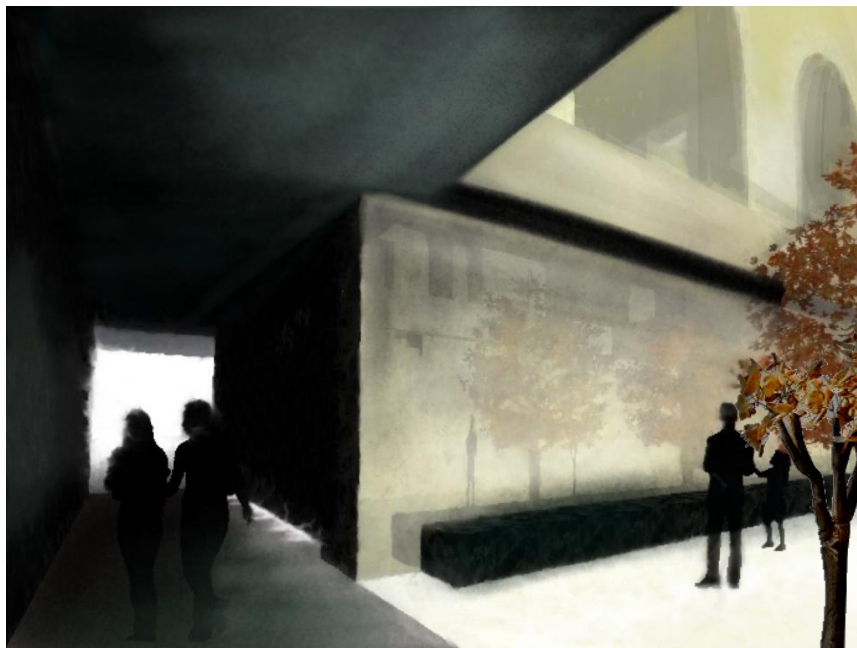




FACULDADE DE ARQUITECTURA  
UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA

PROJECTAR COM LUZ, COR E MATÉRIA PARA A DEFINIÇÃO DE ORIENTAÇÃO  
ESPACIAL E DE RELAÇÕES SENSORIAIS COM O UTILIZADOR:

PÓLO CULTURAL NO ANTIGO CONVENTO DE S. PAULO/ FÁBRICA SOFAL EM VILA VIÇOSA



Ana Sofia Chaves de Almeida Tegethof

Projecto para obtenção do Grau de Mestre em Arquitectura  
com especialização em Arquitectura de Interiores

Orientador Científico: Professor Doutor João Pernão

Co-Orientador: Professora Doutora Dulce Loução



FACULDADE DE ARQUITECTURA  
UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA

PROJECTAR COM LUZ, COR E MATÉRIA PARA A DEFINIÇÃO DE ORIENTAÇÃO  
ESPACIAL E DE RELAÇÕES SENSORIAIS COM O UTILIZADOR:  
PÓLO CULTURAL NO ANTIGO CONVENTO DE S. PAULO/ FÁBRICA SOFAL EM VILA VIÇOSA

Ana Sofia Chaves de Almeida Tegethof

Projecto para obtenção do Grau de Mestre em Arquitectura  
com especialização em Arquitectura de Interiores

Orientador Científico: Professor Doutor João Pernão

Co-Orientador: Professora Doutora Dulce Loução

Júri:

Presidente: Doutor Nuno Miguel Gomes Arenga da Cruz Reis

Vogais: Doutor Fernando Sanchez Salvador (arguente principal)

Doutor João Nuno de Carvalho Pernão (orientador)

Doutora Maria Dulce Costa de Campos Loução (co-orientadora)

Lisboa, Março 2013

# I. Resumo

*Título: Projectar com Luz, Cor e Matéria para a definição de orientação espacial e de relações sensoriais*

*com o utilizador: Pólo Cultural no antigo Convento de São Paulo / Fábrica Sofal em Vila Viçosa*

Candidata: Ana Sofia Chaves de Almeida Tegethof

Orientador: Professor Doutor João Pernão

Co-Orientador: Professora Doutora Dulce Loução

Lisboa Março 2013

O presente trabalho foi elaborado no âmbito do trabalho de fim de curso do Mestrado Integrado em Arquitectura de Interiores e foi estruturado em duas partes, designadamente, a componente teórica e a sua aplicação prática num projecto.

A reflexão teórica incide sobre o tema projectar com luz, cor e matéria visando a inter-relação do objecto edificado com o seu utilizador e sobre o modo como este percebe os espaços, e neles se orienta. Questiona, ainda, as opções arquitectónicas utilizadas na concepção de espaços caracterizados pela sua qualidade sensorial, tendo como base os parâmetros luz, cor e matéria, que contribuem para a sua definição.

A componente prática incide sobre o projecto de reconversão do antigo Convento de S. Paulo/ Fábrica Sofal em Vila Viçosa no Museu Escola João Cutileiro. Optou-se por destinar o Museu Escola a este artista plástico, que ainda não dispõe de nenhum espaço dedicado à sua vasta obra, devido à sua estreita relação com o Alentejo, assim como à sua preferência pelo mármore, como material de trabalho.

O projecto foi desenvolvido atendendo aos valores essenciais da pré-existência e apoiando-se nas ilações retiradas da investigação teórica deste trabalho.

## PALAVRAS-CHAVE

Luz, cor, matéria, reabilitação, escultura, utilizador, orientação espacial

## II. Abstract

Title: *Projectar com Luz, Cor e Matéria para a definição de orientação espacial e de relações sensoriais*

com o utilizador: *Pólo Cultural no antigo Convento de São Paulo / Fábrica Sofal em Vila Viçosa*

Candidate: Ana Sofia Chaves de Almeida Tegethof

Dissertation Advisor: Professor Doctor João Pernão

Dissertation Co-Advisor: Professor Doctor Dulce Loução

Lisbon, March, 2013

The present work was elaborated in the context of the final work for the Master in Interior Architecture, and is structured in two parts, namely, the theoretical component and its practical application on a project.

The theoretical reflection focuses on the theme of the relationship between the building and its user, as well as the way he perceives the spaces and gets oriented in them. It also approaches the question on the choices that are taken regarding the design of architectural spaces. Those spaces are characterized by their sensory quality, being based on the effects of light, color and material, which contribute to its definition.

The practical part focuses on the conversion project of the former *Convento de S. Paulo / fábrica Sofal* in Vila Viçosa into the new Museum /School João Cutileiro. We chose to destinate the Museum School to this artist, who still doesn't have any space devoted to his extensive work, due to his close relationship to the Alentejo and to his preference for marble as working material.

The project was developed taking into account the core values of the pre-existence, and drawing upon the lessons taken from this theoretical research work.

### KEY-WORDS

Light, color, material, rehabilitation, sculpture, user, spatial orientation

# Índice Geral

|  |     |
|--|-----|
| Resumo.....  | i   |
| Abstract.....  | ii  |
| Índice Geral.....  | iii |
| Índice de Figuras.....   | iv  |
| Agradecimentos.....  | vii |
| Introdução.....  | 1   |
| Capítulo I   Estado dos Conhecimentos  |     |
| 1.1. Intervenções em Pré-existências.....  | 5   |
| 1.2. Atmosferas Arquitectónicas.....   | 8   |
| 1.3. Projectos de Referência.....  | 10  |
| Capítulo II   Desenvolvimento  |     |
| 2.1. Arquitectura dos Sentidos.....  | 15  |
| 2.2. Projectar com Luz, Cor e Matéria.....   | 22  |
| Capítulo III   Projecto para o Museu Escola João Cutileiro no antigo Convento de São Paulo/ Fábrica Sofal em Vila Viçosa |     |
| 3.1. Programa.....   | 30  |
| 3.2. Apresentação do Objecto de Estudo   |     |
| 3.2.1. Análise Histórica.....  | 34  |
| 3.2.2. Enquadramento na Envolvente.....  | 36  |
| 3.2.3. Análise Física e Sensorial.....   | 37  |
| 3.3. Proposta  |     |
| 3.3.1. Estratégia e proposta da intervenção no antigo Convento de S. Paulo/ Fábrica Sofal.....                           | 41  |
| 3.3.2. Descrição sensorial do projecto na perspectiva de um utilizador.....  | 53  |
| Considerações Finais.....  | 62  |
| Bibliografia.....  | 67  |
| Anexos   |     |
| a) O Processo  |     |
| b) A visita ao atelier do Mestre João Cutileiro  |     |
| c) Peças Desenhadas  |     |

## Índice de Figuras

|   |    |
|---|----|
| Fig. 1 A relação entre a pré-existência e a nova intervenção .....  | 5  |
| in <a href="http://circuitodearquitectura.org/caleidoscopio/arq_zumthor/arq_zumthor.html">http://circuitodearquitectura.org/caleidoscopio/arq_zumthor/arq_zumthor.html</a> (5 Janeiro 2013)   |    |
| Fig. 2 Pousada Santa Maria do Bouro, Braga, Arq. Eduardo Souto Moura.....   | 6  |
| in <a href="http://www.destinosdeviagem.com/pousada-de-santa-maria-do-bouro-amares/">http://www.destinosdeviagem.com/pousada-de-santa-maria-do-bouro-amares/</a> (6 Janeiro 2013)   |    |
| Fig. 3 Pousada Santa Maria do Bouro, Braga Arq. Eduardo Souto Moura.....  | 6  |
| in <a href="http://catalogue.horse21.com.pt/portugal+hotels/bouro+hotels/pousada+de+amares-santa+maria+do+bouro">http://catalogue.horse21.com.pt/portugal+hotels/bouro+hotels/pousada+de+amares-santa+maria+do+bouro</a> (6 Janeiro 2013)           |    |
| Fig. 4 Escola Secundária Joaquim Carvalho, Arq. Inês Lobo.....  | 7  |
| in <a href="http://europaconcorsi.com/projects/191665-Escola-Secund-ria-Joaquim-Carvalho/images/3040686">http://europaconcorsi.com/projects/191665-Escola-Secund-ria-Joaquim-Carvalho/images/3040686</a><br>(08 Novembro 2012)                      |    |
| Fig. 5 A aplicação da cor num espaço de circulação, Edifício de Formação Profissional do Cenfic, Arq. João Pernão e Arq. Francisco Freire .....   | 9  |
| in <a href="http://www.behance.net/gallery/CENFIC-COLOUR-STUDY/1531821">http://www.behance.net/gallery/CENFIC-COLOUR-STUDY/1531821</a> ( 6 Janeiro 2013)  |    |
| Fig. 6 A utilização do brilho, Edifício de Formação Profissional do Cenfic, Lisboa, Arq. João Pernão e Arq. Francisco Freire .....  | 9  |
| in <a href="http://www.behance.net/gallery/CENFIC-COLOUR-STUDY/1531821">http://www.behance.net/gallery/CENFIC-COLOUR-STUDY/1531821</a> (6 Janeiro 2013)   |    |
| Fig. 7 Relação entre o novo edifício e a pré-existência .....   | 11 |
| in <a href="http://europaconcorsi.com/projects/191675-Complexo-de-Artes-e-Arquitetura-da-Universidade-de-vora/print">http://europaconcorsi.com/projects/191675-Complexo-de-Artes-e-Arquitetura-da-Universidade-de-vora/print</a> (19 setembro 2012) |    |
| Fig. 8 Interior da pré-existência .....   | 11 |
| Fig. 9 Fachada do novo edifício da perspectiva da ruína. ....   | 12 |
| Fig. 10 Interior do Centro Interpretativo, reflexo nos revestimentos cerâmicos .....  | 12 |
| Fig. 11 Interior da ruína .....   | 12 |
| Fig. 12 Sala expositiva Museu de Aveiro, Arq. Alcino Soutinho.....  | 13 |
| Fig. 13 Iluminação natural da exposição Museu de Aveiro, Arq. Alcino Soutinho .....   | 13 |
| Fig. 14 Átrio de entrada Fundação Miró Barcelona, Arq. Josep Lluís Set.....   | 14 |
| Fig. 15 A cor no interior da exposição.....   | 14 |
| in <a href="http://manellis.blogspot.pt/2007_11_01_archive.html">http://manellis.blogspot.pt/2007_11_01_archive.html</a> (29 Dezembro 2012)   |    |
| Fig. 16 A iluminação natural no interior da exposição.....  | 14 |
| Fig. 17 A sobrevalorização da visão .....   | 17 |
| in Pallasmaa, J. (2005). <i>The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses</i> . Chichester, UK: John Wiley and Sons, Ltd. (p.17)  |    |
| Fig. 18 Iluminação natural, Kolumba Kunstmuseum, Köln, Arq. Peter Zumthor .....   | 22 |
| in <a href="http://barbatojmarsh.blogspot.pt/p/peter-zumthor-kolumba-art-museum.html">http://barbatojmarsh.blogspot.pt/p/peter-zumthor-kolumba-art-museum.html</a> (19 Setembro 2012)   |    |

|  |    |
|--|----|
| Fig. 19 Iluminação natural revela a textura do material.....   | 26 |
| <i>in</i> <a href="http://www.archdaily.com.br/54430/classicos-da-arquitetura-casa-koshino-tadao-ando/usuario-de-flickr-projectes-i-ii-grup-12b1320427345-projectes-i-ii/">http://www.archdaily.com.br/54430/classicos-da-arquitetura-casa-koshino-tadao-ando/usuario-de-flickr-projectes-i-ii-grup-12b1320427345-projectes-i-ii/</a> (5 Janeiro 2012) |    |
| Fig. 20 João Cutileiro a contemplar a pedreira.....  | 29 |
| <i>in</i> Fundação Caloust Gulbenkian Centro de Arte Moderna ( 1990); <i>João Cutileiro - Exposição Antológica</i> . Lisboa: Centro de Arte Moderna Fundação Caloust Gulbenkian  |    |
| Fig. 21 O escultor a trabalhar e obras da sua primeira exposição, década de 50. ....   | 31 |
| <i>in</i> Fundação Caloust Gulbenkian Centro de Arte Moderna ( 1990); <i>João Cutileiro - Exposição Antológica</i> . Lisboa: Centro de Arte Moderna Fundação Caloust Gulbenkian  |    |
| Fig. 23 João Cutileiro contemplando uma pedreira .....   | 29 |
| Fig. 22 Organigrama funcional.....   | 32 |
| Fig. 24 Mapa de Vila Viçosa .....  | 34 |
| <i>in</i> Espanca, T. (1978). <i>Inventário Artístico de Portugal- Distrito de Évora</i> . Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes  |    |
| Fig. 25 Convento de S. Paulo antes da intervenção da fábrica Sofal .....   | 35 |
| <i>in</i> Espanca, T. (1978). <i>Inventário Artístico de Portugal- Distrito de Évora</i> . Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes  |    |
| Fig. 26 O Convento de S.Paulo depois da intervenção da fábrica Sofal.....  | 35 |
| <i>in</i> Espanca, T. (1978). <i>Inventário Artístico de Portugal- Distrito de Évora</i> . Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes  |    |
| Fig. 27 Planta da envolvente do Convento de S. Paulo .....   | 36 |
| Fig. 28 Esquema dos edifícios da pré-existência.....   | 37 |
| Fig. 29 Plantas esquemáticas da antiga igreja do Convento S.Paulo .....  | 37 |
| Fig. 30 O lote da pré-existência.....  | 37 |
| Fig. 31 Antigo altar, com triplo pé-direito.....   | 38 |
| Fig. 32 Espaço da nave da antiga igreja, actualmente dividida em dois pisos .....  | 38 |
| Fig. 33 Iluminação natural a atravessar o pavimento do piso superior do transepto .....  | 38 |
| Fig. 35 Espaço do antigo vestíbulo .....   | 39 |
| Fig. 36 Vista para o castelo a partir do vão do espaço do coro alto .....  | 39 |
| Fig. 37 Edifício a demolir da época da fábrica Sofal .....   | 40 |
| Fig. 39 Análise cromática .....  | 40 |
| Fig. 38 Interior do edifício do antigo celeiro.....  | 40 |
| Fig. 40 Proposta urbana para as vias de Vila Viçosa .....  | 42 |
| Fig. 41 Planta Largo D. João IV .....  | 43 |
| Fig. 42 Alçado Principal .....   | 44 |
| Fig. 45Esquema das demolições e novas construções .....  | 45 |

|  |    |
|--|----|
| Fig. 43 Elementos existentes da época da fábrica Sofal .....                                   | 45 |
| Fig. 44 Chaminé da época da fábrica Sofal .....  | 45 |
| Fig. 46 Diagrama explicativo da forma dos novos edifícios .....                                | 47 |
| Fig. 47 A curva presente na obra do escultor João Cutileiro .....                              | 47 |
| Fig. 48 Os vãos da fachada Sudoeste .....  | 48 |
| Fig. 49 Diagramas explicativos dos espaços do Museu Escola João Cutileiro .....                | 49 |
| Fig. 50 A atmosfera dos espaços subterrâneos .....   | 50 |
| Fig. 51 Corte esquemático pátio do museu .....   | 50 |
| Fig. 53 O largo D. João IV .....   | 53 |
| Fig. 52 A rua a partir do centro de Vila Viçosa .....  | 53 |
| Fig. 54 O átrio de entrada do Museu Escola João Cutileiro .....                                | 54 |
| Fig. 55 O espaço da recepção (antigo altar) com triplo pé-direito .....                        | 54 |
| Fig. 56 A exposição temporária .....   | 54 |
| Fig. 57 Exposição permanente: Sala explicativa da vida e obra de João Cutileiro .....          | 54 |
| Fig. 58 Exposição permanente: esculturas femininas em contraluz .....                          | 54 |
| Fig. 59 Exposição permanente: relação visual com o pátio da escola .....                       | 54 |
| Fig. 60 Escultura de pequena dimensão .....  | 54 |
| Fig. 61 Exposição permanente: sala das árvores .....   | 54 |
| Fig. 62 Exposição permanente: pátio com espelho de água .....                                  | 54 |
| Fig. 64 Esplanada no claustro .....  | 54 |
| Fig. 63 Sala de leitura .....  | 54 |
| Fig. 65 Galerias expositivas de fotografia e desenho .....                                     | 54 |
| Fig. 66 Átrio distribuidor da escola (piso -1) .....   | 54 |
| Fig. 67 Momento de espreitar para o interior da exposição permanente no piso subterrâneo ..... | 54 |
| Fig. 68 Cafeteria, no antigo vestíbulo da igreja .....   | 54 |

As imagens não referenciadas  
são da responsabilidade do autor do trabalho

## AGRADECIMENTOS

Ao Professor João Pernão por todo o apoio e acompanhamento, pelos ensinamentos e pela disponibilidade incansável.

À Professora Dulce Loução pelo apoio e ajuda ao longo de todo o meu curso.

Ao Mestre João Cutileiro por ter acedido ao meu pedido para utilizar o seu nome neste trabalho e pela amabilidade de me ter recebido na sua casa e atelier.

A todos os Professores da Faculdade de Arquitectura, cujos ensinamentos recebi ao longo destes anos.

Às minhas colegas e amigas que me apoiaram e ajudaram constantemente, especialmente à Catarina, à Inês, à Diana, à Maria, à Rita e à Sara.

Aos meus pais por toda ajuda e apoio incondicional.

Aos meus irmãos e ao Pedro um agradecimento especial.

Para a minha Avó que sempre me ajudou em tudo na minha vida.



## Introdução

A presente dissertação integra uma reflexão teórica indissociável da componente prática. Esta corresponde ao projecto de reabilitação do antigo Convento de S. Paulo/ Fábrica Sofal, situado no meio urbano de Vila Viçosa, iniciado no âmbito do nono semestre, na disciplina de Laboratório de Projecto de Interiores III, leccionada pelo Prof. Doutor José Afonso, no ano lectivo 2011/ 2012.

O tema desta investigação - projectar com luz, cor e matéria na inter-relação entre a arquitectura e o seu utilizador - é de carácter subjectivo, pois incide sobre a experiência individual na percepção dos espaços.

Nesta perspectiva, parte-se da reflexão em torno de uma arquitectura caracterizada pela sua qualidade sensorial com a finalidade de repensar a abordagem projectual em função do futuro utilizador dos espaços, atendendo ao seu conforto e à sua reacção emocional ao lugar.

Como refere Zumthor (2009a), cabe ao arquitecto contribuir para a criação de atmosferas arquitectónicas concretizadas através da utilização de diversos elementos. É neste âmbito que se inserem os parâmetros luz, cor e matéria, que nos propomos desenvolver ao longo deste trabalho.

Este projecto final de mestrado tem como objectivo inicial o enquadramento teórico que permitirá reflectir sobre o papel do arquitecto na promoção da qualidade de vida e do bem-estar dos futuros moradores do espaço por ele projectado.

Pretende-se investigar a temática da arquitectura multi-sensorial<sup>1</sup>, com o intuito de procurar determinar uma série de parâmetros que permitam compreender como se alcançam as, denominadas, experiências sensoriais nos espaços.

A aplicação, no Projecto, dos conhecimentos adquiridos na

*Problemática*

*Objectivos*

---

<sup>1</sup> O termo “ arquitectura multi-sensorial” é utilizado por Holl, Pallasmaa e Pérez-Gómez, (1994, p.30), referindo-se ao acto de perceber a arquitectura corporalmente, através do sistema sensorial, o qual para os autores extravasa os cinco sentidos tradicionais.

investigação teórica é uma das principais metas deste trabalho. Neste sentido, no seu desenvolvimento, recorre-se à utilização dos conceitos luz, cor e matéria, procurando desenhar espaços multi-sensoriais e de bem-estar, definindo estratégias que optimizem uma melhor relação dos espaços com os seus utilizadores.

O Projecto consiste na reabilitação do antigo Convento de S. Paulo/Fábrica Sofal e foi desenvolvido atendendo aos valores essenciais da pré-existência, com o intuito de desenhar um novo museu para a obra do escultor João Cutileiro e um espaço de ensino artístico relacionado com o museu. Sendo este um projecto de reabilitação, pretende-se preservar a identidade e a história da pré-existência, através do restauro de elementos considerados de importância para a sua qualificação, mas também, proceder a demolições e a novas construções que o completem e lhe deem um sentido contemporâneo.

