

NATUREZA COMO REFERÊNCIA
ABRIGO PARA PESSOAS E BARCOS
BERLENGAS

MARTA ZAGALLO

NATUREZA COMO REFERÊNCIA
ABRIGO PARA PESSOAS E BARCOS
BERLENGAS

UNIVERSIDADE AUTÓNOMA DE LISBOA
MESTRADO EM ARQUITECTURA

MESTRANDO: MARTA TAVEIRA ZAGALLO
ORIENTADORES: FRANCISCO AIRES MATEUS E JOAQUIM MORENO

DEZEMBRO DE 2014

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e irmão por tudo.
Aos meus amigos por estarem sempre presentes.
Aos professores pelo apoio.

RESUMO

PT

Durante o último semestre do curso Arquitectura, no âmbito da disciplina de Projecto X, foi proposta a elaboração de um Abrigo para Pessoas e Barcos no arquipélago das Berlengas.

Todo o processo foi iniciado com um primeiro contacto com plantas, fotografias e história do local, sendo que só mais tarde quando foi possível a ida à ilha, é que foi feito um reconhecimento do território e assimilação de impressões quanto ao que poderia ser um abrigo para pessoas e barcos.

O tema Natureza como Referência surge a partir do primeiro contacto tido com a ilha. A natureza num território rodeado por mar é algo que sobressai ainda mais e por esta e muitas outras razões, é algo que merece ser estudado.

Surge deste modo, pensar de que forma pode um elemento artificial coabitar com um elemento natural. O conceito de mimesis - imitação, representação, e, paralelamente, a análise de diversos projectos que têm como referência a natureza, procuram dar resposta à problemática levantada.

Pretende-se então, propor uma nova maneira de habitar a ilha através de um novo contacto e ponto de vista tanto com o mar como com a encosta, potencializando assim todas as condições físicas da ilha.

EN

During the last semester of the architecture course, within the discipline of Project X, was proposed to draw up a shelter for People and Boats in Berlengas archipelago.

The whole process was initiated with a first contact with plants, photographs and history of the place, and only later when the trip to the island was possible, it is a recognition of the territory and assimilation of impressions was made as to what could be a shelter for people and boats.

The theme Nature as reference comes from the first contact had with the island. The nature in an area surrounded by sea is something that stands out even more and for this and many other reasons, it is something that deserves to be studied.

Arises in this way, think about how can an artificial element cohabit with a natural element. The concept of mimesis - imitation, representation, and, in parallel, the analysis of several projects that have reference to the nature, seek to respond the issues raised.

The aim then propose a new way to inhabit the island through a new contact and view both the sea and with the slope, thus enhancing all physical conditions of the island.

ÍNDICE

007	RESUMO
009	ÍNDICE

PARTE I | NATUREZA COMO REFERÊNCIA

011	INTRODUÇÃO
	CASOS DE ESTUDO
015	LE CORBUSIER
023	FRANK LLOYD WRIGHT
031	WALTER DE MARIA
037	MIMESIS
049	CONCLUSÃO

PARTE II | ABRIGO PARA PESSOAS E BARCOS

055	INTRODUÇÃO
061	ENQUADRAMENTO
063	LOCALIZAÇÃO
071	OBJECTO
091	BIBLIOGRAFIA
095	ÍNDICE DE IMAGENS

INTRODUÇÃO

A escolha do tema para esta dissertação partiu das pesquisas inicialmente feitas, paralelamente à concretização do projecto. O tema 'Natureza como Referência' surgiu então, em primeiro lugar devido às características do território em questão e depois como forma de melhor entender o papel da natureza na arte, com maior incidência na arquitectura.

Assim, esta investigação tem como primeira intenção a análise de três casos de estudo de dois arquitectos referência do século XX: Le Corbusier e Frank Lloyd Wright e de um artista plástico: Walter de Maria. Em todos os casos de estudo existe um enaltecimento da natureza, demonstrando como esta é uma poderosa fonte de conhecimento e como pode ser usada de maneira a estar mais presente na vida quotidiana, melhorando-a.

Como segundo objectivo, e depois da análise dos três casos de estudo, pretende-se entender o significado de mimesis - a imitação, representação - com o intuito de perceber este fenómeno desde os tempos da antiguidade até aos dias de hoje e como tem sido a sua evolução. A investigação relativa a este conceito tem o propósito de ser utilizada como ferramenta de pensamento.

PARTE I | CASOS DE ESTUDO

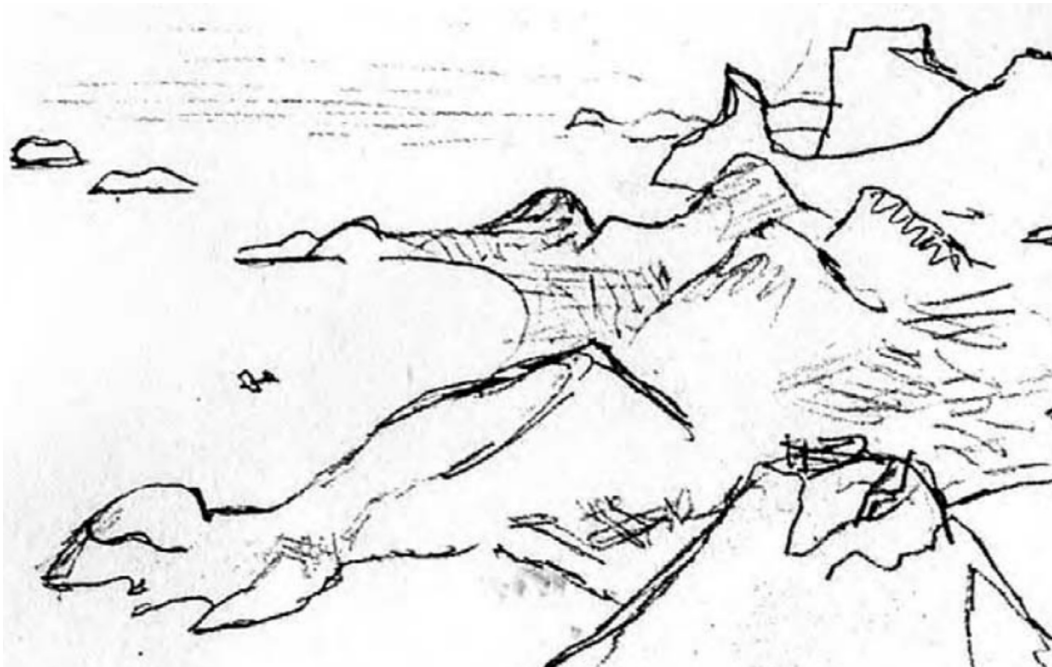


Fig. 001 | Vista aérea Rio de Janeiro, desenho de Le Corbusier

LE CORBUSIER

Nas várias viagens que fez pelo mundo, Le Corbusier contactou com diversos estilos de épocas diferentes. De todas estas influências, recolheu aquilo que considerava essencial e intemporal, reconhecendo em especial os valores da arquitectura clássica, como é exemplo a Acrópole de Atenas¹.

Le Corbusier viajou pelo mundo inteiro ao longo da sua carreira. O seu interesse pelo planeamento urbano e consciência social fez com que se virasse mais para os países em desenvolvimento. Foi devido ao trabalho executado nesses países que as suas ideias mais avançadas, referentes à adaptabilidade da arquitectura ao clima e à natureza em geral, puderam frutificar e ser mais prontamente absorvidas.

Depois da sua visita ao Brasil em 1936², Le Corbusier volta o seu olhar para a natureza, abrindo novas possibilidades de percepção da paisagem e da cultura, como um europeu disposto a reconquistar e recivilizar aquela terra. A natureza para o arquitecto, apesar de já ser referência nos cinco princípios da arquitectura, assume um papel mais vasto enquanto paisagem, depois da sua visita ao Rio de Janeiro. A dimensão natural passa a fazer parte do processo de concepção da forma urbana enquanto território, o que requer uma postura diferente do homem perante a paisagem. A paisagem passa de plano neutro de observação contemplativa para objecto de acção projectual.

¹ SALAVISA, Eduardo, Le Corbusier. Diário de Viagem e Arquitectura in revista BD, 2006
² Le Corbusier visitou São Paulo e o Rio de Janeiro



Fig. 002 | Pilotis da Fundação Suiça Cité Universitaire, Le Corbusier

A arquitectura teve de ser pensada de maneira a que não agregasse apenas as características arquitectónicas de um estilo internacional, com exacerbado racionalismo e neutralidade plástica, mas que também reconhecesse e estabelecesse uma ligação com o lugar em que se insere. Assim sendo, foram fundamentais as práticas paisagísticas em conjunto com os projectos de arquitectura.

Os cinco princípios da arquitectura moderna e a paisagem³

Dos cinco princípios fundamentais da arquitectura moderna, divulgados por Le Corbusier, como condição para a existência da experiência moderna do edifício, pelo menos três deles têm uma relação directa com a questão da paisagem. Sendo vastamente absorvidos pela arquitectura e sendo também possibilitadores de uma articulação harmoniosa e de uma colaboração mútua com a natureza.

1 – Em primeiro lugar, a noção de terreno livre, que é possível devido ao uso de pilotis que elevam o volume arquitectónico do nível do solo, mantendo com ele poucos e rígidos pontos de apoio, possibilitando uma total adaptação às condições topográficas do terreno e criando, através desta manipulação, espaços livres de estar, de convivência e repouso nas áreas cobertas sob o edifício. Posto isto, constrói-se a possibilidade de circulação por baixo do edifício, sem interrupção do movimento contínuo.

“ (...) os pilotis, ao mergulhar nos declives, dariam suporte à casa pura, criariam gratuitamente espaços utilizáveis, permitiriam que se plantassem árvores e se formassem relvados, substituindo uma paisagem de pedra, melancólica e medievalesca, por espaços verdejantes e contínuos, no meio dos quais surgiriam apenas os primas das residências.”⁴

Os pilotis caracterizam-se como elementos de transição entre o objecto arquitectónico e o terreno libertado para uma livre circulação. Estes elementos fazem com que o terreno se mantenha virgem e a paisagem intacta. Os pilotis asseguram a integridade formal da arquitectura purista sobreposta às características individuais de cada terreno, evidenciando o domínio da edificação sobre esse ambiente ideal.

Esta abordagem, possibilita a circulação livre de pessoas e veículos, sob o edifício, e como tal é necessário pensar o pavimento do piso térreo. É essencial um novo desenho para o território, não só como apoio ao edifício, mas também como componente integrante de um projecto que reúna arquitectura, topografia, pavimentação e ajardinamento. Consequentemente, dá-se um extravasamento do desenho do edifício que passa a reunir o desenho do território e da paisagem. A arquitectura, ao incorporar a paisagem, assimila-a na sua estrutura, criando uma nova entidade espacial.

Verifica-se assim uma enorme modificação na relação entre a arquitectura e a natureza, a natureza deixa de ser submetida à arquitectura, interagindo entre elas com respeito e possibilitando novos diálogos entre os possíveis prismas puristas corbusianos e as paisagens envolventes.

2 – Um segundo ponto bastante relacionado com o primeiro é a utilização do terraço-jardim, a quinta fachada para Le Corbusier, que se tornou num elemento central da arquitectura moderna para o sonho utópico da arquitectura de uma cidade do futuro. O que contém uma paisagem idealizada, um refúgio, “repleto de flores, heras, tuias, loureiros da china, okubas, zaragatoas, lilases e árvores frutíferas”, como disse Le Corbusier. (2004)

³ Os cinco princípios da Arquitectura foram publicados em 1926 na revista L'Esprit Nouveau. Alguns pontos são utilizados em alguns projetos anteriores a esta publicação e aparecerão pela primeira vez na Casa Cook, em 1926. É na Villa Garches e na Villa Savoye, no entanto, que estes serão utilizados de forma mais expressiva.

