

A ARQUITECTURA DA CONTRADIÇÃO :
CONSTRUIR O FRÁGIL

UM REFÚGIO NA ILHA DA BERLENGA

A ARQUITECTURA DA CONTRADIÇÃO : CONSTRUIR O FRÁGIL

UM REFÚGIO NA ILHA DA BERLENGA

Dissertação de mestrado integrado em Arquitectura

Departamento de Arquitectura da Universidade

Autónoma de Lisboa.

Maria Luis Prates

Francisco Aires Mateus | Joaquim Moreno

2014-2015

ABSTRACT

Uma ilha é, por definição, um corpo de terra rodeado por água. Uma ilha é um lugar necessariamente alternativo, separado e isolado pelo seu contorno. Construir numa ilha pressupõe uma deslocação. Como afirma Gilles Delauze “já não é a ilha que se separou do continente, é o homem que estando sobre a ilha encontra-se separado no mundo”

A ilha implica sempre um viagem, seja ela mental ou física.

Neste sentido, a tese assume, metaforicamente, a estrutura de uma viagem até à ilha: parte-se da ideia para a matéria, do branco para o preto, do continente para a ilha.

O início da viagem começa com uma dedução: a partir da noção abstracta de fragilidade propõe-se chegar a consequências directas, tangíveis, reais e arquitectónicas.

A arquitectura, a que se vai chamar frágil, é definida e ao mesmo tempo generosa, é um produto de conflito e uma descontinuidade; é um cessar-fogo ténue entre o absolutismo de uma ordem pré-existente e o anarquismo do caos.

An island is, by definition, a body of land surrounded by water. An island is necessary somewhere else, separated and isolated by its contours. To build on an island presupposes a journey. As Gilles Delauze wrote: “its no longer the island that has been separated from the continent, but the man that by being on the island is separated from the world.”

The island is always connected to a journey, be it either a mental or a physical one.

In that sense, the work assumes, metaphorically, the structure of a journey to the island: we go from the idea to matter, from white to black, from the continent to the island.

The beginning of the journey starts with a deduction: from the abstract notion of fragility, we propose to reach direct, tangible, real, and architectural consequences.

The architecture that we are going to call fragile, is define and at the same time generous, a product of conflict and a discontinuity; a cease fire between the absolutism of an pre existing order and the anarchy of chaos.





003

01. Arnold Böcklin. *Die Toteninsel*
. 1883.

ÍNDICE GERAL

I. A ARQUITECTURA DA CONTRADIÇÃO:
CONSTRUIR O FRÁGIL

009 Preâmbulo

011 O novo e a perda de absolutos

016 A fragilidade como pensamento

022 A arquitectura frágil de Solà-Morales:

026 Arqueologia

[Complexidade] Agnes Martin, e a Villa Mairea de
Alvar Aalto.

032 Temporalidade

[Leveza] : as metáforas de Ettore Sottsass Jr., a inter-
venção do SANAA no pavilhão de Barcelona do Mies,
e a Construção Leve de 1995 no MoMa.

040 Decoro

[Silêncio] O erased painting de Koonig, a casa U de
Toyo Ito, e Projection de Vincent Lamouroux.

048 Monumentalidade

[Memória] : o Monumento contra o Fascismo de
Jochen e Esther Shalev Gerz, e as Piscinas de Marés de
Siza Vieira.

055 Conclusão

II. UM REFÚGIO NA ILHA DA BERLENGA

061 A Ilha

069 O Refúgio

118 Bibliografia

122 Índice de Imagens

PREÂMBULO

Em todas as viagens, reais ou imaginárias, temos ao nos-
so alcance a possibilidade do indefinido.

Esta viagem, começa com o exercício de pensar num
abrigo para pessoas e para barcos no arquipélago das
Berlengas.

A construção mental deste trabalho, começa com a re-
visão da obra “ In search of the miraculous” do artista
Jan Bas Ader¹

A ideia (romântica) do herói solitário, que enfrenta o
mar, é transposta para a narrativa do projecto e imagi-
na-se que em vez de partir de Cape Cod, Ader parte de
Peniche, tendo a ilha da Berlenga como último refúgio
antes de rumar ao oblévio.

Deste modo, o estado de fragilidade indisso-
ciável à personagem de Ader, à geografia mutável
das Berlengas, e à natureza de qualquer via-
gem no mar, torna-se o tema central da proposta.
Ao mesmo tempo, associa-se a ideia de frágil com a dis-
ciplina da arquitectura e a tarefa de desenhar um abri-
go.

Tenta-se ir para lá da contradição.

A arquitectura, a que se vai chamar frágil, é uma archi-
tectura entre polaridades, , entre a *Pirâmide e o Labirinto*²

Esta noção vai ser explorada, primeiro através de uma
análise no contexto histórico do aparecimento da frag-
ilidade como pensamento, e de seguida através do en-
saio de Ignasi de Solà-Morales: a “Arquitectura débil”.
Em “Arquitectura débil” são enumeradas quatro carac-
terísticas da arquitectura frágil: arqueologia, temporal-
idade, decoro, e monumentalidade.

Pretende-se explorar e ilustrar estas quatro concepções

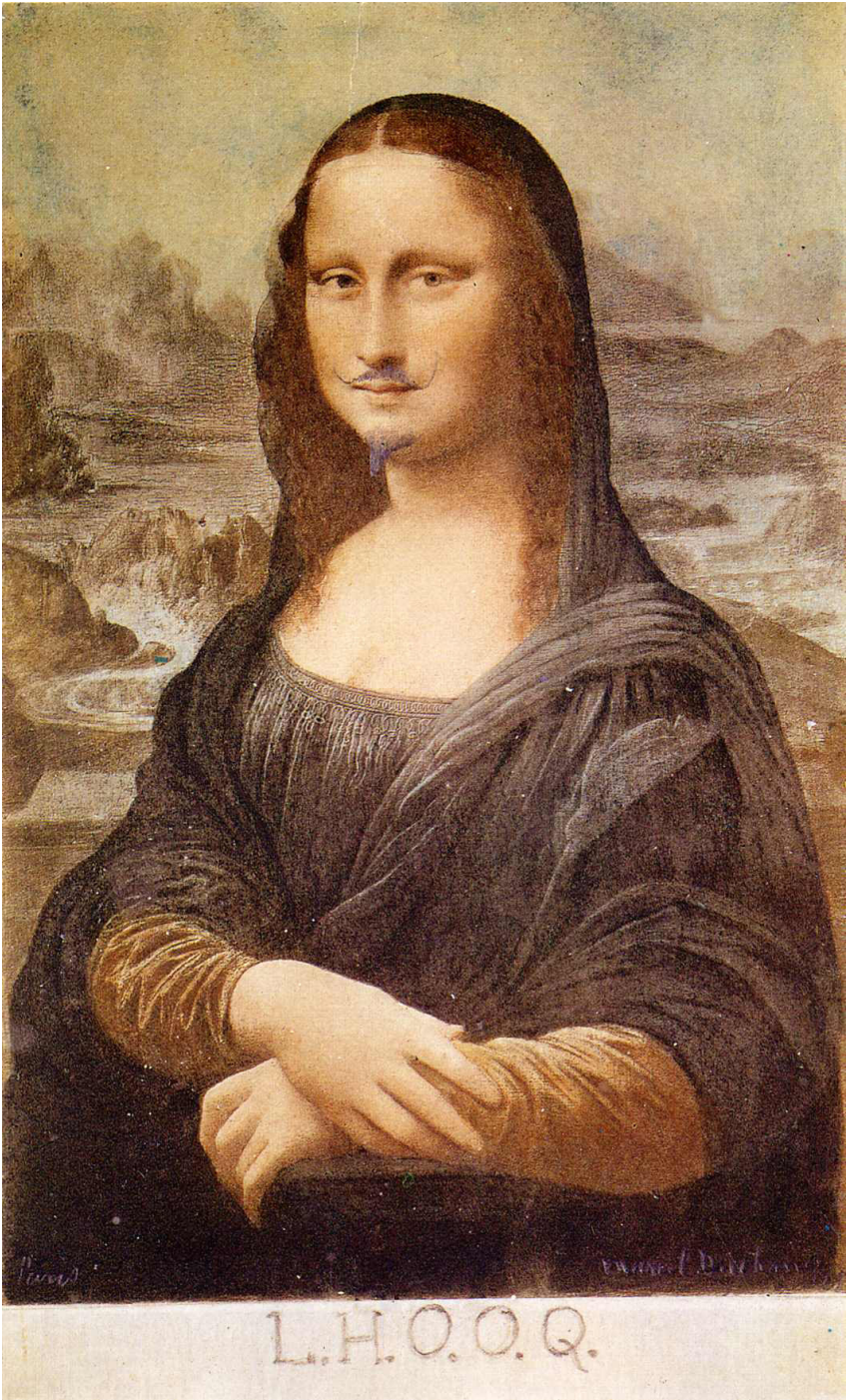
e definir uma posição própria, recorrendo a diferentes
casos de estudo.

¹ Jan Bas Ader, artista holandês radicado
na Califórnia. (1942-1975)

² expressão utilizada por Bernardo
Tschumi, em *The Architectural Paradox*
de 1975, para descrever a condição para-
doxal da arquitectura: a pirâmide (espaço
como ideia), e o labirinto (o espaço como
matéria).

02. Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q.
1919.

Nota explicativa:
Os readymade de Duchamp são objectos seleccionados pelo artista, extraídos do quotidiano, transportados para o estúdio, e elevados ao nível de obra de arte. Os readymades desafiavam a abordagem mental ao produto artístico. Desta maneira, Duchamp abriu caminho à arte conceptual, dando primazia à ideia de arte como arte (ao serviço da mente) em detrimento à arte como uma prática retiniana, para “agradar” o olhar.
A Duchamp importava o exercício intelectual da invenção, baseado em sentimentos de choque, surpresa e descoberta - algo novo.
Aos objectos, Duchamp atribuía muitas vezes um título que lhes dava um outro sentido, ou como em L.H.O.O.Q. (fig.2) introduzia uma ironia subtil que modificava o próprio objecto (neste caso, a imagem apropriada de Mona Lisa implicava que a própria história de arte, constituía um vasto universo de potenciais apropriações, todas disponíveis a serem recontextualizadas).
A relação entre o objecto e o título da obra, possibilitou uma multiplicidade de interpretações e modificou a maneira como se observava a realidade. Os artistas tomaram como uma parte referencial o encontro do espectador com o objecto, associando a arte à vida.



Partir numa viagem é ter ao alcance da mão o novo. Procurar o novo é correr um risco. A alteridade exige uma aceitação do indeterminado, do transiente, e do risco. A imersão no acaso permite a criação de novos instrumentos para o controlar³.

Claro que a percepção do mundo está constantemente a alterar-se, e o que é novo depende do contexto em que está inserido e não permanece imóvel ao tempo. Será sempre arriscado, portanto, outorgar a qualquer instante a imensa responsabilidade de iniciador do *novo*. No entanto, podemos afirmar que na segunda metade do século XX - com a derrota do fascismo, o advento da era nuclear, o início da guerra fria, e o surgimento de novas formas de pensamento tais como o existencialismo, e as filosofias do indivíduo – emergiram importantes chaves de mudança, e uma reavaliação crítica dos discursos totalitários da primeira metade do século. Esta altura foi marcada pelo fim das meta-narrativas do modernismo, e por uma experimentação artística e arquitectónica que promovia um afastamento de atitudes impositoras de limites criativos. Pretendia-se reduzir a distância entre a arte e a vida, abandonando a linguagem hermética elitista do modernismo.

A partir de meados dos anos cinquenta, impõe-se uma concepção da obra artística sem precedentes na história da estética⁴.

Vê-se emergir a arte como ideia, e como um processo autónomo, sem qualquer sistema referencial inteligível. A reflexão passa a centra-se no conceito, extensão e função do objecto artístico. O artista liberta-se da obra como entidade física e objectual, e superam-se as fron-

³ expressão utilizada por Manfredo Tafuri em “L’Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language”

⁴ a par da influência de Duchamp, é importante referir a base filosófica que apoia esta vaga: depois da 2ª Guerra Mundial, há uma espécie de refúgio na reflexão individualista e no existencialismo. Maurice Merleau-Ponty foi um dos filósofos existencialistas mais importantes a retomar o método fenomenológico para o pensamento filósofo contemporâneo. A fenomenologia, que está na raiz do pensamento existencialista, faz a mediação entre o sujeito e o objecto, entre o eu e a coisa. Neste sentido, na experiência estética, a consciência do sujeito, e a sua autonomia no relacionamento com o objecto torna desnecessária a existência de um sistema legível de regras de composição formal. Segundo Maurice Merleau-Ponty, é o corpo que assume o protagonismo na mediação entre sujeito e o mundo. “We can recognize this because we have rejected any formalism of consciousness, and made the body the subject of perception.” (Phenomenology of Perception, p.261)

teiras disciplinares da arte, procurando-se novos limites e abordagens.

“A problemática artística que recorre à composição e à forma não possui qualquer valor; na totalidade do espaço, forma, cor, e dimensão não fazem sentido. O artista conquistou a liberdade total: a matéria pura é transformada em energia pura.”⁵

Assim, a actividade artística afasta-se definitivamente do processo estético tido como convencional, e testam-se os limites formais da obra pelo assemblage, o environment, pelos movimentos da body art, land art, arte minimal, acções “Fluxus”, ou inclusivamente pelo desaparecimento da obra de arte/objecto e pelo primado da ideia, isto é, nas palavras de Paul Wood: a ideia de arte como ideia.

Na Architectura, a crise do movimento moderno e o consequente enfraquecimento de modelos absolutos e centralizadores, deixou lugar a um pluralismo de posicionamentos individuais. A perda de absolutos e a dissolução de estruturas racionais da modernidade, deixam de permitir uma leitura linear da realidade, e tornam-se necessárias interpretações transversais e oblíquas para conseguir perceber a complexidade da experiência moderna.

Tanto a teoria como a prática da Architectura fragmenta-se se num conjunto de experiências locais que permitem a confluência, ou pelo menos a coexistência, de uma pulverização de posicionamentos e de investigações diferentes como, entre outros, o neo-realismo de Aldo Rossi, o purismo dos New York Five, o desconstrutivis-

mo de Gehry, e o regionalismo de Kenneth Frampton. Tudo é Architectura, *Alles ist Architektur*.⁶

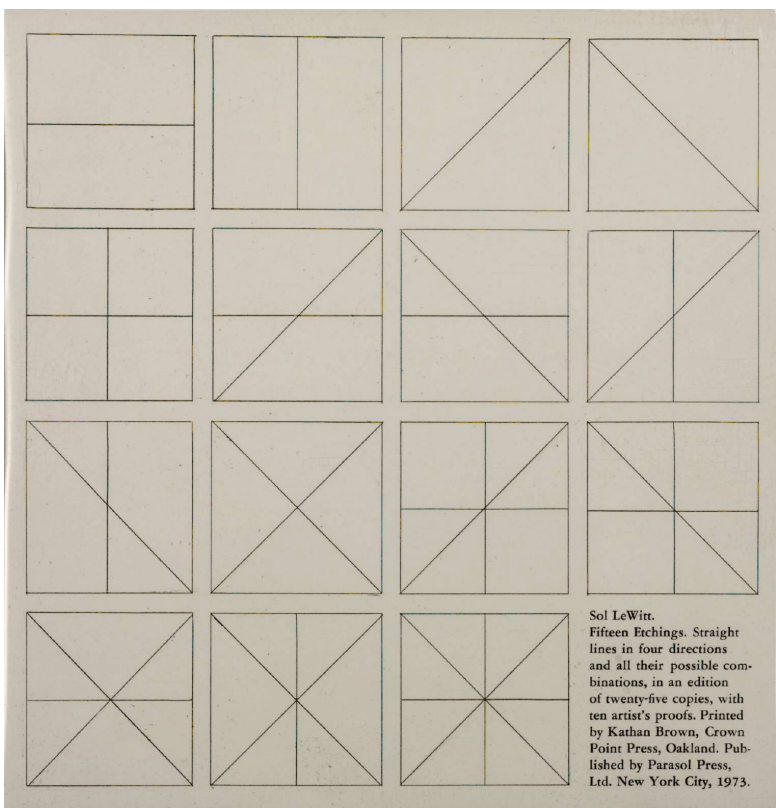
⁵ Pietro Manzoni, “Free Dimension”, 1960 (tradução do autor)

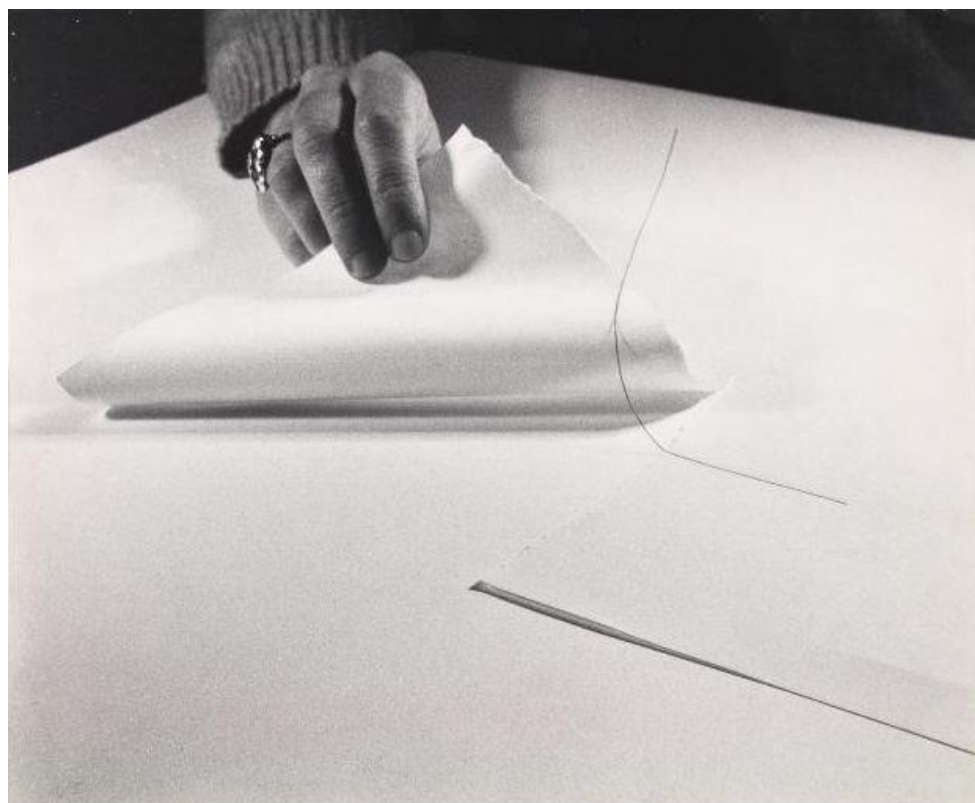
⁶ *Alles is Architektur* foi escrito por Hans Hollein nos anos 60. O ensaio, maioritariamente pictórico, advoga uma dissolução dos limites disciplinares da arquitetura, tornando-a permeável a qualquer disciplina. A radicalidade de Hollein encontrava paralelismos no campo das artes. Ao mesmo tempo que Hollein escrevia que *Tudo é Architectura*, Joseph Beuys defendia que *Tudo é Arte*, e John Cage que *Tudo é Musica*.

