

HABITAR ALCÁCER DO SAL
A DIALÉTICA DO MURO

TO DWELL ALCÁCER DO SAL
DIALECTICS OF THE WALL

HABITAR ALCÁCER DO SAL A DIALÉTICA DO MURO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA

DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA DA
UNIVERSIDADE AUTÓNOMA DE LISBOA
2014 - 2016

JOSÉ CAMPOS E SOUSA 20090191

FRANCISCO AIRES MATEUS
JOAQUIM MORENO



Aos meus pais, pela oportunidade.

À Maria, pela paciência.

Aos amigos e às infidáveis noitadas, em especial ao Francisco Pestana, Francisco Barosa, Mariana Mayer e Madalena Peralta.

Aos professores Francisco Aires Mateus, Joaquim Moreno e Telmo Cruz.

Ao tio Rodrigo.

PT

Como elemento incontornável na definição da imagem e forma da paisagem, bem como instrumento que molda, organiza e hierarquiza o Homem tanto em relação ao território como em relação ao seu semelhante, o muro é, como figura de pensamento um elemento bastante rico.

A reflexão teórica deste trabalho, procura interpretar o elemento muro como conceito geral, identificando-o nos seus vários conceitos e estereotomias, (muro, parede, muralha, barreira) ao mesmo tempo que procura interpretar o simbolismo inerente às suas várias e distintas interações com o Homem e com a paisagem, tendo por base os conceitos de superfície, enclosure e divisão.

A proposta de projecto, tendo como caso de estudo a cidade de Alcácer do Sal, pretende o redesenho da sua linha marginal, e surge como resultado de uma leitura cuidadosa da génese da cidade. Partindo do conceito de limite, pretende trabalhar o sistema urbano da cidade no encontro com as características paisagísticas do lugar.

Palavras chave: **muro, superfície, enclosure, divisão**

EN

As an indisputable element in the definition of the form and image of the landscape, as well as an instrument, which organizes and hierarchizes Man both in relation to the territory as well as to his similar, the wall is, as a figure of thought, a very rich element.

This thesis's theoretical reflection intends to interpret the wall as a general concept, identifying its various meanings shapes and manifestations, while at the same it reflects on the different symbolical meanings inherent to its various and distinct interactions with Man and with the landscape, under the concepts of surface, enclosure and division.

The project proposal consists in reshaping Alcácer's shoreline, and starting from the concept of boundary, intends to explore the relation between the city's urban system and the characteristics of the surrounding landscape.

Key words: **wall, surface, enclosure, division**

ÍNDICE

015 **Parte I - A Dialética do Muro**

017 **Introdução**

023 **Superfície**

029 Gottfried Semper - Os quatro elementos da arquitectura

033 Adolf Loos - O princípio do revestimento

037 Conclusão

039 **Enclosure**

047 Alberto Campo Baeza

051 Hortus Conclusus

057 Peter Zumthor - Um jardim dentro de um jardim

059 Conclusão

061 **Divisão**

069 O muro de Berlim

077 Exodus ou os prisioneiros voluntários da arquitectura

079 Conclusão

081 **Parte II - Habitar Alcácer do Sal**

085 O Estuário do Sado

089 Alcácer do Sal

091 Estratégia

097 Projecto

115 Referências bibliográficas

117 Índice de imagens

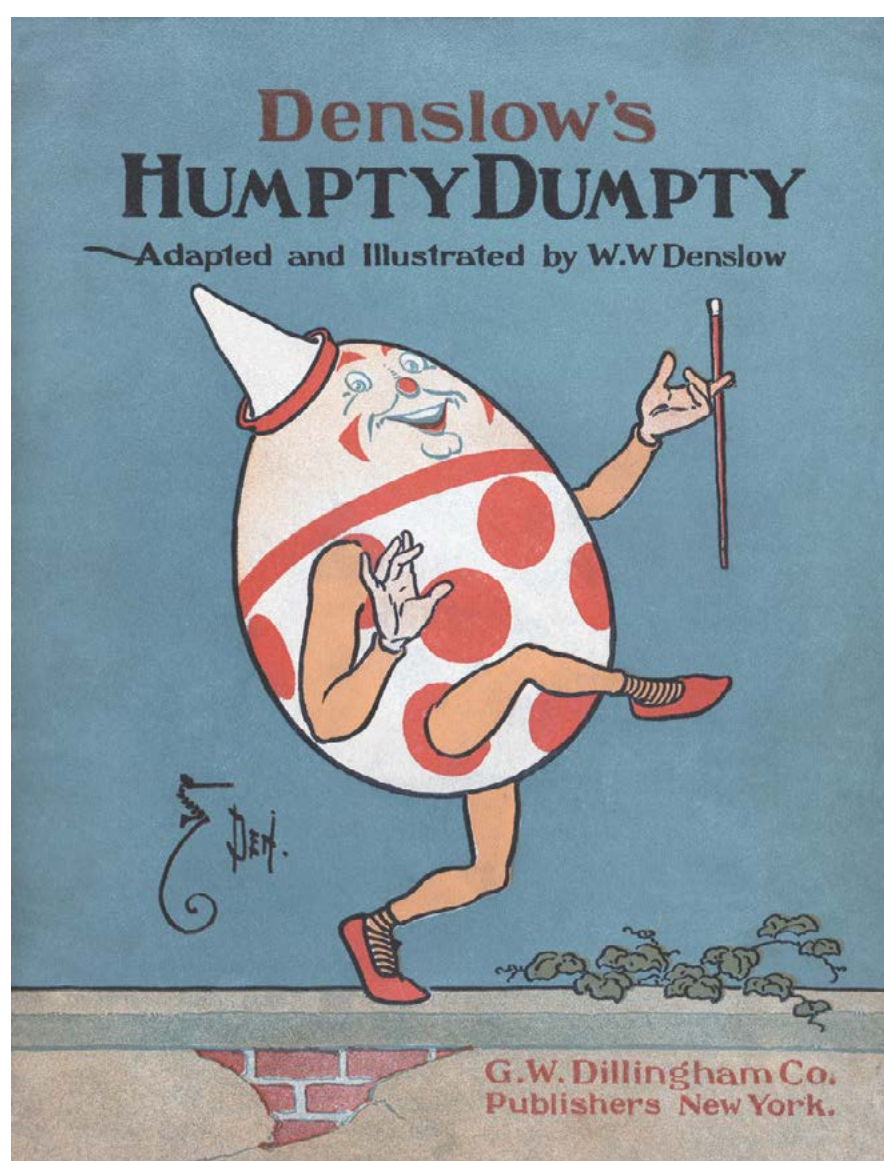


Fig.1 Ilustração de Humpty Dumpty de William Wallace Denslow, 1904.

“Humpty Dumpty sat on a wall,
Humpty Dumpty had a great fall.
All the king’s horses and all the king’s men
Couldn’t put Humpty together again.”

PARTE I

A DIALÉTICA DO MURO



Fig.2 "Freestanding Wall", Bernard Rudofski.



Fig.3 "Bater com a cabeça na parede", Peter Bruegel.

A arquitectura traduz fisicamente as vontades abstractas que levam à produção de princípios no espaço. Ao longo da história, são vários os exemplos da manifestação destes princípios, da sua disseminação e dissolução, da sua ascensão e declínio, e Brian Hatton, no seu ensaio “The problem of our walls” , apresenta-nos o muro, como uma condição de possibilidade da sua materialização.

Afirmando que o material da arquitectura é o espaço, Hatton explica que, no entanto, os materiais com que este se constrói são figuras de pensamento associadas a conceitos como a definição e a distinção, o confin e a separação¹. Robin Evans, que partilha da premissa de Hatton, considerando que a condição essencial para que a arquitectura se perpetue reside no muro, em “The rights of retreat and the rites of exclusion, notes towards the definition of wall”, atribui também a este elemento um papel ambíguo na construção do mundo do Homem, considerando que ao apropriar-se do seu espaço, contendo-o e domesticando-o, relega para segundo plano o que menos interesse lhe desperta, criando distinções e hierarquias. O muro surge então como um elemento cujas funções contraditórias, se verificam no entanto simultâneas, pois dividir, conectar, excluir e incluir aparentam ser as condições naturais deste elemento como presença no território, que às mãos do Homem se converte num instrumento que, conferindo-lhe o sentido de pertença,

consequentemente o exclui e isola do todo.

Incontestavelmente físico e impositivo, o muro é um elemento cuja presença altera a natureza contínua do espaço, beneficiando uns em função de outros como resultado das distinções que naturalmente fomenta. Recorrendo à gíria social, é possível encontrar exemplos que demonstram como, muitas vezes o muro surge retratado como um elemento de carga depreciativa. “*Entre a espada e a parede*”, “*Virado para a parede*”, “*Falar para a parede*”, “*Bater com a cabeça na parede*”² são algumas das expressões que Brian Hatton identifica para explicar isto mesmo, exemplificando como muitas vezes o seu impacto psicológico supera a sua presença física.

Quando Hatton compara o muro com a lei, afirmando que da mesma maneira que ninguém está acima desta, ninguém pode estar em ambos os lados do muro, relembra também a parábola de Humpty Dumpty, um personagem infantil em forma de ovo, que ao andar sobre um muro caiu, partindo-se em inúmeros bocados, conhecendo pela sua ousadia, uma sentença irreversível. Outra situação que permite esta associação de ideias é a que nos surge representada na obra “A execução do Imperador Maximiliano”³ , de Manet. A imagem mostra o Imperador no momento em que está a ser executado por um pelotão de fuzilamento, num local

1 MADGE, James. 2006. p 66

“As architecture’s material is space, its conditions appear to be those of definition/distinction, confinement/separation - the primal agency whereof is the wall”

2 Ibidem.

“Gone to the wall”, “Up against the wall”, “Talking to the wall”, “Banging your head against the wall”

3 MANET, Edouard. “A execução do Imperador Maximiliano”. 1867. Óleo sobre tela, 193x284 cm.

- Parte de uma série de quadros pintados entre 1867/69 por Edouard Manet, que retrata a execução do Imperador do segundo império Mexicano, Maximiliano I. -



Fig.4 "A execução do imperador Maximiliano", Manet 1867.



Fig.5 "Cuba. Na linha da morte, onde os prisioneiros eram mortos."

difícilmente identificável. A paisagem serve apenas de contexto, e assume um papel secundário, sendo que o que verdadeiramente identifica o local, bem como o âmbito da cena, é o muro que surge como plano de fundo. Este muro é o local, e em toda a sua grandeza e firmeza assume-se como o carrasco da sentença, uma vez que ao materializar os limites do espaço, simboliza também a inevitabilidade da morte.

Contudo, é também possível observar os inúmeros casos, ao longo da História, que permitem verificar como o muro permitiu que vários povos criassem os seus próprios limites, servindo-se dele como ferramenta essencial à sua evolução. Ao tornar-se sedentário, o Homem descobre a necessidade de levantar barreiras e de controlar o espaço, ideia que é explorada por Bernard Rudofsky, em “Architecture without architects” quando afirma,

“Ao construir o seu primeiro muro - provavelmente para conter água ou terra - o Homem criou o espaço à escala humana. Empilhar pedras umas em cima das outras foi um avanço formidável em relação a escavar a rocha.”⁴

Rudofsky identifica aqui, o que poderá ter sido uma das primeiras manifestações arquitectónicas do Homem, que evoluindo juntamente com a necessidade de reconhecer territórios

e afirmar independência entre si, se serviu do muro como o elemento primordial na fundação da civilização e da sociedade. Para Jean Jacques Rousseau, no entanto, esta vontade de pertença manifestada pelo Homem primitivo, *“Isto é meu”⁵*, constitui-se como um instinto territorial *“trágico e inato”⁶*, pois é a partir do momento em que este circunscreve uma porção do território, apropriando-se dela, que é desencadeada uma série de acontecimentos trágicos, que resultando no esquecimento da sua condição natural, tornaram o Homem numa vítima do seu próprio comportamento social.

Interessa portanto compreender o muro, na sua multiplitude de conceitos, analisando a sua evolução como limite, e como instrumento que molda, organiza e hierarquiza o Homem, tanto em relação ao território como em relação ao seu semelhante.

4 RUDOFSKY, Bernard. 1964

“ Building his first wall - probably for retaining water or earth - man created space on the human scale. Piling stone on to stone was a formidable advance over carving rock”

5 ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1755.

“Ceci est à moi.”

6 Ibidem.

SUPERFÍCIE



Fig.6 Habitações escavadas na rocha, Capadócia.

Anteriormente à invenção do muro, é nas encostas e cavernas presentes na natureza que o Homem reconhece a oportunidade de criar e atribuir sentido ao espaço. Não tendo, no entanto, sido pensados nem projectados para servirem um propósito específico, como elementos naturais que simplesmente existem, e como se pode constatar nos inúmeros exemplos de “Architecture without architects”, de Rudofsky, sempre representaram um potencial arquitectónico enorme para quem lhes reconhecesse esse valor. Ao explorar estas superfícies, como muros naturais, e utilizando-os como ferramenta para a sua subsistência, convertendo-os em abrigos contra as inclemências do clima, contra possíveis inimigos ou simplesmente como pontos estratégicos de observação do território, o Homem foi consequentemente construindo e reconhecendo lugares.

Há no entanto, um aspecto em que diferem estes muros naturais, dos inventados. Uma encosta enquanto muro, possui um lado de fora, mas não um lado de dentro, sendo que é exactamente o contrário, o que se verifica no caso da caverna. Nem mesmo escavando, se torna possível revelar o “outro lado”, uma vez que assim apenas se revelam novas superfícies, elementos singulares de uma massa matérica que é indeterminável, como explica Simon Unwin em “An architecture notebook”:

“O muro natural é uma superfície entre o espaço e a solidez, entre o espaço que se ocupa, do ar, da luz, e a solidez impenetrável da matéria, para lá da experiência, inacessível.”⁷

Apesar de intransigente, e tal como no caso dos muros inventados, a sua superfície apresenta-se também como uma oportunidade. Como meio que promove a expressão do Homem, dos seus costumes, e também a comunicação, seja pela escrita, através da pintura, ou do seu adorno com os mais variados objectos, este elemento permite que se lhe mascare a identidade, tornando-se possível que, ao alterar o seu aspecto, se lhe atribuam novos significados.

Desde a pré-história que o Homem explora o muro como tela. As pinturas rupestres desviam o olhar da superfície rochosa, dão-nos informação para processar e compreender, e é neste momento que a superfície vazia do muro ganha sentido e se transforma num elemento único, diferenciável do resto, e com identidade própria, que em muitos casos nos surge dissociada da sua natureza matérica.

⁷ UNWIN, Simon. 2000.
“The natural wall is a surface between space and solid, between the space of light and air and occupation, and the solid of impenetrable matter, beyond experience, fundamentally inaccessible.”

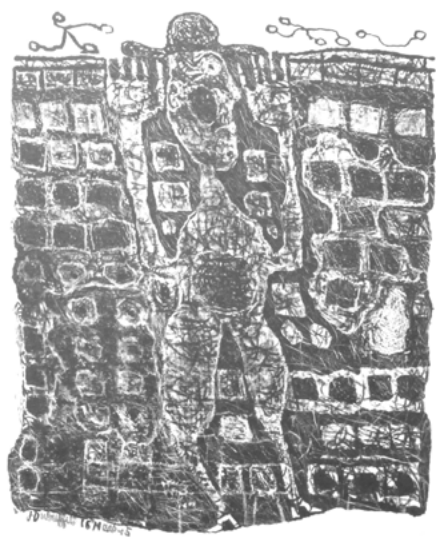


Fig.7 "Muro e Homem"



Fig.8 "Homem aprisionado no muro"



Fig.9 "Dança do muro"

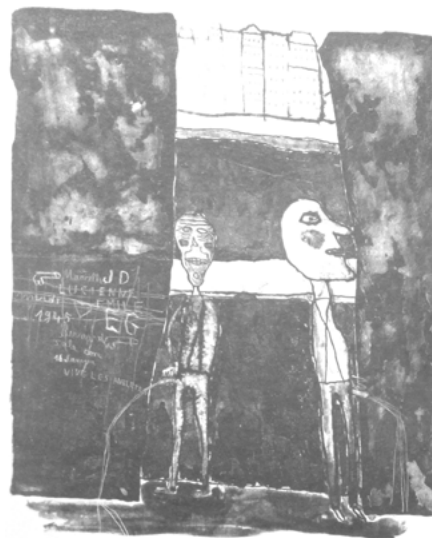


Fig.10 "Homens a urinar contra o muro"

Jean Dubuffet, pintor Francês e primeiro teórico da arte bruta, considerava os muros como superfícies virgens e abertas, para nelas projectar o que ocupava o seu espírito. Afirmando o seu afincado gosto pela frontalidade, o pintor sentia-se atraído pelo muro e pela sua verticalidade, considerando-o como um livro, “(...) *um extenso livro onde posso ler e escrever.*”⁸ O fascínio de Dubuffet pelas características deste elemento, resultou na produção de uma série de litografias intituladas, Les Murs, Os Muros, que tinham a intenção de ilustrar a interacção quotidiana do Homem, com um limite que lhe comunica e que o incita a exprimir-se.

O jogo de texturas e matérias com que retrata os muros surge como reflexo da sua natureza, que como objecto, comunica mensagens distintas a sujeitos distintos, num palimpsesto de extractos sucessivos que representam um limite, que é imagem.

8 CIRCULO DE BELLAS ARTES, 2008.
“Fíjense que los muros apenas si difieren de los suelos salvo en que los primeros son verticales. Funcionan para mí como superficie virgen abierta para proyectar en ellos lo que ocupa mi espíritu, del mismo modo que lo hacen las mesas. [...] Tengo un gusto muy acusado por la frontalidad, por todo lo que es frontal, lo que se muestra de frente a mi mirada. siempre me ha agradado representar el paisaje dispuesto verticalmente, como una pared. El muro se me aparece como un libro, un extenso libro en el que poder escribir y leer.”