⁴ LE CORBUSIER, Precisoões: sobre um estado presente da arquitectura e do urbanismo, Cosac & Naify, 2004, p. 61

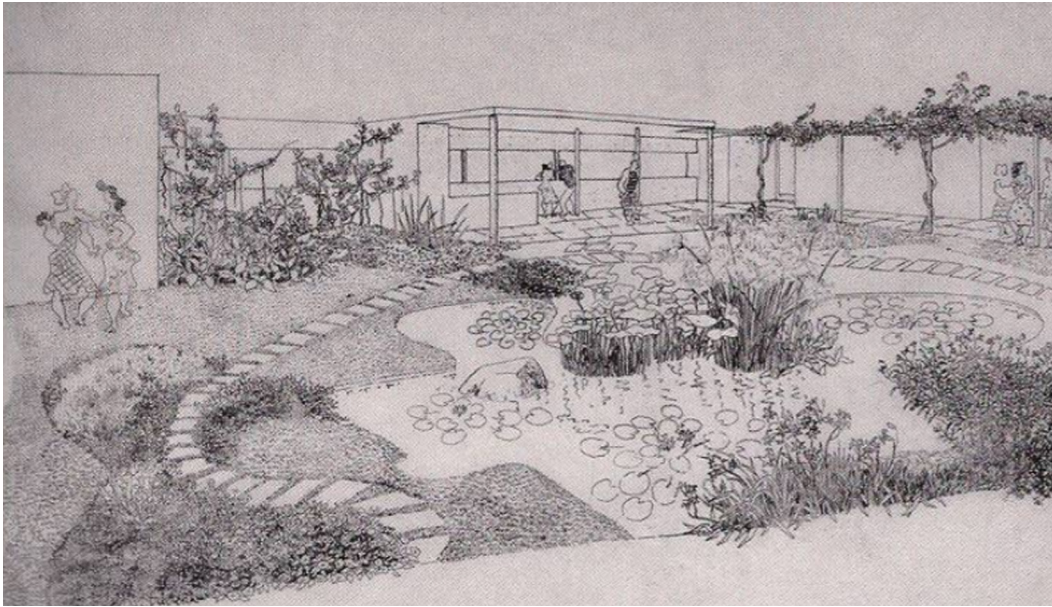


Fig. 003 | Projecto terraço-jardim para Instituto de Resseguros do Brasil, desenho de Le Corbusier

Terraço-jardim não era somente um espaço aberto à espera de ser preenchido indiscriminadamente, mas também não era a oportunidade de se construir uma mini réplica da natureza, à maneira romântica. A simples questão funcional de proporcionar ao homem uma existência saudável, através da utilização de espaços ensolarados é descartada. Para Le Corbusier, “o tipo destes jardins no ar parece-me a fórmula moderna e prática de usufruirmos do ar e estar ao alcance imediato do centro da vida.”⁵ Este terraço era algo de fácil acesso, que podia ser plantado, era um espaço de estar e contemplação que proporcionava uma intensa experiência com a natureza, uma vez promover uma relação com o céu e com o sol, onde se estava acima do nível das copas das árvores, flutuando acima da linha do horizonte, evocando calma e reflexão.

O desenvolvimento da tecnologia fez com que fosse possível a captura de uma parte de terreno do nível térreo, deslocando-a para cima e criando um solo completamente artificial.

“O betão armado chega ao tecto-terraço e, com uma capa de quinze ou vinte centímetros de terra, ao tecto-jardim. A relva dá sombra e as raízes comprimidas formam um espesso filtro isolante. Isolante do frio e isolante do calor. Ou seja, um produto isotérmico gratuito que não precisa de nenhuma manutenção. (...) O jardim do tecto tem vida própria; graças ao sol, às chuvas, aos ventos e aos pássaros portadores de sementes.”⁶

Como já foi referido, o conceito de terraço-jardim difundido por Le Corbusier define a cobertura como um espaço onde se pode observar a arquitectura e a paisagem.

3 – O terceiro ponto, dos cinco, que interessa realçar, relaciona-se com a questão das aberturas no edifício, um problema essencial para Le Corbusier. Neste caso, é

possível uma ampliação máxima dos vãos, devido ao facto de a fachada se encontrar livre em termos de estrutura. Como resultado, as grandes janelas corridas, proporcionavam a concepção de um limite quase imperceptível entre interior e exterior, através da paisagem envolvente à arquitectura.

Através dos grandes vãos contínuos que se debruçam sobre a paisagem como miradouros contemplativos, há uma captura, um enquadramento e um realce da vista a partir da arquitectura. Os limites entre interior e exterior, com este artifício, dissolvem-se, existindo um extravasamento da arquitectura em direcção à paisagem, ao mesmo tempo que a paisagem invade e contamina a arquitectura. Ao entrar no ambiente doméstico, a paisagem reforça o sentimento de continuidade existente entre esta e a arquitectura. Como acontece num quadro, a fachada é um plano sobre o qual se abre um espaço imaginário que traz luz e vista da envolvente, onde existe um recorte do espaço exterior natural. Desta forma, a paisagem, considerada como património colectivo, assume a particularidade de janela-quadro, aproximando a natureza da convivência doméstica.

Le Corbusier resume, de forma clara e precisa, os três pontos acima explorados: “o terreno sob a casa, ficou desimpedido; o tecto, foi reconquistado; a fachada está inteiramente livre e, assim, não estou mais paralisado.”⁷

Igualmente associado aos cinco pontos de Le Corbusier, surge o conceito de *promenade architecturale*, ou passeio arquitectural, que proporciona a valorização do percurso como estratégia conceptual de fruição da relação arquitectónica versus natureza. É uma forma de organizar a arquitectura tanto interna como externamente, pontuando a experiência com surpresas constantes, trabalhando também com a variação de percurso.

⁵ LE CORBUSIER, *Precisões: sobre um estado presente da arquitectura e do urbanismo*. Cosac & Naify, 2004, p. 105

⁶ LE CORBUSIER, *Una pequeña casa*, Infinito, 2005, p. 28

⁷ LE CORBUSIER, *Precisões: sobre um estado presente da arquitectura e do urbanismo*. Cosac & Naify, 2004, p. 85-86

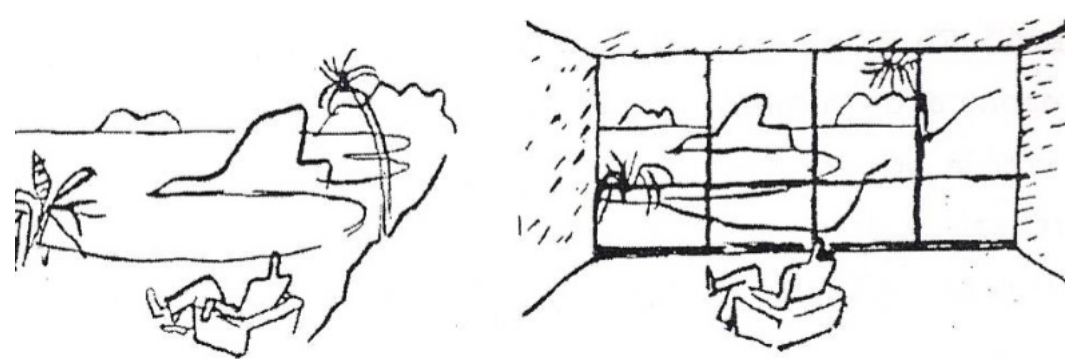


Fig. 004 | Apropriação da paisagem pela arquitectura, desenho de Le Corbusier

Através desta manobra, actua-se no sentido de impor a experiência do que é ver o objecto em diferentes posições e pontos de vista, variando continuamente a relação entre o objecto e o observador, possibilitando igualmente o prolongamento da percepção tanto da paisagem quanto do edifício. A origem do conceito de Promenade é revelada pelo próprio Le Corbusier:

“A arquitectura árabe dá-nos um ensinamento precioso. Ela é apreciada no percurso a pé; é caminhando, deslocando-se que se vê desenvolverem as ordenações da arquitectura. Trata-se de um princípio contrário à arquitectura barroca que é concebida sobre o papel, ao redor de um ponto teórico fixo. Eu prefiro o ensinamento da arquitectura árabe.”⁸

Como já foi descrito anteriormente, foi a partir da experiência da paisagem carioca que, Le Corbusier, reconstrói o seu ideal urbano. As conclusões pensadas para a cidade ideal do futuro, como a Ville Radieuse, passaram a indicar uma enorme preocupação com as questões ligadas à paisagem. A concentração de edifícios em altura em zonas isoladas, proporcionaria uma enorme área verde ininterrupta, possibilitando uma maior ligação com a natureza, na tentativa de encontrar as condições naturais perdidas na cidade maquinista.

“ A cidade moderna será repleta de árvores. É uma necessidade para os pulmões, é uma ternura com respeito a nossos corações, é o próprio tempero da grande plástica geométrica introduzida na arquitectura contemporânea pelo ferro e pelo betão armado.”⁹

Pode-se concluir que para Le Corbusier, a vegetação representa um carácter mediador entre a escala humana que habita a cidade e a escala dos grandes blocos arquitectónicos, e ainda abrigo e um enorme sentimento de bem estar: “a árvore parece ser esse elemento essencial ao nosso conforto que proporciona à cidade algo como uma carícia, uma delicada amabilidade, em meio a nossas obras autoritárias.”¹⁰

⁸ "L'architecture arabe nous donne un enseignement précieux. Elle s'apprécie à la marche, avec le pied; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture. C'est un principe contraire à l'architecture baroque qui est conçue sur le papier, autour d'un point fixe théorique. Je préfère l'enseignement de l'architecture arabe." LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre. *Oeuvre Complète 1929-1934. Les Éditions d'architecture* (1947), p. 24

⁹ LE CORBUSIER. *Precisões: sobre um estado presente da arquitectura e do urbanismo*. Cosac & Naify, 2004, p. 156

¹⁰ LE CORBUSIER. *Urbanismo*. Martins Fontes, 2000, p. 223



Fig. 005 | Frank Lloyd Wright

FRANK LLOYD WRIGHT

Frank Lloyd Wright foi um arquitecto incentivado à arquitectura, muito devido ao ambiente familiar em que cresceu, um ambiente cercado por arte, música e literatura. Foi a vertente religiosa, que concedeu a Wright o grande respeito pela natureza, defendido por ele, como sendo o outro nome de Deus.

Começou por estudar Engenharia Civil, mas rapidamente se mudou para Chicago, sem ter acabado o curso, para se juntar ao escritório de arquitectura de Adler e Sullivan¹¹ como aprendiz.

Segundo Zevi, Sullivan, o arquitecto mais inspirador de todos os arquitectos americanos, foi o primeiro a utilizar novos materiais e a nova técnica moderna, dizendo que a forma devia seguir a função, pois o edifício nascia orgânico e o seu espaço interior é que construía o exterior. Wright, seu discípulo, tomou para si a problemática desta questão, uma vez se ter identificado com esta arquitectura.

“E aqui estou ante vocês pregando a arquitectura orgânica, declarando que a arquitectura orgânica é o ideal moderno e o ensino tão necessário se queremos ver o conjunto da vida, e servir agora ao conjunto da vida, sem antepor nenhuma “tradição” à grande TRADIÇÃO. Não exaltando nenhuma forma fixa sobre nós, seja passada, presente ou futura, senão exaltando as singelas leis do sentido comum – ou do super sentido, se vocês o preferem – que determina a forma por médio da natureza dos materiais, da natureza do propósito... A forma segue a função? Sim, mas o que importa mais agora é que a forma e a função são uma.”¹²

“Study nature, love nature, stay close to nature. It will never fail you.”

Wright foi também muito influenciado pelo movimento inglês Arts & Crafts, um movimento que surgiu como resposta à rápida industrialização que acontecia em Inglaterra. O seu principal impulsionador foi William Morris que defendia a produção artesanal e era contra a máquina, contrariamente, Wright aceitava a máquina, dizendo, no entanto, que o homem deveria ser mestre da máquina e não o oposto. Ele achava que os artistas não podiam culpar a máquina pela destruição dos métodos tradicionais, mas sim aceitá-la como o ‘instrumento’ que poderia vir a ser útil na era moderna.

“Na máquina está o único futuro das artes e ofícios”¹³

Este movimento influenciou a obra de Frank Lloyd Wright, em relação à postura que tem com o projecto arquitectónico. Além do trabalho normal do arquitecto focado no edifício, Wright tinha uma enorme preocupação com a construção e decoração do interior, um dos ideais mais importantes do movimento, que diz que a obra de arte deve ser total, devendo-se incorporar na vida de pessoas comuns.

CONCEITOS | ARQUITECTURA ORGÂNICA PARA FRANK LLOYD WRIGHT

Desde os tempos da antiguidade até ao século XIX, o organicismo baseou-se na certeza de que a arte deveria imitar a natureza, não com o intuito de fazer cópias perfeitas, mas com o propósito de criar uma ilusão de vida, conferindo aos produtos do homem as qualidades da natureza viva.

Para Wright, a arquitectura orgânica era uma entidade que seguia os princípios das leis que governam a natureza, criada de dentro para fora. O arquitecto tem como ponto de partida o espaço interior, sendo a favor de não imitar as formas da natureza, mas sim utilizar os seus métodos, de maneira a que as funções sejam expressas a partir das suas formas.