Por último, é ainda objectivo deste Projecto contribuir para uma melhoria e regeneração do centro urbano de Vila Viçosa, promovendo uma ligação entre o novo equipamento e a envolvente.

#### *Metodologia*

Numa primeira fase deste trabalho realizou-se um estudo analítico do objecto a intervir. Esta análise teve em consideração os seguintes aspectos: a relação do edifício com a sua envolvente, a sua história e as suas antigas funções, as suas características construtivas e sensoriais e a sua organização espacial.

Numa segunda fase realizou-se uma pesquisa bibliográfica que enquadra a questão da arquitectura multi-sensorial, com ênfase na questão das relações sensoriais e de orientação espacial dos espaços com os seus utilizadores. Em seguida procedeu-se à análise de alguns projectos de referência no que diz respeito à reconversão de pré-existências em edifícios culturais e de ensino artístico. A escolha destes projectos teve em conta a presença de elementos indicadores de opções arquitectónicas visando a utilização dos materiais, da luz, da cor, da sinalética e das proporções como estratégias com vista a influenciar os futuros utilizadores desses espaços. É ainda de notar, que só foram seleccionadas obras que

foram visitadas.

Decorrente desta pesquisa, e em paralelo, desenvolveu-se o Projecto, pretendendo aplicar os conhecimentos adquiridos e consequentes conclusões.

As metodologias usadas no desenvolvimento do trabalho foram simulações da realidade através do desenho e de maquetas, assim como metodologias de carácter digital, através da representação CAD e de simulações digitais, assim como utilização de outros *softwares*.

O presente documento divide-se em três capítulos, correspondendo cada um deles a uma fase do trabalho.

*Estrutura*

No primeiro capítulo - o estado dos conhecimentos – são realizados um levantamento e uma análise das principais obras e estudos relacionados com as temáticas abordadas. Compreender os diferentes conceitos e estratégias de intervenção sobre uma pré-existência é essencial. Logo, a primeira parte deste capítulo incide nestas questões. Segue-se a apresentação da pesquisa produzida relativamente ao tema principal de investigação: utilização dos conceitos luz, cor e matéria na inter-relação entre o utilizador e os espaços edificados e a materialização de atmosferas arquitectónicas. São ainda apresentados alguns casos de referência, seleccionados de acordo com os critérios mencionados na metodologia.

O segundo capítulo corresponde ao desenvolvimento teórico do trabalho final de mestrado e está organizado em dois sub-capítulos. No primeiro são analisados os conceitos relativos à arquitectura multi-sensorial centrando no utilizador e na sua definição e qualificação na arquitectura contemporânea. No segundo são abordadas as questões relacionadas com as decisões de projecto relativas à concepção de espaços de elevada qualidade sensorial. Neste âmbito, destacam-se os elementos luz, cor e matéria, como instrumentos de definição de atmosferas arquitectónicas.

No último capítulo é ensaiada a aplicação prática dos conceitos desenvolvidos ao longo da investigação num caso específico: o projecto de reabilitação do antigo Convento de S. Paulo/ fábrica

Sofal. Este capítulo está dividido em três sub-capítulos, correspondendo cada um a uma fase do Projecto. A primeira fase diz respeito à descrição e argumentação do programa proposto para o lugar. Segue-se a análise realizada à pré-existência, relacionada com a sua história, envolvente e características físicas e sensoriais. Na última fase apresenta-se a descrição do Projecto, esta, tendo em conta o tema de investigação, propõe adoptar, também, o ponto de vista de um visitante.

## Capítulo I | Estado dos Conhecimentos

O estado dos conhecimentos versa sobre dois elementos fundamentais neste trabalho: a abordagem sobre a pré-existência e a criação de ambiências multi-sensoriais.

### 1.1. Intervenções em Pré-existências

A questão da reabilitação de edifícios será o primeiro tema a abordar. Ora, não se pode separar o tema da reabilitação do conceito de património. Silva (2010, cit. Ramos, 2011) definiu património como sendo o legado herdado do passado e que é transmitido a gerações futuras. A reflexão a respeito das intervenções sobre o património é uma das questões abordadas no nosso Projecto, logo tornou-se indispensável distinguir os vários termos relacionados com a actuação sobre o património.

Rodres (2007, cit. Ramos, 2011) distinguiu seis tipos de actuação que correspondem a uma escala de acção em função do grau de intrusividade, indo do menos intrusivo ao mais intrusivo. A primeira, a *deprivação*, está relacionada com o abandono e o vandalismo. A segunda, designada de *preservação*, diz respeito ao inventário (recolha e produção de informação do objecto) ou prevenção (acções de limpeza e controlo do meio a fim de minorar a degradação). Em terceiro lugar vem a *conservação*, ou seja acções de manutenção e salvaguarda do existente. Em quarto surge o *restauro*, este implica intervenções de reparação e restituição, pressupondo uma preocupação com a leitura do objecto, uma vez que pode implicar a modelação, introdução de novas formas e materiais. A *reabilitação* aparece em quinto lugar, e é definida como a reutilização do existente, podendo manter o mesmo uso ou adoptar uma nova função. Por último surge a *demolição*, como acção extrema sobre o existente, esta pode ser parcial ou total.

Em 2005, Aguiar e Pinho afirmavam que, contrariamente ao esperado, nas últimas décadas houve poucas intervenções de reabilitação, mantendo-se a

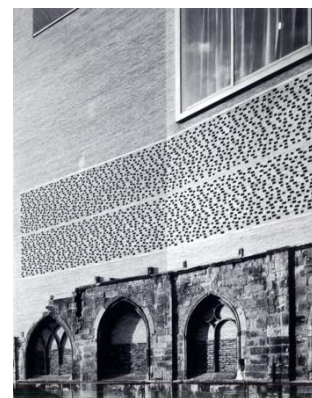


Fig. 1 A relação entre a pré-existência e a nova intervenção

Koluma Kunstmuseum, Köln, Arq. Peter Zumthor

prática das construções suburbanas, o que tem como consequência o facto de Portugal ser um dos países com maior número de fogos devolutos. Estas circunstâncias, anómalas, sublinham a importância da reabilitação para o futuro do país. Tanto mais que o que se verifica actualmente é que nos deparamos com uma situação de quase estagnação da construção. Assim, hoje reabilitar é, mais do que nunca, uma necessidade.

Segundo Aguiar (2005), uma das regras mais básicas da conservação patrimonial é a de optar pela intervenção mínima em vez da máxima, embora esta seja uma atitude ainda rara em Portugal.

Existem diferentes abordagens dentro da prática da reabilitação, algumas muito polémicas. Estas estão geralmente ligadas a questões de valor e classificação da pré-existência e à relação que o arquitecto estabelece com ela, através da sua proposta. Entre as mais polémicas, o uso da fachadização, uma prática bastante comum na qual se retira o interior dos edifícios preservando somente a sua fachada, foi alvo de várias críticas, que se podem considerar fundamentadas tendo em conta que esta prática retira a essência das pré-existências atribuindo-lhes um carácter cenográfico.

Por sua vez, Eduardo Souto Moura, na obra da Pousada Santa Maria do Bouro, agitou as opiniões quando, em vez de recuperar o original, optou por construir uma pousada com o material existente da ruína, uma prática que no entanto era comum nas civilizações da antiguidade (fig. 2 e 3).



Fig. 2 Pousada Santa Maria do Bouro, Braga, Arq. Eduardo Souto Moura



Fig. 3 Pousada Santa Maria do Bouro, Braga Arq. Eduardo Souto Moura

A intervenção ao nível do património é sempre uma questão sensível. Até que ponto devemos considerar imaculada a herança construída que chega aos nossos dias? Este tipo de intervenção, na Pousada do Bouro, embora polémica, contribui para a proximidade das populações ao património, afastando a ideia de objecto de mera contemplação.

No entanto, quando justificada, defende-se uma intervenção de restauro em monumentos classificados, sendo o trabalho do projectista, não só, proceder à recuperação e preservação do existente, mas também pensar em todos os equipamentos e meios necessários para viabilizar a visita das populações a estes espaços, como é o caso da intervenção do Atelier 15 no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha em Coimbra (2004-2009).

Particularmente sensível é a questão das novas construções que deverão entrar em contacto com a existência.

A formalização destas novas edificações é uma questão que teve uma grande relevância no desenvolvimento deste trabalho. Qual a forma apropriada para os novos edifícios? Qual a relação com a geometrização do existente? Deve esta nova construção ser discreta e semelhante à pré-existência ou deve destacar-se? Estas questões controversas emergem na história da reabilitação desde que surgiu a preocupação com a preservação do património edificado. Zumthor (2009a) afirma que para a nova construção se adequar ao local tem de ter a capacidade de nos estimular a olhar para o antigo de uma nova forma, através da formação de uma relação de tensão entre ambas.

Segundo Zumthor (2009a) para a concretização de um projecto é fundamental explorar o lugar onde este se vai inserir, procurando compreender a sua história e as suas propriedades sensoriais. A importância do lugar é uma preocupação comum dos arquitectos, pois tratando-se quer de uma reabilitação, quer de uma obra de raiz é necessário ter em conta as características do local de intervenção assim como a sua envolvente. Zumthor (2009a) expressa, ainda, a necessidade da existência de uma ancoragem sensorial do edifício ao seu local. Um projecto quando é concebido é para um lugar específico, que tem as suas características próprias que devem ser espelhadas no edifício. A arquitectura deve pertencer ao lugar onde é implantada, deve estar em harmonia com a sua envolvente. Eduardo Souto Moura (2008) diz, a respeito do lugar, que é necessário proceder a um estudo do local com o intuito de perceber o que está errado para se poder, através da construção, melhorar o espaço natural.

No caso da reabilitação, o arquitecto Jorge Mealha (2012) afirmou, no decorrer de uma conferência, que, perante um problema de reabilitação de um edifício existente, era necessário retirar o óbvio e acrescentar o significativo. Esta linha de pensamento é defendida também por Zumthor, que diz: (...) *tento recolher nas minhas obras o que me parece valioso, corrigir o que incomoda e recriar o que nos falta* (Zumthor, 2009a, p. 23). Torna-se, assim, necessário estudar e compreender bem a pré-existência, retirar todos os elementos supérfluos e adicionar algo que atribua um novo significado à existência. Inês Lobo (2012) afirmava, na mesma conferência, a propósito da operação *Parque*

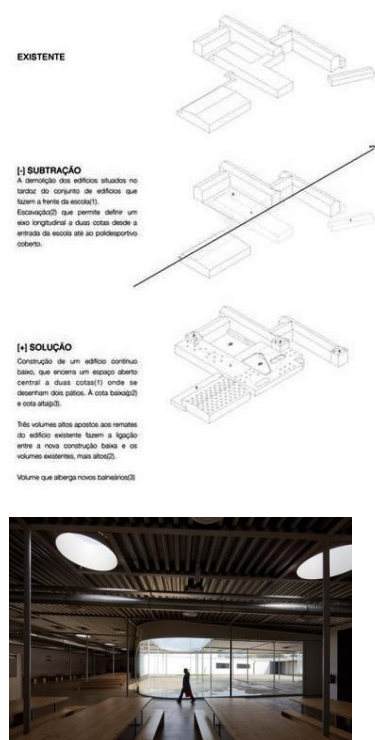


Fig. 4 Escola Secundária Joaquim Carvalho, Arq. Inês Lobo

*Escolar*, que as novas construções acrescentadas aos antigos liceus tinham como principal objectivo clarificar a relação entre edifícios e organizar os espaços exteriores (fig.4).

Por sua vez, os seguintes princípios de abordagem descritos por Pernão (2012) auxiliam no processo de pensar a arquitectura, tanto na intervenção na pré-existência como no desenho de novos edifícios: a relação entre o edifício e a envolvente, a materialidade e a cor da superfície exterior, as referências de orientação espacial, a adequação tipológica morfológica, a adequação histórica e cultural, a preservação da identidade do edifício, a afirmação estética, a relação interior/exterior, o conforto e a ergonomia, a adequação psicológica e a iluminação natural e artificial.

É neste sentido que vem a afirmação de Álvaro Siza Vieira (1998) ao sublinhar a importância do estudo da pré-existência para a elaboração da nova construção na concepção do Centro Galego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela. As novas edificações surgem, então, da relação com o existente e a sua envolvente, na articulação das influências e memórias do projectista, assim como da experiência do arquitecto e de todos os colaboradores envolvidos no projecto.

## 1.2. Atmosferas Arquitectónicas

Como refere Rasmussen (2007) a arquitectura é criada por pessoas comuns para pessoas comuns, devendo por isso ser facilmente compreendida por todos. Esta ideia de que a arquitectura é feita para a utilizarmos, prende-se directamente com o segundo tema de investigação, de extrema importância, para este trabalho: as atmosferas arquitectónicas. Este é um assunto muito vasto e relacionado com diferentes disciplinas, mas que é primordial quando se faz arquitectura.

Não é fácil descrever este tema, porém Gaston Bachelard (1989) definiu-o como uma arquitectura que é capaz de comover o homem. Pallasmaa (2005) fala-nos numa arquitectura multi-sensorial, directamente relacionada com o sistema sensorial dos seres humanos na experiência dos espaços edificados. Norberg-Schulz (data, cit. Marques, 2011) sublinha que a percepção tem sempre uma carga emocional.

Mas como pode um arquitecto alcançar este objectivo? Peter Zumthor (2009a) questionava se um dado espaço podia conter em si a capacidade de emocionar, ou se tudo dependia do utilizador, da sua disposição. Acabou por concluir que o arquitecto podia contribuir para a criação de atmosferas arquitectónicas, sublinhando a importância de diversos elementos para as concretizar.

Estes elementos dizem respeito a aspectos muito pessoais do projectista como a memória, as experiências sensoriais e ainda o tema da intimidade, do privado, mas também correspondem a instrumentos concretos da arquitectura, como a materialidade e os seus acabamentos, a iluminação e a cor.

Contrariamente à forma como muitas vezes é encarada, como uma mera pintura a aplicar no fim da obra, a cor é, antes, essencial no projecto de arquitectura e deve ser tida em consideração desde o início do processo (Pernão, 2012).

Com o objectivo de proporcionar experiencias sensoriais aos utilizadores, a cor tem um papel fundamental na arquitectura pois funciona como o veículo da percepção do espaço: *Não nos apercebemos da cor das coisas mas sim das coisas através da cor* (Pernão, 2012, p.81).

Pernão (2012) definiu nove variáveis que influenciam a percepção da cor, a saber: cor e contexto (o ambiente cromático da envolvente), cor e matéria (a cor de todas as superfícies que constituem o objecto edificado), cor e luz (o modo como a luz influencia tudo o que vemos, ou seja, a cor), cor e textura (a alteração das cores percebidas em função da textura das superfícies), cor e brilho (a importância dos acabamentos dos materiais na transformação de um espaço), cor e dimensão (a alteração da nossa percepção do espaço em função da extensão das superfícies coloridas), cor e distância (a perspectiva das cores, mais notória em projectos urbanos), cor e posição no espaço (as percepções diferentes que a mesma cor pode proporcionar consoante o local onde é aplicada no espaço) e por último cor e tempo (a possibilidade de alterar a percepção que temos das distancias/tempo dos espaços através da cor).



Fig. 6 A aplicação da cor num espaço de circulação, Edifício de Formação Profissional do Cenfic, Arq. João Pernão e Arq. Francisco Freire

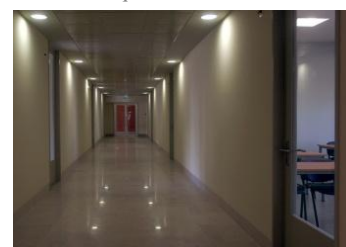


Fig. 5 A utilização do brilho, Edifício de Formação Profissional do Cenfic, Lisboa, Arq. João Pernão e Arq. Francisco Freire

Como referência directa ao estudo da cor aplicado num projecto de arquitectura destacamos o Edifício de Formação Profissional do Cenfic em Lisboa dos arquitectos João Pernão e Francisco Freire (fig. 5 e 6).

A cor de tudo o que nos rodeia e que define os limites dos espaços, só pode existir com luz. Goethe (1998) considerava que a luz, a sombra e a cor eram os três elementos para construir o mundo visível. A sombra, muitas vezes esquecida, tem uma importância enorme na criação de atmosferas, pois o excesso de iluminação destrói a possibilidade de existir algum mistério. Por sua vez, a arquitecta Dulce Loução sublinha com frequência nas suas aulas a importância da sombra para a percepção da luz, através do controlo da quantidade de luz.

Zumthor (2009b) fala-nos da luz sobre as coisas, nomeadamente sobre os materiais e o modo como a reflectem, utilizando este método para a sua escolha.

Relacionado com o tema da luz, estão os espaços de transição, que este autor considera como um tema fundamental para a qualificação dos espaços arquitectónicos. Estes espaços permitem uma adaptação a um novo espaço e são, por exemplo, muito úteis quando se transita do interior para o exterior, permitindo uma adaptação gradual à luz exterior. *Temos uma tradição riquíssima, de origem árabe que, sobretudo no sul de Portugal, torna visível os espaços de transição, em que a luz muda até se perder na intimidade do interior* (Álvaro Siza, 1998, p.45).

São muitos os parâmetros a ter em conta num projecto de arquitectura, assim como a informação disponível. Nesta pesquisa procurou-se restringir o campo de investigação aos temas principais abordados neste trabalho.

### 1.3. Projectos de referência

Neste ponto analisamos quatro casos de referência que correspondem a obras que visitámos e que foram seleccionados tendo em conta alguns parâmetros definidos na metodologia e que correspondem a importantes temas abordados neste trabalho: a reabilitação, o conteúdo programático e as características sensoriais relevantes.

## Complexo de Artes e Arquitectura da Universidade de Évora (2009)



Fig. 7 Relação entre o novo edifício e a pré-existência

Complexo de Artes e Arquitectura, Évora,

Arq. Inês Lobo

O projecto, dos arquitectos Inês Lobo e Ventura Trindade, trata da reabilitação da antiga Fábrica dos Leões, transformada num novo equipamento de ensino superior - o Complexo de Artes e Arquitectura da Universidade de Évora (fig. 7).

O edifício principal foi recuperado e a fachada original foi mantida. No que diz respeito ao corpo lateral, este foi alvo de uma intervenção significativa, foi demolido, dando lugar a um novo construído de raiz. Este desenhado com a forma do volume da pré-existência, contrasta, no entanto na materialidade e na linguagem.

Existe a intenção evidente neste projecto de distinguir entre o que é original, antigo, e o que pertence à intervenção nova. Alcança-se este fim, através da utilização de elementos e materiais contrastantes e vanguardistas em oposição ao carácter tradicional da pré-existência. Particularmente interessante é o facto destes, assim como os elementos técnicos e de estrutura, serem assumidos como parte caracterizadora dos espaços (fig. 8).



Fig. 8 Interior da pré-existência

Complexo de Artes e Arquitectura,  
Évora, Arq. Inês Lobo

## Mosteiro de Santa Clara a Velha



Fig. 9 Fachada do novo edifício da perspectiva da ruína.

Centro Interpretativo do Mosteiro de Santa Clara Velha, Coimbra

Atelier 15



Fig. 10 Interior do Centro Interpretativo, reflexo nos revestimentos cerâmicos



Fig. 11 Interior da ruína

Centro Interpretativo do Mosteiro de Santa Clara Velha, Coimbra, Atelier 15

O projeto de valorização do antigo mosteiro, concluído pelo Atelier 15, correspondeu à construção de um edifício destinado a albergar o Centro Interpretativo, composto pelo espólio deixado pela ordem religiosa ali residente.

O Centro Interpretativo é um novo corpo edificado de raiz que alberga salas de exposição, um auditório, uma loja e a cafetaria. Situa-se no extremo oposto das ruínas do antigo mosteiro, que tem o verdadeiro protagonismo no lugar (fig. 9). A ruína foi sujeita a uma intervenção mínima, assumidos os efeitos da passagem do tempo e preservando o silêncio, permitindo uma leitura histórica do espaço (fig.11). O novo edifício é discreto e a sua fachada Norte, composta por planos de vidro, espelha o antigo mosteiro. No seu interior são recorrentes os materiais com brilho, como as cerâmicas aplicadas nos pavimentos e paredes, que reflectem o exterior e desmaterializam os limites dos espaços (fig.10). Não era intenção deste projecto recuperar nem restaurar a pré-existência, mas sim facilitar a leitura e visita do que resta do mosteiro.

## Museu de Aveiro



Fig. 12 Sala expositiva Museu de Aveiro, Arq. Alcino Soutinho

O projecto de requalificação e ampliação do Museu de Aveiro, da autoria do arquitecto Alcino Soutinho, foi inaugurado em 2008.

O museu está instalado no antigo Convento de Jesus de Aveiro e é composto por duas zonas distintas correspondendo à parte histórica e à nova intervenção. A distinção evidente entre as duas zonas é uma das características deste projecto. A intervenção reformulou os percursos expositivos entre estas duas zonas. Estes têm a particularidade de serem muito fluidos, num momento estamos num espaço contemporâneo inundado de luz, e no outro entramos na antiga igreja barroca, atravessando assim todos os espaços do museu. A luz natural indirecta é uma constante ao longo do percurso museológico, originária de claraboias e vãos que vão pautando o ritmo dos espaços (fig.12 e 13).



Fig. 13 Iluminação natural da exposição Museu de Aveiro, Arq. Alcino Soutinho

## Fundação Miró Barcelona



Fig. 14 Átrio de entrada Fundação Miró Barcelona, Arq. Josep Lluís Sert

Concebido para albergar parte da obra do artista Joan Miró, assim como desenvolver e ajudar novos artistas, o edifício da Fundação Miró foi edificado em 1975, pelo arquitecto Josep Lluís Sert.

