

Nota à edição:

A presente dissertação não segue o novo Acordo Ortográfico, por decisão do autor.

O LUGAR BRUXO

MARIALVA: A PAREDE E O VÃO

José António Girão Pereira

Orientador: Professor Doutor Mário João Freitas Mesquita



Ao meu avô Zeca. Que me cantou canções, sem que eu adormecesse...

"Quando me vir beijar outro homem qualquer
Diga a ele que eu, quando beijo um amigo
Estou certo de ser alguém como ele é
Alguém com sua força pra me proteger

Alguém com seu carinho pra me confortar
Alguém com olhos e coração bem abertos
Para me compreender."

Gilberto Gil

Um obrigado a todos que comigo partilharam olhares. Este "Lugar Bruxo" também é vosso.

Obrigado ao meu pai e à minha mãe. Ao meu irmão Daniel. À avó Deta. Ao avô Pereira e à avó Aninhas. À professora Ana Neiva e ao professor Mário Mesquita. Ao Pedro Faustino. À Beatriz Saraiva. Ao João Albergaria. Ao Bruno Gomes. À Inês Ribeiro. Ao Pedro Coelho. À Camila Cadaval. A todos os meus amigos. A todos os que partiram e que ainda fazem parte do meu imaginário.

Obrigado.



1.PEREIRA; "Uma bisavó que olha"; Marialva, Guarda; 1995.

"E logo, o castelo do arrepio, Marialva, o lugar bruxo onde o passado nos diz: "Aqui estou", e fica a olhar-nos, em silêncio, à espera."

José Saramago in Viagens a Portugal

Uma recordação, nada mais que um olhar silencioso. Assim se materializa uma casa na aldeia de Marialva, na Beira Alta. Sob a sombra do "castelo do arrepio", vemos uma aldeia simultaneamente com e sem história. Onde a proximidade dos habitantes em relação ao lugar, é dada por lembranças, não por eventos. Aqui a construção dos espaços é resultado tanto de uma memória oral, como de uma interpretação constante por parte de cada indivíduo. O imaginário de cada um, está associado a arquétipos e são estes que informam uma linguagem, um discurso que depende do espaço da aldeia enquanto paradigma, enquanto simples noção, não como manifestação física de uma acção, mas como elemento dessa mesma actividade.

Uma parede e um vão ocupam um armazém dessa casa. Replicam os seus elementos, mas deles se distanciam. A recordação surge nesta situação, como algo anterior à experiência. A linguagem daquele armazém torna-se permeável aos paradigmas da casa, a sucessivos momentos, a sucessivas texturas, a sucessivas atmosferas. Concentra a intensidade de diversos significados num mesmo lugar. Deste modo construímos o Lugar Bruxo, concentramos a memória, dissolvemos a casa.



2.PEREIRA; "Uma bisavó que sorri"; Marialva, Guarda; 1995.

"Here stands, the castle of dread, Marialva, the phantom place where the past says: "Here am I", and keeps looking at us, in silence, waiting."

José Saramago

A memory, nothing more than a silent look. Thus a house in Marialva gains weight and mater. Under the shadow of the "castle of dread" we see a village with and without history. Where the connection between her and its people is given by recollections, not by events. Here the spaces are a consequence of oral history, of constant interpretation by each individual. Each one's imagination, is connected to archetypes, which inform a language, a discourse is created that uses the village as a paradigm, a simple notion. Not a physical manifestation of an action, only an element of that same activity.

A wall with an opening sits in a warehouse. It replicates its details but distance themselves from them. A memento appears, as something that precedes the experience. The characteristics of the space become permeable to paradigms within the house. Moments, textures, atmospheres. Here an assortment of meanings is imprinted on a single place. Here the Phantom Place is constructed. Memory is exacerbated, the house is dissolved.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS

RESUMO | ABSTRACT 9

QUESTIONAR O OLHAR 14

APONTAMENTOS 16

MARIALVA E A CASA, A TRAÇOS LARGOS 24

REPENSAR A MEMÓRIA - OLHAR SEM VER 50

PAREDE E VÃO - ENTROPIA COMO DESENHO 96

O PAPEL DO CORPO - RECORDAR O OLHAR 140

APÊNDICES 156

NOTAS DE FIM 172

CRÉDITOS DE IMAGEM 193

FONTES DE INFORMAÇÃO 201



3."Cicatrizes do desuso";
Marialva, Guarda; 2018.

QUESTIONAR O OLHAR

A procura do espaço do Olhar dentro da Recordação foi o ponto focal das questões colocadas. Através destes houve um questionamento do espaço do desuso no campo do imaginário, e deste modo foi possível a "conservação" do objecto, que é a casa, dissociado daquele Lugar. Abstracto e Objecto confrontam-se. Se, de algum modo, Marialva é um espaço de aceitação e negação, vemos na intervenção um exercício que vive de uma antítese, de procurar pela dissolução a preservação, de extrair da negação do lugar, a sua essência.

Ao conceber o Lugar Bruxo, Saramago parece de algum modo ligar-nos ao espaço pelo vazio de acção, pelo intervalo entre as existências do Homem, somos neste panorama, detentores dessa história, de um contexto abstracto, e vemo-nos nele participantes imaginados. O Lugar Bruxo é visto como um meio de tornar incorpóreo um objecto, em particular uma casa, e deste modo fazer com que ela se aproxime da noção de Casa, enquanto arquétipo. O Olhar e a Memória são então guias para a concepção desse Lugar Bruxo. Ele não é mais que um ilusão, uma recordação sem Lugar, que não tem possibilidade de ser associado a um corpo. O Lugar Bruxo conecta intimamente a nossa percepção do espaço à ideia de ruína. O novo nasce dos escombros daquilo que o antecedeu.



4.“O Lugar Bruxo”; Marialva, Guarda; 2019.

APONTAMENTOS

Se a cultura de um local desapareceu com o tempo, como é que lidamos com isso?

As pessoas já não existem naquele lugar. A unidade neste caso vem desse vazio que ocorre na aldeia e que se espelha na casa. Os espaços recomeçam quando lhes é dado um novo uso ou pelo menos uma nova imagem, uma nova evocação. Esta nova imagem deve ser rica em conteúdo e clara na forma, deve evocar ideias, dotando o espaço de pressupostos diversos que em nada informem sobre a história dos elementos mas que tudo digam sobre a identidade real do espaço, como se de um rosto se tratasse. O Vazio e as Ruínas não são mais do que possibilidades do que aquele espaço tem para ser.

Posto isto, esta dissertação procura contribuir para a reflexão sobre o "não uso" do edificado nos territórios da contemporaneidade. O modo como encaramos esse "não uso", é como objecto e sujeito, algo que contemplamos e que tentamos entender, intervindo e reinventando, procurando acrescentar utilidade ao debate contemporâneo.

Este trabalho procurou pôr em evidência que a existência do interior do país passa, não pela negação de elementos de qualidade espacial e arquitectónica mais dúbia, mas sim pela aceitação e compreensão dos mesmos como parte de uma tradição popular que deve ser valorizada. O cerne do trabalho é a compreensão da casa por via de uma instalação artística. A instalação será teste imediato do que se pretende colocar em discussão. Fazer com que o utilizador se relacione com determinados elementos da casa de modo que o diálogo entre os dois resulte de um imediato visual.



5.MATTA-CLARK; Foto de pormenor da obra Splitting; Englewood, NJ; 1974.

Como podemos reapropiar um espaço que caiu em desuso? Será pela via do espectáculo? Ou através de um diálogo descomprometido com o existente?

Nas suas obras, Matta-Clark analisa o edifício através da sua secção, e da remoção de todos os elementos que caracterizam o seu uso habitual. É através desta percepção (desta atitude sensível/ exortadora/ provocadora/ não canónica), que compreendemos o edificado. Não se trata de recriar uma tradição, mas sim de avaliar o que está presente e como é que este informa a nossa visão abstracta do lugar, ou seja como completamos o espaço vazio, o negativo. Em "Atmosferas", Peter Zumthor descreve a *magia do real*, o carácter quase imaterial do espaço, que mais do que consequência do espaço físico é consequência do seu uso.

Compreender os factores específicos que levam às diferentes morfologias do habitar e da ocupação do território na Beira Alta (zona em estudo) e em particular na aldeia de Marialva, localizar no tempo os diferentes usos a que os espaços da casa se foram adaptando e como é que estes podem estar presentes nesta desconstrução da casa e das suas linguagens, torna-se na motivação para que intervindo pontualmente no lote se compreenda a "textura" daqueles ambientes. Um novo elemento é colocado em confronto com o edificado que caiu em desuso. Esse novo espaço é também foco deste trabalho. A nova ruína(fictícia) dialoga com a velha ruína(existência). Ao condicionar a relação com o espaço mantêm-se os métodos de apropriação do mesmo?

A reflexão encontra o seu objecto numa casa na aldeia de Marialva, que pertenceu à minha bisavó. Esta casa e a própria aldeia serviram de inspiração na idealização de um elemento, uma ruína fictícia que permitiu uma leitura da circunstância da casa enquanto objecto de desuso, que se vai aproximando sucessivamente de um estado de ruína. Propõe a compreensão do objecto segundo as suas incoerências de forma, e as suas incongruências de sentido.

Neste panorama o dispositivo de leitura da narrativa do vazio surge como facilitador da relação entre Homem e Lugar, procura que a leitura da Casa seja feita de um modo momentâneo e efémero. Assim, se cria um artefacto cujo propósito é criar uma leitura abstracta de um determinado contexto. Esta leitura não se quer feita segundo um preceito histórico, mas que de alguma maneira se considere a interacção como um fenómeno singular.



6.STEINMETZ; Spiral Jetty de Robert Smithson; 2002.



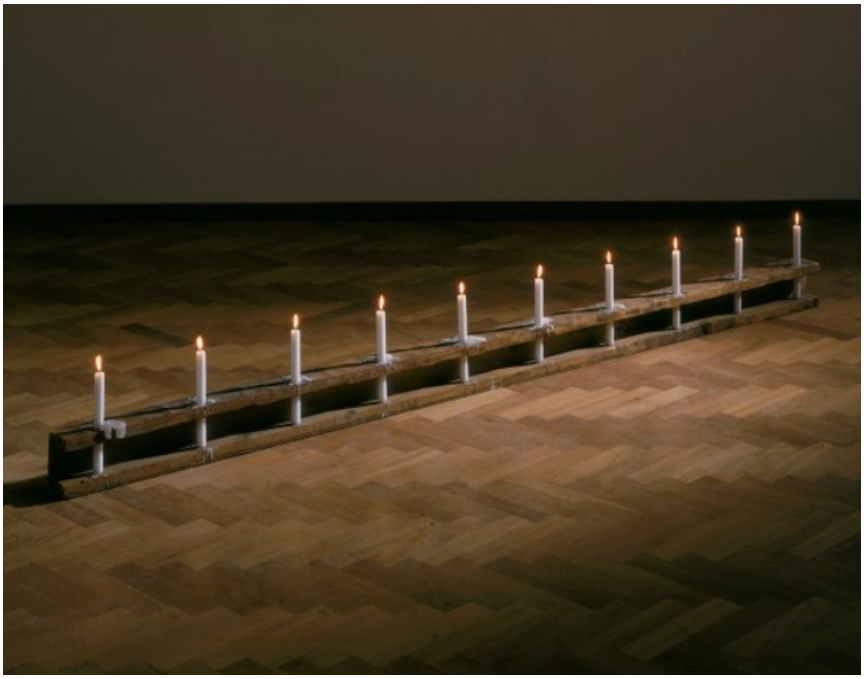
SMITHSON; Spiral Jetty de Robert Smithson; 1970.

Tal como Spiral Jetty(1970) de Robert Smithson, procura-se que a instalação tenha um vínculo ligado ao Momento enquanto conceito. Se nessa obra o aparecimento e desaparecimento do percurso, considerando assim as subidas e descidas do nível da água do lago onde se encontra, bem como a mudança de coloração da água em seu redor, abrangendo uma área vasta com que se relaciona, a instalação em Marialva está circunscrita a uma divisão de um armazém comunicando com o seu carácter despido, as suas portas, a sua janela, a sua textura,… A proposta não é nada mais simples que uma parede com uma janela. Cada pessoa é incentivada a realizar uma acção que faz parte dos hábitos diários de todos: olhar pela janela. Se este elemento material reforça o seu carácter físico pela relação que propõe com o utilizador, ao cativar a relação corpórea com o indivíduo vai então permitir que o Olhar se foque nas imagens para lá do vão, e potenciar o carácter transformador do Momento.

A sucessão de imagens é o diálogo trocado com quem olha. Depois disso tal como em Spiral Jetty fica ao critério de quem vê o foque em diferentes "pontos de vista", cabe-lhe simplesmente olhar pela janela e de seguida caminhar pela casa, acrescentar o movimento ao Olhar com que começou a experiência. Esta recordação recente permite que o olhar se foque em determinados detalhes, mas nunca esteja completamente consciente do seu verdadeiro significado. Procura-se que a casa seja conceptualizada, e que cada um que participe nessa experiência acrescente os significados que traz consigo ao objecto físico que é a Casa.

No final, o propósito da leitura é perceber qual a relação entre a pessoa que vê e aquele objecto em desuso, qual a leitura de um objecto vazio segundo concepções de hábitos correntes do dia-a-dia e como é idealizado um hábito naquela ausência de actividade. Com isto, pretende-se que o exercício produza um objecto abstracto, que a casa seja mais do que aquelas paredes que lentamente se aproximam da Ruína, e deste modo se tornem num conceito, que tal como uma casa, está sujeito a adulterações e desvios.

O que se procurou não foi a exactidão, mas sim a interpretação, a compreensão do papel do imaginário local na concepção dos seus espaços, do seu modo de acção, e desta maneira da sua Arquitectura. Perceber que o seu desaparecimento também pode criar motivos para que esta seja reinterpretada e assim evolua. O que se pretende é perceber o que é olhar pela janela. Perceber a força que tem o vazio na compreensão do cheio.



7.SERRA; Candle Piece; 1968.

Esta análise está focada em três pontos: a Casa em Marialva, o Olhar e a Entropia.

"Marialva e a Casa, a Traços Largos" pretende cirscunstanciar a leitura do Lugar e como o indivíduo se relaciona nele e com ele. Há uma procura dos padrões, dentro da Aldeia, e como essa repetição é prevalente na leitura da Casa e do desuso em que ela se encontra. Esta análise baseia-se num "percurso abstracto", em que a idealização da casa vai permitir estabelecer a acção que é foco do trabalho: o Olhar.

"Repensar a Memória - Olhar Sem Ver" descreve as circunstâncias do Olhar e a maneira como o Homem vive do seu carácter momentâneo. Esta leitura do imediato de recolha dos estímulos da envolvente, vai permitir a compreensão da Casa enquanto um mero objecto, colocado sob o foco do desuso. O utilizador serve-se do imaginário para interagir com o Lugar. Passa a ser observador da circunstância e não condicionante dela.

"Parede e Vão - Entropia como Desenho" lê e devolve ao utilizador a sua agência, transformando o olhar numa acção dinâmica com o espaço, em que o objecto físico transcende as suas limitações, e é criado um corpo abstracto, uma idealização da casa. Esta "Casa" transcende o carácter individual do autor, para ser transportado para as percepções de quem olhou, quem imagina cada "Casa".

Por fim "O Papel do Corpo - Recordar o Olhar" é a transposição das metamorfoses abstractas para as reacções de cada indivíduo. É perceber como inserir a casa enquanto arquétipo, nas antecipações diárias de cada um e como esta leitura do desuso pode ser prevalente na cristalização do vazio da acção do Homem, numa recordação mais genuína.

Esta dissertação não pretende exactidão mas sim traços largos, meros olhares, recordações e imaginários de ruínas completas e de casas por habitar.



8.ROBOREDO; "Duas crianças brincam num largo"; Marialva, Guarda; não datado.

MARIALVA E A CASA, A TRAÇOS LARGOS

"É facto constatado que tudo sofre diversas vicissitudes. Mudam as pessoas, os tempos, as cidades, vilas e aldeias. Há terras que em tempos passados marcando como das melhores do país, hoje se encontram em ruínas reduzidas a um pequeno aglomerado. O tempo tudo leva atrás de si, tudo destrói: valor militar, verdadeiras praças de guerra, artes, indústrias, monumentos militares, civis e religiosos… Tudo com o tempo desaparece!…"[1]

1.RAMOS; Terras da Beira - A de Marialva – 1º Número; p. 1; documento não datado.

Marialva é um território de cheios e vazios, no que toca à sua História, aos seus lugares, às suas gentes. Quando olhamos para a aldeia podemos pensar que este local está "congelado" no tempo, e percebemos que isto acontece já há algum tempo. Olhando para o edificado percebemos que a história aqui nunca foi estanque, o embate entre uma época e outra esteve sempre presente. As pessoas actuaram ao longo da sua história em concordância com isto. Estando desvinculadas do lugar, compreendiam-no no tempo em que viviam, por isso não nutriam afectividade por aqueles objectos, que para eles possuíam tanto valor como as fragas que os rodeavam, eram meros materiais para construir as suas casas.

A aldeia está localizada na região da Beira Interior e pertence ao distrito da Guarda. Encontra-se numa zona de transição entre as terras quentes da bacia do Douro e as terras frias do planalto da Guarda. A Antiga Vila de Marialva é constituída por três núcleos distintos: a Vila, núcleo mais antigo e muralhado, que se encontra no cimo de um monte rochoso a 600m de altitude. Na Idade Média era apelidado de Castro de São Justo, e nele



9.Vista de sátelite de Marialva cedida pela DGT em 2018.

se foram instalando os símbolos de poder. Nos séculos XII e XIII o povoado extravasa a muralha e vem a ocupar a encosta Norte do monte à qual se dá o nome de Arrabalde. Dominada pelo monte de São Justo surge a Devesa, cuja ocupação data da época romana.[2]

2. Retirado do Sistema de Informação para o Património Arquitectónico; dia 06/04/2019.

Apesar de actualmente ser designada como aldeia, esta foi em tempos sede de concelho. A sua morfologia no que toca ao Arrabalde e à vila intramuros demonstra exactamente isso. A maneira como as habitações e edifícios colectivos estão dispostos, bem como a função administrativa que estes desempenhavam mostra-nos um espaço que em tempos desempenhou funções de maior importância.[3] A aldeia dispõe de diferentes organizações como resultado da relação que os aglomerados estabelecem com o terreno[4]: desde uma organização mais acidentada no Castelo, a uma organização linear e nivelada no Arrabalde, e a um misto das duas anteriores no caso da Devesa.

3.DO AMARAL; Arquitectura Popular em Portugal; p 264; 2004.

4.DO AMARAL; Arquitectura Popular em Portugal; p 264; 2004.

Neste momento a aldeia possui dois núcleos com alguma actividade: o Arrabalde que tem vindo a ser gradualmente ocupado para fins turísticos, e a Devesa que apesar de manter alguma população local, esta apresenta uma idade avançada, não garantindo a longo prazo a sobrevivência e a renovação da Aldeia. Estes dois pólos desenvolvem-se a cotas médias de 590 e 500, respectivamente.[5] O conjunto no seu todo está implantado segundo o eixo norte/sul. Tanto o Arrabalde como a vila medieval são rodeados por uma paisagem árida e austera, em que as fragas graníticas são uma constante no território.

5.Retirado do Sistema de Informação para o Património Arquitectónico; dia 06/04/2019.

Os núcleos populacionais fizeram-se em zonas junto aos terrenos férteis, em que as pedras não eram presença tão marcada, como nas restantes zonas da aldeia.[6] Os aglomerados ocupam assim as terras que envolvem os trechos produtivos. Esta conformação pelo facto de dividir o território de um modo tão marcado, fez com que os núcleos tivessem uma identidade vincada mesmo em relação às restantes partes da aldeia, criando os atritos entre a Devesa e a Vila, que marcaram a sua história recente.

6.DO AMARAL; Arquitectura Popular em Portugal; p 266; 2004.

Em Marialva as habitações destacam-se dos cursos de água para poupar os terrenos férteis. As casas estão agrupadas, criando uma identidade conjunta à semelhança do que acontece no interior do Castelo. Esta proximidade gerou uma noção de mundo visual partilhado nos pólos da aldeia, que informa o seu comportamento e a compreensão daquilo que os rodeia, ou seja, condiciona como determinados grupos constroem não só o seu mundo visual, mas também estabelecem os mecanismos para se apropriarem e consciencializarem deles, definem a percepção em relação àquilo que os rodeia.



10.“O Castelo do arrepio”, as suas fragas e o que resta das suas casas; Marialva, Guarda; 2019.



Os caminhos e os muros do monte de São Justo; Marialva, Guarda; 2019

Esta identidade do território e de quem o habita, sustenta a nossa visão do local. Ruínas do que ali existe misturam-se com as fragas nas encostas. Apesar de actualmente estar despovoado, o cariz dos campos agrícolas e as suas marcações mantêm-se como parte da paisagem. O ambiente que rodeia Marialva é austero. As casas dissimulam-se de algum modo com as pedras que as envolvem e que as constituem, como se o interior das rochas fosse acomodar cada lar.[7] Os aglomerados dispõem-se numa espiral em torno do Castelo. As casas nunca se agruparam em torno da muralha como acontece em outros exemplos de fortificações do mesmo período. As suas imediações são marcadas por partes do grande afloramento rochoso sobre o qual assenta a fortaleza. No interior do Castelo uma dicotomia é reinante: por um lado as paredes que outrora limitaram as casas de quem ali morava, por outro espaços abertos, que à semelhança dos terrenos que envolvem o Castelo vão sendo ocupados por oliveiras. As muralhas e os edifícios, à exceção da Igreja de S. Tiago e da capela da Misericórdia, aproximam-se lentamente da cor das fragas dos terrenos que circundam o Castelo.

7.ESPUELAS; Madre Materia; p 44; 2009.

Ambos os aglomerados apresentam um descomprometimento para com uma organização cartesiana. A massa construída surgiu e foi sendo alterada conforme as necessidades dos habitantes. As actividades do dia-a-dia tiveram sempre o seu lugar nos espaços comunitários de Marialva ocupando diferentes objectos físicos ao longo dos tempos. Um exemplo paradigmático disto é a Igreja de Nossa Senhora dos Remédios que se encontra no centro do aglomerado da Devesa, antes da qual existia já uma igreja dedicada ao mesmo culto, mas no aglomerado superior da vila, junto ao cemitério. Quando a capela inicial entrou em desuso, os populares moveram o culto que ali decorria para a zona da Devesa, reconstruindo o objecto físico. Já no Arrabalde, a Tulha do Senhor dos Passos, era um edifício que servia de repositório para o culto que lhe dá o nome, e que aquando da venda das propriedades associadas a ele, foi comprada por populares e anexada à sua habitação, reinterpretando o objecto.[8]

8.Entrevista a Maria Odete Girão; dia 5 de Agosto de 2019.

Este desapego para com a materialidade dos elementos do território advém do facto da aldeia ter vindo a ser sucessivamente ocupada e desocupada ao longo da sua história, o que resultou que o edificado não surgisse em continuidade, sendo só aglomerado ao existente, ou que o substituísse. A partir do período medieval a população em Marialva foi-se mantendo constante e são estes elementos que se vão mantendo no carácter visual da Aldeia até hoje.[9] À medida que Marialva foi sendo conquistada por diferentes facções, a sua memória era de algum modo apagada. A apropriação do território ia sendo feita de maneiras diferentes, e deste modo a relação que a população estabelecia era também ela inconstante. Estes momentos vivos no decorrer da narrativa da aldeia são sempre contrapostos com vazios, lapsos, silêncios, e neste momento Marialva caminha novamente para um destes intervalos.

9.RODRIGUES; Retrospectiva Histórica de Marialva, Longroiva e das Terras da Mêda; p 18 e 19; 1976.





11.Uma Coluna Romano; Marialva,Guarda; 2019. (à esquerda)

A Torre de Menagem ; Marialva, Guarda; 2019. (à direita)

"(…) ficará entendido que é sempre de homens que fala, os que ontem levantaram, em novas, pedras que hoje são velhas, os que hoje repetem os gestos da construção e aprendem a construir gestos novos."

José Saramago[10]

10.SARAMAGO; Viagem a Portugal; p 117; 1996

O factor directo de relação que se estabelece entre pessoa e Lugar em Marialva vem desta relação direta que tanto os materiais, como o Lugar, estabelecem com a pessoa. Compreender esta relação direta é parte da leitura. A clareza com que ela é definida permite perceber o carácter contínuo que há entre a aldeia e as suas gentes. O povo é uma extensão do seu património edificado. Eles dependeram um do outro não só pela necessidade de habitar. A ligação que se estabelece com os populares não existe unicamente com base na simples dualidade de propriedade/proprietário. A relação entre os dois é manifestação de um espírito de autoria como uma grande obra comum. As suas escolhas têm manifestação no espaço em que habitam.[11]Faz parte de um todo interpretativo.

11.HALL; A Dimensão Oculta; p 80; trad. 1986

Vários exemplos podem ser usados para descrever este acto popular. Esta deturpação do património construído é vista por alguns como uma destruição da História do local, mas para alguns habitantes, é visto como um acto de preservação. A casa em estudo tal como outras da aldeia foi feita em parte com pedras de edifícios pré-existentes, em particular um edifício romano num dos extremos da zona da Devesa. O padre Élio Ramos viu o apropriar destes materiais como conservação de uma história um selar da existência de um determinado antecedente, como o acto da sua reinvenção.[12] A aldeia foi sendo alvo de intervenção por parte dos seus populares em diversas ocasiões. Se em certas intervenções foram fantasiosas outras foram apenas resultado de uma reinterpretação de um Lugar, um novo modo de Olhar para um mesmo espaço, para um mesmo objecto.

12.RAMOS; Terras da Beira - A de Marialva – 1º Número; p.1; documento não datado.

Consideremos o Castelo de Marialva como primeiro exemplo deste tipo de intervenções. Este foi intervencionado três vezes na sua história recente. Focando nas habitações no seu interior estas foram reconstruídas várias vezes pelos seus moradores. Se estes objectos foram intervencionados sucessivamente por motivos prácticos, a Torre de Menagem e a sua muralha por sua vez foram alteradas pela pura invenção, por uma História que nunca aconteceu.[13] Numa dessas três intervenções os populares, sobre a supervisão do Património do Estado, picaram pedra de modo a na sua perspectiva "restituir" àquela torre e à sua muralha os "seus merlões". Estes nunca aí existiram mas na percepção popular era aí o seu Lugar. O mesmo saber popular que guiou os hábitos constructivos durante anos foi o mesmo que impulsionou esta intervenção, que veio a ser "corrigida" pela falta de veracidade histórica. Todavia esses merlões ainda fazem parte de uma memória visual da Aldeia, pois estão dispostos em torno da muralha da Torre de Menagem, como um registo dessa intervenção.

13.Entrevista a Maria Odete Girão; dia 5 de Agosto de 2019.



12.Ruína da Igreja construída por Augusto Carranha; Marialva, Guarda; 2019.



Igreja de Nossa Senhora dos Remédios na Devesa; Marialva, Guarda; 2019.

Outro exemplo desta intervenção activa está relacionado ao culto de Nossa Senhora dos Remédios, já referido, que de algum modo transmite aquilo em que Marialva se tornou nesta última fase da sua história. A imagem que é alvo de adoração foi peregrinando dentro do território da aldeia, tal como as pessoas. Inicialmente a imagem encontrava-se na povoação de Vale Flor, associado ao convento franciscano de Santa Maria de Vilares. Por volta da segunda metade do século XIX a imagem passa a ser guardada em Marialva. Esta mudança serviu num primeiro momento de união da Vila e da Devesa contra o Vale, mas passou a ser motivo de contendas entre os dois pólos da aldeia, posteriormente.[14]

14.FARIA; Ex-Votos de Marialva; p 135; 2004

A imagem foi colocada na capela de S.João, junto à muralha, edifício que posteriormente foi dedicado a Nossa Senhora de Lourdes. Esta opção despoletou então o conflito e a "metamorfose" da capela dedicada a Nossa Senhora dos Remédios. A santa foi movida em segredo para a Devesa, e durante algum tempo escondida pelos seus habitantes. A dada altura foi eregida uma capela junto ao cemitério que se encontra a uma cota intermédia do Monte de S.Justo, estando próxima do "povo de cima" e do "povo de baixo". Esta capela surgiu de uma promessa para absolvição dos pecados de António Carranha, e a sua localização teria o objectivo de apaziguar a animosidade entre os dois núcleos.[15]

15.FARIA; Ex-Votos de Marialva; p 137 e 138; 2004

Isto não resolveu o conflito. A Capela chegou a ser arruinada pela mão popular, restando hoje pouco mais que paredes. Durante algum tempo a imagem volta a estar escondida, até que o povo se apoderou das ruínas da Antiga Capela de São Marcos, dedicando o edifício à Santa, cuja imagem passou a albergar.[16] Esta intervenção foi feita com ajuda monetária dos mais abastados, e com o trabalho da gente de menores posses. Foi este que ditou não só a conformação daquele objecto mas também os seus símbolos e o seu carácter. As ruínas pré-existentes possuíam frescos nas paredes, mas estes por opção dos populares foram tapados. Eles redefiniram assim a memória que daí em diante estaria associada ao lugar. Quem se referisse àquelas paredes afirmaria que são meras paredes brancas, porém quem conta e conhece a sua história, dirá que os frescos se encontram de facto sob a pintura.[17] Esta carrega consigo um valor acrescido subentendido, para quem ali mora.

16.Entrevista a Maria Odete Girão; dia 5 de Agosto de 2019;

17.Entrevista a Maria Odete Girão; dia 5 de Agosto de 2019;

Este episódio, relacionado com a devoção dos habitantes, mostra a posição activa que as pessoas tomavam em relação ao património da Aldeia. Interagiam e alteravam sem pudor, mas também reinterpretavam o que entre eles existia. Na Beira a estruturação do aglomerados foi feita em diversos casos em torno dos edifícios católicos[18] e que, no caso de Marialva, chegaram a ser retomados e reconstruídos. À volta destes ocorria a vida do povo, o adro e a praça, os espaços onde a memória colectiva se formou. A igreja e o adro eram um espaço do indivíduo inserido no espaço do colectivo.

18.DO AMARAL; Arquitectura Popular em Portugal; p 271 e p 305; 2004





13.ROBOREDO; "Mizé no Olival das Torres"; Marialva, Guarda; não datado. (em cima)

Pormenor do casebre no olival; Marialva, Guarda; 2018. (em baixo)

"Andei sempre à roda, à roda, à roda,
Mas sempre à roda de ti."

Augusto Gil[19]

19.TORGA; Portugal; p 71; 1957.

Torga abre o capítulo sobre a Beira, no seu livro "Portugal", com estes versos. Compreende que a região vive de uma ideia de centralidade, não só em relação ao resto do país, mas dentro dos seus povoados. Isto cria uma identidade própria, isolada num Lugar que é só seu. A casa da minha bisavó espelha isto, um espaço que roda em torno de si mesmo, mas que também roda em torno da aldeia que o rodeia. A casa espelha quem por ali passou, os hábitos de quem ali viveu. A coluna romana no pátio é um desses testemunhos. Foi assimilada pela casa, e nela foi reinventada.