“Esse método por si mesmo não produz necessariamente um belo edifício, mas fornece uma estrutura, uma base que tem integridade orgânica, susceptível à imaginação do arquitecto e que abre imediatamente para ele a riqueza das sugestões artísticas da natureza, assegurando-lhe um princípio norteador, dentro do qual ele nunca pode ser totalmente falso, fora de época ou desprovido de motivos racionais.”¹⁴

Definir por palavras a arquitectura de Frank Lloyd Wright é difícil até para o próprio arquitecto. Mas um dos conceitos fundamentais da sua arquitectura é a unidade. Ele dizia que o ideal para uma arquitectura orgânica, que significava uma sociedade orgânica, era um edifício integral, um edifício em que a arte, a ciência e a religião se fundissem para formar uma unidade. Este conceito de unidade não era apenas uma visão ideal, era algo visível nos seus projectos, em que existia uma relação harmoniosa do todo com a parte e vice versa.

“O todo deve ser sempre considerado como uma unidade integral”¹⁵

Outro conceito sempre presente na obra de Wright é a natureza, não representando apenas a paisagem, mas sim a própria vida, uma vez tudo para ele depender da natureza. O significado de natureza nos projectos de Wright, é de uma enorme complexidade, mas Robert C. Twombly apresenta uma explicação para isso.

¹³ WRIGHT, Frank Lloyd in The Art and Craft of the Machine, uma carta entregue à Sociedade de Arts and Crafts de Chicago, 1901

¹⁴ WRIGHT, Frank Lloyd in ZEVI, Bruno. Saber ver a Arquitectura, 1949, p. 168

¹⁵ “The whole must always be considered as an integral unit” WRIGHT, Frank Lloyd in GUTHEIM, Frederick. Frank Lloyd Wright on Architecture, 1941, p. 33

“Nature is my manifestation of God. I go to nature every day for inspiration in the day’s work.”

Ele diz que Wright não tinha apenas uma preocupação com a preservação do ambiente, existia também um cunho filosófico. Twombly afirma que Wright tinha uma atitude platónica em relação à natureza, uma vez que a essência existia antes da percepção. A ideia de casa existe antes da sua forma, isto é, a natureza de uma casa não indicava como era a sua aparência mas sim o que ela representava para os seus moradores.

Para Wright todas as “naturezas” ou essências têm uma característica em comum, todas elas não são estáticas, mudando com o passar do tempo, são activas. O arquitecto fez em muitos textos uma relação metafórica entre o edifício e a árvore, dizendo que a árvore não pousa no solo, da mesma forma que o edifício não o faz. A árvore nasce do chão, erguendo-se como algo vivo e dinâmico e assim deveriam ser todas as construções. O edifício deveria pertencer àquele lugar, não podendo existir em nenhum outro sítio.

Outro conteúdo presente no organiscismo de Wright é o uso de materiais naturais presentes no local. Assim, antes de os aplicar nas suas obras, ele tentava perceber o carácter de cada material. Nunca rejeitou novas técnicas ou materiais, tentou sempre usar o novo e o velho, combinando-os de forma equilibrada. A maneira como materiais como a madeira, o tijolo ou a pedra eram utilizados, mudou com este arquitecto, uma vez existir a máquina, que possibilitou uma nova maneira de aplicar estes materiais.

“A condição industrial actual é constantemente estudada na aplicação prática desses ideais arquitetónicos e o tratamento é simplificado e ajustado de maneira a adequar os processos modernos e utilizar o trabalho da máquina da maneira mais vantajosa possível. O corte preciso e as formas lineares que o mobiliário passa a ter, conferem vantagens à máquina, as quais poderiam ser ampliadas; e nesse processo, a natureza dos materiais, comumente é revelada.”¹⁶

Wright aprendeu com a própria natureza, a forma apropriada de usar os materiais. Sabia que a madeira podia ser polida ou encerada, mas nunca podia ser deformada ou pintada, em relação à pedra, procurava deixá-la como tinha sido encontrada na natureza, sem a cortar e deixando-a com a sua cor natural. Para o arquitecto cada material tem as suas propriedades e não deveria ser usado de maneira a negar as suas características.

Conclui-se que, projectar de forma orgânica não é adquirir um estilo e seguir regras pré-definidas. A arquitectura orgânica de Wright é a expressão crítica e progressista daquilo que para ele era o mundo, do seu estilo de vida e das suas ideologias, de tudo aquilo que aprendeu, estudou e apreendeu ao longo da sua vida.

¹⁶ “The present industrial condition is constantly studied in the practical application of these architectural ideals and the treatment simplified and arranged to fit modern processes and to utilize to the best advantage the work of the machine. The furniture takes the clean cut, straight-line forms that the machine, which it would be interesting to enlarge upon, are taken advantage of; and the nature of the materials is usually revealed in the process.” Wright, Frank Lloyd (1908), in Gutheim (1941), p. 42

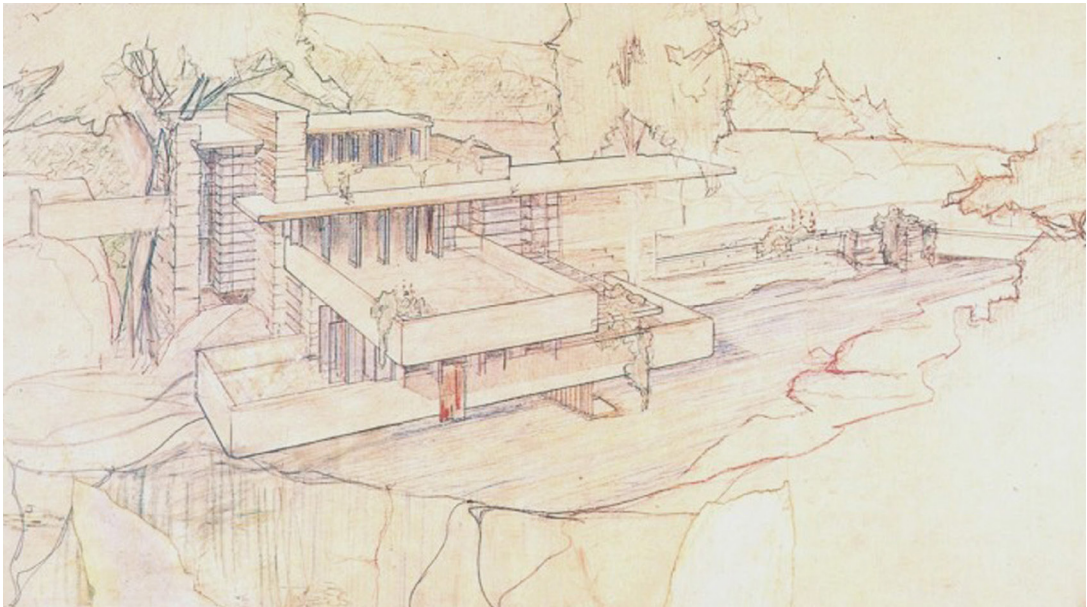


Fig. 008 | Casa da Cascata, desenho de Frank Lloyd Wright

CASA DA CASCATA

A casa da cascata é um dos mais importantes, senão o mais importante, projecto de Frank Lloyd Wright. O projecto é considerado como aquele que melhor ilustra a relação do arquitecto com a natureza, não só pela maneira como esta está integrada, como também pela harmonia recriada entre o homem e a natureza. A sua construção acontece durante o período de 1935 a 1939 e localiza-se na floresta das montanhas de Allegheny, estado da Pensilvânia, Estados Unidos da América.

A encomenda é feita por parte de um conhecido homem de negócios da altura, que apesar de já possuir uma pequena casa no local de intervenção, esta já não continha as características necessárias para habitar. Assim, foi pedido ao arquitecto que construísse uma nova residência de verão para a família, que a idealizava com frente para o riacho, que descia a montanha formando uma cascata assente sobre lajes de pedra. Mas para Wright, a casa tinha de fazer parte da paisagem.

Desta forma, antes de fazer a audaciosa proposta de construir a casa do lado do penhasco, consequentemente da cascata, o arquitecto realiza um meticuloso estudo do local sob todos os pontos de vista. Até para Wright, que nunca foi um seguidor de regras, a casa da cascata foi um feito impressionante em termos de invenção e um dos conceitos mais originais na história da arquitectura.

Se se tratasse de uma casa na montanha convencional, esta teria sido implantada de forma a existir uma vista das áreas mais selvagens e interessantes em redor, no entanto, esta ideia foi revertida. O edifício é uma estrutura grande e baixa, que paira como um rochedo sobre a cascata, em que os seus ambientes recuados, ambientes interiores de pedra e pés direitos baixos, aludem a uma caverna, um espaço privado e protegido integrado no ambiente natural.¹⁷

¹⁷ Informação disponível em MADDEX, Diane. 50 Favorite Houses by Frank Lloyd Wright, Thames & Hudson, 2000, p. 72 e no site da Fundação Falling Water (www.fallingwater.org) consultado em Setembro de 2014

“I think natural disasters have been looked upon in the wrong way.
Newspapers always say they are bad. a shame.
I like natural disasters and I think that they may be the highest form of art possible to experience.
For one thing they are impersonal.
I don’t think art can stand up to nature.
Put the best object you know next to the grand canyon, Niagara falls, the red woods.
The big things always win.
Now just think of a flood, forest fire, tornado, earthquake, Typhoon, sand storm.
Think of the breaking of the Ice jams. Crunch.
If all of the people who go to museums could just feel an earthquake.
Not to mention the sky and the ocean.
But it is in the unpredictable disasters that the highest forms are realized.
They are rare and we should be thankful for them.”

WALTER DE MARIA

Walter de Maria foi um escultor americano que nasceu em 1935 e morreu em 2013. O seu primeiro contacto com a arte foi feito através da música, mas acabou por mudar para as artes plásticas, campo onde é visto como um dos mais importantes representantes da actualidade. Acabou o seu curso de História e a partir daí começou a realizar os seus primeiros trabalhos, influenciado pelo Dadaísmo.

No final da década de 60 é visto como um dos pioneiros da Land Art, devido aos seus interesses por elementos urbanos e materiais naturais. No entanto, no conjunto da sua obra é possível a observação de projectos de Land Art, Arte Conceptual e Minimal Art.

De Maria tem como vector de impulsão para a experiência estética, a paisagem. Para ele, paisagem não é entendida apenas como tema para a obra artística, mas sim como matéria prima e parte integrante da mesma.

031



Fig. 010 | Lightning Field, Walter de Maria

THE LIGHTNING FIELD

“Eu gosto de desastres naturais e penso que estes sejam a melhor forma de arte possível de experienciar. Por uma razão são impessoais. Não acho possível a arte impor-se à natureza.”¹⁸

Lightning Field é considerado um dos trabalhos mais importante na obra de De Maria. Este trabalho foi feito em 1977 e localiza-se num deserto no Oeste do estado do Novo México, EUA, não existindo uma localização exacta, de forma a fazer com que a integridade da peça seja mantida.

A peça é composta por 400 estacas de aço inox polido, estrategicamente colocadas directamente no terreno, numa rígida geometria em grelha, dispostas ao longo de 1 km. A zona escolhida do deserto no Novo México potencia uma enorme incidência de raios, atraídos pelas hastes metálicas, em que o resultado visual final é algo de espantoso, avassalador e belo. “...planaridade, intensa actividade de trovoadas e isolamento”¹⁹ são algumas das qualidades que Walter de Maria encontra neste local.

O autor quer que a obra seja experienciada e vivenciada pelo observador, que deve cumprir algumas restrições impostas para visitar a obra. Há um número limite de 6 pessoas por visita, não se podem tirar fotografias e os visitantes são alertados dos perigos que podem enfrentar neste campo de raios e trovões. Para a obra ser apreciada da melhor forma, De Maria incentiva o espectador a passar o máximo de tempo possível no local, de forma a poder assistir às variações da luz que acontecem ao longo do dia. Esta escultura foi concebida para ser vivenciada num período estendido de tempo, para se experienciar.

Para o artista, “o isolamento é a essência da Land Art”, para se assimilar a essência da obra, tem de se deixar o mundo urbano para trás, tem de imperar um silêncio absoluto, à excepção do vento e pássaros que ocorrem ocasionalmente.

Experienciar este ‘campo de relâmpagos’ tem sido descrito como sendo algo intenso e capaz de produzir alterações no estado mental, uma experiência não apenas estética mas também de ordem espiritual.

“O conhecimento que podemos ter da paisagem passa pela experiência. Ver paisagem é também imaginá-la.”²⁰

“O terreno não é apenas o lugar para a obra, mas parte integrante da obra.” ²¹ Lightning Field pensa-se ser um dos melhores exemplos para esta afirmação do artista, uma vez serem as características do lugar que possibilitam a obra.