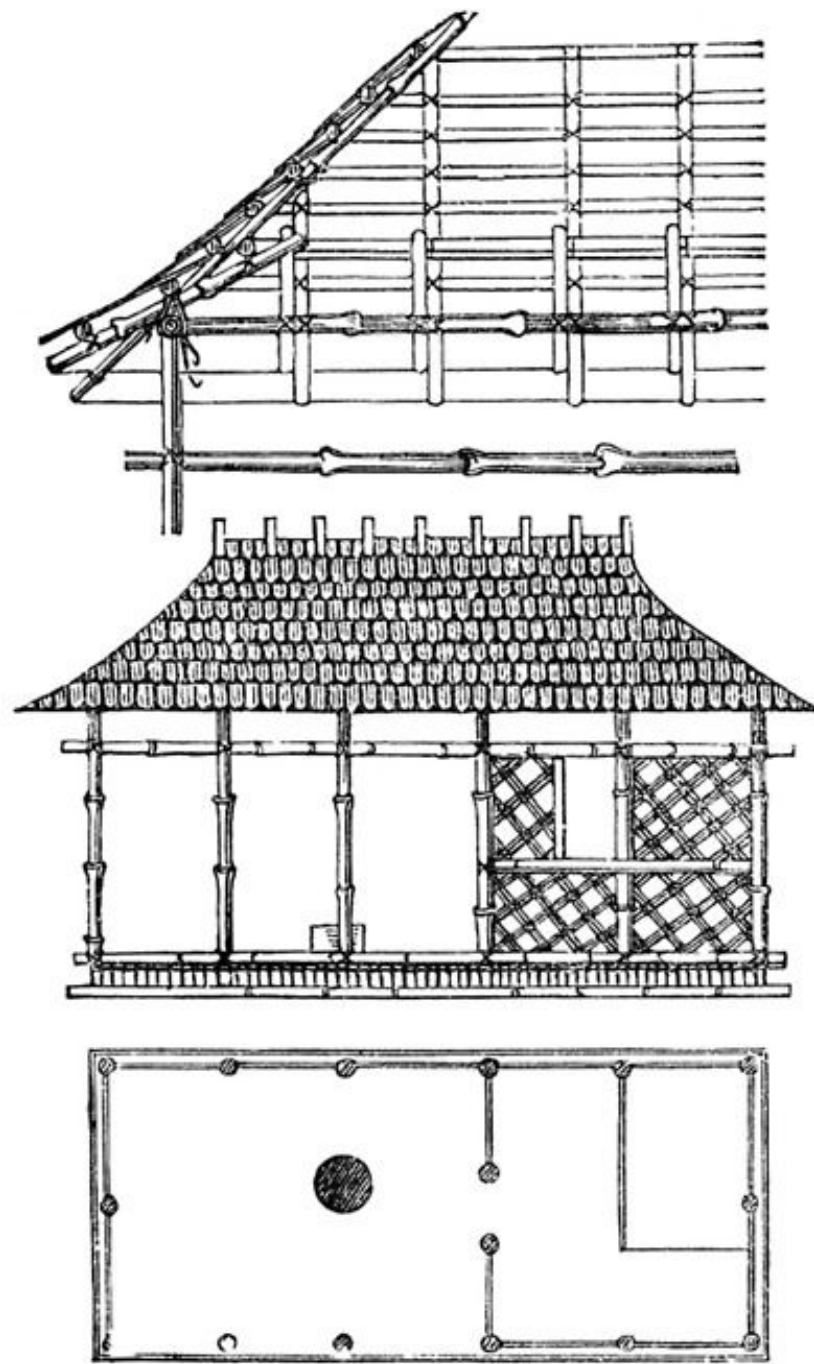


Fig.11 A cabana primitiva, Gottfried Semper

GOTTFRIED SEMPER-OS QUATRO ELEMENTOS DA ARQUITECTURA

Gottfried Semper, arquitecto e historiador alemão do século XIX, formula a sua teoria sobre as origens da arquitectura, explorando o fenómeno da transformação do muro numa imagem que transcende a sua verdadeira natureza matérica. Baseando-se nas partes constituintes da cabana primitiva, Semper divide a arquitectura em quatro elementos distintos, o lar, a cobertura, a plataforma e o limite, afirmando ser possível traçar as suas origens até aos ofícios dos povos primitivos. O arquitecto identifica os avanços provenientes do desenvolvimento dos elementos lar, plataforma e cobertura.

“(...) cerâmica e em seguida trabalhos em metal em torno do lar, trabalhos em pedra para retenção de água e terra em torno da plataforma, carpintaria em torno da cobertura e dos seus acessórios..”⁹, deixando no entanto a sua interrogação relativamente aos avanços alcançados no limite, “Mas qual foi então a técnica primitiva que evoluiu do limite?”¹⁰

Quando Semper afirma, *“A cabana primitiva, não era na altura o primeiro artefacto “natural” que brotou das inadulteradas necessidades do Homem, mas sim um produto complexo, fruto de um longo processo histórico”,¹¹* pretende transmitir a ideia de que a origem da arquitectura como limite que organiza o Homem é resultado da evolução das técnicas primitivas de artesanato, que têm por base princípios de tecelagem

e criação de padrões. O nó, como elemento primordial no desenvolvimento das técnicas descritas por Semper, é também descrito como um elemento de extrema importância para o surgimento da arquitectura, pois ao representar a primeira instância da união de duas partes distintas numa só, constitui-se também como um elemento altamente simbólico, ao nível da representação, considerando ainda que o seu simbolismo metafísico, se constitui como uma característica altamente funcional, na mediação entre o rito, as técnicas artesanais e a eventual criação de arte.

Ao afirmar que até a mais primitiva das tribos é conhecedora destas técnicas, o autor refere a construção de barreiras rudimentares com ramos e arbustos entrelaçados, acreditando que se constituem como a primeira manifestação arquitectónica do Homem, representando a sua intenção de dividir e organizar o espaço, bem como a necessidade de se refugiar dos elementos naturais.

“A essência da parede era o vime”,¹² é a premissa que Semper defende, quando pretende demonstrar pelo conceito de *Bekleidung*¹³, que é pela evolução das técnicas de tecelagem, de barreiras rudimentares para tapetes e cortinas, que se dá o desenvolvimento dos elementos que permitem que o Homem organize o espaço. Para o arquitecto, são estes os elementos que remontam na sua origem ao verdadeiro motivo do muro,

9 SEMPER, Gottfried. 1851

“(...) ceramics and afterwards metal works around the hearth, water and masonry works around the mound, carpentry around the roof and its accessories”

10 Ibidem.

“But what primitive technique evolved from the enclosure?”

11 Ibidem.

“The primitive hut, then was not the first and ‘natural’ artefact sprung from the unadulterated needs of man, but rather a complex product of a long historical process.”

12 Ibidem.

“The essence of the wall was wickerwork”

13 Porto Editora, Alemão/Português. “Bekleidung”. Def. revestimento, forro, vestuário.



Fig.12 Estrutura de um yurt



Fig.13 Adorno das paredes do yurt com tapetes

simbolizando a sua essência e mantendo o seu significado, resistindo não só a uma normal e espectável evolução das técnicas de construção, mas como também à evolução dos próprios materiais construtivos.

A existência de paredes e muros na sua representação matérica serve para Semper, apenas um propósito estrutural, não tendo como objectivo a concepção do espaço. Observando alguns dos exemplos referidos pelo autor, nomeadamente os jurts, tendas circulares características de antigas tribos nómadas da Mongólia, podemos constatar como são compostas por padrões cuidadosamente escolhidos, como se de roupa se tratasse, mostrando o espaço, que definido no geral pela estrutura, se constrói no particular com textura e cor, formando a imagem que transcende a matéria e se relaciona com o Homem.

“Os tapetes pendurados permaneceram como as paredes originais. Os limites visíveis do espaço.”¹⁴

14 SEMPER, Gottfried. 1851
“Hanging carpets remained the true walls. The visible boundaries of space.”



Fig.14 Revestimento contra o frio feito com peles de animais

ADOLF LOOS - O PRINCÍPIO DO REVESTIMENTO

No seu ensaio, “O Princípio do Revestimento”, de 1898, Adolf Loos, uma das mais importantes figuras da arquitectura moderna, caracteriza o que para ele se constituem como os pilares fundadores da arquitectura. Altamente influenciado por Gottfried Semper e pelo seu conceito de “Bekleidung”, Loos discorre sobre a teoria do revestimento, aplicando-a às origens da arquitectura, dando especial ênfase às características únicas que caracterizam cada material.

*“Cada material tem a sua própria linguagem formal, e nenhum material deve assumir para si mesmo as formas de outro material. Estas formas emergiram do modo como cada material foi produzido e aplicado: fazem parte do material, e existem por causa do material. Nenhum material permite que se interfira com o seu próprio conjunto de formas.”*¹⁵

Ao contrário de Semper, que identifica a origem da arquitectura na produção de elementos têxteis, e na sua aplicação como organizador espacial, Loos considera que “(...) o detalhe arquitectónico mais antigo é o revestimento.”¹⁶, explicando como no início, o Homem ao procurar abrigar-se do frio se cobria para se aquecer, recorrendo a peles de animais e a alguns elementos têxteis. Precedendo à necessidade de criar distinções espaciais, Loos sugere ainda que o elemento parede, surge apenas como uma resposta à necessidade primária do Homem se cobrir a si e à sua família quando afirma:

*“Depois o revestimento teve que ser colocado de maneira a que permitisse abrigar uma família inteira! Então as paredes foram adicionadas, o que ao mesmo tempo veio oferecer protecção lateral. Desta forma, a ideia de arquitectura foi-se desenvolvendo nas mentes individuais do Homem, e da humanidade em geral.”*¹⁷

No entanto, para o arquitecto, a aplicação de têxteis como limites que envolvem o Homem e o circunscrevem ao seu espaço, representa outras funções para além da de protecção. Numa clara associação às ideias de Semper, para Loos a questão relaciona-se também com o efeito que, como imagem, provocam na percepção do espaço, efeito este que se constitui como o factor diferenciador entre o artista-arquitecto e o mero construtor.

O artista-arquitecto, “(...) sente em primeiro lugar qual é o ambiente que pretende realizar, visualizando depois na sua mente, o espaço que deseja criar”¹⁸, sendo que para tal, escolhe o revestimento adequado para conseguir transmitir o efeito desejado, tendo como principal objectivo o de criar espaços que “(...) estimulem o estado de espírito do Homem”.¹⁹

Respeitando estas directrizes, torna-se possível a criação de inúmeros espaços e imagens, que permitem transmitir sensações de *“medo e horror, sendo uma masmorra,*

15 KRUIT, Hanno-Walter. 1994

“Every material has its own formal language, and no material can assume for itself the forms of another material. These forms have emerged from the way in which each material has been produced and employed: they have come into being with the material and through the material. No material permits interference with its own set of forms”

16 LOOS, Adolf. 1898

“The covering is the oldest architectural detail.”

17 Ibidem.

“Then the covering had to be put up somewhere if it was to afford enough shelter to a family! Thus the walls were added, which at the same time provided protection on the sides. In this way, the idea of architecture developed in the minds of mankind and individual men.”

18 Ibidem.

“(…) first senses the effect that he intends to realize and sees the room he wants to create in his mind's eye.”

19 Ibidem.

“(…) spaces that stimulate man's spirit.”

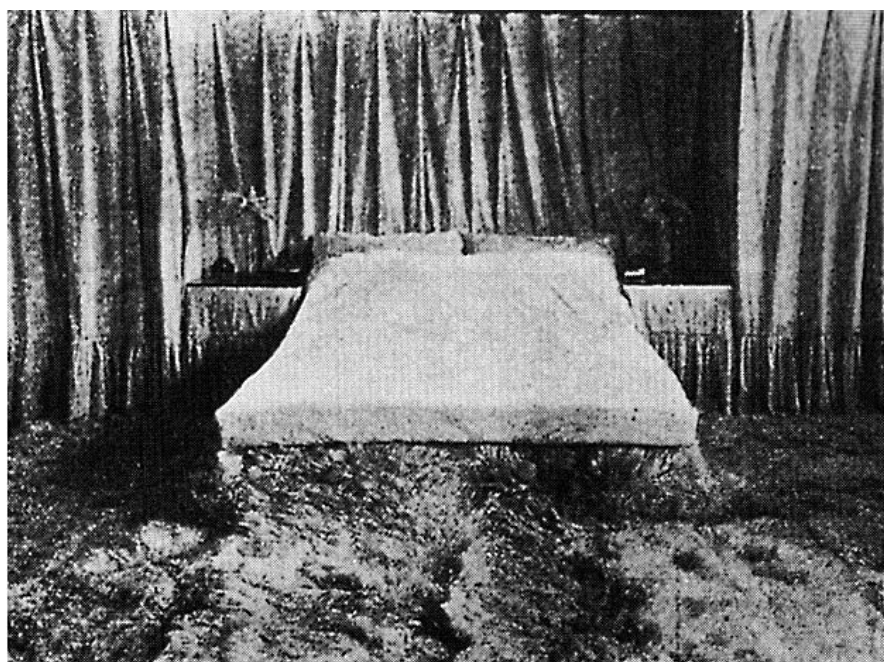


Fig.15



Fig.16 Quarto de Lina Loos

*reverência sendo uma igreja, respeito pelo poder do estado, sendo um palácio governamental, (...) descontração sendo um bar.”*²⁰

As fotografias do quarto da sua mulher, podem ser interpretadas como uma ilustração deste princípio do revestimento. As paredes, encontravam-se completamente revestidas até à altura das portas com cortinas brancas, que escondiam por trás os armários de madeira. O pavimento em parquet, surgia coberto com um tapete azul da mesma dimensão do quarto, e apresentava por cima, um outro tapete de pêlo de coelho que se estendia para cima da cama. O pêlo, era simbolicamente importante, pois constituía-se para Loos como o elemento têxtil original, por considerar que foi a primeira matéria prima que o Homem usou para se proteger. A conjugação destes princípios, resultou na criação daquilo que era entendido como o derradeiro espaço íntimo, que de uma maneira directa e imediata exemplificava uma arquitectura que para Loos devia ser “vestida” do mesmo modo que era habitada.

035

²⁰ Ibidem.
“(...) fear and horror if it is a dungeon, reverence if a church, respect for the power of the state if a government palace, (...) gaiety if a tavern.”

CONCLUSÃO

Gottfried Semper, defendendo um regresso à superfície, pela crise estética introduzida pela produção industrial, apresenta-nos como o grande objectivo da arquitectura, o de expressar espacialmente a cultura e os valores sociais, identificando o conceito de *Bekleidung*, como o modo correcto de mediar estas relações, pela utilização de cor, ornamentação e padrões, associados à estrutura, elemento primordial na descoberta da arquitectura pelo Homem.

Adolf Loos, no entanto, vem mais tarde alterar o paradigma de Semper, ao defender que a arquitectura era pele antes de ser estrutura. Atribuindo ao termo utilizado pelo seu antecessor, uma carga significativamente mais histórica, Loos, cria uma analogia entre o acto primário de cobrir o corpo e o adorno do espaço com elementos que possibilitam a criação de imagens que alteram o seu significado.

No entanto, o que ambas as teorias apresentam em comum relaciona-se com o acto de revestir, que convertendo o artefacto tectónico num elemento anónimo, cuja única função é a de definir os eixos com os quais o Homem se relaciona, permitem que se atribua à superfície valores e significados que transcendem a sua expressão matérica.

ENCLOSURE

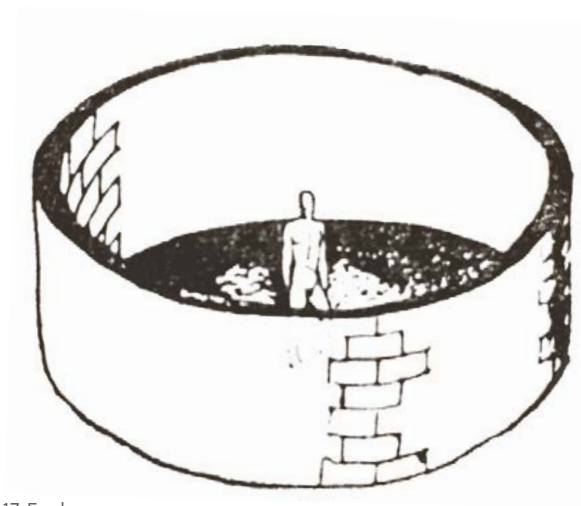
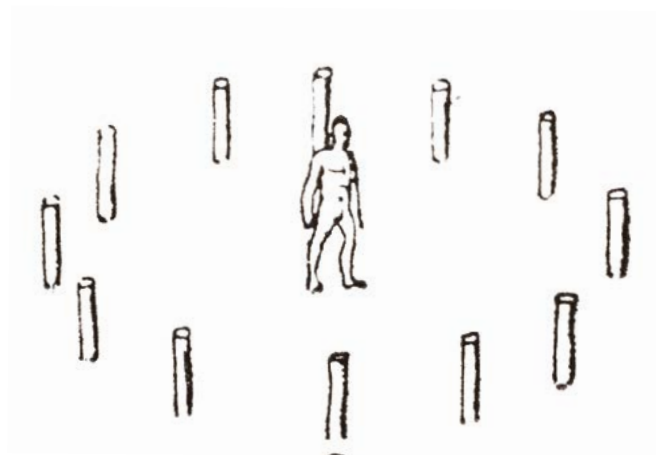
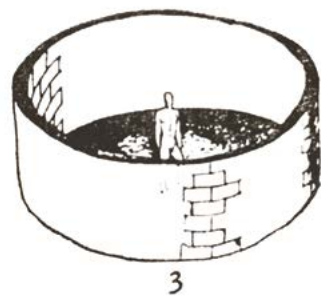


Fig.17 Enclosure

NOTA PRÉVIA

É pela materialização de elementos geométricos, que a arquitectura organiza programa, tendo por base o conceito de enclosure como premissa que regula o espaço, bem como as suas conexões. Separando um domínio do outro, a materialização do *enclosure* expressa-se tendo por base a representação de linhas, planos e volumes, que, no ambiente construído, se manifestam de diferentes maneiras, traduzindo conceitos e simbolismos também eles distintos.

Enclosure, é claramente um conceito que exige uma desmultiplicação na sua tradução, simplesmente porque remete para mais do que apenas uma condição imediata de limite. Remetendo também para a imagem do artefacto que efectivamente limita uma porção do território, seja um muro, uma vedação, uma pedra ou uma árvore, o termo *enclosure* transporta-nos ainda, no geral, para a ideia de um conjunto de condições propícias ao desenvolvimento e protecção do seu conteúdo.

Como tal, e apesar das perdas, neste capítulo ir-se-á utilizar a palavra *limite* como tradução do conceito original.