A Beira é essa memória silenciosa de que Saramago falou. Aguarda por quem a queira ler. Para quem para ela olha, grita: "Olhai vos bem que este sam eu!"[20]. Aqui é-nos contada a história não como ela foi, mas como ela quer ser. Em Marialva o homem montava a sua própria narrativa, reimaginava o seu Lugar. As populações beirãs são devedoras dos seus ancestrais pois a sua memória colectiva e os seus hábitos, são resultantes das rotinas e práticas que ali se realizam à gerações. A reinterpretação por via da imaginação torna cada lugar testemunho vivo de tempos que passaram. Os pátios são presença nestes lugares desde que os romanos aqui passaram, os carros de bois ditaram a escala daquelas casas durante dois mil anos.[21] Os tempos são outros, o povo que se perde torna estáticos estes lugares, para que outros o reimaginem. As pessoas foram refazendo as casas ao longo dos tempos. Olharam para os edifícios da aldeia, e refizeram as casas em conformidade, apoderando-se da linguagem .[22] Não se trata de um copiar do adorno, mas de um apoderar do mesmo.

20.TORGA; "A Farsa do Juíz da Beira" de Gil Vicente referenciada em Portugal; p 74; 1957.

21.DO AMARAL; Arquitectura Popular em Portugal; p 273; 2004.

22.DO AMARAL; Arquitectura Popular em Portugal; p 305; 2004.

Compreender a aldeia não se limita só a olhar para as casas de quem lá morou. A agricultura era a principal fonte de rendimento das suas gentes, e o facto de esta actividade funcionar com mão de obra numerosa fez com que os edifícios colectivos ganhassem uma preponderância grande na estruturação dos lugares. O que aconteceu com a igreja, à qual já foi feita referência, também ocorreu com outros espaços comunitários, como resultado de migrações internas dentro da aldeia. Parte dos populares na parte alta, sentiu que a zona da Devesa lhes proporcionava uma melhor condição de vida, pela facilidade de acesso e maior proximidade a um curso de água[23], havendo a necessidade de refazer alguns dos serviços colectivos que possuíam, pois estavam ligados ao seu modo de habitar. Não se sentiram na necessidade de continuar a fazer recurso ao que tinham no Arrabalde, preferiram recriá-lo. Há um valor intrínseco dado ao hábito, mais do que ao edifício.

23.Entrevista a Maria Odete Girão; dia 5 de Agosto de 2019.



14.Pátio Nascente da Casa; Marialva, Guarda; 2018.

Apesar disto a materialidade dos edifícios tem uma preponderância grande, pois no caso de Marialva, não se trata só do tipo de material que é, mas sim que estas pedras têm vindo a ser reutilizadas em diversos edifícios, reimaginadas sucessivamente em diferentes contextos, dentro de um território comum. Na Beira é abundante o granito mas este, rígido e durável, era dispendioso de trabalhar o que fez com que esta sucessiva reutilização fosse corrente em Marialva. Estas pedras são em alguns casos, de um corte e trabalho prodigiosos, e mais do que ser objecto de valor estético, são elementos constructivos de uma grande durabilidade, elementos indispensáveis à materialização do objecto construído. O cal era dispendioso num tempo em que o transporte de mercadorias para a região era reduzido. Com o passar do tempo, o aumento desta actvidade tornou-o mais acessível, mas a presença da alvenaria rude manteve-se, pois estava associada à memória dos populares.[24]

24.DO AMARAL; Arquitectura Popular em Portugal; p 279; 2004.

Esta materialidade perpetua-se, pois está intimamente ligada à percepção dos habitantes. Este carácter físico sempre rodeou o dia-a-dia deles. Está nas suas ruas, faz o chão que eles pisam e as paredes que eles conhecem. As ruínas para as quais olharam, foram por eles desfeitas ou refeitas para imaginar esses espaços e esses lugares. Sempre conheceram as fragas e essas são as únicas "ruínas" que se mantêm intocáveis. A Madeira é utilizada de um modo semelhante à Pedra. É usada quase inalterada para erguer as coberturas, para constituir as suas paredes. Este carácter dos materiais faz com que o edificado assuma uma índole de aglutinação acentuada, pois novos elementos foram acrescentados de um modo rápido e com técnicas bastante rudimentares, havendo um embate entre elementos mais trabalhados e elementos mais crus.[25]

25.DO AMARAL;Arquitectura Popular em Portugal; p 284; 2004.

A Casa da minha bisavó foi sendo construída e alterada, novos elementos sucessivamente acrescentados, pelos diferentes indivíduos que chamaram àquele Lugar de Casa. Ergue-se sobre fragas, que podem ser vistas nas suas fundações. Percebemos assim um carácter de aglutinação que vai desde a sua organização espacial até à textura dos seus materiais, aos métodos constructivos e à relação entre os volumes e superfícies da casa. Podemos ver que esta sofreu diversas mutações ao longo dos tempos, mais não seja pelo acrescento e deturpação dos dispositivos espaciais característicos das Beiras aí empregues. A escada alpendrada do pátio nascente, e a maneira como o pátio faz ligação entre as duas Ruas que circunstanciam a casa, sugere que em tempos este pátio não existia, e que esse alpendre era como outros, noutras casas na aldeia. Compreendemos que o bloco como é hoje surgiu de dois núcleos habitacionais que em tempos foram uma única habitação. Estes há muito que estão divididos e isso compreende-se na organização do bloco que permaneceu habitável até hoje.



15.Pormenor do telheiro pátio a nascente; Marialva, Guarda; 2018.



Telheiro do pátio poente; Marialva, Guarda; 2018.

Pelo trabalho dos materiais e dos métodos empregues, percebemos que estes eram utilizados de uma maneira crua e directa. A coluna romana foi retirada de um edifício próximo e rudemente colocada como suporte de um telheiro. Uma nova base foi esculpida de modo a ter a altura certa. Aqui vemos o novo em contacto com o antigo e como estes dentro de uma composição assumem o mesmo valor enquanto arquétipo. Novos elementos foram esculpidos em madeira,e entram em contacto directo com essa pedra cuidadosamente trabalhada. Vemos no pátio oeste um tronco, que pode ser visto como referência para o uso da coluna romana no pátio a nascente. Não tem entalhe, foi simplesmente cortado e colocado como suporte para uma viga de um telheiro, também ela rude. O todo apesar disto tem um carácter finalizado. A rudeza dos objectos construídos resulta da relação activa e estrita que foi mantida entre o lugar e os populares, as suas habitações e os espaços colectivos da Aldeia. Há um carácter arcaico nisto, uma apropriação directa onde a reverência não existe. Trata-se de uma relação simbiótica com o ambiente local.

O clima austero levou em outros tempos, a determinadas soluções porém estas acabaram por ser desvirtuadas em prol de uma acção por parte dos moradores, que pode ser vista como desconexa e inconsciente. Este confronto com condições extremas faz parte da herança etnográfica do Lugar. Apesar das origens práticas dos motivos de organização e desenho, compreendemos que neste momento apresentam-se como uma identidade, e estão em tudo desconectados do seu significado original. Este carácter descuidado foi consequência de um factor: a falta de capacidade monetária de construir as casas, acabando por edificá-las de um modo mais precário. As patologias que se verificavam são consequência da incapacidade financeira que esteve na sua génese, mas traduzem-se em características estéticas que ainda hoje estão presentes nas casas.[26]

26.DO AMARAL;Arquitectura Popular em Portugal; p 288; 2004.

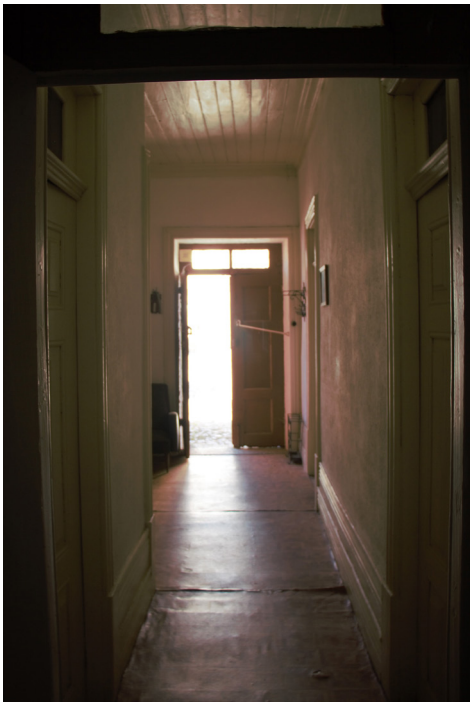
O Lugar ganha estatuto como tal, quando passa a ser um ponto de encontro onde indvíduos se reuném, quando lhe é atribuída uma dimensão afectiva. Nestes contextos as relações interpessoais realizavam-se dentro da habitação em torno de uma lareira, e aqui o clima criava uma situação de desenho, que segundo os padrões de hoje, pode parecer caricata, mas que era comum nas casas das Beiras. As cozinhas eram o espaço central da vida doméstica e era nela que se encontrava a lareira. As coberturas eram mal isoladas entre as telhas, e era pela cobertura que a casa perdia muita da sua temperatura.[27] É como consequência disto que as lareiras ganham um desenho particular, pois não tinham chaminé de modo a que o calor fosse conservado no interior da casa durante um maior período de tempo. Este caso verifica-se na Casa que é central na reflexão deste trabalho.

27.DO AMARAL;Arquitectura Popular em Portugal; p 288; 2004.





16.Pormenor das clarabóias da cozinha; Marialva, Guarda; 2018.





Corredor de entrada da Rua da Lage, Marialva, Guarda; 2018.

Este exemplo traz-nos ao espaço da cozinha, este está associado à maioria dos momentos em família, como em muitas casas. É neste espaço e em torno dele que podemos ver as transformações e compreender as mudanças a que o edifício foi sujeito. A reconstrução da lareira, agora com uma chaminé, é uma delas. Aqui encontramos uma metamorfose com base na reinterpretação, um objecto que é refeito referenciando o mesmo fim, mas evoluindo segundo as necessidades. O fumo da lareira continuou a fazer parte do ambiente, pois a chaminé construída é muito estreita, as paredes em volta, feitas de pedra caiada de branco, estabelecem o contraste com a lareira, cuja abertura está enegrecida do fumo. Nessa parede branca vemos a rugosidade da alvenaria de pedra e os nichos que serviram para guardar utensílios, o maior destes uma cantareira, hoje ocupada com um móvel.

Esta divisão encontra-se no interior do lote e portanto as entradas de luz são muito limitadas, uma única janela e uma porta são o único contacto com o exterior, a restante luz é dada pelas duas clarabóias: uma por cima da janela, outra junto da lareira. Esta cozinha pode ser vista como o núcleo desta casa, o centro de onde irradiam as restantes divisões. À saída da porta, chegamos a um alpendre, que na sua génese abria desafogadamente para o pátio adjacente, agora tem a ele acoplado um novo volume de betão, onde se encontra a casa-de-banho da casa. É neste pátio que podemos olhar a coluna romana, que suporta um mero telheiro. Vemos uma viga rudemente cortada, coberta por chapa de zinco,[28] com asnas rudes sobre ela apoiadas. O volume de betão, que confronta o elemento romano, também é paradigmático do tipo de intervenções realizadas na casa, e surge como base para a intervenção proposta por este trabalho. Se por um lado se extende para que uma asna de madeira possa apoiar-se nele, vemos que este por sua vez está acopolado à escada do alpendre. É aglutinado a ela e extende um único pilar em direcção ao solo para assegurar o suporte do volume.

28.DO AMARAL;Arquitectura Popular em Portugal; p 292; 2004.

Aqui há uma noção transversal de diferentes períodos dentro do contexto da casa. Compreendemos como leituras diferentes permitem ao indivíduo contribuir para um todo, como é que um imaginário pode ser transversal a diversas gerações e deste modo descrever nos seus espaços, todas essas percepções. Assim este espaço apresenta em si um carácter singular, como se todos os elementos se apresentassem como preexistência e como elemento aposto a essa mesma preexistência. A casa espelha-se de certo modo em usos, em temas e motivos. Há uma "rima" que se mantêm ao longo do bloco que contribui para uma narrativa de reinterpretação. A casa vai repetindo elementos, como se eles se autoreferenciassem sempre que fosse necessário acrescentar algo por via da necessidade.



17.A génese do Lugar Bruxo; Marialva, Guarda; 2018.





Porta da entrada e corredor da casa no pátio poente; Marialva, Guarda; 2018.

Compreender esta acção é compreender que estes elementos ganham um valor formal e estético relacionado com momentos específicos no tempo. Há uma correspondência entre um valor expressivo e uma acção e é neste ponto que podemos considerar a leitura de algo como Arquitectura. Em termos funcionais os edifícios apresentam uma organização rudimentar, em que a força emotiva se deve em parte ao impacto que a luz provoca, consequência de uma construção densa que fez com que as entradas fossem escassas, atribuindo à claridade um carácter distante e difuso. Verificamos isto nas clarabóias da cozinha, traduzindo-se numa relação estanque do interior com o exterior , da cozinha com o pátio adjacente. A única janela abre para uma parede branca, como consequência da adição da casa-de-banho. Não há aqui simplicidade, ou a clareza descrita por Keil do Amaral no Inquérito à Arquitectura Regional, houve uma adição desenfreada que originou estes blocos, e isto não resulta em elementos dúbios, mas sim em momentos introspectivos de luminosidade difusa, que vão sendo decifrados lentamente.[29]

29.DO AMARAL;Arquitectura Popular em Portugal; p 295; 2004.

Para trás desse alpendre do pátio, apercebemo-nos de um hall rematado por uma varanda, um quarto e uma sala todos estes em contacto com a Rua da Fonte. As alterações a estas divisões são mínimas mas constituem os casos mais aparentes de transformação espacial da casa relacionados com algo tão simples como o encerramento de vãos. Neste quarto e nesta sala, ouve em tempos uma janela e uma porta, respectivamente. No caso da sala a transformação não é sentida pois não há nenhuma marca que permita estabelecer essa leitura de dentro da divisão. Essa porta ligava com outra sala no segundo núcleo da casa, e é a partir desse espaço, hoje arruinado, que podemos estabelecer essa ligação. O vão do quarto por sua vez é mais idiossincrático. O encerramento deste fez com que dentro do quarto exista a presença de um nicho. Este resultou da construção da casa-de-banho que se encontra no pátio, e cria em si um paradoxo, pois esse vão encerrado ainda hoje tem uma cortina, trata-se de uma janela para o nada. Cria de algum modo uma antítese, mas proporciona a leitura de antecedentes daquele espaço, acrescenta densidade ao espaço e intensidade à experiência.[30]

30.DELEUZE; Diferença e Repetição; p 159; 1968.

Antes de se chegar à cozinha, deparamo-nos com um hall de entrada com quartos a ele associados. Aqui também havia uma passagem que conectava este hall à entrada de um outro núcleo habitacional, e tal como acontece com a sala de estar também aqui não há marcas dessa alteração. Para nos apercebermos dela temos que entrar nesse outro bloco e perceber o seu desenho. O pátio associado a ele, que também está em contacto com a Rua da Lage, é ao reverso do pátio onde se encontra a coluna romana, um espaço mais desafogado, marcado por elementos rudes mas que captam a atenção do utilizador.





18.Uma varanda e uma janela em decadência; Marialva, Guarda; 2018.



O bloco tripartido do pátio a poente, Marialva, Guarda; 2019.

O primeiro grande impacto deste espaço será o tom vivo do granito e como este é unicamente interrompido pelo musgo que se acumulou nas paredes ou pelas suas juntas, mostrando uma clara diferença entre períodos em que o o corte da pedra era mais cuidado e outros em que este era mais pobre. Aparte destes elementos só o vermelho das portas, dos caixilhos, das ferragens do tubo de queda sobre a entrada da casa e um tronco que suporta um telheiro neste pátio, é que se destacam do granito, que domina desafogadamente o nosso Olhar. O vermelho da porta convida-nos a entrar e aqui encontramos de novo o amarelo como tom dominante nos rodapés e molduras das portas. Somos confrontados com um hall com o tecto a desabar. Somos confrontados pela primeira vez com a ruína. As paredes começam a ter a sua estrutura exposta e as portas começam a empenar. Acompanhando o percurso do corredor vemos as tábuas do chão levantadas e ao fundo do mesmo, chegamos a uma varanda.

Aqui o estado de degradação é ainda mais acentuado. A cobertura desabou e tornou-se aparente a estrutura que suportava esta varanda. Duas grandes vigas de pedra servem como suporte para esta varanda, parte do chão são grandes lajes de granito, enquanto que outra são tábuas de madeira, que se estão a deteriorar. A guarda desta varanda é metálica e a delicadeza do seu floreado contrasta e complementa a rudez das peças de suporte.[31] A parede lateral, também esta a deteriorar-se, com a estrutura de tabique exposta, dá acesso a uma sala que espelha a do outro bloco, cuja cobertura está completamente arruinada. Esta para além das janelas viradas para a Rua da Fonte, tem uma que a conecta à maior divisão deste núcleo. Esta secção da habitação tem um conjunto de vãos que permitiam uma ventilação transversal desta parte da casa. Estes vãos, em particular os maiores, que chegam a ter portadas de abrir, serviram de base para a instalação, foram o objecto físico que inspirou a abstracção. A estrutura foi construída com base na janela que se encontra no hall de entrada e que o conecta com a sala.

31.DO AMARAL,Arquitectura Popular em Portugal; p 311; 2004.

A única janela que abre para o pátio da Rua da Lage, circunstancia um corpo tripartido. Esta está subdividida, então a relação que estabelece é mais directa, marca um foco para o vizualizador. Duas destas partes são um vazio nesta composição. A sua base visual é um muro de pedra de junta seca, pedra essa primorosamente cortada. Neste um grande pilar de madeira, basicamente um tronco sem os seus ramos, apoia-se nesse muro, e por sua vez serve de apoio a uma viga tosca que suporta as telhas. Estas telhas vãs são amparadas por pedras que impedem que estas se desloquem. Este misto de elementos soltos contrapõem-se um bloco seco, de junta com argamassa, com uma porta vermelha que contém uma casa-de-banho, um objecto fora do tempo mas que inspira certas ilações, em relação a este conjunto edificado.



19.A porta e o telhado; Marialva, Guarda; 2018. . (em cima e em baixo)



Pormenor dos materiais do armazém, Guarda; 2018. (à direita)



Se, por um lado, este conjunto tripartido se apresenta como um elemento opaco, percebemos, que no contexto dos dois pátios referidos , estabelece uma equivalência com o bloco de casa-de-banho no pátio nascente da casa. Um funciona como uma interpretação do outro. Uma referência visual para quem lá viveu, que foi reproduzida e adaptada. Apesar disso a sua preponderância na composição total do pátio é muito menor que a do bloco de betão no espaço a nascente.

Os dois pátios estabelecem a sua grande distinção através da escala dos seus elementos e da relação que estes criam através da luz. Se a coluna e o bloco de betão se impõe enquanto massa no pátio a nascente, criando uma atmosfera introspectiva e difusa nesse pátio, este bloco tripartido e os seus elementos constituem um detalhe num conjunto mais amplo em que a luz está presente, incentivando uma relação com as cumieiras dos edifícios circundantes tanto da envolvente como do conjunto em causa.

No limite deste pátio, olhamos uma porta vermelha de tranca rudimentar de madeira. Entramos num armazém que apesar de não ter uma profundidade considerável a altura da sua cobertura dá uma sensação de amplitude semelhante à que tínhamos no pátio. A cobertura já se encontra danificada deixando entrar uma luz ténue por entre as telhas. No canto oposto à entrada deparamo-nos com duas entradas: uma que dá para um armazém a uma cota mais baixa, outra para um armazém adjacente. Ao avançar em frente apercebemo-nos de um chão calcetado, coberto com terra que, quase que torna indecifrável, cada uma das pedras.

A escala desta secção manteve a amplitude dos espaços anteriores. À nossa direita, uma parede de madeira, que com a passagem da luz se apresenta como uma malha reticulada. Junto à entrada deste armazém, existe um vão no tabique, com um pequeno degrau tosco constituído por duas pedras. Temos acesso a uma divisão menor com uma única porta e janela. Estas duas aberturas contactam com a rua, e neste espaço estamos envolvidos por um ambiente paradigmático.



20.A entrada do "Lugar Bruxo"; Marialva, Guarda; 2019.

"Hábitos seculares de estrita economia e desconforto fazem com que o rural da Beira se contente com soluções construtivas rudimentares, sem preocupações espirituais; aparecem, aqui e além, soluções que se impõem pela harmonia dos volumes simples, pelos efeitos de claro escuro, pela riqueza dos paramentos, pela elegância das varandas, pelo lançamento das escadas exteriores, ou por outros aspectos menos comuns."

Francisco Keil do Amaral [32]

32.DO AMARAL;Arquitectura Popular em Portugal; p 309; 2004.

Este local possui um conjunto de aparentes metamorfoses no seu desenho, mais propriamente da percepção que o indivíduo tem dele. Se no seu interior a porta ganha dimensão em relação à janela, pelo exterior vemos dois elementos de força semelhante no desenho da fachada. A materialidade despojada deste espaço permite ilações. É um espaço que não aparenta ter tido transformações, e por isso está mais susceptível à actuação do imaginário. Aqui é acrescentado um novo elemento que procura uma relação implícita do novo objecto com o Olhar, e com a leitura de uma memória imaginada, que surge de uma narrativa sincopada e por vezes propositadamente incompleta. Este novo elemento procura o espaço dessa aparente metamorfose dentro da forma constante deste espaço. Uma mudança num olhar.

"De quem é o olhar
Que espreita por meus olhos?
Quando penso que vejo,
Quem continua vendo
Enquanto estou pensando?
Por que caminhos seguem,
Não os meus tristes passos,
Mas a realidade
De eu ter passos comigo?"

Fernando Pessoa [33]

33.PESSOA; Poesias; p.64; 1942



21.MAIER; VM1976K-04680-13-MC; 1976

REPENSAR A MEMÓRIA - OLHAR SEM VER

Crescemos com a ideia que Olhar é uma acção incompleta. A nossa compreensão do real é vista como consequência de uma análise aprofundada do objecto para o qual estamos a Olhar. Só assim começamos a Ver. Apesar disso grande parte da relação que estabelecemos com aquilo que nos rodeia, não é mais que um simples olhar filtrado pela nossa imaginação e pela nossa memória. A nossa noção do real é uma sucessão de instantes emparelhados com memória reais ou fabricadas, a visão é a nossa maior fonte de informação. Percebemos que somos incapazes de guardar tudo aquilo que recolhemos. Não obstante, essa perda é talvez a nossa maior mais valia no que diz respeito à compreensão do mundo material.

Compreender a visão como acção síntese é perceber a sua função primária como mecanismo de relação e não como meio de recolha de informação. Este dispositivo é então o método fulcral de não só compreender o que nos rodeia, mas também o objecto através do qual moldamos o que nos rodeia. Este mecanismo aliado à memória é então o ponto de encontro onde a imaginação se assume como fronteira entre Homem e o Lugar. Entre dois elementos físicos, um mediador abstracto.

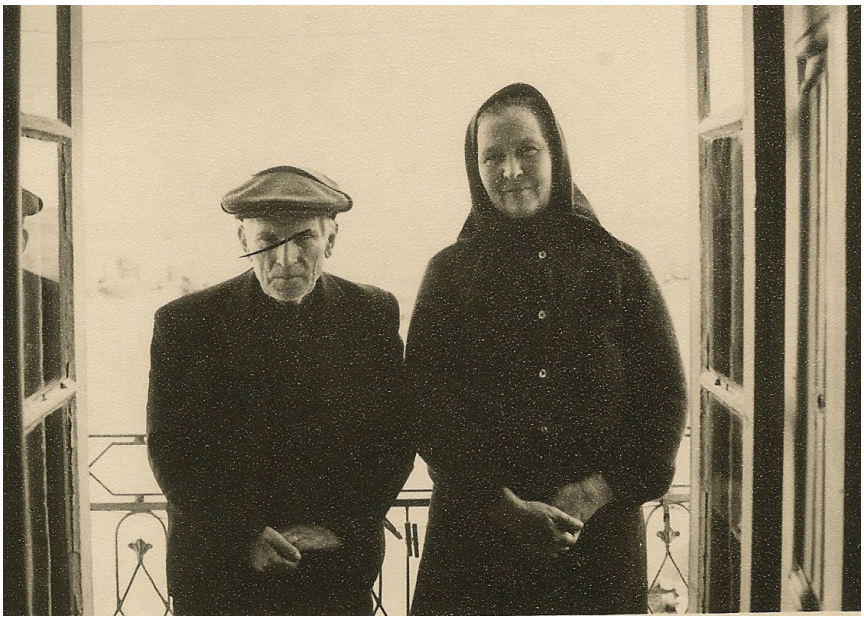
"All things are recreated continually in the mindtrough the power of imagination – they would not exist otherwise, for only what passes through the imagination really "exists" – they merge, become permeable and are recreated, transformed."

Aldo Van Eyck [1]

1.VAN EYCK; The Child, the City and the Artist; p 78; 1962.



22.José Girão e Maria Odete na varanda da Rua da Fonte; Marialva, Guarda; 1972.



Celestino Roboredo e Mabília na varanda da Rua da Fonte; Marialva, Guarda; 1972.

A memória é o elemento primordial no que remete à nossa relação com o espaço. Através dela medimos as nossas acções e é através dela que olhamos para o que nos rodeia. Cativá-la através da imaginação, estabelece um diálogo imediato do utilizador com o lugar. O espaço é o pano de fundo onde uma determinada actividade ocorre. Não é o espaço, mas sim a acção que nele decorre, que dita a vivência do Lugar. A relação entre o acto e o espaço é então Arquitectura, momento que faz a mediação entre o físico e o temporal, entre o formal e o informal. Esta surge no ponto de intersecção entre aquilo que James Gibson chamou de campo visual e mundo visual. O primeiro é de certo modo o lado físico da nossa relação visual com o mundo, o segundo dita a nossa percepção[2], ou seja, a nossa visão abstracta desse mundo, podendo aqui haver coincidência com o conceito de Lugar Bruxo.

2.HALL; A Dimensão Oculta; pp 79 a 90; 1966.

Através da percepção, o campo visual ganha dimensão instintiva, pois a ele são associados estímulos dos restantes sentidos e é através deles que o olhar desvinculado do consciente se vai calibrando. A visão como acto de síntese resulta na compreensão de um sistema vasto de signos que inicialmente nos eram estranhos,que estavam para lá do nosso entendimento. Porém através daquilo que Van Eyck referia como Significados Estendidos, é que esses elementos acabam por ser descortinados e compreendidos dentro de um determinado contexto, de um determinado sistema.

Cada ser humano tem uma percepção diferente sobre o mesmo campo visual. Actuam no mesmo sistema de maneira diferente, analisam-no de modos diferentes. Para cada indivíduo o espaço é diferente, pois a sua percepção, a sua memória individual, dita a sua relação com a envolvente. Porém são os elementos comuns a todos, numa memória colectiva, pertencente a um grupo, que estão sujeitos à influência da percepção de cada indivíduo.

Apesar das diferenças físicas compreendemos que aquilo que caracteriza os espaços e os lugares são elementos transversais e mundanos, elementos que na realidade são informais que transcendem a materialidade do objecto para o qual estamos a olhar. Apesar de por vezes serem descurados são estes que nos permitem comunicar mais facilmente enquanto arquitectos. Os elementos convencionais, como afirma Venturi, são peças fundamentais no diálogo entre diferentes significados, um entendimento do banal e do sensacional como experiências de igual importância, permite o diálogo por via da ambiguidade ou de tensão entre elementos, e é essa ambiguidade que apesar de reduzir a clareza das relações entre objectos, acaba por não só potenciar a diversidade entre eles, mas também potencia a capacidade do utilizador de impor significados àquilo que vive e vê.[3]

3.VENTURI; Complexity and Contradiction in Architecture; pp 16 a 22; 1966.



23."A perenidade do património"; colagem; 2019.

A relação com o que nos envolve é em grande parte uma relação empírica. Interagimos com o que nos rodeia com base na nossa vivência num determinado lugar. Essa leitura do que nos contorna é em grande parte subconsciente. Apesar disto a nossa percepção dessa envolvente tem vindo a ser sucessivamente condicionada pela noção do património e da história como algo estanque, digno de reverência, que deve ser congelado/ preservado no tempo, imutável.

O património mais do que um Monumento ou uma Tradição é a pertinência que estes elementos mantêm no dia-a-dia dos habitantes, ou no caso de Marialva, como a ausência de habitantes implica um reavaliar de tais práticas e dogmas, visando repensar o espaço da antiga vila como um todo que deve ser refeito para um uso que não existe, ou seja, que potencie qualquer uso, mas mais especificamente qualquer leitura. A própria história do lugar permite uma análise desvinculada de qualquer tipo de historicismo. Ao longo dos tempos, como consequência de sucessivas ocupações e desocupações, os espaços foram sendo repensados ou reinventados, e os próprios materiais que constituíam o edificado da aldeia foram sendo reutilizados e reposicionados para servir os mesmos desígnios e funções. O Lugar Bruxo referido por Saramago implica o indefinido na Ruína. Uma memória incompleta que a mente redesenha. Porque não abordar o futuro através desse mesmo incompleto, sugerir a relação através da ruína ou do vazio sem procurar simular o passado, mas sim sugerir um futuro. O objecto só se materializa quando a imaginação se apodera dele. A compreensão do objecto é feita pelo indivíduo quando ele o recria abstracto e desvinculado do real. Aquilo que se pretende evidenciar é este elemento charneira entre Homem e Edifício.

O edifício no contexto em estudo não é um objecto físico. A sucessiva reinvenção do património material fez com que o verdadeiro elemento imutável na paisagem fosse a relação entre o Homem e o Edifício, ou seja, o património são as práticas da população, o Hábito que decorre da sua vivência. O Uso enquanto Património Informal torna-se na força motriz de preservação não desse mesmo património mas do seu potencial. Considerar a falta de uso como o que antecede a Ruína é perceber que o objecto tem potencial para mais do que um novo uso, este tem uma multiplicidade de usos, releituras essas que surgem de necessidades mundanas e que não estão unicamente vinculadas à passagem do tempo. Vivem do imediatismo do acto de demolir e reconstruir,de completar e reimaginar.

Para Arata Isozaki "the scenery of ruins" (cenário de ruínas/ ruínas como cenário), é fundo para a compreensão dos usos/ práticas. A falta de uso propõe por si só um novo uso. Formulando o conceito de "Ma" ou o vazio de produtividade,[4] questiona-se a ideia de uso ou não-uso, propõem um contemplação do vazio entre o momento de uso e o

4.JACOBS/CAIRNS; Buildings Must Die; pp 175 a 179; 2014



24.ITO; U-house; Tokyo; 1976.



NISHIZAWA; Moryiama House; Tokyo; 2005.

momento de ruína, entre ser e não ser. "Ma" mais do que a Ruína, implica enquanto ideia uma multiplicidade de futuros, de potencialidades, pois a nossa relação imediata com ela não nasce de uma noção datada e enciclopédica do seu passado, contém nela própria uma multiplicidade de passados, imaginados por quem para elas olha. A verdadeira riqueza patrimonial nasce do colectivo e do subentendido. A adição de merlões à muralha do Castelo de Marialva pode ser vista como um destes episódios, em que a imaginação tomou conta da percepção material do objecto.[5]

5.Entrevista a Maria Odete Girão; dia 5 de Agosto de 2019.

