

ESTRANHAMENTO

MOUCHAO DO LOMBO DO TEJO



Departamento de Arquitetura

Curso Integrado em Arquitetura

Coordenadora: Maria Luísa Santos Carvalho Salazar de Sousa Durão Barroso

Orientadores:

Prof. Arq. Francisco Aires Mateus

Prof. Arq. Joaquim Moreno

Janeiro 2015

ABSTRACT

âmbito da cadeira de Projeto X para finalização do curso de Arquitetura da Universidade Autónoma de Lisboa foi proposto elaborar um projeto no Mouchão do Lombo do Tejo que está situado numa lezíria próxima de Vila Franca de Xira.

A primeira fase do processo foi realizada uma visita ao local para que cada um pudesse conhecer o espaço e perceber o ambiente para poder propor o projeto.

O programa proposto pelos Professores para este projeto foi um programa de meditação.

O espaço ficou para mim especialmente marcado pela imagem de uma igreja aparentemente abandonada que se encontra isolada num campo próximo do mouchão(01).

Esta imagem provocou um olhar diferente sobre o lugar revelando-o e transformando-o em espaço de meditação. Foi feita então uma pesquisa sobre as variadas em inúmeras formas de arte tais como: a pintura, a escultura, a poesia, a música e por fim arquitetura; dotadas da mesma capacidade reveladora da primeira imagem no Mouchão.

A estranheza surge da necessidade de perceber o efeito provocado por estas imagens a fim de sustentar a proposta de projeto para o espaço.

A técnica artística da diferenciação ou estranheza mostrou-se não sendo a única, capaz quando conseguida de provocar a revelação da verdade essencial presente em tudo o que nos rodeia.

Após uma análise cuidada às imagens pesquisadas fui capaz de identificar quais os elementos presentes em cada uma delas e relacioná-los à arquitetura que poderiam potenciar a meditação.

Entendendo a meditação como uma forma ativa e consciente de perceber o que gera a necessidade de retirar o espaço destinado à aceleração da automatização. Pretende-se com isto para o projeto a capacidade de revelação do espaço natural e através desta revelação promover a meditação.

In the scope of the Project X at *Universidade Autónoma de Lisboa* to finalize the degree in architecture, a project in *Mouchão do Lombo do Tejo*, in a marsh nearby *Vila Franca de Xira*, was requested.

The program proposed by the teachers, for this project, was a meditation program.

In an initial phase a field trip was organized so that each student could better understand the surroundings and the space for the proposed project.

There was a defining moment in our promenade, when we saw a nearby abandoned church in a field just next to *Mouchão*.

This image, brought on a different perspective of that place, what was at first imperceptible and turning it into a true meditation space. I then began my research for several art forms like painting, poetry, music and naturally, architecture that contained the capacity for revealing, as this first image of the abandoned church.

The subject of Estrangement arises from the necessity of understanding the accomplished effect of these images as means to withstanding the requested project proposal.

The art technique of differentiation or estrangement, when executed, proved to be capable of triggering a revelation of the truth, present in all that surrounds us.

Through a careful analysis of the images from the research, I was able to understand which elements that made a presence in each of the images, and applicable to architecture, could enhance the capacity of a determined space.

By meditation we assume, a conscious and active way of perceiving that generates the need for removing any automation from the space destined for this program.

With this, it is intended for the project, the capacity of exposing the natural space.

INDICE GERAL

ESTRANHAMENTO – PARTE I

Memória	16
Introdução	18
A arte como processo	22
Poética da Música	27
O mistério do comum	32
A magia do real	34
Arquitetura arte de estranhamento	36

MOMENTOS

Luz	42
Escala	44
Forma	46
Cor	50
Material	52
Peso	54
Som	58
Conclusão	60

ESTRANHAMENTO – PARTE II

Mouchão do Lombo do Tejo	65
Ortofotomapa	66
Reserva Natural	68
Identificação de pontos de interesse	72
Esquemas de traçado	74
Levantamento fotográfico	76
Espaço de Meditação	80
Esquemas seleção de território	84
Implantação	88
Estudos de luz	92
Maquete de estudo	94
Planta (1m)	99
Planta (3m)	101
Planta Cobertura	103
Cortes	104
Alçados	112
Fotografia Maquete	117
Imagem de Conceito	118
Metodo Construtivo	120
Pormenores Construtivos	123
BIBLIOGRAFIA	127
INDICE DE IMAGENS	129

ESTRANHAMENTO

parte I

“ MY WAY OF THINKING ARCHITECTURE

ALWAYS STARTS WITH AN IMAGE “

Peter Zumthor

Memória uma imagem esquecida um som perdido uma
experiência guardada

Experiência inacabada em parte imaginaria de um
observador sem medo do olhar da emoção

Observador nunca recuperável talvez inexistente por ser
também memória do hoje, agora para nós realidade

Realidade em que o homem atua na esperança de
outra vez aquela primeira e pura memória

na estranhamento surge como resultado da pesquisa sobre a transcendentalidade da arquitetura enquanto objecto revelador de um determinado espaço.

Associado à procura da natureza do espaço Mouchão do Lombo, e com o intuito do retorno ao fascínio intrínseco ao ser humano por esta condição.

A meditação esteve ao longo dos tempos associada ao encontro com o transcendente, entendido este conceito por tudo aquilo que o homem não consegue criar ou compreender, para muitos relacionado por inúmeras crenças, e religiões sempre interligado à meditação entendida no senso comum como introspecção e reflexão.

A natureza é talvez a maior expressão deste conjunto de conceitos que identificamos como transcendente. Sendo assim a arquitetura enquanto espaço de meditação faz sentido como descoberta do Natural, podendo ser também encontrado na vida interior de cada um, uma vez que a criação Humana também é algo reconhecido como natureza. Todo o Homem tal como defendido por

Homem livre.

Entendendo o ser Humano livre como o que é liberto de influências pré-concebidas, influenciadas ao longo do tempo pela sociedade, geradora de uma única identidade ao invés da identidade única e irrepetível a que corresponde a verdade Humana.

Esta dissertação pretende defender a ideia de que através do estranhamento (conceito de técnica artística analisado por Victor Chklovski) neste caso aplicado à arquitetura, com o objectivo de libertação interior, é conseguida uma aproximação do observador à sua identidade e por isto conseguida a meditação.

É então feita primeiramente uma análise cuidada ao texto de Victor Chklovsky “Art as Technique” onde é desenvolvido o conceito estranhamento, sendo seguida de uma pesquisa sobre a capacidade que o homem tem ou não de assimilar este mesmo conceito.

Joseph Beuys em “Cada Homem Um Artista” tem a capacidade de

Para a compreensão e esclarecimento do conceito foi feita uma análise das aplicações já conseguidas do mesmo, concretizado em vários campos de arte tais como: pintura, música, e arquitetura. Foi feita também uma análise cuidada ao texto "A Música" de Igor Stravinsky com o fim de perceber os limites de aplicação deste método e realiza-lo como um meio para atingir um fim e não como um fim em si mesmo, e compreender conceitos como imaginação bem como a diferença entre hábito e tradição.

Foi também cuidadosamente estudadas as obras de René Guénon e a filosofia motivadora do seu trabalho expostos na obra "O Mistério do Comum", bem como os pensamentos de Carl Gustav Jung expostos em no excerto "A magia do real" presente no "Pensar a arquitetura".

Com o intuito de compreender o que existe naquilo a que chamamos "comum" capaz de tamanha emoção provocadora de encantamento.

Posteriormente identificadas diversas formas de aplicação da técnica artística

Foi realizada então uma divisão de obras de arte por estes temas e explicadas para cada tema as hipóteses de aplicação prática do conceito em estudo. Pretendem-se aqui identificar as razões pelas quais o homem pode ou não sentir algo como fascinante fazendo a determinada característica

uma associação a ideias perceptivas e de fisionomia humana. Este estudo tem como propósito final a elaboração do programa proposto (espaço de meditação para o Mouchão do Lombo Tejo)

visando a aplicação do tema com o intuito de alcançar a meditação a que o programa se propõe,

bem como a caracterização reveladora do local de implantação.