Fig.18 "Running fence", Christo



Fig.19 "Storm King Wall", Andy Goldsworthy

Envolver um espaço ao construir um muro à sua volta, é acima de tudo manifestar uma vontade, que pode no entanto representar diferentes motivações. Se é certo que a sua presença altera a natureza contínua do espaço, não deixa no entanto de ser curioso que a própria noção de continuidade só se torne verdadeiramente clara aquando da presença do elemento que o divide.

Georg Simmel, em “A ponte e a porta” reflecte sobre a temática do espaço, inferindo sobre a sua ocorrência como resultado das acções do Homem, servindo-se dos objectos ponte e porta, como os elementos simbólicos que explicam este fenómeno espacial. Simmel, reconhece como função óbvia e principal da ponte a de conectar dois lugares separados. No entanto, ao explorar este pensamento de uma maneira mais profunda, sugere que o que a torna verdadeiramente apelativa é o facto de a sua própria existência reforçar a divisão que conecta, transmitindo no entanto ao espectador a ideia de que as duas partes estão ligadas, enfatizando o sentimento de união e conectividade. Sobre a porta, Simmel concentra-se na ênfase que confere à diferenciação e divisão, considerando que é o elemento que melhor representa a capacidade humana de determinar como o espaço é configurado, uma vez que é o Homem que decide onde colocá-la, e quando a abre e fecha.

O muro surge assim, como um símbolo metafórico do que Simmel nos diz, pois por um lado, e à semelhança da ponte, é pela sua presença que se atesta a continuidade do espaço, de uma maneira que é no entanto curiosa, visto ser o elemento que descontinua a sua expansividade. Por outro lado, torna-se possível compará-lo também com a porta, no sentido em que enfatiza, ao circunscrever, o isolamento do Homem, enaltecendo ao mesmo tempo uma confrontação com aquilo que se encontra do lado de fora. Assim, e à semelhança da porta, o muro atribui ao Homem o controlo total do seu desejo de escolher ou não isolar-se.

Ao conferir forma e significado ao espaço, criando lugares definidos e distintos do resto, a um nível imediato, o muro estabelece correspondências e relações que o categorizam, influenciando a maneira como o Homem se relaciona com o mesmo. Ao longo da História, são inúmeros os casos que permitem verificar como vários povos lhe atribuíram simbolismos propícios ao estabelecimento das suas próprias directrizes territoriais, sociais e religiosas, e Mircea Eliade, professor, historiador e filósofo, tomando como exemplo antigas cidades muralhadas, aludindo aos seus muros, diz o seguinte:

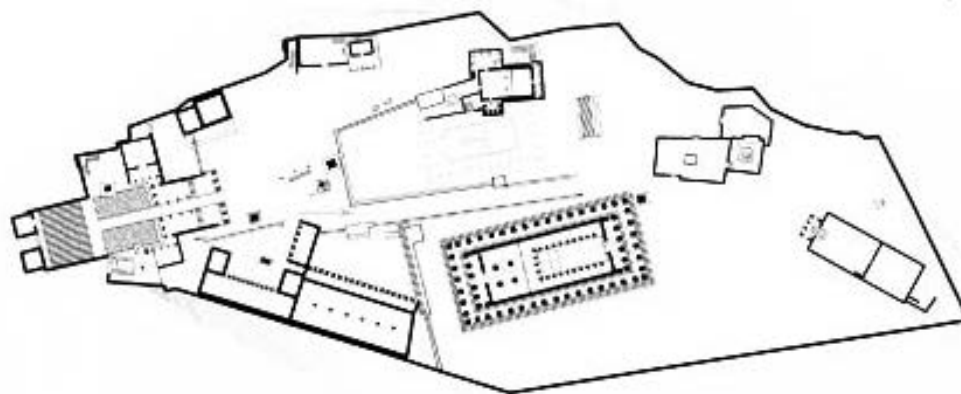


Fig.20 Temenos da acrópole de Atenas

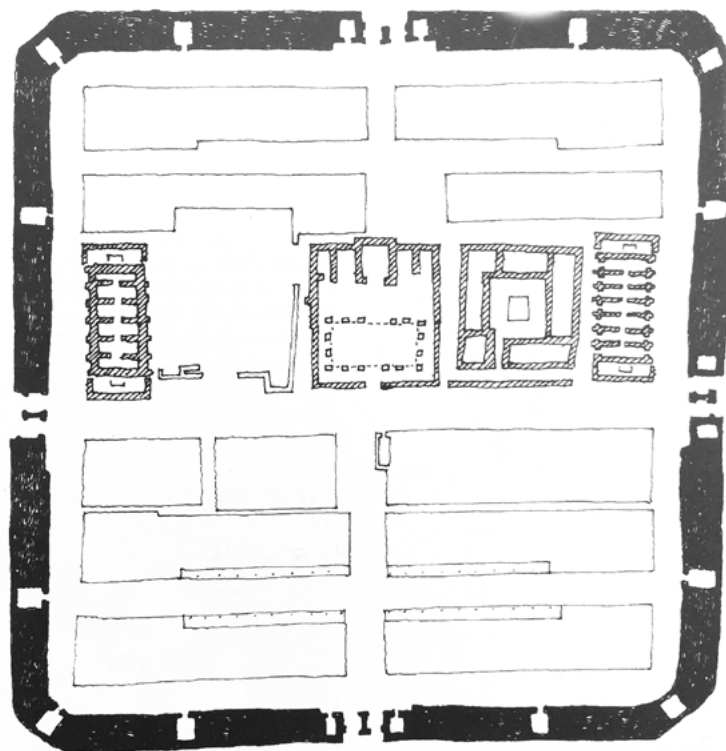


Fig.21 Muro defensivo de uma fortaleza romana

“(...) muito antes (de os muros das cidades) serem edificações militares, constituíam-se como uma defesa mágica, pois marcavam, num espaço caótico populado por demónios e fantasmas, um limite, um lugar organizado (...) é por isso que em tempos de crise (como num cerco ou epidemia), que a população inteira se reunia em procissão para fazer a ronda aos muros da cidade, com o intuito de reforçar as suas qualidades de limite mágico-religioso.”²¹

Esta afirmação de Eliade revela-nos o quão poderosa podia ser, por vezes, a imagem e simbolismo do *limite*, que por auxiliar na manutenção da segurança e ordem social, adquiria também características quase metafísicas, resultando numa simbiose que é fruto das frequentes associações que foram surgindo ao longo da história, e que, tomando como exemplo a cidadela grega de Micenas²², relacionavam grandes construções com os feitos de poderosas entidades mitológicas.

Na verdade, o *limite* assumia na arquitectura grega um papel bastante importante, sendo muitos os exemplos da utilização daquilo a que os gregos chamaram de Temenos, uma derivação do verbo grego Temno, que significa “cortar”, e que consistia num limite murado especial, que separava um lugar sagrado dedicado a um templo, das profanidades do mundo exterior. Na arquitectura romana, é também possível encontrar um variado número de situações que transmitem a ideia do *limite* como algo mais que uma barreira. As muralhas defensivas das fortalezas romanas por exemplo, apresentando na grande maioria das vezes portões ao centro de cada uma das mesmas, desenhavam

um conjunto de estradas que cruzando-se ao centro, no edifício mais importante, transmitiam uma ideia de organização meticulosa do espaço intramuros, estabelecendo também quatro “direcções romanas” que se estendiam dali até às povoações circundantes, acentuando a dicotomia entre um estado de espírito altamente disciplinado, e a desorganização do mundo exterior.

Ao concretizar as mais diversas vontades, quer sejam de separação, protecção, prevenção, definição ou distinção, o *limite* surge muitas vezes como um filtro, que especifica ao definir o que fica de fora, o interior, claro e ordenado, em oposição a uma natureza caótica ou por vezes insegura do exterior.

Por facilitar a descontextualização através do corte visual e espacial, o muro, enquanto elemento que desenha relações com a envolvente, permite ao mesmo tempo que o espaço que envolve se organize de acordo com as suas próprias regras.

21 ELIADE, Mircea. 1958
“(...) long before (city walls) were military erections, they were a magic defence, for they marked out from the midst of a “chaotic” space, peopled with demons and phantoms, an enclosure, a place that was organized (...) that is why in times of crisis (like a siege or an epidemic), the whole population would gather to go round the city walls in procession and thus reinforce their magico-religious quality of limits and ramparts.”
22 Os Gregos acreditavam que a grande muralha da cidadela de Micenas teria sido construída por um ciclope, devido às impressionantes dimensões das pedras que a compõem.



Fig.22 Casa Gaspar



Fig.23 Casa Moliner



Fig.24 Casa Guerrero

ALBERTO CAMPO BAEZA

Podemos encontrar na arquitectura de Alberto Campo Baeza, e mais precisamente em projectos como as casas Gaspar, Moliner, ou Guerrero, alguns dos exemplos mais flagrantes desta condição de *limite*, uma vez que é recorrente nas suas obras a utilização do muro como elemento que propicia a construção de ambientes que as distanciam de uma realidade que, parafraseando o arquitecto, se vai encontrando cada vez mais “degradada e corrompida.”²³

O projecto de Baeza para os escritórios da junta de Castilla e León, no centro histórico de Zamora evidencia o cuidado com que procurou articular o conceito, a construção e o contexto em que se insere a obra, que mais uma vez tendo o muro como suporte no desenho do lugar, explora também a forte relação que recorrentemente procura nos seus trabalhos entre o espaço e a luz.

O projecto, que se encontra implantado no local onde era antes o antigo jardim da catedral da cidade, procura explorar a memória do *hortus conclusus*,²⁴ como objecto de estudo, aludindo às características poéticas desta tipologia de jardim, que expressam ideias de separação, protecção e surpresa. Como tal, foi desenhado um muro alto, de mármore - de características semelhantes ao mármore da catedral - que ao se aproximar da envolvente pelas suas características matéricas, define ao mesmo tempo um isolamento quase

23 PIZZA, Antonio. 1999

24 Dicionário Online, Latim/Português. “Hortus conclusus”. Def. jardim fechado, propriedade cercada de muros, paraíso terrestre.



Fig.25



Fig.26 Escritórios da junta de Castilla e León, Zamora

total entre o interior e o exterior, com a excepção de alguns recortes que surgem no muro, e que enquadram de uma maneira precisa, algumas vistas específicas.

Apesar de inspirado pela representação medieval de um Hortus conclusus, sinónimo de paraíso terrestre, onde por detrás dos muros, e contrastando com ambientes por vezes áridos, havia sombra, água e uma abundante variedade de flores e árvores de fruto, o jardim secreto de Baeza surge numa representação relativamente minimalista do conceito original. O grande volume de mármore é pontuado no interior por algumas árvores e plantas de cheiro, que compõem a atmosfera de quietude que se enaltece pelo confronto entre a dureza do mármore e a leveza do volume de vidro que alberga o programa.

Concebido com a máxima simplicidade, o volume de vidro apresenta um papel preponderante na climatização do edifício, intensificando também para os seus ocupantes a sensação de trabalharem dentro do jardim.

Deste modo, e apesar de o muro fomentar o corte quase total com a envolvente, é ele que contrói o limite que reúne as características que compõem o ambiente único do edifício, permitindo uma abstracção e afastamento que descontextualizam sistematicamente o ambiente exterior que envolve o edifício, direccionando-o para o céu, o único elemento que Baeza considera incontaminável.

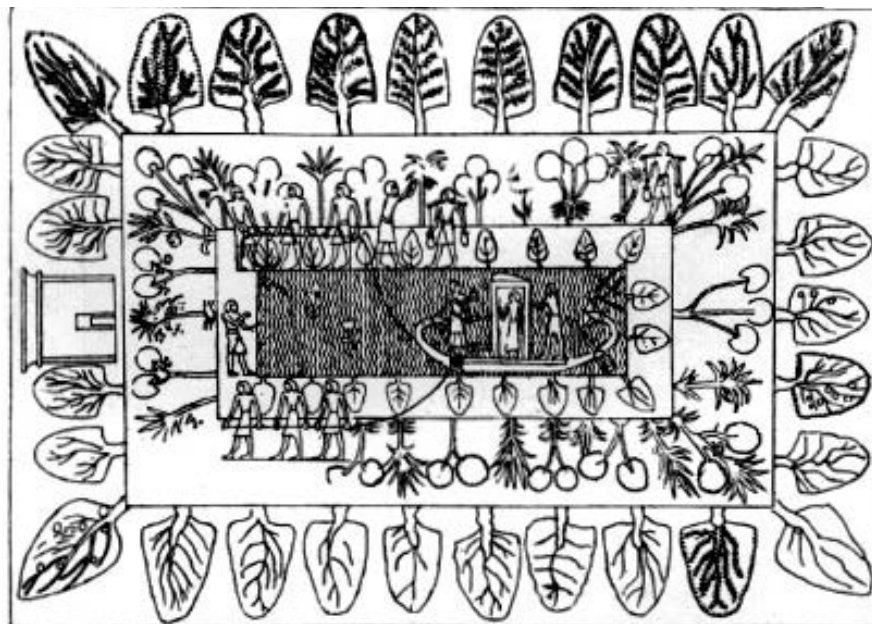


Fig.27 Hortus Conclusus egípcio

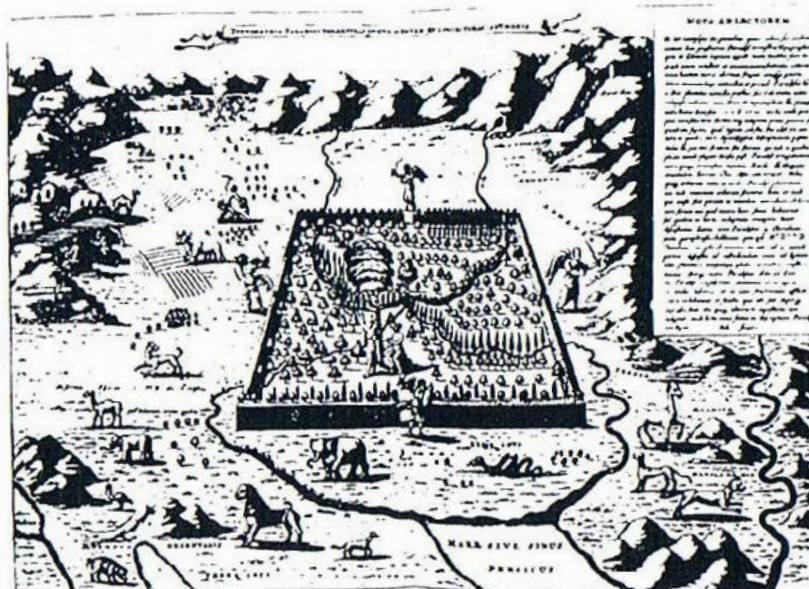


Fig.28 Hortus Conclusus medieval

HORTUS CONCLUSUS

Atravessar um muro por uma abertura que quebra a sua continuidade, remete imediatamente para a ideia de entrar num lugar. Como limite, o muro medeia as relações entre o dentro e o fora, realizando uma *“inversão do espaço, que regula a experiência do Homem”*²⁵, fenómeno que Henri Focillon considera ser a grande maravilha do campo da arquitectura.

*“O movimento e a acção humanas são exteriores a tudo; o Homem está sempre no exterior, e para penetrar para lá das superfícies, tem que as abrir.”*²⁶

Segundo esta lógica, seria portanto surpreendente constatar, ao fazer esta transição, um interior que fosse afinal exterior, *“(...) uma “sala” exterior, (...) um prado albino, um paraíso cheio de flores, uma floresta primaveril, (...) um lugar tranquilo, um jardim concluído”*²⁷, Constituindo-se como uma das mais antigas expressões de civilização, são vários os exemplos na história, como no caso das civilizações Egípcias e Persas, que retratam jardins murados, como espaços de lazer altamente exclusivos.

Com origem na horta comum, como espaço de cultivo, servidor das necessidades do Homem, rapidamente se foram convertendo em representações pitorescas do mundo natural, e o jardim concluído medieval, adoptou estas

tradições tomando como exemplo o arquétipo oriental do paraíso, adaptando-o ao contexto europeu, onde são visíveis nas experiências paisagísticas do Renascimento, do Barroco e do Iluminismo as influências que foram sucessivamente moldando o modo como o Homem via e experienciava a natureza.

Aqui, estreitando a dicotomia entre o conceito de dentro e fora, a paisagem assume a forma de um “interior” a céu aberto, que encontra os seus limites nas dimensões que lhe são impostas pela arquitectura. Podemos considerar a horta concluída como um elemento ponte, que desenha relações com a paisagem, contudo, ao reunir as suas complexidades num local que, ao condensá-las, as organiza no espaço, os conceitos “hortus” e “conclusus” aparentam opor-se, uma vez que é no confronto com a arquitectura, que a génese informal que caracteriza a paisagem encontra a regra que a isola, contém e domestica.

Na verdade, a afinidade entre o muro e a natureza é bastante vincada, e é talvez por se ter constituído como a primeira manifestação arquitectónica do Homem, no sentido de a domesticar e tirar proveito dos seus recursos, que ainda hoje podemos observar alguns dos casos notáveis que evidenciam esta relação, e que se estabeleceram ao longo da história como importantes mecanismos, que em muito contribuíram

25 FOCILLON, Henri. 1966
“(...) an inversion of space which regulates man's experience.”

26 Ibidem.

27 ABEN, R., & De Wit, S. 1999

“An external “room”, (...) an alpine meadow, a flower-filled paradise, a primaverl forest, (...) a tranquil place, an enclosed garden”.



Fig.29



Fig.30 "Murs à Pêches", Paris

para a proliferação e manutenção de determinadas culturas agrícolas.

Nos arredores de Paris, no século XVII, desenvolveu-se um tipo de arquitectura peculiar. Os Murs à Pêches, ou Muros de Pêssego, consistiam num sistema labiríntico de muros, que envolviam longas porções de terreno, estendendo-se ao longo de 300 hectares, que criavam um improvável e único, microclima que propiciava o desenvolvimento desta fruta, normalmente cultivada em áreas mais quentes da costa mediterrânica. Os muros de 3 metros de altura, tinham mais de meio metro de espessura e eram revestidos com cal, que lhes conferia uma grande inércia térmica, permitindo que conservassem calor. A sua implantação norte/sul, permitia que conservassem energia solar que era depois aproveitada durante a noite, impedindo que os pêssegos congelassem. Uma técnica similar foi também utilizada na ilha de Pantelleria, com o nome de “Giardini Panteschi”, onde se levantavam muros circulares com o objectivo de proteger os citrinos dos ventos fortes que se faziam sentir na ilha. Os muros destes jardins em ponto pequeno construídos em pedra, e contrariamente aos primeiros, permitiam armazenar a humidade que se fazia sentir à noite, criando um microclima fresco e favorável ao desenvolvimento das espécies.

