



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Engenharia

Arquitetura: da ideia à realidade

João Tiago Gonçalves Antunes

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Arquitetura
(ciclo de estudos integrado)

Orientador: Prof. Doutor Jacek Krenz

Covilhã, junho de 2014

Agradecimentos

A realização desta Dissertação contou com a colaboração de um número de pessoas a quem gostaria de agradecer, pois sem elas a concretização deste trabalho teria sido comprometida.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao orientador desta dissertação, Professor Doutor Jacek Krenz, pelo acompanhamento desde trabalho e pelo seu interesse e dedicação, tendo contribuído para uma evolução positiva.

De seguida, à Universidade da Beira Interior, em especial ao Departamento de Engenharia Civil e Arquitetura, pela oportunidade de usufruir de uma formação com qualidade e por todos os recursos disponibilizados. Agradeço de forma especial a todos os professores que me apoiaram durante este percurso académico e que me proporcionaram um crescimento não só profissional, como também pessoal.

Aos meus amigos que me apoiaram e à minha família que me motivou e encorajou.

Em especial à Marina, que me ajudou quando mais necessitava, mantendo-me focado e no caminho certo.

Esta dissertação foi escrita ao abrigo do novo acordo ortográfico

Resumo

O presente trabalho centra-se no processo criativo da arquitetura. O ponto de partida é a ideia (natureza abstracta) que culmina no seu inevitável final, a realidade (natureza objectiva). Contudo, o processo criativo não é linear nem padronizado pois surge do pensamento de cada arquiteto. Portanto, através do estudo de obras literárias de vários arquitetos, procuro identificar as linhas condutoras do processo criativo de cada um.

Espera-se que o resultado final desta investigação seja a evolução de uma metodologia própria de projeto, aproximada às linhas diretrizes do pensamento e processos de trabalho de arquitetos de referência. Adicionalmente, que esta evolução se centre na arquitetura não só como criação de espaços e resolução de problemas, mas também como palco para a vida, com o potencial de transformar algo num centro fulcral da expressão humana.

Palavras-chave

Arquitetura, Ideia, Realidade, Ideologia, Criatividade.

Abstract

Architecture: from the idea the real world

This paper focuses on the creative process of architecture. The starting point is the idea (abstract nature) that culminates in his inevitable end, the reality (objective nature). However, the creative process is neither linear nor standardized, it arises from the thought of each architect. Therefore, through the study of literary works of various architects I seek to identify the guidelines of the creative process within each one.

It is expected that the final outcome of this research is the development a characteristic way of projecting, closer to the guidelines of thought and work methods of reference architects. Additionally, this development will focus on architecture not only as creating spaces and problem solving, but also as a stage for life, with the potential to turn something into a key center of human expression.

Keywords

Architecture, Idea, Reality, Ideology, Creativity.

Índice

| | |
|---|-----------|
| 1. INTRODUÇÃO | 1 |
| 2. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA | 3 |
| Marcos Vitrúvio | 4 |
| Leon Alberti | 6 |
| Andrea Palladio | 8 |
| Funcionalidade e actualidade dos tratados | 10 |
| 3. A ARQUITETURA | 13 |
| Método - Metodologia | 13 |
| Projeto | 16 |
| Ideia | 18 |
| Conceito | 20 |
| Representação: Desenho e Maqueta | 21 |
| Construção | 24 |
| 4. O ARQUITETO | 27 |
| 4.1 PETER ZUMTHOR | 28 |
| Memórias: A personalização da sua Arquitetura | 31 |
| Estrutura e Materiais: O corpo da Arquitetura | 31 |
| Componentes técnicas de Projeto | 33 |
| 4.2 ALBERTO CAMPO BAEZA | 37 |
| Arquitetar a luz | 38 |
| Beleza: A síntese da sua Arquitetura | 40 |
| 4.3 BJARKE INGELS | 42 |
| Yes Is More | 45 |
| O Arquiteto enquanto Entidade Grupal | 47 |
| 5. OBRA ARQUITECTÓNICA | 51 |
| Ideia | 51 |
| Desenho Inicial: Esboços e experiências | 54 |
| Desenho Técnico | 56 |
| Maquete | 62 |
| Averiguação de Resultados | 65 |
| 6. CONCLUSÃO | 69 |
| 7. BIBLIOGRAFIA | 73 |

Lista de Figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1 - O Homem Vitruviano | 5 |
| Figura 2 - De Re Aedificatoria | 7 |
| Figura 3 - Desenho de Palladio para as termas de Agrippa | 9 |
| Figura 4 - Interpretação dos tratados na actualidade | 12 |
| Figura 5 - Qualidade poética da arquitectura | 30 |
| Figura 6 - Fotografia de Hans Baumgartner (1930) | 32 |
| Figura 7 - Hotel nas Montanhas (Projecto de Peter Zumthor): Harmonia de espaços | 36 |
| Figura 8 - A ideia através do esboço | 39 |
| Figura 9 - Caja Granada: Projecto de Campo Baeza | 41 |
| Figura 10 - Arquitectura utópico-pragmática | 44 |
| Figura 11 - Concepção formal de Obra-prima | 46 |
| Figura 12 - Processo de evolução da ideia | 49 |
| Figura 13 - Planta de localização do OBA | 53 |
| Figura 14 - Esboços Iniciais | 55 |
| Figura 15 - Divisão programática do OBA | 57 |
| Figura 16 - Planta do piso térreo do OBA | 58 |
| Figura 17 - Perfis do edificio OBA | 59 |
| Figura 18 - Planta do piso 1 do OBA | 61 |
| Figura 19 - Vista superior sobre o OBA | 63 |
| Figura 20 - Vista lateral do OBA e integração no terreno | 64 |

Lista de Acrónimos

a.C. - Antes de Cristo

d.C. - Depois de Cristo

B.I.G. - Bjarke Ingels Group

1. Introdução

O acto de pensar possibilita ao homem qualquer tipo de criação que responda, essencialmente, às suas necessidades, sendo este um processo mental apreendido quer através de experiências sensíveis, quer através de uma forma inteligível, alheia a qualquer sentimento. Face ao exposto, é fácil perceber que o homem vive entre dois mundos: o sensível e o inteligível.

A arquitectura é capaz de suscitar comoção, a qual é difícil de traduzir por palavras. Neste sentido, para a arquitectura, importa perceber como é que o abstracto se constrói tendo em vista um concreto. No entanto, não sendo uma ciência exacta, condiciona à partida o como se vai pensar.

Desta forma, para se perceber como é que o pensamento na arquitectura se constrói, procura-se nesta dissertação refletir sobre a construção do sentido da arquitectura como valor acrescentado da mesma, bem como daquilo que estrutura e investiga o projecto arquitectónico. Para tal, colocou-se desde logo a hipótese de poder haver uma especificidade na ideia arquitectónica, no pensamento em arquitectura e na sua relação com os seus instrumentos próprios.

Pelo facto de o processo de criação arquitectónica englobar diversos agentes que não estão necessariamente interligados, os quais podem aparecer de formas diferentes e em variadas alturas de todo o processo, existe a convicção da arquitectura como arte combinatória, porque estando já todas as estruturas e formas fundamentais da arquitectura estabelecidas, o trabalho do arquitecto é senão a combinação adequada dos elementos conhecidos e devidamente seleccionados, os quais consolidam a ideia de projecto.

Assim, será possível definir processo arquitectónico como o momento em que se o parte de um problema e de um desejo de lhe dar uma resposta, seguindo para a conceptualização e imaginação, seguida do desenho no projecto, finalizando na construção. Ao arquitecto deve-se então toda a concepção e colocação em prática das suas intenções para responder a determinadas circunstâncias, tendo por base o pensamento individual e a sua experiência profissional acumulada.

As principais questões apresentadas anteriormente constituíram, durante o percurso académico do autor da dissertação, uma dúvida constante relacionada com os seus próprios processos de arquitectura. Por isso, constituíram os fundamentos básicos desta investigação.

Desta forma, o primeiro capítulo procura-se contextualizar historicamente a teoria da arquitetura e a sua evolução. As bases metodológicas fornecidas pelos Tratados permitirão efetuar uma análise à atual metodologia da arquitetura contemporânea.

De seguida, decompôs-se a disciplina da arquitectura relativamente à dualidade entre método arquitectónico e metodologia. Uma das coisas mais importantes para um arquiteto é a maneira como ele vai desde a exigência inicial do projeto até a uma concepção arquitectónica que vá para além da simples concepção que um cidadão comum consegue fazer. E por isso é necessário, para não dizer fundamental, resolver o problema inicialmente colocado de maneira dinâmica e expressiva. Para tal, efectuou-se uma revisão da literatura sobre as suas fundamentações teóricas da arquitectura, sobre a sua validade, bem como às relações práticas e modelos que a organizam.

Num terceiro momento, procurou-se apreender o estado da arte da cultura arquitectónica contemporânea, tendo por base três autores considerados, nesta dissertação, de referência: Peter Zumthor, Alberto Campo Baeza e Bjarke Ingels. Objectiva-se adicionalmente neste capítulo, apreender as linhas diretrizes dentro dos processos criativos de cada um. A escolha dos autores recai sobre o facto de estes terem participado, teoricamente, na construção gradual do processo arquitectónico do autor da dissertação. Em certa medida, constitui a presente como uma espécie de tributo.

Finalmente, procedeu-se à análise de um dos trabalhos do portefólio do autor da dissertação. Apesar de ser a representação de um objecto arquitectónico, o edifício OBA, este adquiriu uma identidade própria capaz de transmitir uma realidade. Por esta razão, acredita-se que a sua representação deve ser reconhecida como algo elegível a estudo arquitectónico.

2. Contextualização Histórica

“Se o Homem como animal se refugiou nas cavernas, e como ser racional construiu a cabana, o Homem como ser culto, criador, concebeu a casa como morada para habitar. É neste ponto que nos encontramos.”¹

Baeza (2011) refere que na antiguidade o Homem se refugiava nas cavernas, tendo sobrevivido a condições climáticas extremas e à predação de animais de grande porte em virtude do uso da sua racionalidade. Mesmo nesta altura, a sua criatividade era expressada através de pinturas nas paredes, resultantes de imagens guardadas na memória, ou fruto da imaginação. De seguida, o Homem criou a cabana. Este início de uma arquitetura primitiva levou-o a aperceber-se, ainda que inconscientemente, das leis da gravidade, empregando-a através da escolha do local para o abrigo e da forma da construção, baseada em formas geométricas. Posteriormente, a necessidade de defesa e de abrigo foram substituídas pelo sentido de habitar. Através da tensão de materiais e domínio dos elementos arquitectónicos como a luz, o arquiteto, como figura do homem criador da “casa”, aperfeiçoou a arquitetura, tornando-a numa manifestação de cultura.

Este processo evolucionar causou o aparecimento de novos factores na arquitetura que exigiram um pensamento essencial sobre o seu estado da arte, isto é, um registo sobre os níveis mais altos de desenvolvimento em arquitetura alcançados até então. Para colmatar esta necessidade, surgiram na antiguidade os primeiros tratados de arquitetura, que foram matéria essencial para alcançar uma compreensão sobre os métodos arquitectónicos, os quais surgiram por meio da evolução da razão humana.

De todos os tratados existentes serão referidos Vitruvius (Séc. I a.C.), Alberti (1404 - 1472 d.C.) e Palladio (1508-1580 d.C.). Esta análise é essencial para estabelecer um termo de comparação entre as raízes da arquitetura e as metodologias arquitectónicas atuais, pois só analisando o passado é que será possível fortalecer o pensamento arquitectónico atual.

¹ Baeza, Alberto Campo (2011), “A ideia construída”. Casal de Cambra: Caleidoscópio (3ª Edi.), p.57.

Marcos Vitruvius

Um manuscrito do tratado de Vitruvius, *De Architectura*, descoberto no séc. XV, colocou em movimento forças que iriam influenciar teóricos ao longo de muitos séculos vindouros.

Vitruvius, em *The Ten Books on Architecture* (1914), descreve de forma cuidadosa e meticulosa as construções da antiguidade clássica. Este tratado é um importante vestígio, que pela documentação reunida, influenciou até aos dias de hoje a maneira como é feita a composição e representação em arquitetura.

O tratado é constituído por dez livros, baseando-se essencialmente em três componentes intimamente ligados com a arquitetura. O *Firmatas* está associado à estabilidade e ao carácter construtivo da arquitetura, enquanto o *Utilitas* está relacionado com a comodidade na utilização, e o *Venustas*, traduz a beleza e o carácter estético.

Baseando-se nestes três princípios base, descreve então seis funções diferentes que resumem a composição arquitectónica e a resolução dos vários problemas que a constituem:

I) *Ordnatio* define as medidas e métricas que regulam as partes que constituem a arquitectura, partes que são integrantes de um todo. Vitruvius (1914) refere também que deve haver um ajuste de acordo com a quantidade de elementos.

II) *Dispositio* refere que as partes integrantes da obra devem ser colocadas no seu devido lugar e devem estar ajustadas com o trabalho que se quer realizar.

III) *Eurytmia* faz alusão à qualidade e beleza presente na ligação das diversas partes, ou seja, a boa proporção das partes que constituem um todo.

IV) *Symmetria* é o arranjo correto das várias partes da obra, seleccionando uma parte da mesma como a mais importante, sendo então o ponto central. A beleza é atingida, de acordo com Vitruvius (1914), através da simetria, a mesma que se verifica no corpo humano (Figura 1).

V) *Decor* refere uma adequação da decoração ao cariz do edifício que se quer construir. Esta surge do programa do edifício, da sua utilização e da sua natureza.

VI) *Distributio* trás à tona a necessidade de uma gestão adequada de materiais e recursos, bem como um equilíbrio entre os custos da obra e o bom senso.

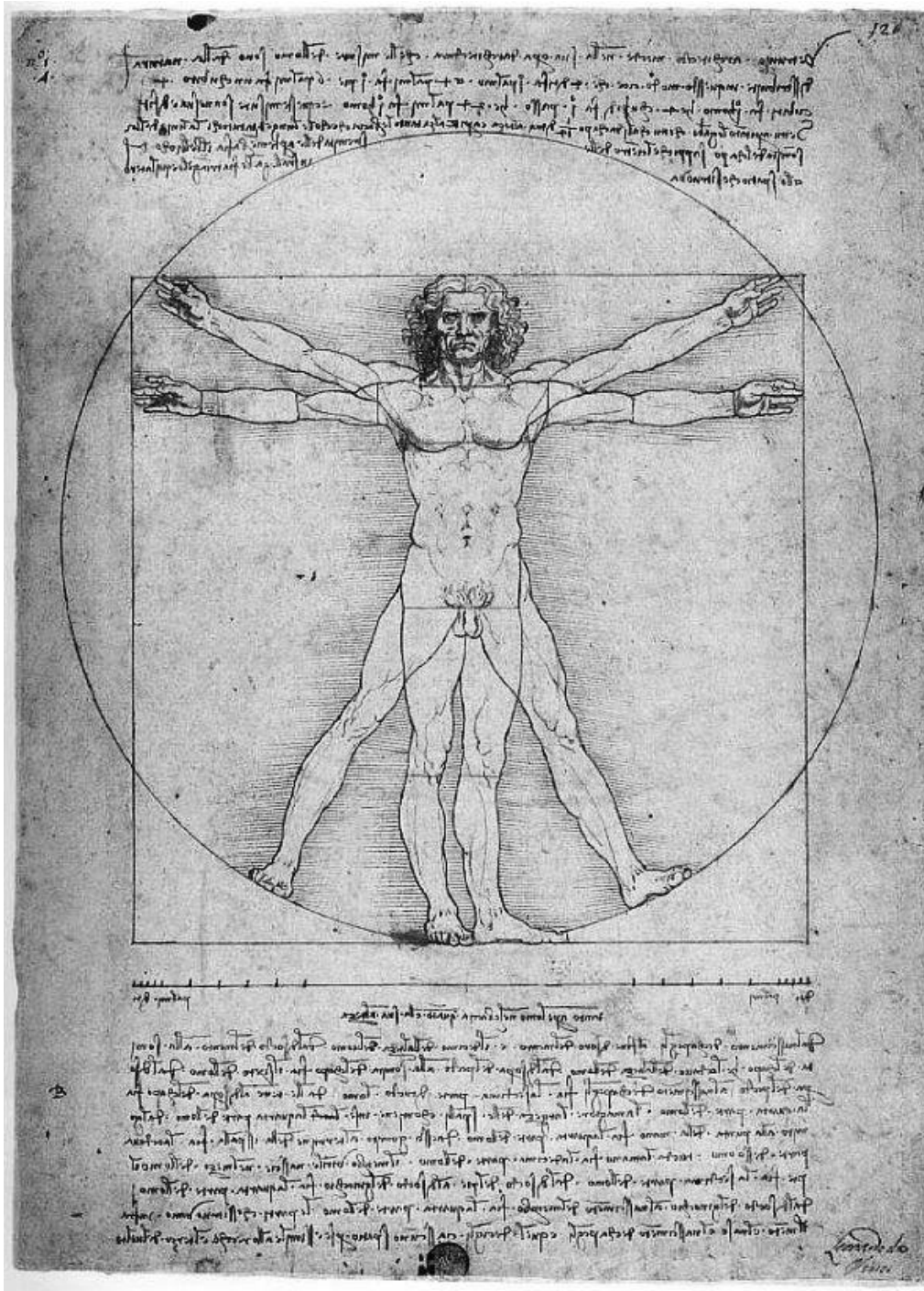


FIGURA 1 - O HOMEM VITRUVIANO

Desenho de Leonardo da Vinci que se baseia no conceito exposto na obra “Os dez livros da Arquitetura”, que descreve o Homem Vitruviano como um modelo ideal para o ser humano, cujas proporções são perfeitas segundo o ideal clássico de beleza.

FONTE: Zöllner, Frank (2005), “Leonardo da Vinci - Pintura Completa”, Colônia: Taschen

Leon Alberti

Leon Alberti (1988) define a arquitetura como sendo um exercício intelectual e ligado intimamente à razão, ou seja, algo mais do que uma mera prática arquitectónica, por isso, na tentativa de estabelecer novas diretrizes gerais da arquitetura, reuniu em *De Re Aedificatoria* (Figura 2) todo o saber teórico, ligado à estética e teoria da arquitetura, e prático relacionado com a engenharia e arquitetura; adquirido até então (estado da arte).

De Re Aedificatoria é composto por dez “capítulos” agrupados em quatro sistemas principais, nomeadamente, nível da necessidade, da comodidade, do prazer e da correção.

O primeiro sistema inclui o Livro I, II, III. O primeiro livro, *Lineamenta*, define os princípios que permitem ao arquiteto organizar e articular os materiais: *Regio* (região), *Area* (local), *Partitio* (divisão), *Paries* (Paredes), *Tectum* (telhado), *Apertio* (aberturas). O Livro II, *Materia*, determina as regras que guiam este processo, sendo todo ele dedicado à física dos materiais, enquanto o Livro III, *Opus*, trata dos métodos de construção.

