

Dissertação de mestrado integrado em Arquitectura

UNIVERSIDADE AUTÓNOMA DE LISBOA
DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA

DUARTE MENDIA VIEIRA

Orientadores:

Arq. Francisco Aires Mateus

Dr. Arq. Joaquim Moreno

Junho 2016



HABITAR ALCÁCER DO SAL: A OUTRA MARGEM

Stimmung; mediação; percepção

Com o intuito de informar a abordagem projectual, a dissertação que se segue resulta da reflexão teórica entre duas ideias fundamentais: a poética da mediação com a paisagem e a percepção do espaço.

A identidade de Alcácer do Sal está indissociavelmente relacionada com a natureza cíclica da paisagem do estuário do Sado. O diálogo unitário entre natureza e cultura anuncia o potencial da arquitectura, não como protagonista, mas como mediadora entre as duas realidades.

O percurso seguido assentou na análise de diferentes casos de estudo que, como base cultural ou artística, se definiram como ponto de partida para o projecto. A dialéctica entre o pensamento artístico e a obra de arquitectura permite estabelecer ligações conceptuais no que respeita à intervenção humana na paisagem.

O projecto nasce da vontade de requalificar a outra margem como espaço contemplativo da relação entre a paisagem e a cidade de Alcácer do Sal. O argumento arquitectónico assume um carácter de reflexão e contemplação, tornando o observador no orientador da experiência do espaço.

Palavras chave: stimmung; percepção; mediação; espaço; paisagem

With the specific objective of informing the project, the following dissertation is the result of the reflection between two fundamental ideas; the poetics of mediation with the landscape, and the perception and composing of space.

The identity of Alcácer do Sal is intrinsically connected with the cyclic nature of the territory of the Sado Estuary. The dialogue between nature and culture announces the potential of architecture not as a protagonist, but as the mediator between realities and atmospheres.

The case studies analysis was seen as a cultural and artistic approach to the project. The dialectics between artistic thought and the production of architecture space gives the intervention a conceptual identity by exploring the dialogue between human and space, nature and culture.

The project begins by looking at the other margin of the Sado river as a contemplative place, a key mediator between the landscape and the city of Alcácer do Sal.

Key words: stimmung; perception; mediation; space; landscape



00. Queima dos arrozais em Alcácer do
Sal, 2015

ÍNDICE GERAL :

- 001 Resumo | Abstract
- 005 Índice geral

I VOLUME TEÓRICO

- 007 Introdução | preâmbulo
- 013 George Simmel [Stimmung da paisagem]
- 016 Maurice Merleau-Ponty [Fenomenologia da percepção]
- 021 Christian Norberg-Schultz
Peter Zumthor [O lugar e o espaço]

II CASOS DE ESTUDO

- 027 Land Art e a mediação com a paisagem
- 031 - Richard Long [A line made by walking]
- 037 - Mary Miss [Perimeters/Pavilions/Decoys]
- 041 Le Corbusier [Couvent Sainte-Marie de La Tourette]
- 049 Olafur Eliasson [The Weather Project]
- 055 Sverre Fehn [Pavilhão nórdico na bienal de Veneza]
- 061 Ryue Nishizawa [Teshima Art Museum]
- 067 Conclusão

III VOLUME PRÁTICO

- 073 Reserva Natural do Estuário do Sado
- 077 Cidade de Alcácer do Sal
- 089 Estratégia de intervenção
- 091 Ligação pedonal
- 093 Mata ribeirinha
- 095 Biblioteca
- 103 Luz e espaço
- 152 Referências bibliográficas

Partindo da análise da relação entre a cidade de Alcácer do Sal e a paisagem envolvente, as primeiras reflexões assentaram na questão da identidade do lugar. Em Alcácer do Sal, a outra margem é paisagem. A sua apropriação passa necessariamente pela requalificação e transformação, contrapondo à cidade a ‘natureza’ que lhe corresponde.

A maneira como nos relacionamos e ocupamos o território, resulta da articulação entre a vontade do homem e a especificidade de cada local. A própria morfologia da paisagem constitui-se como um espelho da actividade humana que consistentemente tem vindo a reinventar e transformar a sua realidade. Procurou-se assim um modelo de intervenção que questione, adapte, transforme e desenvolva o lugar a partir da sua génese.

A dissertação confronta os dois temas inerentes à ideia central do projecto: o espaço e a paisagem, procurando através da arquitectura uma mediação e um diálogo.

Com o objectivo de aprofundar essas questões, procurou-se uma análise diversificada de obras de artistas e arquitectos que, com escalas e características distintas, procuram um diálogo entre o homem e a natureza, entre o espaço e a paisagem.

A abordagem teórica de George Simmel, Merleau-Ponty e Christian Norbert-Schultz considera a importância da percepção do ponto de vista fenomenológico para a construção física e mental das relações de continuidade que estabelecemos entre o espaço e o lugar.

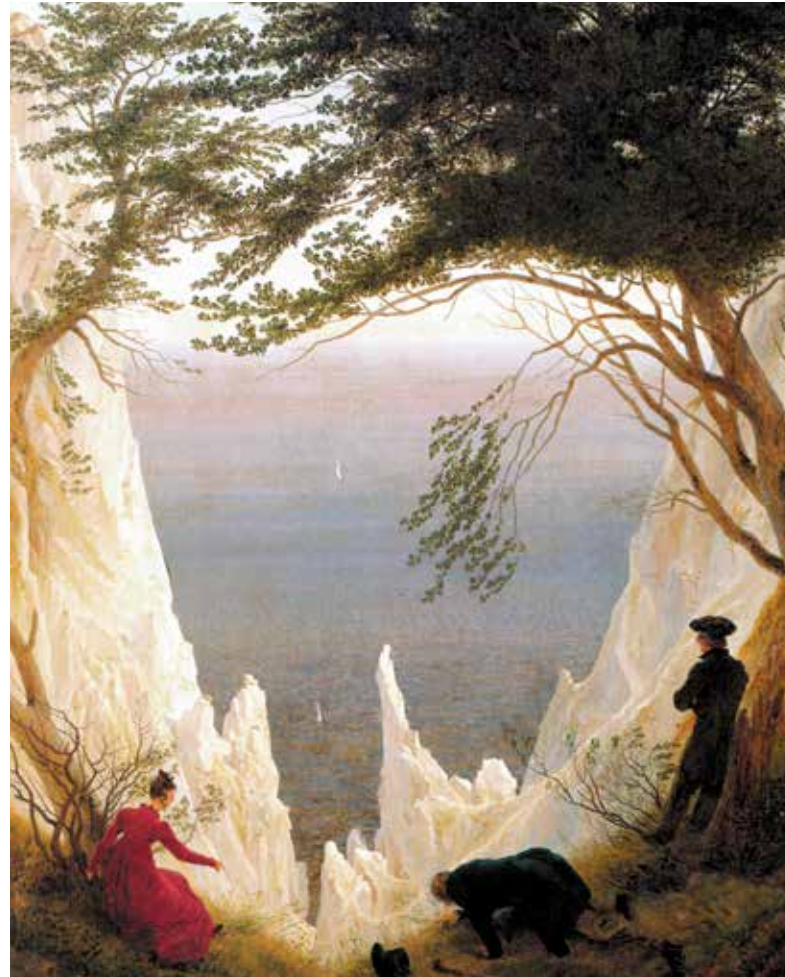
“Mais certo era dizer que um estado de alma é uma paisagem; haveria na frase a vantagem de não conter a mentira de uma teoria, mas tão somente a verdade de uma metáfora”

Fernando pessoa/Bernardo Sorares, Livro do desassossego

I VOLUME TEÓRICO

Stimmung; mediação; percepção

01. Caspar David Friedrich
Kreidefelsen auf Rügen, 1818



A definição genérica do termo *paisagem*¹ encerra desde o princípio a noção de uma paisagem natural modificada pelo homem, ou seja, o resultado da intersecção entre o homem e a natureza. Esta concepção tem a sua origem no renascimento, onde o interesse pelas paisagens como objecto artístico, nomeadamente na pintura, teve o seu expoente máximo.

Este conceito ganha, no entanto, uma nova dimensão na aurora da idade moderna com reflexões de alguns dos mais importantes pensadores desde a “santíssima trindade” dos filósofos gregos². Assiste-se então à procura da diferença e da novidade absoluta, com o intuito de renovar a gramática artística. O desprendimento das questões religiosas, os princípios da individualização e os emergentes manifestos artísticos são exemplo da incessante procura do homem pela verdade, racionalidade e explicação de cada fenómeno da natureza³.

Destaca-se, para esta dissertação, a introdução do termo *Stimmung da paisagem*⁴ pelo filósofo Alemão George Simmel (1858-1918), que contextualiza a emergência do pensamento fenomenológico através da consciência da oposição entre sujeito e objecto no acto de apreensão.

“*Acontece-nos inúmeras vezes atravessar a natureza e perceber, com os mais variados graus de atenção, árvores, cursos de água, colinas e casas e as mil transformações de todos os géneros da luz e das nuvens, mas notar num detalhe, ou mesmo contemplar um e*

*outro em conjunto, não bastam para nos dar a consciência de ver uma “paisagem”. Para chegar a esse ponto, precisamos que um certo conteúdo do campo de visão cativa o nosso espírito. Para que ocorra a paisagem, a consciência deve ter, para além dos elementos, um novo conjunto, uma nova unidade, não ligados às suas significações particulares nem compostos mecanicamente da sua soma”*⁵

Segundo Simmel, a atmosfera de uma paisagem diz respeito à apreensão de algo que não está completamente isolado daquele que a percebe, nem no interior deste, como se se tratasse da mera projecção de uma experiência interna, de uma história pessoal. Algo que se situa no ponto de encontro entre um e outro, mobilizando uma estrutura de reciprocidade entre o corpo e o sítio, a ‘cena’ que faz com que esse lugar (pays/paese) se conforme como uma paisagem. Não existe portanto uma paisagem naturalmente dada, sendo resultante desta mediação.

Em *Filosofia da paisagem* George Simmel realça como o advento da noção de paisagem está associado ao gradual entendimento do olhar, distanciando-se da antiguidade e da sua percepção literal da natureza. Para Simmel, a definição da natureza pelo Todo e pelo Uno, é, acima de tudo, uma IDEIA, já que este Todo e este Uno são inalcançáveis pela nossa percepção. A percepção capta apenas porções da natureza, as quais negam a sua própria definição. Simmel argumenta; “*Um bocado de natureza é, na verdade, uma contradição por si só.*”⁶

¹ “No século XVI não existia a paisagem, no sentido moderno do termo, mas il paese, algo de semelhante ao que é para nós hoje o território, ou, para os franceses, o environment, lugar ou espaço considerado sob o perfil das suas características físico-ambientais, à luz das formas de implantação antrópica e dos seus recursos económicos. Tangível quase na sua criação, pertencia à esfera estética de um modo inteiramente secundário.”

Piero camporesi, *La belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, Garzanti, 1992

² Sócrates, Platão e Aristóteles.

³ Ao que Nietzsche se refere como sendo a vocação última da natureza, isto é, a vontade do homem de controlar todas as situações que o rodeiam.

⁴ O conceito de Stimmung não tem tradução directa para outras línguas, sendo que mesmo na sua língua original, alemã, a palavra significa literalmente “afinação”, de conotação musical, podendo também significar ambiente, atmosfera ou disposição. Para o autor, no entanto, Stimmung é utilizado para descrever o estado de alma ou a atmosfera que é apreendida pelo sujeito perante uma determinada paisagem.

⁵ SIMMEL, George, 1913. p.143

⁶ SIMMEL, George, 1913. p.232

Ao falar-mos de paisagem natural afigura-se-nos à partida como óbvio o elo de ligação entre paisagem e natureza, já que a paisagem na sua relação específica mas concreta com a natureza depende desta para se constituir no seu *sensu*. No entanto, se é verdade que “a” natureza inclui em si paisagens, seria incorrecto afirmar que esta se resume ou corresponde a um mero agregado somatório composto de paisagens. É sobretudo com base nesta diferença que Simmel considera como inadequada e mesmo contraditória a expressão definidora segundo a qual uma paisagem é “uma porção de natureza”, já que do ponto de vista global, a natureza não tem porções, é a unidade de um todo, e se frangmentada, este último deixa de ser inteiramente natureza.

Para o autor, não basta simplesmente ver uma extensão de território para que se forme uma paisagem, pois esta não equivale à simples apreensão de elementos justapostos ou somados. É necessário haver um denominador comum - o homem - para além da soma ou agregação dos elementos para que possa ser impressa uma organização, embora esta não seja pré-definida ou definitiva, sendo variável segundo a percepção de cada um. É simultaneamente um processo humano e uma característica inerente da própria paisagem.

Essencialmente, este olhar é muito parecido ao de um pintor , que apreende, destaca e elabora no fluxo intenso do mundo uma pars-totalis :“onde vemos de facto

paisagem e não uma soma de objectos naturais isolados, temos uma obra de arte in statu nascendi”⁸

Neste exemplo o artista é o elemento que, ao absorver de tal maneira a paisagem num processo de *Stimmung*, é levado a recriá-la.

Este conceito de *stimmung* proposto por George Simmel revela um momento fenomenológico constitutivo da formação da paisagem. Ao compreendê-la, não de modo factual mas como um fenómeno, escapa-se à censura entre o dado e o construído e ao equívoco de tomá-la como algo exterior e isolável: a paisagem não é nem pura representação nem simples presença, mas o producto do encontro entre o mundo e um ponto de vista.

Sintetizando, a noção de *Stimmung* corresponde, no fundo, à expressão de um certo sentimento de unidade harmoniosa que se estabelece, no plano estético, entre ser humano e essa paisagem por ele presencialmente vivida.

Destaca-se aqui a relação entre a percepção de *stimmung* proposta por Simmel e a noção de estrutura de percepção mais tarde trabalhada por Maurice Merleau-Ponty, na qual se considera a inseparabilidade entre sujeito e objecto, de modo que a identidade dos seus elementos dependa das relações que estes estabelecem entre si.

⁷ NOTA: As paisagens pintadas por artistas como Caspar David Friedrich e William Turner utilizavam a pintura como mediação entre a paisagem experienciada pelo artista e o observador que admira a tela. São considerados os principais impulsionadores do movimento romântico na Alemanha e Reino Unido.

⁸ SIMMEL, George, 2011. p.42



02. JM William Turner
Inverary pier loch fyne-morning, 1845

NOTA: Numa conversa com John
Ruskin, Turner confessou: “ Atmosphere
is my style”

Peter Zumthor, 2006

“Sem duvida, na interpretação dos últimos 25 anos, uma das maiores novidades e contribuições à arquitectura foi a crescente importância outorgada aos sentidos, à percepção e à experiência humana.”⁹

O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) fala-nos na sua obra *Fenomenologia da percepção (1945)* de como o corpo é o veículo para a experimentação do espaço. Através dos sentidos, parados ou em andamento, construímos e percebemos o mundo que nos rodeia. De uma perspectiva fenomenológica, a verdadeira dimensão da leitura que fazemos do mundo advém da percepção que o nosso corpo nos permite.

Ao longo do último século, artistas , músicos, autores e arquitectos, têm procurado libertar-se dos dogmas formalistas herdados da antiguidade em prol da experiência individual e sensorial. É neste contexto que surge o pensamento de Merleau-Ponty, que, fortemente influenciado por Edmund Husserl e Martin Heidegger, critica de forma rigorosa a compreensão positivista que insiste na separação entre sensação e percepção.

O fenomenólogo holandês J.H. van den Berg escreveu que “*todos os pintores nasceram fenomenológicos*”¹⁰ . Se o sentido existencial da arquitectura não permite muitas vezes o afastamento das complexidades logísticas associadas, a interpretação filtrada dos sentidos humanos, assente na memória, facilita o cruzamento multidisci-

plinar, dando-lhe uma nova abertura.

No livro “o olho e o espírito”, última obra concluída pelo filósofo, Merleau-Ponty desenvolve uma alternativa à visão representacional da percepção ao aprofundar a ideia de Heidegger da realidade humana de ‘estar no mundo’. Neste ensaio, o autor reflecte sobre a pintura de Cézanne como configuração perceptiva, cuja natureza problematiza as dicotomias entre percepção e pensamento, entre a expressão e o que é expresso.

Merleau-Ponty defende que a pintura de Paul Cézanne “*torna visível a forma como o mundo nos toca*”¹¹ , enfatizando também a importância do imaginário e da memória no processo de percepção. “*Como poderá um pintor ou um poeta expressar qualquer coisa outra que o seu encontro com o mundo?*”¹²

A obra de arte, seja ela pintura, música, arquitectura ou poesia, ganha significado ao criar universos experienciais, sendo que na arquitectura a analogia existencial é construída através de espaço, matéria, gravidade e luz.

⁹ MONTANER, Josep Maria, 2016. p. 56

¹⁰ VAN DER BERG , J.H. , 2006. p.36

¹² MERLEAU-PONTY, Maurice, 2006. p.25

¹² Idem. p.55



03. Paul Cézanne
Montanha de Sainte-Victoire, 1890
- 1906

NOTA: Entre 1890 e 1906 Paul Cézanne reside a maior parte do tempo na paisagem provincial de Aix onde pinta incessantemente a montanha de Sainte-Victoire. Para Cézanne, as cores são os únicos elementos constitutivos do quadro. Determinando a forma pela maneira como são opostas: os limites de cor são também os limites da forma. A luz, nos seus quadros, não existe por si só, existe unicamente graças à cor.

“A luz não é uma coisa que possa ser reproduzida, mas deve ser representada com outra coisa, com cores”

“O que eu tento traduzir-vos é mais misterioso, incrusta-se nas próprias raízes do Ser. Na fonte impalpável das sensações”

Paul Cézanne, 1904

04. Capa do livro “o olho e o espírito” de Merleau-Ponty. (1960)

Imagem da capa: “Senecio” (1922) de Paul Klee



NOTA: “Escrito durante um verão na província de Tholonet, perto de Aix. Merleau-Ponty disfruta das paisagens que inspiraram Cézanne e volta a interrogar a visão, ao mesmo tempo que a pintura.Ou melhor, interroga-a como pela primeira vez, como se não tivesse, no ano anterior, reformulado as suas velhas questões em “Le Visible et L’invisible”, como se todas as suas obras anteriores - e, antes de mais, o grande edifício da *phénoménologie de la perception* (1945) - não pesassem no seu pensamento.”

Claude Lefort, no prefácio de “o olho e o espírito”

“Architecture, more fully than other art forms, engages the immediacy of our sensory perceptions. The passage of time; light, shadow and transparency; color phenomena, texture, material and the detail all participate in the complete experience of architecture.”¹³

A aplicação desta ‘ideia’ à criação do espaço arquitectónico envolve julgamentos que estão para além dos cinco sentidos aristotélicos. Falamos dos sentidos de orientação, equilíbrio, gravidade, movimento, estabilidade, duração, continuidade, escala e iluminação. A percepção é a interpretação dos sentidos, logo o entendimento imediato de lugar, espaço, é algo que apela à totalidade do nossos sentidos existenciais em colaboração simultânea.

“A minha percepção não é (portanto) uma soma de pressuposições visuais, tácteis ou audíveis: eu apreendo de uma forma total, com todo o meu ser: eu entendo uma única estrutura da coisa, uma única forma de ser, que fala com todos os meus sentidos de uma só vez.”¹⁴

A ‘subjectividade’ do conceito fenomenológico reside na relação entre o real e o imaginário. No acto da percepção, correlacionamos o corpo, o tempo, a afectividade individual, o mundo da cultura e das relações sociais. O mundo fenomenológico é o mundo dos sentidos. A sua génese filosófica é apoiada pela abertura a

possibilidades de verdade, e não de verdades absolutas. O que Merleau-Ponty nos propõe é, no fundo, a ideia de compreensão do corpo como sensível exemplar na produção de subjectividades.

A noção de paisagem é também empregue inúmeras vezes em Fenomenologia da Percepção, a começar pelo prefácio, quando Merleau-Ponty a localiza, de modo exemplar, no domínio da volta às coisas mesmas, como campo inicial do conhecimento, anterior, fundante e pressuposto da racionalidade.

“Retomar às coisas mesmas é retomar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala e em relação ao qual toda a determinação científica é abstracta, significativa e independente, como a geografia em relação à paisagem”¹⁵

¹³ HOLL, Steven, 2006. p.41

¹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice, 2016. p.19

¹⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice, 2006. p. 4

Christian Norberg-Schultz

Peter Zumthor

[O LUGAR E O ESPAÇO]

“Architecture, as an instrumental art, is at the service of the everyday. The world of life is not made up only of settlements for encounters and exchanges - it also includes the natural environment, i.e., the landscape as it is a priori. The concept of “world of life” is based on the eventuality that man may have established his resting place there, i.e., that what was situs might become locus, since life has, finds, and takes place. In this way, nature and life are mutually reinforcing elements of a whole that, ever since ancient times has been recognized as the genius loci.”¹⁵

Nas décadas de 50 e 60 do séc. XX o conceito de lugar ganha um “papel transcendental” na arquitectura, através de autores como Denys Lasdun, Vincent Scully ou Christian Norberg-Schulz que revalorizam a ideia do templo grego.