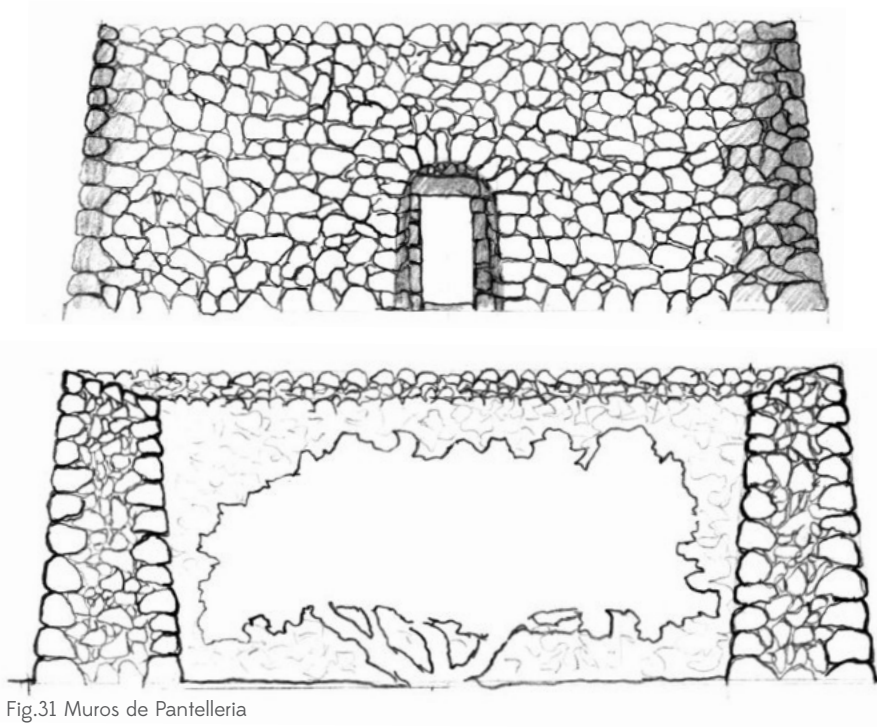
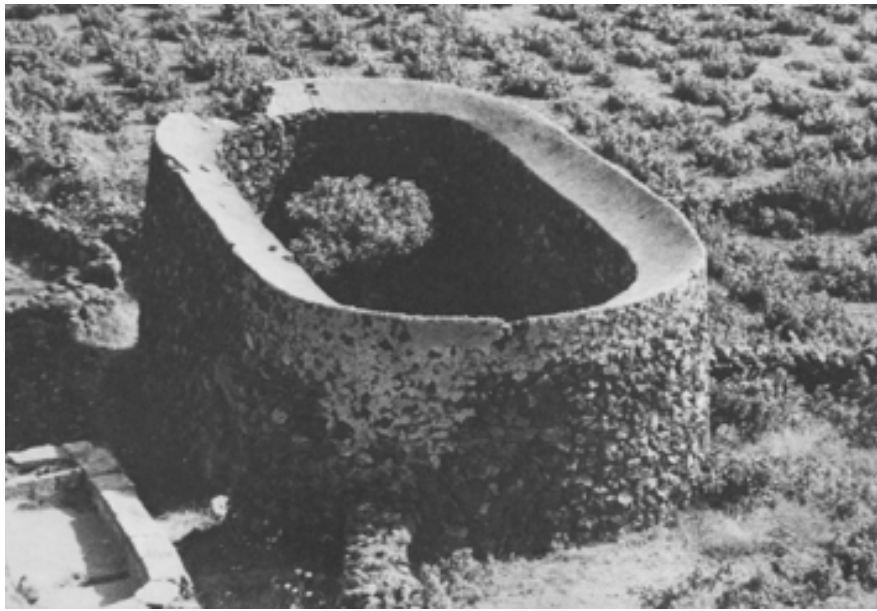


Fig.31 Muros de Pantelleria

*“Tira os sapatos e caminha ao longo da praia, pela última e mais fina camada de água que oscila entre a terra e o mar. Sentes-te reconciliado de um modo que não seria possível se o diálogo entre ti e um destes fenómenos fosse forçado, porque aqui, entre a terra e o oceano, (...) algo de diferente acontece, (...) não há ânsias de terra, não há ânsias de mar.”*²⁸

Ao referir-se à praia, Aldo Van Eyck pretende fazer um paralelismo que remete para os espaços cuja condição especialmente poética, permite que dois elementos distintos, neste caso terra e mar, se encontrem no mesmo sítio. De um lado a grandeza imensurável do oceano, e o apelo do horizonte distante, indefinido e abstracto que rivaliza, do outro lado, com a definição clara de um limite terrestre, palpável e finito, que promove o sentimento de segurança, bem como *“a consciência do lugar, no tempo e no espaço.”*²⁹

É precisamente esta polaridade que se constitui como uma das maiores qualidades do “hortus conclusus”, por estabelecer o paradoxo entre o mundo construído do Homem e a expansividade da Natureza, o finito e o infinito, dois extremos que são exacerbados precisamente por existirem em conjunto.

²⁸ Ibidem.
“Take off your shoes and walk along the beach through the ocean’s last thin sheet of water gliding landwards and seawards. You feel reconciled in a way you would not feel if there were a forced dialogue between you and either one or the other of these great phenomena. For here, in between land and ocean (...) something happens to you that is quite different, (...) No landward yearning from the sea, no seaward yearning from the land.”

²⁹ Ibidem.
“Against that, we can pit walking barefoot along the beach, (...) feelings of safety and individuality,

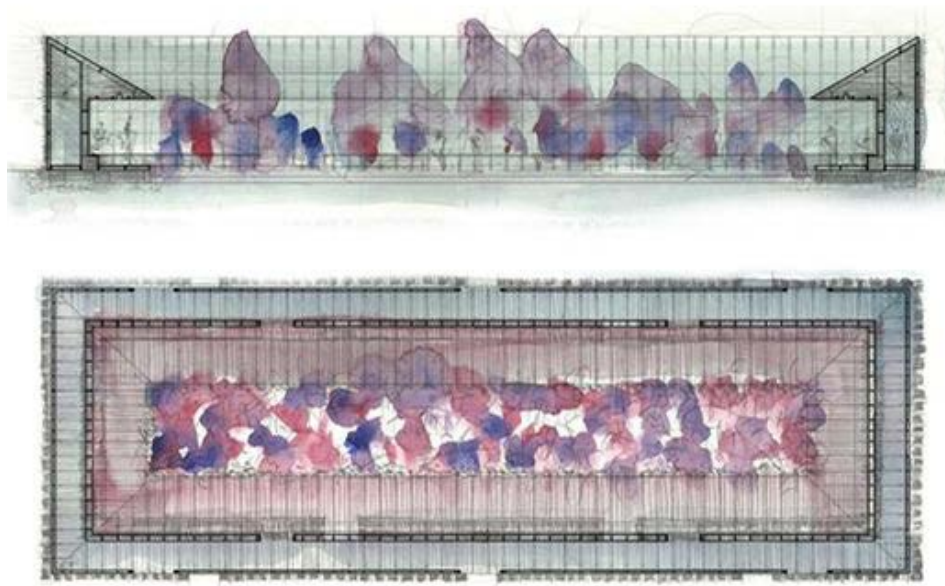


Fig.32 Corte e planta da serpentine gallery

056



Fig.33 Vista do interior da serpentine gallery

PETER ZUMTHOR - UM JARDIM DENTRO DE UM JARDIM

*“O jardim concluído com o qual sonho, é fechado a toda a volta e aberto para o céu. Sempre que imagino um jardim num contexto arquitectónico, este transforma-se num lugar mágico. Penso em jardim que já vi, que anseio ver, rodeados por simples muros, colunas, arcadas ou as fachadas dos edifícios - espaços abrigados de grande intimidade, onde quero permanecer por muito tempo.”*³⁰

Instalado em 2011 em Londres, o pavilhão da Serpentine Gallery foi a primeira obra completa de Peter Zumthor, no Reino Unido. Baseando-se no conceito da horta concluída, o pavilhão surgia como um cenário que procurava isolar e enaltecer o jardim que continha no interior, carregado de flores e de luz. Este jardim, projectado no coração do pavilhão pelo designer Holandês Piet Oudolf, tinha como objectivo transformar os visitantes em observadores, enaltecendo ao mesmo tempo o papel dos sentidos e das emoções como ferramenta de experimentação da arquitectura, sendo que era também através da cuidadosa selecção de materiais, que procurava criar espaços que evocassem a *“dimensão espiritual do mundo físico”*.³¹

Acedendo ao seu interior pelo relvado principal da galeria, os visitantes viam-se confrontados com um jogo de sombra e escuridão, que potenciado pelas inúmeras aberturas nas paredes interiores e exteriores, ia sucessivamente fazendo a transição do ambiente exterior até ao jardim central, um local que procurava a abstracção total dos ruídos e cheiros

de Londres, e onde se encontrava um banco, que debaixo de uma pala, circundava todo o espaço central, criando zonas de paragem e observação do ambiente interior, sereno e contemplativo. Uma experiência intensa e memorável, que Zumthor descreve, pelas relações entre a luz, os materiais e os cheiros, como “cheia de memória e tempo”

*“Um jardim é o cenário paisagístico mais íntimo que conheço. É-nos próximo. É ali que cultivamos as plantas de que precisamos. Um jardim requer atenção e protecção. Por isso é que o cercamos, defendemo-lo, damos-lhe abrigo. O jardim transforma-se num lugar.”*³²

30 ZUMTHOR, Peter. 2011
“The hortus conclusus that I dream of is enclosed all around and open to the sky. Every time I imagine a garden in an architectural setting, it turns into a magical place. I think of gardens that I have seen, that I believe I have seen, that I long to see, surrounded by simple walls, columns, arcades or the façades of buildings - sheltered places of great intimacy where I want to stay for a long time.”
31 Ibidem.
“(…) create contemplative spaces that evoke the spiritual dimension of our physical environment.”
32 Ibidem.
“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.”

CONCLUSÃO

Grande parte das considerações do Homem sobre o espaço, resultam das relações constantes que estabelece com a arquitectura e com o ambiente que o rodeia. O muro, como primeira instância no desenho destas relações e como elemento altamente polivalente, tanto ao nível da forma como de conceito, gerando referências que organizam as actividades do Homem, é uma ferramenta eficaz na manipulação de experiências, podendo através da sua estereotomia, alterar o significado do espaço, e também o modo como é percepcionado.

059

Através dos casos de estudo, procurou-se entender este elemento enquanto *limite*, nas suas manifestações literais e metafóricas. Analisando o modo como através do corte, actua como filtro, entendemos como auxilia na construção de espaços que, ao distanciarem-se do ambiente envolvente, criam lugares distintos e por vezes de natureza antagónica. Mediando as relações entre o exterior e o interior, de um modo que fomenta “*ambientes de surpresa, mistério e memória*”,³³ o muro converte-se no artefacto que é simultaneamente local de transição e interacção.



Fig.34 "The Cloud", Alfredo Jarr, 2000

*“A new built wall is an intrusion into the found world.
It usually has a purpose; it always has an effect.”*

Simon Unwin, 2000



Fig.35 "Maria e José não conseguem chegar a Belém", Banksy

A palavra “muro” produz uma imagem mental muito clara, para quem entende o seu significado. Conceber e construir um muro é uma manifestação clara do desejo de construir um lugar, e o muro construído é um elemento de controlo e mudança, que se caracteriza pela maneira como modifica o espaço, alterando a maneira como este se organiza e se experiencia. Murar, enfatiza o sentimento de posse, e ao controlar e determinar a ordem do espaço, o muro controla automaticamente tanto os seus ocupantes, como também todos os elementos que contém. Se é certo que em muitas ocasiões este elemento se assume de maneira passiva e até inocente, também o é que em diversas situações se apresenta como um objecto que marca pela sua natureza de segregação, tanto física como emocional.

Como ferramenta de divisão, os muros repelem medos e ansiedades, mantendo a ordem, e em cenários de incerteza, surgem como uma resposta firme e reconfortante. O simples facto de existirem evoca a sensação de segurança e disciplina, e, representando a supremacia da geometria face à imprevisibilidade das circunstâncias, tornam as coisas claras e distintas. Mais do que construir a barreira, o muro constrói o estado de espírito. Verifica-se no entanto uma dualidade de circunstâncias no que diz respeito ao gesto de levantar muros, pois se por um lado se torna possível esconder, ou tornar invisível, pelo outro, o muro converte-se também no elemento que denuncia de modo decisivo o que

se deseja que esteja fora de vista. Uma vez erigido, adquire vida própria, dividindo e estruturando o território, e o próprio Homem, de acordo com as suas regras e imposições, conferindo-lhe ao mesmo tempo um propósito e uma direcção.

“O muro é, acima de tudo, admitir a vulnerabilidade”,³⁵ e estar do lado de fora, apenas aumenta o desejo de penetrar no seu interior. Como tal, ao levantá-lo, o Homem está consequentemente a expor-se, e os seus medos e ansiedades tornam-se mais claramente contempláveis. Historicamente, são evidentes os exemplos de muros que se tornaram veículos para a criação de divisões geográficas e sociais, promovendo a ruptura. Não deixa no entanto de ser irónico, que muitas vezes, neste tipo de situações o muro pareça apresentar duas faces distintas e antagónicas. Se de um lado, e em alturas de tensão, o simbolismo do muro pode remeter para uma imagem de poder e opressão, verifica-se que muitas vezes do outro, tomando como exemplo o muro de Berlim, ou mais recentemente da Cisjordânia e do México, se afigura apenas como um elemento *“mudo, matérico e prosaico”*.³⁶

Esta dupla condição do muro fomenta não só a fragmentação do espaço, sendo que pressupõe também uma fragmentação e categorização na ordem social, pois relembando Hatton, como lei, o muro beneficia sempre uns em detrimento de outros.

“A wall, is a hell of a lot better than a war.”

John F. Kennedy, 1961



Fig.36

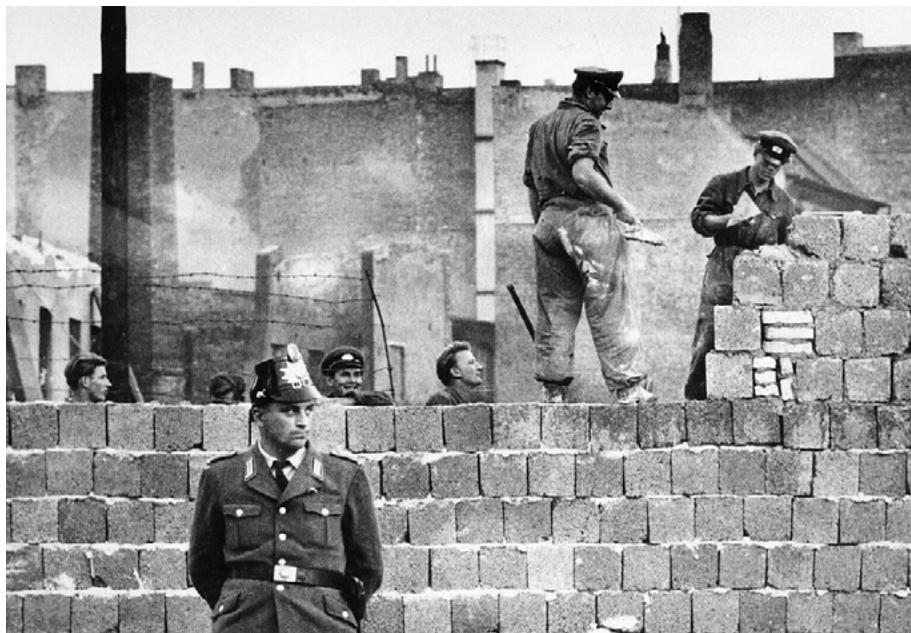


Fig.37 Construção do muro de Berlim

MURO DE BERLIM

Durante a maior parte do século XX, Berlim foi uma cidade marcada pelo conflito e fragmentação. Após a primeira grande guerra, o ambiente político na cidade tornou-se intensamente instável, o conflito escalou e intensificou-se no período entre as duas guerras, levando consequentemente à divisão da cidade após o fim da segunda guerra mundial pelas potências vencedoras, ficando as partes Este e Oeste sob a influência da União Soviética, e dos países aliados, Estados Unidos, Inglaterra e França, respectivamente.

O muro de Berlim, erigido em 1961, como resposta ao elevado êxodo urbano que se fazia sentir do Este para o Oeste, dividiu a cidade durante vinte e oito anos, cortando a sua infraestrutura em dois, dividindo a nação e afirmando-se como um dos grandes símbolos da guerra fria. A primeira geração do muro, que começou a ser construída em 13 de agosto de 1961, incidiu com especial foco na porta de Bradenburgo, um dos monumentos mais icónicos da cidade, e por conseguinte um dos principais pontos de atravessamento da zona Oeste para a Este.

Na sua fase primitiva, era uma vedação de arame farpado que materializava a decisão, concretizando a primeira instância do corte. No entanto, e porque uma das principais características do muro de Berlim consistiu na maneira como constantemente se foi reformulando e adaptando

às circunstâncias, rapidamente a vedação deu lugar a um muro, minimalista, constituído por blocos de cimento, que integrava um complexo sistema que contribuiu para a violenta transformação da paisagem arquitectónica da cidade, e também da sua memória. Originando um verdadeiro palimpsesto urbano, o muro foi-se desenvolvendo, adoptando um sistema que consistia na apropriação de elementos que iam sucessivamente aparecendo no seu caminho. Como consequência desta metodologia, inúmeros edifícios pré-existentes foram incorporados no muro, estradas foram cortadas, e linhas de comboio desactivadas. O corte era abrupto, e o meio justificava o fim.

A primeira geração do muro de Berlim lançou o mote para uma divisão que se adivinhava duradoura, e que em menos de nada se estendeu ao longo de toda a nova fronteira da cidade. A paisagem conhecia novos limites, e assistia-se à criação de uma das mais controversas, sofisticadas e poderosas barreiras alguma vez vistas.