Segundo Jean-Marc Poinot, tanto Walter de Maria como Richard Long:

“deveram as suas ideias e os seus meios de intervenção a um renovamento dos materiais e à sua crítica dos lugares e dos meios habituais de criação. Os seus primeiros trabalhos impuseram-se todos como fuga do museu e como ruptura com as atitudes da arte. Apresentavam-se como obras não recuperáveis pelo sistema de mercado e de museu. O espectador devia, ou ser testemunha directa, ou satisfazer-se com uma apresentação documental constituída por fotografias, filmes e vídeos.”²²

¹⁸ “I like natural disasters and I think that they may be the highest form of art possible to experience. For one thing they are impersonal. I don't think art can stand up to nature” DE MARIA, Walter. The Lightning Field: Some Facts, Notes, Data, Information, Statistics and Statements, in Artforum, 1980, p. 58

¹⁹ Ibidem

²⁰ TIBERGHIE, Gilles A, Bill Viola: na natureza das coisas. In Concinnitas vol. 2, nº 17, 2010

²¹ “The land is not the setting for the work but a part of the work” De Maria (1980)

²² POINOT, Jean-Marc, L'Atelier sans Mur, Villeurbanne: Art édition, 1991, p. 64

PARTE I | MIMESIS

IMITAÇÃO: “O acto de produzir inspirando-se ora num modelo natural, ora num modelo ideal, ou então referindo-se aos grandes modelos clássicos.

Afirmou-se algumas vezes que a ‘cópia’ não é tirada do original dado na natureza, mas da imagem dele encerrada na alma, como se o processo imitativo consistisse numa espécie de projecção de uma imagem interior sobre a matéria; e é claro que neste caso a relação entre cópia e modelo não deve ser entendida na forma de uma dependência directa, mas como um paralelismo bastante geral entre natureza e arte no sentido em que esta última não imita o que a natureza cria, mas, por assim dizer, produz à maneira da natureza.”

MIMESIS: “O significado originário de mimesis revela-se enfim equivalente, mais do que a ‘imitação’, às noções de ‘representação’ e ‘expressão’: o termo, tal como está doravante adquirido, pressupõe o de mimos, ‘actor’, que deriva do verbo *mimeomai*. O primeiro vocábulo que denotava na origem aquele que exprime e representa particulares manifestações rituais com a voz e o gesto, o canto e a dança – tanto é certo que a chamada «dança mimética» designa uma representação rítmica de acções e caracteres diversos devida à associação de «palavra» e «imagem», ao passo que *mimeomai* tem como significado primário o de ‘interpretar, representar uma acção’. A imitação ou mimese nasce então da mesma aptidão que tem a linguagem para extrair da realidade aspectos e elementos que restituam uma sua imagem simbólica...

...já originariamente se notam na mimese os caracteres que fazem dela um processo não simplesmente imediato e natural; trata-se antes de um acto que poderíamos definir – exprimindo-nos ainda de maneira bastante aproximativa – como «activo» e «convencional». “

M I M E S I S

O conceito mimesis surge na dissertação depois de uma análise aprofundada de três casos de estudo e de uma pesquisa sobre a relação entre a arquitectura e a natureza ao longo dos tempos. Esta investigação surge como ferramenta de pensamento e não como justificação.

Por mimésis da natureza, entende-se a adopção de alguma referência natural, como forma, processo ou conceito. Consideram-se tanto as suas formas como processos, os seus atributos formais e processuais, físicos e metafísicos, aparentes e ocultos, objectivos e subjectivos; e tanto a natureza exterior como interior.

Fig. 011 | “imitação” e “mimesis”, in ROMANO, Ruggiero. Enciclopédia Einaudi: Criatividade - Visão. Edição Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, p. 16 - 17



Fig. 012 | Platão e Aristóteles, pintura de Raphael Sanzio, 1510

HISTÓRIA

A antiguidade divulga quase todas as perspectivas de mimesis. Naquela altura, este conceito adquiriu um inúmero leque de significados, como imitação, representação, inspiração, recreação, reconhecimento, entre outros. A arquitectura teve por base tanto os processos, como as formas da natureza, referência na época.

Na Idade Média, a mimesis sofreu um enorme declínio enquanto teoria artística. Ao atribuir a Deus a perfeição existente na natureza, esta passou a não ser representada de forma naturalista, mas sim de uma forma abstracta e espiritualizada. A figura do arquitecto, comumente designado como maestro, conquistou o prestígio que anteriormente era reconhecido aos escultores gregos; passou-se a estabelecer um paralelismo entre Deus e a sua obra divina, sendo Deus o divino arquitecto e o arquitecto como sendo o ‘imitador’ de Deus e da Sua obra.²³

No Renascimento, a natureza concreta é retomada, passando a ser objecto de estudo e de observação, com o intuito de a aprender e explorar. A arquitectura renascentista vai buscar à Antiguidade a ordem clássica, valorizando deste modo, a sua harmonia e unidade. A ordem clássica passa a ser vista como um cânone de beleza, mas que progressivamente vai enfraquecendo o seu argumento original contra um novo significado científico. A aprendizagem e a reconciliação da arquitectura com a natureza vão sendo incentivadas, abrindo espaço para uma consideração gradual dessa relação nos aspectos tectónicos da arquitectura.

No âmbito artístico uma nova e poderosa vertente foi criada. Da complexa matriz do Renascimento, pautada pela exploração dos sentidos e expressão artística,

traçaram-se duas visões do mundo e da natureza: a visão ilustrada-científica, que via a natureza como objectiva e concreta, valorizando o homem sobre todas as suas capacidades intelectuais; e a visão romântica, que contemplava a subjectividade humana na sua expressão e imaginação, considerando a natureza como fonte de mistério. Na primeira, o universo era como uma máquina perfeita e previsível, na segunda mostrava-se como um organismo unitário em que o homem lutava por se integrar. Apesar do antagonismo existente nestas duas visões, ambas mostravam o interesse por desvendar os segredos da natureza.

Progressivamente a arte deixou de retratar apenas a natureza exterior, passando deste modo a focar-se na natureza interior e no conhecimento sensível. Mais do que uma mimesis da realidade, a arte passa a representar a expressão e criatividade do artista. A arquitectura vai passar a privilegiar a visão científica da natureza, aprofundando uma perspectiva mimética mais pragmática, que pretende retirar da natureza conhecimento utilizável na sua temática.

²³ LLORENTE DÍAZ, Marta. El saber de la Arquitectura y de las Artes, Ediciones UPC, 2000, p. 138

PERSISTÊNCIA E DIVERSIDADE

Após ter sido realizada uma investigação histórica relativamente à mimesis da natureza na arquitectura, percebe-se que este fenómeno é algo que persiste ao longo dos tempos. No entanto, trata-se de um conceito dinâmico, que sofre alterações consoante o período histórico e a evolução dos ideais arquitectónicos.

É normal que assim seja, pois a adopção do natural como referência na obra artística implica uma relação entre o artista e a realidade natural, e assim sendo, qualquer mudança que ocorra na interpretação que o homem tem sobre a natureza, sobre si mesmo, ou a arte, implica uma mudança no conceito de mimesis. São alterações inabaláveis face à evolução da cultura e do mundo.

A visão da mimesis da natureza na arquitectura, no que diz respeito a uma base teórica, nem sempre existiu. O reconhecimento do processo mimético muitas vezes não aconteceu ou foi só feito posteriormente. Depois do século XVIII a ideia de teoria mimética praticamente desapareceu, no entanto a mimesis da natureza continuou, regendo-se por outras denominações e considerações até aos dias de hoje. A força com que historicamente a natureza influencia a arquitectura é muito maior do que a descrita.

ESTRATÉGIAS

No que diz respeito às estratégias adoptadas, pode-se concluir que existem três tipos de abordagens para uma mimesis da natureza na arquitectura. Sendo que da natureza se consideram tanto as suas formas como processos, os seus atributos formais e processuais, físicos e metafísicos, objectivos e subjectivos e tanto a natureza exterior como a interior. Assim, existem: a mimesis representativa, centrada na representação da natureza exterior; a mimesis interiorizada, centrada na interpretação na natureza interior; e a mimesis mais pragmática, centrada na absorção de conhecimento para as temáticas da arquitectura.

A arquitectura, na mimesis representativa aproveita-se do seu teor comunicativo e simbólico, estabelecendo uma representação da natureza exterior, em que as suas formas e atributos passam a ser uma referência estética e conceptual. Esta estratégia é visível em alguns momentos da história, como por exemplo na ordem clássica, em que representa metaforicamente a cosmologia antiga, ou de maneira mais literal na decoração naturalista de edifícios.

A mimesis interiorizada é a que diz respeito à natureza interior, a natureza humana. Esta perspectiva começou por decair mais sobre as outras artes, mas foi precisamente na arquitectura que melhor se manifestou. Esta estratégia de mimesis interior foi algo polémico, uma vez reconhecer a expressão artística como um acto mimético. Mesmo assim, em concordância com Edgar Morin, considera-se válida porque já que fala da mimesis da natureza na sua amplitude não parece justo excluir a natureza humana.

“Não nos parece adequada neste contexto a destinação entre as naturezas exterior e humana.”²⁴

A mimesis pragmática, por sua vez é aquela que vai buscar à natureza o que lhe é útil. Procura conhecimentos que sejam utilizáveis na arquitectura, tanto com o objectivo de fundamentar uma teoria ou uma aplicação prática, ou como instrumento de análise, compreensão e interpretação. A natureza passa a ser objecto de um olhar investigador, científico e objectivo.

Esta estratégia pragmática apercebe-se de todos os desenvolvimentos nas características da arquitectura, no que diz respeito à funcionalidade e tecnologia. Este género de mimesis é visível em vários momentos posteriores ao Renascimento, o período em que nasceu o pensamento científico. A natureza continua a demonstrar-se como sendo uma fonte inesgotável de conhecimento, informação e inspiração, tal como tem sido dito e demonstrado por inúmeros arquitectos nas suas obras.

²⁴ “No nos parece adecuada en este contexto la disyunción entre las naturalezas exterior e humana” MORIN, Edgar. Introduccion al Pensamento Complejo, Gedisa, 1994, p. 30-31, 65-66.

JUSTIFICAÇÕES

Desde os tempos da antiguidade, várias são as razões apontadas para justificar a mimesis da natureza na arte, tais como o instinto imitativo do homem, a ligação entre homem e natureza e a apropriação da realidade no processo artístico. A natureza exterior, por ser algo exposto à interpretação da humanidade e por não raras vezes ser uma referência na arte, torna-se um objecto de mimesis artística.

“Só entre a realidade das coisas e a imaginação se acende a chama da obra de arte.”²⁵

Na arquitectura, a natureza é também uma fonte de inspiração, como já referido, presente abertamente no discurso de inúmeros arquitectos da actualidade, tais como Herzog & de Meuron ou Toyo Ito. Não se trata de um naturalismo arquitectónico, mas sim, de tomar a natureza como referência tanto formal como conceptual no processo de conceber um edifício.²⁶

045

A mimesis ocorre devido a várias razões, mas todas elas têm um elemento aglutinador, a *sympátheia*, (palavra grega para simpatia que significa ser igual ao outro). No fundo, o que acontece é uma busca do homem para se conseguir identificar com a natureza, querendo fazer parte do mesmo meio ambiente.

²⁵ “Sólo entre la realidad de las cosas y la imaginación se enciende la chispa de la obra de arte.” ZUM-THOR, Peter. Pensar uma Arquitectura, Gustavo Gili, 2004, p. 33
²⁶ KAPLICKY, Jan. For Inspiration only; Future Systems. Academy Editions, 2000, p. 128



Fig. 013 | Instalação C-Curve, Anish Kapoor

P E R S P E C T I V A S

Após o entendimento do conceito mimesis e todas as suas implicações e mudanças ao longo do tempo, é possível dizer-se que a mimesis da natureza na arquitectura é um processo que irá perdurar no futuro.

No fundo, a mimesis é a visão da natureza e do mundo em geral, abordando áreas como a ciência, a arte e a filosofia. Existe uma recriação da realidade, absorvendo a sua essência e revigorando-a, como diz Ribon:

“Nós aprendemos da natureza somente através da ideia de que dela formamos: uma ideia cultural, vinculada na verdade no homem e do mundo, que a história humana, tanto por meio da arte como da filosofia e da ciência, não cessa de elaborar e questionar.”²⁷

047

²⁷ “Nosotros aprendemos de la naturaleza solamente por medio de la idea que de ella formamos: una idea cultural, vinculada a la verdad del hombre y del mundo, que la historia humana, tanto por medio del arte cuanto de la filosofia y de la ciencia, no cessa de elaborar y cuestionar.” RIBON, Michel. A arte e a natureza: ensaios e textos, Papirus, 1991, p. 19

CONCLUSÃO

Pretendeu-se com a presente dissertação problematizar, através de projectos de origens artísticas diversas, os lugares da natureza no pensamento e concepção de projecto. Depois da análise dos três casos de estudo seleccionados, constata-se que a natureza, introduzida no mundo da arquitectura, informa a forma e a materialidade.