Na obra *“Genius Loci – toward a phenomenology of architecture, 1980”*, Christian Norberg-Schultz¹⁶ (1926-2000) aborda o conceito de lugar apoiando-se numa interpretação existencial Heideggeriana, em oposição ao abstraccionismo do movimento moderno. O autoproc-lamado ‘estilo internacional’, assente na ideia de que a forma segue a função, conduz inevitavelmente à produção de espaços esquemáticos e descaracterizados, insuficientes para o habitar humano. Para o autor, o lugar é algo mais do que a localização abstracta modernista, o espírito do lugar é o conjunto de todos os elementos reais, sociais e culturais, e todas estas características são determinantes na definição do seu próprio carácter.

“A concrete term for environment is place. It is common usage to say that acts and occurrences take place. In fact it is meaningless to imagine any happening without reference to a locality. Place is evidently an integral part of existence.”¹⁷

Norberg-Schulz descreve o nosso quotidiano como uma existência que se desenrola num mundo de coisas e eventos, apresentando-se como uma superfície base onde caminhamos em várias direções com diversos destinos, ao longo dos quais nos deparamos com diferentes pessoas, entramos e saímos de edifícios, e fazemos tarefas específicas em lugares designados. Estamos também rodeados de coisas concretas: árvores e plantas, casas e interiores, mobília e objetos, e estamos sujeitos às condições climatéricas, bem como mudanças de ambientes e atmosferas. Apesar da nossa “presença” no mundo, compreendemos apenas alguns dos seus componentes e suas características específicas, compreendemos apenas a sua essência partilhada. Estamos juntos com as coisas, pertencemos ao mundo da vida, o qual Heidegger descreve como “being-in-the-world”. Estamos no mundo, rodeados pelo ambiente que nos envolve e influencia.

Ao descrever *Genius Loci*, o autor identifica quatro níveis de “espaço existencial”: a topografia da superfície terrestre, os edifícios, a existência simbólica de uma paisagem cultural, e a luz, relação cósmica com o céu.

¹⁵ NORBERG-SCHULZ, Christian, 1980. p. 28

¹⁶ NOTA: Christian Norberg-Schulz (1926-2000), arquitecto norueguês, internacionalmente reconhecido pelos livros de história de arquitectura, e pelos seus escritos teóricos, um dos primeiros teóricos de arquitectura a utilizar a filosofia de Martin Heidegger e a questão da fenomenologia do lugar. Juntamente com Arne Korsmo, Sverre Fehn, Geir Grung, Peter Andreas, Munch Mellbye, Odd Østbye, Håkon Mjelva, Robert Esdaile e Jørn Utzon, funda o grupo PAGON (Progressive Architects Group Oslo Norway), um ramo Norueguês dos CIAM em 1950.

¹⁷ Ibidem. p. 5

05. Peter Zumthor, Serpentine gallery,
Londres. 2011

*A garden is the most intimate landscape
ensemble I know of. It is close to us.
There we cultivate the plants we need. A
garden requires care and protection. And
so we encircle it, we defend it and fend for
it. We give it shelter. The garden turns
into a place.”*

ZUMTHOR, Peter. 2016.



“the spaces where life occurs are places...A place is a space which has a distinct character. Since ancient times the genius loci, or spirit of place, has been recognized as the concrete reality man has to face and come to terms with in his daily life. Architecture means to visualize the genius loci and the task of the architect is to create meaningful places, whereby he helps man to dwell.”¹⁸

Criação de lugar contém portanto uma reciprocidade metafísica visto que o local é afetado pela peça desenhada para ele. Uma obra de arquitetura não se deve impor à paisagem, mas sim ajudar a revelar o seu verdadeiro significado, iluminando e clarificando a natureza do local.

Christian Norberg-Schultz argumenta ao longo da sua obra que os arquitectos não se podem limitar a construir cidade e edifícios. O papel da arquitectura no processo de construção do genius loci é crucial, na transformação de um sítio em lugar devendo procurar dar continuidade no sentido da história do espírito caracterizador desse lugar.

A obra de Peter Zumthor destaca-se pela coerência e aprofundamento de temas intemporais no mundo da arquitectura: “materialidade, espaço, simbolismo, relação com o contexto e atmosfera”¹⁹.

Esta dissertação, centrada na ideia de mediação, encontra de forma algo paradoxal, o fenómeno atmosférico

co²⁰ como principal ‘denominador comum’, a partir do qual se deve construir a narrativa de projecto.

Um novo edifício deve transcender a lógica funcionalista e unir-se conceptualmente ao lugar em que se insere. Esta inter-relação desenvolve-se para além de uma simples solução programática. A dependência do espaço relativamente ao lugar é matéria da arquitectura desde a antiguidade clássica Grega.

No livro *Atmospheres: Architectural Environments, surrounding objects* (2006), Peter Zumthor defende que a qualidade na arquitectura está dependente da qualidade da atmosfera que a própria arquitectura produz, designadamente quando o ambiente de um espaço está direccionado para a experiência sensorial do mesmo.²¹

“Every new work of architecture intervenes in a specific historical situation. It is essential to the quality of the intervention that the new building should embrace qualities that can enter into a meaningful dialogue with the existing situation. For if the intervention is to find its place, it must make us see what already exists in a new light. We throw a stone into the water. Sand swirls up and settles again. The stir was necessary. The stone has found its place. But the pond is no longer the same.”²²

O que Zumthor refere, a propósito da interacção com o lugar, é decisivo para o entendimento do conceito de Genius Loci.

A arquitectura alia à percepção do espaço um entendimento que não pode ser feito de forma estática. Assim, a arquitectura obriga ao movimento, ainda que se admita contemplativo, e por isso um dos elementos fundamentais na sua percepção é o tempo.

Ao construir, a arquitectura descodifica, encontra e potencializa a natureza permitindo a transformação de um sítio em lugar. O sujeito que percebe não é um mero espectador passivo, mas sim um protagonista importante deste processo sensorial.

¹⁸ NORBERG-SCHULTZ, Christian, 1980. p. 6

¹⁹ MONTANER, Josep Maria, 2016. pp. 61 - 62

²⁰ NOTA: A noção de atmosfera data ao século XVII e deriva de duas palavras Gregas; atmos e sphaira definindo o gás que envolve um corpo. No campo científico refere-se à camada que envolve o planeta terra ou qualquer outro corpo celeste.

²¹ BORCH, Christian, 2014. pp. 11-12

²² ZUMTHOR, Peter, 1998. p. 18

(da esq. para a dir.)

(em cima) 06. Catálogo da revista
“WHOLE EARTH” 1968-69-70

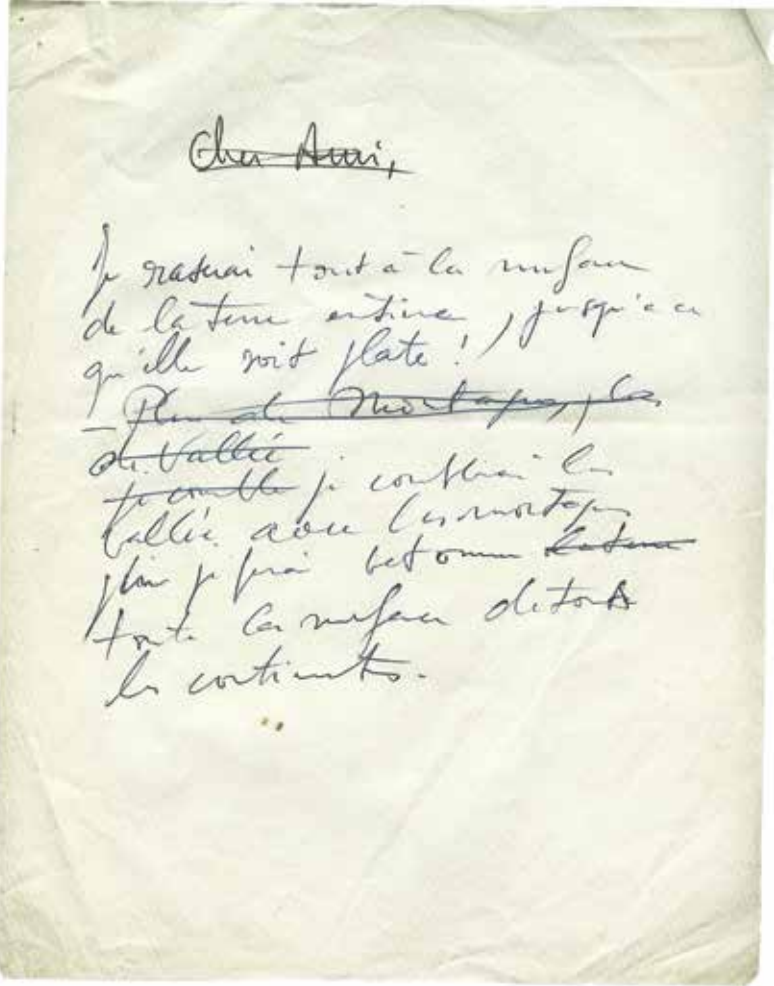
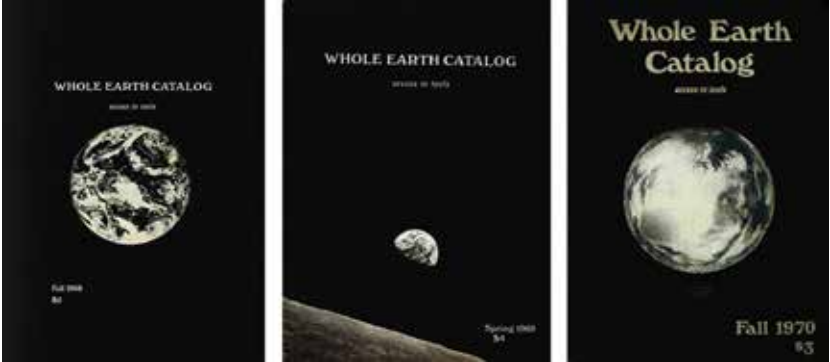
(em baixo) 07. Michael Heizer
Double negative, 1969

(à dir.) 08. Yves Klein, “CARTA”,
1960

“I will raze everything at the surface of
the entire earth, until it is flat. I will fill
the valleys with mountains, then I will
pour concrete over the surface of all the
continents”

NOTA: Entende-se a influência da obra
de artistas como Yves Klein, Donald
Judd ou Don Flavin, que procuravam
através de síntese cromática e geométri-
ca impor a supremacia da razão sobre
as coisas. Sobre o minimalismo Flavin
escreveu: “ we are pressing downward
toward no art – a mutual sense of psico-
logically indifferent decoration – a neutral
pleasure of seeing known to everyone.”.

Don Flavin, 1967



“(…)A arquitectura e as artes livres têm uma raiz comum, uma raiz que é abstracta de alguma forma mas, no entanto, baseada no conhecimento e análise armazenadas no nosso subconsciente ²³”

Alvar Aalto, 1948

Desde o início da era moderna, o conceito de escultura tem vindo a distanciar-se da lógica tradicional que a categoriza, tornando-se infinitamente maleável. Este afastamento foi, segundo Rosalind Krauss, exercido de maneira gradual, justificando de certa maneira a sua aceitação, no que diz respeito à elasticidade do conceito da escultura.

A partir dos anos 50, no entanto, esta ideia havia sido levada à exaustão tornando-se cada vez mais negativa. Representava o “buraco negro da consciência” do artista, algo que era apenas compreensível procurando descrever o que “não era”. Neste momento a escultura passa a pertencer à categoria de “*no-man’s land: é o que estava dentro ou em frente de um edifício e que no entanto não fazia parte dele, ou estava na paisagem e não era paisagem.*”²⁴” Pode-se dizer que a escultura perdeu o seu lugar, tornou-se abstracta e nómada, situando-se pela primeira vez entre não-arquitectura e não-paisagem.

O mapa estruturalista de Rosalind Krauss promove a recepção da Land Art como um novo paradigma da escultura pós moderna, que se expande para um campo

além das instituições de arte, ocupando as vastas paisagens, tornando-se parte delas. (fig.10)

A emergência da estética e do pensamento da arte contemporânea da década de 1960 vem abrir o caminho da exploração espacial a artistas como Michael Heizer, Walter de Maria e Robert Smithson. O trabalho destes artistas era realizado em terreno natural, tendo em conta as características geográficas e geopolíticas dos lugares, normalmente isolados e de difícil acesso. Procuravam criar obras à escala da paisagem; obras pensadas para a efemeridade inevitável própria da natureza, relembrando a sociedade de que nem só de homem vive o homem²⁵, mas sobretudo da relação entre a natureza e a cultura, arte e a paisagem.



(em cima) 09. Auguste Rodin
Estátua de Balzac, 1892-1897

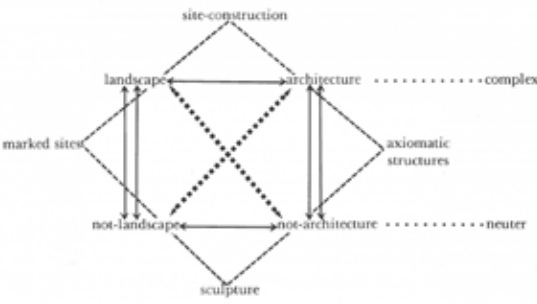
Segundo Rosalind Krauss, a primeira grande mudança paradigmática da escultura deu-se quando esta deixou de ser percebida e habitada. Deixou de ser o monumento historicista que comemorava um evento ou que procurava descrever de maneira simbólica o significado ou uso de um determinado lugar. Esta mudança dá-se concretamente nas obras de Auguste Rodin, como a estátua de Balzac (fig 09), que a autora considera como sendo a primeira instância da “condição negativa do monumento”.

²³ AALTO Alvar, 1997. p.108.

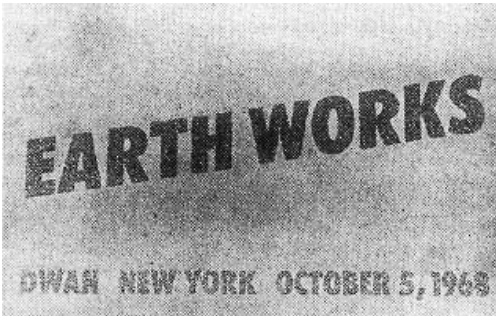
²⁴ KRAUSS, Rosalind, 1979. p.36

²⁵ Adaptação da frase bíblica “nem só de pão vive o homem”.

(à esq.) 10. Diagrama de Rosalind Krauss no artigo “sculpture in the expanded field” (1979)



- (da esq. para a dir.)
11. Exposição “earth works, Virginia Dwan Gallery, 1968
12. “Poster for Gerry Schum’s visionary television broadcast “Land Art” 1969



FERNSEHGALERIE BERLIN GERRY SCHUM

LAND ART



LONG Walking A Straight 10 Mile Line - Dartmoor England



FLANAGEN A Hole In The Sea - Scheveningen Holland



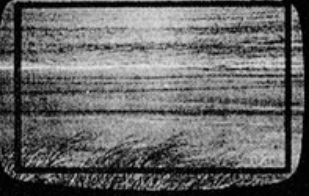
OPPENHEIM Time-track - Fort Kent Zeitgrenze USA-Canada



SMITHSON Fossil Quarry Mirror - Cayuga Lake N.Y. USA



BOEZEM Sand Fountain - Camargue Frankreich



DIJBETS 12 Hours Tide Object - Dutch Coast Holland



DE MARIA Two Lines Three Circles - Mojave Desert USA



HEIZER Coyote - Coyote Dry Lake California USA

SENDUNG 15. APRIL 22.40 Uhr I. PROGRAMM

Eine Auftragsproduktion des SENDERS FREIES BERLIN - Prod. filmkunstfilm gerry schum

Katalog zur Fernsehausstellung LAND ART DM 7,80

Fernsehgalerie Gerry Schum 5657 Haan / Düsseldorf Bruchermühle 02129 4737

Estes trabalhos pioneiros, que usavam a terra como matéria e o espaço como media, foram pela primeira vez expostos pela galeria Virginia Dawn numa exposição intitulada “earthworks”(1968). O termo foi, no entanto, fixado pelo galerista alemão Gerry Schum no vídeo que produziu com o título Land Art, transmitido pela primeira vez na televisão pública de Berlim em 1969. O vídeo revela, desde logo, algumas das qualidades mais pertinentes associadas à Land Art; a escala, as localizações remotas, dificuldades de realização e a associação à natureza.

Recorrendo ao lugar-natural, esta nova tendência, que se desenvolve a par com a proliferação dos debates ecológicos, não se manifesta , no entanto, somente de modo a contestar a relação do homem com a natureza.

A Land Art surge na convergência de opiniões que partilham a dissolução da noção de objecto artístico – as respectivas obras revelam formas finitas, e problematizam os métodos de conservação ou a tradicional relação com as instituições de arte.

A relação entre o homem e a paisagem tem algo de primitivo. Essa interdependência é explorada pelos artistas da land art de diversas maneiras.

Para o interesse desta dissertação, serão analisados os trabalhos de dois artistas; Richard Long e Mary Miss, que, pensa-se, demonstram duas formas diferentes de mediação entre o homem e a paisagem, explorando e transformando a percepção do lugar através das suas intervenções.

RICHARD LONG

[*A line made by walking*]

Iniciada em 1967

“[...] I have met with but one or two persons in the course of my life who understood the art of Walking, that is, of taking walks, who had a genius, so to speak, for sauntering; which word is beautifully derived from idle people who roved about the country, in the middle ages, and asked charity, under pretense of going à la ‘sainteterre’ – to the holy land, till the children exclaimed, ‘there goes a saunterer’, a saunterer – a holylander. (...)

When we walk we naturally go to the fields and woods; hat would become of us if we walked only in a garden or mall? Even some sects of philosophers have felt the necessity of importing the woods to themselves since they did not go to the woods, “They planted groves and walks of platans’ where they took subdiales ambulation’s in porticoes open to the air.”²⁶

Henry David Thoreau

Nascido a 1945 em Bristol, Inglaterra, lugar de alguns dos monumentos mais conhecidos da idade do bronze, Richard Long estuda juntamente com artistas como Hamish Fulton na Martin’s School of art em Londres. Aí tem como professor Peter Atkins, chefe do curso avançado de escultura, cuja metodologia incentivava os seus alunos a considerar o contexto filosófico, psicológico e social aquando da realização da obra artística. Esta metodologia considerava a escultura como objecto não terminado, levando os estudantes a enfrentar as noções preconcebidas da categoria.

A experiência académica permite a Richard Long estabelecer desde muito cedo os parâmetros formais que viriam a ser englobados na sua obra à posteriori. Um dos primeiros trabalhos que produz, intitulado snowball track (1964) *fig 13*, consistia na simples marca produzida por uma bola de neve em movimento, naturalmente condenada a desaparecer rapidamente. Nesta obra, o artista, com apenas dezoito anos, revela a vontade de um contacto directo com a paisagem, utilizando a natureza como matéria prima. Desde esse momento, Long debate-se com a conotação de artista de Land Art, pois considera que a sua obra é radical, mas não monumental como a dos artistas de land art americanos²⁷.

“The medium of my work is walking (element of time) and natural materials (sculpture). For me, the label ‘Land Art’ represents North American monumental earthworks, and my work has nothing to do with that. I could say it perhaps has more in common with Italian Arte Povera (simple, modest means and procedures) or Conceptual Art (the importance of ideas).”²⁸

²⁶ THOREAU, Henry David, 1851. pp.657-674.

²⁷ Para William Malpas, autor do livro “the art of Richard Long: complete works”, o trabalho de Long é uma continuação tardia do paisagismo romântico Inglês, resultado da fusão entre o panteísmo do séc. XIX e o conceptualismo dos anos sessenta. O seu pensamento assenta na ideia de que tudo está interligado, que o universo é um todo, e esse todo é energia. Esta ideia está presente na relação que estabelece com o lugar, um sítio especial eleito pelo artista para a realização da sua obra.

²⁸ MALPAS, William, 2012. p. 235

(da esq. para a dir.)

13. Richard Long
Snowball Track, 1964

14. Richard Long
“line made by walking” 1967



Para Long, “*caminhar é também uma oportunidade de descobrir lugares para criar esculturas em lugares remotos, locais de grande poder, propícios à contemplação*”²⁹. Na obra *made by walking* (iniciada em 1967), Long estabelece o simples acto de caminhar na paisagem como gesto primordial. No contexto da arte conceptual dos anos 60, a acção do artista pode ser vista como uma subversão do gesto expressivo tradicional, central na pintura.

Caminhar é “não expressivo”, é um movimento mecânico que permite ao corpo movimentar-se de um ponto para o outro, da mesma maneira que uma linha é fundamentalmente a ligação entre dois pontos.

Uma linha imposta sobre um território particular é normalmente o resultado de um processo de medição cartográfica imposta sobre uma superfície bidimensional; no entanto, ao contrário das estradas desenhadas nos mapas, a obra de Richard Long existe numa quarta dimensão, física e perceptível, tornando-se escultura real.

O registo da acção pelo artista é, por natureza, parcial, e condicionador de uma acção com uma determinada duração no tempo e extensão no espaço. É um acumular das experiências vividas pelo artista.³⁰

Para o artista Inglês, as suas obras são uma espécie de celebração da experiência de um determinado lugar,

num determinado tempo. Por vezes Long fala-nos da sua obra em termos poéticos e religiosos, afirmando mesmo que “*a arte deveria ser uma experiência religiosa*”³¹. Religiosa, no sentido de ir mais além do objecto artístico, procurando a experiência física e emocional.