O segundo sistema, constituído pelos Livros IV (*Universorum opus*) e V (*Singulorum opus*), diz respeito à tipologia e utilidade dos edifícios comuns e específicos, ou seja, inclui as leis que governam o modo como os indivíduos se organizam em sociedade (Alberti, 1988).

O terceiro sistema trata a beleza como fonte de prazer, estando repartido nos Livros VI, VII, VIII e IX (*Ornamentorum, Sacrorum ornamentorum, Puclici profani ornamentorum, Privati ornamentorum*).

Por fim, o Livro X (*Operum instauratio*) trata das técnicas de conservação e restauro dos edifícios existentes.

Com este tratado, Alberti (1988) pretende estabelecer uma prática metodológica que rege os princípios base da criação arquitectónica, o que nos permite concluir que este entende o aspecto conceptual presente na arquitetura como tarefa fundamental no discurso dos arquitetos das gerações futuras.



FIGURA 2 - DE RE AEDIFICATORIA

Capa da segunda edição em Latim de *De Re Aedificatoria* (Paris, 1512).

FONTE: “Leonis Baptistae Alberti...Libri de re aedificatoria dece[m] opus integrum et absolutum: diligenter q[uam] recognitum”, Hathi Trust - Digital Library.

Andrea Palladio

Em Palladio (1965) é referida a presença de termos técnicos em Latim, ou numa mistura com o Grego, nos textos de Vitrúvio e Alberti, que davam lugar a interpretações ambíguas, o que facilitou a recepção e aceitação de um novo tratado escrito por Andrea Palladio.

O tratado, *I Quatro Libri Dell'Architettura*, revela a sua interpretação rigorosa da arquitetura clássica filtrada através dos textos de Vitrúvio, ao mesmo tempo que constitui um estilo próprio de compor a arquitetura. Porém, foi além de uma simples interpretação do estilo arquitectónico contemplado por Vitrúvio, sendo o criador de uma metodologia que dignificava a herança clássica do império romano e representava a nova burguesia veneziana (Palladio, 1965).

As obras de Palladio, como referido em “*The Four Books of Architecture* “ (1965), tiveram uma enorme repercussão em todo o mundo, mas é de fundamental importância a incrível capacidade comunicativa do seu tratado. Escrito em italiano, de maneira concisa e esclarecendo os diversos conceitos, o tratado apresenta-se como sendo uniforme e objectivo, pois trata com igual rigor o estilo das páginas, os desenhos de arquitetura e o texto escrito.

Através do uso de imagens, que transmitem de forma clara a ideia (Figura 3), Palladio aborda uma questão que Alberti temia (Palladio, 1965). Este último referia que através do processo de cópia manual (a impressão nasceu vinte anos após a publicação do seu tratado), a sua obra acabaria eventualmente por perder o conteúdo da mensagem, o que o levou a refugiar-se exclusivamente na palavra escrita.

Em Palladio (1965) também se destaca a novidade do seu tratado, comparativamente aos seus antecedentes, pela inserção de exemplos de arquitetura cuja origem reside de obras da sua autoria, facto que aumentou significativamente o reconhecimento das suas obras. Alberti cita em *De Re Aedificatoria* algumas das suas obras, mas nunca chega a colocá-las como modelo arquitectónico, sendo esta uma iniciativa própria de Palladio.

No Primeiro dos quatro livros que compõem o seu tratado, Palladio (1965) aborda a preparação, os materiais, e as fundações necessárias para o início da obra. De seguida enumera e descreve as características de cinco Ordens de Arquitetura: o Dórico, o Jónico, o Coríntio, o Toscano e o Composito, fazendo ilustrações precisas de cada estilo. Conclui este livro com uma catalogação de diferentes tipos de espaços arquitectónicos, assim como as partes principais que compõem o edifício.

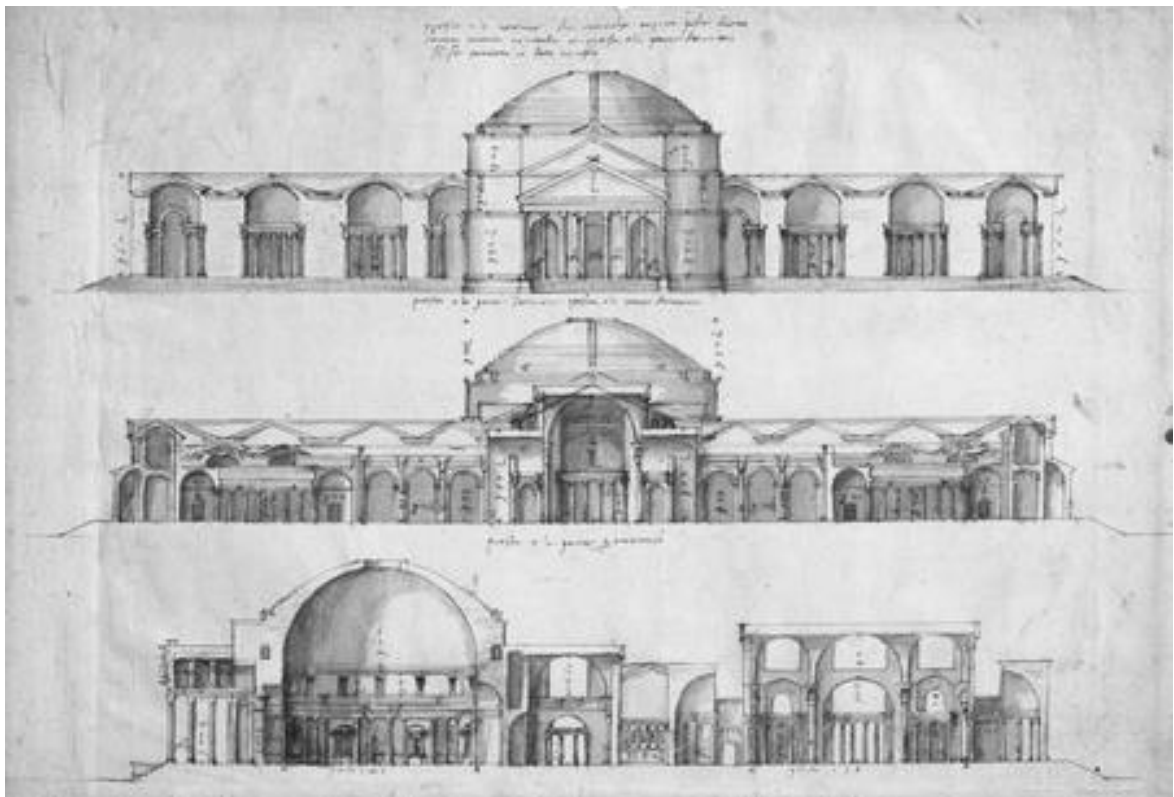


FIGURA 3 - DESENHO DE PALLADIO PARA AS TERMAS DE AGRIPPA

Foram as primeiras grandes termas da Roma Antiga, construídas ao mesmo tempo que o Panteão e assemelhavam-se a uma sauna.

FONTE: “Notes on Palladio - Royal Academy - Spring 2009”, Artreview

Nos Livros II e III, Palladio (1965) demonstra um equilíbrio entre a arquitetura da antiguidade e os seus próprios projetos. Especificamente no segundo livro caracteriza e analisa as habitações privadas Gregas e Romanas, bem como palácio e *villas*, tendo como base obras da sua autoria. No terceiro livro procura analisar obras públicas tais como praças, estradas, pontes e basílicas.

Por fim, no quarto livro, dedica a sua atenção para a arquitetura sagrada da antiguidade, dando especial atenção aos templos de Roma.

I Quattro Libri Dell'Architettura contém os projetos de Palladio celebrando a pureza e a simplicidade da arquitetura clássica. Algumas das suas ideias não passam de projetos, enquanto outras, como as *villas*, foram construídas com sucesso. A clareza do seu tratado inspirou inúmeros arquitetos a seguirem o seu caminho, fenómeno que criou um movimento derivado do seu nome, o *Palladianismo* (Palladio, 1965).

Funcionalidade e actualidade dos tratados

Hoje em dia, segundo Purini (2009), o conceito de arquitetura foi transformado, assim como outrora já tinha sido, para se adaptar a novas necessidades, mas desta vez ocorre devido ao acelerar da sociedade e dos costumes, a uma crescente necessidade de realização onde predomina incontestavelmente o visual.

À semelhança de Vitrúvio, os tratadistas Alberti e Palladio desejavam que os seus textos, para além de estabelecerem regras que demonstrassem os processos da construção até então, incluíssem adicionalmente tudo aquilo que fosse essencial para a formulação de espaços arquitectónicos e o sucessivo controlo da construção (Palladio, 1965). Isto demonstra a importância da lição Vitruviana ser conhecida por todos os arquitetos, uma vez que, reiterando o que já tinha sido referido por Purini (2009), está na base da arquitetura ocidental, à qual forneceu as fundamentações teóricas.

No entanto, apesar de os conceitos referidos por Vitruvius se manterem aplicáveis ao processo arquitectónico, constituindo uma espécie de *Modus Operandi* para os criadores de arquitetura, parece haver uma fraca presença destas lições da antiguidade na arquitetura contemporânea² (Purini, 2009), caracterizada pela publicidade invasiva e revolução tecnológica, as quais permitem explorar o corpo da arquitetura sem este estar presente fisicamente, desfazendo por completo qualquer anterior ideia de corpo como algo perfeito e final.

Pode-se concluir que esta situação pode suceder por duas razões (Figura 4). Os textos presentes nos tratados podem não ser capazes de fornecer, face ao contexto atual da arquitetura, sugestões utilizáveis e eficazes. Por outro lado, como reitera Bjarke Ingels³, pode existir uma espécie de incapacidade, por parte dos arquitetos, em articularem os novos paradigmas arquitectónicos à sabedoria clássica.

² “Qualquer actualização (...) não parece, além do mais, capaz de conferir ao tratado vitruviano a possibilidade de fornecer sugestões utilizáveis (...) aquela que a arquitectura está hoje a viver, e que vê a tríade anteriormente recordada ser substituída pelas três novas e discutíveis categorias da *novidade*, *da espectacularidade*, *da atopicidade*.” (Purini, 2009:36)

³ “(...) in general we tend to study the works of our dead ancestors rather than our contemporaries - first of all they have often dealt with similar issues but in times with dissimilar techniques and possibilities. Such research means we learn a lot but we might have new materials at hand and new techniques to allow us to go beyond.” (“Interview with Bjarke Ingels”, *Archi-ninja*)

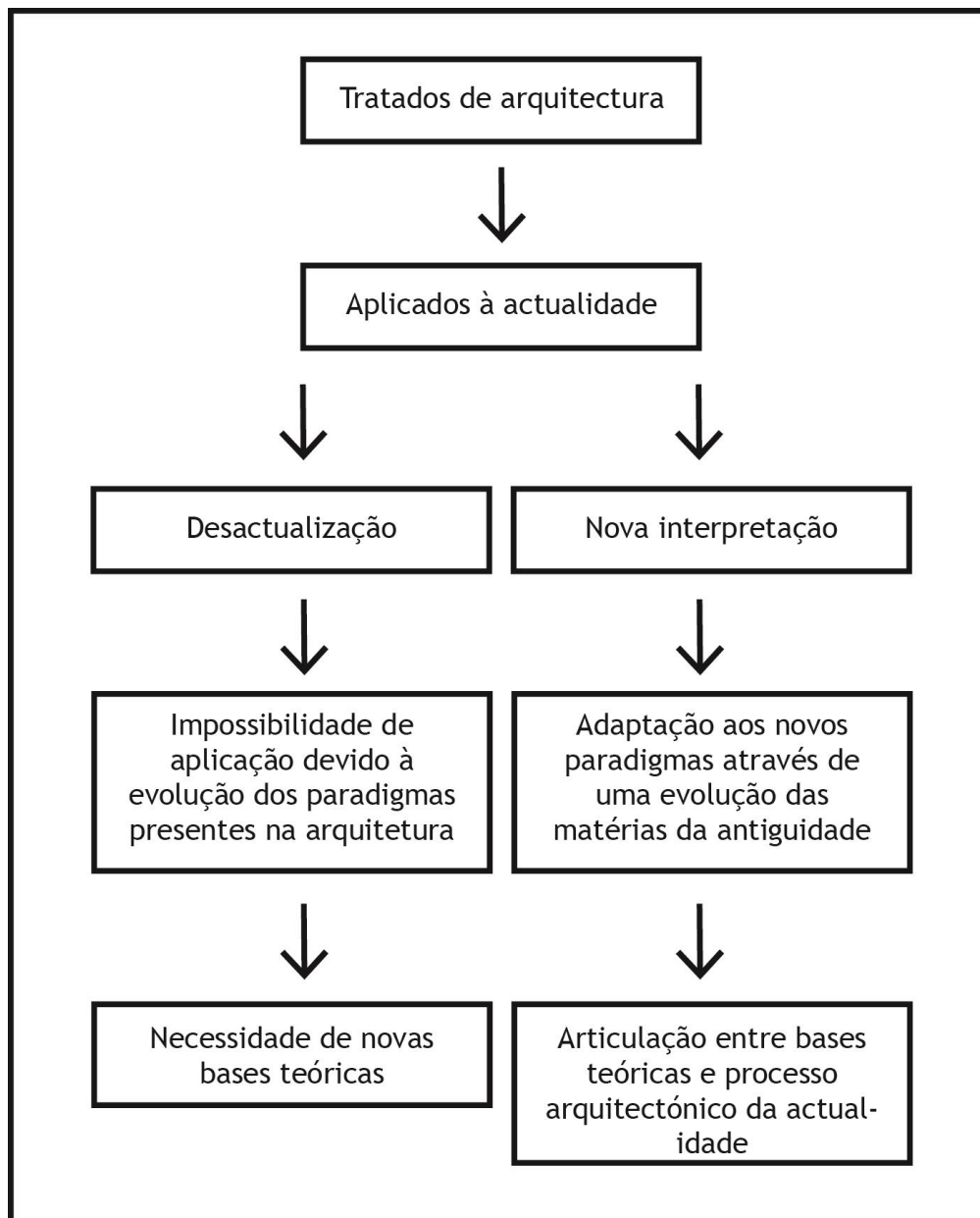


FIGURA 4 - INTERPRETAÇÃO DOS TRATADOS NA ACTUALIDADE

FONTE: Própria

3. A Arquitetura

Método - Metodologia

Munari (1981) considera que na vida os problemas são infinitos e que não se resolvem por si só, contudo, têm em si todas as formas necessárias para a sua solução⁴, pelo que o arquiteto deve procurar conhecê-los e utilizá-los no projeto.

Face a esta premissa, o autor propõe, com base na sua experiência profissional como designer, um método generalizado de resolução de problemas, sejam eles de que natureza forem. Este processo implica que qualquer indivíduo, para encontrar a solução de qualquer problema, deve começar por resolver as questões mais pequenas, tornando conseqüentemente mais fácil a resolução do problema como um todo. Posto isto, e considerando ainda que um problema pode ter várias soluções, não basta apenas ter uma boa ideia para resolver imediatamente o problema, é também necessário ter uma visão objectiva sobre o projeto, de tal modo que permita explorar a compatibilidade do seu mote principal com a realidade.

Nesta linha de pensamento, poderemos considerar então no âmbito da arquitetura que o segredo de um bom projeto é a fragmentação do problema arquitectónico, originado pelas necessidades das pessoas. Em primeiro lugar, é necessário definir o problema no seu todo, estabelecendo os limites dentro dos quais o arquiteto deve trabalhar. Contudo, face à sua natural complexidade, o problema deve ser fraccionado em várias partes mais pequenas e fáceis de controlar. Posteriormente, o papel do arquiteto é racionalizar e recompor de maneira coerente, através da experimentação e modelação, todos os pequenos aspectos importantes que se ocultam na problemática presente num determinado projeto, tais como materiais e tecnologias, de acordo com as características funcionais de cada parte e entre si, materiais, psicológicas, ergonómicas, estruturais, económicas e, por último, formais.

Sucintamente, esta fragmentação permitirá simplificar o processo de resolução do problema arquitectónico, e conseqüentemente o projeto, melhorando os resultados obtidos com um menor esforço.

⁴ “Quando um problema não se pode resolver, não é um problema. Quando um problema se pode resolver, também não é um problema.” (António Rebolini *in* Munari, 1981).

Para haver a decomposição do problema, é necessário segundo Moreira (1994) desenvolver um método de projetar. No entanto o autor alerta para o facto de a realidade e a prática não serem a mesma coisa, razão pela qual, não pode haver um modelo global capaz de desenvolver uma teoria geral da prática. O autor esclarece que a negação de um método seria algo irrealista, contudo a afirmação de um método universal, passível de utilização indiferenciada e que funcionaria como chave para a resolução de todos os problemas, tem esse mesmo cariz de desadequação. Desta forma, Carneiro (1995) esclarece que todos os arquitetos devem assumir um método baseado numa expressão própria que os guiará no seu percurso profissional. Por outras palavras, o método é algo que se modifica no caso de se encontrarem outros valores objectivos que melhorem o processo (Munari, 1981).

Face a esta afirmação, é possível concluir que não existe nenhum método absoluto ou definitivo, isto é, que consiga representar de maneira completa a realidade. Antes pelo contrário, apenas modelos circunstanciais com uma identidade tipológica e morfológica única, adequados às particularidades da problemática arquitectónica e que refletem variáveis pessoais. Neste sentido, pelo facto de as regras anexas ao método de projeto não bloquearem a personalidade do arquiteto, justificam-se então as diferenças já enunciadas.

A problemática do método explícita anteriormente, de acordo com Moreira (1994), exige a aproximação deste a uma ciência de projeção, isto é, o desenvolvimento de métodos científicos assentes em bases teóricas. O objectivo final é a melhoria na captação da natureza do processo de projeto como resposta fundamentalmente a um problema de organização espacial, e constituir um método que permita tanto o controlo de comportamentos “errantes” do processo criativo (Moreira, 1994), como evitar a procura desnecessária de soluções que já foram descobertas (Munari, 1981).

Para além de métodos científicos, o processo de projeção também se deverá basear na criatividade como forma de pensamento artístico resultante da experiência do arquiteto. Pelo facto de esta intuir e improvisar uma resolução imediata, Munari (1981) afirma que esta deve ser complementada com uma pesquisa aprofundada que documente exemplos do que já foi feito, e que se assemelhem ao que se quer projetar.

