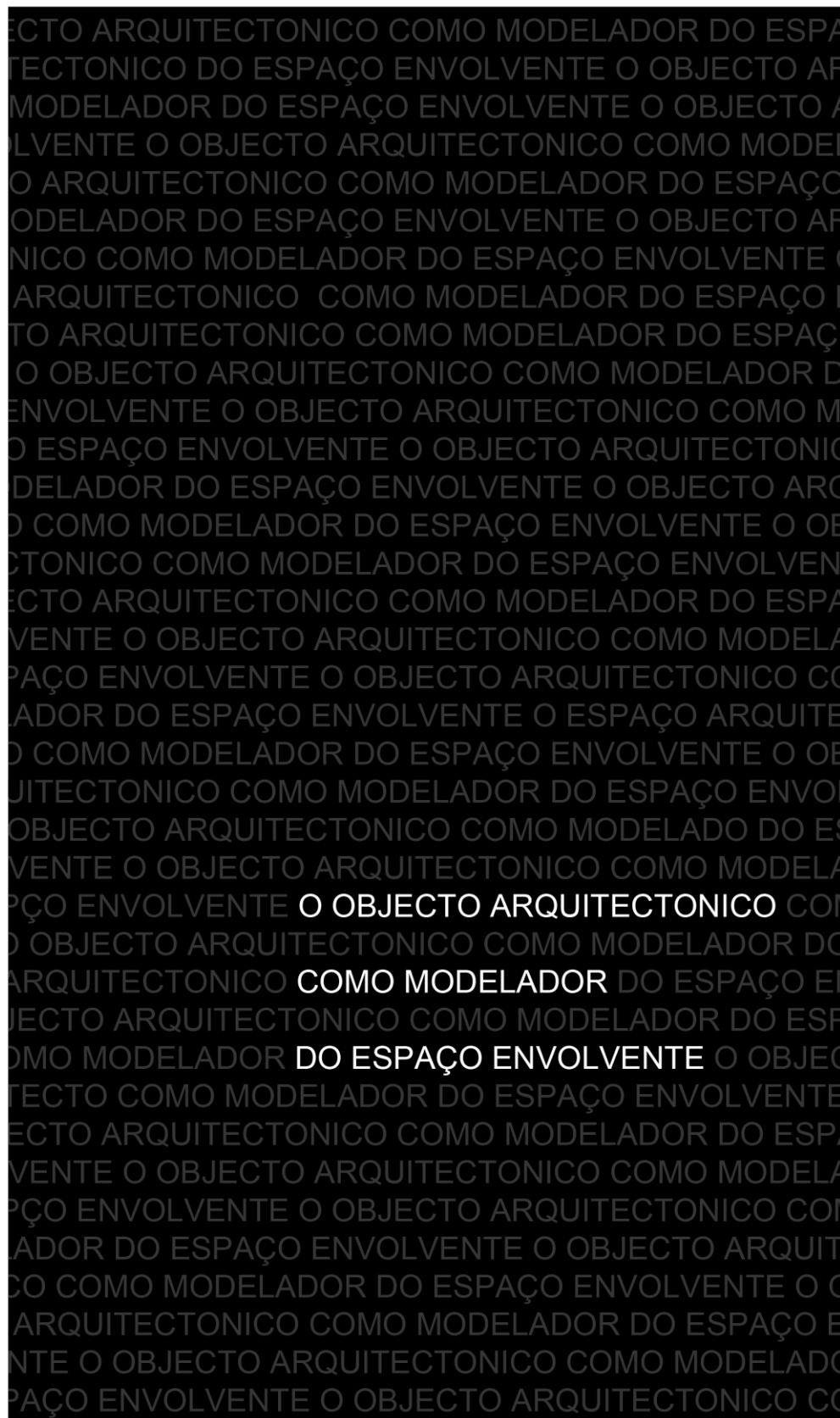


Universidade da Beira Interior



Dissertação para a Obtenção do Grau de Mestre em Arquitectura

Maciel Bruno Pessoa Barreira

Covilhã, Junho de 2009

**O objecto arquitectónico  
como modelador do espaço envolvente**

# **O objecto arquitectónico como modelador do espaço envolvente**

Maciel Bruno Pessoa Barreira

Universidade da Beira Interior

**Dissertação de Mestrado em Arquitectura**

Covilhã, Junho de 2009

**Orientador:** Professor Doutor Luís Miguel de Barros Moreira Pinto

## **AGRADECIMENTOS**

Num processo tão complexo como o desenvolvimento desta dissertação, não posso deixar de agradecer a todas as pessoas que possibilitaram não só o crescimento mas como também a conclusão desta minha tese para obtenção do grau de mestre em Arquitectura.

Deste modo, gostaria de agradecer em primeiro lugar ao meu orientador e professor Luís Miguel de Barros Moreira Pinto, por toda a ajuda, apoio e coragem que me foi transmitindo a todo o momento, de forma encorajadora e comunicando sempre animo e satisfação pelo trabalho que ia desenvolvendo ao longo do tempo.

Gostaria também de prestar os meus sinceros agradecimentos a todo o apoio e ajuda que me foi prestado pela minha família em particular aos meus pais que através de muito esforço e dedicação, possibilitaram que eu concluísse uma das mais importantes etapas da minha vida.

Uma especial gratidão à Bárbara por todo o apoio, amor, confiança e coragem que em todos os momentos mais frágeis e difíceis, transmitiu toda a força e bravura para continuar em frente e nunca deixar este meu sonho de parte.

Agradeço ao Centro Cultural de Belém por toda a ajuda prestada para aquisição de informação referente à obra em estudo.

A todos os meus amigos, em especial ao Paulo, e a todas as pessoas que me ajudaram agradeço por tudo e nunca deixarei de agradecer e lembrar todo o apoio e disponibilização para me prestaram.

## **AGRADECIMENTOS**

Num processo tão complexo como o desenvolvimento desta dissertação, não posso deixar de agradecer a todas as pessoas que possibilitaram não só o crescimento mas como também a conclusão desta minha tese para obtenção do grau de mestre em Arquitectura.

Deste modo, gostaria de agradecer em primeiro lugar ao meu orientador e professor Luís Miguel de Barros Moreira Pinto, por toda a ajuda, apoio e coragem que me foi transmitindo a todo o momento, de forma encorajadora e comunicando sempre ânimo e satisfação pelo trabalho que ia desenvolvendo ao longo do tempo.

Gostaria também de prestar os meus sinceros agradecimentos a todo o apoio e ajuda que me foi prestado pela minha família em particular aos meus pais que através de muito esforço e dedicação, possibilitaram que eu concluísse uma das mais importantes etapas da minha vida.

Uma especial gratidão à Bárbara por todo o apoio, amor, confiança e coragem que em todos os momentos mais frágeis e difíceis, transmitiu toda a força e bravura para continuar em frente e nunca deixar este meu sonho de parte.

Agradeço ao Centro Cultural de Belém e ao Professor Vittorio Gregotti por toda a ajuda prestada para aquisição de informação referente à obra em estudo.

A todos os meus amigos, em especial ao Paulo, e a todas as pessoas que me ajudaram agradeço por tudo e nunca deixarei de agradecer e lembrar todo o apoio e disponibilização para me prestaram.

## **ÍNDICE**

### **05 Resumo**

### **06 Abstract**

### **08 Nota Prévia**

### **11 Capítulo I**

Introdução

### **15 Capítulo II**

O Lugar Imaginado - Processo Criativo

18 O Lugar

27 Pensamento de uma Criação Arquitectónica – A Ideia

36 O Objecto Arquitectónico e Metodologia Projectual

### **48 Capítulo III**

O Ser e a Arquitectura – Percepção e Relação com o Espaço/Objecto

### **55 Capítulo IV**

O Lugar Real – Centro Cultural de Belém (Lisboa)

56 A Importância do Lugar – Breve História

63 Concurso para o Projecto

68 Ideia e Imagem do Projecto CCB

73 Estudo Estatístico

## **80 Capítulo V**

Metodologia

## **82 Capítulo VI**

Conclusão

## **86 Capítulo VII**

86 Bibliografia

91 Créditos de Imagens

## **95 Anexos**

95 Texto Explicativo da obra do CCB - arquitecto Vittorio Gregotti

102 Plantas de Análise Espacial

108 Documentação – Artigos Publicados sobre o Centro Cultural de Belém

## RESUMO

Cria-se uma obra, arte ou arquitectura, música ou literatura, toda a criação tem um objectivo, um fim. Pensar nesse fim é pensar a obra, olhar e imaginar o seu porquê. Na arquitectura desenvolver um projecto é olhar o espaço, a sua função e o seu objectivo enquanto interveniente social. O objecto concebido é um modificador do espaço, uma mudança espacial onde se insere e de toda a sua envolvência. Enquanto arquitectos, não se pode “dar à luz uma criança” que altere o espaço e o comportamento natural da sociedade de modo pejorativo, mas sim evolutivo. Trazer à sociedade mais-valias e um modo de vida melhor, é sem dúvida o grande objectivo que todos os seres de concepção devem reter, para que a sua obra seja arquitectura e não apenas uma caixa habitável, disfuncional e conflituosa socialmente. Conceber um objecto, é desenvolver um espaço, é pensar a sociedade.

**Palavras-chave:** Lugar, Ideia, Objecto, Homem, Envolvente

## **ABSTRACT**

A construction is created, whether it be art or architecture, music or literature, all creations have a aim, a purpose. To think of this purpose is to think of construction, is to look and imagine its being. In architecture to develop a project is to look at the space, its function and its purpose as a social actor. The created object is a modifier of space, a spatial shift where it can be inserted and all of its surroundings. As architects, one cannot "give birth to a child" to change the space and the natural behavior of society in a pejorative manor, but yes in an evolutionary manor. Bringing added value to society and a better quality of life is undoubtedly the major aim that all beings should retain, so that one's construction is architecture and not just a confrontational and socially dysfunctional box to live in. Creating an object is developing a space, is to think of society.

**Keywords:** Place, idea, object, man, surroundings



## NOTA PRÉVIA

Percorre-se um espaço e sabemos que nos encontramos a ser seguidos por algo, não sabemos ao certo de quem se trata, sabemos apenas que uma força nos observa. Para muitos, algo invisível, mas para outros uma sensação de um puro entrelaçar de sentimentos, de sensações. Não é mais do que uma força existente, algo que todos os dias se encontra no mesmo local, mas que para muitos não passa do nada. Uma diversidade de elementos que tornam a nossa vivência em algo de rico e de diferente. Cada esquina que se dobra, não é mais que uma nova descoberta de nós e do mundo que nos rodeia. Sentimos a força, somos essa força.

Este percurso, este nosso sentir é gerado pela experiência que absorvemos do espaço que nos envolve. Bruno Zevi diz-nos que *“a experiência espacial própria da arquitectura prolonga-se na cidade, nas ruas e nas praças, nos becos e parques, nos estádios e jardins, onde quer que a obra do homem haja limitado “vazios”, isto é, tenha criado espaços fechados, pois todas as obras de arquitectura, para serem compreendidas e vividas, requerem o tempo da nossa caminhada, a quarta dimensão”* (Zevi, 16:p23 e 25). Esta é a força que encontramos todos os dias, a presença da obra criada e pensada. Cada arquitecto é levado a um mundo onde o seu pensamento percorre diversas áreas do ser. Perante novos projectos, novas idealizações, este recorre à sua experiência e a um forte estudo para poder dar resposta não apenas ao cliente, mas a uma sociedade que recorrerá ou simplesmente presenciará a força que

a sua criação implantará na vivência de cada um. Viver não é mais do que percorrer espaços, é sentir cada um deles e observá-los cada um como composição de um todo.

Não se pode industrializar a arquitectura, criando objectos iguais, uma produção em série de obras, não é mais que um desperdício que se junta a tantas lixeiras existentes por este mundo fora. Criar um objecto arquitectónico é criar um novo sentimento, uma nova ideia, um novo meio de resposta à sociedade e ao espaço onde este se vai instalar. Chega de industrialização, é necessário voltar ao tradicional, onde cada peça era uma única peça e onde a cada peça era atribuído um valor, um sentimento que levavam a uma aproximação do ser a esta, devido ao seu valor, à sua inigualável identidade.

O arquitecto Mário Botta refere que *“a obra realizada é sobretudo legitimada a falar também da sua carga teórica, precisamente porque vem expressa como história do próprio tempo e não apenas como meditação prolongada do arquitecto. A obra de arquitectura torna-se uma imagem, um signo, que é expressão dos limites, das tensões, das esperanças da colectividade”* (Botta, 01:p26). Deste modo, cada pensamento deve dar resposta a um tempo, pois toda a sociedade evolui e transporta em si diferentes vidas e sentimentos, ao qual o arquitecto deverá estar atento às mudanças que comportam cada meio, cada sociedade.

Cada vez mais, tem-se deparado com a imensidão de obras que recentemente têm sido publicadas em revistas, jornais ou mesmo blogs da área da arquitectura. São objectos belos e com diverso interesse. Obras estudadas, idealizadas e pensadas de modo a responder à sociedade. Embora algumas deixem a desejar o gosto que cada um retém perante estas, na sua maioria são obras de valor arquitectónico. O pensamento do seu autor está implícito na sua forma, na sua implantação e na expressão artística e social que a comporta. Ao analisarmos certos casos, verificamos que com a implantação de determinadas obras, muitos comportamentos, assim como muitos aspectos relacionados com o espaço urbano, receberam fortes alterações. Será capaz um simples objecto de arquitectura revolucionar uma sociedade?

Comportará tanto poder que mude anos de vivência do Homem? Muitas questões se poderiam levantar relativamente à problemática da Arquitectura, mas uma coisa se sabe, ninguém fica indiferente à novidade. O espaço que o arquitecto imagina, não é mais do que um cenário para quem o habitará, tornando cada um de nós em actores de uma vida. Refere-nos também Vittorio Gregotti que *“sempre que um grupo social elege um espaço como lugar simbólico, reconhece nele um valor diferente de natureza, ainda que a ela consagrado, que faz que o lugar se converta em objecto, que se defina como figura circunstante”* (Gregotti, 02:p65).

A arquitectura modela o espaço e o Homem. Se hoje sentimos a força de algo que nos é externo mas ao mesmo tempo interno, é porque realmente esse poder emana de algo com elevada presença e valor social no nosso quotidiano. Olhar uma simples casa não é apenas visualizar a sua fachada nem a sua volumetria, é perceber todo o seu interior, todo o seu processo criativo que leva a uma transmissão de diferentes sentimentos comunicados não só pela sua materialidade e presença volumétrica, mas como perante todos estes factores que advieram da sua construção, e da sua implementação no dia-a-dia de uma sociedade. Criar não é alterar, é sim adaptar, valorizar e tornar vivo cada pedaço, cada espaço esquecido ou desvalorizado com o tempo e pela sociedade.

*“A arquitectura exprime-se por meio de espaços construídos, concretiza-se produzindo objectos que definem, de modo mais ou menos fixo e permanente, o meio onde se desenrola a vida dos indivíduos, dos grupos sociais”* (Pereira, 21:p11).

## CAPÍTULO I

### Introdução

O estudo que se tem vindo a fazer ao longo de diversos anos na área da arquitectura, leva-nos a analisar vários pontos perante o processo de criação de uma obra, de modo a responder a algumas questões que muitos profissionais da área colocam a si mesmos cada vez que se deparam com uma nova criação, um novo espaço, um novo lugar de intervenção. Falar de uma obra arquitectónica, não é apenas analisar a sua volumetria e toda a materialidade que esta comporta. Olhar uma obra implica ter presente diversos factores e aspectos de estudo de variadíssimas áreas. Ao examinarmos uma construção, verificamos que esta se insere num local, sítio este que retém a sua vida, as vivências de uma sociedade ao longo de um período histórico. O lugar é história e deste modo é necessário reter e saber responder aos factores valorativos de cada lugar.

Através das palavras do arquitecto Vittorio Gregotti:

*“A arquitectura é, de alguma maneira, um ordenar o ambiente que nos rodeia, um oferecer melhores possibilidades para as agregações humanas; por isso, as relações que devem estabelecer são múltiplas e interagentes; referem-se ao controle do ambiente físico, à criação de certas possibilidades de circulação, à organização das funções, do seu englobamento ou segregação e das suas relações. A arquitectura responde a certos critérios económicos, move-se e move certas dimensões tecnológicas, modifica a paisagem, etc. Mas, organizar estas relações é algo completamente diferente de sua simples soma, é o significado que resulta do seu processo de formação, é colocar-se dentro da tradição da*

*arquitectura como disciplina com um novo gesto de comunicação e com uma nova vontade de transformar a história” (Gregotti, 02:p137).*

O objecto arquitectónico como obra do seu autor (arquitecto), estará pensado para o espaço ao qual foi destinado? Será ele um modificador do espaço? E do comportamento social ao qual se destina? Estará apto a cumprir os seus objectivos? São muitas as questões que se poderão colocar neste meio da Arquitectura e que se pretende dar resposta ao longo desta dissertação.

O objectivo geral desta investigação é verificarmos não só de modo teórico, assim como apoiando numa diversidade de casos práticos, a forma de abordar diversas características, pontos de referência, procedimentos que enquanto autores, se devem ter em consideração no desenvolvimento de uma nova construção, ideia, um novo espaço. Uma vez que o lugar comporta em si diversos factores que o caracterizam e o unificam na sociedade, assim também a obra deverá comportar estas características unificando o projecto em causa, como algo implícito na historiografia espaço – social.

Através de alguns pontos de referência presentes e a considerar no processo criativo de uma arquitectura, iremos verificar como uma obra arquitectónica consegue responder às necessidades de um meio social, e comprovar se esta pode ou não modificar o comportamento de uma sociedade levando o indivíduo a uma alteração do seu modo de pensar e estar num espaço ao qual se insere. Deste modo, pretende-se estudar todo o processo de criação de uma obra, focando o modo como o arquitecto pensa, e constrói uma ideia, tendo como referência um estudo prévio do lugar de inserção e posteriormente verificar a metodologia que está por detrás de um projecto de arquitectura. Após esta análise, focar-se-á o modo como a sociedade interage com a arquitectura e como esta interage e modela um meio social.

Considerando que a *Arquitectura consiste em “relações”* e que é *“pura criação do espírito”* (Corbusier, 14:p10) será abordado num primeiro ponto o estudo e todo o

procedimento a ter em conta enquanto obra implícita num lugar. Aqui será realizada uma investigação do modo como o arquitecto deve olhar, analisar e interpretar o lugar em questão à sua intervenção. Estudar o lugar, é conhecer de certo modo uma parte do destinatário em causa, pois este acima de tudo, retém em si um valor não só espacial/familiar ao ser, mas como toda uma história que o caracteriza como ponto de referência a determinadas acções e movimentos quotidianos de uma sociedade. Intervir num espaço é criar um novo espaço/lugar, deste modo, o estudo deste ponto é fulcral para o desenvolvimento de uma obra arquitectónica. Num segundo ponto (capítulo II), será feito um estudo referente ao pensamento de uma criação arquitectónica – a ideia, verificando quais os factores a considerar e a ter em conta no desenrolar do processo ideológico. Como sabemos, para que se gere algo, é necessário todo um procedimento intrínseco no pensamento humano e do autor, para que se dê origem a uma criação pensada e capaz de responder aos seus objectivos e necessidades implícitas a esta. Com esta observação, abordar-se-á posteriormente todo o procedimento e metodologia projectual na qual o arquitecto se apoia e se guia.

Numa segunda fase (capítulo III), e já retendo toda a importância da metodologia implícita no desenrolar de um projecto de arquitectura, será analisado o modo como a sociedade e a arquitectura se unificam e interagem como um elemento uniformizado. Deste modo, será abordado a forma como o ser humano interpreta, vive e responde no seu dia-a-dia ao espaço que o envolve e o contém na sua vivência, assim como o meio como este interpreta o objecto arquitectónico como elemento constituinte do seu comportamento. Verificar se o objecto arquitectónico tem ou não a capacidade de alterar não só o espaço construtivo que o envolve, mas particularmente comprovar que a sua presença num tempo e num lugar pode moldar e até mesmo alterar o estilo de interpretação e de vivência de uma sociedade.

De modo a verificarmos o estado de todas as questões que vão sendo levantadas ao longo desta investigação, será feito posteriormente um estudo no campo arquitectónico, abordando um caso prático em Portugal, como é o caso do

Centro Cultural de Belém situado na cidade de Lisboa, projectado pelo Arquitecto Vittorio Gregotti juntamente com o arquitecto português Manuel Salgado.

Será realizada uma análise volumétrica e ideológica de forma a percebermos como se desenrolou todo o processo criativo envolvente e implícito desta obra arquitectónica. Estudar-se-á ao mesmo tempo o impacto que comporta este objecto na sociedade e verificar se a sua presença modela ou não o comportamento e a vivência do Homem, demonstrando deste modo que *“o arquitecto, ordenando formas, realiza uma ordem que é uma pura criação do seu espírito demonstrando que pelas formas afecta intensamente nossos sentidos, provocando emoções plásticas”* e que *“pelas relações que cria, ele desperta em nós ressonâncias profundas, nos dá a medida de uma ordem do mundo, determina movimentos diversos do nosso espírito e dos nossos sentimentos”* (Corbusier, 14:p3).

Assim sendo e em jeito de resumo, pretende-se com este estudo verificar não só todo o processo que comporta o desenvolvimento de um projecto de arquitectura, assim como todo o impacto que este enquanto objecto, obra criada tem ou poderá vir a ter não apenas na sua envolvente espacial arquitectónica/urbana, mas como também, na vivência, comportamento e psicologia do Homem enquanto ser social.

## CAPÍTULO II

### O Lugar Imaginado – Processo Criativo

O arquitecto enquanto ser de concepção, ele é em primeiro lugar, detentor de um forte processo de conhecimento, análise e interpretação de dados, elementos constituintes e presentes na história da humanidade.

São diversos os pontos de análise a que este se apoia e se remete para poder dar resposta e acima de tudo ser respondido perante a sua criação, neste caso a sua obra, o seu objecto arquitectónico. É a conjugação destas diversas partes que comportam todas as áreas e pontos de estudo precedentes à realização da obra que vão originar a imagem final que será “apresentada” ao público-alvo, neste caso o meio social que interage e vivência o espaço, o lugar onde esta se situa ou se localizará. No entanto, *“uma obra é algo mais do que a soma das suas partes e, assim sendo, não podemos interpretá-la através da sua decomposição ou da soma das partes, porque a passagem das partes ao todo que é a obra requer uma nova estrutura e uma nova descrição (...) se tratarmos a obra como um todo, então estamos a tratar o seu sentido, ou seja, a sua significação”* (Silva, 24:p51). As partes, embora cada uma com as suas características específicas, áreas de estudo concisas, elas são pensadas e agrupadas como uma única, pois a criação é idealizada numa singular imagem resultante da soma dessas diversas fracções e não pensada como objecto que se fragmenta em vários pontos para posterior marcação visual da obra.

Muitos foram os diversos processos de criação de uma obra ao longo de toda a história da arquitectura. Desde muito cedo que se estabeleceram regras, que eram seguidas e defendidas por diversos autores. Lembremo-nos da forte e rígida geometria incluída nos edifícios de Andrea Palladio (século XVI) e muito depois no arquitecto Le Corbusier (século XX), simetrias, eixos, proporções, repetições, espaços organizados por leis matemáticas e harmónicas, criando volumetrias de elevado valor e representatividade na historiografia arquitectónica. As pirâmides, embora simples no seu volume comportam em si um forte estudo e preocupação na busca da perfeição e da resposta aos seus deuses, assim como nos templos gregos onde o ritmo das suas colunas leva o indivíduo num percurso harmónico e ritmado por uma inserção de elementos de forte índole geométrica.

Verificamos que existe sempre um processo de concepção em que o autor se apoia e ao qual se remete de modo a conseguir desenvolver determinado projecto com o objectivo de diversas respostas que são apresentadas ao homem vivenciado na arquitectura em que se comporta.

No processo de concepção, não será possível “*falar de projecto sem falar de desejo. O projecto é o modo através do qual intentamos transformar em acto a satisfação de um desejo nosso*” (Gregotti, 02:p11). Realizar um projecto é como marcar presença espacial, de algo que é idealizado como elemento de satisfação não só própria, mas como de todo um meio social que conviverá num mesmo meio que a obra concebida. É em resposta às necessidades, portanto aos desejos do Homem que o arquitecto idealiza e projecta a obra. Responder correctamente a estas necessidades, é saber solucionar parte da problemática social e tornar uma obra, num objecto com significado e finalidade. Para isso, todo o estudo precedente à concepção do objecto necessita de uma forte interiorização e análise de dados, um bom estudo origina um bom resultado.

O arquitecto Le Corbusier mostra-nos deste modo que “*o homem rege seu sentimento pela razão; refreia os sentimentos e os instintos em proveito do projecto*”

*que tem, (...) sua inteligência constrói regras que são o efeito da experiência. A experiência nasce do labor; o homem trabalha para não perecer. Para produzir, é preciso uma linha de conduta; é preciso obedecer às regras de experiência. É preciso pensar antes no resultado”* (Corbusier, 05:p6). Este é o primeiro passo a se seguir na idealização projectual, pensar o objecto conceber a obra, é responder a todas as questões, é saber dar resposta a um público usufruidor desta nova concepção. Compreender e aperceber-se das ordens impostas e seguidas historicamente, precaver-se do caminho a seguir e recorrer ao seu ínfimo e puro conhecimento experimental de forma a solucionar e apresentar o resultado mais conveniente e representativo da resposta pretendida, são passos que direccionam o indivíduo no seu processo de concepção e resposta a algo que lhe é imposto por outrem ou até mesmo por si. Deste modo, a arquitectura surge da manifestação do Homem enquanto autor do seu próprio universo, concebendo novas imagens espaciais, formando novas leis, originando novos comportamentos sociais que se moldarão ao longo da história consoante as modificações que vão sendo implantadas no decorrer da sua existência, assim como das exigências que o próprio vai requerendo para seu benefício e usufruto próprio e até mesmo colectivo.

Falar no processo criativo de um projecto de arquitectura é referir e ter em consideração estes pontos, é saber estudar o lugar, compreender toda a história que este comporta, saber dar resposta ao Homem, jogar com os seus sentimentos modelando o seu comportamento, é saber idealizar e construir. *“Um arquitecto é alguém que muito simplesmente não sabe o que é um edifício”. “Alguém que se interroga sobre a sua natureza, para quem o objecto arquitectónico não é um objecto sólido mas uma experiência complexa e misteriosa. O seu trabalho é assim aprofundar a fragilidade da experiência arquitectónica do objecto sólido, criando um momento de hesitação e descoberta”* (Wigley, 45) <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Apresentação intitulada *“Voice Self”*, na Trienal de Arquitectura de Lisboa por Mark Antony Wigrey, decorrida no ano de 2007.

O processo de criação comporta em si todo o saber e valor constituinte do objecto arquitectónico enquanto obra marcante. Compreender o funcionamento do lugar em estudo, conhecer o meio social ao qual a obra se destina e saber levar em conta o máximo de factores marcantes e compositores do espaço de inserção, levam o arquitecto a saber idealizar e responder às necessidades e objectivos não só do cliente em causa, assim como do sujeito usufruidor da obra em estudo/identificação.

## **O Lugar**

*“A origem da arquitectura não está na caverna ou na mítica “Casa de Adão no Paraíso”: antes de transformar o esteio em coluna, a cobertura em coluna, a cobertura em tímpano, antes de pôr pedra sobre pedra, o homem pôs a pedra sobre a terra para reconhecer o lugar no universo desconhecido, para medi-lo e modificá-lo” (Sousa, 46).*

Reconhecer o lugar é um importante passo a considerar no desenvolvimento de qualquer tipo de projecto arquitectónico, ele é um dos elementos de partida para o processo criativo, para o desenrolar de qualquer ideia fundamentada, *“pensar o projecto é pensar os lugares do pensamento no projecto, quer no projecto em si, porque os lugares são um dos principais referenciais práticos e sensíveis da arquitectura” (Guimarães, 22:p8).*

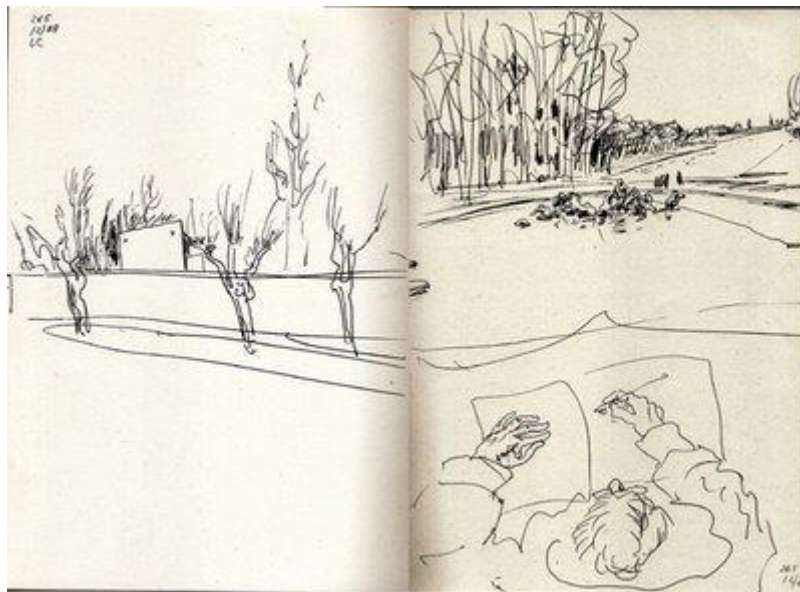
Na abordagem feita por Aristóteles relativamente ao conceito do lugar, ele refere-nos que *“todas as coisas estão num lugar, uma vez que o que não é não está em lugar nenhum” (Silva, 24:p34).* Significa que o lugar é lugar, mesmo sem qualquer tipo de intervenção ou componente/coisa que se imponha nele, ao contrário as coisas não podem sê-lo sem a existência de um espaço onde se possam inserir ou comportar. Deste modo o lugar mantém-se sem a arquitectura embora esta sem este não é arquitectura.

Aristóteles refere-nos quatro propriedades no estudo do lugar <sup>2</sup>, mostrando de forma sucinta o modo como esta temática se desenvolve e é abordada mesmo no estudo do lugar a nível da área da Arquitectura. Na primeira propriedade estabelecida por ele, refere-nos que *“o lugar é o que primeiramente contém aquilo do qual é lugar, e não é uma parte da coisa contida”* (Silva, 24:p34), sendo deste modo, e como já referido anteriormente que uma coisa só poderá ser o que é se incluída num lugar, no entanto este não é parte dessa coisa contida, por isso não necessita dela para ser lugar. A segunda propriedade refere que *“o lugar primário não é nem menor nem maior do que a coisa contida”* (Silva, 24:p34), pois o que quer que exista e ocupe lugar, abrange e pertence a um espaço conciso mesmo que esta, comporte características e se desenvolva por meio de uma envolvência e factores externos pertencente a uma área superior, ou seja um lugar mais abrangente que o próprio, que o objecto ou a coisa em causa ocupe. No entanto, a terceira característica referida por Aristóteles mostra-nos que *“o lugar pode ser abandonado pela coisa contida e é sempre dela”* (Silva, 24:p34), isto porque o conteúdo inserido no lugar e o próprio lugar são vistos separadamente (embora se comportem como um só), logo se a coisa em causa abandona o seu lugar, não é por este facto que o lugar deixa de ser lugar, este persiste espacialmente e temporalmente. Como última propriedade, verifica-se que *“todo o lugar possui um acima e um abaixo e por natureza cada um dos corpos permanece ou é levado ao seu lugar próprio e este movimento cumpre-se deslocando-o para cima ou para baixo”* (Silva, 24:p35).

Todos os dias percorremos novos espaços, novos lugares, muitos marcam-se por elementos caracterizadores, outros por simples características, mas no fundo todo o lugar se torna e nos transmite fortes delimitações físicas perante o nosso percurso, o nosso caminhar ao longo destes diversos espaços. O lugar arquitectónico, como sendo produto da acção humana é composto por diversos pontos de análise e

<sup>2</sup> Aristóteles mostra-nos uma definição clara do lugar, referindo que este é “o limite do corpo continente que está em contacto com o corpo sentido” (Silva, 24:p34) é notório a sua filosofia respeitante ao facto que o lugar é uma parte determinante do espaço onde encontramos alguma coisa, se algo existe é porque está implícita num lugar.

caracterização ao qual o arquitecto deve estar atento cada vez que se debruça sobre um novo estudo, de um recente lugar a intervir arquitectónicamente. Embora existam casos de semelhante identidade, cada um contém em si determinada componente ou elemento que o consegue diferenciar e marcar posição diferenciadora, relativamente aos restantes espaços ou lugares que se assemelham e se marcam espacialmente, visualmente e sentimentalmente como o em análise ou vivência.