Ao contrário do que acontecia no século XIX, o interesse na Ruína não reside num carácter digno de reverência que esta possa possuir.[6] O decadente e mal amado são o foco desta obsessão, mas não para interpretar um passado desconhecido e glorioso. Falam de uma textura, de uma atmosfera, de densidade, elementos intimamente ligados não só ao valor estético do edifício mas também aos usos que nele existiam, e no modo como estes dialogam através do habitante. A casa deve ser vista como uma extensão das relações de uso que se verificam na aldeia. Analisar o seu carácter implica que os elementos sejam lidos como consequência de uma subtracção, em que as relações de leitura por parte do utilizador surgem dessa procura por completar os diferentes momentos por parte do observador. Há uma compreensão parcial daquilo que o envolve. A leitura não resulta de uma imposição do utilizador sobre o espaço mas de uma visualização abstracta do lugar.

6.JACOBS/CAIRNS; Buildings Must Die; p 173; 2014.

Quando o significado ou a função de um dado objecto é ignorada em prol de um uso mais imediato e empírico, a necessidade e a tradição de uso sobrepõe-se à formalidade arquitectónica. A Arquitectura é o significado, não qualifica a materialidade do objecto. Os significados mantêm-se, são apenas recombinados. No âmbito do trabalho o uso imediato, é a percepção do objecto segundo um panorama abstracto.

"It is impossible to invent architecture; one can merely reinvent, rediscover, recombine."
Kersten Geers and David Van Severen [7]

7.HASEGAWA/VAN SEVEREN & GEERS; Besides, History; p 78; 2018.

Recombinar será de algum modo o princípio associado às práticas espaciais e comportamentais em Marialva. O edificado surge por via da necessidade, e a sua morfologia, a sua materialização, é referente a uma memória colectiva. O uso que lhe é associado, é a sua génese material, vinculando intimamente o objecto ao seu uso. Com U-House, Toyo Ito procurou uma casa cuja forma implica uma afinidade tanto com os hábitos da vida doméstica como com o luto(tendo a casa sido feita para a irmã de Ito após a morte do seu marido) e que se tornou obsoleta a partir do momento que esse processo de luto terminou, acabando por ser demolida.[8] Em oposição a isto Ryue Nishizawa reinventa o ambiente doméstico no projeto para a Moryiama House, dividindo o programa em blocos, pois na sua opinião, Moryiama necessitava de uma "aldeia", após a morte da

8. JACOBS/CAIRNS; Buildings Must Die; p 193; 2014.



25.PEREIRA; "Três percepções de três gerações"; Marialva, Guarda; 1995.

sua mãe, não de uma casa.[9] A maneira como estes dois casos foram e são apropriados depende simultaneamente do uso que os inquilinos dão aos blocos mas também como estes se relacionam com a população em torno do lote, da simbiose com o espaço público e com as dinâmicas do mesmo.

9.BÊKA & LEMOINE; Moryiama-San; documentário sobre a casa de Ryue Nishizawa, Moryiama House; 2017

Ao analisar a história dos núcleos da aldeia e em particular a casa em estudo percebemos que a evolução de um está intimamente ligada à destruição daquilo que o antecedeu. Porém o elemento constante será o seu uso. Os materiais são transportados juntamente com os usos. O objecto de base é refeito, o uso permanece estanque. O vínculo da população com o lugar é feito ao longo dos tempos não através do material, que é reutilizado, mas das memórias das actividades que ali aconteciam e que fazem parte do imaginário colectivo, de um Património Informal.

A maneira de estabelecer contacto entre usuário e objecto deve-se em grande parte à evocação de algo comum à vida de todos, mais do que texturas ou signos específicos, procuramos de certo modo os usos e as práticas. A maneira como o objecto é apropriado informa também a nossa relação imediata com o Lugar. A ideia de conforto é então a relação favorável que se estabelece da pessoa com o espaço. Uma relação dialética, um diálogo entre os dois, que nasce da inserção do imaginário colectivo da aldeia, projectando-o para dentro da casa, transportando o exterior para o interior, e vice-versa. Fazer com que, à semelhança do Homem, a Casa respire.[10]

10.VAN EYCK; The Child, the City and the Artist; p 50; 1962.

Uma relação de empatia é estabelecida com o utilizador. O espaço não está restringido a um determinado uso. É de algum modo amorfo. Lugar e Uso são portanto um único elemento. Os espaços e lugares deverão ser pensados como receptáculos de um certo tipo de obsolescência. No seu desenho deve estar presente a ideia que a falta de uso potencia utilidade, em que o objecto acaba por ganhar uma nova identidade, uma nova interpretação. Ao olhar à nossa volta devemos compreender o lado extraordinário do mundano, analisar o material com base no abstracto, e alterá-lo com base no imaginário.

Em "Eye and Mind", Merleau-Ponty afirma:

"The eye lives in this texture of the visible and invisible as a man lives in his house."[11]

11.LEE; Object to be Destroyed; p 135; 2001.

O património deve então ser repensado para poder ser amorfo ao ponto de ser indiferenciado e não favorecer um espaço estanque e intocável. O Lugar Bruxo referido por Saramago implica o indefinido na ruína. Uma memória incompleta que a mente redesenha. Porque não abordar o futuro através desse mesmo incompleto? Sugerir a relação através da ruína sem procurar simular o passado, e assim sugerir um futuro. O informal







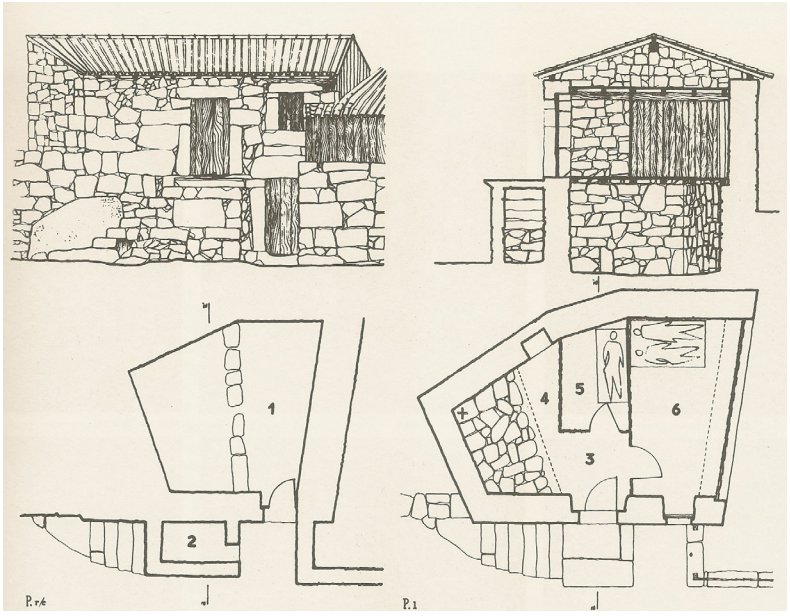
26."Um Passeio de Seminaristas a Fátima"; 1954.

torna-se na força motriz de preservação não do património, mas do seu potencial. Considerar a falta de uso como um tipo de ruína é perceber que o objecto tem potencial para mais do que um novo uso, este tem uma multiplicidade de usos. A História é construída sobre a ruína do passado, sem que este seja colocado num pedestal. É elemento indissociável do Presente e parte preponderante do Futuro.

Património Mutável será o termo que descreve de algum modo esta visão. O Passado é parte do Presente e deve ser tratado como tal, como uma parte de igual valor. Se o tempo é cíclico compreendemos que as condicionantes se mantém, portanto não há perda na transformação. Esta deve acontecer exactamente por avanço do tempo. Disto resulta uma visão imaterial da vivência como património, desses hábitos efémeros como Espaço, como Arquitectura. Tal como existe um processo de destruição também deve haver um processo de reconstrução. Se o nosso olhar constitui uma interacção abstracta com o objecto, devemos pensar as acções como ponto fulcral da organização espacial, como o "espaço" do Espaço.

Desta compreensão surge o binómio Património Informal/ Património Mutável. O primeiro é a base do segundo. Surge como resultado de uma memória colectiva. Existe como abstracção das nossas vivências e como filtro para apreendermos o que nos rodeia. É informação transmitida de geração em geração, portanto transversal a todo o desenvolvimento de uma população, sendo a par do território em si, o elemento que dita como as pessoas ocupam o espaço físico à sua volta. Como resposta a esta abstracção surge algo amorfo, na percepção que se cria dele. O Património Mutável não é mais que o objecto físico em constante mutação, podendo ser inteiramente substituído. Dita o limite físico de um comportamento e não um objecto por si só. O Património Informal é a formulação da nossa concepção de um conjunto de acções. Dita o uso do limite físico anteriormente referido.

Um dado local impõe aos seus habitantes um conjunto de limitações, coisas que os impedem de agir de determinadas maneiras. Estes são elementos dentro do espaço material que de certa maneira restringem o actuar pois limitam o peso que a percepção de cada um tem na acção realizada num dado instante. O homem é por excelência o maior fabricante de contextos. Isto implica que os limites que foram sucessivamente criados sejam sucessivamente reinterpretados. Estes sistemas actuam com base em pressupostos fisiológicos pré-culturais, ou seja, baseados na apreensão imediata das condicionantes do lugar. Esta lógica infracultural é o fundamento da memória colectiva pois é comum a todos, partindo de um base empírica baseada nos sentidos. Estes estímulos podem ser exacerbados ou limitados pelo contexto e as suas partes, através de interferências.



27.Habitação tipo da sub--região A; Inquérito à Arquitectura Regional; 1955 a 1960.



DO AMARAL/ LOBO/ MALATO; Casas em Marialva, Mêda; 1955 a 1960.

Segundo Robin Evans existem três tipos de interferência da envolvente no indivíduo: positiva, negativa e sintética.[12] As duas primeiras implicam que o dispositivo em causa potencie ou limite exclusivamente as acções. A última é então uma amálgama das duas primeiras, signos que limitam mas que potenciam em simultâneo. No caso em estudo isto pode ser visto nos dispositivos públicos que foram sendo reinterpretados em diferentes locais dentro dos limites da área generalizada de Marialva. A Casa enquanto dispositivo é um destes exemplos. Todos os signos que fazem parte daquilo que consideramos uma casa, são simultaneamente limitantes e potenciadores.

12.EVANS; Translations from Drawing to Building and Other Essays; p 14; 1997.

Janelas, Portas, Paredes, Escadas… são elementos que destroem por completo uma relação mais directa do sujeito com o mundo porém imbuem o mesmo de uma nova percepção, limitada à sua existência como indivíduo. Esta estrutura bem como a aldeia constituem espaços de organização fixa. Tanto uma Casa, como a Aldeia a uma escala mais alargada, constituem um conjunto de elementos não só materiais mas também metafísicos, normas que só são aplicadas naquele local, no contexto de uma determinada cultura.

"O espaço de organização fixa constitui um dos quadros fundamentais da actividade dos indivíduos e dos grupos. Compreende aspectos materiais, ao mesmo tempo que as estruturas ocultas e interiorizadas que regem as deslocações do homem no planeta."
Edward Hall[13]

13.HALL; A Dimensão Oculta; p 121 e 122; 1966.

A concepção dos espaços da Casa, que actualmente consideramos como facto consumado, não existia até ao século XVIII. Atribuir função prévia a uma determinada divisão ou considerar uma organização, independente dessas formulações, é um exemplo de interferência sintética. Na área em estudo as habitações predominantes eram aquelas que se encontravam na Sub-região A, definida assim no Inquérito da Arquitectura Regional.[14] Predominavam nesta zona casas de dois pisos em que o piso do rés-do-chão detinha as zonas utilitárias(lojas e currais) e o segundo piso era a habitação propriamente dita. O acesso à zona superior era feito através de um escada alpendrada, cujo alpendre podia ou não estar envidraçado. No centro deste espaço comum, separado de um espaço de alcovas, o fogo assume-se como epicentro da casa. Este é então sistema base que se vai deslocando dentro da aldeia e é através dele que se constrói uma base de compreensão comum dentro do colectivo. Este é o espaço de organização fixa dentro de um contexto semifixo. Na medida que estes elementos em grande parte se mantiveram estanques a partir do momento que se estabilizaram. Porém esta estabilidade que surge à medida que a massa construída estabiliza, não se reflete nos restantes edifícios. À medida que os núcleos habitacionais foram sendo ocupados e desocupados, os espaços comuns foram sendo refeitos, reinterpretados, reimaginados.

14.DO AMARAL; Arquitectura Popular Portuguesa; p 243; 2004.



28.“Mabília e uma nora”; Marialva, Guarda; não datado.



“Uma mãe e uma filha”; Marialva, Guarda; não datado.

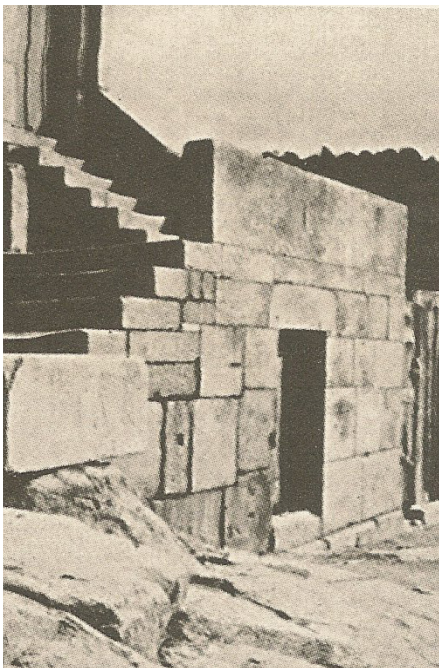
No que à materialidade diz respeito, o edificado é feito com granito e xisto, pois a zona em questão é uma zona de transição entre terrenos graníticos e xistosos. A pedra assume então o papel de grande limitador do campo visual, surgindo como extensão do mundo visual de quem nesta zona habita. Quem olha à volta percebe que as casas surgem como uma metamorfose das pedras que rodeiam aquela vivência, por conseguinte as casas, brotam do mesmo mundo visual que as fragas espalhadas pelos montes. Tal como a pedra ao ser trabalhada ganhou nova forma por influência da abstracção, a nossa percepção é alterada por essa mesma pedra cortada. Dentro da aldeia a memória da mesma foi sendo deturpada pelos habitantes que se iam movendo e reutilizando as pedras. O exemplo deste tipo de acção presente na casa em estudo é o da coluna da "Torre"[15]. Este exemplo serve para evidenciar uma população vinculada à terra e aos seus hábitos mas desvinculada de uma ideia do edificado como algo estanque. Isto permite que toda a acção, o elemento entre Homem e Objecto, dite a morfologia do material, ou seja, que a morfologia se adapte a uma tradição que se adapta, caracterizando um contínuo de comportamentos.

15.RAMOS;Terras da Beira - A de Marialva – 1º Número; p.1; não datado.

Actualmente somos confrontados com o vazio de uso, com o vazio de propósito em Marialva. Vemos que o edifício não é ruína mas também não é espaço, reduz-se a objecto. Isozaki afirma que o escombro é o retrocesso do material construtivo ao seu carácter elementar, é o que sucede a ruína e precede o desaparecimento. Porém neste contexto vemos algo diferente a surgir. As pedras são reposicionadas, os escombros são reinterpretados. Vemos o edificado como estando num constante estado de "Ma". Nunca é ruína, encorpora sempre potencial de mutação.[16] O Tempo surge como factor conector pois é este que decompõe o material ligando gerações através de hábitos partilhados. Aqui a materialidade, que tradicionalmente é vista como estável, previsível, duradoura e quantificável vê a sua posição invertida com a do tempo. O material aqui é mutação, é fluído, molda-se ao avançar do tempo, deforma-se perante a mudança e a incerteza. O Tempo torna-se então elemento estanque, faz da mudança a única constante. A Arquitectura é o tempo fora do tempo, são hábitos petrificados, é o espaço abstracto em contacto com o físico.

16. JACOBS/CAIRNS; Buildings Must Die; p 175; 2014.

Estabilidade será a palavra que dita a permanência de um aglomerado num lugar porém percebemos que esta pode vir de uma ligação menos material e mais abstracta. Podemos considerar dois elementos que limitam a nossa percepção e acção dentro dos limites da aldeia: os hábitos de vida e a idealização abstracta dos espaços individuais e comuns. O tempo que o objecto cumpriria o seu designo, seria o tempo que ela estaria num estado de estabilidade. Este tempo antecede o estado de "Ma", mas no caso de Marialva este sobrepõem com este estado de decadência. Aqui a verdadeira estabilidade ocorre, o objecto material está disponível para repensar a memória e refazer um conjunto de hábitos.





29.DO AMARAL/ LOBO/ MALATO; Escada de uma casa em Marialva; 1955 a 1960. (à esquerda)

SEM AUTOR; "Num campo algures na Devesa"; Marialva, Guarda; não datado. (à direita)



DO AMARAL/ LOBO/ MALATO; Uma mulher beirã a contar o milho; 1955 a 1960.

Espuelas afirma que a matéria concreta concentra em si todas as formas a que foi sujeita[17], ou seja tem em si o potencial de se adaptar àquilo que a realidade sugere, ao que a mente impele. O objecto é considerado como um acumular de potencialidades que são referências a hábitos passados. Como o sujeito encara o tempo de acção e do objecto onde ela decorre, é o fundamento para perceber a sua percepção do mesmo, bem como da relação com a acção no seu campo visual.

17.RAMOS,Terras da Beira - A de Marialva – 1º Número; p.1; não datado.

O utilizador acumula um conjunto de impressões e são estas que ditam não só a sua relação enquanto actuante com o tempo, mas como este assume permanência ou não do objecto como receptáculo das suas acções. Estas impressões surgem de uma repetição alargada das acções não à escala do sujeito mas à escala da aldeia. Esta repetição é produtora de hábitos, de acções que surgem em sucessão, parte de uma rotina alargada. Essa rotina, uma sucessão de hábitos, está intimamente ligada ao território, não ao local. Não caracteriza um determinado objecto, mas um aglomerado maior, uma dinâmica maior.

"No hay un relato ni una historia de cómo los Espacios llegaron a tomar posesión del sujeto, porque, cuando el sujeto llegó a sí mismo, los Espacios ya le habian pre-ocupado"
José Luís Pardo [18]

18.ESPUELAS; Madre Materia; p 97; 2009.

O sujeito dita qual a conformação do espaço e como este o envolve. Ele procura reflectir a abstracção com que filtra o objecto, no próprio objecto. Esta alteração surge alheada da realidade, vivendo exclusivamente do filtro imaginário que o sujeito cria em torno do objecto. O Objecto torna-se então parte do sujeito pois é resultado directo da sua imaginação. É resultado de um Olhar, menos que uma Visão. A memória integra-se com esse olhar, criando antecipação. O tempo de acção está associado aos hábitos, que com a repetição, deram origem à nossa rotina dentro de um dado espaço. A magia do real, descrita por Zumthor, é então esse imaginário que nos desvincula do lugar de um ponto de vista consciente, mas que nos agrega a ele de um modo subconsciente.[19] Criamos um directório de elementos que nos sintonizam com aquele espaço e percebemos que o físico é consequência da acção, a sua medida é resultado de repetição e hábito.

19.ZUMTHOR; Atmosferas; pp 17 a 21; 2009.

Van Eyck separou estes dois elementos mas torna-se evidente que uma é consequência da outra. Criamos o hábito de percorrer os mesmos espaços, e de repetir as mesmas rotinas. Transportamos esta visão de rotina independentemente do sítio onde nos encontramos. Isto faz com que transportemos o espaço, a sensação que este nos dá, o esforço que é necessário para completar as acções dentro dos limites desse mesmo espaço. Criamos afinidade pelo espaço como consequência das memórias que temos dele, ou seja, a nossa antecipação de uma dada acção é resultado dessa transmissão de significado, essa transmissão de lugar, que ao tem vindo a ser equacionada ao longo do texto como



30.MAIER; VM1963W-00764-10-MC; Chicago, IL; 1963.



MAIER; Local desconhecido; 1960.

o "Lugar Bruxo". A relação que se estabelece entre lugares, a familiaridade que eles provocam em quem vê, não resulta do elo visual que estabelece entre eles. O contínuo do espaço urbano está marcado pelo deturpar dos princípios transversais a todos os objectos, transversais a todos os espaços. A ligação que estabelece entre eles é subentendida, está para lá do que é visível.[20]

20.VAN EYCK; The Child, the City and the Artist; p 79 e 80; 1962.

Os lugares mudam dentro da memória pois vão sendo confrontados entre si. Através disso a experiência espacial vai sendo moldada, pelo imediatismo das acções e pela interacção entre elementos. Os eventos na nossa memória vão ganhando protagonismo dentro do contexto da nossa percepção conforme a facilidade com que nos lembramos deles. Essa facilidade até certo ponto dita a preponderância que estes ganham na maneira como projectamos o nosso mundo visual sobre o objecto físico.

A casa em estudo é um desses exemplos. Existe como um conjunto de memórias em que a auto-referência é inegável, tanto na maneira como ela se organiza, como no modo como os elementos que constituem a casa se aglomeraram ao longo do tempo. Usando os dois pátios associados aos espaços domésticos como base, percebemos que de algum modo ocorre uma repetição. Dois armazéns estão associados a esses grandes espaços abertos e para além disto estes dois espaços são marcados pela presença de dois pilares como presença demarcada naquilo que é o seu ambiente. O pátio mais recente que se encontra a nascente é onde este elemento ganha mais expressão. Uma coluna romana serve de pilar. Sendo este pátio localizado na extremidade do terreno, a sua aparência é maciça e a escala do pilar torna-se mais preponderante. Apresenta um diálogo mais "atarefado" entre os seus elementos. As partes que de algum modo referenciam o pátio pré-existente ganham maior destaque na nova iteração, mas como essa repetição é de algum modo exacerbada, todo o espaço se torna mais vivo, mais intenso, pois tem significados sobrepostos nos seus elementos.

Chegamos à conclusão que a questão da Identidade não depende da forma mas sim da referenciação. Essa resulta da nossa consciência da forma. Compreendemos um mundo através de uma rede de morfologias, e com elas o mundo passa a pertencer-nos. O colectivo ganha então um carácter próprio, passa para o campo da percepção. Ao compreender a forma, a ela são associados um conjunto de sensações e características que ficam permanentemente associadas a uma forma mestra.[21] Perceber o que é igual e o que é distinto permite-nos mais do que apreender o espaço permite conceptualizá-lo. Esta idealização tem como base estabelecer o limite entre usuário e espaço. Compreendendo esta fronteira percebemos em termos físicos o limite de actuação do sujeito, e como este projecta a sua visão abstracta sobre o objecto físico.

21.ESPUELAS; Madre Matéria; p 73; 2009.







31."O avançar de um Lugar"; Fotos dos púlpitos exteriores na aldeia; Marialva, Guarda; 2019.

Mais do que qualquer outra característica a forma é a base de algo que se pode apelidar de Identidade.[22] Uma característica que não é mais do que a permanência do objecto na esfera da abstracção colectiva. Os signos que constituem a casa foram sendo reagrupados em conformidade com a abstracção de cada um dos donos que foi moldando e expandindo a casa. As imagens dentro da casa e na aldeia são resultado da visão iconográfica que aquelas conformações foram ganhando dentro dos espaços. Os pátios apesar de distintos carregam em si um contínuo, um carácter imediatamente apreensível. Este carácter é resultado de um significado para um colectivo que ganhou forma. Esta torna-se característica através do qual ideias e realidades concretas se relacionam. Para Platão esta relação era ditada pelo físico, e este ditava o carácter da abstracção.[23] Recorrendo novamente ao exemplo da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, percebemos que a ideia permanece estanque dentro da comunidade, o valor intrínseco do objecto advém da idealização do mesmo e não da sua estrutura física. A população foi idealizando aquela igreja, interiorizaram hábitos e rotinas a ela associada, transmutando o objecto no dia-a-dia da população, ao longo dos tempos. Isto fez com que o objecto material passasse a estar desvinculado da sua função, na medida que a igreja existia como memória colectiva do agregado populacional que dela se servia.

22.VAN EYCK; The Child, the City and the Artist; p 83; 1962.

23.ESPUELAS; Madre Matéria; p 75; 2009.

Este afastamento dos utilizadores do objecto físico, resultou do facto de não obter um carácter evocativo aos olhos da população. As acções que decorriam no seu interior não dependiam do objecto. Eram por si só evocativas.[24] O que ali decorria era independente do sítio e da memória, e era no contexto do dia-a-dia era tão claro como o objecto, de um ponto de vista abstracto e psicológico, suplantando-o. A forma estabilizou quando o novo objecto, pela sua localização, criou um vínculo com as pessoas, ganhou um carácter central no mundo visual dos habitantes, e com isto ganhou então esse carácter evocativo, o material e a abstracção fundiram-se, o Lugar Bruxo materializou-se. Este novo objecto físico é então um novo facto de interferência na vida da população. Ganhando um novo carácter físico, ele tornou-se num novo detalhe na memória colectiva daquela Igreja.

24.VAN EYCK; The Child, the City and the Artist; p 84; 1962.

A utilidade que ele ganha cria um novo factor de interacção, dá uma nova dimensão aos hábitos estabelecidos pela população. Esta nova versão como descreve Evans, constituiu uma interferência positiva pois mantém todas as interacções das iterações anteriores da igreja mantinham, acrescentado a estas, esse novo carácter de centralidade, havendo uma maior proximidade com a população, torna os espaços individuais mais próximos do espaço colectivo. Ganha deste modo evocação, tornou-se indissociável da percepção individual de cada habitante, passando a fazer parte da memória colectiva, em que o objecto se tornou indissociável da abstracção.[25] Posto isto chegamos à noção que apesar de a abstracção ser prevalente na nossa maneira de actuar, o facto de esta se afirmar em relação ao objecto, permite que o seu uso se mantenha relevante, pois a ele são associa-

25.EVANS; Translations from Drawing to Building and Other Essays; p 17; 1997.



32.“O Bloco no Lugar”; colagem; 2019.

das novas acções com o passar do tempo. As propriedades latentes ao objecto, ou seja, a percepção das multiplicidades de acções que neles decorrem e de memórias a eles associados, criam afinidade pelos elementos físicos que o permitem. Isto decorre não em espaços profundamente desenhados mas sim intimamente caracterizados. Isto pode ser a base de um entendimento da Arquitectura Popular, da percepção popular do espaço. Esta é maleável e reage àquilo que a envolve. Existe intimamente ligada à rotina e molda-se a uma nova circunstância, mas mais do que isso, a novas interpretações.[26]

26.DO AMARAL; Arquitectura Popular Portuguesa; As Beiras; p 261; 2004.

Os edifícios são inanimados, e transmitem a sensação de serem imutáveis, estáticos não só no espaço, mas também no tempo. Porém este está dependente de um imaginário, e é feito e alterado segundo esse mesmo imaginário. A sua relação com o corpo é inegável, e a sua concepção e construção são consequência das acções que nele decorrem. Como afirma Van Eyck o Homem é simultaneamente sujeito e objecto na disciplina da Arquitectura.[27] Ao compreendermos esta nossa posição compreendemos que para mantermos esta dualidade em relação ao objecto físico, a memória é a charneira entre estas duas existências do Homem em relação ao Espaço.

27.VAN EYCK; The Child, the City and the Artist; p 50; 1962.

Formular o espaço com base no Homem é criar o Lugar. Imaginar o Tempo em relação ao Homem gera o momento.[28] Isto faz com que não consideremos o objecto como desencadeador e propósito final da criação de um lugar, mas passemos a ver a acção como motor deste processo. Deste modo compreendemos no lugar uma capacidade de aprender, ou seja de se transformar dentro da percepção de um colectivo. Assim torna-se mais estreita a relação do homem com o lugar. Como afirmou Van Eyck, a Casa tal como o Homem, respira. A casa vai crescendo. Acrescentam-se elementos com base na necessidade. Recria-se imaginando o lugar de outro modo. Apesar disso a génese deste novo lugar, não é uma nova acção. É simplesmente uma interpretação de um mundo visual e de uma memória a ele associado. É uma leitura de algo que ali não existe, uma interpretação do lugar por via do abstracto. A relação do Lugar com o Homem é também reforçada quando a relação é diversificada, ou seja, quando um mesmo lugar comprime em si todas as actividades que um indivíduo quer realizar.[29] Isto resulta num edifício aberto à mutação. O edificado em Marialva não é vinculado ao seu período de origem. O passar dos tempos permite que os edifícios sejam adulterados, que o seu exterior esteja num estado de fluxo constante.

28.VAN EYCK; The Child, the City and the Artist; p 50; 1962.

29.EVANS: Translations from Drawing to Building and Other Essays; p 18; 1997.

Esta compressão de espaço pode por vezes resultar numa situação, como refere Robin Evans, de doação.[30] Por via da imaginação e da percepção individual, o sujeito vai criar um novo uso, a partir de um hábito consumado. Na casa vemos um destes usos. O novo quarto-de-banho que é colocado no pátio nascente, associa-se a uma escada alpendrada, dispositivo corrente na arquitectura beirã. Este quarto-de-banho é referência a uma casa-

30.EVANS: Translations from Drawing to Building and Other Essays; p 18; 1997.



33.“Os muros que se moveram”; Marialva, Guarda; 2019.

-de-banho, também ela exterior, no pátio oeste da casa. Não só concentra naquele núcleo da casa um maior número de acções, como também cria um novo paradigma. A nossa percepção do Lugar é então consequência da compreensão da rotina, resulta da repetição de certas acções dentro de um determinado espaço. Os dispositivos que compõem o espaço, podem ser lidos a partir da relação da resistência que o lugar tem, a que o indivíduo consiga cumprir a sua rotina.[31] O sujeito está limitado, pelo espaço que o rodeia, a actuar de um certo modo. Pode escolher concluir o seu primeiro objectivo ultrapassando a resistência, ou considerar uma opção semelhante mas cuja dificuldade de a alcançar é menor. Esta escolha de um objectivo secundário, injecta no sujeito uma liberdade superior, pois permite vários usos do mesmo objecto, em que o sujeito empiricamente percebe as suas limitações dentro de uma dada situação.[32]

31.EVANS: Translations from Drawing to Building and Other Essays; p 23; 1997.

32.VAN EYCK; The Child, the City and the Artist; p 50; 1962.

Dentro da Aldeia as soluções utilizadas são desta índole. Os habitantes optaram por mover pedras de outros edifícios, pois isto implicava um menor esforço, um menor uso de capital. Ao fazê-lo não só comprimiram o espaço colectivo de todos, como reforçaram o carácter da percepção do aglomerado, dos habitantes, na medida que os lugares concentram um maior número de signos comuns à imaginação de todos. Inconscientemente um indivíduo vai reagir de uma maneira mais activa àquele lugar pois do ponto de vista abstracto concentra em si uma multiplicidade de lugares, uma multiplicidade de significados. Disponibilizar um conjunto de soluções para que a repetição de uma rotina aconteça, não faz com que um ambiente seja favorável ao utilizador. Um Lugar concentra nele características subconscientes que fazem com que a resistência ao utilizador tenha um cariz abstracto. A interacção que se estabelece depende de um conjunto de princípios que o utilizador associa ao lugar. Os hábitos que associamos a uma ação limitam a nossa relação com o espaço. Esta relação é facilitada pela partilha de significados dentro de um aglomerado. Através de impressões resultantes da imaginação potenciamos o hábito do utilizador em relação a um determinado conjunto de acções.

A mudança num contexto só é conseguida quando ela é informada pelas normas sociais daquilo que o envolve. Quando o novo uso do material surge como extensão do imaginário colectivo.[33] A inovação decorre de uma ligação íntima ao mundano, ao corrente, ao habitual. Esta visão põe em confronto inovação e vivência. Porém neste meio a inovação foi resultado de uma acção consciente por parte dos moradores. As mudanças que dela resultaram, criaram então esse espaço denso, porque vem de uma necessidade profunda. As acções são então catapultadas como resultado, para um espaço rico em conteúdo, pois os elementos físicos já estiveram associados a outros pressupostos abstractos. Não dependeu de uma acção externa, nem de uma influência. Não resulta de um pressuposto espacial que pretenda programar as pessoas para realizar determinadas acções, mas sim de um imaginário de actos, e essas sim desenham o espaço.