A necessidade de aplicação de métodos analíticos evidenciou uma mutação da arquitetura de algo que antes era resultante unicamente de fenómenos artísticos ou culturais, que se expressavam independentemente, para algo mais pluridisciplinar, isto é, que requer maior articulação com outras disciplinas. A presença desta multidisciplinaridade levou à dissecação do processo arquitectónico em várias

instâncias, explanadas de acordo com Moreira (1994). A primeira, a Programação, exige a recolha e análise de dados, bem como o esclarecimento do programa arquitectónico. A segunda, a Definição Formal, requer a definição da ideia, a construção de um significado, a crítica e por último, o desenho. Por fim, a Execução procura distinguir as diferentes tomadas de decisão que são necessárias sobre as diversas componentes a partir das quais se reconstrói o todo.

Tendo em consideração todas as ilações anteriormente apreendidas, é exequível afirmar que o método de projeto é uma série de operações lógicas necessárias, organizadas de forma racional, mas segundo uma ordem estabelecida pela experiência do arquiteto. A sua assunção por parte do arquiteto culmina por fim, como afirma Carneiro (1995), em conceitos instrumentais⁵ que correspondem a formas de e para processar ideias, permitindo transportá-las de maneira fidedigna para a realidade, a dimensão sempre desejável da arquitetura.

Deduz-se que a metodologia se forma a partir da observação da realidade, alterando-se de acordo com as necessidades, por isso, Purini (2009) refere que são acessíveis. Moreira (1994) reitera esta afirmação, sublinhando que a metodologia pode ser aplicável a qualquer tipo de atividade de projeto, no entanto, é necessário compreender que estas não contêm um fim em si mesmas.

Assumem-se desta forma como um conjunto de diretrizes sobre a estrutura do processo de projeto. Para além da componente de planificação e organização, Carneiro (1995) afirma que deverão ter uma outra que seja específica ao problema. Isto significa que a observação de forma geral e precisa é algo difícil de dominar (Purini, 2009), por isso, o arquiteto deve interiorizar estes instrumentos gradualmente como extensões do seu próprio corpo, o que permitirá uma relação de proximidade com estas ferramentas, resultando numa melhor projeção, mais natural, espontânea e direta para o problema ao qual se quer responder (Moreira, 1994).

⁵ “Em arquitetura a procura de um método deve tomar em consideração a sua especificidade, o seu carácter de instrumento ao serviço do problema mais vasto do ordenamento espacial...” (Moreira, 1994:18)

Projeto

De acordo com Vieira (1995), a necessidade de intervir na transformação do mundo é o que origina o projeto, mas para existir uma intervenção tem necessariamente de existir um pensamento. Assim, segundo Purini (2009), o que dá início ao projeto é um pensamento profundo, isto é, um ato intelectual derivado da mente, o qual tem como finalidade a criação de ideias com “força” que sejam capazes de consumir as expectativas do arquiteto para determinado local, bem como formular uma resposta a uma vontade ou necessidade.

O projeto termina quando a atmosfera geral da composição e o centro ideológico da obra não apresentarem discrepâncias injustificáveis com o contexto arquitectónico em que se insere.

O autor chama a atenção para o facto de que a necessidade de um projeto não pode ser negada nem superada porque, ao funcionar como visão antecipada do que se irá tornar realidade, permite ao arquiteto, com base em Vieira (1995), planificar as atividades que permitam executar, no mundo real, a ideia abstracta. Empregar capacidade mental suficiente para dominar os efeitos das componentes da arquitetura, permite tornar o projeto, enquanto meio inventivo de comunicar oportunamente um significado que se refugia nas ideias (Carneiro, 1995), num veículo que a transporte para a realidade.

Para tal, o arquiteto tem de desenvolver, como Purini (2009) afirma, através da prática e da teorização uma visão crítica e analítica que permita organizar os dados funcionais ao seu dispor (particular para o geral), e também as suas intenções formais, articulando-as com o conhecimento do que pré-existe (local de interferência, contexto e programa).

Por isso, estabelece-se a definição de projeto arquitectónico como sendo uma sequência linear, isto é, de acordo com Moreira (1994), projeto arquitectónico é um sistema intimamente ligado e determinado por factores lógicos com um objectivo comum.

Todos os arquitetos têm liberdade para fragmentar o projeto arquitectónico em componentes mais pequenas. Estas são independentes, pois quando isoladas comportam consigo uma leitura individual, e fazem-se representar e variar de infinitas maneiras pelo facto de apresentarem tempos de leitura e ritmos no espaço e no tempo diferentes. Então, a organização de maneira lógica destas partes que sofrem uma constante redução a uma entidade autónoma, e uma posterior recondução a uma totalidade, resulta para Purini (2009), na composição da

arquitetura, isto é, na construção de métricas que permitam ao arquiteto construir um ambiente formalmente encadeado. Desta forma, foi possível compreender que o cerne do projeto arquitectónico, bem como aquilo que o torna dinâmico e fluído reside nesta dualidade entre o todo e as partes.

À medida que o processo criativo se adensa, Moreira (1994) indica que o projeto arquitectónico pode sofrer mutações, as quais, mesmo que de uma forma superficial, impactam a forma arquitectónica e o contexto existente, na medida em que ao criar novos dinamismos, é possível alcançar um novo equilíbrio ao qual se poderá chamar de final.

Esta decomposição da obra geral em módulos não significa no entanto que a arquitetura seja algo incontrolável ou eternamente mutável, apenas demonstra que para um problema existe um número enorme de soluções, pois cada projeto é criação única de cada arquiteto. Assim, para que um projeto arquitectónico seja efetivamente projeto, tem de existir uma coerência nas escolhas, baseadas numa lógica dedutiva e nas experiências anteriores do arquiteto, por isso é importante em cada etapa do projeto proceder-se à verificação e crítica dos resultados obtidos relativamente ao objectivo global.

Refere ainda que, sendo o projeto arquitectónico baseado em fundamentos mutáveis e imóveis, um dos seus objectivos é a diminuição dos momentos erráticos e aleatórios que possam existir no processo arquitectónico, afigurando-se por isso a um fluxo de controlo. No entanto, como explana o autor, a completa racionalização do processo pode ser algo inalcançável devido à presença, latente e diluída em todo o processo arquitectónico, da componente arquitectónica: intuição. Este facto faz com que a arquitetura não seja só baseada no método.

Sumariamente, é possível considerar o projeto de arquitetura como ideia comunicável, que permite medir de forma previsional, a adequação do resultado final (construção) às intenções iniciais.

Ideia

De acordo com Moreira (1994), o problema da criação é importante para todas as invenções humanas, no entanto, estas só são passíveis de se desenvolverem e transformar, se na sua base estiver uma ideia. Esta visão é complementada por Caneiro (1995) que afirma que não há sistemas ou processos de representação pré-estabelecidos que sejam bem sucedidos enquanto a ideia base não for estabelecida. Portanto, conforme as suas perspectivas, a ideia é o ponto de partida para qualquer atividade.

A ideia como resposta arquitectónica, pode assumir duas origens. A origem platónica diz que a ideia precede o desenho. Em consequência, é considerada uma aproximação da arquitetura à produção artística, existindo apenas uma certeza intuitiva sobre a resposta. A outra origem da ideia faz parecer uma resposta natural a um problema. A arquitetura é neste caso aproximada a uma resposta técnica, sendo a sua construção assente num argumento de projeto, que pode surgir da resposta a um programa, a um contexto ou genericamente a uma necessidade, sendo um passo fundamental na direção do projeto de arquitetura.

A sua essência reside na conjugação dos elementos necessários à sua concretização e no seu relacionamento a um contexto e um propósito. Digamos, é ela que permitirá seleccionar os elementos pertinentes que o projeto deve considerar, bem como a força motriz para a realização das maquetas e desenhos. É tanto origem e motivação, como decorrência de projeto. No entanto, não é processo contínuo, nem sequer irreversível, pois por vezes é necessário reformular ideia.

Nesta linha de pensamento, foi possível definir este conceito, também com base em Moreira (1994), como sendo um plano de intenções. Quando o arquiteto assimila a ideia, este processo deixa o campo das representações e torna-se num processo de averiguação sobre a adequação da ideia ao contexto do problema arquitectónico. Assim, passa-se de um mero impulso, relacionado com memórias ou experiências, para uma compreensão lógica possibilitada pelos métodos.

Como instrumento para a criação do projeto arquitectónico, as ideias podem ser originadas noutros instrumentos que permitem desenvolver o projeto. Desta forma, e seguindo a classificação de Purini (2009), o eixo é uma ideia-instrumento constituída por um vector central ao longo do qual são organizadas várias formas arquitectónicas (Ex: paredes). Os fluxos de movimentação demarcam os espaços mais frequentemente percorridos, o que permite evidenciar as transferências simbólicas que ocorrem entre vários espaços ou entre várias pessoas dentro de um mesmo

espaço. De seguida, a área define-se como a porção de terreno na qual surgirá o edifício e à qual estão associados outras noções, tais como sítio, lugar, ambiente e contexto (características do lugar de edificação). Outra classificação é a da ideia-lugar que se foca na identificação dos conteúdos que formam um lugar do mundo, privilegiando as diferenças que o tornam imediatamente reconhecível comparativamente a outros sítios. Por fim, apresenta-se a ideia-contexto, que diz respeito à constituição física de um espaço tendo por base as relações funcionais, visuais e figurativas.

Considera-se que as ideias são indispensáveis a quem quer modificar a imagem do mundo físico por serem estas, de acordo com Souto de Moura citado por Bandeira (2011), que registam o momento singular que é o surgimento de uma ideia. Aliás, as imagens surgem de forma transversal a todas as fases inerentes ao processo arquitectónico, por isso, podem ser classificadas em quatro grandes grupos: o primeiro grupo engloba as imagens que emergem no âmbito da concepção do projeto arquitectónico; o segundo inclui as que surgem durante a produção do projeto em si; o terceiro grupo é constituído pelas imagens inseridas na comunicação do projeto; e o último grupo incorpora as imagens relacionadas com a materialização da obra arquitectónica e com a sua recepção, sendo estas imagens as que afirmam a apropriação da obra por parte do observador.

Souto de Moura explica que as imagens, sendo o negativo de qualquer obra arquitectónica, expõem tudo aquilo que não seja a própria obra construída. Então, isso significa que expõem a ideia do projeto arquitectónico. Assim, pela importância daquilo que demonstram, as imagens são o advento de uma “nova imaginação”, isto é, de uma nova forma de pensar arquitetura.

A arquitetura como forma de arte, não se pretende apresentar com uma ideia impulsionadora que seja imortal à passagem do tempo, tão duradoura que seja capaz de resistir às mudanças nas convicções sociais (Purini, 2009). Antes pelo contrário, como arte social que está presente simultaneamente na paisagem e nas cidades, nutre-se de paradigmas objectivos e princípios dinâmicos e experimentais que derivam da sua motivação para uma função reconhecida: o habitar. Em consequência a arquitetura reveste-se de uma liberdade criativa que faz evoluir as ideias para um discurso compositivo original, concreto e atual.

Conceito

O objecto arquitectónico necessita essencialmente, segundo Moreira (1994), de um determinado processamento, ou seja, é necessário que “algo” ressalte à vista ao existir dúvida quanto à possibilidade de este objecto ser enquadrável numa noção de objecto de arte, ou ser estritamente um objecto de consumo corrente. A partir daqui é possível concluir que o entendimento obtido sobre o objecto arquitectónico, resultante do uso e sucessivo usufruto deste por parte do utilizador, está dependente deste processamento inicial, o qual inevitavelmente está ligado com o método.

Purini (2009) atribui três níveis de significado à obra arquitectónica. Estes planos são sequenciais, ou seja, surgem na ordem em que são definidos, e permitem ao observador uma viagem do concreto, e aparentemente visível, até ao nível estético.

O primeiro nível é o da referência direta, ou seja, para o observador é imediatamente perceptível e evidente o conteúdo da forma. Por outras palavras, fazendo a comparação a um filme, o qual é percebido pela sua história central, também na arquitetura um edifício é compreendido pela sua função.

O segundo nível é mais simbólico pois representa sentimentos que o habitar suscita e também novas expectativas por ele geradas. Este é caracterizado por um conjunto de significados que não estão explicitamente presentes na obra, mas que são algo mais dela, isto é, o valor acrescentado que se adiciona à realidade.

O último nível surge quando se esgotam os conteúdos mais evidentes, passando-se então para a percepção sobre elementos abstractos que são autónomos de interpretação. Na arquitetura estes são equivalente à luz, aos volumes, à conjugação de materiais, às proporções, aos espaços externos e internos, aos cheios e vazios.

Efetivamente, que o processamento do conceito proveniente da ideia resulta num entendimento maior sobre ela. Para Moreira (1994) isso permite que não seja possível atribuir um significado “menor”. Contudo, o projeto arquitectónico não se deve sobrecarregar de significância até ao sufoco, isto é, até ao ponto em que faz transparecer uma enorme quantidade de referências, tornando-se consequentemente ilegível. Desta forma, Purini (2009) afirma que todos os elementos que o arquiteto, enquanto criadores de espaços e simultaneamente sujeitos imperfeitos, inserem num contexto não são totalmente controladas nem ditadas por si, devendo por isso ter em consideração a composição maior, a qual acarreta consigo valores inerentes da história e que farão parte, inevitavelmente, da forma real do edifício.

Representação: Desenho e Maqueta

Antes da descoberta do desenho e da perspectiva, Souto de Moura citado por Bandeira (2011) refere que a expressão arquitectónica estava essencialmente relacionada com a oralidade ou com a palavra escrita, mas após a invenção do desenho a arquitetura passou a estar mais próxima da ideia e do pensamento do arquiteto, e por essa razão, garantem um ideal de perfeição. Neste sentido, o desenho, como refere Carneiro (1995), enquanto capacidade de operar e comunicar, deve sempre demonstrar com clareza e assertividade o que a palavra poderá descrever e teorizar como conceito.

Este constituinte da gestação arquitectónica, de acordo com Moreira (1994), deve funcionar como elemento analítico que acompanha paralelamente todas as etapas estabelecidas no método. O objectivo é que, enquanto instrumento de representação do espaço real no espaço imaginário, o desenho atue como meio de controlo sobre o representado. Para Vieira (1995), o desenho resulta da expressão sem restrições do arquiteto, manifestando inconscientemente nele a totalidade das suas intenções e a sua racionalização sobre mundo, para além do que aquela que é possível no pensamento ou através do discurso oral. Por esta razão, o desenho permite ao arquiteto, na perspectiva de Purini (2009), obter uma visão crítica sobre o projeto, e conseqüentemente a capacidade de aferir erros. Adicionalmente, também se objectiva que o desenho atue como elemento de síntese e compreensão sobre as ligações das componentes do projeto (Moreira, 1994), o que irá possibilitar ao arquiteto adquirir uma visão superior do seu trabalho, contribuindo conseqüentemente para a construção simbólica e captação da realidade na dimensão perceptual.

Posto isto, define-se então o desenho como um processo técnico⁶ que regista e permite a leitura de uma intenção que ainda não foi concretizada, através de um sistema de projeções sobre a sequência das operações que formalizam a ideia (Moreira, 1994).

Em primeiro lugar, esta definição afirma que o desenho serve como ferramenta que simula a realidade. Sendo o desenho o lugar onde nasce o projeto, Purini (2009)

⁶ “Podemos, assim, falar de uma ciência do desenho, uma ciência poética, que recolhe a sua legitimidade em conhecimentos e saberes construídos sobre a invenção e utilização de sistemas, de métodos e modelos de representação do espaço e do plano.” (Carneiro, 1995:21)

refere que o desenho torna possível as escolhas arquitectónicas, na medida em que, ao possibilitar a averiguação sobre as premissas inicialmente assumidas pelo arquiteto, torna a ideia em algo passível de ser criticado quanto à sua veracidade. Por outras palavras, sendo a representação de uma intenção, é necessário analisar o quão bem se insere esta intenção no contexto que é pretendido. Face a esta exposição, Moreira (1994) refere que o desenho se torna sujeito a alterações, as quais permitem a descoberta de novas soluções, capacitando esta ferramenta de provocar avanços no processo.

Adicionalmente, a definição remete para a utilização de sistemas de projecção. Neste sentido, porque quem desenha constrói imagens⁷, deduz-se de Souto Mouro citado por Bandeira (2011), que a arquitetura transmitida através de imagens tende a fazê-lo maioritariamente de um modo abrangente e descodificado, no sentido técnico. Começa-se pelo fim, pelo resultado a que se quer chegar, não só para que desta forma os arquitetos possam obter uma visão do projeto; mas também porque na perspectiva dos utilizadores, estes são visualmente mais sedutores pois apresentarem alternativas a um mundo cada vez mais restringido por regulamentos e normas, e por esta razão acentuam nestes um certo fascínio pela ficção. No entanto, e como o autor alerta, servem um propósito técnico e “não são arte”.

Finalmente, quando se define desenho como a leitura de uma intenção ainda não materializada, surge a dúvida quanto à possibilidade de o projeto arquitectónico ser simultaneamente instrumento (metodologia) e obra realizada.

Arquitetos como Peter Zumthor, analisado nesta mesma dissertação, defendem que a arquitetura só o é como tal se o propósito para o qual foi criada tiver lugar no contexto do problema arquitectónico. No entanto, outros arquitetos tais como Alberto Campo Baeza, protegem a ideia de projeto arquitectónico como também ele sendo uma, que apesar de não ser coincidente com a do mundo concreto, não impede que seja aceite como real.

Desta forma, após uma análise sobre os argumentos de vários autores, é possível estabelecer que o objectivo final do processo arquitectónico é sem dúvida a construção, contudo, é possível à arquitetura não existir somente na condição de obra construída. A opinião estabelecida é que o projeto, e consequentemente os desenhos que o constituem, podem assumir um valor autónomo de obra, por vezes até de obra de arte, o qual é independente da sua realização no mundo concreto.

⁷ “Quem desenha constrói imagens, na articulação das dimensões analógica e digital, na busca de uma síntese que seja o seu constructo e o seu relato.” (Carneiro, 1995: 21)

Esta ilação é suportada por Purini (2009), que afirma que o sentido de qualquer projeto de arquitetura não está esclarecido no seu estado natural, que é a construção, mas está presente na sua natureza.

Como já foi realçado, a manipulação dos instrumentos de representação pelo arquiteto, possibilitam-no registrar as ideias através da sua materialização visual. Neste sentido, a linha constitui um instrumento analítico de elevada importância para o desenho por possibilitar, através do seu carácter distintivo e aparência, a organização de elementos, a atribuição de texturas e movimentos, bem como a expressão de emoções.