“*Walking is a way of engaging and interacting with the World, providing the means of exposing oneself to new, changing perceptions and experiences, and of acquiring an expanded awareness of our surroundings perceptions and experiences, and through a deeper understanding of the places we occupy, we acquire a better understanding of our own position in the world*”³²

A obra de Richard Long assenta na ideia de tempo, e na poética do movimento articulada com a ideia de percepção de um determinado lugar, seja ele espaço arquitectónico ou território/paisagem. A sua obra remete-nos não tanto para qualidades perfeccionista de execução, mas para a descoberta, a procura e o entendimento do lugar.

²⁹ LOBACHEFF, G., 1994. p. 5

³⁰NOTA: Ao longo dos últimos quarenta anos Richard Long tem vindo a reproduzir as suas caminhadas nos mais diversos locais. Começando naturalmente em Inglaterra, o artista viajou para lugares como os desertos do Peru, Equador, Japão, Himalaia, Índia e África, entre outros, sentindo cada lugar de maneira diferente e documentando sempre a sua experiência em primeira mão.

³¹ MALPAS, William, 2001. p. 349

³² LONG, Richard e BONELLI, S., 2000. p. 33

15. *Richard Long*
Walking a line in Peru, 1972





16. Richard Long
Walking a line in Nepal, 1983

MARY MISS
[*Perimeters / Pavilions / Decoys*]
1977-78

“Na arquitectura (...) existe o mesmo elemento “tempo”: além disso, este elemento é indispensável à actividade construtora: da primeira cabana, da primeira caverna do homem primitivo à nossa casa, à igreja, à escola, ao escritório onde trabalhamos, todas as obras de arquitectura para serem compreendidas e vividas, requerem o tempo da nossa caminhada, quarta dimensão.”³³”

Bruno Zevi

Mary Miss é uma artista norte americana radicada em Nova Iorque. Nascida em 1944, filha de pai militar, passa grande parte da sua infância a mudar constantemente de cidade até que obtém o diploma da universidade de Santa Bárbara, Califórnia, em 1966. Durante este período Mary Miss desenvolve a sua personalidade artística seguindo a possibilidade da obra de arte ser uma expressão de ideias e não apenas um foco formalista de qualidades visuais.

Sendo também ela uma das pioneiras do movimento land art, a sua obra foca-se essencialmente na experiência do individuo que se move por entre a paisagem. Os seus projectos incorporam materiais como a madeira, metal e betão, explorando a ideia de criar situações que enfatizem a história do local, a sua ecologia e outros aspectos inerentes, levando à descoberta de novas relações com o lugar.

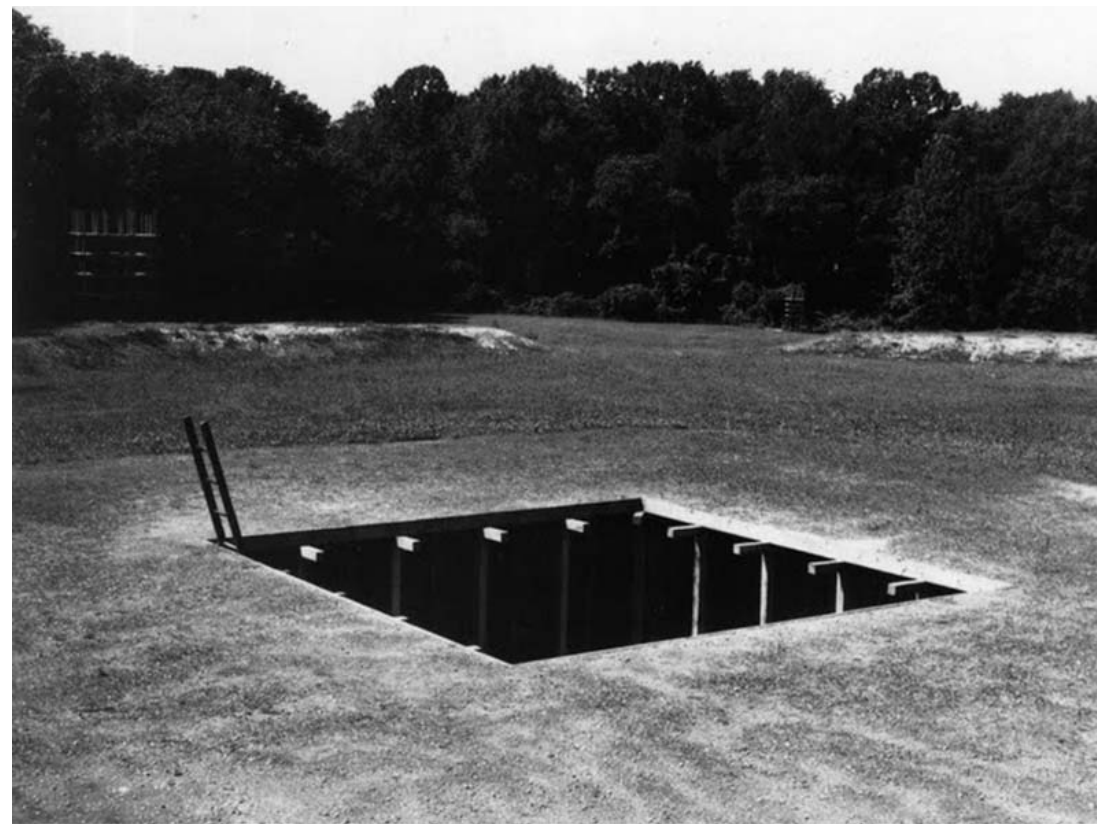
³³ Zevi, Bruno, 1977. p.22

(de cima para baixo.)

*17. Mary Miss
Decoys, 1977-78*

*18. Mary Miss
Pavilions, 1977-78*

*19. Mary Miss
Decoys, 1977-78*



Perimeters/pavilions/decoys foi um dos projectos que inspirou a investigadora Rosalind Krauss a escrever o artigo *sculpture in the expanded field*³⁴, no qual se baseou o capítulo anterior. A obra consiste em cinco instalações temporárias espalhadas por quatro hectares em Long Island, Nova Iorque; três estruturas verticais (torres), um aterro (monte de terra), um pátio enterrado (buraco). Cada estrutura evoca formas já existentes no local, formando uma sequência narrativa. As peças, misteriosas e ambíguas, provocam a curiosidade dos visitantes que se envolvem na sua exploração, deambulando e mediando entre as instalações e o parque que as envolve.

O percurso parece ser indefinido. É necessário percorrer todo o complexo, comparar e estruturar a informação, para entender a sua plenitude,. Ao atravessar as árvores em direcção ao campo deparamo-nos com uma torre de dois metros e meio de altura construída em madeira e envolta em metal. À distância, no limite do local, encontram-se outras duas torres, cuja verdadeira escala só é apreendida mediante a exploração.

Atravessando entre os aterros, que subtilmente encerram a parte superior do parque, um buraco quadrado de 5mx5m torna-se subitamente visível. Uma escada permite a descida ao espaço enterrado, que é circundado por uma parede, com portas em cada um dos lados ligando a uma corredor em volta do pátio central. O movimento torna-se parte integrante da obra, distin-

guindo espaços de luz e sombra.

A instalação consiste essencialmente numa percepção física e emocional do lugar. À semelhança do trabalho de Richard Long, a obra de Mary Miss parece assentar na procura de uma relação com o lugar onde se situa, privilegiando as suas especificidades sobre a preocupação tradicional do monumento público. No entanto, o seu trabalho parece cruzar os limites entre a paisagem, a arquitectura e o desenho urbano.

³⁴ O artigo de Rosalind Krauss – *sculpture in the expanded field* começa com da seguinte maneira:

“Toward the center of the field there is a slight mound, a swelling in the earth, which is the only warning given for the presence of the work. Closer to it, the large square face of the pit can be seen, as can the ends of the ladder that is needed to descend into the excavation. The work itself is thus entirely below grade: half atrium, half tunnel, the boundary between outside and in, a delicate structure of wooden posts and beams. The work, *Perimeters, Pavilions, Decoys*, 1978, by Mary Miss, is of course a sculpture or, more precisely, an earthwork.”

Rosalind Krauss – *sculpture in the expanded field*. cit. p. 01

LE CORBUSIER
[Convent Sainte-Marie de La Tourette]
1956-60

A encomenda do projecto de La Tourette, perto de Lyon, França, surge durante a fase final de construção da capela de Ronchamp, 1953. O frade da ordem Dominicana, Marie-Alain Couturier, também ele um estudioso de arte e pintor, procura maneiras de promover a renovação da arte sacra recorrendo pela segunda vez ao arquitecto suíço não só por considera-lo “o maior arquitecto da época, mas também pelo facto da sua percepção espontânea do mundo eclesiástico ser a mais forte e autentica que jamais conheceria”³⁵

Exemplo da sincronia entre os dois homens no que diz respeito ao futuro projecto de La Tourette, está presente num artigo de 1950 na revista “*L’Art Sacré*”³⁶ intitulado “*The magnificence of poverty*”. Nele Couturier expõe os princípios de pureza e simplicidade defendidos por Le Corbusier, revelando a interpretação ideal do futuro convento. As palavras que dirigiu ao arquitecto como espécie de briefing exemplificam também a confiança que nele depositava: “*create a silent dwelling for one hundred bodies and one hundred souls*”³⁷. O programa consistia numa igreja, claustro, capela, biblioteca, zona de estudo, refeitório, cozinhas e cerca de cem celas individuais.

As questões tipológicas associadas a edifícios religiosos interessavam particularmente a Le Corbusier desde a sua ida a Itália em 1911, onde visita o Mosteiro da Certosa de Galluzzo, ou Charterhouse of Ema, nos ar-

redores de Florença. Neste mosteiro, sugerido quer no manual de Baedeker quer no guia de Ruskin, o arquitecto observa pela primeira vez a harmonia plena entre paisagem e arquitectura, numa delicada interpretação do binómio público/privado por parte de um único volume edificado.

“*Set in the heart of Tuscany, the Charterhouse of Ema sits atop a Hill, revealing the relations formed by each of the monks’ cells placed at the peak of a huge stronghold wall*”³⁸

Le Corbusier é também incentivado por Couturier a visitar as ruínas do mosteiro de Le Thoronet, perto de Toulon no sul de França, argumentando que este continha a expressão essencial do ideal monástico. O local deixou Le Corbusier imensamente impressionado, designando-o posteriormente por “*arquitectura da verdade cisteriana*”³⁹.



20. Marie-Alain Couturier com Henry Matisse, 1950

³⁵ COUTURIER, M. A., 1954. pp. 9-10

³⁶ Desde 1936, o frade Marie-Alain Couturier é um dos editores da revista *Art Sacré* – uma publicação que defendia o renascimento da arte sacra “cujo ideal seria a existência de génios que também fossem santos. “No entanto, nas circunstâncias atuais, se tal homem não existe, acreditamos que para provocar tal renascimento, é preferível procurar génios sem fé, que crentes sem talento”.

Philippe Potié, 2001. p.60.

³⁷ POTIÉ, Philipp. 2001. p.60.

³⁸ LE CORBUSIER, 2001. p.92

³⁹ JENKS, Charles, “Le Corbusier and the continual Revolution in Architecture” 2000, pp. 327-28

Como sustenta Colin Rowe na compilação de artigos que resulta no livro *“the mathematic of the ideal villa”* é possível estabelecer um paralelo entre o historicismo e o modernismo na obra de Corbusier. A disposição esquemática de La Tourette é visivelmente influenciada por Le Thoronet. A implantação numa colina inclinada, a planta quadrangular e o pátio rodeado de um claustro, são elementos que reflectem a ideia típica das abadias medievais. Le Corbusier, no entanto, não reproduziu literalmente as suas fontes, transformou-as, retendo o que entendia como essencial.

A primeira visita do arquitecto ao local deu-se em Maio de 1953. Desde os primeiros esquiços, o esquema da volumetria e a escolha da implantação no ponto mais alto do terreno, parece esclarecida. O edifício deve ser visto à distância.

“O mosteiro ergue-se heroicamente separado da natureza como um templo grego, proclamando a solidão humana independente do universo.”⁴⁰

A alegada escolha da implantação por Le Corbusier é imprescindível para a compreensão do projecto. Em La Tourette *“o lugar é ao mesmo tempo tudo e nada”⁴¹*; como nos diz Colin Rowe, acrescentado que *“arquitectura e paisagem, experiências lúcidas e separadas, são como protagonistas rivais de um debate que progressivamente se contradizem e clarificam o significado de cada uma.”⁴²* A dialéctica da mediação com

a paisagem é calculada cirurgicamente pelo arquitecto.

No contexto desta dissertação, parece pertinente descrever o projecto, através de uma *“promenade architecturale”* começando pela envolvente – já que foi o próprio Corbusier que disse: *“an architecture must be walked through and traversed”⁴³*.

O projecto desenvolve-se numa coreografia que tem início no exterior. Numa conversa com os frades Dominicanos, o arquitecto enfatiza como o edifício está rodeado de floresta, sugerindo desde logo a apropriação da paisagem como parte integrante do projecto. Poderá o caminho entre as árvores circundantes constituir uma arcada em volta do claustro de La Tourette? O percurso que leva ao edifício por entre o bosque, torna-se assim obrigatório para a compreensão da totalidade da obra.

A libertação do terreno através do uso de pilotis constitui um dos cinco princípios fundamentais da arquitectura moderna⁴⁴ estabelecidos pelo arquitecto Suíço. Neste caso concreto, a floresta de pilares, de diferentes tamanhos e feitios, combina a funcionalidade com a qualidade escultural. A sua ambiguidade é ainda mais contrastante quando, ao atravessar estes elementos, se transita para os espaços interiores, puristas e funcionais. Verifica-se mais uma vez a vontade de integrar conceptualmente a paisagem no universo do projecto.

O esforço físico necessário para chegar ao convento gera desde logo a sensação de retiro espiritual. A aproximação é feita pelo lado norte, sendo que o primeiro contacto é com uma parede de betão de escala *“herbóica”⁴⁵*.

A igreja e o volume principal encontram-se separados entre si, abrindo uma fresta de paisagem que permite também um vislumbre do interior do pátio central. A entrada faz-se através de um portão separado da estrutura principal, seguido de uma ponte que anuncia a divisão da consciência do utilizador que agora entra num espaço de reclusão.

⁴⁰ JENCKS, Charles, 2000. p.328

⁴¹ ROWE, Colin, 1976. Cit. p.194

⁴² ROWE, Colin, 1976. Cit. p.194

⁴³ LE CORBUSIER, “talks with students”, New York: Princeton Architectural Press, 1999. p. 44

⁴⁴ Os cinco princípios da Arquitectura foram publicados em 1926 na revista L’Esprit Nouveau.

⁴⁵ Termo utilizado por Colin Rowe para descrever a escala da fachada, em comparação com a villa projectada por Corbusier em Chateaux-de-Fonds, 1916.

NOTA: A transparência é talvez a maior conquista da arquitectura moderna. No entanto, como nos explica Colin Rowe, esta qualidade não tem necessariamente uma aplicação literal. Em La Tourette verificamos como a complexidade espacial em contraste com o mundo exterior resulta no que o Rowe chama de “transparência fenomenológica”.



21. Le Corbusier com os frades Dominicanos numa visita à obra acabada. 1960

NOTA: “Promenade architecturale” era uma ideia chave na elaboração do espaço e movimento nos projectos de Le Corbusier, que se referia muitas vezes à sequência espacial e direcção do movimento na Acrópole em Atenas e na arquitectura Árabe. “A arquitectura árabe oferece-nos um ensinamento precioso. “É apreciada no percurso a pé; é caminhando, em movimento que se vê desenvolverem as ordenações da arquitectura. Trata-se de um princípio contrário à arquitectura barroca que é concebida sobre o papel, ao redor de um ponto teórico fixo. Eu prefiro o ensinamento da arquitectura árabe.”

LE CORBUSIER; Jeanneret, Pierre. Oeuvre Complète 1929-1934. Les Éditions d'architecture (1947), p. 24

*22. La Tourette
vista do exterior*



O programa, como já foi referido, é distribuído de forma tradicional, à volta do pátio central. Este espaço, no entanto, não permitiu a Le Corbusier a implantação de um claustro tradicional devido à pendente inclinada, sendo a sua função distribuída por duas galerias dispostas perpendicularmente que ligam os espaços do convento à igreja, criando o deambulatório.

Seguindo o típico vocabulário de Le Corbusier, a função monumental das escadas é substituída pela rampa. Mais uma vez, a ideia de passeio arquitectónico torna-se essencial para o arquitecto, que, diz-se, teve visões em que os monges *“ocupavam a totalidade da rampa, cantando salmos numa espectacular encenação da vida litúrgica”*⁴⁶

As celas, privadas, nos dois pisos superiores do volume principal, enquadram a paisagem, dando ênfase à ideia de contemplação como forma de meditação. As zonas de estudo, o refeitório e a biblioteca, estão distribuídas pelos pisos inferiores. A luz é o tema principal explorado pelo arquitecto nos espaços interiores. Todos os vãos e proporções foram dimensionados segundo o seu sistema do modulator.

A capela, a Norte, é o único elemento que quebra a consistência lógica da planta. *“The ear like shape with with its battered walls recalls Ronchamp, but here the light comes in from the top through a séries of sloped Light cannons.”*⁴⁷ O pequeno espaço anexo à igreja principal foi concebido para que

os frades celebrassem a missa em silêncio, todas as manhãs. A capela é talvez o espaço mais intrigante de todo o complexo de La Tourette. Os lanternins, orientados segundo o solstício de verão, iluminam seis plataformas, cada uma com um altar, que ascendem iluminados pela luz reflectida nas superfícies pintadas de cores diferentes. *“Light for me is the fundamental basis of architecture”*⁴⁸

Procurou-se, nesta dissertação, desenvolver o tema da mediação com a paisagem. Considera-se, neste contexto, o projecto de La Tourette incontornável, não só pela sua importância histórica, como pela maneira como este se materializa, e explora as ambiguidades entre o interior e o exterior, levando a uma exploração reflexiva que transcende o próprio lugar.

⁴⁶ POTIÉ, Philippe, 2001. p.102

⁴⁷ CURTIS, William, 1986. p.182

⁴⁸ LE CORBUSIER, in VON MOSS, Stanislaus, “Elements of a synthesis”, 2009. p.98

(da esq. para a direita)

23. fotografias de Hélène Binet
interior de La Tourette, 2007

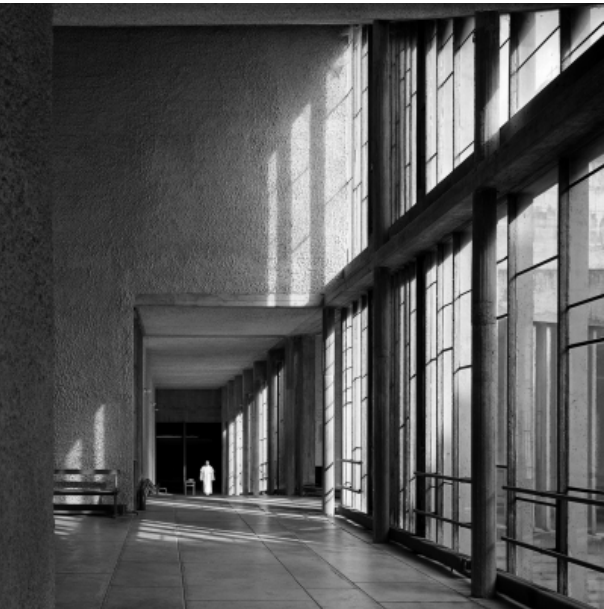
24. *Ibidem.*

25. *Ibidem.*

26. *Ibidem.*

27. *Ibidem.*

28. *Ibidem.*





OLAFUR ELIASSON

[The Weather Project]

2003

Um exemplo proeminente da dialéctica multidisciplinar na criação da atmosfera espacial, é a obra do artista Olafur Eliasson. As suas intervenções exploram incessantemente modos de percepção, e são reconhecidas pelo forte carácter atmosférico relacionado com a temporalidade.

“I think the spatially based research at the studio, as well as the complexity of the site-specific conditions we work with, have given us the know how and interest in space that is as fundamental as what we find in contemporary architecture.”⁴⁹

Questionado acerca do seu interesse pela noção de atmosfera, Olafur Eliasson defende: *“Like the weather, atmospheres change all the time and that’s what makes the concept so important. An atmosphere cannot be an autonomous state; it can not be in standstill, frozen. Atmospheres are productive, they are active agents.”⁵⁰*

Olafur vê o tempo – vento, chuva, sol – como sendo o último encontro fundamental com a natureza que ainda se pode experienciar no meio urbano. Através do uso da luz, do espaço e da cor, o artista cria objectos e ambientes que se relacionam com o corpo humano, tor-

nando-o protagonista da experiência do espaço.

No seu projecto para o Tate Modern em Londres (2003) , o artista explora em detalhe a relação entre a arquitectura pré-existente e a intervenção artística de maneira assimilar a experiência atmosférica. Ao integrar parte da cidade no interior do espaço, a experiência e a memória associativa dos intervenientes permite que a obra seja experienciada individualmente sem a necessidade de explicação adicional.