O edifício localiza-se no Parc Montjuic, e é caracterizado pela variedade de formas dos espaços expositivos inundados de luz natural indirecta, que facilitam a correcta leitura das obras expostas (fig.16).

A circulação é um dos aspectos mais interessantes do projecto, pois, embora haja um circuito definido, de modo a não repetirmos o mesmo espaço, este é maioritariamente livre e propenso à descoberta dos espaços e dos momentos de excepção existentes ao longo de todo o edifício.

São utilizadas cores suaves nas paredes, com excepção de alguns espaços que são pontuados com cores muito saturadas (fig. 15), pois é nas suas formas e nos espaços singulares que o edifício se destaca.



Fig. 15 A cor no interior da exposição



Fig. 16 A iluminação natural no interior da exposição

Fundação Miró Barcelona, Arq. Josep Lluís Sert

## Capítulo II | Desenvolvimento

### 2.1. Uma Arquitectura dos Sentidos

*A tarefa mais nobre da arquitectura é o facto de ela ser uma arte para ser utilizada.*

Zumthor (2006, p.69)

Os espaços construídos são pensados para serem utilizados. A arquitectura sem habitantes perde o seu significado. Torna-se, portanto, indispensável reforçar a ideia de que a arquitectura deve ser concebida sob o ponto de vista do seu utilizador. Desenhar espaços que transmitam experiências sensoriais, espaços de bem-estar que promovam a qualidade de vida das pessoas deve ser uma prioridade do arquitecto.

Neste capítulo pretendem-se reunir contributos para uma possível interpretação de uma arquitectura de integração, uma arquitectura multi-sensorial, pensada sob o ponto de vista do utilizador.

Numa primeira fase, analisa-se o modo como o homem percebe os espaços com vista à sua compreensão, tendo em conta o papel do arquitecto nesta inter-relação. Segue-se uma possível definição da arquitectura multi-sensorial e a enunciação de alguns parâmetros a considerar quando se desenham espaços tendo em conta esta abordagem pelos sentidos.

*Contemplamos, tocamos, escutamos e medimos o mundo com toda a nossa existência.* Pallasmaa (2005, p.66, tradução livre)

No livro *Os olhos da pele*, Pallasmaa (2005) fala-nos de uma arquitectura que é percebida pelo homem com todo o seu corpo, sublinhando a importância do sistema sensorial na experiência da arquitectura. Ideia, que foi também abordada na obra de Merleau - Ponty (1964), que afirmou a existência de uma relação inequívoca entre o homem e os seus sentidos com o mundo vivenciado.

A Relação indivíduo/ espaço

Esta relação é no entanto única e pessoal, ou seja cada pessoa experimenta os espaços de modo diferente. Os espaços são vividos pelo indivíduo com todo o seu corpo, através do sistema sensorial, e são processados e reconstituídos na sua mente, estando esta reconstituição intimamente ligada às suas experiências e memórias, assim como à capacidade imaginativa de cada um. O que retemos de um lugar é muitas vezes uma impressão geral, ou seja não é só a sua imagem mas antes um conjunto de pormenores que se destacam com maior precisão dos outros elementos do espaço (Rodrigues, 2009).

A imagem mental que o indivíduo constrói sobre um lugar, resulta da combinação da informação captada através dos sentidos, que funcionam em sintonia e de modo instintivo. Este processo designa-se por sinestesia e consiste na inter-relação e combinação, na nossa mente, das sensações transmitidas pelos diversos sentidos. Dentro desta temática será interessante realçar duas frases de Kandinsky que espelham a essência da sinestesia: *(...) uma impressão visual faz vibrar os nervos = cordas e desencadeia impressões auditivas* (1975,p. 45); *(...) há pessoas sensíveis que vêm com a ponta dos dedos, cheiram com a língua, sentem as cores mastigando.* (1975, p. 46).

Conhecemos, portanto, o mundo como aquilo que vemos, cheiramos, tocamos, ouvimos, pensamos e imaginamos. Quando alguém tenta descrever um determinado espaço necessita de transmitir as sensações que experimentou nesse lugar. É impossível descrever os lugares sem utilizar adjectivos, dizemos que um espaço é, por exemplo, amplo, luminoso, quente, abafado, frio ou escuro, recorrendo constantemente às nossas sensações.

No entanto estes espaços não são apreendidos de um ponto de vista estático, o nosso corpo move-se e relaciona-se directamente com os elementos que compõem os lugares. É este movimento que provoca a percepção do que nos rodeia e cria uma sucessão de sensações. Segundo Pernão (2012, p.95) *(...) deveríamos ter sempre em conta que o movimento (enquadramento temporal) do nosso corpo e do nosso olhar no espaço, base de toda a relação de escala, é a condição essencial para a experiência arquitectónica.*

Assim, a nossa presença física no espaço traduz a grande diferença que existe entre o mundo real e o mundo virtual. A arquitectura, ao implicar uma acção por parte do seu utilizador, constituiu uma experiência física ao contrário do que se passa no mundo virtual onde a experiência é essencialmente visual. Se compararmos estas duas realidades percebemos a importância de estarmos fisicamente presentes num espaço, para experimentar as sensações de conforto ou desconforto que ele nos possa provocar. Como refere Loução (2012) *É da experiência, da habitação dos espaços, que resulta a arquitectura.*

Sabemos que a visão tem sido sobrevalorizada em relação aos outros sentidos<sup>2</sup>. Cada vez mais o mundo é percebido através de imagens, imagens que surgem por todo o lado, multiplicam-se, transformam-se e chegam a todos os lugares, excluindo o carácter mais material das experiências.

Convém porém contrariar a tendência de conceber edifícios pensados a partir de imagens, muitas vezes usados em suportes publicitários e que perdem a sua profundidade, transformando-se quase em objectos bidimensionais. Pallasmaa (2005) afirma que a arquitectura actual surge quase como uma arte exclusiva da visão, em vez de ser uma experiência completa do ser humano.

A experiência da arquitectura é, portanto, mais do que a imagem visual, é entre outros, o som dos nossos passos no pavimento, a textura dos materiais que tocamos, a luz que nos ilumina o caminho e nos aquece a pele, o cheiro dos materiais, as vozes das pessoas que nos rodeiam ou a densidade do banco onde nos sentamos.

Como referido anteriormente, a arquitectura deve ser pensada com vista aos seus futuros utilizadores. Estes, com mais ou menos participação no projecto arquitectónico, podem ser considerados os actores principais, pois são eles que vão usufruir dos espaços. Razão pela qual, é necessário reflectir, desde o início do processo, sobre quem são estas pessoas.

---

<sup>2</sup> Quando mencionamos os sentidos, rejeitamos a ideia de só ter em conta os tradicionais cinco sentidos, pois é sabido que o ser humano possui muitos mais. Pallasmaa (2005) refere sete sentidos no seu livro. Por sua vez Mehta (2003) no seu trabalho distinguiu 35 sentidos e afirmou que muitas vezes não estamos conscientes da sua existência, mas o nosso cérebro regista-os existindo, ainda, um *sentido unificador* ou *sentido psicológico* que analisa a informação de todos os outros.

A sobrevalorização da visão

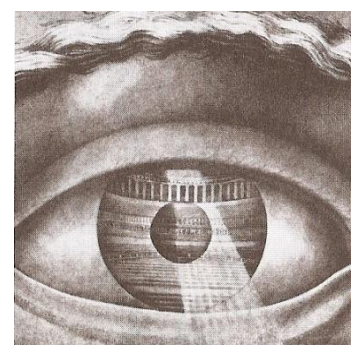


Fig. 17 A sobrevalorização da visão

O Utilizador

No entanto é difícil determinar quem vai habitar os espaços, porque como é sabido os edifícios têm uma considerável durabilidade e muitas vezes são convertidos para novos usos e os seus utilizadores mudam. O arquitecto deve, porém ter em conta questões ergonómicas e de bem-estar comum aos seres humanos, mas, como referido anteriormente, deve também ter sempre presente que cada pessoa tem uma experiência diferente nos espaços construídos, experiência esta que está profundamente ligada às suas memórias e vivências, sendo portanto única.

Rejeita-se à partida a utilização da imagem do ser humano ideal, sem limitações. A verdade é que ter em conta certas limitações pode por vezes enriquecer o projecto, como por exemplo pensá-lo da perspectiva de um invisual. Tal obriga o arquitecto a reflectir tendo em conta as outras vias sensoriais do ser humano, como por exemplo: através da utilização do som, dos cheiros, das texturas, das temperaturas, da ventilação, entre outros, para conseguir uma arquitectura que proporcione uma experiência absoluta.

Esta é uma perspectiva completamente diferente, que cria uma aproximação à concepção de espaços com elevada qualidade sensorial. Estas conceptualizações podem fazer-se colocando-nos no lugar de diferentes tipos de pessoas, como por exemplo, do ponto de vista de uma criança, de um idoso, de uma pessoa com incapacidades auditivas, motoras ou outras.

Relativamente às pessoas com incapacidades sensoriais é sabido que a privação de um dos sentidos é compensada pelo aperfeiçoamento dos restantes. Por exemplo, no caso de uma pessoa com uma deficiência visual a plasticidade cerebral permite fazer um reajustamento que conduz a uma melhoria da sua audição, redireccionando a informação a partir do córtex visual para o sistema auditivo. É isto que leva Rosenblum (2010) a afirmar que quando alguém entra num quarto vai construir uma ideia do seu espaço não só olhando em redor, mas também pela forma como o som ecoa.

Neste âmbito têm sido realizados vários estudos que incidem, entre outros, na observação do comportamento dos invisuais no espaço (Ely, s/d, cit. Rheingantz, Araújo & Alcantara, 2012), nos efeitos das cores na mente de pessoas com incapacidades visuais (Freteiro, 2002, cit. Rheingantz, Araújo & Alcantara, 2012), ou no modo como os cegos congénitos avaliam a

qualidade dos edifícios e dos ambientes (De Paula,2003, cit. Rheingantz, Araújo & Alcantara, 2012). Estes estudos estão essencialmente direccionados para a consciência visual, uma vez que na arquitectura o sentido da visão se tem sobreposto aos restantes (Pallasmaa, 2005), e mostram a importância de se compreender a forma como os ambientes afectam os indivíduos, nomeadamente os indivíduos com incapacidades.

O papel do arquitecto é portanto de uma enorme responsabilidade, que se deve aliar a uma atitude de humildade e responsabilidade social (Loução, 2012). Através das suas decisões pode influenciar a vida dos futuros utilizadores do espaço, tendo mesmo a capacidade de, até certo ponto de controlar/ manipular as emoções do visitante. Numa perspectiva ideal isto deve ser feito com o objectivo de agradar às pessoas, mas o contrário também pode ocorrer, como o exemplo que se segue. As galerias que os dignatários estrangeiros tinham de atravessar quando iam ser recebidos por Hitler ou Mussolini eram excessivamente compridas e ao chegarem à recepção ainda tinham de percorrer um longo trajecto até alcançarem a recepcionista, tudo isto foi desenhado, com a intenção de os intimidar ao fazê-los sentir-se insignificantes (Marques, 2011).

Idealmente, desenhar espaços que transmitam uma experiência de bem-estar deve ser uma prioridade do arquitecto. Este deve procurar transmitir sensações através dos edifícios que desenha, tentando chegar a uma arquitectura multi-sensorial.

*Toda a comovente experiência da arquitectura é multi-sensorial;  
qualidades de matéria, espaço e escala são medidos pelos olhos, ouvidos,  
nariz, língua, pele, esqueleto e músculo.<sup>3</sup>*

(Holl, Pallasmaa, Pérez-Gómez,1994,p.30, tradução livre)

A arquitectura multi-sensorial procura aproximar a matéria à mente, através da promoção da relação harmoniosa entre os elementos materiais e imateriais e o utilizador. Este é o único caminho possível para conceber espaços com elevada qualidade de percepção. Pretende-se a concepção de

---

<sup>3</sup> Every touching experience of architecture is multi-sensory, qualities of matter, space and scale are measured equally by the eye, ear, nose, skin, tongue, skeleton and muscle.

espaços que sejam capazes de despertar emoções a quem os percorre, de modo a transformar a arquitectura numa experiência emocional.

Trata-se de uma abordagem de integração que tem como objectivo vincular as pessoas ao espaço vivenciado. Muitas vezes não sabemos dizer exactamente o que nos comoveu num lugar, mas sentimos uma ligação e esse vínculo permanece na nossa memória. Zumthor fala-nos da qualidade arquitectónica que os espaços devem possuir, como sendo as emoções que sentimos no contacto inicial com o lugar, denominando-a de atmosfera e refere que (...) *a atmosfera comunica com a nossa percepção emocional* (Zumthor, 2006, p.13). Esta comunicação dá-se de modo imediato, instintivamente percebemos se gostamos ou não do espaço, ou se este nos é indiferente.

Mas como podemos alcançar esta arquitectura dos sentidos, como podemos prover os nossos espaços de atmosferas?

O arquitecto deve, em primeiro lugar, tentar compreender muito bem o que quer transmitir nos seus espaços, quais as sensações que quer que os seus utilizadores experimentem ao percorrer o edifício. Este processo, de se colocar constantemente nos espaços procurando senti-los, deve estar presente em todo o processo do projecto. Uma vez definido o carácter pretendido para o espaço, este deve ser executado do modo mais claro e preciso possível, tendo como objectivo clarificar a sua leitura, dando ênfase aos momentos e elementos de excepção.

Podemos apreciar um edifício no seu exterior, habitar os seus jardins, pátios e terraços, mas a verdade é que os edifícios são essencialmente “vivididos” no interior, quer seja a nossa casa, um hotel, um museu ou espaços de serviços. Habitamos maioritariamente aquilo que Zevi (1948) designa como o espaço negativo da arquitectura, o vazio. A arquitectura tem portanto, o dever de proporcionar bem-estar, qualidade espacial e conforto aos seus utilizadores.

Imprescindível é não negligenciar este tema do conforto humano, pois como refere Pernão (2012) as questões estéticas são discutíveis, mas a questão ergonómica não o é. Esta diz respeito à correcta acomodação dos espaços e dos objectos ao corpo e movimentos do ser humano. As questões

do conforto na arquitectura também devem ser pensadas relativamente à função e utilização do edifício, nomeadamente se vão ser usados de dia e/ou noite e por quanto tempo.

Zumthor (2006) fala-nos do lado laboral do acto de projectar atmosferas arquitectónicas, sublinhando a necessidade de existirem procedimentos e instrumentos para o realizar. De seguida destacaremos alguns desses temas.

O primeiro refere-se à questão do som nos espaços. Zumthor idealiza cada espaço como um grande instrumento que nos devolve os ruídos desse espaço, embora também destaque a importância de pensar, por vezes, a arquitectura a partir do silêncio, com vista a torná-la serena.

A temperatura dos espaços é outro dos temas mencionados, e encontra-se directamente ligado ao bem-estar sentido nos lugares, quando existe uma adequação da temperatura a esse espaço.

Destacamos ainda a questão da privacidade nos espaços, relacionada com os limites concebidos pelo arquitecto de modo a permitir uma maior aproximação das pessoas, originando áreas mais sociais ou mais íntimas. Devemos pensar no homem enquanto ser social, usufruindo de espaços comuns, mas também, pensar em espaços para a solidão. Este tema fala-nos igualmente dum característica importante na projecção de ambiências, que é o sentido de mistério presente nos espaços arquitectónicos, aludindo àqueles espaços inacessíveis mas que sabemos existirem ou, aqueles, não acessíveis de imediato, que temos têm de se procurar.

Por últimos sublinhamos a questão da integração do edifício na sua envolvente, Zumthor defende que este idealmente deve aparentar ter sempre pertencido ao lugar. A propósito deste assunto Souto Moura (2008) refere que para se projectar em harmonia com a natureza é necessário perceber o que está errado no contexto onde vamos operar.

Continuando a nossa reflexão sobre esta temática vamos passar a destacar aqueles que consideramos como os principais parâmetros para a criação de espaços com elevada qualidade sensorial.

## 2.2. Projectar com Luz, Cor e Matéria

*A luz é acção, a cor é reacção, e a matéria é o meio em que se produz esta troca de energia.*

Pernão(2012, p.44)

A Luz

Luz, cor e matéria são a síntese da arquitectura. A luz torna visível a cor, e por cor entendemos tudo o que vemos, Pernão (2012). A cor é tudo o que nos rodeia e que define os limites dos espaços e é a luz ao torná-la visível que lhe permite existir. A cor define, portanto, a matéria, distinguindo um material de outro. Lou Michel (1996, p.88, tradução livre) refere: *Criada pela luz, a cor induz estados de espírito, estimula sentimentos, e influencia o comportamento.*<sup>4</sup>

Quando falamos de luz em arquitectura é fundamental distinguir a iluminação natural da artificial. A luz natural não é constante, altera-se ao longo do dia, acompanhando os sistemas biológicos de todos os seres da Terra. A luz solar matinal é mais clara em tons mais frios enquanto que ao entardecer torna-se mais escura e num tom avermelhado. Estas alterações da luz natural são importantíssimas para o conforto do ser humano, por não serem imutáveis, ao contrário da luz artificial que ao ser sempre igual acaba por “paralisar o tempo”, não permitindo gradações ou variações.

Pernão (2012, p. 44) diz: *A luz natural, o Sol, é responsável pela relação mais fundamental com o nosso habitat e com a nossa existência, organizando pelo seu movimento cósmico o calendário temporal cíclico da vida neste planeta e o nosso próprio calendário biológico através do ritmo circadiano de 24h, condicionando os nossos estados de repouso e de vigília.*

Assim, a iluminação natural tem um papel muito importante na projecção dos espaços, não só pela possibilidade de constantes transformações das atmosferas, potencializadas pela alteração da luz natural, mas também

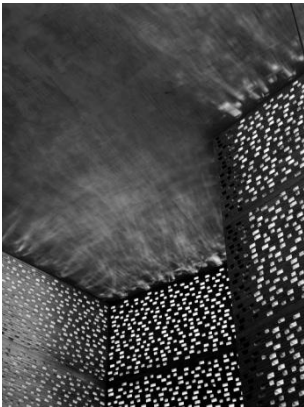


Fig. 18 Iluminação natural, Kolumba Kunstmuseum, Köln, Arq. Peter Zumthor

<sup>4</sup> Created by light, color induces mood sensations, stimulates feelings, and influences behavior.

devido à transmissão de diferentes temperaturas ao longo do dia e do ano. Tal permite ao arquitecto jogar com os factores luz/calor nos espaços.

No entanto é necessário levar, também, em consideração a questão do controlo da entrada de luz natural nos edifícios. Se por um lado a luz natural revela os espaços, a ausência da sua incidência directa em certos momentos torna-os ainda mais interessantes. Podemos utilizar, assim, a sombra para transformar e qualificar os ambientes, conferindo-lhes uma atmosfera enigmática.

Por sua vez a luz artificial, para além de, na maior parte dos casos, ser necessária, pode ser utilizada de modo a tornar-se uma mais-valia nos espaços. Se pensarmos, por exemplo, nos espectáculos cénicos, que na sua maioria são praticados em espaços fechados sem luz natural, percebemos as enormes potencialidades da iluminação artificial. Para além da sua estrita funcionalidade, esta tem a grande vantagem de ser facilmente controlável e regulável. No entanto, deve ser sempre pensada, primeiramente, para promover o conforto visual dos seres humanos, pois a sua correcta utilização melhora significativamente o bem-estar num espaço.

Na transição do dia para a noite, podemos utilizar por exemplo um ponto de luz artificial junto a uma entrada de luz natural, para existir uma continuidade direcional da iluminação nesse espaço.

Rasmussen (2007, p.160) acentua: *O que é mais importante é o modo como a luz incide.* Por exemplo, a iluminação lateral ou indirecta, é em regra mais interessante do que a iluminação com incidência directa. Por sua vez, a contraluz destaca as formas anulando o seu volume.

Relativamente à cor e como referido anteriormente, esta é entendida como tudo o que vemos, todas as superfícies que compõem o nosso campo visual. Funciona como uma sensação produzida pelo nosso cérebro, não está nos objectos mas sim em nós.

A Cor

No entanto como refere Michel (1996) a percepção da cor varia de pessoa para pessoa, sendo que a qualidade e quantidade de iluminação têm grande influencia na aparência da cor percebida.

Pernão (2012) sublinha a importância de destruir o preconceito de pensar na cor como mera camada de tinta que cobre os edifícios, mas sim pensar na cor como a revelação sensorial de todos os materiais que compõem os espaços.

A propósito da cor Cézanne diz: (...) *Só há uma via para transmitir tudo, traduzir tudo, a cor. A cor é viva, só ela transmite as coisas vivas* (Cézanne s/d, cit. Kandinsky 1975, p. 37)

Aplicada à actividade da arquitectura, Pernão (2012) distingue dois conceitos de cor: a cor inerente e a cor percebida. A cor inerente é a cor que realmente existe na superfície dos objectos, enquanto que a cor percebida são as inúmeras cores que vemos quando olhamos para esse mesmo objecto. A cor percebida é a que interessa quando projectamos um espaço, pois é esta que vai transmitir sensações ao observador/utilizador dos espaços. A percepção da mesma cor varia consoante o lugar onde foi aplicada, como por exemplo, a mesma cor colocada numa parede produz uma percepção diferente se for aplicada num tecto. Esta pode ser uma solução para criar harmonia cromática entre espaços adjacentes (Pernão, 2012).

A cor pode ser utilizada para destacar vários elementos entre si, distinguindo entre cores dominantes e cores de acentuação. É necessário, no entanto, conferir coerência aos espaços, para não se tornarem desordenados, ou seja deverá sempre existir um equilíbrio entre unidade e complexidade na percepção visual de um espaço para que este transmita conforto e qualidade estética.