**Figura 1:** Croqui do arquitecto Álvaro Siza Vieira, Portugal, 1933; Fonte 01

Cada lugar é referenciado por um determinado elemento ou característica que o marca espacialmente e temporalmente, no entanto cada espaço encontra-se limitado por uma linha invisível e ao mesmo tempo indeterminada. As limitações que se estabelecem a cada espaço, não são mais que ínfimas delimitações que o ser impõe ao seu objecto ou lugar de estudo e intervenção de forma a compactar o seu campo de análise. No entanto, deverá ter-se em consideração que todo o elemento existente é limitado infinitamente superior e inferior. Quer isto dizer que, embora exista uma área de estudo, esta faz parte de um universo mais extenso de possível análise assim como de uma especificação ou pormenorização do próprio espaço ou objecto de observação. Podemos analisar um determinado local, no entanto este estudo pode ser expandido consoante as necessidades de investigação ou interesse de cada

observação, assim como especificação, chegando a um nível de pormenor que particulariza características próprias e identificadoras do caso de estudo. Isto possibilita um enriquecimento da investigação, referenciando o indivíduo em escalas diversas com valores e características semelhantes mas ao mesmo tempo dispares devido aos distintos e possíveis campos de análise e interpretação.



**Figura 2:** Montagem de diversas imagens da Casa da Música do arquitecto Rem Koolhaas, Porto; Fonte: 02

*“Dado que projectar um edifício é pensá-lo em termos da sua forma, e também uma resposta a um problema formulado pela própria encomenda – o projecto -, pressupõe uma interpretação e, portanto, a possibilidade de uma diversidade de respostas possíveis. Sendo a interpretação fruto da acção humana, importa incluir na leitura do lugar a marca humana que lhe está inerente e, desta forma, incluir o papel dos seus intérpretes, tendo presente a consciência da distanciação entre a situação original (a da produção original do lugar) e a situação actual (a do intérprete). A compreensão de um lugar, segundo esta perspectiva – incluindo a consciência histórica, nunca pode ser alcançada sem referências ao presente” (Silva, 24:p2 e 3).*

Sem se aperceber o ser humano insere-se no espaço ocupando novos lugares, onde conhece-lo é defini-lo e definir-se a si próprio enquanto ser caminhante e de análise *“mas ainda que possamos ignorá-lo, o espaço age sobre nós e pode dominar o nosso espírito; uma grande parte do prazer que recebemos da arquitectura – prazer que parece não podermos perceber ou que não damos ao trabalho de notar – surge, na realidade, do espaço”* (Geoffrey Scott, 16:p186). Estes lugares embora físicos contêm em si uma forte realidade espiritual e sentimentalista, conseguindo sem a

percepção do ser, moldar o seu percurso e transmitir a estas emoções e comportamentos que instintivamente o caracterizam e moldam a sua vida.

A percepção que cada um retém do espaço onde se encontra, mesmo quando se trate de um estudo ou análise do mesmo, leva a diversas interpretações consoante vários factores internos e externos ao próprio ser, como o seu estado de espírito, o tempo, o ambiente social existente nesse momento e muitos outros aspectos que afectam não só o lugar naquele instante, mas assim como toda a psicologia do homem.

O lugar poderá ser constituído por edifícios ícones, edifícios que marcam presença e diferença espacial e figurativa do espaço em observação, no entanto existem outros edifícios que embora não representem uma imagem importante e marcante do lugar, estes contêm em si factores e valores próprios que os caracterizam e definem o local onde se implantam espacial e temporalmente. Uns podem somente serem representação de puros restos arquitectónicos, elementos que outrora representaram e constituíram fortes ícones e volumetrias representativas do espaço de inserção, simples fragmentos da história, no entanto marcam o lugar e o dia-a-dia do indivíduo que o habita, que o vivencia. As suas características formam uma imagem que fica na memória do ser, levando-o deste modo a reconhecer e a vivenciar esses espaços de acordo não só com a sua experiência vivida nesses mesmos, mas como pelos diversos fragmentos que adquiriu ou foi assimilando ao longo do seu percurso e até mesmo por imagens que visualizou, que passaram a fazer parte do seu conhecimento e reconhecimento espacial.

O lugar é sempre visto como sendo uma pré-existência, remetendo constantes condicionamentos à nova arquitectura que fará parte de si. No entanto, esta construção será parte integrante deste lugar e deste modo constituirá novos condicionamentos a futuros objectos arquitectónicos. A conformidade que se vai estabelecendo e adquirindo ao longo do tempo entre os diversos edifícios, espaços e até mesmo a sociedade, mostra-nos a forte interligação que ocorre nas diversas fases

de intervenção. Existe uma cadeia lógica de pensamento, desenvolvimento e criação de novos lugares, pois cada um se apoia no existente e assim sucessivamente ao longo da história. Desta forma “*o espaço exterior ao edifício, ou seja, a sua envolvente, não é um mero espaço residual do edificado mas sim o seu complemento*” (Silva, 24:p99). Esta relação que se estabelece entre o objecto e a envolvente é retratada como uma hierarquia, onde encontramos algo que é dominado por um superior, neste caso o dominante que é representado pelo espaço, o lugar e os elementos que o comportam.

Cada pessoa tem em si uma forma de ver as coisas e senti-las, que difere de ser para ser. Ao arquitecto compete observar e ao mesmo tempo exercer uma acção de crítica face ao território sobre o qual se apresenta e se direcciona a intervir. No entanto cada interpretação difere não só pela psicologia do próprio, assim como pela constante alteração de acontecimentos existentes em cada lugar, que originam diversos momentos de acção e interpretação. Existem muitos instantes em que cada um de nós é levado, conduzido pelo próprio lugar, pelos diversos elementos que o caracterizam e o constituem. Imaginemos por exemplo a entrada de nós mesmos num local onde a forte presença de colunas nos direcciona para um determinado ponto de observação, ou referencial. Este pequeno espaço, que é marcado por estes elementos verticais, comporta no ser, regras abstractas que o levam ao cumprimento de certas reacções e determinados movimentos. Verificamos assim, que o lugar não é só caracterizado pelo espaço/área em que se implanta no terreno, mas também pelas suas características e reacções e sentimentos impostos ao próprio transeunte. Como nos refere Vittorio Gregotti, “*existem elementos da paisagem que, pelo seu carácter de preeminência e localização com respeito ao entorno ou por sua excepcionalidade, adquirem uma particular densidade de significado*” (Silva, 24:p72).

Criar arquitectura é estar atento ao valor do lugar de inserção da obra. É compreender todo o valor histórico, a sua volumetria, materialidade, compreender a vivência e os comportamentos da população alvo e pertencente a esse mesmo local.



**Figura 3:** Senhor da Pedra, Miramar/Portugal; Fonte:03



**Figura 4:** Canal de Veneza, por Karlus Sanctus; Fonte:04



**Figura 5:** Auschwitz Bikernan Concentration Camp, por Christopher Malheiros, 2008; Fonte 05

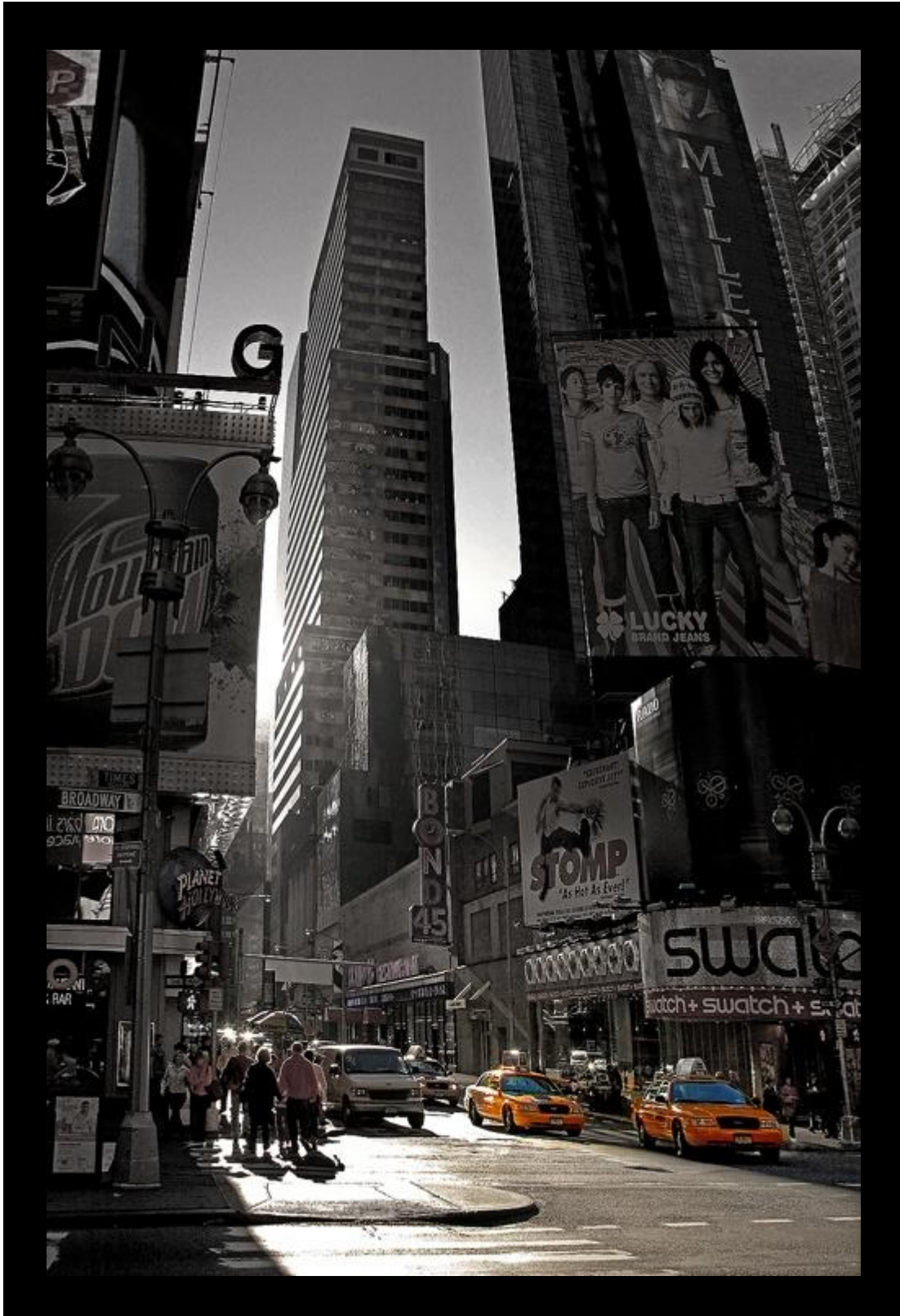


Figura 6: Nova York, por André Viegas; Fonte: 06

Um objecto não pode ser uma nave espacial que cai num certo momento histórico num determinado lugar sem qualquer fundamento intrínseco e lógico ao seu desenvolvimento e ao do próprio indivíduo. Embora possamos encontrar algumas obras de arquitectura que são desenvolvidas sem a existência de um lugar de inserção, como acontece por exemplo em determinados concursos da área, ou simples projectos, que mesmo não sendo construídos desenvolvem volumetrias capazes de responder à sociedade, como acontecia com alguns dos desenhos de Piranessi<sup>3</sup>, ou mesmo em outros casos de arquitectos e artistas, onde tudo partia do seu foro psicológico e da sua criatividade. No entanto e de acordo com o estudo que se orienta fazer, cada obra é pensada de acordo com o lugar e toda a envolvimento que o caracteriza. *“A arquitectura sem envolvente, isolada do contexto que a rodeia, mesmo que este seja feio e desconcertante, não corresponde à verdade; a arquitectura deriva das suas características interiores e do seu contexto particular, a arquitectura é forma e substância abstracta e concreta -, e seu significado deriva de suas características e de seu contexto particular”* (Silva, 24:p64).

Na arquitectura, verificamos objectos que se integram na paisagem em causa, de modo uniformizador com as referências e características que os comportam. Noutros casos, encontramos volumetrias arquitectónicas que embora inseridas num determinado lugar, chocam e retraem toda a historiografia que estes mesmos locais retêm. Assim, é necessário verificar, que embora o lugar seja um elemento primordial no desenvolvimento de um objecto arquitectónico, este em diversos casos, apenas é interiorizado espacialmente e não abordado e analisado perante as suas características e referências que o caracterizam e diferenciam dos diversos lugares existentes.

<sup>3</sup> Giovanni Battista Piranessi, arquitecto, teórico, e muito ligado à decoração e mobiliário, nasceu em Mogliano di Mestre em 1720 tendo falecido em Roma no ano de 1778. Muito dotado na área da gravura, desenvolveu diversos trabalhos mesmo na área da arquitectura, retratando espaços do imaginário. As suas gravuras de extremo valor gráfico e representativo, transmitem ao público a imagem de lugares de puros elementos e lugares sombrios representativos de catacumbas e prisões com um jogo extraordinário de luz, escala, e volumetrias. A sua abordagem pela Antiguidade, não só em termos estéticos mas como também teóricos, teve uma directa influência no Neo-classicismo em toda a Europa tendo assim perpassado através do seu poder criativo o século XIX, onde foi retomado pelo Surrealismo perdurando até aos dias de hoje.

Como refere Geoffrey Scott, “*esteticamente, porém, o espaço tem uma importância ainda maior: o arquitecto modela-o como o escultor faz com o barro, desenha-o como arte; tenta, enfim, por intermédio do espaço, suscitar um determinado estado de espírito nos que “entram” nele*” (Zevi, 16:p186). Deste modo falar em lugar é referenciar diversos pontos de análise e estudo que comportam todas as características e componentes que definem e marcam cada espaço.

Como se tem vindo a referenciar a arquitectura e toda a componente volumétrica existente no quotidiano do indivíduo marcam os lugares, transportando a este, características únicas que o referenciam no espaço e na memória do homem. No entanto é de salientar a importância que determinados elementos não arquitectónicos, tem na caracterização e definição do lugar. O próprio homem, a sua cultura, cartazes e painéis publicitários, os transportes, vestimentas, as cores, cheiros, gastronomia e factores intrínsecos no dia-a-dia da sociedade, são componentes que em muitos casos tornam-se imagem e representação de determinado lugar.

Em suma, ao arquitecto compete abordar cada lugar como um uma nova folha em branco, puro desconhecimento, que através da sua visão e dos seus sentidos/sentimentos poderá aos poucos conceber e desenvolver o seu projecto, considerando toda a componente histórica, material, volumétrica e social para o desenvolvimento deste, pois projectar algo num determinado lugar “*é construir uma narrativa, e, enquanto tal, esse lugar está sujeito à interpretação – de quem faz, de quem projecta, de quem critica ou de quem usufrui*” (Silva, 24:p130).

## **Pensamento de uma Criação Arquitectónica - A Ideia**

*PENSAR.*

*Pensar e construir.*

*Pensar o QUÊ. E COMO construí-lo.*

*Pensar sem saber como: pensamentos vãos.*

*Construir sem saber o quê: formas vazias.*

*O IDEIA é o QUÊ que se quer fazer. Respondendo às questões do contexto, da História, da função. Tendo o homem como centro.*

*A CONSTRUÇÃO é o COMO materializar aquelas ideias.*

*Geometricamente com a Composição, com os espaços proporcionados com a escala.*

*Fisicamente com a Construção, com os materiais adequados às estruturas.*

*PENSAR: idealizar construções.*

*CONSTRUIR: levantar ideias.*

*A ARQUITECTURA é sempre IDEIA CONSTRUIDA (...).*

Alberto Campo Baeza (Baeza, 08:p41).

A ideia<sup>4</sup> parte das diversas memórias e vivências do próprio indivíduo. Ele recorre ao seu conhecimento para responder às suas necessidades e aos problemas que vai encontrando no seu percurso criativo e vivenciado. As referências principais que o indivíduo comporta são aquelas que foram estabelecidas e estipuladas no período da sua infância. É neste período, que o indivíduo enquanto virgem de conhecimento, vai absorvendo a maior parte da informação que regista e arquiva na sua memória como se de uma biblioteca se tratasse, para que quando necessário este recorra a este repositório do foro mental e consiga solucionar e responder pelo caminho mais coerente e vantajoso aos problemas com o qual se debate no seu dia-a-dia. O Homem nasce como se de uma página em branco se tratasse, resta a este e a toda a sua envolvimento preencher e completar cada uma das linhas que vão sendo escritas neste “livro”. Saber ver, saber sentir é essencial no aperfeiçoamento de todo o processo de idealização. Recorrer à sua bagagem de conhecimentos é saber solucionar e moldar as questões que aos poucos vão sendo formalizadas no processo criativo. Uma das primeiras pessoas a utilizar o termo *ideia* foi o filósofo René Descartes (século XVII), referenciando-a como conceito e produto que é originado pela

<sup>4</sup> Para Platão, a ideia que fazemos de uma coisa provém do princípio geral, do «mundo inteligível», que constitui a Ideia Universal (...). Assim, a ideia da coisa é uma projecção do saber. Para Aristóteles, a ideia da coisa provém da experiência sensível do «mundo dos fenómenos contingentes»: as coisas emitem cópias de si próprias, através da luz, cópias assimiladas pelos sentidos e interpretadas pelo saber inato ou adquirido (intromissão). (47)

mente. Sendo um termo generalista refere-se a ele como «*ideia est ipsa res cogitata quatenus est objective in intellectu*» (Ricardo Costa 48:p4), significando que é “*tudo o que temos na mente ao concebermos qualquer coisa*” (Ricardo Costa 31<sup>a</sup>:p4). Deste modo, a ideia torna-se reflexo do olhar e de outros valores sensoriais, representação pura do vivenciar humano, figuração do vivido e do sentido transformado e retratado em obra do próprio Homem. Idealizar é reflectir o que o corpo sente como ideal, verdadeira resposta a uma necessidade humana. Enquanto ser, o homem concebe aos seus olhos e complementa pelos seus sentidos, sabe o que está correcto e o caminho mais completo, pois a sua experiência o remete ao puro estado de harmonia e plenitude do mesmo e do mundo que o envolve e do qual é ser representativo.

Alex Giostri refere que “*a ideia é como a luz que se acende! E só é possível ser acesa se algum interruptor for disparado. Mas o que é que aconteceu com aquele velho interruptor que o motivou a disparar-se assim tão inesperadamente?*” (Giostri, 25:p11). É com base nesta questão que se partirá para o estudo e compreensão da temática da ideia inserida no processo de desenvolvimento e criação de uma qualquer obra, particularizando na área da Arquitectura.

A ideia emerge inesperadamente na mente de cada um. Esta está implícita no interior de cada indivíduo e surge no momento em que este mais se questiona e se reporta ao seu intrínseco conhecimento. Cada questão levantada comporta em si já um determinado objectivo que através do desenrolar do processo ideológico vai-se moldando e formalizando até se compor e se adaptar numa única e concisa resposta. É este interruptor que sem nos apercebermos, nos direcciona a determinado objectivo e nos expõe diversas soluções, de entre as quais, uma se salientará pela sua força e elevada capacidade de resolução da problemática em jogo de modo a que no culminar deste processo surja a luz tão pretendida.

Para Gadamer e Heidegger “*o homem como um ser que pensa encontra-se sempre lançado num horizonte de sentido, que lhe é prévio e o envolve e que lhe advém do seu enraizamento e pertença ao mundo. Dessa pertença resulta a*

*necessidade de reflexão e de interpretação das obras que produz, que testemunham o modo humano de existir e são indispensáveis à auto-compreensão e à apropriação do sentido do mundo pelo outro*” (Silva, 24:p12). Conceber é saber responder às nossas próprias necessidades, mas ao mesmo tempo considerar toda a influência que esta comportará no desenvolvimento do estar e vivência do indivíduo enquanto elemento social. Cada obra gerada não é apenas uma concretização de um desejo individual, de uma realização em prol do próprio. Esta por mínimo que seja o impacto que provoque na sociedade, ela interage e molda o indivíduo de modo a possibilitar também neste uma solução e uma maior e melhor adaptabilidade das suas funções representativas da acção e necessidade do mesmo. Quando o homem sente carência de criar algo novo, é porque em si existe algo que precisa de ser complementado para que se consiga sentir realizado e bem consigo mesmo e com a sociedade onde se insere e comporta. Esta incessante procura pelo novo representa a concretização que se tem em tornar a vivência do indivíduo em algo de completo e de pura harmonia. *“A busca pela Forma Ideal é a busca da Forma Ideal do que se tornou Ideal para si mesmo. E isso se caracteriza a partir da relação que se estabelece entre o EU e o mundo, entre a singularidade, a subjectividade e o próprio livre arbítrio”* (Giostri, 25:p16).

*“Com uma patada, Pégaso fez jorrar da montanha do Helicão a fonte do Hipocrene onde os poetas, dizem, iam buscar inspiração”* (Corbusier, 05:p133).

Que fonte de inspiração teremos hoje que se possa equiparar a esta retratada na mitologia grega? Necessitará o Homem de se apoiar em algo que o transcende para obter a sua inspiração, para que a sua ideia brote e origine a obra que pretende? A fonte que hoje se retrata, está referenciada na experiência que o ser vai “bebendo” da sua nascente, representada pelas ocorrências quotidianas ao qual se vai sujeitando ou é sujeitado, possibilitando o desenvolver e o originar das suas inspirações para o desenvolvimento das ideias ou simples ideia pretendia. Poderemos deste modo

interpretar esta frase representativa de um momento importante da mitologia grega, transformando-a e adaptando ao nosso quotidiano. Pégaso representado como a sociedade actual, elemento que faz parte de um meio, de um lugar que poderemos muito bem equiparar à montanha do Helicão, vivência este espaço moldando e transformando-o perante as suas necessidades. Movimento, passagens espaciais e temporais do indivíduo referenciam-no e dão a este uma posição de vivência de si mesmo. Esta vivência que comporta o ser, simbolizada pela fonte de Hipocrene, onde os poetas, neste caso o Homem como ser que concebe, ser ideológico se reporta para a aquisição de novas ideias e de inspiração para as suas obras, os seus projectos, os seus produtos enquanto artesão do mundo onde marca presença como elemento constituinte e representativo do mesmo.

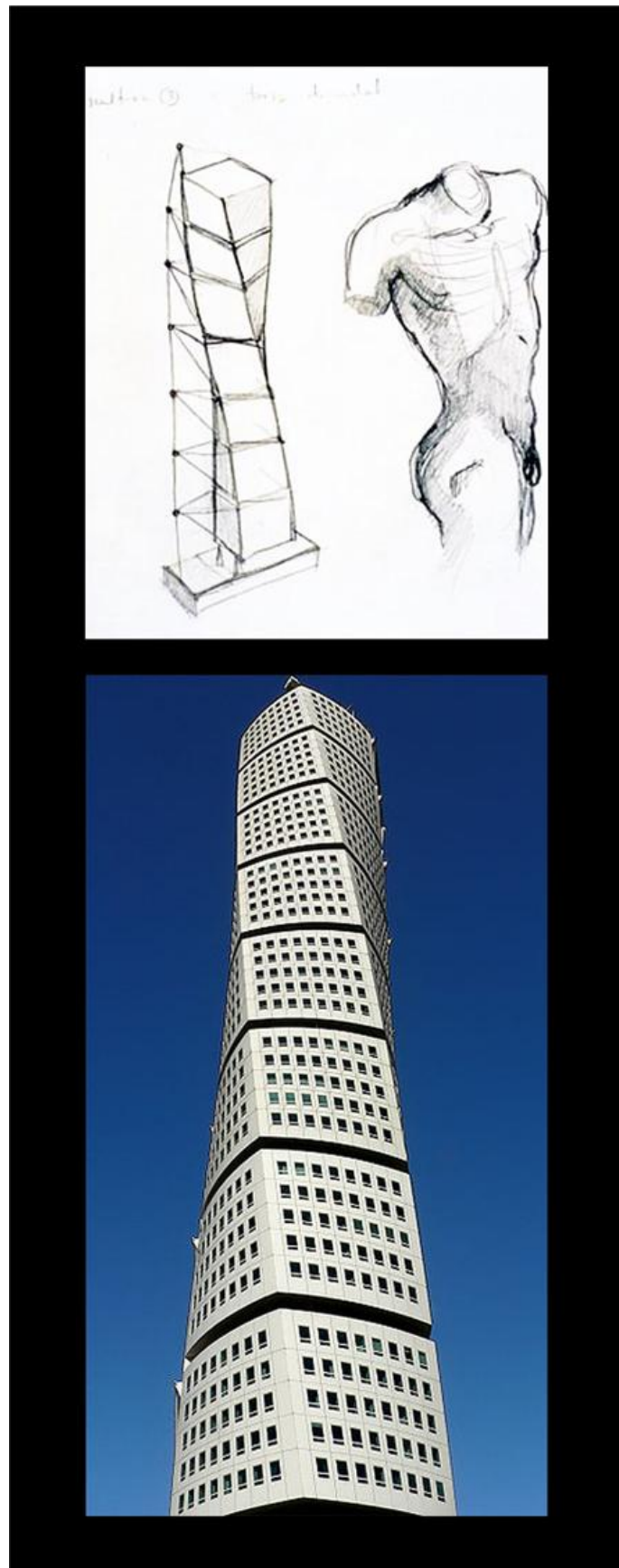
Cada factor, objecto, simples componente desenvolvida pelo ser humano remete e tem implícita em si, uma ideia pela qual se originou. Esta partindo do campo do invisível remeteu-se a algo visível e pronto a ser visualizado ou sentido pelo homem. Esta origem dirigiu um momento de passagem do interior do indivíduo, do seu campo psicológico para um campo exterior a este, uma área física que passou a ser parte e criação deste e ao mesmo tempo inseriu-se no plano social no qual foi implantado. Italo Calvino mostra através das suas palavras o processo e a forma como a sua mente e o seu ser desenvolvem e dão origem a uma ideia que se mantém em período de gestação no seu foro psicológico e que posteriormente através de uma análise aos diversos pontos de saída, remete-se por um caminho que o leva a um ponto conclusivo e de extremo valor, em que depois impõe uma intenção de forma a chegar ao ponto terminante e de remate que ambiciona.

*“Assim que a imagem se torna suficientemente nítida na minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa história, ou melhor, são as próprias imagens que desenvolvem as suas potencialidades implícitas, o conto que elas trazem dentro de si. Em torno de cada imagem nascem outras, forma-se um campo de analogias, de simetrias e de contraposições. Na organização deste material, que já não é*

*apenas visual mas também conceptual, nesta altura intervém também a minha intenção de ordenar e dar um sentido ao desenvolvimento da história” (Calvino, 13:p109).*

Após a idealização parte-se para um segundo plano que nos remete para a materialização da mesma. O acto criativo “*consta de um procedimento intelectual de natureza cognitiva (fantasia - imaginação) que se finaliza num procedimento técnico, isto é, a escolha de uma matéria e de maneira a tratar” (Tainha, 03:p125).* Na arquitectura, a ideia comporta factores de diversas ordens. O arquitecto na sua grande maioria interioriza na sua obra um ponto de partida que o leva ao desenvolvimento do resto do projecto, o *conceito*. Este serve de pilar, remetendo simbolismo e matéria não física mas representativa do objecto. Muitos e diversos são os conceitos que se tem vindo a utilizar ao longo da história da arquitectura. O corpo humano, as formas e texturas dos elementos naturais, linhas suaves representativas do linear do corpo feminino ou das ondas do mar, outras rígidas salientando a força e precisão. As proporções geométricas e matemáticas que tanto serviram de referência ao desenvolvimento dos projectos arquitectónicos, foram sem dúvida fortes conceitos que reforçaram as ideias que cada um remeteu à sua obra.

Nas obras do arquitecto Santiago Calatrava, onde se remete o natural à obra, cada projecto é um novo “elemento natural”, construído arquitectónicamente mas sempre com alegoria e princípios ideológicos representativos do corpo humano, de constituições e articulações ósseas de animais ou até mesmo veios e ramificações de árvores e plantas. Estas são ideias, conceitos que o próprio premeia como identificação e ponto de referência e partida de cada projecto com o qual se debate. Embora identidade, cada objecto é pensado como único, não se remetendo ou aplicando a mesma ideia como se de um processo fabril de série se tratasse. Pensar a obra, idealizar o projecto é remeter cada caso ao seu ínfimo e procurar neste a resposta e o caminho correcto a seguir. A ideia torna-se identidade.



**Figura 7:** Desenho e fotografia do Torso do arquitecto Santiago Calatrava; Fonte 07

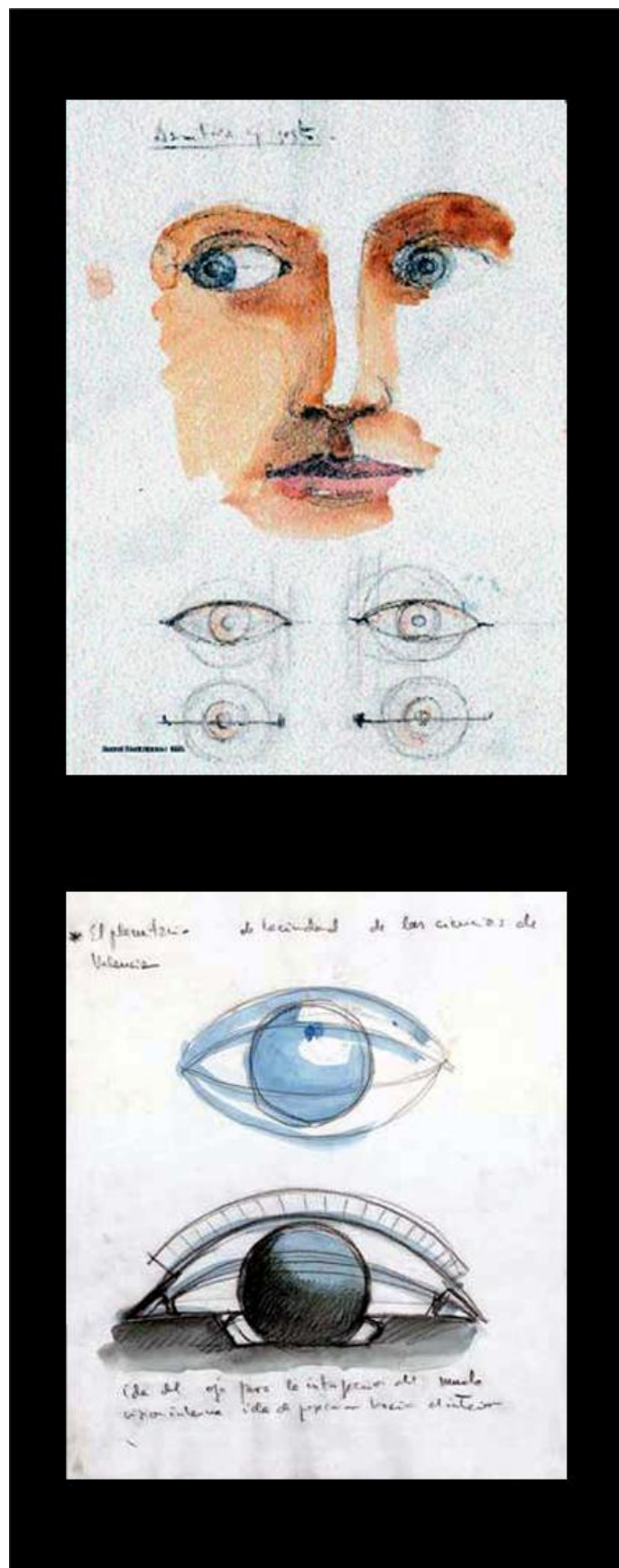


Figura 8: Sketch courtesy Santiago Calatrava archives Secret Sketchbook I, 1995 para o Planetarium/IMAX Theater; Fonte 08

Para outros arquitectos, o lugar serve de veio na procura de uma ideia. Olhá-lo, analisar a sua materialidade, compreender as suas características reporta o indivíduo à sua percepção sensorial levando-o a marcar a sua obra com estas referências, uniformizando-a deste modo ao lugar de inserção, enquadrando-a no natural perceptivo. Além da materialidade palpável, a cor, o som e a luz reportam também a diversas ideias que acabam em obras de elevado valor. Ter uma ideia constitui um factor de distinta importância no desenvolvimento de determinada obra artística. Como verificamos reportar elementos, características implícitas no ínfimo vivenciado pelo homem no seu processo criativo leva este a um percurso menos sinuoso e de maior valor na representação, definição e concretização da sua obra. Todo o conjunto, elabora volumetrias derivadas pela ideia. Através desta, o volume nasce e apresenta-se como elemento primordial e expositivo de toda a introspecção que o indivíduo se remeteu e pela qual deu origem à obra.