03. Hans Hollein, *Alles ist Architektur*. 1960.

Alles ist Architektur







wa-ter (wâ'tèr), *n.* [AS. *wæter* = D. *water* = G. *wasser*, akin to Icel. *vatn*, Goth. *watō*, water, also to Gr. *ῥῶψ*, Skt. *udan*, water, L. *unda*, a wave, water; all from the same root as E. *wet*: cf. *hydra*, *otter*¹, *undine*, and *wash*.] The liquid which in a more or less impure state constitutes rain, oceans, lakes, rivers, etc., and which in a pure state is a transparent, inodorous, tasteless liquid, a compound of hydrogen and oxygen, H₂O, freezing at 32° F. or 0° C., and boiling at 212° F. or 100° C.; a special form or variety of this liquid, as rain, or (often in *pl.*) as the liquid ('mineral water') obtained from a mineral spring (as, "the *waters* of Aix-la-Chapelle").

A FRAGILIDADE COMO PENSAMENTO

(pág. anterior, da esq. para a dir.)

04. Sol LeWitt, no title, da série
Straight Lines in Four Directions
and All their Possible Combina-
tions (Set of 15+1). 1973

05. Gilbert & George, Gordon's
Makes Us Drunk. 1972

06. Helena Almeida, Separação,
1976

07. Joseph Kosuth, 'Titled (Art as
Idea as Idea)' [Water]. 1966

O processo de flexibilização e de esboroamento das certezas irrefutáveis do modernismo, abriu espaço à possibilidade da dúvida, da incerteza, e da fragilidade.

“The modern libertines become horrified when faced with the theme of the inflexibility of the limit (...) The formlessness, the risk of existence, no longer generates anxiety once it is accepted as a linguistic material, as in the corrosive manipulations of sound by John Cage. And vice versa: language can speak of the indeterminate, the casual, the transient, since in them it greets the advent of the Whole”⁷

A palavra frágil, no entanto, e ainda hoje, raramente tem uma conotação positiva.

A noção de fragilidade tem um contorno ambíguo, mas heterodoxamente propõe hipóteses.

O que é frágil consegue-se moldar, e estabelecer afinidades ou contrastes criadores de intensidades.

A fragilidade alimenta a vulnerabilidade e a beleza. É um estado de equilíbrio à beira do colapso.

Dentro deste universo, as construções frágeis são arquitecturas que possuem uma relação especial com a intemperie, solucionam uma necessidade imediata, e de uma maneira ou de outra, incluem tempo.

A construção frágil, ao contrário do que se possa pensar é feita para que possa durar, e talvez a necessidade de permanência seja o único sentido destes objectos.

É construído para sempre, mas este sempre está inscrito nos limites temporais do efêmero. A resistência física da construção frágil é a sua existência, e a sua memória não é feita se não do seu material.⁸

O tema da fragilidade foi explorado, de uma maneira

⁷ *Manfredo Tafuri, "L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language" em Teoria da Arquitectura desde 1968 de Michael Hays. p.162,163*

08. *Arquitecturas frágeis, Smiljan Radic.*



⁸ ver os textos “Fortuna frágil” e “A guide to abandonment”, de Smiljan Radic.

incessante e extremamente bonita, por Bas Jan Ader.

O trabalho de Bas Jan , explorava o encontro entre temas como a vulnerabilidade, a tragédia, e o fracasso. Ader acreditava na queda como uma união forçada entre espírito e matéria. Fazia cair objectos pesados sobre outros objectos leves (um vaso com flores, lâmpadas, etc), cuja fragilidade lembrava a do ser humano vulnerável a forças inelutáveis, de que a gravidade é uma metáfora. Ader experimentou de uma maneira muito própria, este ideal da fusão entre a vida e a obra.

O seu trabalho é caracterizado por um mistério e uma complexidade que evocam uma dimensão poética, uma sensibilidade extrema e um pathos sincero. Ader expunha-se e aceitava o desamparo, a tristeza, e a fragilidade: a fragilidade como ideia.

O fascínio de Bas Jan pela fragilidade humana, e a sua aproximação a temas românticos, é levado a consequências extremas em “In Search of the Miraculous”. “In Search of the Miraculous” fazia parte de um tríptico que Ader tinha começado em 1973, em Los Angeles.

A primeira parte consistia numa deriva nocturna por ruas desertas de Los Angeles até chegar ao mar. Para a segunda etapa, Bas Jan propôs-se atravessar o oceano Atlântico sozinho, e navegar da América à Holanda num pequeno veleiro, com pouco mais de quatro metros: o Ocean Wave.

Em 1962, Ader já tinha cruzado o atlântico num barco à vela, para chegar aos Estados Unidos, mas com outro homem e num barco quase três vezes maior. De qualquer modo, e de alguma maneira, para Bas Jan Ader a viagem do In Search of the Miraculous era

portanto uma espécie de retorno romântico ao lugar de onde tinha partido. Chegar e partir por mar : o epítome do sonho de qualquer navegador. Bas Jan tinha uma ideia muito romântica sobre a liberdade do mar e os desafios do mar.

Ader embarcou em Cape Cod nos Estados Unidos da América em Julho de 1975. Dez meses depois o barco foi encontrado à deriva, meio submerso, e vazio. Bas Jan Ader desapareceu. O perigo aleatório da força do mar entra em tensão com o desejo de se inserir numa viagem como uma narrativa controlada como a que se propunha Ader. Ader levou esta contradição irreconciliável a um clímax extremo.



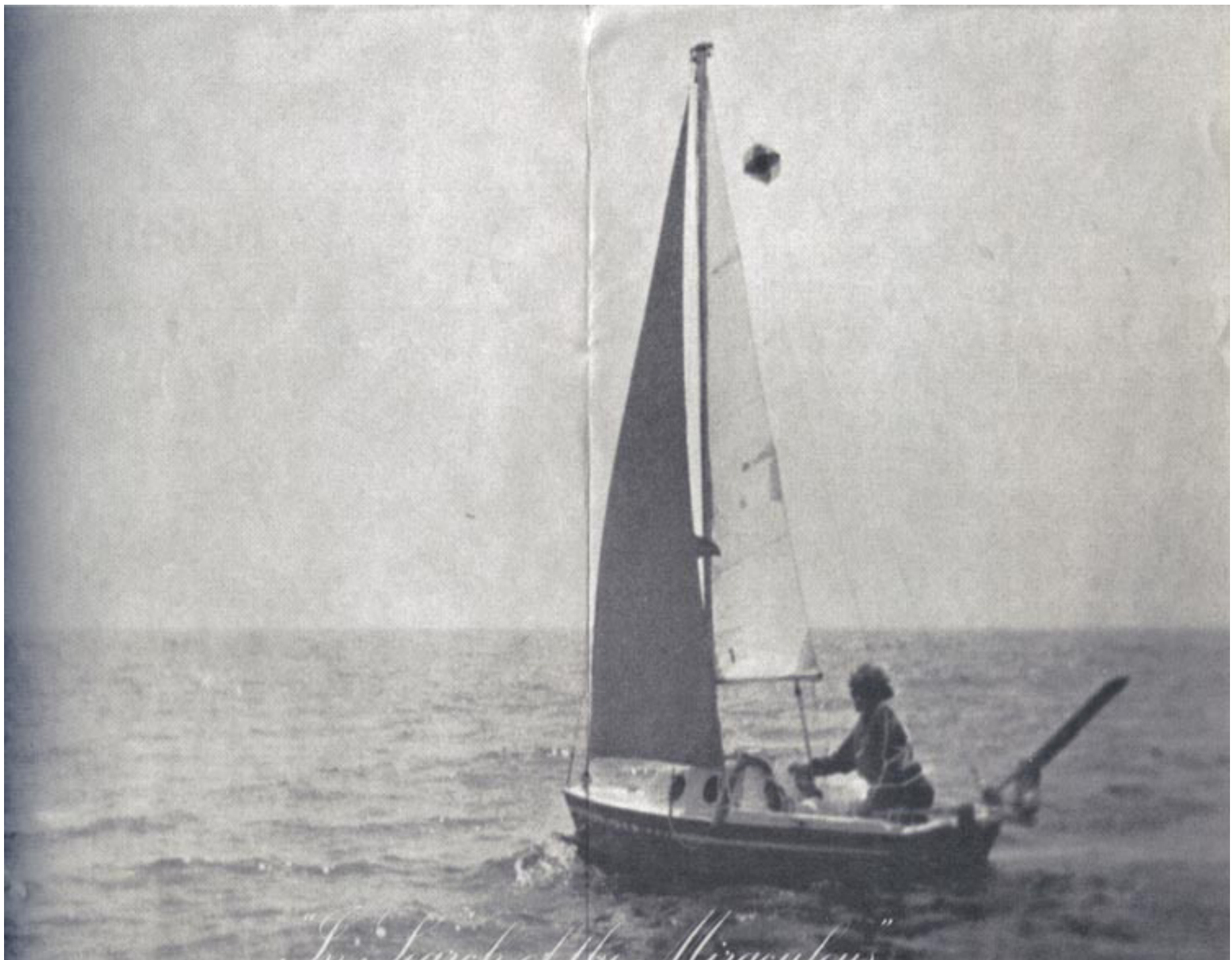
09. Bas Jan Ader, *Please Don't Leave Me*. 1969

(em cima) 10. Bas Jan Ader, *Broken Fall* (Geometric). 1971

(em baixo) 11. Bas Jan Ader, *Nightfall*. 1971, 16mm, 4 min 16 sec

(à dir.) 12. Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous*. 1975.





A ARQUITECTURA FRÁGIL
DE IGNASI DE SOLÀ-MORALES

⁹ Gianni Vattimo, filósofo e político italiano, nasceu em 1936.

A noção de frágil como pensamento, em contraposição a um pensamento forte, é teorizada pela primeira vez em 1983 por Gianni Vattimo⁹, no seu ensaio *Il pensiero debole*. A premissa básica desta teoria é a constatação da perda de um fundamento único, universal, e normativo no debate filosófico contemporâneo, e consequentemente o desenvolvimento de um pensamento que permita a existência de interpretações transversais e obliquas para conseguir perceber a complexidade da experiência pós-moderna.

Segundo Vattimo, o pensamento frágil pode apontar o caminho para uma compreensão contemporânea da filosofia da hermenêutica, que se liberte de um certo niilismo negativo, e que aceite a multiplicidade de linguagens.

O conceito de frágil em Vattimo, encontra uma relação semiótica em vários outros teóricos. Um deles é Ignasi de Solà-Morales que aborda a noção de frágil no âmbito da teoria da arquitectura.

Ignasi de Solà-Morales¹⁰, no ensaio *Architettura debole* defende que, pela perda de um sistema intelectual único, a arquitectura passa a ser consequência de uma leitura diagonal, não cronológica, e não direccional. A arquitectura, confrontada com a impossibilidade de construir através de um sistema universal, defronta-se com a necessidade de construir no “vazio”.

A crise no projecto moderno, resulta, como já se afirmou, no fim de um sistema de referência absoluto, completo, e fechado, a que Nietzsche chamou a morte de Deus. Este momento de viragem significa para o pensamento contemporâneo a perda de um fundamento seguro e indiscutível, e para a arte, o fim de uma concepção baseada unicamente na representação da realidade.

Solà-Morales enfatiza o papel assumido pela estética na situação actual de crise da cultura contemporânea. A estética, como defendem Nietzsche e Heidegger, constitui uma referência particularmente significativa para a experiência contemporânea. No sistema da idade clássica, a estética fazia parte de uma área específica relacionada com a prática do concreto. A estética tem acima de tudo um valor de paradigma. É precisamente a partir da estética que se reconhece o modelo das experiências mais autênticas, em relação a uma realidade cujos contornos se tornaram vagos e pouco definidos.

A partir do pensamento de Heidegger sobre técnica e ciência, Solà-Morales observa como é natural que a cultura desloque o seu centro de interesse para actividades habitualmente consideradas como periféricas.

A experiência estética passa a constituir, de algum modo, o modelo mais sólido de uma construção frágil do real, assumindo uma posição privilegiada dentro do sistema de referências e valores da cultura.

Isto não significa que a experiência estética possa tornar-se normativa, ou que possa assumir um papel central na vida quotidiana. A nossa aproximação à estética é feita de uma maneira frágil, e fragmentada, porque o universo artístico é entendido através de experiências feitas de momentos dispersos e altamente heterogêneos.

Dentro do contexto da cultura arquitectónica, Ignasi de Solà-Morales, discute os problemas dos métodos ideológicos das teorias da arquitectura avançadas nos anos sessenta, especificamente o fundamentalismo dos New York Five, e critica regionalista de Kenneth Frampton. Sobre os primeiros, Solà-Morales argumenta que a estratégia de estabelecer uma linguagem ortodoxa e correcta em oposição ao sentido eclético da época, recuperando o essencial da experiência moderna - o purismo de Le Corbusier - corresponde a nada mais do que historicismo.

Em relação a posição de Frampton, Solà-Morales elogia a ideia de resistência, onde este defende que apenas através de uma atitude crítica face à realidade é que é possível manter uma posição de rigor e de não conformismo. Mas ao mesmo tempo questiona a apropriação de Frampton da ideia de Heidegger “Bauen, Wohnen, Denken”, onde as noções “Construir” “Morar” e “Pensar” são vistas como uma unidade. Solà-Morales defende que a reforma desse pensamento não faz sentido na crise contemporânea, porque os exemplos anteriores são criados com base numa espécie de ficção ideológica que admitem a possibilidade de controlo.

O que a Arquitectura frágil invoca é um reconhecimento de que a experiência arquitectural não deve ser pen-

¹⁰ Ignasi de Solà-Morales, arquitecto catalão. (1942-2001)

sada ao abrigo de nenhuma ideia projectada de habitação; a arquitectura não deve ser direccionada, deve ser pensada e criada apenas dentro da própria experiência, dentro do imediato e do agora.

A teoria frágil é a chave para a arquitectura frágil.

Em contraste com teorias nostálgicas, a teoria da arquitectura frágil é uma teoria sobre o pensar e o fazer, que não identifica nenhuma maneira concreta de pensar nem de fazer. Em vez disso, identifica momentos importantes na estética contemporânea sem explicitar quais são ou no que se traduzem.

De uma maneira ou de outra, pode-se dizer que a Arquitectura Frágil é um ensaio sobre a estética.

Ignasi de Solà-Morales não propõe uma estratégia formal para a arquitectura frágil, nem nunca especifica a arquitectura que entende por frágil. O seu objectivo não é propor uma intervenção formal mas sim construir, nas palavras de Michael Hays, um “aparato” capaz de ler uma arquitectura que é legítima num mundo que já não produz obras guiadas por um estilo normativo modernista, mas que consegue, mesmo assim, produzir um novo tipo de intensidade.

Ao negar ao leitor uma ligação explícita entre teoria e expressão construída, Solà-Morales efectivamente transfere a força do ensaio para o leitor. Solà-Morales delimita os contornos da arquitectura frágil mas sem nunca a tornar uma teoria absolutista.

Solà-Morales identifica quatro características da arquitectura frágil: Arqueologia, Temporalidade, Decoro, e Monumentalidade.

ARQUEOLOGIA

COMPLEXIDADE

TEMPORALIDADE

LEVEZA

DECORO

SILÊNCIO

MONUMENTALIDADE

MEMÓRIA

Arqueologia

O termo arqueologia é introduzido por Solà-Morales como uma analogia para descrever a realidade do sistema estético que já não pode ser compreendido como um todo, mas sim como uma sobreposição de sistemas. Como numa escavação arqueológica, onde se recolhe e interpreta cada objecto, também na arte e na arquitectura é preciso recorrer a um processo de decomposição dos sistemas sobrepostos, interpretar cada sistema de acordo com a sua própria lógica, e só depois justapô-los. Este processo tem uma tradução directa na forma arquitectónica havendo, como Solà-Morales afirma, obras cujo significado só é compreensível se se tiver em mente esta ideia de sobreposição, e a capacidade de compreender as relações que estas estabelecem .

“ The signified is not constructed by means of an order but by means of pieces that might ultimately touch; that aproach one another, at times without touching; that draw nearer to one another yet never make contact; that overlap, that offer themselves in a discontinuity in time whose reading as juxtaposition is the closest approximation of reality at our disposal” ¹¹

Na produção arquitectónica, isto manifesta-se pela produção de objectos criados na diferença proporcionando uma experiência complexa e fragmentada. Nessa experiência a continuidade que existe está na ligação entre sujeito e objecto.

A arquitectura frágil é complexa porque aceita a heterogeneidade da experiência humana: instável, cambiante e contraditória.

A complexidade é caracterizada por uma situação múltipla de interpenetração e atravessamento de fronteiras que permite várias camadas de significado, leituras, e cruzamentos.

A complexidade na arquitectura foi incessantemente teorizada na obra de Robert Venturi.

No ensaio *Complexidade e Contradição na Arquitectura*¹², Venturi produz um manifesto a favor de uma arquitectura ambígua, complexa e contraditória “Acolho com prazer os problemas e exploro as incertezas. Ao aceitar a contradição, assim como a complexidade, tenho em vista a vitalidade, tanto quanto a validade”¹³

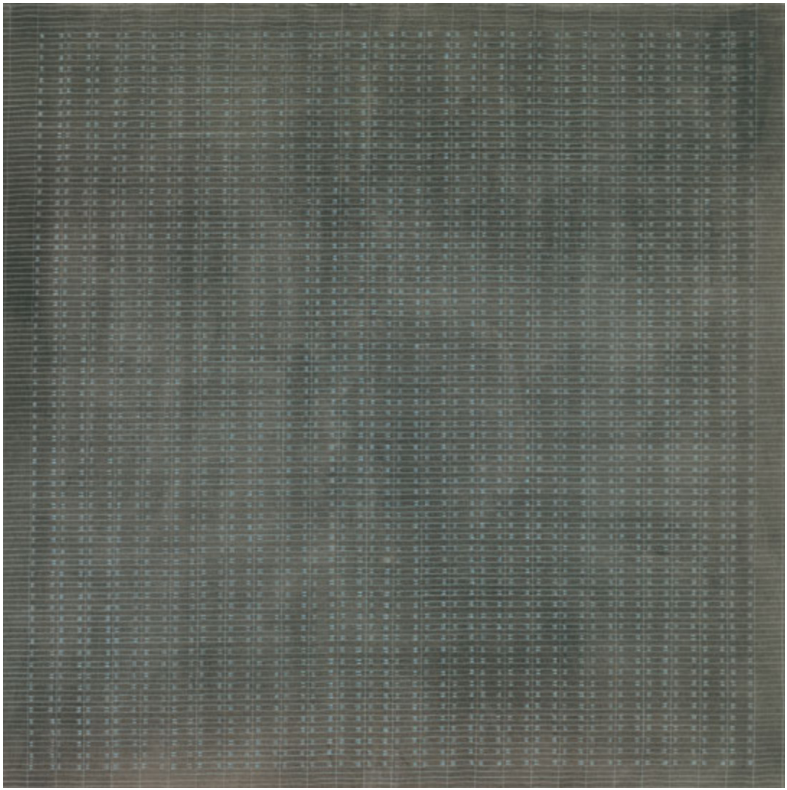
¹¹ Solà-Morales, *Weak architecture*. 1987, em *Teoria da Arquitectura desde 1968 de Michael Hays*. p.621

Venturi, defende o dinamismo confuso frente à unidade transparente, aceita a falta de lógica e proclama a dualidade. Defende o oposto da simplificação e transparência característica do Movimento Moderno, aspirando a uma arquitectura de significados sobrepostos, opaca. Uma arquitectura ambígua e complexa, é uma mais valia que proporciona várias interpretações e é detentora de uma grande riqueza de significados.

¹² *Complexidade e Contradição na Arquitectura*, foi publicado em 1966

Um projecto que não contenha em si uma dimensão contraditória corre o risco de se tornar num projecto reductor, e simplificador de uma realidade necessariamente mais complexa

¹³ Robert Venturi, *Complexidade e Contradição na Arquitectura*, p.123 (tradução Álvaro Cabral)



Agnes Martin
Canadá e Estados Unidos da América
1912-2004

Repetitivo, obsessivamente branco, e facilmente mal interpretado, a obra de Agnes Martin combina a geometria do minimalismo com a expressividade da pintura abstracta.