Quando falamos de cor, enfatizando que a cor é tudo aquilo que vemos, temos de ter sempre presente a questão do conforto visual. A aplicação da cor branca deve ser ponderada, pois esta é a cor que mais reflecte a luz, podendo provocar por essa razão um encandeamento desconfortável.

Segundo Michel (1996) é essencial compreender convenientemente a aplicação da cor na arquitectura, porque esta tem uma influência constante na vida das pessoas.

É, portanto, fundamental ponderar todas as alternativas na concepção de um espaço, desde a iluminação, aos materiais, às texturas, e ainda ter em atenção a paleta de cores escolhida, uma vez que actualmente existe uma quantidade inumerável de cores sintetizadas quimicamente, que ao contrário das de origem natural (pigmentos minerais por exemplo) podem ser demasiadamente saturadas e luminosas quando utilizadas em grandes áreas na envolvente imediata da vivência humana.

Segundo Pernão (2012, p.156): *Não existem cores certas ou erradas, bonitas ou feias, existem sim cores (e lembramos que assim falamos de materiais e de texturas) que se adequam a veicular determinada sensação pela sua capacidade de protagonizar a descrição sensorial de um espaço específico.*

A envolvente do espaço projectado tem de ser tida em consideração, pois altera o modo como percebemos os ambientes. A paisagem é constituída por elementos efémeros, como por exemplo o céu que nunca tem o mesmo aspecto, e permanentes, como os edifícios contíguos. Estes elementos formam uma atmosfera adjacente ao edifício, que é constituída por cor e que vai influenciar directamente os espaços interiores, quer através da relação visual interior/exterior, como através da cor reflectida.

Pernão (2012) chama ainda a atenção para a adequação histórica e cultural na aplicação da cor, nomeadamente quando se trabalha com uma pré-existência. Neste caso é necessário ter em atenção o tipo de intervenção de forma a respeitar o tempo histórico do edifício ou da sua envolvente.

No que diz respeito aos vários aspectos importantes que existem na aplicação da cor (matéria) em arquitectura, destacamos a clareza de comunicação no apoio à orientação espacial.

A orientação espacial pode ser entendida como a clarificação da percepção dos espaços para os seus utilizadores, guiando-os pelas diferentes zonas ou percursos da cidade ou de um edifício. Esta clarificação pode ser conseguida através da manipulação da luz e da cor, assim como da aplicação de outros elementos percebidos pelo utilizador, tais como os sons, os cheiros ou as temperaturas ambientais. Imaginemos o seguinte: ao aproximar-nos das saídas dos edifícios, começamos a sentir um aumento de luminosidade, a

ouvir os sons e a sentir os cheiros da rua e, caso tenha sido aplicado um tipo de pavimento diferente em todas as áreas de transição interior/exterior, o eco dos nossos passos pode mudar. Neste exemplo ressaltam diferentes estratégias que auxiliam na orientação espacial.

Essencialmente é necessário encontrar uma lógica que organize o edifício, estabelecendo uma hierarquia entre os espaços, conferindo-lhes ritmo através da repetição de esquemas de orientação. Como refere (Lynch, 1960, p.95) *A sequência facilita o reconhecimento e a memorização.*

A cor, a iluminação e a matéria podem ser utilizadas para destacar certos elementos arquitectónicos, de modo a facilitar a leitura dos espaços, conduzindo as pessoas ao longo do edifício. Uma linha de luz constante ao longo do percurso pode bastar para a correcta circulação dos utilizadores no espaço. Também a estereotomia do pavimento pode induzir o visitante a ir em determinada direcção, como por exemplo se aplicarmos, um pavimento com juntas acentuadas na direcção do movimento que queremos privilegiar.

Uma técnica utilizada e referida por Pernão (2012), que auxilia na orientação espacial, é a utilização de acabamentos com brilho nas zonas de passagem, pois funciona não só como um elemento de reconhecimento, mas estimula a circulação das pessoas.

No entanto a aplicação do brilho tem de ser prudente, só deve ser aplicada em situações muito específicas, pois, se por um lado, duplica a luz e os espaços, por outro, pode tornar-se visualmente muito desconfortável.

O azulejo é um óptimo exemplo de um material que reflecte e transmite a luz, ou seja tem brilho, para além de poder transmitir cor e até um padrão, dependendo da distância e da posição do observador e é, ainda, muito resistente e de fácil manutenção.

Os acabamentos aplicados nos materiais são de extrema importância, porque alteram completamente a nossa percepção do espaço. Como anteriormente referido, uma cor percebe-se de modo diferente conforme a sua localização, mas isto também é válido para a utilização de texturas e acabamentos diversos.

A Matéria



Fig. 19 Iluminação natural revela a textura do material

Casa Koshino., Arq. Tadao Ando

A correcta aplicação dos acabamentos pode originar efeitos muito interessantes nos espaços, ao contrário da tendência de cobrir indiferentemente as superfícies com tinta branca, ocultando as características bem como as potencialidades dos materiais e perdendo-se o seu reconhecimento táctil.

Os materiais são expressivos, especialmente os materiais naturais, conhecemo-los das nossas vivências e memórias, conhecemos as texturas e cheiros. Como refere Pallasmaa (2005, p.32, tradução livre) sublinhando a importância do envelhecimento natural dos materiais: *Os materiais naturais expressam a sua idade e história...*<sup>5</sup>

No entanto, é necessário sublinhar a diferença entre o envelhecimento do material e a sua deterioração, a qual ocorre quando não há manutenção, ou quando os materiais não são os mais adequados para a sua função, resultando na perda de qualidade dos espaços. O envelhecimento dos materiais diz respeito à passagem do tempo. Tal remete-nos, também, para a ideia de que a arquitectura não tem de ser perfeita, como as imagens dos catálogos, mas deve ter uma qualidade quase artesanal, tornando os espaços mais próximos dos seres humanos. É, ainda, relevante reafirmar a importância do lugar onde o edifício se insere, não só pela sua integração na paisagem envolvente, mas também atendendo aos materiais existentes e técnicas utilizadas na localidade.

Zumthor (2006) fala-nos das inúmeras possibilidades de um único material, que através de múltiplas modificações pode surgir sempre como algo de novo. Refere, no entanto, que um material por si só não é poético, é necessário criar uma combinação de materiais que estejam em harmonia e se complementem uns aos outros, criando tensões entre os materiais que provocam sensações, como o contraste entre um material macio e um duro.

Em relação às qualidades dos materiais, Pallasmaa (2005) preocupa-se essencialmente com o contacto directo entre as pessoas e os objectos, tendo em vista o conforto humano.

---

<sup>5</sup> Los materiales naturales expresan su edad e historia (...)

Neste capítulo procurámos abordar este tema da arquitectura multi-sensorial, tentando perceber o que são espaços sensoriais de qualidade. Podemos defini-los como lugares que despertam emoções, espaços que nos activam a imaginação e nos quais nos sentimos bem. Lugares que estabelecem um diálogo directo com os seus utilizadores, transformando-se em lugares de excepção devido às suas qualidades atmosféricas.

Ao arquitecto cabe a responsabilidade de reflectir e dotar os lugares destas qualidades. Deve colocar-se constantemente no papel do utilizador e pensar nos espaços com todo o seu sistema sensorial. Loução (2012) sublinha a importância de simular as experiências nos espaços através da utilização do desenho, ferramenta que auxilia na procura de soluções e na clarificação do projecto.

O arquitecto necessita de encontrar uma lógica organizacional do projecto, através da utilização dos materiais, da manipulação da luz/sombra, do uso das texturas e acabamentos ou recorrendo a sons e cheiros. Tal vai ajudar na percepção do edifício e vai proporcionar uma sucessão de sensações a quem percorre o espaço. Convém porém não esquecer que deve deixar espaço para o mistério/ a imaginação, não revelando tudo. Isto, tendo sempre como objectivo melhorar a qualidade de vida das pessoas através do desenvolvimento de uma arquitectura mais completa e de integração.

A experiência e o conhecimento interdisciplinar são igualmente uma grande mais-valia para o arquitecto, facilitando a tomada de decisões. O arquitecto não trabalha sozinho, mas sim em equipa. Esta condição garante que o projecto final contenha diferentes perspectivas e vivências, campos de conhecimento e facetas da realidade.

*O artista é aquele que fixa e torna acessível aos demais humanos o espetáculo de que participam sem perceber.*

Maurice Merleau-Ponty

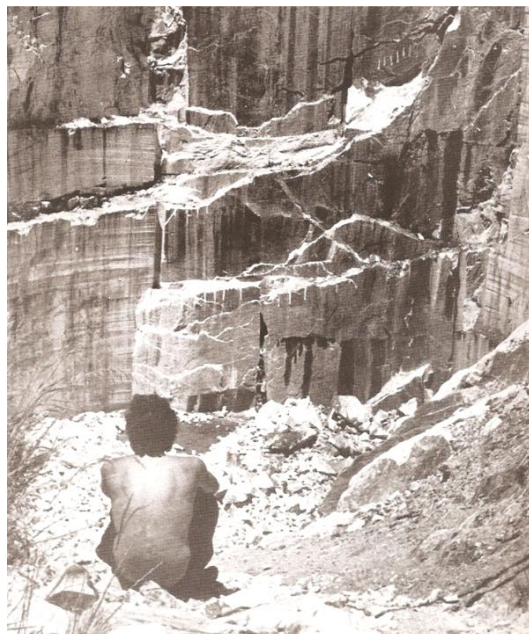


Fig. 21 João Cutileiro contemplando uma pedreira

## Capítulo III | Projecto para o Museu Escola João Cutileiro no antigo Convento de S. Paulo / Fábrica Sofal em Vila Viçosa

### 3.1. Programa

*O objecto de intervenção de estudo será denominado, para efeitos deste trabalho académico, como antigo Convento de S. Paulo.*

O projecto de reabilitação do antigo Convento de S. Paulo nasce do exercício iniciado no nono semestre na disciplina de Laboratório de Projecto de Interiores e tem como objectivo atribuir-lhe um novo uso.

O Convento de São Paulo está actualmente despojado de qualquer função. Sendo um edifício de notória importância para a vila, devido à sua história, à sua localização e dimensão, era essencial encontrar um programa arquitectónico que se adequasse ao lugar. Seria, portanto, adequado propor um equipamento de uso público que servisse e valoriza-se Vila Viçosa. Um equipamento relacionado directamente com a história e as características da região.

O programa pensado para este Projecto era um espaço cultural vinculado com a história e o local de intervenção. Surgiu assim naturalmente o tema da escultura, ligado directamente ao facto de Vila Viçosa ser famosa pelas suas pedreiras de mármore.

O nome do Mestre João Cutileiro emergiu imediatamente, não só pela sua ligação ao Alentejo, mas principalmente pelo seu notável trabalho ao longo de várias décadas, que constitui uma admirável colecção.

O Alentejo sempre teve uma grande importância para João Cutileiro, não só pela ligação familiar, mas também por ser a fonte do seu material de

eleição: o mármore. O escultor trabalha praticamente só com esta matéria, utilizando mármore de diferentes cores e tirando partido das suas texturas.

Em 1966 começou a utilizar ferramentas elétricas, prática que assume nas suas obras e que lhe permite trabalhar em diferentes dimensões.

O escultor aborda vários temas nas suas obras, mas o mais representado é o nu e o erotismo, onde dominam as figuras femininas. Pretende com estas obras a desmistificação de tabus. Muitas vezes estas figuras femininas transformam-se em *dafens* com cabelos em forma de ramos, como os ramos das suas impressionantes árvores com folhas de pedra.

Menos conhecidos, mas igualmente impressionantes, são os seus desenhos e fotografias. O desenho é uma arte à parte da escultura, pois Cutileiro, não utiliza o desenho prévio para as suas obras esculpidas. Os desenhos, cuja temática é maioritariamente a figura feminina, têm como característica o traço instantâneo, a procura pela captação do momento, muito ligada à fotografia. Esta tem uma grande importância na vida e obra do artista, desde cedo a utiliza e são conhecidos vários retratos de familiares e amigos, figuras de importância do panorama cultural, que representam uma geração.

João Cutileiro rompe com a prática e tradição da arte da escultura, através das suas novas técnicas e temáticas controversas. Sílvia Chicó (1982) sublinha a importância de Cutileiro como exemplo e fonte de inspiração para os futuros escultores ao referir que a sua capacidade de realização quase o transforma em instituição.

O experimentalismo está sempre presente na sua obra, assim como o gosto pelo momento.

*Não me interessa planear mais de 24 horas o que vou fazer* (citando J. Cutileiro na entrevista que fez em 1985 a Eduardo Paz Barroso).

A obra do escultor é reconhecida internacionalmente e já foi exposta em vários países, mas devido à sua impressionante quantidade, dificilmente se poderia reunir numa única exposição. Deste modo surgiu a ideia de projectar um museu dedicado à obra de João Cutileiro.



Fig. 22 O escultor a trabalhar e obras da sua primeira exposição, década de 50.

A visita que foi levada a cabo ao *atelier* em Évora do Mestre João Cutileiro, em Abril de 2012, veio consolidar a ideia da necessidade de se pensar num museu dedicado à sua obra.

Esta visita possibilitou não só, uma melhor compreensão do funcionamento de um grande *atelier* de escultura, mas também tomar conhecimento da existência de incontáveis obras escultóricas e desenhadas que actualmente estão guardadas nas duas casas do artista.

Surge assim, o Museu Escola João Cutileiro, constituído por estes dois núcleos principais: o museu e a escola de escultura e fotografia.

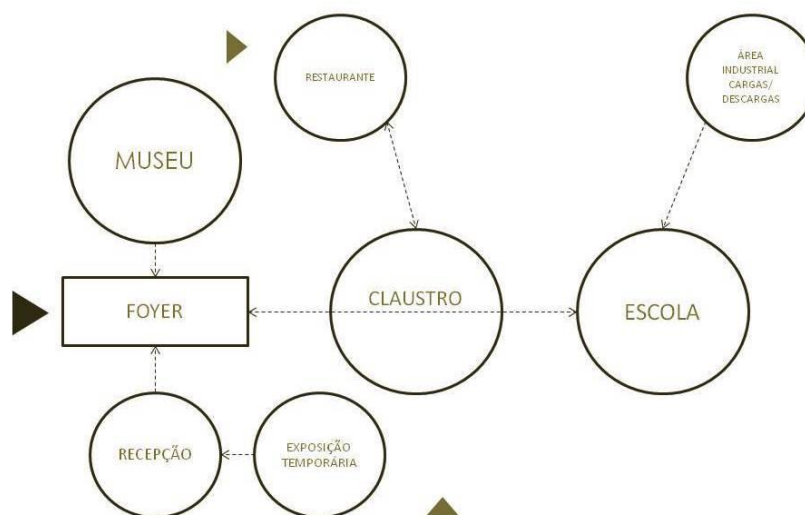


Fig. 23 Organigrama funcional

O museu engloba não só espaços de exposição permanente e temporárias, mas também espaços de lazer como a loja, a cafetaria e o restaurante, e ainda os espaços técnicos e de armazenagem necessários para este tipo de equipamento.

Em relação à escola, a ideia geral seria desenhar espaços amplos que convidassem à criatividade artística, principalmente da escultura e da fotografia. Assim, para além do espaço da recepção e gabinetes, a escola teria uma sala polivalente, uma sala multimédia, um *atelier* de fotografia com sala de projecção e de câmara escura e o grande *atelier* de escultura

com ligação à zona de cargas e descargas de pedra e com um pátio de trabalho exterior.

Este é um programa que responde às necessidades de Vila Viçosa, por visar o aproveitamento da principal matéria-prima da zona, o mármore, e também por regenerar um dos edifícios mais visíveis da vila, contribuindo para o fluxo turístico e para a promoção da qualidade de vida dos seus habitantes.

## 3.2. Apresentação do objecto de estudo

### 3.2.1. Análise histórica

Actualmente o objecto de estudo é constituído por vários edifícios de diferentes épocas.

Originalmente este era um convento dos eremitas de São Paulo (Paulistas), denominado Convento de Nossa Senhora do Amparo ou Convento de São Paulo.

Em 1590 iniciou-se a construção do convento situado a sul da povoação. Este fez parte do plano de expansão urbana quinhentista de Vila Viçosa.

O edifício principal, a igreja, foi concluída em 1620, enquanto que o claustro e a sacristia foram edificados em meados do séc. XVIII.

As ordens religiosas existentes no Convento de São Paulo foram extintas no início do séc. XIX, ficando o edifício sem uso até 1834, quando se dá a instalação do teatro popular e um aquartelamento do Regime de Infantaria, que permaneceram cerca de um ano.

Nos anos que se seguiram o convento foi profanado e despojado, retirados os seus elementos de valor, como o caso do pavimento de mármore existente no claustro, que foi extraído e aproveitado para o adro da Igreja de Nossa Senhora da Conceição.

Em 1892, com excepção da portaria do convento que funcionava como estação municipal de cobrança do terrado das feiras, o edifício estava abandonado e em degradação.

No início do século XX o claustro, ainda, foi parcialmente demolido, tendo os seus arcos sido utilizados para a construção da ponte do Ratinho (na estrada de São Romão).



Fig. 24 Mapa de Vila Viçosa e imagens antigas do Convento de S. Paulo

Em 1921 a ruína do convento foi vendida à Sociedade Fabril Alentejana (Sofal), que procedeu a obras de adaptação de uma fábrica de refinação de azeites e moagem de farinha. No decurso desta obra foram acrescentados três novos edifícios e a disposição original do convento foi fortemente alterada. A fábrica Sofal funcionou durante 61 anos, até que em 1982 encerrou.

Actualmente o edifício é propriedade privada e encontra-se desabitado e em estado de degradação.



Fig. 25 Convento de S. Paulo antes da intervenção da fábrica Sofal



Fig. 26 O Convento de S.Paulo depois da intervenção da fábrica Sofal

### 3.2.2. Enquadramento na envolvente

O antigo Convento de S. Paulo localiza-se em Vila Viçosa no distrito de Évora. Este está implantado na zona Sul da Vila, caracterizada por ser uma zona habitacional e industrial. No entanto a Norte do convento situa-se o Largo D. João IV, o antigo Rossio e que segundo Túlio Espanca (1970) foi em tempos o centro de Vila Viçosa. A Norte do largo encontra-se o mercado municipal e a Sul um jardim público.



Fig. 27 Planta da envolvente do Convento de S. Paulo

O objecto de intervenção é de fácil acesso pedonal e rodoviário, sendo que junto ao mercado situa-se o ponto de chegada e partida dos autocarros da Rede Nacional de Expressos.

O Convento situa-se próximo de todos os serviços existentes na zona central da vila, assim como de áreas de lazer e do centro desportivo.

### 3.2.3. Análise física e sensorial

O conjunto edificado do antigo Convento de S. Paulo é constituído, actualmente, por três edifícios em avançado estado de degradação. Estes formam entre si um “U” que contorna a ruína do claustro do lado Norte.

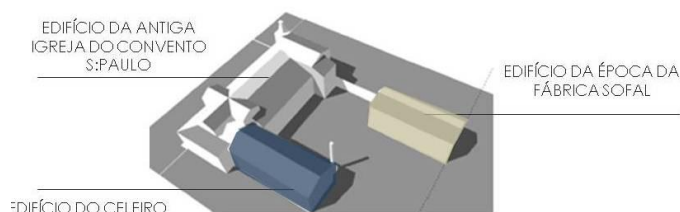


Fig. 28 Esquema dos edifícios da pré-existência

O edifício principal situa-se na zona Noroeste do terreno e a sua fachada principal está virada para o Largo D. João IV. Este edifício é considerado o único com valor patrimonial dentro do conjunto, pois é o único restante do antigo convento, embora, como refere Túlio Espanca (1970), muito pouco reste da primitiva arquitectura do convento.

Este edifício continha a igreja do convento (fig.29), da qual permanecem elementos estruturais da construção original, tanto no exterior como no interior. Exemplo disso é o caso da fachada a Norte, que conserva a forma original do convento, embora existam alguns vãos da época da fábrica Sofal e os antigos acessos estejam actualmente emparedados.

A obra levada a cabo pela Sofal alterou de forma significativa a organização espacial no interior da igreja, através do entaipamento de várias paredes e da construção de novas divisórias, no entanto ainda se reconhece o antigo deambulatório, o altar, a nave principal e as suas capelas laterais. Existem elementos arquitectónicos originais do convento de maior valor, como os tectos abobadados ou em abobadilha, as colunas, arcadas, paramentos e guarnições de vãos. O pavimento de todos os espaços foi retirado e presentemente é composto por terra batida, com excepção da zona

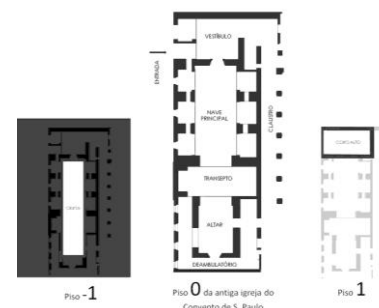


Fig. 29 Plantas esquemáticas da antiga igreja do Convento S. Paulo



Fig. 30 O lote da pré-existência

do transepto (pavimento de madeira), do altar (pavimento cerâmico) e do piso superior.

A antiga atmosfera da igreja é, ainda, perceptível através do entulho e das degenerações a que o edifício foi sujeito. O altar é um dos espaços de maior impacto emocional, rodeado de zonas com um pé-direito relativamente baixo, o seu triplo pé-direito causa um enorme impacto (fig. 31). O espaço é iluminado, unicamente, por um grande vão situado no alto da parede virada a Sudoeste, que transmite a luz natural através das paredes claras. Em frente à parede do vão existe uma estrutura constituída por três filas de arcadas, cada uma composta por três arcos. Estes arcos possibilitam uma relação visual com o transepto. Este é constituído por três pisos de madeira sobre uma estrutura metálica. A atmosfera nestes pisos é sombria, a iluminação natural é muito ténue, com excepção do último piso, mais amplo e iluminado por três vãos na fachada Noroeste. Particularmente interessante é a luz que atravessa o rendilhado do pavimento de madeira danificado (Fig.33).