Pela sua exímia capacidade de comunicação, a linha permite estabelecer dois resultados de desenho. Os desenhos técnicos, segundo Purini (2009), pretendem dar a noção de que o resultado final apresentado é efetivamente aquele que se pretende alcançar. Isto acontece porque são parametrizados em sistemas que têm por base o mesmo molde, o que conseqüentemente facilita a sua concretização (Vieira, 1995). Pelo contrário, o desenho de esboço, que utiliza linhas dinâmicas, pretende ser mais vago na sua interpretação, o que possibilita a metamorfose do projeto de arquitetura aquando da sua passagem para a realidade (Purini, 2009). Este tipo de desenho é a base de diferenciação entre arquitetos, na medida em que, de acordo com Vieira (1995), não demonstram só as suas habilidades, como também expressam os atributos constituintes das suas personalidades individuais.

Adicionalmente, segundo Carneiro (1955), a assunção de uma escala fornece uma boa percepção da totalidade da interação entre a ideia impulsionadora e a realidade. Desde a antiguidade que o homem, para reconhecer as relações entre o ser e realidade, se tem recorrido à sua própria proporção, a do corpo humano. O autor afirma que a anatomia é uma escala fundamental para o arquiteto, pois possibilita a descoberta e conseqüente domínio dos espaços das suas construções (civilizacional, antropológica e cultural), através da consciência do seu próprio corpo. A percepção visual confere também aos indivíduos uma capacidade de conhecimento e reconhecimento sobre as mutações que ocorrem na passagem do desenho para o real (Carneiro, 1995). Por esta razão, o campo visual constitui também uma escala de captação entre o que é visível e o pensamento sobre o real.

Todas estas variações de modelos de aferição, sobre o que cada pessoa pensa que vê e sabe, resultam invariavelmente numa realidade que nunca é plenamente fidedigna para com o desenho, no entanto são de facto fundamentais pela sua distinta capacidade de aproximação ao mundo concreto.

O avanço tecnológico atual observado sobre as técnicas de representação têm permitido, de acordo com Purini (2009) a utilização de grandes quantidades de informação sobre as partes integrantes de uma obra arquitectónica, o que tornou exequível a realização virtual de qualquer projeto, aumentando de forma natural as hipóteses de concretização. Adicionalmente, facilitam o estudo de formas mais complexas, impossíveis de conceber até então, e mantêm fluído o projeto arquitectónico sempre que existem mudanças; consentem uma apropriação mais completa por parte dos utilizadores (Souto de Moura *in* Bandeira, 2011), bem como elevam a arquitetura a patamares de excelência nunca antes vistos (Purini, 2009). No entanto, Purini (2009) previne que nem todas as hipóteses fornecidas através da técnica podem ser concretizadas, pelo que o arquiteto deve prover-se ainda mais de capacidade analítica e pensamento assertivo.

Tomando por base o que já foi referido anteriormente, a verificação do objecto arquitectónico no seu contexto a última e autêntica prova da representação (Carneiro, 1995). No entanto, a forma mais próxima de experienciar a ideia no mundo concreto antes da incontestável concretização, é através de maquetas.

Mesmo em sendo uma escala que não serve a humana, esta ferramenta cumpre com o propósito de comunicação, fornecendo ao arquiteto, conforme referido por Munari (1981), uma visão geral e materializada do objecto que esta a conceber, antes de atingir o seu último status.

Construção

O último objectivo da arquitetura é sem dúvida o de transportar a ideia para a realidade. A arquitetura é algo diretamente relacionável com a natureza, contudo, no seu limite, o homem tende a atribuir um propósito ao objecto arquitectónico, seja ele infinitamente grande ou infinitamente pequeno (Purini, 2009). Desta forma, considerando que a arquitetura, de acordo com Botta (1998) é a síntese entre o pensamento do arquiteto e a realidade, a obra arquitectónica vai adicionar-se à realidade como fenómeno incontestável, cuja verdadeira essência é despontar emoções e fazer sobressair simbolismos. Porque adquire então significado, Purini (2009) explicita que a construção transcende a expressão normal, tornando difícil a sua explicação por palavras, o que obriga os utilizadores a recorrerem a uma explicação artística.

A obra de arquitetura é a única capaz de responder às necessidades e expectativas do homem, enquanto sociedade. Esta afirmação é justificada por Botta (1998) que refere que a materialização da obra no mundo real e concreto é o último status da arquitetura, o qual é infinitamente mais rico em relação aos projetos.

Portanto, quando uma ideia supera as mais diversas fases de um projeto até ser finalmente reificada na realidade, que é o único lugar onde essas necessidades e expectativas existem e podem ser satisfeitas, tanto Vieira (1995) como Botta (1998), exclamam a importância de legitimar a obra construída a falar da sua carga teórica. Por outras palavras, é necessário refletir-se sobre o êxito obra arquitectónica, na medida em que a composição final deve ser orgânica, isto é, o corpo que é constituído por partes fundamentais deve concluir-se a si mesmo. No entanto, Purini (2009) defende que a obra pode ter lugar no mundo sem que haja obrigatoriamente um projeto arquitectónico a sustentá-la. Este tipo de arquitetura é espontânea, despoletada normalmente por uma necessidade biológica, por exemplo de abrigo, a qual é essencialmente caracterizada pela inconsistência ideológica e pela conjugação errática e não sistematizada de materiais.

Reconhece-se na atualidade que o paradigma do completo absoluto da obra construída já não é aplicável (Purini, 2009), não só ao nível da sua significância, como já foi abordado nesta dissertação, mas também quanto à sua estrutura construtiva, ou seja, a obra construída deve cada vez mais vibrar com o espaço, ao ponto de quase quebrar qualquer fronteira que exista entre interior e exterior.

Esta completa vivência do seu contexto é enriquecida com outros valores que no projeto não poderiam ser previstos. Botta (1998) esclarece que o encontro entre o mundo ideológico do pensamento, o mundo abstracto do desenho e o mundo da realidade, é também um encontro com uma situação histórica, com uma realidade cultural, com um conjunto de memórias próprias. Por isso, a arquitetura, que ao contrário de outras obras artísticas faz parte da cidade (Purini, 2009), procura envolver os observadores em si mesma, colocando-se na sua leitura como atriz na cena urbana, que absorve com o passar do tempo as aspirações, tensões e vontades de mudança do mundo, criando através delas, novas interpretações.

4. O Arquiteto

Para um problema existe um número enorme de soluções e cada projeto é criação singular de cada arquiteto. Segundo Carneiro (1995), quem desenha e projeta é simultaneamente sujeito e objecto de representação, sendo a obra um espelho da sua personalidade e a manifestação tanto da sua vontade como do seu saber. Nesta versatilidade torna-se evidente a precisão imprecisa da arquitetura (Purini, 2009).

Em consequência de os arquitetos serem expostos a contextos sociais diferentes e a variáveis individuais não controláveis, tais como identidade cultural e experiências pessoais adquiridas ao longo do tempo, faz com que o processo autocrítico varie, inevitavelmente e sem exceção, de autor para autor, tal como concluído por Moreira (1994) e Carneiro (1995). Por isso, quando expostos ao mesmo paradigma, estes desenvolvem ideias diferentes (Carneiro, 1995), sendo a probabilidade de seguirem a mesma via de pensamento quase inexistente.

A unicidade de cada criação está assim, intimamente relacionada com a linguagem própria de cada arquiteto. Esta pode, de acordo com Moreira (1994), ser desenvolvida em função do conhecimento, que provém das mais variadas fontes, sendo a observação, experiência e educação as mais importantes neste potencial de saber. Adicionalmente ao conhecimento, o desenvolvimento de uma linguagem própria também pode estar relacionado com a memória, despertada apenas em funções de certas circunstâncias favoráveis, tais como estímulo criativo, exigido em qualquer projeto arquitectónico.

De acordo com Moreira (1994), os arquitetos sempre estiveram intimamente ligados ao conceito de artista. Desde a antiguidade em que a sua função era estável, determinada por uma gramática precisa, e a sua arquitetura ligada a obras monumentais que permitiam ao arquiteto alcançar uma marca de prestígio; ou seja, a problemática arquitectónica proporcionava a criação de uma imagem. Contudo, em consequência das alterações relativas às exigências de projeto, que se tornaram de cariz mais amplo (arquitetura como um conjunto de vários elementos), multidisciplinar e de resposta rápida (Moreira, 1994), os arquitetos contemporâneos têm vindo a substituir a reflexão aprofundada sobre as suas obras, a qual permite estabelecer a harmonia entre a obra e o seu contexto, e têm vindo a anular a distância crítica que o arquiteto deve manter das suas obras, a qual permite obter uma visão superior das partes como um todo; em prol de uma experiência sensorial e arquitectónica direta e mais rápida (Purini, 2009).

A arquitetura contemporânea permite, de acordo com Purini (2009), experienciar uma realidade mesmo que ainda não esteja construída (virtual), a qual também é passível de criar emoções. Este fenómeno, de acordo com Moreira (1994), criou uma arquitetura de artificialismos, o que iniciou a decadência dos modelos clássicos de concepção arquitectónica, bem como dissolveu o estatuto do arquiteto como peça basilar para o desenvolvimento da sociedade, tornando-o em algo um pouco marginalizado numa sociedade que tenta utilizar métodos específicos e técnicas de ponta para garantir o seu desenvolvimento. A figura atual do arquiteto, segundo Purini (2009), como observador conhecedor da teoria, tem então perdido astúcia e capacidade de percepção sobre o real valor da obra.

Neste sentido, o mesmo autor apela a uma progressiva educação intelectual, que permita aos arquitetos adoptarem uma postura analítica e minuciosa sobre as questões verdadeiramente importantes da arquitetura, bem como adaptarem-se às alterações das circunstâncias que o rodeiam, nomeadamente mudanças nos paradigmas de arquitetura e mudanças nos elementos relacionados com a sua profissão, tais como, segundo Souto de Moura *in* Bandeira (2011), o entendimento da arquitetura não só como um ato de apenas um indivíduo, mas como algo mais relacionado com uma equipa com um objectivo global comum.

4.1 Peter Zumthor

Peter Zumthor (2009a) defende que a arquitetura é sempre matéria concreta e nasce da razão prática, devendo-se partir do que já é conhecido, recolhendo desse conhecimento o que é valioso para responder às expectativas silenciosas dos indivíduos.

O indivíduo, segundo ele, está sujeito à arquitetura desde que nasce, vivendo-a desde sempre. Por isso, todos os indivíduos têm uma capacidade de análise arquitectónica, isto é, de estabelecer um julgamento sobre os espaços que os envolvem.

No entanto, considerando que a principal tarefa da arquitetura é conferir uma forma que sirva os propósitos de corrigir aquilo que incomoda e recriar o que falta, Zumthor (2009a) refere que o que distingue um arquiteto é a sua capacidade de ver para além da necessidade humana do habitar (Figura 5).

Nesta medida, e pelo facto desde sempre ter estado intimamente ligado à construção, a sua arquitetura em particular é uma racionalização sobre a forma de viver, por via da colocação de questões a si próprio sobre o ser.

Contudo, admite que “o processo de projetar baseia-se numa cooperação contínua entre o sentimento e o intelecto” (Zumthor, 2009a:21), por isso, o seu próprio processo de projetar resulta de um ato de pensamento adaptado às circunstâncias, não sendo, de todo, originado em posições teóricas definidas; fá-lo para si e para proteger as suas paixões, como a emoção e a inspiração, que são a matéria bruta do seu processo arquitectónico e concedem às suas obras um certo grau de poesia.

Adicionalmente, Zumthor (2009a) crê que a arquitetura é uma arte porque nasce de um ato criativo e tem por detrás uma intenção, tal como qualquer obra de arte.

Contudo, é diferente de outras artes porque é a única que permite ser habitada.

Qualquer outra arte, de acordo com a sua perspectiva, necessita de ser abrigada dentro de um espaço (museus) para que os indivíduos a possam observar e sentir.

A arquitetura, pelo contrário, é uma obra de arte que pode ser utilizada e que não precisa de um espaço em específico para ser vivida e sentida, porque é por si só um contexto onde o ser humano se insere de forma natural. No entanto, face à sua presença quase banal no quotidiano humano, dificilmente é percebida como arte (Zumthor, 2009a). Por isso, quando projeta, cria formas arquitectónicas que alcancem, por si só, uma identidade destacada da arquitetura existente e que seja percebida, em última instância, como obra de arte.

É facilmente perceptível que este é um arquiteto extremamente cuidadoso e apaixonado no que toca ao seu trabalho, que procura incessantemente criar uma arquitetura que vai das coisas e volta para as coisas, revelando uma capacidade magistral de mantê-la ligada continuamente em todos os sentidos, desde o esboço até aos desenhos técnicos; e uma verdadeira qualidade arquitectónica de manter o sujeito observador e analítico, interessado e focado no objecto arquitectónico.



FIGURA 5 - QUALIDADE POÉTICA DA ARQUITECTURA

Peter Zumthor refere a necessidade de criar no objecto arquitectónico uma coerência entre forma e sentido, para que esta possa ir além da necessidade humana do habitar.

FONTE: Zumthor, Peter (2009a), "*Pensar a arquitectura*", Barcelona: Editorial Gustavo Gili (2ª Edi.), p.9

Memórias: A personalização da sua Arquitetura

A arquitetura de Zumthor (2009a) é baseada em imagens que representam as suas próprias experiências, sejam as pessoais, como as suas memórias de infância⁸, sejam as profissionais; que surgem de forma inconsciente e intuitiva sempre que pensa em arquitetura (Figura 6).

Fazendo a comparação da sua forma arquitectónica a um disparo, para o qual é preciso uma arma e uma intenção, Zumthor exprime nos seus projetos (ato de puxar o gatilho), de forma simples e extremamente específica, a vontade de reviver as sensações por si vividas num determinado lugar (disparo que concretiza a intenção).

A sua exímia capacidade de expor ideias e todas as experiências e sensações que com ela quer transmitir, sem qualquer intenção de impor mensagens ou restringir sensações, possibilitando ao indivíduo absorver a atmosfera que o envolve e gozar de uma percepção imparcial, torna-o num arquiteto distinto. No entanto, tendo consciência de que não existe forma de construir um cenário que transmita ao indivíduo uma experiência exatamente igual à que teve num cenário semelhante; procura embutir nos seus projetos, aquando da passagem do desenho para o construído, um mistério próprio que leve os indivíduos à descoberta de um significado oculto, para que daí resultem novas experiências e memórias genuínas e puras para os indivíduos (Zumthor, 2009a).

Estrutura e Materiais: O corpo da Arquitetura

Zumthor (2009a) é da opinião de que a arquitetura contemporânea é desprovida de significado, faltando-lhe alma. Factores que à partida se podem perder nas equações de um projeto, como o som e a temperatura, são os pormenores que, quando considerados, revelam a minuciosidade do arquiteto e subseqüentemente a qualidade da obra final.

⁸ “...corro ao longo do corredor sombrio e entro na cozinha, único lugar realmente iluminado desta casa.” (Zumthor, 2009a:7)



FIGURA 6 - FOTOGRAFIA DE HANS BAUMGARTNER (1930)

Imagem que constituiu para Peter Zumthor, enquanto arquitecto, fonte de inspiração e motivo de interrogação.

FONTE: Zumthor, Peter (2009b), *“Atmosferas”*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p.18

Por isso, como criador de arquitetura, e com um passado muito mais ligado ao trabalho manual do que um arquiteto teórico, Zumthor (2009a) acredita que a coerência no sentido e na forma podem assumir qualidades quase poéticas, e de extrema importância no contexto arquitectónico. Para ele, mesmo que obra se baseia em desordem, é necessário que detenha por trás um corpo, forte o suficiente para ligar todas as partes.

Este corpo arquitectónico de que fala, não é mais do que o resultado da escolha e conjugação técnica de materiais, podemos defini-lo complexo pelas suas numerosas formas integrantes, mas simples pela susceptibilidade de essas mesmas formas serem descobertas.

Desta forma, podendo retirar-se dos materiais mil possibilidades de expressão, cabe a qualquer arquiteto explorar essas possibilidades e adequá-las ao problema em mãos para criar essa alma que escapa a muitas obras, a qual permite causar efeitos incisivos nas emoções dos indivíduos (Zumthor, 2009a).

Componentes técnicas de Projeto

Desenho e Geometria

Zumthor (2009a), acredita que um esboço, e o próprio projeto, algo que fique apenas no papel, não é arquitetura, mas somente uma forma mais ou menos imperfeita de a representar. Porém, só através do desenho arquitectónico é que ela tem, inicialmente, o seu lugar no mundo concreto⁹.

Define o desenho como aquilo que se vê, mas que ainda não é, contudo, algo que começa a ser. Quer isto dizer que o desenho é a manifestação de uma intenção ideológica (ideia), que se mantinha no pensamento até então (Zumthor, 2009).

Sendo a promessa de uma realidade futura, o desenho deve ser preciso o suficiente para transmitir a ideia, contudo, não deve ser de tal forma explícito que impeça a evolução da mesma. Assim, idealmente, um desenho arquitectónico deve ser incompleto para despertar a curiosidade para aquilo que pode vir, futuramente, a tornar-se realidade (Zumthor, 2009a).

⁹ “O desenho arquitectónico procura expor, com a maior precisão possível, a irradiação do objecto no seu lugar.” (Zumthor, 2009a:12)

Durante os anos em que trabalhou como carpinteiro, em que esteve muito ligado aos materiais, desenvolveu uma linguagem específica e objectiva. Em resultado disso, o seu desenho arquitectónico é caracterizado por linhas claras e puras, o que lhe permite expor fielmente as suas ideias a outros seres racionais, sem no entanto restringir ao projeto a possibilidade de se ajustar às necessidades dos indivíduos a quem se destina.

Acredita que existem poucos problemas arquitectónicos cujas soluções ainda não tenham sido descobertas, por isso, a criatividade das obras tem de residir nos pormenores. Uma das particularidades que para Zumthor (2009a) tem grande importância para o projeto arquitectónico é a geometria, que o mesmo define como a regularidade das linhas, áreas e corpos no espaço, a qual possibilita a percepção do espaço da arquitetura, dando-lhe um plano existencial entre a ideia e a realidade.

Tempo, Espaço e Atmosfera

Peter Zumthor (2009b) acredita que a arquitetura nunca é abstracta, e que uma boa arquitetura deve hospedar o homem, isto é, não deve representar algo mas ser algo, por isso, qualquer arquiteto, enquanto criador de uma ideia e responsável pela sua materialização, tem de se certificar que a sua criação, para além de absorver a evolução da vida humana, é capaz de adquirir longevidade¹⁰ e resistir às investidas do tempo.

Para existir um futuro é imprescindível que o presente, e principalmente o passado, estejam relacionados, na medida em que todos os factores espaciais e históricos sejam fortalecidos e nunca excluídos do pensamento arquitectónico. Neste sentido, porque o início de um projeto é também o início de uma história, intenta “...projetar edifícios que, no decorrer do tempo, se acabam por unir desta forma natural com a figura e história do lugar...” (Zumthor, 2009a:17).