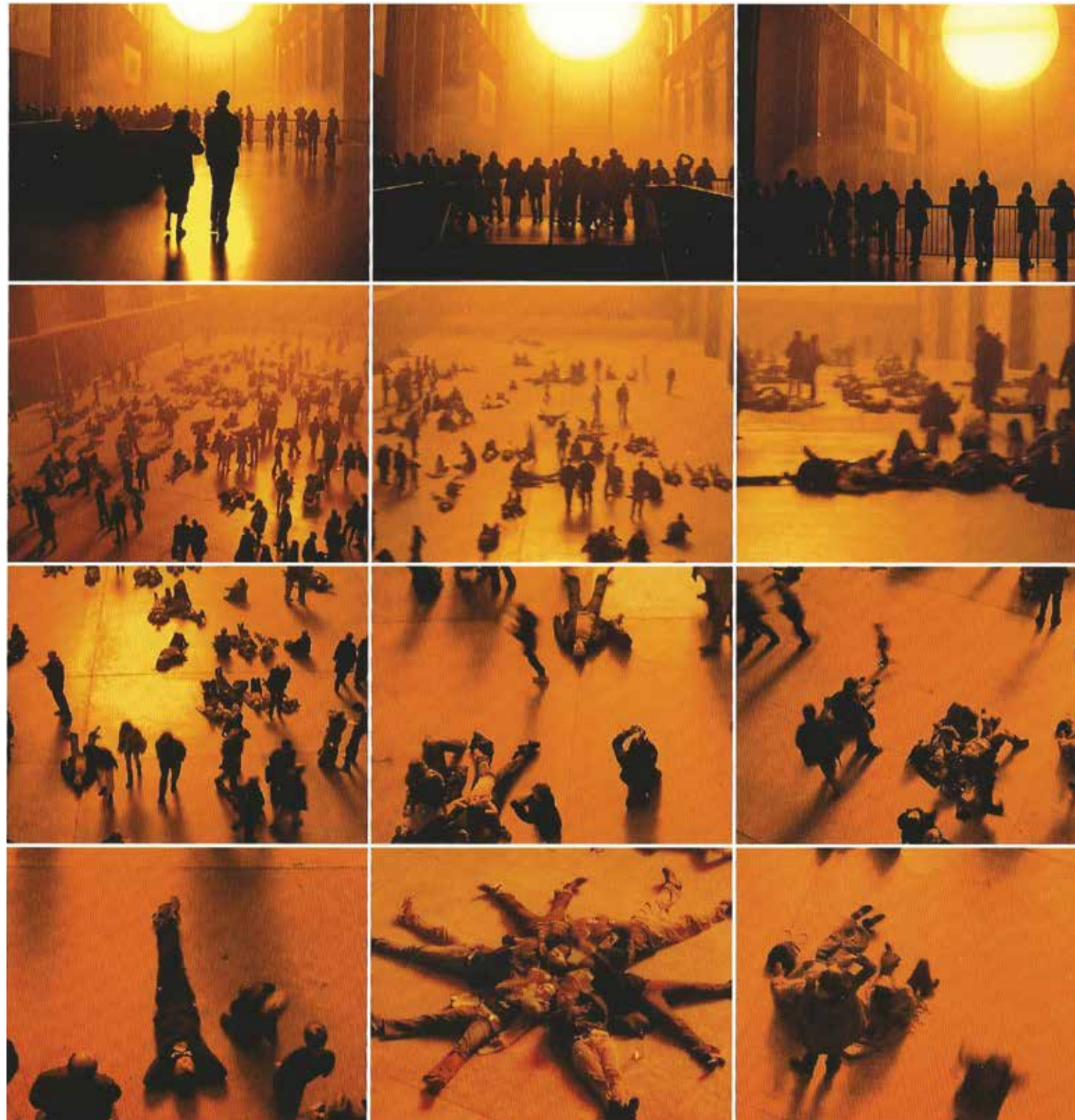
“The visitors made the place – it was a beach and people picked up; it was a place of bodily experience, and often collectively so, with people you had never met before; it was a site for a brief demonstration through forming slogans in the mirror above. It was engaged with.”⁵¹

⁴⁹ ELIASSON, Olafur, 2008. p. 49

⁵⁰ ELIASSON, Olafur, 2014. p. 93

⁵¹ Ibidem, p. 119

29. Olafur Eliasson
"The Weather Project" 2003



Parte da preparação do trabalho consistiu num questionário elaborado pelo próprio artista, composto por questões direccionadas ao staff do museu; *“How often do you discuss the weather?”* - *“Do you think the idea of the weather in our society is based on nature or culture?”* - *“Do you think tolerance to other individual sis proportional to the weather?”*⁵² Os resultados estatísticos foram utilizados no catálogo que promovia e acompanhava a exposição.

Nesta obra, a espacialidade horizontal e vertical do espaço central do Tate Modern, é integralmente reconfigurada pelo ambiente criado, capturando um horizonte imaginário, sob a figura de um sol poente em contraste com o cinzento clima londrino. O envolvimento com a instalação acentua-se e diversifica-se: os espectadores deitam-se no chão, encontram-se a si mesmos e expondo-se à reflexividade da obra, ora isoladamente, ora provocando desenhos, em movimentos lúdicos.

Através de materiais naturais como a água, terra, luz e vento, a instalação de Olafur Eliasson recria o mundo exterior, explorando tanto a oposição entre a natureza e a cultura, como a intercepção dinâmica destes dois

conceitos através da experiência sensorial. A vivência do espaço é dilatada pela atmosfera poética, luz, sombras, reflexos e cor reencontrando um diálogo entre o imaginário e a realidade.

⁵² ELLASSON, *Olafur*, 2008. pp. 122
- 123

30. Olafur Eliasson
“The Weather Project” 2003, Sala das
turbinas





31. Olafur Eliasson
“The Weather Project” 2003, vista de
cima



32. Olafur Eliasson
“The Weather Project” 2003

SVERRE FEHN

[Pavilhão nórdico da bienal de Veneza]

1958 - 62

“*Além de outras questões, a arquitectura nórdica evidencia a eclosão de uma concepção e método de projecto totalmente diferente da ortodoxia do Movimento Moderno: o empirismo. Trata-se de uma postura que, para cada encargo concreto, procura inspiração nos dados do lugar, no clima, no programa, nos futuros usuários, nos materiais autóctones. O detalhe é o elemento concreto, aquilo que todas as metodologias sistematizadoras marginam como anedótico, converte-se no protagonista.*”⁵³

Sverre Fehn (1924 – 2009) faz parte de uma geração de arquitectos escandinavos que, a par de Aalto, Asplund, Utzon e Lewerentz, são considerados os grandes mestres da arquitectura nórdica. Após a sua formação na escola de arquitectura de Oslo em 1949, Fehn planeia uma viagem a Marrocos que o viria a marcar profundamente pela descoberta das expressões essenciais da arquitectura primitiva, influenciando o seu percurso profissional desde então.

“*When I went to Morocco, it was not to discover new things but to recollect what was forgotten (...) The only answer to this architectural simplicity and clarity is that it exists in a culture that for us seems timeless. Architecture’s work is perfect, because it is working in a timeless space. Its signature is anonymous, because it is nature itself.*”⁵⁴

Também o fascínio pelas obras de Le Corbusier influenciaram Sverre Fehn pela sua pureza formal, simplicidade e honestidade. O vínculo temporal à arquitectura

moderna⁵⁵ é no entanto adaptado às condições locais de cada projecto, ao que Kenneth Frampton designa como regionalismo critico ou domesticação do moderno.

“*I have never thought of myself as modern, but I did absorb the anti-monumental and the pictorial world of Le Corbusier, as well as the functionalism of the small villages of North Africa. You might say I came of age in the shadow of modernism.*”⁵⁶

Fehn considera a luz como matéria da construção. O seu projecto para a bienal de Veneza (1958-62) é uma das obras que melhor ilustra os aspectos da linguagem arquitectónica do autor, onde uma construção de ‘luz escandinava’ é a principal criadora do espaço projectado para a exibição de obras de arte. O projecto, no entanto, não procura uma mímica da arquitectura vernacular nórdica no sentido convencional, adaptando antes os seus princípios elementares da relação com a natureza.

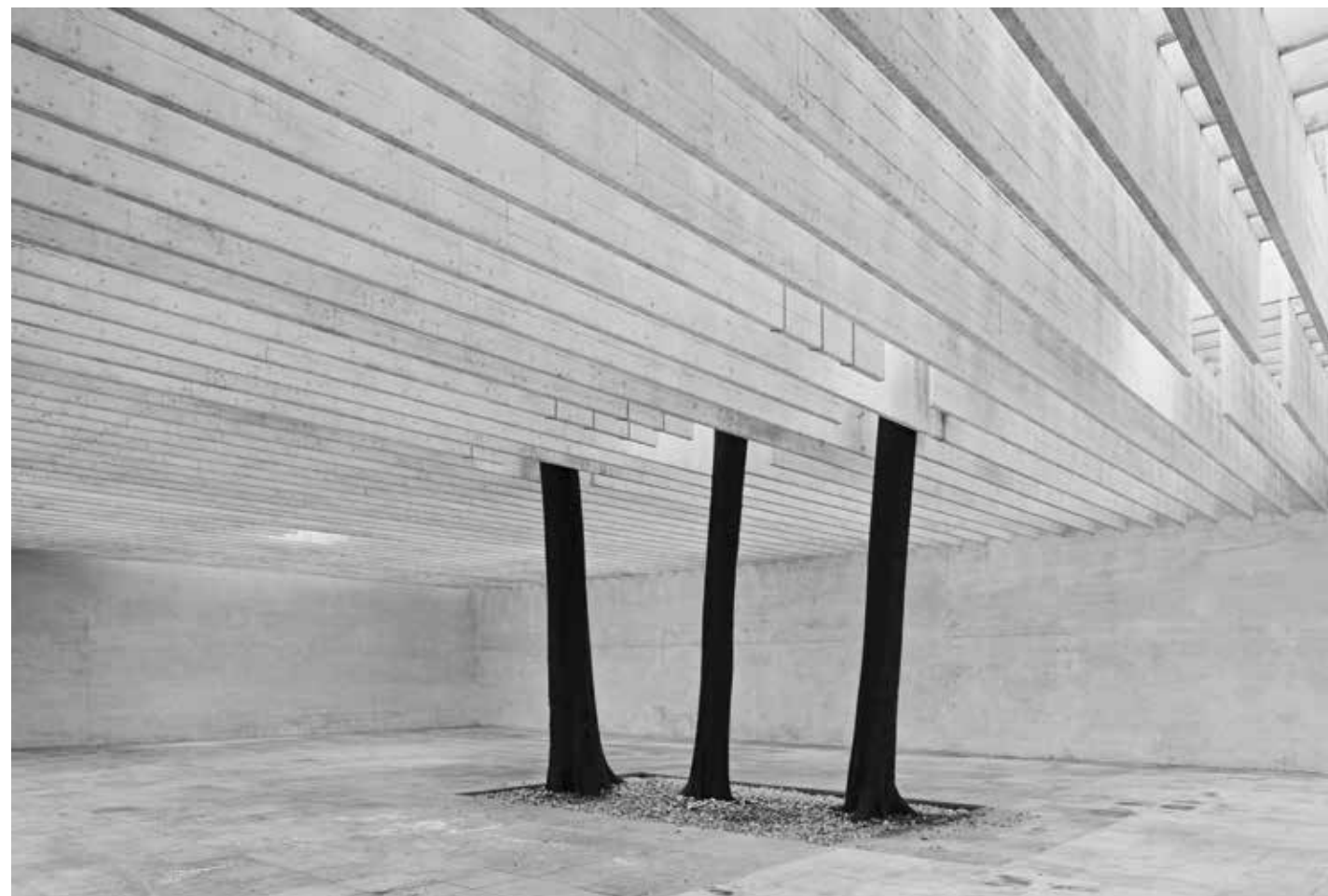
⁵³ MONTANER, Josep Maria, 2001. p.94.

⁵⁴ FEHN, Sverre, in FJELD, Olaf, Sverre Fehn, The Pattern of Thoughts, 2009. p .29

⁵⁵ O seu processo arquitectónico denota ao mesmo tempo uma vertente individual e original, que tem por base várias fontes de inspiração, não só das suas viagens ao norte de África e do contacto com diferentes culturas, mas também de outros grandes arquitectos, como é o caso de Alvaar Alto, Jean Prouvé, Le Corbusier e Mies van der Rohe. Relativamente a Frank Lloyd Wright, embora tendo tido um contacto reduzido com as suas obras, revelou contudo uma grande proximidade com os valores da cultura japonesa que o haviam influenciado. Tal como o próprio afirmou, “I discover, and I am what I discover.”

⁵⁶ FEHN, Sverre, in THOME, Martha, Sverre Fehn, 1997. p. 02

33. *Sverre Fehn*
Interior do pavilhão na bienal de Veneza



O edifício é uma orquestração de ideias espaciais e intenções atmosféricas articuladas com a envolvente. Os materiais utilizados resumem-se a betão, madeira aço e vidro. Sobre a importância da dialéctica entre o ambiente e a estrutura, Fehn argumenta que, *“Por muito bom que seja o arquitecto, se não tem oportunidade para expressar a ideia poética nas estruturas, não possui a base da arquitectura. A estrutura é uma linguagem, uma maneira de se expressar, e deve haver um equilíbrio entre pensamento e linguagem.”*⁵⁷

A construção da estrutura da cobertura é composta por dois layers de vigas de betão com apenas seis centímetros de espessura e um metro de altura. As vigas foram propositadamente exageradas de maneira a permitir que as árvores pré-existentis se mantenham, perfurando a estrutura e conferindo ao espaço uma impressão de leveza inesperada, um *brise soliel* horizontal, que permite que a luz natural entre no espaço de maneira difusa. Uma construção de luz verdadeiramente escandinava.

O confronto entre a natureza e a estrutura, remissente da tradição vernacular da arquitectura escandinava é ‘reinterpretado’ e assumido através da relação com a topografia e o ambiente natural, adaptando-a no entanto às condições do clima de Veneza. O projecto de Sverre Fehn destaca-se pelo valor da materialidade, da luz natural e da qualidade do espaço. A arquitectura escandinava, representada no pavilhão bienal de Veneza,

relembra-nos o papel desta como mediadora da relação entre o homem e a natureza.

O dinâmica da obra de Sverre Fehn, apoiada pela noção de espírito do lugar de Norberg-Schultz, demonstra-nos uma arquitectura que procura a sua identidade apoiando-se nas especificidades físicas do local. A relação entre a terra, o céu e o horizonte foi um tema recorrentemente explorado nas obras do arquitecto ao longo da sua carreira.

Fehn demonstra-nos também que arquitectura não se limita à estrutura, à estética, à tectónica, nem tão pouco simplesmente à atmosfera que o edifício pode evocar. Apesar de todos estes elementos serem imprescindíveis para a ‘vida’ da arquitectura, é apenas quando todos estes critérios se juntam, que temos a verdadeira natureza e identidade de um edifício.

⁵⁷ FEHN, Sverre, 2000. p.138

(da esq. para a dir.)

34. pormenor interior do pavilhão

35. pormenor das vigas





(da esq. para a dir.)

36. pormenor escadas exterior

37. pormenor da estrutura

RYUE NISHIZAWA
[Teshima Art Museum]
2010

*“Uma mesma nuvem no céu, é um conjunto de formas cam-
biantes; quiçá os romanos apenas viam nelas mau presságio dos
deuses, como se fossem um telégrafo divino. Quando o homem me-
dieval a imaginava, via nela a sua própria alma. Leonardo via
figuras humanas e coisas, como tentando já deslindar que por detrás
do visível, há sempre algo escondido pronto a ser descoberto. Para
os seus contemporâneos do Norte, todavia, uma nuvem era apenas
uma nuvem e estudavam-na como sendo apenas um fenómeno da
natureza.”⁵⁸*

A arquitectura diagramática e minimalista do atelier
SANAA consiste na exploração imaterial de atmosferas
espaciais. Paralelamente ao trabalho conjunto com Se-
jima, Ruye Nishizawa tem-se dedicado a projectos mar-
cados não só pela procura de novas soluções construti-
vas como pelas particulares relações que estabelece com
os elementos naturais, transformando-os, por vezes, na
própria materialidade do projecto.

O projecto na ilha de Teshima, resulta da estreita co-
laboração do arquitecto com o artista japonês Rei Nito.
Localizado numa ilha no mar interior de Seto, Japão, o
museu implanta-se gentilmente no topo de uma colina,
rodeado de campos de arroz. O espaço consiste em duas
estruturas orgânicas de betão branco com uma espessu-
ra de apenas 25cm e uma pequena área de recepção en-
terrada, unidas por um percurso que oferece vistas sobre
a paisagem natural e diferentes perspectivas do projecto.

⁵⁸ MANSILLA, Luís, 2002. p. 01

38. Ryue Nishizawa
Teshima Art Museum, vista exterior



*“The Architecture aims to create a closed dynamic space – surrounded by works of art and the environment – but open at the same time. Our goal is to generate a fusion of the environment, art, and architecture, and we hope these three elements will work together as a single entity”*⁵⁹

O espaço de maior dimensão contém a única zona da exposição. A planta, livre, consiste num espaço aberto de aproximadamente 40x60 metros com duas aberturas elípticas que oferecem vistas para a envolvente, permitindo ao mesmo tempo que o exterior entre para o interior – luz, vento, chuva e fauna. A clareza conceptual do espaço constitui por si só uma obra de arte na forma como procura uma constante interacção com a atmosfera do lugar, unindo paisagem, arte e arquitectura numa única entidade espacial.

A síntese singular entre arte e arquitectura fundamentada pela percepção sensorial, assume-se como um convite à deambulação. Tal como em La Tourette, o espaço consiste numa escultura habitável que insiste na confrontação com os elementos naturais da envolvente. Como nos diz Merleau-Ponty: *“não estou dentro do espaço e do tempo, não penso o espaço e o tempo, sou no espaço e no tempo”*.

⁵⁹ NISHIZAWA, Ruy, 2011. p 194

39. vista do percurso e acesso exterior





40. vista interior, exposição

CONCLUSÃO:

Como nos diz Bruno Zevi; “*a definição mais precisa que se pode dar actualmente da arquitectura é a que tem em conta o espaço interior. A arquitectura bela será a arquitectura que tem um espaço interior que nos atrai, nos eleva, nos subjuga espiritualmente; (...)*”⁶⁰. No entanto, esta experiência não é autónoma, estando dependente de diferentes interações que contribuem para a sua criação narrativa; “*a experiência espacial própria da arquitectura prolonga-se na cidade, nas ruas e nas praças, nos becos e parques, nos estádios e jardins, onde quer que a obra do homem haja limitado vazios, isto é, tenha criado espaços (...).*”⁶¹

A abordagem fenomenológica, no mais amplo significado, não pode ser reduzida a uma manipulação formal de parâmetros específicos. Os projectos analisados distinguem-se, precisamente, por conseguirem atingir esse patamar de intensidade da experiência sensorial através da articulação e mediação entre todos os elementos que constituem a sua atmosfera.

A génese do território assume-se como argumento da proposta do projecto que explora o papel da arquitectura como instrumento de mediação entre as diferentes atmosferas do mundo que nos rodeia.

“*Atmosphere is the overarching perceptual, sensory, and emotive impression of a space, setting, or social situation. It provides the unifying coherence and character for a room, space, place and landscape, or a social encounter. It is the ‘common denominator’, ‘the colouring’ or ‘the feel’ of the experiential situation. Atmosphere is the mental ‘thing’, an experiential property or characteristic that is suspended between the object and the subject.*”⁶²

⁶⁰ ZEVI, Bruno, 1977. pp. 23 - 24

⁶¹ Ibidem, p. 25

⁶² PALLASMA, Juhani, 2014. pp. 20-21

III VOLUME PRÁTICO

Habitar Alcácer do Sal: A outra margem





42. margem do rio Sado

RESERVA NATURAL DO ESTUÁRIO DO SADO

Os estuários são áreas da foz dos rios que desaguam directamente no mar e onde é importante a influência das correntes e das marés, (havendo assim uma mistura de água doce com água salgada).

A Reserva Natural do Estuário do Sado foi criada a 1 de outubro de 1980, visando fundamentalmente assegurar a manutenção da vocação natural do estuário, o desenvolvimento de atividades compatíveis com o equilíbrio do ecossistema estuarino, a correta exploração dos recursos, a defesa de valores de ordem cultural ou científica, bem como a promoção do recreio ao ar livre.

A parte montante do estuário apresenta vários canais e ilhas; a jusante o estuário alarga e é rodeado de sapais, onde se situa a Reserva Natural. As suas dimensões favorecem a variedade e diversidade da fauna e da flora, apresentando condições particulares para a desova e crescimento de espécies de peixe e mariscos, habitat de aves aquáticas e outra fauna selvagem.

Os canais, esteiro e sapais da Reserva Natural do Estuário do Sado, constituem áreas de produtividade biológica, fonte de riqueza da fauna e flora que evidenciam.

O estuário pode considerar-se constituído por duas regiões principais:

- a baía central (que inclui a baía de Setúbal e o canal da marateca), sob influência dominante das marés;
- o canal de Alcácer, sob maior influência e água doce do rio Sado; inclui bancos de vasa e de areia, vastos sapais, caniçais, matos esclerófilos, montados e áreas agrícolas com pastagens, culturas arvences de arroz e plantações florestais.

A zona compreendida entre Cachopos na margem sul e Monte Novo de Palma na margem norte corresponde a uma unidade diferente, não só pela proximidade das margens, como também pela presença de salinas que se repartem por numerosos grupos (Cachopos, Torrinha/Casas Novas, Batalha, Faias e Monte Novo) cujos cristalizadores surgem fronteiros ao rio ou aos esteiros principais.