Verificamos que a ideia é parte de nós, surge da experiência do indivíduo enquanto elemento social de presença e pertença no mundo criado. Desta forma, a arquitectura faz parte deste, surge da sua ideia, surge do seu ínfimo, é imagem, ensaio e matéria do indivíduo. Pelas palavras de Manuel Tainha apercebemo-nos que *“o trabalho em arquitectura é na realidade um trabalho feito sobre a nossa interpretação, a nossa maneira de ver as coisas, pois nós não vemos as coisas como elas são mas como nós somos. E daí a multiplicidade das versões que o mesmo problema suporta. (...) A nossa experiência é que o resultado dessa maneira de ver as coisas uma vez conceptualizada venha a coincidir com aquilo que dele se espera e seja por todos compreendido”* (Tainha, 03:p83). A obra desenvolvida é suportada de diversas e distintas opiniões. Observar é sentir. Cada obra transborda matéria que remete o observador num puro estudo e análise da matéria que a comporta. Percebe-la, é olhar e sentir todo o processo não só construtivo mas como ideológico, pois apreender a ideia que lhe deu origem é entender o seu conjunto.

Ao homem compete conceber e saber responder a todas as necessidades de um meio. Perceber quais as falhas e remeter à sua obra valor e potencialidade que permita dar resposta ao indivíduo. No entanto a obra não nasce do nada. Levando-se pelo passado o ser interioriza cada momento vivido e de acordo com a sua introspecção procura a direcção a percorrer. Pela ideia origina-se uma nova obra, responde-se às problemáticas e desejos questionados. Através desta, desenvolvem-se formas, originam-se novas imagens. Conceber é idealizar, é moldar, formalizar uma necessidade com base na marca da vida de cada um.

*“As formas destroem-se com o tempo, mas as ideias permanecem, são eternas”.*

Alberto Campo Baeza (Baeza, 08:p9)

## **O Objecto Arquitectónico e Metodologia Projectual**

O homem ao olhar o seu redor, depara-se com diversos volumes que o envolvem e que marcam o espaço que todos os dias percorre. Tornam-se delimitativos, marcantes e orientadores. São puras volumetrias que transmitem sentimentos e reacções ao indivíduo, no entanto, este questiona-se de qual a sua origem. Estes objectos arquitectónicos contêm em si uma forte metodologia, um agrupar de procedimentos que possibilitaram a sua presença e valor espacial e social.

Desde muito cedo que a Arquitectura faz parte do quotidiano do Homem. Este, devido às suas necessidades de protecção e abrigo partiu à descoberta de uma forma de resolução dos seus problemas. Com o evoluir dos tempos, esta toma presença e importância na sociedade. Deixa de ser um simples abrigo, espaço de acolhimento, uma simples gruta ou cabana, para se marcar, salientando a imagem e a presença de culturas, para responder às mais variadas necessidades que o indivíduo contém para marcar o espaço e ordenar percursos definindo orientações espaciais. Distintos pontos de resposta e de complementaridade às necessidades do homem, abarcando diversas

áreas e referências de estudo que valorizam cada objecto que se desenvolve ao longo do tempo e do lugar.

No entanto, saber criar arquitectura implica um profundo estudo em variadas áreas e pontos de reflexão e de análise, para que no fim se consiga obter uma resposta a ser dada à sociedade como a mais pretendida e esperada solução aos diversos problemas ou questões que a própria lançou.

Ao arquitecto compete saber toda a metodologia a aplicar no desenvolvimento de um projecto de arquitectura. Não basta construir, é necessário a compreensão e aplicação de certos procedimentos para que surjam objectos de valor e puros arquitectónicamente.

*“A Arquitectura não pode existir sem programa e sem propósito. Tanto é que sem condicionalismos, uma obra de arquitectura torna-se obsoleta à partida, não passando de uma mera construção. Será pois, através da mão do arquitecto que uma ideia se poderá materializar e que de um simples pavilhão se poderá definir um espaço de habitar. É aquilo a que se pode designar de Poética na Arquitectura: a capacidade de transformar algo, atribuindo-lhe um campo de significados que transcendem a matéria física de uma obra. A Arquitectura surge assim, do programa e da ideia, mas vive através da sua materialidade e poética”.*

João Pereira de Sousa (46)

A análise e compreensão da metodologia projectual, são pontos de elevada importância no desenvolvimento de um projecto. Tem-se vindo a falar do interesse do lugar e da ideia no processo criativo de modo a perceber-se a sua relevância no progresso de um determinado projecto. No entanto, muitos outros pontos de análise se encontram presentes no decorrer da criação de determinado objecto.

Compreende-se a elevada presença da história no desenrolar de qualquer obra cujitada. Com o lugar verificamos que cada um contém em si pontos de marcação histórica que condicionam de certo modo o desenvolvimento projectual, assim como na ideia, a experiência e vivência do indivíduo influenciam todo o desenrolar e

enriquecimento desta. Para Gadamer *“a consciência histórica já não escuta beatamente a voz que lhe chega do passado, mas, reflectindo sobre ela, recoloca-a no contexto de onde surgiu para verificar a significação e o valor relativo que contém. Este comportamento reflexivo face à tradição chama-se interpretação”* (Silva, 24:p43).

Interpretar é saber solucionar. O desenvolvimento de um projecto parte de algo já existente. Conceber é responder por uma imagem e filosofia presente a um acontecimento ou problemática do passado. Olhar e interpretar o acontecido leva o indivíduo a um desenvolvimento coerente do seu trabalho, verificando os pontos com erro e défice presentes de modo a que não sejam repetidos e inseridos no novo projecto que advém.

A existência de um programa de estudo para o desenvolvimento do projecto de arquitectura constitui a base para a obtenção do procedimento para a aquisição da volumetria e imagem final que constitui o desenho arquitectónico que irá findar com a apreensão de quem o vai vivenciar, pois uma obra apenas se encontra *“terminada”* quando habitada. Este programa comporta em si diversos factores de estruturação e orientação do projecto. Para o arquitecto compreender todos os juízos prévios, permite perceber e conhecer toda a historiografia e preconceitos implícitos no social de modo a contrariar ou abordar cada um destes, pressupondo constantemente um elo de familiaridade do indivíduo com a nova obra concebida de forma a não infligir as concepções existentes na tradição psico-social do homem. Deste modo cada um dos passos a considerar, orientam o arquitecto para a melhor solução de acordo com o problema que encontra à sua frente, comportando certas e determinadas características que se encontram implícitas e que o definem como tal.

Para se poder construir ou fazer arquitectura é necessário um profundo conhecimento da mesma, pois como nos refere o arquitecto Manuel Tainha, *“para fazer um martelo eu preciso de outro martelo, senão eu não sabia o que é um martelo, nem porque urgia fazê-lo”* (Tainha, 03:p112). Deste modo, conhecer a matéria com que se trabalha é saber e compreender como moldar cada pedaço e cada ponto para

que brote algo que esteja de acordo com os objectivos pretendidos. Cada obra contém em si referências do passado, elementos que fazem e caracterizam outras obras, pontos comuns ideias e conceitos idênticos, metodologias que tornam as obras próximas e formando continuidade e princípios a considerar no processo criativo.



**Figura 9:** Museu Guggenheim em Nova Iorque do arquitecto Frank Lloyd Right; Fonte:09



**Figura 10:** Centro de Controlo de Operações Ferroviárias, Lisboa, GLCS – Gonçalo Louro e Cláudia Santos; Fonte:10

*“O Saber do arquitecto constrói-se ainda, e em boa parte, sobre a recolha avulsa e constante dos “materiais” presentes na realidade que nos cerca, ou seja a matéria com que se faz a arquitectura: imagens, conceitos, figuras, figuras que representam outras figuras, ritmos, distâncias, tamanhos, harmonias, proporções; enfim aqueles signos ou símbolos arquitectónicos de cuja autonomia semântica retiramos força bastante para organizar e estruturar mundos expressivos complexos”* (Tainha, 03:p93). É esta constante procura do existente, este saber e conhecer o que formou e constitui cada pedaço do espaço e lugar onde vivenciamos que torna rico e de extremo valor o processo de criação de uma obra, findando numa volumetria capaz de dar resposta às necessidades de quem a propôs e de todos os que possam vir a usufruir da sua presença, do seu valor espacial e sentimental.

Como meio de apontamento dos valores e ideias que surgem ao longo do desenrolar de uma concepção e de um projecto ou mesmo análise de qualquer elemento ou momento, o arquitecto serve-se do desenho, não só manual mas como computacional para marcar e registar todos os elementos e referências que o orientam a este desenvolvimento. Através do desenho o homem regista pontos de valor e importância como apoio e complemento do seu trabalho.

*“Os americanos ficaram fascinados com Le Corbusier (1887-1965) aquando da sua primeira estadia nos Estados-Unidos, em 1935, por este desenhar constantemente enquanto falava. (...) É uma boa maneira de acompanhar uma conversa onde se tenta comunicar ou explicar algo. Trata-se de um desenho esquemático, com uma grande economia de meios e simplicidade formal, feito num tempo muito breve, com grande apoio da palavra escrita a fim de evitar ambiguidades nos conceitos que se pretendem definir. (...) Le Corbusier usava este tipo de desenho, a que designava por “desenho taquigráfico” por analogia a “escrita taquigráfica”<sup>5</sup>, tanto no dia-a-dia, como nas suas viagens, como para transmitir as suas ideias perante as assistências nas muitas conferências para que era convidado. Durante toda a sua vida ele desenhou incansável e sistematicamente nos seus cadernos que sempre o acompanharam”*.

Eduardo Salavisa (Salavisa, 28:p1)

<sup>5</sup> Taquigrafia é um processo que se refere à forma de escrever, tão rápido como se fala, através de meios especiais.

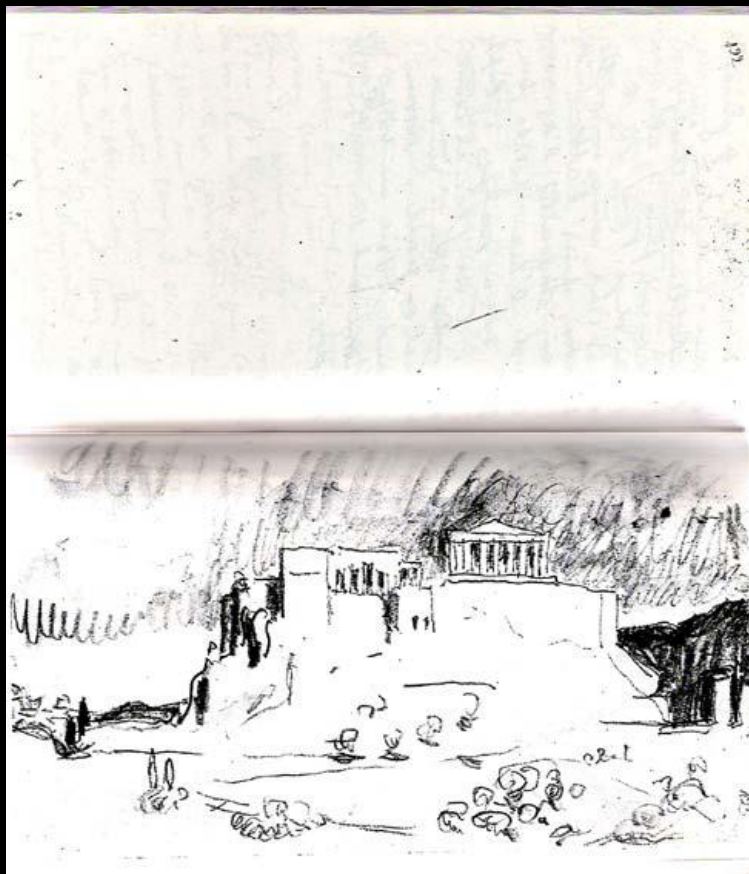


Figura 11: Croqui do arquitecto Le Corbusier; Fonte: 11

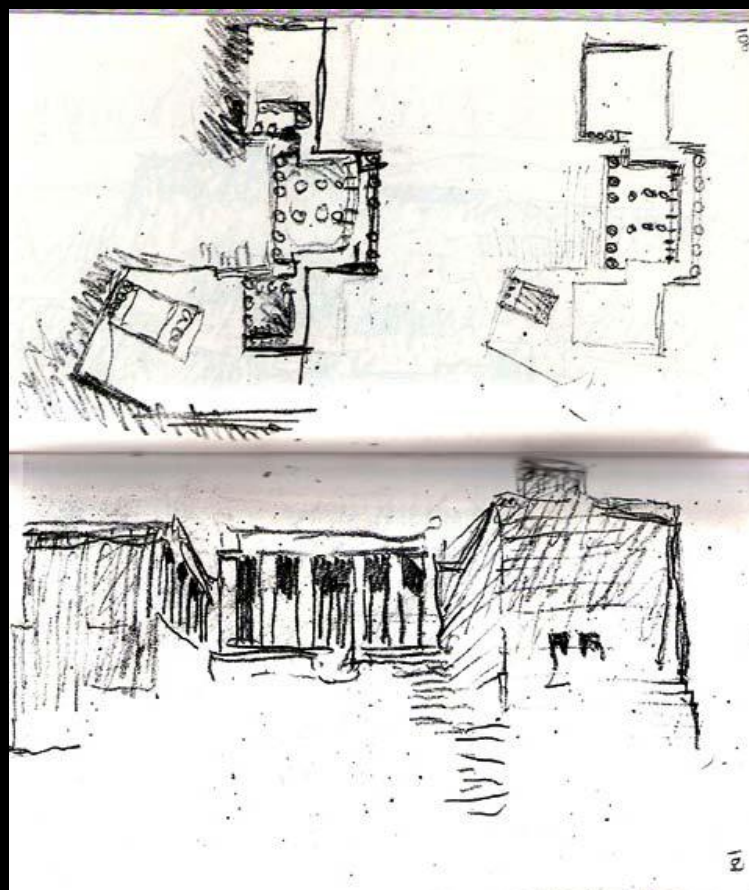


Figura 12: Croqui do arquitecto Le Corbusier; Fonte:12

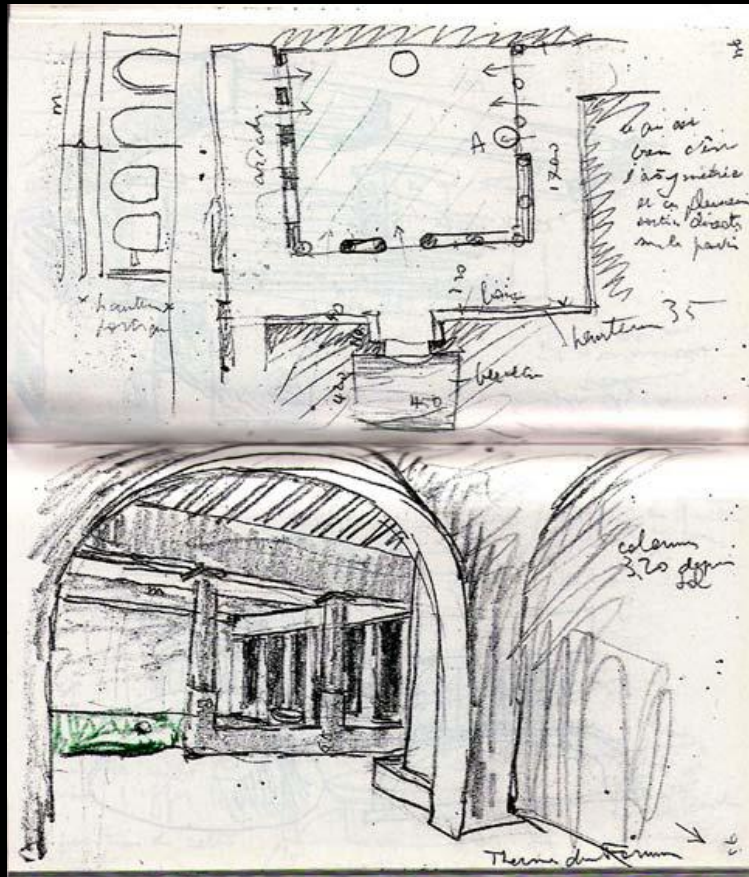


Figura 13: Croqui do arquitecto Le Corbusier; Fonte:13

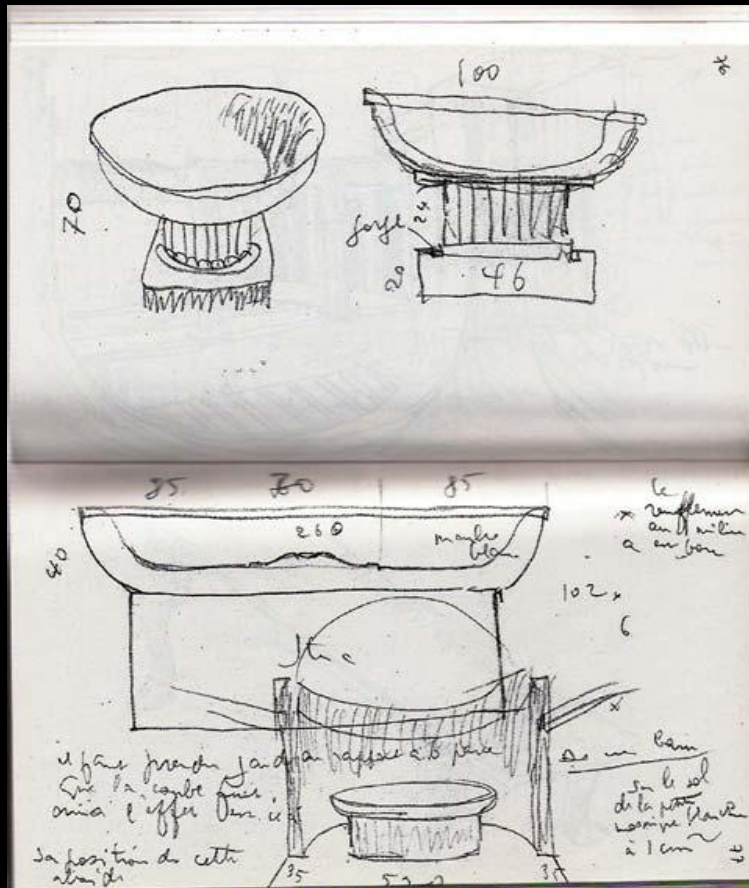


Figura 14: Croqui do arquitecto Le Corbusier; Fonte:14

Desde muito cedo, que este é um meio utilizado pelos arquitectos e outros artistas quando pretendem registar algo ou mesmo explicar a alguém a sua ideia ou o assunto que estão a tratar, assim como pequenas características ou breves apontamentos de referência para melhor compreensão e apoio ao seu discurso. “*A presença de arquitectos está documentada já no terceiro milénio anterior a Cristo, embora os símbolos gráficos das práticas arquitectónicas façam a sua aparição ainda antes, como é o caso da pintura mural do sétimo milénio, em Çatal Höyük, na Ásia Menor, que representa a planta de um conjunto residencial*” (Silva, 29:p21).

O desenho é um meio de expressão, um registo que toma diversas formas consoante o caso em que se aplique, quer se trate de um desenho artístico, um simples esboço ou uma representação de algo existente no real ou no puro pensamento do ser, um desenho mais rigoroso ou até mesmo técnico, apontando e classificando pormenores que poderão ajudar na sua interpretação e no esclarecimento do funcionamento das diversas partes constituintes e representadas. Através do desenho o arquitecto pode comunicar e expressar as suas ideias assim como experiências e registos que foi passando para o papel como marcador visual e temporal, como se de um diário visual se tratasse. Deste modo, o desenho serve de meio de comunicação entre quem o concebe e quem o visualiza. Nele remete-se o valor e pontos fortes que constituem e fazem parte da ideologia e imagem psicológica do arquitecto.

O projecto arquitectónico engloba, como já referido, diversos pontos de análise, trabalho, orientação e realização. Olhar o lugar, compreender o social do espaço em questão, suas atitudes, vivências, modos de pensar e reagir ao meio, desenvolver uma ideia, compreender os objectivos pretendidos com a implantação e realização do projecto, são alguns pontos que verificámos de extrema importância para o desenvolvimento de qualquer obra de arquitectura. “*O projecto é o modo através do qual vêem organizados e fixados arquitectónicamente os elementos de um determinado problema. Estes foram seleccionados, elaborados, e intencionados*

*através do processo da composição, até chegar a estabelecer entre si novas relações cujo sentido geral (estrutural) pertence, ao final, à coisa arquitectónica, à nova coisa que construímos por meio do projecto” (Gregotti, 02:p12).*

Toda a obra desenrola-se por um pequeno ponto que se movimenta definindo linhas que assinalam e definem um conjunto de espaços. Este conjunto de pontos, tornam-se marcas representativas do pensamento do seu gerador, definindo imagens que futuramente se convertem em objecto pelo seu deslocamento espacial descrevendo planos que em conformidade, formam a imagem volumétrica pretendida e presente no foro psicológico de quem o criou, como figura de resposta a um espaço, meio social e de construção. A planta, puro conjunto de linhas, é através das palavras do arquitecto Corbusier *“a própria essência da sensação”*, dando origem à superfície *“que é o envelope do volume e que pode anular ou ampliar a sua sensação”* e ao volume *“elemento pelo qual os nossos sentidos percebem e medem, sendo plenamente afectados”* (Corbusier, 05:p32).

Cada elemento comporta em si significância e valor. A materialidade que cada obra tem representada como pele, puro elemento de sensações, é imagem e identidade. A obra arquitectónica contém elementos que a enaltecem. Os materiais são sem dúvida a casca, o que reveste e materializa cada volumetria criada, tornando-se imagem e representação da ideia e muitas vezes do lugar pela qual foi incumbida de tal função. Cada componente é um puro interiorizar e reflexivo estudo que o homem faz e reconhece como resposta. *“A composição depende das propriedades escolhidas e seleccionadas pelo autor no momento em que se encontra a realizar o projecto e do resultado das relações e da posição no espaço de elementos entre si, a partir do qual a obra vai ganhando clareza e definição”* (Silva, 24:p138). Toda a metodologia presente no desenvolvimento de qualquer obra, remete uma constante procura das partes e constituintes que possam vir a tornar valorativa a forma de resposta a um público-alvo. Este estudo parte de uma vivência e experiência que o

próprio homem vai adquirindo com o seu percurso não só profissional assim como humanístico e ser de sociedade.

O indivíduo enquanto ser que concebe, remete o seu ínfimo a um constante questionamento com a resposta certa como ponto de fuga. No acto criativo em arquitectura, o levantamento de questões e a constante presença do factor dúvida, levam o arquitecto à procura da solução mais propícia à problemática em jogo. Para isso, recorre a todos os factores e motores de ajuda, para que consiga desenvolver uma volumetria com as características objectivas à necessidade do indivíduo ao qual se direcciona. *“Quanto ao saber, este inclui o conhecimento da técnica nas suas diferentes acepções: a técnica como meio de construir factos formais; a técnica como composição, e as técnicas de construção, que fazem com que um edifício seja o produto de uma montagem ordenada de materiais e peças de construção, segundo um plano”* (Silva, 24:p137). O desenvolvimento da técnica nas suas diversas vertentes, complementa e define deste modo uma orientação de todo o trabalho e metodologia ao qual o arquitecto recorre como processo de concepção e concretização da sua obra. No entanto, esta, assim como todos os factores de formalização da arquitectura ou de outra área, são remetidos a um valor e presença histórica definida pela experiência e ensino que o homem vai adquirindo através de agentes externos e internos que desenvolvem toda a psicologia, intelectualidade e saber ou prática do mesmo.

O objecto ou obra desenvolvida, remete e transfere valor ao indivíduo que a vivência, tornando-se puro elemento de transmissão e comunicação com o ser. Existe deste modo uma empatia, que se estabelece entre o objecto e o homem, determinando uma relação subordinada pelos valores que são transmitidos a esta e que posteriormente endereça ao ser de vivência. *“Ora a primeira tarefa que a ciência da comunicação tem no campo da arquitectura é precisamente a de determinar as características a que se deve o suporte espaço-temporal (que constitui, na nossa hipótese de trabalho, o veículo ou sinal da Arquitectura para que o sujeito, ou*

*intérprete, responda a esse sinal, realizando uma pretendida sequência de respostas. Por outras palavras, para que haja uma relação eloquente, que sabemos não meramente utilitária, entre função, em sua vocação espacial (conformação espacial), e espaço, em seu suporte formal (que é finalmente a forma em arquitectura) ” (Portas, 18:p122). Este é um dos objectivos a que o arquitecto se propõe responder e concretizar. Tornar a obra um puro meio de comunicação entre a mesma e quem a habita. Referenciar o ser na obra é dar identidade a esta e valorizar toda a metodologia que a comporta enquanto produto e enquanto elemento físico e social.*

Quando a obra se torna física através da sua realização e concretização construtiva, adquire valores presentes que se implantaram através da idealização da mesma, presente no foro psicológico do arquitecto. No entanto, para que a energia e presença física e sensorial reflectida pelo objecto ao homem seja valorizada e compreendida, é necessário a existência do mesmo na obra, só assim conseguirá apreender o seu valor e absorver os pontos fortes que foram moldados e trabalhados ao longo de toda a metodologia e processo de criação. O arquitecto Josep Maria Montaner refere que *“a actividade da arquitectura também é uma actividade nómada. O lugar onde exerce o seu julgamento é no interior da própria obra arquitectónica, percorrendo os seus espaços e examinando a sua realidade material no entorno e na cidade. Muito raramente o julgamento de uma obra arquitectónica pode se realizar sem que ela seja visitada, (...) faltaria aí a experiência sensorial de perceber a articulação dos seus espaços, de ver a sua escala e a sua luminosidade, de tocar as suas texturas, de analisar os seus detalhes construtivos, de comprovar o seu funcionamento, de verificar a sua inserção na paisagem”* (Montaner, 07:p18).

Compreende-se deste modo que o arquitecto concebe a obra, no entanto a sua criação apenas poderá ser valorizada quando vivenciada pelo próprio indivíduo. Só através da sua presença e perfeita avaliação se consegue perceber, sentir e compreender todo o trabalho que se encontra intrínseco e referenciado na volumetria

que é apresentada ao homem e que passa a fazer parte do seu poder cultural e de vivência.

O processo ao qual o arquitecto se remete para a idealização e concretização de uma obra de arquitectura é composto por diversos pontos ao qual este deverá ter presente as suas diversas importâncias e valores implícitos. São factores que o orientam e definem como última referência o momento ou instante em que a sua presença e da sociedade se apresenta pela volumetria e imagem da obra findada, pronta a ser habitada, estudada, compreendida e sentida pelo indivíduo que a percorrerá e a vivenciará como elemento de presença e pertença.

## **CAPÍTULO III**

### **O Ser e a Arquitectura**

#### **Percepção e Relação com o Espaço/Objecto**

O homem, ser de pertença social, é conotado de factores de sentimentalismo e de reacções que advêm dos sentidos que comporta que são activados por todos os agentes que o envolvem e que mesmo sem intenção e a percepção consciente deste relacionam-se e transmitem valores que o enriquecem conotando interacção com todo o meio existencial. *“As estéticas antigas afirmavam que a arquitectura era a arte que sabia oferecer a mais restrita gama de emoções. Representava a calma (Grécia) ou a força (Roma) ou o êxtase (o gótico). A teoria da Simpatia desestruturou esse preconceito, atribuindo à arquitectura todas as expressões do homem: incluindo o sentido da farsa e do cómico nos edifícios faceiros e afectados, e o sentido do nauseabundo nos edifícios vulgares, retóricos, pseudomonumentais”* (Zevi, 16:p164 e 165). A existência do ser resulta de toda a dicotomia e relação que vai estabelecendo com os valores e aspectos que fazem parte deste meio de inserção e de envolvimento física e cósmica. O estar no mundo é parte fundamental do homem, aqui encontra todo o meio e formas possíveis ao seu desenvolvimento através do material e espiritual.

Enquanto seres de pertença e de puras relações, podemos considerar que fazemos parte de dois mundos diferentes mas que se unificam e se complementam

pela existência de um elemento a que atribuímos o nome de Homem. Por um lado somos constituintes de um mundo imediato, um espaço de existência e formação física, definido por coordenadas que estabelecem posições de atribuição directa de um aqui ou de um ali, presente, passado ou futuro. No entanto, a existência de um mundo psíquico, permite-nos considerar um plano existencial acima das nossas capacidades que remete-nos a um rodopiar de momentos sensitivos e de percepção espacial não definida a olho nu que nos transporta a uma dimensão pura mas inacabada.

A percepção nestes mundos, comporta ou remete o indivíduo para uma interiorização e relação existencial entre o mesmo e todas as forças e presenças físicas e sensoriais que o envolvem. Assim, a interacção existente objecto-homem, homem-objecto acaba por instinto, definindo, caracterizando e marcando este mundo que à partida é o impulsionador e modelador da actividade humana.

A relação e percepção que o indivíduo acaba por estabelecer com o objecto com o qual se confronta, transforma-se em puro sentido de complementaridade e factor de vida para os mesmos. Cada elemento que o envolve denota-se de valores, dando a perceber a fusão dos dois mundos de pertença, o físico e o sensitivo.

O conhecimento do ser parte do momento em que este sente necessidade e carência de algo que o complete, partindo à procura do factor de complementaridade que passará a fazer parte integrante da sua existência e do saber, definindo deste modo a vontade e o desejo por algo novo que o desenvolva enquanto elemento de pertença individual e social. *“É já comum que o ser humano não se reconhece tanto pela introspecção, pela contemplação, quanto através dos actos e dos objectos, e dos seres; dos actos praticados com os objectos com os quais mantém uma relação activa, familiar. Relação essa, onde a identificação do objecto é ao mesmo tempo a auto-identificação do sujeito”* (Tainha, 03:p10). Na vivência pelos diversos espaços e momentos do seu percurso, o homem é povoado por elementos que o invadem espacialmente transferindo a este, conhecimentos perceptivo-visuais e sensoriais que o moldam e o remetem a uma orientação e a uma deambulação espacial.

Tudo à sua volta transmite vida e familiaridade, valores que o caracterizam como elemento de pertença e de desenvolvimento, criação espacial e vivencial. Como ser natural, este retém a particularidade de defesa, opinião e aperfeiçoamento da sua actividade através do valor de inteligência e discussão/comunicação que contém, diferenciando-se dos restantes seres, levando-o a uma constante procura pelo desenvolvimento e construção, objectando cada necessidade e satisfação.

O conhecimento está em constante acompanhamento com o agir e com o sentir. A conjugação destes três elementos da acção humana direcciona e impulsiona ao desenvolvimento do pensamento e de toda a forma de comunicação com o espaço, não só pela presença mas como pela obra do próprio homem. É pela constante comunicação e interacção com a envolvente, tanto social como física e espiritual que o indivíduo se forma e se torna elemento de pertença no mundo.

Se o homem fosse apenas uma simples máquina de acção, o seu conhecimento não passava para além do limite imposto pela rotina. Sem a presença da autonomia e reacção/percepção das coisas, este remetia-se a uma constante linha de acções que não o possibilitavam agir de acordo com as suas intuições e desejos, retirando a este o prazer da percepção dos valores que são transmitidos ou impostos pelo meio e com os quais este se desenvolve enquanto pessoa e ser de acção. Como factores de referência e actuação social e espacial compete-nos "*tentar compreender o que nos rodeia, o nosso meio, é obrigatório, visto que esse conhecimento se tornará, episódio após episódio, parte fundamental do nosso ser e da nossa praxis*" (Guimarães, 22:p107).

A orientação do sujeito define-se pela temporalidade e espacialidade em que se encontra. Os factores tempo e espaço tornam-se delineadores e pontos de marcação do comportamento do homem. O tempo marca o valor histórico no qual podemos definir características, valores e pontos de orientação do indivíduo em referência a um passado analisado num presente para projecção de um futuro. É através deste que se estabelecem menções às directrizes metodológicas no

desenvolvimento de qualquer componente ou obra realizada pelo sujeito com resposta a um factor em falta no presente vivido e idealizado.

O espaço remete o sujeito a um presente vivido. Neste encontra toda a fisionomia e sentimentalismo envolvente, que adquire e percebe com a sua presença tornando-se puro elemento do espaço. Aqui a sua relação com a envolvente torna-se pura orientação e referência no seu percurso.

*“Sujeitos do espaço são o indivíduo, os grupos, a massa, cujas aspirações procura e interpreta, sugerindo-lhes direcções, intensidades, relações com o meio natural ou técnico, em suma, sugerindo modelos de comportamento pelo modo como solicita ou condiciona a estrutura sensível do homem. O espaço da arquitectura sendo irradiação da existência dinâmica (antes de qualquer outro objectivo pragmático ou sectorial) não é apenas uma percepção empírica que nos limita, nos situa, nos conduz, etc., mas uma estrutura capaz de significação e de comunicar um valor cultural à nossa experiência nele”*  
(Portas, 18:p119).

