas estão lá com as mesmas cores, o mesmo tamanho e a mesma exuberância, mas já ninguém fala delas.

No caso da Casa de Alenquer, dada a proximidade da data da sua construção em relação ao momento presente, podemos constatar que as leituras passadas são escassas, uma vez que não existe distância temporal que possibilite a sua existência. Apesar disso, podemos encontrar no campo da teoria e da crítica da arquitectura opiniões consensuais acerca da mesma, enquadrando-a no conjunto da obra dos autores e associando-a a uma “nova geração de arquitectos portugueses” (Rodeia, 2001).

Ao aplicar este tópico, percebemos que a maioria das leituras que encontramos parte da contextualização do lugar com base na vida do autor e no contexto ideológico da época, descurando deste modo o olhar sobre a obra ou sobre o lugar, que na realidade é o que é importante para a leitura de qualquer lugar. Assim, o que é posto em causa é o modelo cultural e ideológico, e não a solução encontrada. Para analisar a solução encontrada teremos mais que olhar para o lugar e perceber de que forma aquele lugar se transformou e de que maneira.

3.3.3. Contextos temporais

Este tópico prende-se com o carácter de acontecimento que imprimimos ao lugar arquitectónico. Como referimos, a maneira como muitas vezes é feita a leitura do lugar, considerando exclusivamente o lugar em termos formais como um objecto isolado – quase de laboratório –, justifica o facto de a leitura do lugar não comportar a ideia de que o lugar muda. Assim, este tópico, pelo contrário, remete-nos para a leitura do mesmo a partir do espaço e do tempo de vida desse lugar e, desta forma, para o carácter mutável do lugar arquitectónico.

Se os lugares são vistos a partir das suas relações internas, ou seja, a partir da sua estrutura, só reconhecemos neles os seus aspectos permanentes.¹⁸⁰ Se aceitamos que existem lugares cujas mudanças, em termos físicos, são menos acentuadas do que as de outros, também aceitamos que todos se modificam, em termos físicos, ao longo do tempo. De facto, ao pensarmos nas cidades que visitámos lembramo-nos sempre de um ou outro edifício, de um ou outro lugar que, dada a sua excepcionalidade, permanecem e se distinguem, funcionando deste modo como elementos característicos, determinantes e até orientadores. Deste ponto de vista, por mais que os lugares se transformem, reconhecemos que há lugares que conservam, mais do que outros, as suas características físicas, tendo por isso um valor em si mesmos – um valor posicional. Não quer isto dizer, no entanto, que estes não se transformem em termos físicos. É essa a razão que leva Rossi a distinguir os conceitos de área-estudo e elementos primários. De facto, reconhecer qualquer coisa de permanente em certas obras

¹⁸⁰ Lynch recorre à *identidade* de um lugar como sendo aquilo que podemos recordar e reconhecer e que permite que cada pessoa distinga um lugar de outro, e à *estrutura formal* enquanto modo como as partes se ajustam em conjunto dando-nos um sentido de orientação, remetendo-nos, deste modo, para a obra como um objecto imóvel (Lynch, 1999: 127-128). Rossi assume a tipologia, não como coisa a inventar, mas como uma coisa que se conforma ao longo do tempo – permanece –, e possui uma complexa ligação com a cidade e a sociedade. O carácter imutável da tipologia, como permanência, é na realidade o que interessa a Rossi e o que justifica o acto de projectar arquitectura. *Tipo* é qualquer coisa que permanece antes da forma, ou seja, é a sua estrutura e daí advém o conceito de *elementos primários* que se constituem como os elementos que se distinguem pela sua forma e têm um carácter excepcional no tecido urbano, sendo por conseguinte elementos de permanência, cujos exemplos mais explícitos são os monumentos (Rossi, 1998: 90).

ou lugares arquitectónicos é uma vez mais decorrente do facto de só lhes reconhecermos a *estrutura* (vista isolada e independentemente das transformações que se operam na própria obra e através da sua envolvente), e não pensarmos a obra como acontecimento que, tendo uma vida própria, estando inserida numa rede de lugares, modifica as suas características ao longo do tempo e, deste modo, se transforma como lugar.

Do nosso ponto de vista, se esta leitura (formal) a partir da estrutura pode, aparentemente, aplicar-se à leitura de certos lugares – os lugares consolidados, os lugares da cidade tradicional ou da cidade compacta, segundo Portas (2005b: 57), e mesmo assim com algumas limitações –, o mesmo não acontece em estruturas urbanas mais recentes – os lugares da cidade *genérica* (para recuperar o conceito do autor), porque as suas transformações são mais rápidas, ou ainda os lugares cujos usos se modificam e transformam, como antigos conventos, palácios e castelos reconvertidos em escolas, hotéis ou pousadas, como é o caso da actual Pousada de Santa Marinha da Costa.



Figs. 158, 159 e 160 – *Recuperação do antigo convento e reconversão em pousada (1985).*

Pousada de Santa Marinha da Costa, Guimarães (Fot. TM, 2007).

Através da inclusão deste tópico na leitura do lugar, defendemos mais uma vez que as obras e os lugares arquitectónicos sejam lidos para além dos seus aspectos puramente formais, tendo em conta as mudanças que neles ocorrem e que contribuem para a sua própria formação, porque as relações que se estabelecem entre aqueles e o mundo que os cerca não são estáveis e permanentes. Essa leitura deve ser vista, não como uma tentativa de reconstrução do passado, uma vez que isso seria uma impossibilidade, mas como uma perspectiva actual sobre o passado.

Para introduzir aquilo que designamos como contextos temporais na leitura do lugar, foi nossa intenção integrar na compreensão do lugar a temporalidade, no sentido desenvolvido por Ricoeur de *temporalidade narrativa*, e também apontado por Fernando Távora, diferente da temporalidade cronológica, ou do tempo como a “quarta dimensão” da arquitectura definida por Bruno Zevi.¹⁸¹ À luz do conceito de *tempo narrativo*, ou seja, o tempo *vivido* ou *experienciado*, as leituras dos lugares que normalmente encontramos (em obras, desenhos e textos) tornam-se pouco claras, no sentido em que, na maioria dos casos, não sabemos a que momento se referem e não podemos assim saber de que lugares estamos a falar.

A existência do carácter de mutabilidade do lugar em termos físicos prende-se, numa primeira instância, com questões muito objectivas. No momento em que tentamos abordar o tema com algum sentido prático, ou seja, quando tentamos captar o lugar através do estudo de uma obra determinada, deparamos com a dificuldade em defini-lo. Como é aquele lugar? Quando foi definido? Como é hoje? Como era no passado? Como irá ser no futuro?¹⁸² Estas são perguntas de difícil resposta se apenas recorrermos aos meios habituais de analisar as obras arquitectónicas. Quando se fala de lugar (sendo o lugar um edifício e a sua relação com a envolvente), a primeira questão que se coloca prende-se com a definição temporal desse lugar, ou seja, desse *contexto*.¹⁸³ Qual lugar? Anterior à construção do edifício? No momento da construção? Ou na actualidade? Como se compreende, teremos de definir ou escolher o *contexto* partindo do pressuposto de que há várias hipóteses, desde o *contexto de origem* até ao *contexto presente*. Se atentarmos, novamente, nos edifícios da Pousada de Santa Marinha da Costa, em Guimarães, percebemos

¹⁸¹ O tempo definido por Bruno Zevi é a “quarta dimensão” da arquitectura, ou seja, “o tempo da nossa caminhada”; o reflexo da “deslocação sucessiva do ângulo visual” (Zevi, 1977: 21-22).

¹⁸² A tentativa de definição de lugar, à luz da explicação de *tempo* introduzida por Heidegger, pode ajudar-nos a compreender o problema: “O tempo encontra-se para já, no ente mutável: a mudança dá-se no tempo. Ao encontrá-lo desta maneira – nomeadamente como aquilo ‘em que’ o mutável se dá – captamo-lo como quê?” (Heidegger, 2003: 27). Para o lugar, a questão coloca-se de forma semelhante: “Qual é aquele lugar? Se está sempre a mudar... captamo-lo como quê?”

¹⁸³ Contexto, neste âmbito, refere-se às circunstâncias físicas do lugar.

que esse lugar revela a existência de diferentes contextos e por conseguinte diferentes lugares, que esquematicamente se apresentam na Figura 161.

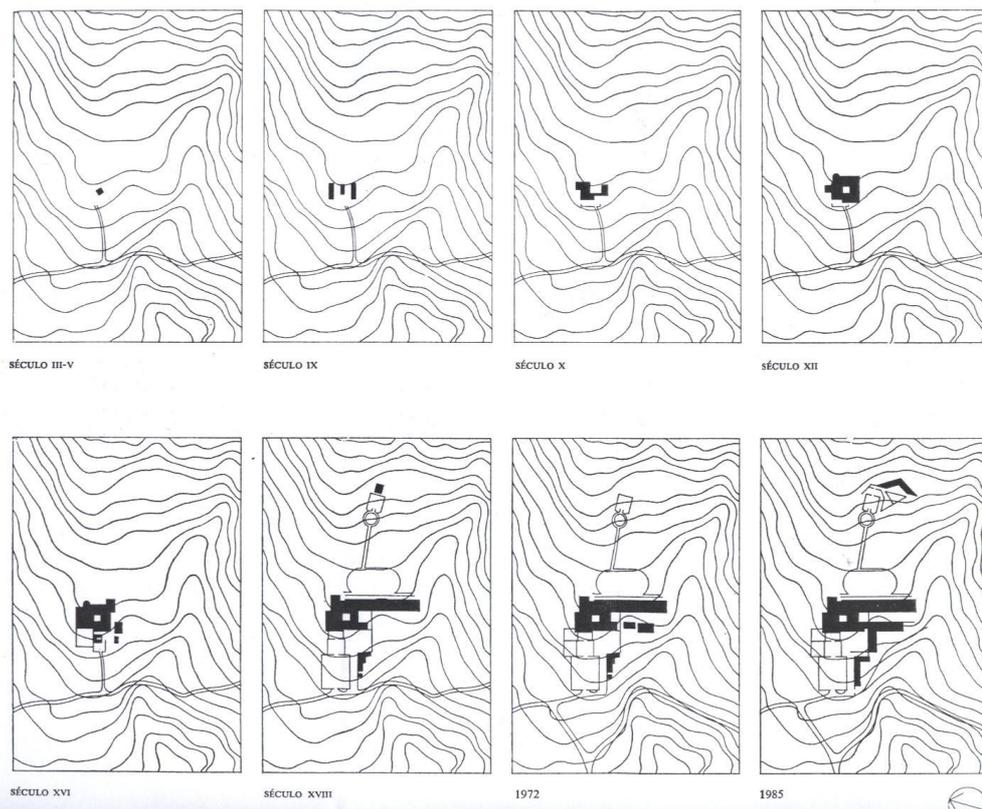


Fig. 161 – Caracterização da evolução do edifício desde o contexto de origem até ao contexto presente. Pousada de Santa Marinha da Costa, Guimaraes (in DGEMN, 1985).

Mas levanta-se a seguinte questão ao analisarmos lugares cujo epicentro reside nos edifícios construídos no passado: devemos analisar o edifício em contexto passado – no *contexto de origem* – ou a partir do contexto que hoje encontramos – no *contexto presente*? A resposta a esta questão poderá parecer simples, se pensarmos que o nosso objectivo é analisar obras do passado; pode parecer que o mais lógico seria estudar os edifícios a partir do contexto de origem. Mas, ao tentarmos estudar o contexto de origem, como é que o conseguimos reconstruir? Nas palavras de Gadamer, como conseguir a

“*determinação original*” de uma obra?¹⁸⁴ Se quisermos definir correctamente o que estamos a fazer quando tentamos reconstruir o contexto original de uma obra de arquitectura, devemos reconhecer que não estamos senão a dar corpo a uma segunda criação, ou seja, estamos a criar a *reprodução da produção original*.¹⁸⁵ A tentativa de reconstrução de uma obra de arquitectura em relação ao seu contexto não é uma tarefa objectiva, mas antes uma recriação; ou seja, não é mais do que um exercício imaginativo.¹⁸⁶

No caso particular da leitura do lugar, ao tentarmos apoderar-nos do *contexto de origem* podemos levantar a seguinte questão: que garantias existem acerca da existência de todos os elementos que caracterizam o *contexto de origem*, uma vez que ele, actualmente, já se encontra modificado? Podemos ainda considerar que, para a leitura do lugar, o *contexto de origem* tem dupla existência: o contexto anterior à construção e o que resultou directa e imediatamente da construção. Uma vez que o *contexto de origem*, e especificamente o local onde foi implantado o edifício, se transformou – num primeiro momento pela implantação da obra num determinado sítio (no sentido fundacional) e depois ao longo dos anos –, nada nos garante que os elementos de que dispomos revelem a totalidade desses dois primeiros contextos. Por outro lado, podemos pensar que não conhecemos o *contexto de origem* na sua essência: o que nos é dado a conhecer são as suas representações e imagens (expressas sobretudo no levantamento do terreno e nos desenhos de projecto).

No caso do lugar cujo epicentro é o edifício da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, podemos perceber que o contexto de origem

¹⁸⁴ *Schleiermacher*, na perspectiva da hermenêutica romântica, tenta “reconstruir na compreensão, a determinação original de uma obra”, ou seja, tenta compreender uma obra através da reprodução da produção original do autor. Gadamer, a esse propósito, levanta a seguinte questão: “... o que se alcança por esse caminho é realmente o que buscamos quando tentamos encontrar o *significado* da obra de arte [?]” (Gadamer, 2004: 233-234).

¹⁸⁵ Segundo o mesmo autor, face à historicidade do nosso ser, “... a vida reconstruída, recuperada do alheamento, não é a original” (Gadamer, 2004: 234).

¹⁸⁶ Como salienta Gadamer, “... a investigação do ocasional, que complementa o significado das obras de arte, não está em condições de reconstruí-las. Continuam sendo frutos arrancados da árvore. Fazendo-os retornar ao seu contexto histórico, não se adquire nenhuma relação vital com eles, mas apenas uma relação imaginativa” (Gadamer, 2004: 235).

só nos é acessível através daquilo que restou dele, ou seja, como uma realidade representada.

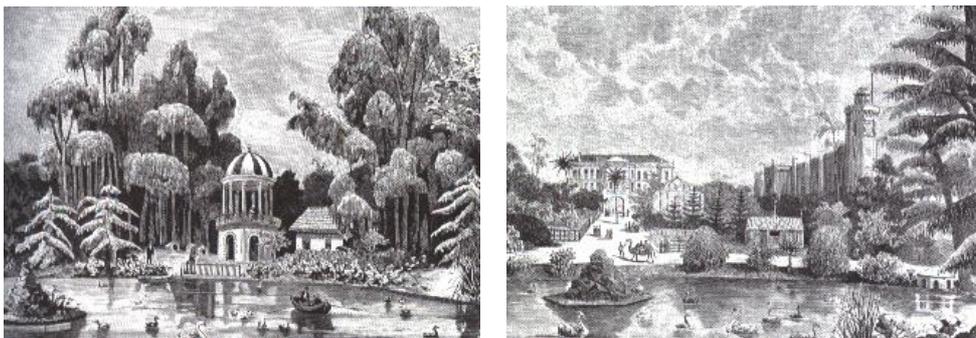


Fig. 162 – Vista do lago e do coreto do Parque de Santa Gertrudes, desenhado por Giuseppe Cinatti (gravura de finais do séc. XIX).

Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (in Tostões, 2006b: 54).

Fig. 163 – Parque de Santa Gertrudes, com o Palácio de São Sebastião, ao fundo, e o edifício das cavaliças (gravura de finais do séc. XIX).

Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (in Tostões, 2006b: 54).

Relativamente ao lugar cujo epicentro é o Hotel Ritz, e pela leitura que podemos fazer a partir do contexto de origem¹⁸⁷ e da forma como o arquitecto configurou o lugar, reconhecemos que existiam certas relações de continuidade entre o conjunto edificado e a envolvente que actualmente não se verificam. O espaço ajardinado previsto para o topo sul, em socacos até às vias confinantes (Rua Joaquim António de Aguiar e Rua Castilho); a ligação formal ao antigo edifício da Ford Lusitana; a facilidade com que se fazia o atravessamento pedonal das vias que rodeavam o quarteirão do hotel e a relação com o Parque Eduardo VII, através das aberturas e da localização dos espaços públicos voltados para esta zona da cidade, criavam relações de continuidade entre o edifício e a envolvente que entretanto desapareceram.

¹⁸⁷ O contexto de origem remete-nos para 1952, ano em que Pardal Monteiro recebe a encomenda do Hotel Ritz.

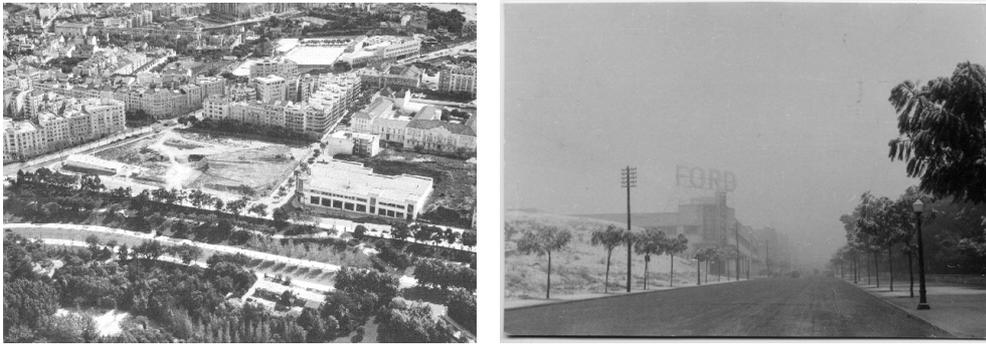


Fig. 164 – Fotografia aérea do Parque Eduardo VII, instalações da garagem Ford e dos terrenos do Hotel Ritz (Fot. Mário de Oliveira, AML/Arquivo Fotográfico).

Fig. 165 – Rua Castilho (1954). Hotel Ritz (Fot. Autor desconhecido, <<http://troll-urbano.weblog.com.pt/arquivo/2006/02>>).

Com a construção das Galerias Ritz, entre 1957 e 1959, o conjunto edificado alterou a sua relação com o território envolvente de modo diferente do que fora previsto: os espaços ajardinados previstos, em vários socalcos segundo a inclinação da Rua Joaquim António de Aguiar, deixaram de existir, passando a constituir-se como um espaço sobreelevado em relação a ela. O conjunto das Galerias Ritz passou a rematar o topo do quarteirão, através de um conjunto edificado de dois pisos com funções comerciais, e os limites do quarteirão passaram a constituir-se como superfícies em altura, alterando, deste modo, a relação que o edifício estabelecia com a envolvente. Igualmente, com a construção do Hotel Meridien no quarteirão confinante com o quarteirão do Ritz (Rua Castilho/Rua Marquês de Suberra) onde se situava o edifício da Ford Lusitana alterou-se a relação anteriormente estabelecida: de um edifício de pequena altura passou-se para outro de grande altura; de uma implantação que acompanha o sentido da rua (Rua Castilho) passamos para outra que acentua a perpendicularidade a esta; de um edifício de cobertura plana passamos para outro que se desenvolve em “escada”. Podemos verificar que o edifício do Hotel Ritz estabelecia uma continuidade formal com o edifício da Ford Lusitana (através do perfil dos pisos mais baixos do Hotel Ritz voltados para a Rua Castilho) e que com a sua demolição e construção do Hotel Meridien essa continuidade deixou de se verificar. Mais recentemente, com a construção do túnel de acesso ao

Parque Eduardo VII (Rua Marquês de Suberra) e com a construção do túnel do Marquês (Rua Joaquim António de Aguiar), verificamos uma maior descontinuidade entre o edifício do Ritz e a envolvente, marcada pela dificuldade no atravessamento pedonal de ambas as vias.

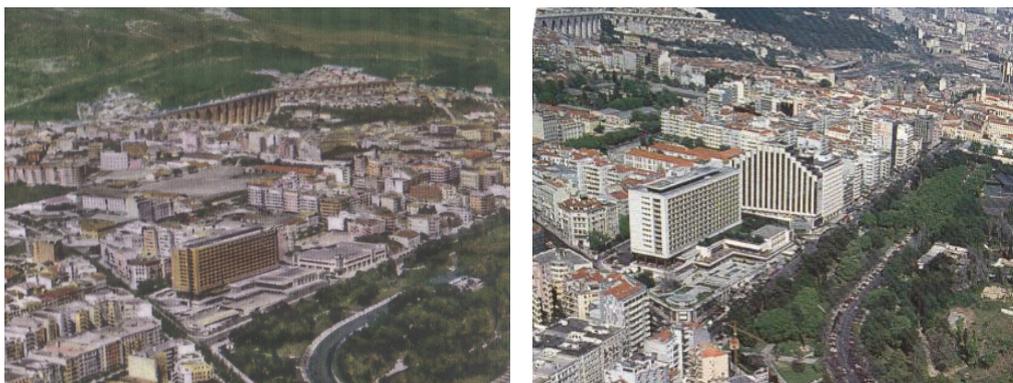


Fig. 166 – *Vista aérea do Hotel Ritz e envolvente.* Hotel Ritz (postal ilustrado).

Fig. 167 – *Vista aérea do Hotel Ritz e envolvente.* Excerto de uma fotografia aérea sobre o Parque Eduardo VII e envolvente (*in* Jorge, 1995: 66).

Dado que a leitura de qualquer lugar é feita a partir da relação desse lugar com outros lugares, pelo que nos é dado compreender, apesar das sucessivas mudanças, são legíveis e facilmente reconhecíveis a relação com o terreno pré-existente, por um lado, e a relação com a envolvente, por outro, permanecendo o valor relacional estabelecido na primitiva configuração. Assim, a configuração do edifício que parte da colocação da entrada principal na parte mais elevada do terreno, possibilitando a disposição das zonas públicas do hotel voltadas para o Parque Eduardo VII, e a sequência dos espaços da entrada, vestíbulo e grande salão rasgados para o exterior constituem uma relação privilegiada entre o edifício e a envolvente, uma vez que permanece ainda hoje facilmente legível. O facto de o edifício se implantar como um bloco isolado no interior de um quarteirão, separado em termos de volumetria das construções vizinhas, permite manter a relação que este estabeleceu com a envolvente (apesar das sucessivas alterações nesta verificadas). Deste modo, à relação de continuidade relativamente à envolvente também se reconhece uma certa autonomia, pelo facto de o edifício

se erguer isolado em relação a outros, o que permitiu que a sua leitura não fosse destruída pelas transformações da envolvente.

Relativamente à Casa na Praia das Maças e às Piscinas de Leça, as mudanças desde o contexto de origem até à actualidade têm a ver com o facto de se tratar de edifícios cuja implantação se estabelece em zonas de certo modo naturais – no primeiro caso num interior de um pinhal, no segundo caso sobre o mar, sobre a praia e sobre as rochas. No primeiro caso (a Casa na Praia das Maças), as alterações têm a ver com a vegetação existente e com a forma como se desenvolveu. Também o facto de a casa estar pensada para uma família e actualmente albergar duas fez com que os percursos (tanto no interior da casa como no exterior) e os acessos se modificassem. A preferência dos seus utilizadores quanto à forma como se acede à casa fez ainda com que estes acessos se modificassem e em certos casos desaparecessem, como é o caso do percurso em escadaria perpendicular à fachada nordeste.