Fig. 31 Antigo altar, com triplo pé-direito



Fig. 32 Espaço da nave da antiga igreja, actualmente dividida em dois pisos



Fig. 33 Iluminação natural a atravessar o pavimento do piso superior do transepto

A passagem do transepto para a nave da igreja foi fechada na época da fábrica, sendo a travessia actualmente possível, somente, através do último piso ou através do claustro.

O espaço da nave (fig. 32) é, também, de grande qualidade, embora sujo e danificado. Existem seis capelas laterais ligadas à nave, três de cada lado. Todos estes espaços são iluminados através das antigas janelas existentes nas capelas a Noroeste, pois a nave foi dividida com um piso colocado na época da fábrica Sofal, o que impede a entrada da luz natural dos seis vãos existentes na cobertura em abóbada.

O vestíbulo (fig. 35), adjacente ao corpo da igreja e, outrora, ponto de acesso ao antigo convento é um espaço de grande interesse. Os dois arcos de entrada foram entaipados, bloqueando, deste modo, a passagem da luz natural. No entanto através da fraca iluminação consegue-se vislumbrar o fantástico tecto em abobadas cruzadas, cujo estuque inexistente em determinados pontos, põe à vista a construção em tijolo, criando um efeito visual singular. Particularmente de valor é a moldura da antiga porta de acesso à igreja, esculpida em pedra. São ainda visíveis as inscrições junto ao nicho onde estaria uma estátua no cimo da entrada.



Fig. 34 Espaço do antigo vestíbulo

O compartimento por cima do vestíbulo, o coro alto, é de grande qualidade espacial. Semelhante ao vestíbulo, o seu tecto é também em abóbodas cruzadas, no entanto este espaço é maior e ainda contém diversos elementos da fábrica. É iluminado por dois grandes vãos situados na fachada Noroeste, que facultam uma vista incrível sobre a zona do castelo (Fig. 36). Neste espaço predominam o brilho dos azulejos e o verde das estruturas metálicas e dos caixilhos dos vãos.

O edifício localizado a Sudoeste do terreno está directamente ligado ao edifício principal na zona do altar. Este edifício é denominado de Celeiro e é da época da fábrica Sofal. A sua configuração é muito simples de planta rectangular e com cobertura de duas águas, com a particularidade da fachada a Nordeste ser estruturada pelas arcadas do antigo claustro, agora entaipadas. No interior existem três paredes que dividem o espaço, mas não o encerram, este funciona como um espaço único de grandes dimensões (fig. 38).

O terceiro edifício (fig. 37) situa-se a Nordeste do terreno e, ao contrário do Celeiro, não está directamente ligado ao edifício principal, pois implanta-se a cerca de 25m deste.



Fig. 35 Vista para o castelo a partir do vão do espaço do coro alto



Fig. 36 Edifício a demolir da época da fábrica Sofal

Este, também, é um edifício da época da fábrica Sofal e encontra-se em avançado estado de deterioração. A fachada principal apresenta no piso térreo uma fiada de arcadas e no piso superior uma trama horizontal de vãos simétricos, no entanto o interior apresenta-se como um grande espaço oco, com exceção do lado Norte onde existe um piso superior, mas que devido ao mau estado, é inacessível. A cobertura deste edifício é de duas águas.



Fig. 37 Interior do edifício do antigo celeiro

O terreno encontra-se murado e a Sudoeste existe um portão, junto ao Celeiro, que servia de entrada para os trabalhadores da fábrica. O terreno do lado Sudeste, pertence ao mesmo lote, embora esteja murado. Actualmente existem ali algumas edificações secundárias agrícolas e industriais, assim como um reservatório de água.

No decorrer do trabalho, realizamos uma análise cromática de vários elementos presentes nos edifícios da pré-existência, assim como da envolvente, apresentados na figura abaixo.



Fig. 38 Análise cromática

### 3.3. Proposta

#### 3.3.1. Estratégia e proposta da intervenção no antigo Convento de S. Paulo/ Fábrica Sofal

Vila Viçosa apresenta condições geográficas e climatéricas de grande qualidade e caracteriza-se por ser uma vila histórica, representada pelos seus inúmeros monumentos e edifícios de grande interesse.

Inserção urbana

No entanto verifica-se um grande abandono no que diz respeito à produção industrial. Os solos não são aproveitados e muitas pedreiras estão desactivadas.

O ramo do turismo está pouco desenvolvido no que diz respeito a oferta variada para todos os sectores etários. A população envelhecida e em declínio, a desertificação do interior do país são factores que contribuem para o pouco movimento. Assinala-se também a falta de comércio diversificado, assim como espaços de lazer e convívio.

As ruas do centro histórico não possuem muitas vezes largura suficiente para a passagem confortável de peões, uma vez que são abertas ao tráfego.

Por sua vez, os acessos a Vila Viçosa, são de qualidade, com excepção da linha férrea, que de momento esta desactivada e o edificado encontra-se, maioritariamente, em bom estado.

No desenvolvimento deste Projecto foram previstas algumas hipóteses de alterações com vista a melhorar estes problemas.

De um modo geral propomos a redução da circulação rodoviária na zona histórica, em favor da estimulação da circulação pedonal e em bicicleta. Para tal propomos a criação de percursos verdes, através da implantação de caminhos arbóreos, que integram o percurso da futura ciclovia. Estes, não só são uma forma de circulação mais saudável para os habitantes, mas uma aposta positiva no ambiente, uma vez que oxigena a cidade, sombreia e embeleza.



Fig. 39 Proposta urbana para as vias de Vila Viçosa

A proposta urbana visa, também, desenvolver espaços de turismo e lazer mais direccionados para a camada jovem, através da reabilitação do edificado abandonado para dar lugar a novos equipamentos, como residências temporárias, pousadas, bares, esplanadas e atelieres entre outros.

De grande importância é o desenvolvimento dos espaços vazios da vila, as praças, muitas vezes mal aproveitadas. Preveem-se equipamentos exteriores pensados para actividades culturais, lúdicas e desportivas.

É neste cenário que se insere o largo D. João IV, onde se situa o objecto de intervenção. Este largo, como anteriormente referido, é de grande importância para a vila, pois foi em tempos o seu centro, o Rossio. Actualmente caracteriza-se por ser um grande espaço vazio, pouco desenvolvido, como muitos outros existentes na vila.

Para esta zona propomos a marcação de determinadas direcções através da colocação de grandes blocos de mármore que organizam o espaço. Estes

blocos, de diferentes formas e dimensões, funcionam, também, como uma extensão do mercado, pois podem ser utilizados como bancas de venda, promovendo diversas actividades ao ar livre. A entrada no novo Museu Escola João Cutileiro, que se situa na esquina do largo a Sudoeste deve ser marcada através de um pavimento em lajes de pedra que se estende até à outra esquina do largo, assim como o prolongamento de outras ruas que convergem para o largo.

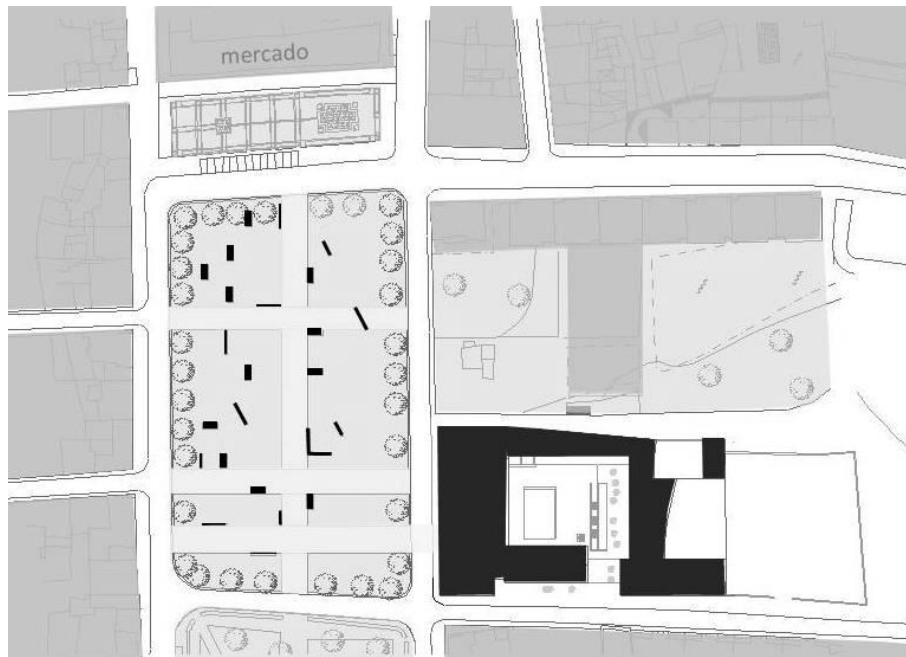


Fig. 40 Planta Largo D. João IV

Este edifício é caracterizado por ser um enorme volume em tons de amarelo, que se destaca no grande largo. Todavia, após uma análise aos edifícios e ruas da envolvente, percebemos que o amarelo é uma cor recorrente em Vila Viçosa, razão pela qual optámos por mantê-la nas fachadas da pré-existência, com excepção da zona de entrada, o transepto, que é revestido a pedra.

Projecto no Convento S. Paulo

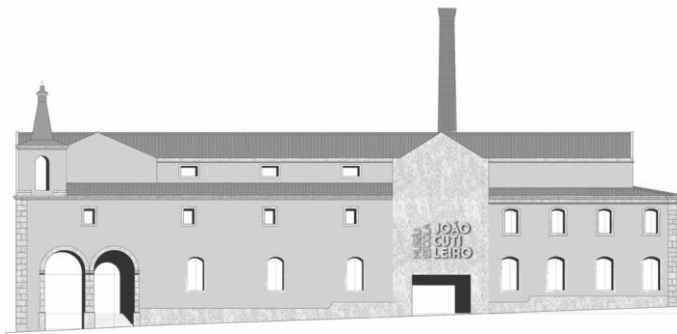


Fig. 41 Alçado Principal

No Projecto de intervenção do novo museu foram definidos, como ponto de partida, os objectivos que se seguem.

O conjunto edificado do antigo convento de S. Paulo, embora de grandes dimensões, apresenta-se, atualmente, muito fechado sobre si mesmo. Este facto deve-se, não só ao entaipamento dos seus vãos, mas também devido às suas características volumétricas, pois trata-se de um grande edifício rematado através de um muro alto que encerra o lote onde este se encontra. Uma das principais intenções deste Projecto é a de reforçar a centralidade do novo equipamento e promover a inclusão do edifício na vila, através da definição de um ambiente propício à permanência nos seus espaços. Pretende-se promover o equipamento como espaço de encontro, com o objectivo de atrair a população e os visitantes.

#### Estratégia de intervenção

Um dos propósitos do novo equipamento é a criação de dois espaços, o museu e a escola, dando a oportunidade de divulgar o imenso trabalho do mestre João Cutileiro, para o qual ainda não foi criado um espaço exclusivo. Mais do que expor as obras do artista pretende-se desenvolver um ambiente de experimentação artística através da implementação do edifício da escola de escultura e fotografia. A promoção da inter-relação destes dois espaços, o museu e a escola, é uma das grandes intenções deste Projecto.

A estratégia de intervenção divide-se em dois momentos, nomeadamente na operação sobre a pré-existência (museu) e na concepção dos novos edifícios (o restaurante e a escola).

Em relação à pré-existência, o Projecto desenvolve-se tendo como principal intuito a reabilitação da construção existente adequando-a ao novo uso, através da preservação e valorização dos elementos da construção considerados mais importantes para a sua caracterização. Entende-se que o procedimento correcto será preservar apenas a arquitectura de qualidade, eliminando os elementos que prejudicam a clareza da sua leitura visual.

No antigo Convento de S. Paulo, estão presentes elementos arquitectónicos de dois momentos principais da história do edifício: o convento e a fábrica. Tratando-se da antiga igreja de um convento do séc. XVII consideram-se os seus elementos, os de maior valor e a preservar. No entanto algumas das componentes da fábrica Sofal serão asseguradas, por serem visualmente interessante e por representarem a história do edifício, como por exemplo uma das chaminés e algumas das máquinas utilizadas no fabrico de farinha e azeite (fig.43 e 44).

O Projecto prevê que, sempre que possível, sejam utilizados os materiais e técnicas tradicionais e a correcta manutenção dos elementos arquitectónicos a recuperar, com especial incidência nos alçados exteriores e no claustro.

No que diz respeito ao projecto dos novos edifícios, estes devem conviver com naturalidade com o edifício existente. Pretende-se criar um espírito de continuidade com o passado, apresentando, no entanto, uma imagem contemporânea, que se diferencie claramente da pré-existência.

A intervenção prevê a demolição do edifício situado a Nordeste do terreno, original da época da fábrica, por considera-lo inadequado e em avançado estado de degradação, preservando deste modo somente o edifício principal, a antiga igreja e o edifício do celeiro, situado a Sudoeste e ligado a este último.



Fig. 42 Elementos existentes da época da fábrica Sofal



Fig. 43 Chaminé da época da fábrica Sofal

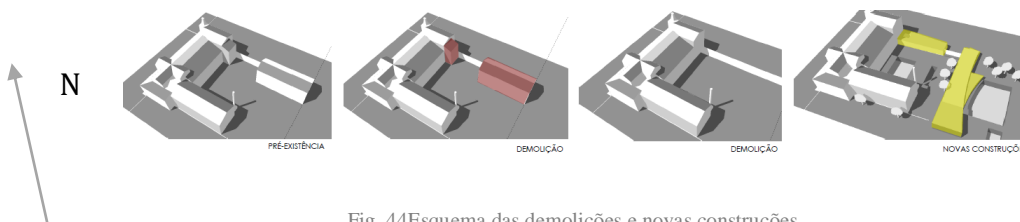


Fig. 44 Esquema das demolições e novas construções

O desenho dos novos volumes nasce da memória do claustro, é o que resta do antigo convento que indica o caminho a seguir. Actualmente o que sobra do claustro, aproximadamente metade da estrutura original, encontra-se embutido nos edifícios pré-existentes, que formam entre si um “L”. A intervenção prevê o restabelecimento do que resta das suas arcadas originais.

Através da análise da documentação e da história do edifício, percebemos que o claustro formava um espaço quadrado encerrado. No entanto não é objectivo deste Projecto reconstituir o que existia, mas sim preservar a memória do lugar.

Deste modo os novos volumes formam, também, entre si um “L”, espelhando a pré-existência, mas não encerram o espaço completamente, criando uma zona de acesso exterior ligado à Rua do Convento a Sudoeste. As suas fachadas são compostas por painéis de chapa metálica intercalados por planos de vidro, que reconstituem o ritmo das arcadas do claustro e é a dimensão da sua estrutura, que define a altura dos novos edifícios.

O momento de excepção da volumetria dos novos edifícios surge nas fachadas exteriores, pois em oposição ao sistema recto imposto pela pré-existência, estas são traçadas em curva. A rua a Noroeste é a mais próxima do centro e é aí que se encontra uma entrada directa para o edifício da escola. A volumetria do edifício do restaurante encurvada para o interior do terreno permitiu o alargamento desta rua, dando-lhe uma maior notoriedade. A presença da curva ao longo do Projecto é recorrente, embora de um modo discreto. Está presente nos tectos abobados da antiga igreja, nos arcos do claustro, na forma da antiga chaminé da fábrica, mas também na maior parte da obra do escultor João Cutileiro (fig.47).

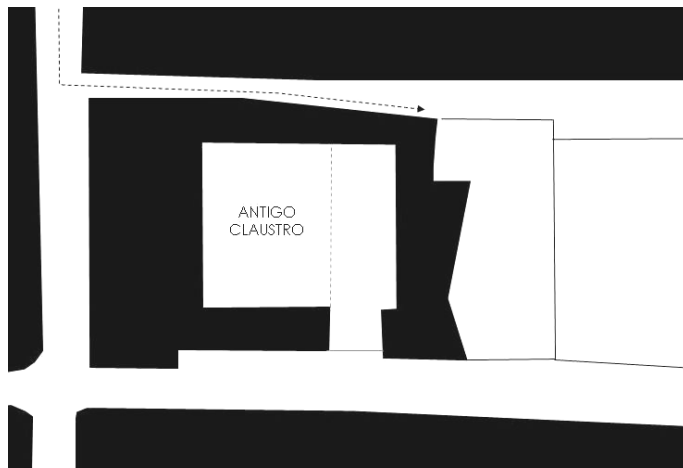


Fig. 45 Diagrama explicativo da forma dos novos edifícios

A edificação dos novos edifícios é garantida através de um sistema estrutural metálico, que suporta os diversos elementos que os compõem. No caso do edifício do restaurante, a fachada exterior, que dá para a rua a Noroeste é composta por painéis de vidro *uglass* (murolux). Estes não só garantem a iluminação natural no edifício, especialmente no espaço da cafetaria (no interior da pré-existência) como permitem uma relação visual com o exterior, suscitando a curiosidade dos transeuntes. A fachada Sudoeste do restaurante, como acima referida, é constituída por painéis chapa metálica e planos de vidro. Estes são segurados por uma caixilharia em perfis metálicos de cor preta, que assegura a ventilação natural, através da abertura de vãos em determinados pontos da fachada.

Segue-se a descrição do Projecto que se inicia com a apresentação do museu. Este desenvolve-se em três pisos e o seu acesso dá-se pela entrada principal do edifício na zona do antigo transepto, na fachada Noroeste. Passando o espaço do foyer entra-se do lado direito no espaço da recepção, no antigo altar da igreja. O pavimento destes dois espaços é em pedra calcária polida, e as suas paredes são em estuque pintado de cor suave. É a partir deste espaço de recepção que se acede às exposições. O espaço da recepção está ligado a Sudoeste ao edifício do antigo celeiro. Os vãos deste edifício, assim como os da fachada Sudoeste do edifício principal, são da época da fábrica e caracterizam-se por serem muito pequenos e por vezes completamente tapados. Procedeu-se, portanto, ao seu redesenho e optou-se

Descrição



Fig. 46 A curva presente na obra do escultor João Cutileiro

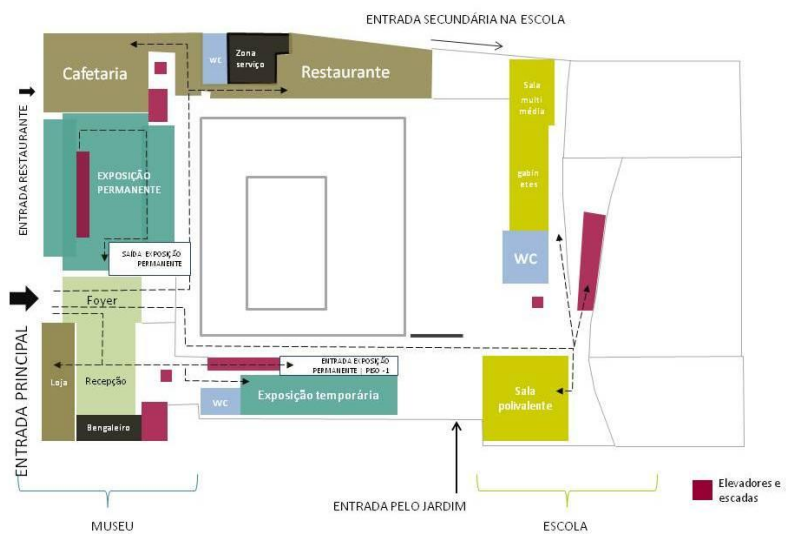
por deixar alguns entaipados de acordo com a iluminação pretendida para os espaços.



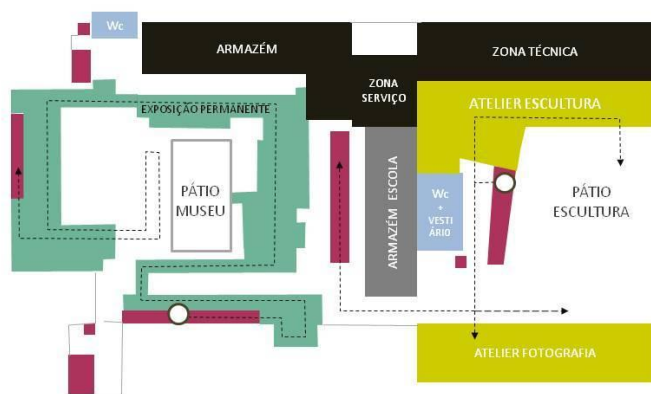
Fig. 47 Os vãos da fachada Sudoeste

Neste edifício encontra-se num primeiro momento e em destaque a escada de acesso ao museu. A exposição temporária, por sua vez, desenvolve-se ao lado das escadas e ocupa metade do espaço do antigo celeiro. O pavimento da exposição temporária é em lamparquet de carvalho e todas as suas paredes são em estuque pintado de cor clara, sendo que a parede a Sudoeste tem a particularidade de ser constituída por alvenaria de tijolo à vista, o que lhe confere uma textura muito interessante. Com um pé-direito de seis metros este espaço é dividido em dois, através de um mezanino. Este pretende ter um aspecto ligeiro, logo é construído por um sistema estrutural em aço pintado de preto preto que o sustenta, assim como ao piso superior da administração.