Para lá dos arrozais, sob os terrenos arenosos, surgem os povoamentos de sobreiros e pinheiro-manso, dominando, os primeiros, a margem norte, e os segundos, a margem sul.

O rio Sado nasce na serra da Vigia, a uma amplitude de 232m e desagua na baía de Setúbal, tendo um comprimento total de 180 km. O canal de Alcácer, local de implantação deste projecto, tem uma extensão de 20km e uma profundidade média de 5m.

O caudal é bastante irregular, sujeito a oscilações derivadas das águas do rio e de outras ribeiras de menor importância, como a ribeira de Santa Catarina, influenciado pelos níveis de precipitação, e devido ao efeito da variação das marés, força principal com influência maior que o próprio caudal no deslocamento da massa de água.

Ao longo da história, o rio Sado tem desempenhado um papel primordial na organização do espaço do Portugal meridional, representado noutros tempos a mais importante via de penetração do Alentejo.

A morfologia deste território é caracterizada pelos vastos horizontes planos no sector litoral. No interior do município de Alcácer do Sal o relevo apresenta-se um pouco mais acentuado, especialmente do lado norte do rio, onde se situa a cidade, registando elevações que rondam os 100.150m de altitude nos sectores mais elevados.



43. zona de sapal, variação das marés



44. vista aérea do arrozal



*45. vista da ponte de ferro sobre a cidade
de Alcácer do Sal*

CIDADE DE ALCÁCER DO SAL

Pertencente ao distrito de Setúbal, a cidade de Alcácer do Sal localiza-se no Alentejo litoral e tem cerca de 6.700 habitantes. É limitada a Norte pelos municípios de Palmela, Vendas Novas e Montemor-o-Novo, a Este por Viana do Alentejo, a Sudeste por Ferreira do Alentejo, a Sul e Oeste por Grândola e a Noroeste, através do estuário do Sado, por Setúbal.

Tendo como principais características a relação de proximidade com o mar e a possibilidade de penetração no território por via do rio Sado, a cidade de Alcácer do Sal é uma das mais antiga cidades da Europa, remetendo aos fenícios com fundação anterior a 1000 a.C. Fez parte do império romano e foi capital da província de Al-Kassr durante o domínio Árabe, tendo posteriormente sido conquistada por reis Portugueses.

A incorporação de Alcácer no reino de Portugal foi um processo com avanços e recuos. Uma 1ª conquista portuguesa foi efectuada em 1160. Passado pouco mais de 30 anos dá-se a reconquista almóada de 1191. Estes últimos ficarão na posse da cidade até 1217, altura em que a mesma voltou para o reino de Portugal, numa operação militar que contou com a participação de metade da V Cruzada que ia a caminho do Oriente.

Após a reconquista de Alcácer do Sal em 1217 a parte alta da vila continuava a ser o local mais importante em termos defensivos e administrativos e a ribeira seria um arrabalde onde vivia a maioria da população. A partir de finais do século XIV/inícios do XV acontece um nítido abandono do espaço dentro de muralhas e a zona do castelo perde importância, expandindo-se a então vila para além das muralhas descendo a colina a Sul e a Nascente. Para combater a atração pela zona baixa, o infante D. Fernando, mestre de Santiago, concedeu aos moradores o privilégio destes não serem obrigados a cumprir os encargos do concelho.

Até aos séculos XVIII e XIX, Alcácer do Sal manteve a sua função de ligação da Estremadura ao Alentejo através da navegação do Sado, mas também enquanto ponto de passagem no trajeto terrestre. Durante este período os registos testemunham um forte abrandamento no crescimento urbano. Pode-se inclusive afirmar que se tratou de um período de paragem no desenvolvimento da cidade retomando este o seu curso só no século XX.

Actualmente, a imagem que temos de Alcácer do Sal é a de uma cidade fortificada cujos limites se definem pelos meandros do rio Sado e vastos campos de arroz. A relação da cidade e da população com o território circundante mantém viva desde há muito a memória e a identidade cultural da região.



46. paisagem entre a cidade



47. vista da cidade desde os arrozais





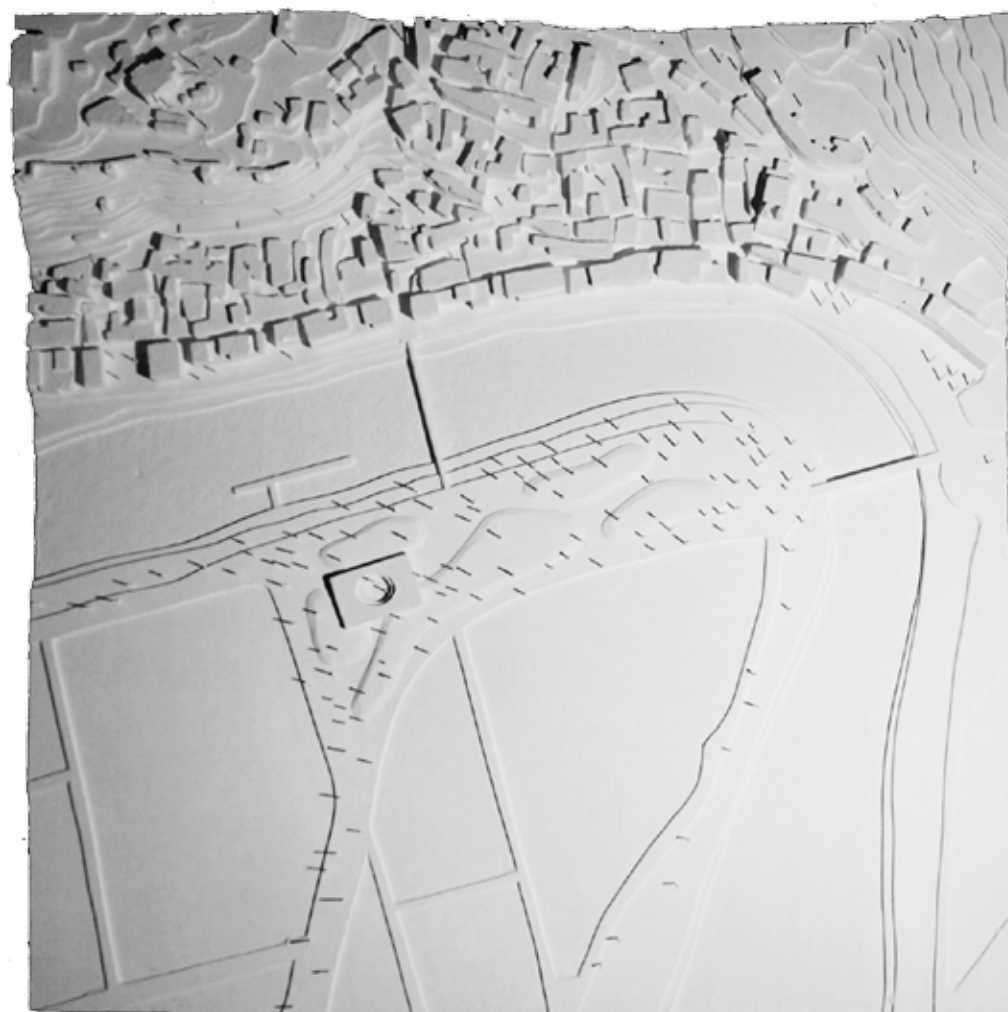












ESTRATÉGIA E INTERVENÇÃO

Numa primeira abordagem procurou-se reflectir sobre a questão da identidade do lugar. A poética relação entre a cidade de Alcácer do Sal e o território a que pertence direccionou desde logo o projecto a procurar interpretar as ambiguidades entre a cidade e a paisagem. A transformação e adaptação cíclica do lugar representa uma das mais importantes características do território do estuário do Sado.

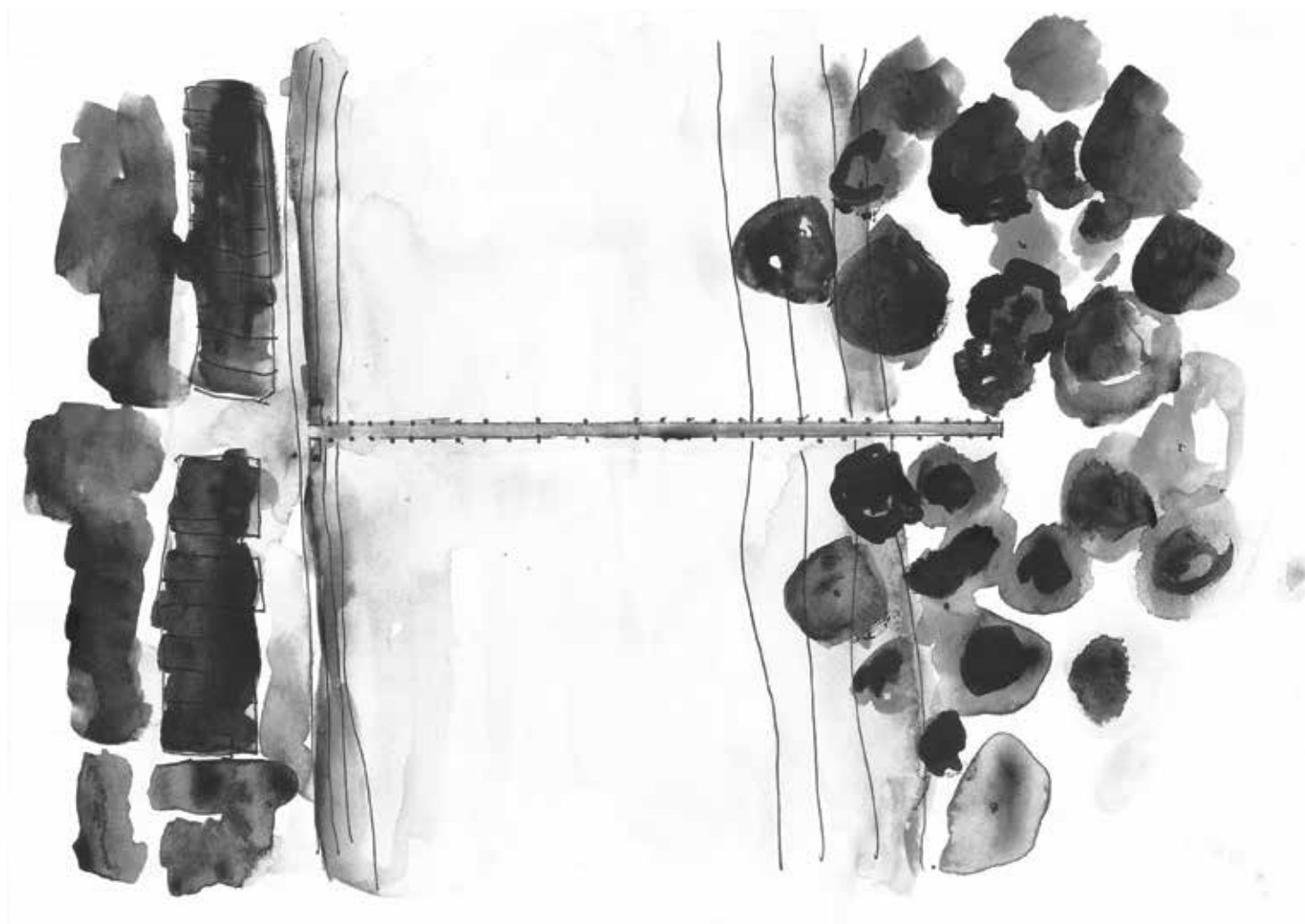
Partiu-se de um pressuposto: em Alcácer do Sal, a outra margem é paisagem.

LOCAL DE IMPLANTAÇÃO

Do outro lado da rio, na zona de sapal, adjacente à marginal ribeirinha da cidade, um antigo talhão de arroz encontra-se pulverizado de algumas construções de escala e leitura claramente urbana, dissimulando os limites da cidade. Procurou-se, através da proposta, dar uma nova identidade a este espaço, previligiando a relação e o diálogo entre cidade e o território.

O projecto divide-se em três momentos:

- Ligação pedonal
- Mata ribeirinha
- Biblioteca



LIGAÇÃO PEDONAL

“A ponte pende ‘com leveza e força’ sobre o rio. A ponte não apenas liga margens previamente existentes. É apenas através da sua travessia que as margens surgem como margens. A ponte deixa-as repousar de maneira própria uma frente à outra. Pela ponte, um lado separa-se do outro. (...) A ponte reúne integrando a terra como paisagem em torno do rio”

HEIDEGGER, Martin, 1951

A proposta começou por estabelecer uma ligação entre as duas margens. O sistema, palafítico, possibilita o primeiro contacto directo com os elementos através de uma plataforma, uma ligação pedonal entre as duas margens.

O desenho da ligação foi pensado de maneira a evidenciar as qualidades intrínsecas do lugar apresentando-se como um ponto de encontro e um lugar de comunicação. Uma “ponte” habitável que procura evocar uma consciência do rio e todas as suas qualidades.

É construída por estacas de pinho local, que possuem o mesmo tamanho e se elevam 2,5m acima do passado. A distância entre estas varia, tendo como maior vão o centro da travessia do rio.



MATA RIBEIRNHA

“A paisagem foi sempre considerada como transformação da natureza, e portanto como forma de arquitectura que transforma o Sítio em lugar”

GOMES DA SILVA, João, 2005

Tratando-se de uma zona na margem do rio Sado, uma zona ribeirinha, com a existência de grande disponibilidade hídrica, a proposta contempla a florestação da área de intervenção, bem como a modelação do terreno de forma “natural”, protegendo a margem e constituindo ao mesmo tempo um parque que sirva a cidade e a população.

A paisagem faz parte da cultura de Alcácer do Sal. Construir na *outra margem* é construir paisagem. A recriação de uma mata ribeirinha, cruzada por percursos deambulatórios, reforça a ideia de movimento, permitindo ao mesmo tempo uma vivência natural da margem do rio Sado.

Maioritariamente constituídas por vegetação arbórea e arbustiva, estas, para além de serem plantas bastante evapotranspirantes, têm também um papel fundamental na estabilização das margens dos cursos de água,

uma vez que as seguram através de acção mecânica das raízes e assim evitam e/ou diminuem os efeitos causados pela erosão da água nas margens dos rios.

A abundância de água permite o desenvolvimento de grandes árvores nas margens dos cursos de água que por vezes formam uma verdadeira cortina ao longo das mesmas e são referidas como Mata Ribeirinha ou Galeria Ripícola.

Espécies de árvores propostas:



Salgueiro



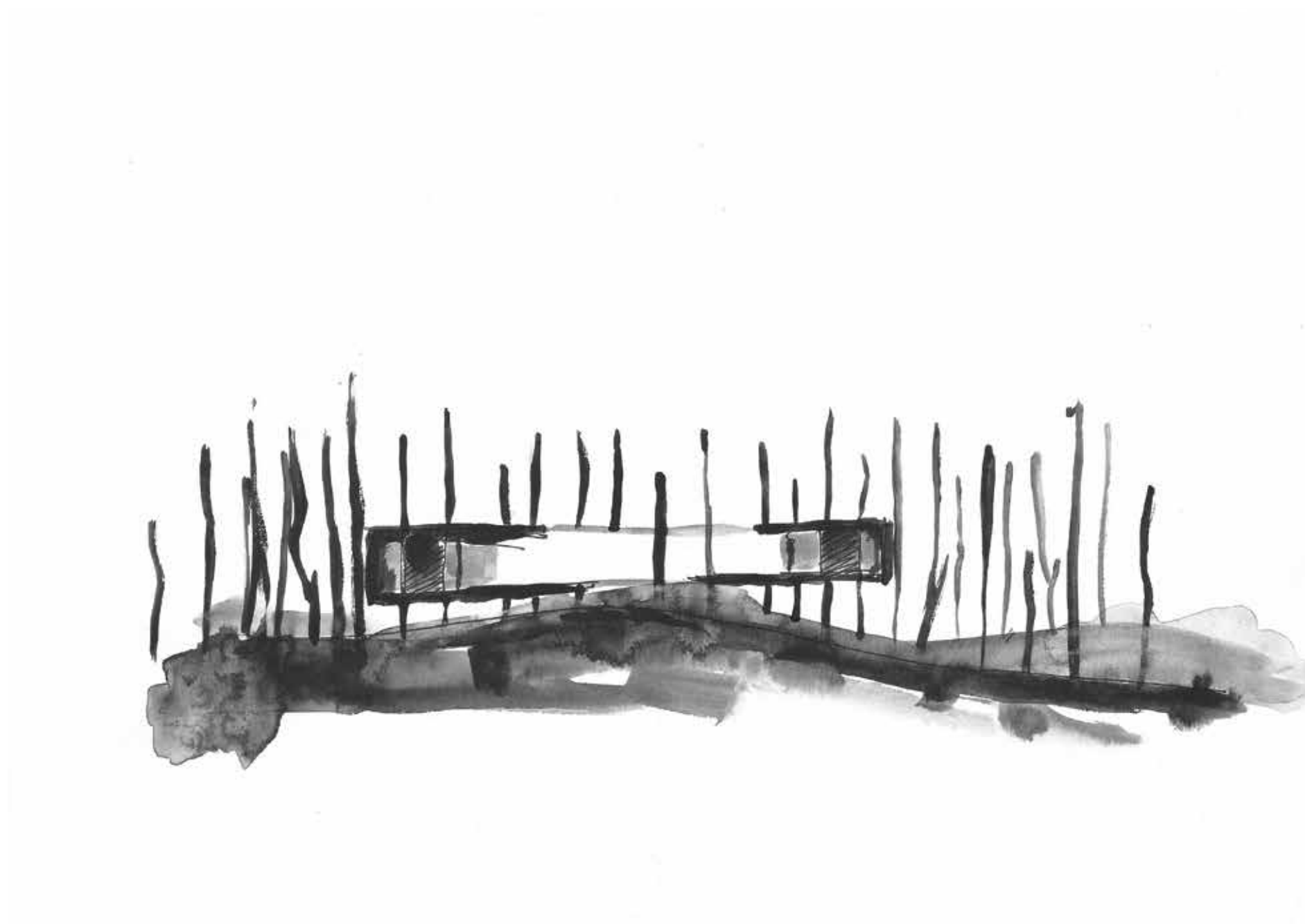
Ulmeiro



Choupo branco



Freixo de folhas estreitas



BIBLIOTECA

Por entre choupos, salgueiros, ulmeiros e freixos, o volume monolítico e horizontal torna-se visível. A arquitectura constrói a paisagem.

O volume eleva-se do solo, tornando o vazio num espaço de transição entre interior e exterior. Através da proposta pretende-se mostrar o invisível, tornando o observador no veículo que permite a experiência do espaço.

A sua volumetria evoca a horizontalidade e a fragilidade do território, implantando-se dentro da mata, entre os arrozais, a estrada nacional e o rio, tendo acesso privilegiado através da ligação pedonal projectada e o cais ribeirinho.

Ao criar os seus próprios limites, o volume ‘aprisiona’ um troço da natureza, marcando a entrada no espaço esculpido pela luz. O acesso é feito através de uma rampa no espaço central que prolonga os percursos deambulatórios para o interior do edifício

O programa, um espaço cultural, uma biblioteca, é interpretado e adaptado à ideia definida pela estratégia e propósito arquitectónico.

O programa foi distribuído de maneira a libertar o espaço que rodeia o vazio central. Nas duas extremidade encontram-se os serviços necessários ao funcionamento da biblioteca, de um lado funções públicas (cafetaria, zonas de leitura, I.S.) e do outro as funções semiprivadas ligadas à administração (gabinetes, arrumos, sala de reuniões). Livros limitam o espaço nas paredes de maior dimensão e o arquivo nas restantes. Estes espaços são limitados por uma barreira fluida e translúcida que permite versatilidade e informalidade de utilização.



