

ESPAÇO DE MEDITAÇÃO NO TEJO

O DINAMISMO DA SOMBRA, A TENSÃO DA LUZ, A METAMORFOSE DA RUÍNA



DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE AUTÓNOMA DE LISBOA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA

DEZEMBRO DE 2013

Mestrando: Marta Sofia de Sousa Pinto

Orientadores: Arqº Francisco Aires Mateus | Arqº Joaquim Moreno | Arqº Marco Arraiolos

Texto segundo o antigo Acordo Ortográfico de 1990

ESPAÇO DE MEDITAÇÃO NO TEJO

O DINAMISMO DA SOMBRA, A TENSÃO DA LUZ, A METAMORFOSE DA RUÍNA

À memória do meu avô João e da minha avó Nelly...
Aos meus pais, Fátima e Pedro, como forma de gratidão...

"Inspiração é um misto de pensamentos originais, com o respeito e o desejo de ouvirmos as vozes que nos encorajam, dos que vieram antes de nós."

(Joana Moura, 2011)

AGRADECIMENTOS

A realização desta dissertação marca o fim de uma importante etapa da minha vida e o início de uma outra. Deste modo, gostaria de agradecer a todas as pessoas que contribuíram de forma decisiva para a sua concretização.

Ao meu Avô João Lopes de Sousa, pela transmissão de conhecimentos, educação facultada e momentos vividos a seu lado. *“Muor giovane colui ch'al cielo è caro.”* (Ben Sherwood, 2006).

À minha Avó Nelly que, apesar de meros anos nos terem impedido de nos conhecermos pessoalmente, sempre senti a sua presença a meu lado. O meu sincero agradecimento pela força e esperança fornecidas.

Aos meus Pais, Fátima e Pedro, pelo incentivo, ajuda e inspiração recebidos ao longo da minha vida. A minha mais sincera gratidão pelo tempo e sorrisos dedicados, pelo amor, alegria e atenção sem reservas. Ao meu Pai, pelo estímulo intelectual e emocional, pelas incansáveis horas de leitura e pela partilha de narrativas, desde a minha infância até à minha formação académica. À minha Mãe, pelo apoio incondicional e orgulho demonstrados, pela disponibilidade mental e emocional, pela paciência nos momentos mais exigentes daquela que será a minha futura profissão.

A Tiago Modesto Rodrigues, pelo inestimável apoio que me deu na construção desta dissertação, pela sua bondade, sinceridade e por tudo o que representa para mim, pelo seu apoio incondicional durante os momentos mais difíceis da minha vida e durante o percurso de elaboração desta dissertação.

A Akiko Muto (むとあきこ), pela disponibilidade na ajuda da tradução da tese para japonês e pela sua transmissão de conhecimentos, tanto a nível linguístico, como também a nível cultural e pessoal. どうもありがとうございます。

Aos meus orientadores de tese, Arqº Francisco Aires Mateus, Arqº Joaquim Moreno e Arqº Marco Arraiolos por terem acreditado neste projecto e nesta investigação, e por terem colaborado activamente na estruturação e organização dos conteúdos integrados nesta dissertação. O meu mais sincero agradecimento pela extrema competência, mobilização e capacidade de trabalho na realização deste estudo. A Francisco Aires Mateus, pelas notas dominantes da sua orientação e conhecimentos transmitidos, pela liberdade de acção que me concedeu e que foi decisiva para que este projecto contribuisse para o meu desenvolvimento pessoal e académico. A Joaquim Moreno, agradeço o apoio, a partilha de conhecimentos e experiências pessoais, bem como as valiosas contribuições para a realização desta dissertação. Pela sua competência e acompanhamento demonstrados na tese, disponibilidade e generosidade reveladas ao longo da sua concretização, assim como todas as críticas, correcções e sugestões relevantes feitas durante a orientação. A Marco Arraiolos, pelo olhar crítico fundamental neste projecto e pelas sugestões feitas durante a sua consolidação.

O meu especial agradecimento à Prof. Drª. Dóris Graça Dias e ao Prof. Arqº António Marques Miguel pelas suas disponibilidades, orientações, críticas e sugestões fundamentais cujos contributos foram essenciais para a realização desta dissertação. À Prof. Drª Dóris Graça Dias, agradeço o apoio incondicional, as leituras, correcções e sugestões incansáveis feitas durante todo o percurso de elaboração deste trabalho. Ao Prof. Arqº António Marques Miguel, com muita admiração e respeito pelo seu espírito crítico, pela sua prática e pela sua precisão, o meu maior agradecimento, com muita ternura, pelo seu incansável acompanhamento nesta dissertação.

Um agradecimento muito especial ao Prof. Arqº Bernardo Pimentel e a toda a sua equipa pela ajuda na realização dos modelos finais e por todos os seus conselhos e disponibilidade. Ao Prof. Arqº Telmo Cruz pela ajuda na realização dos desenhos de carácter construtivo e pelas suas sugestões. Ao Professor e Artista Plástico Carlos Nogueira pela disponibilidade total, conhecimentos permutados ao longo dos anos e pela ajuda incansável em todo o meu trabalho e nos objectivos a concretizar.

O meu eterno agradecimento a João Figueiras por toda a ajuda facultada durante estes últimos anos e por me ajudar a tornar realidade os meus objectivos. Muito obrigada.

Ao Departamento de Arquitectura da Universidade Autónoma de Lisboa, pelo apoio e oportunidades concedidas ao longo deste anos.

A todos os professores, pela excelência da formação e conhecimentos prestados e pela capacidade de estímulo ao longo de todo o meu percurso académico. Muito obrigada a todos pela disponibilidade manifestada, pelos valiosos conhecimentos e conselhos dados, pelas proveitosas e prestigiosas conversas e debates concretizados.

A todos, o meu mais sincero e eterno agradecimento.

"Interessa-me a luz, a geometria do tempo, a irreversibilidade do pensamento.
Trabalho sobre a métrica e o elemental de um património existente, natural ou construído,
que tanto pode ser uma linha de água, uma muralha em demolição, até o vento.
Com todo o espaço que caracterizam ou os contém.
Como mediador intervenho e dou a ver. Um ângulo que se ajusta, um monte que se alaga,
a cidade."

Escultor Carlos Nogueira *in* Programa Mensal, Centro Cultural de Belém, Lisboa, Junho, 2002, p. 41.

De forma a expôr a relação entre meditação, contemplação e espaço/tempo, a presente dissertação constitui um ensaio acerca da simbiose entre estes três elementos e a cenografia romântica produzida pela ruína, linguagens e processos comuns: luz, sombra e penumbra enquanto arquétipos nostálgicos. O fascínio pela teorização da sombra de Jun'ichiro Tanizaki pode ser entendida como uma arte temporal e espacial, uma viagem de descoberta, uma imagem poética da alma que apura a sensibilidade e afirma a sua presença. A sombra torna-se assim o efeito primordial do espaço arquitectónico e cenográfico. Já o enquadramento romântico de Georg Simmel proposto para a ruína, enquanto valor histórico, memória e enquanto encenação do confronto entre o natural e o artificial, remete-nos para um ambiente incerto e indefinido: um lugar estagnado entre o espaço e o tempo. Enquanto a luz revela a forma e ajuda a construir uma percepção subjectiva individual, tornando o espaço visível e efêmero, a sombra torna o espaço misterioso, sóbrio e profundo. No entanto, ambos determinam limites visuais e proclamam diversas percepções atmosféricas. A ruína é um produto da decadência mas também a materialização da reminiscência, onde a questão do seu abandono e a estagnação no espaço e no tempo são factores complementares. Esta imagem de declínio e desamparo observada, tanto em templos como em fortificações, constitui uma relação intrínseca entre espiritualidade, meditação e contemplação, em que as atmosferas aí criadas exploram e demonstram estas noções de sagrado e profano, espaço cénico e memória na arquitectura. A ruína pode ser interpretada como documentação física de um processo transformador, devido à sua forte conexão com o passado. Mas a ruína não resiste eternamente ao tempo, se não for de algum modo preservada... É uma arquitectura corrompida e transformadora onde a dicotomia espaço/tempo está presente: espaço enquanto factor identitário e tempo enquanto decadência linear inevitável.

Palavras-Chave: Meditação; Contemplação; Sombra; Ruína.

In the way to expose the relationship between meditation, contemplation and space/time, this thesis is an essay about the symbiosis between these three elements and the romantic scenography produced by the ruin, languages and common processes: light, shadow and twilight as nostalgic archetypes. Jun'ichiro Tanizaki's fascination by the theorization of shadow can be understood as a temporal and spatial art, a journey of discovery, a poetic image of the soul that determines the sensibility and sustains its presence. The shadow becomes the primal effect of architectural and scenographic space. However, the romantic framework proposed for the ruin by Georg Simmel, as an historic value, memory and as a prospect of the confront between natural and artificial, guide us to a peculiar and enigmatic environment: a place stagnated between space and time. While light reveals form and helps to create an individual subjective perception, making the space visible and ephemeral, shadow makes the space mysterious, sober and insightful. Still, both determine visual limits and proclaim exceptional scale perceptions. The ruin is not only a self-indulgence product but also the materialization of reminiscence, where the questions of its recklessness, space and time stagnation are complementary factors. This image of degeneration and collapse, observed in temples and in fortifications, establishes an inherent relationship between spirituality, meditation and contemplation, where their atmospheres explore and perform these notions of sacred and profane, scenic space and memory in architecture. The ruin can be interpreted as a physical documentation of a transformative process, due to its strong connection with the past. But the ruin can't resist perpetually to time, if not preserved somehow... It's a corrupted and transformative architecture where the dichotomy space/time is present: space as an identity factor and time as a straight unavoidable degeneration.

Keywords: Meditation; Contemplation; Shadow; Ruin.

この論文において、瞑想と熟慮・空間・時間 の三つの要素を考察し、これら三者と遺跡(廃墟)がかもし出すロマンティックな(舞台)風景、言語、そして共通の舞台仕掛け―光と影、そして郷愁を誘うものの典型である夕闇―これらの共生関係について述べてみたい。谷崎潤一郎の「陰翳礼賛」によって理論付けられた影の魅力は、ひとつの時間的空間的芸術、発見の旅、魂の詩的イメージと捉えることができうるだろう。またその魂は細やかな感性を研ぎ澄ませ自らの存在を主張する。影(陰翳)は、建築学的に、そして(舞台)遠近法的空間の最も重要な効果となる。しかしながら、ゲオルグ・ジンメルによって提案された、遺跡のためのロマンチックな構想―歴史的価値や記憶、そして自然と人工が対比する風景といったもの―が私たちを不確かで不明瞭な環境にいざなう。そこはつまり時間と空間の中に埋没してしまっている場所である。光はものの形をあらわにし、個々の主観的知覚を構築するのを促す。そして空間をつかの間可視化する。その一方で、影は空間を神秘的で落ち着いた、そして洞察力に満ちたものにする。しかしながら両方とも視覚的限界があり、それぞれ別種の雰囲気我感觉を展開する。遺跡とは衰退の産物であり、また追憶が具象化したものである。そこではその場所を放棄したという事実と、時間と空間において停滞していることが補足的要因となっている。寺院や城塞などに見られる衰退と崩壊のこのイメージは精神性・瞑想・沈思の間の本質的關係を構築する。そしてそこで作り出された雰囲気、聖なるものと通俗的なもの、建築物における風景と記憶といったこれらの概念を深め提示するのである。遺跡は、それ自身が過去へ強いつながりがあるため、移り変わる過程の物理的証拠であると解釈できる。しかし遺跡は、なんらかの保存をしなければ永久には存続し得ない。それは退廃し、変化してゆく建築物であり、そこには空間・時間という二分法が存在しているのである。空間は独自性を決定するファクターとして、時間は避けられないまっすぐな衰退として。

キーワード：瞑想、熟慮、影、遺跡（廃墟）

ÍNDICE GERAL

Dedicatória	V
Agradecimentos	VII
Epígrafe	IX
Resumo	XI
Abstract	XII
アブストラクト	XIII
Índice	IX
Capítulo 1 – Introdução: Silêncio, Espaço e Tempo	3
Capítulo 2 – Meditação, Contemplação e Espiritualidade	
2.1. Da Meditação	7
2.2. Budismo, uma filosofia da Meditação	7
2.3. Contemplação	9
2.4. Materialização espiritual	9
2.5. Entre Espiritualidade e Transcendência	11
Capítulo 3 – Penumbra	
3.1. Entre Luz e Sombra	19
3.2. Entre Atmosfera e Percepção	23
3.3. Entre Cenografia e Introspecção	27
Capítulo 4 – Ruína	
4.1. Memória e palimpsestos: a beleza do ausente	33
4.2. A procura da essência	35
4.3. Ruína: um marco, um lugar de pensamento	39
Capítulo 5 – Conclusão: O Dinamismo da Sombra, a Tensão da Luz, a Metamorfose da Ruína	45

Capítulo 6 – Mouchão do Lombo do Tejo

6.1. Descrição	
6.1.1. A Reserva Natural do Estuário do Tejo – RNET	49
6.1.2. Mouchão do Lombo do Tejo – A Paisagem como Construção	51

Capítulo 7 – Um Espaço de Meditação: Projecto

7.1. Memória Descritiva	
7.1.1. Localização	67
7.1.2. O Simbolismo da Luz, o Misticismo da Sombra	67
7.1.3. Concepção do edifício: Proporção, Escala e Percepção	69
7.2. Memória Construtiva	
7.2.1. Materialidade e Temporalidade	71

Capítulo 8 – Desenhos de Projecto

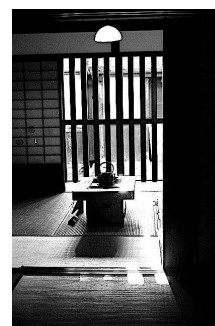
Fotomontagem de conceito – Limites territoriais	76
Planta de Localização do Projecto	77
Plantas de Implantação e do piso térreo do Projecto	78
Planta do Piso Térreo do Projecto	81
Alçado principal (poente) e Cortes Longitudinais do Projecto	82
Corte da Atmosfera pretendida	84
Corte Construtivo com texturas	85
Corte Construtivo sem texturas	86
Corte Construtivo em perspectiva com texturas	87
Fotomontagem do ambiente pretendido – Ruína romântica	88
Fotomontagens do projecto	89

Capítulo 9 – Evolução do Projecto | Fotografias de maquetes

Capítulo 10 – Maquetes Finais do Projecto

Lista de ilustrações	111
Lista de abreviaturas	125
Bibliografia	127

CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO: SILÊNCIO, ESPAÇO E TEMPO



SILÊNCIO, ESPAÇO E TEMPO

“Espaço e tempo são categorias fundamentais da experiência e percepção humanas, mas longe de serem imutáveis, elas são o sujeito metamórfico da história. Uma das permanentes deplorações do modernismo refere-se à privação de um passado sensato, a memória de viver num lugar circunscrito seguro, com um sentido de limites estáveis e uma cultura local ligada à corrente regular do tempo e um núcleo de relações permanentes”¹.

Espaço/tempo, meditação/contemplação, luz/sombra, ruína/memória são binómios apresentados e estudados no presente ensaio, constituindo uma simbiose entre a criação cenográfica da conjugação destes elementos e o misticismo que eles geram na arquitectura. De um modo conceptualizado, é possível caracterizar o território do Mouchão do Lombo do Tejo como um espaço singular, uma paisagem estranha, selvagem e sublime. Um lugar que se relaciona com a envolvente de forma organizada e com sentido, onde o tempo lhe atribuiu uma imagem mutável. É um espaço com uma carga emocional e sensorial que despoleta a memória e a meditação no indivíduo, através da contemplação da sua paisagem, gerando tanto um sentimento de inquietação, como também um sentimento de calma intrínseca à sua criação.