Fig. 168 – Vista sobre a fachada nordeste. Casa na Praia das Maças (in Tostões, 2004a: 181).

Fig. 169 – Vista sobre a fachada nordeste. Casa na Praia das Maças (Fot. IF, 2006).

Relativamente ao segundo caso (as Piscinas de Leça), embora estas se tenham mantido praticamente sem alterações a nível formal, o actual estado de degradação modifica de certa maneira aquele lugar. Se a arquitectura só faz sentido se for vivida e utilizada por pessoas, o estado de abandono deste lugar transforma-o noutra lugar.

Voltando novamente ao caso dos edifícios da Fundação Calouste Gulbenkian, podemos perceber que, também aqui, o lugar muda e que essas mudanças tomam diferentes sentidos ao longo do tempo.

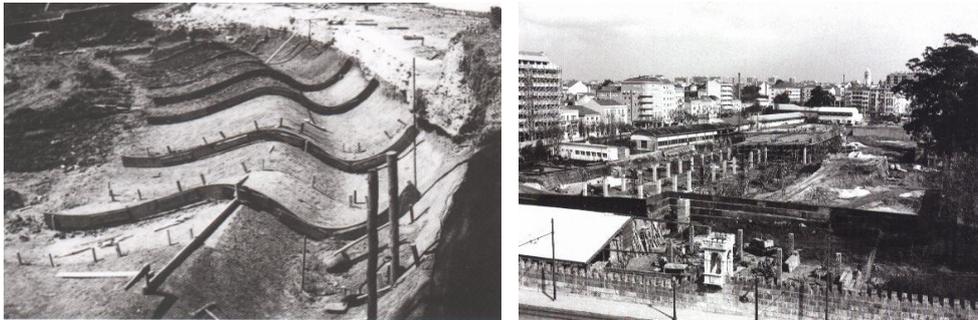


Fig. 170 – *Construção do lago. Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (in Carapinha, 2006: 54).*

Fig. 171 – *Construção do parque de estacionamento, 1962. Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (in Tostões, 2006a: 150).*

Para o conjunto da Fundação Gulbenkian, a construção do Centro de Arte Moderna constitui um marco importante e um acontecimento através do qual podemos perceber os diferentes sentidos que um lugar toma a partir das suas transformações. Assim, se pensarmos na ressonância que a construção do Centro de Arte Moderna¹⁸⁸ teve na época da sua construção na opinião pública, e na forma como ele hoje é aceite, percebemos que as alterações de qualquer lugar tomam diferentes sentidos consoante o momento a que se referem. Deste modo, os argumentos apresentados contestando a construção do edifício do CAM no topo sul do terreno pertencente à Fundação baseavam-se na interrupção abrupta do eixo matricial do Parque de Santa Gertrudes. Segundo esta argumentação, perdia-se a sensação de amplitude e profundidade conseguida através da modelação do terreno (Tostões, 2006a: 219). Gonçalo Ribeiro Telles iria um pouco mais longe e considerava que a “localização compromete definitivamente a expansão do Parque, e divide a meio a unidade paisagista e o espaço verde realmente existente. (...) desaparece para sempre a ideia de parque e o enquadramento paisagístico dos edifícios existentes” (*in*

¹⁸⁸ Refere Ana Tostões relativamente ao projecto e construção do CAM que “... quando é apresentado publicamente o projecto do novo equipamento a construir com o imprescindível sacrifício da área do parque, a questão da sua implantação suscitará grande contestação pública e mediática” (2006a: 219).

Tostões, 2006a: 266). Se os argumentos expostos têm fundamento, a ideia do lugar e do parque não deixou de existir. Hoje, a forma como o conjunto se articula mantém as suas características iniciais: a forte relação de continuidade entre os edifícios e o parque mantém-se; o novo intruso, apesar das grandes polémicas, não destruiu o valor relacional entre os edifícios e o parque, nem tão-pouco entre o parque e a envolvente. Este foi assimilado de forma natural, devendo-se esse facto ao valor relacional entre os edifícios e o parque. O conjunto edifício/parque é sustentado pela relação que se estabelece entre eles e esta mudança não destruiu essa relação.



Fig. 172 – *Vista sobre a fachada do museu. Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (Fot. TM, 2006).*

Fig. 173 – *Vista sobre o edifício do Centro de Arte moderna. Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (Fot. TM, 2006).*

O que faz aquele lugar é precisamente a relação que se estabelece entre o edifício e o parque e esta, com o CAM ou sem o CAM, não deixou de existir. O que deixou de existir é o lugar como ele era, mas isso, como em qualquer lugar, verificar-se-ia sempre. O lugar mudou, passou a haver outro lugar, embora a relação entre edifício e parque se mantenha; deste modo, a sua leitura não foi destruída. Percebemos que este lugar, apesar de se ter transformado noutra lugar, manteve as qualidades reconhecidas desde o contexto de origem.

No caso da obra de Fernando Távora, e concretamente na Pousada de Santa Marinha da Costa, podemos entender que o autor procurou identificar os

momentos a partir dos quais o lugar se caracteriza, desde o aparecimento do edifício (contexto de origem), até à actualidade (contexto presente), não com o objectivo de imitar o que já tinha existido, mas para compreender a forma como esse lugar chegou até nós. Assim, diz-nos Távora,

“Tudo terá começado pela construção no século IX, de uma pequena basílica na encosta da montanha da Penha, já sagrada desde a pré-história...

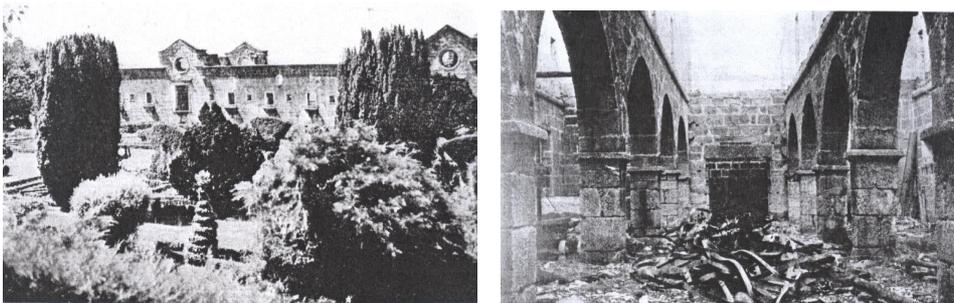
No século X uma Condessa Galega aí levantou um mosteiro, depois ampliado por uma rainha de Portugal...

No século XVI um Duque de Bragança aí criará uma Universidade de Teologia...

E foi crescendo sempre até atingir, no século XVIII, o seu esplendor...

Em 1834, com a Revolução Liberal, a vida religiosa termina abruptamente e o edifício é transformado em habitação particular...

Caminhando para a degradação é então adquirido pelo Estado para a construção de uma ‘Pousada’...”¹⁸⁹



Figs. 174 e 175 – *Aspectos fotográficos do convento antes das obras.*
Pousada de Santa Marinha da Costa (in DGEMN, 1985).

As obras de reconversão da pousada resultam da compra pelo Estado, em 1972, do conjunto edificado constituído pelo antigo convento; cinco anos depois iniciaram-se as obras de restauro com o objectivo de o reconverter em pousada.

¹⁸⁹ Excerto da memória descritiva da Pousada de Santa Marinha da Costa (Trigueiros, 1993: 112).

A intervenção do arquitecto Fernando Távora, em 1985, consistiu na recuperação do antigo convento e na criação de um anexo constituído essencialmente por um conjunto de quartos e respectivos serviços de apoio. Na parte antiga, embora seja mantida a escadaria do antigo convento, são acrescentadas duas escadas para utilização dos hóspedes, sendo uma delas de ligação ao anexo. São também estabelecidas duas colunas de serviço, com escadas e elevador que ligam entre si o equipamento dos vários pisos. No exterior foi feito o espaço paralelo à escadaria de acesso à pousada, através da construção do anexo e da garagem, e foram recuperados os jardins do buxo e a mata (DGEMN, 1985: 76).

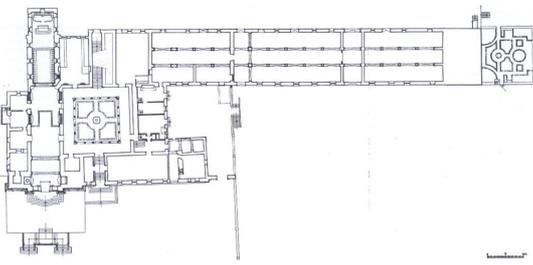


Fig. 176 – Igreja e parte do corpo da entrada da pousada.

Pousada de Santa Marinha da Costa (Fot. TM, 2007).

Fig. 177 – Planta do convento antes das obras. Pousada

de Santa Marinha da Costa (in DGEMN, 1985).

O conjunto edificado, constituído por “igreja, escadório e mosteiro de Santa Marinha da Costa”, em Guimarães, foi classificado em 1936 como imóvel de interesse público (Real, 1985: 55). Apesar disso, quando o arquitecto Fernando Távora iniciou o projecto de adaptação a pousada do antigo convento de Santa Marinha da Costa, “... o edifício encontrava-se em progressivo estado de degradação, conseqüente de uma longa variedade de usos a partir de 1834 e, em período recente, do abandono da sua utilização” (Távora, 1985: 75). Segundo refere o arquitecto, a estrutura fundamental mantinha-se intacta, tal como a deixaram as últimas grandes obras dos séculos XVII-XVIII. Neste sentido, o claustro, a entrada e a escadaria principal, a sala

do capítulo e a varanda de Frei Jerónimo mantinham-se intactas. A zona das celas estava completamente degradada, devido a um incêndio ocorrido em 1951 e posteriores demolições (Távora, 1985: 76).

Assim, relativamente à recuperação da parte antiga, o arquitecto decidiu:

“... no convento conservar-se-ão as cantarias existentes com toda a expressão que o tempo lhes introduziu, sem se prever, portanto, e na generalidade, a sua substituição quando danificadas. As cantarias novas serão marcadamente diferenciadas porquanto se prevê a sua construção em granito serrano embora seguindo, dum modo geral, a forma das existentes” (Távora, 1975: 5).

Para o autor, o critério geral adoptado na recuperação da Pousada de Santa Marinha foi, por um lado, conservar os espaços mais significativos do antigo convento e, por outro, criar novos espaços que respondessem às exigências programáticas resultantes da reconversão do convento em pousada. Assim, estabeleceu-se um diálogo entre o que restava do anterior edifício e o edifício a construir de novo, afirmando a continuidade e a evolução dos valores resultantes das diferentes intervenções efectuadas em diferentes épocas e que marcaram todo o processo de transformação do primeiro.

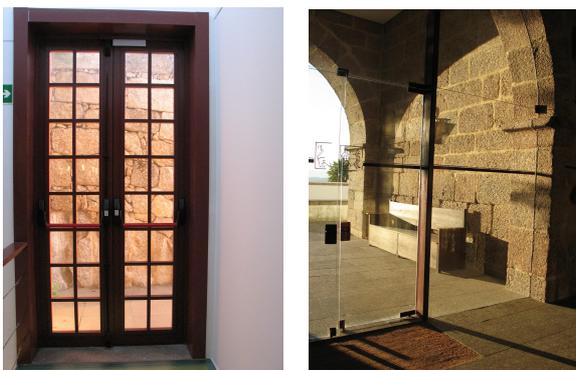


Fig. 178 e 179 – Pormenores dos vãos depois das obras de reconversão do convento em pousada. Pousada de Santa Marinha da Costa (Fot. TM, 2007).



Fig. 180 – *Aspecto da galeria das celas.* Pousada de Santa Marinha da Costa (in DGEMN, 1985).

Fig. 181 – *Aspecto do corredor de acesso aos quartos.* Pousada de Santa Marinha da Costa (Fot. TM, 2007).

Se observarmos o tipo de intervenção de Fernando Távora, podemos perceber que o entendimento que fez do edifício o situa no presente, ou seja, a intenção não foi reconstruir o edifício como existia no passado, não foi também destruí-lo, mas recuperá-lo e ampliá-lo com a linguagem do presente, marcando deste modo mais uma época e um tempo de vida do antigo convento.



Fig. 182 – *Vista geral dos muros da casa pré-existente.* Casa de Alenquer (Fot. AM).

Fig. 183 – *Muros da casa pré-existente e abertura do tanque.* Casa de Alenquer (Fot. AM).

Também na Casa de Alenquer podemos verificar que a intervenção recente partiu de uma casa pré-existente. A intervenção não pretendeu uma recriação do que existia anteriormente, mas antes uma actualização do conjunto. Como refere Manuel Mateus, em “Alenquer, trabalhámos entre dois

tempos: o tempo eterno da ruína *versus* o tempo instantâneo da arquitectura, a tensão entre uma geometria muito clara e a liberdade de adição no tempo” (Mateus, 2004: 40). Assim, os espaços da antiga casa foram ocupados de forma completamente diferente do seu uso anterior, mantendo-se, no entanto, da casa antiga, as paredes exteriores com o seu peso, denotando uma época e um tempo diferentes.

O confronto entre os dois tempos diferentes foi uma intenção de projecto: “O espaço intersticial molda-se no confronto dos dois corpos, das duas geometrias, dos dois tempos” (Aires Mateus, 2002: 10). Assim, a ocupação da casa antiga fez-se através da introdução, numa das partes da casa, de um volume autónomo contendo os espaços destinados à nova casa e, na outra, através da escavação de um tanque (piscina) junto aos muros pré-existentes.

A leitura do espaço da casa antiga pode fazer-se em termos globais e de conjunto, apesar da demolição do seu interior, da nova ocupação e de os espaços habitáveis da casa actual serem totalmente inesperados: “reduzidos a dimensões mínimas, estes apresentam-se como puros paralelepípedos habitáveis, abertos sobre o muro exterior através da transparência de uma das faces. A tensão do projecto acumula-se entre fachadas” (Aires Mateus, 2002: 10). A casa desenha-se no interior dos limites definidos pela casa antiga, permitindo uma leitura actual, com um programa actual, a partir de uma casa construída no passado.

3.3.4. Níveis dimensionais

Este tópico prende-se com o facto de o lugar não ter uma dimensão física definida. Neste sentido, refere-se ao facto de o mesmo lugar ser passível de ser representado de diferentes maneiras, consoante a dimensão (escala) a que estamos a trabalhar. De facto, o mesmo lugar convoca formas, acessos ou limites diferentes, porque o lugar não tem, em termos físicos, um princípio e um fim objectivos, porque não tem limites definidos. Como já foi referido, o lugar arquitectónico só tem limites definidos enquanto representação, ou seja, como reprodução efectiva de uma imagem, de uma realidade que, ao

transformar-se em representação, cria intencionalmente um limite, como forma de o poder representar.

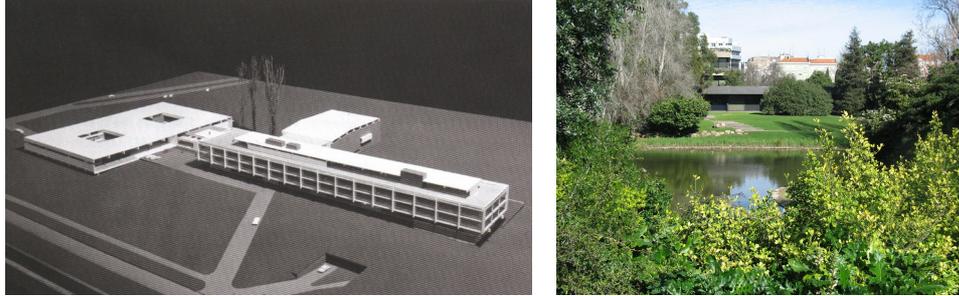


Fig. 184 – *Representação dos limites através de maqueta.*
Sede e Museu da FCG (in Tostões, 2006b: 95).

Fig. 185 – *Limites são dificilmente definíveis se não forem representados.*
Sede e Museu da FCG Lisboa (Fot. TM, 2006).

Através destas figuras percebemos que, embora a representação do lugar – ou seja, o lugar representado de que acabámos de falar – passe a ser o lugar objectivado, e nesse sentido contenha um limite, a própria representação não deixa de possuir uma carga de não-objectividade. Esta advém do facto de a sua configuração ser desde logo uma interpretação e uma escolha, dependente de múltiplos factores, como o reconhecimento de uma escala, a posição relativa do observador, as intenções do autor, etc.

Na linha de Rossi, o conceito de área-estudo como limite urbano de que nos ocupamos quando pretendemos fazer uma intervenção arquitectónica interessa-nos para a leitura do lugar porque ao estudá-lo teremos (em termos práticos) de o delimitar, ou melhor, de lhe impor um limite. Deste ponto de vista, a delimitação da envolvente não é mais do que um método de trabalho, dependendo essencialmente de escolhas e modos de interpretação e por isso não é única e objectiva, embora seja passível de ser objectivável, ou seja, configurada.

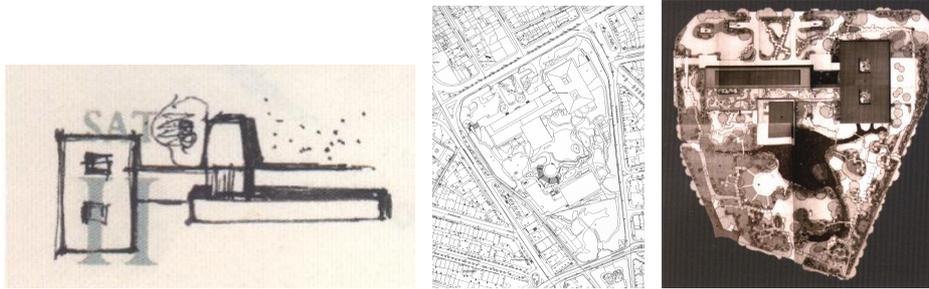


Fig. 186 – *Esboço dos edifícios*. Sede e Museu da FCG (in Tostões, 2006b: 13).

Fig. 187 – *Planta de localização*. Sede, museu e parque da FCG (Planta esc.:1/2000, CML).

Fig. 188 – *Plano geral do Parque (1969)*. Sede e Museu da FCG (in FCG, 2006: 64).

Deste modo, o mesmo lugar, passível de ser representado de diferentes maneiras, contém limites que são impostos pela própria representação. Através das imagens, verificamos que os limites do lugar arquitectónico variam consoante o ponto de vista ou a intenção do autor e do observador. Para melhor compreender o que acabamos de dizer, recordemo-nos de Gregotti, quando nos diz que, ao fazer uma representação de um lugar arquitectónico, elegemos um conjunto de significados através de critérios de representação. Se estes já de si são insuficientes para além de um determinado limite dimensional, são igualmente formas apoiadas na geometria e estas não representam mais do que as notações simbólicas referentes à própria geometria, e por isso também são limitativas (Gregotti, 2004: 31). Mas, se representar um lugar depende sempre de um horizonte inerente ao interesse específico do seu intérprete ou usufruidor, assumindo ele, deste modo, sentidos nitidamente diferentes, o que nos interessa é que a leitura de um lugar a diversas escalas não é única e indiferente, possuindo a dimensão um poder de especificação muito particular. É fácil perceber o que acabamos de dizer se pensarmos num lugar concreto e tentarmos lê-lo a diferentes distâncias e sob diferentes perspectivas. Deste modo, na linha de Gregotti, “existem, por exemplo, limites dimensionais de mudança de significado para formas iguais” (Gregotti, 2004: 55). A escalas diferentes, o mesmo lugar tem significados diferentes – a cada dimensão corresponde um sentido; a mesma forma pode ter sentidos diferentes e as relações que se

criam com a envolvente têm leituras diferentes consoante a escala ou a dimensão com a qual trabalhamos ou que encontramos. Desta forma, a representação do lugar não pode ser confundida com a representação da realidade, uma vez que a representação é coincidente com aquilo a que podemos chamar a actividade configuradora, que implica uma escolha e uma interpretação de quem representa: ninguém representa da mesma maneira um lugar existente (levantamento), assim como ninguém projecta para um mesmo local a mesma obra, mesmo que as condições de programa, custos, prazos, cliente, etc., sejam as mesmas.¹⁹⁰

Colocando a questão em termos práticos: quando pretendemos fazer a leitura de um lugar numa determinada zona da cidade, ao quisermos impor um limite, em termos físicos, para a zona envolvente, várias são as questões que se colocam. Como circunscrever um lugar ou como descrevê-lo formalmente? Partindo do princípio de que o limite da zona envolvente enquadra os edifícios e os diferentes elementos urbanos confinantes (ruas, passeios, viadutos, muros, escadas, etc.), esse limite situar-se-á a eixo das ruas, dividindo-as ao meio, ficando uma das frentes de rua dentro dos limites da zona e a outra fora? Ou, pelo contrário, os limites incluem as duas frentes de rua, dividindo os quarteirões ao meio? Se for esta a opção, essa divisão será feita pelos limites dos logradouros ou pelos limites da edificação? Podemos perceber que, quando falamos de lugar na relação que a obra estabelece com a envolvente, o limite formal é dificilmente definível porque não passa de uma abstracção.

Em concreto, *delimitar* um lugar constitui uma tarefa que levanta uma infinidade de possibilidades. Se pensarmos no lugar cujo epicentro é o Hotel Ritz, podemos perceber que o podemos ler a partir de diferentes níveis dimensionais.

¹⁹⁰ Podemos no campo disciplinar da arquitectura e no âmbito restrito do projecto distinguir a representação, através de duas formas diferentes de apreensão das obras arquitectónicas: uma é o *levantamento* e outra o *projecto*. A primeira, o levantamento, é "... a representação de um objecto efectivamente presente. É usual identificar então a representação com percepção". A outra, o projecto, é a representação que se revela como "... a antecipação de acontecimentos futuros, à base da livre combinação de percepções passadas. É usual identificar então a representação com a imaginação" (Mora, 1982: 352).



Fig. 189 – *Limite territorial*. Hotel Ritz (a partir de fotografia aérea de 1991, prova 2332, IGP).

Fig. 190 – *Limite pelo circunstante*. Hotel Ritz (a partir de fotografia aérea de 1991, prova 2332, IGP).

Fig. 191 – *Limite pelo edifício*. Hotel Ritz (a partir de fotografia aérea de 1991, prova 2332, IGP).

No caso concreto do lugar definido pelas Torres das Amoreiras, o mesmo lugar tem significados diferentes porque a cada dimensão corresponde um sentido. A nível territorial esta obra tem um impacte considerável, constituindo um marco que se avista de muitos pontos da cidade. A nível do circunstante ou do edifício, o seu impacte é também forte, mas, ao contrário do sentido atribuído à escala territorial, este altera a escala existente na envolvente próxima.



Fig. 192 – *Limite territorial*. Torres da Amoreiras (a partir de fotografia aérea de 1991, prova 2332, IGP).

Fig. 193 – *Vista do conjunto*. Torres das Amoreiras (Fot. TM, 2005).