53. zona de intervenção situação actual









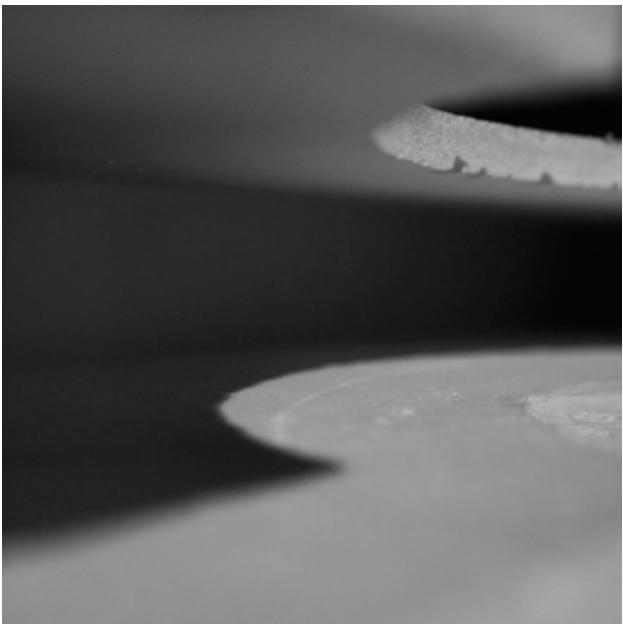
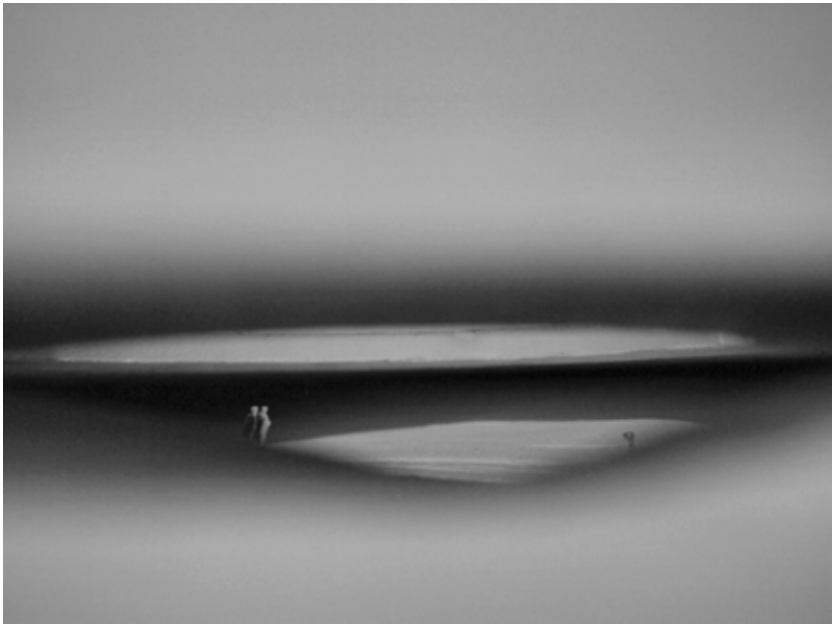


06

Legenda:

- 00 rio Sado
- 01 biblioteca
- 02 ponte pedonal
- 03 cidade de Alcácer do Sal
- 04 mata ribeirinha
- 05 estrada nacional
- 06 ponte de ferro





Ao chegar à cota onde se encontra o espaço da biblioteca a relação com o exterior assume um carácter de reflexão e contemplação, sendo a luz o principal catalizador da percepção espacial. A abertura na laje superior permite que a luz entre no espaço de maneira diferente ao longo do ano. A separação entre interior e exterior é feita por uma cortina de vidro em forma de eclipse, desfazada da abertura zenital de maneira a controlar a exposição solar, permitindo ao mesmo tempo uma zona coberta virada a poente e um terraço protegido a sul e nascente. O tempo é apenas perceptível através da abertura do espaço central.

A forma como a luz entra no espaço proporciona diferentes atmosferas. O diagrama solar elaborado com base num documento que indica as horas de ocaso e nascer do sol em Alcácer do sal, assim como o ângulo em que o sol se encontra em relação ao horizonte, permite testar o comportamento da luz no interior do volume. As duas referências são o solstício de Inverno, quando o Sol está mais baixo, e o solstício de verão quando o sol atinge maior altura.



Inverno | Janeiro | 09h



Inverno | Janeiro | 13h



Inverno | Janeiro | 17h



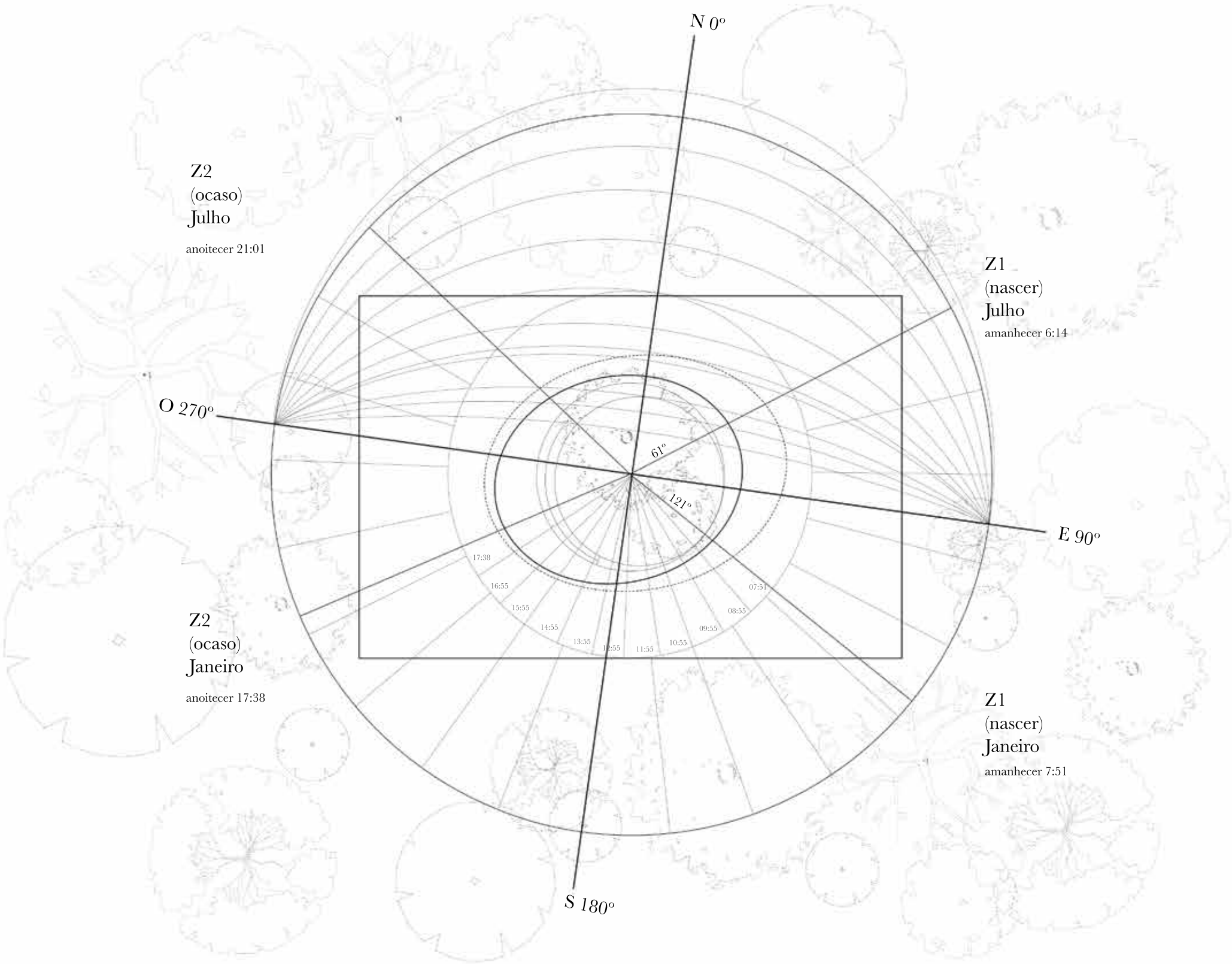
Verão | Julho | 09h



Verão | Julho | 13h



Verão | Julho | 17h





SUL



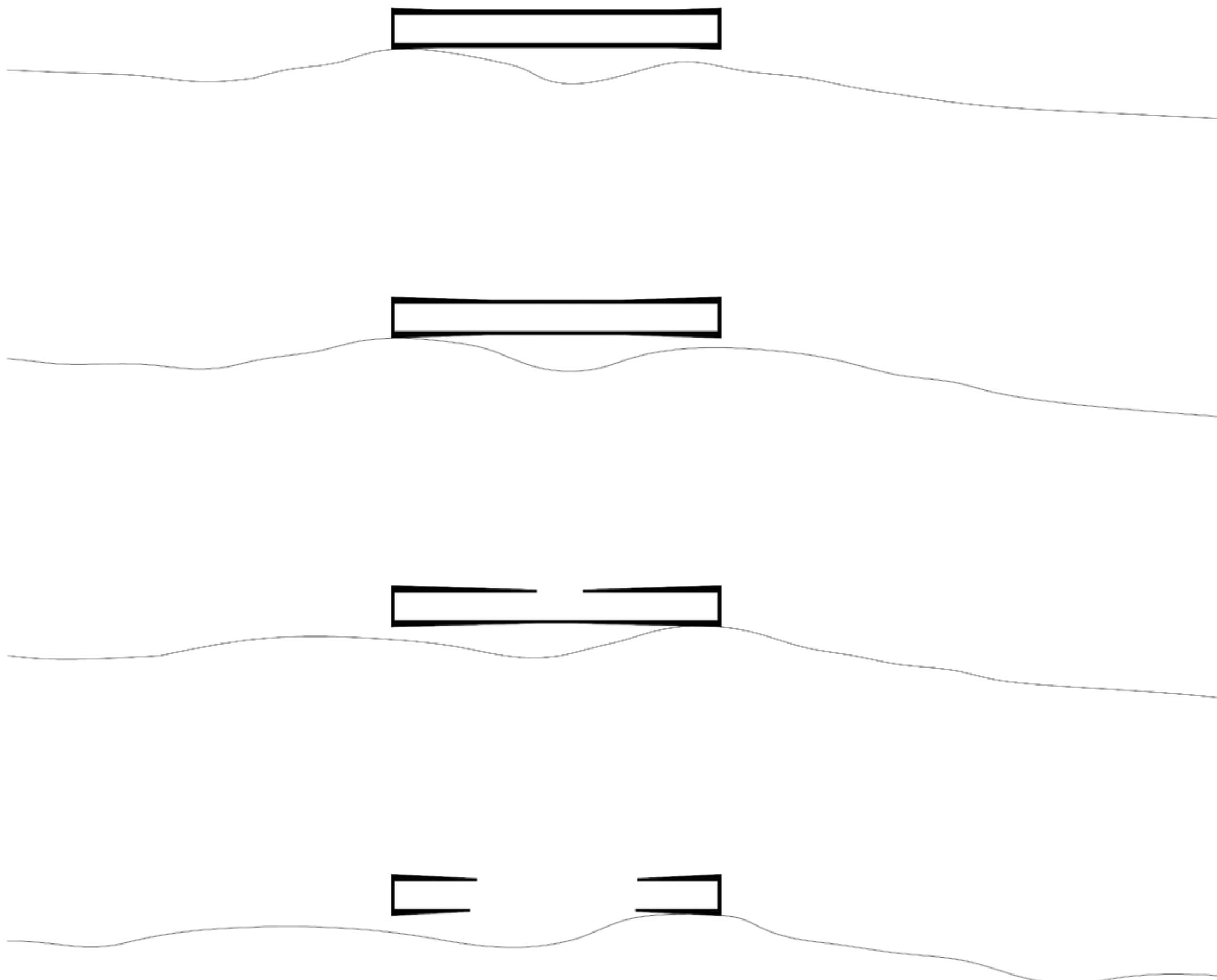
ESTE

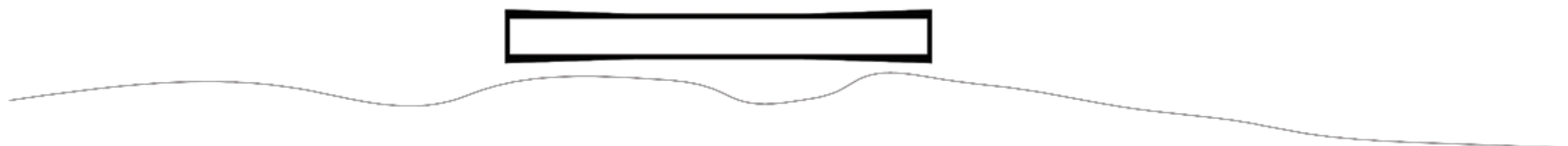
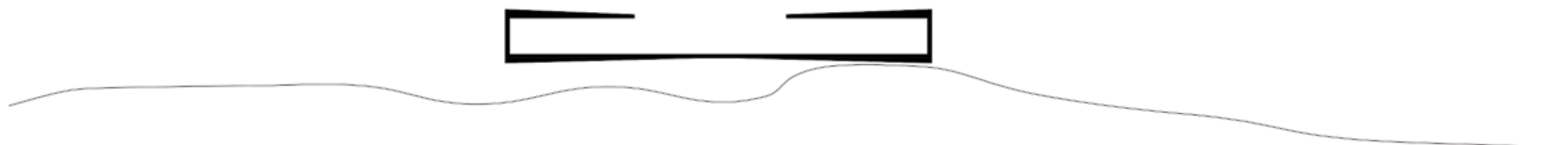


NORTE



OESTE

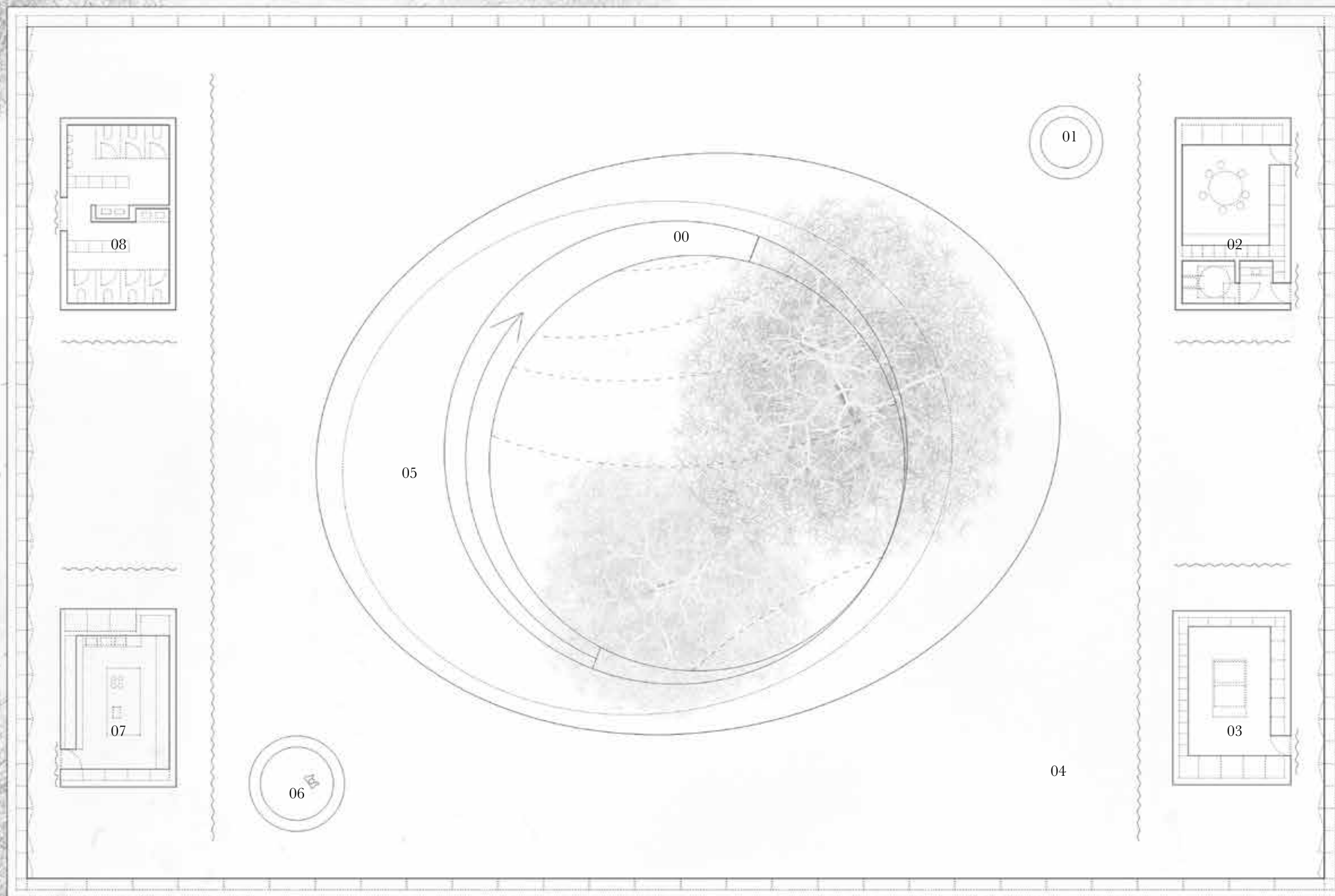




Legenda:

- 00 rampa de acesso
- 01 recepção
- 02 administração
- 03 zona técnica
- 04 espaço de leitura
- 05 zona exterior
- 06 balcão cafetaria
- 07 cozinha cafetaria
- 08 I.S.













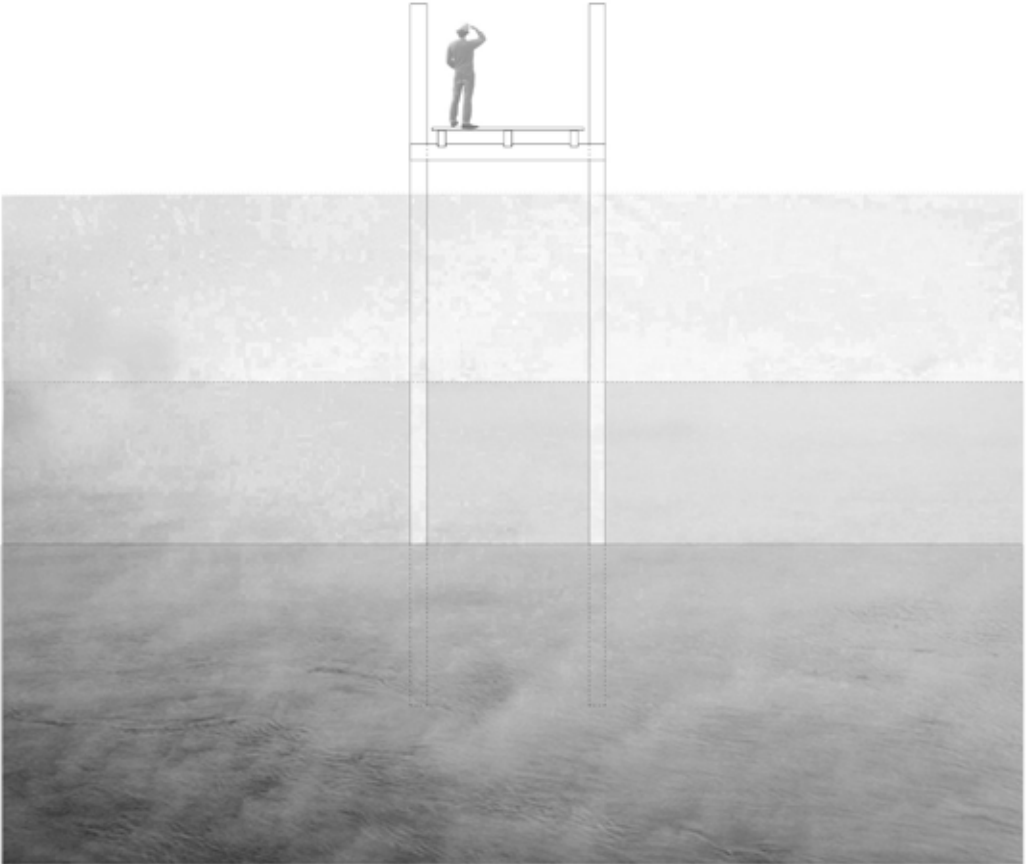








Corte transversal - ese. 1|200





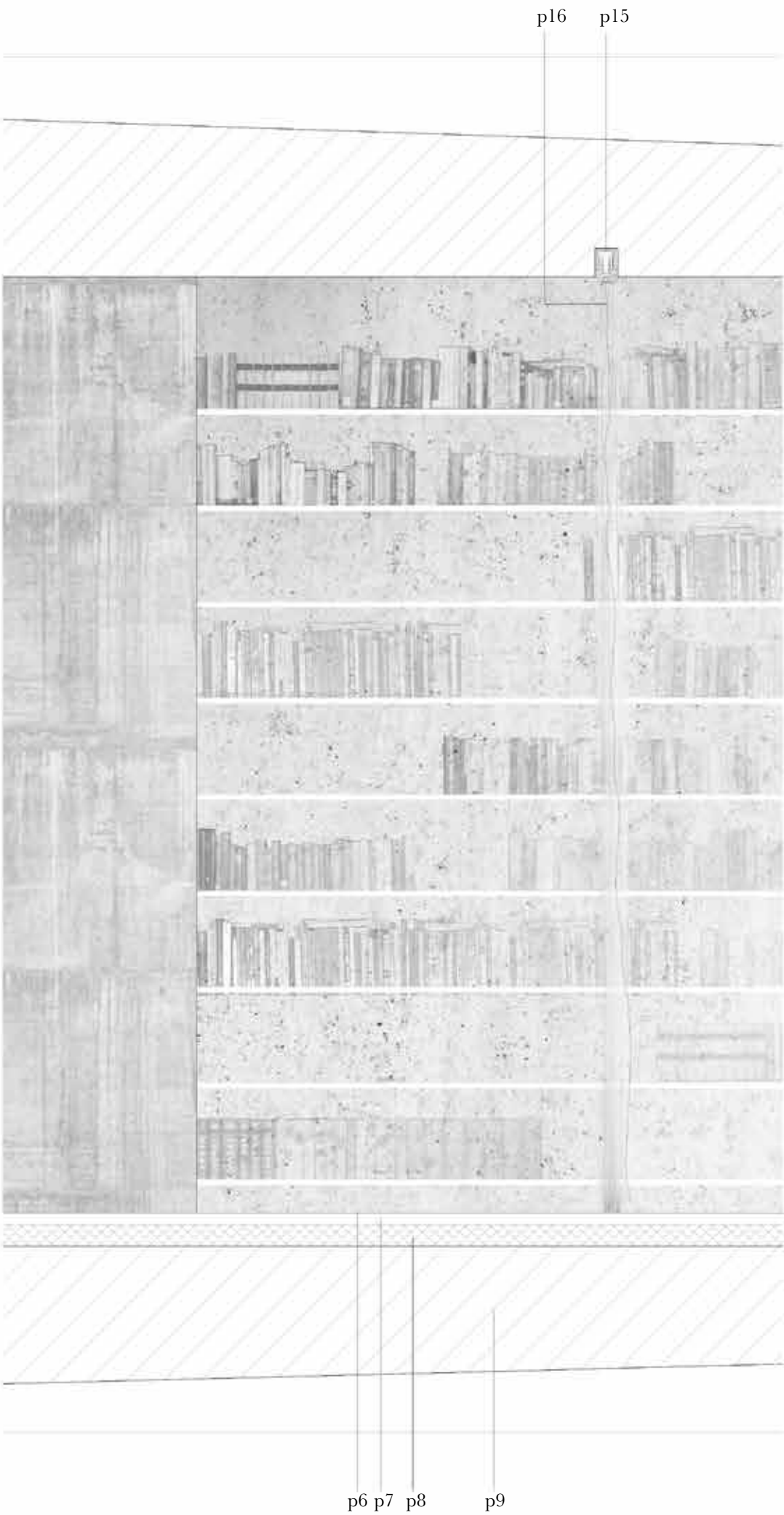
MATERIALIDADE E DETALHE CONSTRUCTIVO

O edifício é construído em betão armado. No exterior, de maneira a oconseguir uma leitura plástica e contínua do volume, optou-se por um acabamento bojardado escondendo assim as marcas da cofragem. No interior, as paredes e tecto são betonadas sobre painéis metálicos lisos. O pavimento interior tem um acabamento em marmorite de cor clara, facilitando a propagação de luz por todo o espaço. O vidro que separa o interior do exterior no vazio central pretende-se que seja ausente de caixilhos aparentes, excepcionando em quatro pontos onde será possível atravessar para o exterior. Os restantes elementos como o mobiliário e estantes para livros são compostos por madeira de nogueira ao natural.