A atmosfera do espaço pode ser associada a uma comutação entre o material (o espaço) e o imaterial (a criação). A atmosfera é a percepção (tanto sensorial como emotiva) do espaço, é uma percepção mental de um determinado ambiente, uma prática invulgar muitas vezes equivocada com a experiência existencial e a cognição do indivíduo.

A luz e a sombra são dois factores complementares. A luz ilumina o espaço, a superfície, as formas físicas e mentais, a nossa percepção, a nossa visão, tornando-se o vínculo entre o material e o imaterial, o transcendente, a espiritualidade. “Movimento e forma unem-se na fluidez, e essa fluidez é sempre translúcida tendendo para a transparência”².

A ruína é uma tensão romântica entre o artificial e a natureza. É uma atmosfera perdida no tempo onde a beleza das sombras é realçada através da interacção da luz com as suas superfícies.

A presente dissertação pretende investigar a interacção da luz e da sombra com a superfície de uma arquitectura em constante mutação, que se vai transformando e perdendo no tempo: a ruína. São explorados os efeitos cenográficos que a luz e a sombra produzem na arquitectura e a forma como a atmosfera se torna num condutor efémero para o discernimento do espaço, enquanto ferramenta da percepção espacial através da metamorfose formal e das sensações intrínsecas ao indivíduo, como recursos de conhecimento da consciência do insubstancial.

¹ Andreas Huyssen. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford : Stanford University Press, 2000, p. 24.

Trad. n/|. No original “Space and time are fundamental categories of human experience and perception, but far from being immutable, they are very much subject to historical change. One of modernity’s permanent laments concerns the loss of a better past, the memory of living in a securely circumscribed place, with a sense of stable boundaries and a place-bound culture with its regular flow of time and a core of permanent relations”.

² Toyo Ito. *Three Transparencies*. Suké Suké. Nuno Nuno Books : Tokyo, 1997.

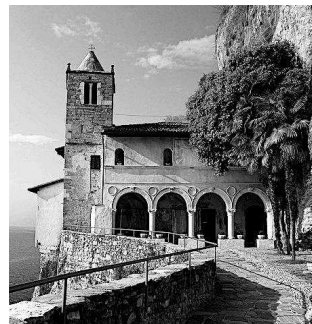
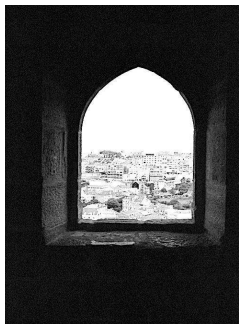
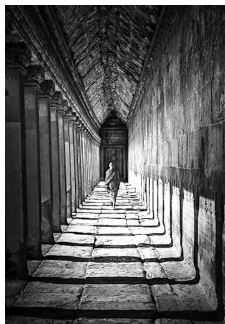
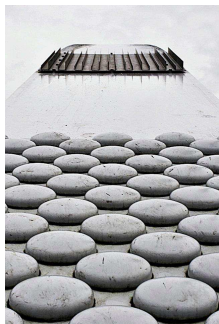
Trad. n/|. No original “Movement and form come together in fluidity, and the fluidity is always translucent tending to transparency”.

CAPÍTULO 2 – MEDITAÇÃO, CONTEMPLAÇÃO E ESPIRITUALIDADE

“O que é o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se eu quiser explicar, não sei... Nós medimos o tempo. Mas como podemos medir o que não existe? O passado é passado, o futuro ainda não o sabemos, e quanto ao presente? O presente não tem duração... De modo a podermos comparar uma curta e uma longa sílaba, ambos devem ter morrido distantes. Deste modo eu não meço as próprias sílabas, mas sim as imagens dos dois tons na minha memória... Assim quando eu medir o tempo, eu meço impressões, modificações da consciência”.

Saint-Augustin apud Steven Holl. *Questions of Perception*, 2006, p. 75.

Trad. n/.. No original “*What is time? If no one asks me, I know; if I want to explain it to a questioner, I do not know... We measure times. But how can we measure what does not exist? The past is no longer, the future is not yet, and what of the present? The present has not duration... In order that we may compare a short and a long syllable, both must have died away. Thus I do not measure the syllables themselves, but the images of the two tones in my memory... Thus when I measure time, I measure impressions, modifications of consciousness*”.



2.1. DA MEDITAÇÃO

A *Meditação* é uma elevação intensa do espírito com o objectivo de alcançar o vazio da mente. É uma reflexão interior que se projecta para o exterior. É um discurso mental que consiste em reflexões e processos espirituais. A *Meditação* é a junção da concentração e do pensamento, é algo transcendental. É um percurso pessoal que funciona como um filtro intuitivo para a percepção do fascínio do espaço, da paisagem, do eu simbólico e poético. É um trajecto que leva à diminuição do pensamento repetitivo e que cria habilidades para a supereminência ascética.

A *Meditação* consiste na prática da concentração e da introspecção, sendo frequentemente associada à cultura oriental. No entanto, apesar de a *Meditação* ser uma prática mais valorizada e frequente na cultura anteriormente referida, desenvolve-se por diversos países com ideais diferentes, recebendo por isso mesmo designações distintas. Apesar de a questão da *Meditação* estar comumente associada à espiritualidade e com quesitos relacionados com essa prática, ela é essencialmente executada como forma de alcançar um certo nível de desenvolvimento pessoal, num contexto meramente imaterial e não religioso.

2.2. BUDISMO, UMA FILOSOFIA DA MEDITAÇÃO

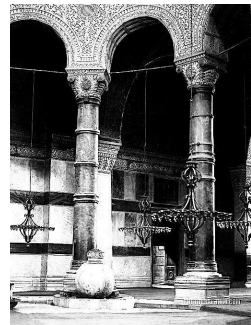
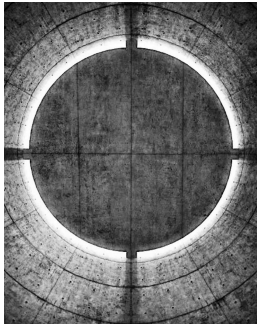
O Budismo, com origem etimológica *budh* (sânsrito-devanagari) que significa “despertar”, é uma filosofia que reconhece a existência do sofrimento, não determinando uma crença ou religião. Não se baseia em especulações ou teorias mas tenta fornecer respostas aos problemas sociais e psicológicos do indivíduo.

O Budismo é uma filosofia baseada nas escrituras iniciadas por Siddhartha Gautama, tendo origem na Índia entre 563 a.C. e 483 a.C. Em 142 d.C. o Budismo foi introduzido na China (com grandes influências da Índia), originando um estudo intenso de textos budistas, fazendo com que grande parte de famílias da China Setentrional se convertessem ao Budismo em 400 d.C., por se assemelhar à filosofia chinesa da época (o Confucionismo e o Taoísmo), traduzindo-se no Japão (entre 593 a.C. e 710 a.C.) como a filosofia Zen. Esta filosofia foi desenvolvida nesta última região de forma distinta da da cultura chinesa; as particularidades culturais nipónicas foram preservadas e desenvolvidas nos mosteiros japoneses e, essencialmente, pelos samurais, de forma energética e apaixonada, na procura de um estado mental puro.

O Budismo ensina o indivíduo a libertar-se dos preconceitos da sociedade e a não depender de determinadas culturas ou abordagens intelectuais, focando-se essencialmente no presente (nos problemas actuais) e caracterizando-se por um forte carácter psicológico, físico e moral, pelo que o espírito de conhecimento, compreensão e tolerância se tornam os seus ideais.

A nossa cultura, porém, possui uma especial dificuldade em lidar com a ausência da palavra, ou da representação em geral, porque aceita que só aquilo que é descrito é que parece existir. Ela tem pois horror a um vazio representativo, ao silêncio, e à morte, precisamente por serem os aspectos da ausência, a marca do que para ela constitui poder haver algo que é impensável. Verificamos assim que ela facilmente dá azo, por via de um método pragmático de comunicação, à equivalência do representado pela sua representação. É uma cultura que parece não autorizar a dinâmica do horizonte como condição de qualquer representação, ambicionando atingir o absoluto, a explicação suprema da realidade, por via representacional ou descritiva; numa analogia ilustrativa, a dinâmica do horizonte, para onde quer que olhemos, define-se como uma fronteira entre o visível e o invisível. Esta analogia revela que não há uma vista que possa lobrigar a paisagem de um só trago; não existe uma visão de nenhures que tudo alcance porque para alguém ver o mundo tem de ser do próprio mundo, e nesse acto, aquele que vê o limite que é o horizonte, também não se vê a si próprio. Vê o espaço entre duas incógnitas, dois irrepresentáveis, mas não é por isso que eles deixam de ser menos reais. O irrepresentável é assim e sempre a condição de qualquer representação³.

³ Tiago Mesquita Carvalho. *Arte e Natureza nos Jardins Japoneses*. [Lisboa : ed. de Autor, 2012].



A questão da *Meditação* (do sânscrito-devanagari *bhavana*, que significa “cultivo do desenvolvimento pessoal”) é algo que está fortemente ligado à cultura oriental (ao Budismo, Xintoísmo, Hinduísmo, etc.) e não tanto à cultura ocidental (Cristianismo, Judaísmo, Islamismo, etc.) devido, essencialmente, aos ideais das culturas e às suas visões. A Meditação é um artifício mental que se manifesta em diversas situações, numa realidade isolada e estática.

As questões consciência e conhecimento, tal como no Budismo, são questões permanentes na *Meditação*, onde as consciências visão, audição, olfacto, paladar, tacto e mente estão interligados. A consciência visual, influenciada pela luz e pela sombra, as formas e as cores, torna possível a experiência do real. A consciência auditiva valoriza tanto o som como o silêncio do espaço e que pode ou não gerar uma consciência quase “abstracta”. A consciência gustativa avalia os mais variados sabores, enquanto o tacto torna o sentir intenso, de forma inteiramente pessoal, condicionada pela interacção com outros elementos. Por último, a consciência mental está inteiramente ligada às restantes consciências, onde a memória se torna essencial.

2.3. CONTEMPLAÇÃO

O principal objectivo da *Meditação* é a *Contemplação* pura, a compreensão das coisas sem condicionantes, onde o homem age com o corpo, a palavra e a mente e onde se liberta do pensamento, de forma a alcançar a verdadeira percepção da realidade. Esta noção de *Contemplação*, vinculada à *Meditação*, não permite uma condicionante, mas sim um reconhecimento da realidade, um auto-conhecimento de forma a relacionar o corpo e a mente através da observação do espaço envolvente e dos seus elementos.

“A concentração da mente é o veículo pelo qual aquilo que foi despertado na percepção da mente se torna visível. Voltando à utilização dos edifícios como uma metáfora, a percepção da mente observa a porta e a sua concentração torna-se capaz de visualizar o edifício completo, incluindo cada peça de madeira, individualmente, responsável pela composição a estrutura, e como cada peça se relaciona com o conjunto”⁴.

Meditação é um exercício contínuo de reflexão que permite o isolamento do presente e a concentração no pensamento. É uma reflexão específica com o objectivo de atingir a verdade do espírito, com o objectivo de reflectir aquilo que é contemplado. É um elemento interdependente entre mente e corpo enquanto meio físico, enquanto máquina da acção espiritual e criativa.

A contemplação é a mais alta expressão da vida intelectual e espiritual do homem. É a própria vida do intelecto e do espírito, plenamente despertada, plenamente activa, plenamente consciente de que está viva. É um espanto espiritual, uma admiração. Um temor espontâneo, reverencial, diante de um carácter sagrado da vida, do ser. É a gratidão pelo dom da vida, pela consciência despertada, pelo ser. É a consciência viva do facto de que, em nós, a vida e o ser procedem de uma fonte invisível, transcendente e infinitamente abundante⁵.

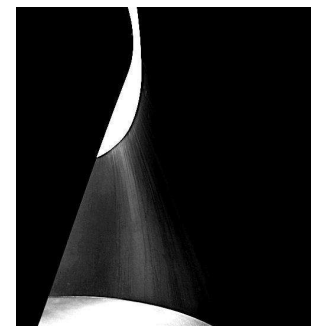
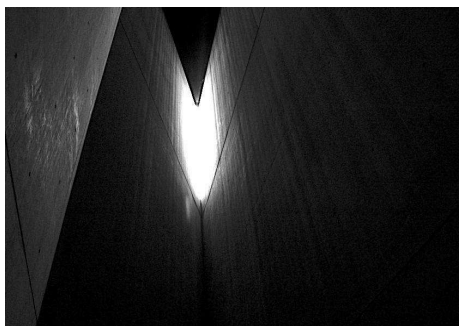
2.4. MATERIALIZAÇÃO ESPIRITUAL

Para a cultura religiosa o espaço é sagrado, apresenta rupturas, mas é um espaço forte fisicamente, não sendo por isso homogéneo. Esta ideia de sacralização do espaço revela uma estrutura consistente onde tudo o que é “real” se manifesta dentro desse espaço, sendo o seu exterior uma extensão incerta. Para o homem religioso, a única forma de existir consistência em termos de pensamento e religiosidade é através da percepção e identificação de um espaço absoluto, um centro, uma orientação, onde a manifestação do sagrado é uma realidade absoluta, responsável pela essência ontológica (do gr. *ontos* + *logoi* – “conhecimento da essência do ser”) do mundo. Esta ideia de consistência revela uma introspecção contínua.

⁴ Paul Discoe. Zen Architecture. *The building Process as Practice*. Layton : Gibbs Smith, 2008, 13 p.

Trad. n.l. No original “Concentrated mind is the vehicle by which what was awakened in the way-seeking mind becomes visible. Returning to the use of the building as a metaphor, the way-seeking mind notices the door and the concentrated mind can visualize the completed building, including each individual piece of wood that makes up the structure and how each piece fits together”.

⁵ Luís Roteira. *Compartimento de Meditação e Contemplação. Aproximação a um conceito* [2007]. [Em linha]. [Consult. 7 Jan. 2013]. Disponível em <http://compartimentomeditacao.blogspot.pt/>.



Quando o homem religioso se desloca a uma igreja, por exemplo, seja ela longe ou perto do meio em que vive, o seu espaço torna-se completamente diferente a partir do momento em que se abre a porta: o espaço transforma-se. O limiar que separa este espaço cénico e transcendental da confusão da comunidade no exterior, corresponde à distância que existe entre o profano e o religioso, pelo que este limiar se torna, não só uma fronteira que separa as duas realidades, como também um lugar paradoxal onde ambas comunicam e estão à distância de um passo⁶.

Esta concepção do sagrado, no que à expressão arquitectónica diz respeito, revela-se com maior ou menor despojamento nas várias religiões do mundo, seja a cristã, a judaica ou a muçulmana – para só referir, em termos de grandeza de crenças, as três grandes famílias doutrinárias. O espaço construído sugere igualmente um conjunto mais ou menos sofisticado de referentes simbólicos que, não visando materializar a espiritualidade intrínseca, se ancoram na realidade exterior ao homem.

Buruma defende que “a religião não é um domínio racional. As suas afirmações metafísicas não podem ser provadas; acredita-se nelas ou não se acredita. Quando se reflecte sobre os problemas da religião e da democracia, a principal questão é como impedir que as paixões irracionais se tornem violentas”⁷.

Assim, em contraste com as religiões, o budismo pratica a *meditação* em silêncio, não necessitando de um *locus* para o fazer.

“A religião do futuro será cósmica e transcenderá um Deus pessoal, evitando os dogmas e a Teologia. Abrangendo os terrenos material e espiritual, essa religião será baseada num certo sentido religioso procedente da experiência de todas as Coisas, naturais e espirituais, como uma unidade expressiva ou como a expressão da Unidade. O Budismo corresponde a essa descrição”⁸.