A concretização deste plano de projeto encontra-se no Estranhamento-parte II onde é explicado todo o processo do projeto.

o pensamento em imagens”⁰¹

o pensamento defendido por Potebnia que diz não existir poesia sem imagem.

Este mestre as imagens não têm outra função senão explicar o conhecido pelo conhecido.

Estas ideias foram muito contestadas por pensadores como Kulikovski que descreve esta forma de arte como uma economia relativa das forças mentais e diz que o sentimento não é mais que um reflexo desta economia.

Tanto esta penso ser uma maneira simplista de ver as coisas. Esta economia não me parece aqui ser bem colocada pois a arte é muito mais simples e clara do que aquilo que ela explica. Deve ser-nos mais familiar do que aquilo que explica e esta ideia induz no erro de considerar “economia das forças mentais”.

A simplicidade só é atingida por um complexo raciocínio apenas. Este pensamento acontecer no consciente acontece no consciente o que cria a sensação de ausência de raciocínio.

Trabalhar sobre o subconsciente é sempre uma tarefa difícil exatamente pela condição inerente de não consciência. Este pensamento do subconsciente apenas pode ser intuído pelos seus portadores. Por exemplo bom pintor ou um bom cantor.

Como todos temos duas mãos com 5 dedos na verdade não somos diferentes uns dos outros todos

“ordens” sejam melhores que outras ou seja fruto de raciocínios mais lógicos. Apenas por estes raciocínios terem a condição de ser conscientes não os conseguimos reconhecer imediatamente. A emoção é o resultado consciente destes raciocínios do subconsciente.

Toda a arte trabalha sobre este resultado. A emoção tanto a música como a poesia e a arquitetura. A imagem é um dos meios que consegue despertar esta atividade subconsciente, mas não o único, como meio na sua função, é igual aos outros. Os processos da língua poética e tem como todos a capacidade de criar uma impressão máxima.

A arte é então um fenómeno de difícil significação complexa pelas inúmeras definições dadas para esta forma de expressão ao longo dos tempos.

Isto deve-se ao facto da arte ser exatamente o caminho entre as duas formas de consciência. Porem este não é o único caminho, também existe o caminho contrário à arte a automatização.

Tanto a arte como a automatização têm como ferramenta a percepção que quando utilizada pela arte é geradora de emoção.

Porque meios físicos muito semelhantes, então porque alguns têm mais habilidade a utilizar estas ferramentas que outros?

Porque vez que estas funções são desempenhadas através de estruturas cerebrais podemos perceber que talvez algumas destas

01- CHKLOVSKI, "A Arte como Processo" p.73

02- CHKLOVSKI "A Arte como Processo" p.83

“As palavras << o meu cavalo >> diziam-me respeito, a um cavalo vivo, e parecia-me tão estranho como as palavras: <<a minha terra>>,<<o meu ar>>,<< a minha água>>”

Leon Tolstoi 02

matização pelo contrário é o apagar da emoção é o não nada ou não pensar aqui sim podemos chamar uma via de esforços muito negativa sendo quase equiparável a cerebral, acontece por repetição consciente de um ato.

idade da arte é dar uma sensação do objecto como visão e no reconhecimento o processo da arte é o processo de criação dos objetos e o processo que consiste em aumentar a percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e pode ser prolongado a arte é um meio de sentir o devir do mundo aquilo que já se tornou não interessa à arte.

da obra poética (a obra de arte) estende-se da visão ao pensamento do concreto ao abstracto. Potebnia dizia também que objetos várias vezes percebidos começam a entrar no pensamento: o objecto encontra-se diante de nós, nós sabemos que já não o vemos e por isso não podemos dizer ou pensar sobre ele.”⁰³

é o retirar do objecto do automatismo perceptivo concretiza-se em diferentes formas; neste texto ChKlovski indica um desses processos utilizando o exemplo de obras de L.Tolstoi.

er os objetos fora do seu contexto habitual Tolstoi aplica o processo de singularização, através da substituição de palavras da linguagem corrente

avras de uso religioso.

ski defende que quase em toda a parte onde existe imagem a singularização a diferença entre Chklovski e Potebnia é que a singularização para Chklovski não é um fator constante a assuntos

S. 03- CHLOVSKI, "A Arte como Processo" p.81-82

04- CHLOVSKI, "A Arte como Processo" p.87

“A finalidade da imagem não é tornar mais próxima da realidade a compreensão o significado que ela tem em si mas criar a percepção particular do objecto, criar a sua visão e não o reconhecimento.”⁰⁴

Para Chklovski a arte erótica é aquela que nos permite a observação das funções da imagem, talvez isto se deva ao facto de toda a sua complexidade de raciocínio ser subconsciente.

É importante explicar que é no subconsciente que está a verdadeira transformação (invenção).

Mesmo que o que entendemos por invenção seja apenas a construção de realidade ainda assim é no subconsciente que a construção se dá.

O consciente é a concretização desta criação é que o pensamento é capaz de a tornar física através de um raciocínio lógico de efeito-causa.

Note-se que aqui não é utilizado o sentido estrito da palavra esta concretização pode ser a consciência e formulação da ideia.

A arte erótica tem como essência a criação de um outro ser vivo, o que representa talvez o mais complexo processo da consciência humana.

complexidade deste resultado (outro ser vivo) podemos intuir a capacidade intelectual da parte do cérebro que consideramos consciente é bastante mais elevada que a inconsciente.

As formas de expressão no momento em que começa a sua singularização física (sentido lato) começaram a caminhar para o inconsciente de consciência por isso nunca será possível aceder directamente ao subconsciente.

Chklovski trata neste texto a arte como processo sobre a singularização do assunto da singularização como uma das formas das artes de arte no paralelismo psicológico aqui explicado.

Chklovski o que importa neste paralelismo é a falta de consciência numa semelhança.

A finalidade deste paralelismo bem como a da imagem representa a percepção de um objecto da percepção habitual (automática) a esfera de uma nova percepção. Ao examinar-mos a língua tanto nos seus constituintes fonéticos e lexicais como na construção das palavras e das construções semânticas constituídas pelas palavras apercebemos nos de que o carácter estético é sempre da mesma maneira: sendo gerado directamente para libertar a percepção do automatismo.

A visão representa a finalidade do criador e é criada artificialmente de modo que a

Spencer explica este fenómeno de singularização em termos de música em uma frase:

“as pancadas que nos dão irregularmente obrigam os músicos a conservar uma tensão inútil, por vezes até prejudicial, porque prevemos a repetição da pancada; quando os golpes são regulares economizamos as forças”⁰⁶

Ao contrário de Spencer, Chklovski diz que o ritmo prosaico e a linguagem é um importante fator do automatismo. Não é o ritmo poético da arte, pois apesar de haver na arte uma ordem não é seguida rigorosamente. Chklovski defende a singularização como uma das ferramentas que possuímos para gerar arte não a defende como sendo a única. Podemos então reescrever de Potebnia :A arte é também o pensamento em imagens os sentidos perceptivos são capazes do pensamento de arte

" As for periods and commas, I don't give
then a thought, I leave it to you to put
them wherever you wish "

07

do e trabalho em composição de Igor Stravinski levou este autor a repensar o problema inerente à criação artística e a tornar claros dois conceitos: estilo e gosto.

No Poetics of Music é tornada evidente a indissolubilidade da relação que existe entre dois aspectos da personalidade deste autor sendo eles: a sua música e a sua filosofia.

A sua filosofia tem como fundamento o texto A Árvore de Paul Valéry, no qual ele reconhece um enorme valor, poder e verdade em qualquer coisa cuja personalidade consegue ser o mais coerente possível com a verdadeira essência.