Fig. 194 – *Limite pelo edifício*. Torres da Amoreiras (a partir de fotografia aérea de 1991, prova 2332, IGP).

Fig. 195 – *Vista do conjunto*. Torres das Amoreiras (Fot. TM, 2005).

Também a leitura que se tem dos acessos se altera quando lemos o mesmo lugar a níveis dimensionais diferentes. Ao nível territorial, os acessos ao lugar definido pelas Torres das Amoreiras são as vias de acesso ao centro da cidade (a partir da auto-estrada do Estoril), ou, em sentido inverso, as vias de acesso desde o centro, do Rato, Marquês de Pombal ou Campolide para a zona das Amoreiras. A nível do edifício, a leitura que se faz dos acessos centra-se essencialmente nos acessos ao interior do edifício. Assim, são considerados os acessos dos automóveis ao interior do parque de estacionamento, os acessos destinados às cargas e descargas e os acessos pedonais ao interior das torres, servindo os escritórios e a zona comercial.

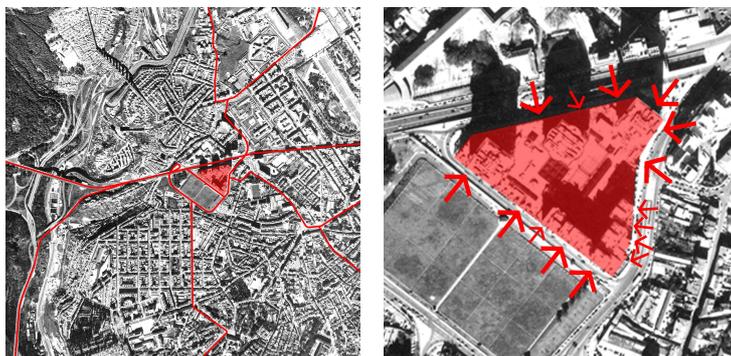


Fig. 196 – *Acessos a nível territorial*. Torres da Amoreiras (a partir de fotografia aérea de 1991, prova 2332, IGP).

Fig. 197 – *Acessos a nível do edifício*. Torres da Amoreiras (a partir de fotografia aérea de 1991, prova 2332, IGP).

Para uma possível leitura do lugar arquitectónico, parece-nos particularmente interessante considerar os níveis dimensionais referidos por Gregotti – o geográfico, o topográfico e o do objecto.¹⁹¹ Assim, podemos perceber que a relação da obra arquitectónica com a envolvente é limitada de forma diferente, consoante se lê a partir de um ponto de vista longínquo – território –, ou a partir de um outro ponto de vista, neste caso a partir da rua e dos edifícios confinantes – circunstante. De um ponto de vista longínquo, aumenta a possibilidade de se reconhecer estruturas e perde-se a capacidade de reconhecer o pormenor. Ao contrário, do ponto de vista da envolvente próxima, reconhecemos facilmente o pormenor e dificilmente as direcções e o modo como se estrutura o conjunto. Em ambos os casos, a relação que se estabelece com a envolvente nunca poderá ser a mesma e a leitura que se tem do *mesmo* lugar é sempre diferente. Se o lugar pode ser lido “de perto” tomando uma dimensão ou ser lido “de longe” tomando outra dimensão, este dificilmente tem limites definidos. Sendo o produto de uma rede de possibilidades, a sua leitura não é estática; o lugar nunca se define por si próprio, mas sempre na relação com outros lugares e segundo diferentes pontos de vista.

Nos casos da Casa na Praia das Maças, das Piscinas de Leça da Palmeira e da Casa de Alenquer, podemos também verificar que nenhum destes lugares tem limites definidos, a não ser enquanto representação.



Fig. 198 – *Vista geral*. Casa na Praia das Maças (Fot. TM, 2006).

Fig. 199 – *Vista aérea*. Piscinas de Leça da Palmeira
(<http://abarrigadeumarquitecto.blogspot.com/2007/07/>)

Fig. 200 – *Vista geral*. Casa em Alenquer (Fot. AM).

¹⁹¹ Gregotti estabelece três níveis dimensionais de intervenção: “o geográfico, sobre o território, o topográfico sobre o circunstante e o do objecto, sendo que a dimensão do edifício pode participar de cada uma destas categorias, mas mais particularmente da categoria do circunstante” (Gregotti, 2004: 53).

De acordo com Gregotti, a leitura de qualquer lugar cujo epicentro é um edifício pode ser feita do ponto de vista da envolvente ou, em sentido inverso, do ponto de vista do edifício: do ponto de vista da envolvente, a caracterização do edifício parte do local onde se implanta e a obra é normalmente vista a uma escala territorial. O que importa aqui é o conjunto do território. Nos três casos anteriormente apontados podemos perceber que a nível territorial estas obras têm pouco impacto visual, dada a escala e a forma de implantação, embora contribuam para estruturar o território: no caso da Casa na Praia das Mações, esta inscreve-se num território de construções dispersas; no caso das Piscinas de Leça, a construção inscreve-se num território linear definido pela marginal e pela linha de costa; no caso da Casa de Alenquer, esta inscreve-se numa estrutura territorial de cariz urbano constituída por ruas estreitas e quarteirões delimitados por edifícios. Do ponto de vista do edifício, o que importa é o local como o suporte físico *sobre* o qual se constrói qualquer coisa. Deste modo, o que importa são as relações do edifício com o terreno, a topografia, os ventos, a insolação, etc. No caso particular da Casa de Alenquer, o limite, enquanto espaço definido pela ruína da casa antiga e as paredes da casa construída de novo, foi um tema explorado no projecto. Para os autores do projecto, o limite é definido pelo espaço exterior/interior, onde a materialidade e a possibilidade de vivência desse espaço constituem essa mesma ideia de limite (Mateus, 2004: 41).

No lugar definido pelo edifício da Sede e Museu da FCG, tanto a forma como os limites e os acessos diferem consoante o nível dimensional que definimos. A partir do nível territorial, a forma do edifício identifica-se com os volumes dos três corpos que compõem o conjunto. A nível do circunstante, a forma reconhece-se através dos percursos que fazemos no parque, remetendo-nos para o reconhecimento dos diferentes volumes que constituem o conjunto – o da sede, um paralelepípedo horizontal, marcado pela horizontalidade da distribuição dos vãos, articulado com os volumes do museu e do auditório através de um outro – a galeria de exposições temporárias. Também através deste nível dimensional reconhecemos a forma como os vários pisos do

conjunto edificado se articulam com a topografia do local. A partir do nível do edifício, a forma remete-nos para o reconhecimento das entradas do edifício, dos cheios e vazios criados a partir dos vãos e, deste modo, para os pormenores. As escadas de acesso aos vários blocos, os recuos dos vãos nas fachadas, as saliências das peças de betão são aspectos da forma do edifício que reconhecemos a partir deste nível dimensional.



Fig. 201 – *Vista aérea.* Sede e Museu da FCG (in Jorge, 1995).

Figs. 202 e 203 – *Vista geral.* Sede e Museu da FCG (Fot. TM, 2006).

A nível territorial, os limites do edifício da Sede e Museu da FCG definem-se a partir da estrutura geral da cidade e abrangem uma zona alargada da mesma. A nível do circunstante, os limites remetem-nos para o conjunto dos edifícios e do parque e para a envolvente próxima, incluindo os quarteirões e as vias que limitam o quarteirão. A este nível, dentro dos limites incluem-se o parque, o edifício do Centro de Arte Moderna e o do Centro de Arte Infantil. A nível do edifício, os limites identificam-se com os limites do lote onde este se inscreve. Neste caso, isolar o edifício do espaço do parque seria limitá-lo de forma abstracta, dada a presença sempre constante do parque no interior do edifício. A nível territorial, as acessibilidades do edifício da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian definem-se a partir da estrutura geral da cidade e abrangem os acessos principais à Praça de Espanha pela auto-estrada do Estoril e pela Ponte 25 de Abril, assim como outros a partir do centro da cidade e das Avenidas Novas. A nível do circunstante, os acessos remetem-nos para as vias que limitam o quarteirão: Avenida de Berna, Avenida António Augusto de Aguiar, Rua Dr. Nicolau Bettencourt, Rua Marquês de Sá da Bandeira, Rua Marquês da Fronteira (Praça de Espanha). A

nível do edifício, os acessos são de dois tipos: os acessos ao parque e os acessos ao edifício. Assim consideram-se os acessos ao parque, o principal a partir da Avenida de Berna, e três secundários, dois a partir da Rua Dr. Nicolau Bettencourt e um a partir da Rua Marquês de Sá da Bandeira. As entradas para o edifício, a este nível dimensional, são: uma, a principal, para o edifício da sede, duas para o bloco do museu, e outras para o estacionamento, a partir da plataforma que cobre a cave do edifício.

Em síntese, e pelo que foi referido relativamente à variedade dimensional do lugar arquitectónico, podemos concluir, em primeiro lugar, que para a leitura do lugar arquitectónico teremos de ter presente que ao partir da definição de um só limite, de uma só forma ou de uma só figura desse mesmo lugar, não estamos a fazer mais do que uma representação que, como representação, não passa de uma abstracção. Esse limite, essa forma e essa figura não têm a ver com o seu limite, forma ou figura reais, uma vez que eles variam: como podemos observar, dependendo da posição do observador, ou da escala a que nos encontramos a trabalhar, o mesmo lugar arquitectónico convoca uma variedade de limites, de formas e de figuras e, neste sentido, dificilmente percebemos qual a dimensão real daquele lugar.

De facto, ao interpretar um lugar na relação da obra arquitectónica com a envolvente, e ao ter presente o tópico dos níveis dimensionais inerentes à leitura do lugar, percebemos que o que fundamenta a sua génese, o seu suporte ou a sua razão é a possibilidade de ler os lugares a partir de diferentes escalas, de diferentes pontos de vista – de longe ou de perto –, de diferentes tipos de percursos – a pé ou de automóvel. O que teremos de ter em conta é que um lugar deve ser lido a partir de diferentes níveis através dos quais pode ser organizado. Uma vez que o lugar pode sempre constituir-se como fazendo parte de um conjunto mais amplo, isto é, como fazendo parte de outros lugares, primeiro temos de definir o tipo de organização que queremos para estruturar esse lugar. Ou seja, ao estudar um lugar teremos de partir de um determinado sentido. Ao introduzirmos os níveis dimensionais na leitura do

lugar, este poderá ser compreendido de uma forma que comporta um outro equilíbrio, enriquecendo deste modo o sentido que lhe é atribuído.

Se a representação da dimensão de um lugar tem um poder de especificação muito particular, alterando a percepção da forma, da figura, da escala, dos limites, das acessibilidades e das vistas desse lugar, o interesse deste tópico encontra-se aqui. As diferentes representações da dimensão de um lugar têm, para um mesmo lugar, significações diferentes. A cada dimensão corresponde um sentido. Sendo a representação da realidade uma actividade configuradora, implica uma escolha e uma interpretação de quem a faz. Logo, o limite formal de um lugar é dificilmente definível se não houver um sentido, uma intenção, de outro modo não passa de uma abstracção.

3.3.5. Valor relacional

Quando se aborda o lugar na perspectiva da relação do edifício com a envolvente a partir da leitura formal (alicerçada na leitura estrutural referida anteriormente), somos remetidos normalmente para a *separação* do edifício e da envolvente. É comum pensar que, se da relação do edifício com o sítio resultar um equilíbrio harmónico, ele (sítio) poderá manter-se, pressupondo-se deste modo que são entidades separáveis.¹⁹²

Do nosso ponto de vista, e ao contrário desta perspectiva, se a coisa contida (o edifício) abandona o lugar, este transforma-se noutra lugar, uma vez que o edifício estabelece vínculos com a envolvente.

Tomando como exemplos, e para começar o desenvolvimento deste tópico, as Piscinas de Leça da Palmeira e as Torres das Amoreiras, percebemos que tanto num como no outro caso, embora o tipo de opção em relação à forma de implantação seja diferente, foram criados vínculos entre o interior e o exterior que nos impossibilitam de ler o lugar separando a

¹⁹² Recordamos aqui as palavras de F. Távora anteriormente citadas: “A relação do edifício com o seu sítio é de importância capital e embora normalmente, e sob o ponto de vista da dimensão, o sítio predomine sobre o edifício, a verdade é que este embora pequeno, pode destruir totalmente aquele, quando o que seria de desejar era a obtenção de um equilíbrio harmónico entre os dois elementos em presença” (Távora, 1996: 59).

envolvente da obra. O exterior só existe em relação com o seu interior, ou seja, só existe um exterior porque ele depende do interior e vice-versa.



Fig. 204 – *O lugar do ponto de vista da envolvente.*
Piscinas de Leça da Palmeira (in Jodidio, 2003).

Fig. 205 – *O lugar do ponto de vista da envolvente.* Piscinas de Leça da Palmeira (in Frampton *et al.*, 1988: 37).

Fig. 206 – *O lugar do ponto de vista da envolvente.*
Torres das Amoreiras (Fot. TM, 2006).

Fig. 207 – *O lugar do ponto de vista da envolvente.*
Torres das Amoreiras (Fot. TM, 2006).

Nesta perspectiva, interessa-nos o conceito de pertença, incluindo a relação de inclusão entre o edifício e a envolvente, uma vez que essa relação passa a definir o lugar. A partir deste conceito passa a existir uma relação de inclusão e não de oposição. Um lugar só existe enquanto tal porque está lá um determinado edifício e não outro.

Se olharmos hoje para os lugares onde se localizam os dois exemplos que tomámos para ilustrar este tópico – as Piscinas de Leça da Palmeira e as Torres das Amoreiras, não os olhamos a pensar nos *sítios* que existiam anteriormente, separados dos edifícios que os determinam actualmente, uma vez que se criou uma relação de pertença entre o edifício e a envolvente e, por

isso, um novo lugar; olhamos para uma nova realidade constituída pela envolvente e pelo edifício.



Fig. 208 – *O lugar anterior à construção.* Torres das Amoreiras (a partir de fotografia aérea de 1991, prova 2332, IGP).

Fig. 209 – *O lugar depois da construção.* Torres das Amoreiras (a partir de fotografia aérea de 1991, prova 2332, IGP).

Nesta perspectiva, o edifício e a envolvente não são duas realidades independentes das suas relações, pois nem o edifício nem a envolvente são prévios à relação, uma vez que é esta que constitui o próprio lugar. O lugar não é a soma destas duas entidades, mas a própria relação que se estabelece entre elas. O espaço envolvente faz parte do próprio edifício, criando relações com ele que lhe dão continuidade, e por isso passa a pertencer-lhe.

Deste modo, podemos verificar que todos os edifícios têm uma relação com o lugar pré-existente: “... uma obra é inseparável da forma da sua implantação no terreno”.¹⁹³ Depois, podemos perceber o facto de existirem diferentes tipos de relação que se estabelecem: uns mais vinculados às condições da pré-existência (como é o caso das Piscinas de Leça) – aquilo a que Frampton chamou a arquitectura do *regionalismo crítico*¹⁹⁴ –, outros

¹⁹³ De acordo com Frampton, “o presenciar de uma obra é inseparável da forma da sua implantação no terreno e o ascender da sua estrutura através da combinação de apoio, vão, alheta, e junta, do ritmo do seu revestimento e da modelação da sua fenestração” (1998: 20).

¹⁹⁴ Por exemplo, naquilo a que Frampton designou de *regionalismo crítico*, onde “em vez de [se] enfatizar a construção como um objecto independente, [se faz] a ênfase incidir sobre o

menos – como é o caso de alguns exemplos do Estilo Internacional, as casas dos emigrantes,¹⁹⁵ ou ainda edifícios como os das Amoreiras.

Em ambos os casos é inegável que existe uma relação com o sítio pré-existente. Se no primeiro caso, nas Piscinas de Leça, a relação é mais alargada, porque inclui percursos, pontos de vistas, muros e edifícios realizados em função daquele terreno e não de outro, nas Torres das Amoreiras essa relação é menos óbvia. Aqui, e apesar de se identificar a existência de um eixo entre as Torres e um dos elementos do aqueduto, não é esse facto que faz com que o edifício tenha uma relação maior ou menor com a pré-existência. Independentemente de existir ou não uma relação directa através de determinada geometria, alinhamentos, eixos, etc., ou seja, de aspectos de ordem formal, só o facto de qualquer edifício se implantar num determinado sítio estabelece sempre vínculos ou relações com esse lugar. Ele é sempre condicionado e passará a ser sempre condicionante.

Do mesmo modo, se observarmos as casas dos emigrantes portugueses construídas em Portugal, verificamos que se, por um lado, o uso dos materiais nos parece inadequado em certos casos,¹⁹⁶ por outro, a forma de implantação obrigatoriamente é feita para aquele local e não outro; recordemo-nos de que a implantação à beira da estrada é pensada em função da mesma – o objectivo é que a casa seja vista por quem passa.

Nesta perspectiva, Muntañola chama a atenção para o triplo significado atribuído à relação do lugar com o seu contexto: dependência, independência e interdependência (Muntañola, 1979a: 101), não existindo, assim, arquitectura independente do contexto.

Se o conceito de pertença assenta na relação inclusiva ou englobante entre o sítio (como pré-existência), pretensamente autónomo, e o edifício

território a ser estabelecido pela estrutura erguida no lugar”, e deste modo, são enfatizados certos aspectos específicos do lugar como a topografia, o clima, as vistas e o jogo de luz que incide sobre o lugar (Frampton, 2000: 396).

¹⁹⁵ Segundo Muntañola, alguns exemplos do Estilo Internacional, ou de casas de emigrantes que repetem, no seu país de origem, a arquitectura do país para onde imigraram, independentemente das condições locais de cada um deles (Muntañola, 1981: 107).

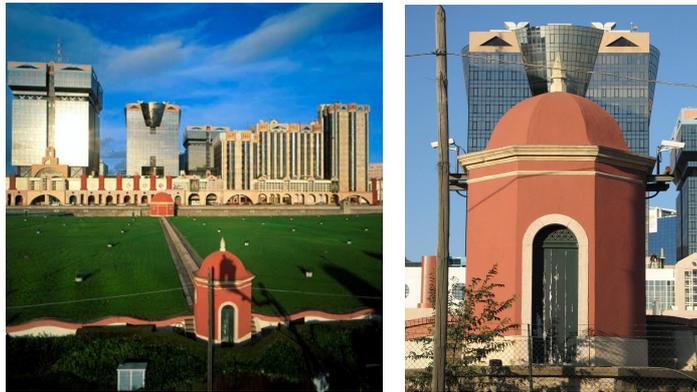
¹⁹⁶ Coberturas muito inclinadas prevendo a possibilidade de grandes nevões onde nunca neva, etc.

(como construção nova), pretensamente adversa, este conceito dá-nos o entendimento do lugar como uma totalidade nova: o exterior e o edifício passam a *pertencer* um ao outro – o exterior passou a depender da obra e vice-versa. O lugar arquitectónico *é* a relação, ou seja, a *pertença* pela qual os dois se manifestam. À luz deste conceito, ao incluir uma obra nova num lugar, o lugar passa a ser outro. A obra estabelece vínculos com o lugar e por isso passa a pertencer-lhe, o que implica ultrapassar a ideia da integração (ou não) da obra na envolvente.

Se é a relação entre o edifício e a pré-existência que constitui o próprio lugar, vamos na leitura do lugar considerar que a pré-existência condicionou o novo lugar, tornando-se este condicionador de organizações futuras, e deste modo perceber que tipo de relação (ou que tipo de vínculos) se estabelece: ou mais vinculada às condições das pré-existências, quando parte de dados que estão inscritos no lugar pré-existente (restos, memórias, fragmentos, directrizes) – o que lá está é entendido como inacabado e há que o continuar, como acontece nas Piscinas de Leça –; ou menos vinculada às condições pré-existentes – aqui encontramos respostas figurativas a uma situação particular de programa, onde o objectivo é captar a atenção e a visibilidade, reconhecendo-se uma maior autonomia em relação ao espaço físico envolvente, como acontece com as Torres das Amoreiras.



Figs. 210 e 211 – *Vista geral*. Piscinas de Leça da Palmeira (in Jodidio, 2003).



Figs. 212 e 213 – *Vista geral*. Torres das Amoreiras
(Fot. Luís Pavão, AML/Arquivo Fotográfico; TM, 2005).

Também em todos os outros casos de estudo verificamos que se estabelecem vínculos com as pré-existências e com a envolvente e que esses vínculos constituem os próprios lugares. No caso do Hotel Ritz, como verificámos, estabeleceram-se vínculos com a envolvente que tornam aquele lugar único e irrepetível. As entradas do edifício e a relação que fazem entre o exterior e o interior, assim como a relação dos quartos, das zonas de serviços, das zonas comuns e de estar e ainda dos espaços de circulação com a envolvente criam o próprio lugar, imprimindo-lhe características de composição, proporção e forma. A esse propósito, refere Pardal Monteiro na memória descritiva do hotel:

“O Parténon e o Erecteon são dois admiráveis exemplos clássicos que nos esclarecem até que ponto a lógica da adaptação ao terreno comanda o partido da obra de arquitectura. Situados a poucos passos um do outro na impressionante acrópole de Atenas, o primeiro ergue-se imponente no seu estilóbato nivelado como sólido ensoleiramento sobre o qual se ergue toda a maravilhosa harmonia de uma arquitectura rítmica em que o pórtico períptero comanda toda a concepção plástica do monumento, sem um acidente que destrua a uniformidade impressionante da composição. À serenidade, à uniformidade, à expressão estática e durável que caracterizam o Parténon, corresponde no Erecteon o sentido da variedade, do pitoresco e da graça.

No segundo, os acidentes do terreno levaram o arquitecto a adoptar o partido diametralmente oposto ao do Parténon, implantando os diversos corpos no nível mais favorável a cada um, criando massas de construção à primeira vista independentes umas das outras.

Estas lições do passado não podem ser nem ignoradas nem sequer indiferentes ao arquitecto dos nossos dias” (Monteiro, 1954: 55).

Assim, no primeiro caso, o edifício constitui-se como uma peça isolada, que pode ser vista sob todos os ângulos (como acontece com o Hotel Ritz ou com as Amoreiras).



Fig. 214 – *Perspectiva da versão construída. Hotel Ritz* (in Caldas, 1997: 94).

Fig. 215 – *Desenho de projecto. Torres das Amoreiras* (in Duarte et al., 1986: 66).

No segundo caso, a construção aproxima-se mais das construções existentes ou da topografia do terreno (como acontece com a Casa na Praia das Maças ou as Piscinas de Leça).

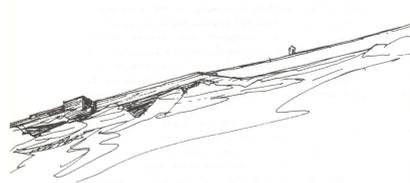
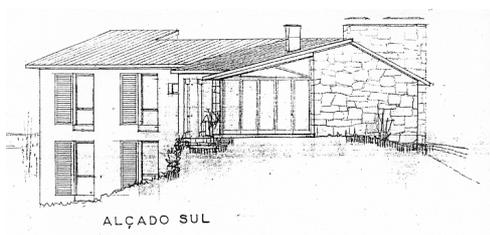


Fig. 216 – *Alçado sul. Casa na Praia das Maças* (Atelier TP).