A obra arquitectónica, elemento físico-sensitivo, afirma-se na humanidade em prol das suas necessidades. Torna-se reflexo e imagem desta através de todo o estudo introspectivo e social estabelecido na metodologia implícita no processo criativo, assim como pelas vivências e acções/actividades que o sujeito ao longo do tempo vai estabelecendo e realizando. Estes valores são transpostos à arquitectura como reflexo e complementaridade à acção humana, pois *“quando a obra consegue ser realizada, estes valores tornam-se “direitos” habitacionais, “direitos” naturais de que o homem pode usufruir. Este aspecto ético encontra legitimidade no trabalho realizado quando a arquitectura se apresenta não só no seu aspecto ideal, mas também quando se oferece como um bem pronto para a fruição do cidadão, seu natural utente e representante da colectividade”* (Botta, 01:p26).

A vivência espacial remete o sujeito a uma percepção arquitectónica unitária. Embora conjunto, unidade espacial, cada edifício contém em si valores característicos

e próprios que o definem e o marcam espacialmente e fisicamente. Cada um torna-se elemento catalogado, comportando referências físicas e sensoriais que afectam ou moldam o modo de vida do homem perante os seus valores, as suas funções, materialidades e volumetrias.

O transeunte observa e difere muitos dos edifícios que o envolvem por esta catalogação que o seu foro psicológico foi desenvolvendo e tipificando ao longo do seu percurso vivencial. O sujeito consegue diferenciar uma igreja de uma habitação, um museu de um estádio de futebol, um shopping de um aeroporto. São as referências e características próprias estabelecidas pelas suas funções que permitem ao homem orientar e referenciar perante este tipo de objectos. Esta relação que se estabelece entre o indivíduo e a arquitectura, parte não só de uma procura por um espaço de agrado, pelo simples percurso que realiza mas também pela busca de uma resposta perante a necessidade à sua satisfação. O estímulo que remete o sujeito a um percurso, torna cada passo que realiza num completo engrenar de matéria entre sujeito e sua envolvente.

A sua familiaridade constrói-se através da sua vivência e percurso espacial. Esta identidade estabelecida é-lhe dada ao sujeito através do uso e de toda a actividade que o próprio realiza perante os factos e elementos arquitectónicos com o qual se depara e interage.

Se este encontra uma esplanada numa praça sabe que ali, à priori poderá tomar um café ou simplesmente sentar-se e apreciar a vida e acontecimentos sociais envolventes, enquanto desfruta do seu sumo natural. A imagem deste lugar orienta e remete o ser ao estabelecimento e prática de funções e actividades que estão intrínsecas e estabelecidas pelo papel de resposta à actividade humana e com o qual o transeunte já familiarizou e se reportou à representatividade do objecto/espço arquitectónico. No entanto, embora o espaço possa se encontrar em constante mudança, como por exemplo a orientação das cadeiras, mesas, ou mesmo painéis publicitários que se possam encontrar na entrada do café, sujeitos de arte que

demonstram na praça a sua criatividade e esplendor, o indivíduo sabe que ali poderá recorrer e estabelecer uma actividade que está de acordo com a função à qual foi destinado que é ser servido. Neste caso, remetemos o mobiliário e a arte representativa do espaço em questão, relacionando-se e fazendo parte da arquitectura existente, logo constituição e deste modo factor de interacção com o homem.

Podemos deste modo, verificar que embora não perceptível, a arquitectura interage com o indivíduo moldando-o e tipificando o seu percurso, assim como o ser transmite a esta vivência e função utilitária. *“Olhando as formas arquitectónicas, nós vibramos em simpatia simbólica com elas, porque suscitam reacções em nosso corpo e em nosso espírito”* (Zevi, 16:p161), no entanto *“a obra arquitectónica só se concretiza através da acção do sujeito que parte da modificação da tradição arquitectónica, através de uma hipótese de satisfação de uma determinada necessidade dirigida à criação de novas necessidades, isto é, dirigida a um conjunto de novas possibilidades de uso da arquitectura”* (Gregotti, 02:p177), que podem ou não, se referenciar e estabelecer um elo de continuidade com os valores implícitos e estabelecidos ao longo da história social e arquitectónica com a qual o sujeito se remete como referência a uma concretização ou resposta do próprio ou da colectividade.

Ao arquitecto compete saber dar resposta e perceber a necessidade da condição do homem. Como nos retrata Italo Calvino, *“o poeta tem de imaginar visualmente tanto o que a sua personagem vê, como o que julga ver, ou o que está a sonhar, ou que recorda, ou que vê representado, ou que lhe é contado, assim como tem de imaginar o conteúdo visual das metáforas de que se serve precisamente para facilitar esta evocação visual”* (Calvino, 13:p103). Assim, também o arquitecto deverá reportar-se a diversos e significantes valores que comportam a vivência e constituição do sujeito enquanto elemento de interacção.

Deste modo, cabe ao arquitecto atribuir todo o valor e sentimentalismo que transfere ao objecto, o espírito que fará humanizá-lo e reportá-lo a uma constante

simbiose, onde o homem se remeterá em pura familiaridade estabelecendo uma relação entre arquitectura e sujeito. Determina-se assim, que o homem é moldado pela sua envolvimento espacial e arquitectónica, resultante da sua interacção e presença espacial, assim como toda a arquitectura valoriza-se e constrói-se pela reflexão das necessidades e valores a que o seu social a remete.

*“A exteriorização no objecto é uma perfeita interiorização no sujeito” (Silva, 24:p85).*

## **CAPÍTULO IV**

### **O Lugar Real – Centro Cultural de Belém (Lisboa)**

Ao longo desta investigação sobre o papel da obra arquitectónica e sua importância enquanto elemento constituinte e formador do espaço não só arquitectónico mas como social, verificámos diversos pontos de estudo presentes na metodologia projectual e inserção da obra no contexto sócio-cultural.

Com base nos pontos descritos e como objectivo de afirmação da matéria em causa, partiu-se para um estudo prático de um objecto arquitectónico de elevado valor e respectiva importância no panorama da arquitectura Nacional e Internacional, como é o caso do Centro Cultural de Belém em Lisboa. Projecto de autoria do arquitecto italiano Vittorio Gregotti em parceria com o arquitecto português Manuel Salgado, revelou-se motivo de fortes estudos, críticas e elogios pelos diversos membros da comunicação social, pelos críticos da arquitectura e por todo o transeunte que vive, observa e sente a obra (ver anexos – artigos publicados).

Deste modo realizou-se uma breve análise do lugar de inserção do objecto e seu poder histórico, compreensão do processo decorrente para o concurso realizado para obtenção da proposta final à construção do CCB, processo ideológico presente no desenvolvimento do projecto seleccionado como vencedor, assim como o impacto que este espelhou com a sua implantação no espaço urbano e arquitectónico como também no comportamento e vivência do indivíduo.

## A Importância do Lugar – Breve História

Desde muito as águas do Tejo espelham a imponência histórica de Belém. Momentos de extrema relevância e eminente importância marcam e pontuam o lugar que hoje acolhe a obra, objecto de objectos, espaço de fixos pontos históricos.

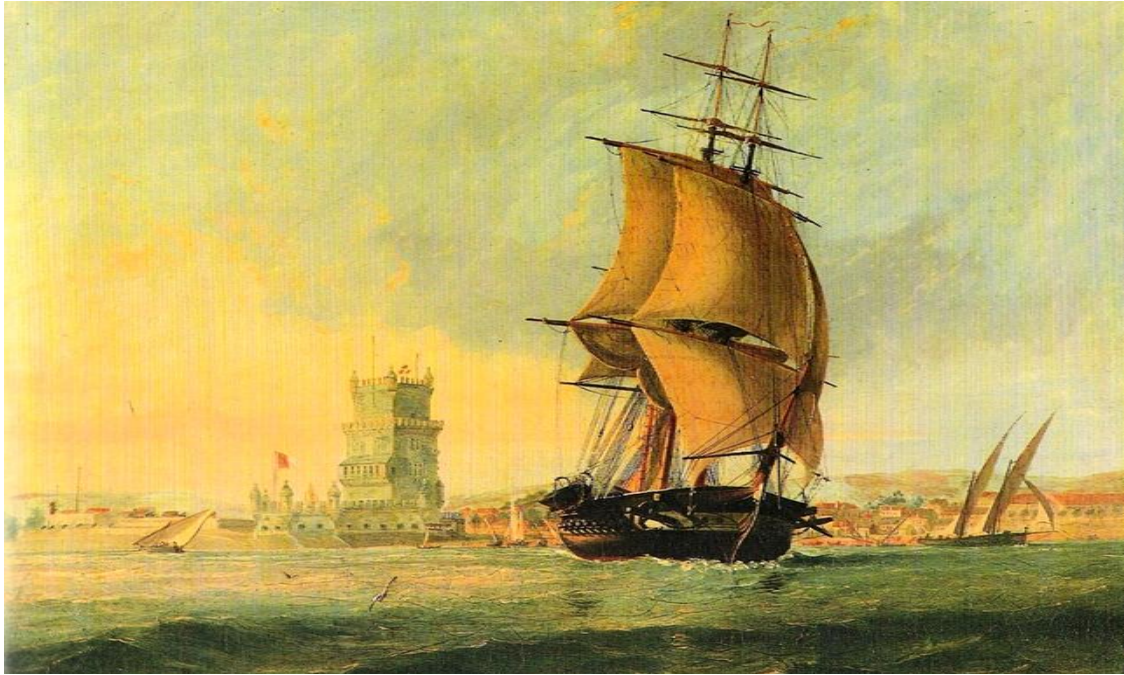
De Belém se viu partir as sinuosas curvas nos panos das velas que levaram da antiga praia as caravelas que penetraram em terras do outro mundo e que cá deixaram choro e tristeza nas faces das mulheres e crianças de Portugal. Foi em 8 de Julho do ano de 1497 que do Restelo se viu partir a armada de quatro naus comandada pelo capitão-mor de nome Vasco da Gama à descoberta do caminho marítimo para a Índia. Após 27 anos, em 9 de Abril de 1524, o Restelo testemunha uma nova partida de Vasco da Gama transportado pelo galeão Santa Catarina do Monte Sinai para a ocupação do cargo de vice-rei da Índia. Possibilidade de transferência de cultura e costume, enriquecimento do país e enaltecimento de um povo que ainda hoje luta pela marca patriota tão protegida, enobrecida e glorificada pelos nossos antepassados.

Através das sábias palavras de Carlos Antero Ferreira verificamos que:

*“Belém é nome que já lhe dá Damião de Góis no folheto de 1554, Urbis Ulyssiponis descriptio no título incompleto – lugar se «excelentes casas e pomares de muita e saborosa fruta» -, e vem também inscrito róis da construção do Mosteiro. O «(...) santo templo/Que nas praias do mar está assentado», Mosteiro Real de Belém o designava a bula papal de Alexandre VI, que em 1496 autorizava a fundação da nova casa da Ordem de São Jerónimo, sob a invocação de Santa Maria de Belém”.*

Carlos Antero Ferreira (Gomes, 42:introdução)

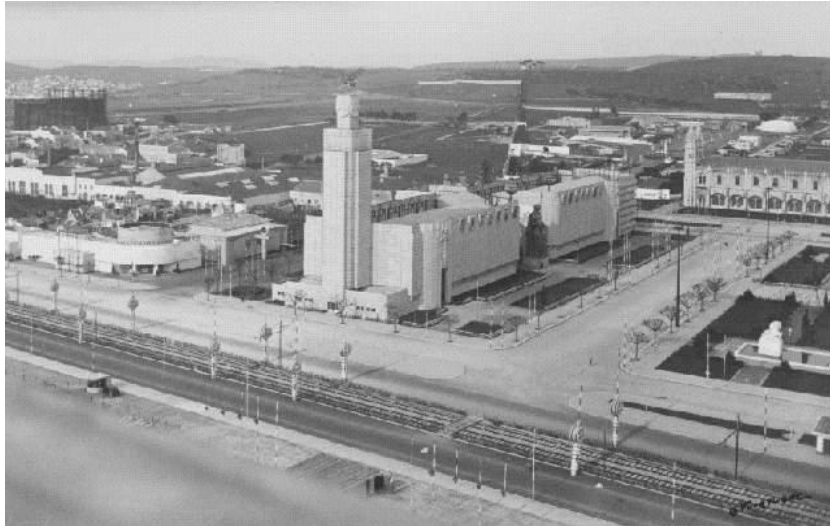
No dia 30 de Março do ano de 1922 Gago Coutinho e Sacadura Cabral partem de Belém rumo ao Brasil em voo pelo *Lusitânia*, um hidroavião rumo à primeira travessia aérea do Atlântico Sul, de Lisboa ao Rio de Janeiro.



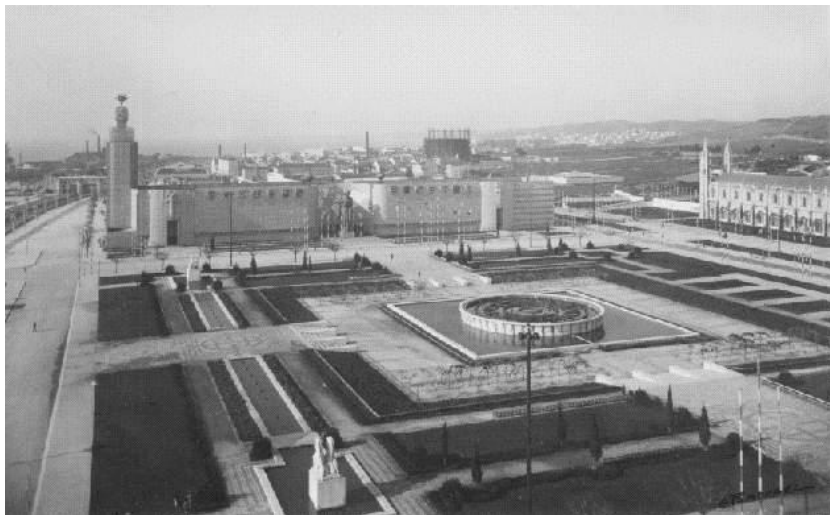
**Figura 15:** Vista geral com a Torre de São Vicente, mandada erigir por D. Manuel em frente da Torre Velha. Quadro de João Pedroso (1825-1890), colecção partícula, Lisboa; Fonte:15



**Figura 16:** Pormenor do quadro existente na C. M. de Oeiras da autoria de Van Loo, destacando a Torre de Belém, a Quinta e Palácio da Praia e o Mosteiro de Santa Maria de Belém; Fonte:16



**Figura 17:** Comemorações do Duplo Centenário - Exposição do Mundo Português, pavilhão dos Portugueses no Mundo, 1940; Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa



**Figura 18:** Comemorações do Duplo Centenário - Exposição do Mundo Português, pavilhão dos Portugueses no Mundo, 1940; Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa



**Figura 19:** Comemorações do Duplo Centenário - Exposição do Mundo Português, pavilhão dos Portugueses no Mundo, 1940; Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa

Lugar de pura tradição, onde hoje surge imponente o volume arquitectónico do Centro Cultural de Belém foi noutros tempos imagem do Palácio da Praia, edifício do século XVI por onde grandes gerações de famílias de extremo nome da história de Portugal residiram como por exemplo os Marialvas. Mais tarde, no ano de 1929 esta propriedade é comprada pelo Estado com o objectivo de aí edificar as instalações da Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa, mas findou como Liceu de D. João de Castro.

No ano de 1940, no mesmo local foi realizada a grande Exposição Histórica do Mundo Português. Esta arquitectura efémera objectivou a celebração dos centenários de Fundação e da Restauração da Nacionalidade e da Independência de Portugal. Formada por dois pavilhões de exposição separados pela Praça do Império, esta foi um marco de imagem da apresentação dos grandes feitos portugueses. A nascente da praça, foi implantado o Pavilhão de Honra e de Lisboa e no seu lado oposto, a poente surge o Pavilhão dos Portugueses no Mundo.

Em 1962 o Palácio é demolido e daí resulta um amontoado de entulho histórico. Longos anos passaram e a área que outrora marcava uma tal referência, torna-se num minúsculo deserto arquitectónico, deixado no esquecimento tornando-se viveiro da Câmara Municipal de Lisboa e lugar de depósito de material da Junta Autónoma das Estradas até ao momento em que se idealiza o Centro Cultural de Belém.

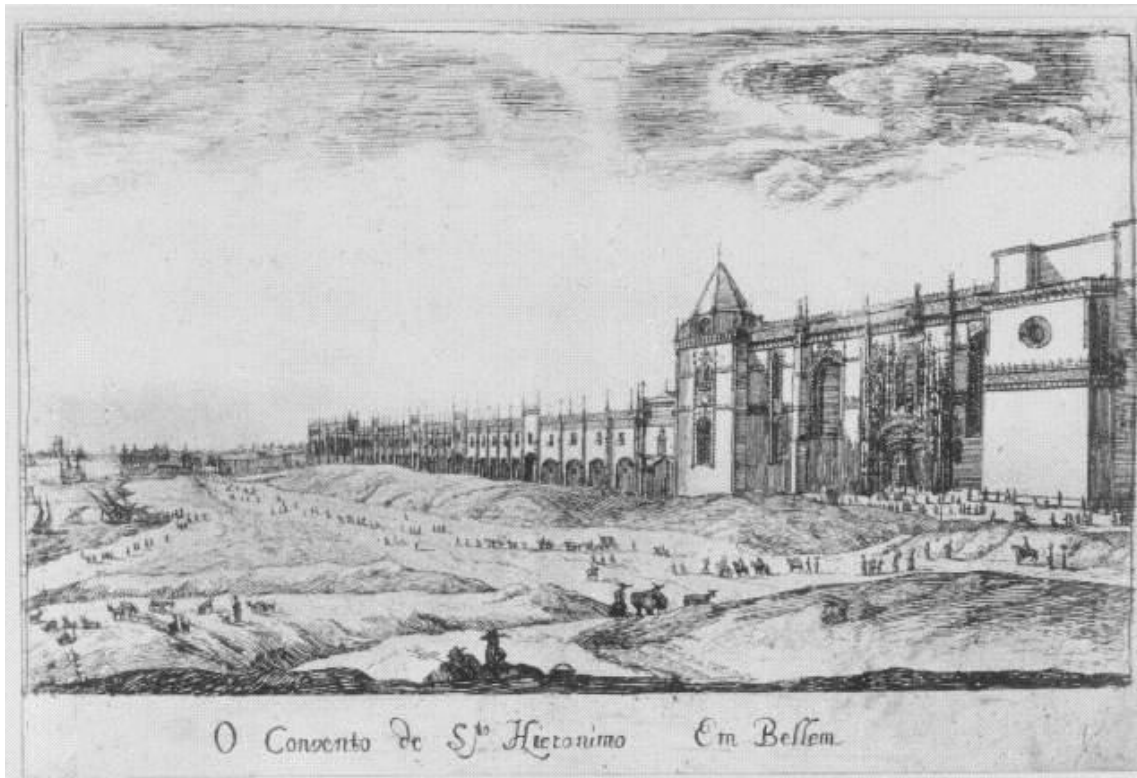
Surgem imponentes três grandiosas obras, imagem de um Tejo e de história de Portugal. Representam a face de uma Lisboa que outrora tão marcada pelos descobrimentos. Assim, representando Belém, vislumbramos grandiosamente o Mosteiro dos Jerónimos, a Torre de Belém e o Padrão dos Descobrimentos. Pura triangulação patrimonial.

Grandioso e imponente, surge paralelamente ao Tejo o Mosteiro dos Jerónimos. Foi no ano de 1496 que o rei D. Manuel I efectuou um pedido à Santa Sé para que lhe fosse concedida a ordem para erigir um mosteiro junto às margens do

Tejo. Esta autorização foi-lhe concedida, tendo iniciado as suas obras no ano de 1501 onde findaram aproximadamente um século após esta data. O Mosteiro dos Jerónimos como é hoje conhecido foi anteriormente a igreja de invocação à Santa Maria de Belém, tendo mais tarde sofrido algumas alterações no respeitante à imagem e volumetria arquitectónica no século XIX. Monumento de estilo Manuelino foi considerado Monumento Nacional em 1907 e classificado pela UNESCO como “Património Cultural de toda a Humanidade”.

Como farol de um puro cais à beira do rio, encontra-se grandiosa como um forte a Torre de Belém. Obra iniciada no ano de 1514 sob o reinado de Manuel I de Portugal, foi desenhada pelo arquitecto Francisco de Arruda, Mestre de Baluarte de Belém. Destinada a substituir a antiga nau artilhada que se encontrava ancorada no lugar onde hoje podemos encontrar este monumento de estilo Manuelino implantado no sitio da histórica partida à descoberta do caminho para as Índias. Construída na época dos Descobrimentos este objecto simbólico da Arquitectura Nacional surgiu como elemento de defesa da própria cidade, tendo ao longo dos tempos adquirindo funções adequadas ao seu emblemático poder arquitectónico. No ano de 1907 é classificada como Património Nacional tendo posteriormente em 1983 recebido a classificação de Património Mundial pela UNESCO.

De “proa” erguida, foco de um céu infinito, apresenta-se como bloco unitário de pura escultura de Belém. Assim surge o Padrão dos Descobrimentos, símbolo das várias descobertas, apresenta-se à margem do Tejo de costas para o Mosteiro. De puro simbolismo, este monumento foi encomendado aos arquitectos Cottinelli Telmo e Leopoldo de Almeida em 1940 para a já referida Exposição do Mundo Português para ser desmontado 18 anos mais tarde, sendo o actual volume presenciado ao povo numa réplica do anterior monumento inaugurada em 1960 pelas comemorações dos 500 anos da morte do Infante D. Henrique.



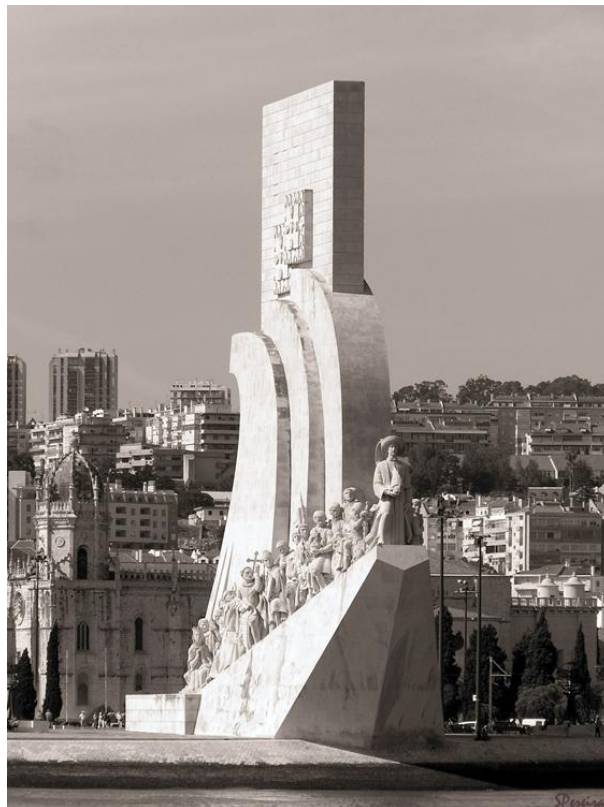
**Figura 20:** Mosteiro dos Jerónimos, gravura de Dirk Stoop, anterior a 1941; Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa



**Figura 21:** Mosteiro dos Jerónimos, Belém/Lisboa, por Fernando Teixeira; Fonte:21



**Figura 22:** Torre de Belém, Lisboa, por Luis Barros



**Figura 23:** Padrão dos Descobrimentos, Lisboa, por Carlos Pereira

Pura história, objectos arquitectónicos de valor patrimonial. Assim é conhecida a envolvente do Centro Cultural de Belém, envolta de riqueza arquitectónica, histórias que marcam o lugar, momentos que outrora foram pontos de exaltação de um povo que hoje vive das memórias de um tempo passado. As feiras que se realizavam junto da Torre de Belém, os Pastéis de Belém que tanto nome dão a este espaço, eventos, cerimónias, exposições, tudo se desenvolve numa área que conjuga toda esta monumentalidade.

De frente ao Tejo, de uma partida histórica se vê chegar um presente com futuro. O valor é transmitido ao longo dos tempos e novos momentos se criam, novas esperanças se avistam. Pura água que levas e trazes memórias de um tempo que permanece marcado no espaço e que novas vindas dá a estes monumentos que se erguem nas tuas margens.

### **Concurso para o Projecto**

Desenvolver um projecto num lugar onde a história é a marca de um espaço, torna-se delicado saber como desenvolver e encontrar a imagem final de modo a responder a um povo que tanto aguardou e espera de um sítio marcante e de extremo valor como Belém. O terreno de implantação foi outrora lugar de fortes presenças arquitectónicas como o Pavilhão para a Exposição Histórica do Mundo Português. Envolvido pelo Mosteiro dos Jerónimos, pela Torre de Belém, pelo Padrão dos Descobrimentos e pelo rio Tejo, o Centro Cultural viria a culminar o lugar que envolvia as diversas arestas da Praça do Império.

Como podemos verificar na *figura 24*, o terreno encontra-se dentro da imaginária triangulação formada pelos três grandes e históricos monumentos que comportam Belém. De extrema importância, esta referência serviu de apoio a muitas das propostas que viriam a ser apresentadas ao diverso e especializado júri que no final findou com a proposta a que hoje temos a possibilidade de habitar.



**Figura 24:** Vista aérea de Belém, representando a triangulação dos monumentos existentes envolventes ao CCB. 1- Torre de Belém, 2- Padrão dos Descobrimentos, 3- Mosteiro dos Jerónimos, 4-Centro Cultural de Belém

O projecto para o Centro Cultural de Belém (CCB) continha diversos pontos de análise e de objectivos a serem concretizados de modo a rejuvenescer artisticamente e culturalmente toda a zona onde se implantaria a futura obra. Através das palavras de Maria Teresa Gouveia, na altura Secretária de Estado da Cultura verificamos que “*este projecto vem atender tanto a importantes carências em equipamentos, indispensáveis à promoção de actividades culturais e de lazer, crescentemente procuradas pelo público, como ao exercício das responsabilidades da Presidência portuguesa da Comunidade Europeia em 1992 e vem ainda contribuir para a vitalização de uma importante área urbana e patrimonial*”, mas nunca colocando de parte a excepcionalidade que comporta toda a volumetria e espacialidade da sua envolvente (Presidência do Concelho de Ministros da Secretaria de Estado da Cultura, 43:p5). Ao ser determinado o lançamento do concurso em Janeiro de 1988 pelo Instituto Português do Património Cultural esperava-se com o CCB não só a expansão de um enriquecimento espacial e cultural de uma sociedade mas como possibilitar a recepção em 1992 da Presidência Portuguesa da Comunidade Estrangeira.

Possibilitando a resolução de algumas necessidades presenciadas nesta zona de estudo e de futura implantação do CCB, pretendia-se em conjunto com os pontos enunciados, animar a Praça e revitalizar toda a zona envolvente, trazendo movimento, obras de arte e diversos espectáculos não apenas ao Centro mas como também a todo o espaço externo que o compõe. Dar a possibilidade ao transeunte de desfrutar de momentos de descontração, convívio e de puro enriquecimento cultural pela diversidade de referências artísticas, não só nacionais como internacionais que passariam a habitar temporariamente o espaço exposto ao seu acolhimento.

A ideia da implementação de um Centro Cultural surge destes pontos de expansão e desenvolvimento da área histórica em presença. Deste modo inserida entre o Mosteiro dos Jerónimos e a Torre de Belém, viria a servir de charneira ao progresso cultural e histórico da cidade de Lisboa e até mesmo da nação.

Este concurso teve uma forte participação de renome com a presença de vários arquitectos nacionais e internacionais. Dividido em duas fases eliminatórias, tendo-se presenciado um elevado número de inscrições – 100, embora apenas 53 destas foram apresentadas para a selecção à segunda fase do concurso onde 6 propostas iriam disputar o lugar final e premiado. Deste modo a selecção das várias propostas esquematizava-se na progressão 50 > 6(5) > 2 > 1. A 1ª fase do concurso correspondia ao concurso de ideias com verificação curricular e a 2ª fase estava destinada à selecção dos projectos pela proposta a nível do estudo prévio.

Deste modo, na segunda fase de selecção estavam presentes entre os arquitectos vencedores Vittorio Gregotti (Gregotti Associati International S.R.L.) e Manuel Salgado (Risco SA) as seguintes equipas participantes: Valode & Pistre (França); Equipa Tribel-Sabatier-Fabre-Perrottet (França); Building Workshop (França); Arqt.º Manuel Mendes Tainha (Portugal) e o Arqt.º Gonçalo de Sousa Byrne (Portugal). Graças ao apoio da Fundação Europeia da Cultura, foi possível a atribuição de quatro Menções Honrosas a Raposo Cordeiro, Lda (Portugal); Arquitectos Nuno Teotónio Pereira e Pedro Viana Botelho (Portugal); Croce, Aflalo e Gasperini,

Arquitectos, Lda (Brasil) e Turcopol – Sociedade Técnica de Urbanizações e Construções de Portugal, Lda (Portugal).

O programa do concurso dividia-se por alguns prazos a cumprir pelas diversas entidades participantes. Deste modo as datas principais das várias etapas foram:

- Anúncio – 3 de Fevereiro de 1988
- Data limite para recepção dos trabalhos de 1ª fase – 30 de Maio de 1988
- Decisão do júri dos resultados da 1ª fase – 4 de Junho de 1988
- Início da 2ª fase – 1 de Agosto de 1988
- Data limite para recepção dos trabalhos de 2ª fase – 5 de Dezembro de 1988
- Entrega dos relatórios da Comissão Técnica – 12 de Dezembro de 1988
- Decisão do júri dos resultados da 2ª fase – 17 de Dezembro de 1988
- Homologação dos resultados do concurso pelo Senhor Primeiro-Ministro – 19 de Dezembro de 1988
- Assinatura do Contracto com a equipa vencedora – 24 de Janeiro de 1989

Analisando as datas das fases de entrega dos diversos pontos de trabalho, verificamos o extremo prazo ao qual cada equipa se entregou de modo a solucionar e apresentar a solução mais adequada ao pretendido e pedido no relatório do programa estabelecido. Assim pretendia-se que cada equipa desenvolve-se o seu projecto considerando que o objecto deveria comportar 5 módulos cada um destinado a uma determinada função, sendo até hoje construído apenas os 3 primeiros módulos. De seguida apresenta-se as diversas características e funções a que cada um se destinava.

Módulo 1: Centro de Reuniões;

Módulo 2: Centro de Espectáculos;

Módulo 3: Centro de Exposições;

Módulo 4: Unidade Hoteleira, com uma capacidade mínima para 150 quartos;

Módulo 5: Equipamento Complementar, destinado a uma área comercial, escritórios, gabinetes ou oficinas.

De todas as propostas a concurso, a eleita pelo júri foi a do arquitecto italiano Vittorio Gregotti e o português Manuel Salgado. A proposta, muito idêntica ao do arquitecto Gonçalo Byrne, no que respeita aos princípios ideológicos, apresentou-se como uma solução de extrema imponência arquitectónica. Embora marcante espacialmente, apresenta-se em singelos espaços e fachadas que tornam-se melodia no eco dos monumentos envolventes. Desenvolvido por uma rígida malha, solucionase em fortes jogos volumétricos dando origem a espaços diversificados e de imponente sentimentalismo. Pelas palavras do arquitecto Nuno Portas verificamos que:

*“Na segunda volta, o primeiro consenso em torno do apuramento para a final revelou-se mais fácil, (...) apesar do seu laconismo: em presença, duas propostas muito diferentes na aparência formal e na economia de meios (...), mas ambas assentes numa trama de espaços públicos (...) que, simultaneamente, dividiam e ligavam as diversas partes do complexo. (...) É de facto que as propostas Gregotti e Byrne tinham aspectos comuns...até certo ponto. Sobretudo na atitude de “plano” subjacente aos projectos: na organização das partes e na preocupação com uma eventual necessidade de faseamento, logo de fragmentação estrutural e de construção em sucessão das partes do conjunto. A base, o conceito-chave do “plano”, é em ambos uma malha. Não uma malha construtiva modular, mas sim uma malha, um traçado, de espaços públicos postos em relação ou mesmo em continuidade com a morfologia urbana envolvente” (Portas, 23:p344 e 345).*

A solução apresentada, desenvolve-se num puro entrelaçar de espaços formados por jogos de volumes que através dos seus pátios e jardins possibilitam ao homem enquanto ser de vivência espacial desfrutar de momentos de lazer e cultura e ao mesmo tempo não deixar de apreciar e valorizar todo o espaço e valor arquitectónico e patrimonial circundante da obra.