33.EVANS: Translations from Drawing to Building and Other Essays; p 28; 1997.



34.“A Tulha do Senhor dos Passos é hoje uma casa”; Marialva, Guarda; 2019.

Os habitantes de Marialva têm um modo de actuação enquanto colectivo semelhante, sendo marcadas as diferenças pelos paradigmas dos dois núcleos, que actualmente ainda mantêm alguma população. Se por um lado os habitantes no Arrabalde sentiram que o seu imaginário estava dependente nas casas em pedra, que existem ali desde que a vila extravasou para lá das muralhas, na Devesa a situação é oposta. Quando no século XIX os populares decidiram ocupá-la de novo, o seu vínculo era com outras linguagens e não com aquilo que eles conheciam da sua terra. Referenciavam outros imaginários, de outros países, espelhavam identidades que marcaram cada indivíduo e que a partir daí pertenceriam à memória colectiva do Lugar, ao imaginário por eles partilhado. Estas Memórias são os padrões que definiram o dia-a-dia destas pessoas. Estão intimamente ligadas aos objectos, estes por sua vez ligados ao sujeito colectivo. Estes significados funcionam como código ou ordem imposta na Aldeia. Referenciam outras situações, mas também se referenciam a eles próprios. Isto dá-se porque para quem ali morou, o passado estava interiorizado, sendo assim pertencia ao íntimo da vida no presente.[34] Esta memória é imaginativa, pois retrata um conjunto de experiências. Criamos uma visão interiorizada que informa a nossa recolha de informação tanto emocional como intelectual, moldando a nossa reacção instintiva ao espaço que nos rodeia. A nossa percepção é então informada pelas relações entre o antes e o agora.

34.VAN EYCK; The Child, the City and the Artist; p 120; 1962.

Compreender um objecto em relação a uma densidade de momentos é perceber não o peso da história no Lugar, mas sim como o passado e o presente estão juntos como instantes e não como factos históricos. Vemos isto na maneira como a capela de São Marcos na Devesa ou a tulha do Senhor dos Passos no Arrabalde, foram tomados e reinterpretados. Estes possuíam signos específicos mas foram alterados de maneira a cumprir outros propósitos. Havia simultaneamente uma ligação afectiva e uma necessidade de os transformar. A tulha que se encontrava no Arrabalde, perdeu o uso para o qual tinha sido erguida, e foi então reinventada. Esta reinvenção do objecto existe pois na acção dos habitantes está um vínculo imaginativo que rege a memória, e que se associa à pura necessidade.

O homem vive num relativo em que a abstracção do passado vive sobreposta ao presente, e isto resulta num futuro idealizado.[35] A nossa experiência dita a nossa relação com o ambiente. A nossa acção existe em simbiose com o lugar. Esta interiorização constitui a base cultural de Marialva. Os hábitos são partilhados que faz com que a memória espacial e a maneira como os moradores se relacionam com o espaço seja um processo que se expande à consciência colectiva, e este processo seja instintivo. Não nos deparamos com algo que se tenha que medir para acontecer. A sua morfologia é infinita e o seu conteúdo está em constante expansão. Ganha assim uma presença simultânea no Passado e no Presente.

35.VAN EYCK; The Child, the City and the Artist; p 120; 1962.



35.“Onde está a Ruína?”; Marialva, Guarda; 2019.

Esta linguagem está dependente do objecto, mas também por ele é limitada. A abstracção vai ganhar um contexto, para poder existir no imaginário, ela vai para além de qualquer simbologia que possa ser representada através do objecto. É uma memória corrente, colectiva e de base oral que permite que a um Corpo seja associada uma miríade de memórias.[36] A esta oralidade associamos também uma percepção incompleta, que preenche o espaço conhecido não só com aquilo que percebemos, mas que o intercala com lacunas e incertezas, montando a ideia do Lugar. O imaginário do indivíduo é então uma adaptação de ideias do colectivo a partir de uma relação de acção/reacção.[37] Esta interacção faz com que o homem procure perceber com base na proximidade com dados elementos e a partir destes decifrar os vazios da sua compreensão. É nos elementos banais que procuramos os significados alargados dentro de um espaço.[38] Esta leitura é imaginativa e faz com que os objectos banais ganhem uma dimensão maior dentro daquele contexto. Deixam de ser meros objectos para ser impressões dentro de um espaço. Permitem ao indivíduo decifrar o espaço em seu redor, estabelecendo uma ligação entre o lugar e o utilizador.

36.ESPUELAS; Madre Materia; p 28; 2009.

37.MERLEAU-PONTY; Sense and Non-Sense; p 84; 1964.

38.EVANS; Translations from Drawing to Building and Other Essays; p 56; 1997.

A compreensão que cada pessoa estabelece em relação aos lugares da sua vivência não tem base geométrica nem se preocupa em responder a uma determinada conformação dos diferentes espaços. A concepção do lugar como já foi referida anteriormente, é imaginativa, o que cada um faz é idealizar os seus hábitos dentro de um edifício ou num dado lugar.[39] Compreendem o espaço pela interacção que nele decorre. A maneira como as relações se estabelecem com o lugar e no lugar, dita uma determinada conformação para o usuário, mas de um modo instintivo.A interacção entre homem e objecto, a Acção, é resultado de uma relação em que dois elementos físicos constituem uma leitura abstracta de um todo.[40] Apesar de este todo abstracto ser alvo de uma leitura de uma ideia unitária, a sua apreensão é feita por via das suas partes, de detalhes que estabelecem a ponte entre o espaço da acção e o actuante.

39.EVANS: Translations from Drawing to Building and Other Essays; p 57; 1997.

40.MERLEAU-PONTY; Sense and Non-Sense; p 86; 1964.

A relação entre Homem e Lugar é sempre mediada pela compreensão que o Homem tem dos Limites. Estes compõem não uma redução de hipóteses de acção mas sim uma guia através da qual compreendemos os hábitos e as rotinas. Esta compreensão resulta num hábito partilhado entre um grupo. O limite da acção pode também ser definido em relação a um elemento. Esse define a actuação do usuário, estabelecendo presença num conjunto alargado de espaços. Na Devesa a reconversão da Igreja de São Marcos, estabeleceu um novo centro para aquele núcleo. Ao ter um elemento que os ligava aos restantes habitantes, cada pessoa passou a encarar um espaço, que antes era uma ruína, como um elemento comum. A sua presença pouco mudou o local em termos espaciais, alterando sim o imaginário de quem ali morava. A igreja passou a ser central pelo peso que acarretou como elemento chave da percepção daquele lugar.



36.DO AMARAL/ LOBO/ MALATO; Igreja de São Pedro no Arrabalde; Marialva, Guarda; 1955 a 1960.



"Quem olhou a rua da Lage?"; Marialva, Guarda; 2019.

A igreja tem o impacto que tem no utilizador, pois está associada a um entendimento do que deve ser "uma igreja". Este núcleo de realidade tem um peso abstracto evidente no seu entorno, pois o edifício foi feito para albergar um objecto de devoção. Na mente de quem ali habitava, ele era aquilo que na esfera colectiva viria a ser o foco daquele aglomerado, porém cada habitante foca a centralidade em si, e define a sua rotina. Cada um delimita de modos diferentes os lugares que habita.[41] O indivíduo estabelece a ideia e a partir dela altera o lugar em conformidade. Ela é um misto de um imaginário e de um objecto físico.

41.ESPUELAS; Madre Materia; p 29 e 30; 2009.

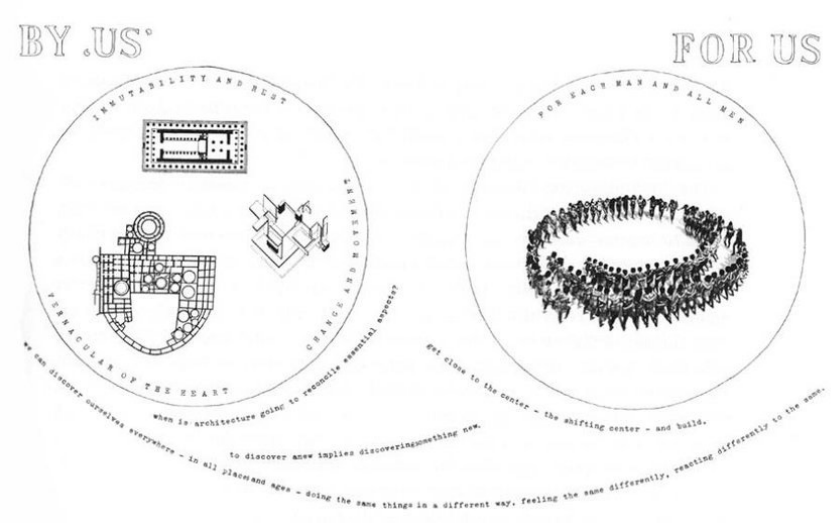
Criar o nosso Lugar dentro do espaço, descreve esta mistura de imaginário e realidade. Através deste processo formulamos novas definições e correspondências físicas para elas. Tal como o objecto se vai modificando para responder a uma acção também a nossa percepção se molda para que as novas ideias se definam através de novos desenvolvimentos que alberguem uma nova extensão do mesmo imaginário.[42] A casa e os seus elementos são reinvenções. Cada acrescento implicou uma mudança não só para a família como também para a empatia de quem ali circula. Se durante um tempo esse imaginário era constante, falado de geração em geração mantendo uma ligação a um subtexto invisível. Hoje a história é mais um conto. Vive da invenção de quem olha. O largo da Rua da Lage, em frente à entrada da casa, é hoje, meramente o que se mostra ao olhar. A imaginação terá de ser mais vigorosa para formular uma impressão viva por parte do utilizador. Neste contexto o objecto torna-se verdadeiramente no Lugar Bruxo. Comunica sem apego a uma verdade científica, a uma história definida. Ao não ter este vínculo a leitura torna-se interpretativa, imaginativa e em última instância criativa. A casa é reformulada meramente por via do vazio de uso. Esse vazio faz com que a visão do lugar seja idealizada com base nos seus limites. O homem quando apresentado com esta visão preenche esse vazio de acção, com uma idealização, enche a lacuna com uma falsa memória. Projecta sobre o vazio espectros de uso. Reinventa-o nesse momento.

42.VAN EYCK; The Child, the City and the Artist; p 123; 1962.

A Casa constitui um destes Lugares. Surgiu por aglomeração e o seu vazio de uso não permite uma leitura objectiva, não permite formular uma Visão da Casa.[43] Mas como já tinha sido referido a procura é feita por um Olhar e não uma Visão. Idealizar algo nas lacunas, que é a falta de acção, constitui uma compreensão de como o lugar pode ser, mas também da multiplicidade de percepções que aquele lugar pode suscitar dependendo dos pormenores que são escolhidos como fulcrais na sua leitura. O edifício torna-se num novo objecto pois depende exclusivamente da concepção abstracta que é feita no contacto entre Homem e Edifício. Compreendemos que os hábitos do Homem são constantes. A relação que o usuário vai extrapolar a partir do espaço vazio é sempre semelhante. Percebemos que no contexto da casa as soluções foram sendo repetidas. A ideia foi-se adaptando aos tempos, mas os padrões mantiveram-se constantes.[44]

43.EVANS; Translations from Drawing to Building and Other Essays; p 60; 1997.

44.VAN EYCK; The Child, the City and the Artist; p 130; 1962.



37.VAN EYCK; Otterlo Circles; 1959.



"Uma mãe e duas filhas"; Marialva, Guarda; 1967.

A casa é uma sucessão de ideias repercutidas ao longo do tempo. Memórias partilhadas, reinterpretadas e reorganizadas. Parte de uma relação de vínculo afectivo que faz com que aqueles signos sejam mais do que meros objectos no contexto de uma casa. São memórias e imaginários com um vínculo corpóreo com o utilizador. Esta cultura do imaginário faz com que qualquer tipo de pretensão de um passado histórico seja negado.[45] O edificado está sempre a ser revisto, e vive com base numa cultura em que os hábitos são passados de geração em geração, dando aso a uma deturpação não dos usos, mas da maneira como esses actos individuais ocorrem: quais os seus limites, quais os seus pressupostos, como é que eles se desenrolam. A cultura é então imaterial. É um ensinar de rotinas. Propõe um significado que ultrapassa uma percepção com base na história.[46] A relação que se estabelece com o Lugar nasce das relações que cada indivíduo dentro da aldeia. A sua memória é aumentada pelo conjunto de percepções que olham para o Lugar. Passa então a compreender o lugar como uma possibilidade de interacções pois cultivou o seu ponto de vista, com outros.

45.DEBORD; The Society of the Spectacle; p 68; 1967.

46.DEBORD; The Society of the Spectacle; p 69; 1967.

A criação neste local está dependente de quem lá mora, tomando posse da construção dos lugares e edifícios. Isto faz com que certas características do edifício sejam exacerbadas em prol de outras, dando aso à pura invenção. Apesar de algumas terem sido fantasiosas, percebemos o peso que a mão popular e a sua ingenuidade têm na produção do edificado e dos lugares da aldeia. Isto torna esta intervenção muito mais significativa, pois o grande contínuo de criação não é feita por uma mão só , mas sim por um folclore comum. Este actuar constitui uma contradição. Pois, se por um lado, os locais veem aqueles objectos e linguagens, como algo digno de reverência, não há uma procura que estes sejam preservados como um testemunho popular, apenas o fazem como manutenção da sua identidade, reflexo do seu modo de vida e das suas rotinas. Estabeleceram um Olhar em relação ao objecto, tão mundano quanto os utensílios do seu dia-a-dia. Os testemunhos de tempos anteriores existem em simultâneo com o hoje tendo um peso equivalente a todos os outros elementos presentes no imaginário local. A história não é uma fonte de conhecimento, mas sim um relato de experiência humana.[47] Perceber esta sobreposição de experiência é perceber o carácter simultâneo que elas têm e a metamorfose que isso implica no observador.

47.VAN EYCK; The Child, the City and the Artist; p 120; 1962.

Este Lugar é imutável. Uma constante na mente, não no contexto material. Esta concepção está no centro daquilo que Van Eyck descreveu como o "íntimo vernacular", "Vernacular of the Heart".[48] No diagrama Otterlo Circles vemos que esta ideia do vernacular, como resultado constante da acção do colectivo ligado a um objecto histórico e a uma actuação esclarecida. Marialva funciona como uma manifestação parcial deste princípio, pois a mão activa que pensa objectivamente sobre a mudança não existe. Apenas a mão dependente do imaginário, que o projecta no real, está presente.

48.VAN EYCK; The Child, the City and the Artist; p 130; 1962.



38."Isto não é um merlão"; Marialva, Guarda; 2019.

O aparecimento de soluções práticas não está dependente de uma mão educada. Se por um lado a formação transmite-nos, a nós arquitectos, a vontade de dissecar e posteriormente evoluir, o leigo pela via da necessidade cria metamorfoses de igual interesse pois a acção dele parte de uma necessidade primordial, passando a decifrar os signos que vê à sua volta, sendo estes reproduzidos com o intuito de criar familiaridade no utilizador. Adaptar a memória ao lugar não é mais do que aplicar um aprendizado vinculado ao Lugar, criando assim uma interpretação que se sobrepõe ao original.[49]

49.VAN EYCK; The Child, the City and the Artist; p 132; 1962.

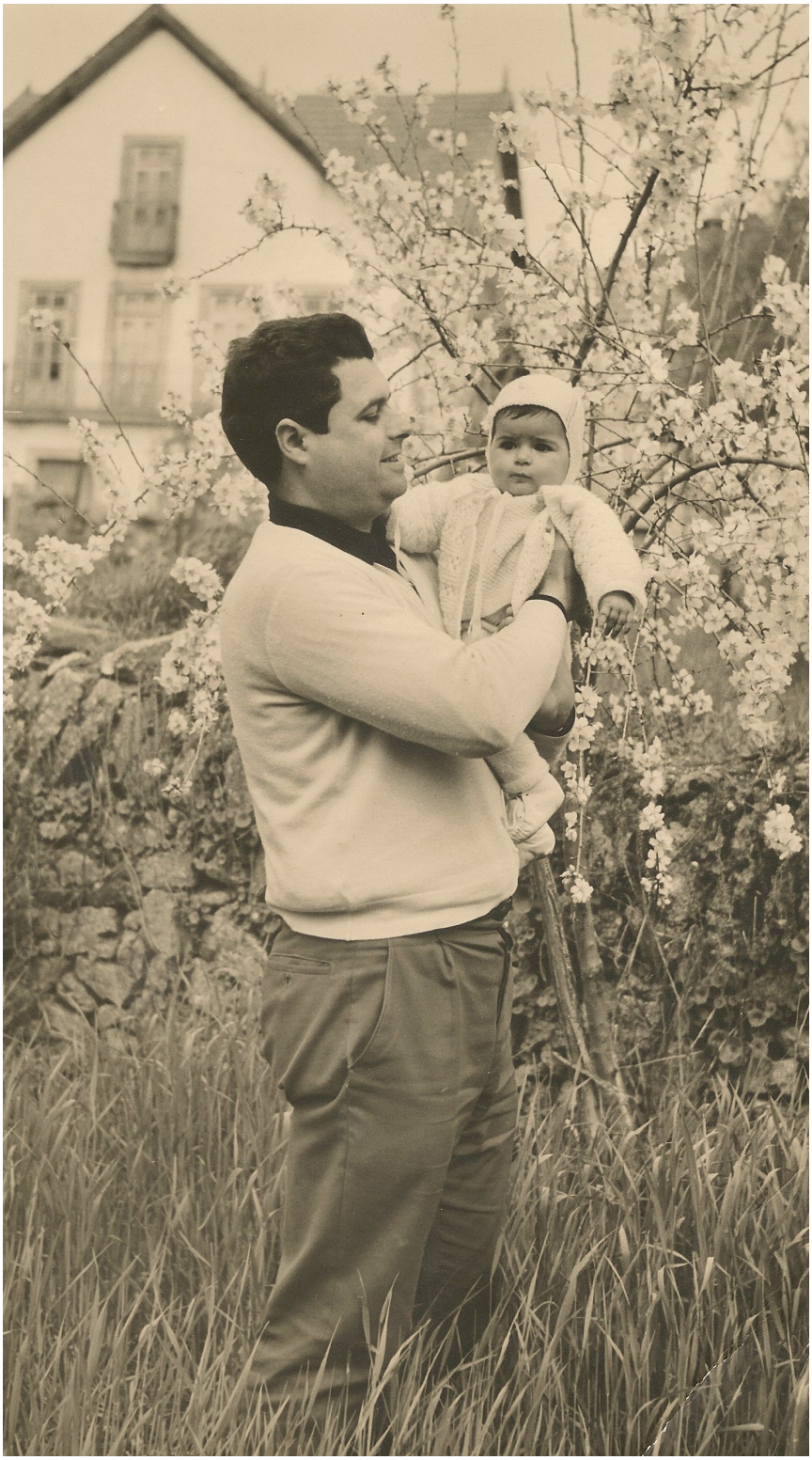
Se a percepção é aquilo que dita a nossa interacção com o objecto, então é essa mesma percepção que deve ditar o formular da idealização e consequentemente da materialização. A nossa percepção funciona à base de símbolos e são estes que ditam o nosso entendimento da realidade e o nosso imaginário. São arquétipos que nos permitem comunicar. Refereciamo-los em conversas e descrevemo-los juntamente com acções. Estas são as bases do imaginário do dia-a-dia, e das imagens que pretendemos conjurar. Quer façamos de todo o edifício um símbolo ou a ele associemos os símbolos, estas construções são ilustrações de uma memória que é ampliada pela imaginação.[50]

50.VENTURI; Learning From Las Vegas; p 87; 1972.

Uma igreja é um destes exemplos em que o próprio edifício é o arquétipo. A reconversão das ruínas da Igreja de São Marcos foram feitas pelos populares. Construiram-na com base no imaginário daquilo que para eles, era uma igreja. Isso implicou uma grande abstracção por parte de quem estava a construir pois procuraram fazer daquela igreja o ideal de uma igreja. Na entrevista a Odete Girão é-nos dado o relato de frescos que foram caiados completamente de branco. A igreja nesta nova iteração, tornou-se uma versão abstracta daquilo que era antes, de algum modo materializou a ideia simbólica de uma igreja.

As ações dos populares em Marialva em todas as suas intervenções tiveram uma tendência para criar uma visão imaginada da Aldeia e da sua história, fazendo dos edifícios não uma versão autêntica deles próprios, mas uma versão que aos seus olhos era mais credível.[51] Colocar merlões na torre do Castelo é um destes exemplos. Imagina quem olha que em tempos ali estiveram e isso é tão mais vivo que a verdade que sempre esteve à sua frente. Deste modo o real foi de encontro ao imaginário criando a visão que na memória colectiva, era aquele Castelo. Após a intervenção o carácter original foi reposto, sendo essa reversão feita por uma questão de autenticidade histórica. Esta opção de deturpar a verdade do objecto, partiu de uma consciência colectiva do grupo que procurou reproduzir a sua visão do mundo no castelo. Se também foi a mão popular que refez a capela na Devesa, porque não deixar a mão popular reinterpretar o castelo, que apesar de ter sido repreendida, deixou a sua marca no entorno, pois os merlões movidos das muralhas, passaram a marcar o recinto do Castelo.

51.VENTURI; Learning From Las Vegas; p 91; 1972.



39.“O começo da memória”; Marialva, Guarda; 1964.

Esta escolha pode ter tido um subtexto de autenticidade por parte de quem optou por colocar merlões onde nunca houve, referenciando um imaginário sem qualquer tipo de raiz numa memória visual, mas numa clara referência com base linguística, resgatando a imagem de "um Castelo". As palavras têm exactamente este poder de transmutação e a nossa percepção da realidade está claramente associada a elas. São as bases da nossa relação com os lugares da nossa vivência.[52] São exemplo consumado do carácter não corpóreo da Arquitectura, mas de todos os objectos, como temos vindo a definir ao longo do texto, uma concepção de hábitos e acções, como parte de um imaginário colectivo disseminado por contextos individuais.

52.MERLAU-PONTY; Sense and Non-sense; p 87;1964.

A intervenção activa por parte da população fez dos edifícios colectivos de Marialva simultanemente arquétipos e meros objectos aos quais os paradigmas estão associados. Estes podem então ser descritos pelas pessoas: como são, a sua cor, o que os rodeia, a sua textura… A arquitectura tem um significado inerente pois vive da relação de uma ideia a uma imagem, de uma palavra a um objecto.[53] Estes edifícios passam a ser descrição de um lugar, não da sua história mas da pertinência que o lugar mantém na vivência das pessoas. O Lugar passa então a ser uma peça numa história contada de geração em geração. Uma memória resulta dessa interacção, uma memória que é imaginada pelo utilizador, e cujo vínculo ao lugar é o seu significado.

53.ESPUELAS; Madre Materia; p 31; 2009.

Esta é então o preceito através do qual guiamos a percepção para exagerar ou ignorar determinadas características. A percepção de Marialva está dependente de cada um, mas é comum a toda a gente. A maneira como as mutações foram ocorrendo no objecto, permitiram que ele albergasse os mais variados significados.[54] Sendo eles uma sucessiva adição de características diferentes e estando relacionados com sucessivos contextos geracionais faz com que eles, transcendam o Objecto. Esta densidade de significados faz com que cada espaço suscite o interesse e cative os moradores a servirem-se dele. Esta predisposição para o uso, faz com que novos elementos sejam introduzidos, novos imaginários que resultam numa afinidade acrescida, elementos que sugerem olhares consequentemente diferenciados do lugar.

54.HERTZBERGER; Architecture and Structuralism: The Ordering of Space; p 100 e 101; 2015.

O foco desta leitura é perceber como o olhar cativa a mente a adicionar símbolos aos lugares, como a um objecto inanimado são enxertados significados diversos e como isso influência a nossa leitura de um Lugar. Perceber se o objecto suscita a nossa permanência, é perceber se olhamos meramente para ele, se a nossa relação com o edifício foi feita simplesmente com base no inconsciente.[55] Esta relação ocorre quando tal como o falar o nosso olhar sobre edifícios não é reverencial mas sim inconsciente. Quando começamos a falar, aprendemos as palavras sem saber qual o seu valor simbólico, que sentido carrega aquele som. Com os lugares da nossa vivência o processo será semelhante.

55.ESPUELAS; Madre Materia; p 32; 2009.



40."O Olhar de uma criança"; Marialva, Guarda, não datado.

Somos influenciados pelos espaços, pelo material, ele reage a nós e nós a ele. Aprendemos lentamente o significado de cada olhar, as palavras a ele associadas e lentamente ele torna-se parte de uma linguagem subentendida nas nossas acções. A nossa interrelação com ele é compreendida nessas mesmas interacções, tal como as palavras. acessórias ao diálogo, procuram transmitir uma ideia.[56] Os símbolos do Lugar são combinados para interagir com o usuário, incentivam-no a actuar.

56.MERLEAU-PONTY; Sense and Non-sense; p 87; 1964.

Este diálogo entre espaço e homem, incentivado pelo relato folclórico das vivências, permitiu que ao longo dos tempos fosse a afinidade criada entres estes dois, os hábitos do dia-a-dia, que permitia que o edificado se mantivesse. O hábito, a repetição de rotinas, é o elo de ligação entre Homem e Lugar que tem vindo a ser descrito ao longo do texto. Hábito e habitar encontram a sua expressão, uma impressão mais directa do abstracto sobre a realidade, na Casa. Aqui repetição, cria o espaço onde tipologias surgem, tipologias essas que como têm uma lógica bastante contida, permitem que estes sejam replicados por diferentes pessoas com relativa fidelidade.

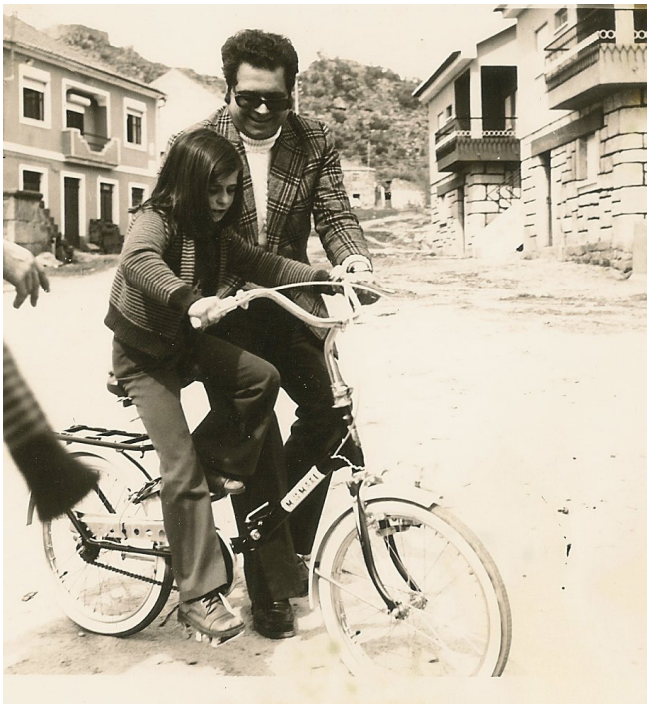
A Casa foi um exemplo de aglomeração de tipos, estes resultados de um contexto temporal específico. Esses foram sendo reproduzidos ao longo dos diferentes períodos, constituindo um elo genealógico entre diferentes gerações, um diálogo instintivo entre um lugar e quem o ocupa sendo essa ligação estabelecida através do laços afectivos que se criam no Lugar, através dele e consequentemente com ele. Criamos em torno dele um hábito que funciona como uma linguagem, no sentido que determinados padrões definem um modo de actuar, este intimamente vinculado a um indivíduo. Estas partes de um todo influenciam-se mutuamente pois o Homem cresce a aprender o significado dos lugares, e o lugar ganha forma e significado.[57]

57.HERTZBERGER; Architecture and Structuralism: The Ordering of Space; p 103; 2015.

Se, por um lado, há um conjunto de padrões contínuo, pois pertence a um imaginário comum, por outro temos um conjunto de variantes que dependem de cada indivíduo que contribui para a corrente imaginária, que determina componentes como partes de um carácter específico, o código que permite completar as lacunas e decifrar uma narrativa do lugar. O objecto forma-se com base na interacção e daí resulta a Casa. A casa como fonte e resultado de estímulos, provoca então no indivíduo a possibilidade de se afirmar no contexto dessa estrutura. Isto constitui simultaneamente um limite mas também um potenciador. O espaço está dependente do usuário e é isto que faz com que os estímulos surjam para que o utilizador a ele se acomode e dentro dele crie as bases tipológicas que permitem comunicar as suas características.



41.“A rotina na memória de todos” I; Marialva, Guarda, não datado.



“A rotina na memória de todos” II; Marialva, Guarda, não datado.

Deste acomodar resultam uma multiplicidade de significados, s quais o utilizador faz referência ao longo da sua rotina. Esse transporte resulta numa transmutação de significado, pois a compreensão vai mudando com a pessoa, vão sendo acrescentados detalhes. A nossa vivência depende de uma relação entre nós e os restantes actuantes, dentro de um determinado contexto. Estes códigos limitam em parte o limite da nossa acção mas também propõem alternativas às opções correntes. Algo tão simples como a escolha do mobiliário, dita o nosso comportamento. Se por um lado faz parte da descrição de hábitos de alguém inscrito no espaço, por outro por outro dita atitudes e comportamentos, dita mentalidades.[58]

58.RAKATANSKY; Tectonic Acts of Desire and Doubt; p 78; 2012.

Olhar um edifício é compreender um sistema que contém em si uma narrativa. Ao longo deste texto, tem sido descrito um olhar que carrega com ele significado, a visão do espaço pode ser vista como sistemática. Uma pedra é vista como um capitel de um templo romano por uns, para outros é simplesmente isso, uma pedra. Um olhar é reflexo inequívoco de um observador, portanto o peso que cada componente do Lugar acarreta está ligado, ou não, a ele. Entre estes dois casos podemos ter uma terceira hipótese, alguém que cria um contexto com o olhar, que preenche o "espaço" em falta. Nesta situação intermédia o observador cria um contexto para a sua acção, procura um uso para um elemento que não tem qualquer tipo de afinidade e apodera-se dele mais livremente, criando assim uma nova circunstância alterando o paradigma em que se encontra. Deste modo cria uma referência onde ela não existia, recriando o Lugar, dando-lhe significado.

Esses significados são cristalizados pela rotina. Para se manterem presentes no imaginário, resultam da repetição de determinados comportamentos dentro de um dado contexto. Este elo entre homem e lugar resulta, pois dentro de um sistema físico são colocadas lacunas que serão preenchidas pela acção do usuário.[59] Através delas surge a Repetição. O Lugar vive então desta relação, de criação de circunstância por via de um "vazio". Esses elementos "vazios" propõe ao utilizador uma determinada acção, potenciam certos hábitos, favorecem certas leituras. O sistema é definido pela Resistência a determinados inputs por parte de um usuário, mas estes limites também definem um leque de potenciais acções.[60] Há uma necessidade rotineira de cumprir tais actos, fazendo deles parte intrínseca do lugar, pois são sucessivamente replicados.

59.HERTZBERGER; Architecture and Structuralism: The Ordering of Space; p 104; 2015.

60.EVANS; Translations from Drawing to Building and Other Essays; p 22; 1997.