Fig. 217 – *A piscina vista do atlântico. Piscinas de Leça da Palmeira* (in Siza, 2000: 24).

No primeiro caso, as relações que se criam são pensadas de dentro do edifício para fora; no segundo caso, as relações que se criam são pensadas de fora para dentro – reside aqui a diferença principal entre estes dois tipos de relação. Mais uma vez verificamos que é o modo de olhar, a forma de interpretar os lugares, enquanto pré-existências, que faz deles lugares particulares e únicos. Como podemos constatar e pensando nestes lugares anteriores às construções (que constituem o seu epicentro), o que os torna especiais é a presença da arquitectura e dos vínculos que esta estabelece com a envolvente. Assim, as intenções de projecto, não sendo determinadas por aquele sítio, são resultado das relações entre o lugar e o que se quer construir no lugar que se tem para construir. É a partir do edifício e da relação que este estabelece com a envolvente que compreendemos o valor do lugar na sua singularidade e unicidade.

No caso da Pousada de Santa Marinha da Costa, o lugar engloba dois edifícios construídos em dois momentos diferentes: o edifício do antigo convento, que inclui uma imponente igreja, e o edifício do anexo, construído de raiz para ampliar o anterior.



Fig. 218 – *Vista do edifício da pousada.* Pousada de Santa Marinha da Costa (Fot. TM).



Fig. 219 – *Vista sobre o anexo.* Pousada de Santa Marinha da Costa (Fot. TM).

O valor relacional do conjunto passa pela relação de cada um destes edifícios com a envolvente e pela relação que cada um deles estabelece com o outro. Assim, relativamente à envolvente, o edifício antigo situa-se numa posição dominante numa vertente do monte da Penha, podendo ser visto a grande distância e ao mesmo tempo ter amplas vistas sobre a cidade de

Guimarães e os arredores. O novo edifício, dada a volumetria e a forma como se implanta no terreno, permite que se mantenham as mesmas vistas referidas anteriormente a partir do antigo convento. Deste modo, o conjunto estrutura-se reafirmando o edifício e os espaços pré-existentes sem que, no entanto, se perca a continuidade entre um e os outros. Em termos físicos, os dois edifícios estão ligados interiormente: o acesso dos hóspedes ao edifício do anexo é feito pelo edifício antigo, utilizando-se a mesma recepção e a mesma escada de acesso. Porém, exteriormente não se encontram ligados fisicamente, mas visualmente, através do terraço/cobertura do anexo, que se estende em frente ao edifício antigo, e da forma como foram tratados os espaços exteriores.

Se, como vimos, foi construído um novo edifício, este porém não nega o anterior nem procura continuá-lo através de acrescentos com semelhanças formais. Pelo contrário, a relação que se estabelece entre ambos faz-se através de um diálogo entre a linguagem do edifício antigo e a linguagem actual do edifício mais recente. O jogo de formas e a posição de ambos os edifícios permitem a existência de ambos sem que um se imponha ao outro, fazendo com que os dois se tornem presentes.



Fig. 220 – *Relação entre a casa nova e os muros pré-existentes.*
Acesso pedonal, Casa de Alenquer (*in* Mateus e Mateus, 2002: 36).

Fig. 221 – *Relação entre a casa nova e os muros pré-existentes.*
Zona de circulação, Casa de Alenquer (*in* Mateus e Mateus, 2002: 36).

No caso da Casa de Alenquer, o valor relacional prende-se com uma ideia patente no conjunto das obras destes autores, precisamente a partir do projecto para esta casa, e que se centra na vontade de trabalhar o limite entre exterior e

interior e na possibilidade de uso desse mesmo limite. Na Casa de Alenquer, o facto de existir um espaço entre a antiga ruína e a construção nova possibilita a existência de um espaço exterior/interior, identificado com um certo limite e com possibilidades de usos diferenciados. Neste sentido, como refere Manuel Mateus, “na Casa de Alenquer é a tensão entre os dois tempos propositadamente tensionados” que constrói a ideia de limite (Mateus, 2004: 41).

Por um lado, há a ruína e a casa construída de novo; por outro, o espaço que se cria entre uma e outra e a possibilidade de vivência desse mesmo espaço. Desta forma, para reforçar a ideia de tensão entre uma e outra, “trouxemos para aquele interior/exterior a mesma madeira que estava no interior” (Mateus, 2004: 41) e tanto a antiga ruína como a casa foram caiadas de branco:

“... uma das decisões mais difíceis de tomar foi acabar a casa e a ruína da mesma maneira, cair as duas. A certa altura tínhamos dentro da ruína um objecto contrastante que estabelecia uma tensão entre as duas coisas, mas que não transformava em central o espaço. Transformava em protagonistas materiais, e essa não era a relação que pretendíamos” (Mateus, 2004: 41).

A relação pretendida seria, e de acordo com os autores, ocupar este espaço que é exterior e que é interior simultaneamente, mobilando-o: “de um lado com a colocação de um tanque escavado na continuidade dos muros. Do outro com as áreas encerradas” (Aires Mateus, 2001: 14).

Conclusão

A construção de um modelo teórico de interpretação do lugar arquitectónico, entendido na relação da obra arquitectónica (como epicentro do lugar) com a envolvente (genericamente, com o espaço que a envolve), foi o objectivo proposto no início desta investigação. O ponto de partida para esta tese pressupunha que a descrição e análise puramente formal dos lugares arquitectónicos, fora do contexto dos intérpretes, não seria suficiente para a sua interpretação. Uma vez que a condição histórica, que localiza qualquer intérprete num determinado tempo e num determinado espaço, seria de importância capital para a compreensão e interpretação do lugar, a construção do modelo tem como contributos fundamentais conceitos de interpretação decorrentes da filosofia hermenêutica, no pensamento de Hans-Georg Gadamer e Paul Ricoeur. Através dos tópicos inscritos no modelo de interpretação que construímos a partir dos contributos de dois campos disciplinares distintos (por um lado, o da filosofia hermenêutica; por outro, o da arquitectura através de diferentes pontos de vista de um conjunto de autores da segunda metade do século XX), pudemos fazer uma revisão crítica acerca da forma como se interpreta os lugares, tanto no domínio da análise associada à crítica como no domínio projectual.

Ao incluir a historicidade da compreensão na leitura dos lugares pudemos perceber que nenhum intérprete se encontra num modo de ser neutro quando analisa um lugar, mas inserido num contexto de tradição que o marca historicamente num tempo e num espaço. A tomada de consciência histórica faz-nos chegar assim a uma outra forma de interpretação do lugar arquitectónico, diferente daquela que se centra somente na análise descritiva dos lugares. Esta forma de interpretação, ao incluir a participação do intérprete, considera o lugar como existência num determinado tempo e num determinado contexto histórico e, por isso, para além da sua objectivação (que é subjectiva, porque isolada do seu contexto).

Neste sentido, criar ou construir um lugar é fazer uma interpretação sobre um conjunto de factores que variam no espaço e ao longo do tempo e a

condição histórica de cada intérprete marca essa mesma interpretação. A par da materialidade (paredes, muros, vãos, ruas, acessos, espaços abertos, espaços fechados, etc.), nos lugares existem outros aspectos que permitem que cada intérprete veja algo que outro não vê e, portanto, os lugares podem adquirir uma multiplicidade de significados, tomando diferentes sentidos. Ao contrário das obras de carácter científico, que terão um sentido literal e unívoco, as obras de arquitectura, construídas como um todo pela composição de diferentes partes, são passíveis de inúmeras interpretações, decorrentes da possibilidade de cada intérprete ver o todo a partir de algumas das suas partes, mas nunca de todas ao mesmo tempo. Qualquer lugar deriva de uma intesão de comunicar, não se reduzindo, deste modo, a um conjunto de componentes materis e construtivas. Para além das suas características formais (forma, figura, escala, função, tectónica, limites, acessibilidades, vistas e forma de implantação), o lugar incorpora outras características – como plurivocidade, abertura, continuidade, variedade dimensional, mobilidade e narratividade –, ganhando, desta forma, uma outra dimensão. Através da caracterização do lugar arquitectónico, podemos concluir que o lugar é algo mais do que a sua materialidade, ou seja, do que se encontra objectivado através da construção. Para além de ser mensurável (tem altura, largura e profundidade) e ser relacional (porque se encontra sempre em relação com outros lugares), é também passível de variar dimensionalmente (porque a sua dimensão depende do ponto de vista) e de se alterar ao longo do tempo, transformando-se noutra lugar (porque as suas características mudam). Por outro lado, o lugar é produto da acção humana, que o cria como uma narrativa, ou seja, a partir da selecção e organização de diferentes variáveis formando um todo coerente e significante. Igualmente, percebemos que as leituras a que é sujeito fazem parte do próprio lugar tendo diferentes significados consoante a época em que se encontra o seu intérprete. O que o nosso modelo propõe é um novo paradigma para a leitura e interpretação dos lugares arquitectónicos, ao considerar que o lugar é mais do que a soma das suas partes e, assim sendo, não pode ser interpretado através da decomposição em elementos, porque a

passagem das partes ao todo que é o lugar requer uma nova estrutura e uma nova descrição. Se tratarmos a linguagem arquitectónica dos lugares através da sua dissociação em partes constitutivas estaremos a tratar somente o seu lado formal, mas, se tratarmos o lugar como um todo, então estamos a tratar o seu sentido, ou seja, a sua significação. Nesta perspectiva, o que o nosso modelo propõe é tratar o lado formal do lugar (eixo explicativo) e também o seu sentido (eixo compreensivo).

Esta mudança de paradigma na leitura do lugar arquitectónico (extravasar a análise formal e considerar o lugar como um todo) justifica-se no nosso modelo ao incluir o papel do intérprete na leitura de qualquer lugar, pondo em causa um tipo de leitura neutra, exterior, que se prende unicamente com os aspectos formais do lugar.

O modelo de interpretação do lugar arquitectónico, tendo os seus alicerces na teoria da interpretação textual desenvolvida por P. Ricoeur, centra-se em dois eixos de leitura (o eixo compreensivo e o eixo explicativo), e remete para três estádios de entendimento do lugar: um primeiro que se centra num tipo de *compreensão com carácter conjectural*, um segundo, a *explicação*, que pretende a objectivação e a formalização do lugar e remete para a validação da compreensão conjectural, e um último, a *compreensão como modo de apropriação do lugar*, que revela o lugar a partir *do papel dos intérpretes*. Tomadas em conjunto, estas três etapas constituem a *interpretação* do lugar.

O primeiro eixo de leitura inclui, inicialmente, a *compreensão conjectural* que nasce da observação do lugar, produzindo um tipo de compreensão a partir do que se vê, do que nos é formalmente apresentado como um todo através dos elementos que se encontram objectivados.

O segundo eixo de leitura, a *explicação*, procura validar a primeira compreensão e assenta numa leitura estrutural do lugar que corresponde à análise do lugar a partir das suas articulações internas. No nosso modelo, os tópicos utilizados para a leitura do lugar como modo de explicação são: a *forma*, a *figura*, a *escala*, a *função*, a *tectónica*, os *limites*, as *acessibilidades*,

as *vistas* e a *forma de implantação*. Este eixo de leitura permite objectivar o lugar e com isso obter o lugar como dado factual, passível de ser descrito e representado.

O primeiro tópico da leitura explicativa do lugar refere-se à *forma* do edifício (que constitui o epicentro do lugar arquitectónico que se pretende interpretar) e define-se como o conjunto das características exteriores do mesmo. A forma, para além de nos dar o *contorno* de um edifício, dá-nos igualmente a sua *dimensão*, através da altura, da largura e da profundidade.

A *figura*, o segundo tópico desta etapa, é a parte significável de um lugar a partir da sua aparência. A figura dá-nos o sentido que atribuímos a um lugar a partir das suas relações internas, ou seja, da sua estrutura.

A *escala*, o terceiro tópico, refere-se à maneira como percebemos ou julgamos o tamanho de algo por comparação a outro referencial. A escala dá-nos, não as dimensões reais de um lugar, mas sim o quanto um objecto é grande ou pequeno em relação ao tamanho de outro elemento que com ele se relacione.

A *função* refere-se ao uso que se dá a um determinado lugar. Podemos dizer que a função de um lugar depende mais do uso que vai adquirindo do que da situação original desse lugar, uma vez que um lugar pode ter sido pensado para determinada função e esta mudar ao longo do tempo.

A *tectónica* refere-se à experiência que a materialidade de um lugar nos proporciona, mais do que a imagem que o mesmo pode determinar. Os materiais de construção, a cor, a textura, a luz, o vento, o clima, são elementos através dos quais experienciamos um lugar. É portanto a partir da tectónica que a forma se manifesta, por um lado, através da realização material da mesma, por outro, pelo valor poético que os materiais imprimem à forma.

Por *limites* de um lugar entende-se o modo como definimos a dimensão e o contorno do espaço (ou campo) que estamos a tratar. Assim, numa leitura puramente formal, o limite de um lugar, que parte da relação de um edifício com o que o rodeia, dá-nos a envolvente definida pelas ruas e pelos edifícios adjacentes, encontrando-se dentro desses limites os elementos urbanos visíveis que envolvem o edifício e que lhe estão próximos.

As *acessibilidades* ou acessos referem-se aos elementos através dos quais se tem acesso a um determinado lugar. Tratando-se de um edifício, os seus acessos referem-se às passagens entre o espaço exterior e o interior do mesmo.

As *vistas* constituem-se por aquilo que se vê de determinado lugar e pela visão que se tem do mesmo de diferentes pontos de observação. Deste modo, no primeiro caso, as vistas têm a ver com a natureza dos pontos de interesse e com a orientação do edifício e, no segundo caso, a dimensão, a orientação e a posição do edifício condicionam a forma como o vemos.

O último tópico incluído no eixo explicativo, a *forma de implantação*, trata o modo como o edifício se implanta em relação ao terreno pré-existente e à envolvente.

Através deste eixo de leitura, puramente formal, obtemos o lugar na generalidade, ou seja, fora de qualquer contexto que o localize historicamente. O lugar é visto isoladamente, a partir da análise dos seus aspectos formais, permitindo-nos obter o lugar objectivado, o que por sua vez possibilita a respectiva descrição e representação.

O eixo compreensivo *como modo de apropriação* fecha o ciclo de interpretação do modelo que construímos e inclui-se nele o lugar, sendo o espaço, o tempo e os intérpretes (autor, investigadores e usufruidores) tratados como componentes de vida desse lugar.

Ao incorporar na leitura do lugar o *mundo da obra* na sua dimensão espacial e temporal, assim como o papel dos seus intérpretes, o lugar arquitectónico adquire um carácter de *não objectividade*, já que o lugar nunca se apresenta como um objecto acabado. Partindo deste ponto de vista, esta etapa do nosso modelo convoca cinco tópicos: *juízos prévios*, *leituras passadas*, *contextos temporais*, *níveis dimensionais* e *valor relacional*. A partir deles podemos obter uma leitura do lugar na sua singularidade e na sua unicidade, ancorada na possibilidade de interpretação que qualquer lugar incorpora.

O tópico referente aos *juízos prévios* remete para o facto de, na leitura de qualquer lugar, o intérprete não estar de consciência vazia, ou

temporariamente preenchida com a situação em causa, antes fazendo actuar uma *intenção preliminar* relativamente à situação. Ao compreender ou ao intervir num lugar qualquer intérprete está sob a actuação de algumas *concepções prévias* (ou juízos prévios), que lhe chegam pela tradição, através da qual os seus *preconceitos* são modelados. A intenção preliminar, ou juízos prévios, advém do facto de qualquer pessoa ter, à partida, um reconhecimento que lhe é dado pelo *seu enraizamento no mundo*. Este tópico permite compreender que qualquer interpretação do lugar se inscreve sempre num *horizonte de possibilidades* e pressupõe sempre uma *familiaridade*, uma *competência prévia*, uma *pré-comprensão* do mundo que habitamos. As diferentes interpretações do lugar são múltiplas e variadas mas não são aleatórias. Apesar de o projecto arquitectónico se centrar num procedimento lógico e racional a partir de um problema específico, todo o processo de elaboração do projecto é interpretativo e exige do arquitecto uma tomada de sucessivas decisões baseadas em escolhas que conseqüentemente implicam exclusões e que, por sua vez, permitem que o resultado seja sempre diferente, consoante o autor e a época em que este se encontra. Essas escolhas, não sendo aleatórias, nem subjectivas como à primeira vista poderia parecer (uma vez que existem uma infinidade de possibilidades), derivam do nosso enraizamento numa dada cultura e numa dada sociedade. Se observarmos os lugares definidos pelo Hotel Ritz ou pelas Torres das Amoreiras podemos reconhecer que um e outro pertencem a épocas, a estilos e a autores diferentes. No primeiro caso, e dada a semelhança com outros edifícios construídos na mesma época e à maneira da Carta de Atenas, o olhar do seu intérprete (autor) estaria desde logo condicionado por um conjunto de preconceitos que o levaram a desenhar aquele lugar com determinadas características. Em ambos os casos se reconhece uma determinada época e um determinado estilo, uma vez que os edifícios que deram origem a estes lugares se enquadram num tipo de linguagem e de estilos próprios da época e da cultura de onde surgiram. Se qualquer intérprete aborda um lugar com uma ideia preconcebida, esta

condiciona a realização desse mesmo lugar. A construção de um lugar emerge assim da situação histórica do autor e da experiência vivida por este.

O tópico *leituras passadas* refere-se às várias interpretações que se vão construindo, cruzando, interligando e sobrepondo no tempo e no espaço e que nos chegam através da continuidade do lugar, em função das questões que este levanta ao longo do tempo. Neste sentido, qualquer interpretação incorpora as interpretações anteriores a ela e o seu significado corresponde ao sentido que essa mesma interpretação tem para o intérprete no momento em que ele se encontra. As interpretações de um lugar (que constroem a história desse lugar) são construções sempre contemporâneas baseadas na dialéctica entre passado e presente e orientadas pelo interesse de quem as produz. Porém, ao tomarmos consciência de que qualquer leitura se faz à luz da condição histórica do seu intérprete e não existindo uma certa distância histórica entre o que é produzido e os seus intérpretes percebemos que, muitas vezes, ao interpretar um lugar é confundido o contexto da obra arquitectónica que gera esse lugar com a ideologia do seu autor ou com o contexto político e social da época em que foi produzido.

Se observarmos as leituras relativas ao lugar definido pelo Hotel Ritz, verificamos que em muitas delas este edifício se pauta por uma certa ambiguidade. Se foi considerado por muitos como uma obra de referência, foi por outros visto como um edifício onde a arquitectura terá falhado.¹⁹⁷ Se foi por uns considerado uma resposta banalizada ao Estilo Internacional, foi por outros visto como um edifício a classificar. Também as Torres das Amoreiras se revestem de leituras diferentes e contraditórias: foram consideradas por uns uma referência arquitectónica para a cidade e um marco urbanístico importante para Lisboa e, por outros, uma espécie de monstro que foi crescendo na cidade. A partir de certas leituras acerca destas duas obras que correspondem à tentativa de contextualizar a obra quer a partir da vida do autor quer a partir da reconstrução do contexto primitivo (político, cultural e social), o Hotel Ritz ou as Torres da Amoreiras não são olhadas como obras ou como lugares que

¹⁹⁷ Ver referências e fontes no Capítulo 3 desta tese.

existem na história e por isso apresentam uma aparente ambiguidade. Neste tipo de leituras, o que é posto em causa é o modelo cultural e ideológico do autor ou da época em que se insere, e não a solução encontrada. Ora, se o contexto referente à inserção da obra no lugar e o contexto da linguagem arquitectónica em que foi produzida a obra (e das linguagens arquitectónicas subsequentes) são importantes para compreender o lugar, já o contexto do autor, no que se refere à ideologia ou ao regime político, se revestem de uma enorme subjectividade para a compreensão do lugar.

O tópico *contextos temporais* prende-se com o carácter de *acontecimento* que imprimimos ao lugar arquitectónico. Se o lugar se caracteriza como algo que *ocorre, toma lugar, ou sucede* numa determinada região do espaço ao longo de um determinado período de tempo, então a leitura do mesmo inclui o espaço e o tempo de vida desse lugar e, desta forma, a diversidade de contextos para o mesmo lugar.

A leitura de qualquer lugar parte de um elemento histórico e culturalmente distante, que é o lugar de origem, ao qual se somam diferentes olhares sobre esse lugar, também eles histórica e culturalmente localizados, resultando, por um lado, na fusão e, por outro, no alargamento dos horizontes de compreensão sobre esse mesmo lugar. Também as diferentes intervenções num determinado lugar são sempre uma construção contemporânea baseada na dialéctica entre passado e presente, e orientada pelo interesse de quem a produz. O caso de estudo que melhor ilustra o que acabamos de referir é a Pousada de Santa Marinha. Neste caso, podemos entender que o autor procurou identificar os momentos a partir dos quais o lugar se caracteriza, desde o aparecimento do edifício do antigo convento (contexto de origem) até à actualidade (contexto presente), não com o objectivo de imitar o que já tinha existido, mas para compreender a forma como esse lugar chegou até nós. Se observarmos a intervenção de Fernando Távora, podemos perceber que o entendimento que este autor fez dos edifícios pré-existentes e consequentemente as intervenções que propôs os situa no presente. Ao recuperar o edifício, a intenção não foi a de reconstruir o contexto de origem,

porque isso seria uma impossibilidade, e não foi também destruí-lo, mas recuperá-lo e ampliá-lo com a linguagem da época onde ele próprio (o autor) se situa, marcando, deste modo, mais uma época e um tempo de vida desse lugar. Aqui está bem patente o valor da distância histórica na interpretação dos lugares, uma vez que podemos compreender como o intérprete actual pode colocar o edifício pré-existente (o antigo convento) para além do horizonte limitado da sua situação de origem, fazendo coincidir o lugar distante (de origem) com o lugar actual.

Definindo temporalmente o lugar (incluindo a temporalidade narrativa), o interesse deste tópico é perceber que o lugar pode ter diferentes leituras: desde o contexto de origem (com a construção do edifício, como elemento fundador) até ao contexto presente. Assim, as leituras dos lugares feitas a partir de um único contexto remetem os lugares para a categoria de objectos factuais e não para entidades que se situam na história, se transformam e têm vida própria. Por outro lado, quando qualquer lugar se transforma, torna-se irreversível – aquilo que foi nunca mais pode vir a ser. No entanto, há lugares que perduram apesar das transformações, e há outros que desaparecem: quando um edifício sofre tantas transformações que perde a sua ligação ao tempo e à época em que foi construído, o próprio edifício torna-se incompreensível e o lugar dificilmente legível.