Os indivíduos vivem a arquitetura sem ter consciência dela para além das necessidades humanas que ela serve: o habitar, por isso, o seu estilo arquitectónico impele os indivíduos a presenciarem-na e a habitarem-na, quer pela vivência de memórias passadas, quer pelo estímulo de novos sentimentos no presente; para que daí resulte um futuro de memórias agradáveis. Este processo de transformação

¹⁰ “A arquitetura é certamente uma arte espacial, é o que se diz, mas a arquitetura também é uma arte temporal.” (Zumthor, 2009b:43)

imediate da atmosfera da obra arquitectónica em sentimentos só é possível através da percepção dos indivíduos, primeiro de forma irracional, e num segundo momento de observação através de um pensamento racional de desconstrução de significados (Zumthor, 2009b).

A atmosfera de que Zumthor (2009b) fala, é um elemento arquitectónico que traduz a sensibilidade emocional dos indivíduos, quase imediata, para a compressão, contacto e rejeição (Figura 7). Quer isto dizer que os indivíduos, ao verem e perceberem um espaço, são capazes de determinar, em milésimas de segundos, os seus sentimentos, positivo leva à aceitação, negativo leva à rejeição; em relação à obra arquitectónica.

Porém, as sensações de pureza que se esforça por evocar nos seus trabalhos são abafadas pela sociedade atual, que segundo a sua perspectiva, é desprovida de tradições e sem uma verdadeira identidade cultural. Em consequência de achar imperativo a criação de coisas genuínas e naturais em oposição à arquitetura atual cheia de artificialismos, Zumthor (2009b) procura nos seus projetos, através da redução do objecto àquilo que ele é, alcançar a beleza. Para ele, a beleza é o núcleo duro da arquitetura, que só pode ser apreciada se o arquiteto disponibilizar uma atenção extremamente precisa e meticulosa aos pormenores, como a iluminação e atmosfera. Só assim será possível alcançar a consonância entre a pura beleza da natureza envolvente e a mera beleza da obra artificial (Zumthor, 2009b).

Tensão Interior/Exterior

Destaca-se uma clara preferência de Zumthor (2009a) à construção do que ao projeto arquitectónico. Sem descartar a importância da metodologia que leva à construção, a parte concreta da arquitetura é a mais importante para si porque é essa efetivamente que se vai relacionar com o mundo real.

Como a sua principal preocupação reside na forma como a obra se revela ao mundo, Zumthor (2009a) procura incessantemente criar objetos arquitectónicos que sejam autossuficientes, isto é, que tenham um valor simbólico próprio, que possam existir no mundo real quase desprovidas de um ato de pensamento criativo à priori.

Neste sentido, a dicotomia interior/exterior tem extrema importância nos seus projetos, pois o tratamento metucioso do que se observa da obra a partir do exterior e aquilo que podemos observar do interior é o que dita a aceitação/recusa da ideia e a qualidade final da construção.



FIGURA 7 - HOTEL NAS MONTANHAS (PROJECTO DE PETER ZUMTHOR): HARMONIA DE ESPAÇOS

O amor de Peter Zumthor pela arquitectura, é transmitido para as suas obras. Consequentemente, o arquitecto pretende contagiar a percepção dos indivíduos por este sentimento.

FONTE: Zumthor, Peter (2009b), "*Atmosferas*", Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p.66

A arquitetura é feita de partes, como um puzzle, por isso não pode ser pensada como um todo num problema, isto é, não chega construir um espaço e considerar que todo esse espaço representa a solução da problemática arquitectónica em mãos. Assim, para que o projeto alcance a concordância entre todas as partes e a obra uma identidade própria, o processo criativo tem de imperativamente ser fruto de um único ato refletivo, desenhado quase num único traço, e que tenha a intenção oculta do arquiteto impressa de forma clara (Zumthor, 2009a).

4.2 Alberto Campo Baeza

A imaterialidade da concepção e a materialidade da massa fazem parte do estudo pormenorizado de Alberto Campo Baeza (2011), que crê que a essência da arquitetura é o abstracto. Sem a ideia a arquitetura seria vã.

Para o arquiteto, é a procura do máximo de sensações com o mínimo de elementos, por isso, propõe uma arquitetura própria da ideia construída, que vai para além das formas que a constituem, sendo algo que personifica a ideia e a materializa à escala do Homem em espaços animados pela luz. Adicionalmente, porque o seu processo é baseado no questionamento constante sobre como será possível construir uma ideia, isto é, como será possível materializar o que não é material, Baeza (2011) procura nas suas obras arquitectónica uma ideologia que permaneça eterna. As formas passam e destroem-se, mas a ideia mantém-se firme no pensamento das pessoas, conseguindo ultrapassar as limitações do tempo.

Mais do que a vivência, para Baeza (2011) o destaque da arquitetura contemporânea é a imagem, tendo esta sido desprovida de uma ideia essencial e sem tempo para maturar. A transformação da arte num objecto de consumo e exuberância, que constituem alimento rápido a uma sociedade indiferente ao contexto que os envolve, impede que a arquitetura seja por si só uma ideologia.

Então, de acordo com Baeza (2011), para se alcançar uma dimensão existencial e simbólica da arquitetura, que dissocie a forma da imagem pela utilização de materiais inovadores (ex: aço e vidro), e permita em última instância ultrapassar a percepção visual, construção e funcionalidade matemática da obra arquitectónica; é imprescindível repensar a prática arquitectónica e os preceitos que a tornam possível.

Difícilmente se conseguirá fugir a um resultado formal, no entanto, crê que o futuro da arquitetura está nas ideias (Figura 8), no pensamento e nas mãos dos arquitetos capazes de criar essas ideias e de as tornar realidade, impulsionando este mundo para a frente (Baeza, 2011). Por isso, para se impedir a destruição do processo criativo e a consequente materialização de algo superficial e abstracto, deve-se evitar que a forma visual da arquitetura surja à “priori” da sua essência.

Em suma, fazendo um paralelo entre a sua arquitetura e a poesia, estas têm uma forma muito específica de se apresentarem ao mundo. Não podemos executar um poema sem primeiro ter definido quais as palavras a utilizar, como as vamos colocar nas frases, ou quais as que queremos destacar.

Na arquitetura o mesmo se sucede, pelo que não podemos iniciar a prática arquitectónica com o esboço sem antes existir a ideia, pois sem ela não podemos avançar porque não temos reunidas as condições fundamentais para tal. Então, a arquitetura de Baeza (2014), assim como a poesia, não resulta de casualidades nem de sorte, resulta sim de uma procura e de um esforço calculado para chegar a uma linguagem que não está à superfície, nos elementos à vista desarmada, mas sim na atmosfera que os envolve, na reacção provocada ao utilizador.

O Homem é criador e razão da criação da arquitetura, ou seja, a arquitetura é algo criado pelo Homem para satisfazer as necessidades do mesmo (Baeza, 2011). Face a esta premissa, a arquitetura de Campo Baeza é uma arquitetura para ser vivida, para ser disfrutada de momento a momento. Neste sentido, desenvolve um pensamento aprofundado e cuidadoso sobre as componentes concretas da arquitetura e sobre a melhor forma da sua conjugação nos seus tempos concretos, para que assim possa achar as resoluções certas para os problemas com que se depara.

Arquitetar a luz

Alberto Campo Baeza é um teórico da arquitetura contemporânea com ideias determinadas sobre a importância da luz na arquitetura e da influência que exerce sobre o espaço (Estevão, 2013).

A luz, de acordo com Baeza (2011), é o tema central da arquitetura por ser o material mais rico e aquele que é dado gratuitamente. Permite revelar tanto as formas arquitectónicas e os espaços produzidos, como o significado e as intenções que atravessam os processos de concepção, construção e vivência da arquitetura.

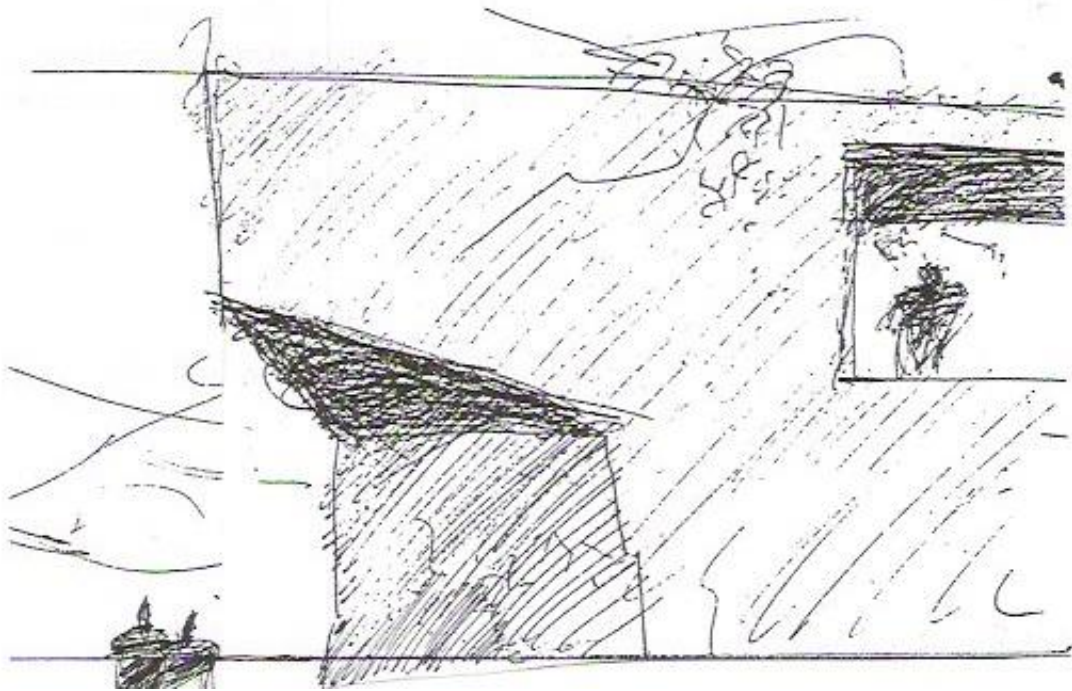


FIGURA 8 - A IDEIA ATRAVÉS DO ESBOÇO

Projecto de Baeza para a Igreja da Ascensão em Macarena, perto de Sevilha. Espaço programado para o encontro de crentes, caracterizado pelo jogo de luz e sombra.

FONTE: Baeza, Alberto Campo (2011), "*A ideia construída*", Casal de Cambra: Caleidoscópico (3ª Edi.), p.56

A procura do entendimento e domínio da luz remete à Antiguidade, estabelecendo o Românico uma relação estreita entre as sombras das paredes e a luz sólida penetrante, o Gótico é uma exaltação da luz que estimula os espaços tornando-os vibrantes e chamativos, o Barroco uma junção quase alquímica que funde as luzes difusas, e por fim o movimento moderno que deita a baixo as paredes inundando o espaço de luz, deixando ao arquiteto a responsabilidade de a controlar (Baeza, 2011).

Então, porque segundo Baeza (2011) a luz permite criar espaços idealizados de uma forma quase poética, esta está sempre presente no discurso sobre qualquer das suas obras, revelando-se diretamente na sua forma de projetar o espaço, sendo provavelmente o traço que melhor caracteriza a sua obra arquitectónica e que constitui uma característica de distinção na sua carreira.

De acordo com Estevão (2013), Campo Baeza acredita que o estudo da luz melhora o relacionamento entre a arquitetura e os elementos que a rodeiam ao possibilitar a modificação das dimensões do espaço físico, por meio da sua interligação ou separação. Contudo, Baeza (2011) afirma que os arquitetos se esqueceram dela por não a ponderarem ou medir quando estão a projetar. Neste sentido, alerta que sem este instrumento nenhum arquiteto poderá dominar os espaços na sua totalidade, e que só quando esta consciencialização é assumida, é que o arquiteto se transforma num poeta do espaço e o seu trabalho começa a ser iluminado.

A luz é algo mensurável, quantificável e possível de ser analisada (Figura 9). Assim, Baeza (2011) classifica então de diversos tipos de luz segundo a sua orientação: luz vertical, luz horizontal, luz diagonal; e segundo a sua qualidade: luz sólida e luz difusa. Dá especial atenção à luz vertical cujo controlo antigamente era reservado para os deuses, sendo atualmente facilmente inspeccionada e manipulada.

Beleza: A síntese da sua Arquitetura

De acordo com Baeza (2011), a beleza atribui novas dimensões à arquitetura porque em consequência da sua natureza subjetiva, não permite ser definida. Adicionalmente, pelo facto de depender dos juízos de gosto de cada um, a sua interpretação será sempre diferente entre sujeitos.

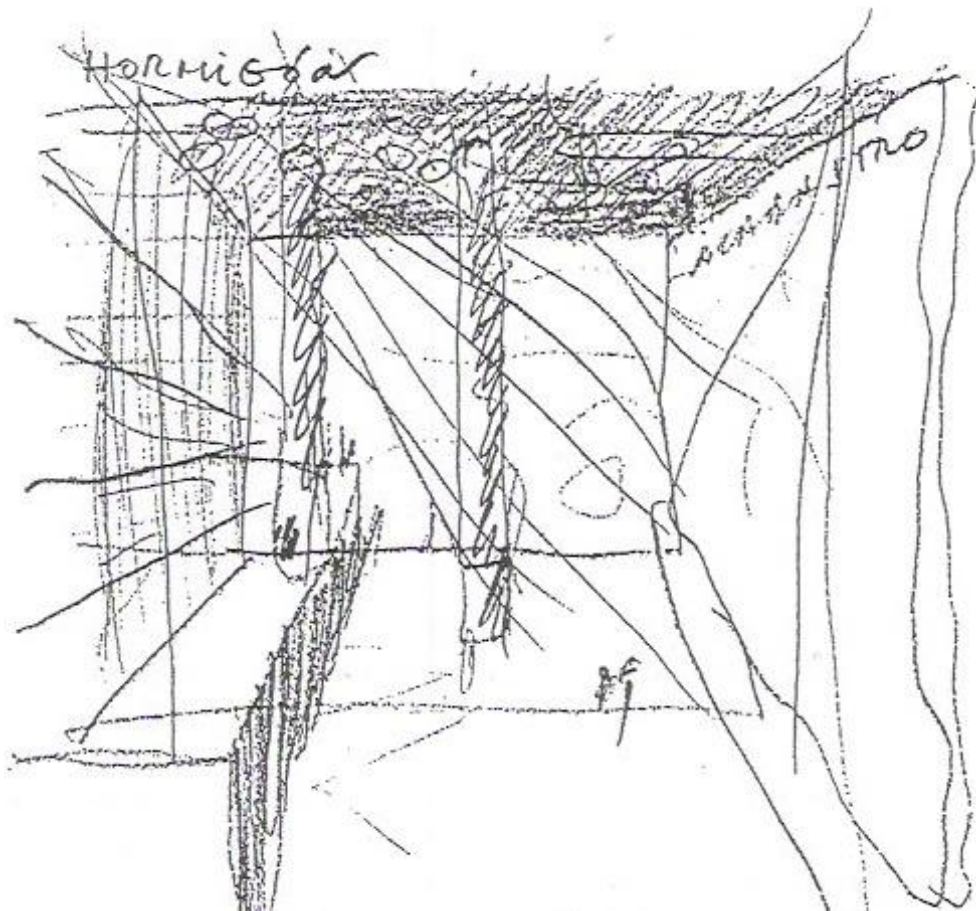


FIGURA 9 - CAJA GRANADA: PROJECTO DE CAMPO BAEZA

A relação do homem com o espaço é traduzida em elementos materiais, tais como a gravidade e a luz, cuja compreensão dos mesmos terá impacto no futuro da arquitectura.

FONTE: Baeza, Alberto Campo (2011), "*A ideia construída*", Casal de Cambra: Caleidoscópio (3ª Edi.), p.24

A satisfação das necessidades do Homem (Função), a resposta adequada à paisagem em que se insere (Contexto), a racionalidade da construção (Construção) e a possibilidade de ser colocada ao alcance de todos (Economia) são qualidades essenciais da criação arquitectónica (Baeza, 2011).

Contudo, qualquer arquiteto deve tentar fornecer algo mais, misterioso¹¹ mas concreto. Esta é alcançável, segundo Baeza (2011), quando o resultado do pensamento que se origina na cabeça do arquiteto é conjugado com a precisão das dimensões: a luz, que constrói o tempo, e a gravidade, que constrói o espaço e lhe dá contexto; resultando numa beleza inteligente, limpa e desprovida de qualquer artefacto desnecessário, capaz de alterar a realidade.

4.3 Bjarke Ingels

Bjarke Ingels, arquitecto fundador do B.I.G. define arquitetura como a arte e a ciência de fazer com que as nossas cidades e edifícios que as constituem realmente se encaixem com a forma como queremos viver as nossas vidas”¹². Ou seja, para Ingels, a arquitetura é a forma de manifestação das sociedades no mundo físico.

Como sublinha nessa mesma entrevista, desde que o ser humano desenvolveu ferramentas e dominou a arquitetura, o mesmo já não necessita de se retirar para o refúgio da árvore ou da caverna como fazia anteriormente. Através da evolução foi então possível ao Homem criar o seu próprio refúgio, moldando-o à realidade das suas necessidades.

Ingels (2009) situa a sua arquitetura entre dois extremos opostos e férteis: a arquitetura de vanguarda, caracterizada por ideias arrojadas mas muitas vezes distantes da realidade, resultando exclusivamente num exercício de excentricidade; e a arquitetura previsível e aborrecida, caracterizada pela mesmice cinzenta presente na maioria do tecido urbano.

Não é um arquiteto interessado em pensar “fora da caixa”, estando mais interessado na evolução do que na revolução (Ingels, 2009).

¹¹ "A luz, material mas sempre em movimento, é precisamente a única capaz de fazer com que os espaços definidos pelas formas construídas com material denso, flutuem, levitem." (Baeza, 2011:49)

¹² In "AD Interviews: Bjarke Ingels/BIG", *ArchDaily*.

Procura neste “meio-termo”, expandir e ocupar ao máximo os limites “dentro da caixa”, para descobrir como pode obter o valor máximo com os recursos que estão disponíveis, sem infringir a lei. Face a esta premissa, Ingels (2009) define a sua arquitetura como sendo utópico-pragmática (Figura 10): utópica porque pretende criar um mundo perfeito, a nível social, económico e ambiental, moldado através do desejo humano; e pragmática pois revela um sentido bastante prático e que atua com eficácia na satisfação de exigências que assumem as mais variadas formas.

Acrescenta ainda que a sua arquitetura é livre da monogamia conceptual, ou seja, livre de compromisso com um único interesse ou ideia que tem como finalidade a criação de lugares significativos a nível social, económico e ambiental.