PISO 0 | PISO DE ENTRADA



PISO -1 | PISO SUBTERRÂNEO



PISO 1 | PISO DAS GALERIAS

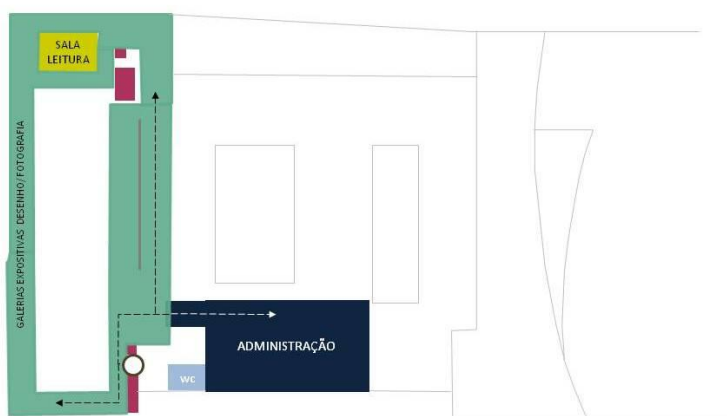


Fig. 48 Diagramas explicativos dos espaços do Museu Escola João Cutileiro

Ao contrário da exposição temporária, cujas obras apresentadas podem ser de várias tipologias, a exposição permanente refere a uma colecção concreta, a obra de João Cutileiro, logo a caracterização das salas expositivas podem ser concebidas em função desta.

O conceito principal deste percurso museológico é a ideia dos espaços subterrâneos escavados (fig. 50), onde em, oposição ao carácter escurecido dos espaços, se destacam as obras escultóricas de Cutileiro, que maioritariamente são de mármore claro. Estas são, por vezes, expostas com painéis metálicos em pano de fundo, em chapas de aço corten.

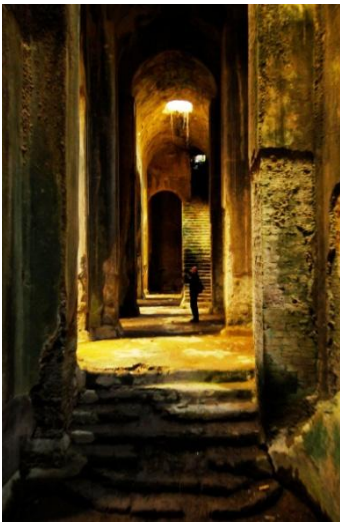


Fig. 49 A atmosfera dos espaços subterrâneos

O percurso museológico inicia-se, portanto, no piso subterrâneo a partir das escadas anteriormente referidas. Estas são constituídas de pedra polida de mármore sem veios branca, que contrasta com o revestimento do pavimento e das paredes das salas expositivas subterrâneas, em ardósia. Este piso é edificado através de uma estrutura em betão armado, assim como nos elementos estruturais presentes da pré-existência, como as fundações do claustro. Estas funcionam também como elementos organizacionais do percurso da exposição. Este desenvolve-se em torno de um pátio (fig.51), que garante a iluminação e ventilação natural. Neste pátio encontra-se um espelho de água, que, para além, do seu carácter estético, funciona como um sistema de drenagem de águas pluviais. Nas salas expositivas preveem-se tectos falsos que permitam a passagem dos sistemas técnicos e embutir a iluminação artificial.



Fig. 50 Corte esquemático pátio do museu

Vista a terceira sala de exposições, entramos no espaço da antiga cripta da igreja, onde está patente o espaço dedicado às árvores de Cutileiro. Este é um espaço completamente diferente das salas anteriores, pois caracteriza-se

por materiais claros, garantidos pelo revestimento de lajetas de calcário claro, que contrastam com os tons avermelhados das esculturas.

A partir deste espaço acedemos, através das escadas ou do elevador, ao piso 0, no interior da nave da antiga igreja. É neste espaço que se desenrola o restante percurso expositivo das esculturas de João Cutileiro. Este último espaço é dedicado às esculturas de menores dimensões, apresentadas em expositivos desenhados exclusivamente para as mesmas. As paredes deste espaço são estucadas e pintadas em tons claros e o pavimento em calcário, destaca-se ainda a parede da fachada Sudoeste, virada para o claustro, que é constituída por painéis de vidro *uglass* (murolux), que permitem a entrada ténue de luz natural.

O último piso é dedicado à exposição de fotografias e desenhos de João Cutileiro. Este espaço é caracterizado por paredes claras e pavimento em lamparquet de carvalho. Destaca-se o espaço de leitura, que funciona como um objecto arquitectónico efémero colocado no meio da sala localizada por cima do vestíbulo (o antigo coro alto), a Noroeste. Este é formado por uma estrutura metálica, revestida por painéis de gesso cartonado.

O espaço do restaurante funciona como um volume ligado à pré-existência através do espaço do antigo vestíbulo a Noroeste. Este funciona agora como a cafetaria, com entrada directa pela fachada principal, no largo D. João IV. Partindo da cafetaria surge o edifício do restaurante que tem entrada pelo claustro. Este desenvolve-se como um volume longitudinal ligado ao edifício da escola através da sua fachada.

O interior deste espaço é caracterizado pela presença dos mesmos painéis metálicos em aço corten, que revestem a fachada, funcionando no entanto como divisórias da sala de refeições. A escolha do aço corten/ patinável relaciona-se com a cor existente na chaminé, no tijolo e nas telhas da pré-existência, assim como devido às suas características de resistência à corrosão. O espaço do restaurante tem a particularidade de ter duas alturas de pé-direito, mais alto na zona de circulação perto da fachada do claustro mais baixo junto à fachada exterior, que é revestida a painéis de vidro *uglass* (murolux). O pavimento é em ardósia, com excepção da zona de cozinha e

instalações sanitárias, que são revestidas a mosaicos cerâmicos e o espaço da cafeteria que é composto por lajes de pedra polida mármore.

O edifício da escola está organizado em dois pisos. No primeiro piso, ao nível térreo, a estrutura e a fachada virada para o claustro são idênticas às do edifício do restaurante. As suas paredes são pintadas em tons suaves, nomeadamente em cinzento claro nas salas de aulas teóricas, e os pavimentos são em betonilha com excepção dos pavimentos em lajes cerâmicas das instalações sanitárias.

Este piso assenta na estrutura do piso subterrâneo edificado por uma estrutura em betão armado e desenvolve-se em torno de um pátio. Este piso é destinado à prática da escultura, ambiente caracterizado por muito ruído e sujidade. Deste modo os materiais escolhidos para estes espaços são muito resistentes e laváveis, como a betonilha dos pavimentos.

No espaço dedicado ao ensino da fotografia é essencial reforçar o isolamento acústico, devido ao ruído proveniente dos espaços da prática de escultura.

No piso subterrâneo existem, ainda, espaços técnicos e de armazenagem de apoio ao museu e à escola, assim como espaços e equipamentos de transporte de pedra para as aulas de escultura.

Este Projecto visa assim, através das suas opções, reestabelecer a ligação entre este edifício histórico e a sua envolvente, dinamizando este antigo centro urbano. Pretende, acima de tudo, transformá-lo num espaço vocacionado para a população e os visitantes da vila, promovendo um ambiente de convívio e experimentação artística.

O claustro apresenta-se como um novo lugar de lazer na vila e funciona como elemento unificador dos diferentes espaços do equipamento: o museu, a escola e o restaurante. Estes, embora interligados, podem sempre funcionar autonomamente, através dos seus acessos, permitindo um vislumbre do que acontece no interior, e assim suscitando a curiosidade dos transeuntes, atraindo-os a descobrirem este espaço cultural.

### 3.3.2. Descrição sensorial do Projecto na perspectiva de um utilizador

No texto que se segue pretende-se recriar um cenário hipotético correspondente à chegada de um visitante ao Museu Escola João Cutileiro e à sua envolvente. A descrição é feita na perspectiva do visitante comum, procurando exprimir as suas sensações ao longo do percurso que o conduzem ao largo D. João V, onde tem lugar uma feira, e durante a sua visita ao museu.

*Quem está na Praça da República, no centro de Vila Viçosa, virado para o castelo e desce pela Rua Padre Joaquim Espanca do lado esquerdo (fig.52), chega ao Largo D. João IV. O largo parece imenso ao sair desta rua estreita. Está a decorrer uma feira neste espaço e o largo ferve de actividade, mas os nossos olhos são imediatamente atraídos para o grande volume em tons amarelos, que é o Museu Escola João Cutileiro, localizado do outro lado do largo (fig. 53). Avançamos para a sua entrada, que se destaca na fachada principal devido ao seu revestimento em pedra onde está gravado o nome do museu.*



Fig. 51 A rua a partir do centro de Vila Viçosa

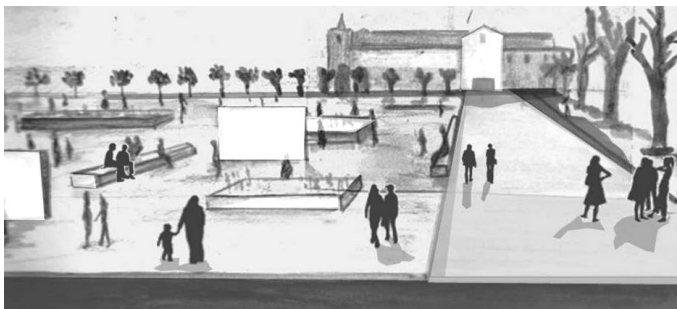


Fig. 52 O largo D. João IV

*Ao ingressar no edifício deparamo-nos com o átrio de entrada (fig.54) e em frente vemos, através de um envidraçado, um espaço exterior com árvores ao fundo, é o antigo claustro do convento, uma espécie de jardim. O tecto deste espaço não é totalmente opaco, a luz solar atravessa-o. No entanto são as arcadas e a claridade do espaço do lado direito que nos atraem. Ao transpor estas arcadas entramos numa zona enorme e cheia de luz (fig.55), que vem de cima.*



Fig. 53 O átrio de entrada do Museu Escola João Cutileiro



Fig. 54 O espaço da recepção (antigo altar) com triplo pé-direito

*Automaticamente é para aí que dirigimos o olhar e apercebemo-nos da claraboia circular existente lá no alto, assim como das duas janelas abertas, no piso superior, onde algumas pessoas se detêm para observar o que se passa em baixo. Rodamos sobre os nossos pés e aquilo que no átrio nos parecia ser um conjunto de três arcos, mostra ser uma enorme parede composta por três conjuntos sobrepostos, cada um com três arcos. Só então nos apercebemos que estamos no espaço da recepção e que existe uma loja do lado direito. Na recepção explicam-nos que a entrada na exposição permanente se efectua pela porta à esquerda, tal como a inscrição no painel metálico que emoldura a entrada evidencia. Explicam-nos que a exposição se desenrola a partir do piso subterrâneo, convidam-nos, ainda, a espreitar a exposição temporária na sala ao lado e as galerias de desenho e fotografia no piso superior.*

*Passando a porta encontramos as escadas de acesso à exposição permanente no piso inferior, mas do lado esquerdo a nossa atenção é captada por uma primeira escultura de João Cutileiro emoldurada por paredes de vidro dos dois lados, que nos permitem espreitar para o claustro de um lado e para a rua exterior do outro. Antes de avançarmos para o piso subterrâneo, decidimos visitar a exposição temporária, situada do lado direito.*

*Trata-se de um espaço interessante. Embora menos dramático que os anteriores, este espaço é mais confortável, com o seu piso de madeira e tons claros nas paredes. A iluminação natural entra através de duas janelas e de uma abertura no canto superior direito. A exposição organiza-se em dois momentos, através de um patamar que divide o espaço e que permite ver as obras de diferentes ângulos (fig.56).*

*Regressamos às escadas, que são de pedra de uma brancura imaculada iluminada através de uma grande claraboia. Ao descermos os nossos olhos vão-se adaptando, progressivamente, à escuridão, sendo atraídos pelas figuras em contraluz colocadas em fila e intercaladas por grandes blocos maciços (fig. 58). São as figuras femininas em tamanho natural de Cutileiro. Chegados ao final das escadas contemplamos, através de uma porta de vidro, um túnel exterior, ao fundo do qual nos apercebemos de que algo se*

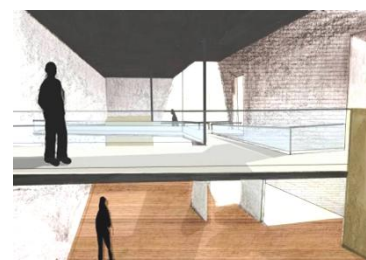


Fig. 55 A exposição temporária

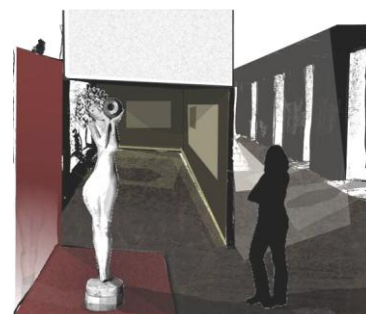


Fig. 56 Exposição permanente: Sala explicativa da vida e obra de João Cutileiro



Fig. 57 Exposição permanente: esculturas femininas em contraluz

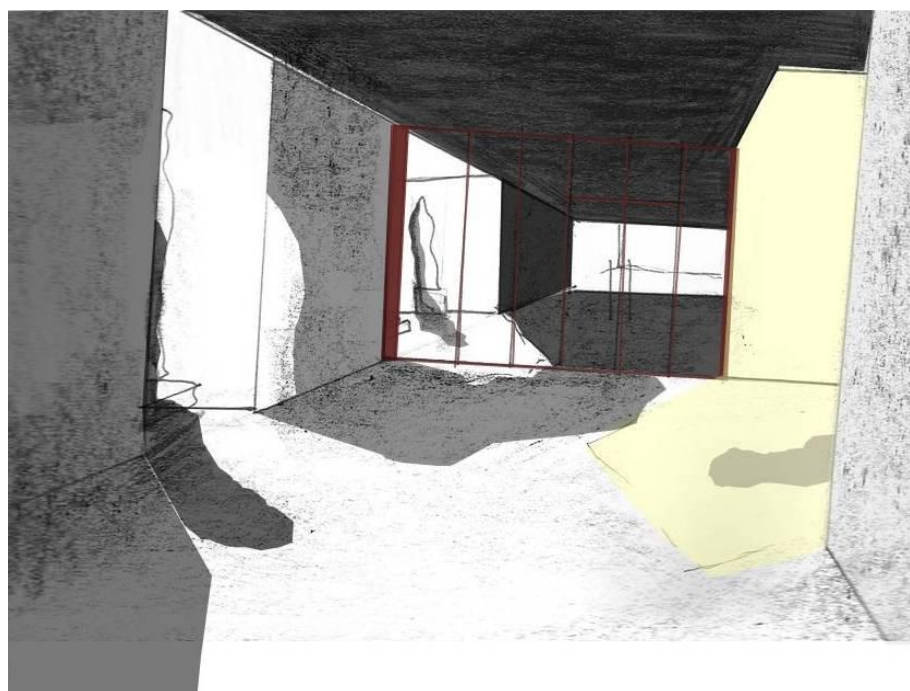


Fig. 58 Exposição permanente: relação visual com o pátio da escola

passa uma vez que existe claridade e movimento, além de um pátio com esculturas situado à esquerda (fig. 59). No entanto, optamos por virar à direita, atraídos pela presença de uma grande escultura iluminada por uma abertura no tecto que liga à exposição temporária. Este é o espaço de apresentação do artista, João Cutileiro (fig. 57). Podemos sentar-nos a ler um pouco sobre a sua história ou ver um documentário sobre a sua vida e obra.

Avançamos pela exposição e, ao contornar o espaço das figuras em contraluz, entramos numa zona mais luminosa que nos permite ver em maior detalhe as estátuas, agora iluminadas. A luz vem do grande pátio central, onde existe um espelho de água que a reflecte. Entramos na sala seguinte, onde estão patentes mais estátuas em tamanho real em expositores próprios, assim como uma em particular colocada sobre o espelho de água.

Existem dois bancos virados para o expositor central. Ao sentarmo-nos, de costas para o pátio, reparamos que este banco se prolonga até ao pátio exterior, onde uma das famosas estátuas se encontra “sentada” (fig. 60).

Entramos na sala seguinte, que contorna o pátio. Aqui, como no primeiro espaço, as obras estão expostas entre blocos de pedra, do lado direito e à esquerda alternando entre o interior e o exterior.

Seguindo em frente, através de um corredor escuro, somos atraídos por uma claridade ao fundo e entramos numa espécie de bosque mágico (fig. 61). Nesta sala cheia de luz encontram-se as célebres esculturas de árvores de Cutileiro. Podemos caminhar no meio delas e olhar para as suas folhas de pedra em tons avermelhados que contrastam com a luz que provem de uma altura impressionante, pois este “bosque” está aberto sobre a antiga nave da igreja. Antes de subirmos pelas escadas ao lado das árvores, espreitamos a última sala adjacente a esta. Aqui, tal como previsto, temos acesso ao pátio exterior onde no meio da água se encontra uma figura de mulher torcida, mais um dos famosos ícones do artista (fig. 62).

Já no piso superior, no interior da antiga igreja, desenrola-se o resto da exposição, distribuída numa espécie de capelas laterais interligadas. Esta área integra as peças de menores dimensões do escultor.



Fig. 59 Exposição permanente, estátua “sentada”



Fig. 60 Exposição permanente: sala das árvores



Fig. 61 Exposição permanente: pátio com espelho de água

A saída do museu dá para o átrio inicial do edifício e é através do elevador que acedemos ao piso superior, onde se situam as galerias dedicadas ao desenho e à fotografia de João Cutileiro (fig. 65). Em contraste com o ambiente sombrio e onírico do piso subterrâneo, este é muito claro, pontuado por janelas com vista para o exterior, tanto a Sul para o claustro, como a Norte para o largo. Neste piso destaca-se o espaço de leitura, que funciona como um objecto contemporâneo no meio da antiga sala do coro alto da igreja (fig. 63).

Tendo ainda em mente o túnel avistado no início da exposição, avançamos em direcção ao edifício da escola, passando novamente pelo átrio e saindo para o claustro. Seguimos em frente, ladeando o jardim do claustro, vendo à direita as pessoas sentadas na esplanada do restaurante e nos bancos existentes ao redor do pátio do espelho de água (fig. 64).

Na recepção da escola informam-nos da existência de vários cursos e workshops, assim como de actividades para crianças relacionados com a escultura, o desenho e a fotografia. Convidam-nos a conhecer os ateliers no piso inferior, dirigimo-nos para a escada e, através da parede envidraçada, contemplamos um pátio onde várias pessoas que trabalham entusiasticamente nas suas esculturas de pedra. Percebemos que estes espaços não são rectos, mas em curva e que a escada que nos leva ao piso das aulas se encurva ligeiramente.

Chegados ao piso inferior deparamo-nos com uma última espantosa estátua de Cutileiro iluminada por uma caixa de luz que destaca do tecto (fig.66). Chegados aqui temos três opções, em frente estão os ateliers de escultura divididos por uma porta espessa que isola o barulho das ferramentas de trabalho, ao lado está o pátio de trabalho ao ar livre e na direcção oposta situa-se o atelier de fotografia. É nesta direcção que encontramos o túnel de ligação ao museu. Atravessando-o vislumbramos, à direita, o pátio onde estão expostas algumas esculturas dos alunos e subindo as escadas, perpendiculares ao túnel, acedemos ao claustro junto à esplanada do restaurante.



Fig. 63 Sala de leitura



Fig. 62 Esplanada no claustro

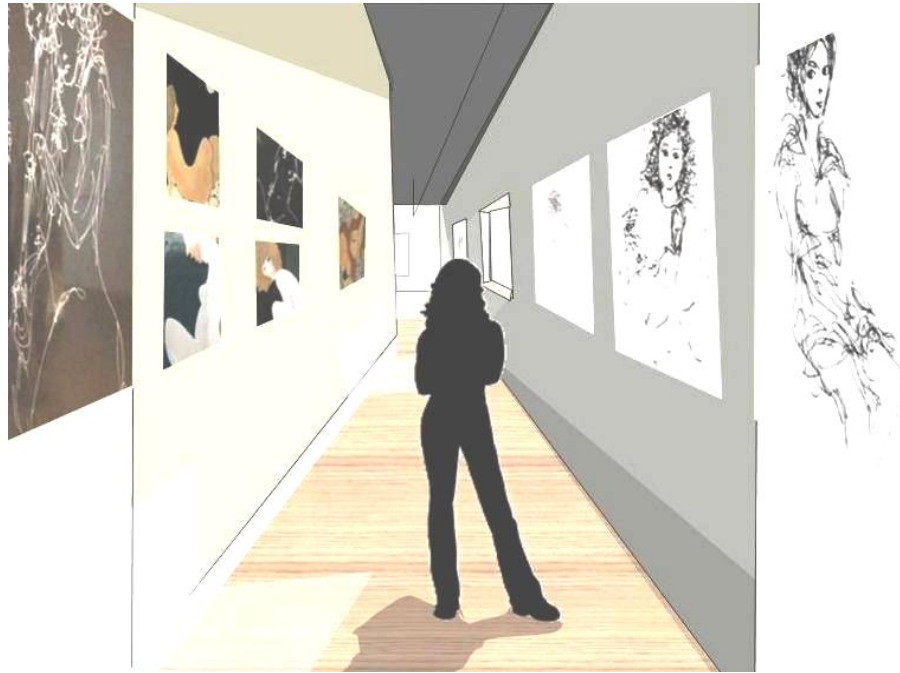


Fig. 64 Galerias expositivas de fotografia e desenho



Fig. 65 Átrio distribuidor da escola (piso -1)

No entanto estas escadas trazem-nos mais uma surpresa, pois o seu primeiro patim avança para o interior do museu, situado do seu lado esquerdo, permitindo-nos uma última visão que nos remete para um mundo onírico de sombras e luz (fig. 67).

Chegados ao restaurante verificamos que este está dividido em dois espaços. A sala de refeições situa-se no interior do claustro e é um espaço muito luminoso e confortável, que nos proporciona uma visão do jardim do claustro e do edifício principal. O espaço da cafetaria (fig. 68) desenvolve-se no interior do edifício principal, na antiga sala do vestíbulo. É um espaço de grandes dimensões revestido a pedra, com excepção da parede de vidro fosco a Norte. Este espaço tem ligação directa à rua através de uma porta situada num dos dois grandes arcos da fachada e ao transpô-la estamos novamente no Largo D. João IV, onde ainda vamos a tempo de visitar a feira.