2.5. ENTRE ESPIRITUALIDADE E TRANSCENDÊNCIA

“O desejo do homem religioso de viver no sagrado equivale, de facto, ao seu desejo de se situar na realidade objectiva, de não se deixar paralisar pela relatividade sem fim das experiências puramente subjectivas, de viver num mundo real e eficiente – e não numa ilusão”⁹. Nas civilizações orientais (Mesopotâmica, Egípcio, Índia, China e Japão) o conceito de templo era valorizado não só por transmitir o ideal de *imago mundi* (imagem do mundo), mas também e primordialmente por ser uma reprodução física da transcendência e do inexplicável¹⁰. Também o homem religioso construiu esta representação do inigualável, valorizando o espaço sagrado ao invés do profano. Em ambas as culturas se desenvolve a ideia de que o mundo, enquanto lugar impuro e em constante mutação, é incessantemente purificado pela criação destes espaços, sejam eles templos, igrejas, mosteiros ou fortalezas.

“Parece-me que a arquitectura é, de facto, a máquina que produz o universo e que, por sua vez, produz os deuses. Não o faz totalmente através de teorias ou reflexões, mas através da não repetição e do acto optimista da construção. Ao contrário da linguagem, da música ou da arte, os quais são baseados num traço que não pode ser localizado, a arquitectura, através da sua transcendência e materialismo, revela sempre a sua abertura, mas nunca a vê como sua”¹¹.

A obra *Jewish Museum* (Museu Judaico, 1988-1999, Berlim) do Arquitecto Daniel Libeskind foi resposta não apenas a questões e exigências funcionais e programáticas, como também e fundamentalmente, resposta a questões de memória: a representação da continuidade do passado e a forma como este persiste em influenciar incessantemente o presente. “O museu não é um começo, ou um fim; é a continuação da história”¹².

Este Museu engloba uma espiritualidade profunda e uma certa mágoa pelo passado e pela reminiscência, com a necessidade de integrar física e espiritualmente o significado do Holocausto na consciência e memória da cidade de Berlim.

“O *Museu Judaico* é concebido como um emblema no qual o Invisível e o Visível são características estruturais reunidas e expostas neste espaço de Berlim, numa arquitectura onde irreconhecido se mantém a característica primordial do lugar”¹³.

⁶ Mircea Eliade. *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa : Livros do Brasil, 1967, p.17-19.

⁷ Ian Buruma. *Domar os Deuses. Religião e democracia em três continentes*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa : Edições 70, 2012, p. 21.

⁸ Einstein ca.1949 apud SILVA, Georges da; HOMENKO, Rita. *Budismo - Psicologia do Autoconhecimento*.

⁹ Eliade. *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. Op. cit., p. 21.

¹⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹¹ Daniel Libeskind; Jeffrey Kipnis; Anthony Vidler. *Daniel Libeskind: The Space of Encounter*. London : Thames & Hudson, 2001.

Trad. n/ No original “It seems to me that architecture is, in fact, the machine that produces the universe that produces the gods. It does so not fully through theories or reflections, but in the non-repeatable and optimistic act of construction. Unlike language, music or art, which are based on a trace that cannot be traced, architecture, through its transcendence and materialism, forever discloses its opening but never sees it owned”.

¹² *Ibid.*

Trad. n/. No original “The museum is not a beginning, or an ending; it is the continuation of history”.

¹³ *Ibid.*

Trad. n/. No original “The Jewish Museum is conceived as an emblem in which the Invisible and the Visible are the structural features which have been gathered in this space of Berlin and laid bare in an architecture where the unnamed remains the name which keeps still”.



Huyssen afirma que:

A luz nas obras de Libeskind é fundamental numa arquitectura que remonta à memória [...]. Libeskind deu forma arquitectónica a um vazio que assombra Berlim, um vazio histórico deixado pela destruição Nazi da vida e cultura judaicas em Berlim. [...] o projecto do museu de Libeskind [...] confere uma inflexão distinta da noção de Berlim enquanto vazio na relação entre memória e história. [...] no entanto, indirectamente, [o museu] levanta a questão da identidade nacional alemã e a identidade da cidade de Berlim¹⁴.

“O modo de vida, tanto dos judeus alemães, como também dos judeus residentes na Alemanha, foi dificultado pelo próprio Holocausto. Desta forma, o Museu Judaico tornou-se um espaço da permanência da memória e de reflexão para os judeus e para os alemães. Este Museu escreve a narrativa descontínua de Berlim, inscrevendo-a fisicamente no movimento do próprio Museu, abrindo um espaço para a memória ser articulada e lida entre linhas”¹⁵.

Outra obra que transmite serenidade e remete à memória de acontecimentos passados é o *Memorial ao Holocausto* (Denkmal für die ermordeten Juden Europas, 2003-2004, Berlim) de Peter Eisenman. É um memorial inserido num lugar que proporciona uma reflexão sobre as contestações executadas pelos nazis contra os judeus durante o Holocausto. Esta obra, para além de ter um forte carácter espiritual, remete para um cemitério, pelos infinitos corredores de passagem e pela variação de altura entre os diversos blocos de betão, gerando assim um certo misticismo e desorientação no indivíduo que o percorre, assemelhando-se a um labirinto.

“A memória é sempre sinónimo de transcendência. Essencialmente, ela resgata uma peça da realidade de um tempo passado, preservando-o o melhor possível, longe das mãos do esquecimento. No entanto, a finitude intrínseca do ser humano, condena a memória para uma eventual perda: a mente que é alojada, não viverá eternamente. A história da humanidade é um relato da passagem de memórias que, juntas, dão forma ao conhecimento”¹⁶.

No *Memorial do Holocausto* é possível depararmo-nos com três questões relacionadas não só com a meditação e a espiritualidade como também com a monumentalização e a memória: o regime da nação num discurso traumático; a relação entre o trauma e a memória; e a apresentação, representação e interpretação da própria memória em configurações arquitectónicas. É um espaço conceptualizado que influencia as práticas das configurações espaciais e que “obriga” o indivíduo à sua apropriação, tendo em conta as questões sociais do espaço. “A arquitetura é espiritual, na medida em que ela própria interpreta [e materializa] o nosso espírito. Ela atrai algo para a nossa alma. Ela satisfaz alguns anseios ou desejos que nós temos, uma sede que nós nem sequer temos noção que existe, mesmo antes de ser suprimida”¹⁷. Tentar materializar a espiritualidade através da arquitectura é extremamente complexo. É necessário conferir-lhe uma forma através de dimensões materiais e imateriais, onde a imagem conceptualizada está sempre presente e é difícil não ser influenciado por ela. Na questão do sagrado – p. ex., numa igreja –, a sua própria arquitectura, bem como as suas imagens (a nível escultórico ou de pintura) reportam instantaneamente a uma espiritualidade, seja ela religiosa ou devota. Deste modo, torna-se mais inteligível a descoberta da verdadeira espiritualidade em arquitecturas onde o tema não é o sagrado, pois todas as religiões têm uma imagem distinta do Mundo, sendo materializada nas respectivas culturas.

“Se olharmos para as pirâmides egípcias com os corações abertos e as almas iluminadas, elas falam-nos do passado. Dizem-nos que, mesmo que a arquitectura daquele tempo, teoricamente, não tenha sido tão avançada, ela foi capaz de alcançar um estado altamente espiritual. É algo que permanece como símbolo da inteligência do povo ancestral, da profundidade da sua mente e não apenas como uma inspiração”¹⁸.

A cultura egípcia, por exemplo, desenvolve a sua arquitectura do ponto de vista simbólico, da descoberta do misticismo e da atmosfera, sendo uma das principais influências para as restantes civilizações. A sua arquitectura, apesar de grande parte se encontrar em ruínas, é extremamente complexa na sua construção mas simples e clara na forma como materializa a espiritualidade e as suas crenças. Os seus princípios espirituais estão repletos de liberdade mental (tanto a nível imaginativo e de pensamento), sendo bastante harmoniosos.

¹⁴ Andreas Huyssen. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford : Stanford University Press, 2003, p. 66-67.

Trad. n.l. No original “In light of Libeskind’s own architectural project, however, which is crucially an architecture of memory [...], Libeskind gave architectural form to another void that haunts Berlin, the historical void left by the Nazi destruction of Berlin’s thriving Jewish life and culture. [...] Libeskind’s museum project [...] gives a different inflection to the notion of Berlin as void in relation to memory and to history. [...] however indirectly, it raises the issue of German national identity and the identity of Berlin”.

¹⁵ *Ibid.*, p. 69.

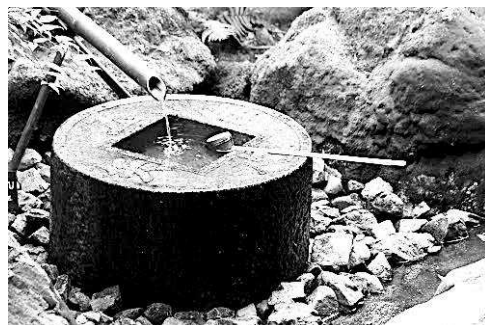
¹⁶ Daniel Libeskind. Op. cit.

Trad. n.l. No original “Memory is always meant for transcendence. What it does essentially is rescue a piece of reality from a past time and preserve it for as long as possible, away from the hands of oblivion. However, the intrinsic finitude of human beings condemns memory to an eventual loss: the mind that hosts it will simply not live forever. The history of Mankind is an account of passing memories, that together give shape to knowledge”.

¹⁷ John Huffman Mcleod. *Ten Thoughts on Architecture* [Em linha]. Blacksburg : Virginia Polytechnic Institute, 1997, p. 81. [Consult. 7 Jan. 2013]. Disponível em http://scholar.lib.vt.edu/theses/available/etd-61597-144036/unrestricted/mcleod_etd.pdf.

Trad. n.l. No original “Architecture is spiritual in that it addresses our spirit. It calls to something in our souls. It satisfies some yearning or desire that we have, a thirst that we may not even realize exists before it is quenched”.

¹⁸ Hazrat Inayat Khan. *Spiritual Architecture* [Em linha]. Eugene : Sufi Ruhaniat International, 1978, p. 38. [Consult. 17 Mar. 2013]. Disponível em http://murshidsam.org/Documents/Commentaries/Level1/Spiritual_Architecture_Commentary.pdf. Trad. n.l. No original “If we look at the Egyptian pyramids with open hearts and illuminated souls, they speak to us of the past. They tell us that even if the architecture of that time was not so advanced theoretically, yet it had reached a highly spiritual stage. They stand there as a token of the intelligence of the ancient people, and not only of their inspiration but of the depth of their mind”.



Também a arquitetura dos Templos Japoneses e dos Jardins Zen são um culminar de espiritualidade e materialização do pensamento. Os Jardins Zen (do japonês 枯山水 – *Karesansui*), com origem em 794 a.C. (no período *Heian*) possui enormes dimensões estéticas. A água é um dos seus elementos primordiais, apresentando-se sob variadas formas, e a construção destes santuários valoriza essencialmente a meditação (冥想 – *Meisou*) e a contemplação (沈思 – *Chinchi*), o desvendar do silêncio e a interpretação de simbolismos.

O Templo Japonês *Ryuan-ji* (龍安寺 - O Templo do Dragão e da Paz, Quioto) e os seus jardins de pedra (自然石庭 – *Shizen Sekitei*), construídos por Hosokawa Katsumoto em 1450, possuem um carácter espiritual harmonioso com uma atmosfera meditativa, onde a espiritualidade está materializada em todos os seus elementos. "A abstracção deste espaço, com o seu extremo minimalismo e ortogonalidade horizontal [parece] transcender a cultura, a história e os limites do tempo"¹⁹.

"Subjacente à arte dos jardins japoneses reside a perícia em criar a ilusão de uma realidade física através da excitação do nosso sistema perceptual, até à crença"²⁰. Este tipo de arquitectura e, essencialmente, os seus jardins, forneciam equilíbrio para a mente dos japoneses que procuravam inevitavelmente a paz e a tranquilidade, por ser uma representação da realidade em tamanho reduzido e por transcender o convencional (um dos princípios base do espírito Zen, que procurava o extraordinário e o inusitado).

¹⁹ Steven Holl; Juhani Pallasmaa; Alberto Pérez-Gómez. *Questions of Perception. Phenomenology of Architecture*. Tokyo : A+U Publishing Co., 2006, p.124.

Trad. n.l. No original "The abstraction of this place, with its extreme minimalism and horizontal orthogonality [seems] to transcend culture, history and the limits of time".

²⁰ Carvalho. *Op. cit.*

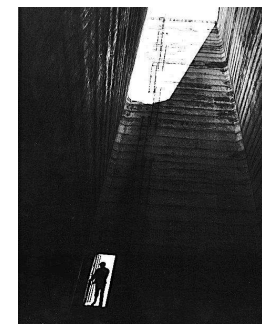
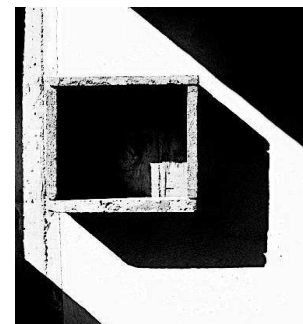
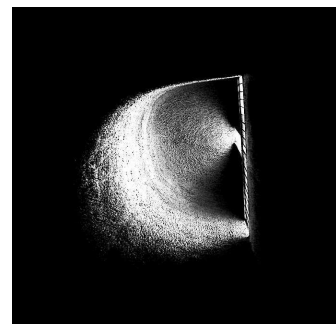
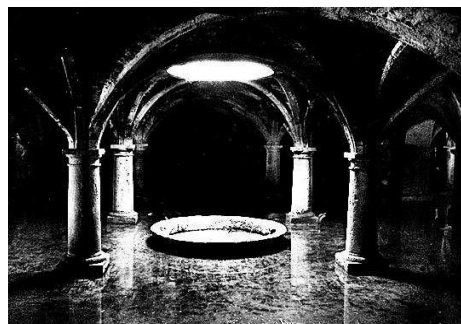
CAPÍTULO 3 – PENUMBRA

"A iluminação não é cor nem mesmo luz, é anterior à distinção entre cores e luminosidades. É por isso que a luz tende sempre a tornar-se "neutra" para nós. A penumbra na qual nos encontramos torna-se tão natural que deixa de ser vista como penumbra ".

Merleau-Ponty apud Vasseleu. *Textures of Light. Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*, 2005, p. 46.

Trad. n/. No original "*The lighting is neither colour nor, in itself, even light, it is anterior to the distinction between colours and luminosities. This is why, it always tends to become 'neutral' for us.*

The penumbra in which we are becomes so natural that it is no longer even perceived as penumbra".



3.1. ENTRE LUZ E SOMBRA

"[...] creio que o belo não é uma substância em si, mas apenas um desenho de sombras, um jogo de claro-escuro, um jogo de claro-escuro produzido pela justaposição de diversas substâncias. [...] o belo perde a sua existência se lhe suprimirmos os efeitos da sombra"²¹. A luz revela a forma, a superfície, a cor, a beleza e a função. Ajuda a construir a percepção subjectiva individual fornecendo, por vezes linguagens comuns. Define uma imagem, a textura, a cidade e a paisagem. Determina limites visuais e proclama uma percepção de escala, diferente para cada indivíduo.

"A relação mais universal da arquitectura revela a sua natureza na luz e no espaço. [Estes elementos] estão intimamente ligados com a nossa tradição cultural. Nada é mencionado com tanta frequência quando as definições são procuradas, e nada corre um risco maior do que ser deixado iminente em pressentimentos vagos"²².

Na obra *Weather Project* de Olafur Eliassons (Tate Modern, Londres, 2003) deparamo-nos com as qualidades imateriais da luz e das suas transformações espaciais. Neste projecto, a luz artificial demonstra o poder simbólico da própria luz enquanto condição metafísica, fazendo com que dezenas ou centenas de pessoas se concentrem neste poder, criando diferentes percepções sensoriais e espaciais.