O tópico dos *níveis dimensionais* decorre do facto de o lugar não ter, em termos físicos, um princípio e um fim objectivos, porque não tem limites definidos, a não ser enquanto representação. Neste sentido, ao interpretar um lugar percebemos que existem níveis dimensionais, consoante a escala a que o intérprete está a trabalhar. A partir do nível dimensional que atribuimos ao lugar – territorial, do circunstante ou do edifício –, assim obtemos diferentes sentidos. Se a representação da dimensão de um lugar tem um poder de especificação muito particular, alterando a percepção da forma, da figura, da escala, dos limites, das acessibilidades e das vistas desse lugar, as diferentes representações da dimensão de um lugar têm, para um mesmo lugar, significações diferentes. Como o lugar só tem um limite definido (objectivado)

se for representado, é a representação que lhe impõe o limite, dependendo este do horizonte inerente ao interesse específico do seu intérprete, razão pela qual o lugar assume diferentes sentidos consoante a dimensão com que o representamos. Mas se a representação do lugar é útil, no plano operativo, como forma de o objectivar, ao interpretar um lugar, na relação da obra arquitectónica com a envolvente, importa ter presente a possibilidade de ler os lugares a partir de diferentes escalas, de diferentes pontos de vista – de longe ou de perto –, de diferentes tipos de percursos – a pé ou de automóvel. O que aqui é posto em causa é a interpretação dos lugares associada a uma racionalidade formal que os transforma num objecto estático e isolado.

Se o lugar pode ser lido “de perto” tomando uma dimensão ou ser lido “de longe” tomando outra dimensão, a sua leitura assenta numa rede de possibilidades e, portanto, não é estática; o lugar nunca se define por si próprio, mas sempre na relação com outros lugares e segundo diferentes pontos de vista. De acordo com esta perspectiva, podemos compreender que qualquer lugar faz parte de outros lugares, porque os lugares se encontram sempre em relação com outros, considerando-se que o tipo de relação que se estabelece entre lugares pode dar legibilidade a esses mesmos lugares.

Como pudemos verificar nos casos dos lugares tratados nesta investigação, a cada dimensão corresponde um sentido. Por exemplo, os lugares gerados a partir dos edifícios de maior dimensão como são os casos do Hotel Ritz, da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian ou das Torres das Amoreiras, estes têm sentidos diferentes consoante sejam lidos a nível territorial, constituindo-se como um marco na paisagem e uma referência para a cidade em relação ao seu conjunto, ou a partir do nível da envolvente, cujo sentido é conotado com uma dimensão cenográfica. No caso do edifício construído por Távora – o anexo ao antigo convento de Santa Marinha –, verificamos que a nível territorial quase não tem presença, destacando-se na paisagem o edifício do antigo convento enquanto que, a nível da envolvente, apreendemos uma relação de escala entre os dois edifícios que faz com que estes não se sobreponham um ao outro. Os restantes casos de estudo (Casa na

Praia das Maçãs, Piscinas de Leça da Palmeira e Casa em Alenquer), a nível territorial têm uma presença relativa, mas a nível do edifício marcam fortemente o lugar onde se implantam.

O tópico referente ao *valor relacional* decorre do facto de o lugar arquitectónico assentar na relação entre o edifício e a envolvente e, deste modo, ser entendido como uma totalidade nova, não pela soma do edifício com a envolvente, mas antes pela relação de pertença que se cria entre um e outra. Nenhum lugar é prévio à relação que a obra arquitectónica estabelece com a envolvente, pois a relação estabelecida passa a constituir justamente o próprio lugar. Na leitura do lugar arquitectónico, tendo presente o *valor relacional* podemos perceber que qualquer lugar mantém sempre uma relação com a envolvente, e neste sentido, podemos afirmar que as coisas relacionadas ou relacionáveis não são independentes das suas relações. Por um lado, nenhum lugar é independente das relações que estabelece com outros lugares; por outro, ao criar um lugar, o que existia deixa de existir e o lugar passa a ser outro.

Esta concepção levanta duas questões: a primeira refere-se à possibilidade de reprodução do lugar de origem, uma vez que o lugar de origem só existe enquanto representação. Dado que aquilo que nos é dado a conhecer são reproduções e imagens desse lugar, ou seja, as suas representações, estas já se encontram condicionadas por outras leituras e interpretações. A segunda questão centra-se no equívoco acerca da adequação da obra arquitectónica ao lugar, ao contexto, à envolvente. As razões para equívoco são as seguintes: por um lado, o lugar é visto a partir unicamente de uma situação factual e isolado das dimensões espacial e temporal; por outro, quando se fala em adequação da obra ao lugar referimo-nos à adequação em relação a um lugar que deixou de existir (a pré-existência). Neste sentido, não podemos imaginar o lugar em termos da mera adequação de um edifício a um lugar que deixou de existir, porque as relações que se criam com a envolvente criam sempre novos lugares.

Os tópicos inscritos no eixo explicativo do nosso modelo do lugar interessam-nos porque permitem, tendo em conta exclusivamente as suas

relações internas, descrever e representar o lugar. Assim, através da *forma, figura, escala, função, tectónica, limites, acessos, vistas e forma de implantação* obtemos o lugar como objecto factual, a partir do qual podemos identificar o lugar que estamos a tratar.

Os tópicos pertencentes ao eixo compreensivo do nosso modelo, referentes à apropriação do lugar (*juízos prévios, leituras passadas, contextos temporais, níveis dimensionais e valor relacional*), interessam-nos porque permitem entender o lugar incluindo a experiência humana da compreensão através da sua condição histórica, onde o intérprete ganha destaque e o lugar adquire diferentes sentidos. A consciência da historicidade de qualquer intérprete responsabiliza o próprio intérprete ao organizar o espaço e o território onde se insere, fazendo-o entender que o que perdura nas cidades e lugares são os valores que nos chegam pela tradição. Os lugares, cujas características revelam o momento em que se realizou a obra arquitectónica que lhes deu origem, são respostas às questões colocadas na época em que foram criados e, desse modo, são esses lugares que, do ponto de vista desta investigação, mantêm uma relevância continuada.

Procurámos nesta tese fazer a aproximação entre as leituras dos lugares assentes na análise e descrição dos mesmos, como objectos formais isolados, e as leituras onde é possível incluir o papel dos seus intérpretes enquanto indivíduos historicamente contextualizados. Procurámos, deste modo, através da construção de um modelo teórico de interpretação, levantar novas questões acerca da forma como se interpretam os lugares e compreender o significado dos lugares que habitamos.

Podemos concluir que nos lugares arquitectónicos, para além do que é objectivável existe um espaço que inclui a experiência dos seus intérpretes e que lhe dá uma dimensão de sentido. Assim, os lugares que habitamos não se manifestam na sua totalidade se nos limitarmos a explicar os seus aspectos formais. Nesta perspectiva, o que estamos a fazer é, tão-só, descrever objectos arquitectónicos, em vez de compreender lugares. Nesta perspectiva julgamos que o que deverá ser compreendido através do modelo de interpretação é, por

um lado, o lugar autónomo em relação ao autor e à época em que foi produzido, porque, como lugar fixado, é autónomo em relação à sua situação primitiva e, por outro, o lugar como entidade em aberto uma vez que é dirigido a todos os potenciais utilizadores de todas as épocas posteriores, resultando desse facto sempre novas interpretações.

Bibliografia

- AAP, 1987. *Guia Urbano e Arquitectónico de Lisboa*, Lisboa: Associação de Arquitectos Portugueses.
- AAP, 1988 [1961]. *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa: Associação de Arquitectos Portugueses.
- AAP, s/d. *Percursos de Carreira*, Lisboa: Associação de Arquitectos Portugueses.
- AAVV, 1969a. “A Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian: Depoimentos dos Principais Responsáveis”, *Arquitectura*, 111, pp. 213-218.
- AAVV, 1969b. “A Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian: Apresentação do Projecto”, *Arquitectura*, 111, pp. 219-239.
- AAVV, 1986. *Páginas Brancas*, Porto: Arquitectura FAUP/ESBAP.
- AAVV, 1995. *Movimentos Modernos em Arquitectura*, Lisboa: Edições 70.
- AAVV, 2001a. *AV Monografias: Pragmatismo Y Paisaje*, 91.
- AAVV, 2001b. *Porto 1901/2001: Guia de Arquitectura Moderna*, Porto: Ordem dos Arquitectos, Secção Regional do Norte.
- AAVV, 2001c. *O Lugar*, Lisboa: Universidade Lusíada Editora, *Sebentas d’Arquitectura*, 3.
- AAVV, 2001d. “Arquitectura Portuguesa, Uma Nova Geração: Obras e Projectos”, *2G Revista Internacional de Arquitectura*, 20, pp. 14-24.
- AAVV, 2002a. *2G: Revista Internacional de Arquitectura*, “Aires Mateus”, Barcelona: Gustavo Gili, 28.
- AAVV, 2002b. “Semânticas do Lugar”, *Prototipo*, 7, pp. 35-57.
- AAVV, 2003. *H.-G. Gadamer: Experiência, Linguagem e Interpretação*, Lisboa: Universidade Católica Editora.
- ACL, 2001. “Lugar”, “Moderno”, “Sítio”, *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*. Lisboa: Verbo, vol. II.
- AGUIAR, José, 1989. *O Lugar e o Projecto*, Lisboa (texto policopiado).
- AIRES MATEUS, 1999. “Aires Mateus & Associados”, *Prototipo*, 2, s/p.
- AIRES MATEUS, 2001. “Casa em Alenquer”, *2G: Revista Internacional de Arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 20, pp. 28-33.
- AIRES MATEUS, 2002. “Casa em Alenquer”, *2G: Revista Internacional de Arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 28, pp. 48-59.

- ALEXANDER, Christopher, 1967 [1965]. “Uma Cidade não é uma Árvore”, *Arquitectura*, 95, pp. 2-29.
- ALEXANDER, Christopher, 1981 [1979]. *El Modo Intemporal de Construir*, Barcelona: Gustavo Gili.
- ALMEIDA, Maristela Moraes de, 2002. “Experiência Ambiental: Elementos para Projecto Arquitectónico”, RIO, Vicente del, DUARTE, Cristiane Rose, RHEINGANTZ, Paulo Afonso (eds.), *Projecto do Lugar. Colaboração entre Psicologia, Arquitectura e Urbanismo*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Fundação Universitária José Bonifácio, Coleção PROARQ, pp. 73-78.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, 1967. “Uma Análise da Obra de Siza Vieira”, *Arquitectura*, 96, pp. 64-68.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, 1970. *Raul Lino: Exposição Retrospectiva da Sua Obra*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, 2001. “Maneirismo na Arquitectura Portuguesa Contemporânea”, FERNANDES, Fátima, CANNATÁ, Michele (eds.), *Arquitectura Portuguesa Contemporânea, 1991-2001*, Porto: Edições ASA, pp. 69-73.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, 2002. *A Arquitectura do Estado Novo: Uma Leitura Crítica*, Lisboa: Livros Horizonte.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, FERNANDES, José Manuel, 1993a [1986]. “As décadas Pós-Congresso”, ALMEIDA, Pedro Vieira de, FERNANDES, José Manuel (eds.), *História da Arte em Portugal: A Arquitectura Moderna*, Lisboa: Publicações Alfa, vol. 14, pp. 147-167.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, FERNANDES, José Manuel, 1993b [1986]. “O ‘Arrabalde’ do Céu”, ALMEIDA, Pedro Vieira de, FERNANDES, José Manuel (eds.), *História da Arte em Portugal: A Arquitectura Moderna*, Lisboa: Publicações Alfa, vol. 14, pp. 105-145.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, FRANÇA, José Augusto, *et al.*, 1983. “O Centro de Arte Moderna”, *Colóquio Artes*, 57, pp. 5-11.
- ALONSO, José António Dacal, “Los Conceptos de Arte y Belleza en H-G. Gadamer”, <<http://www.hemerodigital.unam.mx.html>>, consultado em 2-10-2005.
- ALVES COSTA, Alexandre, 1982 [1980]. *Dissertação Expressamente Elaborada para o Concurso de Habilitação para Obtenção do Título de Professor Agregado (...) ou Memórias de um Burro*, Porto: Edições do Curso de Arquitectura da ESBAP.
- ALVES COSTA, Alexandre, 1989. “Valores Permanentes da Arquitectura Portuguesa”, *Vértice*, 19, pp. 109-111.

- ALVES COSTA, Alexandre, 1993 [1992]. “Legenda para um Desenho de Nadir Afonso”, TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Fernando Távora*, Lisboa: Editorial Blau Lda., pp. 17-20.
- ALVES COSTA, Alexandre, 1995. *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa: Outros Textos sobre Arquitectura Portuguesa*, Porto: FAUP Publicações.
- ALVES COSTA, Alexandre, 2001a. “Excertos de Escritos Dispersos dos Anos 80”, *J-A Jornal Arquitectos*, 200, p. 36.
- ALVES COSTA, Alexandre, 2001b. “Reconversões Contemporâneas e Equipamentos Culturais”, *Do-co.mo.mo Ibérico: Equipamentos e Infra-estruturas Culturais, 1925-1965*. Terceiro Seminário, Porto: 15-17 de Novembro, pp. 197-199.
- ALVES COSTA, Alexandre, 2007. *Textos Datados*, Coimbra: E/D/Arq., Editorial do Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra.
- ALVES COSTA, Alexandre, s/d. “Considerações sobre o Ensino da Arquitectura”. *Cadernos Politika*, s/p.
- ALVES, V. de Sousa, 1997a [1989]. “Espaço”, *Logos: Enciclopédia Luso Brasileira de Filosofia*, vol. 2, Lisboa/São Paulo: Verbo, pp. 207-211.
- ALVES, V. de Sousa, 1997b [1989]. “Lugar”, *Logos: Enciclopédia Luso Brasileira de Filosofia*, vol. 3, Lisboa/São Paulo: Verbo, 1997, pp. 508-512.
- ANDRESEN, Teresa (ed.), 2003. *Do Estádio Nacional ao Jardim Gulbenkian*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ANGELILLO, António, 2001. “Arquitectura Contemporânea em Portugal: Os Últimos Dez Anos”, FERNANDES, Fátima, CANNATÁ, Michele (eds.), *Arquitectura Portuguesa Contemporânea 1991-2001*, Porto: Edições ASA, pp. 31-33.
- ANÓNIMO, 1953. “A Propósito do Novo Hotel de Lisboa”, *Arquitectura*, 47, p. 2 (“Secções”).
- ANÓNIMO, 1954. “Um Grande Hotel de Turismo”, *Arquitectura*, 52, pp. 17-20.
- ANÓNIMO, 1959a. “A Inauguração Oficial do Hotel Ritz”, *Diário de Lisboa*, 25 de Novembro, p. 7.
- ANÓNIMO, 1959b. “O Futuro Demonstrará, Firmemente o Creio que foi Avisado Dotar Lisboa com um Hotel Desta Classe e Dar tão Bela Realização a Esta Necessidade de uma Grande Capital”, *O Século*, 25 de Novembro, p. 7.
- ANÓNIMO, 1985. “Local/Global”, *Enciclopédia Einaudi*, vol. 4, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

- ANÓNIMO, 1987. “Os Anos 60: Estabilização de um ‘Corpo de Escola’ na Crítica à Reforma de 57 / Critério de Verdade Total e a Verdade da Pesquisa Individual”, *RA*, 0, pp. 55-58.
- ANÓNIMO, 1990a. “Lisboa King Size”, *O Jornal Especial*, Suplemento ao n.º 802 de *O Jornal*, 6 a 12 de Julho, p. 5.
- ANÓNIMO, 1990b. “Homens Preferem as Amoreiras”, *O Jornal Especial*, Suplemento ao n.º 802 de *O Jornal*, 6 a 12 de Julho, pp. 20-21.
- ANÓNIMO, 2001. “Os Lugares da Arquitectura”, *Arquitectura e Vida*, 19, p. 33.
- ARISTÓTELES, 1998 [Séc. IV a.C.]. “Livro IV A) El Lugar”, *A Física*, Madrid: Editorial Grados S.A., pp. 221-245.
- AUGÉ, Marc, 1994 [1992]. *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*, Campinas: Papirus, Travessia do Século.
- BANDEIRINHA, José António Oliveira, 1996 [1993]. *Quinas Vivas: Memória Descritiva de Alguns Episódios Significativos do Conflito Entre Fazer Moderno e Fazer Nacional na Arquitectura Portuguesa dos Anos 40*, Porto: FAUP Publicações.
- BANDEIRINHA, José António Oliveira, 2004. “Arquitectura Moderna. O Grau Zero da Memória”, TOSTÕES, Ana (ed.), *Arquitectura Moderna Portuguesa, 1920-1970*, Lisboa: Ministério da Cultura, IPPAR, pp. 23-37.
- BAPTISTA, Luís Manuel Morgado Santiago, 1999. “O ‘Evento’ da Arquitectura: Criação Arquitectónica e a Temporalização do Objecto”, *GEHA – Revista de História, Estética e Fenomenologia da Arquitectura e do Urbanismo*, 2-3, pp. 265-278.
- BAPTISTA-BASTOS, Miguel, 2005. “Antagonismos: A Arquitectura e os seus Sítios Actualmente”, *Arte e História: Revista do Mestrado em Teoria da Arte da FBA da UL*, 7, pp. 205-210.
- BARATA, Paulo Martins, 1998 [1995], “Prefácio”, FRAMPTON, Kenneth, *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses; Matosinhos: Contemporânea Editores, pp. 11-14.
- BARATA, Paulo Martins, 2001. “Arquitectura e Nação: As Idades de uma Década de Contradições”, FERNANDES, Fátima, CANNATÁ, Michele (ed.), *Arquitectura Portuguesa Contemporânea, 1991-2001*, Porto: Edições ASA, pp. 75-79.
- BARRETO, António Viana, 2002. “Paisagem, Natureza e Cultura” (entrevista), *Arquitectura e Vida*, 33, pp. 30-37.
- BECKER, Annette, TOSTÕES, Ana, WANG, Wilfried (ed.), 1998. *Arquitectura do Século XX: Portugal*, Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- BLEICHER, Josef, 2002 [1980]. *Hermenêutica Contemporânea*, Lisboa: Edições 70.

- BORGES, Pedro Maurício, 1997. *O Lugar na Modernidade*, Provas de Aptidão Científica e Capacidade Pedagógica. Coimbra: FCTUC.
- BOTELHO, Manuel, 2001. “Ruptura, Continuidade e Memória na Cidade em Transformação”, *Do-co.mo.mo Ibérico: Equipamentos e Infra-estruturas Culturais, 1925-1965*. Terceiro Seminário, Porto: 15-17 de Novembro, pp. 163-166.
- BRANDÃO, Carlos António Leite, “Os Modos do Discurso da Teoria da Arquitectura”, <www.arquitectura.ufmg.br/ia/teirua.html>, consultado em 3-10-2005.
- BRANQUINHO, João, 2001. “Acontecimento”, BRANQUINHO, João, MURCHO, Desidério (eds.), *Enciclopédia de Termos Lógico-filosóficos*, Lisboa: Gradiva, pp. 22-27.
- BRITO, Evandro Oliveira de, s/d. “Consciência Histórica e Hermenêutica: Considerações de Gadamer acerca da teoria da História de Dilthey”, <<http://www.scielo.br>>, consultado em 15-2-2008.
- BYRNE, Gonçalo Sousa, 2002. “Un Rudere Costruito”, *Casabella 700 Portugal*, Milão, Ano LXVI, p. 30.
- CALDAS, João Vieira, 1997. *Porfírio Pardal Monteiro: Arquitecto*, Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses.
- CAMPO, Paula M. E. Souza, FERREIRA, Renato C., 2002. “Imagem Mental e Representação Social na Arquitectura: Investigação Conceitual a Partir de um Estudo de Caso”, RIO, Vicente del, DUARTE, Cristiane Rose, RHEINGANTZ, Paulo Afonso (eds.), *Projecto do Lugar. Colaboração entre Psicologia, Arquitectura e Urbanismo*, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Fundação Universitária José Bonifácio, Coleção PROARQ, pp. 105-113.
- CARAPINHA, Aurora, 1994. “Jardins da Fundação Calouste Gulbenkian”, *Architécti*, 25, p. 40.
- CARAPINHA, Aurora (ed.), 2006. *Fundação Calouste Gulbenkian: O Jardim*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- CARNEIRO, Alberto, 1995. *Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto*, Porto: FAUP Publicações.
- CARRILHO, Manuel Maria, 1995. *Aventuras da Interpretação*, Lisboa: Editorial Presença.
- CARTA DE ATENAS, 1933. <<http://www.iphan.gov.br/legislac/cartaspatrimoniais/atenas-33.htm>>.
- CARVALHO, Ricardo, 2004. “A Arquitectura de Manuel e Francisco Aires Mateus: O Espaço Entre” (entrevista), *Público*, Mil Folhas (suplemento), 10 de Abril, pp. 21-23.
- CASQUEIRO, Pedro B., 1962. “Novo Bloco na Avenida Infante Santo (Lisboa)”, *Binário*, 50, pp. 745-749.

- CAM, 2007. <<http://www.camjapp.gulbenkian.org/>>, Centro de Arte Moderna, consultado em 8-3-2007.
- CHING, Francis D. K., 1998 [1995]. *Dicionário Visual de Arquitectura*, México: Gustavo Gili.
- CHING, Francis D. K., 1999 [1996]. *Arquitectura, Forma, Espaço e Ordem*, São Paulo: Martins Fontes.
- CIAM, 1951a. “Actas Oficiais do VII CIAM”, *Arquitectura*, 38-39, pp. 2, 33-35.
- CIAM, 1951b. “Actas Oficiais do VII CIAM (Conclusão)”, *Arquitectura*, 40, s/p.
- CMA, 2000. *Manuel Tainha: Arquitecto*, Almada: Casa da Cerca, Câmara Municipal de Almada.
- CML, 2004. *Lisboa: Prémio Valmor*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- COMESAÑA-SANTALICES, Gloria M., 2004. “Nuevas Tendencias y Métodos en la Investigación Filosófica”, *Información Filosófica*, vol. I, 1, pp. 46-70.
- CONSIGLIERI, Victor, 2003. “Para uma Hermenêutica Crítica”, *Arquitectura e Vida*, 34, pp. 70-73.
- CORREIA, Carlos João, 1999. *Ricoeur e a Expressão Simbólica do Sentido*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- CORREIA, João Miguel Amaro, 2001. “Transformar, Habitar: A Construção do Lugar”, *J-A Jornal Arquitectos*, 203, pp. 9-15.
- CULLEN, Gordon, 1990 [1971]. *Paisagem Urbana: Tratado de Estética Urbanística*, Lisboa: Edições 70.
- CUNHA, Tito Cardoso e, 1991. “Estruturalismo”, CARRILHO, Manuel Maria (ed.), *Dicionário do Pensamento Contemporâneo*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 129-143.
- DELGADO, João Paulo, 1999. “O Lugar da Arquitectura: Notas para uma Estética da Edificação”, *GEHA – Revista de História, Estética e Fenomenologia da Arquitectura e do Urbanismo*, 2-3, pp. 255-264.
- DGEMN, 1985. *Pousada de Santa Marinha, Guimarães*, Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 130.
- DIAS, F. Silva, 1964. “Elementos para a História da Arquitectura Moderna em Portugal”, *Arquitectura*, 82, pp. 45-47.
- DIAS, F. Silva, 1990. “Bombas Sobre a Cidade ...”, *Público*, 28 de Maio, p. 40.
- DIAS, Isabel Matos, 2005. “Transformar, Habitar: a Construção do Lugar”, <<http://hardblog-plus.blogspot.com/2005/05/>>, consultado em 18-12-2006.