Com apenas três pontos de apoio no terreno, serão aí criados muros estruturais que ficarão ocultos pela nova modelação proposta. Estes muros de betão serão construídos sobre sapatas que, devido às condições do terreno, distribuirão o peso do volume para as sapatas e posteriormente para estacas que deverão atingir profundidade suficiente para garantir estabilidade ao edifício.

Legenda:

- p01 contraplacado de madeira 5mm
- p02 prateleira em madeira de nogueira, 30mm
- p03 barrote em madeira 50 x 30 mm
- p04 barrote em madeira 100 x 50 mm
- p05 porta em madeira de nogueira c/ 30 mm
- p06 acabamento em marmorite 5mm
- p07 betonilha de assentamento 40mm
- p08 betonilha de regularização 80 mm
- p09 laje estrutual em betão armado incorporando aditivo impermeabilizante
- p10 condutas de sistema de ar condicionado
- p11 grelha de pavimento em alumínio para insuflação / extração de ar condicionado
- p12 caixilharia em alumínio termolacado com ruptura térmica e aros ocultos, vidro duplo com caixa de ar preenchida a argon da “extrusal”
- p13 pingadeira
- p14 caixilharia em alumínio termolacado
- p15 calha de correr para cortina











61. fotomontagem maquete ligação pedonal



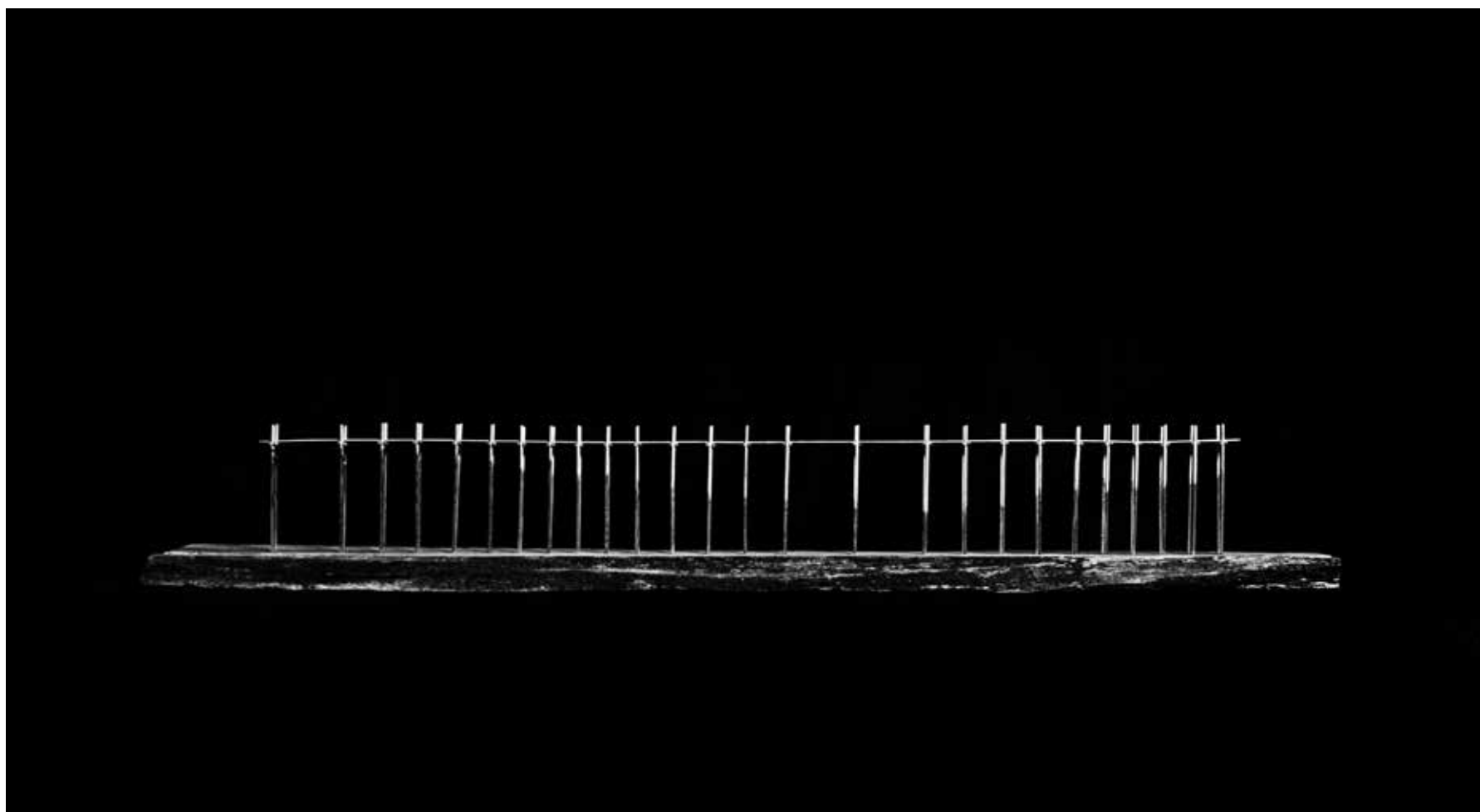


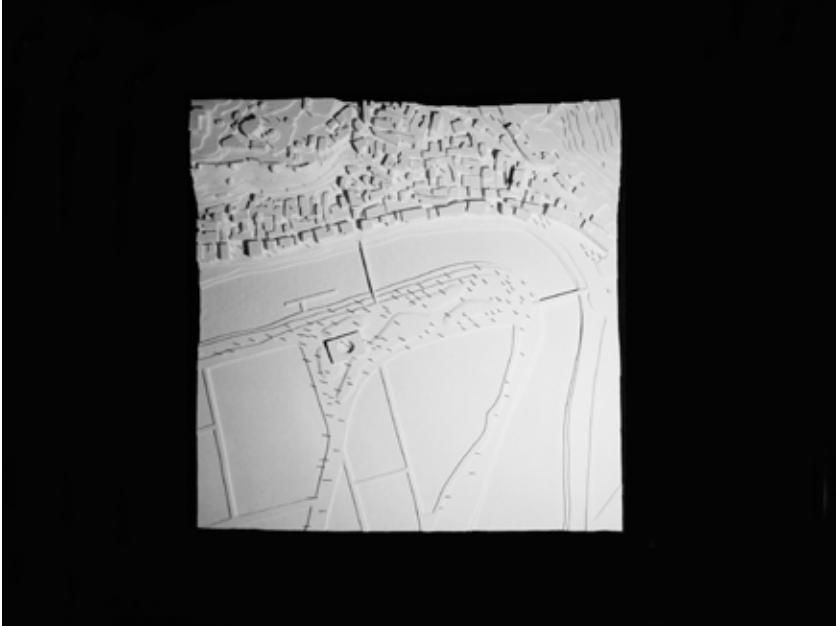


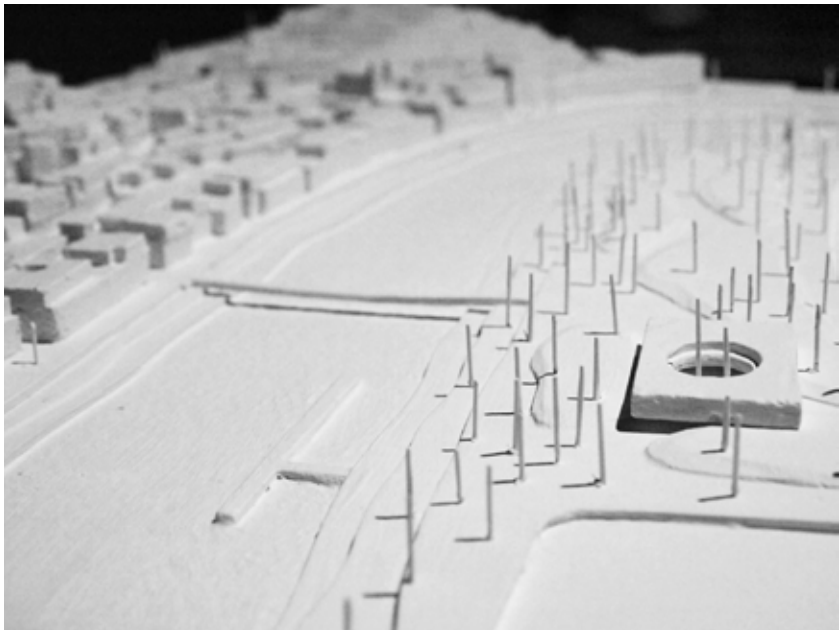
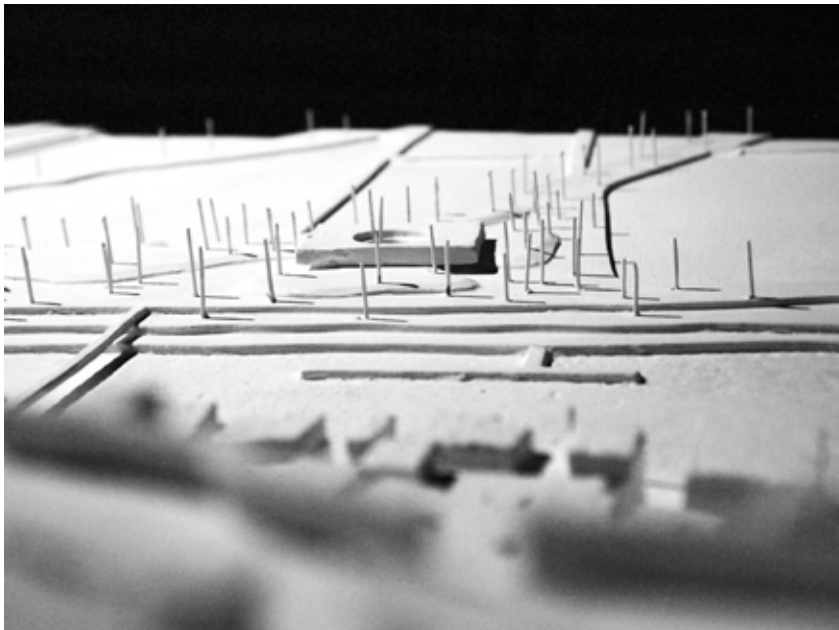
64. fotomontagem interior do espaço