É a tarefa do arquitecto consumir, em plena consciência do poder da luz (e da sombra) para formar o espaço, os meios oferecidos pela luz artificial moderna, especialmente no caso da iluminação de pequenas áreas. O arquitecto observa os perigos inerentes à iluminação de grandes espaços; tal luz pode destruir o efeito do ambiente. Ele não se esquece de que a iluminação também brilha, e os planos, as riscas e as manchas podem ser criados para criar ou acentuar o espaço; as coisas lúcidas também iluminam, ou seja, trazem o brilho indesejado aos arredores do espaço; pois os reflexos reflectidos podem não só perturbar, como destruir o efeito do espaço²³.

Tadao Ando conceptualiza a arquitectura como um pensamento que se baseia na compreensão das relações do conceito de espaço. Evoca o sentimento e a memória, a resistência à passagem do tempo de forma simbólica e abstracta. Na sua visão, a natureza é tanto arquitectónica como abstracta.

"A arquitectura distingue-se da natureza, mas também a integra. Através da arquitectura, a natureza é reduzida aos seus elementos e, depois, arrastado para a unidade. Assim, a natureza transforma-se em arquitectura, e o confronto do homem com a natureza é refinado"²⁴.

A arquitectura japonesa baseia-se numa imagem conceptualizada do passado, distanciada da realidade. Esta imagem formalizada é feita por meio da oclusão do espaço, onde o aberto e o fechado se tornam metáforas na medida em que o espaço interior perde a sua clareza e o espaço exterior perde o seu vazio. Deste modo, o exterior torna-se num espaço íntimo obsoleto perdido na sombra da memória.

[...] os shōji²⁵ deixam apenas entrar um reflexo filtrado da luz devolvida pelo jardim. Ora é precisamente nessa luz indirecta e difusa que se encontra o factor essencial da beleza [...]. [...] trata-se mais de juntar à sombra uma dimensão no sentido da profundidade. [...] experimentamos a sensação de que, nesses locais, o ar encerra uma espessura de silêncio, que uma serenidade eternamente inalterável reina nessa escuridão. [...] essa calma um pouco inquietante que a sombra segrega quando possui essa qualidade²⁶.

Jun'ichiro Tanizaki em *O Elogio da Sombra*²⁷ lamenta a ausência cada vez mais frequente das sombras na arquitectura moderna japonesa, através do uso excessivo de luz eléctrica e através da aceitação do pensamento ocidental em relação à obsessão pela luz e pela clareza das superfícies. "[...] mergulhem o espaço que os circunda numa negra escuridão, depois substituam a luz solar ou eléctrica pela claridade de uma única lâmparina ou vela, e verão de imediato esses objectos vistosos adquirir profundidade, sobriedade e densidade"²⁸.

²¹ Jun'ichiro Tanizaki. *Elogio da Sombra*. Trad. Margarida Gil Moreira. Lisboa : Relógio D'Água Editores, 2008, p. 64.

²² Oechslin, s.d.
Trad. n.º. No original "The most universal relationship of architecture reveal their nature in light and space. They are intimately connected in our cultural tradition. Nothing is mentioned so frequently when definitions are sought, and nothing runs a greater risk of being left suspended in the outer realms of vague presentiments".

²³ Teichmüller, ca. 1927.
Trad. n.º. No original "It is the task of the architect to employ, in full awareness of the power of light (and shadow) to form space, the means offered him by modern artificial light, especially in the case of lightning small areas. He notes the dangers inherent in the lighting of large spaces inside rooms; such light can destroy the room's effect. He does not forget that lighting also shines, so that planes, stripes and spots can be created or accentuated in space; that lucid things also illuminate i.e. bring unwanted brightness into the surroundings; that reflecting reflexes can enliven, but also disturb and even destroy a room's effect".

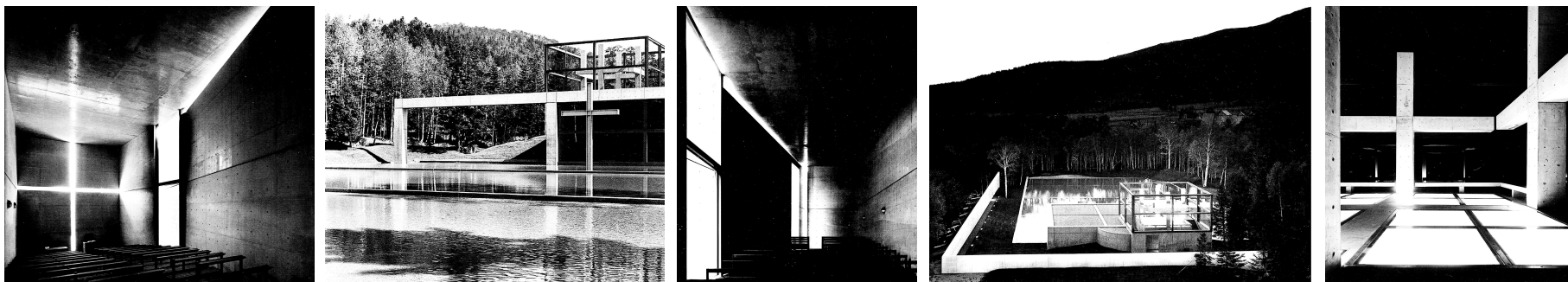
²⁴ Tadao Ando apud Richard C. Levene; Fernando Márquez Cecilia. *El Croquis*. Tadao Ando 44+58. Madrid : El Croquis Editorial, 1996. P. 185.
Trad. n.º. No original "Architecture differentiates nature, and also integrates nature. Through architecture, nature is reduced to its elements, and then, drawn into unity. Thus, nature is architecturalized, and man's confrontation with nature is refined".

²⁵ Shōji são elementos divisórios do espaço doméstico, utilizados tradicionalmente no Japão, nas janelas ou portas de correr, feitos com madeira sobre os quais assenta o papel japonês washi, resistente e translúcido.

²⁶ Tanizaki. Op. cit., p. 44-46.

²⁷ V. *ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 39.



Img. 042: Levene, Richard C.; Fernando Márquez, Cecilia (1996). *El Croquis. Tadao Ando 44+58. Church on the Water* [fotografía]. P. 111. | Img. 043: Levene, Richard C.; Fernando Márquez, Cecilia (1996). *El Croquis. Tadao Ando 44+58. Church of the Light* [fotografía]. P. 101. |
 Img. 044: Levene, Richard C.; Fernando Márquez, Cecilia (1996). *El Croquis. Tadao Ando 44+58. Church on the Water* [fotografía]. P. 91. | Img. 045: Levene, Richard C.; Fernando Márquez, Cecilia (1996). *El Croquis. Tadao Ando 44+58. Church on the Water* [fotografía]. P. 98.

Tanizaki defende que a beleza e a tranquilidade são habilidades da escuridão, associando a sombra a um ideal de excelência, chegando mesmo a reconhecer um certo sentimento de misticismo nesta percepção de perfeição.

“Alguns poderão dizer que a beleza enganadora criada pela penumbra não é a beleza autêntica. Todavia [...] nós os orientais criamos beleza ao fazermos nascer sombras em locais por si mesmo insignificantes”²⁹. Mas “que coisa é a beleza? Não é luz nem noite. É crepúsculo, um parto do verdadeiro e do não verdadeiro. Uma coisa intermediária”³⁰.

“A luz é a origem de todos os seres. A luz dá, a cada momento, uma nova forma de ser e novas inter-relações com as coisas, e a arquitectura condensa a luz no seu sentido mais conciso. A criação do espaço na arquitectura é, simplesmente, a condensação e purificação do poder da luz”³¹.

A obra *Church of the Light* (Osaka, 1989) de Tadao Ando, edificada numa área residencial, teve como principais preocupações a relação entre os edifícios existentes (uma igreja de madeira e uma habitação) e a intensidade da luz solar. “A Luz torna-se gloriosa apenas quando está acesa contra um pano de fundo da mais profunda escuridão. Eu queria abstrair a natureza em toda a sua extensão e, ao mesmo tempo, queria purificar a correspondência da arquitectura. As mudanças da transição da Luz relembra-nos a relação entre os seres humanos e a natureza”³².

A aproximação à obra é feita através do muro exterior que se condensa na própria igreja. Tadao Ando, pretendeu demonstrar de que forma é possível criar um espaço fantástico com a utilização pura e sólida da materialidade.

“Podemos quase afirmar que a luz é a primeira coisa pela qual a arquitectura é responsável, porque se a arquitectura elogia, honra e procura a luz, ela irá satisfazer a nossa alma. A luz é o que permanece quando se tira tudo aquilo que nós adicionámos. Ela precede tudo e, quando fazemos uma pausa, quando paramos e nos afastamos de todas as distrações da vida, vemos a luz que lá está, que sempre esteve, queimando silenciosamente”³³.

Tadao Ando concebe espacialidades intrínsecas e subtis, pelo que todos os seus espaços transmitem uma certa tranquilidade, onde luz e sombra é binómio sempre presente.

A luz permite a definição da envolvente, do invisível e do audível, mudando a percepção das coisas e o espaço que a contém. A luz (ou a ausência de luz), a escuridão ou a penumbra são elementos transformadores do espaço. A luz transforma o espaço. É através dela que a arquitectura é experienciada e vivida. A luz possui um papel fundamental na percepção arquitectónica e espacial, sendo uma ferramenta de energia, conhecimento e comunicação. “A luz natural, com a sua sublime mudança de variedade, organiza, fundamentalmente, as intensidades da arquitectura e das cidades. O que os olhos vêem e os sentidos sentem em termos de arquitectura são formados de acordo com as condições de luz e sombra”³⁴. A luz interage com a superfície, sendo esculpida (metaforicamente) pelo reflexo desta última, gerando percepções e transformações distintas e criando continuidades na sua representação. A escuridão é uma força misteriosa e sublime, ao contrário da luz que representa a beleza e a perfeição. A penumbra é assim a natureza do desconhecido.

A obra *Church on the Water* (Tomamu, 1985-1988) de Tadao Ando fundamenta-se na relação de dois módulos quadrados, impostos sob um lago artificial, também ele projectado para a obra. Tal como a obra *Church of the Light*, esta igreja possui um muro exterior que protege o espaço religioso interior, centralizando-o. É uma obra onde a cenografia imposta pela luz e pela sombra se transforma, criando locais intensos e directos onde a luz é filtrada através de pequenos rasgos no edifício. Aqui, o horizonte separa o céu da terra, o sagrado do profano, fazendo com que a paisagem se transforme gradualmente, de forma a que os visitantes sintam a presença da natureza e do sagrado, como uma entoação melódica.

“Talvez a associação mais comum da luz com a verdade e a beleza, inspira-nos a viver com um certo brilho; e, talvez tenhamos sido instruídos que a escuridão é sinistra e perigosa, devendo, se possível, ser evitada. Mas isto nem sempre foi assim. A sombra conferiu um valor positivo na antiguidade; era um elemento de beleza na estética tradicional japonesa [...]”³⁵.

²⁹ Ibid., p. 64.

³⁰ Goethe apud Mário Henrique S. D'Agostino. *A beleza e o mámore. O Tratado de Arquitectura de Vitruvius e o Renascimento*. Coimbra : Coimbra Editora, 2012, p. 188.

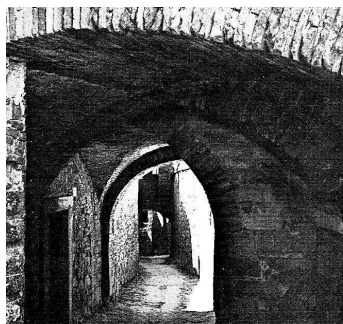
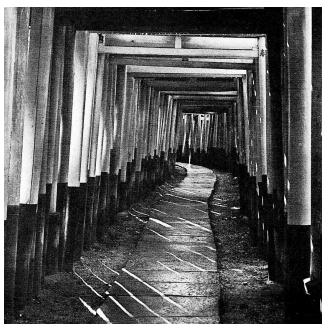
³¹ Tadao Ando, s.d.
Trad. n/. No original “Light is the origin of all being. Light gives, with each moment, new form to being and new inter-relationships to things, and architecture condenses light to its most concise being. The creation of space in architecture is simply the condensation and purification of the power of light”.

³² Ando apud Richard C. Levene; Cecilia Fernando Márquez. *El Croquis*. Tadao Ando 44+58. Madrid : El Croquis Editorial, 1996, p. 114.
Trad. n/. No original “The Light becomes glorious only when is lit against the background of the deepest darkness. I wanted to abstract the nature to the fullest extent and as the same time to purify the architecture correspondingly. The changes of the transitory Light remind us anew the relationship between humans and Nature”.

³³ John Huffman McLeod. *Ten Thoughts on Architecture* [Em linha]. Blacksburg : Virginia Polytechnic Institute and State University, 1997. [Consult. 7 Mar. 2013]. Disponível em http://scholar.lib.vt.edu/theses/available/etd-61597-144036/unrestricted/mcleod_etd.pdf. P. 73.
Trad. n/. No original “You could almost say that light is the first thing to which architecture is responsible, because if architecture praises light and honors light and seeks light, it will satisfy our souls as well. Light is what remains when you take away all that we have added. It preceded us and all of this, and when we pause for a minute and be still and shut out the distractions and distortions of our life, we see that light is there, as it always has been, burning silently on.”

³⁴ Steven Holl; Juhani Pallasmaa; Alberto Pérez-Gómez. *Questions of Perception. Phenomenology of Architecture*. Tokyo : A+U Publishing Co., 2006, p. 63.
Trad. n/. No original “Natural Light, with its ethereal variety of change, fundamentally orchestrates the intensities of architecture and cities. What the eyes see and the senses feel in questions of architecture are formed according to conditions of light and shadow”.

³⁵ Kent Bloomer. *Shadows in Ruskin's: Lamp of Power*. [Em linha]. [Consult. 19 Mar. 2013]. Disponível em http://designobserver.com/media/pdf/Shadows_in_Rus_531.pdf. P. 61.
Trad. n/. No original “Perhaps the common association of light with truth and beauty inspires us to dwell on brightness; and, perhaps, we have been tacitly instructed that darkness is sinister and unsafe, to be avoided if possible. But this has not always been so. Shadow was given a positive value in the ancient and middle ages; it was an element of beauty in traditional Japanese aesthetics [...]”.



"Limiar entre sombra e luz, visível e invisível, diáfano e inefável, recorde e surpresa... São esses os limites em que se perfila a imitação, ou a beleza. [...] uma beleza que não paralisa o presente com a feição lapídea do passado, mas o fecunda"³⁶.

As associações mais comuns entre luz e sombra são associações óbvias inculcadas por ideais sociais, onde a luz é associada à beleza, ao visível e a sombra é associada ao desconhecido e ao invisível. No entanto, a verdadeira beleza destes dois binómios é a sua conjugação, a conjugação da luz e da sombra, do seu limiar, o ser visível num momento, e noutro, ser invisível; o ser perceptível e imperceptível. Como defende D'Agostino, são talvez estes limites que definem a verdadeira essência da beleza.

3.2. ENTRE ATMOSFERA E PERCEPÇÃO

"Como é a atmosfera construída? A atmosfera parece começar, precisamente, onde a construção acaba. Ela envolve o edifício, agarrando-se à materialidade do objecto. De facto, ela parece emanar do objecto"³⁷. O conceito de atmosfera, em termos de ambiente, refere-se, essencialmente, às qualidades sensoriais que um determinado espaço ou lugar emite, sendo uma forma contígua da percepção física, reconhecido através da sensibilidade emocional. "A atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver"³⁸.

Segundo Vitruvius, o corpo humano funciona como uma medida arquitectónica e como determinante das qualidades ambientais de um espaço. Deste modo, corpo e mente não podem ser separados pois são indissociáveis.

O conceito de atmosfera ambiental apresenta uma série de dualidades que enriquecem o espaço e que, ao mesmo tempo, constroem uma certa tensão: às questões da presença/ausência, materialidade/imaterialidade, luz/sombra, determinado/indeterminado, etc. A atmosfera ocupa o espaço situado entre a construção e a sua envolvente, definindo o próprio espaço e representa tanto os conceitos fundamentais de novas estéticas como também a própria cognição do indivíduo. A atmosfera determina não apenas a realidade do perceptível como também do imperceptível, sendo estas realidades a sua verdadeira essência.