Ele vê-a na forma como uma árvore primeiro alcança a sua altura máxima, habilitada de todas as raízes e estrutura esticando-se em todas as direções aparentemente sem critério e que na sua extremidade é coroada por uma folhagem no seu máximo esplendor e força. Apenas sendo este processo terminado vêm os frutos que Stravinsky equipara ao trabalho do ser humano maduro que compreende e realiza. Torna-se difícil para Stravinsky falar de música apenas considerando a sua realidade material, sente-o como uma traição.

Ele fala-nos em Poesia da Música na qual o significado exato da palavra diz ser o estudo do trabalho a ser feito, pois o verbo de palavra deriva não quer dizer mais do que fazer ou realizar.

Quando o processo formal é precedido por um princípio, o estudo de qualquer assunto requer a existência daquilo a que na linguagem musical chamamos de dogma.

É a necessidade que sentimos de trazer ordem ao caos ou de entender um acontecimento em todas as suas possibilidades, a indecisão do pensamento vago, geram a necessidade de uma forma de dogmatismo.

O simples facto de percepcionarmos aquilo a que chamamos ordem provoca-nos a localizar geralmente toda a atividade humana sobre estes pilares do dogma.

Posto isto Stravinsky expõe uma explicação para a necessidade de tentando evitar a interferência dos seus gostos ou sentimentos privados.

Diz então que a arte é por essência construtiva isto é trabalho e a função da procura de ordem inerente ao ser humano na construção desta ordem torna-se necessária a revolução que implica o rompimento do equilíbrio.

Revolução é o mesmo que um caos temporário em que a ordem é o contrário do caos.

A complexidade musical, torna-se legítima ao se estender sobre aquilo que é genuíno.

No entanto só será possível reconhecer tal valor como o da música apesar dos excessos, àquele que tiver uma genuína capacidade intuitiva.

" The best attitude for a composer will
be the attitude of a man who is
conscious of the hierarchy of values and
who must make a choice" 08

de Stravinski é organizado em seis lições: Getting
ed with one another ; The Phenomenon of music; The
ition of music; Musical Typology The avatars of Russian
e finalmente The performance of music.

neiro Stravinski tenta sintetizar os princípios da sua ideologia
que o que iremos ler é como uma confissão musical, o
do que atribui a esta expressão e o seu aparente carácter
o é contrariado pelo desejo de se tornar dogmático nas suas
es.

imeiro ponto é uma explicação da sua experiência musical e
que associa a valores concretos.

undo ponto Stravinski deixa de lado o problema insolúvel da
da música, a finalidade é a de desenvolver o fenómeno
em si mesmo, e também desenvolver a ideia de este derivar
ser humano em equilíbrio com a capacidade dos sentidos e
ntelecto.

adado o fenómeno da música como forma especulativa de
empo.

estudo retiramos a linguagem do processo criativo ao
lar o principio do contraste e semelhança.

mentos e morfologia da música são então demonstrados
objecto de entendimento deste principio.

neiro ponto são consideradas as seguintes

as: O que é composição? O que é o compositor? Como e
grau é o compositor um criador?

questões levam ao estudo individual de elementos formais
entes de música.

to são desenvolvidos conceitos como invenção, imaginação,
ão, cultura e gosto; de ordem como regra, em oposição à

desordem e finalmente o surgir da oposição pela necessi
liberdade.

O quarto ponto estuda a tipologia musical através de uma
da sua origem histórica e percurso.

Tipologia pressupõe um ato de seleção o que pressup
método discriminatório.

Esta análise leva à problemática de estilo e por consequê
elementos formais que constituem aquilo que Stravinsky
biografia musical.

Para tal são examinados os factores preocupantes na atu
são eles: o publico; o elitismo; o patronato; o modern
academicismo; e o classicismo ou romantismo.

Stravinsky sendo inteiramente devoto à música Russa des
ainda um quinto ponto em que realça a problemática das ide
distintas presentes no seu país na sua época uma
conservadora e revolucionária.

O sexto ponto descreve aquele a que Stravinsky ch
fenómeno físico da música pretendendo assim d
interpretação de execução.

" By its fruit we judge the tree. Judge
the tree by its fruit then, and do not
meddle with the roots" 09

mbém neste ponto sobre a atividade e passividade da
ia e da relevância do julgamento e critica.

cura tem por objetivo determinar o valor essencial da música
a faculdade de promover o encontro pessoal do genuíno ser
um.

esta explicação musical pretende assumir uma forma de
de um sistema que irá começar através da análise do
no da música e termina no problema da sua concretização.

ski na sua tese não escolheu o método mais frequente de
o geral para o particular. Isto deve-se à verdadeira
ia do fenómeno ter a sua substância e forma num lugar
ente distinto do convencional.

esta dissertação interessa salientar os aspectos
olvidos por Stravinski que possam ser relevantes para a
ção do tema da tese.

fenómeno da música Stravinski fala-nos dos sons naturais
murmúrio da brisa ou cantarolar de um pássaro; como algo
ere música mas que ainda não é em si música.

ar prazer nestes sons sendo expostos a eles tornamo-nos
taneamente músicos também criativos .

mentos geram música apenas dotados de ordem e tal
ção pressupõe um ato propositado de forma consciente.

fato histórico, recente ou distante, poderá servir como estímulo
desperta a criatividade mas nunca deve ser utilizado como
para ignorar dificuldades.

Apenas no imediato se pode conseguir algo sólido pois aquilo
não está mais em uso não pode diretamente servir-nos mais

Por isto ir para trás de um certo ponto no tempo que não
permita contemplar a música em si pode então situar-se no
da futilidade não tendo nada a acrescentar enquanto experiência

Stravinsky expõe o Fenómeno da música não mais do que
um fenómeno de especulação .

"Só o ser humano integral em contato consigo mesmo é capaz
esforço da mais alta especulação.

A base da criação musical é um sentimento preliminar que surge
primeiro no campo abstrato com o objetivo de dar forma
concreto.

Os elementos naturais de que esta especulação necessariamente
advém são o som e o tempo." 10

" An accident is perhaps the only thing
that really inspires us" 11

a é baseada numa sucessão temporal e requer a atenção
ória, consequentemente a música é uma arte cronológica tal
arquitetura é uma arte espacial.

o do evoluir do tempo varia de acordo com a disposição e
ntecimentos que afectam a sua consciência que podem ser
mplo: expectativa, fadiga, angustia, prazer, dor, interesse,
olação, atenção...

essoa determina um processo psicológico específico para
nado intervalo de tempo.

ações de tempo psicológico tornam-se perceptíveis apenas
acionadas a sensações primárias conscientes ou
scientes.

obra musical submetida ou desassociada ao fluir normal do
estabelece uma relação particular.

um equilíbrio entre o avançar do tempo, a duração da
o material em que é produzida e a técnica através da qual
a se torna arte.

hinsky diz existirem dois tipos de música: uma
mente ao seu tempo ontológico induzindo a mente a uma
inâmica; e outra pelo contrário não contida em momentos ou
s de tom, o que gera o deslocamento do centro de
de e assenta na instabilidade.

cto faz com que o segundo tipo musical seja bastante
el a emoções do compositor.

de um válida a existência do outro.

O contraste requer efeito imediato, a semelhança nasce
constante por unidade.

O efeito imediato provoca e renova a causa desta
necessidade da procura de diferença é legitimada pelo seu e
reconhecimento da semelhança, a unidade precede a va
mas apenas pela variedade se reconhece unidade.

A coexistência dos dois é então necessária no entanto a va
é apenas um meio para um fim.

A semelhança não é evidente ao contrário do que possa
esta tem de ser demonstrada são necessários esforços.

"Na música a dissonância é um elemento de transição
complexo intervalo de tons que não estão completos em s
devem ser resolvidos para o ouvido numa perfeita consonância.