Devido a essa replicação, essas acções tornam-se triviais, parte subentendida de um dia-a-dia marcado por diferentes acontecimentos, excepcionais no contexto desse mesmo dia. Compreender este aglomerado de acções, é percebê-los num contexto que visa a resolução de tarefas. Olhar as actividades num contexto doméstico implica perceber como é que estas permeiam o imaginário individual, e como este passa para o contexto do colectivo. As acções no ambiente colectivo são uma reflexão da rotina doméstica.



42.“As pedras que repetem”; Marialva, Guarda, 2018.

A evolução de um costume está dependente da rotina, de repetição. A progressão da acção ocorre não de uma maneira lógica, mas de uma maneira caótica em que diferentes momentos são encadeados, para um fim desconhecido. Todo este contexto é fluído.[61] Não existe uma só opção, existe um multiplicidade de opções, que por sua vez têm um conjunto de variantes. Todo este aparente caos é resultado de resistências e metamorfoses, que surgem como parte do actuar do indivíduo. A capacidade de materializar por via da acção, ganha um papel de particular importância na medida que é ela o mecanismo de escolha das variantes referidas. Uma vontade de domínio entra aqui como força determinante pois as nossas escolhas são mediadas por ela. As variantes na nossa acção são resultado dessa necessidade de nos projectarmos sobre aquilo que nos rodeia. Fazer do Lugar uma extensão da nossa identidade, implica que as acções que aí ocorrem sejam também elas consequências dessa mesma identidade singular, e extensão de um imaginário individual.

61.NIETZSCHE; A Genealogia da Moral; pp 68 a 70; 1887.

Dentro desta análise é fulcral compreender que Marialva, dentro dos imaginários individuais e no imaginário do colectivo, é resultado de um equilíbrio entre semelhanças e equivalências. Estas duas características permitem que a concepção do objecto seja fluída, mas também que cada um, possa substituir esses elementos com o acrescentar de experiências à memória. Sendo a repetição parte integrante da criação do Lugar, neste contexto, devemos compreender que esses elementos repetidos são singulares, não permitem idealizar algo semelhante ou equivalente.[62] Ler a aldeia com base nas pedras que constituem os seus edifícios, pode ser uma maneira de perceber esta repetição. Repetir implica replicar, refazer do mesmo modo. Todos os elementos que resultam da repetição, são réplicas de um primeiro elemento. Há uma generalidade no particular, uma universalidade no singular.[63] Se por um lado substituímos elementos por outros, também procuramos replicar aquilo que substituímos, pois essa repetição é guiada por um arquétipo.

62.DELEUZE; Diferença e Repetição; p 42; 1968.

63.DELEUZE; Diferença e Repetição; p 44; 1968.

Sendo assim, Marialva é um circuito fechado. Um conjunto de *determinantes* que criam *determinados* resultados. Obedece aos mesmo processos de uma experiência, pois tem um número contido de variantes. O imaginário dos habitantes regeu essas transformações, essas repetições que são simultaneamente réplicas, e deturpações de uma regra.[64] Esta acção implica um recriar, em que a generalidade é suprimida em detrimento da semelhança. Neste sentido, perdemos uma repetição no sentido direto e encontramos razões de semelhança e equivalência entre partes, dando azo a um Lugar cuja relação com o utilizador é mais genuína.

64.DELEUZE; Diferença e Repetição; p 44; 1968.







43. BALDESSARI; Crowds with the Shape of Reason Missing: Exemplos 2, 1 e 4 (de cima para baixo); 2012.

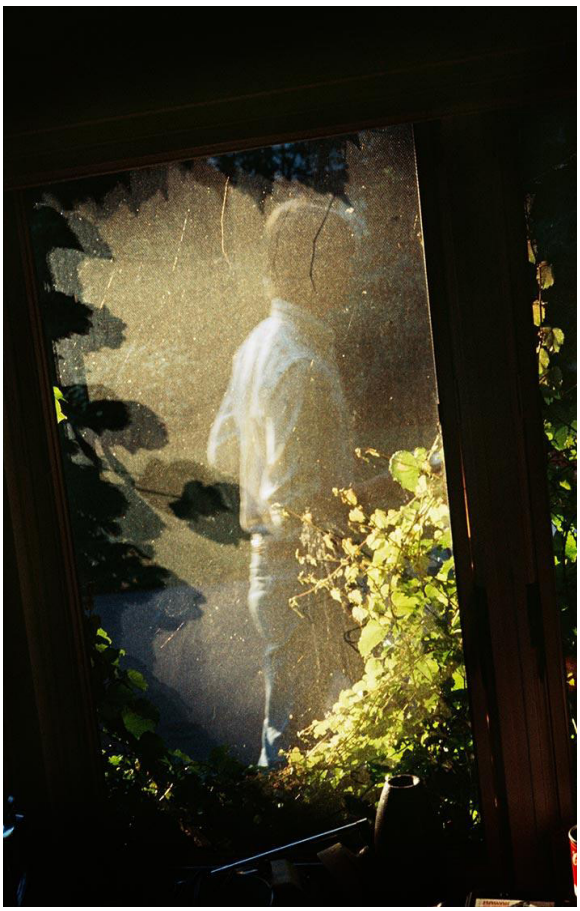
Voltando ao objecto físico que constitui Marialva, as pedras que marcam os seus lugares, percebemos o grau de preponderância que estas têm numa leitura que tende para a equivalência e a semelhança. Estas são a unidade mínima, e o elemento comum no contínuo que é o Lugar de Marialva; o Lugar Bruxo. Tal como a memória popular, que se move com o tempo, e é transmitida ao longo do tempo, também estas pedras descrevem um percurso ao longo da Aldeia tanto mais intenso quanto mais vezes essas pedras se moveram dentro deste contexto. Esses movimentos resultam de um vazio de uso. "Ma" já referido neste texto, é traduzido como intervalo.[65] E este é o propósito, compreender como o Intervalo afecta a leitura do espaço, como este provoca um novo olhar, em cada instante, um olhar distinto, em cada pessoa.

65.HALL; A Dimensão Oculta; p 173; 1966.

Procura-se estruturar o olhar de maneira a ler o que preenche a lacuna, o que completa o intervalo, até certo ponto o que é o Intervalo. Se, até agora, temos vindo a formular o imaginário local como uma abstracção ele deve ser compreendido no contexto material que lhe dá conteúdo. Não é então uma abstracção, é uma materialização de hábitos, de memórias que não são do indivíduo mas de um conjunto, que nelas provoca uma reacção de equivalência, e nelas procura razões de semelhança. A pessoa singular aqui funciona como um filtro de uma informação da qual ele não viu a génese, mas que é influenciada pela sua experiência empírica do Lugar.

A alternativa surge em tempo real pois é uma interpretação nossa de uma história, de um imaginário, deturpado pela linguagem de quem conta, de quem ouve, e pela percepção de ambos. O sujeito é a intersecção de ambos, a resolução da não coincidência, pois por via da sua percepção do Lugar, ele vai transformá-lo procurando a coincidência, entre os dois. Se isto ocorre, podemos dizer que a concepção ocorre de um modo abstracto, que é como já tinha sido referido o espaço que a acção ocupa entre Homem e Lugar. Então pode haver um a maneira de compreender o vazio na casa, através de um vazio de intervenção, idealizando uma contemplação que ocorre entre ação e a não-ação.

Ao invés de ser uma abstracção que propõe uma materialidade, é uma materialidade que propõe uma abstracção, abrindo caminhos para novas lacunas e novos detalhes. O propósito aqui não é idealizar o objecto, mas sim imaginar um não-objecto, criando uma falsa memória, propondo assim uma recordação desvinculada do lugar, dentro e fora do contexto, revisitando um lugar que não se conhece, conhecendo-o dentro do seu carácter de não-lugar.



44.MAIER; Sem título; não datada.

PAREDE E VÃO - ENTROPIA COMO DESENHO

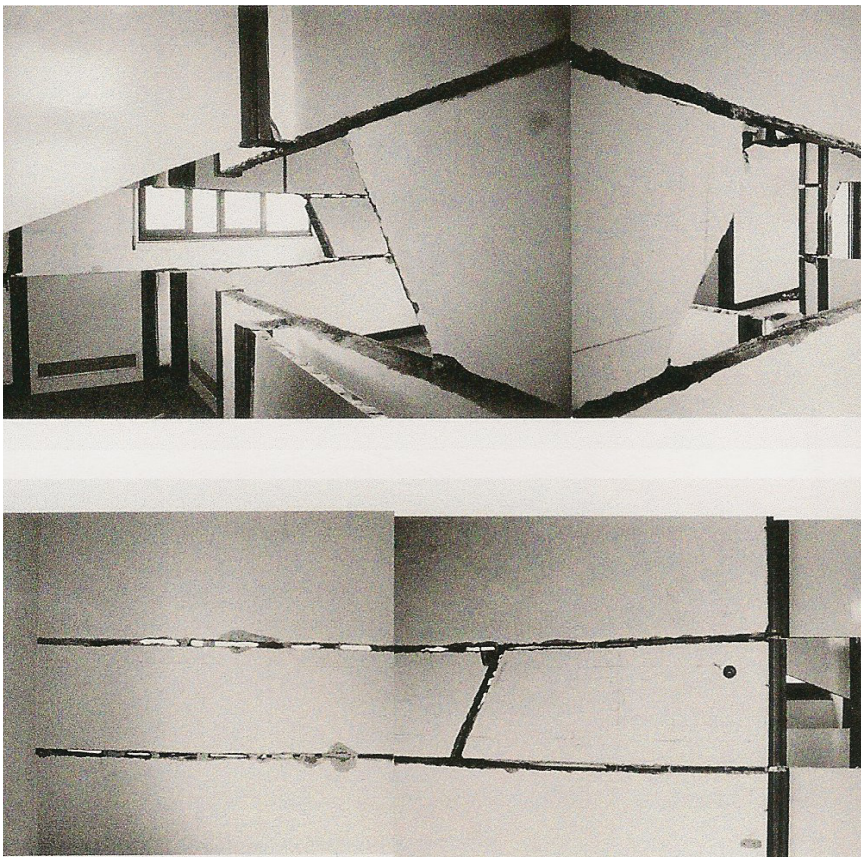
"Não existe objecto mais profundo, mais misterioso, mais fecundo, mais tenebroso, mais deslumbrante, do que uma janela iluminada por uma candeia."

Charles Baudelaire [1]

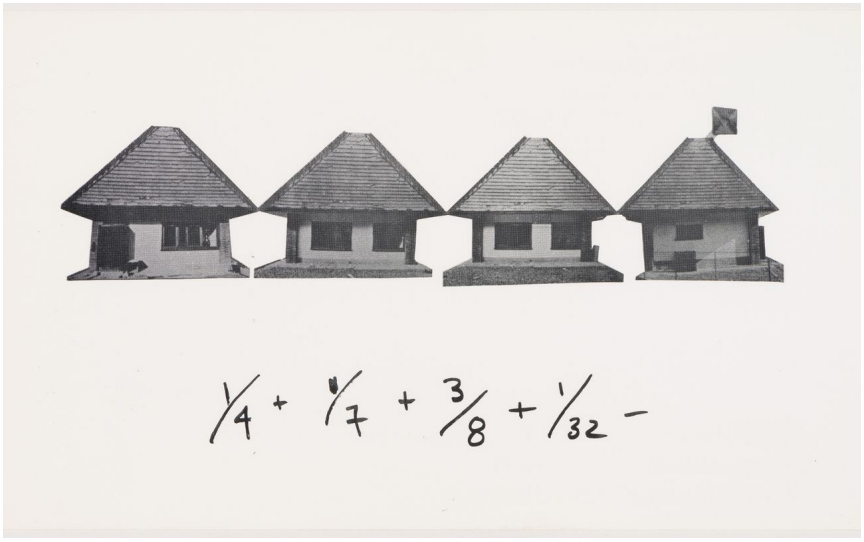
1.BAUDELAIRE; O Spleen de Paris; p 100; 1869.

O propósito deste trabalho foi recriar a dimensão da acção sem que esta tenha que ser apreendida através de um objecto físico. É afirmar que Arquitectura, na sua concepção mais depurada, é a acção que decorre no espaço, e não o espaço desse mesmo acto. O interesse nesta não-acção é compreender um Lugar através do imaginário da rotina, que ele sugere. Perceber como os símbolos aparentemente banais do dia-a-dia, podem ser ferramentas de apreensão e imaginação de um Lugar, foi o foco da construção desta proposta. Criar com isto um Lugar sem Espaço, um Objecto sem Uso, um Lugar Bruxo.

Compreender este não-lugar é perceber o seu estado de elemento imaginado, em que a sua produção depende de uma compreensão de partes num contexto físico e como estas podem ser recombinadas. Isto implica uma metamorfose, sem que a mudança seja no objecto físico, pois esta ocorre na concepção do objecto. Se compreendemos a transformação espacial como o elemento a ser analisado, e não como fim deste exercício, percebemos que o objectivo é a leitura de um objecto, visando recriá-lo parcialmente, mas segundo um panorama abstracto, criar uma falsa memória da casa em estudo.



45.MATTA-CLARK; W-hole House; Génova, Itália; 1973.



MATTA-CLARK; Esquema de fracções de W-hole House; Génova, Itália; 1973.

Se em tempos passados, eram os populares o principal agente transformador de Marialva, é o turismo que agora ocupa esse papel. Através dele, a actuação sobre a paisagem da aldeia tem sido mais assertiva, mas também mais desmedida, tanto sobre o tecido urbano como sobre as suas texturas, em particular na zona do Arrabalde. Esta ação pode ser vista como uma forma de proteção e preservação, tal como defende Alain Bourdin[2], porém verificamos apenas uma preservação dos aspetos mais superficiais. A visão que se tem do património é muitas vezes consequente da relação imediata que este estabelece com o utilizador, meramente um espetador face ao que está a acontecer à sua frente.[3] Face a esta desvinculação do passado e associação direta a essa noção, confronto o trabalho de Matta-Clark, que procurou uma relação física e visual imediata e visceral, com esta abordagem de Bourdin onde o património é fachada, intimamente ligada a uma ideia abstracta de tradição desvinculada do lugar.

2.BOURDIN; Fórum Sociológico; n.os 13/14 (2.ª Série); pp 12 a 29; 2005.

3.DEBORD; The Society of Spectacle; p 24; 1967.

Houve a procura de evidenciar esse carácter desvinculado de uma percepção histórica. O morador é um agente de mudança que se serve do imaginário para alterar o objecto. Subordina as suas imediações a essa idealização. O trabalho de Matta-Clark é semelhante a este modo de actuar. Deturpa a nossa visão daquilo que é o habitar, para fazer transparecer sistemas e ligações de uma maneira imediata, instintiva, subentendida, inconsciente. Matta-Clark analisa o edifício através da sua secção e da remoção de todos os elementos que caracterizam o seu uso habitual. É através desta percepção que compreendemos o edificado. Não se trata de recriar uma tradição, mas sim de avaliar o que está presente e como é que este informa a nossa visão abstracta do lugar, ou seja, como completamos o espaço vazio, o negativo. O objecto não é mais do que o significado a que ele foi associado, que as acções que nele decorriam possuem. A "Casa", o objecto imaginado que pretende ser criado, existe dissociada do património material, pois existe como extensão de um património informal e abstracto.

Matta-Clark procura uma relação que parte meramente do aspecto físico da obra. Apesar disso, em obras como Splitting e W- Hole House, põe em confronto a esfera íntima/privada e a esfera pública/colectiva, "significados estendidos" que Van Eyck refere e que são a base do diálogo entre utilizador e espaço.[4] Qualquer concepção de um espaço desenhado, tem como propósito instigar o Homem a agir. Se num contexto corrente o propósito reside em instigar uma interacção, a instalação procura criar um imaginário dissociado do físico, mas vinculado ao Lugar. Este é percepcionado, tal como no trabalho de Matta-Clark, através do corte, da "secção" de um elemento que surgiu *a priori*, mas ao invés de ocorrer através de um acto físico, recorre a secções na apreensão do espaço, da percepção de um objecto, procurando incentivar múltiplas leituras desse mesmo imaginário, desse mesmo Lugar. O edifício é apreendido pelos seus componentes, pelos seus paradigmas, pelos arquétipos que referenciamos.

4.LEE; Object to be Destroyed; pp 12 a 18; 2001.



46.MATTA-CLARK; Colagem esquema de Splitting; Englewood, New Jersey; 1974.



MATTA-CLARK; Four Corners; 1974.

Em W-Hole House, Matta-Clark percebeu que a divisão interna do edifício é feita através de subdivisões sucessivas em quartos e todo o seu trabalho procura por em evidência esse "módulo". Cria uma clarabóia em torno do átrio, como se do centro de uma espiral se tratasse, de onde partem dois cortes horizontais paralelos nas paredes, criando um "entrançar" que liga todas as subdivisões.[5] Esta ideia de um fio condutor entre vários elementos através de um meio de articulação, é a ideia basilar da instalação no contexto da casa, não de um ponto de vista físico, mas sim de um ponto de vista abstracto. Perceber que o edifício pode ser modulado mesmo que de um ponto de vista abstracto, é o propósito desta criação de um Lugar Bruxo. O fio condutor entre os diferentes elementos é então, "a parede e o vão", um objecto material que estabelece um "acordo" de percepção entre o Homem e o Lugar.

5.LEE; Object to be Destroyed; p 18; 2001.

Se em W- Hole House os cortes transmitem uma regra através do corte, em Splitting o corte sugere a deturpação da regra. Esta acção de deformação começou por negar a existência de uma ocupação anterior, separando imediatamente o objecto edificado dos pertences de quem o ocupava. Após isso inicia dois cortes paralelos de maneira a seccionar o edifício na vertical. Ao danificar a estrutura do edifício fizeram com que ele cedesse num dos seus lados expondo assim o corte ao longo do edifício. Se, por um lado, Matta-Clark idealizou a acção como independente de contexto, uma leitura pura e dura de um objecto alterado, aceitou que qualquer tipo de ação ou representação de signos, utilizados pelo homem no dia-a-dia, está sujeito a que se estabeleçam paralelos. Para cada indivíduo o Corte da casa terá significados diferentes.

Nas obras referidas anteriormente há uma procura da compreensão de um todo através da destruição desse mesmo objecto, como se de uma autópsia se tratasse. No caso de Splitting, a própria obra é agora entendida através da escultura Four Corners, que decorreu da remoção dos cantos da Casa, fazendo com que o objecto seja de certo modo continuamente mutável. Apesar disso, a maior lição que Splitting tem para dar será o facto de nunca poder ser vista como metáfora, o seu valor nasce única e exclusivamente da sua dimensão física. Existe afastada da história do lugar e dissociada do tempo. Há uma mutação do objecto por deturpação dos valores que ele representa, mas também como deturpação de uma ideia de um arquétipo do objecto pré-existente, há uma alteração da narrativa do Lugar.

O que foi proposto para Marialva é também um corte. Uma parede que referencia o Lugar, imagens projectadas que sugerem a sua conformação. Por um lado, a sucessão de imagens constitui uma leitura seccionada de um objecto físico, propõe do mesmo modo uma compreensão de um todo, feita com base em parcelas. Por outro, temos o objecto físico que vai mediar a percepção de quem vê e a concepção abstracta da Casa,



47.“Os Vãos”; Marialva, Guarda; 2019.

por parte desse mesmo visualizador. "A parede e o vão" são também eles uma secção de um elemento já presente na casa, e recorrem ao pinho, material tipicamente usado na Beira, para se materializar. Este "corte" do real e transposição para um novo contexto, referencia um modo de construir, uma materialidade e texturas. Informa quem nunca visitou o Lugar. Cria abertura num sistema fechado. O objecto transpõe o Lugar.[6]

6.WIGLEY; Cutting Matta--Clark; p 143; 2018.

No contexto físico, a "dimensão" surge na casa como um elemento mutável, durante o percurso pelas suas várias partes. Isto ocorre pelas diferentes relações de escala que acontecem em diferentes momentos. Afunilamentos e variações na cércea das cumeeiras e pés-direitos criam esta falsa mutação na casa, como se esta se movesse e serpenteasse, moldando-se em torno do utilizador. Na instalação esta sensação é dada pelo carácter fracionado como o visualizador vai apreendendo o lugar. Uma sucessão de imagens cria então uma noção de percurso. Uma relação que vive da linearidade do tempo, tal como de uma percepção linear de um espaço que ali não existe.[7] O "vão aberto", como mediador, define a incapacidade do participante de agir normalmente, de actuar no espaço. Deste modo, está circunscrito a ser única e exclusivamente um observador. A sucessão de imagens define esse serpentear, em torno do qual o espaço vai assimilando as acções do visualizador.

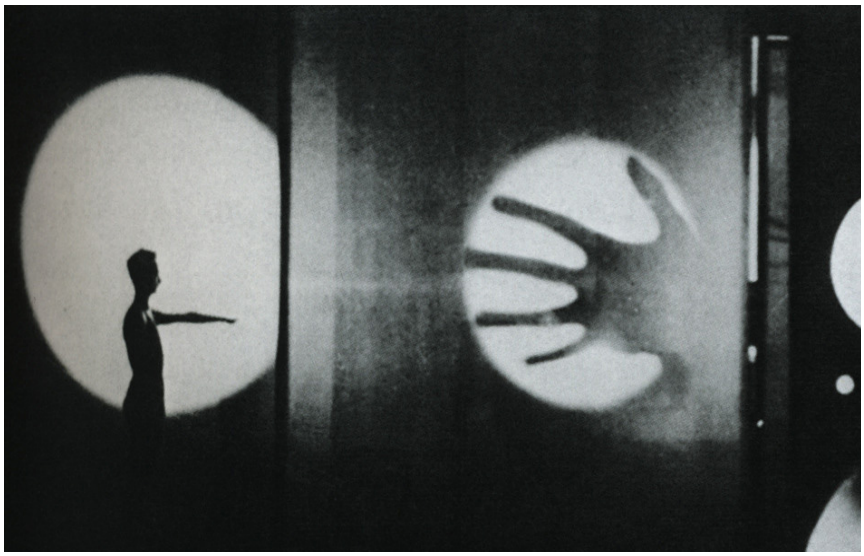
7.RAKATANSKY; Tectonic Acts do Desire and Doubt; p 79; 2012.

Esta acto não é mais que uma reprodução, uma repetição parcial de um objecto físico. Essa coincidência é então, momentânea. Faz com que, com base no olhar, ganhemos noção do espaço através de impressões. O que distingue estes momentos, o que varia nas apreensões de cada um, é como já foi referido a percepção. É através dela que a repetição se torna evidente, que os padrões se tornam aparentes. Aqui a imaginação toma controlo.[8] Ela retém as variantes da repetição. Pois, se para existir um instante repetido, o que o antecede tem que desaparecer. O imaginário compacta a experiência, destila as suas partes, criando uma catalogação, fazendo dela parte de um conjunto percetivo. Com esta alteração no paradigma do imaginário do indivíduo, não se pretende que a Arquitectura seja negada enquanto espaço físico, mas sim apreendida como um conjunto abstracto, enquanto acção estabelecida pelo Homem no Lugar.

8.DELEUZE; Diferença e Repetição; p 141 e 142; 1968.

Num contexto abstracto, a escala entra em causa pois, é referenciada pelo nosso imaginário pelas nossas experiências passadas que nos permitem então, com base em imagens, construir um espaço de referência. Como afirmou Matta-Clark numa entrevista, não lidamos com nada mais complexo do que a escala humana, a posição relativa do homem nos locais da sua vivência.[9] A escala no contexto da instalação é dada pelo objecto físico. Referencia a escala de uma janela interior da casa, no núcleo mais próximo do armazém onde decorre a instalação. Transmite a escala da casa, transporta-a para o entendimento de quem interage com este imaginário por meio da instalação.

9.LEE; Object to be Destroyed; p 131; 2001.



48. SCHLEMMER; Schattenspiel; 1926.



"Momento Bruxo"; Projecção sobre parede; 2019.

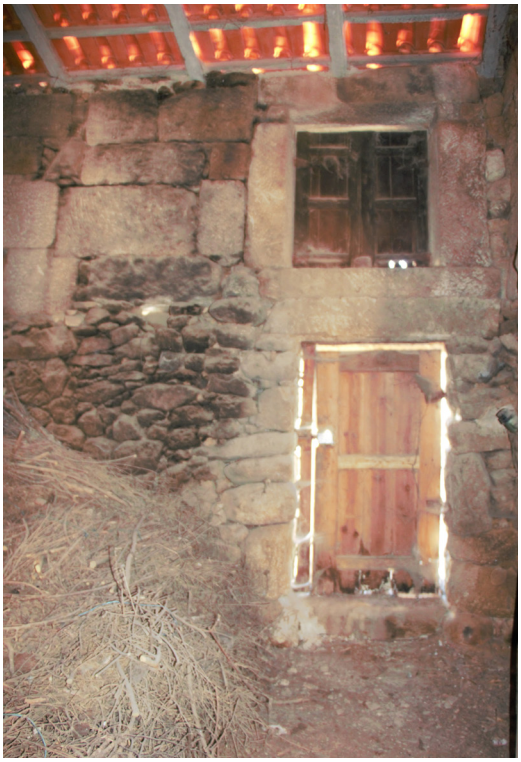
O Olhar torna-se o desencadeador de "movimento", no objecto e no observador. Este movimento não é mais do que uma questão de escala. Não no que toca ao seu tamanho, ao valor real da sua matéria, mas sim ao potencial de relação que o objecto estabelece com o que o rodeia. É através do olhar que ele se torna charneira do diálogo entre usuário e espaço. As relações com a escala do contexto onde se insere, são reais, pois, implicam a relação do sujeito com o lugar, num contexto material e num contexto imaterial.

Quando se procura uma relação do objecto com o utilizador, esta está dependente de significados associativos, relaciona-se com base em pressupostos/preconceitos. A escala surge neste contexto como uma repetição, uma replicação de interacções passadas e antecipação de relações futuras.[10] Estabelece aqui uma regra assente num carácter de generalidade pois, cria a antecipação sem que esta seja uma certeza no nosso futuro. Esta generalidade cria uma contracção no nosso leque de possibilidades, uma redução de circunstâncias possíveis. A redução ao mínimo das possibilidades de circunstâncias, a um estado em que a memória "nos diz: "Aqui estou", e fica a olhar-nos, em silêncio, à espera.", que cria ambiguidade, onde os significados estendidos surgem.

10.DELEUZE; Diferença e Repetição; p 142 ; 1968.

"A parede e o vão" são em simultâneo uma equivalência e uma repetição: uma equivalência de forma e um repetição de um significado. Por outro lado, as imagens projectadas para lá desse vão são os momentos que se vão sucedendo, com repetições singulares à espera de serem compactadas durante a apreensão do espaço, de se tornarem uma impressão abstracta projectada. Esta impressão também implica compreender os antecedentes de cada imagem que faz parte da sequência. Os momentos distintos fundem-se no decorrer da acção, mas é o facto de se manterem distintos no campo da memória, que permite à imaginação conceber a ideia, o modelo abstracto do Lugar.

O objecto físico funciona então, como primeiro momento dessa memória fabricada. Surge em oposição ao carácter cénico, que é o modus operandi da intervenção no Arrabalde. Se no contexto desta secção da Aldeia, as Casas do Coro decidiram referenciar apenas uma vivência urbana descorando de algum modo reinterpretar a extensão da memória que é a vida doméstica, esta intervenção procura compreender o não uso e de algum modo documentar uma interpretação daquilo que reside na Casa da Rua da Lage. Tão importante é a relação do visualizador com o objecto como a relação dos elementos que o constituem, e como estes alimentam o imaginário pessoal, e este extravasa para o colectivo. Este conjunto de parede, vão e memória deve ser visto como uma reprodução e como uma síntese, formal e informal. O objecto deve ser analisado então de dois modos, segundo dois significados estendidos: um de relação de semelhança, por associação, e outro meramente fenomenológico, imediato e instintivo.



49.“O que antecede o Lugar Bruxo”; Marialva, Guarda; 2018.



“Duas janelas e uma Porta”; Marialva, Guarda; 2019.

Este conjunto depende mais que tudo da presença de um imaginário. Isto faz com que os elementos possam ser organizados e relacionados, compactados, criando um só Lugar.[11] O objecto procura simultaneamente um carácter neutro e de identidade vincada. Procura a incongruência tão comum nas práticas construtivas populares. Recria arquétipos sem que eles sejam referência directa do contexto onde ele se insere. Esta variação faz com que o vínculo que a parte material da instalação cria com o observador seja mais presente, cada um pode do objecto concreto tirar a sua própria ilação, fazendo dele parte de um conjunto de imagens que permitem construir essa concepção de espaço. O Lugar Bruxo é este corpo no meio-termo entre objetivo e subjetivo. Aberto e neutro, fixo mas em constante mudança.[12]

11.LEE; Object to be Destroyed; p 132; 2001.

12.LEE; Object to be Destroyed; p 133; 2001.

Pode ser estabelecido um paralelismo com o trabalho cenográfico de João Mendes Ribeiro principalmente os trabalhos que decorrem à volta de objectos. Ao contrário dessas cenografias, onde há uma procura de materialização de um espaço conceptual por via de um objecto, aqui o que se procura é a conceptualização de um espaço físico com um objecto como mediador.[13] Deste modo procura-se ler a acção como espaço. Percebemo-la como um aglomerado de divisões, paredes e portas que fazem a mediação de espaços no nosso dia-a-dia, local de actos triviais, mas que são parte da nossa rotina.[14] Nas obras cenográficas de João Mendes Ribeiro há uma procura de Regra que incentiva a Liberdade. O propósito da instalação é criar Liberdade que incentive uma Regra. De algum modo o Lugar Bruxo descreve esta relação em que o objecto ao possuir uma natureza mais neutra permite um diálogo entre utilizador e lugar, criando assim uma interacção em mutação contínua. Esta não-definição não implica que essa lógica mutável seja conseguida. A nossa percepção também depende do nosso posicionamento em relação ao objecto, portanto na situação da casa resulta de um percurso e da lógica de como este é pensado. As relações mais significativas com o edifício ocorrem então da relação que o utilizador estabelece com os elementos da casa enquanto vai apreendendo esses elementos para lá do vão. Encadeados em sucessão vai estabelecendo relações com detalhes, cada um dos instantes mostrados em pormenor, minúcias prestes a ser lidas.

13.PAIS; João Mendes Ribeiro : Arquitecturas em Palco; p 15; 2007.

14.WIGLEY; Cutting Matta-Clark; p 160; 2018.

Este carácter invasivo do objecto, esta opção de se fazer ver, pode ser uma alternativa à relação silenciosa do Lugar Bruxo, tomando a iniciativa de interagir com o utilizador, dando-lhe consciência da sua existência. Surgem estas duas opções: criar reagrupando os elementos ou propor um inacabado. Inserindo elementos novos no contexto da estrutura estabelece-se uma narrativa. As imagens da casa são "o lugar" desvinculado do uso. Essa independência permite que possa ser visto não sobre o parâmetro de uma memória individual ou pessoal mas sim através do filtro de uma memória colectiva que se espelha na envolvente e na casa. Após a introdução destes elementos o actuante é convidado a dar conteúdo àquelas imagens, visitando o Lugar, confrontando-o com o Lugar Bruxo.



50.NIMOY; "...attempting to see..." "...walk straight ahead."; não datada.





"Madeira na casa, Madeira no vão."; Marialva, Guarda; 2019.