"[...] as atmosferas não são objectivas, isto é, objectivas no domínio da qualidade das coisas, e, no entanto, elas pertencem a essas coisas, às coisas que articulam a sua presença através das suas qualidades – concebidas como uma dependência"³⁹. A noção de espaço adquire-se inicialmente como algo tangível, palpável mas indefinido. É esta indefinição, articulada pelos ambientes, que transforma as disciplinas cognitivas do indivíduo: a memória, a percepção, a emoção e a presença física. Estas matérias cognitivas, relacionadas com a percepção da atmosfera ambiente, são influenciadas por diversos factores, incluindo os efeitos espaciais e cenográficos da luz/sombra, o espaço (a tensão entre interior e exterior), a sua temperatura, a materialidade e o som.

As relações entre luz/sombra e o espaço, ajudam a caracterizar o ambiente. A luz que entra no espaço, que gera interesses cognitivos e experiências quase "espirituais" é crucial para a criação de uma atmosfera.

"[...] a luz do dia, a luz sobre as coisas às vezes me toca de uma forma quase espiritual. De manhã, quando o sol renasce – o que não deixo de admirar, é mesmo fantástico, volta todas as manhãs – e ilumina as coisas, surge então esta luz que não parece vir deste mundo! Não percebo esta luz. Tenho a sensação que existe algo maior, que eu não percebo"⁴⁰.

Jun'ichiro Tanizaki em *O Elogio da Sombra* (1933) descreve a atmosfera de forma poética através do espaço, da luz e da sombra, do ponto de vista do pensamento japonês e do seu fascínio pela penumbra.

³⁶ D'Agostino. *Op. cit.*, p. 197.

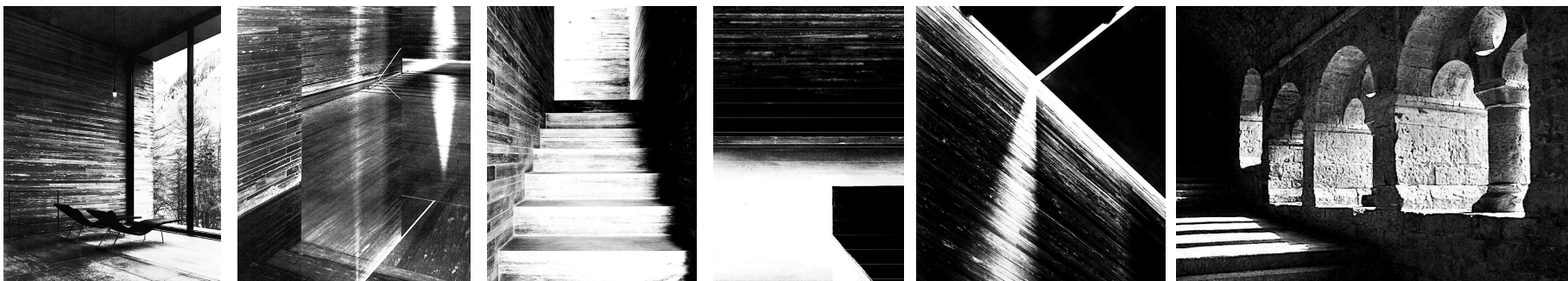
³⁷ Mark Wigley, *The Architecture of Atmosphere*, *Daidalos*, Nº 68 (1998), p. 18.

Trad. n/í. No original "How is atmosphere constructed? Atmosphere seems to start precisely where the construction stops. It surrounds a building, clinging to the material object. Indeed, it seems to emanate from the object".

³⁸ Peter Zumthor, *Atmosferas. Entornos arquitectónicos – as coisas que me rodeiam*. Trad. Astrid Grabow. Barcelona : Gustavo Gili, 2009, p. 13.

³⁹ Gernot Böhme, *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*. [2007]. [Em linha]. [Consult. 22 Mar. 2013], p. 122. Disponível em <http://desteceres.com/boehme.pdf>. P. 122. Trad. n/í. No original "[...] atmospheres are neither something objective, that is, qualities possessed by things, and yet they are something like, belonging to the thing in that things articulate their presence through qualities – conceived as ecstasies".

⁴⁰ Zumthor, *Pensar a Arquitectura*. Trad. Astrid Grabow. Barcelona : Gustavo Gili, 2009, p. 63.



Img. 051: Karaiskakis, Dimitros. *Peter Zumthor – Therme Vals. Rest area* [fotografia] | Img. 052: Karaiskakis, Dimitros. *Peter Zumthor – Therme Vals. Indoor pool* [fotografia] | Img. 053: Karaiskakis, Dimitros. *Peter Zumthor – Therme Vals. Photograph of stair case leading to the rest area* [fotografia] |
 Img. 054: Karaiskakis, Dimitros. *Peter Zumthor – Therme Vals. Indoor pool.* [fotografia] | Img. 055: Peter Zumthor. *Termas de Vals* [fotografia] | Img. 056: Le Thoronet Abbey [fotografia]

[...] a escuridão é a condição indispensável para apreciar a beleza [...]. [...] mergulhem o espaço que os circunda numa negra escuridão, depois substituam a luz solar ou eléctrica pela claridade de uma única lamparina ou vela, e verão de imediato esses objectos vistosos adquirir profundidade, sobriedade e densidade. [...] a luminosidade da sua superfície resplandecente reflecte, quando colocada num local escuro [...] e discretamente incita o homem ao sonho⁴¹.

Tanizaki apresenta as variações atmosféricas que a luz e a sombra podem ter no espaço enquanto factores poéticos que transformam o vazio e despertam o silêncio através da sua tranquilidade imutável: um mistério e uma certa ambiguidade que se encontra nas relações entre espaço, luz e sombra, gerando assim a penumbra. Para o autor, esta relação entre luz, sombra e arquitectura ocorre de forma quase inevitável e imperceptível, dependendo da forma como se conjugam estes elementos no contexto espacial. Enquanto a luz torna o espaço visível e transitório, a sombra torna o espaço misterioso, sóbrio e profundo.

As sombras profundas e a escuridão são essenciais, pois elas reduzem a precisão da visão, tornam a profundidade e a distância ambíguas e convidam a visão periférica inconsciente e a fantasia tátil. [...] A imaginação e a fantasia são estimuladas pela luz fraca e pelas sombras. Para que possamos pensar com clareza, a precisão da visão tem de ser reprimida, pois as ideias viajam longe quando [o] nosso olhar fica distraído e não focado. A luz forte e homogênea paralisa a imaginação do mesmo modo que a homogeneização do espaço enfraquece a experiência da vida humana e arrasa o lugar⁴².

O espaço (ou, como define Peter Zumthor, a tensão entre o interior e o exterior) é outro dos factores decisivos para a compreensão da atmosfera, sendo a base da sua criação. Também os objectos ajudam a definir o espaço e ajudam a criar atmosferas, dando a sensação de identidade e expressividade.

“A tensão entre interior e exterior. [...] E de repente existe um interior e um exterior. Estar dentro e estar fora. [...] soleiras, passagens, pequenos refúgios, passagens imperceptíveis entre interior e exterior, uma sensibilidade incrível para o lugar; uma sensibilidade incrível para a concentração repentina”⁴³.

A temperatura do edifício é determinada tanto pela luz e pela sombra, como pela cor e textura dos materiais:

“Acredito que cada edifício tem uma certa temperatura. [...] Mas ao falar disto ocorre-me a palavra temperar. [...] No sentido literal e figurativo. Quer dizer que esta temperatura é física e provavelmente também psíquica. O que vejo, o que sinto e o que toco... mesmo com os pés”⁴⁴.

A materialidade também é um factor decisivo para a criação de atmosferas, podendo ser ela mesma o elemento transformador do lugar. “A consonância dos materiais. [...] Materiais soam em conjunto e irradiam, e é desta composição que nasce algo único. Os materiais são infinitos [...]”⁴⁵.

O som baseia-se em memórias e lugares passados. Os espaços vazios, por exemplo, conseguem produzir sons não só através do “silêncio” da materialidade e da escala do projecto, mas também através da presença física de todos os elementos que compõem o objecto e a sensibilidade que eles produzem.

“O som do espaço. Oíçam! Cada espaço funciona como um instrumento grande, colecciona, amplia e transmite os sons. Isso tem a ver com a sua forma, com a superfície dos materiais e com a maneira como estes estão fixos. [...] será que o edifício ressoa apesar de tudo? [...] Acho muito bonito construir um edifício e pensá-lo a partir do silêncio”⁴⁶.

A arquitectura da atmosfera é mais do que uma percepção fenomenológica, mais do que um fenómeno mental e consciente, podendo alcançar o intangível. Apesar de a luz ser um fenómeno repleto de significado e espiritualidade, é através dela, dos seus efeitos cenográficos, que se evoca a beleza e o transcendente, que se estabelece uma relação entre corpo e mente, permitindo que a arquitectura se transforme num catalisador quase metafísico, invocado através das percepções do ambiente e da sua relação com a luz e a sombra.

⁴¹ Tanizaki. *Op. cit.*, p. 39.

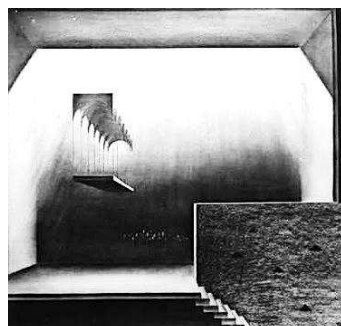
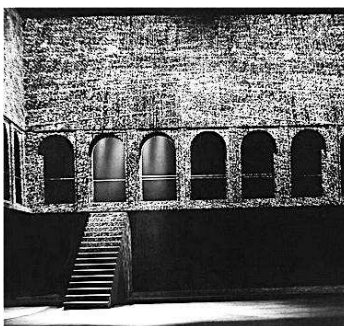
⁴² Pallasmaa. *Os Olhos da Pele: A Arquitectura e os Sentidos*. Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre : Bookman, 2011, p. 44.

⁴³ Zumthor. *Atmosferas. Entornos arquitectónicos – as coisas que me rodeiam*. *Op. cit.*, p. 47.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 33-35.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 23-25.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 23-25.



[...] o conceito da atmosfera, um ambiente, uma disposição do espaço construído que comunica com os observadores [...] o que é no fundo a qualidade arquitectónica? [...] Qualidade arquitectónica só pode significar que sou tocado por uma obra. Mas porque diabo me tocam essas obras? [...] Como se podem projectar coisas assim, que têm uma presença tão bela e natural que me toca sempre de novo? [...] é a atmosfera. [...] A atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver⁴⁷.

As *Termas de Vals* do Arquitecto Peter Zumthor (Suíça, 1996) tem diversos factores que criam a sua atmosfera: a textura dos materiais, o contacto intrínseco entre indivíduo e água, as entradas de luz quase imperceptíveis e a relação do edifício com a topografia. Estes elementos conjugados com as mudanças climáticas (que afectam a paisagem envolvente) tornam esta obra emblemática e uma personificação da atmosfera, onde a sensualidade da água, materialidade, corpo, mente e luz tocam o indivíduo de forma sublime e poética.

"A arquitectura é certamente uma arte espacial, [...] mas a arquitectura também é uma arte temporal. Não a vivo apenas num segundo. [...] como a música [...] a sedução, o deixar andar, o vaguear, e isto [...]. E assim me encontro numa viagem de descoberta"⁴⁸.

Estes conceitos de temporalidade e espacialidade na arquitectura que Zumthor constrói, são factores cruciais para a prestação de equilíbrio ao corpo e à mente, para a composição perceptível do todo. São questões reflectidas com uma certa sensibilidade, relacionadas com ideais e narrativas poéticas.

"Os efeitos atmosféricos não podem ser evitados. Eles trespassam arquitectura. A arquitectura é definida pela atmosfera. [...] Os arquitectos trabalham arduamente para criar a impressão de tal relação. No fim, o principal efeito do seu discurso é a frágil ilusão de que a arquitectura é mais do que um efeito, a ilusão de que a atmosfera pode ser controlada"⁴⁹.

A atmosfera de um espaço é gerado pela presença determinante da sua materialidade e esta presença fortalece sentimentos de realidade e temporalidade. De uma forma conceptualizada, a atmosfera pode ser equiparada a uma permuta entre o material (enquanto propriedade do espaço) e o imaterial (do imaginário, do conhecimento, do transcendente).

3.3. ENTRE CENOGRAFIA E INTROSPECÇÃO

"[...] a beleza enganadora criada pela penumbra não é a beleza autêntica. [...] nós os Orientais criamos beleza ao fazermos nascer sombras em locais por si mesmo insignificantes"⁵⁰.

Na cultura ocidental, a visão tem sido sobrevalorizada em relação aos outros sentidos mas, na cultura oriental, esta assume a mesma importância que o tacto. "A visão e a audição hoje são os sentidos socialmente privilegiados, enquanto os outros três são considerados resquícios sensoriais arcaicos, com uma função meramente privada"⁵¹. Enquanto a visão examina, controla e indaga, o tacto aproxima, acaricia e sente. A visão é o sentido da distância e da separação. O tacto é o sentido da proximidade e da intimidade.

A luz e a sombra dão forma e vida às superfícies e aos objectos, criando assim efeitos cenográficos. A luz torna a envolvente visível, permite-nos observar e habitar o espaço, seja ele arquitectónico ou teatral. O jogo entre estes dois meios, juntamente com os efeitos produzidos pela luz e pela sombra, foram estudados por Edward Gordon Craig e Josef Svoboda que, com as suas investigações acerca das proporções e cenários ousados, apresentaram a verdadeira essência do espectáculo: os jogos de claro-escuro entre o palco, o espectador e o actor, associados à luz, à sombra e à penumbra, respectivamente. Craig e Svoboda estudaram ainda a focalização da luz no espectador e no actor e a sua variação no espaço: tanto a inexistência de luz como o seu excesso podem impedir a visibilidade.

Sem luz o espaço não é perceptível e sem espaço, na sua materialidade, há ausência de reflexos e sombras. Enquanto a luz pode ser equiparada ao som, ao movimento e ao dia, a sombra pode ser equiparada ao silêncio, aos elementos estáticos e à noite.

⁴⁷ Ibid., p. 7-13.

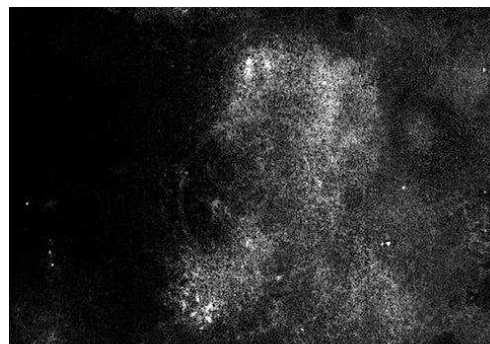
⁴⁸ Ibid., p. 43-45.

⁴⁹ Wigley. *The Architecture of Atmosphere*. Op. cit., p. 27.

Trad. n/|. No original "Atmospheric effects cannot be avoided. They permeate architecture. Architecture is defined by atmosphere. [...] Architects work hard to create the impression of such a relationship. In the end, the main effect of their discourse is the fragile illusion that architecture is more than an effect, the illusion that atmosphere can be controlled".

⁵⁰ Tanizaki. Op. cit., p. 64.

⁵¹ Pallasmaa. Op. cit., 16 p.



De certa forma, a ausência de luz, ou seja, a sombra (ou até mesmo a escuridão) dá sentido ao espaço, seja ele encenado propositada ou intuitivamente, pois a sombra possibilita o mistério e auxilia a interlocução entre o segredo e a descoberta, surgindo assim a percepção e a introspecção. Esta ausência de luminosidade induz-nos ao desconhecido e à imaginação, sendo o indivíduo levado a criar ou a completar a imagem que está a observar.