Numa segunda fase, começa a construção de um segundo muro, desta vez em betão armado, que se apresenta com um carácter mais decisivo, sendo constantemente melhorado no sentido de melhor servir o seu propósito, até ao ponto em que atinge o seu estado final, como nos descreve Koolhaas, em “The Berlin wall as architecture”:



Fig.38 Rotinas militares do lado Este



Fig.39 Rotinas turísticas do lado Oeste

*“É continuamente “aperfeiçoada” através de novas técnicas de construção - mais e mais pré-fabricação - que finalmente lhe confere a sua forma final: o muro mecânico e suavemente desenhado que viria a ser derrubado vinte anos depois”*³⁷

Parte integrante de um elaborado sistema de controlo, o muro apresentava-se como o obstáculo mais imediato. A death strip surgia atrás deste, como uma zona deserta entre as duas metades de Berlim, que Koolhaas descreve da seguinte maneira:

*“(...) areia tratada como se de um jardim japonês se tratasse. Por baixo da areia: minas invisíveis. Na areia: minas anti-tanque (...) um caminho em asfalto, onde mal passava um jipe (...) uma strip residual onde se encontravam pastores alemães a patrulhar a fronteira, (...) atrás disso, vedações de arame.”*³⁸

Todos estes componentes contribuíram para a criação da verdadeira identidade do muro, que, suplantando a sua representação axial, o transformaram de uma linha, para uma zona. Projectado para se manifestar sempre que possível em toda a sua grandeza, havia no entanto diferenças na sua dialética, uma vez que assumia estereotomias diferentes consoante os locais por onde passava. Era no centro da

cidade que o muro se manifestava como verdadeiramente confrontacional, numa atitude que Koolhaas descreve como sendo *“conscientemente simbólica na sua desavergonhada imposição”*.³⁹ Por outro lado, e em zonas mais remotas e esquecidas, o muro assumia uma identidade mais banal, apresentando uma arquitectura que o mesmo considerava relaxada e casual.

Em “Der Himmel Uber Berlin”, de Wim Wenders, observamos como o muro surge como o símbolo e memória da guerra, e marca a transição entre o passado e o presente, assumindo-se como uma representação tridimensional de uma cidade fragmentada. Como peça fundamental no cenário urbano, e como figura que enaltece a divisão entre o que por sua causa, se tornaram duas cidades diferentes, o muro surge como o elemento arquitectónico que está sempre em cena, intrinsecamente enraizado na paisagem da cidade, parte integrante da realidade do dia-a-dia de Berlim.

A presença do muro originou reacções bastante diferentes de um e do outro lado. As rotinas diárias de inspecção, eram antagonicamente, *“militares do lado Este, e turísticas do lado Oeste”*⁴⁰, o que motivava por parte da população do lado soviético, o constante desejo de o atravessar. A um nível imediato, o muro afigurava-se mortífero, sendo muitos os que conheceram a morte, em inúmeras tentativas de travessia,

37 KOOLHAAS, Rem. 1995
“It is continuously “perfected” through construction techniques - more and more prebafication - that finally give it ultimate form: the smooth, mechanical, designed wall taken down 20 years later.”
38 Ibidem.
“ (...) sand, treated like a Japanese garden. Bellow the sand: invisible mines. On the sand: antitank crosses (...) an asphalt path, barely wide enough for a jeep (...) a residual strip where German shepherds pace back an forth, patrolling the “park”, (...) Beyond that, Gehry-like chain-link fencing.”
39 Ibidem.
40 Ibidem.



Fig.40 Grafitis no lado Oeste do muro.

apanhados nas implacáveis armadilhas da death strip. Devido aos inúmeros cenários de instabilidade patrocinados pela presença do muro Koolhaas, relata que se sentia na década de 70, um enorme ressentimento em relação à arquitectura, pela sua performance cruel e pela demonstração das suas desagradáveis consequências, quando afirma:

*“Ao olhar para o muro como arquitectura, era inevitável transpor o desespero, ódio e frustração que transportava para o campo da arquitectura.”*⁴¹

073

O muro de Berlim, era no fundo a “transgressão que procurava acabar com todas as transgressões”, e o “sangue de um lado, contrastado com os graffiti do outro, deixavam a sugestão de que a beleza da arquitectura era directamente proporcional ao seu horror”.⁴²

⁴¹ Ibidem.
“Looking at the wall as architecture, it was inevitable to transpose the despair, hatred, frustration it inspired to the field of architecture.”
⁴² Ibidem.
“The wall was the transgression to end all transgressions.”; “The Berlin wall: one side blood, the other graffiti (...) suggested that architecture’s beauty was directly proportional to its horror.”



Fig.41 "Strip of intense metropolitan desirability"

“Havia uma cidade dividida em duas partes. Uma das partes, tornou-se na parte boa, e a outra na parte má. Os habitantes da parte má começaram a partir em direcção à parte boa, dividindo a cidade, fomentando um verdadeiro êxodo urbano. Se se tivesse permitido que esta situação continuasse para sempre, a população da parte boa teria duplicado, enquanto a parte má se transformava numa cidade fantasma. Depois de todas as tentativas de conter este êxodo terem falhado, as autoridades da parte má, numa utilização desesperada e selvagem da arquitectura, construíram um muro à volta da parte boa da cidade, tornando-a completamente inacessível.

*O muro era uma obra prima.”*⁴³

⁴³ Ibidem.
“Once, a city was divided in two parts. One part became the Good Half, the other part the Bad Half. The inhabitants of the Bad Half began to flock to the good part of the divided city, rapidly swelling into an urban exodus. If this situation had been allowed to continue forever, the population of the Good Half would have doubled, while the Bad Half would have turned into a ghost town. After all attempts to interrupt this undesirable migration had failed, the authorities of the bad part made desperate and savage use of architecture: they built a wall around the good part of the city, making it completely inaccessible to their subjects. The Wall was a masterpiece.”

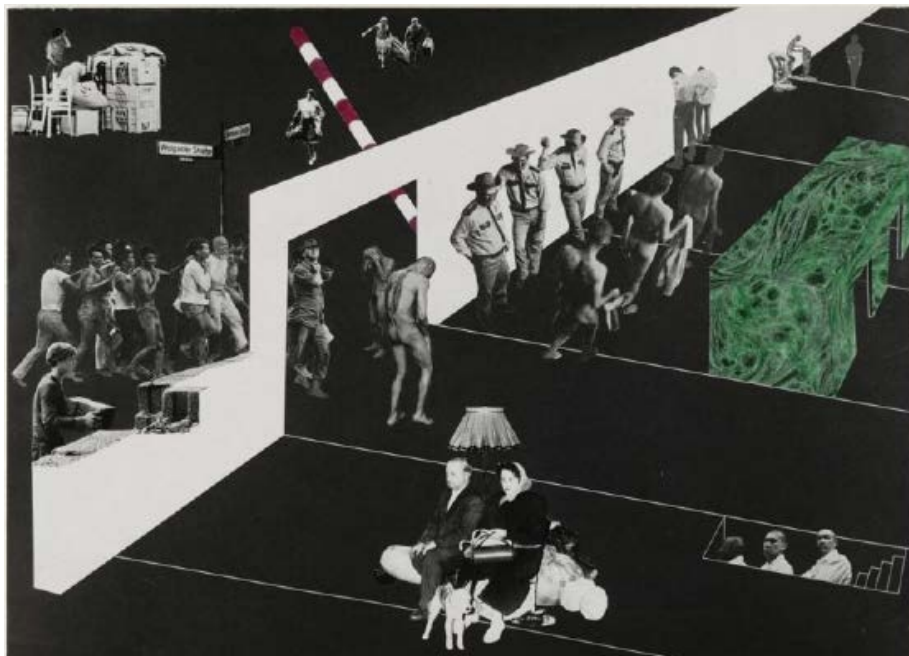


Fig.42 Zona de admissão



Fig.43 "O treino dos novos recrutas"

EXODUS, OU OS PRISIONEIRO VOLUNTÁRIOS DA ARQUITECTURA

“Exodus, or the voluntary prisoners of architecture” é o trabalho de fim de curso do arquitecto Rem Koolhaas, e elabora uma narrativa tendo como base uma nova cidade murada, dentro de Londres. Este trabalho procura relacionar-se com a situação que se vivia em Berlim naquela altura, e com o efeito que o muro produziu nos habitantes da cidade, não só numa perspectiva física, mas como também emocional, pois Koolhaas, considerava que o efeito psicológico e o enorme simbolismo do muro eram infinitamente mais poderosos do que o artefacto propriamente dito.

O trabalho explora uma realidade onde, à semelhança de Berlim, surge uma cidade dividida em duas partes, uma má e uma boa, sendo que o mote para o projecto é dado pela necessidade de conter o êxodo que se faz sentir de uma parte para a outra. Na sua proposta, o arquitecto serve-se também do muro como elemento denominador e determinante no desenho da nova cidade. Contudo, e ao invés do de Berlim, que materializa o desespero dos seus habitantes, para Koolhaas, este novo elemento, que deverá também cumprir a sua função de barreira de uma maneira poderosamente eficiente, apresenta como maior contrariedade ao muro de Berlim, a intenção de servir um propósito que estimula as intenções positivas e o bem estar dos seus habitantes.

A intervenção é dividida programaticamente numa zona de

recepção, que surge como parte de um processo iniciático dos novos habitantes, onde são introduzidos aos mistérios da cidadania da “strip”, uma praça cerimonial, uma praça das artes, o parque dos quatro elementos, os banhos, um instituto de transacções biológicas, a zona de loteamentos, e o “tip of the strip”, que consiste no ponto de fricção máxima com a cidade antiga, e onde têm lugar os avanços da “strip” sobre Londres.

Tal como na capital alemã, o problema do êxodo urbano é contrariado, e em última análise exacerbado, encontrando resposta num “desesperado e selvagem uso da arquitectura”.⁴⁴ A construção do muro no centro de Londres, não procurava no entanto evidenciar o isolamento, a divisão e desigualdade, antes pelo contrário, pretendia evidenciar um conjunto de alternativas altamente apelativas, sob a forma de instalações colectivas que satisfizessem os desejos individuais de cada um. Lançando o mote para a reinterpretação de uma metrópole industrial e imperial, a “strip of intense metropolitan desirability”⁴⁵ de Koolhaas, apresentava-se como um veículo de mudança revolucionária, promovendo sob a forma de crítica uma nova ordem social, para os prisioneiros voluntários da arquitectura.

44 Ibidem.
“(…) the bad part made desperate and savage use of architecture.”
45 Ibidem.

CONCLUSÃO

O projecto de Rem Koolhaas para Londres, inspirado na situação real que se vivia em Berlim, retira de lá muito da sua riqueza metafórica, principalmente pela crítica, e pelo interesse no poder impositivo de uma arquitectura totalitária na cidade. Koolhaas, introduz um elemento de corte de uma maneira abrupta, explorando a identidade do muro no contexto social, bem como a sua eficácia e simbolismo, à medida que se vai transformando de símbolo de oportunidade, para um de desespero, para quem está do lado de fora da *“strip of intense metropolitan desirability”*⁴⁶.

“Exodus: ou os prisioneiros voluntários da arquitectura”, leva-nos também a pensar se faz realmente sentido trabalhar a arquitectura num contexto socialmente mais inclusivo, uma vez que neste caso é a própria arquitectura, que empregue de uma maneira drástica, acaba por se tornar na antítese daquilo que procurava fomentar.

Extrapolando para o caso de Berlim, e com o conhecimento de causa que Koolhaas, à data, nunca poderia ter tido, podemos (ao analisar o tom satírico com que o arquitecto termina o seu trabalho, com a frase *“Á semelhança de muitos outros exemplos na história da humanidade, a arquitectura transformou-se num instrumento de desespero.”*⁴⁷) também considerar a hipótese de este muro, no centro de Londres, se ter tornado à semelhança do muro de Berlim, num símbolo de liberdade e esperança, à medida que as duas partes, boa e má descobrem uma nova oportunidade de habitarem o mesmo espaço, tornando-se em última instância o elemento opressor, naquele que consagra e perpetua a união.

46 Ibidem.

47 Ibidem.

“As so often before in this history of mankind, architecture was the guilty instrument of despair”

PARTE II

081

HABITAR ALCÁCER DO SAL





Fig.44 Planta de localização 1.85000



Fig.45 Planta das salinas de Alcácer do Sal



Fig.46 Salinas em Alcácer do Sal

O ESTUÁRIO DO SADO

A Reserva Natural do Estuário do Sado, segunda maior do país, foi criada em 1984 no âmbito da promoção da conservação da natureza, e da potencialização dos recursos naturais do estuário. Estendendo-se por uma área de cerca de 23.000 ha, está compreendida entre os concelhos de Setúbal, Alcácer do Sal, Grândola e Palmela, e apresenta aproximadamente 13.500 ha de área estuarina, sendo os restantes constituídos por zonas húmidas marginais, convertidas para actividades como a salinicultura, a piscicultura e a orizicultura.

Considerada como uma das maiores riquezas naturais do território nacional, é ainda tida como uma reserva natural de extrema importância ambiental. Constituída na sua maioria por planícies aluviais, é ainda possível identificar outros tipos de formações, tais como as zonas dunares, que compreendem as praias marítimas e fluviais, os sapais, e também uma vasta área de pinhal e de montado.

A sua dimensão, orientação geográfica e as favoráveis condições que apresenta, contribuem para uma Fauna e Flora extremamente diversificadas, fazendo da zona do estuário do Sado o local de eleição para a reprodução e desenvolvimento de inúmeras espécies animais e vegetais.



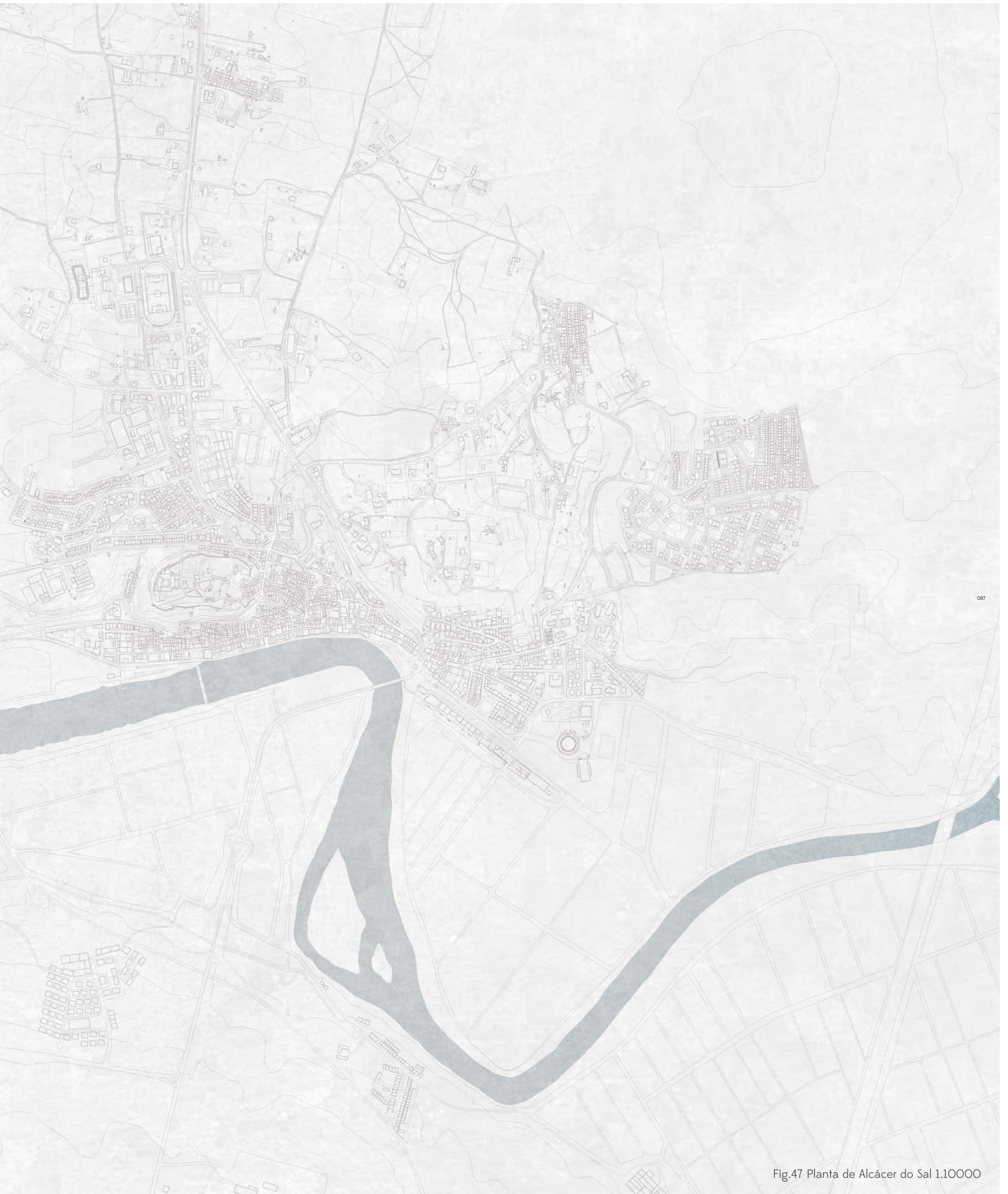


Fig.47 Planta de Alcácer do Sal 1.10000



Fig.48 *Salatia Urbis Imperatoria* - "Imperatriz do Sal"



Fig.49 Panorâmica antiga da marginal de Alcácer do Sal

ALCÁCER DO SAL

Localizada no sul do país, no sudoeste alentejano, e implantada em anfiteatro sobre o rio Sado, Alcácer do Sal apresenta-se como uma povoação de origens bastante remotas. São vários os vestígios que atestam a presença de inúmeros povos naquele local, sendo possível datar a ocupação humana naquela zona até há 40.000 anos atrás. É no entanto no período de romanização, que Alcácer conhece grande crescimento urbano, quando de acordo com o direito romano adquire o estatuto de cidade. A sua importância mantém-se no século I a.c, muito devido às grandes produções de lã e sal, constituindo-se mais tarde, já no período visigótico, como cidade episcopal.