## **Ideia e Imagem do Projecto CCB**

Objecto vivido, espaço sentido. Espaço vivido, objecto sentido.

Esta é a obra que habita o lugar de um tempo exaltante por onde a história marcou e pontuou presença e valor ao longo dos tempos. De quatro frentes ergue-se em Belém um novo objecto. Com grande porte, remete a sua envolvente ao seu ínfimo e dele se exporta a obra enquadrada e pronta a servir um novo povo, novos costumes, novas necessidades, mas nunca perdendo o valor explícito e presente do espaço que passou a habitar.

De imagem única, surgiu de uma malha, cruzada pela linha comunicacional que o transpõe desde a entrada pela Praça do Império até ao seu lado oposto, formando espaços de extremo valor e de pura interiorização sentimentalista do transeunte. A sua imagem, organizada pelo peso da pedra que compõe a sua pele e pelas límpidas transparências dos jogos de vidro que dão as boas vindas à luz do exterior e que exportam o interior numa imagem de momentos e movimentos internos, remete o sujeito a um vislumbrar de instantes onde o seu passo e o seu olhar o direccionam a um flash de imagens emolduradas pelo espaço arquitectónico.

De linhas rectas, o seu volume monolítico transforma-se num oásis de espaços vivenciados e de valor único. Embora “fechado” ao exterior, surge na entrada à obra momentos de pura comunicação com este. Através dos diversos pátios que se formam no entrecruzar volumétrico, dos jardins que refrescam a obra e que se conjugam em espaços verdes com o som da água que o percorre, vislumbram-se as diversas monumentalidades externas de ângulos nunca antes percebidos. Do Jardim das Oliveiras, conjunto arbóreo que nos remete ao verde oliva da Praça do Império, sente-se o Tejo e todo o poder que emana e que remeteu a Belém através da chegada e partida dos vários momentos de enaltecimento nacional.



**Figura 25:** Vista sobre o Jardim das Oliveiras no CCB, Lisboa, por Fernando Dias Gonçalves

A sua fachada (alçado nascente) é composta por dois planos verticais que se conjugam pela linha superior de aberturas em vidro que permitem a comunicação visual com a Praça. De frente surge a entrada para os diversos momentos ou módulos que compõem a obra e pelas laterais surgem duas rampas que se unem num ponto central correspondente à recepção do Módulo 1 (Centro de Reuniões). Este com uma área bruta de 30.500 m<sup>2</sup>, inclui espaços para reuniões e congressos assim como gabinetes da Administração e serviços que fazem parte do CCB. Surge-nos seguidamente o Módulo 2 (Centro de Espectáculos) com um total de 22.000m<sup>2</sup> constituído principalmente pelo Grande e Pequeno Auditórios e pela Sala de Ensaio. No fim do percurso encontramos o Módulo 3 (Centro de Exposições) com uma dimensão de área bruta de 35.000m<sup>2</sup> compreendendo diversos pisos de exposição não apenas temporárias mas como permanentes.

Entre estes espaços podemos observar e desfrutar de alguns momentos diversos como lojas de arte ou outro tipo de venda, cafés, bar e serviços de apoio ao público. São lugares de descontração que ao mesmo tempo que se usufrui de cada

um, se pode apreciar em alguns instantes diversas amostras de arte, não apenas escultura, pintura mas como dança e animação exterior. Os pátios internos da obra, servem de apoio a muitas destas amostras de arte. O público usufrui de cada espaço como se de um museu exterior se tratasse. A obra direcciona constantemente o sujeito a uma interiorização não perceptiva dos seus sentidos, jogando constantemente através da sua materialidade e poder volumétrico, assim como dos distintos espaços e composições que o integram com o sentimento do homem.

O demiurgo soube perceber cada espaço e sentir através do seu pensamento e interiorização experimental como resolver e moldar cada momento do objecto como uma resposta distinta, diferente aos diversos sujeitos de acção que viriam habitar a obra com os mais divergentes actos e modos de estar no Centro Cultural (ver artigo de Vittorio Gregotti em anexo).

Cada elemento que compõe a obra torna-a única e possibilita a quem usufrui dela percorrer cada espaço como momentos distintos da sua acção. O verde que compõe os seus jardins une-se na transparência da água. Elementos de forte presença externa, símbolos representativos do Tejo e da Praça do Império. Espaços de reflexão e de descontração. Possibilitam a quem o utiliza o vislumbrar da imagem presenciada pela sua envolvente histórica e simbólica, remetendo o seu sentimentalismo a um puro jogo interno de pensamentos e estar perante o lugar de presente inserção.

A união destes espaços é feita através de percursos horizontais e de rampa que permitem às diversas pessoas o usufruir de cada momento de passagem entre os vários pontos de deambulação. Ao exterior é possibilitado o acesso de numerosas formas através de instantes de circulação interna-externa e vice-versa. Pelas frentes Norte e Sul é possível a circulação através de rampas que levam o sujeito a percorrer espaços até ao culminar da praça interna do CCB. É-nos permitido ao mesmo tempo vislumbrar momentos únicos do exterior, através dos recortes feitos nas fachadas até à intersecção com o interior do objecto.



**Figura 26:** Vista sobre o jardim Norte do CCB, com o Mosteiro dos Jerónimos ao fundo, 2009, por Maciel Barreira



**Figura 27:** Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2006, por Marcos Santos; Fonte:27



**Figura 28:** Escadaria e jardim interior do CCB, 2009, por Maciel Barreira



**Figura 29:** Pátio interior do CCB, volumes e jogo de materiais, 2009, por Maciel Barreira



**Figura 30:** Pátio interior do CCB, linha de acesso Este-Oeste, 2006, por Ana Filipa; Fonte:30

## **Estudo Estatístico**

Como complemento prático do estudo teórico realizado ao longo desta investigação desenvolveu-se um breve inquérito sobre a obra do Centro Cultural de Belém, com questões relacionadas como: a inserção da obra no contexto histórico da sua envolvente, com os espaços que compõem o CCB e modo como o indivíduo os percebe, assim como verificar a opinião das pessoas que conhecem o objecto sobre o seu impacto e valor enquanto arquitectura para o desenvolvimento e modelação do espaço envolvente, urbano, social e arquitectónico. Deste modo, foi apresentado o inquérito (referenciado ao lado), às pessoas que transitavam no CCB no dia 8 de Junho de 2009. As 7 perguntas apresentadas eram compostas por resposta simples de negação ou afirmação consoante a interpretação do sujeito questionado face a cada uma das questões.

De acordo com os números médios de entradas registadas dos anos 1993 a 2008, fornecidos pelo Departamento de Marketing do Centro Cultural de Belém, respeitantes ao Grande Auditório, ao Pequeno Auditório e à Sala de Ensaios e outros, cujo registo de entrada seja possível, foi criada uma amostra com um intervalo de confiança de 90 por cento, para estabelecer um número de inquéritos a serem realizados para que esta fosse representativa da população alvo em estudo. Deste modo foram registadas 2368436 entradas no total deste intervalo, determinando-se deste modo que em média por ano se registam 148027 entradas e diariamente aproximadamente 406, logo foram realizados 80 inquéritos aleatoriamente.

O nível de significância que se utilizou como referência para aceitar ou rejeitar a hipótese nula foi  $(\alpha) \leq 0,10$ .

# O Sentimento da Obra – O Homem e o CCB

INQUÉRITO de estudo para dissertação de mestrado em Arquitectura

Idade \_\_\_\_\_ Sexo \_\_\_\_\_

1. Considera que o CCB se encontra enquadrado com o espaço envolvente?

Sim  Não

2. Conhecendo a importância dos diversos monumentos (Mosteiro dos Jerónimos, Torre de Belém, Padrão dos Descobrimentos) assim como o próprio Rio Tejo e a Praça do Império, considera o CCB como um objecto que se integra ou que destoa com estes elementos de composição do espaço?

Integra  Destoa

3. Reconhece o CCB uma obra de valor arquitectónico como marca de imagem de Lisboa e de Portugal?

Sim  Não

4. Os diversos espaços que compõem a obra relacionam-se e conjugam-se numa uniformidade capaz de responder às necessidades de quem o utiliza?

Sim  Não

5. Quando percorre os diversos espaços, sente algum valor sentimental que seja transferido pela volumetria, materialidade e composição da obra?

Sim  Não

6. Considera que o CCB é um objecto arquitectónico capaz de moldar e fazer evoluir a arquitectura e o espaço que o envolve?

Sim  Não

7. E o comportamento das pessoas? Considera que haja influência?

Sim  Não

Obrigado pela sua colaboração

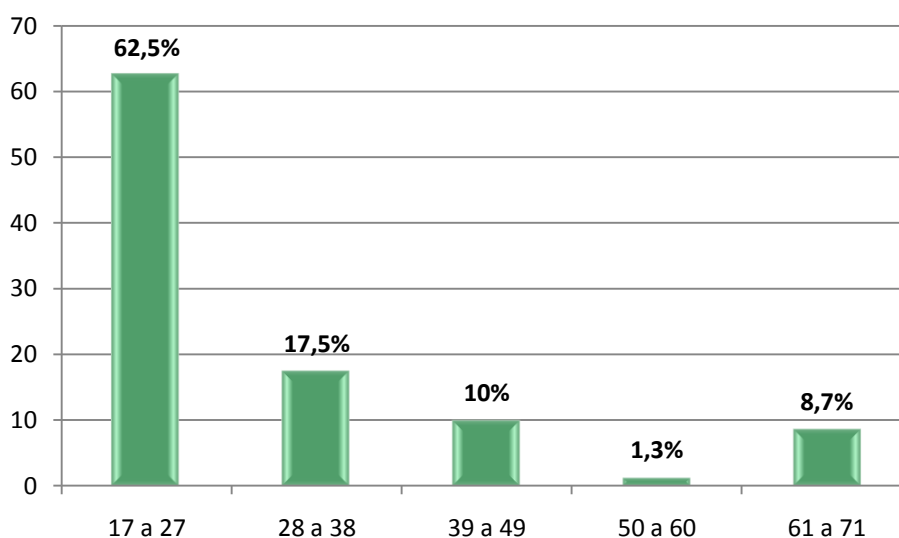
**Tabela 1:** Estudo descritivo das idades dos inquiridos

N	Valores válidos	80
	Valores em falta	0
Média		30,39
Mediana		24,00
Moda		23
Desvio padrão		13,972
Mínimo		17
Máximo		71

Na caracterização da idade, na *tabela 1*, podemos referir que na amostra de 80 inquiridos realizados a média de idade das pessoas que responderam ao inquérito é de 30,39 anos sendo o mínimo de 17 e o máximo de 71 anos.

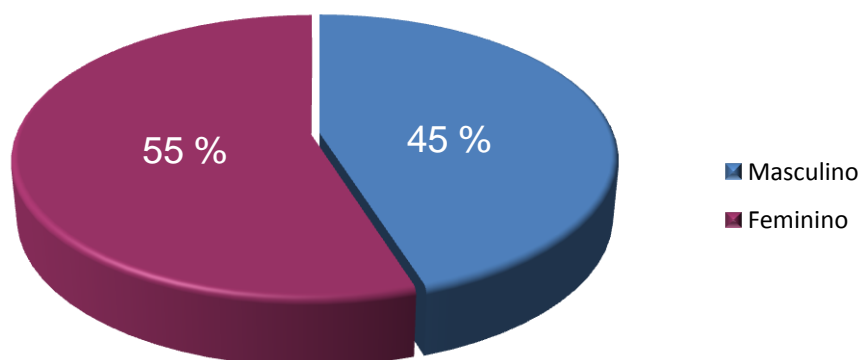
Criaram-se 5 grupos de idade com intervalos de 10 anos, conforme se verifica no *gráfico 1*, sendo o grupo entre os 17 a 27 anos que tem a maior percentagem na resposta ao inquérito (62,5%) enquanto o grupo entre os 50 e 60 anos são os que têm menor percentagem (1,3%).

**Gráfico 1:** Distribuição dos inquiridos por grupos etários



No *gráfico 2* podemos atestar que a maior percentagem de resposta, corresponde ao género feminino com 55% (n=44) e o género masculino está presente em 45% (n=36).

**Gráfico 2:** Distribuição percentual dos inquiridos por sexo



No aspecto relacionado com o enquadramento do CCB com o espaço envolvente, 86,3% (n= 69) das pessoas questionadas responderam que a obra se enquadra e 13,8% (n=11) negaram o seu enquadramento (*tabela 2*).

**Tabela 2:** Enquadramento do CCB com o espaço envolvente

	N	%	% válida	% acumulada
Sim	69	86,3	86,3	86,3
Não	11	13,8	13,8	100,0
Total	80	100,0	100,0	

Em relação à integração do CCB como objecto integrante dos elementos de composição do espaço, como o Mosteiro dos Jerónimos, Torre de Belém, Padrão dos Descobrimentos, Rio Tejo e Praça do Império, 82,5% (n=66) considera que o CCB é parte integrante e somente 17,5% (n=14) considera que destoa (*tabela 3*).

**Tabela 3:** CCB como objecto integrante ou destoante perante os elementos/monumentos

	N	%	% válida	% acumulada
Integra	66	82,5	82,5	82,5
Destoa	14	17,5	17,5	100,0
Total	80	100,0	100,0	

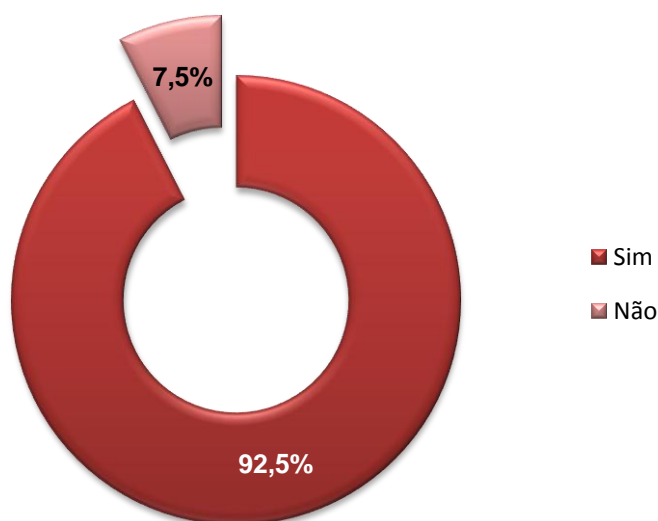
Na *tabela 4* verifica-se que 76,3% (n=61) responderam que encaravam o CCB como uma obra de valor arquitectónico e uma marca de imagem tanto de Lisboa como de Portugal e 23,8% (n=19) não reconhecem a obra como tendo esta imagem tão marcante.

**Tabela 4:** CCB enquanto obra de valor arquitectónico e marca de Portugal e Lisboa

	N	%	% válida	% acumulada
Sim	61	76,3	76,3	76,3
Não	19	23,8	23,8	100,0
Total	80	100,0	100,0	

Quanto aos diversos espaços que compõem a obra e ao seu relacionamento e conjugação numa uniformidade capaz de responder às necessidades de quem utiliza é notória através do *gráfico 3* a concordância em 92,5% (n=74) em oposição a 7,5% (n=6).

**Gráfico 3:** Conjugação e Relacionamento entre os diversos espaços do CCB



Em relação ao valor sentimental transferido pela volumetria, materialidade e composição da obra 73,8% (n=59) garantiram que o CCB transmite sentimentos ao percorrer os diversos espaços do objecto em estudo e 26,3% (n=21) dos inquiridos não sentem nenhum sentimento expressivo.

**Tabela 5:** Valor sentimental transferido ao sujeito através da obra

	N	%	% válida	% acumulada
Sim	59	73,8	73,8	73,8
Não	21	26,3	26,3	100,0
Total	80	100,0	100,0	

Cerca de 81,3% (n= 65) dos inquiridos declaram que o CCB é um objecto arquitectónico capaz de moldar e fazer evoluir a arquitectura e o espaço que o envolve, enquanto 18,8% (n=15) não o consideram (*tabela 7*).

**Tabela 6:** CCB como modelador do Espaço que o envolve

	N	%	% válida	% acumulada
Sim	65	81,3	81,3	81,3
Não	15	18,8	18,8	100,0
Total	80	100,0	100,0	

No que respeita a moldar o comportamento das pessoas 81,3% (n=65) encara que sim e somente 18,8% (n=15) não pondera essa influência do Centro Cultural de Belém.

**Tabela 7:** Influência no comportamento das pessoas

	N	%	% válida	% acumulada
Sim	65	81,3	81,3	81,3
Não	15	18,8	18,8	100,0
Total	80	100,0	100,0	

## **CAPÍTULO V**

### **Metodologia**

Para o aperfeiçoamento desta dissertação desenvolveu-se uma metodologia de trabalho com base no apoio de matéria da área em estudo, de modo a complementar e comprovar a teoria que se pretendeu desenvolver.

Numa primeira fase recorreu-se a um forte estudo bibliográfico com apoio em diversos livros, teses de mestrado e doutoramento assim como trabalhos teóricos de final de curso de Arquitectura, artigos publicados por diversas entidades no âmbito da Psicologia, Sociologia e Arquitectura, como também o apoio numa pesquisa informática através do motor de busca *Google*.

Como complemento teórico e de forma a entender certos e determinados pontos em questão de dúvida sobre a teoria a desenvolver, foram realizadas algumas entrevistas a nomes de extrema experiência e estudo da área em causa.

De seguida e após o desenvolvimento teórico sobre o modo como um objecto de arquitectura, devido à sua metodologia projectual e cuidados implícitos no estudo do lugar e do comportamento da sociedade perante estes elementos, desenvolveu-se um caso de estudo. Aqui foi realizado um inquérito com base na matéria desenvolvida e implantado no exemplo do Centro Cultural de Belém de modo a verificar e comprovar a opinião social de quem habita a obra em relação à sua importância e puro jogo de relações e interacções que estabelece com o espaço envolvente e

possíveis modificações na sua imagem e comportamento social que possa vir a comprometer.

Com base em documentação recolhida no CCB, desenvolveu-se o restante estudo através de uma análise histórica e projectual da obra findando com um estudo estatístico através dos vários inquéritos realizados no dia 8 de Junho de 2009.

A análise estatística foi efectuada com recurso ao software de análise estatística SPSS (v. 16.0; Statistical Package for the Social Sciences Inc, Chicago, IL) envolvendo a utilização de estatísticas descritivas.

## **CAPÍTULO VI**

### **Conclusão**

O homem é um ser de mistério. Puro saber intrínseco na cultura e na história vivenciada, a este compete desenvolver e expressar o pensamento que o forma enquanto elemento social e de pertença a um espaço. A sua obra emerge do ínfimo, do cosmos que o compõe e que se desenvolve através do raciocínio puro e claro da ideia formada. A obra é o elemento, o objecto a ser vivido e transposto pelo dia-a-dia do indivíduo, pela sua necessidade de resposta e bem-estar. Ao demiurgo compete desenvolver toda uma metodologia que o leve à solução apropriada e clara, capaz de expor ao sujeito os múltiplos resultados ao seu percurso.

Ao longo desta dissertação procurou-se desenvolver uma idealização de como a obra arquitectónica, através das suas características formais e projectuais, consegue moldar um espaço que a envolve. Não apenas envolvência urbana, arquitectónica, mas também o homem enquanto elemento constituinte do espaço. Se a obra é criada, esta responde a um leque de pontos em análise onde seria inapropriado especificar a influência perante um único elemento como por exemplo o lugar, pois este também é constituição e pertença do homem.

O arquitecto tem o papel de desenvolver o objecto que resulta de um puro estudo e introspecção perante factores de desenvolvimento e de caracterização passada, presente e futura do lugar de implantação que remeterá à obra o poder e a

referência arquitectónica que fará interagir e moldar o indivíduo perante os objectivos pretendidos com o arranjar do projecto.

Embora possa ser contestado pelo seu valor e presença, o objecto comporta em si a qualidade de um processo de estudo que se contestado, é porque não foi deliniado o percurso a seguir tendo como ponto de fuga a solução pretendida.

Através de toda a análise teórica e posteriormente com a comprovação e marcação da teoria pelo caso prático de estudo desenvolvido e escolhido, verificou-se que uma obra é pensada de diversas formas, chegando mesmo a soluções díspares, capazes de responder a um lugar que mesmo não contendo valor patrimonial, são analisados e ponderados todos os valores e pontos de estudo que caracterizam e definem o valor que comporta perante a sua história não só arquitectónica mas também social.

Comprovou-se ser capaz a modelação e alteração do espaço e comportamento social através de uma obra de arquitectura. É devido ao seu valor e processo ideológico que esta remete o seu poder e características ao social, conseguindo responder e ao mesmo tempo possibilitar a este novos comportamentos e acções que o mesmo não ponderava absorver sem a presença do objecto. Enquanto homem este comporta diversas actitudes e modos de estar e interpretar tudo o que o rodeia. A obra é deste modo vivenciada e interpretada e sentida ao longo dos tempos de diversas formas, pois como refere Josep Maria Montaner “ *Uma obra é, ao mesmo tempo, uma criatura viva e algo a ser vivido; uma peça que cada geração verá e interpretará de maneiras distintas*” (Montaner, 07:p27).

Através dos resultados dos inquéritos realizados aleatoriamente no dia 8 de Junho de 2009, comprovou-se que 86,3% dos inquiridos consideram a obra do CCB como enquadrada no espaço envolvente, verifica-se que devido ao seu processo projectual e ideológico os arquitectos responsáveis pelo projecto consideraram e tiveram sempre presente o modo como solucionar e saber implantar a obra num contexto urbano e histórico. Assim 82,5 das pessoas referem mesmo que a obra não

destoa na presença dos emblemáticos monumentos que presenseiam em Belém e na história de Portugal. Embora não querendo comparar a obra do CCB com as restantes presente, pode-se verificar que apenas 23,7% dos inquiridos não remete valor à obra considerando-a como valor e imagem de Portugal e de Lisboa.

De modo a comprovar o valor existente através da conjugação dos diversos espaços e do modo como estas formam um todo, verificou-se um elevado número de respostas (92,5%) que afirmam que existe um resultado positivo e harmonioso dos espaços desenvolvidos e apresentados a quem os habita e os vivencia, verificando-se que estes conseguem transmitir ao sujeito valores sentimentis diversos, através de aspectos de composição da obra, tendo-se verificado a existência de 73,8% a responder que perante a sua presença na obra e a deambulação pelos distintos espaços se remetem a um jogo de sentimentos que lhes são implantados no seu ínfimo através do valor arquitectónico e espiritual da obra.

Como findar, e não menos importante, comprovou-se que um objecto arquitectónico consegue moldar o seu espaço envolvente assim como o comportamento do indivíduo, tendo-se verificado que em ambos os casos se obteve um resultado positivo de respostas com 81,3% de afirmações perante a influência do objecto.

Em suma, toda a obra deverá ser idealizada através de um forte entendimento do espaço de futura inserção. Estudo social, volumétrico, material, cromático, tudo remete força e espírito ao objecto a construir. Cada ponto, cada característica da obra idealizada, será e fará parte integrante do meio a implantar a obra. É de salientar que a falha de qualquer ponto no processo criativo fará com que surja impacto negativo na sociedade e futura construção e que o novo objecto que emana no espaço, surja como elemento de contradição e rejeição perante a história, o homem e todo o valor que até então o lugar mantinha enaltecido e como marca de referência no percurso e deambulação do sujeito de acção.

Criar é considerar a história. É referenciar a obra no momento e por um passado de valor e sentimentalismo presente na vida de cada sujeito. Projectar é interagir e relacionar um conjunto de factores caracterizadores e valorativos de um espaço a ser alterado.

O objecto é modelação de um sujeito e modelador de uma envolvente.

## CAPÍTULO VII

### Bibliografia

01. BOTTA , Mario , **Ética do Construir**, Edições 70 ,1996 – ISBN 972-44-0974-0;
02. GREGOTTI , Vittorio , **Território da Arquitectura** , Editora Perspectiva , 3ª edição 2ª impressão , 2001 – ISBN 85-273-0251-9;
03. TAINHA , Manuel , **Textos de Arquitectura** ,Caleidoscópio – ISBN 989-8010-44-4;
04. LAMEIRAS , João Miguel e outro , **As Cidades Visíveis** , Cadernos da Bedeteca , 1998;
05. CORBUSIER , **Le Corbusier – Urbanismo** , Martins Fontes , São Paulo 2000 – ISBN 85-336-1177-3;
06. CORBEIRA , Darío , **Construir...o Deconstruir? – Textos Sobre Gordon Matta-Clarck** , Ediciones Universidad de Salamanca , Salamanca , 2000 – ISBN 84-7800-909-4;
07. MONTANER , Josep Maria , **Arquitectura e Crítica** , Gustavo Gili , Barcelona, 2007;
08. BAEZA , Alberto Campo , **A Ideia Construída** , Caleidoscópio – ISBN 972-8801-22-X;
09. KWINTER , Sanford , **Rem Koolhaas – Conversa com estudantes** , Gustavo Gili , Barcelona , 2002;

10. SAIKI , Takahito , **Toyo Ito – Conversa com estudantes** , Gustavo Gili , Barcelona , 2005 – ISBN 84-252-2007-6;
11. FERNANDES , Miguel João Santiago , **Cultura Arquitectónica Contemporânea e Construção da Sociedade Moderna** , Dissertação de mestrado em Arquitectura pela Universidade Técnica de Lisboa – Faculdade de Arquitectura, Lisboa , Dezembro de 1997;
12. DANTAS , Carlos Filipe Albuquerque , **A “transformação do lugar” na arquitectura contemporânea** , Tese de mestrado em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de Brasília , Brasília , Março de 2007;
13. CALVINO , Italo , **Seis propostas para o próximo milénio** , Editorial Teorema , 1990 – ISBN 972-695-176-3;
14. CORBUSIER , Le , **Por uma Arquitectura** , Editora Perspectiva , 6ª edição 1ª reimpressão , 2002 – ISBN 85-273-0142-3;
15. SAAD , Silverio Syllas , **Guggenheim Bilbao – o museu Franquia dez anos depois** , Dissertação de mestrado em Filosofia pela Universidade Católica de São Paulo, São Paulo , 2007;
16. ZEVI , Bruno , **Saber Ver a Arquitectura** , Martins Fontes , 5ª edição 4ª tiragem , São Paulo , 2002 – ISBN 85-336-0541-2;
17. CULLEN , Gordon , **Paisagem Urbana** , Edições 70 , Novembro 2006 – ISBN 972-44-1401-9;
18. PORTAS , Paulo , **Arquitectura para Hoje - 1964 seguido de evolução da arquitectura moderna em Portugal 1973** , Livros Horizonte , 2ª edição , Lisboa , Maio de 2002 – ISBN 978-972-24-1566-8;
19. RESTIVO , Joana , **Utopia – abertura de outras possibilidades na arquitectura** , E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia nº5 , 2006;

20. MENDES , Miguel Ferreira , **Anarquitectura – Crónicas de Arquitectos** , crónicas publicadas no suplemento cultural “D. Quixote” do Jornal Diário do Sul, entre 2004 e 2005;
21. PEREIRA , Maria da Luz Valente , **Modelo do sistema urbano à escala de zona urbana** , Estudos e Debates;
22. GUIMARÃES , Carlos Miguel Godinho , **Lugares na Arquitectura** , Prova final de Licenciatura em Arquitectura pelo Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, Coimbra , Setembro de 2006;
23. PORTAS , Paulo , **Arquitectura (s) – Teoria e Desenho, Investigação e Projecto** , FAUP Publicações , 2005 – ISBN 972-9483-71-X;
24. SILVA , Maria Teresa Marques Madeira da , **O Lugar Arquitectónico – um modelo teórico de interpretação** , Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Arquitectura e Urbanismo, especialidade em Arquitectura pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa , Departamento de Arquitectura e Urbanismo , Lisboa , Março de 2008;
25. GIOSTRI , Alex , **Do Pensamento para o Papel**, Giostri Editor , 1ª edição , Rio de Janeiro, 2006 – ISBN 32-793-960-199;
26. CANDELA , Iria , **Sombras de Ciudad – Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990** , Alianza Forma , Madrid , 2007 – ISBN 978-84-206-4868-2;
27. LYNCH , Kevin , **A Imagem da Cidade** , Edições 70 , Lisboa , Janeiro de 2008 – ISBN 978-972-44-1411-9;
28. SALAVISA , Eduardo , **Le Corbusier – Diário de Viagem e Arquitectura** , artigo publicado na revista BDJornal Nº9 de Janeiro de 2006 , Lisboa , Dezembro de 2005;
29. PAIS , Teresa Maria da Silva Antunes , **O Desenho na Formação do Arquitecto – análise do processo de ensino nas Faculdades de Arquitectura de Lisboa e do Porto** , Dissertação para a obtenção do grau de mestre em “Práticas e Teorias do Desenho” pela Faculdade de Belas Artes do Porto, Porto , 2007;

30. CARNEIRO , Sérgio Roberto de França Mendes e LIPAI , Alexandre Emílio , **Arquitectura, Psicologia & Arte: Múltiplas realidades do sentir e perceber o espaço;**

31. DUARTE , Rovenir Bertola e GONÇALVES , Aurora Aparecida Fernandes , **Psicologia e Arquitectura – uma integração académica pela construção perceptiva do ambiente;**

32. ORNSTEIN , Sheila Walbe , **Arquitectura, Urbanismo e Psicologia Ambiental: uma reflexão sobre dilemas e possibilidades da actuação integrada** , Faculdade de Arquitectura e Urbanismo – USP;

33. ANDRADE , Leandro Marino Vieira e AXT , Margarete , **A Construção dos Possíveis em Arquitectura: Epistemologia Genética e Ecologia Cognitiva** , V.2 Nº2, Outubro de 1999;

34. BARRETO , Frederico Flósculo Pinheiro Barreto , **A temática da projeção participativa: nexos entre a psicologia ambiental e o projecto de arquitectura e urbanismo;**

35. FEIBER , Silmara Dias e KOZEL , Salete , **O papel das formas físicas e simbólicas na construção do indivíduo pós-moderno** , revista Geografar , Resumos do VII Seminário Interno de Pós-Graduação em Geografia , Curitiba , 2009 , ISSN 1981-089X;

36. SODRÉ , Liana Gonçalves Pontes , **As Indicações das Crianças sobre uma Edificação Adaptada para a Educação Infantil** – artigo , estudos e pesquisas em Psicologia , UREJ , RJ , ano 5 , Nº1 , 1º semestre de 2005;

37. CAMPOS , Paulo M. e SOUZA , Renato C. Ferreira , **Imagem Mental e Representação Social: estudo de caso** , Paper apresentado no primeiro Congresso Internacional de Arquitectura e Psicologia – FAU/UFRJ , Agosto de 2000;

38. ELALI , Gleice Azambuja , **Psicologia e Arquitectura: em busca do locus interdisciplinar** , Estudos de Psicologia , Universidade Federal do Rio Grande do Norte , 1997;

39. BARROS , Raquel R. M. Paula e outros , **Conforto e Psicologia Ambiental: a questão do espaço pessoal no projecto arquitectónico** , Departamento de Arquitectura e Construção – FEC – UNICAMP , CP 6021 , Campinas/SP , 019 3788 2306;

40. LIMA , Maria Luísa e SAUTKINA , Elena , **Psicologia Ambiental: um esboço sobre o seu desenvolvimento em Portugal e no mundo**;

41. GOMES , E. Renata , **O Projecto Arquitectónico, o Homem e o Espaço** , arquiteturarevista – Vol.4, nº2:32-44 Julho/Dezembro de 2008 , doi:10.4013/arq.20082.04 , ISSN 1808-5741;

42. Gomes , António Luiz , **Centro Cultural de Belém – O Sítio – A Obra** , Centro Cultural de Belém Sociedade , Lisboa , Outubro de 1993 – ISBN 972-95936-1-2;

43. Presidência do Concelho de Ministros da Secretaria de Estado da Cultura , **Centro Cultural de Belém – Concurso para o projecto** , Instituto Português do Património e da Cultura , Lisboa Gráfica , Lisboa , 14 de Abril de 1989;

44. Raimundo , Domingos de Mendonça , **Centro Cultural de Belém – aspectos significativos da construção** , Centro Cultural de Belém Sociedade , Lisboa , Outubro de 1994;

#### INTERNET:

45. <http://trienal.blogs.sapo.pt/13385.html>; em 26 de Março de 2009;

46. <http://palavras-arquitectura.com/>; em 26 de Março de 2009;

47. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ideia>; em 17 de Maio de 2009;

48. <http://rcfilms.com.sapo.pt/ideia.html>; em 17 de Maio de 2009;

## Créditos de Imagens

**Figura 1** – página 22

<http://diario-grafico.blogspot.com/2007/02/siza-vieira.html>; em 25 de Maio de 2009;