Bjarke Ingels¹³ refere que inicialmente o seu sonho era ser criador de banda desenhada. Contudo, após ter ingressado na escola de arquitectura, foi progressivamente apercebendo-se que a arquitectura não era uma forma de arte autónoma da sociedade, mas uma forma de manifestação da sociedade, isto é, uma expressão física através da arquitetura das estruturas sociais, económicas, políticas e culturais da sociedade.

É portanto para si um enorme prazer e responsabilidade ser arquiteto¹⁴, pois tem nas suas mãos a possibilidade de moldar o mundo à evolução da vida, ao invés da adaptação da vida aos vestígios do passado, podendo criar um mundo de sonhos através das suas ideias. Alcançar este fim, é o que torna interessante ser arquiteto, na medida em que a figura de génio incompreendido e frustrado pela falta de reconhecimento é substituída pela figura de “parteiras do nascimento contínuo de espécies arquitectónicas” (Ingels, 2009:14). Em suma, podemos considerar que o que torna Bjarke Ingels num bom arquiteto é a sua pré-disposição para investir uma grande quantidade de consideração e atenção nas suas concepções¹⁵.

¹³ In “Bjarke Ingels’ Big ideas”, *PODER 360º*.

¹⁴ In “AD Interviews: Bjarke Ingels/BIG”, *ArchDaily*.

¹⁵ In “Bjarke Ingels’ Big ideas”, *PODER 360º*.

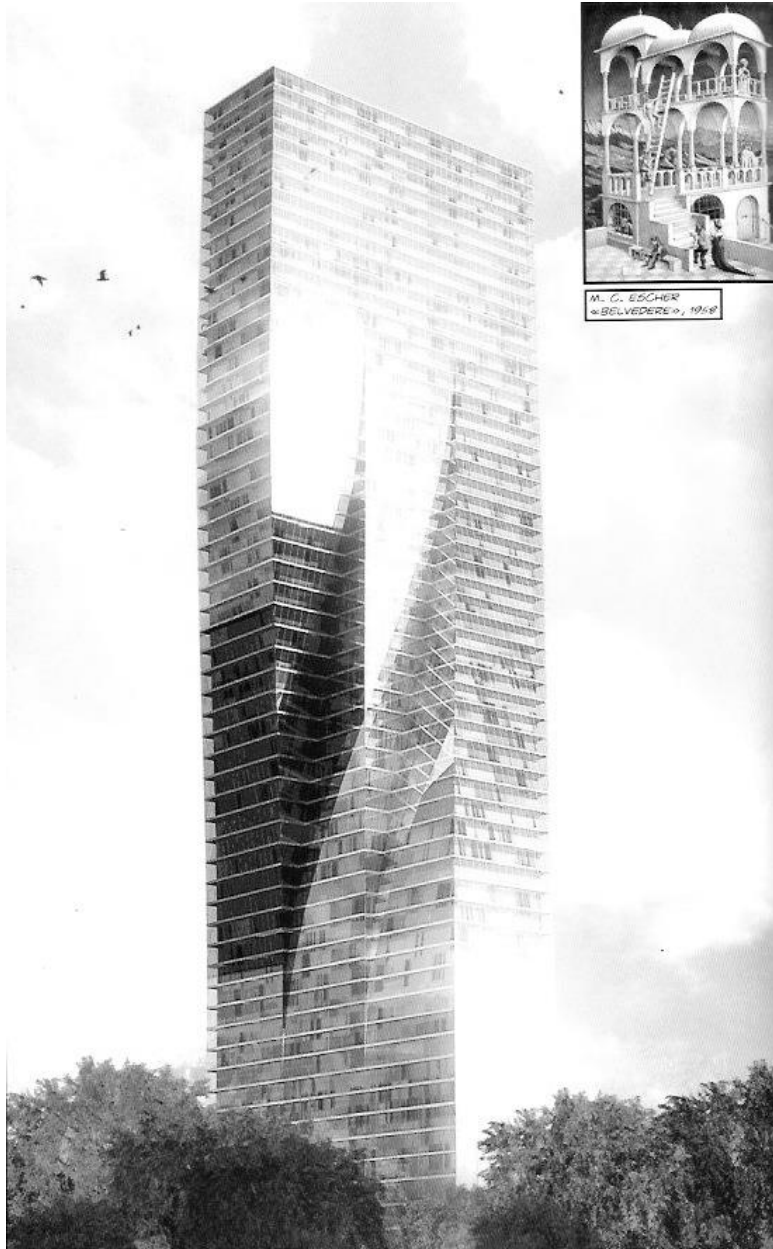


FIGURA 10 - ARQUITECTURA UTÓPICO-PRAGMÁTICA

Arranha-céus Escandinavo, projecto B.I.G. que contempla a fusão de três torres numa só. A distorção da forma é comparável aos desenhos de M.C. Escher.

FONTE: Ingels, Bjarke (2009), “Yes is More: An Archicomic on Architectural Evolution”, Copenhaga: Taschen, p.126

De acordo com Ingels (2009), o que distancia uma obra projetada de uma obra-prima (Figura 11) é a capacidade de o resultado final ter uma identidade, não por si só, mas uma identidade pelo contexto em que se insere perfeitamente¹⁶. Em resultado desta premissa, cada projeto é um desenvolvimento de uma ideia, uma transformação do programa arquitectónico (habilidade), e uma resposta às necessidades específicas do contexto arquitectónico.

Podemos concluir então que os seus métodos, meios, processos e abordagens ao conceito da arquitetura são pioneiros e pouco convencionais, no entanto geradores de resultados inesperados e apelativos, capazes de alcançar maneiras funcionais e sustentáveis de melhorar significativamente a qualidade de vida dos que vão usufruir das suas obras. Este trabalho arquitectónico vai, inconscientemente, de encontro ao apelo de Baeza (2011) sobre a utilização inovadora dos materiais e das técnicas, com a finalidade de refletir a ideia do projeto na realidade.

Yes Is More

“Yes is More” é a missão do B.I.G., os quais afirmam que a sua força motriz reside na premissa de uma sociedade inclusiva, em vez de uma abordagem exclusiva à arquitetura¹⁷, ou seja, a arquitetura nunca surge de um único evento, nem é concebida por uma só mente, nem se produz por uma só pessoa, pelo que também não é a materialização de objectivos pessoais ou ideais puros, mas sim uma adaptação continua às múltiplas forças conflituosas presentes num projeto de arquitetura.

Para Ingles (2009) este mote é uma filosofia de trabalho que procura dizer sim, com atitude sempre otimista, a uma multiplicidade de exigências, razoáveis ou não. Propõe que as pessoas pensem grande para transformar aquilo que à partida, para outros arquitetos, seria um dilema político ou moral de um projeto, numa forma arquitectónica insólita onde os utilizadores encontrem aquilo que desejam.

¹⁶ “(...) entra-se numa quinta dimensão entre uma obra projetada e uma obra-prima, em que se exige que um projeto tenha um identidade, mas mais como elemento do bairro do que como um edifício arquitectónico individual.” (Ingels, 2009:395)

¹⁷ In “AD Interviews: Bjarke Ingels/BIG”, *ArchDaily*.

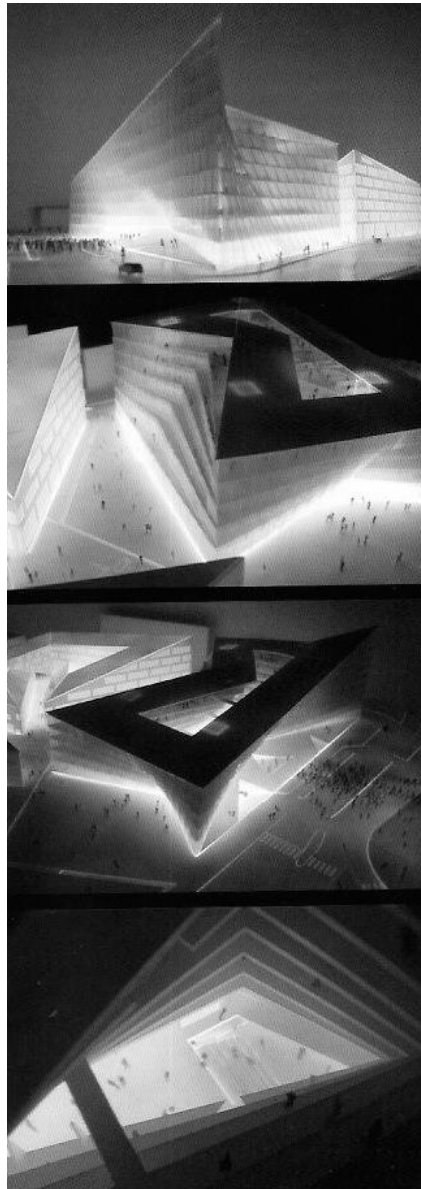


FIGURA 11 - CONCEPÇÃO FORMAL DE OBRA-PRIMA

O National Stage of Iceland é um banco, localizado na Islândia, para o qual os big executaram um projecto com um programa arquitectónico flexível e versátil, no intuito de que este pudesse evoluir através da adaptação à sua envolvente.

FONTE: Ingels, Bjarke (2009), “Yes is More: An Archicomic on Architectural Evolution”, Copenhaga: Taschen, p.279

As grandes ideias são uma ferramenta com a qual os arquitetos trabalham para que possam adequar o mundo ao modo atual de vivência, contudo, para Ingels (2009), para evitar o choque dessas ideias com as limitações do mundo real, é necessário concretizar essa ambição utópica dentro de limites operacionais. Então, como refere na entrevista à *Archi-ninja*¹⁸, para além de aceitar explorar complexidades das formas arquitectónicas em si mesmas, aceita também explorar as complexidades dos níveis políticos, fiscal, público. Na mesma entrevista refere que esta situação implica que um dos aspectos principais dos seus projetos sejam questões urbanas, ou especulações daquilo que a cidade deve ser, estando as questões do urbanismo cada vez mais na realidade diretamente ligadas à arquitetura, de tal forma que é necessário cada vez mais ser-se programador da cidade, criador de ideias habitáveis.

No Bjarke Ingels Group está reunida uma nova geração de arquitetos e urbanistas, cujo trabalho minucioso já referido, é aliado ao humor¹⁹. Segundo Ingels (2009), uma boa ideia é similar a uma boa piada, porque ambos surpreendem e acabam por fazer sentido imediato. Por isso, o arquiteto refere este como sendo também uma parte importante da criação colectiva, pois faz desaparecer o medo que as várias pessoas que intervêm no processo arquitectónico têm de referir coisas que não estão dentro dos padrões normalizados da arquitetura; despojando desta forma o preconceito de errar.

O Arquiteto enquanto Entidade Grupal

Bjarke Ingels confessa²⁰ que ser “patrão” nunca foi o seu objectivo. Acredita que como arquiteto, tem poder sobre as ideias que apresenta, por isso, a figura de líder, como aquele que formula e gere uma visão melhor do que ninguém, emergiu naturalmente pelo facto de as pessoas se reverem nas suas ideias, partilhando a sua visão. Desta forma, Ingels (2009) não se expõe como arquiteto individual, isto é, uma única pessoa a resolver tudo, mas sim como “arquiteto grupal”, que depende de um grupo de indivíduos criativos e das suas ideias para a resolução, em equipa, para

¹⁸ In “Interview with Bjarke Ingels”, *Archi-ninja*.

¹⁹ In “Bjarke Ingels’ Big ideas”, *PODER 360°*.

²⁰ In “AD Interviews: Bjarke Ingels/BIG”, *ArchDaily*.

responder a todos os pequenos problemas que conferem complexidade ao projeto arquitectónico.

Face a esta postura de rejeitar para si próprio o monopólio da criatividade, Bjarke Ingels²¹ refere que a sua equipa pode atuar livre de preconceitos, questionando as ideias uns dos outros, tornando o processo criativo mais dinâmico e complexo. Em consequência da possibilidade de cada indivíduo explorar as suas inspirações individuais, Ingels (2009) refere deste processo criativo colectivo que surge um excesso de ideias (Figura 12) e uma produção imensa de maquetes, que facilita a passagem da ideia ao resto do grupo e obriga a reflexões aprofundadas. O que orienta o processo é a seleção arquitectónica da ideia²², que à semelhança do processo de seleção natural, processo da evolução proposto por Charles Darwin, a ideia final evolui através das ideias mais fortes e com maior potencial de se tornarem realidade.

Contudo, este processo não descarta ideias, antes pelo contrário, a cultura organizacional implementada procura ser sustentável, armazenando ideias que tinham potencial num determinado projeto, mas que não respondiam eficientemente aos problemas do contexto arquitectónico; sendo então arquivadas para poderem, posteriormente, tornarem-se potenciais à realização (Ingels, 2009).

Podemos então concluir que o processo criativo colectivo é um jogo de tentativa e erro, que permite explorar todas as hipóteses de resolução, aperfeiçoando, a cada tentativa, a percepção sobre o problema arquitectónico. Esta chave “dinamarquesa” de sucesso permite então tornar os anteriores fracassos em possíveis sucessos futuros.

²¹ In “The alchemist: Bjarke Ingels, Architect”, *Egonzehnder*.

²² In “Bjarke Ingels’ Big ideas”, *PODER 360º*.



FIGURA 12 - PROCESSO DE EVOLUÇÃO DA IDEIA

Maquetes de estudo que acompanham todas as etapas de evolução da ideia até à sua concretização formal.

FONTE: Ingels, Bjarke (2009), "Yes is More: An Archicomic on Architectural Evolution", Copenhaga: Taschen, p.16

5. Obra Arquitectónica

Desde o princípio dos tempos que o ser humano revela interesse pelos mistérios da terra. Na procura pelas respostas a estas questões, às quais os nossos antepassados não só sacrificaram tempo e energia, mas também as suas vidas, surgiram misticismos, derivados do imaginário e da criatividade, como resposta da mente ao desconhecido.

Pela sua incomparável beleza, as Auroras Boreais foram um desses maiores mistérios da natureza. Por esta razão, e porque os Homens sempre foram impelidos pelo seu sentido exploratório a observarem de perto este fenómeno natural, o Homem gerou inúmeras teorias, bem como criou uma panóplia de ferramentas para explicar este e outros fenómenos do nosso mundo. Neste sentido, em resposta ao desafio lançado pela *ArchMedium*²³ para a criação de um Observatório das Luzes do Norte (OBA), em Rovaniemi, uma cidade localizada na província de Lapónia, na Finlândia; uma das latitudes mais extremas e habitada da terra.

Mais do que um Centro de Observação de Auroras Boreais, o OBA é também um centro de repouso, equipado para responder a quaisquer necessidades dos seus utilizadores. Para tal, o OBA inclui uma sauna, quartos (duplos e quádruplos), um planetário, um observatório e um restaurante, sendo todos estes elementos ligados a um único centro do edifício, onde está localizada a recepção.

Ideia

O objectivo do meu projeto em particular é responder ao apelo visceral da exploração do desconhecido, permitindo a redescoberta dos instintos primitivos do Homem.

Poderiam existir dúvidas quanto à elegibilidade de uma representação de um objecto para a análise neste capítulo, no entanto, tendo por base Purini (2009), mesmo que a realidade criada pela representação não seja coincidente com o mundo real esta não deixa de ser um realidade,

²³ A *ArchMedium* organiza competições internacionais de arquitetura para estudantes. Para saber mais informações consultar: <http://www.en.archmedium.com>

Assim, com base em Purini (2009), considerando-se que o projecto arquitectónico OBA tem uma identidade própria, a sua representação deve ser reconhecida como algo que existe.

Pela exigência da sua função, o edifício foi localizado numa área isolada e longínqua da cidade, dentro da floresta (Figura 13), o que permitiu rodear o edifício de árvores coníferas, caracteristicamente altas e esbeltas, as quais que tomam conta do plano vertical.

Estas árvores centenárias permitem bloquear qualquer vestígio de luz horizontal proveniente da cidade à noite, criando um ambiente ideal para a observação das Auroras Boreais.

Adicionalmente, o cenário estéril onde predominam as cores branca (neve) e preta (truncos das árvores), fornece ao OBA uma libertação da agitação da cidade; e o silêncio ensurdecador emanado da floresta abafa qualquer trepidação e ruído sonoro proveniente da vida quotidiana. Este isolamento total permite ir exactamente de encontro ao objectivo proposto, o de levar os indivíduos de volta ao coração da floresta.

Por se assemelhar a uma estrela isolada na montanha, a forma arquitectónica parece provir, à partida, de uma ligação com a astronomia. No entanto, o intuito desta forma está longe desta interpretação literal e tão óbvia, apesar de não ser uma aceção errada dado a ser um fenómeno natural proveniente do espaço, e do projeto pretender exactamente a construção de um observatório sobre esses fenómenos.

A ideia arquitectónica tem por base o contexto histórico universal, concretamente um dos mitos mais famosos da Grécia antiga e da Mitologia grega: o Minotauro²⁴. O paralelo estabelecido não se pretende que seja entre a forma arquitectónica e o labirinto onde o Minotauro se abrigava, sendo o edifício exactamente o contrário. Pretende manter-se conciso, fácil de perceber, e sobretudo, fácil de utilizar.

²⁴ De acordo com a lenda, o Minotauro, um homem com cabeça e cauda de touro, que se abrigava num labirinto localizado na ilha de Creta, foi derrotado e morto num duelo por Teseu, o qual conseguiu encontrar a criatura e regressar posteriormente em segurança, sem se perder no labirinto, devido a um fio de lã que Ariadne, a filha do rei de Creta, lhe havia dado e que usou para marcar o caminho percorrido.



FIGURA 13 - PLANTA DE LOCALIZAÇÃO DO OBA

Relação da forma arquitectónica com um sistema de eixos, os quais surgem do cruzamento de pontos fulcrais de ligação entre a floresta e a cidade.

FONTE: Própria

O paralelo que efetivamente se pretende estabelecer é entre a lenda e o significado do próprio edifício. Teseu, ao contrário de outros que já tinham tentado derrotar a criatura antes de si, triunfou devido ao fio que utilizou para se orientar dentro do labirinto. Aquele fio de lã representava para ele a última réstia de esperança de regressar em segurança. O indivíduo explorador personifica a personagem de Teseu, sendo a floresta a materialização do labirinto e do próprio Minotauro. O OBA tem o papel principal na lenda, representando o elemento mais importante que contribuiu para o sucesso de Teseu: o fio de lã.

Em suma, pretende-se que tal como na lenda, o OBA assuma o papel de fio condutor. A viagem permitida através de um conjunto de caminhos indicativos em linha recta, extremamente exagerados, entre o edifício central e a montanha, possibilita aos indivíduos “perderem-se” no interior da floresta, criando neles um sentido de perda de identidade espacial. Contudo, à medida que avançam, o sentido orientador e o posterior regresso para a civilização são salvaguardados pela constante visão do edifício no caminho atrás de si. Procura-se então criar, através do OBA, um vínculo entre o Homem e a mãe natureza, afigurando-se simultaneamente o edifício a um ponto de partida e de chegada. Por esta razão, a forma do OBA advém da ligação física de uma série de eixos, constituídos pelos caminhos já existentes e pelas saídas para a cidade, demarcados por linhas rectas que rasgam ou penetram a floresta.