As primeiras ocupações árabes dão-se em 715, e prolongam-se ao longo de quatro séculos, altura em que a cidade se constitui como capital da província de Al-Kassar. O rio, assume-se nesta altura como um elemento de extrema importância no desenvolvimento da cidade, uma vez que são frequentes as visitas de navegadores orientais e norte-africanos, que vão contribuir para que Alcácer se estabeleça como um dos mais importantes portos da Península Ibérica. A partir do século XII, sucedem-se as batalhas entre cristãos e muçulmanos, que só terminam quando em 1217, D. Afonso II, auxiliado por uma frota de cruzados, conquista definitivamente a cidade.

“Alcácer do Sal é o resultado de duas componentes geográficas: a colina e o rio.”⁴⁸

Com o passar dos séculos, Alcácer continua a crescer, e vai-se sucessivamente desenvolvendo tendo como base predominante as actividades do sector primário. A relação próxima com o rio Sado, que se constituiu primeiramente como um dos factores decisivos para a ocupação humana daquela zona, foi também responsável por mais tarde catapultar substancialmente o desenvolvimento da cidade, uma vez que a boa navegabilidade do rio, que permitia a deslocação de embarcações até cerca de 50 milhas da costa, permitiu que por ali se escoasse grande parte da produção agrícola alentejana.

“As barcas de pescadores abundavam no Sado, umas em plena faina outras descarregando para abastecimento dos moradores locais, outras ainda transportando peixe para outros núcleos urbanos (...).”⁴⁹

No entanto, a crescente utilização do caminho de ferro, bem como de outros meios de transporte e escoamento de mercadorias, e a perda de influência para outras localidades como Setúbal, por exemplo, resultou num progressivo abandono do rio como infraestrutura essencial às actividades de comércio da cidade, que relegada para segundo plano, tem vindo desde a primeira metade do século XX a perder cada vez mais importância.



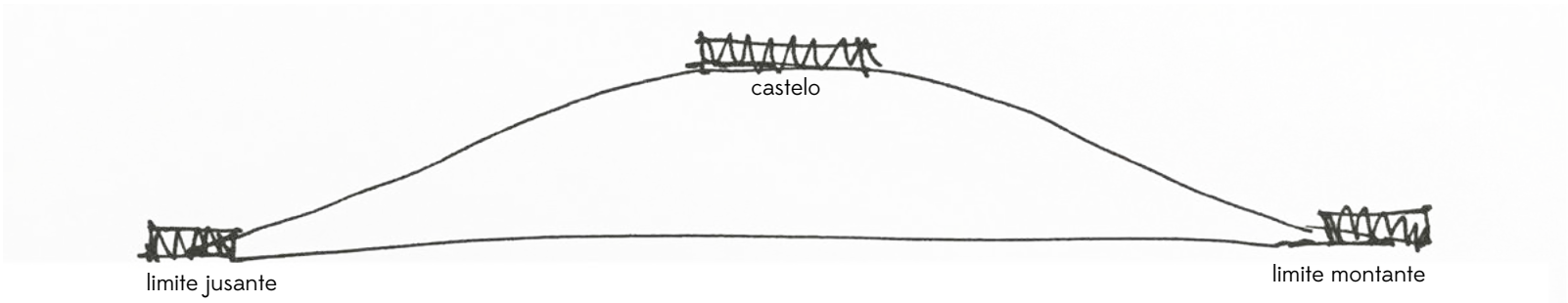
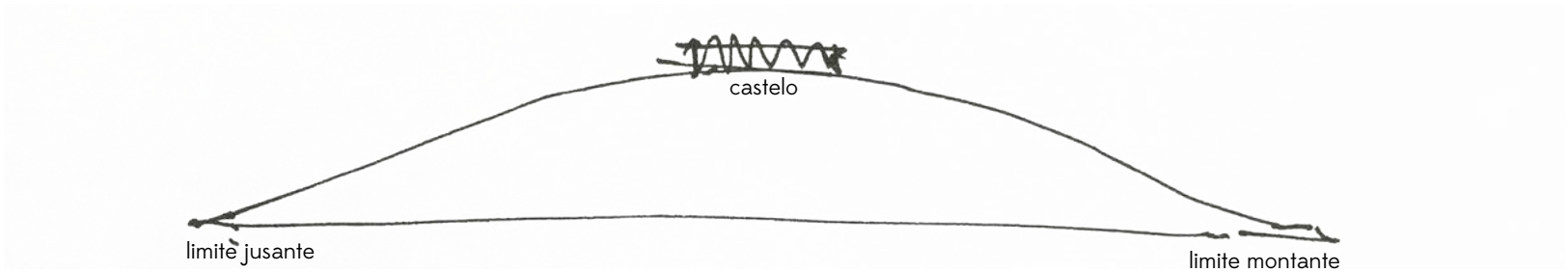


Fig.50 Esquema explicativo da estratégia

ESTRATÉGIA

Observando a evolução urbana da cidade de Alcácer do Sal, torna-se evidente a importância que o rio Sado assumiu na sua fundação e desenvolvimento ao longo dos séculos. Como tal, numa primeira abordagem, procurou-se observar atentamente as relações entre estes dois sistemas, sendo identificados dois pontos que se constituem como limites, e rematam o anfiteatro da cidade, do ponto de vista do rio, a montante e a jusante.

A estratégia, consiste em rematar o limite jusante, uma vez que se encontra localizado numa das zonas de maior interesse da cidade, a marginal. Aqui, apesar de estarem reunidas todas as condições para uma óptima articulação entre os sistemas natural/artificial, constata-se pela falta de espaço público exclusivamente associado ao rio, bem como pela falta de programa que intensifique estas relações de proximidade, uma quase não existente relação entre a cidade e um dos seus maiores activos.

A zona de intervenção localiza-se no aterro compreendido entre a ponte que faz a ligação da praça da câmara municipal à margem sul, e o antigo edifício do clube de remo de Alcácer, que se encontra actualmente abandonado e bastante degradado.

A remoção da ponte, que se apresenta quase como uma peça de excepção no contexto da cidade, quer pelas suas características construtivas, quer pela sua quase forçada implantação em frente à câmara municipal, constituiu-se como uma das primeiras iniciativas tomadas aquando das primeiras observações dos elementos que compõe o território. Como tal, é proposta a nível de estratégia, a sua recolocação mais a montante do rio, num local mais central que promove uma ligação mais cómoda e imediata entre a cidade nova, a cidade velha e a margem sul de Alcácer.



O92

- 1 Limite jusante
- 2 Limite montante
- 3 Antigo clube de remo
- 4 Ponte
- 5 Arrozaís



Fig.51 Planta de Alcácer do Sal 1:2000







Fig.52 Planta de implantação da proposta 1:2000





Fig.53 Fotografia aérea da marginal e da zona de aterro

PROJECTO

Como já observado anteriormente, o rio, sempre se constituiu como um elemento potencializador do desenvolvimento da cidade. Ainda hoje, e face a um aparente abandono da ocupação da zona alta da cidade, é possível observar como grande parte das actividades económicas e sociais da população de Alcácer, tendem a realizar-se nas imediações do Sado, seja numa ida ao mercado, ao café ou aos inúmeros campos de cultivo que preenchem as margens. No entanto, a ligação da cidade e dos seus habitantes ao rio parece pecar por defeito, e parece ser hoje em dia quase um reflexo da memória de tempos passados, onde a azáfama era diária e constante.

A proposta de projecto, pretende por isso o redesenho da linha marginal de Alcácer do Sal, e tem por base a materialização de uma linha em muro, convertendo-se no elemento de suporte do desenho da arquitectura e das relações da cidade com a paisagem, sendo proposto através de um gesto contínuo que organiza o programa, também a criação de um espaço público intimamente relacionado com o rio, e o remate claro do limite jusante da cidade, no encontro da malha, e do novo edifício com os elementos que caracterizam a génese paisagística do lugar.

O programa, surge com o intuito de reactivar a memória do antigo clube de remo que existia no local, pretendendo, ao tirar partido do grande plano de água disponível, intensificar as relações de proximidade com o rio.

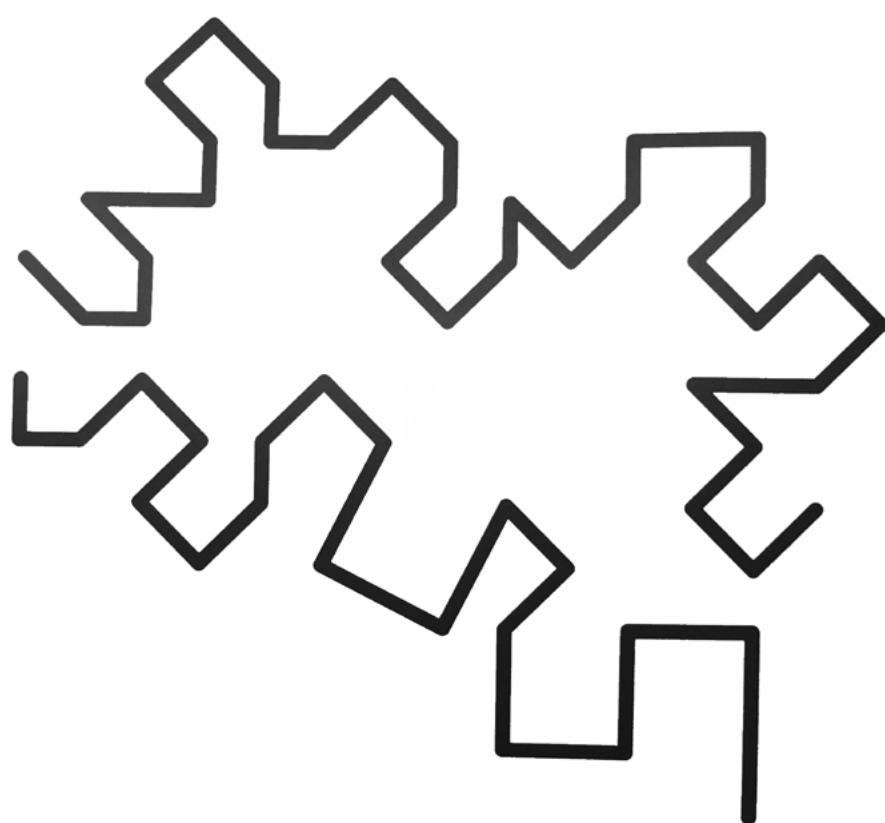


Fig.54 "Geometria entre o natural e artificial", Sou Fujimoto

*“O muro nomeia, organiza e estrutura o território.
Delimita, protege e sustenta.”⁵⁰*

A proposta tem como ponto de partida o conceito de limite, procurando explorar as relações de proximidade entre dois sistemas distintos, cidade e paisagem. A materialização da linha conceptual que redefine o limite marginal da cidade, num muro de betão, pretende explorar a ideia da arquitectura como receptáculo de influências, ou seja, como elemento que consagra a reunião de dois sistemas distintos, permitindo que se aproximem e interajam, sem nunca se tocarem.

099

É pela manipulação da geometria da linha, que o espaço é desenhado. A zona de aterro é regularizada, e o programa inserido nos avanços e recuos do muro, que define claramente os elementos que vão alterar o paradigma do lugar. O muro converte-se, num gesto dualista, no elemento que enquadra a cidade com a paisagem, e enquadra a paisagem com a cidade.

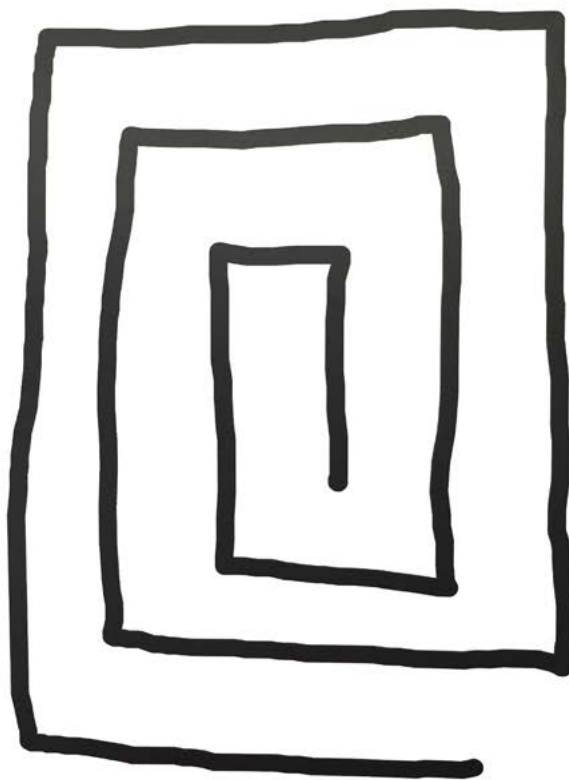


Fig.55 Livraria e museu de musashino, Sou Fujimoto

Procurou-se entender este muro como um segmento de uma linha, infinita, que percorre as margens naturais do Sado em toda a sua extensão. Como tal, tornou-se necessário entender como o rematar, de uma maneira clara, identificando o seu princípio e o seu fim.

Agarrado ao pilar da ponte rodoviária no limite montante da cidade, o muro desenvolve-se desenhando todo o limite marginal. No contacto com a zona de intervenção, o muro ganha espessura à medida que precisa de acomodar programa, convertendo-se ele próprio em espaço de permanência. É desenhado o porto, que se constitui como a praça de água, e cuja função é a de servir as necessidades do programa, e também dos visitantes e habitantes da cidade que queiram lançar um barco à água, ou que se desloquem num até lá. Ao lado da praça de água, surge também uma praça de terra, como resultado da necessidade de conceber um espaço público assumidamente associado ao rio, e cuja finalidade será também a de facilitar as dinâmicas associadas ao programa do clube de remo.

Por fim, no desenho do edifício, o muro vai-se sucessivamente fechando sobre si próprio, em movimento espiral, estreitando e alargando à medida que acomoda todas as componentes do programa, criando um sistema fechado. Assim, e de uma maneira que interliga todas as partes do projecto, o muro constitui-se em última instância como lugar, gerador de programa e espaço de permanência.