**Figura 2** – página 21

Imagem aérea da Casa da Música recolhida através do programa Google Earth;  
<http://defesadopublico.blogspot.com/2005/04/curiosidade-kultureflash-destaca-casa.html>;

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa\\_da\\_musica.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_da_musica.JPG);

[http://olhares.aeiou.pt/casa\\_da\\_musica\\_arq\\_rem\\_koolhaas\\_foto2630053.html](http://olhares.aeiou.pt/casa_da_musica_arq_rem_koolhaas_foto2630053.html); em 25 de Maio de 2009;

**Figura 3** – página 24

<http://olhares.aeiou.pt/foto1046874.html>; 5 de Maio de 2009;

**Figura 4** – página 24

[http://olhares.aeiou.pt/a\\_mais\\_bela\\_avenida\\_do\\_mundo\\_foto636104.html](http://olhares.aeiou.pt/a_mais_bela_avenida_do_mundo_foto636104.html); 5 de Maio de 2009;

**Figura 5** – página 24

<http://christophr.deviantart.com/art/Auschwitz-2-103860091>; em 25 de Maio de 2009;

**Figura 6** – página 25

[http://olhares.aeiou.pt/ny\\_32\\_foto2048229.html](http://olhares.aeiou.pt/ny_32_foto2048229.html); 5 de Maio de 2009;

**Figura 7** – página 33

<http://www.freewebs.com/b1233033/referenties.htm>; em 25 de Maio de 2009 e [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sk%C3%A5ne\\_-\\_Turning\\_Torso.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sk%C3%A5ne_-_Turning_Torso.jpg); em 24 de Maio de 2009;

**Figura 8** – página 34

<http://terranonfirma.blogspot.com/2006/02/santiago-in-santa-barbara.html>;  
[http://www.arcspace.com/architects/calatrava/hag\\_exhibition/hag\\_exhibition.html](http://www.arcspace.com/architects/calatrava/hag_exhibition/hag_exhibition.html) ; em 25 de Maio de 2009;

**Figura 9** – página 39

<http://www.sunrisemusics.com/new.htm> em 25 de Maio de 2009;

**Figura 10** – página 39

[http://abarrigadeumarquitecto.blogspot.com/2008\\_02\\_01\\_archive.html](http://abarrigadeumarquitecto.blogspot.com/2008_02_01_archive.html); em 26 de Março de 2009;

**Figura 11** – página 41

Eduardo , Le **Corbusier – Diário de Viagem e Arquitectura** , artigo publicado na revista BDJornal nº9 de Janeiro de 2006 , Lisboa , Dezembro de 2005;

**Figura 12** – página 41

Eduardo , Le **Corbusier – Diário de Viagem e Arquitectura** , artigo publicado na revista BDJornal nº9 de Janeiro de 2006 , Lisboa , Dezembro de 2005;

**Figura 13** – página 42

Eduardo , Le **Corbusier – Diário de Viagem e Arquitectura** , artigo publicado na revista BDJornal nº9 de Janeiro de 2006 , Lisboa , Dezembro de 2005;

**Figura 14** – página 42

Eduardo , Le **Corbusier – Diário de Viagem e Arquitectura** , artigo publicado na revista BDJornal nº9 de Janeiro de 2006 , Lisboa , Dezembro de 2005;

**Figura 15** – página 57

Gomes , António Luiz , **Centro Cultural de Belém – O Sítio – A Obra** , Centro Cultural de Belém Sociedade , Lisboa , Outubro de 1993 – ISBN 972-95936-1-2;

**Figura 16** – página 57

Gomes , António Luiz , **Centro Cultural de Belém – O Sítio – A Obra** , Centro Cultural de Belém Sociedade , Lisboa , Outubro de 1993 – ISBN 972-95936-1-2;

**Figura 17** – página 58

Arquivo Histórico de Lisboa;

**Figura 18** – página 58

Arquivo Histórico de Lisboa;

**Figura 19** – página 58

Arquivo Histórico de Lisboa;

**Figura 20** – página 61

Arquivo Histórico de Lisboa;

**Figura 21** – página 61

[http://olhares.aeiou.pt/jeronimos3\\_foto1426379.html](http://olhares.aeiou.pt/jeronimos3_foto1426379.html) em 8 de Junho de 2009;

**Figura 22** – página 61

[http://olhares.aeiou.pt/belem\\_foto1155194.html](http://olhares.aeiou.pt/belem_foto1155194.html) em 8 de Junho de 2009;

**Figura 23** – página 61

[http://olhares.aeiou.pt/cruzeiro\\_no\\_tejo\\_foto1211023.html](http://olhares.aeiou.pt/cruzeiro_no_tejo_foto1211023.html) em 8 de Junho de 2009;

**Figura 24** – página 64

Imagem aérea da Zona de Belém recolhida através do programa Google Earth em 8 de Junho de 2009;

**Figura 25** – página 69

[http://olhares.aeiou.pt/jardins\\_do\\_centro\\_cultural\\_de\\_belem\\_foto480733.html](http://olhares.aeiou.pt/jardins_do_centro_cultural_de_belem_foto480733.html) em 8 de Junho de 2009;

**Figura 26** – página 69

Fotografia tirada por Maciel Barreira em 7 de Junho de 2009;

**Figura 27** – página 72

[http://olhares.aeiou.pt/ccb\\_foto646837.html](http://olhares.aeiou.pt/ccb_foto646837.html) em 11 de Junho de 2009;

**Figura 28** – página 72

Fotografia tirada por Maciel Barreira em 7 de Junho de 2009;

**Figura 29** – página 72

Fotografia tirada por Maciel Barreira em 7 de Junho de 2009;

**Figura 30** – página 72

[http://olhares.aeiou.pt/ccb\\_foto581754.html](http://olhares.aeiou.pt/ccb_foto581754.html) em 7 de Junho de 2009;

## ANEXOS

Texto da autoria do arquitecto italiano Vittorio Gregotti, enviado pelo mesmo com o objectivo de melhor percepção e entendimento da metodologia implícita no desenvolvimento do projecto para o concurso do centro Cultural de Belém

“La rinuncia a misurarsi criticamente con le condizioni della società, per produrre un'architettura come pura proiezione di memoria ed esperienza privata, o per appiattirsi sull'omogeneità della società di massa rappresentandone il mercato come opportunità, sembrano essere attitudini avvalorate non solo dalla tesi di alcuni critici ma da una vasta parte della stessa pratica progettuale. In ambedue i casi l'identità dell'opera (e poiché si tratta di opera di architettura, essa possiede una propria disciplinare specificità che dovrebbe porre precisi confini di relazione all'interferenza metaforica dei linguaggi), anziché costituirsi come il risultato di una riflessione in cui la soggettività agisce come struttura interpretativa, diventa ossessione della differenza enunciata, coazione a ripetere la piccola particolarità che ne ha determinato il successo comunicativo (nella fatalissima idea di una coincidenza tra espressione e comunicazione), deresponsabilizza proprio la particolarità delle scelte, la rende priva di fondamenti e necessità. Ritrovare il senso della necessità non significa però per l'architettura né semplice riduzione alla funzionalità e alla tecnica (che, perdute le proprie resistenze materiali sono divenute semplici opportunità) né solo riduzione al limite dell'esperienza percettiva. Ritrovare il senso della necessità significa costituzione di distanza critica nei confronti delle condizioni del mondo e delle verità limitate e specifiche dei siti e dei contesti. Esse circoscrivono il terreno dell'azione, stabiliscono una lontananza in rapporto alla quale triangolare la nostra differenza.

È da queste semplici considerazioni che si è mosso il progetto per il Centro culturale di Belém: qualcosa che è maturato durante il mio lungo appassionato rapporto con la cultura e il paesaggio portoghese, attraverso la decifrazione

dell'umanità silenziosa e luminosa di Lisbona. Ma sino a che punto questo è possibile perché provenga dall'esterno?

Antonio Tabucchi ha scritto il proprio ultimo libro, *Requiem*, in portoghese e lo ha fatto tradurre da altri in italiano. Questo «gioco del rovescio» non è un semplice artificio letterario, né solo un eteronimo pessoano ma è la verifica della geometria delle posizioni, delle intimità e delle distanze che definiscono lo spazio dove agisce la differenza e definiscono quanto la differenza possa essere il soggetto stesso della possibilità di comprensione. Nonostante il grande successo internazionale di questi ultimi anni, l'architettura portoghese è tra le meno note nella sua storia e nei suoi caratteri strutturali tra le architetture dei paesi europei.

Ammesso che si possa parlare di caratteri strutturali per un paese che, proprio perché ha solidamente difeso la propria identità nazionale per quasi mille anni, è anche stato in grado più di altri di accogliere, interpretare ed elaborare sia i contributi che ad esso derivavano dai paesi lontani che l'intraprendenza dei suoi navigatori aveva fatto conoscere, sia le influenze vicine, arabe, spagnole, italiane (e da ultimo i francesi nel xrx secolo) che si sono succedute.

Allo stile pieno di esotiche suggestioni navali, medioevali e plateresche si sono poi sostituiti i principi dell'architettura «do chão», severa, chiara e razionale che, dal tempo di João ni, ha dominato i principi della costruzione e del disegno urbano in stretta connessione con le offerte della geografia sino alla ricostruzione pombalina della «baixa» di Lisbona a metà del xviii secolo. A questo si deve aggiungere una specialissima sensibilità per la geografia e per il modo con cui essa si congiunge con l'architettura. Questo credo raggiunga qualità straordinaria nell'architettura popolare, che (ammirabilmente studiata) costituisce un elemento di riferimento essenziale anche per la migliore architettura contemporanea portoghese. Infine vi è un elemento meno storico ma molto determinante che è costituito dalla speciale, indimenticabile luce atlantica chiara e radente, che mette in evidenza ogni piccola modanatura e costringe l'architettura a un controllo particolarmente severo sulle anche più piccole modanature e differenze di piano delle facciate. Se si vuole avere una summa di questi speciali caratteri dell'architettura portoghese credo si debba andare, oltre che a Lisbona, a Evora e a Tornar ma soprattutto Lisbona è segnata strutturalmente da questi caratteri. Dentro a un quadro geografico formato da una serie di colline e dall'estuario del fiume Tago verso il quale scendono le strette strade della città si è strutturato un impianto arabomedioevale (consiglio di leggere per questo il bel libro di José Saramago *Historia do cerco de Lisboa*, con la descrizione delle discese dalla casa del protagonista e della ricostruzione fantastica della Lisbona araba) su cui è cresciuta la splendente città settecentesca, al tempo la città più ricca d'Europa. Cioché ogni

strada ha come due diversi fondali: la propria stretta prospettiva e, al di là, in fondo, un punto di riferimento lontano e pieno di sole: il fiume, la collina di fronte, la cupola di una chiesa o la parete di un'altra strada. Noi abbiamo avuto la fortuna di lavorare sin dall'inizio del concorso internazionale per il Centro culturale di Belém nel 1988 con uno straordinario architetto come Manuel Salgado e di potere attraverso di lui accedere, anzi entrare in intimità con la città; per poi comprimere le tracce, i detriti, le tensioni, gli abbandoni raccolti, sino alla densità necessaria a divenire materiali del progetto. Un'altra fortuna è stata quella di pensare subito di disciogliere il tema del centro culturale in un microsistema urbano, costituendo così gli elementi di una strategia più complessa e flessibile alle diverse relazioni esterne e interne: le strette strade che discendono ortogonalmente verso il Tago e dividono in parti l'intervento, il fronte verso la «praca do Imperio», piazza bruttissima ma con lo straordinario (anche nella sua falsificazione) «Mosteiro dos Jerónimos», che ne definisce il lato parallelo al fiume; poi il percorso pubblico di attraversamento longitudinale interno, le terrazze verso il Tago che costituiscono un basamento in grado di confrontarsi con il grande spazio dell'estuario; e infine il degradare di tutto il sistema dalla piazza monumentale ai quartieri più minuti e popolari, ciò che sarà più evidente una volta completata l'opera con la costruzione dell'albergo e della strada commerciale, in asse con l'attraversamento longitudinale.

Ciò ha messo in moto e dato necessità e concatenazione alla grande varietà e interconnessione degli spazi interni, alcuni dei quali di grandissima scala, che si confrontano con la semplicità e monoliticità dell'esterno (Belém era il luogo fortificato da cui partivano le navi dei commerci, delle scoperte geografiche e delle conquiste) interamente rivestito con la pietra con cui è costruita tutta la Lisbona settecentesca, attuando una riduzione al minimo di tutti gli elementi salienti, che la particolarissima luce atlantica rende evidenti nei minimi rilievi. Tre parti costituiscono oggi il Centro culturale di Belém: il museo su quattro livelli, con spazi espositivi su doppia e tripla altezza e con un grande vano per esposizioni temporanee, una biblioteca specializzata e i servizi relativi per un totale di 12.000 mq; il centro teatrale, con un teatro lirico e per concerti da 1500 posti, un secondo teatro da 400 posti e i servizi relativi, comprese sale di incisione e registrazione; infine il primo corpo, verso la «praca do Imperio», che è stato progettato per ospitare la sede della Comunità Economica Europea e che sarà in futuro luogo per le attività seminariali del centro culturale. Esso contiene ristoranti, caffetterie, sale di accogliimento, spazi per l'amministrazione e tre grandi sale di riunione con attrezzature per traduzioni simultanee. A questo primo corpo si accede attraverso due rampe (percorribili anche dai mezzi meccanici) parallele al fronte, o dal portale di ingresso al percorso longitudinale assiale, attraverso il quale si giunge a una

prima piazza circondata da spazi commerciali, che termina con il sottopasso che dà accesso agli ingressi dei due teatri e poi alla piazza del museo. L'ingresso del primo corpo è costituito, a partire dal primo piano, da un grande vestibolo a tripla altezza aperto sulla strada interna e chiuso da una copertura in legno. Sulle due testate del vestibolo sono collocate le scale di accesso ai piani superiori. A questo livello, sulla destra, aperta su uno spazio d'acqua e in asse con la cupola del vecchio museo della Marina, è collocata la sala di riunione più importante, che sarà utilizzata per l'incontro di giugno tra i capi di stato per la Comunità Economica Europea e sulla sinistra il ristorante che è aperto sulla terrazza-giardino lungo il Tago. Al piano terra sono contenuti gli spazi di parcheggio, per un totale di 714 posti, (per ragioni idrauliche, i parcheggi non potevano essere messi a quote più basse di quelle del fiume), che formano il basamento dei tre edifici, basamento sopra il quale sono collocati una serie di giardini pensili, che costituiscono una importante intermediazione nei confronti del paesaggio circostante. Il corpo che contiene i due teatri è riconnesso al centro da un foyer a doppia altezza che guarda sulla piazza interna e sulla prima via trasversale di servizio. La torre scenica, alta 35 mt, è collocata verso la collina a costituire il fondale della strada esterna che corre lungo il fronte del «Mosteiro dos Jerónimos».

Il tema dello spazio teatrale è passato in quest'ultimo mezzo secolo attraverso un processo di deistituzionalizzazione (il teatro nella strada, l'annullamento della distanza tra spettatore e attore, il teatro nella fabbrica ecc., ma anche il concerto nel metro, o il teatro alle Terme di Caracalla) che ha spesso tratto molti vantaggi dalla sua stessa condizione di delocalizzazione. Oggi, a sua volta convenzionalizzata, l'operazione di spiazzamento vive una vita parallela e spesso contamina (anche positivamente) la vita e il rinnovo degli spazi tradizionali dello spettacolo. Chi ha più faticato in questo rinnovamento è lo spazio teatrale dell'opera lirica, stretto tra necessità tecniche interne (sceniche, acustiche, di sicurezza ecc.) e cambiamento degli assetti degli spettatori e della relazione specifica tra essi oltre che con lo spettacolo. I grandi movimenti di rinnovamento della tipologia teatrale (nella direzione soprattutto del teatro di massa, che ha però trovato un limite quantitativo nelle sue stesse possibilità di comunicazione diretta), dagli esperimenti sovietici al Totaltheater di Gropius, hanno però sempre cercato di mantenere il volume interno sostanzialmente cubico che ci è stato consegnato dalla tradizione del xviii e xix secolo, ben sapendo come questo risolvesse contemporaneamente problemi acustici e di vicinanza che sono fondamentali per la tradizione dell'opera e del concerto. È il prevalere della visualità sull'ascolto che ha contribuito a far slittare questa concezione verso il modello spaziale «cinematografico». L'interno della sala grande per opera e concerto del centro

teatrale di Belém ha ripreso la tradizione dell'ascolto, privilegiando uno spazio interno sostanzialmente cubico: esso è interamente rivestito in lastre di pietra con giunto verticale aperto e fortemente accentuato. Una tripla fila di palchi e una galleria superiore sono rivestiti all'interno, come le poltrone di platea, in velluto color giallo oro. La sala ha un soffitto in travi di legno appoggiate su travi metalliche che fanno parte della struttura di copertura nella cui altezza sono ricavati una serie di vani tecnici e di servizio.

Due grandi lampadari illuminano la sala, che ha poi la classica serie di luci dimerate interne ai palchi: le stesse luci illuminano le doppie altezze dei corridoi di distribuzione. Sul fondo della sala teatrale, che ha una sezione digradante, sono collocate le sale di controllo (regia, luci ecc.) mentre il boccascena presenta una serie di grandi pannelli mobili per la correzione acustica nelle due situazioni, opera e concerto, sostenute da strutture metalliche e collegate da una passerella di servizio per le luci. Sui lati del boccascena rivestiti in legno sono collocati i sistemi elettronici di amplificazione. Il sipario metallico è dorato, con una serie di piccoli cilindri che ne ritmano la superficie. L'insieme del boccascena rovescia morfologicamente nella ala alcuni dei caratteri del macchinario contenuto nella torre scenica alta 35 metri il cui volume costituisce all'esterno il fondale della strada che corre lungo il fronte del «Mosteiro dos Jerónimos». Tutto il sistema dei servizi (camerini, sale prove ballo e orchestra ecc.) è collocato al di sotto del piano della platea.

Il risultato acustico nelle due situazioni di concerto e di opera è stato eccezionale, al di sopra delle aspettative ricavate dai test sperimentali sul grande modello che era stato appositamente fabbricato.

La seconda sala del centro teatrale è costituita da un teatro sperimentale a pianta quadrata, con la possibilità di palcoscenico centrale o laterale a diverse quote e una galleria di uso misto spettatoriattori. La platea inclinata a gradoni estraibili può restituire al teatro il suo assetto tradizionale. Quattro pilastri tondi in c.a. attorno ai quali si sviluppano le scale aperte di connessione tra i diversi livelli sostengono la galleria e il soffitto tecnico composto di elementi mobili di grigliato metallico. Pareti e pavimento sono interamente rivestiti in legno ad assorbimento acustico variabile. Direttamente connesso a questa sala teatrale è il centro di registrazione audiovisiva.

Il corpo di connessione tra le due sale teatrali contiene i sistemi di ingresso a livello della piazza interna e a livello della strada trasversale di accesso per taxi e auto private a un foyer su doppia altezza (che può essere usato da ambedue le sale) e che a livello superiore si apre con una grande terrazza sull'estuario del Tago. Quattro gruppi di scale e ascensori servono le due sale che sono inoltre riconnesse al modulo dei seminari e congressi e possono fungere da appoggio alle loro attività e nel

frattempo offrire il servizio dei ristoranti e caffetterie di cui sono attrezzati. Il sistema delle due piazze pedonali, del museo a quota più alta e di ingresso dalla «praca do Imperio» alla quota della strada, funzionano come spazi pubblici esterni delle sale teatrali, e sono anch'essi usati come spazi teatrali all'aperto. Così l'intero centro può funzionare come macchina teatrale, ma anche contrarre la propria funzione teatrale ed estendere quella espositiva o quella di incontro. Come sempre accade, quanto più uno spazio urbano è morfologicamente preciso, tanto più esso è aperto e disponibile al suo variabile uso sociale. Dalla prima alla seconda piazza si accede sottopassando il foyer di ingresso del teatro con una doppia scala che porta all'ingresso della piazza sopraelevata, al di sotto di un corpo a ponte sostenuto da una grande trave metallica. A destra e a sinistra del ponte si accede al bookshop del museo e alla prima entrata alle sale per le esposizioni temporanee, che sono collocate sotto la piazza stessa, e alla caffetteria del museo per la parte che è a servizio dell'esterno. La vasta piazza sopraelevata (la finitura del pavimento è costituita dalla tipica calzada in pietra a due colori che riveste tutti i marciapiedi di Lisbona) è circondata sui quattro lati dai corpi delle sale permanenti del museo ed è in parte sfondata sino alla quota naturale del terreno in modo da costituire un vasto giardino che illumina su un lato lo spazio delle esposizioni temporanee. Questo stesso spazio è illuminato zenitalmente sul lato opposto dalla tripla altezza su cui si affacciano le gallerie delle esposizioni permanenti. L'accesso principale del museo è collocato sull'asse trasversale della piazza, al termine di un ponte pedonale che sovrappassa il giardino: ad esso corrisponde sul lato opposto un'uscita sul terzo giardino pensile lungo il Tago. Dal lato dell'ingresso al museo, al piano inferiore, sono collocati tutti i servizi tecnici del museo che prendono luce da due patii interni. Verso la «rua Bartolomeo Diaz» il museo è direttamente accessibile attraverso il giardino pensile al di sopra dei servizi, per mezzo di una scala esterna protetta da una copertura a quattro falde rivestite in ceramica, un elemento che trova la propria simmetria sullo spigolo opposto verso il Tago, che permette l'accesso indipendente al ristorante. Lungo tutta questa strada sono poi collocate una serie di botteghe protette da uno stretto portico che amplia la sezione molto angusta della strada. La grande piazza interna è chiusa infine sul quarto lato da un grande arco ribassato al di sotto del quale è collocato un ingresso indipendente alle sale di esposizione temporanee.

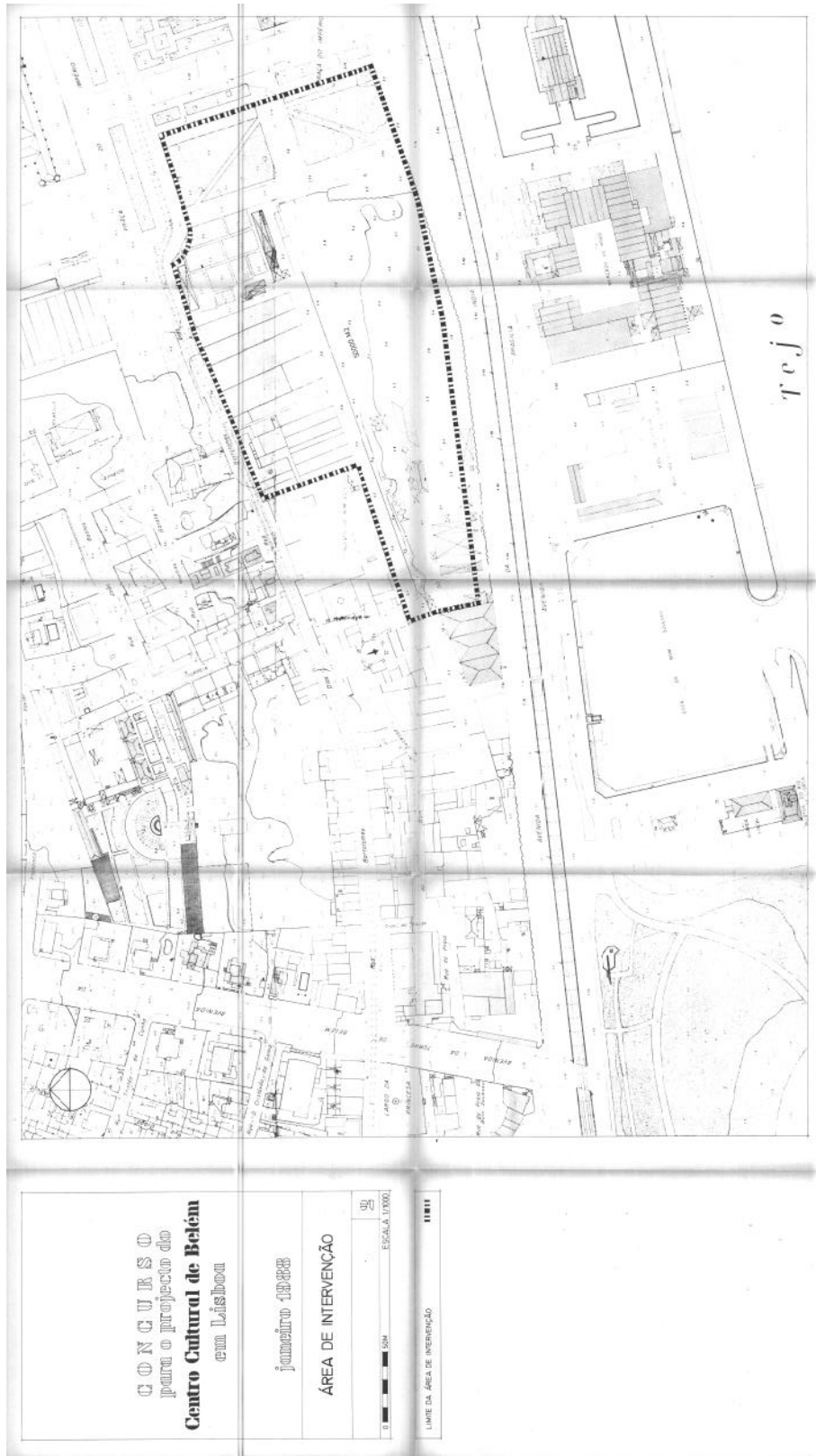
Al di là dell'arco è prevista una terza via trasversale e poi una piazza quadrata di futura costruzione su cui si affaccerà un albergo, dal centro del quale, attraverso un sottopasso, si accederà alla strada pedonale commerciale che si raccorda con la

minuta struttura urbana circostante: un convento-collegio femminile e un insieme di piccoli atelier e di abitazioni che formano un antico borgo di marinai.

Il progetto è stato iniziato nella primavera del 1989 e il cantiere alla fine dello stesso anno. Il primo gennaio del 1992 esso è stato inaugurato: i lavori interni del teatro e il completamento dei giardini pensili sono stati terminati nel maggio del 1993. L'estensione totale della superficie costruita, compresi i parcheggi, è di 110.000 mq. Superfluo aggiungere amaramente che un'operazione così complessa avrebbe richiesto in Italia un numero sterminato di anni”.

5 de Junho de 2009

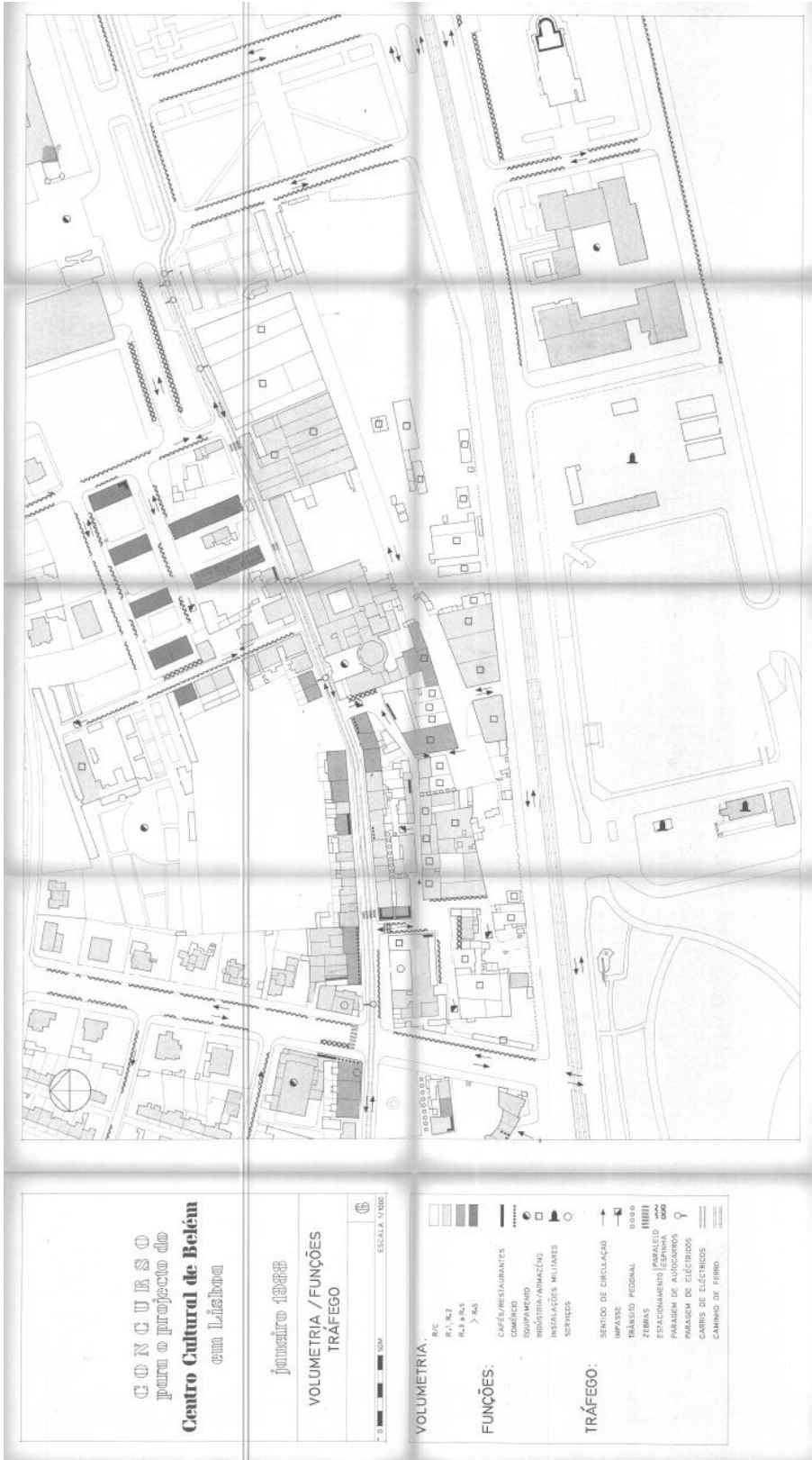
Plantas explicativas adquiridas através do depósito de arquivos presente no Centro Cultural de Belém

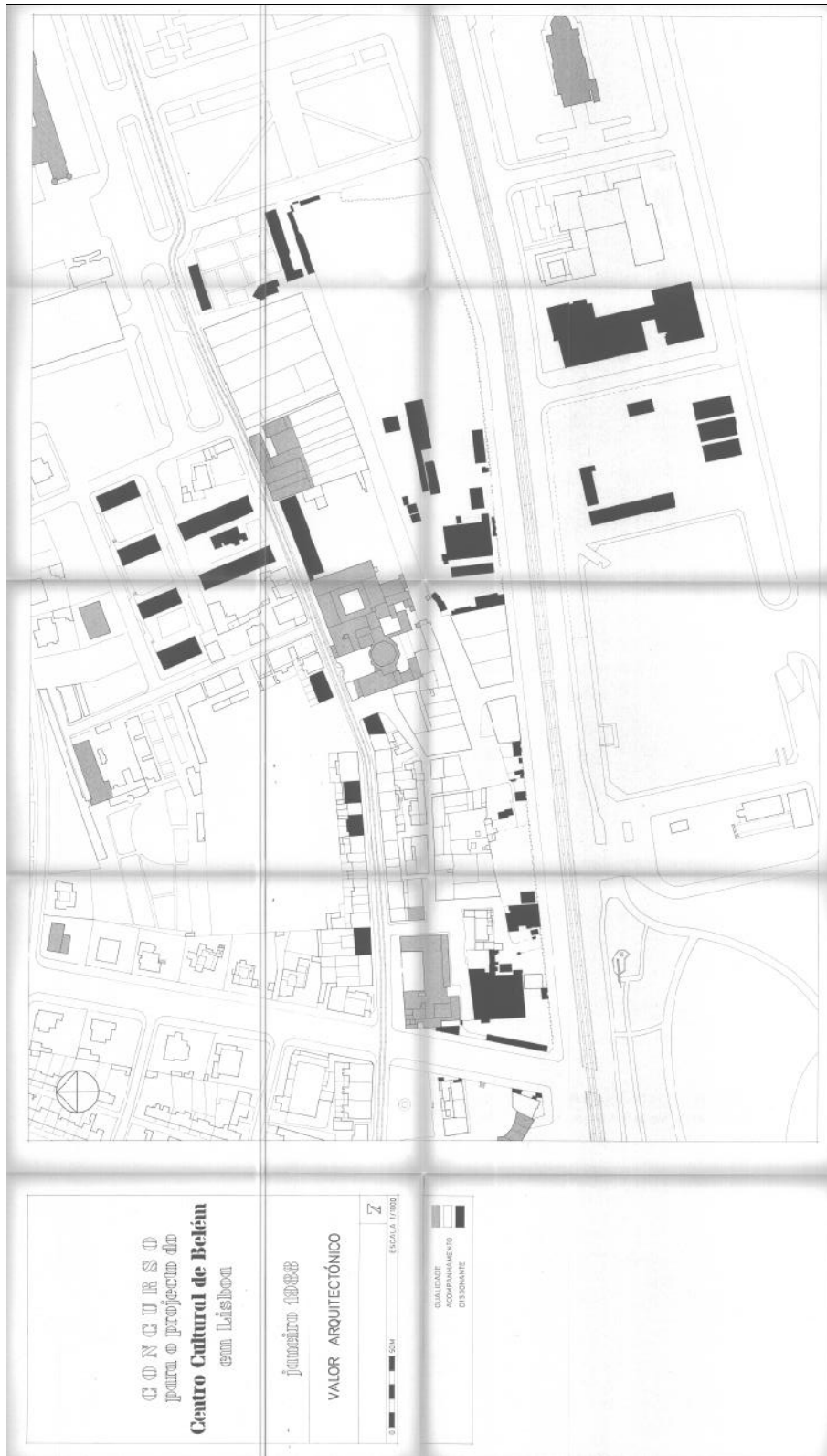












## CARTAS

### A implantação do futuro Centro Cultural de Belém em questão

Após a decisão final do júri do concurso para o Centro Cultural de Belém foram publicados em jornais, esboços de diversas soluções e daquelas que transitaram para a 2.ª fase. Em todos os traçados era difícil distinguir até onde chegavam os limites da nova solução. Face à maquete da solução escolhida, observa-se que uma faixa dos Jerónimos fica tapada pela nova construção. Não está aqui em causa a qualidade do projecto, nem tão pouco a capacidade da equipa vencedora, que na minha opinião teve de responder a um programa demasiado extenso, mas está sim em causa a sua implantação, a qual me parece inadmissível. Para além de ser cortada a simetria dos jardins, aos Jerónimos, classificados internacionalmente

e marco de uma época que actualmente se pretende comemorar, é-lhe amputada a sua visão de trapézio face ao Tejo. A actual Direcção da Associação dos Arquitectos, à qual aliás dei o meu voto, tem promovido discussões sobre o Chiado e sobre outros acontecimentos, mas sobre Belém pouco se fala. Não só da parte da Associação como do IPPC e etc., parece que há vontade de se deixarem passar despercebidas vozes discordantes. Oxalá eu me engane.