Fig. 66 Momento de espreitar para o interior da exposição permanente no piso subterrâneo



Fig. 67 Cafetaria, no antigo vestíbulo da igreja

## Considerações finais

No decorrer deste trabalho final de mestrado, a pesquisa e a reflexão em torno das temáticas abordadas não só favoreceu o desenvolvimento do trabalho, como contribuiu para a aquisição de novos conhecimentos.

A percepção dos espaços, tema fundamental para esta investigação, contém uma grande dose de subjectividade, razão pela qual não temos a pretensão de chegar a soluções definitivas e únicas. Procurámos projectar espaços multi-sensoriais em que, para além da visão, sentido que se impõe por si mesmo, fossem tidos em conta outros sentidos. Falamos de sensações provocadas pela percepção do indivíduo num determinado espaço, logo compreendemos o carácter subjectivo desta experiência. O arquitecto não tem a capacidade de antever e controlar todos os factores que contribuem para essa percepção, já que muitos deles estão em nós mesmos, ligados às nossas memórias, conhecimentos e imaginação. Porém ele terá sempre uma enorme responsabilidade no que diz respeito às sensações que os espaços provocam, uma vez que estes surgirão das decisões que ele vai tomar ao longo do projecto.

Concluimos através da investigação efectuada e da experiencia da sua aplicação em projecto, que é primordial reforçar a importância de considerar o utilizador no acto de projectar, já que é este quem vai usufruir do espaço, conviver quotidianamente com as decisões do arquitecto. De facto, podemos dizer que a arquitectura só começa quando o projecto e a obra acabam.

Não é fácil definir o utilizador, mas percebemos que é possível pensar arquitectura visando determinadas características e objectivos comuns aos seres humanos. Exemplo disto são as questões da ergonomia e do conforto, estes são aspectos concretos no acto de projectar e que devem estar sempre presentes.

Entendemos que o arquitecto deve tentar compreender aquilo que quer que os seus espaços transmitam aos seus utilizadores, quais as sensações que quer que estes experimentem. Tendo isto em mente é importante referir que o projecto reflecte sempre as características e as ideias do seu autor, no

entanto este deve fazer um esforço para se distanciar de si mesmo, procurando adoptar uma complementaridade que compreenda não só os objectivos estéticos e programáticos do Projecto, mas também o conforto dos seus utilizadores.

No decorrer da concepção deste Projecto, que evoluiu em simultâneo com o seu enquadramento teórico, procurámos pôr em prática o uso recorrente da perspectiva do utilizador. Porém, isto nem sempre é fácil, principalmente quando, para além do campo visual, pretendemos integrar todo o sistema sensorial. Todavia este processo foi de grande auxílio, nomeadamente ao permitir-nos alcançar uma clarificação da leitura dos espaços, possibilitando o destaque dos momentos e elementos de excepção.

Compreendemos que os elementos luz, cor e matéria são a síntese da arquitectura e que é através deles que conseguimos projectar espaços. A luz mais do que revelar os espaços transformou-se num tema de intervenção. Foi através da manipulação da iluminação que se desenvolveu o Projecto, especialmente no museu, pois este tinha como tema os espaços subterrâneos escavados revelados através da luz que trespassa as aberturas.

Quisemos dotar o percurso do museu de uma atmosfera enigmática, recorrendo à luz, à sombra, à contraluz e às texturas e cores dos materiais, contrastando com as obras escultóricas expostas. Trata-se de um espaço de visita, cujas personagens principais são as esculturas e foi pensado para a sua contemplação serena.

A cor, entendida como tudo aquilo que vemos, logo a matéria, foi pensada a partir das intenções do Projecto. Tendo em conta a funcionalidade e o carácter pretendido para esses espaços, aplicaram-se variados materiais e acabamentos. Procurou-se fugir da utilização precipitada da cor branca para cobrir os espaços, mas utilizá-la em zonas apropriadas como nalguns espaços expositivos. No geral foi intenção recorrer, sempre que possível, a materiais naturais e originais da região e presentes na pré-existência. A integração do edifício na sua envolvente foi uma preocupação constante no decorrer do Projecto, embora se trate de um edifício que se destaca, devido à sua dimensão e a alguns elementos arquitectónicos. Considerámos que, uma vez redesenhado o largo onde se insere o edifício, o facto de este sobressair

na envolvente, caracterizada por edifícios de menores dimensões, podia ser favorável, visto tratar-se de um edifício público.

A questão da orientação espacial foi abordada com especial ênfase no Projecto. Esta pode ser entendida como a clarificação da percepção dos espaços para os seus utilizadores. O objectivo era alcançar essa clareza de leitura espacial sem entrar nos circuitos fixos e pré-determinados, dando oportunidade aos visitantes a algum vaguear livre de descoberta. No entanto, entendemos como correcto demarcar as zonas de entrada/saída, acessos verticais e espaços específicos através da manipulação da luz e da cor, dos sons, da escala e da sinalética.

Tratando-se de uma reabilitação, a análise dos projectos de referência, assim como a abordagem ao tema da intervenção na pré-existência, embora breve, permitiu o reconhecimento de uma serie de características e procedimentos comuns neste tipo de intervenções. Entre estes, destacamos a demarcação clara entre as construções contemporâneas e as antigas, assim como a opção pela intervenção mínima, procurando realçar os elementos arquitectónicos mais qualificados e clarificar os restantes espaços. Esta análise auxiliou nas decisões projectuais, especialmente na abordagem ao edificado existente.

No decorrer deste Projecto recorreu-se igualmente ao desenho, procurando simular as experiências nos espaços. Este, assim como a elaboração de maquetas e simulações digitais, foram ferramentas que favoreceram a procura de soluções e a clarificação do Projecto. No entanto continua a ser uma das maiores dificuldades neste processo, transmitir concretamente as características dos espaços e as sensações que queremos que provoquem, o sentimento de insatisfação está sempre presente, porque nunca experimentamos verdadeiramente os espaços.

Neste trabalho foram abordadas diferentes questões que, devido à sua diversidade e riqueza, podem e devem ser retomadas e exploradas nas suas várias vertentes em trabalhos futuros.

Acreditamos que é necessária muita experiência, disponibilidade e conhecimento interdisciplinar para projectar tendo em conta os temas abordados, com vista a alcançar uma arquitectura mais humanizada, uma

arquitectura de integração, pensada para o seu utilizador. Contrariando a tendência de conceber edifícios pensados a partir de imagens e conceitos abstractos, entendemos que o caminho a seguir deverá ser a criação de espaços focalizados na fruição e conforto do ser humano, no fundo o desenho de lugares para habitar.

*A força de um bom projecto encontra-se em nós próprios e na capacidade de percebermos o mundo racional e emotivamente.*

Peter Zumthor (2009, p.65)

Palavras escritas: 16 131

## Bibliografia

Aguiar, J. (2005). *A Cor e a Cidade Histórica*. Porto: Publicações FAUP.

Aguiar, J. & Pinho, A. (2005). Reabilitação em Portugal: A mentira denunciada pela verdade dos números. *Arquitecturas*, nº5, Outubro, pp. 4-5.

Albers, J. (1975). *Interaction of Color*. New Haven and London: Yale University Press.

Arnheim, R. (1997). *Visual Thinking*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press

Baptist, L.S., Cannatá, M., Dias, M.G. & Fernandes, F. (2009). *Territórios Reabilitados*. Casal de Câmara: Caleidoscópio

Bachelard, G. (1993). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes

Chicó, S. (1982). *João Cutileiro*. Vila da Maia: AA colecção arte e artistas, Imprensa Nacional – Casa da Moeda

Chevreur, M. E. (1987). *The Principles of Harmony and Contrast of Colors and Their Application to the Arts*. USA: Schiffer Publishing Ltd.

Durão, M.J. (2009). *Colour as Pathway of Light: Searching the Shadow in Luis Barragán*, Proceedings of 11th Congress of the International Colour Association, September 27-October 2, 2009. Sidney: TheColour Society of Australia, Inc.

Espanca, J. (1984). *Memórias de Vila Viçosa- Cadernos Culturais da Câmara Municipal de Vila Viçosa*. Vila Viçosa: Gráfica Caliponense

Espanca, T. (1978). *Inventário Artístico de Portugal- Distrito de Évora*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes

Espanca, T. (1970). *Mosteiros de Vila Viçosa*. Évora: Livraria Nazareth

- Fundação Caloust Gulbenkian Centro de Arte Moderna ( 1990); *João Cutileiro - Exposição Antológica*. Lisboa: Centro de Arte Moderna Fundação Caloust Gulbenkian
- Gage, J. (2001). *Colour and Culture: Practice and Meaning From Antiquity to Abstraction*. London: Thames and Hudson.
- Gage, J. (2002). *Colour and Meaning: Art, Science and Symbolism*. London: Thames and Hudson.
- Gibson, J. J. (1986). *The Ecological Approach to Visual Perception*. London: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- Gonçalves, J. (2009). *Peter Zumthor: Um estado de graça entre a tectónica e a poesia*. U.Coimbra: [s.n.], Prova Final de Licenciatura apresentada ao departamento de Arquitectura da FCTUC
- Goethe, J. W. (1988). *Theory of Colours*. London: Frank Cass& Co. (original editado em 1840).
- Hård, A. e Sivik, K. (1981). NCS – Natural Color System: A Swedish Standard for Colour Notation. *Color Research and Application*, 6(3). Fall. p.129-138 New York:John Wiley and Sons.
- Holl, S.; Pallasmaa, J.; Pérez-Gómez, A. (1994) *Questions of Perception: phenomenology of architecture*. Tokyo: A+U Publishing
- Itten, J. (2002). *The Art of Color*. New York, Toronto: John Wiley and Sons, Inc.
- Kandinsky, W. (1975) *Curso da Bauhaus*. Lisboa: Edições 70
- Lancaster, M. (1996). *Colourscape*. London: Academy Editions
- Lenclos, J.P (1989). *The Geography of Color*. Tokyo: San'ei Shobo Publishing Co.
- Lobo, I. (2012). Conferência apresentada no Ciclo de Conferências Reabilitação na Arquitectura. Lisboa: FIL

- Loução, D. (1992). *Cor: Natureza, Ordem, Percepção*. Tese de Doutoramento, não publicada. Lisboa: FAUTL.
- Loução, D. (2012). *Memórias Imaginadas: para o ensino de projecto*. Manuscrito não publicado
- Lynch, K. (1982). *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70
- Mahnke, F. (1996). *Color, Environment and Human Response*. New York: John Wiley and Sons.
- Marques, A. (2011). *Por uma Arquitectura dos Sentidos - Uma experiência na arquitectura multi-sensorial contemporânea*. Tese de Mestrado (não editado)
- Mealha, J. (2012). Conferência apresentada no Ciclo de Conferências Reabilitação na Arquitectura. Lisboa: FIL
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Mehta, K. S. (2003). *Designing For and With Senses and Sensibilities*. 1<sup>st</sup> Meeting of Science and Technology - Senses and Sensibility in Design: Linking Tradition to Innovation Through Design.
- Michel, L. (1996). *Light: The Shape of Space - Designing with space and light*. Canada: John Wiley & Sons, Inc.
- Moura, E. S. (2008). *Conversas com Estudantes*. Amadora: Gustavo Gili, SL.
- Pallasmaa, J. (2005). *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester, UK: John Wiley and Sons, Ltd.
- Pastoureau, M. (1997). *Dicionário das cores do Nosso Tempo*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Pernão, J. (2009). *Cor e Arquitectura: Investigação Aplicada* (não publicado). I Seminário Internacional Cor - Design e Arquitectura, Universidade Lusíada de Lisboa, Lisboa, 30-31 Outubro, 2009.

Pernão, J., Durão, M.J. (2006). Elementos para um Novo Entendimento da Cor como Geradora do Espaço e do Tempo. *Artitextos n.º3*, Dez 2006, pp.149-178. Lisboa: Centro Editorial da FAUTL.

Pernão, J. (2005). *Interpretação da Realidade como Variação da Cor pela Luz no Espaço e no Tempo*. Dissertação de Mestrado, não publicada. Lisboa: FAUTL.

Pernão, J. (2012). *A Cor como Forma do Espaço definida no Tempo: princípios estéticos e metodológicos para o estudo e aplicação da Cor em Arquitectura e nas Artes*. Manuscrito não publicada. Lisboa: FAUTL

Pernão, J. (2010). *The Otherness of White: Elements for a Better Understanding and Use of the Colour White in Architecture*. “Proceedings of Colour & Light in Architecture - International Conference”, Universidade IUAV de Veneza, 11-12 de Novembro, 2010, pp 154-159. Verona: Knemesi.

Ramos, R. (2011). *Reabilitação de Edifícios Industriais como Museu - Museu do Fado, Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, Museu do Oriente*. Tese de Mestrado (não editado).

Rasmussen, S. E. (2007). *Viver a Arquitectura*. Casal de Cambra: Caleidoscópio\_Edição e Artes Gráficas, SA

Siza, A. (1998). *Imaginar a Evidência*. Edições 70.

Swirnoff, L. (1986). *Dimensional Color*. New York: Van Nostrand Reinhold.

Zevi, B. (2000). *Saber ver a Arquitectura*. São Paulo: Martins Fontes

Zumthor, P. (2006). *Atmosferas*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.

Zumthor,P. (2009). *Pensar a Arquitectura*. Amadora: Gustavo Gili, SL

Alexandre Pomar “ De Mapplethorpe a Cutileiro” entrevista a João Cutileiro, 1999 (Consul. 16 Março 2012) disponível em WWW: <URL: [http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre\\_pomar/2008/09/jo%C3%A3o-cutileiro-1999---entrevista.html](http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/09/jo%C3%A3o-cutileiro-1999---entrevista.html)>

Entrevista a João Cutileiro; João Cutileiro por José Rafeiro (Consul. 16 Março 2012) disponível em WWW: <URL: <http://joaocutileiro.blogspot.pt/>>

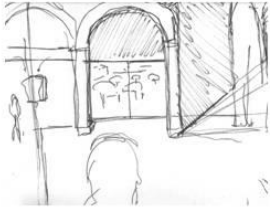
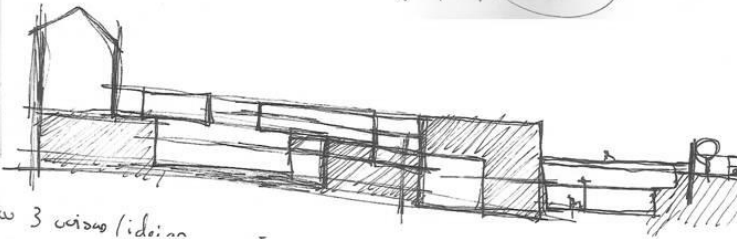
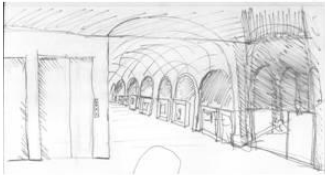
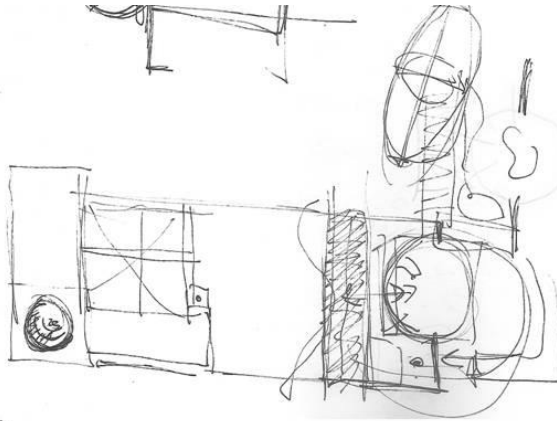
Rosenblum. L. *See what I'm saying*, (Consul. 03 Dezembro 2012) disponível em WWW: <URL: <http://www.faculty.ucr.edu/~rosenblu/book/SeeWhatImSayingBook2/SeeWhatImSayingBook/Home.html>>

Pallasmaa, J. *Hapticity and Time*, (Consul. 19 Dezembro 2012) disponível em WWW: <URL: <http://iris.nyit.edu/~rcody/Thesis/Readings/Pallasmaa%20-%20Hapticity%20and%20Time.pdf>>

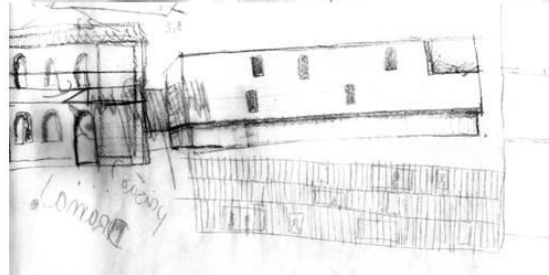
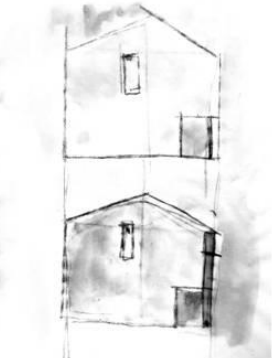
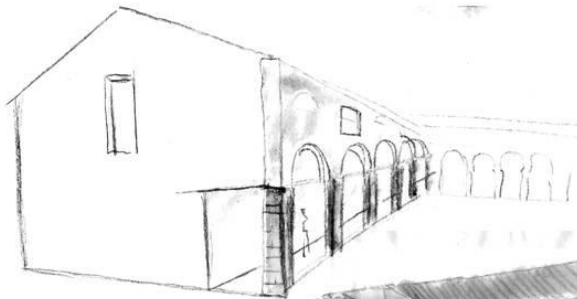
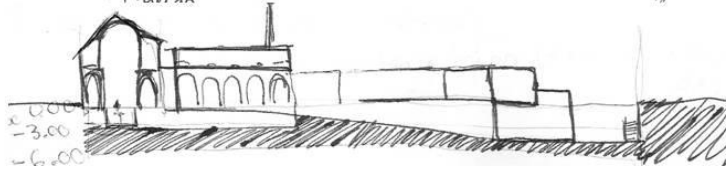
Anexos

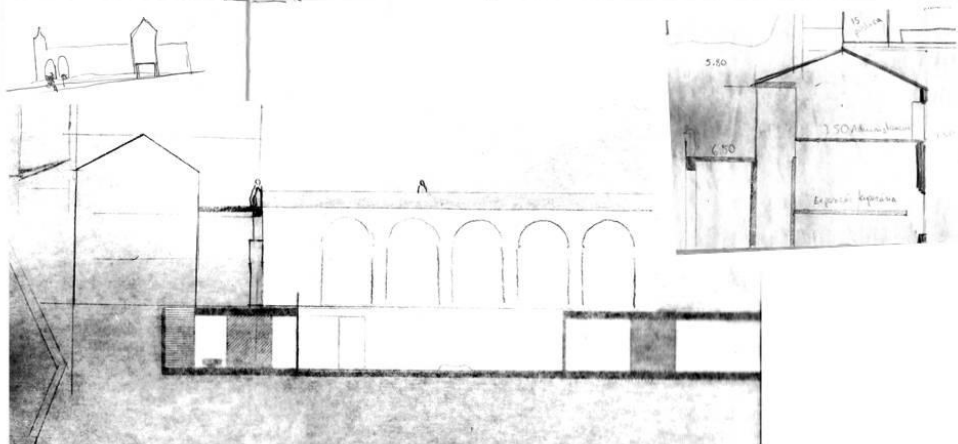
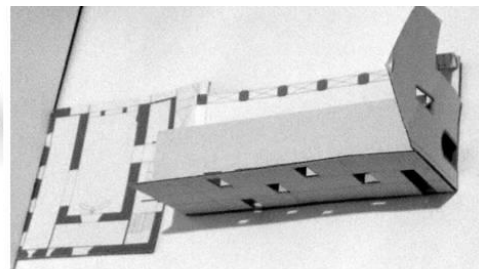
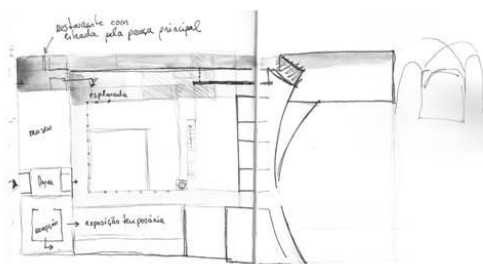
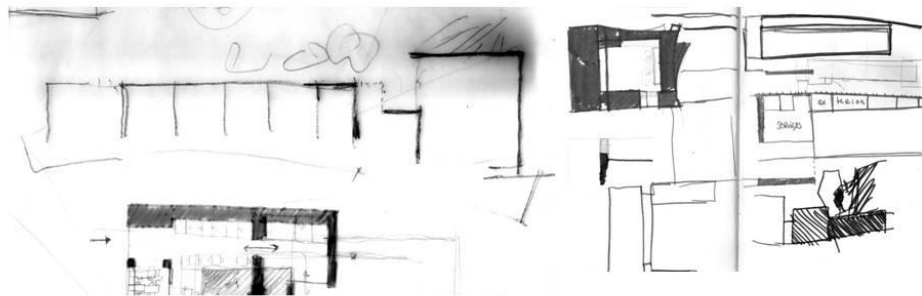
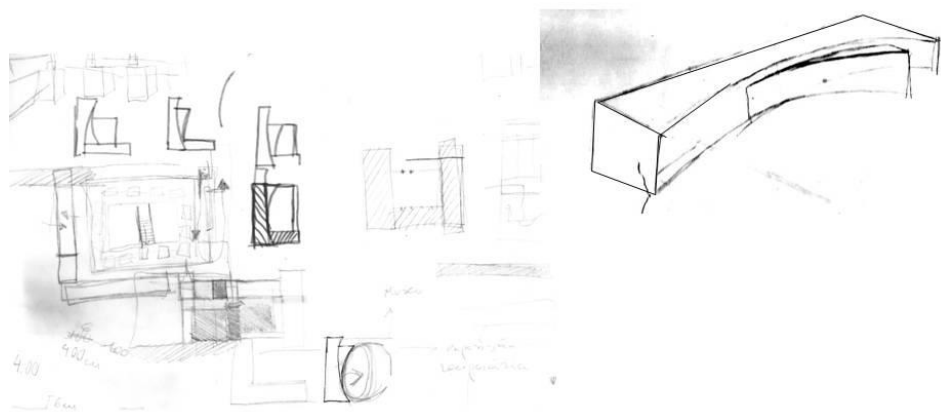