Le Corbusier introduz em três dos cinco pontos da arquitectura moderna, por ele divulgados, a paisagem como objecto de acção projectual, que até então sempre tinha estado num plano neutro de observação.

Para Frank Lloyd Wright, a natureza, um conceito sempre presente na sua arquitectura, não é apenas uma forma de representar a paisagem, mas sim a própria vida, uma vez para ele, tudo depender da natureza. O arquitecto fez em muitas ocasiões uma relação metafórica entre o edifício e a árvore, onde dizia que como a árvore não é algo que pousa sobre o terreno, também o edifício deveria nascer do solo, erguendo-se como sendo algo vivo e dinâmico.

Segundo Bruno Zevi, a arquitectura de Frank Lloyd Wright, “génio americano”, “responde a exigências funcionais mais complexas, isto é, funcional não só com relação à técnica e à utilidade, mas à psicologia do homem. A sua mensagem pós-funcionalista é a humanização da arquitectura.”. No entanto, a arquitectura de Le Corbusier é criticada por ser definida a partir de um volume, uma superfície e uma planta, o que para Zevi não faz sentido, uma vez que este defende que o mais relevante no estudo do espaço, é a relação que se estabelece entre o volume exterior e o volume interior²⁸.

Walter de Maria por sua vez, entende a paisagem não apenas como tema para a obra artística, mas sim com matéria prima e parte integrante da mesma. Para ele, aquilo que realmente lhe interessa são as catástrofes naturais, que diz serem a melhor forma de arte possível de experienciar, afirmando também que acha impossível a arte algum dia conseguir impor-se à natureza.

No que diz respeito à mimesis, existe a intenção de usar o estudo teórico feito sobre o conceito, como ponto de partida a novas interpretações e também como ferramenta de pensamento à execução da proposta na ilha da Berlenga.

²⁸ZEVI, Bruno. Saber Ver a Arquitectura, Martins Fontes, 2002, p. 3 e 125







Fig. 015 | Ilha da Berlenga

INTRODUÇÃO

Como primeira abordagem à materialização de um abrigo para pessoas e barcos no arquipélago das Berlengas, muitas questões foram levantadas. De que maneira pode um espaço produzir abrigo? Qual a localização mais assertiva para o fazer? Qual o programa mais adequado?

A resposta a estas questões foi sendo descoberta com a observação e conhecimento do território de implantação. Ao perceber qual a zona de maior abrigo da ilha, que consequentemente se pensa ser aquela onde faz mais sentido intervir, ao perceber se seria algo na ilha, no mar ou entre ambos e ao perceber que tipo de actividades são praticadas na ilha, iniciou-se um pensamento de projecto.

Pretende-se assim, pensar um espaço que pela sua localização, programa e atmosfera seja uma mais valia para a ilha e algo interessante para o utilizador.

BERLENGAS

A cerca de seis milhas do Cabo Carvoeiro, floresce do oceano atlântico o arquipélago das Berlengas, composto por um conjunto de três ilhas: a Berlenga com ilhéus e recifes adjacentes, as Estelas e os Farilhões. A ilha da Berlenga, onde é realizada a proposta, ocupa uma área de 79 hectares com 1,5 quilómetros de comprimento, 800 metros de largura tendo uma cota máxima de 85 metros.

A ilha localiza-se numa região de clima temperado marítimo, onde ventos, correntes e ondulação são predominantemente de Norte. A sua topografia irregular, que deu origem a grutas e passagens, é consequência da erosão provocada pelo permanente embate de ondas e movimento de placas terrestres. Na sua composição existe rocha granítica com um tom avermelhado. A fauna marítima, outro ponto de interesse, apresenta uma enorme riqueza na sua diversidade, fazendo com que a pesca e mergulho sejam práticas recorrentes.

Caracterizada pela sua sazonalidade, a ilha no inverno encontra-se praticamente deserta, sendo ‘habitada’ apenas pelos faroleiros, pescadores e mergulhadores. Contrariamente, no verão existe uma afluência média de 400 pessoas por dia, muito também devido ao facto de existir um barco que faz a travessia diária entre Peniche e a Berlenga.

A importância do arquipélago das Berlengas como repositório único de diversidade genética, de espécies e de habitats na fronteira ocidental da Europa, tem sido amplamente reconhecida a nível nacional e internacional. A comprová-lo está o elevado número de designações especiais que o arquipélago possui, como: Reserva Natural das Berlengas, Reserva Biogenética, Zona de Proteção Especial das Ilhas Berlengas e Sítio de Interesse Comunitário do Arquipélago da Berlenga.



0 1 3 5

Planta relação Peniche Berlengas Esc. 1/100







0 50 100 150 300

Planta arquipélago das Berlengas. Esc. 1/6000





Fig. 018 | Bairro Andrade Silva 1941

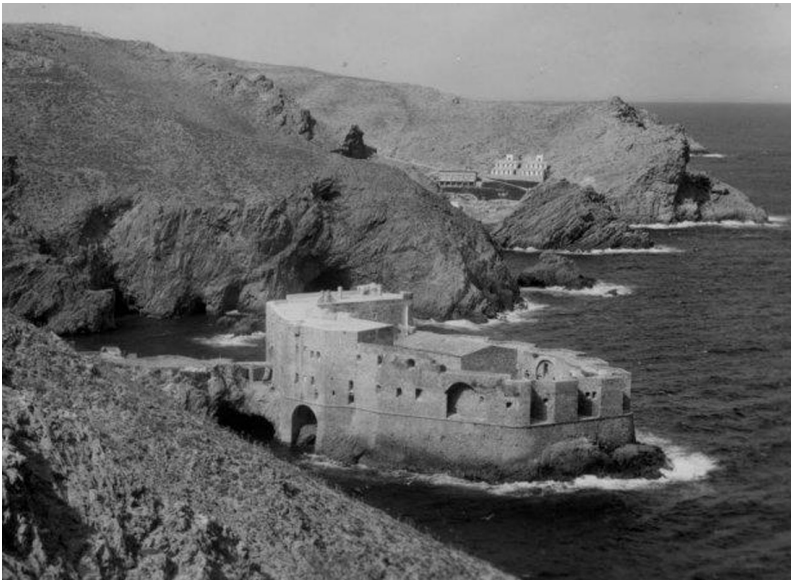


Fig. 019 | Forte São João Baptista 1655



Fig. 020 | Farol Duque de Bragança 1841

ENQUADRAMENTO INFRA-ESTRUTURAL

A colonização da ilha data de períodos remotos, sendo que foi há mil anos antes de Cristo que foram conhecidos os primeiros registos da Berlenga. Ao longo dos tempos, os motivos de permanência na ilha foram alterando, inicialmente foi usada como refúgio para navegadores e como protecção à costa portuguesa, posteriormente passou a ser usada como apoio à circulação marítima e à pesca.

Com maior registo de construção, encontram-se os edifícios com características de abrigo e em segundo, os de actividades piscatórias. O forte de São João Baptista é o único elemento construído com carácter militar, tendo uma enorme importância, devido ao seu papel de defesa da costa portuguesa, juntamente com a fortaleza de Peniche. No entanto, em 1847, foi desartilhado devido à falta de valor militar, utilizado apenas como base de apoio à pesca. Mais tarde, em 1953 foi parcialmente restaurado e adaptado em pousada. O farol Duque de Bragança também é de uma elevada importância para a navegação existente ao longo da costa portuguesa e é permanentemente habitado por dois faroleiros. O bairro Andrade e Silva (bairro dos pescadores), por sua vez, foi construído, no local onde até 1545 existiu um mosteiro da ordem Jerónima, com o intuito de abrigar os pescadores, que até à data usavam como abrigo as grutas ou mais tarde o abandonado forte. Actualmente, existem ao todo 20 casas que pertencem maioritariamente a pescadores e que são usadas principalmente no período de verão.

Devido às habitações, ao restaurante, ao cais de atraque dos barcos e às casas de banho públicas, a zona do bairro dos pescadores (carreiro do mosteiro) torna-se a área mais movimentada da ilha.



Figs. 021,022,023 | Baía da Flandres

LOCALIZAÇÃO

Depois da análise da ilha e de ter sido entendido o conceito de abrigo, chegou-se à conclusão que o projecto teria de ser algo que respondesse às necessidades básicas do ser humano, apresentando um carácter rude e elementar.

Quando se pensa em abrigo, pensa-se em algo que proteja das intempéries. Assim, o que fez mais sentido, foi fazê-lo na zona sudeste da ilha, a zona mais abrigada tanto no que diz respeito a ventos, como a correntes e ondulação. A baía da Flandres é uma zona onde actualmente já muitos barcos ancoram, por se tratar de uma área calma e abrigada. Por estas razões, esta é também a zona onde são feitos os baptismos de mergulho.

Este último ponto fez com que o tema mergulho fosse mais aprofundado. Sendo as Berlengas um dos destinos mais procurados em Portugal, no que diz respeito ao mergulho, decidiu-se introduzir este novo programa ao abrigo. Muitas pessoas vão à ilha apenas com o intuito de fazer mergulho, no entanto não existe qualquer infra-estrutura de apoio a esta prática, pelo que se concluiu que no abrigo deveria existir uma área, apenas dedicada a esta actividade.





0 15 60 90 175



Planta de localização. Esc. 1/3500







IMPLANTAÇÃO

Depois de escolhida a localização de projecto, a decisão de implantação foi mais difícil, os conceitos e objectivos já estavam definidos, mas a forma levou mais tempo. Por se estar a realizar o projecto numa baía, a intenção foi delimitar o espaço sem nunca ultrapassar o limite natural da ilha.

Assim, o que foi feito, foi a geometrização de uma baía num quadrado (21m x 21m) que se sub-divide em quatro quadrados. Existe um positivo, o abrigo e um negativo, a piscina, destinada principalmente à iniciação ao mergulho. Esta plataforma define a baía e cria pontos de atraque a toda a sua volta, uma vez existir apenas um ponto de contacto com a ilha, no vértice superior direito. No lado mais junto a terra (norte), cria-se uma espécie de lagoa, uma área controlada onde as pessoas poderão nadar e onde só poderão aceder canoas, devido ao estreito ponto de tensão existente entre a plataforma e terra.

Os restantes espaços da plataforma são zonas de estadia, onde os utilizadores poderão estar a apanhar sol, a ter aulas teóricas de mergulho, ou simplesmente a experienciar a ilha através de uma nova perspectiva, tanto com o mar, como com a escarpa.

Como já referido, os barcos têm a possibilidade de encostar à volta de quase toda a plataforma, onde vão existindo pontos de atraque e escadas tipo barco, para que seja possível o transbordo para a plataforma.

O vértice superior esquerdo da piscina e o vértice inferior direito do abrigo são comuns, criando um ponto de contacto entre o positivo e o negativo e fazendo com que a circulação na plataforma seja obrigatoriamente feita pelo interior do edifício. A piscina será de água salgada e funcionará com as marés.

No que diz respeito à topografia, a única alteração necessária será no ponto de contacto da plataforma com a ilha, onde, para que seja possível o encaixe, a curva de nível 2 e 3 terão de ser ligeiramente alteradas.