A dissonância por um instante tem o papel de ilusão.
música não é mais que uma sucessão de impulsos e resp
seu desenho em conjunto ou a separação dos polos de atr
certo modo determinam a respiração da música." 12

a baseada no tempo ontológico é geralmente regulada pelo
o da semelhança a música que se submete ao tempo
ico rege-se pelo princípio dos contrastes. Estes dois
s variedade e unidade funcionam em conjunto a existência

" A method is replaced, a tradition is carried forward in order to produce something new" ¹³

cilmente os amantes de música de menor instrução apenas nem ter acesso à periferia do trabalho musical que lhes por razões na maior parte afastadas da essência da música

acto torna este prazer suficiente para ele sem sentir a dade de justificação. Mas se por outro lado a música lhe da o amante de música irá pedir explicações ao compositor.

vés do inaparente desenrolar das funções que um trabalho é o e justificado, apenas reivindicando a ajuda da introspecção as ter a oportunidade de falar deste assunto essencial a pensa que o que põe a imaginação a funcionar é um certo o emotivo geralmente denominado por inspiração.

les ato de pôr o trabalho em papel é inseparável do prazer ção, não é possível separar o esforço espiritual do ico e físico eles não apresentam uma hierarquia de valor"¹⁴

inação está pressuposta a invenção o que leva a uma o nos dois termos.

ença essencial entre estes dois termos está na sua forma a que é necessária na invenção e na imaginação pode não a existir. O que interessa não é a imaginação em si mas a de que nos ajuda a concretiza-la.

senso e subitamente deparamos nos com um ol desconhecido. Este obstáculo cria em nós um susto e es gera o nosso poder criativo." ¹⁵

A capacidade de observação e de criação posteriormente o daquilo a que podemos chamar de instinto.

A cultura é um fator de extrema importância no processo o ela que consegue explorar o valor total do instinto.

O artista impõe cultura sob ele mesmo e acaba por leva outros também assim é estabelecida a tradição. A tra completamente diferente do hábito este é por definiç aquisição mecânica e inconsciente, já a tradição resulta de intencional e consciente .

" Toda a arte pressupõe um trabalho de seleção proce eliminação ou seja saber como descartar é a melhor técn seleção"¹⁶

13- STRAVINSKY, "Poetics of Music", p.59

14- STRAVINSKY, "Poetics of Music", p.59

15- STRAVINSKY, Igor, "Poetics of Music", p.58

16- STRAVINSKY, Igor, "Poetics of Music", p.64

"I do not feel I am "adding"
something to the world: where
would I get what I am adding, if
not from the world" 17

02

Grande parte do trabalho de René Magritte passa por transformar objetos comuns do dia a dia e simplesmente modificar a sua habitual localização ou figura, forçando o observador a ter um olhar mais profundo sobre o que está a sua frente e para aquilo que a imagem realmente representa.

Durante o curso da sua carreira René Magritte também utilizou pinturas famosas de outros artistas e redesenhou-as com o seu toque surrealista. Um dos trabalhos que fez foi recriar uma das obras primas de Manet- The Balcony, onde substitui as figuras que estavam na imagem por caixões. Esta foi uma das maneiras encontradas por René Magritte para demonstrar o seu estilo e criar um desenho único, que faz com que os observadores da sua obra a tenham de interpretar de forma criativa e ter atenção às características que não lhe são a princípio óbvias.

René Magritte desenvolveu estratégias chave e apresentou diversas técnicas para

também acontecimentos como a noite, o dia para ele toda a sua envolvente poderia tornar-se objecto de admiração. Fala-nos de uma beleza sensorial e por isto percebida por todos os sentidos não sendo apenas visual, cria obras que apelam também ao tacto, olfacto e audição. Este apelo não é feito no sentido formal Magritte utiliza o facto de o observador estar familiarizado a determinados objetos o que gera uma associação imediata da imagem do objecto a sua textura, cheiro ,ou som. Determinados objetos podem por familiarização estar associados diretamente a um sentido específico como por exemplo : uma flor associada ao seu cheiro, uma rocha associada a sua textura e peso ou uma flauta associada ao seu ruído.

"if the dream is a transaction
of waking life, waking life is
also a translation of the dream"¹⁸

Determinados objetos podem pelo efeito da familiarização estar associados diretamente a um sentido específico como por exemplo : uma flor associada ao seu cheiro, uma rocha associada a sua textura e peso ou uma flauta associada ao seu ruído. Magritte utiliza geralmente estes objetos chave de utilização regular para provocar a desfamiliarização ao objecto comum, com o intuito de aproximar o observador da realidade :a real imagem ,o cheiro, verdadeiro toque. Para Magritte é importante perceber quanto de verdade existe naquilo que o rodeia pois por familiarização podemos criar falsas imagens dos objetos, apenas por palavras formamos uma imagem de um objecto e podem escapar-nos pequenas características diferentes em objetos com o mesmo nome por exemplo. E tal como pela palavra existem inúmeras outras associações feitas imediatamente por familiarização o cheiro de comida associado à respectiva

olhar ou ver melhor. A verdade que Magritte tenta expor é de que não existe um objecto chamado pedra associado a determinada imagem mas sim uma infinidade de objetos únicos irrepitíveis. O mesmo acontece nos fenómenos Naturais como a noite ou o dia para Magritte cada dia é único e irrepitível e deve por todos ser apreciado como tal, Como o dia e noite são o fenómeno revelador de tudo o que nos rodeia também o mesmo objecto não é igual a si mesmo com o passar do tempo.

A conclusão que retiro do estudo da obra de Magritte é a de que cada Momento é único e irrepitível e por isso tem o potencial de exceção apenas dependendo do olhar do seu observador.

“Me looking at the landscape or
maybe the opposite landscape
looking at me” ¹⁹

um efeito recíproco entre as pessoas e as coisas. E é com
e me identifico como arquiteto. E é isto a minha paixão.
ma magia do real. No entanto, conheço bem a magia dos
mentos. E a paixão dos pensamentos belos. Mas aqui estou a
quilo que muitas vezes acho ainda mais incrível: a magia do
iro e do real. Interrogo-me como arquiteto: a magia do real –
a residência de estudantes, uma fotografia de Hans
artner tirada na década de 1930. Estes homens gostam de
sentados. Pergunto-me: posso eu como arquiteto, projetar
atmosferas, esta densidade, este ambiente? E em caso
vo como? E penso que sim, e depois que não. Penso que
que há coisas boas e menos boas. E agora mais uma
Um musicólogo escreveu num dicionário de música a
e frase que ampliei numa folha, pendurei no atelier e disse: é
que temos de trabalhar! O musicólogo disse sobre este
itor em especial, que vão adivinhar quem é imediatamente,
nte: "escala diatónica radical, escalada rítmica poderosa e
diada evidência da linha

pendurada lá em cima no atelier para todos nós. E fala
atmosferas, também a música deste compositor poss
característica de nos tocar, de me tocar de imediato. Mas aq
também vejo nesta descrição é o trabalho, e isso conf
existe de facto um lado artesanal nesta tarefa de criar atm
arquitectónicas. Tem de haver procedimentos, inte
instrumentos e ferramentas no meu trabalho. Observo-me
próprio e conto-vos em nove mini-capítulos o que encontre
me move quando tento criar esta atmosfera nas minhas o
evidente que as respostas são muito pessoais, mas não
outras. São muito sensíveis individuais
,provavelmente são mesmo sensibilidades, sensibilidades p
que me levam a fazer as coisas desta forma.”²⁰

ca, clareza e rudeza das harmonias, um radiar cortante das
des, por fim a
dade e transparência do tecido musical e a solidez da
ção”(André Boucourechliev sobre “o genuinamente russo na
ca musical de Igor Stravinsky”). Esta frase está agora

cto físico quando possui a qualidade arquitectónica gera
ura .

ue a arquitetura é a arte de criar ambiente a qualidade
da a esta arte está intimamente relacionada ao poder de
noção.

o ambiente está diretamente influenciado pela nossa
ão emocional, esta percepção é instintiva e todo o ser
o possui por necessidade de sobrevivência.

iente comunica então imediatamente com esta percepção, e
o emocional gerada provoca aceitação ou recusa quase de
mediata.

no é exposto no texto magia do real de Peter Zumthor existe
ínio pela verdade o arquiteto é apenas quem identifica esta
verdade e o projeto de arquitetura o meio pelo qual ela tenta
ficada. Sendo a arquitetura uma criação humana de linhas
não existentes na natureza, podemos afirmar que a
ura é por si um objecto de estranhamento natural ao homem.
itettura tem então enquanto arte de estranhamento a função
descobrir o espaço onde se insere em todas as suas
alidades.

a obra em si que gera fascínio mas sim o que através da
nseguimos ver.