Uma casa cuja ideia imaterial estava apenas subjugada a um só núcleo familiar, surge agora como um património informal/imaterial que pertence agora a uma memória colectiva, estando à semelhança do que acontecia com os espaços da aldeia (sucessivamente reinterpretados em locais diferentes) associado a um arquétipo daquele tipo de espaço, deturpado pela imaginação de cada pessoa que assiste à sucessão de fotografias da Casa. Deste modo, a memória ganha uma conformação distinta do habitual pois é fabricada, adquire um papel de imaginário, e ao ser pressuposto instiga ideias de transformação em quem vê.

Dentro do conjunto passamos a ter dois elementos moderadores: a porta com ligação à rua que modera a relação entre o observador e o espaço real, e a parede que modera a relação entre o visualizador e o "ideal informal" da casa. Com isto cria-se um paradigma em que o real e o imaginário estão em contacto. Após ver a sucessão de imagens a pessoa apercebe-se sucessivamente de fracções do real. Da escala da rua das casas em torno da Casa. Ao subir a Rua é convidada a experimentar o real depois de construir em meros instantes um conjunto de memórias da casa. Aqui a "parede e o vão" ganham uma nova relação com a envolvente pois são inseridas dentro do contexto daquela realidade e convidam o participante a fazer parte dessa mesma realidade. O espaço materializa-se para o espectador. Deste modo as expectativas ganham forma. Hoje em actuações teatrais, o ocupante apresenta não actua, a Arquitectura neste contexto não existe, reflecte.[15] O objecto não é um engano no contexto a interacção que propõe está intimamente ligada ao lugar, justificando assim a sua relação ao imaginário de Marialva.

15.TÉRCIO; João Mendes Ribeiro : Arquitecturas em Palco; p 43; 2007.

Esta relação reflecte-se também no material que constitui o vão. Se por um lado o granito domina a construção da Casa, a madeira é que faz a mediação entre a rudeza do granito e as pessoas que na casa caminham.[16] O vão assume-se como uma peça de mobiliário que sem um uso banal, procura também ele entrar na narrativa da casa. Esta peça de mobiliário assume um papel de vidro que reflecte, ou projector que ilumina. Como a janela de Baudelaire é simultaneamente próximo ao toque e distante pois não podemos tocar no que vemos para o materializar. Se ao toque responde o pinho, material ali usado durante séculos, o olhar procura os restantes para a eles associar o seu toque. Cada passagem pelas imagens detém em si uma leitura. Cada toque durante esses olhares é também uma nova leitura. A pessoa fica encarregue de olhar pela janela e de olhar para a janela.

16.TÉRCIO; João Mendes Ribeiro : Arquitecturas em Palco; p 44; 2007.

"Talvez me diga:"Tens a certeza que seja essa a lenda verdadeira?" Que importa o que pode ser a realidade posta diante de mim, se ela me ajudou a viver, a sentir que sou e aquilo que sou?"

Charles Baudelaire [17]

17.BAUDELAIRE; O Spleen de Paris; p 100; 1869.



51.“Olhar para o lado de lá”; Marialva, Guarda; 2019.

"A CENA ABERTA

A tensão entre objectos cénicos e o espaço do palco é um tema fundamental e frequentemente explorado. A cenografia não se limita a ocupar passivamente um lugar confinado no palco, nem constitui uma composição formal estanque. Pelo contrário, define e gera espaço na sua relação dinâmica com a envolvente edificada."

João Mendes Ribeiro [18]

18.MENDES RIBEIRO; João Mendes Ribeiro : Arquitecturas em Palco; p 83; 2007.

Este carácter de transmutação que Mendes Ribeiro refere implica uma interacção mais profunda com a imagem abstracta que o utilizador inevitavelmente cria quando entra em contacto com um lugar. Mesmo não possuindo um carácter funcional evidente, uma nova espacialidade é gerada em consequência da mudança de paradigma. O novo elemento que se insere no espaço imprime um conjunto novo de interacções no Lugar, provocando nova acção, um novo espaço. Um Lugar é uma sucessão de significados, ditados por elementos e imagens que a ele pertencem. O espaço físico do lugar mantém-se. Mas ao mudar as suas partes, mudando os objectos que o constituem, mudamos a abstracção desse mesmo lugar. Este objecto é então uma referência, a outros que a ele se assemelhem, elementos que vamos acrescentando ao agora. Estes transmutação no nosso olhar é nada mais do que uma idealização, um desejo de ideia.

A projecção mental que criamos de um objecto é o filtro através do qual sujeito e espaço interagem. É o limiar entre a nossa percepção de algo e a nossa interacção com esse mesmo objecto. O inconsciente é o intermediário do espaço material e do Eu consciente. É a janela referida por Baudelaire que projecta a imagem para o exterior e nos mostra o limiar dos corpos para lá do pano de vidro. O vão ocupa assim este papel de limiar o limite entre o corpóreo e o imaginário. Aqui o espaço que envolve o vão também passa a ser um limiar dentro deste contexto, um limite entre o indivíduo e o colectivo, entre o que é memória e o que é contexto. Percebemos uma situação de sucessivos limiares em torno do sujeito e que de certo modo procuram dialogar em simultâneo. Por um lado a relação entre Memória e Lugar é subvertida. Por outro é reforçada a relação inconsciente que cada pessoa estabelece com os detalhes, e que reforçam o vínculo ao Lugar.

Theodor Reik afirma que a memória tem como propósito proteger e cultivar as nossas impressões mas o acto de lembrar e de reminiscência tem como propósito destruí-las.[19] Este acto de reminiscência pode ser visto como um reinterpretar das experiências acumuladas. Uma desmontagem a que sucede uma reorganização imediata. Se num contexto real a memória acontece depois da apreensão do Lugar, aqui verificamos o contrário.

19.TEYSSOT; A Topology of Everyday Constellations; p 84; 1946.



52.“A projecção pelo vão”; Marialva, Guarda; 2019.



“Momento Bruxo” II; Projecção sobre parede; Marialva, Guarda; 2019.

O revisitar é um acto de dissolução pois desmaterializa essa memória imaginada, deste modo confrontado a repetição de uma imagem, presente em dois actos distintos. Se num caso as projecções constituem o percurso abstracto pela Casa, no outro as mesmas imagens vão ser replicadas de uma maneira física, fazendo com que os dois se fundam no entendimento do vizualizador. Se, num contexto normal, o físico dissolve a nossa concepção do abstracto, verificamos que o inverso ocorre nesta situação, pois o físico vai referenciar um imaginário pré-estabelecido. Isto faz com que o espaço físico seja o elemento transformador da memória.

O primeiro espaço transformado é um armazém. Este está subdividido em dois espaços, o menor é foco e local da intervenção proposta. Interliga-se com a janela e a porta que dão acesso a este compartimento a partir da Rua, e com a parede de tabique, intermediário entre as duas divisões do armazém. A partir dele é que ocorre a reminiscência da casa. As impressões, os espaços, os seus objectos e artefactos, são repensados e projectados na superfície sem vínculo ao lugar mas sim vinculada à memória do lugar. O armazém passa a ser um local de transição entre o Real e a Memória da mesma. As imagens projectadas retratam os "instantes da casa". O observador vive a memória e o hábito sem estar vinculado ao espaço material.

Na abstracção no real, os limiares ditam o percurso, e são o foco do mesmo. Os seus limites e aquilo que os conforma torna-se foco do nosso olhar. Os detalhes impulsionam a nossa imaginação. As portas e as janelas implicam um limite e uma relação.[20] As portas marcam chegadas e partidas. As janelas marcam olhares. São molduras que impulsionam a base da nossa apreensão do espaço: o movimento e o olhar. Se por um lado o vão olha para o imaginário, a porta à sua direita impele o movimento, e são estas duas acções que em conjunto confrontam as duas esferas paralelas. Encontramos a imensidão daquilo que é limitado, guiamos a visão de um imaginário através do percurso pela casa. O primeiro momento da instalação não é mais que uma lembrança sem fenómeno, que faz com que o percurso que se segue pela casa seja o resultado de um imaginário, conferindo um carácter ao objecto que transcende o uso.[21]

20.VAN EYCK; The Child, the City and the Artist; p 62; 1962.

21.BACHELARD; The Poetics of Space; p 184; 1958.

A percepção é alterada pois vai preencher as lacunas dos excertos que foram facultados. Por entre as repetições de instantes, surgem novos detalhes que fazem com que a nossa imaginação seja reposicionada. Os nossos preconceitos, estabelecidos naquela divisão do vão, também condicionam o percurso, pois é com eles que é estabelecida uma relação de familiaridade. Estes elementos ganharam um peso maior, pois a relação com o utilizador está mais cultivada, o papel que a imaginação toma na memória e nessas imagens, é maior.[22] A casa é então um conjunto mais alargado de pontos de vista, e a procura de replicar as imagens vistas através do vão, faz com que a experiência seja intensificada.

22.LEE; Object to be Destroyed; p 134; 2001.



53.MATTA-CLARK; Recorte de Splitting; 1974.



MATTA-CLARK; Recorte de Splitting; 1974.

Este processo é então parte de uma repetição que implica três instâncias: o objecto, que vai sendo refeito com cada olhar, o imaginário do sujeito, que filtra o objecto e o olhar, e o imaginário colectivo, que não é mais que a interacção entre o imaginário e as acções facilitadas pelo objecto.[23] Todas as actos descritos estão dependentes do poder da imagem e como este comunica a nossa individualidade através de ideias. A imagem tem o poder não só de comunicar o real como o imaginário. Muito à semelhança, do propósito da instalação, tanto a produção imagética de Matta-Clark, como a produção mais tardia de Mies Van der Rohe, procuraram não só transmitir um objecto mas a ideia por detrás desse mesmo objecto, de algum modo transcendendo o lado funcional associado ao espaço, retirando o propósito da rotina da ideia de Lugar.[24]

23.DELEUZE; Diferença e Repetição; p 143; 1968.

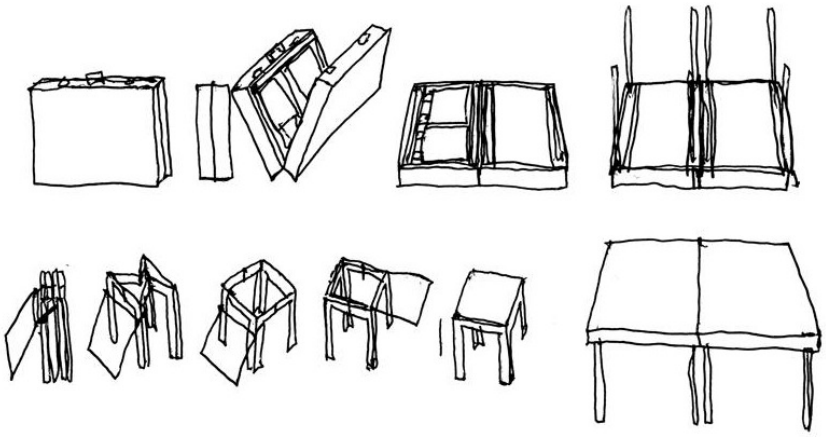
24.WIGLEY: Cutting Matta-Clark; p 161; 2018.

Estes dois exemplos surgem como meio de explicar o carácter que a conjugação de meios pode trazer à apreensão do Lugar, e dos objectos e Objecto, que o constituem. Matta-Clark nas obras Splitting e Bingo, recorreu a colagens de modo a explicar o seu processo, e a intenção por detrás da acção.[25] Estas Fotocolagens mostram os cortes e a escala que esses têm nessas casas. O processo para definir o vão e a parede foi semelhante, através de desenhos , colagens e fotocolagens, a parede foi-se materializando na mente, tomando forma dentro de um espaço e ocupando o seu lugar no imaginário da Casa. Este "movimento" em parte descreve também os focos das imagens projectadas, um primeiro vínculo a uma ideia que se concretiza para lá do vão iluminado, como descreve Baudelaire. Esta documentação da ideia permite que haja um contacto entre o novo contexto e a ideia consolidada do Lugar. Nas projecções vemos que a ideia da casa e do vão se mistura e separa. O vão junta-se às paredes que o envolvem, porém acaba por ser uma parte pertencente ao conjunto, mas que a ele nunca pertence.

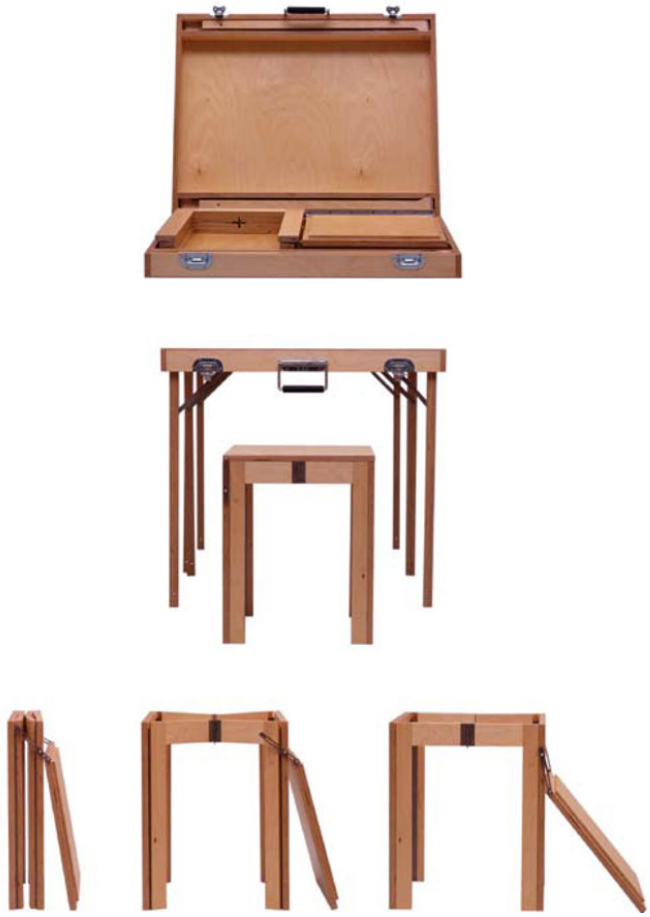
25.WIGLEY; Cutting Matta-Clark; p 179; 2018.

No documentação de Matta-Clark sobre Splitting vemos que as fotografias descrevem um processo documental. Os cortes e os seus resultados são retratados e explorados. O processo artístico torna-se uma procura de um ideal ascético que transcende a casa de Humphrey Street. A procura de documentar é posta de lado em prol de uma visão abstracta, exacerbada pelos diferentes meios de apresentar o contexto. Aqui as imagens do Lugar Bruxo surgem numa mesma linha mas com um posicionamento diametralmente oposto. O objecto físico teve uma génese. Foi construído e essa montagem está documentada. Como já referido, ao contrário das obras de Matta-Clark, este trabalho não procura um corte físico do objecto material, mas sim ler o não uso como potenciador de uma leitura fraccionada, que potencia um entendimento mais alargado das ideias em causa. Nas imagens sobre Splitting destaca-se a representação do corte que dá origem à escultura Four Corners.[26] Ela recria a geometria do bloco cortado numa fotografia, transferindo o recorte para outra imagem, completando-a.

26.WIGLEY; Cutting Matta-Clark; p 179; 2018.



54.MENDES RIBEIRO; Esquisso cadeira OR; 2007.



MENDES RIBEIRO; cadeira OR; 2007.

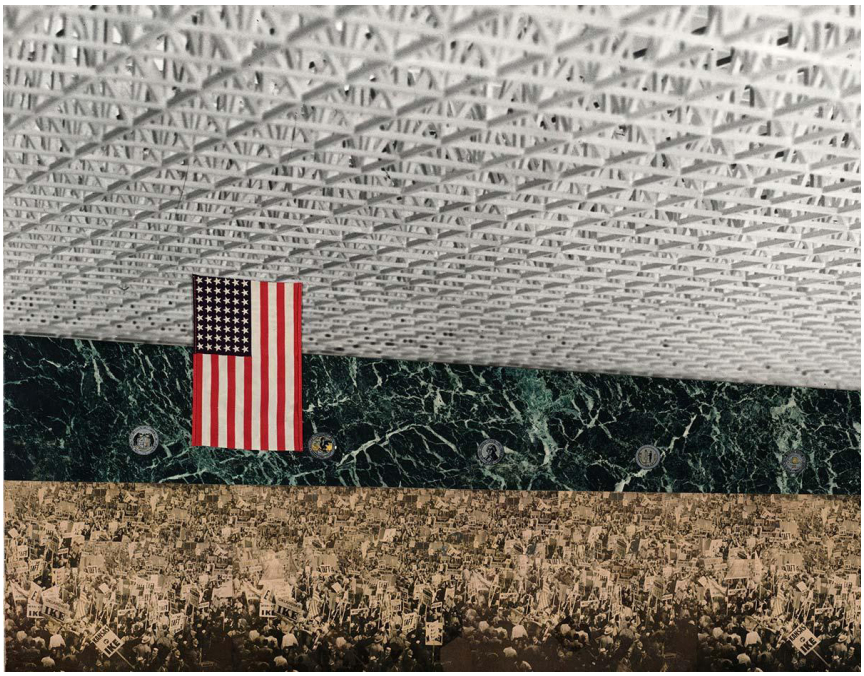
Deste modo a ideia sofre como que um exagero no papel, progredindo para uma fase avançada daquilo que foi o corte físico do edifício. O propósito das imagens da instalação foi semelhante, mas procurou explorar, uma ideia de percurso estático. As imagens são "recortadas" para focar uma determinada característica. Surgindo como uma repetição, uma imagem parcial, um detalhe, é sucedido pela imagem completa, espelhando o percurso que a pessoa é impelida a fazer posteriormente. Uma ideia parcial dá lugar a um todo, sobrepondo-se a ele, em certa medida.

Esta opção aumenta a incerteza do todo, mas materializa vivamente, na memória imediata do observador, os detalhes, um antes e depois, constituído pelo obejcto e pelo contexto em que ele ocorre. O vazio de pessoas aqui é tão determinante como a retirada da mobília do interior da casa de Humphrey Street em Splitting. Se para Splitting a falta de mobília corta a relação humana da casa fazendo transcender o objecto do seu uso corrente, no Lugar Bruxo o vazio da acção é, no contexto desta leitura, retirar a componente arquitectónica, dando ao Lugar uma posição de objecto. Então estes detalhes, desde elementos constructivos até peças de mobiliário, é oferecer como já foi referido a lacuna ao observador, para ele a completar.

A mobília ocupa um lugar na nossa memória, que por vezes chega a absorver o carácter do Lugar. Ela é o intermediário entre utilizador e o Lugar. É detentora de memórias e espaço do imaginário. Assume um papel de cenário, onde a nossa reinterpretação de interacções ocorre. Olga Roriz ao falar do trabalho que João Mendes Ribeiro realizou para uma das suas peças, refere um cenário, uma mala que se transforma numa mesa, e foi um pedido de reinterpretação de um recordação sua ao arquitecto. O cenário carrega para Olga Roriz uma bagagem imaginária enorme, pois desde a infância que aquele "objecto" está presente no seu pensamento. Se por um lado a metamorfose do objecto é constante por ser elemento presente de um imaginário, por outro o seu posicionamento material é versátil, o seu lado físico compõe em si uma ideia.[27]

27.RORIZ; João Mendes Ribeiro : Arquitecturas em Palco; p 11; 2007.

O vão procura ser um objecto-ideia. Se hoje é a janela de Baudelaire que filtra uma candeia, amanhã ela não é mais do que um limiar para Van Eyck, que divide dois momentos. O vão passa a transcender a sua materialidade sendo visto à semelhança da mala de Mendes Ribeiro, um objecto físico consolidado mas mutante. Pode ser movido pela casa e foca esse vazio que antecede a ruína. Esta parede e vão não é é mais que isso uma ruína antes da ruína, pretende colocar em foco o vazio e a decadência do Lugar que dele decorre. Este móvel-ruína é de certo modo um convite a uma nova funcionalidade, por via do olhar sobre o Vazio. Replica as janelas interiores mas o seu propósito é ver um todo, através do olhar abrir e "ventilar" a casa. Há uma transposição de uma percepção física mas a procura é de projecção, não de construção, é de leitura e não de diálogo.



55.VAN DER ROHE; Convention Hall Project (with Edward Duckett); 1954.



MENDES RIBEIRO; Berenice encenado por João Tuna; 2005.

Uma lógica de recorte e colagem é prevalecente nesta acção. Há uma procura de sobreposição de diferentes detalhes do Lugar de modo a convidar a uma leitura e a um posicionamento crítico. Ampliar o impacto de uns elementos em detrimento de outros é uma escolha de leitura, um posicionamento crítico em relação ao objecto. Mies Van Der Rohe na sua produção imagética que ocorreu nos Estados Unidos, recorreu a um carácter muito mais representativo em que o impacto dos sentimentos e sensações que o arquitetco queria associar à obra se tornava indissociável em relação aos signos espaciais que o edificado poderia vir a ter.[28] Deste modo as imagens apresentavam por via da abstracção do Lugar, materialidades e texturas que comunicam com cada pessoa. Na imagem do Centro de Convenções de Chicago os três estratos que a constituem são simultaneamente contidos e dinâmicos, relacionando-se entre si através do movimento sugerido pelos materiais e pela multidão que constitui a base da imagem.

28.STIERLI; Mies van der Rohe - Montage Collage; p 128 e 129; 2017.

Se por um lado no trabalho de Mies as montagens implicavam uma hipótese futura, no contexto da instalação em Marialva, percebemos que os fragmentos de imagem, impelem para o vizualizador o propósito de fazer a montagem *a posteriori*, na medida em que é ele que vai montar os espaços do Lugar. As imagens preenchem a lacunas de maneira a construir o espaço. Se para lá do vão os fragmentos agiam como objectos, estanques uns dos outros, no novo contexto tornam-se detalhes. Se para lá do vão eram pensamentos, ao longo do percurso pela casa procuram os detalhes, e o olhar é impelido a completar a "montagem". Esta sugere limites demarcados ao visualizador. Se num primeiro momento vincula a acção do indivíduo ao seu olhar, no percurso a ligação do olhar ao lugar já foi estabelecida e deste modo, condiciona a procura da relação. Se por um lado há uma aproximação a um imaginário, por outro há um afastamento do objecto que lhe dá corpo, suplantando a posição do objecto como fonte de memória, dando primazia ao imaginário, como um falsa lembrança.

No teatro Berenice de Jean Racine, de 2005, as partes que constituem a peça são assumidas na interacção com o público.[29] Quando um actor sai de cena permanece sentado num banco, de costas para outros actores, à espera de voltar a imaginar, questionando os seus limites. A fuga do imaginário para o real, e vice-versa, acontece intercalada com o espaço do imaginário. O Lugar Bruxo é sonhado, faz anteceder a Memória ao Lugar. Esta precedência faz com que estes detalhes sejam vistos como peças, signos com um determinado valor no imaginário colectivo, que deste modo é amplificado pelo indivíduo. O real é assim a solução para um problema de espaço, proposto pelo Lugar Bruxo. Que Lugar é? Como é que se ocupa?

29.MENDES RIBEIRO; João Mendes Ribeiro : Arquitecturas em Palco; p 87; 2007.



56.“Maquete de estudo”; Vila Real, Vila Real; 2019.

Se o propósito do vão é imaginar o Lugar a que pertencem aqueles instantes, então que Lugar é aquele que se coloca imediatamente em confronto com o imaginário estabelecido?

O espaço que até ali era um visão abstracta é materializado, e como consequência dessa expansão, há um alargar do número de instantes a que o indivíduo é sujeito, e também estes, são intensificados por essa justaposição imediata das duas apreensões do Lugar. Se o vão procura os fragmentos que acrescentam ao Real, o percurso procura no Real os fragmentos que vão completar o vão. Sendo assim as imagens ganham dois contextos distintos mas que se completam. O que está para lá do vão e o que está para lá das quatro paredes onde o viram.

O vão surge como "maqueta de estudo", que impele a descoberta e a ânsia por uma transmutação.[30] Essa não é mais do que criar uma rotina de percurso. Se em tempos o dia-a-dia da casa era feito das tarefas para a subsistência hoje o propósito dela é de impelir um percurso. Esta rotina de percurso faz desta "maqueta" instrumento de desenho na medida que cria as bases de um imaginário construído num espaço reduzido de tempo. O vão pode então ser definido como objecto-sistema. João Mendes Ribeiro usa o termo para caracterizar peças como a mala de Olga Roriz, objectos que estabelecem regras e relações, que permitem a sua interpretação por parte de um indivíduo. Deste modo é simultaneamente base de interpretação e foco dessa mesma interpretação, passando a estar inserido na leitura do conjunto.

30.MENDES DA ROCHA; Maquetes de Papel; p 22; 2007.

A inserção nesse conjunto passa pela Replicação de características que o envolvem, no que toca à sua massa, à sua textura, a sua cor, ou a sua dimensão.[31] No espaço onde se insere, que em parte é a génese do percurso e da leitura, ele extrai as características dos elementos que a envolvem: o peitoril é opaco como as paredes de pedra que a envolvem, a madeira remete para a parede de tabique que se encontra do lado oposto à porta que dá acesso à Rua da Laje. A estrutura absorve também os paradoxos do espaço que o envolve. Se, por um lado, o vão é acessível e a sua altura e profundidade acomodam a forma humana, por outro é uma janela sem vista, sem contacto com o exterior. A janela da divisão também acomoda um paradoxo se bem que diametralmente oposto ao vão da instalação. Se a instalação é confortável para o indivíduo mas não contacta com o exterior, esta janela está fora do alcance e contacta com ele. Estabelece-se um diálogo entre as duas como se um vão completasse o outro.

31.MENDES RIBEIRO; João Mendes Ribeiro : Arquitecturas em Palco; p 86 e 87; 2007.



57.“Para onde olhar?”; Marialva, Guarda; 2019.

Aqui se manifestam os graus de intimidade que Zumthor descreve.[32] A proximidade do Objecto ao Homem, e como consequência a proximidade que estabelecemos com o Lugar. A janela é uma metamorfose do arquétipo, que porventura mais cativa o Homem, a Janela. É algo que traz a nós o intocável que aproxima e circunstancia o distante, o sítio onde projectamos o nosso imaginário. A proximidade em escala, a proximidade à parte do superior do corpo, a metade consciente, a maneira como nos debruçamos para ver o que acontece na rua, tudo isto suporta este arquétipo que é a Janela. De uma maneira generalizada a ideia de janela parece em tudo constante. Imaginamos um vão aberto sobre a cidade, a montanha ou o mar, viramos costas, olhamos para o interior, e é uma divisão como outra qualquer. A esta ideia está associado um hábito, o de olhar pela janela. Isto implica um acto de repetição uma rotina que realizamos sempre que entramos numa divisão com este vão. O hábito de que falamos é o hábito da contemplação, o olhar desprovido de contexto consciente.

32.ZUMTHOR; Atmosferas; p 51; ".Dei o título: degraus da intimidade. Relaciona-se com proximidade e distância."; 2009.

A contemplação, como defende Deleuze, está na génese da acção. É através do olhar que estabelecemos a relação com o que nos envolve e com isto definimos espaço. Deste modo, a contemplação não é mais do que a projecção do eu sobre o vazio do espaço. É a procura do Lugar no mundo tridimensional, acrescentando o tempo e, como consequência, a Acção. Assim se forma o espaço arquitectónico, o Lugar, e é neste que o hábito extrai a diferença, a novidade da acção que decorre no espaço. A instalação procura exasperar o significado da Janela, de modo que ela própria, como arquétipo, ganhe significado no contexto, defina espaço, impelindo uma acção.[33] Se uma pessoa contempla a paisagem para lá do vão e após isso vira costas, permanecendo estático no quarto, este vão impele a que a pessoa se mova pelo Lugar, pois contemplou unicamente a parede que estava para lá dessa janela.

33.DELEUZE; Diferença e Repetição; p 146; 1968.

O paradoxo de uma janela que olha para o interior cria esta redundância. Para ver o que está lá fora, o homem tem de se afastar da janela para Olhar. Este acto deixa a descoberto a interacção de Homem e Lugar. Aqui pode ser estabelecido um paralelismo com a obra Bingo de Matta-Clark, que, através da remoção de nonos da fachada, criou uma visão dos percursos do hábito, projectada na fachada. A projecção no contexto da casa em Marialva também põe a descoberto os espaços, de modo a que estes façam parte de um percurso. Também os cortes de Matta-Clark sugeriam um percurso, pois foram expostos os espaços interiores da casa à percepção dos transeuntes que passavam pela Rua. São motivo de contemplação. Se em Bingo só o Olhar permitiu contemplar, o Lugar Bruxo procura que o caminhar seja parte do Olhar.



58.“A Ruína por montar”;
Vila Real, Vila Real; 2019.



“À espera de significado”;
Vila Real, Vila Real; 2019.

"…
Agora respondes por nomes supostos,
habitante de países hábeis e reais,
e precisas de ajuda para as coisas mais simples,
o pensamento, o sofrimento, a solidão.
…"

Manuel António Pina [34]

34.PINA; Como se Desenha uma Casa; excerto do poema "Sob os escombros"; p 24 e 25; 2011.

O olhar apesar de ser o nosso meio fulcral de recolha de informação está sujeito a desvios naquilo que recolhe. É guiado pela interpretação. Esta é uma variação de percepção, em que o hábito se torna o filtro do olhar. Se a contemplação é a projecção do sujeito sobre o Lugar, é seguro dizer que está sempre sujeita a nuances, pois vemo-nos a nós num imaginário que criamos em torno dos espaços, em rotinas supostas que criamos em torno dos lugares. Se a recordação, neste contexto, é criada antes do percurso isso implica que a percepção do Lugar seja alterada pela "falsa memória". A casa enquanto arquétipo, permite estes desvios, estas mutações.