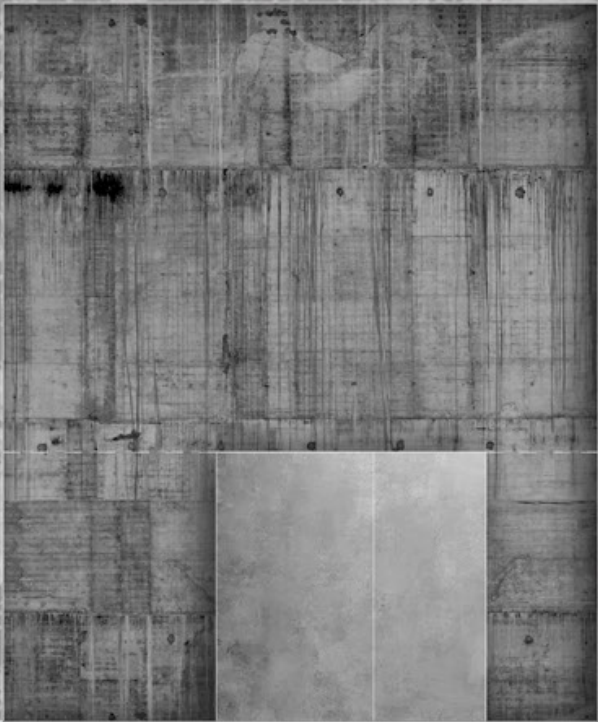
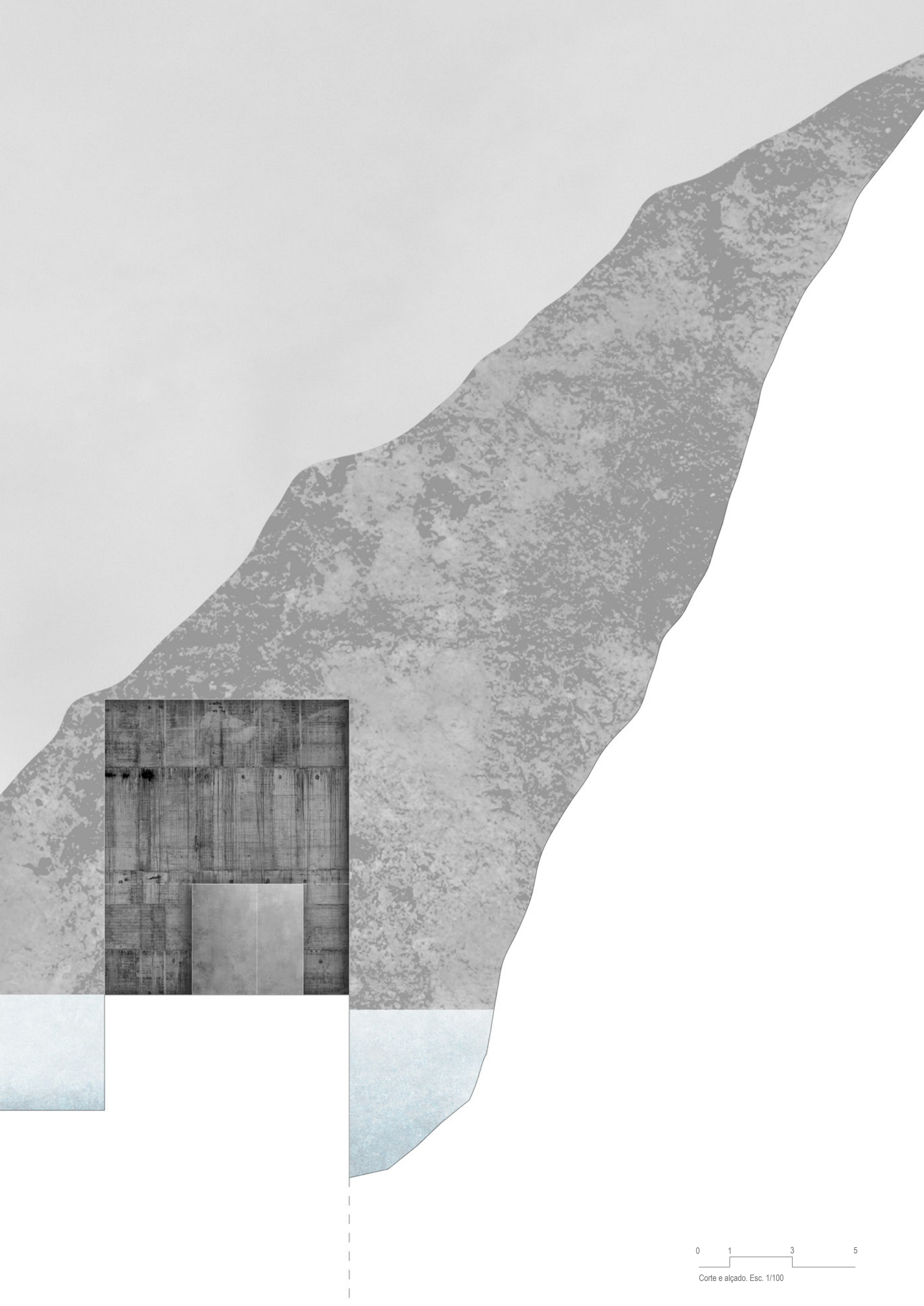




Fig. 027 | Fotomontagem do interior

ABRIGO

O abrigo tem conceptualmente paredes de 2m de largura, onde estão inseridos todos os espaços servidores, libertando o espaço central onde existe o programa principal de cada piso.

O piso térreo, à cota da plataforma, relaciona-se com o mergulho, contendo uma zona de duches, uma casa de banho e ainda uma sala de material. Este piso tem um pé direito de 4,80m e existem duas entradas, uma a sul e outra a nascente, dois vãos quadrangulares de 4,80m que fecham com portões de correr.

O piso intermédio é direccionado às zonas comuns, contendo uma cozinha, uma dispensa, uma sala de arrumos e uma casa de banho. Este piso tem um pé direito de 3,60m e contém uma janela a poente com um vão quadrangular de 3,60m.

O último piso é dedicado à zona mais privada, a de dormir, onde existe uma casa de banho, um duche, uma zona de trocar de roupa e ainda um espaço de arrumos. O pé direito deste piso quis-se que fosse o mais baixo e com a luz mais filtrada, visto ser um espaço de maior reflexão, assim, o seu pé direito é de 2,40m e a janela existente é a norte com um vão quadrangular de 2,40m.

A cobertura é acessível criando uma zona de estadia mais recatada em que o contacto com os elementos naturais é experienciado de uma outra forma.

No que diz respeito à materialidade a plataforma é em betão assim como o edifício, tanto no seu exterior como interior, reforçando o carácter rude pretendido. As paredes têm todas 50cm de espessura e as lajes 60cm. As portas existentes são em madeira clara. Os vidros dos vãos do piso intermédio e do último piso são duplos com caixa de ar e têm 5mm de espessura. No piso térreo, os dois portões de acesso ao edifício são em aço galvanizado.

Devido ao carácter sazonal e de curta duração do abrigo decidiu-se que não existe luz artificial. As pessoas, se necessário, terão de usar velas ou lanternas. O conforto não será muito mas neste tipo de projecto será isso que o vai tornar interessante, sendo quase que uma evocação ao primitivo e às inúmeras grutas existentes na ilha.

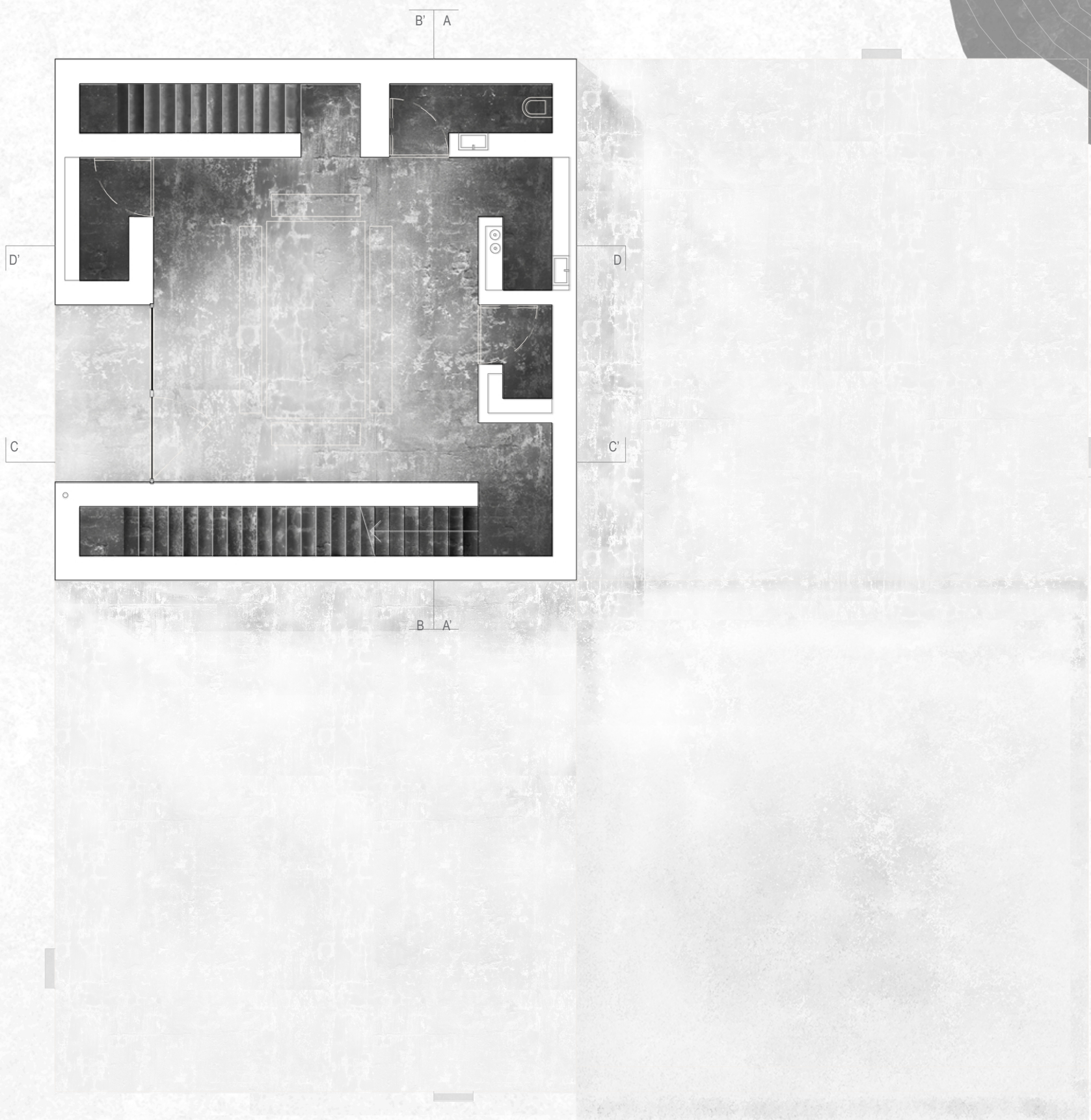
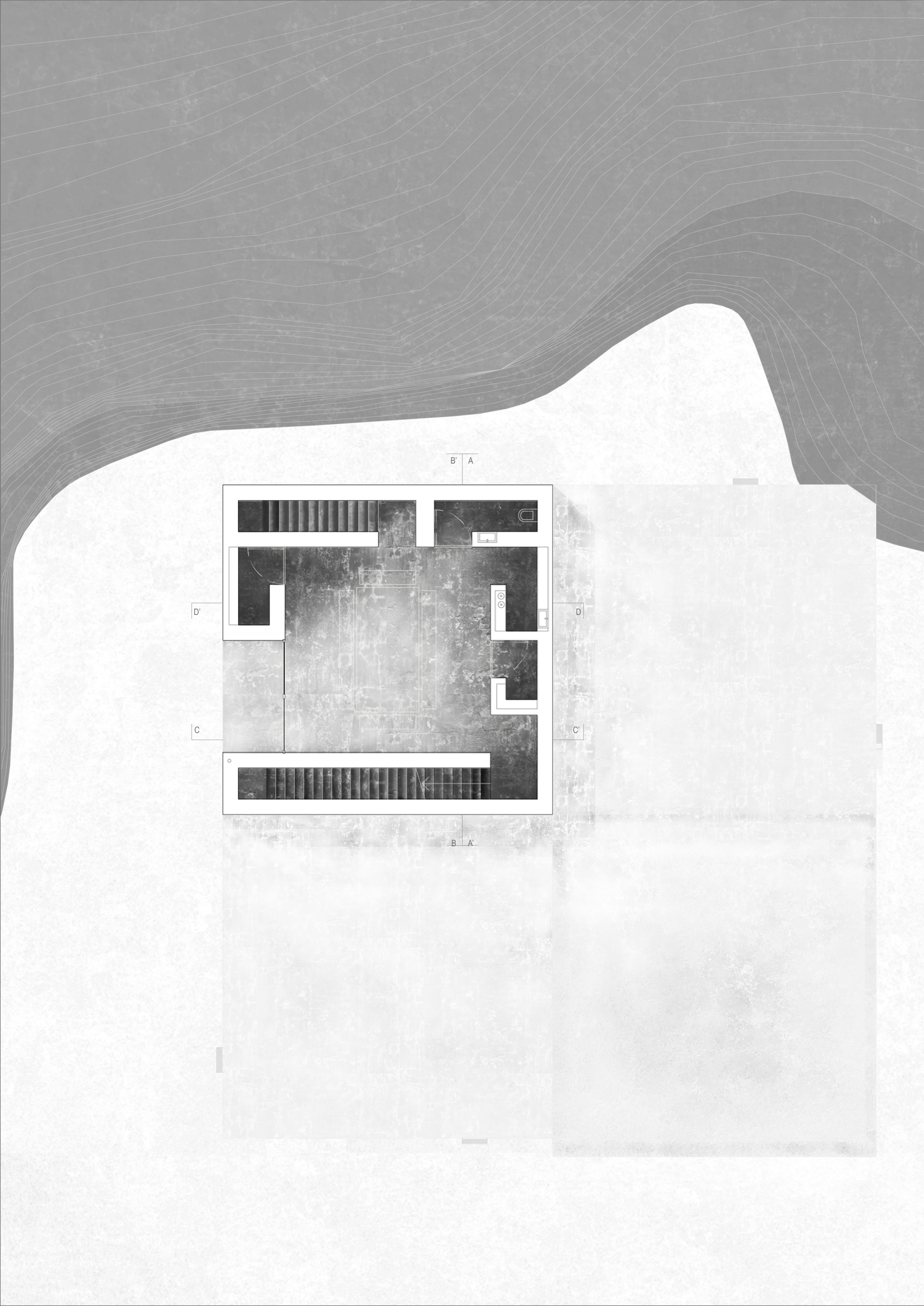
Na cobertura existe ainda um sistema que permite a recolha das águas pluviais, direccionado pelo interior da parede para uma zona debaixo da plataforma onde existirá uma cisterna.