029

Os quadros de Martin³, são ao mesmo tempo austeros e frágeis. À aparente rigidez das formas geométricas contrapõe-se a subtiliza da variação das linhas, onde se sente o peso da sua mão, com imperfeições deliberadas. Esses momentos representam beleza, alegria, calma, e o espaço entre o real e o ideal.

A grelha, que nunca é mecânica e nunca é rígida, oferece uma via de acesso para exprimir as emoções de exultação da experiencia contemplativa. Um ideal de perfeição clássico, cuja materialização é apenas mental. A fragilidade associada à sua esquizofrenia opõem-se à determinação dos seus quadros. A exactidão da grelha tem dentro de si um sentido de eminência.

(à esq.) 13. Agnes Martin, *White Flower*. 1960.



A Villa Mairea, de Alvar Aalto.
Noormarkku, Finlândia
1937-1939

A Villa Mairea foi construída em 1939 , para Maire e Harry Gullichsen. Do exterior, o edifício em forma de L, parece evocar a estéril caixa branca do modernismo ortodoxo do início do séc.XX, mas ao aproximarmos-nos, esta imagem é sobreposta de várias maneiras, e os pormenores ricos e as suas alusões metafóricas começam a ganhar efeito. Aos planos brancos abstractos, Aalto conjuga materiais aparentemente incompatíveis como o tijolo, a turfa, a pedra e a madeira. No interior, o típico openspace permeável da arquitectura moderna transforma-se numa paisagem evocativa da floresta envolvente.

Na Villa Mairea, as formas e as superfícies fragmentadas operam tanto visualmente como referencialmente. A técnica de composição collage de Aalto, permite-lhe incorporar formas e imagens aparentemente incompatíveis num todo harmonioso, e conjugar polaridades como o moderno e o tradicional, o natural e o artificial, e o orgânico e o geométrico. Estas combinações materializam-se numa realização formal brilhante de uma visão de uma arquitectura que é tanto moderna como vernacular.

Depois da Villa Mairea, o estilo de Alvar Aalto foi reafirmado a um nível profundo, ocorrendo variações a partir de poucos temas e formas fundamentais capazes de combinações aparentemente infinitas e de significados renovados.

031

(à esq.) 14. Villa Mairea, vista da entrada para a floresta. 1939

Temporalidade

O nivelamento hierárquico do mundo exige uma compreensão do tempo que não seja nem linear, nem estruturada por um sistema; o tempo experimental é pessoal e subjectivo.

Em oposição ao tempo clássico, a arquitectura frágil está condicionada por um tempo fragmentado, justaposto e diversificado, como a explosão de um tempo único em vários “tempos”; a arquitectura frágil transforma, portanto, a experiência estética da arquitectura naquilo que Morales chama de evento.

“Temporality does not present itself as a system but as an aleatory instant that, responding above all to chance, is produced in an unforeseeable place and moment. In certain Works of contemporary art, in dance, in music, in installation, the experience of the temporal as an event, occurring once and then gone forever, ably explicates a notion that finds in the event its fullest form of experience.”¹⁴

¹⁴ Solà-Morales, *Weak architecture*. 1987, em *Teoria da Arquitectura desde 1968 de Michael Hays*, p.622

A leveza desenha com a transparência uma afinidade pela proposta de imaterialidade que as aproxima. A fuga à materialidade, não se trata de anular a sua matéria, mas explorar os seus temas estruturantes de fragilidade, de transparência, e de liquidez.

A leveza relaciona-se com a ideia de fluidez pelo paralelismo de desagregação que se estabelece: à leveza, e ao líquido desagrega-se a ideia de peso.

“The extraordinary mobility of fluids is what associates them with the idea of ‘lightness’ There are liquids which, cubic inch for cubic inch, are heavier than many solids, but we are inclined nonetheless to visualize them all as lighter, less ‘weighty’ than everything solid. We associate ‘lightness’ or ‘weightlessness’ with mobility and inconstancy: we know from practice that the lighter we travel the easier and faster we move.”¹⁵

¹⁵ Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, 2000. p.2



As metáforas, de Ettore Sottsass Jr.
Espanha
1972-1979

As Design Metaphores, são uma sequência de fotografias tiradas por Ettore Sottsass Jr.¹⁶ durante algumas das suas viagens por Espanha, entre 1972, e 1979. Sottsass Jr. regista em fotografia pequenas construções efémeras, criadas in situ, feitas com objectos frágeis: folhas, cordas, madeira, pedras, tecido, etc.

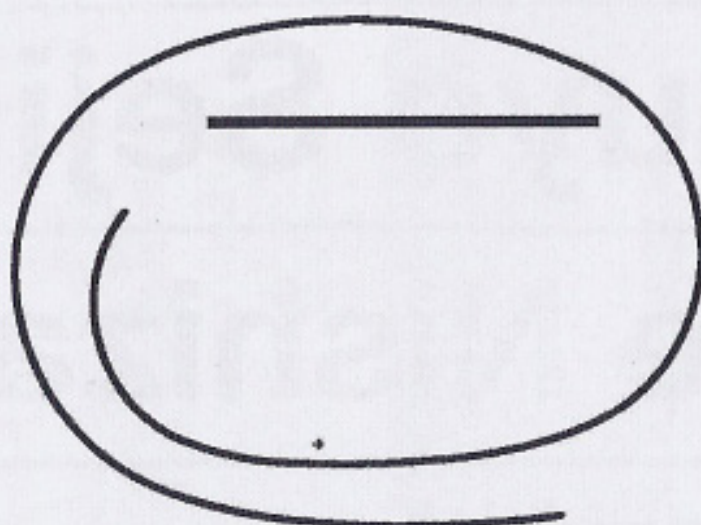
Com estes objectos transientes, Ettore Sottsass Jr, propõe substituir a solidez da arquitectura enfatizando a leveza e a transparência, ao mesmo tempo que investiga a relação entre o indivíduo e o ambiente físico. Casas sem paredes nem tectos, portas que dão para o vazio, e muitos outros objetos que posicionam o homem como um espectador frente ao verdadeiro significado da sua própria existência. Segundo Sottsas, as suas construções correspondiam a uma necessidade de voltar às origens da arquitectura. Estes objectos pretendiam representar o universo das construções intuitivas, atemporais, nómadas, e leves.

Cada fotografia, com um título muitas vezes irónico e um tema, questiona o relacionamento entre as pessoas, e liberdade com que interagem com o mesmo.

(à esq.) 15. Ettore Sottsass Jr. *C'è sempre una porta attraverso cui qualcuno non ti lascia passare*, 1972

¹⁶ Ettore Sottsass Jr. *arquitecto e designer italiano. (1917-2007)*

The Fundació Mies van der Rohe presents the installation by the architects Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa until the 18th January 2009 at the Mies van der Rohe Pavilion.
Avinguda Marquès de Comillas s/n, Parc de Montjuïc



"We decided to use acrylic to make transparent curtains.

We imagined an installation design that leaves the existing space of the Barcelona Pavilion undisturbed.

The acrylic curtain stands freely on the floor and is shaped in a calm spiral.

The curtain softly encompasses the space within the pavilion and creates a new atmosphere.

The view through the acrylic will be something different from the original with soft reflections slightly distorting the pavilion".

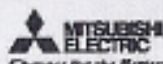
S A N A A

26.11.2008 - 18.01.2009

mies  **barcelona**

With the sponsorship of

Roca



Sistemas  Bal

A intervenção do SANAA no pavilhão de Barcelona do
Mies.
Barcelona, Espanha
2008

Em 2008, o SANAA foram encarregues de desenhar uma instalação no pavilhão de Barcelona. O projecto resume-se uma cortina transparente dentro do pavilhão.

A instalação deixa, como Sejima e Nishisawa referem na descrição do projecto, o pavilhão undisturbed, imperturbado, mas no entanto gera-se uma atmosfera completamente nova.

Entre as cortinas aparece uma cadeira coelho, do SANAA: frágil, divertida. À sua frente, a cadeira tubular do Mies: pesada e cerimonial. A cadeira coelho pertence à curva de acrílico, a cadeira tubular pertence ao Pavilhão.

A espiral de acrílico cria um novo pavilhão dentro do antigo, e os dois transformam-se mutuamente criando um novo tipo de arquitectura.

O pavilhão mais famoso do século XX torna-se outra coisa, mas dentro de si.

A cortina temporária de acrílico reafirma o gesto original. Como uma lente plástica colocada dentro do vidro, a cortina intensifica e prolonga o efeito mieseano, o véu da transparência.

O espaço do pavilhão transforma-se completamente com quase nada. Como Mies, o SANAA é famoso por dizer quase *nada*.

(à esq.) 16. SANAA manifesto para
“SANAA: Instal·lació al Pavelló
Mies van der Rohe”. 2008



A Construção Leve de 1995, no MoMA.
Nova Iorque, Estados Unidos da América
1995

Em Setembro de 1995, inaugurou-se no MoMA a exposição “Construção Leve” organizada por Terence Riley. A exibição com mais de trinta projectos apontava para o reaparecimento da transparência e da luminescência no vocabulário arquitectónico e artístico.

A exposição era composta por 33 projectos que exemplificavam esta nova sensibilidade. Faziam parte projectos como a fundação Cartier de Jean Nouvel (Paris, França 1994), o museu municipal de Shimosuwa de Toyo Ito (Shimosuwa, Japão, 1993), e Kunsthaus Bregenz de Peter Zumthor (Bregenz, Austria, 1997); e também projectos que ultrapassavam as fronteiras tradicionais da disciplina da arquitectura como a Ghost House de Philip Johnson (1985) e a Glass Video Gallery de Bernard Tschumi (1990)

Estes trabalhos recordam o uso de materiais transparentes nas estruturas modernas de vanguarda, e ao mesmo tempo introduzem novas ideias e soluções técnicas. Ao fazê-lo, conseguem redefinir a relação entre o observador e a estrutura através da interposição de elementos que tanto turvam como iluminam. Neste arquitectura "leve", o edifício torna-se intangível, as estruturas perdem o peso, e as fachadas dissolvem-se numa evanescência luminosa.

17. Philip Johnson , Ghost House.
1984

Decoro

A arquitectura frágil de Solà-Morales é decorativa. O termo normalmente associado ao gosto e a uma adição trivial ao que é essencial, é renovado por Solà-Morales para definir uma arquitectura onde tudo tem o mesmo valor. Uma vez que o essencial não existe (a arquitectura frágil rejeita qualquer sistema hierárquico da experiência estética) a arquitectura pode relegar-se a uma posição de complementaridade, que não se impõe, que não quer ser central, nem reivindicar para si a deferência exigida por uma posição de totalidade.

“(…) that the decorative is not of necessity a condition of trivialization of the vulgar, but simply constitutes a recognition of the fact that for the work of art – sculptural or architectonic - an acceptance of a certain weakness, and thus a relegation to a secondary position, may possibly be the condition of its greatest elegance, and, ultimately, its greatest significance and import.”¹⁷

¹⁷ Solà-Morales, *Weak architecture*. 1987, em *Teoria da Arquitectura desde 1968 de Michael Hays*, p.622

A arquitectura frágil é silenciosa porque atinge uma estabilidade que não se impõe.

A experiência espacial do silêncio ganhou um novo ímpeto com a modernidade arquitectónica. Num certo sentido, toda a arquitectura moderna passou pela tentativa de infusão de espaços de silêncio num território metropolitano estruturalmente instável e mutável.

No campo das artes, nos anos 50, os artistas começaram a aprofundar o trabalho de depuração da obra, rumo ao silêncio, à inelegibilidade, à invisibilidade, à infalibilidade.

¹⁸ Susan Sontag, *The aesthetics of Silence*, 1967.

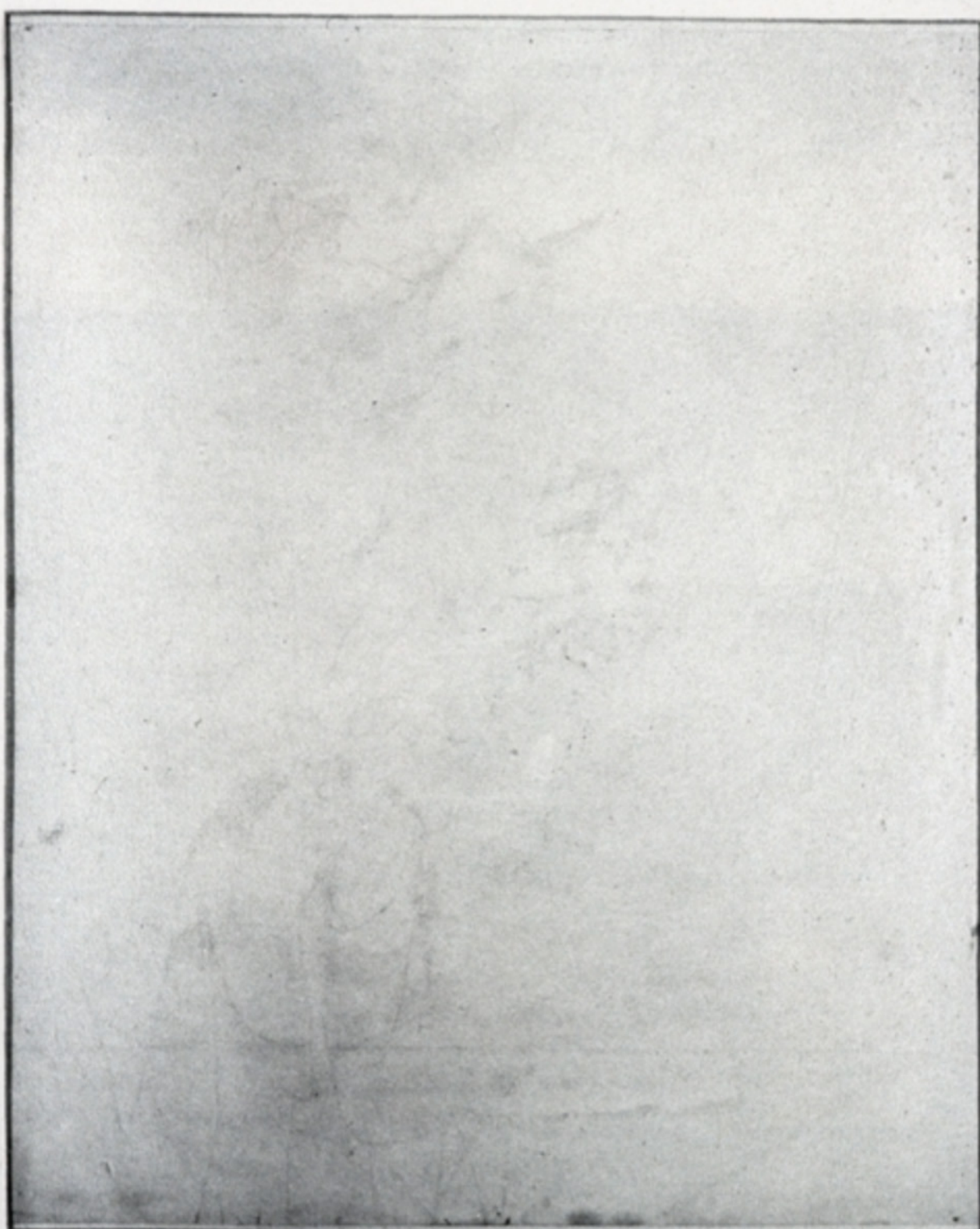
A arquitectura e a arte derivam e criam silêncio, mas o silêncio não é neutro, não existem superfícies neutras. Uma coisa só pode ser neutra em relação a outra:

"O silêncio nunca deixa de implicar o seu oposto e depender da sua presença: assim como não pode existir o “em cima” sem o “em baixo” ou a “esquerda” sem a “direita” é necessário reconhecer uma meio circundante se som e linguagem para admitir o silêncio”¹⁸

O silêncio é uma forma inelutável de discurso e de diálogo na arte e na arquitectura.

A noção de silêncio e de vazio delineiam novas maneiras para os actos de olhar e ouvir.

O silêncio, como afirma Susan Sontag, é uma metáfora para uma visão limpa.



ERASED de KOONING DRAWING
ROBERT RAUSCHENBERG
1953

O Erased de Kooning Drawing, de Rauchenberg.
Nova Iorque, Estados Unidos da América
1953

Em 1953, Rauschenberg¹⁹ pediu a de Kooning²⁰, um dos pintores mais famosos do expressionismo abstracto para apagar um dos seus desenhos. De Kooning, deu-lhe um dos desenhos mais difíceis de apagar. Rauschenberg demorou quatro semanas a apagar o desenho, e usou 15 tipos de borrachas diferentes.

O *Erased de Kooning Drawing* faz parte do mesmo universo dos White Paintings. Rauschenberg queria incluir o desenho na sua procura “All white”. Ao apagar um dos desenhos de de Kooning, Rauschenberg levou às últimas consequências o rigor niilista do branco. O desenho apagado de de Kooning, é um gesto violentíssimo de tabula rasa, que se materializa na impossibilidade de desfazer a imensidade do vazio metafísico da página branca²¹

“- they think it was a gesture, a protest against abstract expressionism(...) just a pure act of destruction, vandalism.

and for you?

- it’s poetry.”²²

(à esq.) 18. Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*. 1953

¹⁹ Robert Rauschenberg (1925-2008) artista americano.

²⁰ William de Kooning, (1904-1997), artista americano, nascido na Holanda. Um dos principais artistas do expressionismo abstracto.

²¹ É curioso notar que, poucos anos depois de o *Erased de Kooning Drawing*, Bas Jan Ader, ainda estudante na Rietveld Academy, desenhou durante o ano inteiro na mesma folha. Desenhava e apagava sempre o desenho no fim da aula, até o papel ficar quase transparente

²² Robert Rauschenberg, em relação ao *Erased de Kooning Drawing*



A Casa U, de Toyo Ito.
Tóquio, Japão
1976

A casa U, ou a White U, foi construída em 1976 por Toyo Ito. A encomenda surgiu a caso de uma tragédia pessoal: a sua irmã Nobuko tinha recentemente perdido o marido, e queria um espaço protegido e introvertido, onde ela e as suas duas filhas pudessem processar a perda. Um refúgio.

O volume em U, isolado do mundo exterior, proporcionava um espaço contínuo e sugeria movimento. As paredes interiores pintadas de branco e curvas produziam um espaço bastante abstracto onde se circulava, a cada passo, com o fluxo da luz e do ar. Segundo Ito, um silêncio branco reinava.

“I was pursuing a white that conveys nothing, a white that could manifest the emptiness of white.”²³

A White U foi demolida vinte e um anos depois. O desaparecimento físico do objecto traduzia a desintegração de um lugar que simbolizava a ideia de uma perda íntima e radical. O seu fim foi um símbolo de renovação.

(à esq.) 19. Casa U, fotografia do interior.

²³ Toyo Ito, em *Architecture Words 8: Tarzans in the Media Forest*, 2010, p.54



Projection, de Vincent Lamouroux
Los Angeles, Estados Unidos da América
2015

Projection é uma instalação temporária do artista francês Vincent Lamouroux num antigo Motel devoluto em Sunset Boulevard, Los Angeles.

047

O projecto consiste em revestir o edifício, assim como o billboard e as palmeiras existentes no lote, de branco. O artista transforma a materialidade do edifício suspendendo-o no tempo.

O branco interrompe o espaço urbano, faz com que o lote ao desaparecer apareça. O espaço é elevado. Ao mesmo tempo o motel – um paradigma de mobilidade e permanente mudança – mantém-se fechado, impenetrável, e silencioso até à tinta branca desaparecer, e com ela a própria instalação.

(à esq.) 20. vista exterior da instalação.