As obras funcionam como parte integrante do espaço em qu
inseridas cada nova obra intervém em determinada s
histórica par a qualidade da intervenção é crucial que se
equipar o novo com características que entrem numa rela
tensão significativa com o existente o novo encontra o se
quando nos estimula a ver o existente de uma nova maneira.

O método artístico de estranhamento na arquitetura nada te
com forma ou configurações originais apenas pretende comp
o espaço, e demonstra-la na sua realidade.

A poesia é o resultado esperado para esta tenta
demonstração da realidade, apenas alcançada quando exis
neste efeito

A obra física não é poética o que é realmente poético são os
que esta poderá causar no observador e o que através dela
ser descoberto. A poesia existe então na essência das coisa
na sua aparência é o encontro do real que gera a poesia.

nhamento na arquitetura é causado pela tensão do objecto a envolvente.

são aparece em um momento e por vezes as características
s desta tensão não são imediatamente evidentes, o objecto
a torna se então um objecto de arte.

é entendida por tudo o que questiona, procura, gera e por fim a. A arte acontece em um momento singular posto isto a arte não pode então ser vista como a eterna procura pela arte.

ação procura em tudo o que nos rodeia a sua verdade
É no encontro com esta verdade que aparece a emoção.

tura permite revelar a verdade essencial do espaço isto é o
fine como arte sendo sempre como todas as obras com esta
stica objecto de estranhamento. Os momentos de arte
contercer por variadas características do objecto às quais
familiarizados como : o peso, a escala, a luz, a forma, a cor,
o material.

ção destas características é dependente da nossa condição humano e variável de pessoa para pessoa. Depende não só da economia mas também da experiência de vida até aquele momento. Aqui existe uma contradição pois o que verdadeiramente

de determinada realidade que nos é familiar mas que simplesmente deixamos de meditar sobre ela e por isso foi perdida a bela emoção.

Na arquitetura o estranhamento é aquilo que põe em realidade e a consequência desta questão é o encontro desta realidade.

A necessidade de diferenciar surge e só faz sentido com o unir.

Esta união na arquitetura é representada por uma consequência conseguida para o espaço incutindo a noção de equilíbrio e estabilidade em que os componentes passam a ser parte constituinte deste mesmo espaço. Esta coerência vai com a autonomia do ser humano perdendo a sua verdade unitária no ser Humano, a diferença não aparece apenas como reação e não como fim em si mesmo. O objectivo ultimo da arquitetura é sempre o de gerar equilíbrio e provocar com este equilíbrio o pensamento e a questão.

ociona tem de certa forma sempre relação as nossas

Momentos

“ A Experiencia intensiva do momento, o sentimento de pleno bem-estar no tempo que parece inconsciente do passado e do futuro faz parte de muitas, senão de todas as sensações de beleza. Sobre algo que irradiou beleza e me tocou, digo depois: neste momento, estive inteiramente comigo e , ao mesmo tempo, inteiramente com o mundo, primeiro e por um momento sustendo a respiração, depois absorvido e entregue, espantado, embalado, excitado, sem esforço e também calmo, fascinado pela magia da aparição. Sentimentos de alegria. Felicidade. O rosto de uma criança adormecida que não sabe que está a ser observada. Beleza serena, tranquila. Nada é transmitido. Tudo é próprio. O fluxo do tempo parou, a vivência cristalizada num quadro cuja beleza parece indicar a profundidade. Para o tempo da sensação tenho uma ideia da verdadeira natureza das coisas, das suas qualidades mais gerais, das quais suponho agora que se encontram para além de todas as categorias do pensamento.”

Peter Zumthor, 2003

radiante capaz de estimular a retina para produzir a sensação visual; a luz é a sensação que provém do sol durante o dia; luminosidade; claridade emitida por qualquer corpo reflectida pelos corpos celestes; qualquer objeto usado como fonte de luz.

A luz foi sempre na arte em geral um elemento de pesquisa e de descoberta.

Na arquitetura especificamente é um elemento fundamental e por isso motivo de procura e estudo constante. Um dos maiores nomes deste tema foi Louis Kahn um dos grandes nomes da arquitetura mundial nascido na Estónia no ano de 1901 mas naturalizado Americano em 1914.

Para Kahn a luz não é somente o que torna as coisas visíveis mas é uma substância, luz torna-se matéria e toda a matéria se move na luz. Não é possível falar de luz sem falar de sombra pois a sombra é um elemento natural sempre presente na luz, a luz define o visível o nível de escuridão.

A luz inspira um profundo mistério e reflexão.

Kahn vê o arquiteto como alguém que pode evocar este silêncio utilizando a luz e a sombra.

Quando nos fala do mistério associado a escuridão está a falar também do estranhamento que esta escuridão nos causa. O mistério aparece quando algo nos é pouco familiar. Podemos afirmar que o mistério é então uma consequência do estranhamento e por sua vez o silêncio e reflexão são uma consequência deste mistério.

A este estranhamento tal como refere Kahn acerca da escuridão é também associado um certo temor pelo desconhecido. Quando este temor é vencido conquistamos o silêncio.

A reflexão é o caminho percorrido desde o instinto básico do temor até o alcance do silêncio.

O mistério da sombra está associado por Kahn ao silêncio, ao

ula

la de referência relativa, utilizada nas artes e arquitetura e baseada no humano;

nde-se por escala a relação de proximidade e distancia que e entre as pessoas e os objetos. Isto está relacionado com o nho a dimensão e massa do objecto ou edifício. Tudo é para aracterizado por comparação ou é maior, menor, ou igual a Humana. Este foi um tema intensamente estudado por orbusier que cria o que chama de modulos. Corbusier passa ferenciar –se em medidas modulares baseadas nas rções de um individuo imaginário para perceber o espaço. em dois modulos, o de 1,75 metros e o de 1,83 metros os a partir de pesquisas de altura média em indivíduos de ntes lugares da terra.

eressante neste aspecto escala é o podermos constatar que o que é maior nós nos podem intimidar ou por vezes enaltecer, o que

acontece quando o espaço não intimida pelo contrário pe respirar livremente. O estranhamento em relação a escala acontecer quando um espaço é grande ou pequeno comparação com a escala humana, Isto torna quando desproporção acontece este parâmetro num tema de ref provocador de emoção. É difícil especificar o que real causa estranhamento em relação a escala ou definir lhe regra pois o rigor na escala humana também aparece motivo de estranhamento e gerador de emoção. Apen pensamento do artista sobre este assunto e a preocupação enquadramento consegue uma obra capaz de gerar emoção

resultante das ações da gravidade sobre os corpos; tudo o que exerce
o;

o peso sendo uma condição física inerente a toda a matéria
ente tem vindo ao longo do tempo a ser um dos temas
adores de inúmeras obras de arte. Tal acontecimento deve-
o facto da procura artística ser exatamente o desafio ao
rido, e a tentativa de criação ser por si a formalização deste
io.

ndo uma obra consegue com sucesso desafiar esta condição
gável de peso torna-se extremamente intrigante sendo por
incompreensível ao observador.

ausência de explicação imediata e óbvia causa uma
ão aprofundada sobre o tema.

so é sem duvida uma das condições físicas a

tem como tendência considerar aquilo que conhece cada
menos interessante o que o induz em erro. A condição de
quando experienciada pela primeira vez é extremam
cativante sendo por isso um dos primeiros fascínios hum
Qualquer ser Humano na sua primeira infância experi
intensamente o peso seja pelo tacto de outros ou pelo
próprio é reconhecida nesta primeira fase de vida uma gran
intrínseca a esta condição. É através do Estranhament
desfamiliarização que a arte consegue por vezes devolv
Homem vestígios destas primeiras experiencias e
consequência devolver a este factor peso toda a aten
merecida outrora pouco cuidada

Quando a arquitetura o peso pode ser traduzido por determinado material ou textura uma vez que a cada material associado determinado peso é possível existir a percepção do peso sem ser necessário o toque.