- DIAS, Manuel Graça, 1999. *Ao Volante pela Cidade (Dez Entrevistas de Arquitectura)*, Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- DIAS, Manuel Graça, 2000. “Duas Arquitecturas que não Quiseram ser Pudins e Dois Pudins com Apontamentos de Arquitectura”, *J-A: Jornal Arquitectos*, 197, pp. 62-63.
- DIAS, Solange Irene Smolarek, s/d. “Os Modos do Discurso da Teoria da Arquitectura”, <<http://www.fag.edu.br>>.
- DILTHEY, Wilhem, 1992 (1911). *Teorias das Concepções do Mundo*, Lisboa: Edições 70.
- DLP, 2002. “Contemporâneo”, “Contexto”, “Modernismo”, “Moderno”, “Lugar”, “Sítio”, “Tradição”, *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- DUARTE, Carlos, 1969. “A Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa”, *Arquitectura*, 111, pp. 211-212.
- DUARTE, Carlos, 1990. “Hotel Ritz: Onde a Arte Veio Enriquecer o Produto Turístico”, *Hotéis de Portugal*, 22-23, pp. 27-33.
- DUARTE, Carlos, 1999. “Arquitectura em Portugal no Século XX: Do Modernismo ao Tempo Presente”, PERNES, Fernando (ed.), *Panorama da Arte Portuguesa no Século XX*, Porto: Fundação de Serralves, Campo das Letras, pp. 357-421.
- DUARTE, Carlos, et al. (eds.), 1986. *Tendências de la Arquitectura Portuguesa, Obras de Álvaro Siza, Hestnes Ferreira, Luiz Cunha, Manuel Vicente, Tomás Taveira*, Lisboa: Trama Artes Gráficas.
- DUARTE, Rui Barreiros, 2002a. “Os Valores do Lugar”, *Arquitectura e Vida*, 26, pp. 66-69.
- DUARTE, Rui Barreiros, 2002b. “A Poética do Lugar”, *Arquitectura e Vida*, 23, pp. 44-46.
- ECO, Umberto, 1986 [1962]. *Obra Aberta*, Lisboa: Editora Perspectiva.
- ELBC, 1971. “Lugar”, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa: Verbo, vol. 12, pp. 652-656.
- FAILLA, Pablo Ocampo, 2002. *Periferia: La Heterotopia Del No-lugar*, Santiago do Chile: Ediciones A+C, Escola de Arquitectura, Universidade de Santiago do Chile.
- FCG, 2006. *Gulbenkian: Arquitectura e Paisagem*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- FERNANDES, Fátima, CANNATÁ, Michele, 2001. “Arquitectura Portuguesa Contemporânea 1991-2001”, FERNANDES, Fátima, CANNATÁ, Michele (eds.), *Arquitectura Portuguesa Contemporânea, 1991-2001*, Porto: Edições ASA, pp. 15-19.
- FERNANDES, José Manuel, 1983. “Arquitectura dos Anos 50 em Lisboa”, *Arquitectura*, 148, pp. 62-65.
- FERNANDES, José Manuel, 1985. “Lisboa: Uma Cidade sem Projecto”, *Expresso*, 19 de Outubro, p. 24r.
- FERNANDES, José Manuel (ed.), 1994. *Anos 60: Anos de Ruptura, Arquitectura Portuguesa nos Anos Sessenta*, Lisboa: Lisboa 94, Livros Horizonte.
- FERNANDES, José Manuel, 2001. “Arquitectura e Contexto”, FERNANDES, Fátima, CANNATÁ, Michele (autoria), *Arquitectura Portuguesa Contemporânea, 1991-2001*, Porto: Edições ASA, pp. 35-39.
- FERNANDES, Manuel Correia, 1988 [1980]. *ESBAP/Arquitectura Anos 60 e 70: Apontamentos*, Porto: Serviço Editorial da FAUP.
- FERNANDES, Manuel Correia, 1995. *A Estrutura de Suporte. Construir a Arquitectura: Um Programa Para a Disciplina de Projecto*, Porto: FAUP Publicações.
- FERNANDEZ, Sérgio, 1988 [1985]. *Percurso: Arquitectura Portuguesa, 1930-1974*, Porto: Edições da FAUP.
- FERRÃO, Bernardo José, 1993a. “O Antigo e o Moderno na Obra de Fernando Távora”, FERRÃO, Bernardo José, ARAÚJO, Alexandra (eds.), *Fernando Távora: Percurso, Roteiro*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, pp. 11-22.
- FERRÃO, Bernardo José, 1993b [1991]. “Tradição e Modernidade na Obra de Fernando Távora: 1947-1987”, TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Fernando Távora*, Edições Blau, pp. 23-45.
- FIGUEIRA, Jorge, 2002. *Escola do Porto: Um Mapa Crítico*, Coimbra: Departamento de Arquitectura da FCTUC.
- FIGUEIRA, Jorge, 2005. *Agora que Está Tudo a Mudar: Arquitectura em Portugal*, Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- FIGUEIRA, Jorge, 2007. “O ADN da Arquitectura Portuguesa Está Aqui”, *Ípsilon*, 30 de Março, pp. 36-39.
- FIGUEIREDO, Rute, 2005. “Arquitectura e Discurso Crítico na Transição do Século XIX para o Século XX”, *Arte e História: Revista do Mestrado em Teoria da Arte da FBA da UL*, 7, pp. 167-178.
- FIGURE, Renato Holmer, s/d. “Teorias Sobre o Lugar e Carácter Regional e Nacional na Arquitectura: Século XX”, <<http://www.ufrgs.br>>, consultado em 1-11-2005.

- FLICKINGER, Hans-Georg, 2003. “O Fundamento Ético da Hermenêutica Contemporânea”, *Veritas: Revista de Filosofia*, vol. 48, 2, pp. 169-179.
- FRAMPTON, Kenneth, 1993. “En Llor a Siza”, SANTOS, José Paulo dos (ed.), *Álvaro Siza: Obras e Projectos, 1954-1992*, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 16-19.
- FRAMPTON, Kenneth, 1998 [1995]. *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, selecção de textos e introdução de Paulo Martins Barata, Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, Matosinhos: Contemporânea Editores.
- FRAMPTON, Kenneth, 1999. “La Arquitectura como Transformación Crítica: La Obra de Álvaro Siza”, FRAMPTON, Kenneth (ed.), *Álvaro Siza: Obra Completa*, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 13-67.
- FRAMPTON, Kenneth, 2000 [1980]. *História Crítica da Arquitectura Moderna*, São Paulo: Martins Fontes.
- FRAMPTON, Kenneth, *et al.* 1988 [1986]. *Álvaro Siza: Profissão Poética*, Barcelona: Gustavo Gili.
- FRANÇA, José-Augusto, 1991a [1974]. “A Fundação Calouste Gulbenkian”, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Venda Nova: Bertrand Editora, pp. 505-517.
- FRANÇA, José-Augusto, 1991b [1974]. “O I Congresso Nacional de Arquitectura e a Arquitectura dos Anos 50”, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Venda Nova: Bertrand Editora, pp. 438-461.
- FRANÇA, José-Augusto, 1991c [1974]. “A Arquitectura dos Anos 30 e 40: Ramos, Cristino, Cassiano, Pardal e Duarte Pacheco”, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Venda Nova: Bertrand Editora, pp. 225-260.
- FREITAG, Michel, 2004 [1992]. *Arquitectura e Sociedade*, Lisboa: Publicações D. Quixote.
- FREITAS, António, 1959. “Tradicionalismo e Evolução”, *Arquitectura*, 66, pp. 31-35.
- FREITAS, Lima, 1991. “Orientações: Notas para uma Hermenêutica das Direcções do Espaço”, CENTENO, Yvette Kace, FREITAS, Lima de (eds.), *A Simbólica do Espaço: Cidades, Ilhas e Jardins*, Lisboa: Editorial Estampa, pp. 251-265.
- G.G. e G.G., 1992. “Modelo”, *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, vol. 21, pp. 183-222.
- GADAMER, Hans-George, 1998a [1996]. *O Problema da Consciência Histórica*, Vila Nova de Gaia: Estratégias Criativas.
- GADAMER, Hans-George, 1998b [1989]. *Herança e Futuro da Europa*, Lisboa: Edições 70.

- GADAMER, Hans-George, 2001 [1983]. *Elogio da Teoria*, Lisboa: Edições 70.
- GADAMER, Hans-George, 2004 [1960]. *Verdade e Método I: Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica*, Petrópolis: Editora Vozes.
- GADANHO, Pedro, 2001. “Corte Transversal ou a Ausência de um Discurso Crítico na Arquitectura Portuguesa do Final dos Anos 90”, FERNANDES, Fátima, CANNATÁ, Michele (ed.), *Arquitectura Portuguesa Contemporânea, 1991-2001*, Porto: Edições ASA, pp. 59-67.
- GAMEREN, Dick van, 2005. *Revisions of Space: An Architectural Manual*, Roterdão: NAI Publishers.
- GASPAR, Jorge, 2002. “Sentir o Lugar ou as Paisagens da Memória”, *J-A: Jornal Arquitectos. América*, 206, pp. 36-39.
- GEPB, s/d. “Lugar” *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Limitada, vol. XV, pp. 569-572.
- GOMES, Isabel, 1999. *Dossier Paul Ricoeur*, Porto: Porto Editora, Coleção Dossier Filosofia 1.
- GOMES, Paulo Varela, 1989. “Per Forza di Levare”, *Architècti*, 3, pp. 33-39.
- GOMES, Paulo Varela, 1995. “Arquitectura, Os Últimos Vinte e Cinco Anos”, PEREIRA, Paulo (ed.), *História de Arte Portuguesa*, Barcelona: Círculo de Leitores, 3.º vol., pp. 547-591.
- GOMES, Paulo Varela, PORTAS, Nuno, 1992. *Casa de Chá da Boa Nova: Boa Nova Tea House*, Lisboa: Editorial Blau Lda.
- GONÇALVES, José Fernando, 2002. *Ser ou Não Ser Moderno: Considerações Sobre a Arquitectura Modernista Portuguesa*, Coimbra: Departamento de Arquitectura da FCTUC.
- GRACIA, Francisco de, 1992. “Parte Tercera, La Accion Modificadora”, *Construir en lo Construido. La Arquitectura como Modificación*. Madrid: Nerea, pp. 177-317.
- GRANDE, Nuno, 2001. “Três Percursos Geracionais”, FERNANDES, Fátima, CANNATÁ, Michele (eds.), *Arquitectura Portuguesa Contemporânea, 1991-2001*, Porto: Edições ASA, pp. 21-25.
- GREGOTTI, Vittorio, 2004 [1972]. *Território da Arquitectura*, S. Paulo: Perspectivas.
- HEIDEGGER, Martin, 1992 [1951]. “Construir, Habitar, Pensar”, CHOAY, Françoise (ed.), *O Urbanismo*, São Paulo: Perspectiva, pp. 346-350.
- HEIDEGGER, Martin, 2002 [1987]. *Que é uma Coisa?*, Lisboa: Edições 70.
- HEIDEGGER, Martin, 2003 [1995]. *O Conceito de Tempo*, Lisboa: Fim de Século.
- HEIDEGGER, Martin, 2004a [1977]. *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa: Edições 70.

- HEIDEGGER, Martin, 2004b [1986]. *Ser e Tempo*, Parte I, Petrópolis: Editora Vozes.
- HERTZBERGER, Herman, 1996. *Lições de Arquitectura*, São Paulo: Martins Fontes.
- HIPÓLITO, Fernando, 2003. *Atmosferas El Sitio y el Proyecto de Arquitectura: 5 Obras en Portugal, Lectura Según una Teoría de la Sensibilidad*, tese de doutoramento (texto policopiado), Barcelona: Escuela Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Lisboa: Universidade Lusíada.
- HUET, Bernard, 1987. “É Absolutamente Necessário Ser-se Pós Moderno”, *RA*, 0, pp. 77-78.
- JANEIRO, Pedro, 2005. “A Ficção do Habitar”, *Arte e História: Revista do Mestrado em Teoria da Arte da FBA da UL*, 7, pp. 218-233.
- JENCKES, Charles, 1987 [1973]. “A Cena Internacional – Mais Vasta que a Arquitectura: Lugar-Não Lugar”, *Movimentos Modernos em Arquitectura*, Lisboa: Edições 70, pp. 281-311.
- JODIDIO, Philip, 2003 [1999]. *Álvaro Siza*, Barcelona: Taschen.
- JORGE, Filipe (ed.), 1995. *Lisboa Vista do Céu*, Lisboa: Argumentum Edições.
- KUBLER, George, 2004 [1961]. *A Forma do Tempo: Observações sobre a História dos Objectos*, Lisboa: Vega, Artes e Ensaios.
- LAGINHA, Manuel, CID, Pedro, ESTEVES, João, s/d. “Bloco na Avenida dos Estados Unidos da América”, *Arquitectura*, 61, pp. 17-24.
- LALANDE, André, 1985 [1926]. *Vocabulário de Filosofia, Técnico e Crítico*, Porto: Rés Editora, vols. I e II.
- LE CORBUSIER, 1953. “Unidade de Habitação de Marselha – Le Corbusier”, *Arquitectura*, n.º 50-51, pp. 5-17.
- LE CORBUSIER, 1961. “Unidade de Habitação”, *Binário*, 37, pp. 505-506.
- LE CORBUSIER, 2000 [1924]. *Por uma Arquitectura*, São Paulo: Editora Perspectiva.
- LEACH, Neil, 2001 [1999]. *La An-estética de la Arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili.
- LEAL, João, 2000. *Etnografias Portuguesas, 1870-1970: Cultura Popular e Identidade Nacional*, Lisboa: Dom Quixote.
- LEVI, Rino, 1950. “A Arquitectura é uma Arte e uma Ciência”, *Arquitectura*, 36, pp. 2-3, 8.
- LLANO, Pedro de, CASTANHEIRA, Carlos, 1995. *Álvaro Siza: Obras e Projectos*, s/l: Centro Galego de Arte Contemporânea, Electa.

- LOPES, Daniel de Castro, 2001. “Notas Sobre Alguns Arquitectos Portugueses”, *2G: Revista Internacional de Arquitectura*, 20, pp. 11-12.
- LOPES, Diogo Seixas (ed.) 2005. *Aires Mateus*, Lisboa: Almedina, Fundação Centro Cultural de Belém.
- LYNCH, Kevin, 1980 [1962]. *Planificación del Sitio*, Barcelona: Gustavo Gili.
- LYNCH, Kevin, 1989 [1960]. *A Imagem da Cidade*, Lisboa: Edições 70.
- LYNCH, Kevin, 1999 [1981]. *A Boa Forma da Cidade*, Lisboa: Edições 70.
- MACHADO, José Pedro, 1977 [1952]. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. Com a Mais Antiga Documentação Escrita e Conhecida de Muitos Vocábulos Estudados*, vol. III, Lisboa: Livros Horizonte, 3.^a edição.
- MACIEL, Carlos Alberto, “Arquitectura, Projecto e Conceito (1)”, <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos>>, Livraria Virtual Vitruvius, consultado em 16-2-2004.
- MAGALHÃES, Ana, 2000a. *Intemporalidade, Continuidade e Presença dos Valores do Movimento Moderno: O Caso do Hotel Ritz no Contexto da Arquitectura Portuguesa do Século XX*, tese de mestrado (texto policopiado), Lisboa: Universidade Lusíada.
- MAGALHÃES, Ana, 2000b. “O Elogio da Modernidade...”, *J-A: Jornal Arquitectos*, 197, p. 64.
- MAGALHÃES, M. R., 2001. *A Arquitectura Paisagista: Morfologia e Complexidade*, Lisboa: Editorial Estampa.
- MARTIN, Leslie, 1996. “Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian”, *Architécti*, 32, pp. 30-35.
- MATEUS, Manuel, 2004. “Conceptualizar os Campos de Tensões”, *Arquitectura e Vida*, n.º 54, pp. 39-45.
- MATEUS, Manuel, MATEUS, Francisco, 1999. “Casa Dr. Emílio Vilar, Alenquer 1998”, *Architécti*, 46, pp. 22-27.
- MATEUS, Manuel, MATEUS, Francisco, 2002. “Mateus+Mateus”, *Casabella 700 Portugal*, Milão, Ano LXVI, pp. 30-37.
- MENDES, Manuel, 1987. “Os Anos 50 (entre a Autonomia Criativa do “Novo” e a Crítica ao Espaço Indiferenciado, ao Modelo Transferível – os Compromissos Realistas do ‘Estilo Internacional’)”, *RA*, 0, pp. 25-28.
- MENDES, Pedro Ferreira, 2006. “Fundação Gulbenkian: a Casa da Cultura”, *Arquitectura e Construção*, 38, pp. 83-86.
- MENDES, Pedro, 1990. *Dois Edifícios, Uma Ideia de Arquitectura*, Seminário de Pré-Profissionalização (texto policopiado), Porto: FAUP Publicações.
- MIRANDA, Juliana Torres, s/d. “Teoria e Prática no Ensino da Arquitectura: Disjunções e Congruências”, <<http://www.arquitetura.ufmg.br>>.

- MONTANER, Josep Maria, 2001a. *Después del Movimiento Moderno: Arquitectura de la Segunda Mitad del Siglo XX*, Barcelona: Gustavo Gili.
- MONTANER, Josep Maria, 2001b [1997]. *A Modernidade Superada*, Barcelona: Gustavo Gili.
- MONTANER, Josep Maria, 2002a. *As Formas do Século XX*, Barcelona: Gustavo Gili.
- MONTANER, Josep Maria, 2002b [1999]. *Arquitectura y Crítica*, Barcelona: Gustavo Gili.
- MONTEIRO, Porfírio Pardal, 1938. “O Que é a Arquitectura”, *Arquitectos*, 5, pp. 129-130.
- MONTEIRO, Porfírio Pardal, 1948a. “A Arquitectura no Plano Nacional”, *1º Congresso Nacional de Arquitectura, Maio/Junho 1948. Relatório da Comissão Executiva. Teses, Conclusões e Votos do Congresso*, pp. 3-8.
- MONTEIRO, Porfírio Pardal, 1948b. “A Tradição na Arquitectura”, *1º Congresso Nacional de Arquitectura, Maio/Junho 1948. Relatório da Comissão Executiva. Teses, Conclusões e Votos do Congresso*, pp. 33-41.
- MONTEIRO, Porfírio Pardal, 1948c. “Do Julgamento dos Projectos de Arquitectura”, *1º Congresso Nacional de Arquitectura, Maio/Junho 1948. Relatório da Comissão Executiva. Teses, Conclusões e votos do Congresso*, pp. 98-101.
- MONTEIRO, Porfírio Pardal, 1954. “Memória descritiva do Hotel Ritz”, *Livro de Obra Hotel Ritz: Rua Castilho n.º 77*, Obra n.º 27777 (36 Volumes). Lisboa: Arquivo da Câmara Municipal – Arquivo Intermédio.
- MONTEIRO, Porfírio Pardal, 1959. “Excertos da Memória Descritiva para o Hotel Ritz”, *Binário*, 13, pp. 1-14.
- MORA, José Ferrater, 1982 [1977]. *Dicionário de Filosofia*, Lisboa: Dom Quixote.
- MORAIS, João Sousa, 2002. “A Arte do Lugar em Goa”, *Arquitectura e Vida*, 31, pp. 30-34.
- MOREIRA, Cristiano, 1994 [1979]. *Reflexões Sobre o Método*, Porto: FAUP Publicações.
- MORI, Alejandro Aravena, 2002. *El Lugar de la Arquitectura*, Santiago do Chile: Ediciones ARQ, Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile.

- MORTON, David, 1986. “P-M em Portugal”, DUARTE, Carlos, DIAS, Manuel Graça, CARVALHO, Lourdes Simões de (eds.). *Tendências de la Arquitectura Portuguesa: Obras de Álvaro Siza, Hestnes Ferreira, Luiz Cunha, Manuel Vicente, Tomás Taveira*, Lisboa: Trama Artes Gráficas, pp. 64-65.
- MOURA, Eduardo Souto de, 2001. “A Poética da Materialidade” (entrevista), *Arquitectura e Vida*, 19, pp. 24-31.
- MOURA, Eduardo Souto de, 2005. “La Naturalid de las Cosas” (entrevista), *El Croquis*, 124, pp. 6-18.
- MUNTAÑOLA, Josep Thornberg, 1979a. *Topogénesis Uno: Ensayo sobre el Cuerpo y la Arquitectura*, Barcelona: Oikos-tau.
- MUNTAÑOLA, Josep Thornberg, 1979b. *Topogénesis Dos: Ensayo sobre la Naturaleza Social del Lugar*, Barcelona: Oikos-tau.
- MUNTAÑOLA, Josep Thornberg, 1980. *Topogénesis Tres: Ensayo sobre la significación en Arquitectura*, Barcelona: Oikos-tau.
- MUNTAÑOLA, Josep, 1981. *Poética y Arquitectura: Una Lectura de la Arquitectura Pos-moderna*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- MUNTAÑOLA, Josep Thornberg, 1996 [1974]. *La Arquitectura Como Lugar*, Barcelona: Ediciones UPC.
- MUNTAÑOLA, Josep Thornberg (ed.), 2003a. *Arquitectura y Contexto*, 9, Barcelona: Architectonics, Ediciones UPC.
- MUNTAÑOLA, Josep Thornberg (ed.), 2003b. *Arquitectura y Hermenéutica*, 4, Barcelona: Architectonics, Ediciones UPC.
- MÚRIAS, Beça, 1959. “Portugal Já tem um Hotel-Museu: Inaugurado em Lisboa um dos Maiores Hotéis da Europa”, *Turismo*, 2, pp. 89-93.
- NEVES, Victor, 1998. *O Espaço, o Mundo e a Arquitectura*, Lisboa: Universidade Lusíada.
- NEVES, Victor, AMARAL, Renata, 2001. “Entrevista a Fernando Távora”, *ARQ-/A, Revista de Arquitectura e Arte*, 8, pp. 17-21.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, 1968. “A Paisagem e a Obra do Homem”, *Arquitectura*, 102, pp. 52-58.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, 1975 [1971]. *Existencia, Espacio y Arquitectura*, Madrid: Editorial Blume.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, 1979 [1976]. *Genius Loci: Paesaggio Ambiente Architettura*, Milão: Electa.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, 1986. “Il Concetto di Luogo”, *Il Mondo dell' architettura*, Milão: Electa, pp. 27-48.