Monumentalidade

A noção de monumentalidade na arquitectura frágil desafia a ideia tradicional de monumento como absoluto. Da palavra monumento, Solà-Morales sublinha a sua raiz : monitu – recordação. A monumentalidade frágil assenta na experiência da memória, daquilo que fica retido na memória do sujeito. A monumentalidade frágil não significa permanência, como Rossi argumenta em “L’Architettura della Città”, apenas uma lembrança.

“(…)the notion of monument that i have sought to put forward here is bound up with the lingering resonance of poetry after it has been heard, with the recollection of architecture after it has been seen.”²⁴

[Memória]

A arquitectura frágil é memorável porque produz um novo tipo de intensidade baseado na experiência subjectiva.

O afastamento físico do lugar conhecido confronta-nos com a instabilidade do desconhecido. A memória entra em tensão com o tempo e surge o terror do esquecimento.

Ao contrario do tempo histórico documentado, o tempo da memória não é um tempo linear.

Recordar é evocar o passado, é a capacidade de retermos e guardarmos o tempo que passou e que já não volta. A hipótese de memória é a nossa experiência mais consciente do passar do tempo.

As memórias embora adquiram as suas referências no passado são matéria viva do presente.

A memória como parte integrante na percepção do objecto arquitectónico, tem sido tema recorrente no discurso arquitectónico desde o século dezoito²⁵

A evolução das sociedades na segunda metade do século XX clarifica a importância do papel que a memória colectiva desempenha.

A memória, como propriedade de conservar informações, reenvia-nos em primeiro lugar para um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode actualizar impressões ou informações passadas. Os fenómenos da memória tanto nos seus aspectos biológicos como nos psicológicos, mais não são que os resultados de sistemas dinâmicos de organização.

²⁴ Solà-Morales, *Weak architecture*.049 1987, em *Teoria da Arquitectura desde 1968 de Michael Hays*. p.623

²⁵ *O princípio do uso da noção de memória no contexto arquitectónico no século dezoito, deve-se à vontade de subverter a autoridade das regras de proporção e do ornamento. Joseph Addison sustentava que só é possível ter prazer na contemplação de uma obra de arte, ou de arquitectura, se essa mesma obra for fruto da imaginação individual do artista, e a imaginação não seria mais do que a forma como os artistas utilizam a memória. O poder das obras de arte vinha das associações de ideias que elas seriam capazes de evocar. O exemplo arquitectónico mais claro dessa teoria de associação são os follies.*

Em meados do século XVIII o conceito de memória adquire outra importância graças ao inglês John Ruskin e à publicação do As Sete Lâmpadas da Arquitectura. “There are but two strong conquerors of the forgetfulness of men, Poetry and Architecture.” e a Arquitectura era superior porque culminava num só objecto a memória do trabalho manual e mental do Homem. “It is in their lasting witness against man, in their quiet contrast with the transitional character of all things, in the strenght which through the lapse of seasons and times (...) maintains its sculptured shapeliness for a time unsuperable.”. Para Ruskin a memória não era individual mas social e colectiva. Como a Poesia e a Literatura, também a Arquitectura era capaz de produzir identidade através de memórias partilhadas.

Dentro do discurso da arquitectura moderna houve uma negação da memória. O discurso das vanguardas, com a exaltação do novo, tornava impossível qualquer tipo de associação (de quem se considera-se moderno) à ideia de memória. A memória era vista como uma ameaça à estética do tempo moderno, e era um factor a ser ignorado. O ataque de Nietzsche à memória e à historia, no seu ensaio As vantagens e as desvantagens do uso da História na Vida de 1874, viria a tornar-se, nesta altura, o tema mais recorrente dos artistas e arquitectos modernos.



10. Oktober 1986
Einweihung



1. September 1987
1. Absenkung



23. Oktober 1988
2. Absenkung



6. September 1989
3. Absenkung



22. Februar 1990
4. Absenkung



4. Dezember 1990
5. Absenkung



27. September 1991
6. Absenkung



27. November 1992
7. Absenkung

Monumento contra o Fascismo, de Jochen e Esther
Shalev Gerz.
Harburgo, Alemanha.
1986-1993

O projecto, do casal alemão Jochen e Esther Shalev Gerz, consiste numa coluna de 12 metros revestida a chumbo, onde quem passava era convidado a deixar o seu nome escrito, como um gesto de protesto contra o Fascismo. Progressivamente a coluna ia sendo enterrada, até desaparecer em Outubro de 1993, seis anos depois da sua inauguração, em 1986.

Segundo os Gerz, a lógica didáctica de um monumento mantém demasiadas associações ao regime fascista, e por isso um monumento contra o fascismo, deveria ser um monumento contra si próprio, ou seja contra o imperativo ético da lembrança. Um anti-monumento, capaz de desafiar as convenções da memória: o seu objectivo era provocar: desaparecer em vez de aspirar à eternidade, e devolver o peso da memória aos espectadores.

Na praça onde estava a coluna, o espaço vazio passou a ser o monumento.

(à esq.) 21. Progresso do projecto, de 1986 a 1993.



As piscinas de Marés, de Siza Vieira.
Leça da Palmeira, Portugal
1961-1966

As piscinas das Marés, assentam sobre um maciço rochoso que estabelece a transição entre o mar e a terra. O projecto, que se adossa ao muro de suporte que delimita a marginal da avenida, é constituído por dois elementos: o edifício e as piscinas.

O edifício - uma espécie de muro, onde está contido todo o programa - encontra-se a uma cota inferior à do passeio, de modo a não interferir com o enquadramento visual e continuidade da paisagem. Do edifício acede-se às piscinas, imperceptíveis desde a via marginal.

A composição rigorosa e precisa do projecto, completa a contenção do mar apenas com os elementos estritamente necessários.

“Todos os anos, nas marés vivas, o mar leva o que não é essencial(...) Nas primeiras marés vivas o mar levou um bocado de muro, corrigindo o que não estava bem.”²⁶

As piscinas, parecem assim, operar uma síntese definitiva entre o natural e o geométrico e, de alguma maneira entre o antigo e o novo. Intemporais, as piscinas das Marés resistem ao tempo.

053

(à esq.) 22. Fotografia das piscinas.
2014

²⁶ Álvaro Siza Vieira, em *Textos 01* - Álvaro Siza. 2009.

“Let them be helpless like children, because weakness is a great thing, and strength is nothing. When a man is just born, he is weak and flexible. When he dies, he is hard and insensitive. When a tree is growing, it’s tender and pliant. But when it’s dry and hard, it dies. Hardness and strength are death’s companions. Pliancy and weakness are expressions of the freshness of being. Because what has hardened will never win”²⁷

O pensamento frágil baseia-se num sistema de relações instáveis e cambiantes. A falta de um sistema único e universal na condição contemporânea, abre espaço a contaminações mútuas. Aceita a complexidade da experiência humana. Permite adições e alterações. Sugere diálogo.

²⁷ *Stalker*, de Andrey Tarkovskij. 1979

O posicionamento frágil pela sua vulnerabilidade, é de uma resiliência extrema.

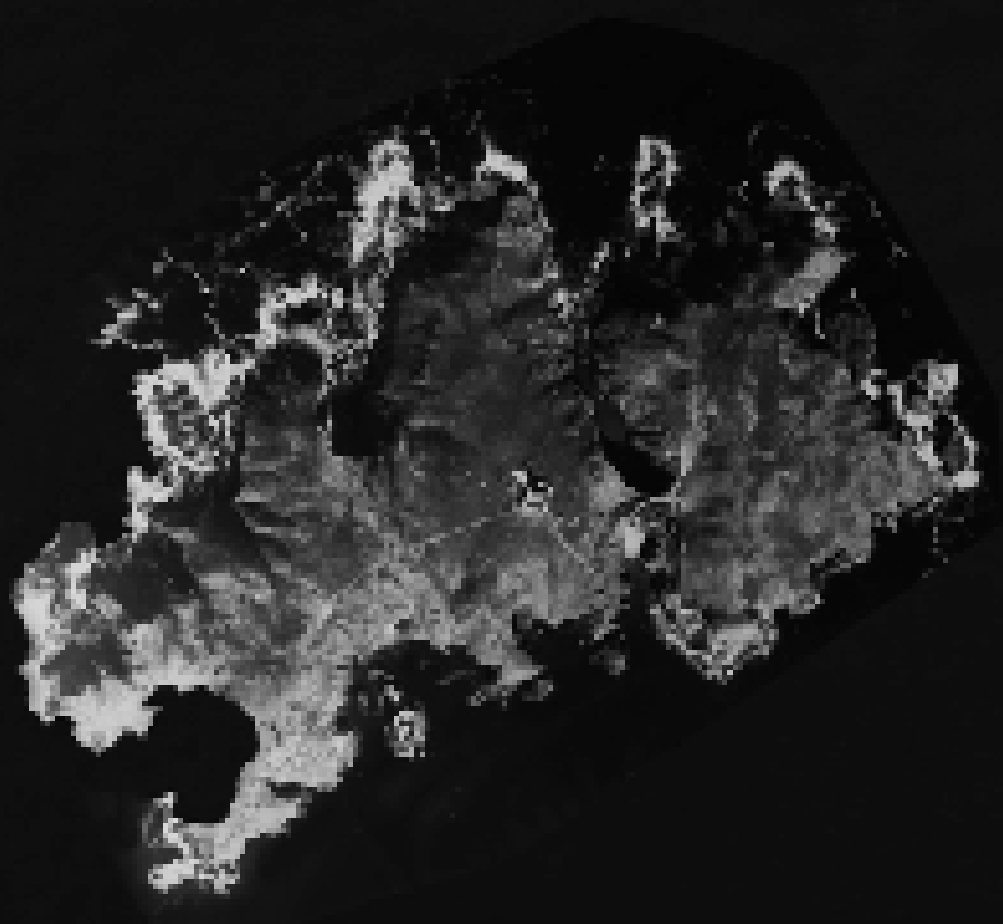
A arquitectura frágil pela sua vulnerabilidade, é de uma resiliência extrema.

Materializar o frágil é aceitar este paradoxo, esta complexidade.

²⁸ *Álvaro Siza Vieira, em Textos 01 - Álvaro Siza. 2009.*

O ensaio de Solà-Moreales sugere caminhos, ideias, reflexões sobre como construir o frágil, mas nunca identifica nenhuma maneira concreta de o fazer. “Não há inovação. Há o relembrar da inocência”²⁸

Os limites da arquitectura frágil são, portanto, desenhados dentro dos limites da experiência subjectiva. A arquitectura frágil é um corpo de experimentação amarrado à realidade por quatro conceitos chave: deve ser complexa, leve, silenciosa, e marcante.





No oceano Atlântico, a cerca de 10 km de um dos pontos mais a ocidente da Península Ibérica, levanta-se, cercada de recifes baixos, o arquipélago das Berlengas.

O arquipélago das Berlengas é composto por três ilhas: Berlenga, Farilhões e Estelas. As ilhas são essencialmente constituídas por granito calco-alcalino. A geologia das Berlengas contrasta com a da costa, manifestando uma grande deformação consequente de uma história geológica milenar e complexa que data desde a era Mesozóica.

Outro aspecto importante na geomorfologia da ilha é a proximidade da mesma ao Canhão da Nazaré.

O canhão da Nazaré é um rasgo submarino com cerca de 5000 metros de profundidade e 200 quilómetros de comprimento. A proximidade da ilha a esta falha modifica o comportamento e a estatura das ondas, aumentando a altura e a velocidade das ondas que conseguem e chegar à costa praticamente sem dissipação de energia.

A ilha de maior dimensão do arquipélago é a da Berlenga, com cerca de 80 hectares de área, 4 quilómetros de perímetro, e aproximadamente 85 metros de altura. A ilha é comprimida a meio por duas reentrâncias resultantes da forte ondulação e da pouca resistência que a rocha oferece à erosão.

O arquipélago das Berlengas, numa zona de confluência de duas influências climáticas distintas, a mediterrânea e a atlântica, é influenciado por um clima temperado marítimo, com verões frescos e invernos rígidos. Os ventos dominantes são de noroeste, o que faz realçar as influências do clima atlântico nas zonas mais expostas.

A Ilha da Berlenga é uma ilha planáltica, com declives acentuados nas encostas. A costa da ilha é bastante re-

(à esq.) 23. Berlengas vista de Peniche

cortada devido aos processos erosivos causados pelo mar.

O impacto do mar no arquipélago das Berlengas resulta de factores como as correntes predominantes, a batimetria, e a agitação marítima e as marés em Portugal. Na costa ocidental portuguesa a maré propaga-se de sul para norte, e por isso, no lado sul da ilha, e principalmente no verão, o mar é normalmente mais calmo.

Durante o inverno, as ondas propagam-se de Norte para Este, devido à influencia do anticiclone dos Açores. Esta é a condição mais frequente de agitação marítima. Quando ocorre, no verão, este mar está associado às condições meteorológicas do dia e ao regime de nortada. O nível da água, relativo às mares, varia entre 1,3 metros Praia-Mar, e -2,6 metros Baixa-Mar, chegando a 1,9 metros Praia-Mar, e -3,3 metros Baixa-mar, nos equinócios.

A ocupação do arquipélago remonta à antiguidade, havendo registos da ilha desde os tempos dos fenícios. Entre o século XIX e início do século XX, algumas famílias de pescadores estabeleceram-se sazonalmente ou de forma permanente na ilha. Em 1941 foi construído um conjunto habitacional chamado Bairro dos Pescadores para proporcionar habitação aos pescadores. O bairro é composto por dezasseis casas pequenas. Além do Bairro dos Pescadores as únicas outras construções na ilha são o forte e o farol.

O forte de São João Baptista foi construído durante o reinado de D. João IV, entre 1651 e 1656, como um ponto de defesa do território Português. Em meados do século XX e até 1974, foi restaurado e convertido em

numa pousada de luxo. Hoje em dia está sobre a alçada da associação dos amigos das Berlengas que alugam os quartos a turistas no verão.

O farol está localizado no ponto mais alto da ilha da Berlenga e foi construído entre 1836 e 1841. Com uma altura média de 29 metros, 121 metros acima do nível do mar, o farol é visível até 27 milhas, tendo uma grande importância para a navegação ao longo da costa portuguesa.



24.. Vista aérea das Berlengas





MAR DAS TRONCAS

Ver plano B
see Plan B

ILHAS BERLENGAS

(ver Nota 7)
(see Note 7)

BEIRA NOVA

Área a Evitar
(ver Nota 6)
Area to be Avoided
(see Note 6)

Proteção Complementar
(ver Nota 5)
(see Note 5)

Ver plano C
see Plan C

MAR DO CACHIMBO

(ver Nota 4)
(see Note 4)

3° 55' W 20° 03' (E)

A proposta assenta na procura por um equilíbrio dentro da complexidade e da aparente contradição de construir o frágil.

Propõem-se reflectir sobre este paradoxo, não no sentido de o resolver mas de o problematizar, de o por em tensão, de forma a torná-lo uma experiência a ser vivida pelos utilizadores.

Neste sentido, vai-se buscar inspiração aos objectos que se estabelecem como limite entre terra e mar. Por um lado as fortalezas, torres de marca, faróis, etc, objectos caracterizados por uma geometria não formalista, decorrente directamente de razões de funcionalidade construtiva. Por outro, os pequenos portos pesqueiros e os estaleiros improvisados, com um carácter interpretativo, mais orgânico e mais frágil.

Um rigoroso na geometria, e outro absolutamente livre na sensualidade.

Pretende-se encontrar um equilíbrio dinâmico entre estes dois mundos comuns mas esteticamente e fenomenologicamente diferentes

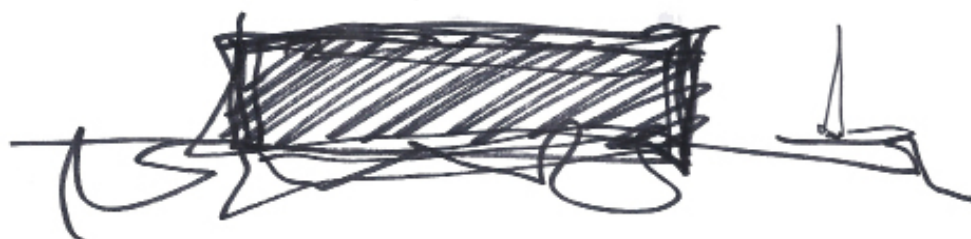
O projecto divide-se então em dois momentos. Primeiro um elemento de protecção e defesa: o abrigo para pessoas. Segundo uma estrutura de madeira onde os barcos ficam acostados, e que permite o acesso ao edifício: o abrigo para barcos.



O sistema leve de madeira funciona como uma plataforma entre o mar e o abrigo, e entre a ilha e o abrigo. É um espaço de chegada - encontro, com limites suaves e transponíveis, moldado pelo confronto do mar com a geometria do edifício-muro. O uso do espaço da plataforma varia consoante as marés. É praticamente invisível na Preia-Mar e proeminente na Baixa-Mar. É um espaço livre, que se move com o vento e com a água, e onde as pessoas empregam essa liberdade para usá-lo como desejam, um esqueleto à espera de ser colonizado.

071

(à esq.) 25. Desenho esquemático da estrutura de madeira.



O edifício em U é fechado para o exterior, e coloca-se frente ao mar como um enorme muro branco.

A fachada interior é pontuada por dois vãos rectangulares, sendo o de entrada na fachada Oeste. Dentro do edifício, os espaços são desenhados para ser introspectivos, marcados apenas pela luz zenital que os percorre. A excepção é a zona comum de preparação de refeições.

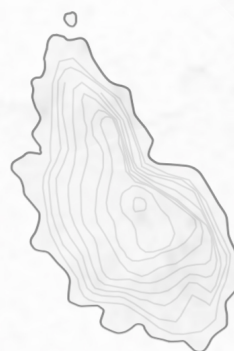
No volume oposto ao da entrada, a Este, é desenhada uma piscina de água salgada. Este espaço é iluminado através de duas aberturas inferiores, onde a luz é reflectida pela água.

O abrigo-muro funciona como um ponto fixo de um universo em constante alternância.

No seu conjunto, o projecto tem a ambição de fazer coexistir, sem nenhum conflito aparente, esta ideia de transparência e opacidade, de segmentação e totalidade, de peso e de leveza.

(à esq.) 26. Desenho esquemático do edifício-muro.