No entanto, apesar do seu intuito de guia, os eixos de composição do OBA não impõem ou restringem a forma de exploração, ou seja, é deixado ao critério dos utilizadores a escolha de querer ou não explorar o edifício, bem como a ordem pela qual este deseja iniciar a sua familiarização com o mesmo. Esta liberdade é comunicada pela localização central da recepção, a qual se torna um ponto de referência, e por isso, de extrema importância, pela sua ligação a todos os espaços e pela visão penetrante que permite sobre o edifício.

Desenho Inicial: Esboços e experiências

Os esboços iniciais (Figura 14) permitiram verificar de que forma poderia ser transmitido ao utilizador uma sensação de estar constantemente entre situações contraditórias, ou seja, exploraram quais os paradigmas que iriam permitir agitar o seu imaginário. Por exemplo, as árvores da floresta demarcam o plano vertical, por isso, confrontou-se esta tendência pela forma maioritariamente horizontal do OBA.

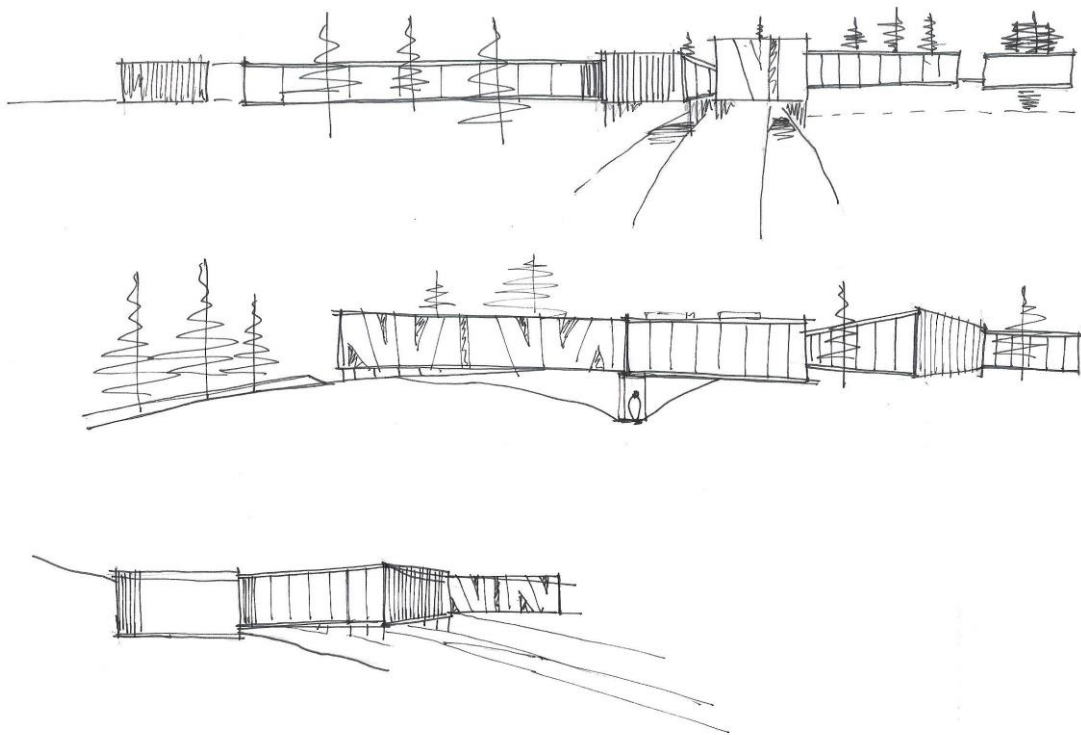


FIGURA 14 - ESBOÇOS INICIAIS

FONTE: Própria

Também a cor escura dos troncos das árvores foi contraposta pelo branco do edifício, que quase se camufla na neve. Por fim, o caminho que guia o utilizador, o qual se inicia a descoberto para proporcionar ao utilizador o prazer de ver o céu, é posteriormente fechado e com poucas entradas de luz, na tentativa de induzir várias sensações ao utilizador: desconforto pelo desconhecido, ânsia de descoberta, e alívio quando se alcança de novo um espaço aberto.

O interior, bem como a fachada, são baseadas em métricas regulares que se adaptam às várias exigências do projeto, especialmente às exigências programáticas, como por exemplo a programação da localização dos espaços públicos e dos espaços privados.

Em consequências destas exigências, o edifício é composto por várias alas (Figura 15), todas ligadas ao centro por um pátio vazio, o que permite a penetração difusa da luz horizontal, a qual equilibra e suaviza o espaço (Estevão, 2013). A partir do ponto extremo de cada uma destas alas, é possível sair então para os caminhos já referidos, os quais ligam com outros pontos na floresta.

Os utilizadores podem alcançar os diferentes pontos do edifício através da circulação interior, constituída por corredores largos, os quais estão alinhados com as saídas para o exterior para criar uma perspectiva quer de infinito, quer de ligação entre interior organizado e exterior selvagem e desorganizado. No entanto, existem certos espaços apenas alcançáveis através de túneis, abaixo do edifício, que são rasgados pela luz horizontal. Esta antítese repentina, possibilitada por diferenças nas larguras de túneis e espaços onde estes ligam, impõe ao utilizador uma sensação de claustrofobia conjuntamente com uma sensação de libertação.

Desenho Técnico

O desenho técnico tenta representar, através de plantas, cortes e alçados, todas as intenções anteriormente referidas, as quais são tradução física da ideia que motivou o projeto.

A recepção, como já referido, é o elemento central do edifício e encontra-se no subterrâneo, onde está localizada a entrada para o OBA (Figura 16). Este espaço é iluminado por uma luz vertical, proveniente de uma abertura centrada no plano horizontal superior (clarabóia), e também por uma luz horizontal difusa, que chega a este espaço através de “ranhuras” criadas pela interação entre o edifício e o terreno (Figura 17).

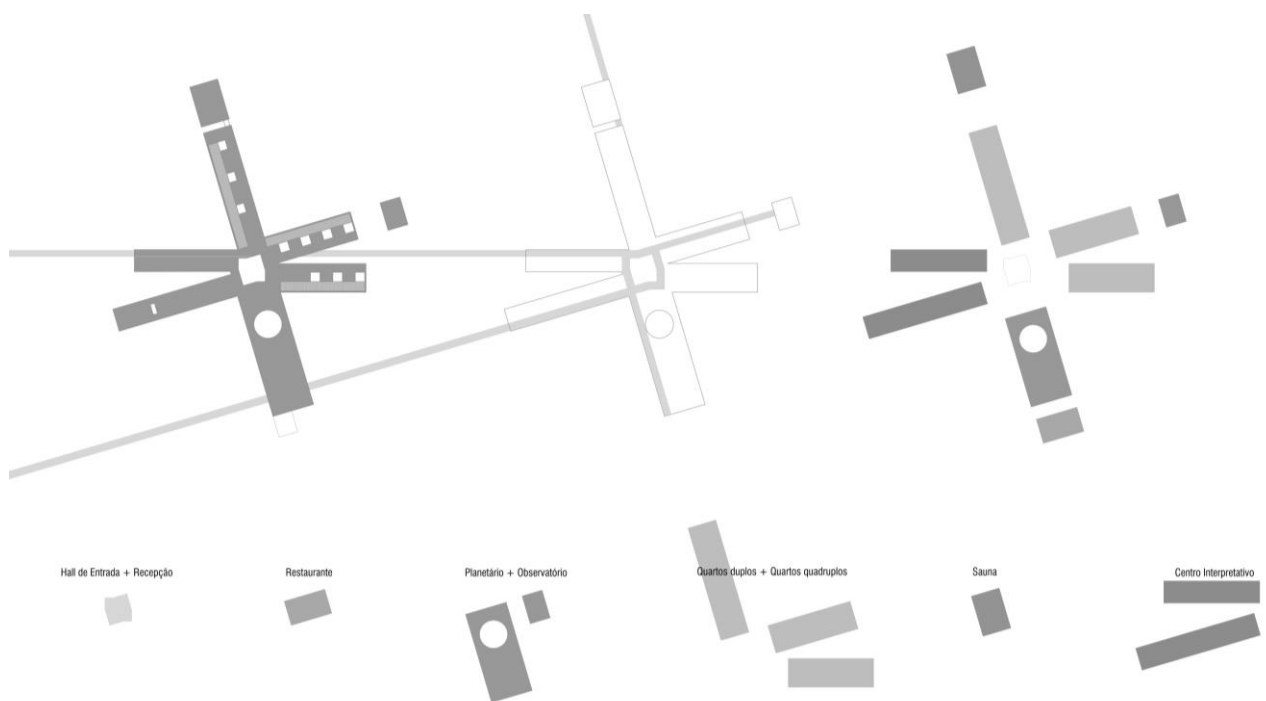


FIGURA 15 - DIVISÃO PROGRAMÁTICA DO OBA

FONTE: Própria



FIGURA 16 - PLANTA DO PISO TÉRREO DO OBA

Localização da entrada principal e demonstração da forma como o edifício se insere dentro terreno montanhoso.

FONTE: Própria

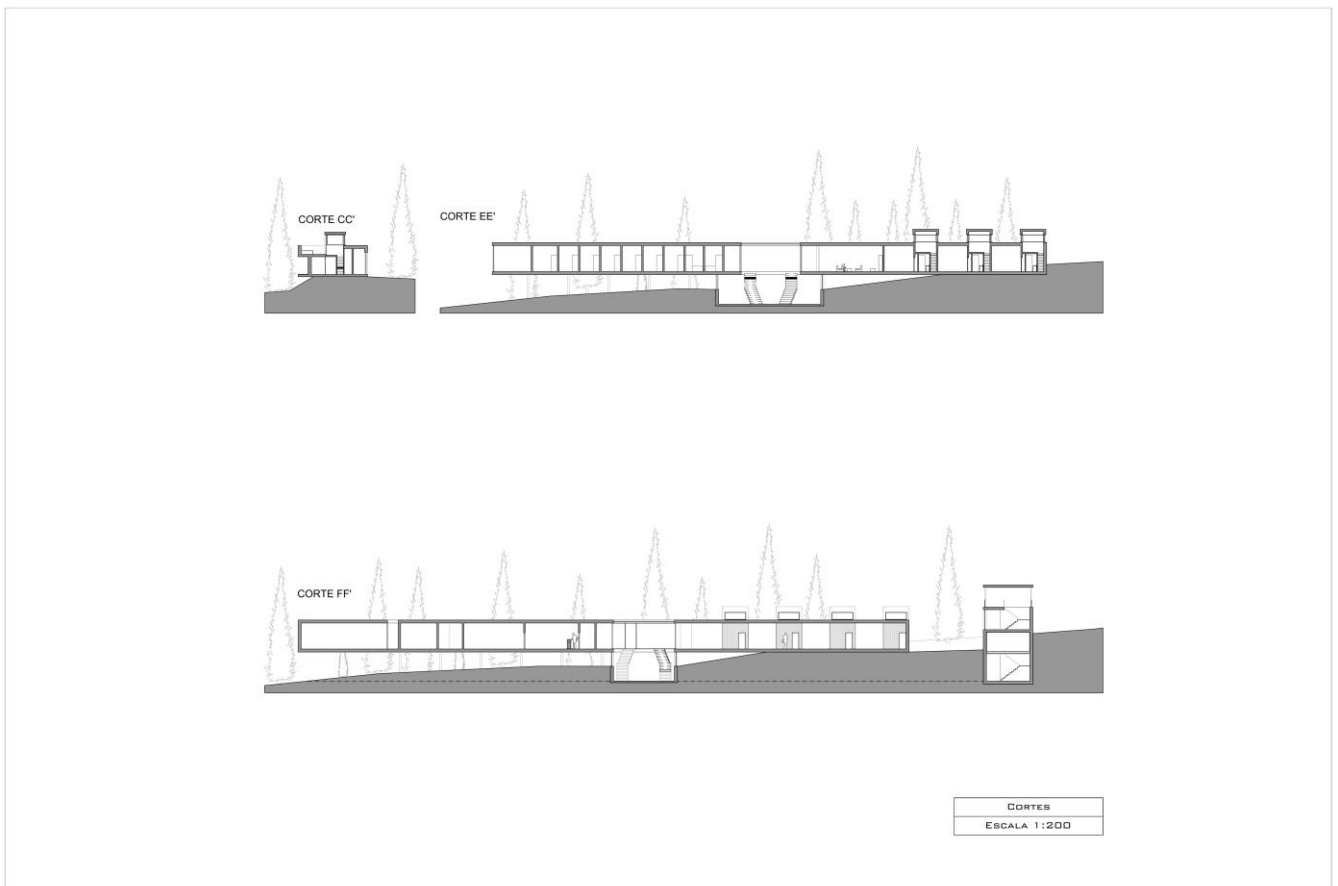


FIGURA 17 - PERFIS DO EDIFÍCIO OBA

Análise da inserção do edifício com as linhas do terreno montanhoso.

FONTE: Própria

Esta localização central fornece entrada para dois espaços: Restaurante e Observatório. Pretende-se que no restaurante paire uma atmosfera mais jovial, propícia para a vivência humana, onde predomine o convívio e comunicação. Pelo contrário, sendo o observatório um espaço dedicado à observação das auroras boreais, procura-se que aqui reine uma atmosfera sem comoção, dominada pelo silêncio, e que forneça aos utilizadores um espaço onde podem exercer uma reflexão aprofundada sobre o seu íntimo. Pela especificidade que estes dois programas apresentam, houve a necessidade de os isolar das restantes áreas. Contudo, não deixam de ser uma continuação do edifício principal, pelo que a ligação ao mesmo é feita através de um subterrâneo.

O acesso ao 1º piso do edifício (Figura 18) é feito por duas escadarias de acesso, sendo este dividido em 6 alas que se agrupam em 3 programas distintos: Planetário, Centro Interpretativo e Alojamento. As exigências do seu programa determinaram que a ocupação, por parte do planetário, de uma ala inteira do edifício. Por forma a libertar a forma circular que lhe está subjacente dos planos rectos das paredes estruturais, criou-se entre estas um espaço vazio, quase como um compasso de espera, o qual poderá ser utilizado para exposição de elementos relacionados com astronomia, ou outras temáticas relevantes. Aqui a luz penetra através de grandes envidraçados que permitem também uma observação sobre a floresta circundante.

O centro interpretativo apresenta dois programas fundamentalmente distintos: zona de exposições artísticas, a qual seria apoiada por uma recepção, e centro de investigação, do qual faria parte uma sala de reuniões que permitisse a discussão formal de resultados sobre o estudo das auroras boreais e dos fenómenos que lhe estão diretamente relacionados, bem como organização de conferências. Dadas as suas especificações, estes dois programas encontram-se em duas alas distintas do edifício. No centro de exposições, a iluminação é proveniente de luz vertical, a qual não coloca em causa a integridade das obras a serem expostas por não haver incidência de luz direta. Já nos gabinetes de investigação é a luz horizontal que penetra os espaços através de grandes planos de vidro; ideal para um espaço de trabalho pela atmosfera quase transparente que cria. A sala de reuniões, localizada no fim desta ala, inclui uma janela orientada para um dos caminhos que levam à floresta.



FIGURA 18 - PLANTA DO PISO 1 DO OBA

FONTE: Própria

Finalmente, as restantes 3 são dedicadas exclusivamente a alojamento, caracterizado por quartos duplos e quádruplos. Estes foram programados para serem independentes, pelo que em cada um consta uma instalação sanitária, uma cozinha e mesas convertíveis em camas. O intuito é que o utilizador possa tomar uma de duas decisões: a primeira de tornar este espaço aberto para o exterior, criando uma relação de convívio e conexão com os restantes utilizadores; e a segunda de se isolar neste espaço, criando um ambiente propício à reflexão e pensamento. Estes espaços foram programados minuciosamente para que permitissem aos utilizadores a saída para a rua, proporcionando-lhes o prazer de contemplação da floresta e observação das auroras boreais sem serem obrigados a dispensarem o conforto dos seus quartos, concretizada através de uma cobertura de vidro. Para gratificar as famosas saunas Finlandesas, existe perto dos quartos uma sauna que permite, quer aos turistas quer aos cientistas, usufruir de um espaço que serve 3 propósitos: prevenção contra problemas de saúde, relaxamento e socialização, e fisioterapia.

Maquete

A par do desenho de esboço e das peças técnicas que constituem o projeto, foram-se realizando algumas maquetas de estudo, as quais se foram moldando às alterações necessárias para que a ideia pudesse evoluir. Por exemplo, experimentou-se nesta fase um conjunto de materiais diferentes, bem como se experimentou o maior número de combinações possíveis entre eles, até se chegar a uma combinação simples mas única, a que fosse mais adequada e racional face ao contexto em que o OBA se insere.

A maquete final (Figura 19 - 20), a mais pormenorizada e a que melhor traduz a ideia, permite obter uma visão a três dimensões sobre o que se pretende que o edifício venha a ser no futuro.

Para manter o utilizador numa sensação constante de estar entre situações contraditórias, a maquete final do edifício apresenta um contraste forte entre o branco simples das paredes e a cor acastanhada dos revestimentos, tais como a madeira.