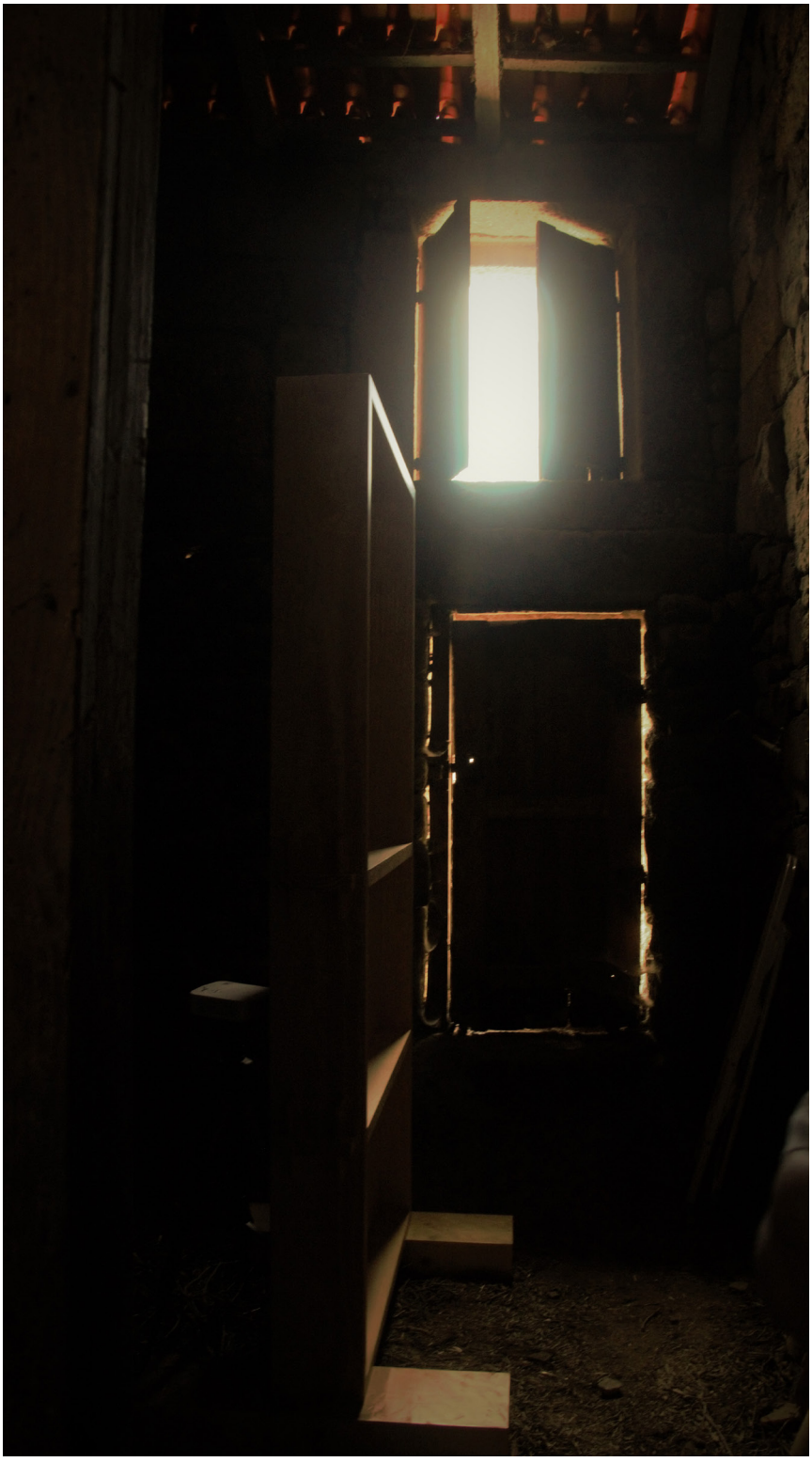
Um dos propósitos da instalação é pensar no antecedente da ruína, e perceber como este vazio de uso se transfere, para um entendimento baseado no imaginário do indivíduo. Esse vazio de acção, é idealizado, separado do seu espaço físico mas vinculado aos seus arquétipos. Esta rotina abstracta, através da qual ocorre a leitura do espaço, é um motivo de reflexão, tão real quanto aquele espaço, tão presente como ele, uma parte integrante do Lugar. O edifício tornou-se obsoleto, mas é nesse espaço que imaginamos o seu passado e idealizamos algo que se assemelhe a um futuro.[35] Existe num tempo em que deixou de ser útil, e antes do tempo em que deixou de existir. "O Lugar Bruxo" é esse aproximar à Ruína, por meio de um objecto fabricado, uma proposta de ruína. Um éfemero partilhado, um desuso planeado, em todo o sentido "Anarquitectura".

35.CAIRNS & JACOBS; Buildings Must Die; p 103; 2014.

O deturpar do objecto está intimamente ligado à perda das suas características originais, a uma entropia que gera esta narrativa. Compreendemos um sistema que tende para ela, em que o objecto inicia esse processo na mente das pessoas, quando perde a sua utilidade, quando fica destituído de acção. Isto faz com que o edifício entre num estado de máxima entropia, pois todo o movimento, toda a interacção que nele ocorria cessou, resultando numa decadência constante ao longo de todo o corpo do edifício.[36] Se durante o seu período útil o edifício está sujeito a percursos específicos, e isso impele um tipo de deterioração localizada, numa situação de vazio total de uso, há uma deterioração do objecto enquanto um todo, acabando num estado de ruína.[37] A sua presença torna-se inevitável e irreversível. A forma desintegra-se, mas a sua abstracção não, e deste modo permite uma nova leitura com base no mesmo imaginário.

36. CAIRNS & JACOBS; Buildings Must Die; p 69; 2014.

37.LEE, Object to be Destroyed; p 39; 2001.



59.“A Falsa Ruína”; Marialva, Guarda; 2019.

É neste contexto de decadência que o objecto desenhado procura interagir com o Lugar. A casa encontra-se num estado de desuso. As suas partes caminham para um estado de Ruína. A instalação insere-se como novo objecto que confronta a passagem do tempo. É aqui que as nossas impressões do Lugar, ganham maior ou menor protagonismo. Depende do contexto que lhes é atribuído pela percepção de quem olha a casa. A impressão, resulta do imediato da contemplação.[38] A caminhar pela casa, criam-se rotinas. Através da primeira memória geramos outras, e criamos percursos para compreender a casa e como esta pode exprimir um determinado indivíduo, por meio de um percurso específico. Este percurso determina algo sobre o objecto, mas mais do que isso determina algo entre a pessoa e o objecto. Com cada repetição o percurso muda, sofre tal como o imaginário criado para lá do vão, desvios e deturpações. Com cada passagem relacionamo-nos com o mobiliário ou com a rigidez dos materiais, a dimensão dos espaços ou a luz que os ilumina.

38.BACHELARD; The Poetics of Space; p 186; 1958.

A primeira parte do percurso é estática, feita pelos arquétipos sugeridos pelas projecções. A relação que se propõe com a casa encontra os seus elementos mínimos neste contexto. Os olhares são sugeridos pelas imagens projectadas, permitindo durante o percurso focar os detalhes. A instalação dita a nossa relação de escala com o edificado, e a relação dos elementos nele contidos. A escala da janela associa a ela o hábito de olhar, implica uma proximidade ao sujeito. A escala da parede vai relacioná-la com a envolvente, servindo de interlocutor entre Lugar e observador. A mediação entre a sua escala e a divisão onde está inserida, é semelhante ao que acontece com uma divisória de madeira noutro armazém da casa. Se por um lado é meio de organização espacial por outro é um objecto contido numa divisão. Encerra um espaço, assim ganha carácter de objecto, está contido num espaço, mas este também o contém.

Este espaço confronta o objecto. A sua deterioração resultou numa patine bastante distinta do novo elemento, fazendo com que o confronto entre os dois períodos esteja presente. Estes elementos envelhecidos, apesar de serem um todo coeso, têm a deterioração como seu estado presente. Há uma leitura de um todo com a textura de ruína, face a uma "ruína" cuja patine sugere um carácter coeso. Este confronto permite interpretar este diálogo como a própria leitura, tal como a patine que rodeia a " parede e o vão" marca um tempo, esta é um momento aposto ao imaginário do Lugar. Podemos associar patine a dois conceitos opostos: a capacidade destrutiva do tempo ou um acumular de tempos.[39] Recorrendo a Deleuze, pode-se afirmar que as dimensões do tempo são comprimidas no instante, no presente, e é através desta compressão inconsciente, que estabelecemos o Lugar enquanto objecto abstracto, e nos fixamos como entidade dentro dele[40]. Se a escala do objecto marca a sua aproximação à Casa, a sua patine assume a sua diferença como dispositivo que pretende dialogar mas que é externo ao sistema.

39.CAIRNS & JACOBS; Buildings Must Die; p 70; 2014.

40.DELEUZE; Diferença e Repetição; p 149; 1968.



60.“Linha de partida”; Marialva, Guarda; 2018.

A ligação entre as partes, entre antes e depois, entre novo e velho, é feita por meio da acção que é o percurso por associação. São parte de uma leitura que permite transformar o espaço do Habitar, no espaço do Olhar. A parede e o vão são desencadeadores desta relação, simultaneamente síntese e linha de partida. Procura mediar a sua inserção com o que o envolve e com o utilizador, pela sua escala. Aproxima-se pela sua interacção directa, mas também pelas referências que o indivíduo vai encontrar ao longo da casa. Vai rever o vão da instalação em cada janela, compreender a sua escala, pré-existente no Lugar. Vai encontrá-lo nas divisões e nos elementos que "olham" por essas janelas. A síntese que ocorre destas relações é exacerbada pelo percurso, que vai diferenciar a representação abstracta, do objecto físico. Ao invés de ser a casa que influencia a visão que temos daquele objecto e das imagens projectadas, é o objecto que se vai materializar no imaginário de cada um ao longo da casa.

Isto provoca uma dissolução do futuro e um atenuamento do passado.[41] O propósito da instalação é criar uma cristalização do não-uso, do vazio, dos símbolos de um espaço, por via de uma memória colectiva que transcende o seu formalismo físico. Perceber o valor intrínseco do imaginário de um Lugar e os hábitos que dele decorrem, como a Arquitectura que o define, é perceber a inevitável relação que um edifício estabelece com o conceito de Entropia. A construção da nova estrutura procura esse momento, é efémera porque existe ligada à ideia de um sítio específico, é intemporal, pois tal como o sítio vai envelhecer vinculada a uma memória. Este objecto vive no imaginário com base no paradoxo. Há uma procura de pertença, e um distanciamento intencional do edifício. Este vive do carácter estático da sua interacção. Referencia arquétipos, mas não o é, não tem o papel activo que estes têm no dia-a-dia. Enquanto mecanismo procura objectificar o edifício e evidencia o seu estado de pre-ruína.

41.DELEUZE; Diferença e Repetição; p 143; 1968.

Com esta intervenção olhamos para o Objecto pela perspectiva da entropia, através de uma percepção, cujo entendimento é encadeado pelo vazio.[42] Não olhamos para o edifício segundo um desígnio estético, mas sim segundo uma lógica de hábito. Criamos então repetições, encadeamentos, réplicas. Neste momento a síntese deixa de ser analítica e o seu carácter é dilatado no pensamento sobre o contexto. Se em tempos foi a necessidade a construir este objecto, uma síntese seria adequada, e esta pressupunha a compreensão profunda do objecto. O contexto em que surge esta ilusão é um que valoriza o Olhar, negando a Visão. Favorece a experiência em detrimento da compreensão. O olhar percebe o tempo, nas suas dimensões, percebe o tempo do objecto pela relação que estabelece com o utilizador. Robert Smithson atestava que a entropia, inseria valor no contexto do objecto pois eliminava o peso da acção do contexto do objecto.[43] Esta redução do papel activo no plano físico permite que as características do Lugar sejam apreendidas de um ponto de vista abstracto. Os seus detalhes enfatizados como ornamento.

42.SMITHSON; The Collected Writings; Entropy And The New Monuments; p 11; 1966.

43.LEE; Object to be Destroyed; p 40; 2001.



61.“Um capitel é um banco”; colagem; 2019.

O desuso marca uma nova interacção fora do tempo, enfatiza o seu carácter estático. Esta condição faz com que a relação de percurso seja também ela exagerada, surge em oposição à acção do utilizador. Por via da instalação é criada uma ténue familiaridade com o Lugar, a compreensão linear do espaço é deste modo assegurada. Compreendemos os edifícios pelas práticas que a ele associamos e assim nos apropriamos mentalmente do espaço.[44] Esta leitura não-narrativa, fraccionada mas linear, permite estabelecer um movimento pela casa com base na relação entre os percursos e os hábitos transcritos nos objectos do dia-a-dia. Este movimento está circunscrito a si, e o espaço do desuso existe na duração de um olhar.[45]

44.RAKATANSKY; Tectonic Acts of Desire and Doubt; p 83; 2012.

45.DELEUZE; Diferença e Repetição; p 151; 1968.

A mudança deixou de ser um factor de leitura do Lugar. O Homem é um espectador que participa e um participante disvinculado. O vazio de uso implica que não haja uma interacção física, recorre-se a arquétipos, criando uma sensação de pertença ao Lugar, impelindo um movimento.[46] O actuante vê-se numa situação em que é espectador de um corpo em decadência, a sua inacção cria uma relação mediada por partes da casa que constituem um início de Ruína. Esses elementos não permitem reagir ao símbolos do dia-a-dia, com actos correspondentes, e são eles que determinam a nossa relação com o objecto, que definem naquele espaço uma acção de percurso, e estabelecem o nosso vínculo não só aos arquétipos apreensíveis, mas também a esse momento de ruptura que se está a tornar aparente na casa.

46.VAN EYCK; The Child, the City and the Artist; p 138; 1962.

Esta ruptura permite ler a casa como uma desconstrução das suas partes, associando os seus elementos a símbolos abstractos que a eles correspondem. Assim a narrativa ganha uma nova evocação. Estes símbolos são movidos do seu contexto e deste modo são separados da sua qualidade enquanto arquétipos, evocadores de ideias e abstracções específicas. No pátio a nascente temos um exemplo consumado disso. O capitel usado como banco na minha infância, resultou do afastamento desse objecto físico do seu ideal abstracto, como consequência do estado de ruína do edifício onde este estava inserido. Num novo contexto aquele capitel ganhou uma nova evocação, inserido numa nova narrativa que permite que este ocupe uma leitura distinta daquela que foi a base da idealização do objecto. Esta acção em relação às suas partes surge como um *détournement*[47], uma espécie de justaposição de diferentes contextos, em que é proposta uma nova leitura. Como a casa está desvinculada do propósito de habitar encontra o hábito no olhar, e consequentemente é usada segundo a sua abstracção, segundo interacções imediatas estabelecidas entre o utilizador, que estabelece um imaginário com base em deslocações, circunscrevendo um movimento a determinados espaços e a determinados tempos dentro do recinto da casa. O lugar passa então a ser invenção, uma memória vinculada a quem com ela interage, a quem para ela olha. É uma fabricação, uma ruína que não o é.

47.DEBORD, The Society of Spectacle; p 76; 1967.



62.“A Forma do Homem”; Marialva, Guarda; 2019.



“A ausência outrora povoada”; Marialva, Guarda; 2019.

O que implica esta fabricação? Fabricar abrange tanto a produção de algo novo como a criação de algo falso, de uma ilusão. O Lugar Bruxo vive neste equilíbrio. É algo novo, uma ideia de uma "Casa", é um percurso sem propósito, um espaço para contemplar, não para ser contemplativo, uma ilusão consciente. Está dependente da disponibilidade do sujeito de actuar segundo as sínteses passivas do espaço, de olhar e agir sem analisar. Sujeitar-se ao espaço sem que para isso tenha que actuar fisicamente nele. Marialva sempre teve espaços sem uso, como as ruínas da Antiga Capela de São Marcos, agora Capela da Senhora dos Remédios, uma fabricação dos seus habitantes, de quem escolheu actuar dentro dos seus espaços. O Lugar Bruxo é perceber a Casa como um percurso. Se em "Viagens a Portugal", José Saramago descreve os lugares com base nas suas gentes, Marialva fala através das suas pedras, e os populares fazem suceder as suas palavras às do Lugar, estas carregam em si não factos mas memórias, não certezas mas suposições.

"A palha desenha o vulto, emenda o invisível, povoa a ausência."

José Saramago [48]

48.SARAMAGO; Viagem a Portugal; p 118; 1996.

Estas suposições são correspondências, através da repetição, encontramos nos detalhes, variantes e desvios de uma mesma concepção. O espaço do "Lugar Bruxo" implica uma irradiação, uma lógica de centro, do qual emergem regras de interacção, que a definem com base numa acção/reacção. As quatro paredes que conformam a materialização do Lugar Bruxo detêm em si as regras que servem de base para o Homem se apropriar dele por meio do Olhar. Os elementos repetem-se mas são entre eles diferenciados por características que os separam. No espaço existem duas janelas e duas portas. Uma porta dá para o exterior, a outra para o interior, uma janela dá para o exterior, a outra para o interior. Esta dualidade e antítese, pretende ser estendida para o resto da casa, e é assim se define a relação da parede e do vão naquele pequeno espaço. Este novo elemento resulta de uma referenciação e deturpação de uma lógica pré-existente, pretende ser estendida a mais elementos na casa, numa contínua redescoberta de diferenças. Sendo assim este carácter activo do Lugar perante a pessoa está presente, pois há uma descoberta sucessiva de repetições, de rimas.

Há uma percepção intratemporal do espaço, pelo seu comportamento como objecto. A acção de contemplar as projecções para lá do vão, e os elementos ao longo do percurso pela casa, permitem definir estas diferenças e após o término destas duas experiências circunstanciar novos arquétipos. Se por um lado temos uma primeira síntese do tempo, como momento do presente, durante estas duas interacções com a casa, estas são inevitavelmente sucedidas por uma absorção da experiência, uma síntese do hábito. Deste modo são descritos nesta interacção com o Lugar Bruxo dois tipos de instante: um de apreensão física e um de absorção abstracta. O que torna este exercício mais demarcado



63.“Cores de outros tempos”; Marialva, Guarda; 2018.

na experiência individual é o facto de o primeiro momento de interacção com a casa estar dependente de um objecto físico que procura uma síntese, sem estar vinculada ao lugar físico. Esta é seguida de uma apropriação desse espaço físico, em que a abstracção serve de base para esse Olhar sobre o objecto. Uma segunda apreensão do objecto colmata esta relação entre Homem e Lugar, sintetisando os dois momentos numa só experiência.[49]

49.DELEUZE; Diferença e Repetição; p 155; 1968.

A procura destas relações por via da escala, patine e arquétipos fornece informação ao observador de modo que este seja sobrecarregado de informação.[50] Isto torna a interacção intensa, contida num espaço restrito. Constitui uma síntese do Lugar, uma redução das ideias da Casa a um dos seus espaços, recorre a materiais e linguagens que estão presentes nela, e concentra estas relações num objecto que está intimamente ligado a um dos hábitos mais presentes no imaginário do Olhar. A janela torna-se o ponto fulcral da síntese. Procura numa primeira abordagem, retirar o peso do desuso dos espaços, de modo a que sejam lidos como retratos abstractos desses momentos da Casa.

50.MENDES RIBEIRO; João Mendes Ribeiro : Arquitecturas em Palco; p 96; 2007.

A definição de sucessivas repetições na acção implica que ao Olhar, mesmo que de um modo subconsciente, sejam associadas um conjunto de sensações. O facto de o local ser um armazém não implica só que o carácter construtivo seja despojado, desprovido de detalhes que possam desviar a atenção de quem ali entra, também implica que conjuntamente com o objecto aposto ao espaço, seja prevalente no todo uma linguagem abstracta, com o objectivo de lhe imbuir maiores capacidades expressivas, ou seja, uma maior margem de interpretação. O objecto não pretende controlar um comportamento, pretende que o actuante se reveja nos padrões da casa e perceba o que há de colectivo no seu "desenho", e o que há de característico, de individual.[51] Cada experiência transforma aquele Lugar numa noção abstracta e em última análise numa imagem, numa percepção colectiva.

51.RAKATANSKY, Tectonic Acts of Desire and Doubt; p 90; 2012.

Esta abstracção do Lugar permite a construção de hipotéticas acções, e é este hábito que surge como auxílio do entendimento do sujeito sobre o Lugar. A visão do percurso não é construtivista, na medida em que a concepção vai confrontar a construção.[52] A contenção dos signos, e a intensidade que deles sucede, provoca estranheza no sujeito, e é isto que permite que ele absorva elementos que lhe são próximos com maior eficácia. Fazer da perplexidade intensidade, é como combinar o familiar com o que nos é distante. A percepção abstracta do objecto torna-se muito mais presente na leitura, muito mais fluída na memória. De novo aqui o significado estendido é levantado, pois não vai estar só presente nas imagens projectadas, e nos instantes em que estes momentos são revistos no percurso pela casa, está também presente na interacção as acções que decorrem dessa aproximação o abrir de uma porta, de uma janela, o sentar num degrau,…

52.MENDES RIBEIRO; João Mendes Ribeiro : Arquitecturas em Palco; p 27; 2007.



64.“Outra parede outro vão”; Marialva, Guarda; 2019.

Abrir uma porta será a interacção que considero fulcral, a par do paradigma de olhar pela janela. Estes pormenores dotam o olhar de um carácter activo. O indivíduo torna-se num agente interventivo: na rua olha para a porta e abre-a, ao entrar fecha a porta, e é confrontado com " a parede e o vão". Esta surge em contraste iluminada pela projecção à sua frente e pela janela sobre a porta. O sujeito é impelido a apoiar-se na janela, como já fez várias vezes, é uma acção enraizada na memória. O vão foi a transição entre Lugar e Memória, à saída a porta desempenha a função de transição da Memória para o Lugar. Surge em continuidade e em antítese à instalação. Compreender a relação entre estes dois instantes é perceber que o vão procura a retenção de imagens, e a porta inicia a reprodução de um percurso por parte do observador.

A retenção como descrita por Deleuze, implica a contracção de instantes sucessivos, a recolha de informação de uma maneira reactiva, que dita o nosso comportamento, pois fazem parte de um encadiamento de acções que resultam no momento presente. Esta é aliada à acção de reprodução.[53] Na totalidade da proposta temos dois momentos de retenção, pois num caso mundano a memória era resultado da acção. A primeira retenção de instantes, resulta da apreensão das imagens das projecções e dos seus signos, resultando na formação de uma pré-memória. Esta é seguida por uma sucessão de movimentos que referenciam as imagens que os antecederam. Os dois momentos de relação, um abstracto e outro material, resultam da apreensão da casa enquanto um todo. A casa passa a ser um "Lugar Bruxo", em que a memória espera, um lugar com uma história e não um lugar com História.

53.DELEUZE; Diferença e Repetição; p 156; 1968.

Neste panorama é valorizado o indivíduo e a memória oral. A aldeia é olhada de uma perspectiva etnográfica. Isto torna aqueles objectos em algo mais denso, que desperta maior atenção do Olhar. Há um subtexto de fabricação de identidade. Compreendemos na Aldeia um discurso de familiaridade, pois a mão popular foi parte activa na definição e conformação deste espaço que hoje tende para o desuso. Todos os elementos por ele construídos acrescentam à narrativa, que lhes está intimamente ligada. Pertence este actuar a quem ali mora. Como afirmou Saramago não é indiferente a relação que se estabelece com este lugar. Quem ali anda vive um enredo que depende de quem ali mora, e com o desuso, de quem se supõem que ali morou.[54]

54.SARAMAGO; Viagem a Portugal; p 118; 1996.

O que resume a instalação são dois termos: retenção e reprodução. "A parede e o vão" são o mecanismo facilitador. Transparece uma narrativa com vínculo a um Lugar. Os espaços surgem em torno de memórias colectivas e são as acções que criam estes objectos, sucessivamente reconstruídos, e mais importante que isto, reimaginados. Esta "Peça Nómada", visou a criação de um objecto cujo desenho e concepção, replica uma lógica de criação de espaço. Foi idealizado para um local especifíco, mas é independente dele.



65."Estratos de memória"; colagem; 2018.

A Imaginação toma precedência em relação à História. Deste modo as acções construtivas por parte dos populares são interpretações. Quando decidiram intervir na aldeia intramuros, as casas não foram o único objecto intervencionado, as muralhas foram permeadas pelo imaginário dos populares, e como consequência merlões foram acrescentados a elas.[55] Se esta lógica permeia a actuação dos populares no património da Aldeia, pareceu relevante que a leitura de uma casa neste contexto seguisse esta linha de pensamento.

55.Entrevista a Maria Odete Girão no dia 5 de Agosto de 2019;

Como a esta leitura estava associada um objecto que despoletaria o diálogo entre utilizador e a casa, também ele é um resultado deste actuar por justaposição do imaginário ao real. O objecto é uma síntese, mas também é de algum modo um algoritmo. A proposta procura a visão abstracta de um Lugar. Se a interpretação começou com um ponto de vista sentimental quanto a este, a instalação foi o transporte de um imaginário individual para uma percepção colectiva de um objecto. Os arquétipos foram o meio de tornar o actuante permeável ao Lugar, criando assim um modelo abstracto, desvinculado de uma visão material e objectiva dos espaços, que resultaram num conjunto de acções de hábitos associados ao Olhar e a Memória.

A opção por este formato de intervenção prendeu-se na ideia de desuso, e de um certo modo compreender o objecto segundo a criação de novos hábitos, e que estes estivessem dissociados das actividades do dia-a-dia. Apesar do espaço temporal limitado em que a actividade ocorre, tanto a repetição de percurso como a idealização de acções dentro do espaço, propõe que o olhar seja intervenção e comunicação. Em última instância o exercício está completo quando, um grupo que tenha realizado a actividade, discuta entre si as suas memórias, os seus percursos, os seus paradigmas. O esbatimento do passado e a dissolução do futuro deste objecto. Se esta interpretação individual for posta em causa num contexto colectivo, teremos aliado um novo momento de retenção pois novas vertentes dos arquétipos serão adicionadas à percepção de cada um.

O Hábito de Olhar é a síntese final, a redução de uma panóplia de acções a um só acto, o primeiro e último modo de ler e contar a narrativa. Deste modo esta é o resumo da nossa memória, instantes sucintos compactados em reacções. Esta é a nossa relação com a Arquitectura, ignoramos as suas regras em prol da sua apreensão. O Lugar Bruxo deixa de ser o lugar da memória silenciosa, para ser o espaço da recordação. Manifesta a relação com o Lugar e as relações com e do Lugar. Um momento à janela, nada mais, nada menos.



66.MAIER; VM1977K-05745-17-MC; 1977.

O PAPEL DO CORPO - RECORDAR O OLHAR

"O corpo tem degraus, todos eles inclinados
milhares de lembranças do que lhe aconteceu
tem filiação, geometria
um desabamento que começa do avesso
e formas que ninguém ouve

O corpo nunca é o mesmo
ainda quando se repete:
de onde vem este braço que toca no outro,
de onde vêm estas pernas entrelaçadas
como alcanço este pé que coloco adiante?

Não aprendo com o corpo a levantar-me,
aprendo a cair e a perguntar"

José Tolentino de Mendonça [1]

1.MENDONÇA; Estação Central; p 10; 2012.



67.“Um Passado presente”; Marialva, Guarda; 2019.

O Olhar, a Memória e o Corpo são os elementos que constituem o Lugar Bruxo. Há uma correspondência entre os três na concepção deste lugar. A acção, a abstracção e o sujeito foram o alvo do exercício. Se de algum modo a concepção da instalação foi compreender a preponderância das partes na leitura individual do espaço, o que a instalação permitiu foi a definição de um elemento como dominante na leitura do Lugar. O silêncio que Saramago falou, não é mais que o imaginário associado ao desuso, e consequentemente à Ruína. É perceber o enredo que é criado pelo observador de modo a agregar os elementos do espaço entre eles, e de estabelecer a relação que estes têm à sua percepção.

Repensar a Memória como meio de representação, em que esta se torna o relato do objecto, pareceu o seguimento lógico para as questões colocadas. A questão do limite da acção do sujeito no espaço em desuso, nasceu do desenho de fronteiras. O sujeito apenas se manifesta como espectador de uma acção da qual faz parte. A apreensão do objecto não é o objectivo, mas sim a compreensão do mesmo enquanto um arquétipo. Transformar uma casa na "Casa", foi o fim esperado, que alguém exterior àquele contexto visse naquele conjunto construído a sua percepção, associada aos casos que se encontram naquela casa.

A imagem da Tradição foi vista não como um conjunto de edifícios mas um percurso em torno de um modo de construir num contexto específico. Os edifícos da Aldeia não surgiram como exemplos paradigmáticos de uma tipologia ou de um modo de construir mas como parte do interpretar de um imaginário e da constante reinvenção desses mesmos objectos. Esta deturpação de um modo de construir em certa parte ditou a opção de criar um dispositivo para o Lugar Bruxo. De imaginar um elo de ligação entre um entendimento de um Lugar e a génese do entendimento colectivo do mesmo. A própria leitura dessa intervenção popular ganhou uma dimensão fantasiosa, lida também com base nas suas relações inconscientes e subconscientes. Deste modo tanto a sua linguagem como os seus materiais foram reinterpretados de modo não a ser uma reprodução da cultura do local, mas serem o método de comunicação de um Lugar que está a desaparecer, de modo a ilustrar a lacuna que se cria com desuso e subsequentemente com a perda do edificado. Pretendeu-se relacionar directamente o edificado à sua relação íntima com os aspectos mais mundanos da vida no seu dia-a-dia, independentemente da sua localização geográfica.



68.“Do Colectivo”; Marialva, Guarda; 2019.



“Do Indivíduo”; Marialva, Guarda; 2019.

Esta posição levou à compreensão da acção humana como um constante estado de entropia, que dela vive para recriar os seus hábitos, ou seja, a relação entre a decadência das estruturas humanas e a reinvenção dos hábitos e das rotinas, tornou-se evidente. A entropia é então motivo de desenho: a reinvenção de uma antiga capela, o reimaginar de uma torre, a criação de uma parede e um vão, lugares criados entre o Desuso e a Ruína. Neste momento a Interpretação entra como desencadeador da edificação do Lugar. São retenções e reproduções sucessivas, o que resulta em constantes alterações. São sucessivos olhares que resultam em diferentes objectos. A relação que se estabelece é resultado de uma percepção activa por parte do sujeito.[2] Esta descreve uma relação de memória e entendimento. Se por um lado associamos ao objecto determinadas características por outro, estas são sempre associadas a uma imaginação que dele é independente. Se um objecto uno e habitado já desperta o imaginário num indivíduo, uma casa desocupada a caminho da Ruína é terreno fértil para que a a suposição seja o desencadeador de uma nova atitude perante o edificado, transformando o paradigma do edifício em algo completamente novo. A percepção de cada pessoa é que dita a sua relação com o espaço e esta não é transmissível.

2.DELEUZE; Diferença e Repetição; p 157; 1968.

A alteração da génese comum da relação entre Sujeito e Lugar tornou possível comunicar de uma interpretação de um Lugar e se torna independente da percepção individual. A nossa relação com o espaço é por regra passiva, somos meros observadores de sistemas que interagem ao largo da nossa consciência, mas sempre ao alcance do nosso Olhar. Reagimos-lhes de uma maneira subconsciente e absorvemos esses detalhes para os reproduzir como parte do imaginário. O vão é então um dispositivo de narrativa, desencadeador da nossa acção com base no nosso imaginário. A casa como um espaço vazio permite que a cada momento durante um percurso possa ser associada um panóplia de imagens enriquecendo tanto o Lugar como a nossa própria percepção. A relação com o Lugar Bruxo é passiva, mas constitui uma sintese activa.[3] A primeira interacção entre Sujeito e Lugar não é mais que uma encenação, o actuante está dependente daquelas projecções para estabelecer a sua relação com o Lugar. Apesar de o toque e a relação de escala estarem presentes neste primeiro momento, as regras estabelecidas entre o espaço e o utilizador são limitadas. Se a janela restringiu, a liberdade extrema sucede a passagem pela porta para percorrer a casa.

3.DEBORD; The Society of Spectacle; p 12; 1967.

Aqui a interacção percorre o seu trajecto natural mas está fundamentada no seu início idiossincrático. É uma memória de um desconhecido. É-lhe familiar mas a sua relação física não existe. Isto implica que os percursos sejam repetidos, pois a solidez dos elementos da memória que advém de uma interacção normal não está presente.



69.“Do Desuso à Ruína”; Marialva, Guarda; 2019.

Através do acto da repetição os elementos ganham solidez na abstracção da casa, e tornam-se em arquétipos, na idealização da mesma. Depois da formulação, aqui é o Lugar da discussão. A criação de um discurso colectivo é válida neste contexto. O objecto não depende de um uso, está desvinculado dele, a interpretação do espaço é mais focada, e é criada uma abstracção mais objectiva, mais dependente da discussão do espaço.