Espero que a publicação desta carta possa iniciar um começo salutar duma polémica e um alerta aos Associados, para que um dia mais tarde não se lamente algo, que não poderão modificar. Em minha opinião, isto é um escândalo arquitectónico.

Lisboa, 15 de Março de 1989  
Maria Margarida da Cunha Leal  
Ramos Rocha

### Para os devidos efeitos!...

A propósito do encontro promovido em Coimbra em 22 de Fevereiro do corrente ano, pela Associação Nacional de Municípios Portugueses, sob o tema «Planos Directores Municipais — Experiências e Balanço», foi gratificante rever entre intervenientes ou acompanhantes dos Executivos do Poder Local, «caras» com quem convivi durante alguns anos na Escola de Arquitectura e compartilhei o processo de formação do arquitecto.

Tudo isto pareceria natural se numa breve análise ao tempo, não me tivesse apercebido que todos aqueles de quem tive o privilégio de ser Docente, e que ali

estavam, tiveram ao longo do seu currículo universitário, a formação de Planeamento Urbanístico.

O mesmo é dizer que os outros que não tiveram na sua formação a área disciplinar de Planeamento, estavam ausentes.

Terá sido mero acaso estatístico, ou tratar-se-á de uma constatação/fenómeno, que num futuro muito próximo terá reflexo na classe profissional dos Arquitectos?

Constituirá estratégia hoje, deixarmos passar alguns anos até que a nova geração se aperceba disso?

Eduardo Malhado  
Arquitecto

## CENTRO CULTURAL DE BELÉM

### Gregotti ou Byrne: Eugénio dos Santos ou Ressano?

Depoimento de um Membro do Júri

Nuno Portas

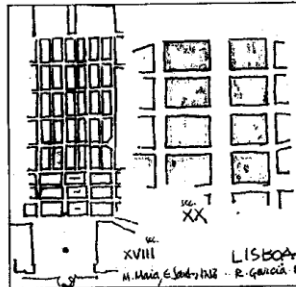
Julgo poder deduzir-se da classificação final do concurso para o Centro Cultural de Belém — sem precisar de recorrer a indiscrições de membro do júri que me estão naturalmente vedadas — que a escolha se fez, na ponta final, entre as soluções Gregotti-Salgado e Byrne, sem que no entanto tal tenha impedido o consenso sobre a unanimidade, uma vez apontado o vencedor.

Que conclusão crítica se pode retirar da marcha que se verificou até à opção final e que se esquematizaria na progressão 50>6(5)>2>1?

Quando se expuserem as 50 propostas poderá ver-se — sem esforço, creio — que o júri favoreceu, para a segunda volta, soluções que privilegiaram um certo entendimento urbano da Arquitectura sobre o seu entendimento enquanto objecto singular — atitude esta tão justificável, à partida, quanto a inversa. Tal preferência não fora tão nítida na primeira volta, ao ter-se favorecido, para a passagem à segunda, um leque de «partidos» alternativos que representassem as principais atitudes em presença (com exclusão dos, aliás raros, «lamentos» pós-modernistas e dos, menos raros, «vagidos» des-construtivistas); ainda que, nalguns casos, tal critério pudesse ter deixado para trás propostas relativamente interessantes, mas de família já representada, em favor de outras talvez menos garantidas, em mérito absoluto, mas mais representativas de tendências que, revelando-se também nas preferências do júri, se quiseram levar à final. Enfim, um critério que eu próprio defendi e que, pessoalmente, talvez não voltasse a defender, sabendo hoje o que sei. Mas adiante.

Na segunda volta, o primeiro consenso em torno do apuramento para a final revelou-se mais difícil, como se depreende da acta, apesar do seu laconismo: em presença, duas propostas muito diferentes na aparência formal e na economia de meios (e até de metros quadrados), mas ambas assentes numa trama de espaços públicos (digamos de ruas/praçãs) que, simultaneamente, dividiam e ligavam as diversas partes do complexo.

Prejudicadas, nesta óptica, as soluções francesas — que ofereciam, ou exibiam, maior individualização técnico-formal das partes — e a proposta mais unitária e centralizada da segunda volta (Taíña). A proposta Taíña constituía, aliás, a terceira via e seria abandonada com pena. Mas ao carácter central e «bocado» desta interessante solução, também a de Gregotti dava



Lisboa, Baixa (1756). Avenidas Novas (1888-1904)

eficaz réplica, na medida em que se apoia na sábia ambiguidade da «quadrícula» e da «fortaleza», embora com prevalência da conotação monumental deste segundo termo.

É facto que as propostas Gregotti e Byrne tinham aspectos comuns... até certo ponto. Sobretudo na atitude de «plano» subjacente aos projectos: na organização das partes e na preocupação com uma eventual necessidade de faseamento, logo de fragmentação estrutural e de construção em sucessão das partes do conjunto. A base, o conceito-chave do «plano», é em ambos uma malha. Não uma malha construtiva modular, mas sim uma malha, um traçado, de espaços públicos postos em relação ou mesmo em continuidade com a morfologia urbana envolvente. Mas o parentesco fica por aqui.

A proposta Byrne leva ao limite a lógica «decimonónica» do bocado de cidade, a ponto de forçar demasiado a resposta às relações de contiguidade entre serviços complementares separados por verdadeiras ruas, e de vir a procurar diferenciar depois, arquitecturas para cada parte, como se viessem a ser feitas (e refeitas) por diferentes promotores ao longo dos anos. E por mais dúvidas que um júri, ou parte dele, pudesse ter sobre a capacidade institucional do dono da obra, tal potencial de fragmentação da obra era dificilmente sustentável, não por ser improvável mas, sobretudo, por uma razão de coerência da própria proposta: é que, sem a realização, em curto prazo, de grande parte do programa dado, também os grandes espaços públicos propostos — a alameda central ou a diagonal — não teriam o sentido estruturante do conjunto que os autores lhe atribuíam. Assim, e curiosamente, a grande força da solução Byrne residia mais numa retórica

urbanística (sem conotação depreciativa da expressão) do que na ideia do processo aberto e plural de fazer cidade, demasiado forçada para estruturar um organismo tão interligado como este. Fruto da ambiguidade da própria ideia geradora terá sido a (voluntária?) debilidade da caracterização arquitectónica dos... «quarteirões» definidos pela malha. Sendo Gonçalo Byrne um arguto comentador da Baixa Pombalina, cujo partido era o das certezas e conseqüente unicidade do objecto arquitectónico sulcado pela malha viária, optou, no seu projecto, pelo partido das incertezas e conseqüente desagregação das arquitecturas que, nas expansões burguesas, daria excelentes lições de realismo funcional e mesmo formal, mas à escala de grandes partes de cidade e não ao nível, micro, de um pequeno troço, como era aqui o caso. Ressano Garcia contra Eugénio dos Santos...

E o projecto Gregotti-Salgado? Em primeiro lugar pôs-se do lado do Pombal e não do de Ressano Garcia. Isto é, cuidou de assegurar, com convicção, a unidade formal dos quarteirões (que o seu projecto também tem), sobrepondo o efeito de conjunto ao da (delgada) malha de «travessa» que os separa.

A maior dúvida desta proposta, para mim, reside precisamente na falta de convicção com que se desenha e dimensiona essa malha de espaço público — tão evidente que a grande praça central não é mais do que um grande pátio demasiado pouco acessível à vista e ao trânsito dos passeantes, desde o exterior, e portanto convidando a fechar tais vielas... à hora dos guardas irem para casa. E é o efeito de cidadela (da cultura) que prevalece, sublinhado pela unidade arquitectónica. Eugénio dos Santos.

Pareceu-me, assim, especialmente interessante neste concurso o convite que nos é feito para discutir as variações possíveis das relações entre os elementos da cidade e os elementos do ou dos edifícios que a concretizam, dada a maturidade conceptual com que nestes (três) concorrentes se articulam instrumentos urbanísticos e/ou arquitectónicos.

Para além destas diferenças, muitas outras poderiam ser chamadas à discussão. Limitado, neste caso, aos três folios, fixe-me no tema que, como membro do júri, mais me fascinou desde a primeira volta: a conjugação entre monumento (ou não) e sítio (feito ou a fazer).

## CENTRO CULTURAL DE BELÉM

# Uma Microcidade À Beira Rio Plantada

A partir de uma entrevista com Manuel Salgado

Nascido de um conceito de urbanismo arquitectónico ou de uma arquitectura urbanística, o projecto vencedor para o Centro Cultural de Belém é, de facto, um projecto urbano onde a Arquitectura nasce depois.

### Utilidade de um conhecimento prévio

Manuel Salgado com a equipa Risco e em associação com Bruno Soares, participou no Concurso de Ideias para a Zona Ribeirinha de Lisboa, tendo já, no início do projecto para o Centro Cultural de Belém, uma estreita relação com toda a problemática que envolvia esta área da cidade.

*Quando foi apresentado o programa para o Centro Cultural de Belém, de certo modo, pusemo-lo em causa, porque, à partida, parecia-nos excessiva a concentração de equipamento e funções neste espaço. Aquele lugar poderia ser utilizado estrategicamente de uma forma mais vivificadora para toda a faixa da zona Ribeirinha se o equipamento projectado fosse disperso e não centralizado.*

Mas, apesar da decisão de separar totalmente os dois projectos, existia já de facto uma grande base de análise para o Centro Cultural de Belém.

Num projecto como este em que o programa dado extremamente complexo, são as estratégias projectuais a tomar que ganham um valor fundamental, não só pelo projecto em si mas, e particularmente, no que respeita à sua inserção em toda a cidade, como um elemento forte no seu contexto geral.



### A importância do contexto

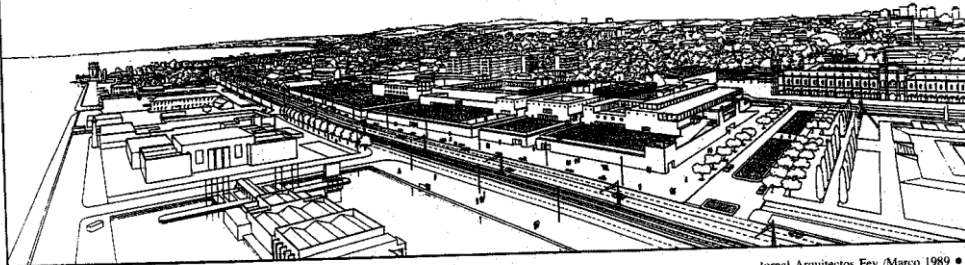
*Uma das características importantes da Arquitectura do professor Gregotti é aquilo que se poderia designar como uma aproximação contextualista, ou seja existe uma extrema preocupação, na sua arquitectura, de se integrar num contexto pré-existente, através de um cerzir de malhas urbanas, e estabelecendo ligações, no encontro de problemas de escala, e inter-associando espaços e ritmos. Uma aproximação à arquitectura, não pelo objecto, mas pela sua inserção urbana.*

Manuel Salgado que nos últimos dez anos trabalhou muito mais como urbanista do que como projectista de edifícios e equipamentos, faz também ele uma aproximação à arquitectura, que resulta essencialmente da reflexão sobre a estrutura urbana e da inserção de novos elementos no tecido urbano.

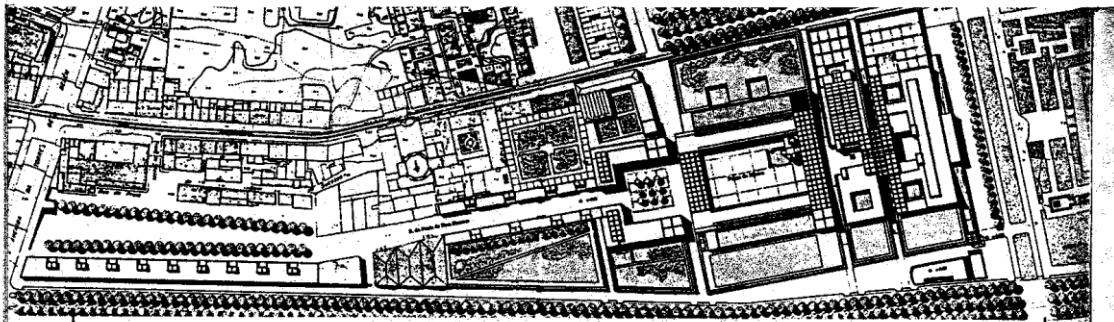
Desta perspectiva, e encarando o projecto arquitectónico antes de mais como um projecto urbano, resulta uma solução que, não sendo mais urbanística que arquitectónica, realça essencialmente preocupações de inserção urbana pondo em evidência a integração de determinadas morfologias tipos, de espaço em detrimento do desenho do próprio objecto arquitectónico.

*A organização interna do complexo de Belém é de facto uma microcidade. Toda a orgânica interna de rua, de praça, mesmo ao nível da organização de espaços interiores, tem como referencial elementos de estrutura urbana.*

O ponto de partida para o projecto foi exactamente a análise detalhada de toda a estrutura urbana envolvente: a articulação de eixos, as características das diferentes malhas urbanas, a heterogeneidade de escalas, o problema da relação com a Zona Histórica Monumental dos Jerónimos e a transformação desse espaço-evolução



Jornal Arquitectos Fev./Março 1989 • 7



aberto e fluido num espaço urbano mais contido, eventualmente mais encerrado.

O esquema da solução, de início extremamente simples, tinha como intenção acentuar o eixo Torre de Belém-Jerónimos, apresentá-lo, não de uma forma directa e imediata, através de todo o sistema do Centro Cultural, transformando-o num percurso público urbano, que acaba na avenida da Torre de Belém por meio de uma praça que se propõe no actual Bairro do Bom Sucesso, já fora da área de intervenção.

Um percurso pedonal feito de espaços muito diversificados, cobertos ou a céu aberto, de permanência, de passeio, de comércio.

Um dos pontos fortes da proposta que condicionou todo o seu desenvolvimento futuro foi a intenção expressa de não entrar nada, não só devido a problemas geológicos óbvios, como também por facilidade de construção. Assim a cota mais baixa do complexo é igual à actual cota da área da fonte da Praça do Império.

A organização das várias resoluções do programa é feita por «fatias» perpendiculares ao percurso pedonal público, o que permite organizar em unidades relativamente autónomas os diferentes espaços. Deste modo a ligação entre várias fatias é possível a níveis diferenciados, possibilitando uma grande flexibilidade de utilização de todo o sistema.

A organização do espaço estrutura-se por cinco módulos de composição que se articulam do seguinte modo: num primeiro módulo o Centro de Congressos com as suas salas das 14 delegações; no segundo módulo, ainda integrado com o primeiro, situa-se o grande auditório, outros dois menores e as instalações para a Imprensa; o terceiro módulo é a zona de exposições com uma grande nave em baixo, para exposições temporárias e uma galeria envolvente para exposições de carácter mais permanente. Ainda neste terceiro módulo e no seu espaço central existe uma grande praça, que faz parte do percurso pedonal público. No quarto módulo, estão colocados dois hotéis, um destes integrando o palacete do século XVII existente e cuja reutilização era prevista pelo programa; o quinto e último módulo constitui-se por uma rua pedonal, contida em duas alas de ateliers e de comércio.

O sistema assim organizado, permite a utilização dos vários equipamentos, em conjunto ou perfeitamente independentes sendo servidos por acessos diversificados e distintos.

O programa estabelecia, além do Centro de Congressos, o chamado Equipamento

Complementar de Apoio, constituído por hotéis, ateliers e comércio.

*A nossa preocupação foi a de introduzir os equipamentos dentro deste sistema, não de um modo concentrado, mas distribuindo-os ao longo do percurso pedonal, e no piso superior. Este último piso é servido por um grande terraço virado a sul com vista sobre as docas.*

Resulta assim, um sistema unificado por diversas unidades autónomas em que nenhuma é dominante no complexo, tendo como elemento ordenador um percurso estruturado, que as atravessa e serve.

*Uma das diferenças entre esta solução e as outras apresentadas a concurso é o facto de o grande auditório não aparecer como elemento fundamental da composição arquitectónica, mas sim, como um dos espaços que constituem o sistema. Está perfeitamente integrado dentro da métrica, da forma, da geometria de todo o conjunto, e não aparece como uma peça autónoma marcadamente forte de todo o complexo.*

### Resoluções arquitectónicas para os problemas técnicos

Na grande complexidade deste projecto, a integração de todas as engenharias de especialidade faz-se partindo de soluções arquitectónicas para os problemas técnicos, opção reveladora de uma imensa experiência em Arquitectura de grande dimensão, a um nível que dificilmente se encontra em Portugal.

Toda a proposta para o Centro Cultural de Belém é relativamente autónoma no que respeita às diferentes propostas para a zona envolvente. No entanto será preciso uma cuidada reflexão das alterações necessárias para a reorganização do tráfego, da passagem subterrânea, da linha do caminho de ferro e do trânsito automóvel.

*Do concurso resultou um espaço extremamente vasto, ainda a tratar entre a área de intervenção e a zona Ribeirinha. A que servirá este espaço?*

*De facto, nenhuma das propostas apresentadas no concurso para o centro Cultural de Belém previa a continuidade desse tecido.*

Existe a necessidade de conciliar a situação actual e a proposta de passagem total e subterrânea do trânsito.

Uma proposta extremamente interessante, seria a de desdobrar a circulação automóvel num lado e no outro da linha do caminho de ferro. O impacto da forte intensidade de tráfego seria reduzido, e permitiria a diminuição da superfície de alcatrão (actualmente quatro faixas de cada lado)

oferecendo a possibilidade de um espaço público com verdadeiras potencialidades de ser vivido.

A criação de alamedas para um passeio pedonal, do Cais do Sodré até à zona da Torre de Belém, permitiria uma maior vivência de um espaço tão desperdiçado da nossa cidade de Lisboa.

Toda a área fronteira ao Mosteiro dos Jerónimos é de escassas emoções urbanas, existindo um apenas intenso movimento na Rua de Belém devido às actividades comerciais.

A transformação da Praça do Império em espaço urbano bem demarcado e não mais em ângulo aberto ao rio, poderá constituir, também, um polo de atracção e movimento, dinamizador de toda a zona.

Pretende-se, por outro lado que o Centro seja aberto, possuidor de uma estrutura e determinado tipo de elementos, que atraiam as pessoas, que as convide a penetrar dentro do sistema.

Na Praça do Império, a transformação vai-se processar exactamente ao nível das suas características mais importantes. De um espaço aberto e fluido passará a um espaço urbano contido sobre dois elementos fortes: o Mosteiro dos Jerónimos e o Centro Cultural.

Uma questão que se poderá pôr é a proposta de coexistência de um elemento forte com um outro já por si de grande importância. Este problema poderia nascer do possível conflito volumétrico entre os dois.

Mas o elemento pré-existente, o Mosteiro dos Jerónimos, resulta hoje, devido às sucessivas transformações da sua envolvente, inserido num espaço desequilibrado sem relações directas com nenhum outro elemento. Apenas o rio se mantém de frente. A inserção de um novo objecto arquitectónico deverá contribuir exactamente para equilibrar e valorizar todo o espaço.

*A linguagem é identificável com anteriores projectos do prof. Gregotti: grandes volumes, grandes massas opacas, com jogos de planos, recuos maiores ou menores em que não há propriamente uma fachada, mas um conjunto de volumes e superfícies bastante recortado.*

É da conjugação de tantos elementos diferentes, de toda uma heterogeneidade de relações urbanas e humanas, que anulam o «desenho pelo desenho» e realçam o valor das relações sujeito / objecto que nasceu o nosso Centro Cultural de Belém, procurando fazer-se o elo entre dois símbolos da nossa História e da História do Mundo: o Mosteiro dos Jerónimos e a Torre de Belém.

Ana Queiroz do Vale

## CENTRO CULTURAL DE BELÉM

# Contestar a Ideia do Grande Elefante Branco da Cultura...

Entrevista a Gonçalo Byrne

**Jornal Arquitectos** — *O que o levou a participar neste concurso?*

**Gonçalo Byrne** — A primeira razão, e talvez a mais importante, foi o facto do concurso ser extremamente fascinante, quer pela possibilidade que oferecia de se projectar e construir num sítio daqueles, quer por toda a carga do programa. Ambos os aspectos são suficientemente fortes para seduzir qualquer arquitecto que esteja atento ao que se passa e às possibilidades de intervir. Este Concurso tinha também o atractivo de ser alargado a concorrentes estrangeiros e sabendo-se que alguns destes eram bastante classificados. Isto, de certo modo, funciona como um desafio. Por outro lado, envolvia um esforço muito grande, um enorme volume de trabalho porque qualquer concorrente e, sobretudo a partir do momento em que estava seleccionado para a 2.ª fase, tinha de levar muito a sério o risco de ganhar e portanto, para poder vir a responder a um programa daqueles, dentro do prazo estabelecido implicava para um pequeno-médio atelier português ter de fazer um grande esforço de organização.

**JA** — *Como reagiu à ideia de intervir com um programa tão diverso e uma obra tão importante, numa zona com um carácter tão significativo e uma com carga tão pesada como esta?*

**GB** — Em primeiro lugar, sem entrar numa análise mais detalhada, o sítio onde se ia intervir era, como eu costumava dizer, quando estava a trabalhar na primeira fase, «um campo minado». Minado porque tem conotações históricas fortíssimas, por estar muito ligado à história dos Descobrimentos, sendo uma das zonas que eu considero mais sensível à memória colectiva e de extrema importância na identidade cultural do povo português. Minado porque as interpretações que se fazem têm sofrido importantes variações e são frequentemente mal feitas. É muito frequente uma atitude saudosista, que eu diria inibidora de uma interpretação actual. Quando se fez a Exposição do Mundo Português isso foi muito claro e, aquele sítio foi conotado com a exaltação de um espírito patriótico fundamentada, sobretudo, numa atitude de recuo, de cristalização e de exaltação de valores «dos nossos antepassados». Este é



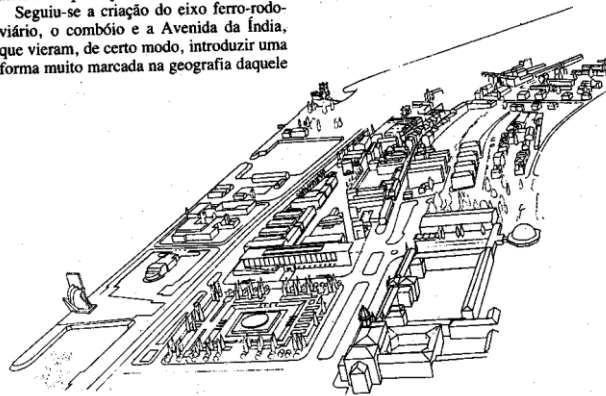
um aspecto importante que tem a ver com a nossa história.

O outro aspecto que me parecia muito importante, tem a ver com valores de ordem geográfica, no sentido em que a história aí deixou marcas. Um certo crescimento urbano, logo a seguir à fundação dos Jerónimos, depois o afastamento praticamente definitivo da linha de água com os aterros do princípio do século.

Seguiu-se a criação do eixo ferro-rodoviário, o comboio e a Avenida da Índia, que vieram, de certo modo, introduzir uma forma muito marcada na geografia daquele

terreno, nomeadamente porque se criou uma separação entre a área de expressão da cidade e a faixa quase plana onde estão as docas, as zonas arborizadas, a Torre de Belém e que é hoje, marcadamente, uma zona de lazer.

Antes disso, e pouco depois da fundação dos Jerónimos, houve uma consolidação urbana marginal em torno da Rua Bartolo-



Jornal Arquitectos Fev./Março 1989 • 9

meu Dias, que ainda hoje guarda sinais, rompendo com a ligação visual entre os Jerónimos e a Torre de Belém. Essa relação perdeu-se, mas existia na origem.

A seguir a isso, toda a transformação que deixou marcas bastante visíveis da Exposição do Mundo Português; marcas que hoje são fragmentos, sem conexão entre si. Mas, há sobretudo uma que eu acho muito forte: o arranjo da Praça do Império, como um elemento intermédio que estabelece a relação entre os Jerónimos e a frente do rio. Curiosamente o desenho desse jardim é o total desentendimento do conjunto dos edifícios dos Jerónimos. Este desenho geométrico é uma espécie de microcosmos, é uma miniaturização do conceito de império. Há uma centralidade quase teológica, quase um Deus-Império em frente de uma fachada dos Jerónimos que não tem um único eixo de simetria. É o reflexo típico do que levou a fazer a Exposição: festejar a centralidade do Império numa altura em que o Império se desfazia por todo o lado.

A última marca que reflecte um pouco a evolução dessa geografia é toda a degradação que nos últimos 20-30 anos se tem processado naquele tecido urbano, nos quarteirões à margem da Rua Bartolomeu Dias, reflectindo um processo que continua a acontecer em toda a nova Ribeirinha.

Ponderando um pouco uma interpretação quer da carga histórica, quer das marcas dessa transformação, feita por homens, tudo o que lá se construiu é um processo de Arquitectura, nem que seja arquitectura do terreno, mas que foi deixando as tais marcas ao longo do tempo.

**JA** — *Acha adequado o sítio para um programa desta ordem?*

**GB** — Confesso que é uma questão sobre a qual não reflecti muito. Era um dado do Concurso, portanto, desde o momento em que decidi concorrer aceitei-o implicitamente.

Reflectindo um pouco sobre isso, não me parece totalmente descabida a ideia de criar um Centro Cultural naquele sítio. Parece-me até que, atendendo ao estado

actual da cultura e da sociedade portuguesa, a atitude em si pode ser positiva. Hoje em dia, fala-se de centros culturais por tudo e por nada, há, de facto, um grande surto culturalista, que me parece, de resto, positivo.

A transformação que um programa deste tipo introduz naquele lugar é capaz de ser uma das mais marcantes, senão a mais marcante. Apesar de tudo a Exposição do Mundo Português era uma actividade efémera, ia durar uns meses, embora tenha deixado marcas. Este é, um princípio, uma coisa com um carácter não efémero. É uma marca que a sociedade portuguesa e os seus dirigentes decidiram fazer neste período. É nitidamente uma opção de fortíssimo cariz político e, por arrastamento, de cariz cultural.

Resumindo, diria que esta dimensão para um Centro Cultural naquela zona não me parece uma escolha desacertada. O que poderá eventualmente ser questionável é: cultural para fazer o quê?

Se é apenas no espírito de grande comemoração dos feitos dos antepassados, a melhor homenagem é não mexer muito no sítio porque já lá existem testemunhos vivos do que fizeram, criando por si próprios uma tensão especial suficientemente marcante, uma carga simbólica muito forte. Se é cultural no sentido de tentar emparceirar ao lado daquilo que os nossos antepassados fizeram, a representação da nossa cultura actual e da nossa capacidade actual e futura então parece-me mais correcto.

**JA** — *Da leitura que fez do programa, quais foram os princípios e estratégias seguidos na definição da ideia?*

**GB** — Desde o princípio, a interpretação que fiz deste programa era que ele apontava para uma ideia de grande concentração de forte índole cultural. Sempre associei isso a uma maneira não muito correcta de pôr o problema, sobretudo nos dias de hoje, porque me parece que isso vem ligado a uma carga simbólica e política excessivamente forte, comparável ao que se fez um pouco por toda a Europa, como por exemplo o Centro Beaubourg e, que reflecte aquilo a que eu chamava a ideia do

«Grande Elefante Branco da Cultura». O programa acabava por sugerir outro tipo de equipamentos complementares mas que eram tratados de um modo um pouco subsidiário. Por essa razão na 1.ª fase, sugeri duas alterações a nível programático: a primeira tinha a ver com a introdução de habitações que não era pedida e a segunda tinha a ver com o franco empolamento do Centro de Documentação Informática; criar qualquer coisa que introduzisse uma outra dinâmica às actividades culturais.

Esta perspectiva esteve sempre latente na minha interpretação do programa na 1.ª e na 2.ª fase, porque ela reflectiu-se muito claramente na proposta. Apontava nitidamente para uma certa contestação da imagem do tal grande «elefante Branco», do tal centro Beaubourg, metido naquele tecido urbano.

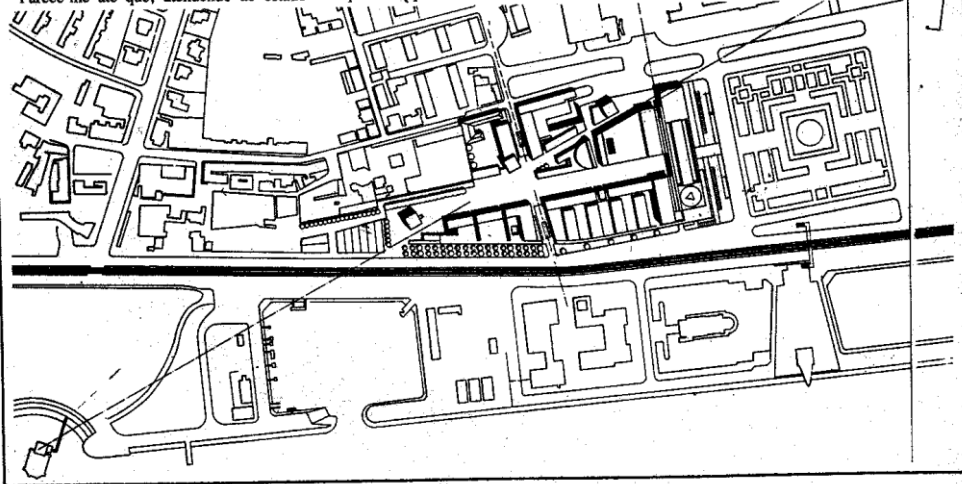
Defendia muito mais a ideia, embora mantendo um carácter representativo nos edifícios principais, de tentar interligar o Centro, quer com uma vida activa quer com o tecido que estava à volta.