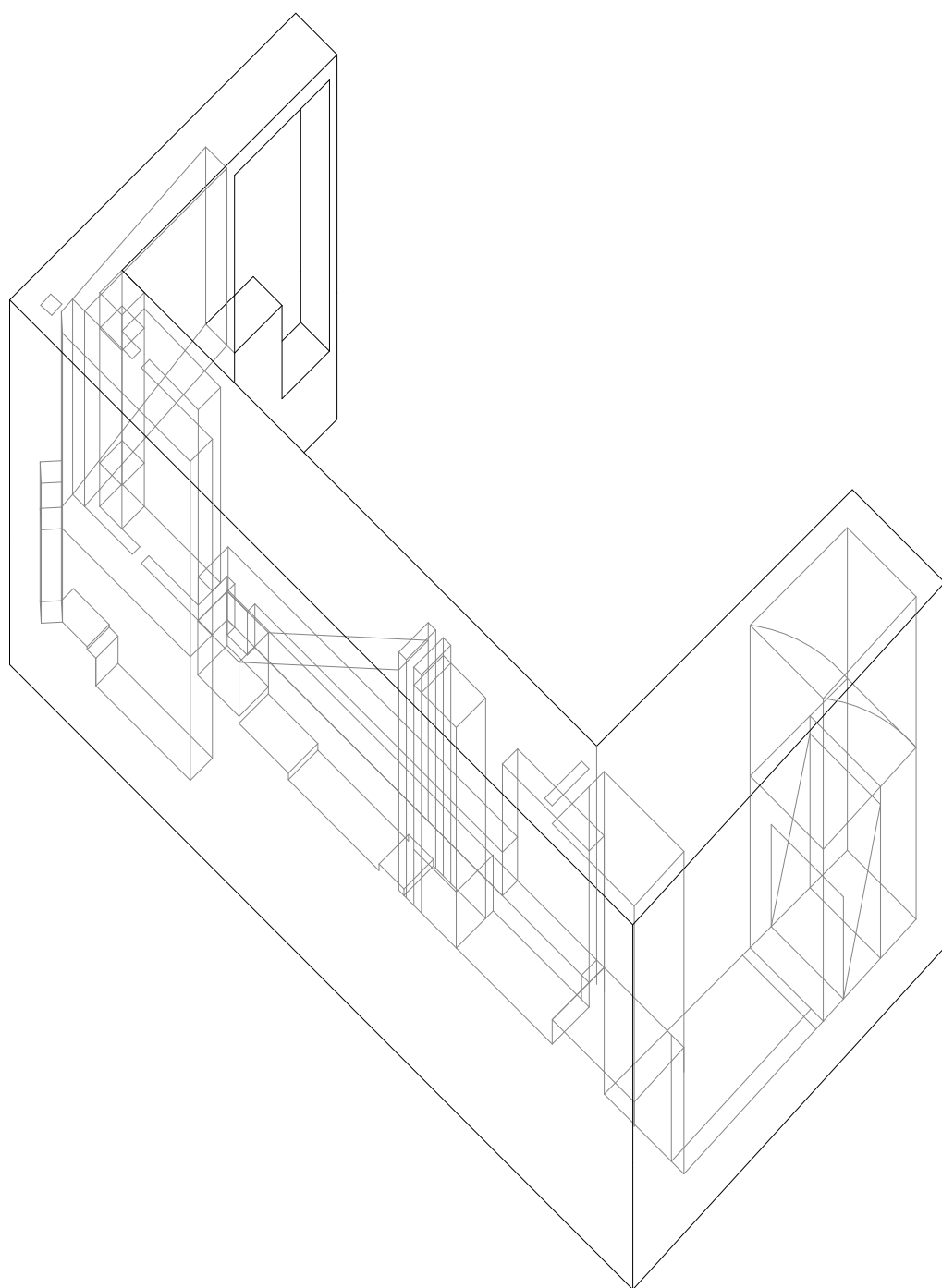




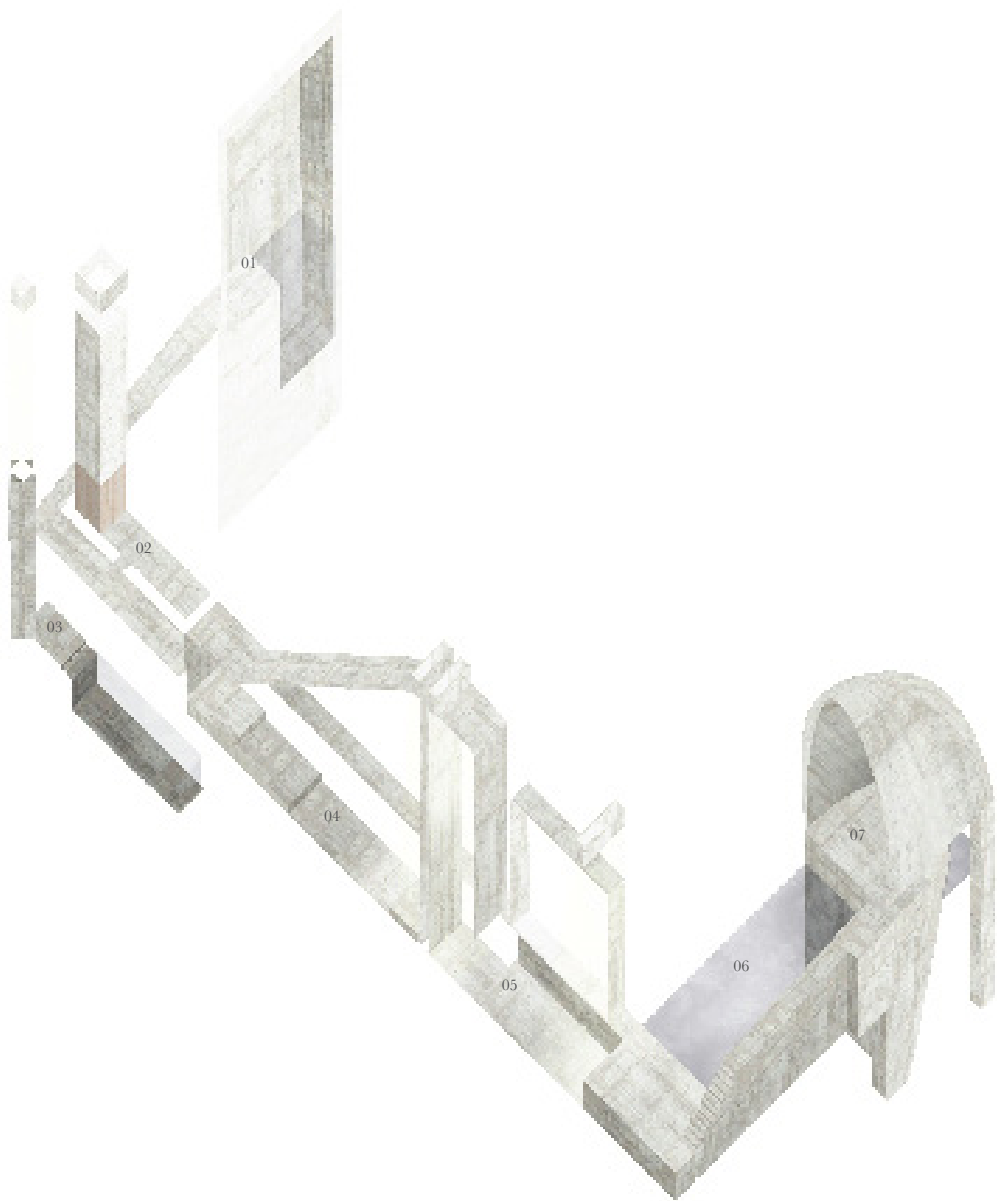
075



planta de localização
esc | 1:5000



volume



espaço





079



planta cobertura
esc | 1:500

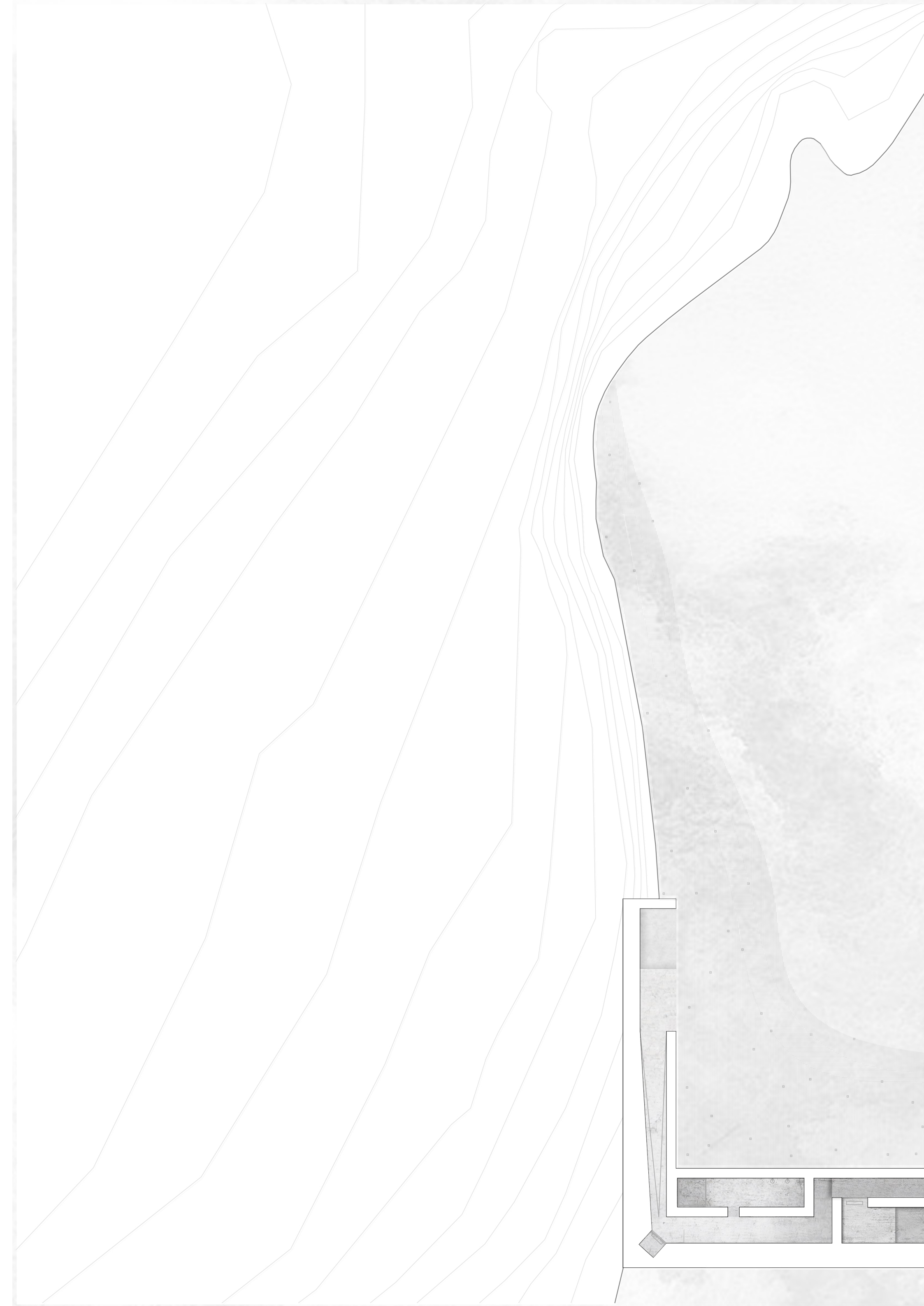




081



planta cota -2,00 m
esc | 1:200





083



planta cota +2,20 m
esc | 1:200

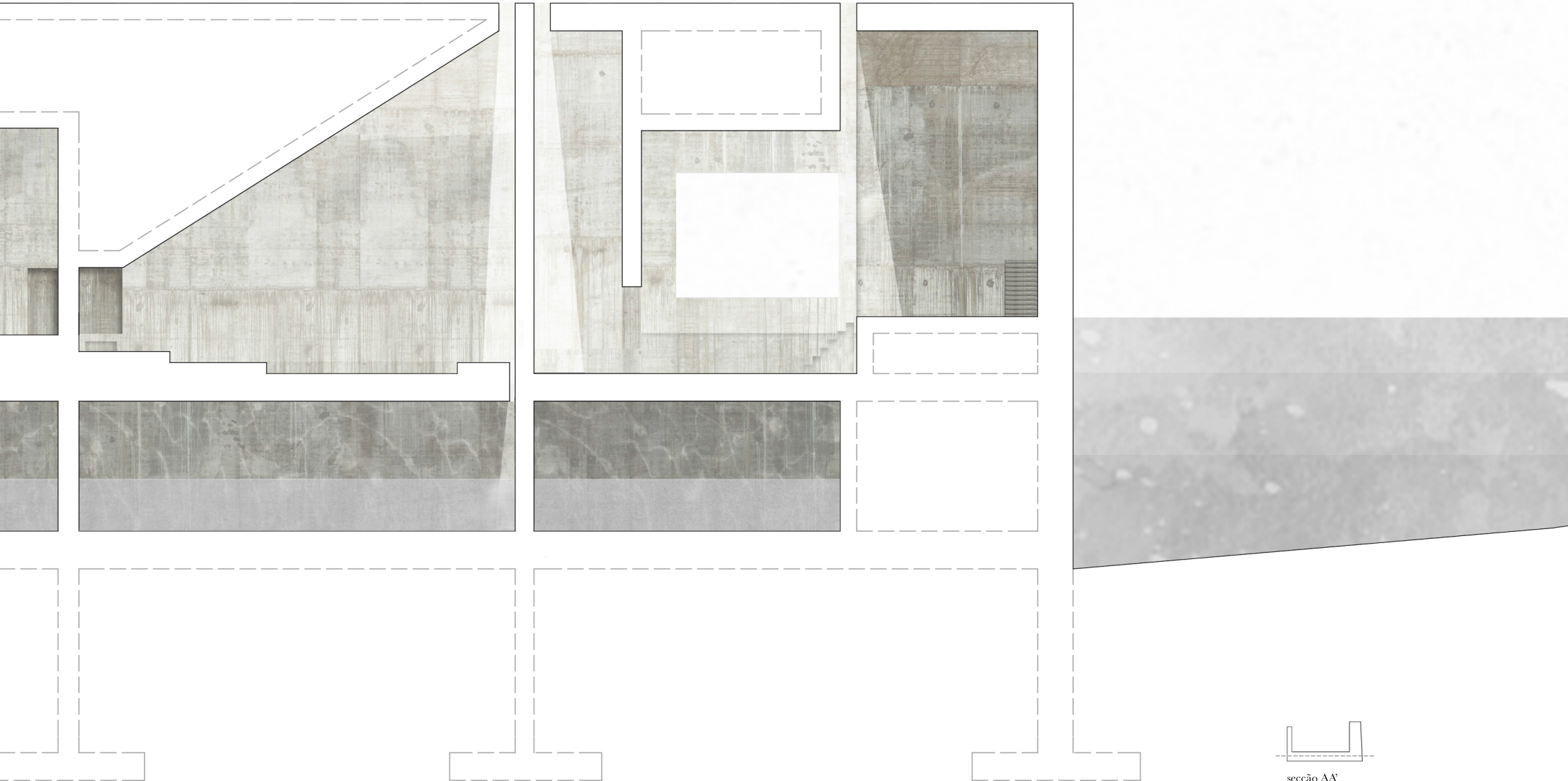


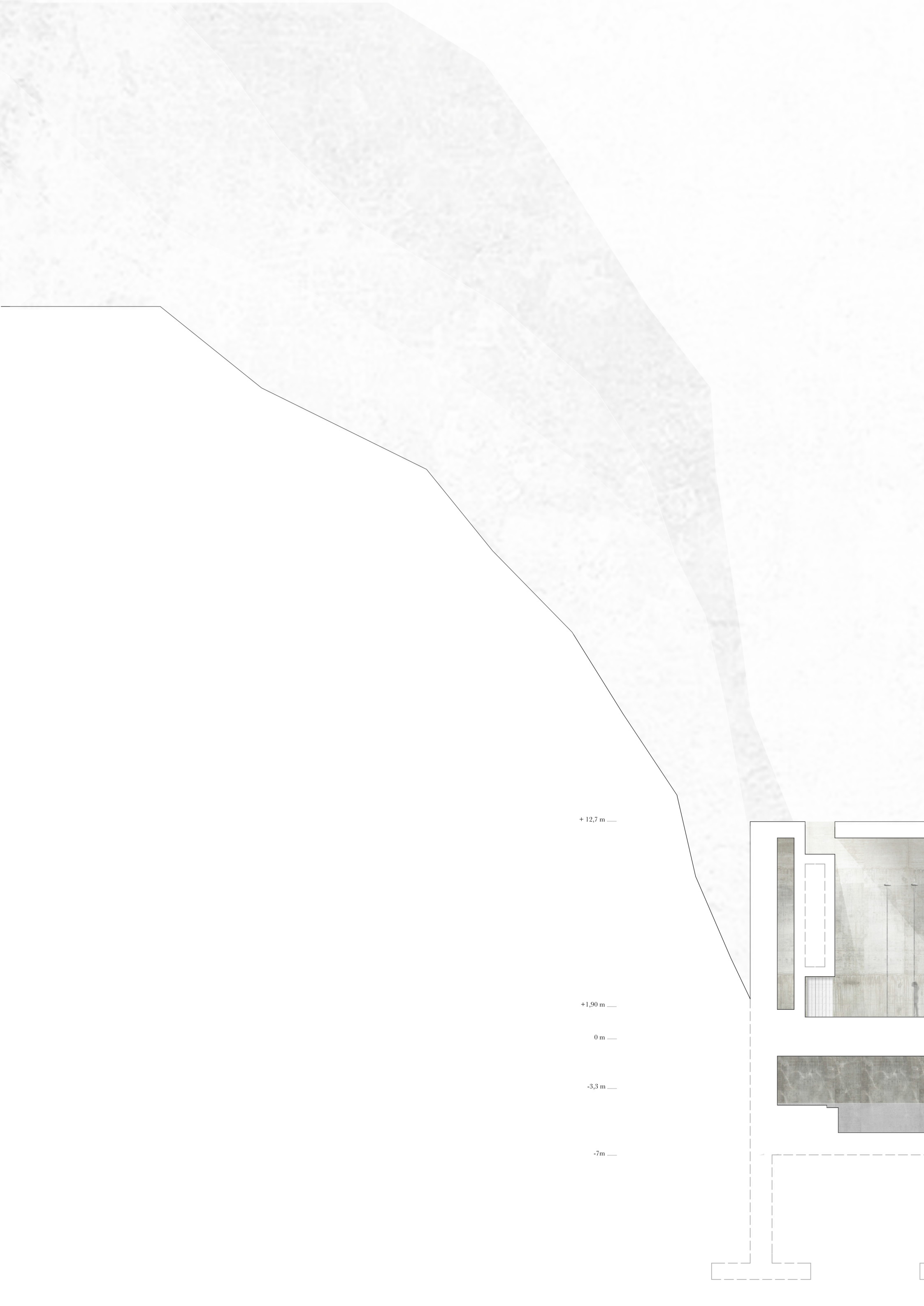


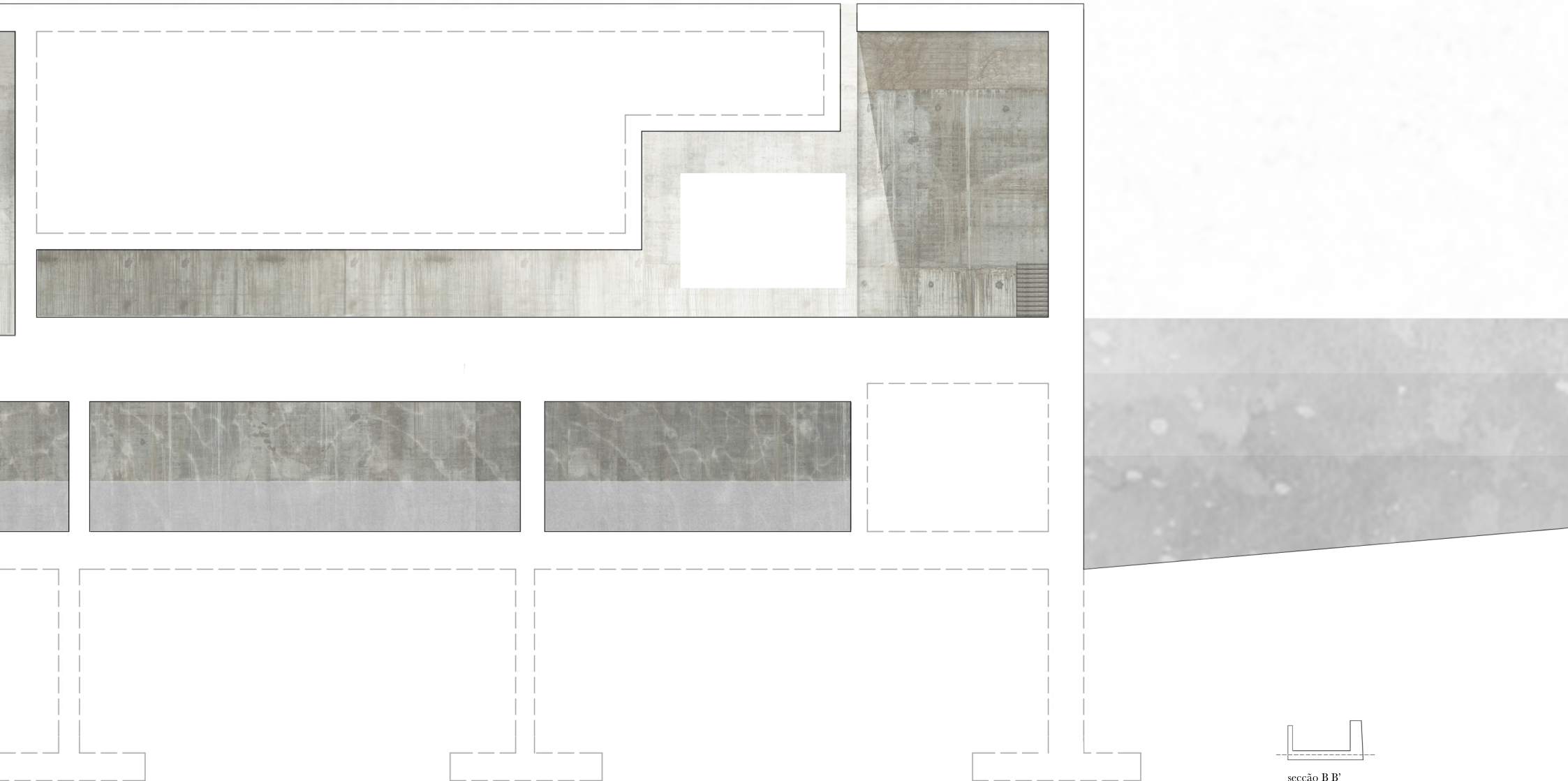
085

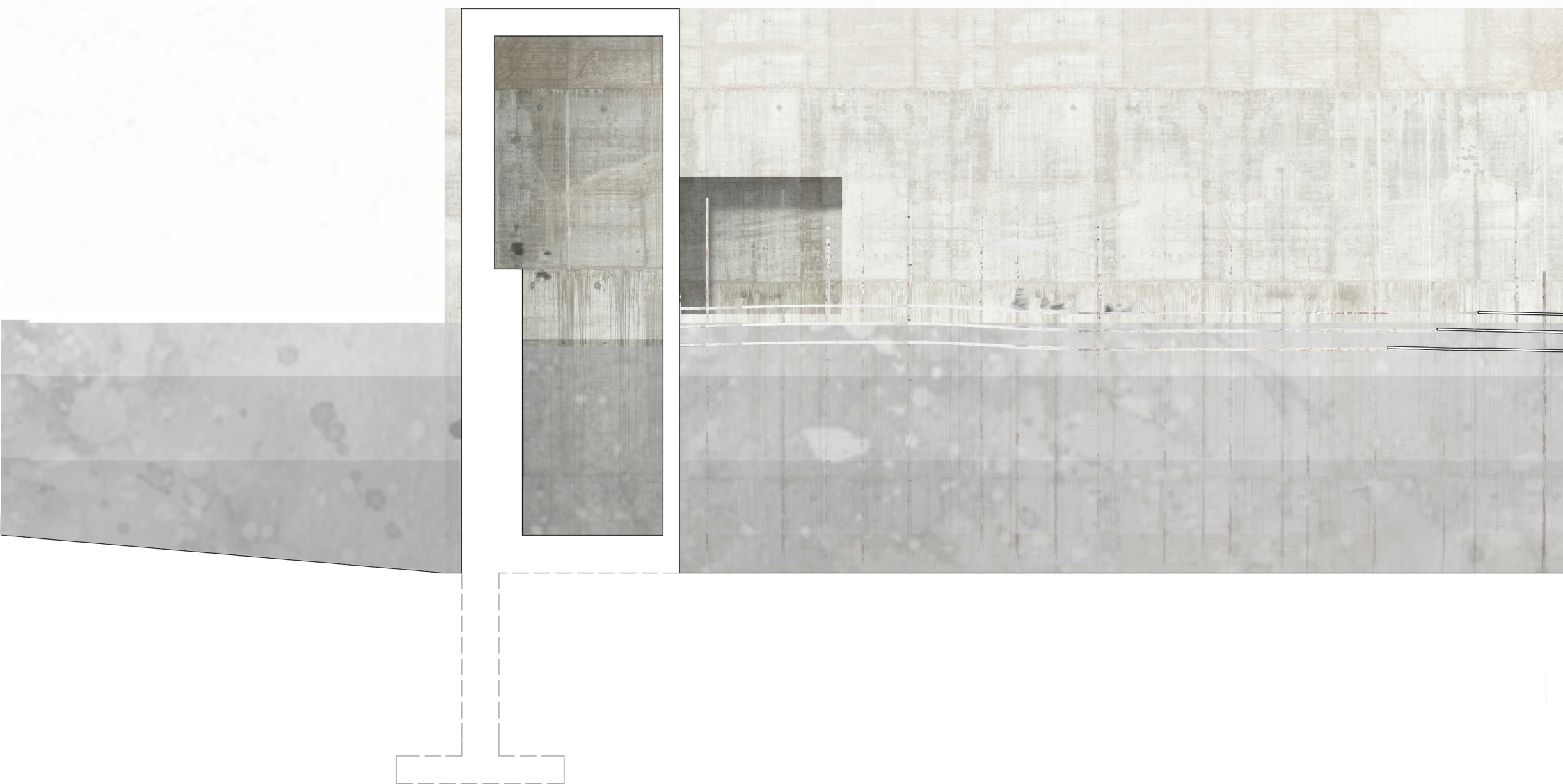


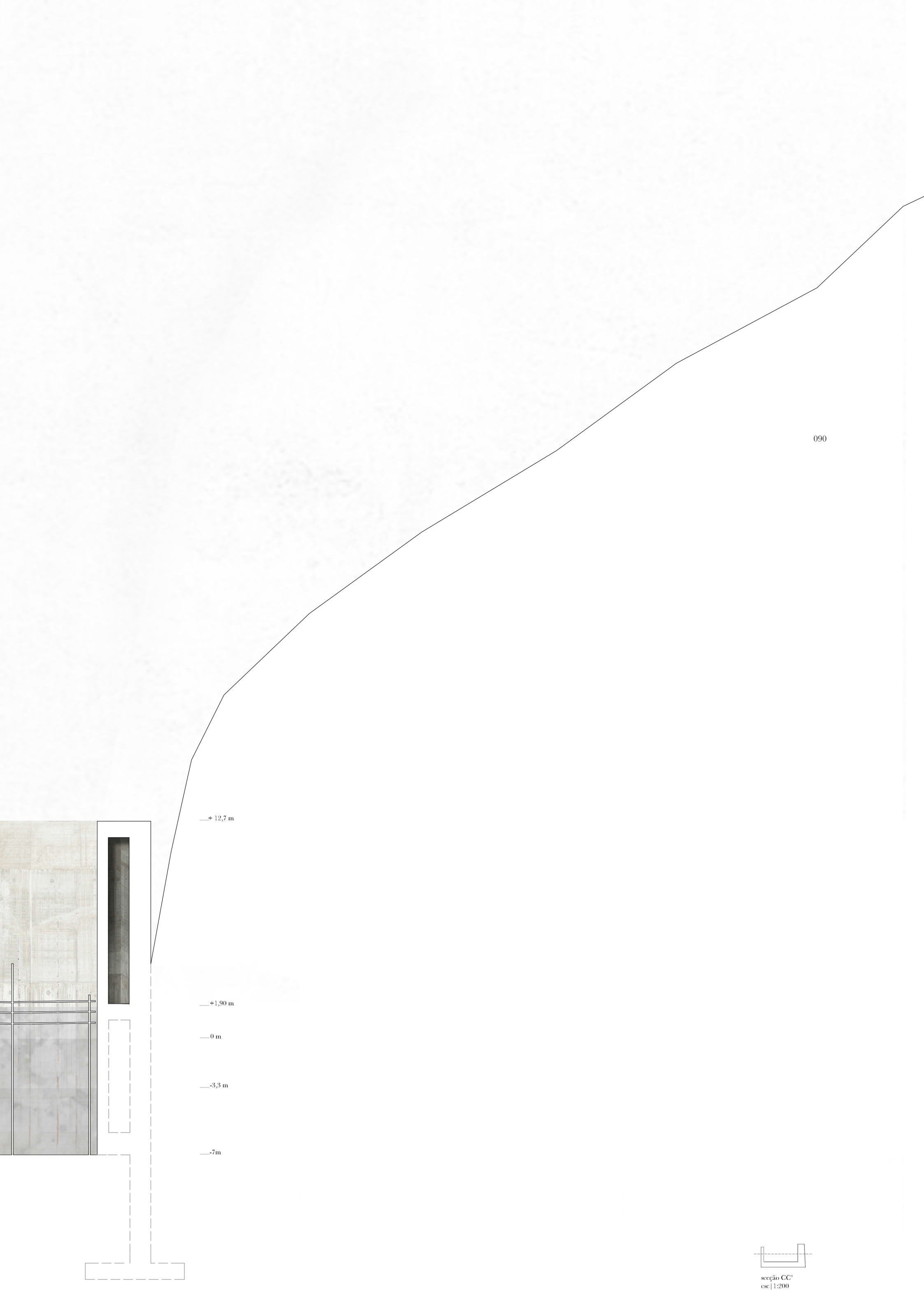
planta cota + 6m
esc | 1:200











090

+ 12,7 m

+ 1,90 m

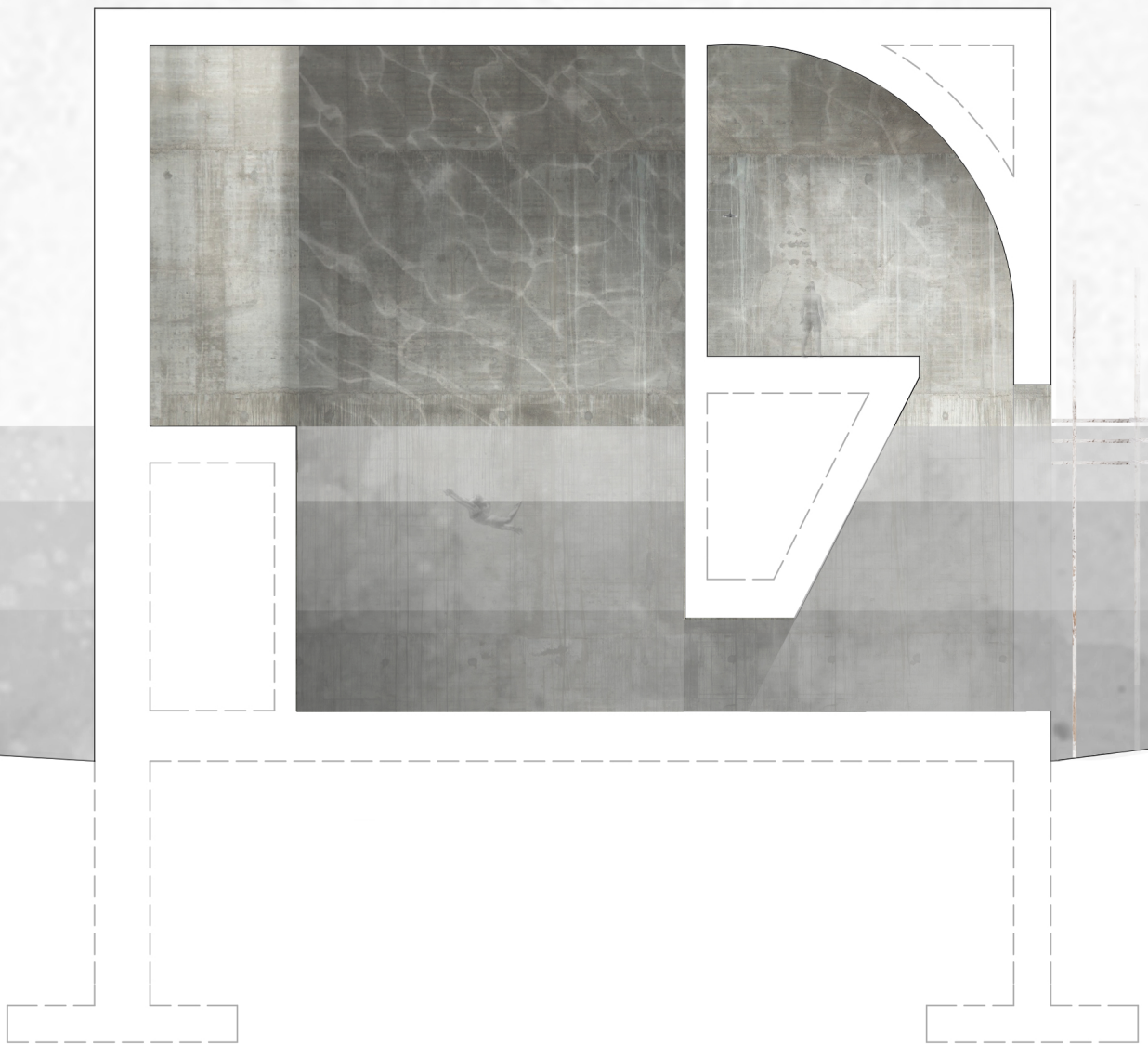
0 m

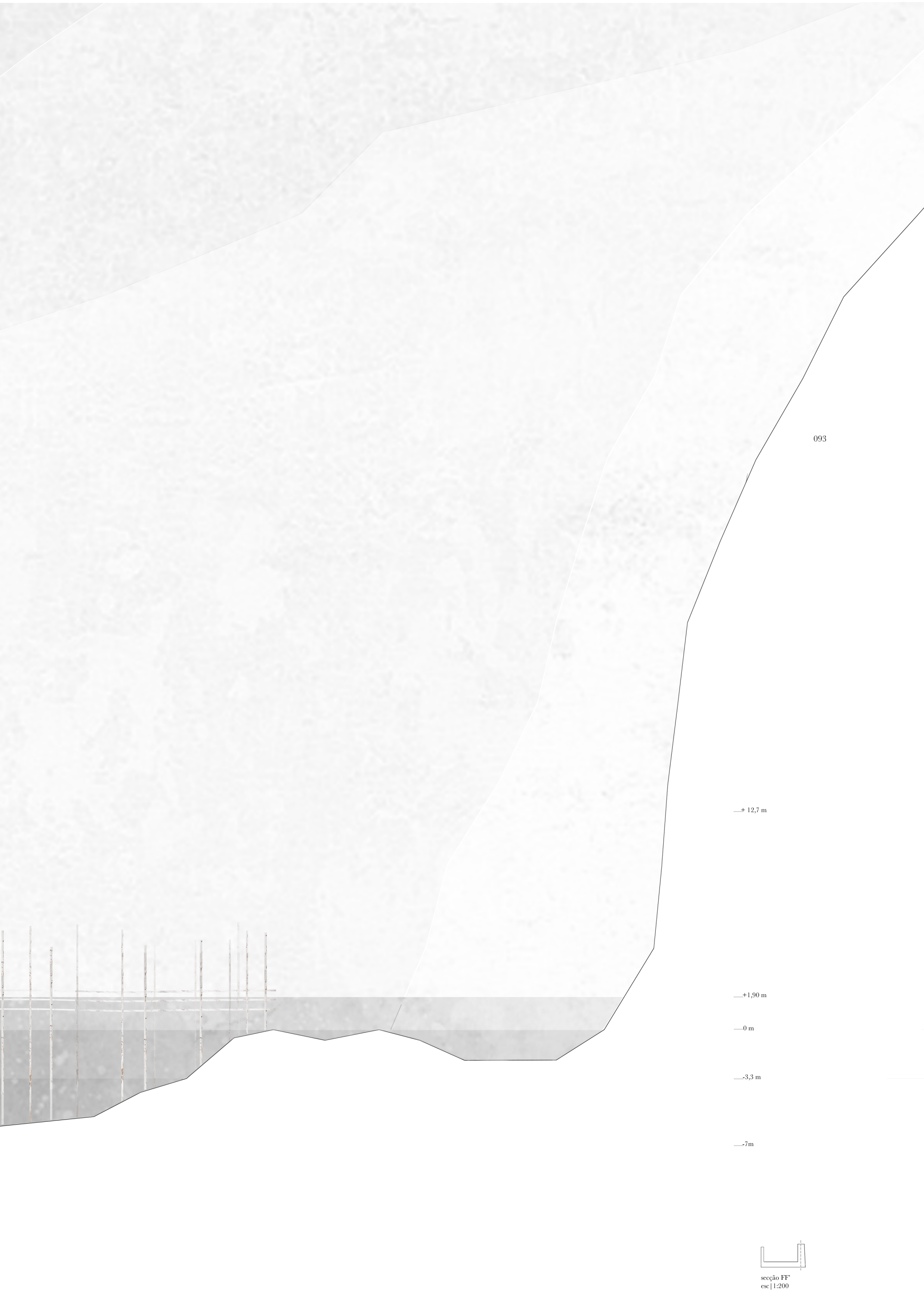
- 3,3 m

- 7 m



secção CC'
esc 1:200





093

+ 12,7 m

+ 1,90 m

0 m

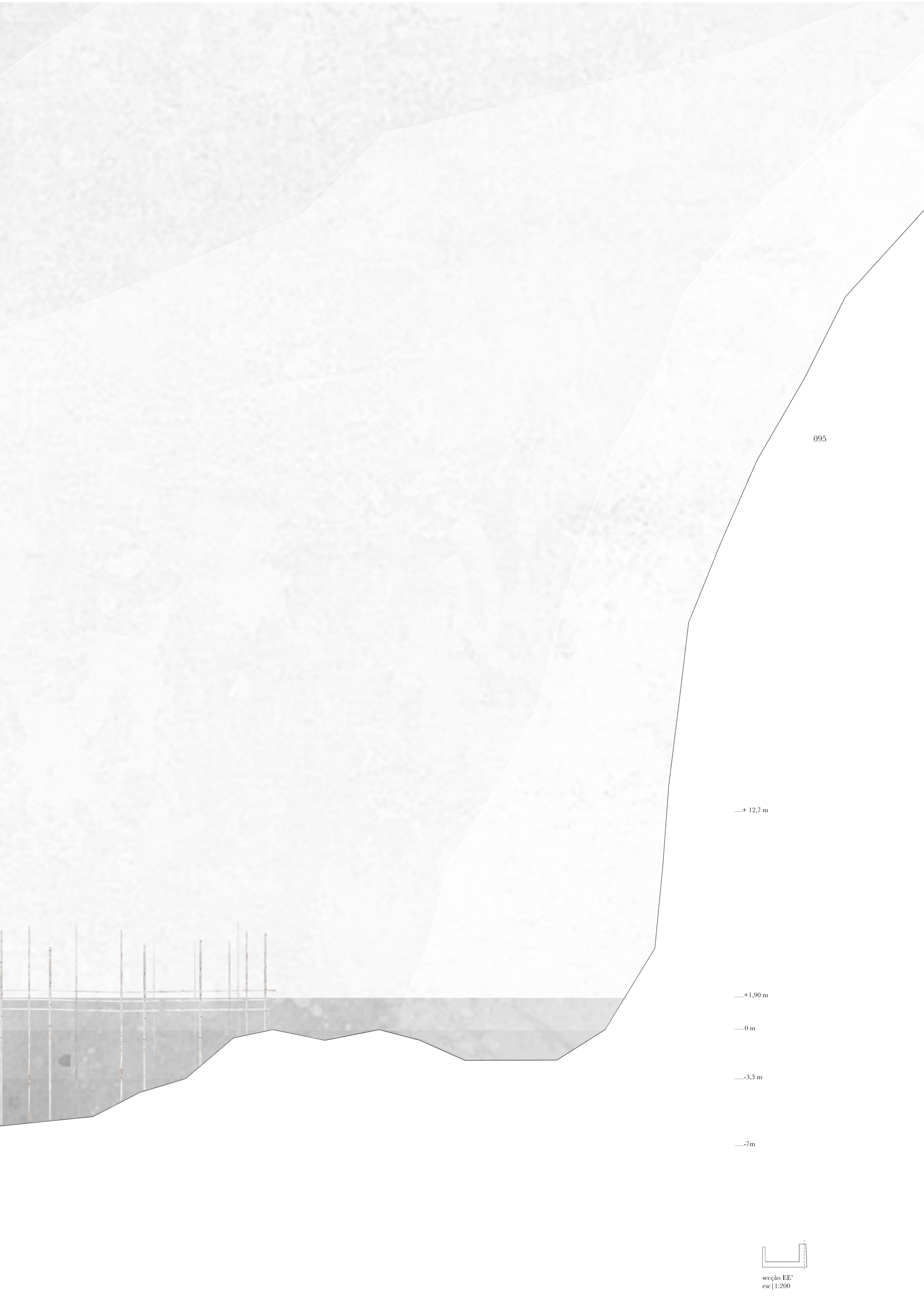
- 3,3 m

- 7m



secção FF'
esc | 1:200





095

+12,7 m

+1,90 m

0 m

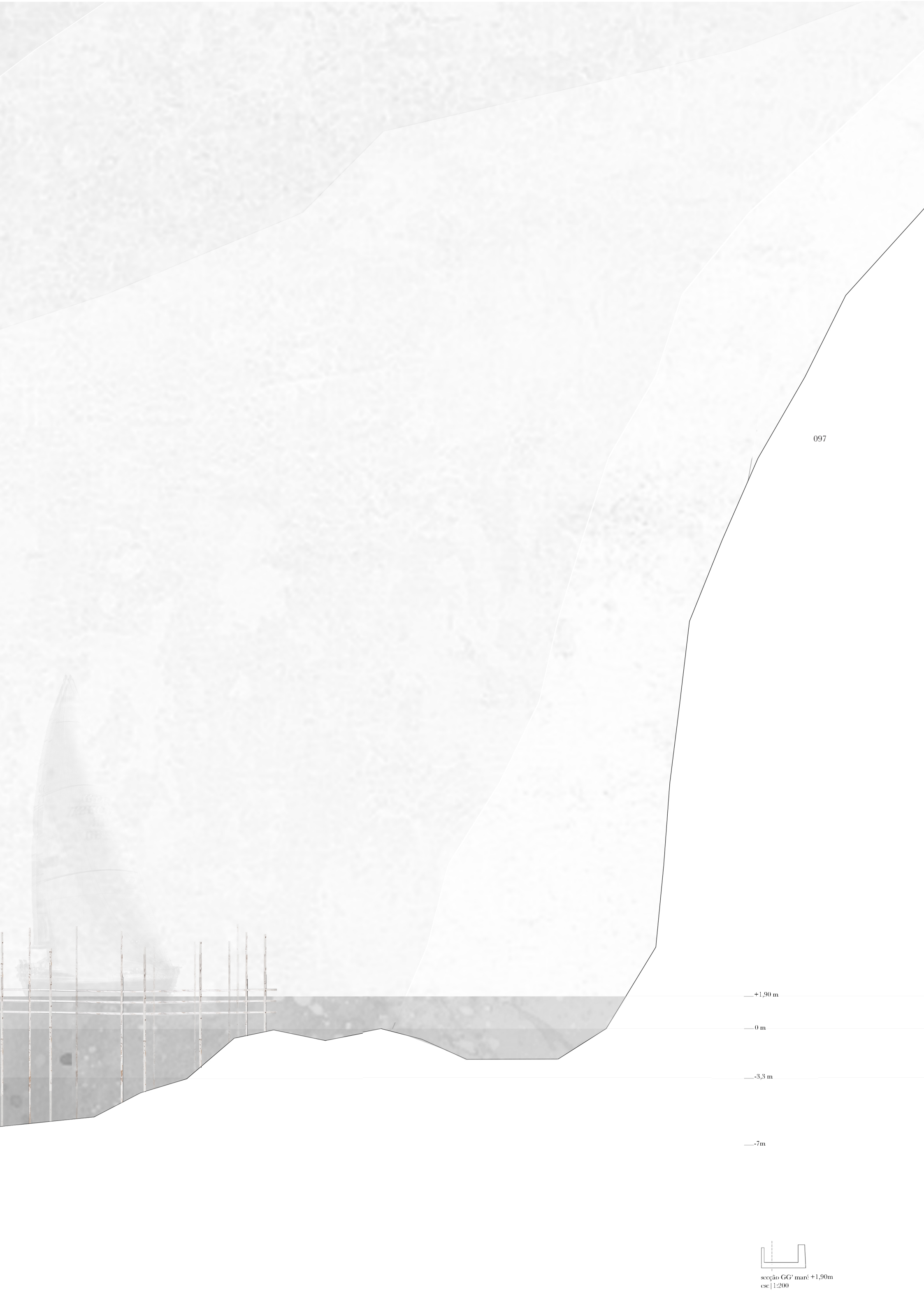
-3,3 m

-7m



secção EE'
esc | 1:200





097

+1,90 m

0 m

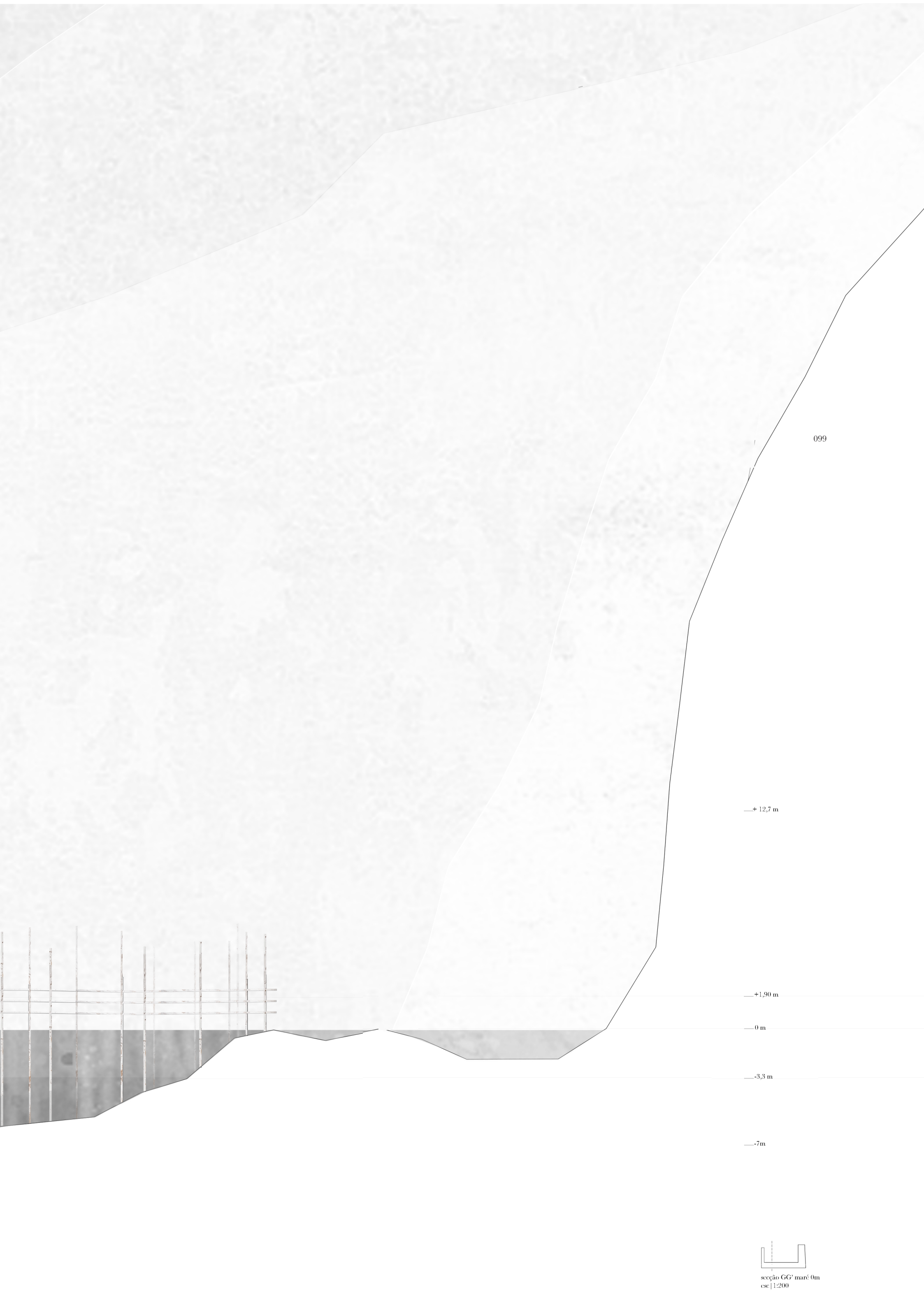
-3,3 m

-7m



seção GG' maré +1,90m
esc. 1:200





099

— + 12,7 m

— +1,90 m

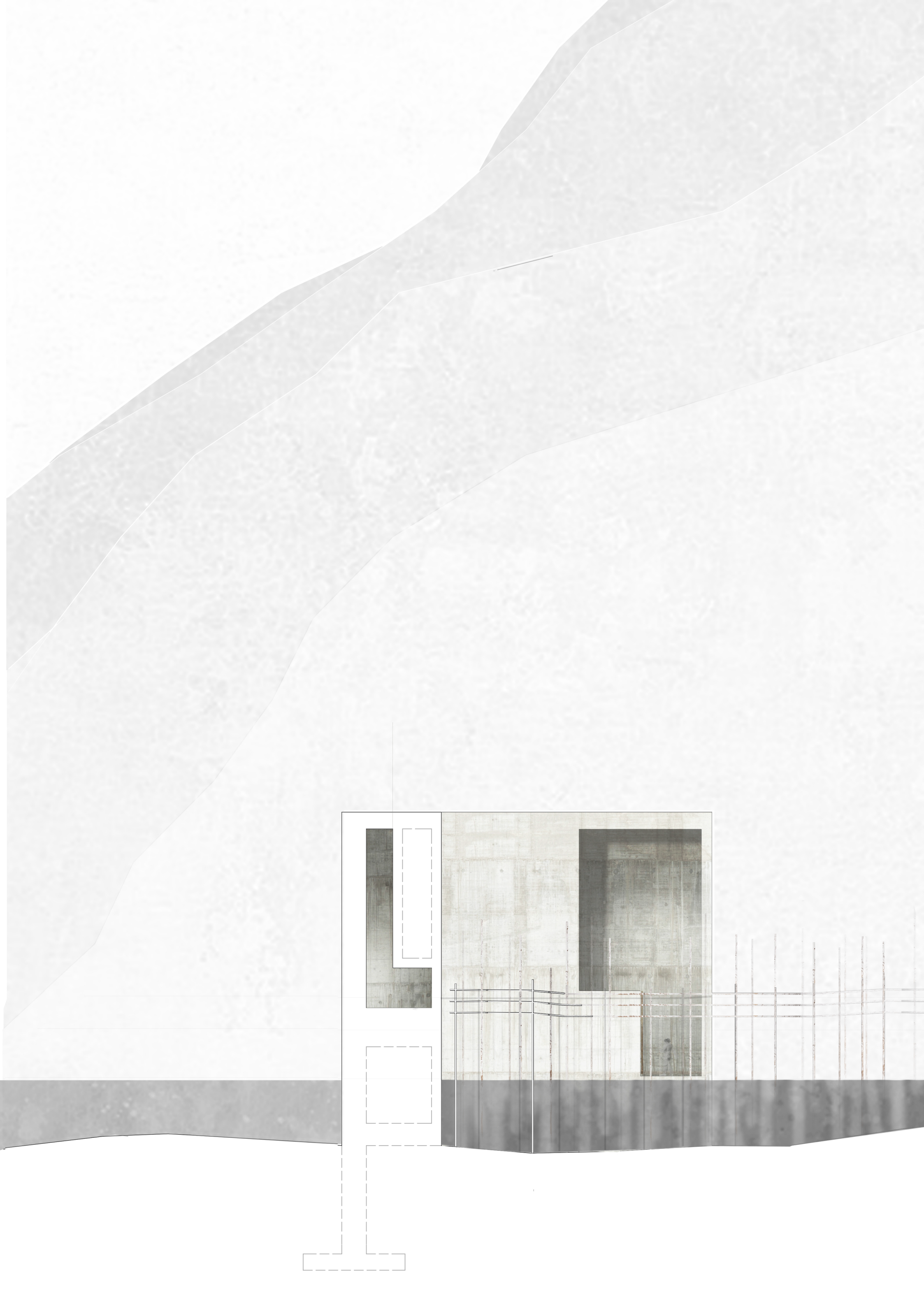
— 0 m

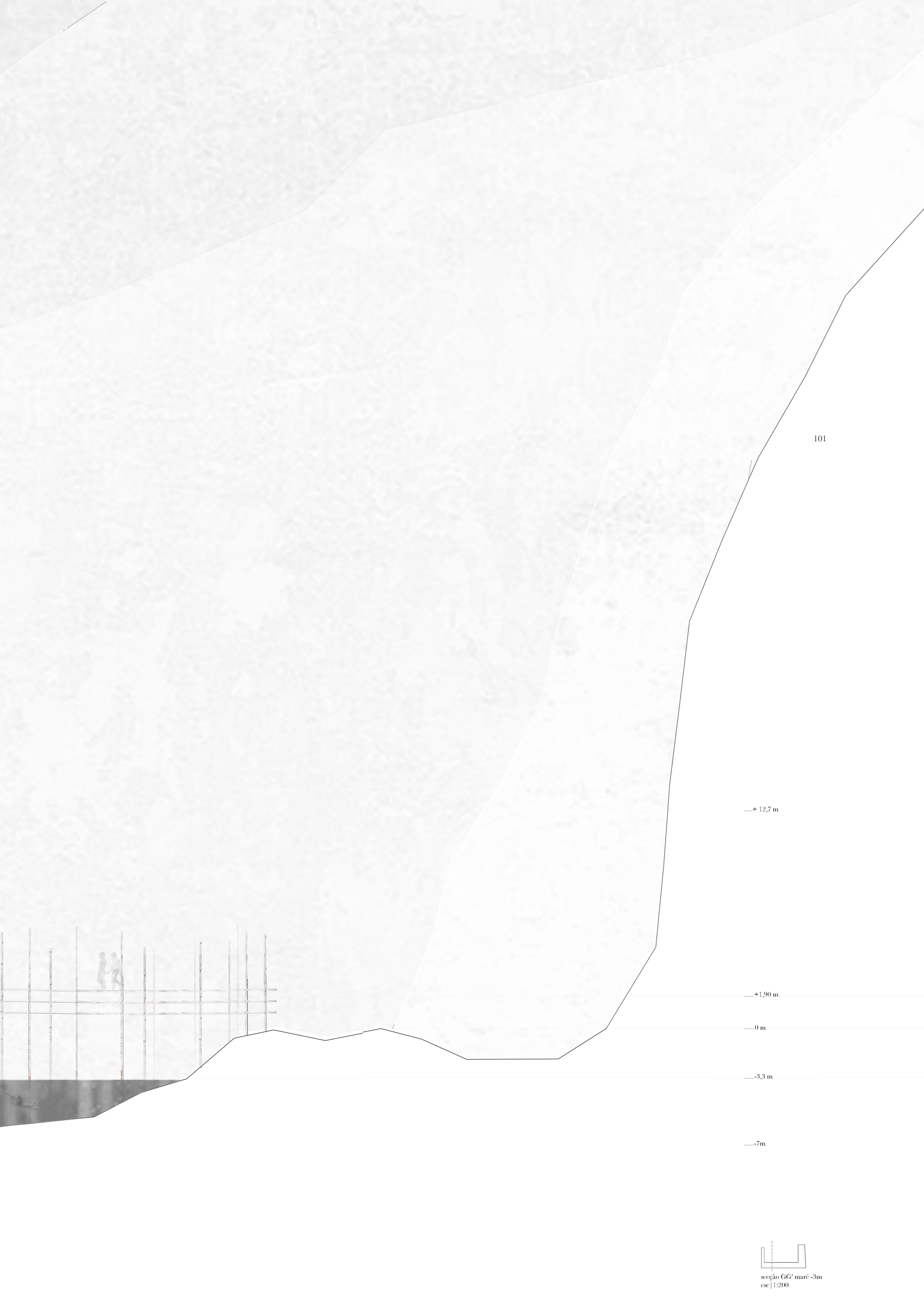
— -3,3 m

— -7m



seção GG' maré 0m
esc | 1:200





101

— + 12,7 m

— + 1,90 m

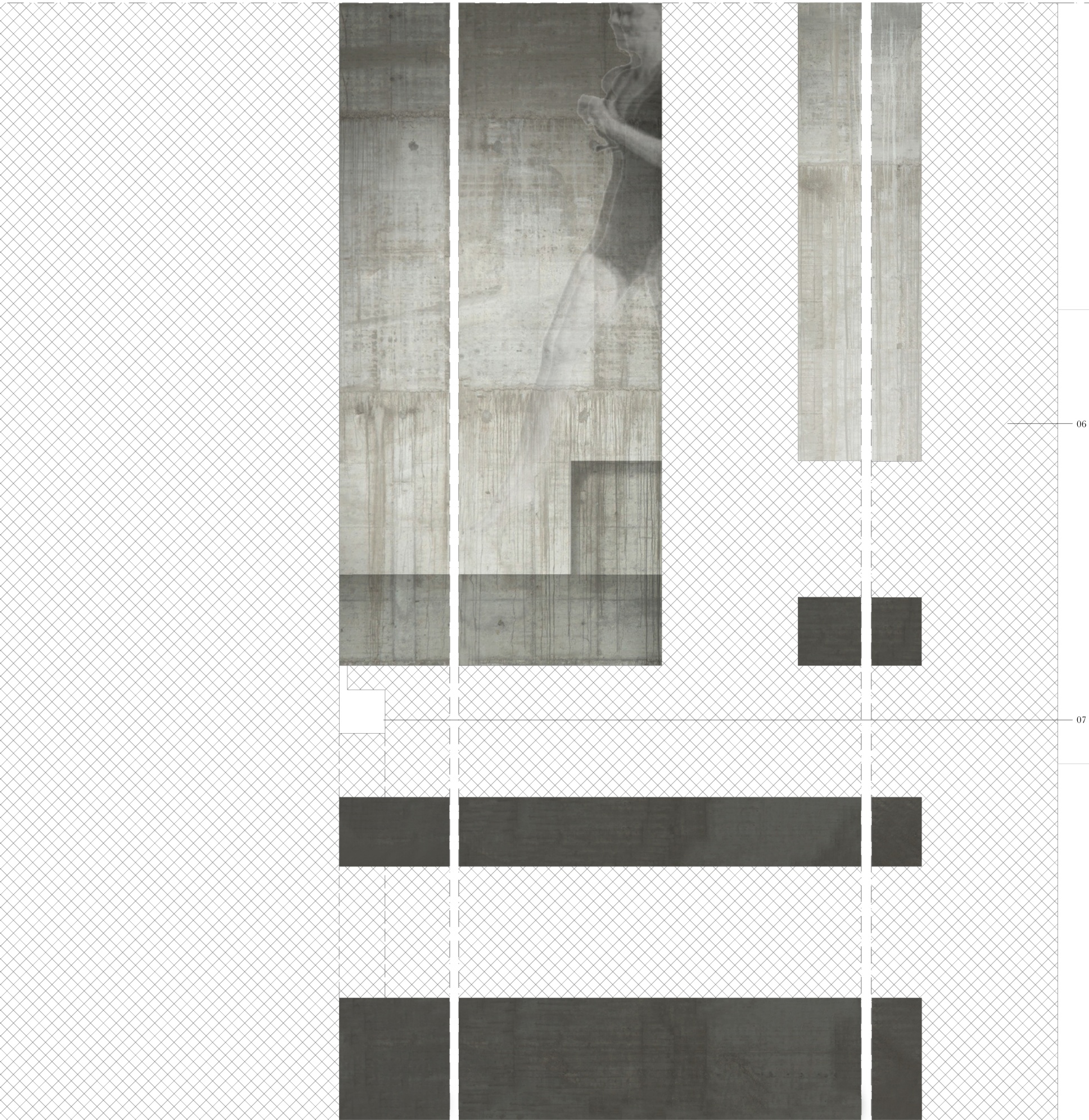
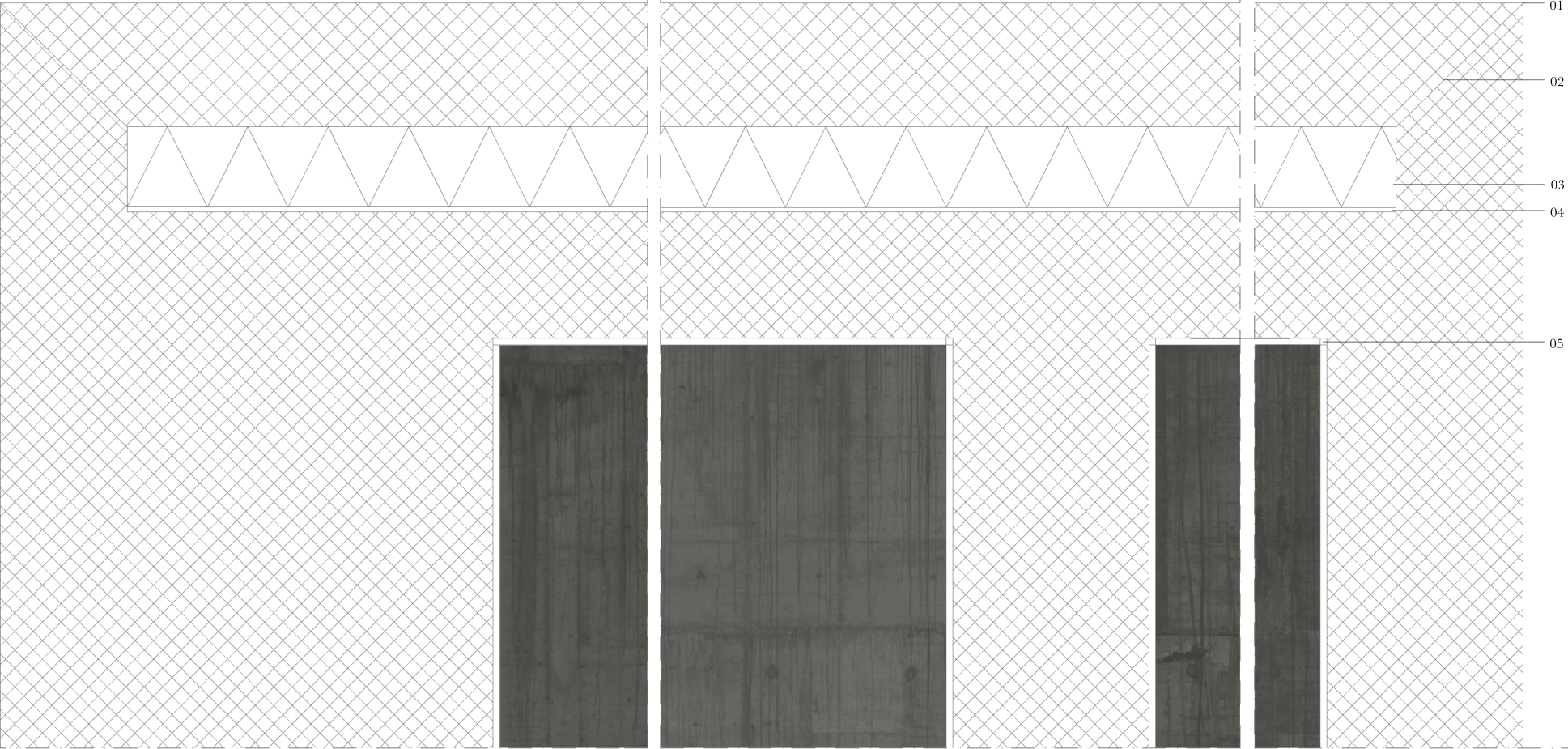
— 0 m

— -3,3 m

— -7m



secção GG' maré -3m
esc. | 1:200



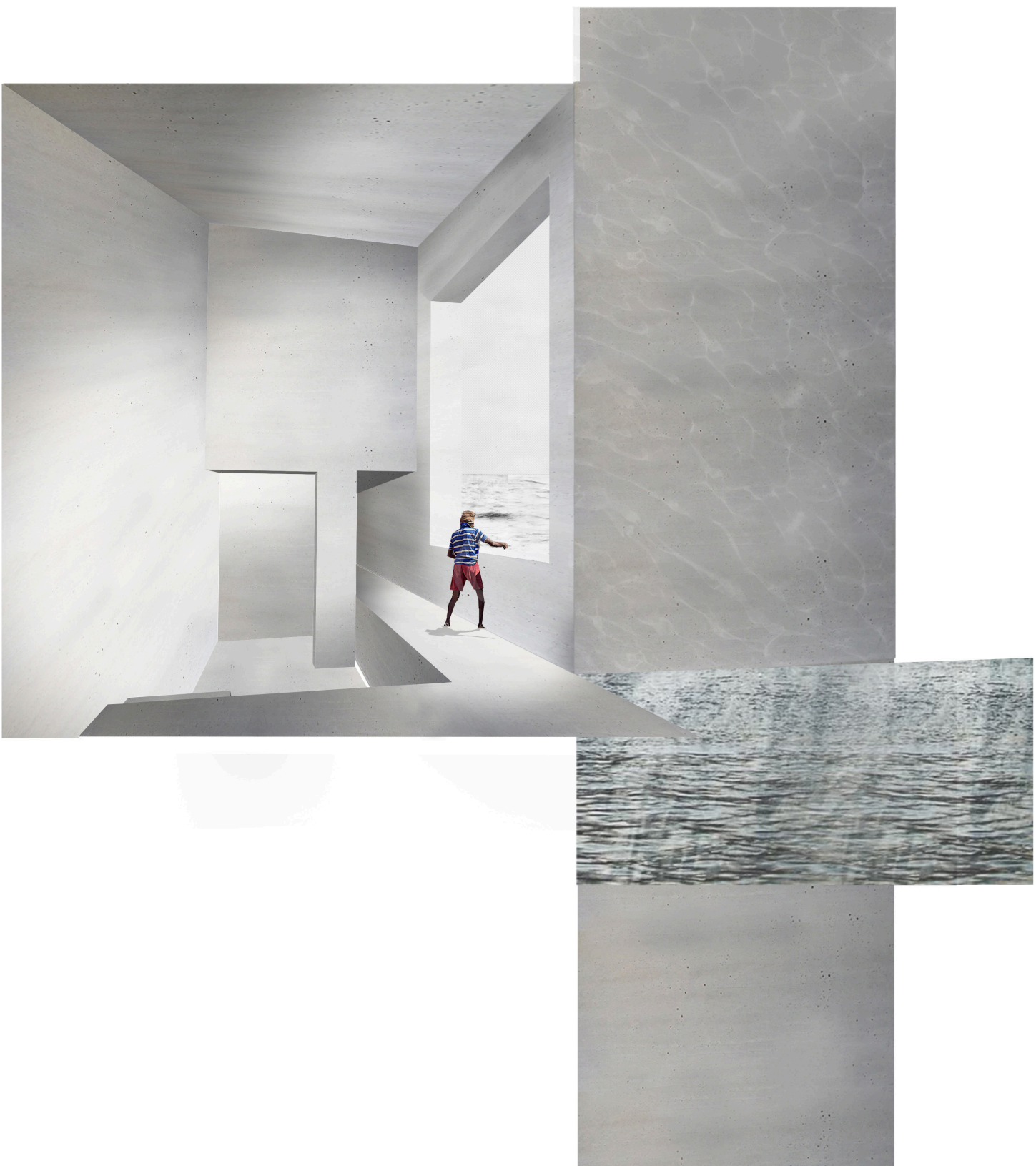
Corte Construtivo
esc. 1:20

01. Impermeabilização Radcon Formula #7
02. Argamassa de betão
03. Isolamento térmico
04. Tela de impermeabilização
05. Betão estrutural 6. Cofragem perdida
06. Calceira





*27. Entrada do edifício-muro,
fotomontagem.*









(pág. anterior da esq. para a drta.)

28. Interior da zona comum de preparação de refeições, fotomontagem

29. Interior do espaço de repouso, fotomontagem

30. Vista do exterior, fotomontagem.





31. Fotografia do molde da
maqueta





32. Fotografia do molde da
maqueta





33. Fotografia da maqueta final

34. Fotografia da maqueta final

BIBLIOGRAFIA

Livros

BAUMAN, Zygmunt - **Liquid Modernity**. Malden: Polity Press, 2000. ISBN 0-7456-2409-X

COLOMINA, Beatriz - **Manifesto Architecture : The Ghost of Mies**. Berlin: Stenberg Press, 2014. ISBN 9783956790003

CURTIS, William J.R - **Arquitectura moderna desde 1900** / William J.R. Curtis ; tradução Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2008. ISBN 9788577800810

FORTY, Adrian - **Memory in Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture**. Londres: Thames and Hudson Ltd. 2004. ISBN 978-0500284704

ITO, Toyo - **Tarzans In The Media Forest**. Londres : Editorial AA Publications, 2008. ISBN 978-1-907896-60-6