“Também neste mundo [...] a beleza está ínsita mais na luz que resplende sobre a simetria do que na simetria em si. É isto que a torna fascinante”⁵².

A sombra define o contorno dos objectos, sendo essencial para a percepção do espaço, causando tensões nesse mesmo espaço, por estar muitas vezes associada ao obscuro.

Eu confronto a cidade com meu corpo; [as] minhas pernas medem o comprimento da arcada e a largura da praça; [os] meus olhos fixos inconscientemente projectam [o] meu corpo na fachada da catedral, onde ele [se desloca] sobre molduras e curvas, sentindo o tamanho de recuos e projecções; [o] meu peso encontra a massa da porta da catedral e [a] minha mão agarra a maçaneta enquanto mergulho na escuridão do interior. Eu experimento-me na cidade; a cidade existe por meio da minha experiência corporal. A cidade e [o] meu corpo complementam-se e definem-se. Eu moro na cidade, e a cidade mora em mim⁵³.

Para Pallasmaa, ao entrarmos num determinado espaço, este também entra em nós, no nosso intelecto, pois a experiência é, fundamentalmente, uma troca e uma fusão do objecto com o sujeito. Deste modo, a fusão entre corpo, mente e espaço, juntamente com a luz e a sombra, cria propriedades imateriais que levam o indivíduo à introspecção, a um domínio do real imaginário.

Esta atmosfera, este espaço criado por uma imagem mental, é uma experiência singular, que tenta associar a experiência existencial do indivíduo à cognição. Segundo Pallasmaa, Edward Gordon Craig e Josef Svoboda, a visão é o sentido primordial do corpo humano, sendo esta uma extensão do tacto, pois todos os sentidos são especializações da pele e todas as experiências sensoriais estão relacionadas com o tacto, com o aproximar de um objecto, com o sentir a sua temperatura e a sua textura.

⁵² Plotino apud D'Agostino. Op. cit., p. 201. *Das Enéadas*, VI, 7-, 22, 5-7.

⁵³ Pallasmaa. Op. cit., p. 37-38.

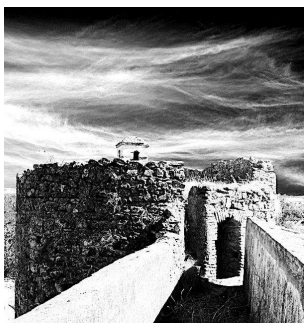
CAPÍTULO 4 – RUÍNA

"Fragmentos de espaços e tempos, restos de épocas e locais onde apenas habitam memórias e fantasmas. Vestígios de coisas sobre as quais o tempo, os elementos, a natureza, e a própria ação humana modificaram e modificam.

Com o tempo tudo deixa de ser, transformando-se eventualmente numa outra coisa. Lugares que deixaram de fazer sentido, de serem necessários, de estar na moda. Lugares esquecidos, obsoletos, inhóspitos, vazios.

Não interessa aqui explicar porque foram criados e existiram, nem as razões porque se abandonaram ou foram transformados. Apenas se promove uma ideia, talvez poética, sobre algo que foi e é parte da(s) história(s) deste País."

Manuel Mozos, Ruínas, 2009.



4.1. MEMÓRIA E PALIMPSESTOS: A BELEZA DO AUSENTE

Contemplar umas ruínas não é fazer uma viagem na história, mas sim viver a experiência do tempo, do tempo puro. Na sua vertente passada, a história é demasiado rica, demasiado múltipla e demasiado profunda para ser reduzida a um pedaço de pedra que escapou dela, um objecto perdido recuperado pelos arqueólogos que procuram relações espaço-temporais. Na vertente presente do tempo, a emoção é de ordem estética, mas o espectáculo da natureza relaciona-se com essa vertente dos vestígios⁵⁴.

A ruína é um produto da decadência mas também a materialização da reminiscência, onde a questão do seu abandono e a estagnação no espaço e no tempo são factores complementares. Esta imagem de declínio e desamparo observada, tanto em templos como em fortificações, constitui uma relação intrínseca entre espiritualidade, meditação e contemplação, em que as atmosferas aí criadas exploram e demonstram noções de sagrado e profano, espaço cénico e memória na arquitectura.

A ruína constitui, simultaneamente, a destruição do homem e os efeitos da natureza. “[...] é o fascínio da ruína que gera, plenamente, o aparecimento do trabalho do homem enquanto produto da natureza”⁵⁵. Para Simmel, a ruína arquitectónica possui duas linguagens comuns: o desvanecimento do trabalho artístico do arquitecto e o crescimento de outras forças e formas. Deste modo, a arte continua presente intemporalmente na ruína, pois o homem torna-se cúmplice da natureza.

“A ruína de um edifício, no entanto, significa que quando a obra de arte está a desvanecer, outras forças e formas, as da natureza, ascenderam; e que fora da arte ainda vive a ruína e, a natureza, por sua vez, vive nela, surgindo um novo vazio, uma característica unitária. [...] o homem torna-se cúmplice da natureza e uma das suas tendências inerentes é dramaticamente contrária aos seus próprios interesses essenciais”⁵⁶.

A ruína complementa a natureza e torna-se inhóspita por acompanhar o tempo e a história. A paisagem da ruína reproduz um passado incerto, repleto de transformações e de temporalidade.

A memória é uma espécie de charneira entre a identidade individual e a identidade colectiva. É muitas vezes considerada desnecessária, no entanto, a percepção individual presume uma acção de reflexão sobre si mesmo, pois sem memória não existe objecto de reflexão, não podendo por isso haver uma identidade consciente.

Para Ruskin, a arquitectura é o principal veículo de identificação e preservação da memória, afirmando-se como representante da humanidade e da reminiscência. Para Ruskin, a memória depende do passado, como se a sua dinâmica se assemelhasse a um ritual, um ritual de reactivação desse passado. Deste modo, os conteúdos inerentes da memória estabelecem uma identidade, determinando assim a aptidão do indivíduo.

Segundo Ruskin: “É enquanto centralização e protecção dessa influência sagrada, que a arquitectura deve ser considerada, por nós, como um pensamento mais sério. Podemos viver sem ela e podemos idolatrá-la, mas não nos podemos lembrar sem ela”⁵⁷.

Em *The Lamp of Memory*, o autor explora o papel da arquitectura na cultura e na sociedade, argumentando que a arquitectura deve reflectir a cultura do tempo específico na qual é construída. Na sua teorização, Ruskin defende que os edifícios devem ser construídos para resistir ao tempo e devem ser decorados de acordo com as exigências históricas culturais.

Por seu lado, Andreas Huyssen em *Present Pasts*, aborda as questões da memória e da história, relacionando-as com a arquitectura, defendendo que o indivíduo vive numa profunda alteração da concepção do tempo.

“Presentemente, parecemos sofrer de uma hipertrofia da memória, e não da história. [...] a memória é um dos temas indescritíveis e misteriosos com a qual nós pensamos ser capazes de lidar. Mas ao tentarmos defini-la, ela começa por derrapar e resvalar, iludindo as suas tentativas de compreensão, seja cultural ou socialmente, seja cientificamente”⁵⁸.

⁵⁴ Marc Augé. *El Tiempo en Ruinas*. Trad. Tomás Fernández Aúz; Beatriz Eguibar. Barcelona : Editorial Gedisa, 2003. Tit. orig.: *Le temps en ruines*. P. 46.

Trad. n/í. No original “Contemplar unas ruinas no es hacer un viaje en la historia sino vivir la experiencia del tiempo, del tiempo puro. En su vertiente pasada, la historia es demasiado rica, demasiado múltiple y demasiado profunda para reducirse al signo de piedra que ha escapado de ella, objeto perdido como los que recuperan los arqueólogos que rebuscan en sus cortes espacio-temporales. En la vertiente presente del tiempo, la emoción es de orden estético, pero el espectáculo de la naturaleza se combina en esa vertiente con el de los vestigios”.

⁵⁵ Georg Simmel. *The Ruin*. The Hudson Review, Inc. (2003). P. 381.

Trad. n/í. No original “[...] it is the fascination of the ruin that here the work of man appears to us entirely as a product of nature”.

⁵⁶ Ibid., p. 380-381.

Trad. n/í. No original “The ruin of a building, however, means that where the work of art is dying, other forces and forms, those of nature, have grown; and that out of what of art still lives in the ruin and what of nature already lives in it, there has emerged a new hole, a characteristic unity. [...] man makes himself the accomplice of nature and of that one of its inherent tendencies which is dramatically opposed to his own essential interests”.

⁵⁷ John Ruskin. *The Lamp of Memory*. In *The Seven Lamps of Architecture*. London : George Allen, 1903. P. 178.

Trad. n/í. No original “It is as the centralisation and protectress of this sacred influence, that Architecture is to be regarded by us with the most serious thought. We may live without her, and worship without her, but we cannot remember without her”.

⁵⁸ Andreas Huyssen. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford : Stanford University Press, 2003. P. 3.

Trad. n/í. No original “Today, we seem to suffer from a hypertrophy of memory, not history. [...] memory is one of those elusive topics we all think we have a handle on. But as soon as we try to define it, it starts slipping and sliding, eluding attempts to grasp it either culturally, sociologically, or scientifically”.



Img. 074: Ryue Nishizawa. *Modern Museum Design* [fotografia] | Img. 075: Tiburzi, Adalberto. *Convento do Carmo*, 2002 [fotografia] | Img. 076: Fidalgo, Ricardo. *Convento do Carmo*, 2009 [fotografia] | Img. 077: Patricio, José. Lisboa - Arcadas do Terreiro do Paço [fotografia] | Img. 078: Sem nome [Arcadas do Terreiro do Paço]. [fotografia]

Ainda segundo Georg Simmel, a ruína transmite paz e serenidade, e o seu encanto resulta dos vestígios que restam, seja de simples ruínas (como no fórum romano), seja pedaços de pedra impossíveis de identificar.

"[...] A ruína tem outro [fascínio]: a destruição da forma espiritual através do efeito das forças naturais, que invertem a ordem comum. [...] a ruína torna-se hostil na medida em que é demasiado trágica – mas não melancólica – porque, aqui, a destruição não é algo sem sentido vindo de fora, mas sim a realização de uma tendência inerente na camada de existência da destruição mais profunda. [...] a ruína transmite a sensação de paz [...]"⁵⁹.

Simmel defende que a ruína restitui, na sociedade, a coerência afeitegada da disposição inata dos opostos.

"O valor estético da ruína combina a desarmonia, tornando-se o eterno conflito da alma que luta contra si mesma, com satisfação formal, o limite firme da obra de arte. Por esta razão, o charme da estética metafísica da ruína desaparece quando não nos restam vestígios suficientes que nos permitam sentir a tendência da ascendência da liderança. As bases de um pilar desabaram – digamos, metade desabou – podendo gerar um máximo de charme"⁶⁰.

A ruína pode ser interpretada como documentação física de um processo transformador, devido à sua forte conexão com o passado.

As ruínas, recuperadas ou não, são, num determinado tempo, lugares e monumentos, uma espécie de síntese ou de compromisso: constituem o objecto de uma informação documentada e inscrevem-se num cenário que lhes é indissociável [...], de modo que, paradoxalmente, embora em termos oficiais se constitua um ponto de chegada que responde ao esperado pelos visitantes, com uma imagem já formada, também é, na maioria dos casos, um ponto de vista a partir da descoberta de uma outra paisagem, de outros espectáculos [...]"⁶¹.

Mas a ruína não resiste eternamente ao tempo, se não for de algum modo preservada. É uma arquitectura corrompida e transformadora onde a dicotomia espaço/tempo está presente: espaço enquanto factor identitário e tempo enquanto decadência linear inevitável.

4.2. A PROCURA DA ESSÊNCIA

A ruína é um elemento que está situado entre o espaço e o tempo. É sinónimo de memória, pelas transformações que vai sofrendo ao longo do tempo e pela permanência dos seus elementos, em constante mutação, desaparecimento e deslocação. "A ruína cria a forma presente de uma vida passada, não de acordo com os conteúdos ou vestígios dessa vida específica, mas sim de acordo com o seu passado, na sua essência"⁶².

As arcadas são um método construtivo que resiste e perdura no tempo. São dos poucos elementos existentes da arquitectura militar que se mantêm intactos. Deste modo, fortificações e arcadas são elementos que se complementam e transmitem ambiências para a meditação, pela sua mutabilidade e presença no território, chegando a transformar-se em ruínas. "As ruínas existem por efeito do olhar que nós lhes dirigimos. No entanto, entre os seus múltiplos passados e a perda da sua funcionalidade, o que se permite compreender é uma espécie de tempo exterior à história ao qual o indivíduo que as contempla é sensível, como se esse tempo o ajudasse a compreender a duração que o sucede"⁶³.

A *Fortaleza de São João Baptista das Berlengas* (Leiria), edificada no século XVII, possui uma relação inerente com a água, estando assente sobre um rochedo apenas com um estreito passadiço de ligação a terra, composto por arcadas. De arquitectura militar e planta octogonal, é uma construção edificada sob um ilhéu rochoso, com aberturas orientadas para o mar, como forma de estratégia e vigia do território. É uma fortaleza com estrutura autoportante, mandada construir em 1502 por D. Manuel, tendo sido finalizadas as suas obras por volta de 1678.

⁵⁹ Simmel. Op. cit., p. 382-383.

Trad. nl. No original "[...] the ruin has another [fascination]: the destruction of the spiritual form by the effect of natural forces, that reversal of the typical order. [...] the ruin strikes us so often as tragic – but not as sad – because, destruction here is not something senselessly coming from the outside but rather the realization of a tendency inherent in the deepest layer of existence of the destroyed. [...] the ruin conveys the impression of peace [...]"

⁶⁰ Ibid., p. 384.

Trad. nl. No original "The aesthetic value of the ruin combines the disharmony, the eternal becoming of the soul struggling against itself, with the formal satisfaction, the firm limitedness of the work of art. For this reason, the metaphysical-aesthetic charm of the ruin disappears when not enough remains of it to let us feel the upward-leading tendency. The stumps of the pillar crumbled – say, halfway down – can generate a maximum of charm".

⁶¹ Augé. Op. cit., p. 83.

Trad. nl. No original "Las ruinas, restauradas o no, son a un tiempo emplazamientos y monumentos, una especie de síntesis o de compromiso: constituyen el objeto de una información muy documentada y se inscriben en un decorado que les es indisoluble [...], de modo que, paradójicamente, pese a que en términos oficiales constituyan un punto de llegada que responde a lo esperado por los visitantes de tanto como se parece a la imagen que éstos tenían de ellas, también son, en la mayoría de los casos, un punto de vista desde el que se descubre otro paisaje, otros espectáculos [...]"

⁶² Simmel. Op. cit., p. 385.

Trad. nl. No original "The ruin creates the present form of a past life, not according to the contents or remnants of that life, but according to its past as such".

⁶³ Augé. Op. cit., p. 50-51.

Trad. nl. No original "Las ruinas existen por efecto de la mirada que les dirigimos. Sin embargo, entre sus pasados múltiples y su funcionalidad perdida, lo que se deja percibir de ellas es una especie de tiempo exterior a la historia al que es sensible el individuo que las contempla, como si ese tiempo le ayudase a comprender la duración que transcurre en sí mismo".



Purpúreo gigante a dormir no mar, áspera epiderme aqui e além amaciada de ervas talas que resistem sabe deus como, estranhas formas de tentáculos alongados na água e também de frutas e fendas por onde a mesma água vai roendo o monstro, constelação de incontáveis rochedos com seus anéis de espuma, a Berlenga Grande é um reviver de histórias. E como se não bastasse para assombro a fantástica composição que cheira a mar e a mistérios, encarrapitou-se num ilhéu o forte que faltava⁶⁴.