- NORBERG-SCHULZ, Christian, 1987. “Luogo e Identità”, *Centro Storico: Restauro o Progetto?*, Florença: Fondazione Giovanni Michelucci, Ed. La casa usher (tradução de Cristina Castelo Branco, texto policopiado).
- NORBERG-SCHULZ, Christian, 1998 [1963]. *Intenciones en Arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili.
- OLIVEIRA, Beatriz Santos, 2002. “O Que é Arquitectura?” *Projecto do Lugar. Colaboração entre Psicologia, Arquitectura e Urbanismo*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Fundação Universitária José Bonifácio, Coleção PROARQ, pp. 135-142.
- OYARZUN, Fernando Perez, ARAVENA, Alejandro, CHALA, Jose Quintanilla, 2002. *Los Hechos de la Arquitectura*, Santiago do Chile: Ediciones ARQ, Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- PACHECO, Ana Assis, 1998. *Porfírio Pardal Monteiro, 1897-1957: A Obra do Arquitecto*, tese de mestrado em História da Arte Contemporânea (texto policopiado), Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- PAISANA, João, 1991. “Hermenêutica”, CARRILHO, Manuel Maria (ed.), *Dicionário do Pensamento Contemporâneo*, Lisboa: Dom Quixote, pp. 153-165.
- PAISANA, João, 1993. *História da Filosofia e Tradição Filosófica*, Lisboa: Edições Colibri.
- PALLA, Vítor, 1949. “Lugar da Tradição”, *Arquitectura*, 28, pp. 4-5.
- PALMER, Richard E., 1999 [1969]. *Hermenêutica*, Lisboa: Edições 70.
- PEDREIRINHO, José Manuel, 2003. *100 Anos de Prémio Valmor*, Lisboa: Pandora.
- PEREIRA, Luís Tavares, 1999. “Aires Mateus+Morphosis (A)notações”, *Prototipo*, 2, s/p.
- PEREIRA, Michel Alves, 1983a. “Moderno e o Pós-moderno na Arquitectura”, SERPA, Luís (ed.), *Depois do Modernismo*. Lisboa: Depois do Modernismo, pp. 28-30.
- PEREIRA, Michel Alves, 1983b. “Uma Exposição de Arquitectura”, SERPA, Luís (ed.), *Depois do Modernismo*. Lisboa: Depois do Modernismo, pp. 31-32.
- PEREIRA, Nuno Teotónio, 1983. “A Arquitectura dos Anos 50 em Portugal”, *Arquitectura*, 148, pp. 58-61.
- PEREIRA, Nuno Teotónio, 1996a. “Arquitectura”, ROSAS, Fernando, BRITO, J. M. Brandão de (eds.), *Dicionário de História do Estado Novo*, Venda Nova: Bertrand Editora, vol. I, pp. 61-64.

- PEREIRA, Nuno Teotónio, 1996b. *Escritos (1947-1996, selecção)*, Porto: FAUP Publicações.
- PEREIRA, Nuno Teotónio, CABRAL, Bartolomeu Costa, 1959. “Bloco nas Águas Livres” (projecto), *Arquitectura*, 65, pp. 3-31.
- PEREIRA, Nuno Teotónio, FERNANDES, José Manuel, 1986. “A Arquitectura do Estado Novo de 1926 a 1959”, *Colóquio sobre o Estado Novo: Das Origens ao Fim da Autarquia, 1926-1959*, texto policopiado, Lisboa: Comissão Organizadora do Colóquio Sobre o Estado Novo.
- PEREIRA, Paulo, 1995. “O Revivalismo: A Arquitectura do Desejo”, *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Temas & Debates, vol. 3, pp. 353-367.
- PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, s/d. “Hermenêutica como Teoria da Arquitectura”, <<http://www.arq.ufmg.br/ia/IA7online/artigotaniahermeneuticsok.html>>, (tradução de Tânia Guerra).
- PERNES, Fernando (ed.), 1999. *Panorama da Arte Portuguesa no Século XX*, Porto: Campo das Letras, Fundação Serralves.
- PESSOA, Alberto, GANDRA, Hernâni, MANTA, Abel, 1958. “Avenida Infante Santo”, *Binário*, 2, pp. 10-18.
- PESSOA, Alberto, RAMALHO, Raul, BASTOS, José Cruz, 1952. “A Experiência da Avenida de Paris, Praça Pasteur, Avenida João XXI e Avenida Wilson”, *Arquitectura*, 45, pp. 9-15.
- PINHEIRO, Paulo Manuel Machado Marques, 2003. *A Ideia de Lugar em Arquitectura*, tese de mestrado (texto policopiado), Lisboa: Universidade Lusíada.
- PORTAS, Nuno, 1959. “A Responsabilidade de uma Novíssima Geração no Movimento Moderno em Portugal”, *Arquitectura*, 66, pp. 13-14.
- PORTAS, Nuno, 1960. “Três Obras de Álvaro Siza Vieira: Grupo de Moradias em Matosinhos”, *Arquitectura*, 68, pp. 23-27.
- PORTAS, Nuno, 1961. “Arquitecto Fernando Távora: 12 Anos de Actividade Profissional”, *Arquitectura*, 71, pp. 11-12, 22-23.
- PORTAS, Nuno, 1964. *A Arquitectura para Hoje*, Lisboa: Sá da Costa.
- PORTAS, Nuno, 1993 [1977]. “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma Interpretação”, ZEVI, Bruno (ed.), *História da Arquitectura Moderna*, vol. 2, Lisboa: Arcádia, pp. 687-744.
- PORTAS, Nuno, 1995. “Interrogações sobre as Especificidades das Fundações Urbanas Portuguesas”, *Estudos de História de Arte (Homenagem a Artur Nobre Gusmão)*, Lisboa: Veja, pp. 430-435.
- PORTAS, Nuno, 1999. “Arquitectura e Estado Novo”, BARRETO, António, MÓNICA, Filomena (eds.), *Dicionário da História de Portugal: Suplemento*, Porto: Figueirinhas, vol. 7, pp. 122-125.

- PORTAS, Nuno, 2005a. *Arquitectura(s): Teoria e Desenho, Investigação e Projecto*, Porto: FAUP Publicações.
- PORTAS, Nuno, 2005b. *Nuno Portas: Prémio Sir Patrick Abercrombie Prize, UIA 2005*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos.
- PORTAS, Nuno, 2005c. *Arquitectura(s): História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto: FAUP Publicações.
- PORTAS, Nuno, 2005d. “È Preciso Desenhar o Chão da Cidade” (entrevista por Ana Vaz Milheiro e Isabel Salema), *Público*, 23 de Julho, p. 14.
- PORTAS, Nuno, 2006. “Vistas de Cima, Vistas do Chão”, DOMINGOS, Álvaro, *Cidade e Democracia: 30 Anos de Transformação Urbana em Portugal*, pp. 362-371.
- PORTAS, Nuno, s/d. *A Cidade Como Arquitectura*, Lisboa: Livros Horizonte.
- PORTAS, Nuno, DOMINGUES, Álvaro, CABRAL, João, 2003. *Políticas Urbanas: Tendências, Estratégias e Oportunidades*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- PORTAS, Nuno, MENDES, Manuel, 1991. *Arquitectura Portuguesa Contemporânea, Anos Sessenta-Anos Oitenta*, Porto: Fundação de Serralves.
- PORTAS, Nuno, PEREIRA, Nuno Teotónio, 1963. “Habitação na Praia das Maças (1957-59), Sítio do Alto da Salada” (projecto), *Arquitectura*, 79, pp. 11-14.
- PORTAS, Nuno, VIEIRA, Siza, 1981. “Portas-Siza: O Diálogo dos Arquitectos”, *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 4 de Abril, <<http://www.instituto-camoes.pt>>, consultado em 27-2-2004.
- PP. D., 1992. “Teoria/Modelo”, *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, vol. 21, pp. 223-287.
- REAL, Manuel Luís, 1985. “Santa Maria da Costa Notícia Histórica”, *Pousada de Santa Marinha: Guimarães*, Barcelos: Boletim da DGEMN, 130, pp. 7-58.
- REIS-ALVES, Luiz Augusto, s/d. *O Conceito de Lugar (1)*, <www.vitruvio.com.br/arquitextos/>.
- RENAUD, Michel, 1997 [1989]. “Acontecimento”, *Logos: Enciclopédia Luso Brasileira de Filosofia*, vol. 1, Lisboa/São Paulo: Verbo, p. 60.
- RIBEIRO, Rogério (ed.), 2000. *Manuel Tainha: A Prática a Ética e a Poética da Arquitectura*, Almada: Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea.
- RICOEUR, Paul, 1983a. *Tempo e Narrativa*, vol. I, Campinas: Papyrus Editora.
- RICOEUR, Paul, 1983b [1975]. *A Metáfora Viva*, Porto: Rés Editora.
- RICOEUR, Paul, 1988 [1977]. *O Discurso da Acção*, Lisboa: Edições 70.

- RICOEUR, Paul, 1991 [1986]. *Do Texto à Acção: Ensaio de Hermenêutica II*, Porto: Rés Editora.
- RICOEUR, Paul, 1997a [1995]. *A Crítica e a Convicção*, Lisboa: Edições 70.
- RICOEUR, Paul, 1997b [1995]. “Paul Ricoeur, Autobiografia Científica”, *Da Metafísica à Moral*, Lisboa: Instituto Piaget, pp. 45-136.
- RICOEUR, Paul, 1998 [1969]. *O Conflito das Interpretações*, Porto: Rés Editora.
- RICOEUR, Paul, 2000 [1976]. *Teoria da Interpretação: O Discurso e o Excesso de Significação*, Lisboa: Edições 70.
- RICOEUR, Paul, 2003. “Arquitectura y Narratividad”, MUNTANOLA, Josep Thornberg (ed.), *Arquitectura y Hermenéutica*, 4, pp. 9-29.
- RIO, Vicente del, 1998. “Projecto de Arquitectura: Entre a Criatividade e o Método”, RIO, Vicente del (ed.), *Arquitectura, Pesquisa e Projecto*, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Coleção PROARQ, pp. 201-214.
- RIO, Vicente del, 2002. “Projecto Urbano e Qualidade do Lugar: Percepção Ambiental e Análise de Desempenho da General Glicério, Rio de Janeiro”, RIO, Vicente del, DUARTE, Cristiane Rose, RHEINGANTZ, Paulo Afonso (eds.), *Projecto do Lugar. Colaboração entre Psicologia, Arquitectura e Urbanismo*, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Fundação Universitária José Bonifácio, Coleção PROARQ, pp. 379-389.
- RODEIA, João Belo, 2001. “Linha de Terra: Apresentação de uma Nova Geração de Arquitectos Portugueses”, *2G: Revista Internacional de Arquitectura*, 20, pp. 2-10.
- RODEIA, João Belo, 2002. “Sobre um Percurso”, *2G: Revista Internacional de Arquitectura*, 28, pp. 2-5.
- RODRIGUES, Jacinto, 1992. *Álvaro Siza: Obra e Método*, Porto: Liv. Civilização Editora.
- RODRIGUES, Maria João Madeira, et al., 2002 [1990]. *Vocabulário Técnico e Crítico de Arquitectura*, Coimbra: Quimera Editores.
- RODRIGUES, Maria João Madeira, 2002. *O Que é Arquitectura*, s/l.: Quimera Editores.
- ROSALES, Hugo A., s/d. “La Investigación en Arquitectura: Conceptos Básicos e Tipologias”, <<http://public.cwpanama.net/~hrosales/ensayos/invesarq.htm>>, consultado em 10-4-2003.
- ROSSI, Aldo, 1998 [1981]. *Autobiografia Científica*, Barcelona: Gustavo Gili.
- ROSSI, Aldo, 2001 [1966]. *A Arquitectura da Cidade*, Lisboa: Edições Cosmos.

- ROTH, Leland M., 1999 [1993], “La Arquitectura Como Parte del Entorno”, *Entender la Arquitectura: Sus Elementos, História y Significado*, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 127-139.
- SAFRAN, Yehuda e, 2004. “A Pressão da Luz: Notas Sobre a Luz no Trabalho de Álvaro Siza”, *Prototipo*, 9, s/p.
- SANCHES, Formosinho, ATOUGUIA, Ruy de, 1954. “Blocos de Habitação na Célula 8 do Bairro de Alvalade”, *Arquitectura*, 53, pp. 2-5, 23.
- SANTA-RITA, J. D., SIMÕES, Duarte Nuno, 1960. “A Decoração do Hotel Ritz”, *Arquitectura*, 67, pp. 53-55.
- SANZ, Juan Luis de Las Rivas, 1992. *El Espacio como Lugar: Sobre la Naturaleza de la Forma Urbana*, Valladolid: Universidad de Valladolid Secretariado de Publicaciones.
- SCHRECK, Inês, 2006. “IPPAR Quer Classificar Obras de Siza em Leça”, <<http://www.jn.sapo.pt/2006/07/28>>, consultado em 20-11-2006.
- SERPA, Luís (ed.), 1983. *Depois do Modernismo*, Lisboa: Depois do Modernismo.
- SILVA, Carlos Henrique do Carmo, 1997 [1989]. “Tempo”, *Logos: Enciclopédia Luso Brasileira de Filosofia*, vol. 5, Lisboa/São Paulo: Verbo, pp. 58-94.
- SILVA, Isabel, 1997a [1989]. “Significado”, *Logos: Enciclopédia Luso Brasileira de Filosofia*, vol. 4, Lisboa/São Paulo: Verbo, pp. 1105-1109.
- SILVA, Isabel, 1997b [1989]. “Sentido”, *Logos: Enciclopédia Luso Brasileira de Filosofia*, vol. 4, Lisboa/São Paulo: Verbo, pp. 1033-1037.
- SILVA, J. P. Vicente da, 1959. “Estruturas de Pisos Múltiplos e Iguais: Exemplo do Hotel Ritz (Corpo Sobreelevado)”, *Arquitectura*, 66, pp. 52-55.
- SILVA, João Miguel Figueiredo, 2002. “Pardal Monteiro: Os Edifícios que Mudaram Lisboa, Traços Gerais”, *Arquitectura e Construção*, 19, pp. 107-119.
- SILVA, Maria Luísa Portocarrero, 1995. *O Preconceito em H. G-Gadamer: Sentido de uma Reabilitação*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, JNICT.
- SILVA, Maria Luísa Portocarrero, 1999. “O significado Hermenêutico da Experiência da Obra de Arte em H.-G. Gadamer”, RIBEIRO, J. A. Pinto (ed.), *O Homem e o Tempo*, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 497-515.
- SILVA, Maria Luísa Portocarrero, 2005. *Horizontes da Hermenêutica em Paul Ricoeur*, Coimbra: Ariadne Editora.

- SIMÃO, Inês Cunha, 2005. “Para uma Hermenêutica do Espaço: A Arquitectura como Forma de Habitar a Tela do Mundo”, *Arte e História: Revista do Mestrado em Teoria da Arte da FBA da UL*, 7, pp. 211-217.
- SIZA VIEIRA, Álvaro, 1960. “Grupo de Moradias em Matosinhos”, *Arquitectura*, 68, pp. 13-27.
- SIZA VIEIRA, Álvaro, 1987. “O que conduz os meus projectos está sobretudo fora de mim. Não gostaria de ser ‘líder’ de mim próprio” (entrevistado por José Aguiar), *J-A: Jornal Arquitectos*, 58, s/p.
- SIZA, Álvaro, 1994. Entrevista, *El Croquis* (número especial).
- SIZA, Álvaro, 2000 [1998]. *Imaginar a Evidência*, Lisboa: Edições 70.
- SIZA, Álvaro, 2001. *As Cidades de Álvaro Siza*, Porto: Livraria Figuerinhas.
- SIZA VIEIRA, Álvaro, 2003 [2002]. “Piscinas de Leça [1961-1966], FERNANDES, Fátima, CANNATÁ, Michele (ed.), *Guia da Arquitectura Moderna: Porto, 1925-2002*, Porto: Edições ASA, pp. 156-157.
- SIZA, Álvaro, 2004. “Álvaro Siza: Matosinhos, 1993”, *Prototipo*, 9, s/p.
- SIZA VIEIRA, Álvaro, s/d. “Álvaro Siza Vieira” (entrevista), *Cadernos Politika*, s/p.
- SIZA VIEIRA, Álvaro, PORTAS, Nuno, 1960. “II Habitação Carneiro de Melo na Avenida da Boavista”, *Arquitectura*, 68, pp. 13-22.
- SKAPINAKIS, Nikias, 1960. “O Sempiterno Problema da Conjugação das Artes”, *Arquitectura*, 67, pp. 51-52.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi, 1998 [1995]. *Diferencias: Topografia de la Arquitectura Contemporânea*, Barcelona: Gustavo Gili.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi, 2002. *Territórios*, Barcelona: Gustavo Gili.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi, 2004 [1980]. *Ecletismo y Vanguardia y Otros Escritos*, Barcelona: Gustavo Gili.
- SUMARES, Manuel, 1997 [1989]. “Contexto”, *Logos: Enciclopédia Luso Brasileira de Filosofia*, vol. 1, Lisboa/São Paulo: Verbo, pp. 1147-1148.
- TAÍNHA, Manuel, 1953. “Estilo e Espaço, Arquitectura”, *Arquitectura*, 46, pp. 9-10, 22.
- TAÍNHA, Manuel, 1961. “Uma Moradia no Freixial: Arq. Manuel Mendes Tainha”, *Arquitectura*, 70, p. 9.
- TAINHA, Manuel, 1994. *Arquitectura em Questão*, Lisboa: Edição ALFA-Universidade Técnica de Lisboa.
- TAÍNHA, Manuel, 1995. “Manuel Tainha em Directo: Sobre Alvar Aalto e Outros Assuntos” (entrevistado por João Belo Rodeia), *Jornal Arquitectos*, 152, pp. 24-32.

- TAINHA, Manuel, 1999. “O Como – O Quê – O Porquê ou o Discurso Adiado”, *GEHA – Revista de História, Estética e Fenomenologia da Arquitectura e do Urbanismo*, 2-3, pp. 279-281.
- TAINHA, Manuel, 2000a. *Textos do Arquitecto Manuel Tainha*, Lisboa: Estar Editora.
- TAINHA, Mendes, 2000b. “O Artista é o Mais Frio dos Homens” (entrevista), *Arquitectura e Vida*, 2, pp. 28-34.
- TAÍNHA, Manuel, s/d. *Architécti: Revista de Arquitectura e Construção*. Ano III, Agosto/Set./Out., 10, p. 33.
- TÁVORA, Fernando, 1957. “Casa em Ofir”, *Arquitectura*, 59, pp. 10-13.
- TÁVORA, Fernando, 1971. Entrevista, *Arquitectura*, 123, pp. 149-154.
- TÁVORA, Fernando, 1975. *Memória Descritiva e Justificativa da Pousada de Santa Marinha (Arquitectura), Projecto de Execução* (texto policopiado).
- TÁVORA, Fernando, 1985. *Pousada de Santa Marinha, Guimarães*, Barcelos: Boletim da DGEMN, 130, pp. 75-78.
- TÁVORA, Fernando, 1987. “Evocando Carlos Ramos”, *RA*, 0, pp. 75-76.
- TÁVORA, Fernando, 1992a [1957]. “Ofir 1957”, *Casa de Férias em Ofir. Fernando Távora 1957-1958*, Lisboa: Editorial Blau, s/p.
- TÁVORA, Fernando, 1992b. “Coisa Mental” (entrevista). *Revista Unidade*, 3, pp. 101-106.
- TÁVORA, Fernando, 1993a [1952]. *Teoria Geral da Organização do Espaço: Arquitectura e Urbanismo: a Lição das Constantes*, Porto: FAUP Publicações.
- TÁVORA, Fernando, 1993b [1947]. “O Problema da Casa Portuguesa”, TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Fernando Távora*, Lisboa: Editorial Blau, pp. 11-13.
- TÁVORA, Fernando, 1996 [1962]. *Da Organização do Espaço*, Porto: FAUP Publicações.
- TÁVORA, Fernando, s/d. [1987]. “Convento de Refóios do Lima”, *Architécti*, 13, pp. 70-78.
- TEIXEIRA, Joaquim de Sousa, 1997 [1989]. “Temporalidade”, *Logos: Enciclopédia Luso Brasileira de Filosofia*, vol. 5, Lisboa/São Paulo: Verbo, pp. 94-98.
- TEIXEIRA, Manuel C., 1992. “The Study of the City: Theoretical Problems, Methodological Approaches”, *Lusíada: Revista de Ciência e Cultura*, 1, pp. 197-231.
- TELLES, G. Ribeiro, 1969. “Evolução dos Espaços Verdes de Lisboa”, *Arquitectura*, 108, pp. 44-51.