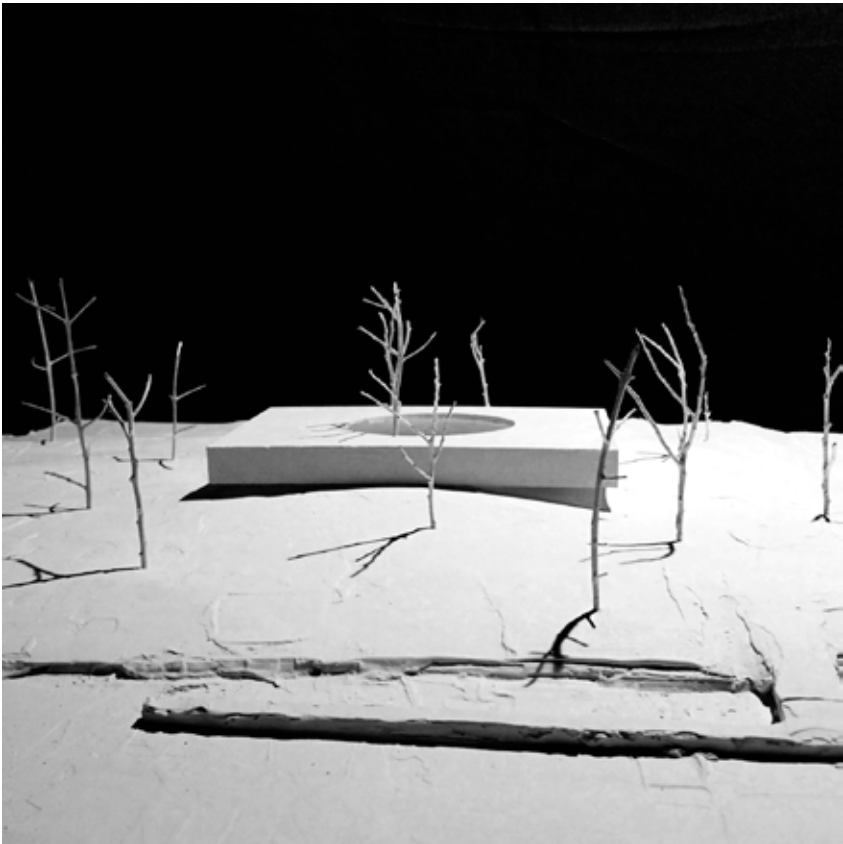


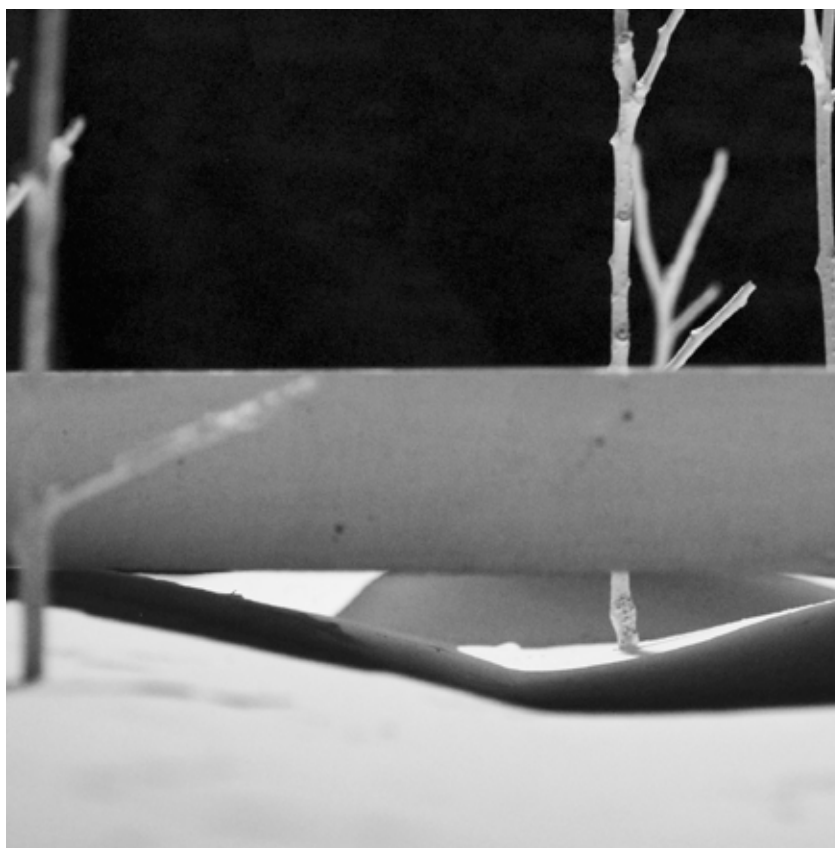
65. fotomontagem espaço central

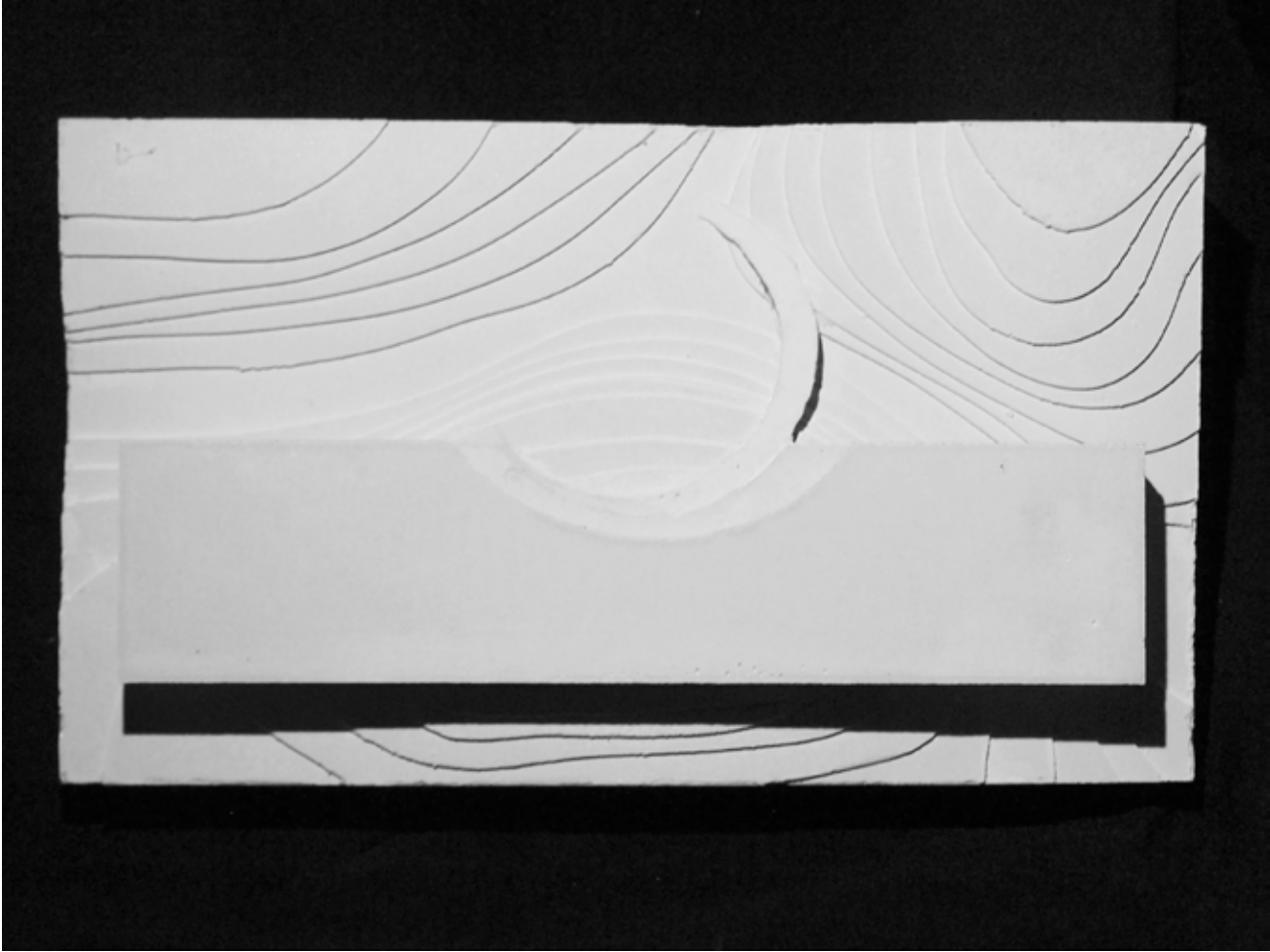


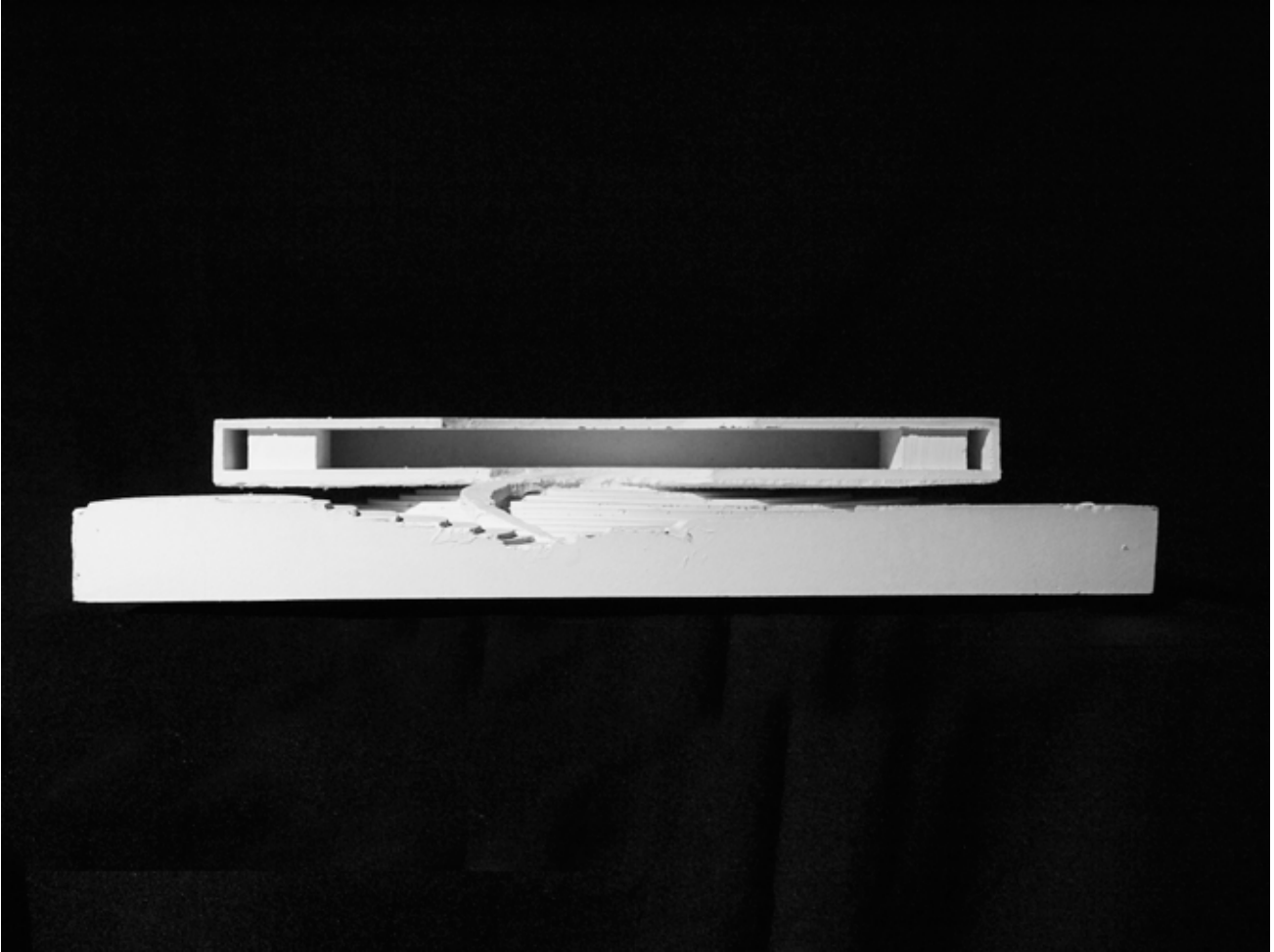




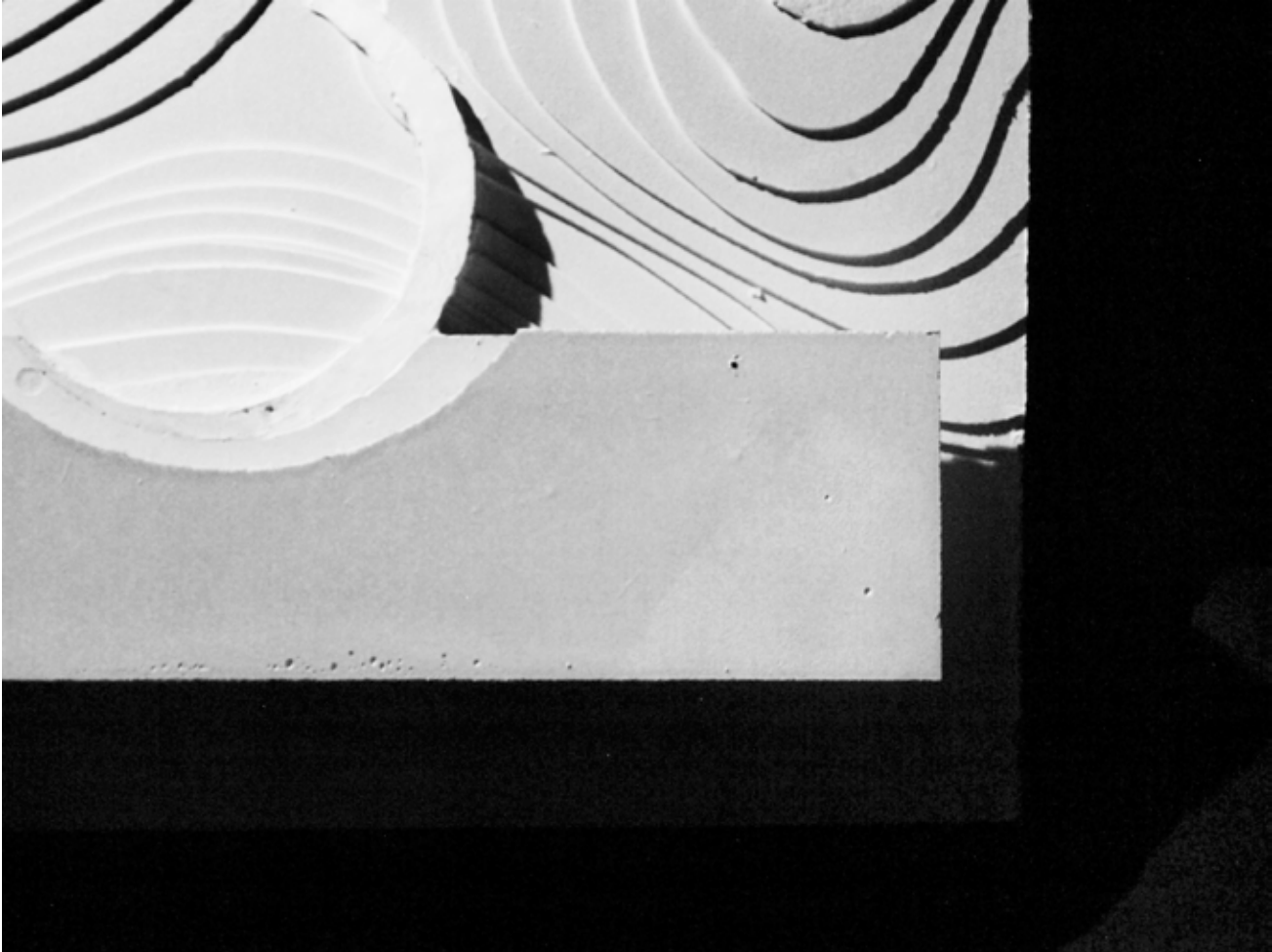


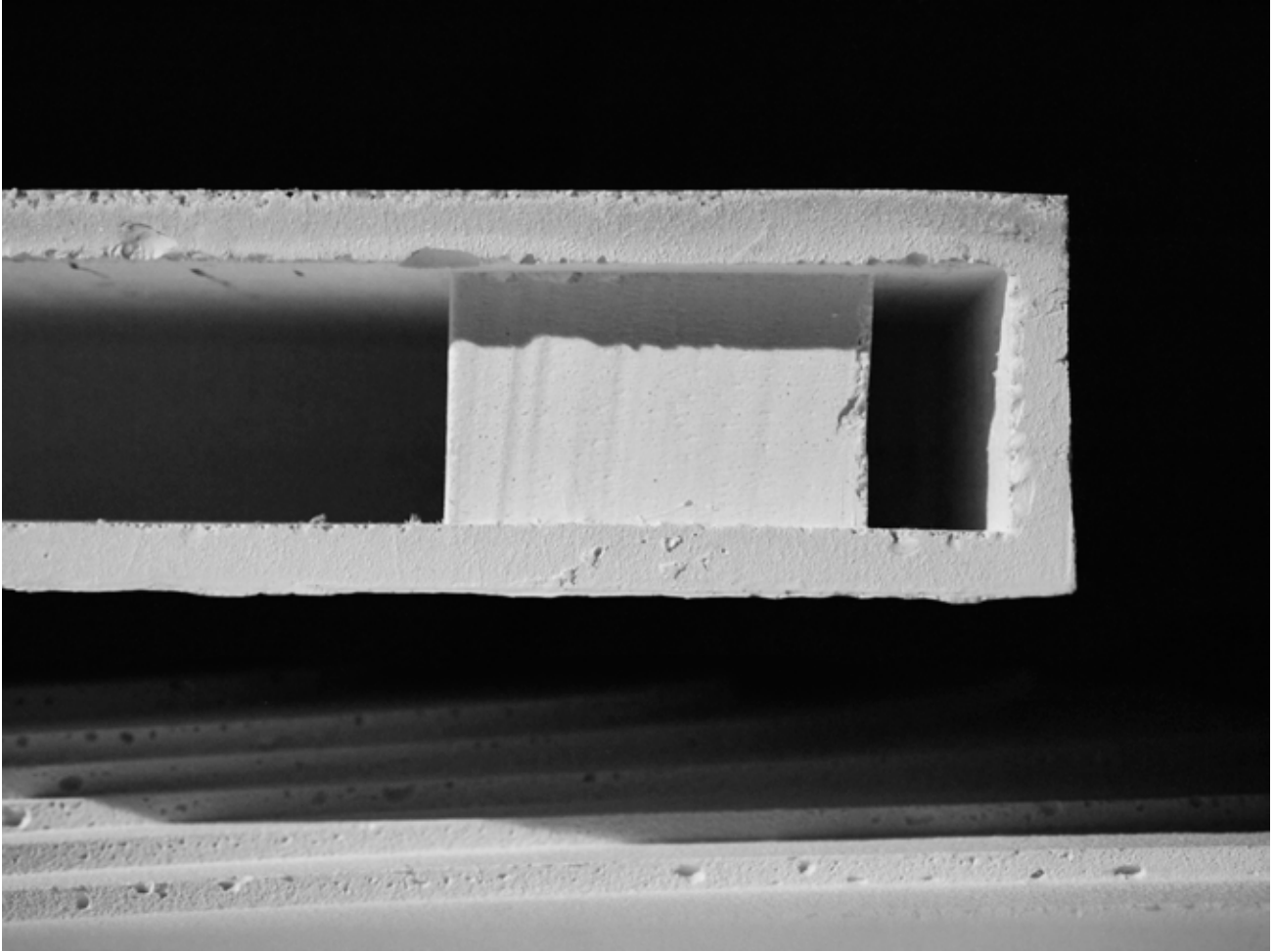






69. maquete 1 | 100





Agradeço a todos os que me acompanharam, inspiraram e aturaram, especialmente à minha família.
Dez. 2016

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AALTO, Alvar. “Trout and the stream”(1948), como republicado em “Alvar Aalto in his own words”, editado e anotado por Goran Schildt, Helsínquia, Otava Publishing company, 1997

AURELI, P. V. E Giudici, M. S.,”indifference and absortion of architectural form: Notes on Le Corbusier’s La Tourette monastery”, San Rocco, 7, 2013

BORCH, Christian, Architectural Athmospheres – on the experience and Politics of Architecture, Basel: Birkhäuser Architektur, 2014

COUTURIER, M.A., “L’Art Sacré”, No. 7-8, 1954

CURTIS, William, “Le Corbusier Ideas and Forms”, New York: Phaid on Press, 1986

ELIASSON, Olafur, in BORCH, Christian, Architectural Athmospheres – on the experience and Politics of Architecture, Basel: Birkhäuser Architektur, 2014

ELIASSON, Olafur, in Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia. Cologne: Tashchen, 2008

FEHN, Sverre, in Arquitectura moderna A-Z, Colonia: Taschen, 2000

FEHN, Sverre, in FJELD, Olaf, Sverre Fehn, The Pattern of Thoughts, New York: The Monacelli Press, 2009

FLAVIN, Don, A new aesthetic, Washington gallery of modern art, 1967

GOMES DA SILVA, João, Paisagem e arquitectura: topologia e tipologia, 2005, p. 02

HOLL, Steven, “Questions of Perception – Phenomenology of Architecture”, in Steven Holl, Juhani Pallasmaa & Alberto Pérez-Gómez – Questions of perception: phenomenology of architecture. San Francisco: Wiliam Stout Publishers, 2006

JENCKS, Charles, “Le Corbusier and the continual Revolution in Architecture” New York: The monacelli Press, Inc. 2000

KRAUSS, Rosalind E. Sculpture in the expanded field, In, October,nº8, MIT PRESS, 1979

LE CORBUSIER, Jeanneret, Pierre. Oeuvre Complète 1929-1934. Les Éditions d’architecture. 1947

LE CORBUSIER, “talks with students”, New York: Princeton Architectural Press, 1999

LE CORBUSIER, in VON MOSS, Stanislaus, “Elements of a synthesis”, Totterdam: 010 Publishers, 2009

LOBACHEFF, G., Richard Long: São Paulo Bienal 1994, London: The British Council, 1994

LONG, Richard. e Bonelli, S., “Richard Long: walking the line”, cit., p. 33. [consult: 20 Junho 2016] Disponível em http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/10931/2/ulfl155507_tm.pdf

MALPAS, William, The art of Richard Long: complete works, London: Crescent Moon Publishing, 2012

MANSILLA, Luis; Apuntes de viaje al interior del tiempo, Colección Arquíthesis, no10, Fundación Caja de Arquitectos, 2002

MERLEAU-PONTY, Maurice, in “Questions of Perception – Phenomenology of Architecture”, in Steven Holl, Juhani Pallasmaa & Alberto Pérez-Gómez – Questions of perception: phenomenology of architecture. San Francisco: Wiliam Stout Publishers, 2006

MONTANER, Josep Maria, A condição contemporânea da arquitectura; tradução Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.

MONTANER, Josep Maria. Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX, trad. Maria Beatruz da Costa Mattos, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001

NORBERG-SCHULZ, Christian, Genius Loci: towards a phenomenology of architecture, New York: Rizzoli, 1980

NISHIZAWA, Ruye. El Croquis nº155 SANAA, Madrid: El croquis editorial, 2011

PALLASMA, Juhani. In: BORCH, Christian, Architectural Atmospheres – on the experience and Politics of Architecture, Basel: Birkhäuser Architektur, 2014

POTIÉ, Philippe, “Le Corbusier: Le couvent Sainte Marie de La Tourette”. Paris: Birkhäuser Architektur. 2001

ROWE, Colin, “the mathematics of the ideal villa and other essays”. Massachusetts: The MIT Press. 1976

SIMMEL, George, Philosophie du paysage em La Tragédie de la culture et autres essais. Paris: Edition Rivages, 1913

SIMMEL Georg, Filosofia da paisagem. In: Adriana Veríssimo Serrão. Filosofia da Paisagem – uma antologia. Lisboa, Trad. A.V.Serrão eta lii. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011

VAN DER BERG, J.H., in “Questions of Perception – Phenomenology of Architecture”, in Steven Holl, Juhani Pallasmaa & Alberto Pérez-Gómez – Questions of perception: phenomenology of architecture. San Francisco: Wiliam Stout Publishers, 2006

ZEVI, Bruno, “saber ver a arquitectura”, Lisboa: Arcádia.1977

ÍNDICE DE IMAGENS:

00 fotografia do autor, Queima dos arrozais em Alcácer do Sal, 2015

01 Caspar David Friedrich, Kreidefelsen auf Rügen, 1818
Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Caspar_David_Friedrich's_Chalk_Cliffs_on_R%C3%BCgen.jpg

02 JM William Turner, Inverary pier loch fyne-morning, 1845
Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/Turner_-_Rain,_Steam_and_Speed_-_National_Gallery_file.jpg

03 Paul Cézanne , Montanha de Sainte-Victoire, 1890 – 1906
Disponível em: <http://www.theartwolf.com/landscapes/images/1887-1906-cezanne-sainte-victoire.jpg>

04 Capa do livro “o olho e o espírito” de Merleau-Ponty. (1960)
Imagem da capa: “Senecio” (1922) de Paul Klee

05 autor desconhecido, Serpentine gallery, Peter Zumthor
Retirado do livro: “Peter Zumthor, 2008 - 2013”

06 Catálogo da revista “WHOLE EARTH” 1968-69-70
Retirado do livro “Ends of the Earth. Land Art to 1974”

07 Michael Heizer Double negative 1969
Retirado do livro “Ends of the Earth. Land Art to 1974”

08 Yves Klein 1960
Retirado do livro “Ends of the Earth. Land Art to 1974”

09 fotografia de Edward Steichen, 1911, Auguste Rodin, Estátua de Balzac, 1892-1897
Disponível em: http://www.lifo.gr/uploads/image/831641/P949_302287.jpg

10 Rosalind Krauss mapa
disponível em: <https://www.google.pt/search?q=rosalind+Krauss>

11 Poster da exposição “earth works, Virginia Dwan Gallery, 1968
Retirado do livro “Ends of the Earth. Land Art to 1974”

12 “Poster for Gerry Schum’s visionary television broadcast “Land Art,” 1969
Retirado do livro “Ends of the Earth. Land Art to 1974”

13 fotografia de Richard Long, Snowball Track, 1964
Disponível em: <http://www.richardlong.org/>

14 fotografia de Richard Long, “line made by walking” 1967
Disponível em: <http://www.richardlong.org/>

15 fotografia de Richard Long, Walking a line in Peru, 1972
Disponível em: <http://www.richardlong.org/>

16 fotografia de Richard Long, Walking a line in Nepal, 1983
Disponível em: <http://www.richardlong.org/>

17 autor desconhecido, Mary Miss Decoys,1977-78
Disponível no artigo de Rosalind Krauss: Sculpture in the expanded field, In, October,nº8, MIT PRESS, 1979

18 Íbidem

19 Íbidem

20 Autor desconhecido, Marie-Alain Couturier com Henry Matisse, 1950

21 Autor desconhecido. Le Corbusier com os frades Dominicanos numa visita à obra acabada. 1960
Disponível em: <https://lecorbusierinpar.files.wordpress.com/2014/10/la-tourette-alex-virseda.jpg>

22 Autor desconhecido. La Tourette vista do exterior
Disponível em: https://issuu.com/aaschool/docs/latourette_pdf_smaller

23 fotografias de Hélène Binet, interior de La Tourette, 2007
Disponível em: <http://www.helenebinet.com/>

24 Íbidem

25 Íbidem

26 Íbidem

27 Íbidem

28 Íbidem

29 Olafur Eliasson
“The Weather Project” 2003
Disponível na publicação: ELIASSON, Olafur, in Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia. Cologne: Tashchen, 2008

30 Íbidem

31 Íbidem

32 Íbidem

33 fotografia de Åke E:son Lindman, Sverre Fehn Interior do pavilhão na bienal de Vezena
Disponível em: <http://www.archdaily.com/784536/ad-classics-nordic-pavilion-in-venice-sverre-fehn>

34 fotografia de Åke E:son Lindman, pormenor interior do pavilhão
Disponível em: <http://www.archdaily.com/784536/ad-classics-nordic-pavilion-in-venice-sverre-fehn>

35 fotografia de Åke E:son Lindman, pormenor das vigas
Disponível em: <http://www.archdaily.com/784536/ad-classics-nordic-pavilion-in-venice-sverre-fehn>

36 fotografia de Åke E:son Lindman, pormenor escadas exterior
Disponível em: <http://www.archdaily.com/784536/ad-classics-nordic-pavilion-in-venice-sverre-fehn>

37 fotografia de Åke E:son Lindman, pormenor da estrutura
Disponível em: <http://www.archdaily.com/784536/ad-classics-nordic-pavilion-in-venice-sverre-fehn>

38 fotografia de Iwan Baan, Ryue Nishizawa Teshima Art Museum, vista exterior
Disponível em: <http://iwan.com/projects/teshima-museum-nishizawa/>

39 fotografia de Ken Lee, Ryue Nishizawa Teshima Art Museum, vista do percurso e acesso exterior
Disponível em: <http://www.domusweb.it/en/architecture/2011/09/10/sanaa-falling-upwards.html>

40 autor desconhecido, vista interior, exposição
Disponível em: <http://benesse-artsite.jp/art/teshima-artmuseum.html>

41 fotografia do autor, Alcácer do Sal, margm natural
41. Alcácer do Sal, margem natural

42. margem do rio Sado

43. zona de sapal, variação das marés

44. vista aérea do arrozal

45. vista da ponte de ferro sobre a cidade de Alcácer do Sal

46. paisagem entre a cidade

47. vista da cidade desde os arrozais

48. montagem conceptual

50. (pág. anterior) esquiço | ligação pedonal

51. (pág. anterior) espécies de árvores propostas

52. esquiço | volume biblioteca

53. zona de intervenção situação actual

54. fotomontagem | proposta

55. fotografia da maquete

56. estudo, maquete

57. diagrama solar 1 | 500

(pág. seguinte) 58. fotomontagem vista do castelo

(pág. seguinte) 59. fotomontagem ligação pedonal

60. fotomontagem vista da margina

61. fotomontagem maquete ligação pedonal

62. fotomontagem aproximação do volume

63. fotomontagem espaço de transição

64. fotomontagem interior do espaço

65. fotomontagem espaço central

66. maquete em madeira 1 | 200

67. maquete 1 | 1000

68. maquete 1 | 200

69. maquete 1 | 100