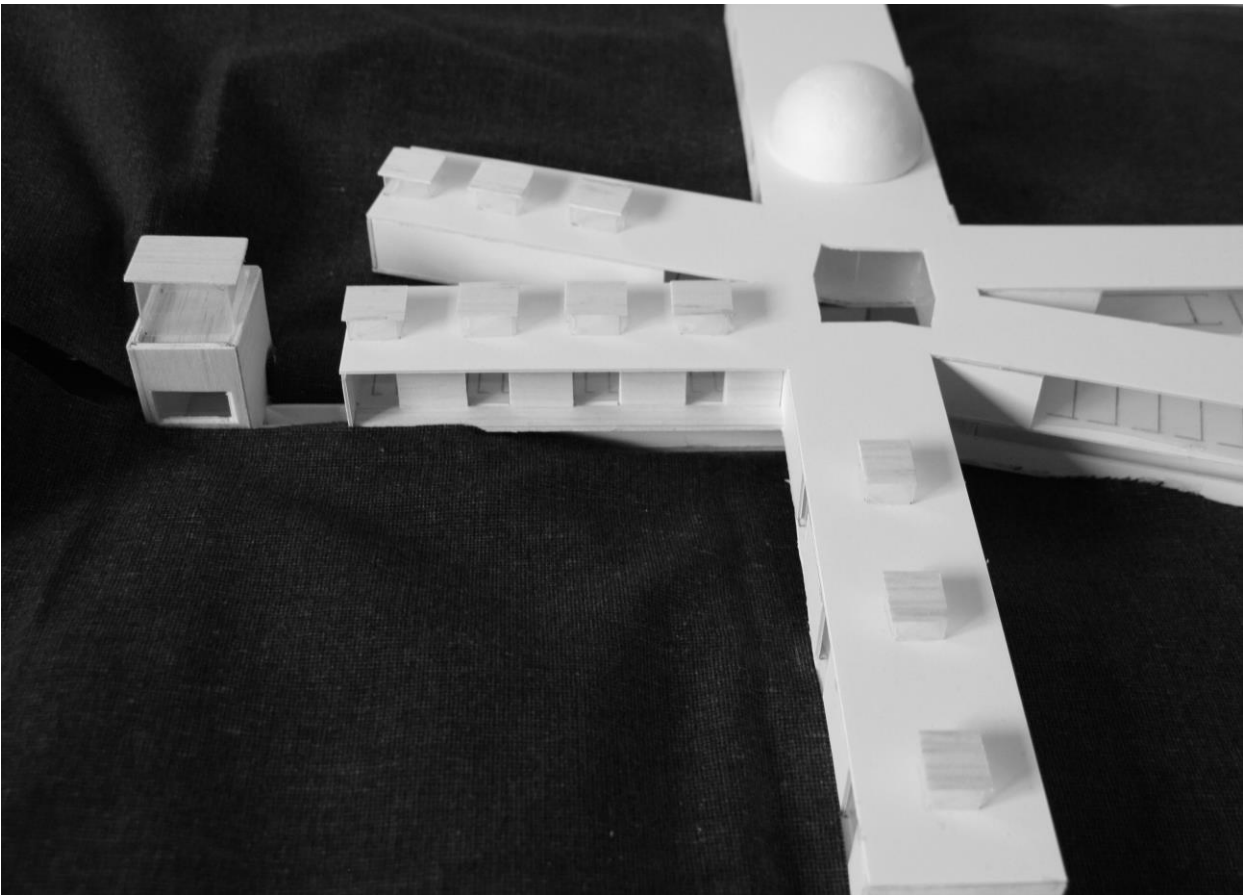


FIGURA 20 - VISTA LATERAL DO OBA E INTEGRAÇÃO NO TERRENO

FONTE: Própria

É também realçada a dicotomia entre iluminação e escuridão, ou seja, é possível constatar a presença de grandes envidraçados que iluminam o interior em oposição aos túneis de acesso que não permitem a entrada de luz. Por fim, foi intencionalmente marcado na maquete final as linhas de nível do terreno, por forma a facilitar a visão do impacto do edifício, que é maioritariamente horizontal, sobre o terreno, o qual é desnivelado, tendo sido necessário sustentar o edifício no ar, assenta sobre pilares, para contrariar (mais uma vez), a gravidade.

Averiguação de Resultados

É frequente acontecer a qualquer arquiteto, ao esforçar-se por evidenciar as suas ideias e objectivos nos seus projetos, deixar consumir o pensamento crítico e criativo em prol da perseguição pela concretização real. Em consequência, o arquiteto acaba por anular a distância crítica que deve manter das suas obras, a qual permite obter uma visão superior das partes como um todo (Purini, 2009).

Deste modo, e reiterando a afirmação de Moreira (1994), é imprescindível que na fase de finalização de qualquer projeto o arquiteto se distancie, para que neste hiato haja lugar à maturação de ambos: o arquiteto abstrai-se das restrições mentais que o impediam de analisar as suas decisões, estando apto a ver agora os sucessos (o que correu como planeado) e aquilo que resultou de forma menos frutífera; e o projeto pode evoluir por forma a que as necessidades dos utilizadores sejam satisfeitas.

Procedendo então à análise de resultados do projeto OBA, podemos concluir que a sua forma adequa-se de maneira simples e criativa às exigências, quer do concurso: pensar sobre a relação entre a natureza e a arquitectura; quer da problemática arquitectónica: despertar os instintivos primitivos humanos, como o da exploração. Desta forma, este objectivo foi alcançado com êxito através de um sistema de eixos, os quais se cruzam e criam um ponto de onde originam todos os programas propostos e se concretizam finalmente no edifício OBA.

Outro ponto alcançado com sucesso neste projeto foi o programa de alojamento, que ultrapassou a função básica a que se destinam (repouso), tendo explorado outras utilidades de valor acrescentado, tais como a contemplação, materializada pelo “mini-observatório” que cada quarto continha. Esta especificidade aliada a uma escolha cuidadosa dos materiais, como a madeira, permitem ao utilizador usufruir da experiência sensorial mais suprema possível que o contexto possibilita. Adicionalmente, destaca-se também a inclusão no observatório de um planetário e

de um centro interpretativo, os quais somam pontos na lista de interesses disponíveis para visitantes de todas as idades, proporcionando uma experiência ainda mais enriquecedora e cheia de conhecimento.

A sua localização numa área florestal muito grande, na qual não existe nenhuma métrica arquitectónica para servir de guia, ao contrário do que acontece na cidade mais próxima, obrigou à criação de um edifício icónico e com forte simbolismo que lhe permitisse estar isolado, ou seja, obrigou à criação de um edifício apelativo o suficiente para que as pessoas estivessem dispostas a deixar a cidade (segurança do que é conhecido) para se dirigir até um lugar remoto e desconhecido. Isto acontecerá se o edifício tiver uma identidade ideológica própria.

Para finalizar esta análise, algo que no entanto pode não ter sido tão bem conseguido no projeto é a inexistência de pequenos núcleos espalhados pela floresta, os quais teriam como principal objectivo orientar e intensificar a exploração do utilizador, permitindo a repartição dos caminhos (exageradamente longos, como já tinha sido referido) em fracções mais pequenas e fáceis de percorrer.

Comparativamente aos arquitectos referidos anteriormente nesta dissertação podemos observar algumas aproximações do trabalho OBA com o trabalho dos mesmos.

Esta semelhança deve-se ao facto de ter decorrido uma procura de absorver conceitos característicos destes autores para reforçar o projecto do OBA, numa tentativa de aproximar o projecto àqueles realizados por arquitectos de renome.

Segundo Roa (1996), aprender arquitetura é o processo de aquisição dos saberes necessários para entender e resolver determinado problema. O êxito deste processo deve ser refletido na capacidade de entendimento do fenómeno da arquitectura em toda a sua extensão, para que seja possível actuar de forma flexível e adequada nas mais diversas situações. Refere ainda que um objectivo pedagógico importante é a criação de um índice de referências que se baseie no conhecimento do mundo da arquitectura, tanto nos seus aspectos materiais como nas suas dimensões ambientais.

Através de Campo Baeza e do seu pensamento de como transmitir uma ideia para um projecto: concisa e racional; procurou-se, tendo por base as suas premissas principais de arquitectura, originar um conceito para este projecto que transmitisse a intenção da obra com o mesmo nível de significância presente nos seus trabalhos. A ligação da cidade à floresta através de uma linha única é então a concretização da influência de Baeza na conceptualização da ideia no OBA.

A partir da análise dos trabalhos do Bjarke Ingels Group, e da maneira como as suas formas arquitectónicas se relacionam com o programa e com o contexto em que

estas se inserem, foram então programados no edifício OBA vários eixos que permitiram a modelação dinâmica da forma e ao mesmo tempo do terreno, permitindo que ambos evoluíssem e adquirissem novas propriedades (contexto). Estes eixos fornecem ainda as linhas gerais que ditam a orientação dos espaços (programa).

Outro dos problemas apresentados pelo OBA era relacionar as auroras boreais ao edifício, para que tal fosse possível tinha de ser criada uma ambiência única e dinâmica, cujo objectivo seria criar uma ligação entre o utilizador à natureza e ao mesmo tempo fornecer um ponto de abrigo num lugar maioritariamente selvagem.

Através da análise das obras de Peter Zumthor e do seu conceito de atmosferas, originou-se a criação de um ambiente que permite a apropriação do utilizador de forma natural, ao mesmo tempo que proporciona uma série de experiências sensoriais únicas. Neste sentido, dividiu-se o OBA em várias alas, que contêm diferentes temáticas e diferentes regras de composição, assim como diferentes conjugações de materiais e texturas que permitem a criação de uma história que se desenrola à medida que o utilizador fica a conhecer o edifício.

6. Conclusão

O principal objectivo desta dissertação foi desenvolver uma análise da tríade que constitui o processo arquitectónico: Arquitectura, Arquitecto e Obra Construída, tendo para tal sido desenvolvida uma investigação sobre o processo criativo que sustenta a criação arquitectónica, assim como dos métodos e técnicas utilizadas pelo arquitecto para resolver a problemática de projeto.

Este estudo iniciou-se então com a análise dos documentos fundadores da disciplina, sendo esta escolha justificável pela necessidade de se conhecer a origem da capacidade de construção mental que define e estrutura um projecto arquitectónico (ideia). Da pesquisa sobre Vitruvius, considerado o autor do primeiro tratado de arquitetura, a qual seguiu cronologicamente para outros textos e autores consagrados na história da arquitetura, nomeadamente Alberti e Palladio; aferiu-se que estes tratados constituem um repositório fundamental de conhecimento teórico (significados, conteúdos e relações) que apoiam o arquitecto no exercício prático da arquitetura.

Após esta etapa de intelectualização, decompôs-se a disciplina da arquitetura relativamente às suas fundamentações teóricas, à sua validade, às suas relações práticas e aos modelos que a organizam.

As principais conclusões alcançadas remetem que a ideia acarreta um processo mental que vai ligar todas as partes que constituem uma obra, complexas por vezes, cuja conjugação dentro dos tempos específicos de cada uma permitem alcançar a unidade, ou seja, o objecto arquitectónico.

Este processo racional para chegar ao conhecimento e demonstração da verdade, exige então a criação de um conjunto de regras para que o processo de transmissão de uma intenção não se torne ambíguo, as quais não simbolizam no entanto a restrição das ideias. Antes pelo contrário, a estas lógicas estruturais do pensamento adiciona-se o momento de maior invenção, que é a criatividade, como resposta individualizada do arquitecto ao problema, a qual comporta em si os valores, as capacidades e motivações do seu criador.

No ponto em que a arquitetura é a materialização da própria da ideia, a metodologia estabelecida pelo arquitecto, resultante de uma constante pesquisa alargada de várias situações, permitirá acompanhar a evolução do projecto e verificar, mesmo que seja de uma forma aproximada à realidade, a inserção da obra no contexto pretendido.

Concretizadas as explorações sobre a história da arquitectura, e após a apreensão das conclusões sobre o método e metodologias presentes no processo arquitectónico, sendo o primeiro representativo da forma como um arquitecto procede para demonstrar uma ideia, e a segunda os fundamentos e pressupostos nos quais o arquitecto decide basear essa mesma demonstração; procedeu-se à análise sobre o estado da arte da cultura arquitectónica contemporânea tendo por base três autores considerados, nesta dissertação, de referência.

Desta forma, foi possível deduzir que Peter Zumthor defende uma arquitetura que é matéria concreta e nasce da razão prática para responder às expectativas silenciosas dos indivíduos. Com ideais mais arrojados, Bjarke Ingels considera a arquitetura como a manifestação das sociedades no mundo físico, ou seja, para o arquitecto é a arte e a ciência de fazer com que as cidades se encaixem com a forma como os indivíduos querem viver as suas vidas. Finalmente, Alberto Campo Baeza centra a sua arquitectura na imaterialidade da concepção, sem a qual, segundo ele, a arquitetura seria vã e despojada de qualquer significado; e na materialidade da forma, revelando-se a luz o traço que melhor caracteriza qualquer uma das suas obras.

Botta (1998) afirma que arquitectura é a síntese entre o pensamento do arquitecto e a realidade. Posto isto, pode-se concluir que é aceitável outro resultado de arquitectura que não seja o construído.

Esta premissa possibilitou analisar a terceira componente da tríade do processo arquitectónico, a Obra Construída, tendo por base um dos trabalhos do portefólio do autor da dissertação, que apesar de ser a representação de um objecto, o edifício OBA conquistou, na sua opinião, uma identidade própria que é capaz de transmitir uma realidade por si só, sendo por esta razão que acredita que a sua representação deve ser reconhecida como algo que existe.

Futuras Linhas de Investigação

Um resultado extremamente importante enunciado na literatura é o facto de o objectivo da arquitectura ser a resolução de problemas relacionados com o ser humano, resultantes da maneira como este interage com o mundo.

No entanto, os novos contextos em que as cidades se inserem são colaterais imprevistos dos aumentos na qualidade de vida que o Homem tem vindo a ser capaz de oferecer a si mesmo através da modernização da indústria e dos serviços.

Por isso, a necessidade de a arquitectura dar resposta aos paradigmas actuais como o da sustentabilidade e das tecnologias de ponta, sob pressões de todas as naturezas (tempo, custos, normativas), e sem sujeitar os indivíduos a um “downgrade” nos seus estilos de vida; tem vindo a difundir uma tendência para a diluição dos modelos arquitectónicos e do tempo de maturação da arquitectura enquanto ideia, preenchendo as cidades com uma arquitetura que vive da mesmíssima forma em todo o seu contexto, em vez de viver singularmente do contexto.

Neste sentido, será extremamente importante e necessário que, num futuro próximo, um pouco à semelhança do que já acontece, mas com maior intensidade, as investigações em arquitectura se debrucem sobre a forma como esta pode moldar o “novo” mundo à medida de todas as complexidades e exigências sem que o ponto de ligação às necessidades humanas se perca.

Adicionalmente, uma vez que a evolução tecnológica proporciona ao arquitecto uma melhor compreensão formal, o que conseqüentemente permite uma antevisão e maior exactidão sobre como o objecto arquitectónico será capaz de se inserir no seu contexto real, seria interessante explorar de que forma é que, através destas ferramentas, as cidades se vão poder articular melhor, ou seja, de que maneira é possível fortificar a ligação entre os edifícios e a malha urbana, com intuito de proporcionar aos indivíduos uma melhor experiência de vivência em sociedade.

7. Bibliografia

Geral

Baeza, Alberto Campo (2011), “*A ideia construída*”, Casal de Cambra: Caleidoscópio (3ª Edi.).

Bandeira, Pedro (2011), “*Eduardo Souto de Moura: Atlas de parede - imagens de método*”, Dafne Editora.

Botta, Mário (1998), “*Ética do construir*”. Edições 70.

Carneiro, Alberto (1995), “*Campo sujeito e representação no ensino e na prática do desenho/projecto*”, Porto: FAUP Publicações (1ª Edi.).

Ingels, Bjarke (2009), “*Yes is More: An Archicomic on Architectural Evolution*”, Copenhaga: Taschen.

Lisboa, Fernando (2005), “*A ideia de projecto em Charles S. Peirce ou da teoria do projecto considerada como uma semiótica*”, Porto: FAUP Publicações.

Moreira, Cristiano (1994), “*Reflexões sobre o método*”, Porto: FAUP Publicações (2ª Edi.).

Munari, Bruno (1981), “*Das coisas nascem coisas*”. Edições 70.

Purini, Franco (2009), “*Compor a arquitectura*”, Lisboa: ACD Editores & Faculdade de Arquitectura de Lisboa.

Roa, Alberto Saldarriaga (1996), “*Aprender Arquitectura*”, Colômbia: Corona (1ª Edi.).

Vieira, Joaquim (1995), “*O desenho e o projecto são o mesmo? - Outros textos de desenho*”, Série 2 - Argumentos, N.10, Porto: FAUP Publicações.

Vitruvius, Pollio (1914), “*The Ten Books on Architecture*”, traduzido por Morris Hicky Morgan, Londres: Harvard University Press [EBook #20239].

Zöllner, Frank (2005), “*Leonardo da Vinci - Pintura Completa*”, Colónia: Taschen.

Zumthor, Peter (2009a), “*Pensar a arquitetura*”. Barcelona: Editorial Gustavo Gili (2ª Edi.).

Zumthor, Peter (2009b), “*Atmosferas*”, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Referências Eletrónicas

“2014 AD Awards”, *Estúdio Arquitectura Campo Baeza*.

Disponível em:

<<http://www.campobaeza.com/video/2014-ad-award/>> [Acedido a 07 de Junho de 2014].

“AD Interviews: Bjarke Ingels/BIG”, *ArchDaily*.

Disponível em:

<<http://www.archdaily.com/?p=477737>> [Acedido a 06 de Junho de 2014].

Alberti, Leone Battista (1965), “*Ten Books on Architecture*”, traduzido por James Leoni, Londres: Alec Tiranti.

Disponível em:

<<http://www.lessonpaths.com/learn/i/itlia-sculo-xvi/read-ten-books-on-architecture-by-leone-battista-alberti-questia-your-online-research-library>> [Acedido a 23 de Maio de 2014].

Estevão, Mara (2013), “Arquitetar a luz em Alberto Campo Baeza e João Luís Carrilho da Graça”, *Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura*, Évora: Universidade de Évora, Escola de Artes, Departamento de Arquitetura.

Disponível em:

<<http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/10977/5/Arquitetar%20a%20luz.pdf>> [Acedido a 06 de Maio de 2014].

“Interview with Bjarke Ingels”, *Archi-ninja*.

Disponível em:

<<http://www.archi-ninja.com/interview-with-bjarke-ingels/>> [Acedido a 10 de Junho de 2014].

“Leonis Baptistae Alberti...Libri de re aedificatoria dece[m] opus integru[m] et absolutu[m]: diligenter q[uam] recognitum”, *Hathi Trust - Digital Library*.

Disponível em:

<<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5316848244;view=1up;seq=7>> [Acedido a 09 de Junho de 2014].

“Notes on Palladio - Royal Academy - Spring 2009”, *Artreview*.

Disponível em:

<<http://artreview.wordpress.com/2010/09/19/notes-on-palladio/>> [Acedido a 09 de Junho de 2014].

Palladio, Andrea (2002), “*The Four Books of Architecture*”, traduzido por Robert Tavernor e Richard Schofield, MIT Press.

Disponível em:

<[http://www.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=BNBva2kKm0wC&oi=fnd&pg=PR7&dq=Palladio,+A.++\(1965\).+The+four+books+of+architecture+&ots=ngVxgfmMN&sig=jLFiipYEW3PbGZUAold3c_Z8l7w&redir_esc=y#v=onepage&q=Palladio%2C%20A.%20\(1965\).%20The%20four%20books%20of%20architecture&f=false](http://www.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=BNBva2kKm0wC&oi=fnd&pg=PR7&dq=Palladio,+A.++(1965).+The+four+books+of+architecture+&ots=ngVxgfmMN&sig=jLFiipYEW3PbGZUAold3c_Z8l7w&redir_esc=y#v=onepage&q=Palladio%2C%20A.%20(1965).%20The%20four%20books%20of%20architecture&f=false)> [Acedido a 26 de Fevereiro de 2014].