É uma das poucas vantagens do processo de familiarização que sofremos com o tempo é que conhecemos a realidade não sem a experiência dela apenas por associação e por conhecimentos adquiridos em experiências anteriores. A arquitetura pretende enquadrar-se no campo da arte e por isto retirar o “dado como adquirido” e acrescentar a experiência real de cada espaço.

Então sentido que nesta arte da arquitetura o peso não seja como uma condição adquirida mas sim uma condição a ser dada e

que pode ser utilizada como meio para a redescoberta da experiência peso.

Porque não estamos da mesma forma em espaços de materiais diferentes, a consciência desse peso real pode ser uma qualidade fascinante do espaço. Quando é desconstruído através do estranhamento aquilo que é familiar em relação ao peso torna-se necessária a procura desta condição no edifício provocando assim a experiência deste edifício enquanto objecto de determinado e único inigualável peso

ssão que a luz difundida ou transmitida pelos corpos produz no órgão
ão;

r pode ser encarada como uma linguagem, uma identidade
bólica, um instrumento fundamental para a criação de
os ou qualquer outra forma de expressão.

e ser manipulada consoante uma intenção ou estímulo
or podendo estar associada a tipos de linguagem simbólica.
erdadeira cor da arquitetura será sempre a dos seus
riais, ou seja da soluções encontradas quer para estrutura
para revestimento das superfícies.

nsiderado cor todos os estímulos visuais que conduzem ao
hecimento espacial e temporal da envolvente, também as
fícies de luz e a respectiva sombra são reconhecidas como
distintas. A cor depende então da luz mas também do
o que a modifica e transforma em outra cor. A sombra é
cial para a percepção
anto cor pois tem a particularidade de

transforma se de acordo com as circunstâncias das
observação não constituindo para a percepção uma caracter
imutável dos objetos.

A ausência de cor representada pelo preto torna- se fact
estranhamento pois exemplifica a total ausência de luz o c
um acontecimento utópico. Quando confrontado com esta
ser Humano permite-se imaginar criar a existência do preto
espaço é reveladora. Por exemplo para a capela de Mark R
a escuridão dos painéis é do tipo luminoso ao invé
imperativo, pois estas não me dizem o que ver mas criam es
para eu ver seja o que for mesmo que seja ouro na escurid
escuridão significa coisas diferentes para pessoas difer
todos temos uma História de escuridão pessoal e ninguém
caminhar dentro dela por nós

izar os objetos no espaço e entre si.

r é uma experiencia sensorial ambígua concreta e abstracta
multâneo, pode ser vista e tocada, mas desaparece ou

Material

...nto de objetos e aparelhos que se usam numa indústria, numa
...ção, numa exploração; que diz respeito à matéria; formado de
...a;

...materiais soam em conjunto e irradiam, desta composição
...e algo único. Os materiais são infinitos pois podem ser
...chados de inúmeras maneiras diferentes, o mesmo material
...ser polido, partido, fundido etc... Também a quantidade
...da de um mesmo material o torna diferente, bem como a
...exposição solar. O mesmo material em luz é diferente dele
...no em sombra sendo todas estas possibilidades diferentes
...de aplicar o mesmo material.

...material é um elemento sucessivamente misterioso de um
...o nunca se sabe como realmente será o resultado da sua

aplicação.

Ao conciliar materiais numa obra existe um ponto em que
demasiado afastados e outro em que estão demasiado próxi

O momento de tensão entre materiais é difícil de encontr
algures no meio. Esta tensão entre materiais quer propostos
projeto quer os encontrados na envolvente é o que o
estranhamento através dos materiais existem infinitas man
de gerar emoção mas esta aparece apenas quando o momen
de tensão é conseguido,

ção auditiva produzida por vibrações mecânicas de frequência
eendida entre determinados valores (20 e 20 000 vibrações por
do, em média);

os os espaços colecionam ampliam e
mitem som isto está ligado a forma e a superfície dos
iais mas também a forma como foram fixados. Com o
ar do
o as pessoas deixam de repara no som de um espaço as
órias mais marcantes que encontramos deste som são da
cia. Tal como as imagens também o som torna-se para nós
enómeno familiar e acabamos por nem sequer o ouvir. As
stâncias em que o som existe são par nós conhecidas se
er um som estranho a determinado ambiente então já o
nos bem

(como uma buzina de um carro).

O Som pode então ser utilizado como característica caus
de desfamiliarização e tornar o comum excecional.

Aplicado a arquitetura o espaço pode ser pensado em func
som que produz ou até do seu silencio percebçionamos at
do som a existência de inúmeros materiais num edifício ou
presença de água neste edifício basta que este seja deser
de forma a estranharmos estes materiais que os sons se to
muito mais evidentes chegando a emocionar tal como
emocionaram os primeiros sons da nossa vida.

ma

junto dos limites exteriores de um objecto ou de um corpo que lhe
erem um feitio, uma configuração ou uma determinada aparência, feitio,
ato; modo de expressão em obra plástica ou literária; realização
creta de algo;

objetar, planejar, desenhar, não deverão traduzir-se para o
arquiteto na criação de formas vazias de sentido, impostas por
capricho da moda ou por capricho de qualquer outra natureza.
As formas que ele criará deverão resultar, antes, de um
equilíbrio sábio entre a sua visão pessoal e a circunstância que
o envolve e para tanto deverá ele conhecê-la intensamente, tão
intimamente que conhecer e ser se confundem...”²¹ A forma
tornou-se vindo a ser motivo recorrente de discussão entre arquitetos.
Louis Sullivan escreve um artigo revolucionário de título: “A
forma segue a função”, no qual descreve que a forma do edifício
deve ser consequência da sua função.

A forma remete para um lugar por isso se o lugar é “tal”
a utilização também deverá ser “tal”. A função aparece então
dentro de um enquadramento ambiental, sociológico e histórico do local.
A forma é o resultado físico deste enquadramento. Podemos então
afirmar que o artista não trabalha na forma mas em todos os
outros parâmetros apresentados a forma é a resultante de todos
estes parâmetros.

Se no fim do desenho esta resultante a que chamamos forma
não tiver a capacidade de tocar quem a fez, então a busca pela
verdade não foi livre ou sincera.

Apesar desta frase ainda se manter atual houve nos arquitetos
do século XX uma mudança em relação ao que consideravam
a função do edifício. Influenciado pela arte contemporânea
e por artistas como Malevitch ou Walter de Maria os arquitetos
passaram a considerar a formação de pensamento uma função.

ndo a forma então o resultado de uma busca pela verdade, temos afirmar que esta expressão forma é capaz de gerar estranhamento e de questionar a envolvente.

Stanley Kubrick sugere no seu filme “2001 Odisseia no Espaço” que poderá ter sido pela forma que o hominídeo pensou pela primeira transformando-se em Homem. Este pensamento surge a partir do estranhamento causado pelo aparecimento de uma forma não familiar ao hominídeo. Podendo esta hipótese de criação do pensamento pela forma ser verdadeira ou não,

O estranhamento pretende por em causa aquilo que conhecemos para o voltarmos a questionar. Desta maneira poderá aparecer uma verdade inesperada capaz de emoção.