- TELLES, G. Ribeiro, 1994. “Projecto dos Jardins da Fundação Calouste Gulbenkian”, *Architécti*, 25, pp. 42-55.
- TESTA, Peter, 1993. “Álvaro Siza: Arquitecto de la Sensación”, SANTOS, José Paulo dos, *Álvaro Siza: Obras e Projectos, 1954-1992*, Barcelona: Gustavo Gili., pp. 10-15.
- TIETZ, Jurgen, 2000 [1998]. *História da Arquitectura do Século XX*. Colónia: Konemann.
- TOSTÕES, Ana, 1994a. “Lisboa: Arquitectura nos Anos 50”, *Rassegna*, 59, pp. 63-71.
- TOSTÕES, Ana, 1994b. “Arquitectura dos Últimos Vinte Anos”, *Rassegna*, 59, pp. 72-75.
- TOSTÕES, Ana, 1995a. “O Final de 50 e o Anúncio dos Anos 60, Tendência e Obra de Autor”, PEREIRA, Paulo (ed.), *História de Arte Portuguesa*, Barcelona: Círculo de Leitores, vol. 3, pp. 542-547.
- TOSTÕES, Ana, 1995b. “A Ruptura Moderna”, PEREIRA, Paulo (ed.), *História de Arte Portuguesa*, Barcelona: Círculo de Leitores, vol. 3, pp. 528-542.
- TOSTÕES, Ana, 1997 [1994]. *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, Porto: FAUP Publicações.
- TOSTÕES, Ana, 2001a. “O Legado dos ‘Verdes Anos Cinquenta’: Permanência e Mudança na Arquitectura Portuguesa do Pós-Guerra à Revolução”, *2G: Revista Internacional de Arquitectura*, 20, pp. 27-34.
- TOSTÕES, Ana, 2001b. “Tradição e Modernidade ou Uma Tradição Moderna”, FERNANDES, Fátima, CANNATÁ, Michele (eds.), *Arquitectura Portuguesa Contemporânea, 1991-2001*, Porto: Edições ASA, pp. 27-29.
- TOSTÕES, Ana, 2001c. “Sem Ideias Preconcebidas”, *J-A: Jornal Arquitectos*, 203, pp. 91-93.
- TOSTÕES, Ana, 2001d. “Em Direcção a uma Nova Monumentalidade: Os Equipamentos Culturais e a Afirmção do Movimento Moderno”, *Do-co.mo.mo Ibérico: Equipamentos e Infra-estruturas Culturais 1925-1965*. Terceiro Seminário, Porto: 15-17 de Novembro, pp. 17-28.
- TOSTÕES, Ana (ed.), 2004b. *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*, Lisboa: Quimera Editores.
- TOSTÕES, Ana, 2004a. “Arquitectura Moderna Portuguesa: os Três Modos”, TOSTÕES, Ana (ed.), *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*, Lisboa: IPPAR, pp. 105-155.
- TOSTÕES, Ana (ed.), 2006a. *Fundação Calouste Gulbenkian: Os Edifícios*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- TOSTÕES, Ana (ed.), 2006b. *Sede e Museu Gulbenkian: a Arquitectura dos Anos 60*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- TOUSSAINT, Michel, 1983. “Centro de Arte Moderna”, *J-A: Jornal Arquitectos*, 19-20, pp. 15-16.
- TOUSSAINT, Michel, 1992. “Casa entre Pinheiros 1992”, *Casa de Férias em Ofir, Fernando Távora 1957-1958*, Lisboa: Editorial Blau, s/p.
- TOUSSAINT, Michel, 1993. “A Arquitectura e o Sítio”, *Jornal dos Arquitectos*, 120, pp. 16-19.
- TOUSSAINT, Michel, 2001a. “Portugal Daqui para a Frente”, FERNANDES, Fátima, CANNATÁ, Michele (eds.), *Arquitectura Portuguesa Contemporânea, 1991-2001*, Porto: Edições ASA, pp. 55-57.
- TOUSSAINT, Michel, 2001b “A Importância de Fernando Távora”, *ARQ-/A, Revista de Arquitectura e Arte*, 8, pp. 22-23.
- TRIGUEIROS, Luiz (ed.), 1993. *Fernando Távora*, Lisboa: Editorial Blau.
- TRIGUEIROS, Luiz, et al., 1995. *Álvaro Siza: 1986-1995*, Lisboa: Editorial Blau.
- TRINDADE, Francisco, 2005. “Para uma Experiência da Obra como Abertura”, <<http://franciscotrindade.blogspot.com/2005/11>>, consultado em 4-10-2007.
- TRINDADE, Francisco, s/d. “A Experiência Hermenêutica, a Crítica Literária e o Sentido do Processo Interpretativo”, <<http://www.odialetico.hpg.ig.com.br>>, consultado em 16-04-2007.
- VALDIVIA, José Luque (ed.), 2004. *Constructores de La Ciudad Contemporânea: Aproximación Disciplinar através de los Textos*, Madrid: Cie Inversiones Editoriales.
- VALVERDE, Monclar Eduardo, s/d. “Experiência e Significação”, <<http://www.facom.ufba.br>>, consultado em 26-12-2007.
- VELOSO, António G. Matos, 1949. “Os Regulamentos da Construção Urbana e sua Repercussão nas Soluções Modernas”, *Arquitectura*, 30, pp. 2-3.
- VEN, Cornelis van de, 1977. “La Teoria del Lugar”, *El Espacio en Arquitectura: La Evolución de una Idea Nueva en la Teoria e Historia de los Movimientos Modernos*, Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 34-39.
- VENTURI, Robert et al., 1998 [1972]. *Aprendiendo de Las Vegas*, Barcelona: Gustavo Gili.
- VENTURI, Robert, 2004 [1966]. *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, São Paulo: Martins Fontes.
- VERDE, Filipe, 1997. “A Crinstandade dos Leopardos, a Objectividade dos Antropólogos e Outras Verdades Iguamente Falsas”, *Etnográfica*, I (1), pp. 113-131.

- VIEIRA, Joaquim, 1995. *O Desenho e o Projecto São o Mesmo? Outros Textos de Desenho*, Porto: FAUP Publicações.
- VITRUVIO, Marco Lúcio, 1995 [Séc. I a.C.]. *Los Diez Libros de Arquitectura*, tradução de Agustín Blánquez, Barcelona: Editorial Iberia.
- WITHERICK, Michael, SMALL, John, 1992. “Lugar”, *Dicionário de Geografia*, Lisboa: Dom Quixote, p. 163.
- WOLFE, Myer R., 1964. “Inter Relação de Tempo, Lugar e Homem”, *Binário*, 64, pp. 26-34.
- YAMAMOTO, Gakuji, 1958. “O Desenvolvimento da Arquitectura Contemporânea e a Consciência da Tradição”, *Binário*, 8-9, pp. 1-8.
- YOUNÈS, Chris, MANGAMATIN (ed.), 1997. *Lieux Contemporains*, Paris: Descartes & Cie.
- ZEVI, Bruno, 1977 [1948]. *Saber Ver a Arquitectura*, Lisboa: Arcádia.
- ZUMTHOR, Peter, 2005. *Pensar a Arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili.

Índice de figuras

Fig. 1 – <i>Hotel Ritz, Lisboa</i> . Lugar arquitectónico definido pelo edifício do Hotel Ritz como epicentro do lugar.....	29
Fig. 2 – <i>Casa na Praia das Maçãs</i> . Lugar arquitectónico definido pela casa Metelo como epicentro do lugar.....	29
Fig. 3 – <i>Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa</i> . Lugar arquitectónico definido pelos edifícios que constituem a Sede e Museu da FCG como epicentro do lugar.....	29
Fig. 4 – <i>Piscinas de Leça da Palmeira</i> . Lugar arquitectónico definido pelo complexo de piscinas e respectivos edifícios de apoio como epicentro do lugar.....	29
Fig. 5 – <i>Pousada de Santa Marinha da Costa, Guimarães</i> . Lugar arquitectónico definido pelo conjunto dos edifícios que constituem a Pousada como epicentro do lugar.....	29
Fig. 6 – <i>Conjunto das Torres das Amoreiras, Lisboa</i> . Lugar arquitectónico definido pelos edifícios que constituem o complexo de habitação, serviços e comércio Torres das Amoreiras como epicentro do lugar.....	29
Fig. 7 – <i>Casa em Alenquer</i> . Lugar arquitectónico definido pela casa Emílio Vilar como epicentro do lugar.....	29
Fig. 8 – <i>Hotel Ritz, Lisboa</i>	153
Fig. 9 – <i>Casa na Praia das Maçãs</i> . Praia das Maçãs, Alto da Salada.....	154
Fig. 10 – <i>Sede e Museu da FCG, Lisboa</i>	155
Fig. 11 – <i>Piscinas de Leça da Palmeira</i> . Leça da Palmeira, Matosinhos.....	156
Fig. 12 – <i>Pousada de Santa Marinha da Costa</i> . Guimarães.....	157
Fig. 13 – <i>Torres das Amoreiras, Lisboa</i>	158
Fig. 14 – <i>Casa em Alenquer</i> . Alenquer.....	159
Figs. 15 e 16 – <i>Forma paralelepípedica assente num volume de forma irregular</i> . Hotel Ritz.....	168
Figs. 17 e 18 – <i>Forma: transformação de um volume regular pela adição de volumes</i> . Casa na Praia das Maçãs.....	169
Figs. 19 e 20 – <i>Forma: agrupamento de volumes regulares</i> . Sede e Museu da FCG.....	169
Figs. 21 e 22 – <i>Forma: articulação de planos e volumes</i> . Piscinas de Leça da Palmeira.....	170
Figs. 23 e 24 – <i>Forma: articulação de volumes regulares</i> . Pousada de Santa Marinha da Costa.....	171
Figs. 25 e 26 – <i>Forma: agrupamento de volumes irregulares</i> . Torres das Amoreiras.....	172
Figs. 27 e 28 – <i>Forma: volumes regulares articulados com planos</i> . Casa em Alenquer.....	172
Figs. 29 e 30 – <i>Figura</i> . Hotel Ritz.....	173
Figs. 31 e 32 – <i>Figura</i> . Casa na Praia das Maçãs.....	174
Figs. 33 e 34 – <i>Figura</i> . Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian.....	175
Figs. 35 e 36 – <i>Figura</i> . Piscinas de Leça da Palmeira.....	176
Figs. 37 e 38 – <i>Figura</i> . Pousada de Santa Marinha da Costa.....	176
Figs. 39 e 40 – <i>Figura</i> . Torres das Amoreiras.....	177
Figs. 41 e 42 – <i>Figura</i> . Casa em Alenquer.....	178
Figs. 43 e 44 – <i>Escala: relação com o contexto da cidade</i> . Hotel Ritz.....	179
Figs. 45 e 46 – <i>Escala: relação com a topografia e com a vegetação envolvente</i> . Casa na Praia das Maçãs.....	180
Figs. 47 e 48 – <i>Escala: relação com o parque</i> . Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian.....	180
Figs. 49 e 50 – <i>Escala: relação com a envolvente natural</i> . Piscinas de Leça da Palmeira.....	181
Figs. 51 e 52 – <i>Escala: relação entre o edifício do antigo convento e o anexo</i> . Pousada de Santa Marinha da Costa.....	182

Figs. 53 e 54 – Escala: relação com a envolvente e elementos que compõem o conjunto. Torres das Amoreiras	183
Figs. 55 e 56 – Escala: tensão existente entre os volumes da casa construída de novo e os muros pré-existentes. Casa em Alenquer	183
Figs. 57 e 58 – Tectónica: resulta dos materiais utilizados e do valor da cor. Hotel Ritz.....	186
Figs. 59 e 60 – Tectónica: resulta dos materiais utilizados e da vegetação envolvente. Casa na Praia das Maças	187
Figs. 61 e 62 – Tectónica: resulta dos materiais utilizados e do efeito dos elementos naturais sobre os volumes construídos. Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian	188
Figs. 63 e 64 – Tectónica: resulta dos materiais utilizados e da relação dos elementos naturais com os volumes construídos. Piscinas de Leça da Palmeira	189
Figs. 65 e 66 – Tectónica: resulta da sobreposição de materiais de épocas distintas. Pousada de Santa Marinha da Costa.....	190
Figs. 67 e 68 – Tectónica: resulta do uso excessivo da cor e da diversidade de materiais construtivos. Torres das Amoreiras	191
Figs. 69 e 70 – Tectónica: resulta do contraste entre texturas e espessuras (da casa nova e dos muros pré-existentes). Casa em Alenquer.....	191
Figs. 71 e 72 – Limites: ruas adjacentes. Hotel Ritz.....	192
Figs. 73 e 74 – Limites: limites do lote. Casa na Praia das Maças.....	193
Figs. 75 e 76 – Limites: limites do parque. Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian	194
Figs. 77 e 78 – Limites: avenida marginal e o mar. Piscinas de Leça da Palmeira	194
Figs. 79 e 80 – Limites: limites da propriedade. Pousada de Santa Marinha da Costa.....	195
Figs. 81 e 82 – Limites: limites do quarteirão. Torres das Amoreiras	195
Figs. 83 e 84 – Limites: limites do lote. Casa em Alenquer	196
Figs. 85 e 86 – Acessibilidades: acessos ao hotel. Hotel Ritz.....	198
Figs. 87 e 88 – Acessibilidades: acessos à propriedade e à casa. Casa na Praia das Maças.....	198
Figs. 89 e 90 – Acessibilidades: acessos ao parque e aos edifícios. Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian	199
Figs. 91 e 92 – Acessibilidades: acessos às piscinas e aos edifícios. Piscinas de Leça da Palmeira.....	200
Figs. 93 e 94 – Acessibilidades: acessos à propriedade e à pousada. Pousada de Santa Marinha da Costa	200
Figs. 95 e 96 – Acessibilidades: acessos ao edifício. Torres das Amoreiras	201
Fig. 97 e 98 – Acessibilidades: acessos ao lote e à casa. Casa em Alenquer.....	201
Fig. 99 – Vistas: a partir do hotel. Hotel Ritz.....	203
Fig. 100 – Vistas: sobre o hotel de diferentes pontos da cidade. Hotel Ritz.....	203
Fig. 101 – Vistas: a partir da casa. Casa na Praia das Maças.....	204
Fig. 102 – Vistas: sobre a casa. Casa na Praia das Maças.....	204
Fig. 103 – Vistas: a partir do edifício. Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian.....	204
Fig. 104 – Vistas: sobre o conjunto. Sede e Museu da FCG.....	204
Fig. 105 – Vistas: sobre o mar a partir do edifício. Piscinas de Leça da Palmeira.....	205
Fig. 106 – Vistas: sobre o conjunto edificado. Piscinas de Leça da Palmeira.....	205
Fig. 107 – Vistas: a partir da pousada. Pousada de Santa Marinha da Costa.....	206
Fig. 108 – Vistas: sobre a pousada. Pousada de Santa Marinha da Costa	206
Fig. 109 – Vistas: a partir do edifício. Torres das Amoreiras	206
Fig. 110 – Vistas: sobre o conjunto edificado. Torres das Amoreiras	206
Fig. 111 – Vistas: sobre o vale a partir da casa. Casa em Alenquer.....	207
Fig. 112 – Vistas: sobre a casa. Casa em Alenquer	207
Fig. 113 – Implantação: planta de sugestão de ajardinamento. Hotel Ritz.....	209

Fig. 114 – <i>Implantação: planta de implantação.</i> Casa na Praia das Maças	211
Fig. 115 – <i>Implantação: planta de implantação.</i> Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian	213
Fig. 116 – <i>Implantação: quatro projectos ao longo da estrada marginal de Leça da Palmeira.</i> Piscinas de Leça da Palmeira	215
Fig. 117 – <i>Implantação: planta geral dos terrenos da pousada.</i> Pousada de Santa Marinha da Costa	217
Fig. 118 – <i>Implantação: perspectiva do conjunto.</i> Torres das Amoreiras.....	218
Fig. 119 – <i>Implantação: planta de conjunto.</i> Casa em Alenquer.....	219
Fig. 120 – <i>Hilton Hotel, Istambul.</i> Arqs. Skidmore, Owings & Merrill e Eldem.....	226
Fig. 121 – <i>Palace Hotel, Milão.</i> Arq. Giorgio Ramponi.....	226
Fig. 122 – <i>Caribe Hilton Hotel, San Juan.</i> Arqs. Toro, Ferrer e Torre Grosa	226
Fig. 123 – <i>Hotel Ritz, Lisboa.</i> Arq. Porfírio Pardal Monteiro	226
Fig. 124 – <i>Conjunto da Avenida do Brasil.</i> Lisboa, 1956.....	228
Fig. 125 – <i>Edifícios da Avenida dos Estados Unidos da América /Avenida de Roma.</i> Lisboa, 1953	228
Fig. 126 – <i>Conjunto Habitacional da Avenida Infante Santo.</i> Lisboa, 1955	228
Fig. 127 – <i>Hotel Ritz, Lisboa, 1959</i>	228
Fig. 128 – <i>Hotel Esplêndido: maqueta</i>	230
Fig. 129 – <i>Edifício Mundial: alçado</i>	230
Fig. 130 – <i>Hotel Ritz: alçado</i>	230
Fig. 131 – <i>Biblioteca Nacional.</i> Lisboa	230
Fig. 132 – <i>Hotel Ritz.</i> Lisboa	230
Fig. 133 – <i>Planta de implantação.</i> Casa de Ofir	232
Fig. 134 – <i>Vista sobre a casa.</i> Casa de Ofir.....	232
Fig. 135 – <i>Planta de implantação.</i> Casa na Praia das Maças	233
Fig. 136 – <i>Vista sobre a casa.</i> Casa na Praia das Maças.....	233
Fig. 137 – <i>Vista sobre o edifício.</i> Pavilhão da Alemanha para a Exposição Mundial de Barcelona (1929), de Mies van der Rohe	234
Fig. 138 – <i>Envidraçado no piso térreo.</i> Sede e Museu da FCG	234
Fig. 139 – <i>Vista sobre a casa.</i> Casa Robie (1910), de Frank Lloyd Wright	234
Fig. 140 – <i>Vista sobre o edifício da sede.</i> Sede e Museu da FCG	234
Fig. 141 – <i>Planta: piso 3.</i> Pousada de Santa Marinha da Costa	236
Fig. 142 – <i>Planta: levantamento.</i> Convento de Refóios do Lima.....	236
Fig. 143 – <i>Vista geral do edifício do antigo convento.</i> Pousada de Santa Marinha da Costa.....	236
Fig. 144 – <i>Vista geral do edifício do antigo convento.</i> Convento de Refóios do Lima	236
Fig. 145 – <i>Humana Building.</i> Louisville (1986). Arq. Michael Graves	237
Fig. 146 – <i>Marne-la-Vallée.</i> França (1978-1983). Arq. Ricardo Bofill	237
Fig. 147 – <i>Piazza d'Italia.</i> New Orleans, Louisiana. Arq. Charles Moore	237
Figs. 148 e 149 – <i>Torres das Amoreiras.</i> Lisboa, 1985	238
Figs. 150 e 151 – <i>Conjunto habitacional das Olaias.</i> Lisboa, 1982	238
Fig. 152 – <i>Banco Nacional Ultramarino.</i> Lisboa, 1983-1989	238
Fig. 153 – <i>Casa em Alenquer, 1999-2002</i>	240
Fig. 154 – <i>Casa em Alvalade, Alentejo, 1999-2000</i>	240
Fig. 155 – <i>Casa em Brejos, Azeitão, 2001-2003</i>	240
Figs. 156 e 157 – <i>Manifestação no Parque da Gulbenkian.</i> 1980	250
Figs. 158, 159 e 160 – <i>Recuperação do antigo convento e reconversão em pousada (1985).</i> Pousada de Santa Marinha da Costa, Guimarães	254
Fig. 161 – <i>Caracterização da evolução do edifício desde o contexto de origem até ao contexto presente.</i> Pousada de Santa Marinha da Costa, Guimarães	256

Fig. 162 – Vista do lago e do coreto do Parque de Santa Gertrudes, desenhado por Giuseppe Cinatti (gravura de finais do séc. XIX). Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian.....	258
Fig. 163 – Parque de Santa Gertrudes, com o Palácio de São Sebastião, ao fundo, e o edifício das cavaliariças (gravura de finais do séc. XIX). Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian	258
Fig. 164 – Fotografia aérea do Parque Eduardo VII, instalações da garagem Ford e dos terrenos do Hotel Ritz.....	259
Fig. 165 – Rua Castilho (1954). Hotel Ritz.....	259
Fig. 166 – Vista aérea do Hotel Ritz e envolvente. Hotel Ritz.....	260
Fig. 167 – Vista aérea do Hotel Ritz e envolvente. Excerto de uma fotografia aérea sobre o Parque Eduardo VII e envolvente.....	260
Fig. 168 – Vista sobre a fachada nordeste. Casa na Praia das Maças.....	261
Fig. 169 – Vista sobre a fachada nordeste. Casa na Praia das Maças.....	261
Fig. 170 – Construção do lago. Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian.....	262
Fig. 171 – Construção do parque de estacionamento, 1962. Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian	262
Fig. 172 – Vista sobre a fachada do museu. Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian.....	263
Fig. 173 – Vista sobre o edifício do Centro de Arte moderna. Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian	263
Figs. 174 e 175 – Aspectos fotográficos do convento antes das obras. Pousada de Santa Marinha da Costa.....	264
Fig. 176 – Igreja e parte do corpo da entrada da pousada. Pousada de Santa Marinha da Costa.....	265
Fig. 177 – Planta do convento antes das obras. Pousada de Santa Marinha da Costa.....	265
Fig. 178 e 179 – Pormenores dos vãos depois das obras de reconversão do convento em pousada. Pousada de Santa Marinha da Costa.....	266
Fig. 180 – Aspecto da galeria das celas. Pousada de Santa Marinha da Costa	267
Fig. 181 – Aspecto do corredor de acesso aos quartos. Pousada de Santa Marinha da Costa.....	267
Fig. 182 – Vista geral dos muros da casa pré-existente. Casa de Alenquer.....	267
Fig. 183 – Muros da casa pré-existente e abertura do tanque. Casa de Alenquer.....	267
Fig. 184 – Representação dos limites através de maquete. Sede e Museu da FCG.....	269
Fig. 185 – Limites são dificilmente definíveis se não forem representados. Sede e Museu da FCG Lisboa.....	269
Fig. 186 – Esboço dos edifícios. Sede e Museu da FCG.....	270
Fig. 187 – Planta de localização. Sede, museu e parque da FCG.....	270
Fig. 188 – Plano geral do Parque (1969). Sede e Museu da FCG.....	270
Fig. 189 – Limite territorial. Hotel Ritz.....	272
Fig. 190 – Limite pelo circunstante. Hotel Ritz	272
Fig. 191 – Limite pelo edifício. Hotel Ritz.....	272
Fig. 192 – Limite territorial. Torres da Amoreiras.....	272
Fig. 193 – Vista do conjunto. Torres das Amoreiras	272
Fig. 194 – Limite pelo edifício. Torres da Amoreiras	273
Fig. 195 – Vista do conjunto. Torres das Amoreiras	273
Fig. 196 – Acessos a nível territorial. Torres da Amoreiras	273
Fig. 197 – Acessos a nível do edifício. Torres da Amoreiras	273
Fig. 198 – Vista geral. Casa na Praia das Maças.....	274
Fig. 199 – Vista aérea. Piscinas de Leça da Palmeira	274
Fig. 200 – Vista geral. Casa em Alenquer.....	274
Fig. 201 – Vista aérea. Sede e Museu da FCG	276

Figs. 202 e 203 – Vista geral. Sede e Museu da FCG	276
Fig. 204 – O lugar do ponto de vista da envolvente. Piscinas de Leça da Palmeira.....	279
Fig. 205 – O lugar do ponto de vista da envolvente. Piscinas de Leça da Palmeira.....	279
Fig. 206 – O lugar do ponto de vista da envolvente. Torres das Amoreiras.....	279
Fig. 207 – O lugar do ponto de vista da envolvente. Torres das Amoreiras.....	279
Fig. 208 – O lugar anterior à construção. Torres das Amoreiras.....	280
Fig. 209 – O lugar depois da construção. Torres das Amoreiras	280
Figs. 210 e 211 – Vista geral. Piscinas de Leça da Palmeira.....	282
Figs. 212 e 213 – Vista geral. Torres das Amoreiras.....	283
Fig. 214 – Perspectiva da versão construída. Hotel Ritz.....	284
Fig. 215 – Desenho de projecto. Torres das Amoreiras.....	284
Fig. 216 – Alçado sul. Casa na Praia das Maças	284
Fig. 217 – A piscina vista do atlântico. Piscinas de Leça da Palmeira.....	284
Fig. 218 – Vista do edifício da pousada. Pousada de Santa Marinha da Costa.....	285
Fig. 219 – Vista sobre o anexo. Pousada de Santa Marinha da Costa.....	285
Fig. 220 – Relação entre a casa nova e os muros pré-existentes. Acesso pedonal, Casa de Alenquer...	286
Fig. 221 – Relação entre a casa nova e os muros pré-existentes. Zona de circulação, Casa de Alenquer.....	286

Índice de diagramas

Diagrama 1 – A interpretação do lugar arquitectónico: a dialéctica entre compreensão e explicação.....	25
Diagrama 2 – Paradigma do texto e paradigma do lugar arquitectónico	129
Diagrama 3 – Condições de leitura do lugar arquitectónico.....	142
Diagrama 4 – Modelo de interpretação do lugar arquitectónico.....	165
Diagrama 5 – Modelo de interpretação do lugar arquitectónico: eixo explicativo.....	166
Diagrama 6 – Processo de apropriação do lugar arquitectónico	221
Diagrama 7 – Modelo de interpretação do lugar arquitectónico: eixo compreensivo.....	221