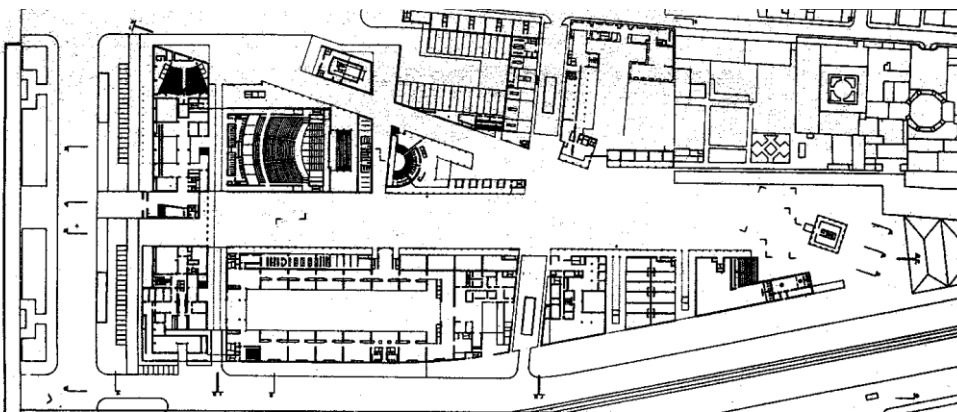
**JA** — *E, afinal como é que se desenvolveu essa ideia?*

**GB** — Houve, à partida, a ideia de fragmentar o programa e cruzá-lo com a interpretação que se tinha da área de intervenção, de não responder com um grande edifício, o chamado «Super Contentor».

**JA** — *Essa fragmentação não teria também a ver com o faseamento que se previa na obra?*

**GB** — Por arrastamento tinha. Era um dado importante do regulamento do concurso. Essa ideia de fragmentação também tinha a ver com um critério de viabilidade em que era possível fasear a construção e sobretudo criar uma autonomia muito grande a cada uma das parcelas para poder construir tendo espaço de manobra à volta. Essa autonomia traduzia-se também na própria gestão de todo aquele conjunto quando estivesse edificado. A autonomia das diversas parcelas e do conjunto tinha a ver com uma abordagem de desenho ou traçado urbano e de Arquitectura. Isto é, de resto, um conceito de que hoje se fala muito





to. Bernard Huet cita muito que o traçado tem a ver com a ideia de todo e a Arquitectura tem a ver com a ideia de fragmento, ou seja, a parcela que vai fazer o todo. No entanto, entre o fragmento e o todo, existem ou devem existir, regras de inter-acção suficientemente explícitas e hierarquizadas.

Mais concretamente em relação à proposta havia quatro vectores fundamentais para a composição. O primeiro era todo o conjunto monumental dos Jerónimos. Refiro-me aos Jerónimos na sua totalidade, não só à Igreja, e ao Mosteiro como também ao Museu da Marinha e a Praça do Museu da Marinha e, ainda a relação que estabelecem com a Praça do Império.

O segundo tinha a ver com a Torre de Belém. Daí a ideia que surgiu, desde o princípio, de estabelecer a relação visual, que existiu em tempos, entre os Jerónimos e a Torre de Belém. Embora, essa relação, fosse hoje de carácter efémero ou frágil, não interessava porque nem sequer era possível ter uma visão totalmente desimpediada, mas antes sim uma relação ténue. Em determinados sítios era possível dos Jerónimos ver a Torre de Belém e vice-versa.

O terceiro seria toda a frente do rio, sobretudo a faixa que fica do comboio para lá de relação panorâmica muito forte, inclusivamente com a margem oposta. Há uma relação visual muito rica e daí a criação de um percurso panorâmico sobre-elevado.

Finalmente, o quarto elemento, que era, para mim, tão importante como todos os outros: o tecido urbano existente. O tecido urbano está em franca degradação, mas tem pelo menos a R. Bartolomeu Dias que está perfeitamente consolidada.

É uma intervenção de fundação e é também uma intervenção de «cosimento urbano». A colocação hierarquizada tinha um pouco a ver com isso: o Centro de Reuniões à frente da Praça do Império, o Centro de Exposições a seguir, depois entrar no «cosimento» do tecido urbano tentando prolongar alinhamentos e arruamentos que existiam e tinham sido interrompidos, jogando com a fundação e o relacionamento das pré-existências de uma maneira muito clara. E isso levou ao estabelecimento do tal traçado urbano.

**JA — O que pensa do comentário do júri quando acusa a sua proposta de «risco de dispersão»?**

**GB —** Confesso que não sei exactamente o que é que eles queriam dizer com este «risco de dispersão». A ideia era nitidamente não fazer um grande edifício, nem o chamado grande monumento, mas a de fazer um pedaço de Cidade. Se o «risco de dispersão» dito no acto é esse, então eu diria que foi um risco assumido.

**JA — Como aguentou a proposta à passagem da 1.ª para a 2.ª fase, atendendo à reformulação do programa?**

**GB —** Quando recebi o novo programa reagi negativamente; os meus receios da 1.ª fase concretizavam-se um pouco. A reformulação do programa na 2.ª fase acentuava ainda mais aquela ideia que apontava para uma certa concentração da intervenção. Reforçava, por exemplo, uma ligação mais forte entre os foyers do Grande Auditório, do Centro de Reuniões e do Centro de Exposições.

No entanto, em relação à proposta devo dizer que ela resistiu bastante bem a essa reformulação do programa; inclusivamente com uma mexidela de áreas bastante significativas. O Centro de Reuniões, praticamente duplicava a área, o Centro de Exposições deixava de ter o museu, pedido na 1.ª fase.

O facto da proposta ter resistido muito bem a essa alteração programática, foi de resto utilizado na memória descritiva da 2.ª fase como um facto positivo. Chamei a atenção para isso, para explicar que o tipo de traçado urbano que era proposto tinha uma enormíssima flexibilidade o que era um facto a que o regulamento dava muita importância.

O traçado proposto na 1.ª fase manteve-se integralmente e, em meu entender, até ganhou clareza com a evolução da 2.ª fase.

**JA — Quais foram as opções seguidas na sua proposta dentro das tecnologias disponíveis?**

**GB —** A tal ideia de dar uma marca arquitectónica de grande carga monumental e simbólica podia levar às tecnologias de ponta, à chamada «High Tech». Havia, no entanto, um elemento do programa que inviabilizava essa hipótese que era a necessidade de construir muito rapidamente. Sabemos perfeitamente que essas altas tecnologias para a serem executadas no nosso país teriam que ser fatalmente importadas. O que havia a propor eram tecnologias construtivas relativamente evoluídas, ou seja, que fossem exequíveis dentro das

condições do mercado português, embora de um mercado já com uma certa racionalização e uma certa evolução e ao mesmo tempo que permitissem um ritmo de construção muito acelerado. Isto tem um pouco a ver com a nossa proposta das estruturas que se baseava em casos já comprovados em Portugal.

A utilização de pré-esforço permitia avançar muito rapidamente em obra, e com uma grande repetição modular, sem grandes variações, ela era exequível dentro dos prazos pedidos. Não só em relação à estrutura como também toda a parte das chamadas instalações especiais.

**JA — Considera, então que assegurava uma exequibilidade dentro dos prazos, com bastante margem de segurança?**

**GB —** Sim, nesse aspecto a nossa proposta parecia-me bastante bem defendida.

Não só os métodos construtivos permitiam ritmos de obras muito grandes como libertávamos na área de intervenção grandes espaços para estaleiros. O rebaixamento da linha férrea e da Av. da Índia vão praticamente isolar aquele terreno. O que quer dizer que a obra vai ter de se desenvolver no seu interior. Fizemos um estudo de instalação de um estaleiro em que estava prevista a possibilidade da obra ser toda feita de dentro para fora sem ter interferências. Havia, portanto, uma aproximação muito realista à exequibilidade dentro dos prazos.

Esta questão prende-se com uma preocupação muito grande no aprofundamento de todas as especialidades de projecto para além da Arquitectura.

**JA — Qual o saldo da sua participação e como funcionou toda a equipa nesta corrida?**

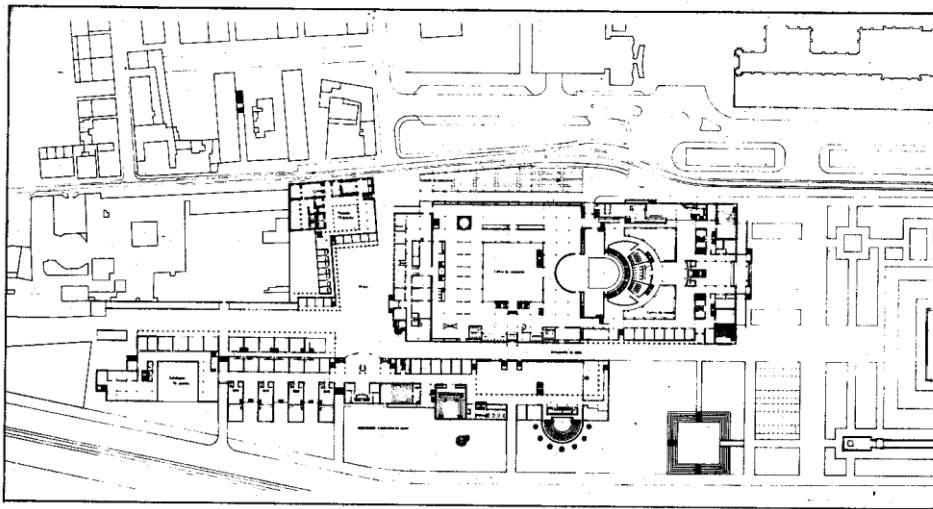
**GB —** De um modo geral parece-me bastante positivo, tendo sido uma oportunidade rara de rodar uma equipa que respondeu da melhor maneira. Gostaria de mencionar, em particular, o grande esforço dos engenheiros — uma autêntica equipa de luxo —, na resolução de questões de grande complexidade técnica. Teria sido excelente desenvolver o trabalho com esta equipa, que seguramente responderia ao exigido. Foi, sem dúvida, uma experiência recompensante, apesar do resultado, mas essas são as regras de qualquer concurso.

Ana Magalhães e Tiago Oliveira

## CENTRO CULTURAL DE BELÉM

### «Para mim, o Grande Monumento é o Tejo»

Entrevista a Manuel Tainha



#### Importância do sítio

**Jornal Arquitectos** — *Porque é que concorreu a este concurso para o Centro Cultural de Belém? Houve alguma razão especial, além desta se tratar de uma obra de grande vulto?*

*...Porque é que uma pessoa se inscreve num Concurso como este do Centro Cultural de Belém... naturalmente tem a ver com o sítio e com a natureza do programa.*

**Manuel Tainha** — O sítio tem para mim bastante significado, não só por me ser familiar, mas também por ali existirem muitos depósitos culturais, nem sempre os que o programa refere. Não apenas os Jerónimos, mas também o rio e a sua margem.

Para mim o Grande Monumento é o Tejo. E se os Jerónimos são um monumento importante, também o é a capela de S. Jerónimo, lá em cima, que também faz parte do feixe de forças que actuam naquele sítio que são: os Jerónimos, a Torre de Belém, o Tejo, a Capela de S. Jerónimo e todos os outros depósitos que lá estão, independentemente do seu valor ou desvalor, como por exemplo a Praça do Império, uma praça retórica, fátua e sem qualquer valor monumental que na minha opinião é

um jardim e não uma praça, e suponho que esta alteração semântica não é de menos importância.

Depois há o facto de estar ao pé do meu amigo Boitaca, que está presente nos Jerónimos e na Capela de S. Jerónimo. Isso também contou. Pode parecer anedótico, mas significa que tenho um grande apreço pela Arquitectura desses dois monumentos. Já tenho em menos apreço a Arquitectura da torre de Belém mas que é, de qualquer modo, um marco, um vestígio do passado.



As restantes razões que me levaram a concorrer são um bocadinho obscuras. Havia, uma clara intenção de responder àquela provocação — mais uma provocação que um desafio — de intervir naquela zona.

**JA** — *Acha que aquele é o sítio indicado para uma intervenção com um programa desta ordem?*

**MT** — Não particularmente. Aquilo já vale por si. Daí a impressão de, hoje, não estarmos aptos a criar locais privilegiados na cidade devido ao modo como usamos e, diria mesmo, abusamos destes monumentos e dos sítios que eles geram. A verdade é que já houve várias tentativas para criar esses locais com um significado destacado na cidade, e o resultado nem sempre foi favorável. Veja-se o caso da Praça do Areeiro, queria-se uma réplica do Terreiro do Paço nos anos 40 e foi aquilo que deu: apenas uma encruzilhada de tráfego automóvel, um permutador de direcções.

Dá-me a impressão, que estamos paralizados pelo peso da História e, todavia, nunca fomos tão descuidados com o nosso património histórico. Criam-se e recriam-se leis, comissões, institutos, etc., para proteger o património e nunca ele foi tão

maltratado. As cidades crescem desordenadamente derrubando praças de terreno natural que deveriam ser consideradas como verdadeiros monumentos a preservar, há edifícios que vão abaixo para dar lugar a outros sem que haja com isso ganho significativo para a cultura da cidade.

Por isso se escolhe para aquela implantação de um Centro Cultural, que vai recolher, de certo modo, um dividendo que lhe é fornecido pelos Jerónimos. Podia, eventualmente, estar muito bem noutra sítio.

**JA** — Mas, não acha que o Centro Cultural podia acrescentar algum valor àquela zona?

**MT** — Eu não estava em desacordo com a instalação ali do Centro Cultural nos moldes do programa em que era apresentado. Agora se aquele é o sítio mais indicado, tenho dificuldade em responder, justamente porque estou embaraçado em considerações desta ordem.

Para mim, toda aquela zona podia continuar assim, até porque, como eu dizia na memória descritiva, aquela situação de perplexidade da zona Ribeirinha devia ser mantida, as margens dos grandes rios sempre foram áreas problemáticas e de perplexidade, portanto é assumir essa perplexidade relativamente ao destino da cidade. Por isso mesmo não concorri ao concurso de renovação da zona ribeirinha do Tejo, porque aquilo era fornecer, já, um ordenamento definitivo à margem de um rio, que é uma coisa que me parece arriscada: atribuir-lhe já um programa e sobretudo um programa daqueles, fundamentalmente de natureza festiva. Naturalmente que tinha muitos atractivos, então para mim que sou um homem do Tejo.

Um Tejo que já é quase mar faz parte da minha cultura, construiu todo o sentimento que eu tenho da cidade, como tal construiu também o sentimento que tenho dos Jerónimos, de Belém, e até da própria história.

Portanto tinha esta motivação, que era suficientemente forte para me provocar a uma intervenção de natureza artística, arquitectónica, naquele local.

## Assumir a descontinuidade existente

**JA** — Põe reservas ao rebaixamento da linha férrea e da Avenida da Índia que se prevê para a zona de Belém?

**MT** — ...Ponho! Não tenho uma resposta clara para isso, mas parece-me que é um investimento que, tal como nos é apresentado, não tem uma base muito séria ao nível da cidade. Desde há muito tempo que se fala do rebaixamento da linha férrea do Cais do Sodré a Algés. Muito bem, isso tinha um sentido: recuperar a continuidade do espaço, a integridade da margem. Que seja só neste sítio é que não me é muito claro. Até porque eu aceito perfeitamente a presença do comboio, é uma presença alegre, familiar. Também aí eu suspeito — porque o usei muito, mas mesmo sem a minha experiência é fácil de deduzir que uma pessoa que se dirija para o Estoril, ou de lá venham ficará se ver os Jerónimos, o rio e toda aquela zona. Portanto não tenho certeza se é essa decisão, onde se vai investir muito dinheiro, só para recuperar a continuidade que terá existido antes dos anos 20 entre um lado e outro, e onde hoje estão presentes dois padrões de ordenamento do espaço completamente diferentes.

**JA** — Quando esteve a trabalhar no projecto para o Centro Cultural de Belém assumiu a descontinuidade existente?

**MT** — Sim, na primeira fase; até porque tudo apontava nesse sentido: o sistema de acessos seria sempre tributário, de um lado, da Praça do Império, do lado oposto, do Conventinho do Bom Sucesso; do lado Norte, da Rua Bartolomeu Dias. A Avenida da Índia sempre funcionou ali como um rio infestado de «jacarés» impedindo qualquer aproximação ao Centro.

A segunda fase do concurso introduz numa grande alteração no programa com o rebaixamento das duas vias naquela zona. E então o caso muda completamente de figura: de pura imagem, toda a frente a Sul sobre o Rio, converte-se em espaço percor-

rível, aberto à deambulação do visitante e ao acesso ao CCB.

Quer dizer o Centro Cultural passou a dispôr de quatro frentes de aproximação e de ingresso, com as suas consequências de ordem prática e forma. Embora na nossa proposta se mantenha a direcionalidade Nascente-Poente da composição (até por imperativo da forma do terreno disponível) é-lhe introduzido num novo eixo (Norte-Sul) de consequências então imprevisíveis. Querer manter o Centro Cultural de Belém formalmente, exclusivamente tributário da Praça do Império (que é um jardim) é que seria um erro.

É assim que sem prejuízo do acesso do lado Praça, o ingresso ao Centro de Exposições é na 2.ª fase da nossa proposta praticado do lado Sul (Rio).

## Estratégia de projecto

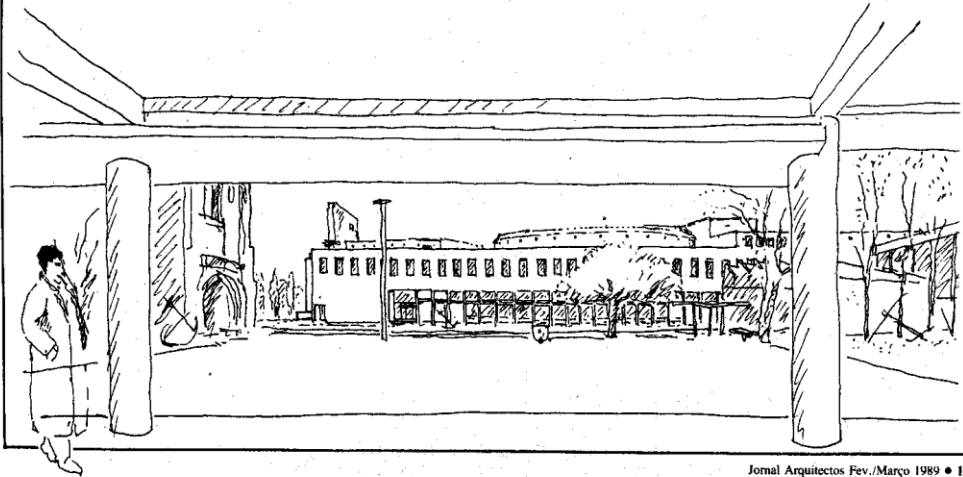
**JA** — Conhecedo o sítio e o programa, como foi então a estratégia de desenvolvimento da ideia?

**MT** — Embora num premeiríssimo momento se considere, naturalmente, várias alternativas, não hesitei em projectar «mesmo» um edifício.

Existe a impressão que hoje temos medo de fazer edifícios, sobretudo nestas zonas. Há uma certa paralização, de um modo geral, que conduz a que não afirmemos a nossa presença nesses locais, como o fizeram outras épocas. Isso foi um desafio que assumi, porque me pareceu que ele não ia contra a vocação do sítio, nem contra a qualidade e figuração daquela zona e, parece-me, ia mais ao encontro do programa. O Júri deu a impressão que nos penalizou por isso.

**JA** — Quando o Júri fala em coragem, deixa supor...

**MT** — Exactamente! Se o júri fala em coragem de assumir um edifício deixa supor que, em seu entender, não devia ser assim. Essa sugestão da acta é ambivalente, interpreto-a um pouco como: toma lá que já almoçaste!

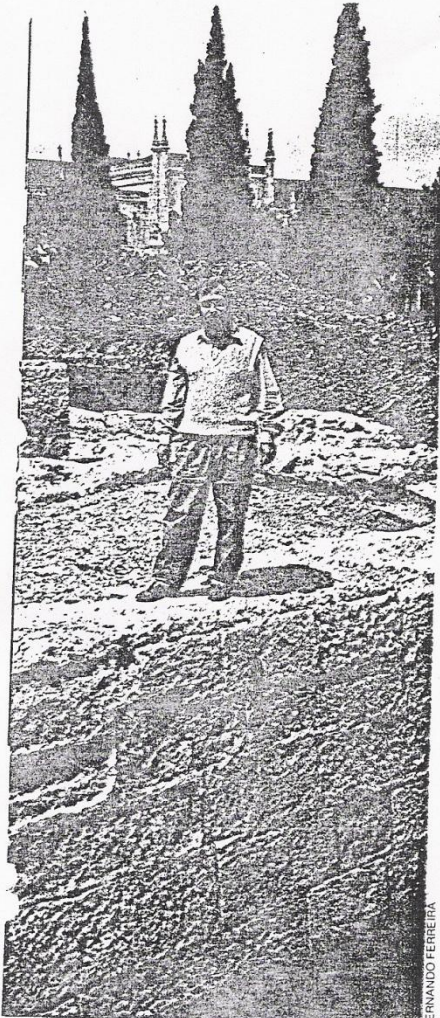


Jornal Arquitectos Fev./Março 1989 • 13

ARQUIVO DE IMPRENSA

INSTITUTO PORTUGUÊS DO PATRIMÓNIO CULTURAL

ARQUITECTURA - LISBOA  
URBANISMO  
ARQUEOLOGIA  
POLÍTICA CULTURAL



Clementino Amaro, responsável pelas escavações junto aos Jerónimos

## Os salteadores do cais perdido

Arquitectos versus arqueólogos em Belém

ANA MAFALDA INÁCIO

A muralha construída no reinado de D. Pedro II, junto aos Jerónimos, vai ser deslocada cem metros para poente do seu local primitivo. Esta a solução de consenso encontrada por arquitectos e arqueólogos para preservar as ruínas do mais antigo cais de Lisboa, agora descobertas na área destinada ao Centro Cultural de Belém (CCB).

Isto podia ter sido evitado se os projectistas do CCB tivessem, desde o início, sido postos ao corrente do património arqueológico existente no subsolo. Verdade seja dita a muralha figura em plantas de Carlos Mardel datadas de 1880. A solução encontrada serve os interesses da arquitectura mas desvaloriza a arqueologia. A zona circundante à muralha vai ser destruída e esta ressurgirá mas desintegrada do seu enquadramento original.

A muralha, que segundo reza a história foi construída para proteger o mosteiro, a zona habitacional nobre e servir embarcações vindas de todo o mundo, vai ser transferida para a zona de exposições do CCB. Em contrapartida, e por ironia do destino, em 1992, o local onde está hoje instalada será um parque de estacionamento. As estruturas de betão substituem assim as de pedra e madeira que suportaram o cais, desde os Jerónimos à Ribeira de Alégis, até 1887. Nessa altura, foi soterrado devido à nova planificação do porto de Lisboa.

O pátio de lazer do cais e as estruturas do palácio construído nas imediações por D. Manuel de Portugal, no século XVI, e demolido, em 1962, vão passar à história. No local, apenas um

desenho no pavimento das novas instalações assinalará o traçado original da aquela zona ribeirinha.

"Aceitámos a proposta de integração no projecto porque a ruína sai valorizada. Foi pensada para um enquadramento espacial e museológico próprio", disse, o director do departamento de arqueologia do Museu do Jerónimos, Fernando Real.

Só em Dezembro passado é que a equipa coordenada pelo arqueólogo Clementino Amaro, começou os trabalhos. À medida que as escavações avançavam ia-se tendo consciência do material ali existente. Destruir ou preservar uma zona de grande valor estético e com uma leitura histórica de grande monumentalidade foi a questão que se levantou e pôs frente a frente arquitectos e arqueólogos.

Os primeiros argumentavam que o projecto estava em fase de pormenor e qualquer alteração podia pôr em risco a data de inauguração do Centro. Assim se instala, em Agosto de 1992, a presidência da Comunidade Económica Europeia. Os segundos reconheceram que as escavações deviam ter começado mais cedo, mas que isso não é razão para não preservar as ruínas do cais mais antigo de Lisboa.

"Foi tudo um mal entendido. Não passou pela cabeça de ninguém destruir aqueles elementos", disse-nos o arquitecto, Manuel Salgado, um dos projectistas do Centro de Belém. Do seu ponto de vista, as ruínas só iriam valorizar aquele espaço cultural.

Chegou-se a um consenso. O cais não foi destruído mas não se livrou de uma viagem de cem metros.

## Mistérios de Lisboa

Lisboa é das poucas cidades europeias que reúne vestígios desde a época romana até à actualidade. Ao esburacarse o seu subsolo corre-se sempre o risco de se encontrarem vestígios de qualquer época. Estes elementos arqueológicos são, na maioria dos casos, destruídos. Empresas construtoras e proprietários de edifícios preferem não os divulgar. Tal facto só iria trazer problemas e, provavelmente, embargar a obra.

Exemplo disto é a zona do Chiado onde há vestígios da muralha Fernandina, que vai ser destruída para dar lugar a um parque de estacionamento de dois pisos. Não é para admirar porque a equipa de recuperação não integra um único arqueólogo.

"A arqueologia devia ser preventiva", esta a opinião do arqueólogo Clementino Amaro, coordenador das escavações em Belém. Só assim o património português estaria protegido.



Maquetas apresentadas no Palácio da Ajuda

# 324 Projecto do Centro Cultural de Belém harmoniza o passado com o futuro

**A maqueta vencedora do concurso para a construção do Centro Cultural de Belém, bem como os restantes projectos concorrentes, está patente numa exposição ontem inaugurada no Palácio da Ajuda, em Lisboa, com a presença de vários membros do Governo.**

A MOSTRA, que pode ser visitada até ao dia 10 de Maio, na Galeria de Pintura do Rei D. Luís, é promovida pelo Instituto Português do Património Cultural. À sua inauguração estiveram presentes, entre outras individualidades, a secretária de Estado da Cultura, Teresa Patrício Gouveia, bem como os secretários de Estado das Vias de Comunicação, Falcão e Cunha, e da Construção e Habitação, Elias da Costa.

Coube efectivamente a um consórcio luso-italiano, a Gregotti Associati International e a Risco, respectivamente de Milão e de Lisboa, o primeiro prémio deste concurso. Daí que estivessem presentes a esta cerimónia o arquitecto Manuel Salgado, que, com Vittorio Gregotti, é um dos responsáveis pelo projecto aprovado.

A maqueta, ontem apreciada por aqueles membros do Governo e por numerosos visitantes que os acompanharam, designadamente técnicos do sector da arquitectura e paisagística urbana, foi classificada como de linhas ajustadas à am-

biência histórica da região da cidade onde o centro vai ser construído. Trata-se, com efeito, segundo vários técnicos ali assinalaram, de um projecto que conjuga harmoniosamente o passado e o futuro.

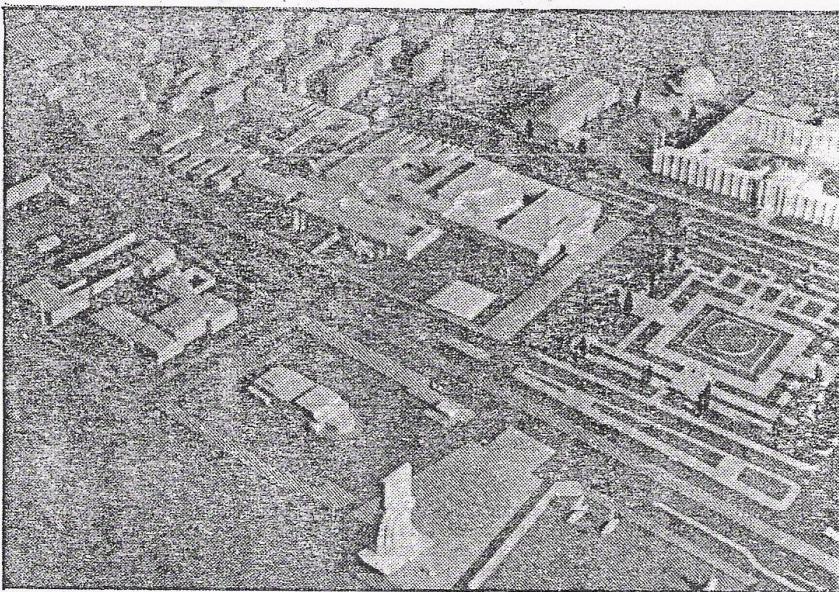
Um dos responsáveis por esta maqueta, o arquitecto Vittorio Gregotti, explicou de seguinte maneira as principais características e a filosofia do projecto: «Entre as componentes principais do desenho assinala-se uma directa participa-

ção na definição dos espaços abertos, a própria morfologia dos corpos edificados.»

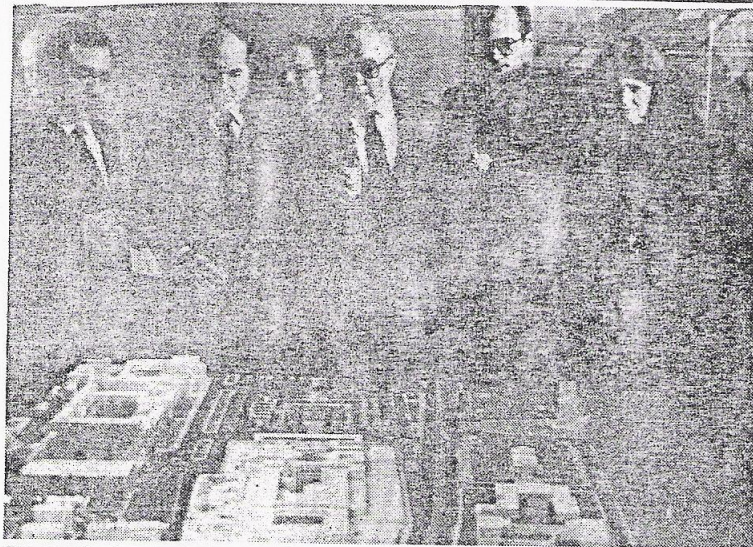
Trata-se, segundo o consórcio responsável pelo projecto vencedor, de «uma concepção diferente da própria arquitectura», ou seja, «dos elementos estruturais em relação com o espaço concreto e com o significado e as responsabilidades públicas que este assume, num sentido concretamente histórico».

Para além dos referidos ar-

quitectos, participaram ainda neste plano, há algum tempo aprovado para o Centro Cultural de Belém, entre outros técnicos, J. Myre Dores (coordenação), Daciano Costa (*design* de interior), Segadães Tavares (fundações e estruturas), Grade Ribeiro e Vitor Dias (águas e esgotos), Ansaldo e Piero Castiglione (respectivamente electricidade, ar condicionado e luminotecnia), Francisco Cabral (paisagismo) e Pedro Silva (acústica).



A maqueta do futuro Centro Cultural de Belém, ontem apresentada no Palácio da Ajuda



Representantes governamentais observavam a maquete do futuro Centro Cultural de Belém (cuja primeira fase ficará pronta em 1992, no sentido de suportar as exigências da Presidência portuguesa da CEE) em exposição na Galeria D. Luís.

**Primeira fase estará terminada em 1992**

## CENTRO CULTURAL DE BELÉM ENTRE OS JERÓNIMOS E A TORRE

O Centro Cultural de Belém, cujos projectos de construção estão expostos ao público, será edificado sobre as fundações de um palácio do século XVI, demolido em 1962. Teresa Patrício Gouveia inaugurou a exposição de projectos concorrentes (53) patentes na Galeria D. Luís, juntamente com trabalhos de reconstituição histórica da zona de Belém.

O projecto aprovado prevê a construção de um complexo cultural com espaço para centro de exposições, um auditório para 1500 pessoas, equipamento hoteleiro e outro tipo de instalações para utilização cultural e recreativa.

De «linhas funcionais e espaços flexíveis», o conjunto de edifícios ocupará o espaço compreendido entre o Mosteiro dos Jerónimos e a Torre de Belém, e a sua primeira fase estará terminada em 1992, para suportar as exigências da presidência portuguesa da CEE.

O IPPC está também a negociar com o gabinete do nó ferroviário o enterramento da via férrea na zona de Belém e da Avenida da Índia, para «permitir um melhor acesso à margem do rio».

Das escavações arqueológicas realizadas no terreno

previsto para a construção do centro resultou a exumação de espólio da lixeira do antigo Palácio da Praia, correspondendo a segunda metade do século XVIII até ao século XX, bem como restos do cais setecentista.

De faianças a azulejos, medalhas de prata, botões e outros objectos de uso pessoal a estuques dourados e mesmo um pequeno busto da República, diversos foram os objectos retirados e que se encontram agora também expostos.

A «Quinta da Praia», como era designado o palácio e terrenos envolventes, pertenceu no século XVII a D. Manuel de Portugal, filho do primeiro conde de Vimioso, e, após ter passado pela mão de várias famílias nobres, foi vendida em 1929 ao Estado.

Aí ficaram instalados, sucessivamente, o Liceu D. João de Castro, o comissariado da Exposição do Mundo Português (fim para o qual foi demolida a cerca do palácio), a sede da comissão das obras da Praça do Império e em 1945, a comissão administrativa das obras da Universidade de Coimbra.

Depois foi a vez de alguns serviços administrativos da Casa Pia e serviços de apoio à manutenção dos espaços verdes da zona.

Em 1962 foi demolido, dando lugar a um viveiro da Câmara Municipal de Lisboa