Planta à cota +3,20m. Esc. 1/100

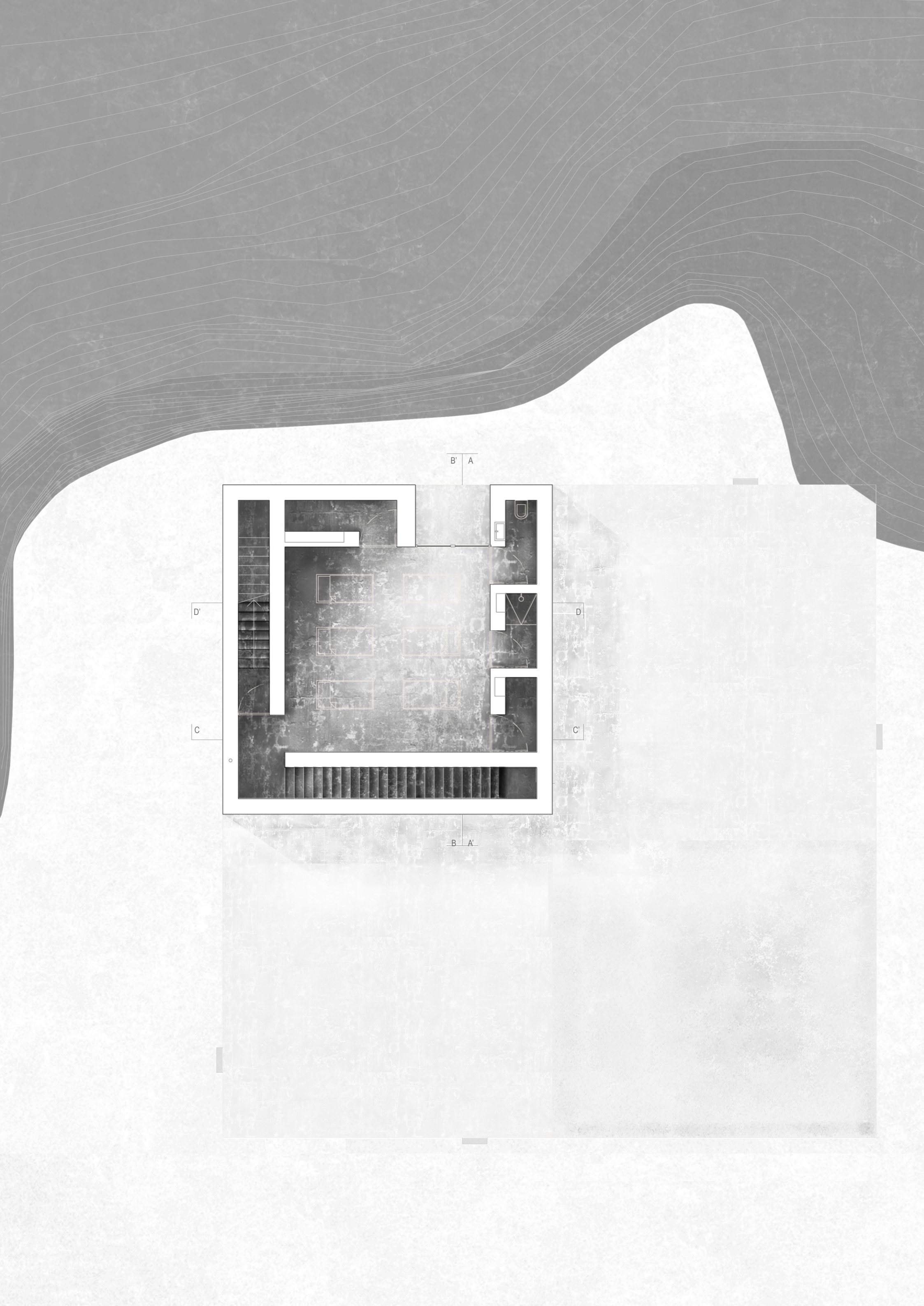






Planta à cota +8,50m. Esc. 1/100

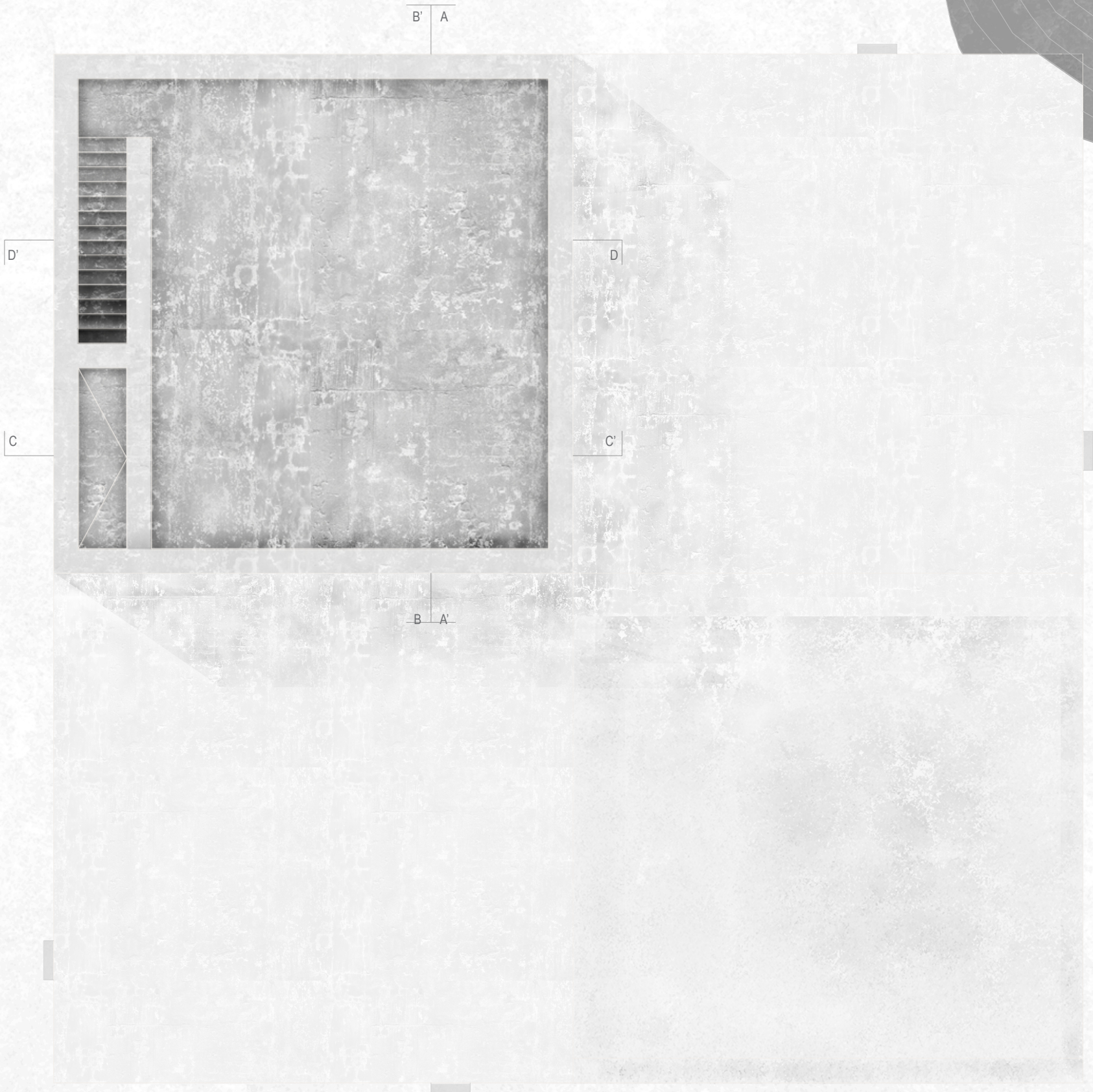






Planta à cota +12,60m. Esc. 1/100







Planta à cota +36m. Esc. 1/100



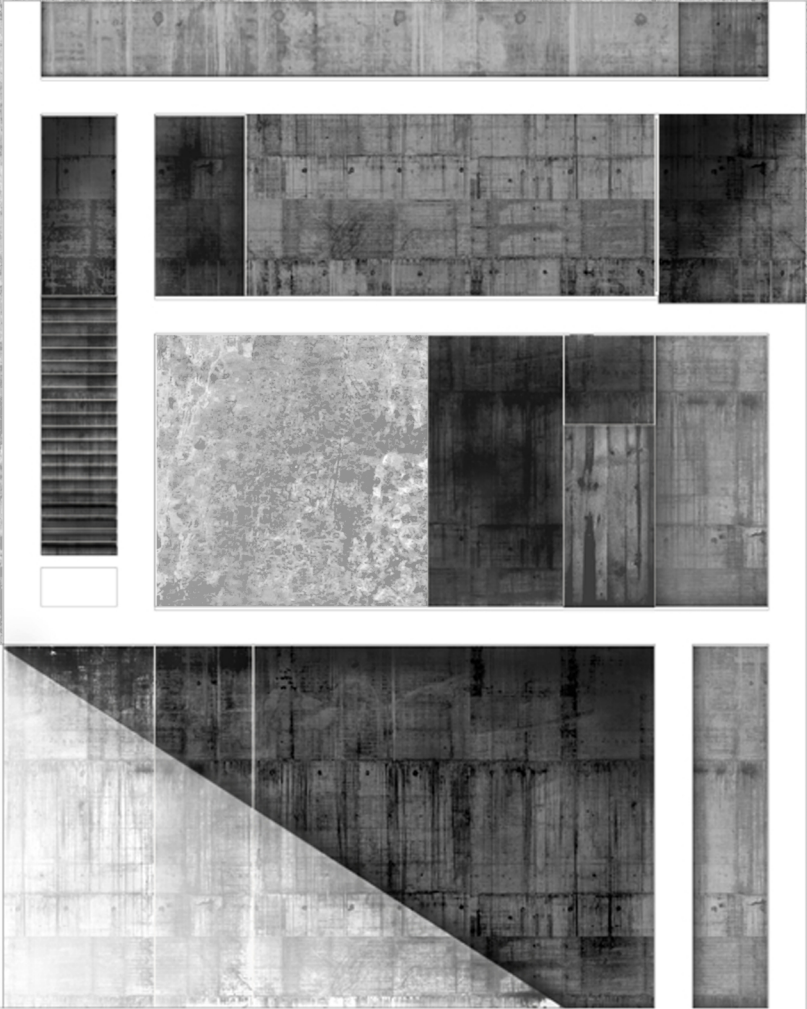


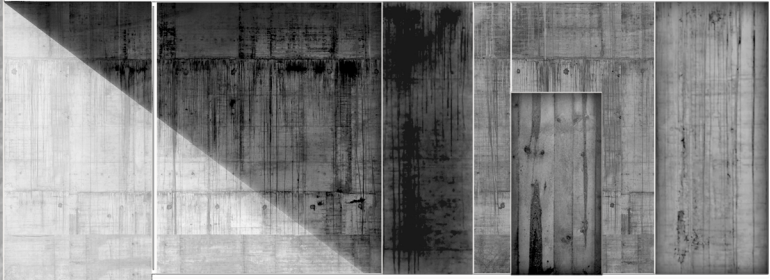
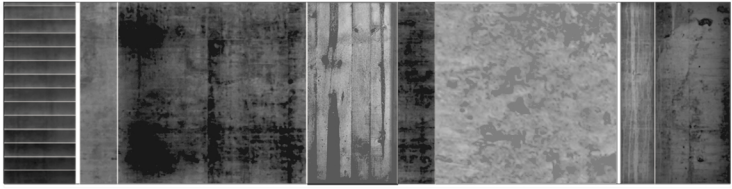