“I am putting myself to the fullest possible use, which is all I think that any conscious entity can ever hope to do.” ²²

O facto é que questionamos aquilo que não conhecemos e tentamos de questionar aquilo que pensamos conhecer.

Correr desta dissertação pretendeu-se compreender o método do estranhamento e quais as suas aplicações nos diferentes estados da arte em específico na arquitetura.

A utilização desta técnica como único objectivo a revelação da verdade foi feita também uma pesquisa sobre o significado do conceito. Foi compreendido que a função do criador é trazer o elemento que recebe da imaginação, para a realidade humana impor limites sob si mesma. Toda a arte é um trabalho de seleção proceder por eliminação ou seja o que não queremos é a melhor técnica de seleção.

O princípio que este método revela é a atividade subconsciente que procura unidade.

Primeiramente preferimos a coerência com a sua força silenciosa e tantos efeitos da dispersão. A necessidade de diferenciar o estado então com o intuito de unir.

A diferenciação ou estranhamento a coerência da união entra na automatização.

A automatização é o contrário da arte. Foi entendido como arte a primeira fase do trabalho a tentativa humana de trazer do consciente através da utilização da ferramenta da percepção, a que é intrínseca a tudo o que nos rodeia.

A descoberta desta realidade foi reconhecido um valor pessoal pela sua capacidade de emoção

de pensamento.

Quando acontece automatização esta verdade essencial presente no mais comum acontecimento seja ele físico ou não, é perdida e um retorno ao subconsciente sem qualquer efeito no mundo com o ser humano. Do subconsciente faz parte a

imaginação, do consciente a sua concretização. A arte a diferença entre estes dois estados de consciência, tal como a automatização.

A diferença entre estas duas realidades para além da mente anteriormente é o caminho e o sentido que percorrem.

O caminho da arte tem início no subconsciente e caminha para o estado consciente permitindo a criação, A automatização a partir de por sucessivas repetições de um ato consciente o caminho inverso ou seja tem início no consciente e passa para o subconsciente. Note-se que desta vez chamei a este estado de inconsciente a não subconsciente.

Este estado apesar de se localizar também no subconsciente não é gerador de criação nem motivador de arte e por isso peço importante distinguir estes diferentes estados de subconsciente.

Em que um deles parece pelos seus resultados mostrar um estado de inteligência e o outro pelo contrário é o apagar de raciocínio.

nhamento também chamado diferenciação ou
liarização foi um método utilizado por muitos artistas para
r o caminho da arte retirando a o que nos rodeia da
ização e com isto revelar a sua essência.
itettura tendo então como intuito principal a redescoberta do
pode quando oportuno recorrer este método artístico do
amento.
oportuno pois foi percebido ao longo desta dissertação que o
mano procura a unidade e semelhança como referido
mente. A quebra desta unidade só deve ser feita quando
de provocar rotura com a automatização, sendo esta
ada, não deverá a arquitetura ser um estímulo de distúrbio
essário. A intenção desta rotura deve ser óbvia e conseguida
quer dizer que este método tem locais e programas
cos para a sua aplicação. A diferença provocadora de arte
e também num momento específico, quando este momento
nseguido o objecto deixa de ser uma rotura construtiva para
nas uma rotura gratuita de estabilidade.
também nesta dissertação identificados através de imagens
mentos presentes na arquitetura capazes de provocar este
o.
não poderia deixar de ser uma vez que é esta a ferramenta
l da arte todos estes elementos estão associados a
ades

vas inerentes ao ser Humano.
os afirmar então que uma vez que todos temos estas
ades todos podemos tornar-nos artistas. A única diferença
artista e o não artista é a atenção dedicada a estes

elementos.

Esta atenção é proveniente de um interesse e curiosidade
aquele que podemos chamar de artista demonstra perante
rodeia.

Este interesse embora seja maior em algumas pessoas do
outras isto não posso negar, é um interesse essencial
aprendido e cultivado pela cultura. A cultura é um estímulo
subconsciente são informações e formas de raciocínio ac
que vamos acrescentando e aprendendo uns com os out
elementos perceptivos identificados para a arquitetura for
escala, forma, peso, material, som , e cor.

Todos estes elementos são compositores essenciais da re
Humana.

Exatamente por serem elementos desta realidade são c
deles capaz de emoção e potenciais reveladores do todo. A
pela Unidade é o caminho legítimo da arte e apesar de s
menos até hoje Utópica o artista deve ser aquele que ac
arrisca tentar a Utopia. Realizando-se com a simples s
desta ideia.

ESTRANHAMENTO

parte II

na reserva Natural do Estuário do Tejo numa lezíria de 600 s entre Alverca e vila Franca de Xira o mouchão do lombo do parte de um conjunto de quatro mouchões: o mouchão de a, o mouchão da Póvoa, o mouchão do Lombo e o mouchão ças. Este ultimo é o único publico.

o mais especificamente no chamado mar da Palha, é o por taludes acentuados que impedem a inundação a pelas marés.

litude destas marés é crescente desde a foz até alverca período de maré cheia maior que o período de maré vazia.

na é pela sua proximidade ao mar é húmida e com bastante o, especialmente na parte da manha, o seu clima é do, moderado, húmido e moderadamente chuvoso.

chão do lombo do Tejo apresenta um declive de 0 a 5 % maioritariamente um terreno plano. O ruído ambiente é baixo izado essencialmente por sons naturais como barulho de ou de elementos como a água ou o vento.

ouchão é desenhado internamente por: valas, lezíria, sapais s de água como salinas e comportas. A ultima ocupação gar foi destinada a exploração agrícola, conferindo a este um desenho interno geometrizado que contrasta com o seu o exterior natural.

O único edifício existente tem a função de apoio a esta exp agrícola e ocupa uma percentagem pequena de território a n

O acesso ao mouchão é feito unicamente de barco através cais de ancoragem perto da zona do edifício.

Pare além do circuito geometrizado imposto pela ag existem também neste mouchão caminhos de pé posto de irregular que percorrem os limites naturais do lugar.

O mouchão é igual em quase toda a sua paisagem tend única exceção um grande lago que desagua no rio na sua virada a Oeste.

Este lago é um dos pontos centrais de concentração de ar vida no mouchão sendo então um refúgio natural neste espa

meditação é aqui entendida como uma forma de introspeção e redescoberta do território.

A introspeção gera um contacto propositado consciente com o território, o que por sua vez devolve à consciência as experiências perdidas coma automatização. A arte neste caso a arquitetura é um processo que pode provocar a introspeção. O desenhar deste processo acontece em um momento, este momento tem então o carácter de exceção pois pretende retirar-nos do tempo causado pela sucessiva repetição.

O local de implantação para este programa do espaço de meditação tem então de ser também um local de exceção.

Reforça-se como exceção uma seleção particular de território que se tem a ver com excentricidade, e sim com um ambiente singular e único.

O mouchão do lombo do Tejo é na sua natureza um local de exceção, o simples fato de ser rodeado de água, de águas calmas, das dimensões, o que define muito o carácter.

Este local tem o seu limite confere-lhe este carácter.

Isso acontece pelo seu habitat natural em contraposição com a outra margem do mesmo rio totalmente diferente.

Realizada.

O mouchão tem então em si por este carácter

o seu carácter a vocação de espaço de meditação.

É o único sitio onde a água invade a paisagem. Esta paisagem é praticamente igual por todo o mouchão, lamacenta de tempo em tempo, com vegetação baixa num terreno com pouca inclinação, com um nível invariável,

Isto faz desta lagoa tal como o mouchão em si uma seleção de terreno a diferentes escalas. A primeira escala de seleção é o território alargado das margens, a segunda a do rio, a terceira a do mouchão, a quarta a da lagoa e por fim a ultima escala de seleção é a do edifício proposto. A prática da meditação requer inicialmente a captura da atenção, em seguida uma preparação que permite desacelerar a noção de tempo criada pela automatização.