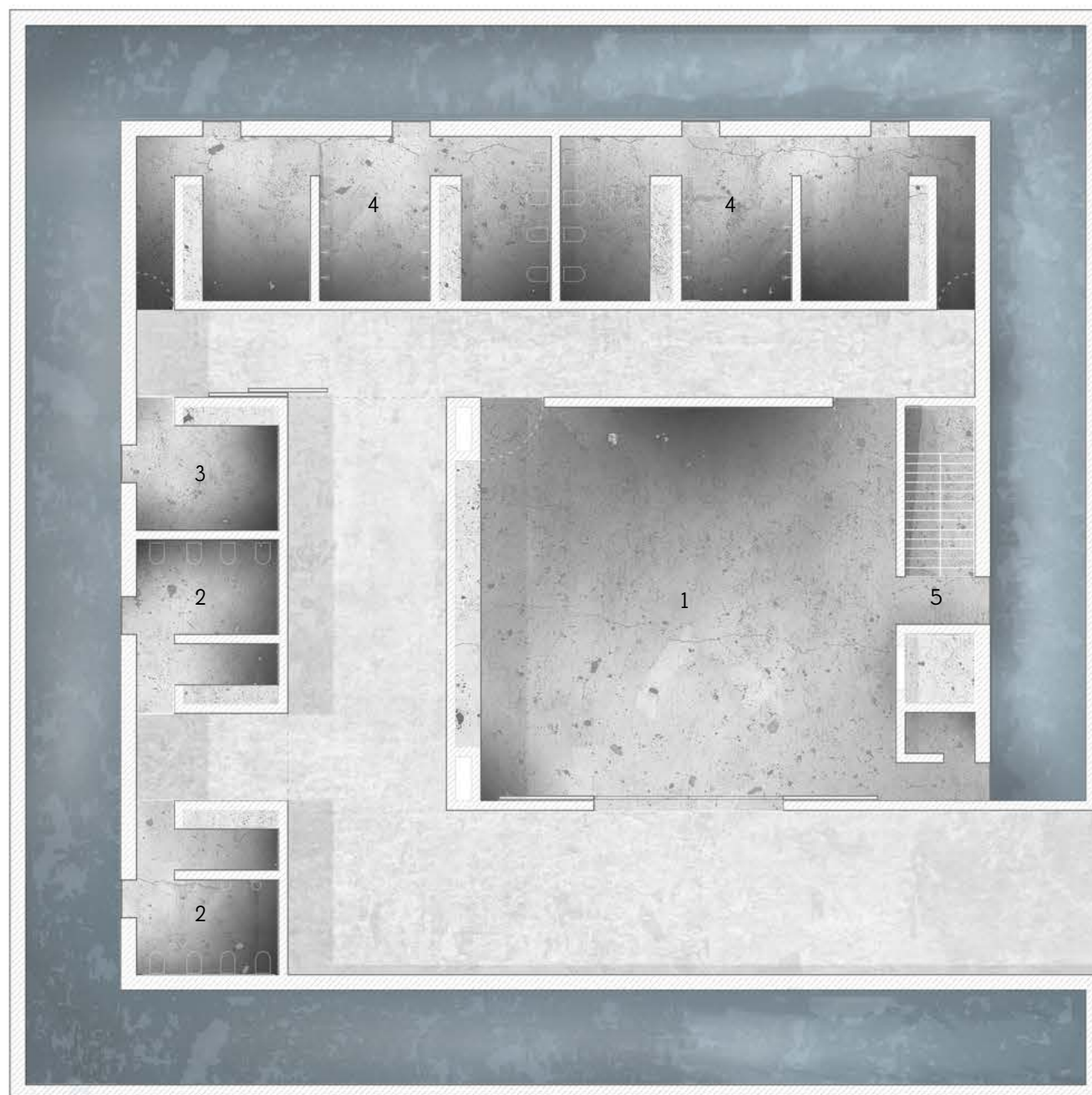




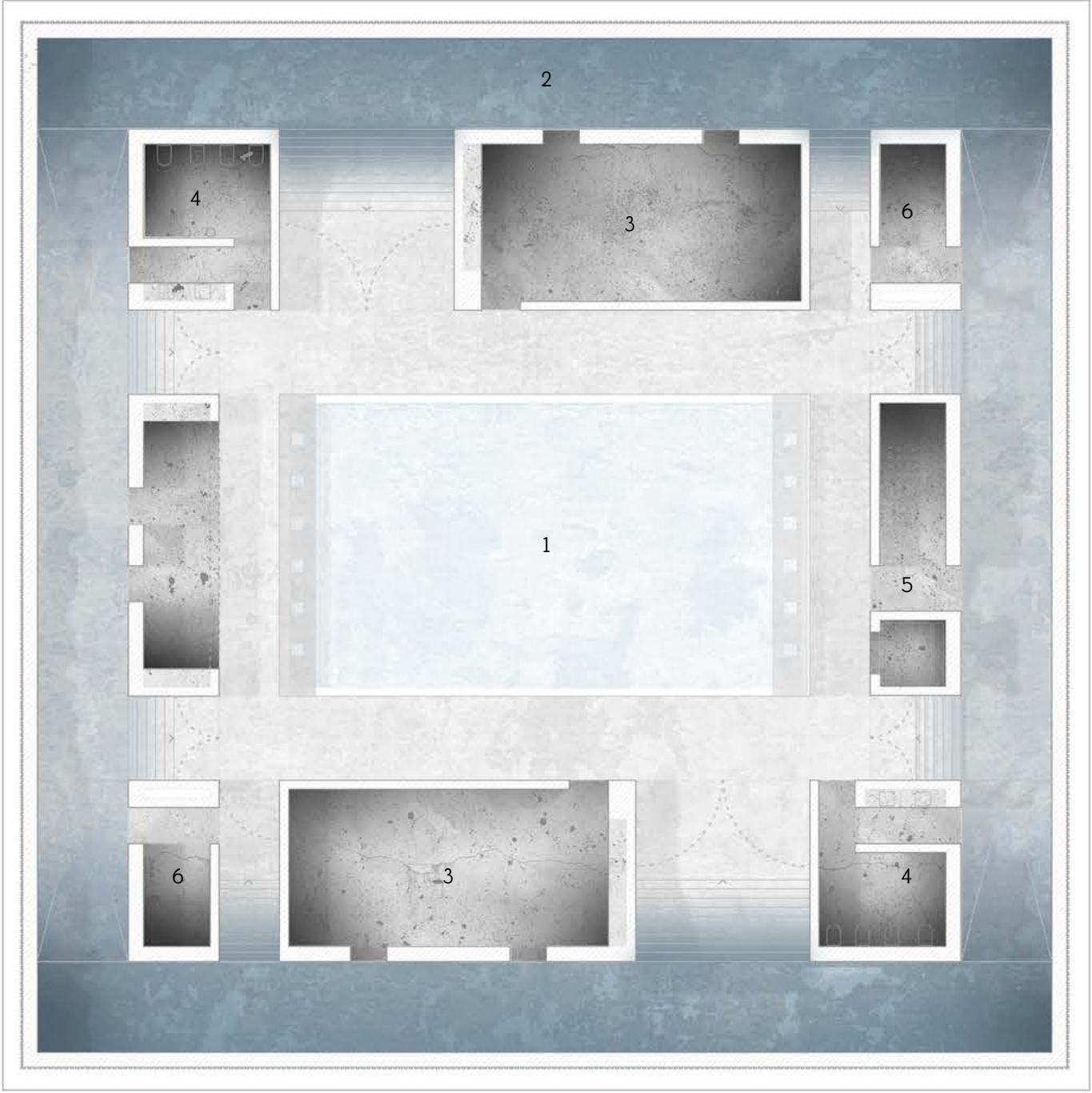
2

103





- 1 Pavilhão
- 2 I.S
- 3 Administração
- 4 Balneários
- 5 Acessos ao piso inferior



105

- 1 Tanque de remo
- 2 Piscina exterior
- 3 Salas polivalentes
- 4 I.S.
- 5 Acessos ao piso superior
- 6 Zona técnica

Fig.57 Plantas pisos térreo e -1 1:200



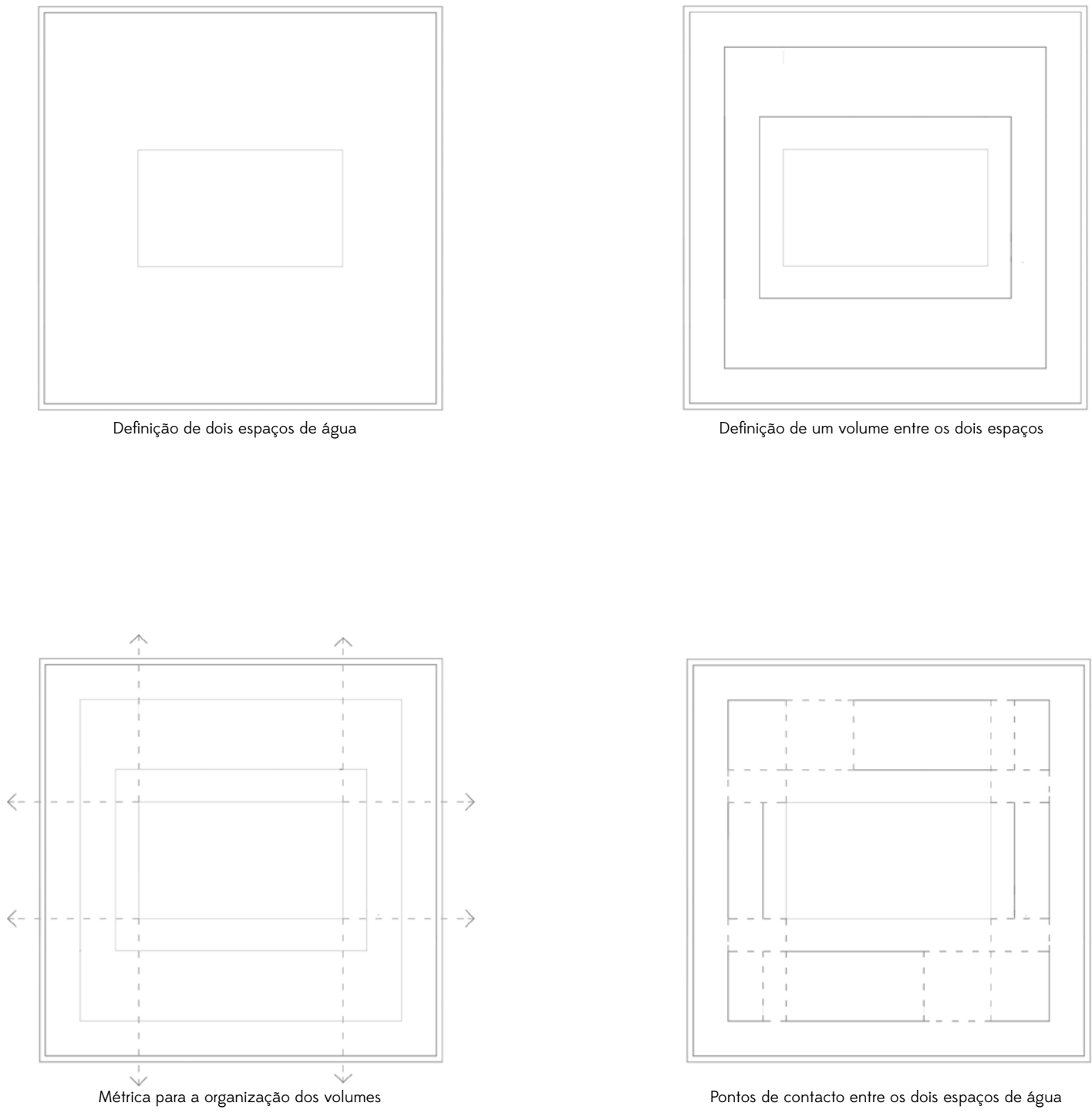


Fig.58 Esquema da cobstrução do espaço do piso inferior

“O espaço cria-se entre as diferentes espessuras do muro.”⁵⁰

A planta do piso térreo desenvolve-se tendo por base a ideia do muro como elemento construtor de todos os espaços. Os volumes programáticos surgem do alargamento do muro, nas zonas onde é necessário acomodar programa, pretendendo-se manter uma coerência conceptual na ideia de linha, e de continuidade. Neste piso estão situados os balneários, as instalações sanitárias públicas, uma zona de administração e um pavilhão destinado ao arrumo de barcos e material do clube de remo.

O muro perimetral fechado sobre si mesmo, é em todo o perímetro do edifício vazado para o piso de baixo, de modo a permitir a entrada de luz natural. Este muro, permite que se crie uma condição de interstício, que possibilita o diálogo entre o exterior e o interior, *“(...) criando um lugar comum, onde se pode apreender o exterior sem retirar a interioridade do lugar a que dá acesso.”*⁵¹ Todos os vãos, com excepção das portas, são abertos para o interior vazado.

107

No piso inferior, encontram-se dois espaços de água. O primeiro, um tanque de remo, está directamente associado ao programa, contudo, dada a sua natureza versátil, pode também ser utilizado como piscina interior, bastando que para isso se recolham os barcos de treino para as laterais do tanque. O segundo espaço de água é assumidamente informal, ocupa toda a zona perimetral do piso inferior, onde o muro é vazado, e assume-se como uma piscina ao ar livre.

Os volumes programáticos situam-se entre os dois espaços de água, estabelecendo através de uma métrica de organização, vários pontos de contacto entre o interior e o exterior.

⁵⁰ APARÍCIO, Jesus. 2000.
⁵¹ BRUTO DA COSTA, Ana. 2013.



108

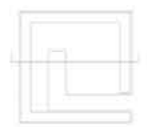
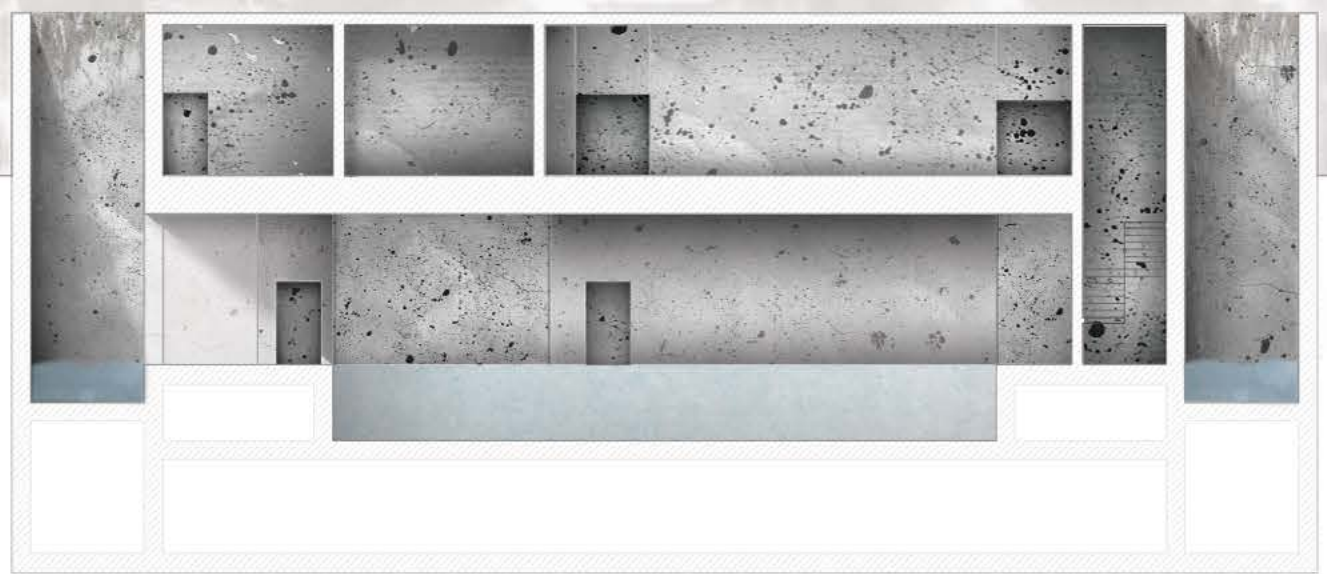
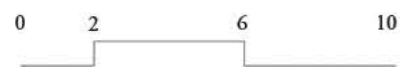




Fig.59 Corte longitudinal 1:200



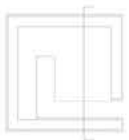
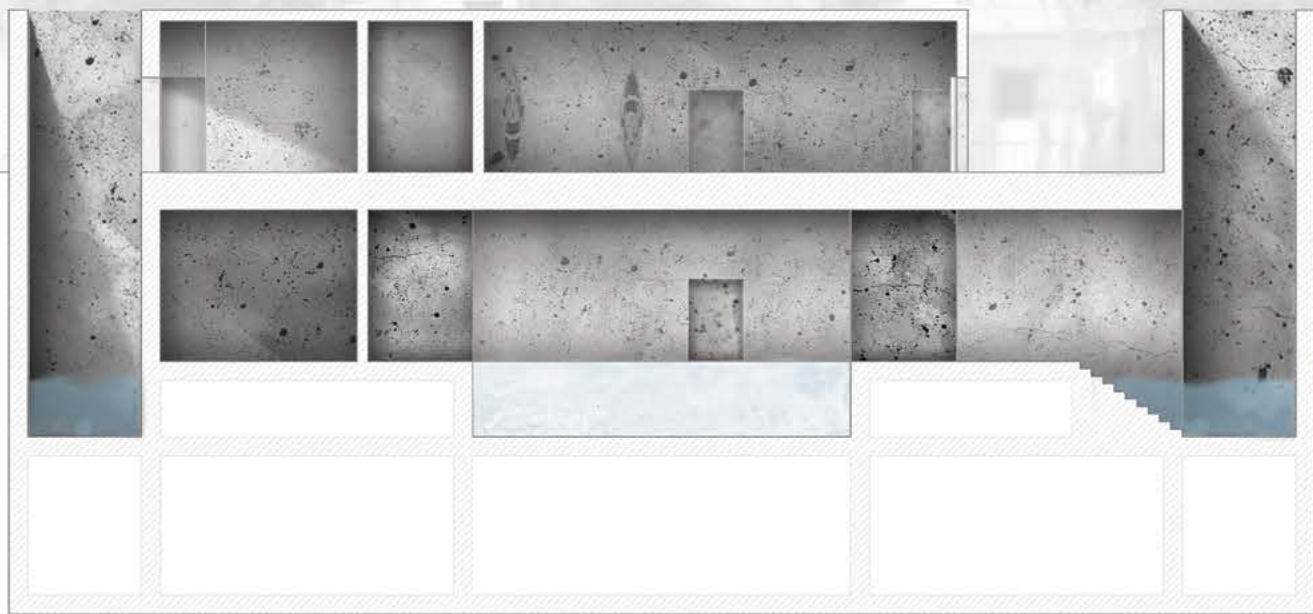
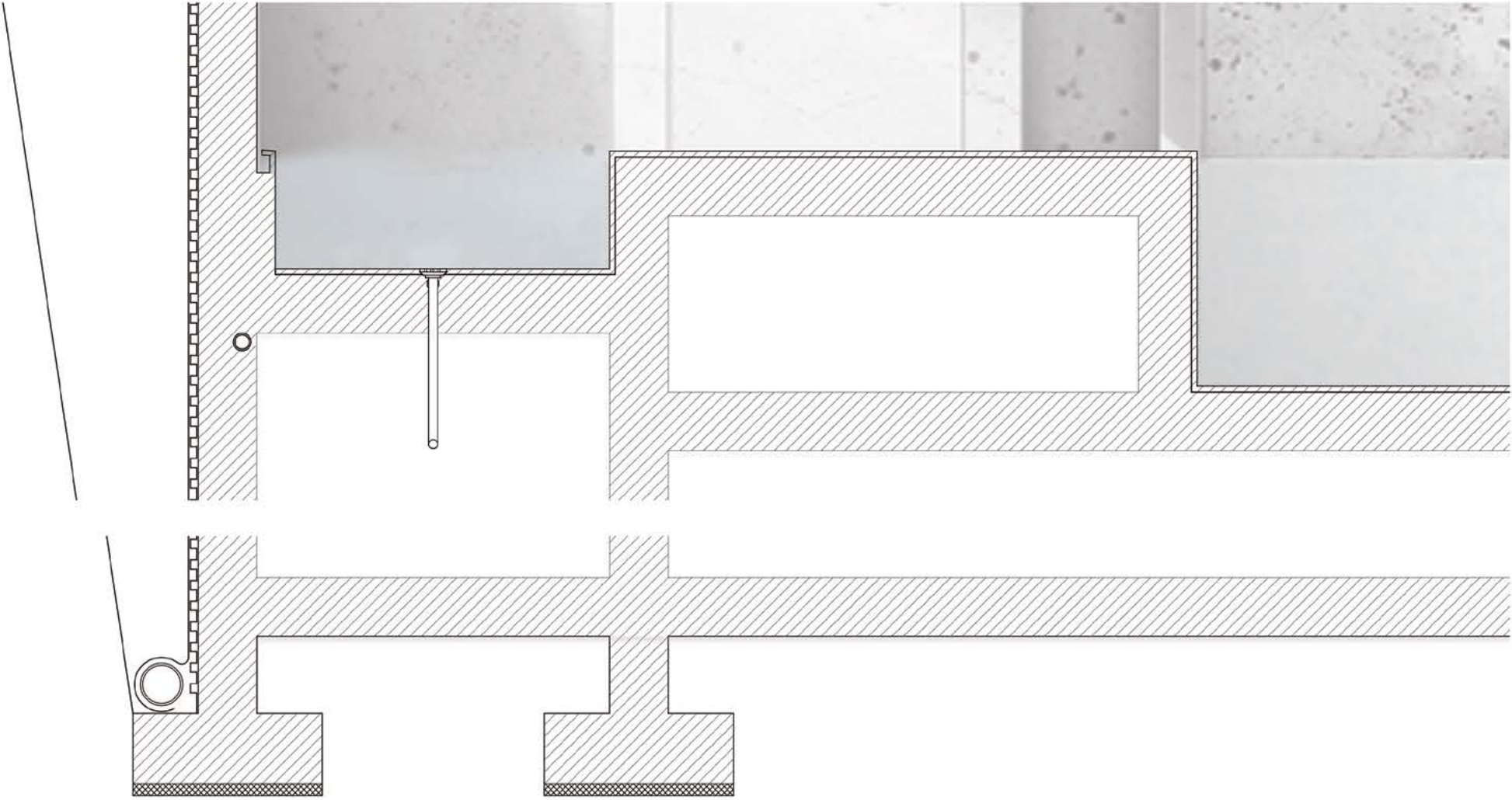
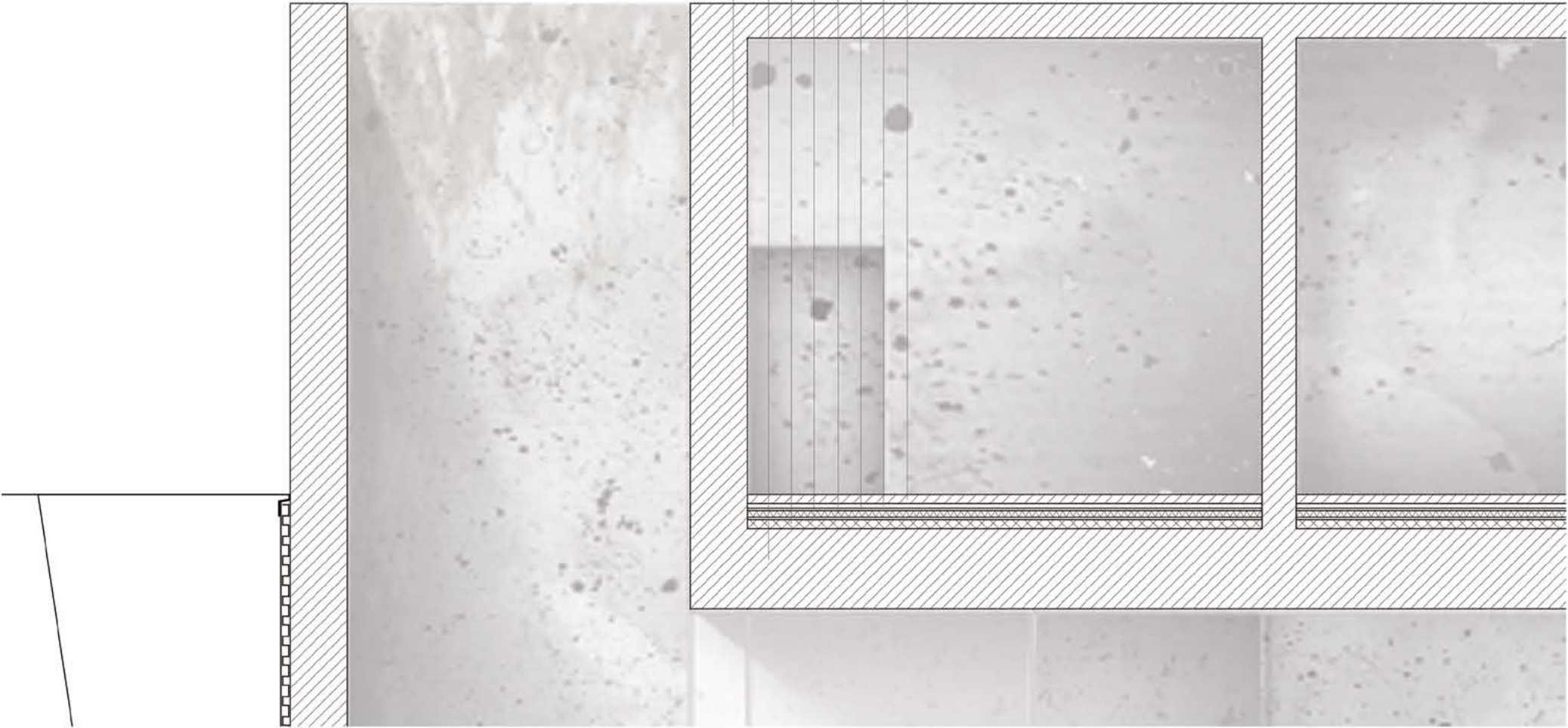