O *Castelo de Almourol* (Santarém, Vila Nova da Barquinha), com construção de domínio romano (por volta do século II a.C.), tinha a facilidade de vigia e defesa do seu território, graças à sua implantação num troço do rio Tejo. É uma arquitectura militar não só romana como também românica, gótica e revivalista (devido às sucessivas alterações sofridas durante o tempo) com uma forte presença no rio, situando-se a 18m acima deste. Em 1129, o *Castelo de Almourol* estava sob domínio português, tendo sido outorgado aos templários por D. Afonso Henriques, levando a que a sua estrutura recebesse várias modificações, alterando a sua configuração original.

As ruínas incrementam na natureza algo que não é história mas que ainda é temporal. Não há paisagem sem olhar, sem a consciência da paisagem. A paisagem das ruínas, que não reproduz integralmente nenhum passado e que, desde o ponto de vista intelectual, faz alusão a múltiplos passados e é, de certo modo, duplamente metonímico, propõe ao olhar e à consciência a dupla evidência de uma função perdida e de uma actualidade inoportuna. É uma paisagem que impõe à natureza um símbolo temporário e, como resposta, a natureza acaba por eliminar o seu carácter histórico, propulsionando-o para a intemporalidade⁶⁵.

A *Fortaleza de Sagres*, com enquadramento rural, foi mandada construir no século XV pelo Infante D. Henrique. É uma das fortalezas mais emblemáticas em termos de limite territorial e localização privilegiada, por se situar a uma cota bastante elevada da do mar. É possível observar diversas rampas que chegam à cota máxima da fortaleza e um muro que completa essas rampas, acabando por se desvanecer no território.

Já a edificação da *Fortaleza (Cidadela) de Peniche*, construída no século XVI, foi clara e urgente devido à facilidade de desembarque e de invasão no território. Pretendia-se complementar as defesas naturais morfológicas (rochosas) do local, articulando um sistema de fortes e baluartes.

É uma realidade fatal a ideia de que a arquitectura tem uma forma fixa, uma vez que resulta de forma atroz para as imagens, que vão permutando incessantemente. Da mesma forma, aquela sensação que experimentamos no momento de transformar em palavras algum pensamento que dá voltas na nossa mente e que queremos manifestar a outra pessoa; ou que queremos substituir por palavras as impressões visuais que estão diluídas na mente; ou os pensamentos vagos que parecem paisagens diluídas para além da neblina matinal: palavras que perdem a sua frescura antes de alcançar a percepção do nosso interlocutor, permanecem insípidas⁶⁶.

Apesar de, presentemente, a acção do tempo e as imposições do crescimento urbano afectarem esta e muitas outras fortificações, é ainda visível a sua morfologia actual, a presença dos baluartes e a próxima relação entre a construção e a água, apesar de se afirmar como uma barreira relativamente a esta.

O *Promontório do Cabo Espichel* é outra das obras emblemáticas que se foi transformando, gradualmente, numa ruína, numa arquitectura metamórfica que acompanha o tempo. É uma arquitectura onde se observa a presença das arcadas, elementos que ilustram a permanência e a resistência da sua estrutura original, sustentando assim um espaço intransigente entre o interior e o exterior.

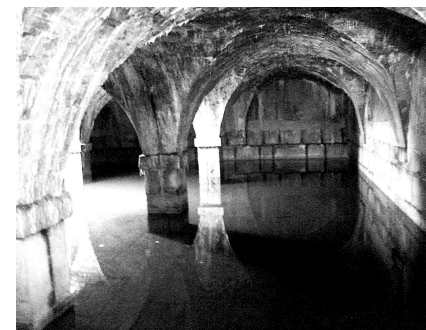
⁶⁴ Augé. Op. cit., p. 46-47.

Trad. n.l. No original "Las ruínas añaden a la naturaleza algo que no es ya historia pero que sigue siendo temporal. No hay paisaje sin mirada, sin conciencia del paisaje. El paisaje de las ruínas, que no reproduce integralmente ningún pasado y que, desde el punto de vista intelectual, hace alusión a múltiples pasados y es, en cierto modo, doblemente metonímico, propone a la mirada y a la conciencia la doble evidencia de una función perdida y de una actualidad total aunque gratuita. Es un paisaje que impone a la naturaleza un signo temporal y, en respuesta, la naturaleza termina de eliminar su carácter histórico, empujándolo hacia lo intemporal".

⁶⁵ Toyo Ito. *Escritos*. Valencia : Artes Gráficas Soler, 2000. ISBN: 84-89882-12-6. P. 86.

Trad. n.l. No original "Es una realidad fatal el hecho de que la arquitectura tenga una forma fija, a la vez que resulta incluso cruel para las imágenes, que van cambiando incesantemente. Es igual que aquella sensación que experimentamos en el momento de transformar en palabras algún pensamiento que nos está dando vueltas en la mente y que queremos manifestar a otra persona, o al querer sustituir por palabras las impresiones visuales que están diluidas en la mente, o los pensamientos vagos que parecen paisajes difuminados más allá de la niebla matinal: palabras que pierden ya su frescor antes de alcanzar el oído de nuestro interlocutor, quedando insípidas".

⁶⁶ Júlio Gil. *Os mais belos castelos de Portugal*. Lisboa : Verbo, 1986, p. 152.



Esta composição de cheios e vazios demonstra o carácter rural e popular desta arquitectura, contrastando com a estrutura ritmada de colunas e arcadas que conduzem ao espaço sagrado – a igreja -, conferindo assim um ar solene e colossal a todo o conjunto.

A ruína é um fenómeno transformador da arquitectura, devendo ser visto como um suporte e não como um método concluído. É um *continuum* que se relaciona e se interliga com o presente, preservando a memória do passado. É uma arquitectura que gera um certo fascínio, um fascínio e uma sedução pelos fragmentos do passado, fragmentos estes que nos convertem a uma espécie de deuses quando os vemos, fazendo com que recordemos, sonhemos e idealizemos uma determinada memória.

A ruína subsiste para conceder deleite ao arquitecto, para lhe conferir prazer visual enquanto exercício conceptual, onde os dados do presente dão actualidade e continuidade à experiência, evocando o passado e a essência dessa mesma arquitectura. A ruína torna-se assim uma reconstrução presente da arquitectura passada, um marco, um lugar de pensamento, um fenómeno que revela as nossas luzes e as nossas sombras.

4.3. RUÍNA: UM MARCO, UM LUGAR DE PENSAMENTO

“A arquitectura é a única arte em que a grande luta entre a vontade do espírito e a necessidade das questões da natureza produzem a verdadeira tranquilidade: aquela em que a alma, na sua constante luta e a natureza na sua gravidade, são mantidas em equilíbrio”⁶⁷.

A ruína pode traduzir-se como uma vontade imaterial em interligar a natureza ao artifício. Pode ser equiparada a uma obra com a pura afirmação da subtracção de partes, sendo que essas mesmas partes (destruídas ou desaparecidas) se deixam transformar pela invasão da natureza. No entanto, segundo Simmel, citado por Kettler, algumas ruínas romanas apesar de conterem a sedução essencial de algo perdido no tempo e no espaço, não são algo que foi perdido gradualmente pela natureza, mas sim através da destruição do homem, perdendo assim a sua verdadeira essência.

“[...] não há nada mais do que as forças naturais para começar a obra do homem como a de um mestre: o balanço entre natureza e espírito, no qual o edifício se manifesta, está a favor da própria natureza. Esta mudança torna-se uma tragédia cósmica no qual nós sentimos que torna a ruína num objecto derramado com a nossa nostalgia [...]”⁶⁸.

A verdadeira sedução da ruína é não só a capacidade de mutação, a capacidade de se adaptar ao tempo mas também, e essencialmente, a forma como a obra humana é constituída como um produto da natureza. A ruína tem a capacidade de “construir” uma interpretação do presente, constituindo uma sedução quanto ao seu valor estético.

“Somente as ruínas, devido à sua materialização da memória, permitem escapar desta decepção: não são a recordação de nada, mas oferecem-se a quem recorre a um passado que tinha sido perdido de vista, que teria sido esquecido, e que ainda fora capaz de dizer algo. Um passado para o qual o observador sobrevive”⁶⁹.

As ruínas, enquanto objectos deixados ao abandono pelo homem ao seu próprio destino, às intempéries e aos elementos exteriores naturais têm a capacidade de adquirirem uma vocação independente distinta da função primordial para o qual foram projectadas. Acaba por ser uma arquitectura que se descobre não apenas com o olhar mas também, e essencialmente, com o tacto e o olfacto, desenvolvendo assim o lado mais sensorial e cognitivo do indivíduo. No entanto, não é apenas o seu aspecto exterior que revela a sua verdadeira essência e percepção, mas também o seu interior, o seu vazio, tanto temporal como espacial.

A luz e a sombra, a geometria do espaço, o pensamento são factores que encontramos facilmente numa arquitectura estagnada no tempo, mas em constante mutação física.

⁶⁷ Simmel. Op. cit., p. 379.

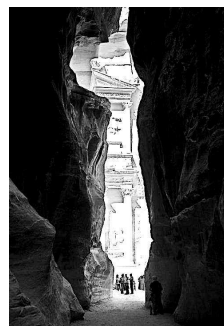
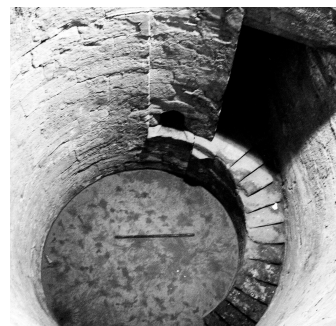
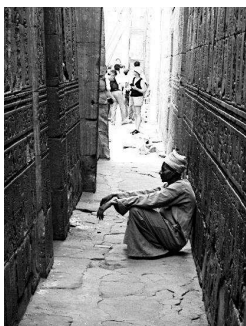
Trad. nl. No original “Architecture is the only art in which the great struggle between the will of the spirit and the necessity of nature issues into real peace: that in which the soul in its upward striving and nature in its gravity are held in balance”.

⁶⁸ Ibid., p. 379.

Trad. nl. No original “[...] nothing else than that merely natural forces begin to become master over the work of man: the balance between nature and spirit, which the building manifested, shifts in favor of nature. This shift becomes a cosmic tragedy which, so we feel, makes every ruin an object infused with our nostalgia [...]”.

⁶⁹ Augé. Op. cit., p. 83.

Trad. nl. No original “Únicamente las ruinas, debido a que tienen la forma de un recuerdo, permiten escapar a esta decepción: no son el recuerdo de nadie, pero se ofrecen a quien las recorre como un pasado que hubiera sido perdido de vista, que hubiera quedado olvidado, y que no obstante fuera aún capaz de decirle algo. Un pasado al que el observador sobrevive”.



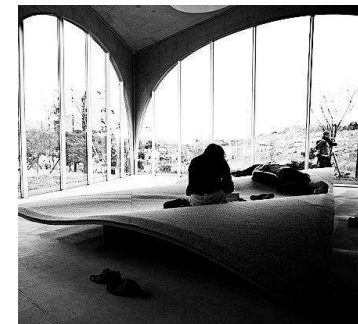
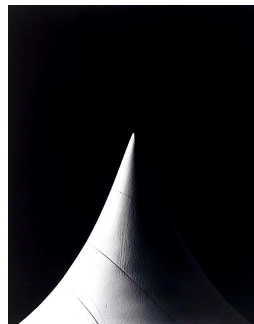
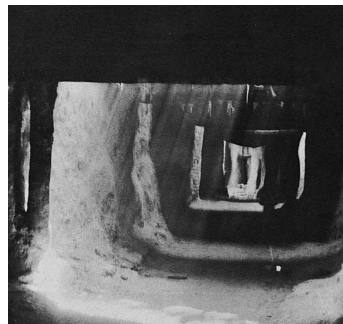
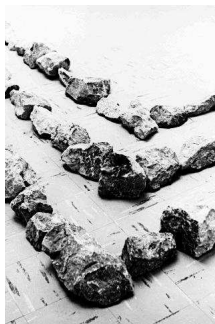
O *Templo de Edfú* (Egipto), o *Templo de Baalbek* (Libano), O *Templo de Angkor Wat* (Camboja) e o *Templo de Nikko Taiyui Byo* (Japão) são espaços sagrados que, apesar dos vastos séculos de intervalo entre eles e apesar de a sua linguagem e arquitectura serem distintas, reflectem a ideia de um sistema influenciado e alterado pelo tempo.

Por outro lado, a arquitectura é uma presença física enraizada solidamente no mundo real. Também é uma presença que regula e limita os actos caprichosos do homem, capaz de a dominar. A arquitectura encerra sempre a força fenomenológica do símbolo, podendo considerar-se como a ampliação de si mesma. A cobertura, chamada de arquitectura, cujas dimensões são de uma escala muito maior que o corpo humano, desaba sobre as pessoas com um peso enorme, com uma terrível sublimação do simbolismo. Assim, o espaço inconsistente que deveria garantir a liberdade de movimentos das pessoas, é fixado como um monumento pesado e estático, tanto corporal como espiritualmente, começando a existir de uma maneira opressiva. Para permitir esta forma sublime na arquitectura, formularam-se diversas normas desde a antiguidade. Parece-me que desde a actualidade, que a arquitectura se distinguiu e manteve a sua glória absoluta por meio da união simbólica das pessoas prepotentes como a ordem e proporção das colunas com os seus capitéis, disposição em três corpos, simetria, forma geométrica platónica, marco tridimensional cartesiano, etc. Por outras palavras, pode dizer-se que estas normas são artificios que dão à arquitectura, que está mórbida e diluída, uma forma clara, e a convertem numa presença social, e até mesmo egoísta⁷⁰.

A ruína, apesar de ser um fenómeno transformador do objecto em si mesmo, é uma forma de compreender melhor a sua estrutura original. Ou seja, um edifício ao transformar-se em ruína, encerra uma densidade silenciosa para o espaço, faz “desaparecer” certos elementos no espaço e no tempo, fazendo com que a estrutura dessa arquitectura (os seus limites) sejam mais perceptíveis. Ao observarmos e ao tocarmos uma ruína, conseguimos sentir a verdadeira essência do objecto. Compreendemos melhor a sua organização e a atmosfera dos diversos espaços. Contemplamos a paisagem que a envolve de uma outra forma, uma forma mais íntima e intrínseca. A ruína consegue assim encerrar uma força fenomenológica do espaço, uma espécie de monumento sublime tanto pelo seu simbolismo como pela cenografia romântica que produz. Uma cenografia sublime que reproduz e conserva a arquitectura.

⁷⁰ Toyo Ito. Op. cit., p. 88.

Trad. n.º. No original “Por otra parte, la arquitectura es una presencia física enraizada sólidamente en el mundo real. También ha sido una presencia que regula y limita los actos caprichosos del hombre, capaz de dominarle. La arquitectura siempre encierra la fuerza fenomenológica del símbolo, que puede considerarse como la ampliación de sí misma. La cubierta, llamada arquitectura, cuyas dimensiones son de una escala mucho mayor que el cuerpo humano, cae sobre la gente con un peso enorme, con terrible sublimación y simbolismo. Así, el espacio blando que debería garantizar la libertad de movimientos de la gente, es fijado como un monumento pesado e inamovible, tanto corporal como espiritualmente, y comienza a existir de una manera opresiva. Para otorgar esta fuerza sublime a la arquitectura se han formulado diversas normas desde la antigüedad. Me parece que hasta la actualidad, a la arquitectura se la ha distinguido y se ha mantenido su gloria absoluta por medio de la unión simbólica de la gente con normas tales como el orden y proporción de las columnas con sus capiteles, disposición en tres cuerpos, ejes, simetría, forma geométrica platónica, marco tridimensional cartesiano, etc. En otras palabras, puede decirse que estas normas son artificios que dan a la arquitectura, que está blanda y diluida, una forma clara, y la convierten en una presencia social, incluso egoísta”.