JENCKS, Charles A. - Post-Modern Architecture. In **Architecture Theory Since 1968**. Londres : Editorial Cambridge : MIT Press, 1998. ISBN 0-262-08261-6. p. 306-316

LYOTARD, Jean-François - **A condição pós-moderna**. Lisboa: Gradiva, 2003. ISBN 9789726620167

MARTIN, Agnes - **Writings** / Agnes Martin ; edição Dieter Schwarz. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2005.

ISBN 3-7757-1611-4

MOLDERINGS, Herbert - **Duchamp and the aesthetics of chance : art as experiment** / Herbert Molderings; tradução John Brogden. Nova Iorque: Columbia University Press, 2010. ISBN 978-0-231-14762-0

NIETZSCHE, Friedrich - **On the Advantage and Disadvantage of History for Life** / Friedrich Nietzsche ; tradução Peter Preuss. Indianápolis : Hackett Publishing Company INC., 1980. ISBN 0-915144-95-6

RUSKIN, John - **The Seven Lamps of Architecture**. Nova Iorque :J. Wiley & Sons, 1884. ISBN 0300105711.

SIZA, Álvaro - **Textos 101** / Álvaro Siza; edição Carlos Campos Morais. Porto : Civilização Editora, 2009. ISBN 978-972-26-2923-2

SOLÀ-MORALES, Ignasi de - Weak Architecture. In **Architecture Theory Since 1968**. Londres : Editorial Cambridge : MIT Press, 1998. ISBN 0-262-08261-6. p. 614-623

SONTAG, Susan - **Estilos Radicales : Ensayos** / Susan Sontag ; tradução Eduardo Goligorsky. Barcelona : Muchnik, 1985. ISBN 84-85501-74-8

TAFURI, Manfredo - L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Lan-

guage. In **Architecture Theory Since 1968**⁵Londres : Editorial Cambridge : MIT Press, 1998. ISBN 0-262-08261-6. p. 146-173

TSCHUMI, Bernard - The Architectural Paradox. In **Architecture Theory Since 1968**. Londres : Editorial Cambridge : MIT Press, 1998. ISBN 0-262-08261-6. p. 214 -228.

VATTIMO, Gianni - **Weak thought** / edição Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti ; tradução Peter Carravetta. Nova Iorque : Sunny Press, 2012. ISBN 978-1-4384-4427-7

VENTURI, Robert. (1966). **Complexidade e contradição em Arquitectura** / Robert Venturi ; tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995. ISBN 85-336-1957-X

VERWOERT, Jan - **Bas Jan Ader: In search of the miraculous**. Londres : AfterAll Books : MIT Press, 2006. ISBN 9781846381294

Revistas

AA.VV – Innocence. **San Rocco**. ISSN 2038-4912. n.0, Summer 2010.

AA.VV – Islands. **San Rocco**. ISSN 2038-4912. n.1, Winter 2011.

AA.VV - Smiljan Radic 2003-2013. **El Croquis**. ISSN 0212-5633. n.167, 2013

AA.VV – Alvaro Siza 1958- 2000. **El Croquis**. ISBN 9788488386410. n. 068/069+095, 2007

Páginas Web

COOKE, Rachel - Agnes Martin review – beauty and steeliness. **The Guardian**.