Fig.60 Corte transversal 1:200



- Parede estrutural de betão armado 500 mm
- Laje de betão 700 mm
- Camada de forma 80 mm
- Manta drenante 20 mm
- Isolamento térmico 60 mm
- Feltro 20 mm
- Gravilha 20 mm
- Pré fabricados de betão 60 mm



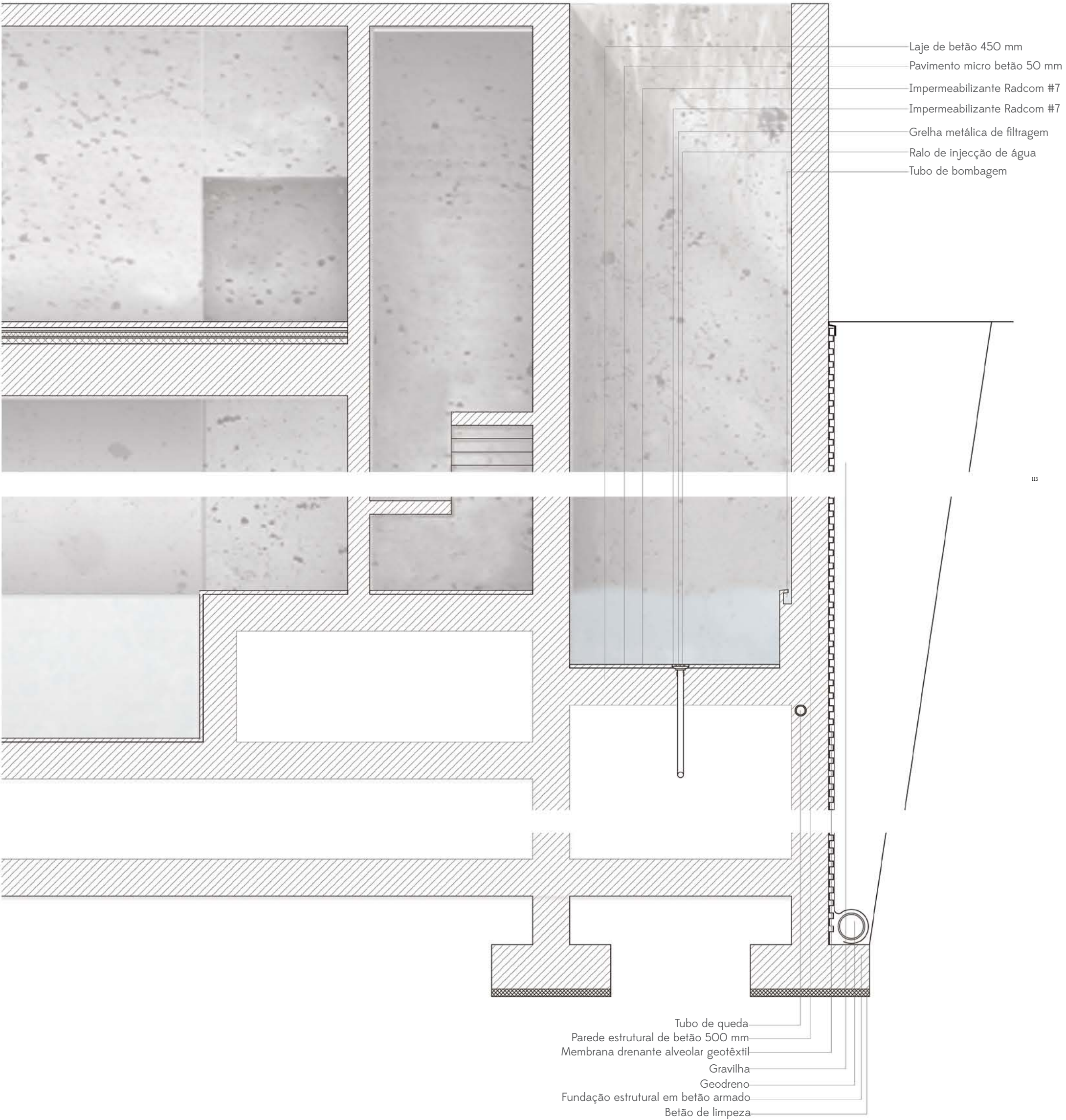


Fig.61 Corte construtivo

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRADATAN, Costica. Scaling the wall in the head, (2011), [Consult. Out. 2015]. Disponível em http://opinionator.blogs.nytimes.com/2011/11/27/scaling-the-wall-in-the-head/?_r=1

BROWN, Wendy. Walled States, Waning Sovereignty, Zone Books, 2014.

BRUTO DA COSTA, Ana. O muro como intervalo habitado. Lisboa, 2013.

CIRCULO DE BELLAS ARTES. Jean Dubuffet o el idioma de los muros. Alcalá, 2008.

ELIADE, Mircea. Patterns in Comparative Religion. Trad. Rosemary Sheed, 1958.

EVANS, Robin. The Rights Of Retreat And The Rites Of Exclusion, Notes Towards The Definition Of Wall. In EVANS, Robin, Architectural Design.

EYCK, Aldo Van, in ABEN, R., & De Wit, S. (1999). The Enclosed Garden: History and development of the Hortus Conclusus and its reintroduction into the present-day urban landscape. OIO Publishers.

FOCILLON, Henri, in ARNHEIM, R., ZUCKER, W. M., & Watterson, J. (1966). Inside and Outside in Architecture: A Symposium. Journal of Aesthetics and Art Criticism, 3-15.

HATTON, Brian. The problem of our walls. In: MADGE, James, org. Narrating Architecture: A Retrospective Anthology. 2006.

HEIDEGGER, Martin, Building Dwelling Thinking. Trad. Albert Hofstadter, 1971.

KOOLHAAS, Rem. S,M,L,XL, The Berlin Wall as Architecture, Monacelli Press, 1995.

KOOLHAAS, Rem. S,M,L,XL, Exodus, or the voluntary prisoners of architecture, Monacelli Press, 1995.

KRUF, Hanno-Walter. A history of architectural theory: From Vitruvius to the present. Michigan: Zwemmer, 1994.

LOOS, Adolf. "The theory of cladding". In: Spoken into the void: Collected essays 1897-1900. New York, The MIT Press, 1982.

LOPES PEREIRA, Maria Teresa. Alcácer do Sal na idade média. Lisboa; Edições Colibri. 2007.

PIZZA, Antonio, in CAMPO BAEZA, Alberto, Works and Projects, GG, Barcelona, 1999.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes, 1755.

RUDOLFSKY, Bernard. Architecture without architects: A short introduction to non-pedigreed architecture. Museum of Modern Art, 1964.

SEMPER, Gottfried. The four elements of architecture : A contribution to the comparative studies of architecture. 1851.

UNWIN, Simon. An Architecture Notebook. Routledge, New York, 2000.

ZUMTHOR, Peter. Serpentine Gallery Pavilion 2011: Hortus Conclusus. Disponível em <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2011-peter-zumthor>

ÍNDICE DE IMAGENS

O12 fig.O1 Ilustração. WALLACE DENSLOW, William.

<http://read.gov/books/humpty-dumpty.html>

O18 fig.O2 Fotografia. RUDOSFSKI, Bernard.

<http://mondo-blog.blogspot.pt/2010/09/constantino-nivola-lost-in-hamptons.html>

fig.O3 Pintura. BRUEGEL, Pieter.

Detalhe de *Os provérbios Holandeses*, Pieter Bruegel. 1559. Disponível em <https://katerpaul.wordpress.com/category/kunstkatzen/page/2/>

O20 fig.O4 Pintura. MANET, Edouard.

MANET, Edouard. *A execução do Imperador Maximiliano*. 1867. Óleo sobre tela, 193x284 cm. Disponível em <http://www.artdrive.it/the-execution-of-emperor-maximilian-by-edouard-manet/>

fig.O5 Fotografia. Autor desconhecido.

<https://www.loc.gov/item/96514275/>

O24 fig.O6 Fotografia. RUDOFSKI, Bernard.

Architecture without architects: A short introduction to non-pedigreed architecture. Museum of Modern Art, 1964.

O26 fig.O7 Litografia. DUBUFFET, Jean.

Les Murs: 12 Poèmes de Guillevic. Paris, 1950.

fig.O8 Litografia. DUBUFFET, Jean.

Les Murs: 12 Poèmes de Guillevic. Paris, 1950.

fig.O9 Litografia. DUBUFFET, Jean.

Les Murs: 12 Poèmes de Guillevic. Paris, 1950.

fig.10 Litografia. DUBUFFET, Jean.

Les Murs: 12 Poèmes de Guillevic. Paris, 1950.

O28 fig.11 Desenho. SEMPER, Gottfried.

<https://www.studyblue.com/notes/note/n/arch/deck/7387277>

O30 fig.12 Fotografia. Autor desconhecido.

http://www.turkotek.com/salon_00089/s89t5.htm

fig.13 Fotografia. Autor desconhecido.

http://www.turkotek.com/salon_00089/s89t5.htm

O32 fig.14 Fotografia. Autor desconhecido.

http://www.turkotek.com/salon_00089/s89t5.htm

O34 fig.15 Fotografia. LOOS, Adolf.

<https://www.yatzer.com/adolf-loos-josef-hoffman-mak-vienna-modernism>

fig.16 Fotografia. LOOS, Adolf.

<https://www.yatzer.com/adolf-loos-josef-hoffman-mak-vienna-modernism>

O40 fig.17 Ilustração. ZEVI, Bruno.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

O42 fig.18 Fotografia. CHRISTO, and Jean Claude.

<http://christojeanneclaude.net/projects/running-fence#.V2FDCWN2DFI>

fig.19 Fotografia. GOLDSWORTHY, Andy.

<https://pt.pinterest.com/pin/51369251976320921/>

O44 fig.20 Planta da Acrópole. Autor desconhecido.

UNWIN, Simon. *An Architecture Notebook*. Routledge, New York, 2000.

fig.21 Planta de fortaleza romana. Autor desconhecido.

UNWIN, Simon. *An Architecture Notebook*. Routledge, New York, 2000.

O46 fig.22 Fotografia. Autor desconhecido.

<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/771778/casa-gaspar-alberto-campo-baeza>

fig.23 Fotografia. Autor desconhecido.

<http://minimalissimo.com/guerrero-house/>

fig.24 Fotografia. Autor desconhecido.

<http://pt.slideshare.net/rafben/casa-moliner>

O48 fig.25 Fotografia. Autor desconhecido.

<http://www.arcspace.com/features/alberto-campo-baeza-/offices-for-the-castilla-leon-government-in-zamora/>

fig.26 Fotografia. Autor desconhecido.

<http://www.arcspace.com/features/alberto-campo-baeza-/offices-for-the-castilla-leon-government-in-zamora/>

O50 fig.27 Ilustração. Autor desconhecido.

http://womenandthegarden.blogspot.pt/2010_09_01_archive.html

fig.28 Ilustração. Autor desconhecido.

<http://www.swansea.ac.uk/riah/research-projects/the-enclosed-garden/>

O52 fig.29 Fotografia. Autor desconhecido.

<http://www.montreuil.fr/environnement/les-murs-a-peches/>

fig.30 Fotografia. Autor desconhecido.

<http://www.montreuil.fr/environnement/les-murs-a-peches/>

O54 fig.32 Ilustração. Autor desconhecido.

<//www.italianostra-milano.org/cms/?q=node/730>

O56 fig.33 Corte e planta. ZUMTHOR, Peter.

<http://sixtensason.tumblr.com/?og=1>

fig.34 Fotografia. Autor desconhecido.

<http://www.dezeen.com/2012/09/29/im-a-passionate-architect-i-do-not-work-for-money-peter-zumthor/>

O62 fig.34 Fotografia. JAAR, Alfredo.

<http://www.art21.org/images/alfredo-jaar/the-cloud-2000?slideshow=1>

O64 fig.35 Ilustração. BANKSY.

<http://themindunleashed.org/2015/12/on-banksys-christmas-card-joseph-and-mary-cant-make-it-to-bethlehem.html>

O68 fig.36 Fotografia. Autor desconhecido.

<http://www.canada.com/news/Gallery+After+Berlin+Wall/2172478/story.html>

fig.37 Fotografia. Autor desconhecido.

<http://www.sbs.com.au/news/article/2009/11/01/timeline-world-war-cold-war>

O70 fig.38 Fotografia. Autor desconhecido.

<http://www.victorharbortimes.com.au/story/2677984/berlin-wall-25th-anniversary-of-the-fall-of-the-wall-photos-interactive-video/?cs=2810>

fig.39 Fotografia. Autor desconhecido.

<http://adst.org/2014/08/the-berlin-wall-is-built-august-13-1961/>

O72 fig.40 Fotografia. Autor desconhecido.

https://en.wikipedia.org/wiki/Berlin_Wall_graffiti_art

O74 fig.41 Fotomontagem. KOOLHAAS, Rem.

<http://socks-studio.com/2011/03/19/exodus-or-the-voluntary-prisoners-of-architecture/>

O76 fig.42 Fotomontagem. KOOLHAAS, Rem.

<http://socks-studio.com/2011/03/19/exodus-or-the-voluntary-prisoners-of-architecture/>

fig.43 Fotomontagem. KOOLHAAS, Rem.

<http://socks-studio.com/2011/03/19/exodus-or-the-voluntary-prisoners-of-architecture/>

O82 fig.44 Planta de localização 1:85000.

O84 fig.45 Planta das salinas de Alcácer do Sal.

<http://www.atlas.cimal.pt/drupal/?q=en/node/151>

fig.46 Fotografia. Autor desconhecido.

<http://www.atlas.cimal.pt/drupal/?q=en/node/151>

O86 fig.47 Planta de Alcácer do Sal 1:10000

O88 fig.48 Paineis de azulejos. SANTOS SIMÕES, João Miguel.

[https://pt.wikipedia.org/wiki/História_de_Alcácer_do_Sal#/media/File:Chafariz_Alcácer_do_Sal_\(Portugal\)_2657241740.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/História_de_Alcácer_do_Sal#/media/File:Chafariz_Alcácer_do_Sal_(Portugal)_2657241740.jpg)

fig.49 Fotografia. Autor desconhecido.

Biblioteca municipal de Alcácer do Sal.

O90 fig.50 Esquema do autor.

O92 fig.51 Planta de Alcácer do Sal 1:2000

O94 fig.52 Planta de implantação proposta 1:2000

O96 fig.53 Fotografia aérea. FERNANDES PINTO, Duarte.

<http://portugalfotografiaaerea.blogspot.pt>

O98 fig.54 Esquema. FUJIMOTO, Sou.

Primitive Future, Contemporary architects concept series, 2008.

100 fig.55 Esquema. FUJIMOTO, Sou.

Primitive Future, Contemporary architects concept series, 2008.

102 fig.56 Planta de implantação 1:500

104 fig.57 Plantas piso térreo e piso -1 1:200

106 fig.58 Esquema do autor.

108 fig.59 Corte longitudinal 1:200

110 fig.60 Corte transversal 1:200

112 fig.61 Corte contrutivo 1:50