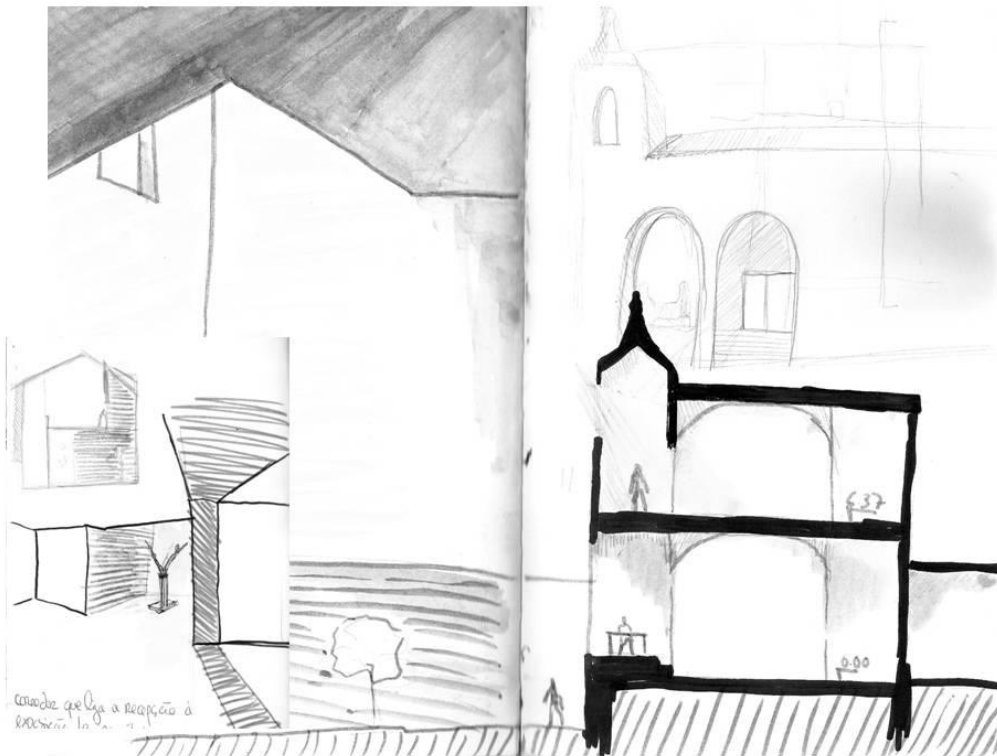
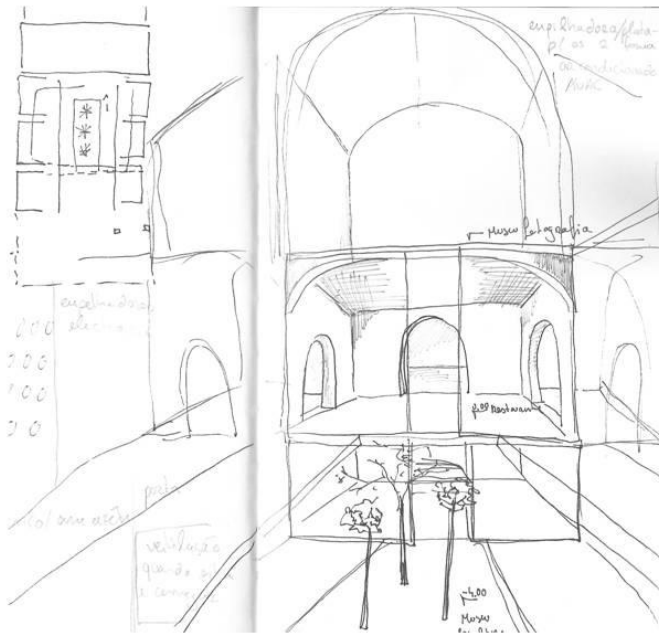


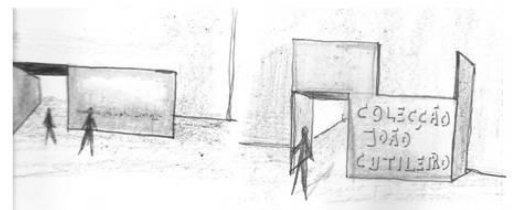
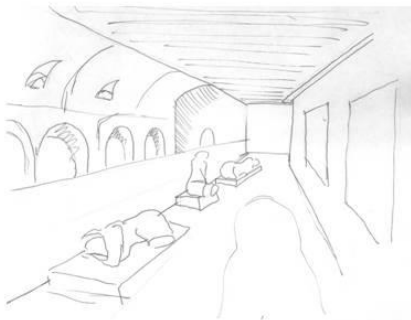
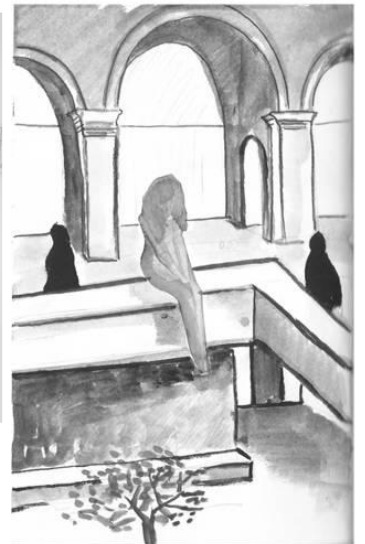
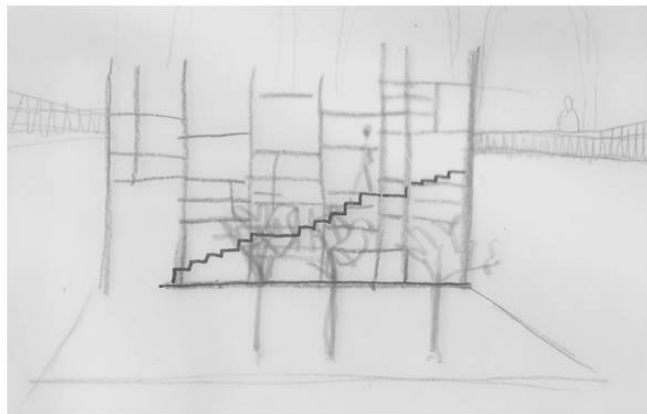
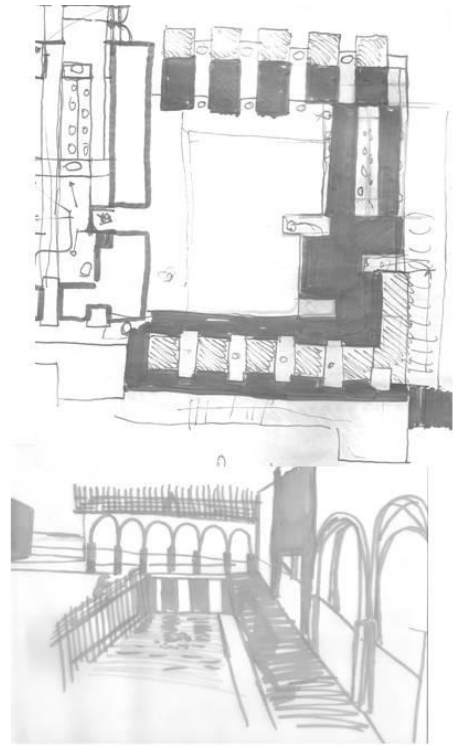
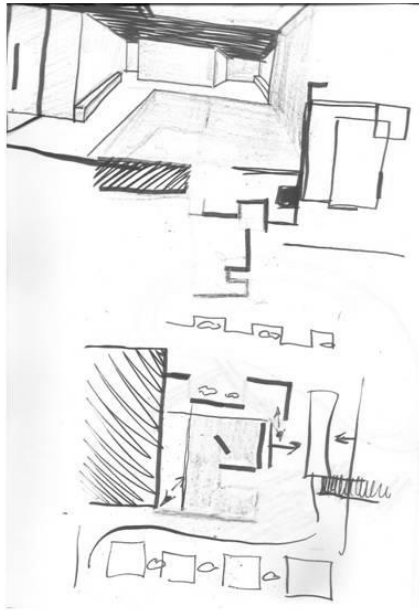


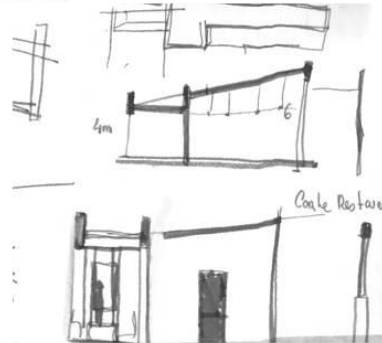
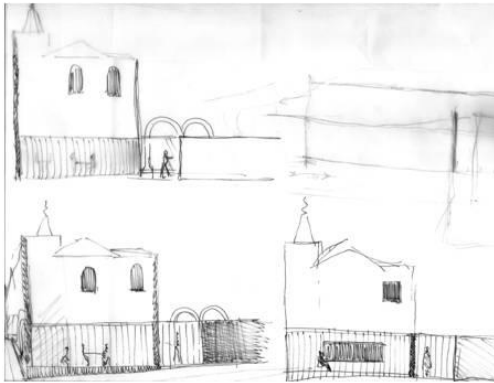
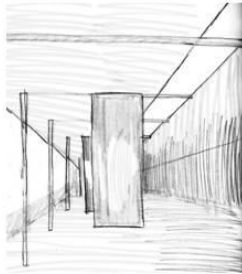
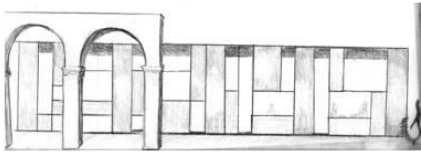
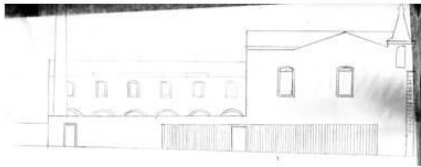
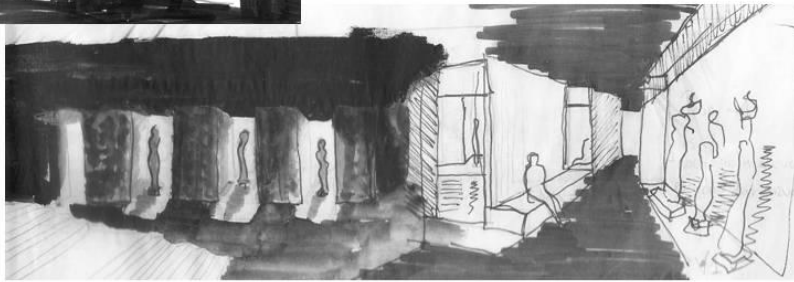
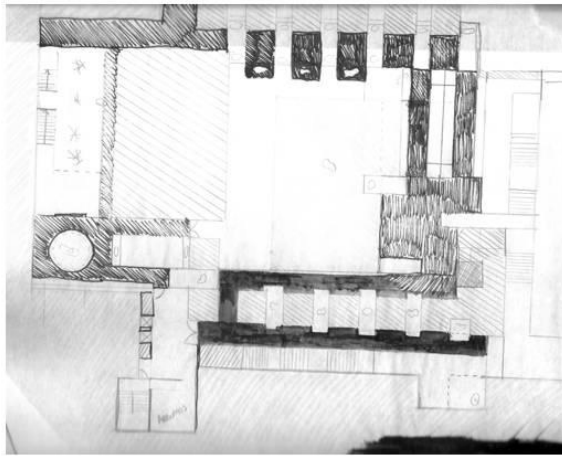
2a 3 uisus / idein

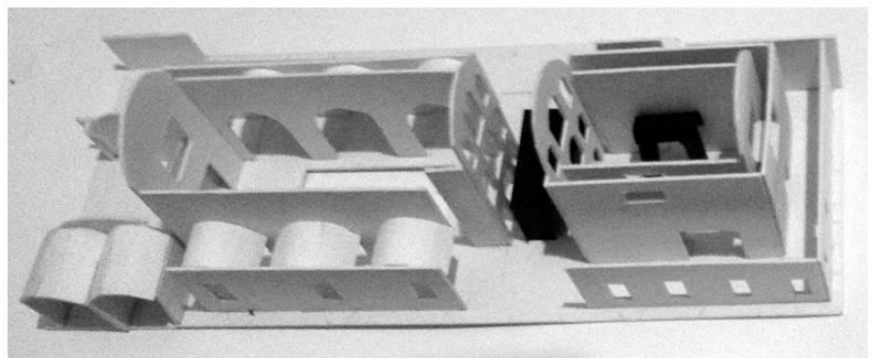
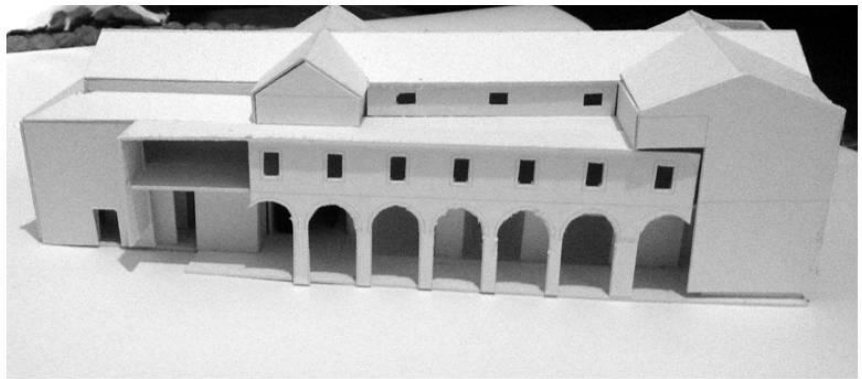
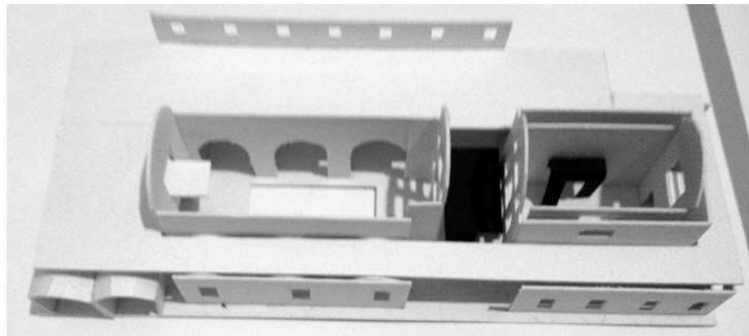
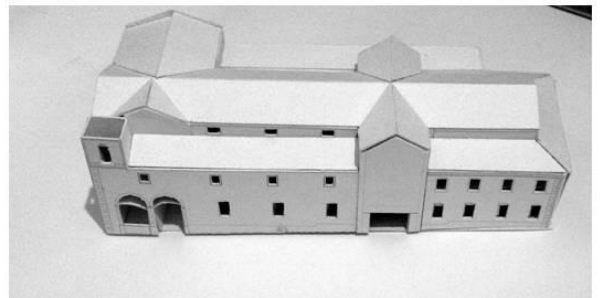
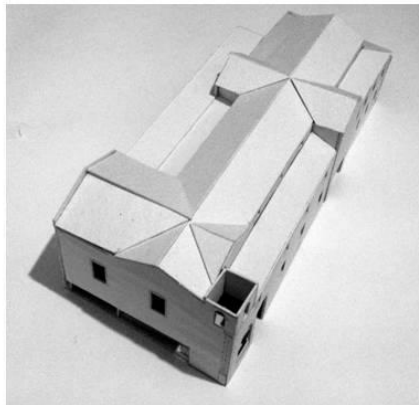


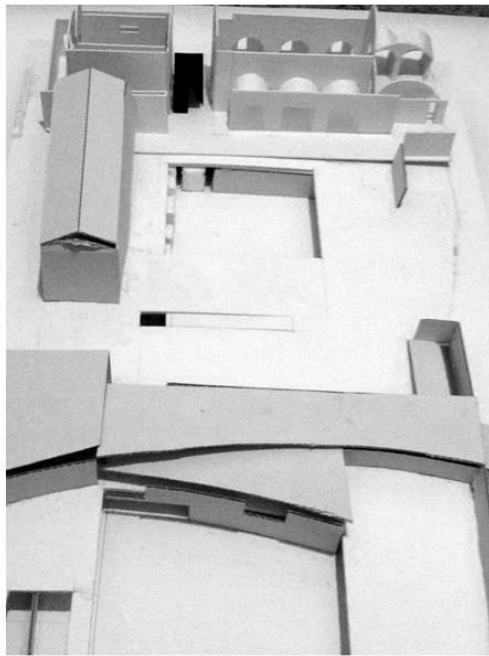
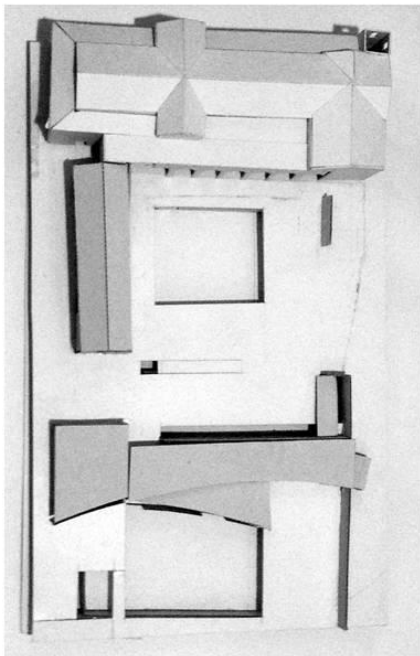
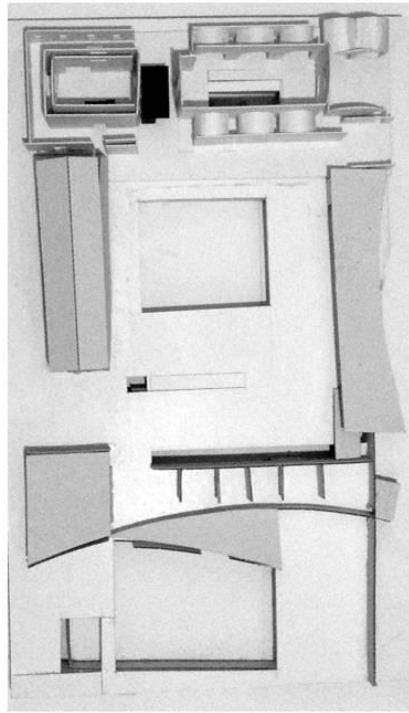
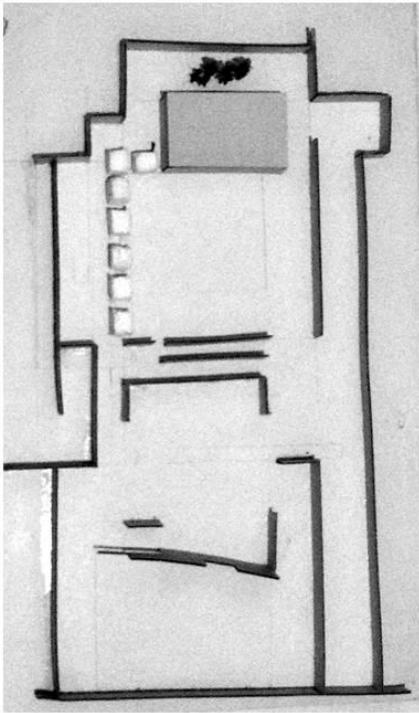












b) A visita ao *atelier* do mestre João Cutileiro



A visita ao *atelier* de trabalho do mestre João Cutileiro decorreu no dia 28 de Abril de 2012.

Tal como o artista afirmou, este não é um *atelier* comum. Não só porque se insere no terreno da sua propriedade privada, mas principalmente devido às condições exemplares de trabalho que proporciona. Estão disponíveis todo o tipo de ferramentas e de máquinas de grandes dimensões para o trabalho e transporte do mármore, material de eleição. De facto, trata-se de um tipo de equipamento que não é acessível a qualquer escultor.



Cutileiro produz peças de várias dimensões, desde peças muito pequenas até grandes estátuas em que a figura humana é representada numa dimensão superior ao seu tamanho natural. Explica-nos que, por vezes, chega a dedicar-se a várias peças em simultâneo, trabalhando quer no interior do seu *atelier*, quer no exterior e tanto de dia, como de noite. Para possibilitar o trabalho nocturno dispõe de vários projectores que iluminam toda a zona de trabalho exterior.



Questionámos o escultor sobre a existência de várias peças no exterior, sujeitas ao mau tempo, mas ele explicou-nos que faz parte da vida o desgaste natural das peças, que o envelhecimento é uma coisa natural.

Tivemos ainda o privilégio de conhecer o piso térreo da sua casa. Este é surpreendente, com aproximadamente três espaços repletos das suas obras escultóricas, desenhos e fotografias. São salas fascinantes, comparáveis a cenários oníricos onde as suas personagens convivem em conjunto. Pequenas figuras habitam lado a lado com grandes guerreiros, um casal apaixonado esconde-se por detrás de uma enorme árvore com folhas tão delicadas que é quase impossível acreditar que são feitas de pedra.

Esta visita permitiu-nos compreender melhor a verdadeira dimensão da obra de João Cutileiro, tanto mais que, tal como ele nos referiu, ficámos a saber que as suas esculturas ocupam igualmente grande parte do piso superior da casa de Évora, assim como parte da sua casa no Algarve.

Esta foi verdadeiramente uma experiência intensa, uma oportunidade única e estaremos sempre gratos ao mestre João Cutileiro por nos ter recebido.