Disponível em: <http://www.theguardian.com/artand-design/2015/jun/07/agnes-martin-retrospective-review-tate-modern>

KORODY, Nicholas - Architecture at the limits of instability: an interview with Smiljan Radic. **Architect**.

Disponível em: <http://architect.com/features/article/134655300/architecture-at-the-limits-of-instability-an-interview-with-smiljan-radic>

LUCARELLI, Fosco - Ettore Sottsass Jr.'s Metaphors (1972-1979). **Socks Studio**.

Disponível em: <http://socks-studio.com/2014/09/09/ettore-sottsass-jr-s-metaphors-1972-1979/>

<http://www.basjanader.com>

<http://www.gerz.fr>

<http://www.rauschenbergfoundation.org>

<http://www.villamairea.fi>

OSMOND, Louise e ROTHWELL, Jerry - **Deep Water**. 2006. (92 min.)

RADIC, Smiljan - **Un Ruido Naranja**. 2010.
Disponível em: <https://vimeo.com/8736244>

TARKOVSKY, Andrei - **Stalker**. 1979. (163 min)

ÍNDICE DE IMAGENS

01. Arnold Böcklin. Die Toteninsel . 1883, óleo sobre tela, 80 × 150 cm, Alte Nationalgalerie, Berlim.

Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_Boecklin_-_Island_of_the_Dead,_Third_Version.JPG
02. Marcel Duchamp. L.H.O.O.Q. 1919, lápis sobre uma reprodução de Monalisa, 19,7 x 12,4 cm, Philadelphia Museum of Art, Filadélfia.

Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/l-h-o-o-q-mona-lisa-with-moustache-1919>
03. Hans Hollein. Alles is Architektur. 1960.

Disponível em: <https://s-mediacache-ak0.pinimg.com/736x/c0/b0/25/c0b025e4104e19c12566f9b97aead884.jpg>
04. Sol LeWitt. No Title, da série : Straight Lines in Four Directions and All their Possible Combinations (Set of 15+1). 1973, lápis sobre papel, 273 x 270 mm. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/lewitt-no-title-p01061>
05. Gilbert & George. Gordon’s Makes Us Drunk. 1972, vídeo. 12 min.

Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/art-works/gilbert-george-gordons-makes-us-drunk-t01703>
06. Helena Almeida. Separação. 1976, Fotografia sobre Papel Fotográfico, 50,5 x 40,5 cm.CAM, Centro de Arte Moderna, Lisboa.

Disponível em: <http://cam.gulbenkian.pt/CAM/pt/Colecao/Pesquisa>
07. Joseph Kosuth, ‘Titled (Art as Idea as Idea)’ [Water]. 1966. 121.9 x 121.9 cm. Nova Iorque

Disponível em: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/2362>

08. Smiljan Radic. Arquitecturas frágeis.

Disponível em: <http://en.fondationdentreprihermes.org/Know-how-and-creativity/Exhibitions-by-the-Foundation/Smiljan-Radic-Marcela-Correa-at-the-Forum?force=true>

09. Bas Jan Ader. Please Don’t Leave Me. 1969, fotografia, 26,4 x 33,7 cm.

Disponível em: [http://collectie.boijmans.nl/en/collection/3275-\(mk\)](http://collectie.boijmans.nl/en/collection/3275-(mk))

10. Bas Jan Ader, Broken Fall (Geometric). 1971, fotografia, 20,3 x 25,4 cm