Neste desacelerar é conseguida uma consciência do tempo, um intervalo de tempo que por sua vez é experienciado no seu tempo.

Só depois de alcançada esta calma própria da prática da meditação consciente de cada momento podemos ter acesso ao nosso subconsciente. O projeto pretende conseguir esta maior consciência do tempo pelo fato do acesso ao edifício se fazer

de barco a remos, o que provoca uma paragem (a espera) e um movimento lento controlado pelo ritmo do próprio

so ao edifício é então limitado e propositadamente feito em tempo do que seria necessário se o acesso fosse rápido e

tempo de tomada de consciência necessário à pratica da não é no projeto ainda prolongado através de um corredor coberto de acesso ao espaço. Aqui está presente também uma terceira fase de alcance do subconsciente, esta fase é realizada como o desconstruir de ideias pré concebidas que inibir a introspeção.

Este efeito o projeto propõe neste corredor uma série de ações como: os tetos abobadados, o reflexo do chão no teto, a água deste chão (água), e a luz aparecer unicamente vinda do

fácil falar do restante programa do edifício exatamente tem como intuito o toque ao subconsciente próprio da não.

que é feito apenas em um momento e este momento não tem tempo no campo consciente e por isso é variável e não segue as habituais regras de tempo. A maior expressão daquilo que significa este momento é a emoção.

emoção só é conseguida no contacto livre, de preconceitos, ao subconsciente.

Em tentativa deste contacto o projeto propõe uma perda da noção do espaço, retirando qualquer implicação de forma cor da.

Isto formaliza-se numa unica grande sala de luz muito limitada pintada de preto para que se perca toda e qualquer referência espacial que possa levar a racionalização do espaço.

Este sitio que pretende entrar no campo da abstração é invadido por um clarão de luz também pouco definido no contacto.

Este clarão é gerado por uma claraboia de local aparentemente incerta na sala (próximo de um dos cantos) qual todo o teto converge. Passado este momento de contacto quebra de qualquer tipo de percepção consciente, no apelo físico à este clarão começamos a entendê-lo como uma abertura de forma geométrica afinal bastante definida que esboça o céu. O céu por estar presente em qualquer espaço exterior talvez uma das realidades de maior automatização, a sua importância e beleza são perdidas neste processo de hábito. O estranhamento é então um dos meios que provoca a meditação devolvendo a realidade daquilo que nos rodeia. A meditação é então o processo que leva a conquista da introspeção. O contacto ao subconsciente que consegue retirar informação e a consciência gera a emoção.

imaginação

contemplação

pensamento

introspecção

percepção

descoberta

distinção

identificação

.

BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD, G. (1994). *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press.
- BARNES, S. J. (1996). *The Rothko Chapel: An act of Faith*. Houston: The Rothko Chapel.
- BEUYS, J. (2011). *Cada homem um artista*. 7 NÓS.
- BREITSCHMID, M. (2009). *The Significance of the Idea*. Sulgen: Niggli Verlag.
- CARUSO, A. (2009). *The Feellings of Things*. Barcelona: Ediciones Poligrafia .
- CORBUSIER, L. (2010). *Modulor 2*. Lisboa: Orfeu Negro.
- CORBUSIER, L. (2010). *O Modulor*. Lisboa: Orfeu Negro.
- HERVÉ, L. (2001). *Architecture of Truth*. Londres: Phaidon.
- KAHN, L. (2003). *Escritos conferencias y entrevistas*. Madrid: El Croquis Editorial.
- MAGRITTE, R. (28 de Setembro de 2013). *Exhibitions*. Acesso em Julho de 2014, disponível em The mistery of the Ordinary: www.moma.org
- MILNER, J. (2009). *Art Terms: Suprematism*. Acesso em Agosto de 2014, disponível em MOMA: www.moma.org
- MORRIS, A. (2010). *Plain Space*. Londres: Phaidon.
- PAWSON, J. (2012). *A Visual Inventory*. Londres: Phaidon.
- RAPF, M. (2001). A talk with Stanley Kubrick about 2001. In: G. D.Philips, *Stanley Kubrick: interviews* (pp. 75-79). Jackson: University Press of Mississippi.
- RIBEIRO, I. (1994). *Raul Lino*. Porto: FAUP publicações.
- RIGA 2014. (23 de September de 2014). *Conference devoted to Mark Rothko*. Acesso em October de 2014, disponível em The Language of Emotions: www.riga2014.org
- SHKLOVSY, V. (2003). *Art as Technique*. London: Blackwell.
- SUDJIC, D. (2000). *Jonh Pawson Works*. Londres: Phaidon.
- TÁVORA, F. (2006). *Da Organização do Espaço*. Porto: FAUP publicações.
- WITTGENSTEIN, L. (1991). *Aulas e Conversas*. Lisboa: Edições Cotovia.
- ZEVI, B. (1996). *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- ZUMTHOR, P. (2006). *Atmosferas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- ZUMTHOR, P. (2009). *Pensar a Arquictetura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

INDICE DE IMAGENS

- 01 Fotografia da autora
- 02 Autor desconhecido em [http:// www.masterworksfineart.com/inventory /rene-magritte/lithograph/the-dominion-of-lights/id/4119](http://www.masterworksfineart.com/inventory/rene-magritte/lithograph/the-dominion-of-lights/id/4119)
- 03 Autor desconhecido em [http://www.masterworksfineart.com/inventory/ rene-magritte/lithograph/the-battle-of-the-argonne/id/4005](http://www.masterworksfineart.com/inventory/rene-magritte/lithograph/the-battle-of-the-argonne/id/4005)
- 04 BAUMGARTNER, Hans, residência de estudantes na Clausiuss trasse, Zurique, Suíça, 1936
- 05 HERFST, Walter, em <http://www.dezeen.com/2011/06/27/serpentine-gallery-pavilion-2011-by-peter-zumthor-2/>
- 06 Autor desconhecido em <https://www.tumblr.com/search/eduardo-chillida>
- 07 Autor desconhecido em [http:// www.Latimes.com/entertainment/arts/culture/la-et-0623-knight-heizer-rock-pictures-001-photo.html](http://www.Latimes.com/entertainment/arts/culture/la-et-0623-knight-heizer-rock-pictures-001-photo.html)
- 08 Autor desconhecido em <http://noborukawagishi.com/web/exhibition-valerio-olgiati/>
- 09 Autor desconhecido em [http:// forums.ssrc. org/ndsp/2014/08/04/ Rothko-chapel/](http://forums.ssrc.org/ndsp/2014/08/04/Rothko-chapel/)
- 10 ZUMTHOR, Peter, capela Bruder-Klaus, Mechernich, Alemanha. maquete chão de chumbo com superfície de água
- 11 ZUMTHOR, Peter, termas, Vals, Graubunden, Suíça, 1996
- 12 Autor desconhecido em [https://www.mth5bt.wordpress. com/2011/11/10/lights luminescence-and-james-turrell/](https://www.mth5bt.wordpress.com/2011/11/10/lights-luminescence-and-james-turrell/)
- 13 Autor desconhecido em [http:// www. inape.org. br/ficcao-cientifica/2001-uma-odisseia-no-espaco](http://www.inape.org.br/ficcao-cientifica/2001-uma-odisseia-no-espaco)
- 14 Desenho da autora
- 15 Ortofotomapa em [https:// www .google. pt/maps](https://www.google.pt/maps)

16 Fotografia da autora

17 Fotografia da autora

18 Fotografia da autora

19 Fotografia da autora

20 Fotografia da autora

21 Fotografia da autora

22 Fotografia da autora

23 Fotografia da autora

24 Fotografia da autora

25 Fotografia da autora

26 Fotografia da autora

27 Fotografia da autora

28 Fotografia da autora

29 Fotografia da autora

30 Graham, Dan , em [http:// madamelamb.blogspot. pt /2009/11/ dan-graham-walker-art-center.html](http://madamelamb.blogspot.pt/2009/11/dan-graham-walker-art-center.html)