O DINAMISMO DA SOMBRA, A TENSÃO DA LUZ, A METAMORFOSE DA RUÍNA

Quanto mais estreito for o rasgo de luz, mais penetrante será a sua imagem. Ouvir o silêncio e o desenho das coisas, ouvir a alma do espaço é um acto poético vital. Ser tocado pela luz de forma espiritual, ser tocado pela tensão existente entre o interior e o exterior, o estar fora e o estar dentro, são sensibilidades realçadas pela concentração. A imagem poética do passado possui uma certa sonoridade de existência: é uma fenomenologia elementar da alma e do espírito. O soar do edifício enquanto se percorre, a sua temperatura, o seu silêncio, são fenómenos de sedução onde o lugar, a utilização e a forma desvanecem. A evocação do sentimento, do pensamento e da memória são questões simbólicas e abstractas que contemplam uma grandeza determinada por uma atitude. O estar presente na imagem, o ser tocado pelo espaço e pela atmosfera geram passagens imperceptíveis e pequenos refúgios... O limiar do desconhecido e do enigmático tornam-se súbitos reais da primitividade do espaço. A ideia de perfeição geométrica, a dialética do ser livre, a arte espacial e temporal são imagens poéticas, onde 'habitar' o passado se torna necessariamente vital⁷¹.

Enquanto a luz revela a forma e a superfície, permitindo a definição da envolvente, a sombra define uma imagem, define a cidade, determinando limites visuais e mudando a percepção das coisas. As associações mais comuns entre luz e sombra são associações óbvias incutidas por ideais sociais, onde a luz é associada à beleza, ao visível e a sombra é associada ao desconhecido e ao invisível. No entanto, a verdadeira beleza destes dois binómios é a sua conjugação, a conjugação da luz e da sombra, do seu limiar, o ser visível num momento, e noutro, ser invisível; o ser perceptível e imperceptível.

Na arquitectura japonesa o passado está sempre presente, sendo valorizado através da sombra e da oclusão do espaço. Ao contrário da arquitectura ocidental, que valoriza a luz e a assume como elemento transformador do espaço, sendo o principal meio que torna este último experienciado e vivido.

A luz é commumente equiparada ao som, enquanto a sombra é, muitas vezes, associada ao silêncio. No entanto, apesar de a luz e da sombra constituírem um binómio complementar, é a sombra que confere mais intensidade e misticismo a uma obra. É ela que dá sentido ao espaço, possibilitando o mistério e auxiliando a interlocução entre segredo e descoberta, dando assim lugar à a percepção e à introspecção.

As ruínas, enquanto objectos deixados ao abandono pelo homem ao seu próprio destino, às intempéries e aos elementos exteriores naturais têm a capacidade de adquirir uma vocação independente, distinta da função primordial para o qual foram projectadas. Acaba por ser uma arquitectura que se descobre não apenas com o olhar mas também, e essencialmente, com o tacto e o olfacto, desenvolvendo assim o lado mais sensorial e cognitivo do indivíduo.

As ruínas complementam a natureza na medida em que acompanham o tempo e a história. A sua paisagem reproduz um passado incerto, em constante mutação. No entanto, a verdadeira sedução da ruína não é apenas a sua capacidade de transformação gradual, mas também a sua capacidade de adaptação ao espaço e ao tempo. É uma arquitectura com uma vontade imaterial em interligar a natureza ao artifício. É um fenómeno onde a questão do abandono e a estagnação no espaço e no tempo são factores complementares para a sua metamorfose.

⁷¹ Texto orig. da autora *O limiar do Silêncio e da Luz*, apresentado dia 12 de Março de 2013 no Exercício Memória Afectiva de Projecto X.



6.1. DESCRIÇÃO

6.1.1. A RESERVA NATURAL DO ESTUÁRIO DO TEJO – RNET

Um estuário é uma reentrância de mar num vale fluvial, estendendo-se até ao limite da propagação da maré dinâmica, e divisível em três sectores: a) o baixo estuário ou zona marítima, com ligação aberta com o mar; b) o estuário médio, onde ocorre mistura intensa de água doce e salgada; e c) o estuário superior ou fluvio-marítimo, com água doce, mas sujeito à influência da maré dinâmica⁷².

A Reserva Natural do Estuário do Tejo, também designada por RNET, localiza-se na região de Lisboa e Vale do Tejo, compreendendo uma grande parte estuarina do rio, abrangendo uma área total de 14 563 ha (limitadas por São Julião da Barra e Muge do Ribatejo). Possui uma profundidade média de dez metros, (não excedendo os 11 metros acima do nível do estuário superior), é distribuída pelos concelhos de Alcochete, Benavente e Vila Franca de Xira (inserindo-se na zona mais a montante do Estuário do Tejo e estendendo-se por uma área de cerca de 32 km²) sendo que 40% do terreno fica submerso na maré alta⁷³.

Este vasto território, incluído na rede de protecção, conservação e gestão das suas áreas pela Convenção de Ramsar e pela Zona de Protecção Especial do Estuário do Tejo (PTZPE0010), foi candidato à integração da Rede Natura 2000, uma rede ecologicamente coerente em áreas de conservação e preservação da natureza com uma elevada importância comunitária, garantindo assim a manutenção e recuperação de habitats e espécies: “Uma rede ecológica para o espaço Comunitário da União Europeia [...] que tem como finalidade assegurar a conservação a longo prazo das espécies e dos habitats mais ameaçados da Europa, contribuindo para parar a perda de biodiversidade”⁷⁴.

Desta forma, o Estado Português reconheceu as “inegáveis competências biológicas” e a importância patrimonial, biológica e paisagística do Estuário do Tejo, criando assim o Decreto-Lei nº 565/76 de 19 de Julho de 1976, que visava proteger e conservar este vasto território:

O estuário do Tejo tem um papel fundamental do ponto de vista ecológico e económico, uma vez que nele se concentra todo o material biológico arrastado ao longo do curso do rio, o que transforma o estuário numa zona extremamente rica em seres vivos e de importância fundamenta no povoamento da costa marítima. O valor biológico do estuário traduz-se na produção de nutrientes, minerais e orgânicos de que depende grande parte da vida nas águas adjacentes, estuarinas e costeiras; na assimilação de detritos resultante da sua capacidade de autodepuração, por tratamento terciário, que actua na remoção e reciclagem de nutrientes inorgânicos; na manutenção dos ciclos do azoto e do enxofre. Além de todos estes valores, há ainda a assinalar a sua importância como habitat de aves migradoras, que, por sua vez, são um precioso valor natural indicador das condições do ambiente e factores importantes no equilíbrio dos ecossistemas agrícolas de maior produtividade⁷⁵.

Um estuário é uma área onde ocorre o desenvolvimento de actividades portuárias (muitas vezes associadas à instalação de portos marítimos), com locais estratégicos, tanto do ponto de vista ecológico, como do ponto de vista das necessidades humanas.

O Estuário do Tejo, um dos maiores estuários da Europa (com uma área de aproximadamente 320 km², com 25 km de comprimento e 15 km de largura), possui uma morfologia bastante complexa com diversos canais e pequenos arquipélagos ao longo do seu leito, morfologia esta distinta de grande parte dos estuários europeus, resultante da sua própria subsistência⁷⁶.

Ao longo do Estuário do Tejo, surgem bancos de areia que formam pequenas ilhas e mouchões, bem como extensas zonas de sapal (também elas identificadas como Reserva Natural), onde a profundidade média é de dois metros e a navegação apenas possível nos canais afluentes do rio⁷⁷.

⁷² Fairbridge, 1980 *apud* Margarida Cardoso da Silva. *Estuários: Critérios para uma Classificação Ambiental*. [Em linha]. [Consult. 5 Jan. 2013]. Disponível em https://www.abrh.org.br/sgcv/3/UserFiles/Sumarios/7161b046e6907a38deb3a62f4a7bd9e_66c624b2b1068f9fe795e92709e8375e.pdf

⁷³ Ramsar. *The List of Wetlands of International Importance*. [Em linha]. [Consult. 5 Jan. 2013]. Disponível em <http://www.ramsar.org/pdf/sitelist.pdf>

⁷⁴ ICNF. In *Rede Natura 2000*. [Em linha]. [Consult. 10 Jan. 2013]. Disponível em <http://www.icnf.pt/portal/naturacilas/m2000>

⁷⁵ Diário da República Electrónico. *Decreto-Lei nº 565/76*. [Em linha]. [Consult. 7 Jan. 2013]. Disponível em <http://dre.pt/pdf1s/1976/07/16700/15821584.pdf>

⁷⁶ RIBEIRO, Orlando; LAUTENSACH, Hermann; DAVEAU, Suzanne. *Geografia de Portugal II. Os Rios e os Processos de Erosão. In O Ritmo Climático e a Paisagem*. Lisboa: João Sá da Costa, 1987-1991. P. 467-481.

⁷⁷ FREIRE, Paula; TABORDA, Rui; ANDRADE, César. *Caracterização das praias estuarinas do Tejo*. [Em linha]. [Consult. 3 Jan. 2013]. Disponível em http://www-ext.lnec.pt/LNEC/bibliografia/DHA/freire-et-al_06.pdf



No perímetro do Estuário existem áreas designadas por sapais com cerca de 13km² que são afectadas pela diferenciação das marés. Estes sapais são caracterizados por conter grandes regiões de produtividade de moluscos e crustáceos.

“O Sapal é ainda formado por uma diversidade de canais de grande hidrodinamismo de marés que alteraram as pequenas elevações de terra, encontrando-se ainda sobre diversos factores ambientais que afectam e provocam erosão no substracto lodoso. É ainda considerada a navegação pelos canais que desembocam nos sapais, provocando o bloqueio de embarcações durante a vazante, principalmente em lagoas que ficam fora de contacto com o rio”⁷⁸.

Apesar de a actividade humana no perímetro da RNET ser bastante limitada, presentemente continua a ser uma das principais fontes de subsistência de várias comunidades que vivem junto ao Estuário, tais como os Avieiros, identificando-se como principais actividades da região, a pesca (comercial e lúdica), a navegação turística e comercial, a agricultura, a pecuária e a produção de sal.

Em 1980 (quatro anos após a criação da RNET) o Estuário do Tejo passa a integrar as Zonas Húmidas de Importância Internacional (através da Convenção de Ramsar) e em 1994 é instituída a Zona de Protecção Especial para Aves Selvagens (no âmbito da Directiva 79/409/CEE).

O estuário do Tejo e zonas envolventes constituem um sistema que integra uma convivência que se pretende equilibrada entre actividades humanas e o ecossistema. Esta área, embora sujeita a pressões impostas pela presença humana, mantém um equilíbrio, suportado pelos valores naturais em presença, ao mesmo tempo que compatibiliza um desenvolvimento sócio-económico sustentado⁷⁹.

6.1.2. MOUCHÃO DO LOMBO DO TEJO – A PAISAGEM COMO CONSTRUÇÃO

Graças à sua situação geográfica e às suas condições naturais, o Estuário do Tejo foi desde sempre, um espaço estratégico de ligação do Mediterrâneo ao Atlântico e ao Mar do Norte. A partir dos séculos XV e XVI a cidade de Lisboa conquistou uma grande evolução: a urbe foi crescendo gradualmente e as margens do rio foram sendo urbanizadas, alterando-se a topografia original do estuário. A margem sul assistiu a uma evolução distinta da área metropolitana de Lisboa. Por ser uma zona agrícola, existiam diversos sapais que foram transformados, posteriormente, em terrenos agrícolas e salinas.

Na Carta Chorographica dos terrenos em volta de Lisboa, é possível observar que as características do Estuário do Tejo eram bastante dissemelhantes da morfologia actual. Antes do século XX o Estuário era composto por águas pouco profundas e pantanosas com inúmeros canais. Actualmente a sua morfologia apresenta uma forma irregular e recortada, apresentando assim uma evolução complexa.

No Estuário do Tejo encontram-se quatro mouchões que, juntos, perfazem um total de 2 000 ha: Mouchão da Póvoa, Mouchão do Lombo do Tejo (elemento principal em estudo), Mouchão de Alhandra e Mouchão das Garças, sendo os três primeiros mouchões, privados. Estes mouchões, presentemente, têm como finalidade, pelos seus proprietários, o desenvolvimento de projectos enquadrados no “turismo de natureza” devido aos infimos séculos de exploração agrícola e do seu progressivo abandono.

Mouchão é uma pequena porção de terreno arborizado que se eleva nas lezírias:

“É uma toponímia que designa terrenos que foram consolidados através de ocupação secular agro-pecuária, formados a partir de deposições aluvionares na parte superior do Estuário do Tejo, que formam ou não ilhas, protegidas das águas estuarinas por um sistema de diques ou comportas”⁸⁰.

Segundo as Normas Climatológicas do Instituto de Meteorologia de Lisboa, toda a zona do Mouchão do Lombo do Tejo e Vila Franca de Xira tem um clima temperado (relativamente à temperatura média anual), moderado (quanto à amplitude média da variação anual da temperatura), húmido (quanto à humidade relativa do ar) e moderadamente chuvoso em relação à precipitação.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ CNB. Plano de Ordenamento e Gestão para a Reserva Natural do Estuário do Tejo. Fase 2.

⁸⁰ LAVINAS, Carlota. Dicionário de zonas húmidas.



Relativamente ao declive, o Mouchão possui um declive entre 0% a 5%, caracterizando-se por uma zona de relevo plano, uma das características à qual corresponde grande parte dos vales do rio Tejo. O Mouchão do Lombo do Tejo é composto por quatro unidades de paisagem muito importantes: as valas, a lezíria, os sapais e as linhas de água (bem como salinas e comportas).

Nesta zona do rio Tejo, o regime de marés é do tipo semi-diurno, sendo que o período de maré cheia é maior que o período de maré vazia. A amplitude da maré, medida na margem norte, é crescente desde a foz até Alverca, onde atinge o máximo de 4,8 m, aproximadamente, diminuindo depois até se anular.

No entanto, a amplitude média de maré é de 2,6 m, apresentando como valor mínimo um m.

Relativamente ao ambiente exterior, o Mouchão do Lombo do Tejo é uma zona de baixo ruído ambiente, rondando os ≤ 55 dB. É uma zona húmida e com bastante nevoeiro, por se situar no meio do rio Tejo e junto às correntes do rio. São frequentes os nevoeiros matinais tanto no Mouchão como a montante do rio, até cerca das 7h/8h da manhã. Durante o dia, até cerca das 20h esta ilha tem uma temperatura moderada durante o Verão atingindo os 25°C (no mês de Agosto) e, durante o Inverno, este espaço torna-se bastante húmido e frio, rondando os 10°C (nos meses de Dezembro e Janeiro).

É uma zona onde a paisagem deve ser valorizada e apreciada, pela sua pureza e ar selvagem, quase intocável pelo homem. Este Mouchão é uma espécie de esconderijo da confusão da outra margem mais desenvolvida tanto pelo seu silêncio como pela calma que ele transmite durante o percurso feito. Esta viagem de descoberta começa desde logo pela saída do cais de Vila Franca de Xira ou de Alhandra, pela quietude e tranquilidade da ondulação da água, rematando com a chegada ao cais do Mouchão, iniciando-se outra viagem de descoberta: a descoberta da ilha.

Graças à sua situação geográfica e às suas condições naturais, o Estuário do Tejo foi desde sempre, um espaço estratégico de ligação do Mediterrâneo ao Atlântico e ao Mar do Norte. A partir dos séculos XV e XVI a cidade de Lisboa sofreu uma grande evolução: a cidade foi crescendo gradualmente e as margens do rio foram urbanizadas, alterando-se a topografia original do estuário. A margem sul sofreu uma evolução distinta da área metropolitana de Lisboa. Por ser uma zona agrária, existiam diversos sapais que foram transformados, posteriormente, em terrenos agrícolas e salinas. Na *Carta Chorographica dos terrenos em volta de Lisboa*, é possível observar que as características do Estuário do Tejo eram bastante dissemelhantes da morfologia actual. Antes do século XX o Estuário era composto por águas pouco profundas e pantanosas com inúmeros canais. Actualmente a sua morfologia apresenta uma forma irregular e recortada, apresentando assim uma evolução complexa.