Disponível em: <http://bombmagazine.org/article/5672/bas-jan-ader-s-please-don-t-leave-me-in-search-of-the-miraculous-bas-jan-ader-discovery-file>

11. Bas Jan Ader , Nightfall. 1971, filme 16mm, 4 min

Disponível em: <http://www.basjanader.com/works/nightfall.php>

12. Autor desconhecido. Bas Jan Ader, In Search of the Miraculous. 1975

Disponível em: http://www.revistacarbono.com/wp-content/uploads/2013/11/ader_boot.jpg

13. Agnes Martin, White Flower. 1960, óleo sobre tela, 182.6 x 182.9 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque.

Disponível em: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/2803>

14. Autor desconhecido. Villa Mairea, vista da entrada para a floresta. 1939

Disponível em: <http://www.tudelft-architecture.nl/uploaded/images/Alvar%20Aalto%20Villa%20Mairea%20Noormarkku%20Finland%201939.jpg>

15. Ettore Sottsass Jr. C’è sempre una porta attraverso cui qualcuno non ti lascia passare. 1972

Disponível em: <http://socks-studio.com/2014/09/09/ettore-sottsass-jr-s-metaphors-1972-1979/>

16. SANAA manifesto para “SANAA: Instal·lació al Pavelló Mies van der Rohe”. 2008. Fundació Mies van der Rohe, Barcelona.

Disponível em: COLOMINA, Beatriz - Manifesto to Architecture : The Ghost of Mies. Berlin: Stenberg Press, 2014. ISBN 9783956790003. p.74

17. Autor desconhecido, Philip Johnson , Ghost House

Disponível em: <http://www.designscouting.com/wp-content/uploads/Screen-shot-2011-10-04-at-9.31.08-PM.png>

18. Robert Rauschenberg. Erased de Kooning Drawing. 1953, 64.14 cm x 55.25 cm. SFMOMA, São Francisco

Disponível em: http://40.media.tumblr.com/a214e38aca201c04c4bb5255935fd9c5/tumblr_mmhuwt9m-M51r6w3qso1_500.jpg

19. Autor desconhecido. Casa U, fotografia do interior.

Disponível em: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/65/6f/f2/656ff2107b0156884ea8b1d675c9929f.jpg>

20. Autor desconhecido.

Disponível em: <http://www.thisislandlife.com/wp-content/uploads/2015/05/Projection-LA-Vincent-Lam-ouroux-1-1050x700.jpg>

21. Autor desconhecido.

Disponível em: http://41.media.tumblr.com/0b-18dce90e321d1d71bb103924504752/tumblr_nl54k2nIga-1r3oh1go1_1280.jpg

22. Fotografia da autora, 2014.

23. Fotografia da autora, 2015.

24. Autor desconhecido

Disponível em: <http://www.tintafresca.net/News/newsdetail.aspx?news=94c2cae1-d95d-4c86-9bd1-42ed31245996&edition=71>

25. Desenho da autora, 2015.

26. Desenho da autora, 2015.

27. Fotomontagem da autora, 2015.

28. Fotomontagem da autora, 2015.

29. Fotomontagem da autora, 2015.

30. Fotografia da autora, 2015.

31. Fotografia da autora, 2015.

32. Fotografia da autora, 2015.

33. Fotografia da autora, 2015.

34. Fotografia da autora, 2015.