0 1 3 5

Corte AA'. Esc. 1/100

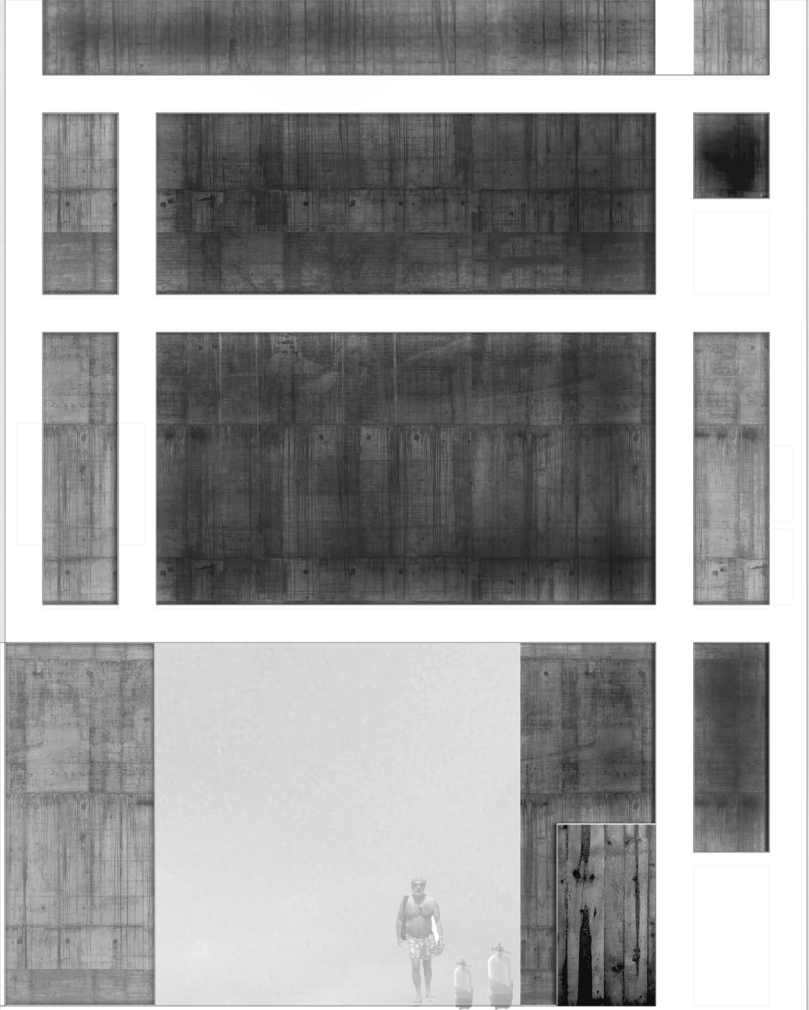




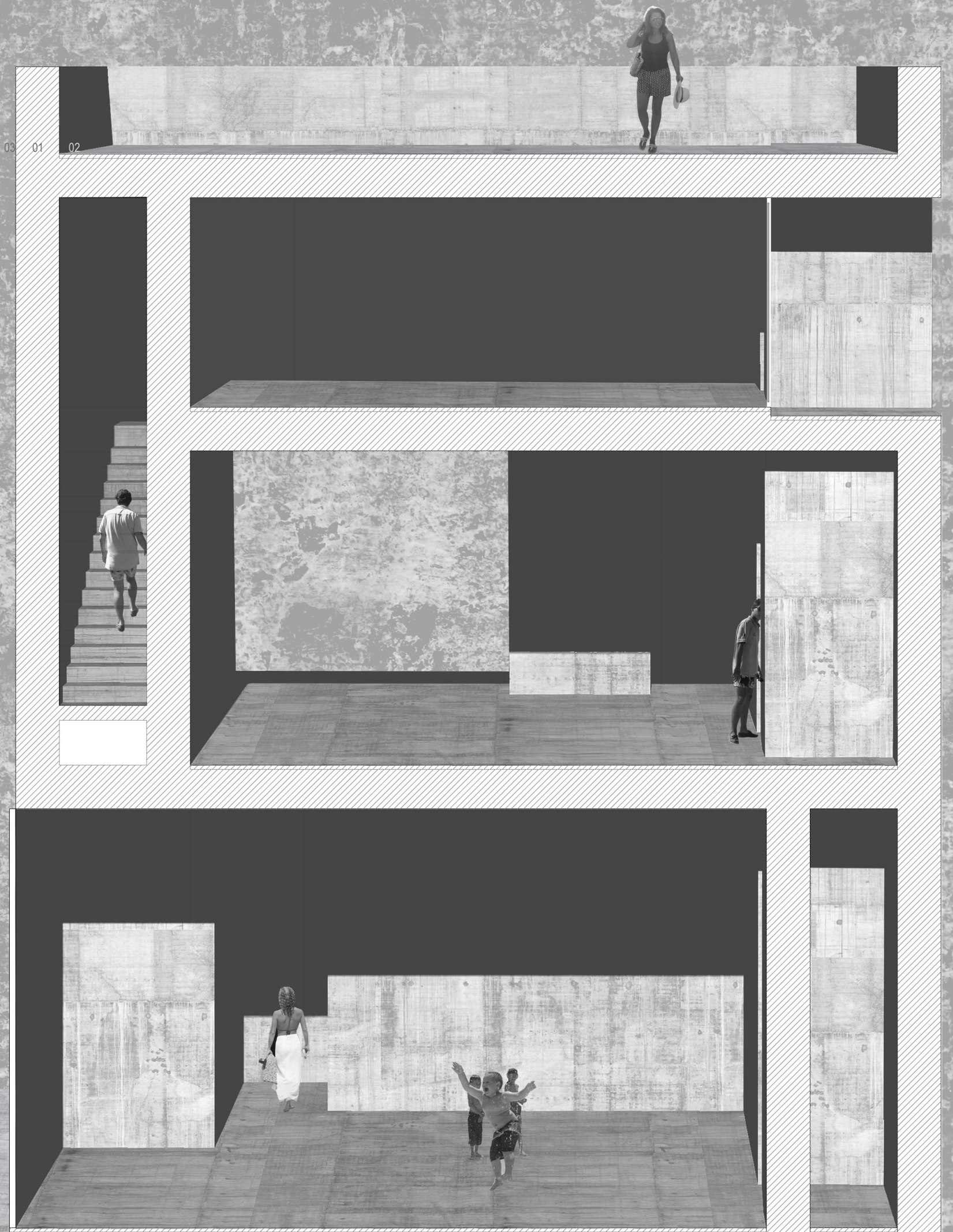












0 1 2 2,5

Corte Constructivo. Esc. 1/50













ÍNDICE DE IMAGENS

014	Fig. 001 Desenho vista aérea Rio de Janeiro, Le Corbusier, Carnet B4-280
016	Fig. 002 Fotografia pilotis da Fundação Suiça Cité Universitaire, Le Corbusier
018	Fig. 003 Desenho projecto terraço-jardim para Instituto de Resseguros do Brasil, Le Corbusier
020	Fig. 004 Desenho apropriação da paisagem pela arquitectura, Le Corbusier
022	Fig. 005 Fotografia Frank Lloyd Wright. Fonte: http://www.house-crazy.com/the-tragedy-of-frank-lloyd-wrights-taliesin-house/
024	Fig. 006 Citação Frank Lloyd Wright. Fonte: http://www.guggenheim.org/new-york/education/school-educator-programs/teacher-resources/arts-curriculum-online?view=item&catid=730&id=122
026	Fig. 007 Citação Frank Lloyd Wright. Fonte: http://artanddesign.wvu.edu/http://artanddesign.wvu.edu/gps/frank-lloyd-wright
028	Fig. 008 Desenho Casa da Cascata, Frank Lloyd Wright. Fonte: > http://designyoutrust.com/2013/07/frank-lloyd-wright-architecture-and-life/
030	Fig. 009 Citação Walter de Maria. Fonte: http://www.radicalart.info/destruction/NaturalDisasters/index.html

032	Fig. 010 Fotografia Lightning Field, Walter de Maria, 1977 Fonte: http://www.diaart.org/sites/main/lightningfield
036	Fig. 011 Definição de “mimese”, em Dicionário Priberam da Língua Portuguesa 2008-2013. Fonte: http://www.priberam.pt/dlpo/mimese
038	Fig. 012 Pintura de Platão e Aristóteles, Raphael Sanzio, 1510. Fonte: https://www.flickr.com/photos/11304375@N07/2769553173/
046	Fig. 013 Fotografia C-Curve 2007, Anish Kapoor. Fonte: http://arttattler.com/archive-anishkapoor.html
052	Fig. 014 Fotografia Ilha da Berlenga, fotografia de autor, 2014
054	Fig. 015 Fotografia Ilha da Berlenga, Arlingo Sequeira, 2007. Fonte: http://www.trekearth.com/gallery/Europe/Portugal/North/Leiria/Peniche/photo561876.htm
056	Fig. 016 Planta relação Peniche Berlengas
058	Fig. 017 Planta arquipélago das Berlengas. Esc. 1/6000
060	Fig. 018 Bairro Andrade Silva 1941 Fig. 019 Forte São João Baptista 1655 Fig. 020 Farol Duque de Bragança 1841

062	Fig. 021 Fotografia Baía da Flandres, fotografia de autor, 2014 Fig. 022 Fotografia Baía da Flandres, fotografia de autor, 2014 Fig. 023 Fotografia Baía da Flandres, fotografia de autor, 2014
064	Fig. 024 Planta de localização. Esc. 1/3500
066	Fig. 025 Planta de Implantação. Esc. 1/200
068	Fig. 026 Corte e alçado. Esc. 1/100
070	Fig. 027 Fotomontagem do interior, imagem de autor, 2014
072	Fig. 028 Planta à cota +3,00m. Esc. 1/100
074	Fig. 029 Planta à cota +8,50m. Esc. 1/100
076	Fig. 030 Planta à cota +12,60m. Esc. 1/100
078	Fig. 031 Planta à cota +36,00m. Esc. 1/100
080	Fig. 032 Corte. Esc. 1/100
082	Fig. 033 Corte. Esc. 1/100
084	Fig. 034 Corte. Esc. 1/100

086	Fig. 035 Corte. Esc. 1/100
088	Fig. 036 Corte Construtivo. Esc. 1/50
090	Fig. 037 Fotomontagem vista de cima, imagem de autor, 2014
092	Fig. 038 Fotomontagem vista de frente, imagem de autor, 2014
094	Fig. 039 Fotomontagem do interior, imagem de autor, 2014

BIBLIOGRAFIA

DE MARIA, Walter, On the importance on natural disasters. In An anthology, ed. La Monte Young, Jackson MacLow, New York, 1963

DE MARIA, Walter, The Lightning Field: Some Facts, Notes, Data, Information, Statistics and Statements, in Artforum, April 1980

LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre. Oeuvre Complète 1929-1934. Erlenbach: Les Éditions d'architecture, 1947

LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre, Five points towards a new architecture, in Programs and manifestoes on 20th-century architecture, Conrads, U. - Editor, (MIT Press 1975), 1926, p. 99

LE CORBUSIER, Precisões: sobre um estado presente da arquitectura e do urbanismo. Cosac & Naify, São Paulo, 2004

LE CORBUSIER. Una pequeña casa. Buenos Aires, Infinito, 2005

LE CORBUSIER. Urbanismo. São Paulo, Martins Fontes, 2ª edição, 2000

LLORENTE DÍAZ, Marta. El saber de la Arquitectura y de las Artes, Barcelona: Ediciones UPC, 2000

MADDEX, Diane. 50 Favorite Houses by Frank Lloyd Wright, UK:Thames & Hudson, 2000

MORIN, Edgar, Introduccion al Pensamiento Complejo, Barcelona: Gedisa, 1994

POINSOT, Jean-Marc, L'Atelier sans mur, Villeurbanne: Art édition, 1991

RIBON, Michel, A arte e a natureza: ensaios e textos, Campinas, Papirus, 1991

ROMANO, Ruggiero. Enciclopédia Einaudi: Criatividade - Visão. Lisboa: Edição Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984

SALAVISA, Eduardo, Le Corbusier. Diário de Viagem e Arquitectura in revista BD

Jornal nº 9, Janeiro de 2006. Fonte: <http://www.diariografico.com/htm/outrosautores/Corbusier/LeCorbusier.pdf>

TIBERGHIE, Gilles A, Bill Viola: na natureza das coisas. In Concinnitas vol. 2, nº 17, 2010

WRIGHT, Frank Lloyd. An Organic Architecture The Architecture of Democracy, M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, 1939

WRIGHT, Frank Lloyd in GUTHEIM, Frederick. Frank Lloyd Wright on Architecture, Nova Iorque: Grosset & Dunlap, 1941

WRIGHT, Frank Lloyd in The Art and Craft of the Machine, uma carta entregue à Sociedade de Arts and Crafts de Chicago, Hull House, Março de 1901

ZEV, Bruno, Saber ver a Arquitectura, 2002, Martins Fontes, São Paulo, (ed. original 1949)

ZUMTHOR, Peter, Pensar uma Arquitectura, Barcelona, Gustavo Gili, 2004