Tal como Matta-Clark não procurou que houvesse uma leitura de uma simbologia específica nos seus trabalhos, parte desta leitura reside no facto de o objecto final, ser lido não como uma casa, mas como algo que é consequência directa do despovoamento, e a este associar, e reforçar, a ideia do desuso, permitindo que estes lugares ganhem um peso objectual maior. Completamos a ruína ao percorrer os espaços, mas é natural que arruinemos os espaços do que está para desaparecer, pois parece ser o espaço que está para se materializar. Pretende-se que estes momentos ao longo da casa, sejam descritos como um fenómeno isolado. Algo que nos é estranho, exterior às perspectivas habituais. A casa é só um objecto, um ocupar momentâneo do vazio. O Olho regenera, mas o Olho destrói. Se a ruína apela à idealização da imagem completa, os espaços completos apelam ao idealizar a imagem da ruína.[4]

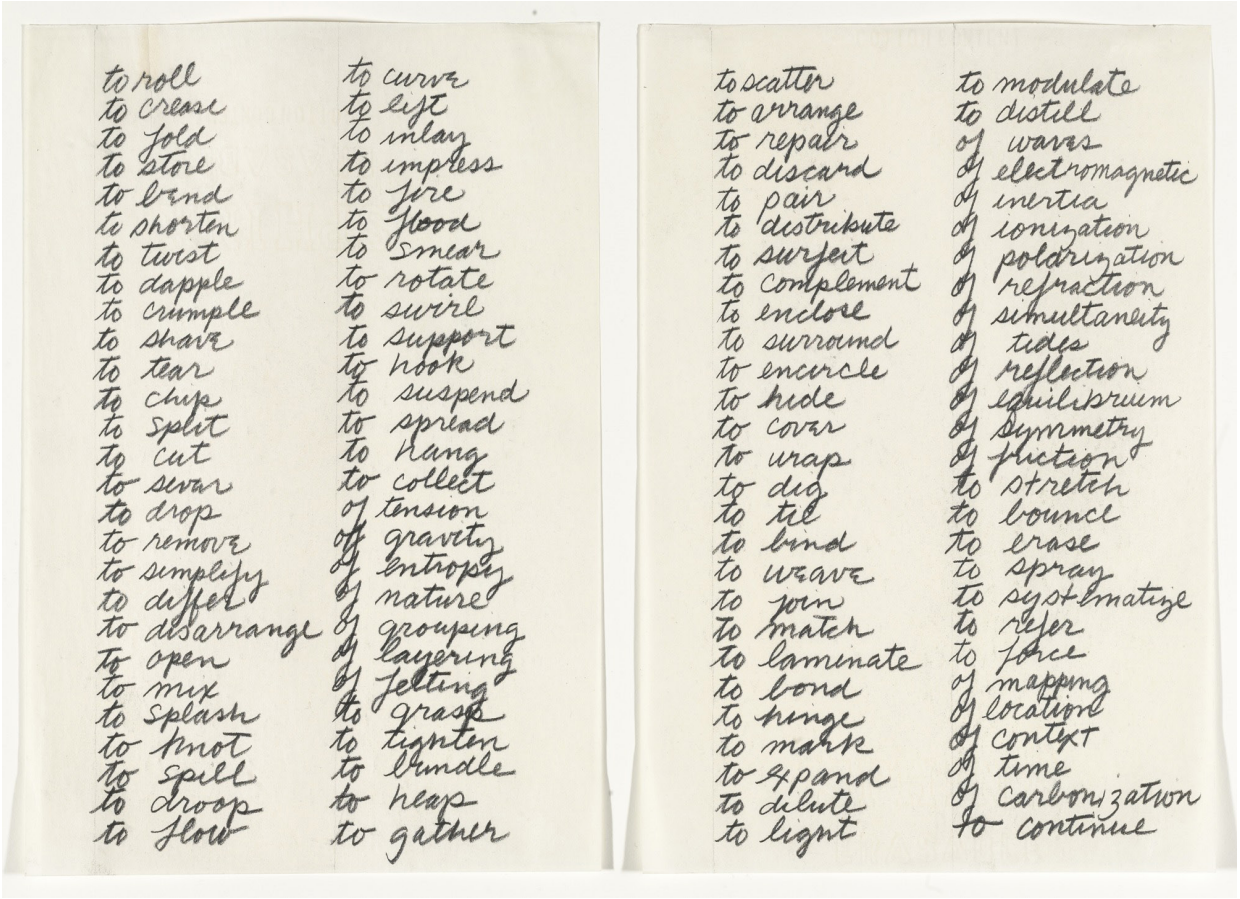
4.MERLEAU-PONTY; The Merleau-Ponty Reader; Eye and Mind; p 356; 1964.

Esta relação é uma sucessão de retenções, sujeitas não a reproduções mas sim a deturpações. Certas partes podem ser exacerbadas enquanto outras são simplesmente demolidas. O abstracto torna-se num futuro que nunca será e um passado que nunca foi. O sujeito está ali a olhar o que os olhos não olham, nem pára para neles pensar, pensa o limite da ruína, olha para o limite da sala.[5] Os detalhes são compreendidos segundo a sua condição de artefacto, não de conotação histórica, mas sim simbólica. O artefacto surge como reutilizar do objecto existente, mas também de reutilizar o conceito por detrás do objecto.

5.MERLEAU-PONTY; The Merleau-Ponty Reader; Eye and Mind; p 357; 1964.

Qual o uso do artefacto? Qual o motivo para ser referenciado? A própria palavra sugere a leitura de dois termos no contexto da instalação. Existe validez que esta seja analisada segundo estes. Arte sugere uma abstracção um acto criativo que em última instância não é mais que um artifício, ligado ao homem enquanto agente criador, mas com um toque de ilusionismo, em que nem tudo é aparente, mas pode ser sempre subentendido. Facto aqui vem depois de artifício, sucedendo-o, e a ele estará sempre subordinado. Compreende-se o objecto enquanto um arquétipo que é usado na composição. Um artefacto será definido como um elemento feito pelo homem que é recolhido do seu contexto, para integrar uma nova estrutura.[6] Esta intervenção distorce esta relação. Aqui como consequência da inversão da relação no tempo da memória em relação à experiência empírica, o artefacto surge como um elemento recente que é inserido num contexto específico de maneira a alterar a percepção do Homem em relação ao Lugar.

6.BAIR; Possible Mediums; p 29; 2018.



70.SERRA; Verblist;
1967-1968.

A relação com o objecto não se estabeleceu através de actos físicos, mas sim através de interacções de assimilação do mesmo. Richard Serra, em Verblist (1967-68), estabelece neste documento uma lista de verbos em que procura catalogar de um modo linguístico a nossa ligação com o objecto. Esta relação linguística, com foco na oralidade, foi em parte uma das problemáticas que se pretendia compreender com este trabalho.[7]

7.MERLEAU-PONTY; Sense and Non-sense; p 88; 1964.

Percebe-se que há uma memória colectiva que é partilhada entre gerações, e que isso acontece pela troca de histórias, e pelo carácter do construído. O edifício ganha densidade como consequência dessa relação, não pelo seu valor histórico, mas pela quantidade de acontecimentos a ele associado. A formulação de Serra torna-se então uma ficha, uma guia de acontecimentos, à qual associamos momentos e através dela filtramos um objecto. Num contexto de relação com o indivíduo, ele é alvo de ilações através do olhar, e é a ele que associamos certas características que imaginamos, a ele atribuimos uma história que não a dele. É lhe dada circunstância, de modo a apropriar o conceito daquele objecto. Este trabalho questiona esta relação individual num contexto colectivo. Como é que algo pode ser visto como uma memória colectiva e disto resultar um objecto abstracto que permite num contexto individual a idelização de um arquétipo.

A parede e o vão reduziram o paradigma a um arquétipo. Permitiram que a casa fosse vista como objecto e compreendida como um conceito, um agregado de momentos, uma peça inteligível que ultrapassa os limites da matéria que a caracteriza. Zumthor em "Atmosferas" questiona-se sobre a capacidade de compreender e desenhar um ambiente, o subjectivo por detrás do Lugar.[8] No final foi o propósito de compreender o objecto no contexto do desuso, em direcção à ruína, e datá-lo com base, não em acontecimentos, mas em atmosferas, em características compreensíveis através de uma narrativa, de um imaginário, que lhes dá uma circunstância estática na memória.

8.ZUMTHOR; Atmosferas; p 19; 2009.

A memória passou a pertencer ao campo da antecipação. Faz parte do visualizador e dos seus hábitos, e com isto a "Casa" passa a estar circunscrita ao corpo de quem interage com aquelas projecções e aquele objecto. É aqui que a discussão do papel do artefacto ganha um contexto mais vivo e mais presente, pois a procura da abstracção foi feita através dele, e é esta definição dessa parede e do seu vão, que pode sugerir outros objectos, como base de análise de outros contextos. A instalação foi um meio de ler aquele espaço e de o transcender. Em Portugal este tipo de decadência, este desuso, é corrente ao longo de todo o interior do país. Se estes espaços têm o seu fim traçado, pode ser através de objectos como este, que contraiem as suas histórias, que a sua atmosfera é preservada e assim procurar compreender o inteligível naquelas imagens, cristalizando aquela atmosfera.

71.BALDESSARI; Stairway, Coat and Person; 2011.

A construção do Lugar Bruxo prendeu-se com a compreensão dos objectos desvinculados do seu uso e do peso que a interpretação tem neles. O observador projecta-se nas acções do espaço de modo a compreendê-lo. Para que o fizesse em Marialva, surgiu um artefacto, um elemento material, que facilitou a relação deste com o Lugar. Noutros casos o papel da "parede e do vão" pode ser desempenhado por outros elementos, ou até mesmo por um acto, que o espaço sugere, através do qual se cria a narrativa que guia o Olhar.

Olhar pela janela, abrir uma porta, sentarmo-nos num degrau, ... estes são o fundamento da experiência humana, tão instintivos como um bocejar, e são o início da nossa empatia com outros. Habituamo-nos a fazê-lo, mas não imaginamos que são essenciais, são meras acções do dia-a-dia. São elas a nossa sedução, as imagens subconscientes de cada dia. Ao compreender a identidade transversal destes momentos é possível que se criem outros Lugares Bruxos, outras concepções do silêncio que espera, referido por Saramago. Se aqui foi uma parede e um vão, noutro lugar pode ser uma porta, uma cadeira, uma lareira, uma mesa, uma cama, ... objectos que falam sobre a condição do Homem, e que ao definir as afinidades àquele contexto, podem ser definidas as percepções sobre o mesmo, e no final fazer dessas imagens, uma descrição daquele Lugar, carregando os olhares de cada um para esses espaços e deste modo criar no objecto estático uma evolução, por via de diversas leituras.

No fim a leitura passou por um registo de olhares, e por aí pode passar a progressão deste tipo de interpretações. Uma recolha de impressões e a posterior interiorização e discussão das mesmas, faz com que o estudo desses espaços esteja relacionado com o seu carácter de paradigma, que passa a ser por via da abstracção, um ideal, não mais um objecto. Se o ideal não é físico, o principal meio de ler o Lugar são as suas gentes. Perceber os seus espaços, é ouvir contar as suas histórias, ouvir quem levantou as suas pedras. Olhar o espaço pela relação que se estabelece entre os edifícios e a tendência para um vazio de uso.

Registar cada caso habitado, e relacionar a ele os casos inabitados circundantes, pode ser um meio de compreender um aglomerado, por via do imaginário local. Esta análise sendo circunscrita dará deste modo um entendimento da vivência que está dependente dos seus habitantes e não está anexa aos factos históricos que levaram àquela circunstância. Ler o espaço pelo seu valor aparente, é olhá-lo e assim interagir com ele, enquanto mais uma peça na densidade de significados que nele encontramos, é ler o Lugar pelo seu folclore, destilá-lo através dos mecanismos que ilustram o seu habitar.



72.SINGH; Subhash Chandra Bose Statue; Calcutta, West Benghal; 1986

Em suma, perceber o Lugar passa por perceber os seus arquétipos, e a percepção desses passa por ouvir quem alimenta esse imaginário. Se essas pessoas não existem no Lugar, a leitura deve passar pela apropriação dos objectos, meramente como isso. Deixa de depender de um imaginário, da interpretação de um conjunto de abstracções, passa a viver da interpretação dos artefactos. O Olhar guia essa interacção. Vive da Memória quando esta está presente, cria-a quando esta não é acessível. Para lá da parede e do vão estão outros objectos e outros vazios. Deste lado a cristalização de um Lugar Bruxo, tranformado e transportado, em constante mudança e para sempre estático.

O objecto pode encontrar outros lugares, abrir o vão para outros locais. Tal como a "Recordação" da casa deixou de estar dependente de Marialva, a "Parede e o Vão" deixaram de pertencer à aldeia, estão desvinculados da circunstância. Podem assim como a janela que os inspirou, "ventilar" outros lugares. Pode transmutar-se noutros objectos, noutros vãos, e deste modo aproximar-se do visualizador. São as memórias de quem olha a dar contexto a cada lugar e a cada leitura, estabelecendo uma relação de empatia com elementos transversais à vida humana, uma tentaiva de ler os hábitos de cada local como variantes de comportamentos intrínsecos ao Homem. Perceber a Liberdade na Regra, a Repetição da Excepção. No fim apenas compreender o indivíduo no Lugar, percebendo o lugar do indivíduo.



73.“Basta existir para se ser completo.”; Andes, Chile; 2018.

"*A espantosa realidade das coisas*
É a minha descoberta de todos os dias.
Cada coisa é o que é,
E é difícil explicar a alguém quanto isso me alegra,
E quanto isso me basta.

Basta existir para se ser completo.

Tenho escrito bastantes poemas.
Hei de escrever muitos mais. Naturalmente.

Cada poema meu diz isto,
E todos os meus poemas são diferentes,
Porque cada coisa que há é uma maneira de dizer isto.

Às vezes ponho-me a olhar para uma pedra.
Não me ponho a pensar se ela sente.
Não me perco a chamar-lhe minha irmã.
Mas gosto dela por ela ser uma pedra,
Gosto dela porque ela não sente nada.
Gosto dela porque ela não tem parentesco nenhum comigo.

Outras vezes ouço passar o vento,
E acho que só para ouvir passar o vento vale a pena ter nascido.

Eu não sei o que é que os outros pensarão lendo isto;
Mas acho que isto deve estar bem porque o penso sem estorvo,
Nem idéia de outras pessoas a ouvir-me pensar;
Porque o penso sem pensamentos
Porque o digo como as minhas palavras o dizem.

Uma vez chamaram-me poeta materialista,
E eu admirei-me, porque não julgava
Que se me pudesse chamar qualquer cousa.
Eu nem sequer sou poeta: vejo.
Se o que escrevo tem valor, não sou eu que o tenho:
O valor está ali, nos meus versos.
Tudo isso é absolutamente independente da minha vontade."

Alberto Caeiro [9]

9.PESSOA; Poemas Escolhidos de Alberto Caeiro; p 100; 2013.

1º número — Terras da Beira. A de Marialva — Mau

É facto constatado que tudo sofre diversas vicissitudes. Mudam as pessoas, o tempo, as cidades, vilas e aldeias. Há terras que, em tempos passados, marcando como das melhores do país, hoje se encontram em ruínas, reduzidas a um pequeno aglomerado. O tempo tudo leva atrás de si, tudo destrói: valor militar, verdadeiras praças de guerra, artes, indústrias, monumentos militares, civis e religiosos. —— Tudo com o tempo desaparece! —

Marialva, composta hoje por duas povoações, a Vila e a Povesa, foi uma dessas. Foi fundada quinhentos anos antes de Cristo, pelos Turdulos ou pelos Celtas, tendo por nome "Civitas Aravorum". Quando os Romanos conquistaram a Península já existia como importante aglomerado. No lugar em que se diz ter existido a antiga cidade, têm-se encontrado antiguallhas: pedras de moinhos de mão, jarros, moedas, tijolos com inscrições etc. Num dos tijolos, encontrados lê-se a seguinte inscrição latina: "PATRI EDIFICAVIT M. DOMIUS. FILIUS". Por meio destes objectos, alicerces de casas e inscrições podemos afirmar, sem receio de erro, a sua existência e antiguidade. Do mais que Marialva foi e teve, se reduz a uma aldeia composta de duas povoações, possuindo algumas capelas, igrejas, as muralhas e quatro castelos, tudo ainda em bom estado de conservação. Em artigos próximos passarei a descrever cada monumento de per si e fielmente relatarei os objectos que através do tempo se têm encontrado. O castelo, que foi dos melhores do país, julga-se do tempo da dominação Romana na Península.

TERRAS DA BEIRA - A DE MARIALVA - 1º NÚMERO

"É facto constatado que tudo sofre diversas vicissitudes. Mudam as pessoas, os tempos, as cidades, vilas e aldeias. Há terras que em tempos passados marcando como das melhores do país, hoje se encontram em ruínas reduzidas a um pequeno aglomerado. O tempo tudo leva atrás de si, tudo destrói: valor militar, verdadeiras praças de guerra, artes, indústrias, monumentos militares, civis e religiosos… Tudo com o tempo desaparece!…"

Marialva composta hoje por duas povoações, a Vila e a Devesa, foi uma dessas. Foi fundada quinhentos anos antes de Cristo, pelos Turdulos e pelos Celtas,tendo por nome "Civitas Aravorum". Quando os Romanos conquistaram a Península, já existia como importante aglomerado. No lugar onde se dizter existido a antiga cidade tem se encontrado diversas antiqualhas: pedras de moinhos de mão, jarros, moedas, tijolos com inscrições, etc.Num dos tijolos encontrados lê-se a seguinte inscrição latina: "PATRI EDIFICAVIT M DOMIUS FILIUS". Por meio destes objectos, alicerces de casa e inscrições podemos afirmar, sem receio de erro, a sua existência e antiguidade. Do mais que Marialva foi e teve, se reduz a uma aldeia composta de duas povoações, possuindo algumas capelas, igrejas, as muralhas e quatro castelos, tudo ainda em bom estado de conservação.

Em Artigos próximos passarei a descrever cada monumento per si e juntamente relatarei os objectos que através dos tempos se têm encontrado. O Castelo, que foi dos melhores do país, julga-se do tempo de dominação romana na Península.

Encontrando-se arru
medievais foi reedifi
I, continuando as obr
século XIII. A última
vreados do século XVI, fe
de D. João III, em vário
É de lamentar que co
ignoremos a que foi das
ram edificados dois m
Júpiter dos quais se afir
edificarão melhores
dum deles o "Lago" ainda
parece obra da natureza
O segundo a "Torre" já
os alicerces, parte de co
Victoria, que o Marial
[illegible]
conheça aquela terra que foi de condado
instituído por D. Afonso VI, sendo seu primeiro
Marquês o nobre conde de Cantanhede, o bravo
general do exército do Alentejo o herói das bata-
lhas de Villas de Elvas, e Montes Claros
— D. Luiz de Menezes. É de lamentar
não se conhecer aquela terra "cuja história
anda ligada com a de Portugal", como disse
alguém.

Júlio do Nascimento Ramos

Lamego

25 Ab

lado devido às guerras
do em 1.200 por D. Sancho
D. Diniz nos fins do
reconstrução foi nos
por D. Catarina viúva
dade de D. Sebastião.
hecendo-se tantas terras,
melhores do país onde fo-
numentos dedicados a
na que os romanos não
na Península.
hoje se pode ver, mais
que humana.
sido existe, a não ser
colunas e capiteis e a sua
ases guardam com
lamentar que se não

Encontrando-se arruinado devido às guerras medievais foi reedificado por D. Sancho I, continuando as obras D. Diniz no fim do século XIII. A última reconstrução foi nos meados do século XVI, feita por D. Catarina, viúva de D. João III em memória de D. Sebastião.

É de lamentar que conhecendo-se tantas terras ignoremos a que foi das melhores do país, onde foram edificados dois monumentos dedicados a Júpiter, dos quais se afirma que os Romanos não edificaram melhores na Península. Um deles o "Lago" mais parece obra da natureza que humana.

O segundo a "Torre" já não existe, a não ser os alicerces, parte de colunas e capitéis e a sua fotografia que os Marialvenses guardaram com todo o carinho. É de lamentar que não se conheça aquela terra que foi de condado instituído por D. Afonso VI, sendo o seu primeiro Marquês, o nobre Conde de Cantanhede, o bravo general do exército do Alentejo, o herói das batalhas de Bilhas de Elvas e Montes Claros – D. Luiz de Menezes. É de lamentar não se conhecer aquela Terra "cuja história anda ligada com a de Portugal", como disse alguém."

Élio do Nascimento Ramos

2.º número

Terras da Beira

A de Marialva

Quer a aldeia humilde e ignota erigida no cume do monte, na vertente no sopé ou na esplanada, quer a nobre cidade, têm a sua história no que diz respeito á origem do nome (nem sempre se reveste de caracter real a maior parte das vezes é lendária)

Umas devem-na a um facto importante, outras á existência duma personagem nobre dessa localidade, outras ainda á corrupção dum nome primitivo.

Seja como for, tanto a aldeia como a cidade têm a história da sua origem.

Marialva tem a sua!...

Fundada, como já disse 500 anos antes de Cristo, tinha por nome "Civitas Aravorum = cidade de Aravos"

Foi ocupada pelos Árabes nos primórdios do século VII, sendo-lhe conquistada em 1.063 por D. Fernando Magno.

Era conhecida então por "Malva"

A origem do nome actual virá por corrupção deste ou ~~por~~ de ter sido dada, por D. Afonso II a uma "dona" chamada Maria Alva, como crêem alguns escritores?

Divergem as opiniões, porém quer por este lado quer por aquele, tem razão de ser a origem que lhé é atribuida

É certo ter existido a "Torre" o que podemos confirmar pelos alicerces, capiteis de colunas e parte destas encontradas e por ser dado esse nome ao local onde se diz ter sido erigida

Quem entra em Marialva pela estrada, ao avistar as primeiras moradas na povoação da Devesa

TERRAS DA BEIRA - A DE MARIALVA - 2º NÚMERO

Quer a aldeia humilde e ignota no cume do monte, na vertente, no sopé ou na esplanada, quer a nobre cidade, têm a sua história no que diz respeito à origem do nome(nem sempre se reveste de carácter real, a maior parte das vezes é lendária).

Umas devem-se a um facto importante, outras à existência de uma personagem nobre dessa localidade, outras ainda à corrupção de um nome primitivo.

Seja como for, tanto a aldeia como a cidade têm a história da sua origem. Marialva tem a sua!…

Fundada como já disse 500 anos antes de Cristo, tinha por nome "CIVITAS ARAVO-RUM = Cidade do Aravor". Foi ocupada pelos árabes nos primórdios do século VII, sendo-lhe conquistada em 1063 por D. Fernando Magno.

Era então conhecida por "Malva". A origem do nome virá por corrupção deste ou ter sido dada por D. Afonso II "dona" chamada Maria Alva como crêem alguns escritores?

Divergem as opiniões, porém quer por este lado quer por aquele, tem razão de ser a origem que lhe é atribuída.

dá se reconhece ter ela existido.

Vivem na "Torre" essa "Cova" chamada Maria Alva (á cerca da qual se conta uma lenda muito curiosa)

Este monumento foi dedicado a Júpiter Óptimo Máximo pelos romanos, no tempo dos imperadores Adriano e Trajano.

Constacta o facto um lápide existente numa das casas da Devesa (é-me impossível transcrever a sua inscrição devido a não a ter presente, em outra ocasião será apresentada)

Consta ter servido para templo cristão no tempo dos Godos.

A quem visitar Marialva e deseje ter uma ideia do que foi este monumento pedia-se o favor de rogarem que lhes seja apresentada a fotografia que se encontra pintada num dos panos que serve para tapar a frente do teatro.

Aos amigos da terra portuguesa e aos que amam conhecer o que de mais velhusto, belo e digno de admiração nela existe, a esses peço-lhes o obséquio de me acompanharem com as suas leituras.

Quantos objectos de valor, perfeitas obras de arte existem em a nossa terra e se desconhecem!... Conheçamos a nossa terra!...

Élio do Nascimento Ramos

Loanes

É certo ter existido a "Torre" o que podemos confirmar pelos alicerces, capitéis de colunas e parte destas encontradas, e por ser dado esse nome ao local onde se diz ter sido eregida.

Quem entra em Marialva pela estrada, ao avistar as primeiras moradas na povoação da Devesa ali se reconhece ter ela existido.

Viveu na "Torre" essa "dona" chamada Maria Alva(à cerca da qual se conta uma lenda muito curiosa).

Este monumento foi dedicado a Júpiter Óptimo Máximo pelos romanos, no tempo dos imperadores Adriano e Trajano.

Constacta o facto numa lápide existente numa das casas da Devesa(é-me impossível transcrever a sua inscrição devido a não a ter presente em outra ocasião será apresentada).

Consta ter servido para templo cristão no tempo dos Godos

A quem visitar e deseje ter uma ideia do que foi esse monumento pedia-se o favor de rogarem que lhes seja apresentada a fotografia que se encontra pintada num dos panos que serve para tapar a frente do teatro.

Aos amigos da terra portuguesa e aos que anelam conhecer o que de mais robusto, belo e digno de admiração nela existe, a esses peço-lhes o obséquio de me acompanharem com as suas leituras.

Quantos objectos de valor, perfeitas obras de arte existem em a nossa terra e se desconhecem!…

Conheçamos a nossa Terra!...

Élio do Nascimento Ramos

ENTREVISTA A MARIA ODETE GIRÃO - 03/08/2019 - VILA NOVA DE GAIA

JOSÉ GIRÃO PEREIRA (JGP): Avó começa por... Como era quando cresceste lá? como as pessoas viviam?...

MARIA ODETE GIRÃO (MOG): Aquela aldeia está dividida em duas: a Vila e a Devesa. A vila é onde estão os monumentos e a Devesa,... Porque como tinha caminhos muito ruins as pessoas que tinham posses foram lá para baixo para a Devesa, e fizeram lá as suas casas. Quem não tinha nada ficou na Vila, só que os da Vila iam trabalhar para os proprietários da Devesa. É assim, houve sempre uma rivalidade muito grande entre o povo de cima e o de baixo. Porque eles tinham lá as antiguidades, as igrejas, as capelas, os santos, e na Devesa tiveram que fazer uma capela para irem à missa e enterrarem os mortos, era lá que paravam. Na vila há imensas coisas que não sei, já não é do meu tempo.

JGP: Queria que me falasses da Senhora dos Remédios, que começou em cima e foi descendo por causa dessa questão de Vila e Devesa, em que a santa foi passando de um lado para o outro.

MOG: No meu tempo já não foi. A Senhora dos Remédios estava nos Lodos. O povo de Marialva foi buscá-la e escondeu-a muitos anos. Depois quando a encontraram, mandaram-na restaurar, e ficou sempre na parte da Devesa.

JGP: Mas ainda esteve na capela da Senhora de Lourdes e depois passou para a capela junto ao cemitério. Quem construi essa capela junto ao cemitério?

MOG: A capela foi construída pelo meu avô António Carranha. Na confissão ele disse que tinha filhos fora do casamento. Nunca se casou. O padre disse que para Deus o perdoar teria que fazer uma igreja na aldeia. E ele fez. Só que os da vila rebentaram-na. E ninguém sabe quem foi. Nunca mais se construiu. Eu ainda a vi muito de pé. Eu ainda a vi com as paredes, só não tinha telhado, e a parte onde diziam a missa,... o altar-mor, estava todo destruído. Ainda a vi mais ou menos direita. Depois caiu. Foi caindo com o tempo, com os vendavais, que havia lá muitos, que aquilo é muito limpo, muito lavado, e leva tudo à frente quando há muito vento.

JGP: Como foi quando aproveitaram a capela em baixo, quem pagou?

MOG: Foi o povo. As pessoas que tinham menos posses deram o braço, deram o trabalho, e as pessoas que tinham mais posses deram dinheiro. Aquilo foi tudo cotizado entre todos. Os pobres trabalhavam e os ricos deram o dinheiro, mas todos ajudaram. Aquilo foi feito pelo povo todo. Aquilo era o cemitério que eu ainda lá vi bocados de ossos. Aquilo foi tudo restaurado. Era eu pequena, mas eu andava sempre a espreitar e vi lá ossos. Portanto enterravam lá os mortos.

JGP: Que obras foram feitas na casa da Avó Mabília quando estavas a crescer?

MOG: Aquilo está mais ou menos igual, pôs-se o telhado e restaurou-se tal e qual como estava mas pôs-se novo quando eu para lá fui. Porque estava lá uma mulher que vivia com o meu avô, com um sobrinho, que sabiam que aquilo não era deles e estragaram tudo. Nós para lá irmos a viver foi toda restaurada. Pintaram-se as portas...

JGP: Fecharam-se algumas paredes...

MOG: Isso já foi no tempo do meu avô. Ali ninguém pôs pedra, nem pôs nada... Só se limpou o chão. Estava lá um sapateiro que as tintas e tudo estava tudo estragado, raspou-se o chão e lavava-se com sabão nem era com cera...

JGP: Aquela casa-de-banho em cima das escadas, é que foi a avó Mabília.

MOG: Foi. Já eu era crescida. Foi quando eu comecei a namorar com o teu avô.

JGP: Por exemplo o lagar com a coluna. Como é que isso aconteceu? Como foi esse desmontar do edifício que estava no Olival das Torres?

MOG: Eu sempre lá o conheci. Aquilo chamava-se cabanal, para a gente pôr as cavacas e as cêpas para o Inverno. Era uma espécie de armazém aberto. Estava sempre cheio. Havia um lagar na casa, mas como foi dividido e ficou para a outra parte. Ficou na escritura que podíamos usar o lagar para fazer o nosso vinho, mas tínhamos que nos combinar. Quando um andasse a apanhar o outro não andava, mas era uma arrelia. Queríamos sempre ao mesmo tempo. Depois refilavam. Depois a minha mãe fez um lagar no cabanal.

JGP: Mas como foi? Aquilo era de uma construção antiga, de umas ruínas no Olival das Torres.

MOG: A coluna?

JGP: Sim.

MOG: Era do Templo de Júpiter.

JGP: Dizias tu. O arqueólogo da câmara da Mêda disse que eram os banhos.

MOG: No meu tempo era o Templo de Júpiter. No nosso olival. Há pessoas que têm lá muitas colunas, não sei como as levaram para casa. Aquela dava jeito no cabanal para segurar a cumeeira. Já lá está há muitos anos. A parte de baixo foi feita de propósito. Ainda há lá o capitel ou lá como se chama. Não ligávamos nada àquilo punhamos lá o sabão e lavávamo-nos lá. Aquilo tinha uma torneira. Os meus irmãos tomavam banho lá no pátio. Aquilo é um calor louco no Verão. Isso ainda me lembra. Perfeitamente. Ainda foi feito no meu tempo.

JGP: Dentro do Castelo as pessoas ainda têm propriedade dos quintais o resto é património do estado.

MOG: Eles dizem que é tudo património. Porque mandaram-nos tirar as oliveiras de lá. Mandaram uma circular, que deve estar em casa da minha mãe, que iam pagar, mas isto já para aí há vinte anos. Nunca pagaram nada. A gente continua a lá estar.

JGP: Quem da tua família morava lá?

MOG: A minha avó. Quando era criança ainda morava lá. Ainda lá está a porta. Também é um quintal.

JGP: Mas a casa já está arruinada...

MOG: Os quintais já não têm nada. Têm paredes no chão. Se a gente for apreciar vê as divisões. Senão pensa que é um montão de pedra que ali está. Junto naquela parte à frente da Igreja é da minha mãe.

JGP: Então as pessoas serviam-se das pedras a seu bel-prazer.

MOG: Há de haver um livro escrito por um arqueólogo de Longroiva. Não sei como se chamava. Já vi num livro o nome. Esse ainda é do meu tempo. Estudou aquilo a fundo. Era arqueólogo e professor universitário. Era do tempo do padre Élio. Conheci-o. Ia para o seminário com o padre Élio, e com os seminaristas. Depois saiu. Era Figueiredo, Gonçalves, assim uma coisa. Eu posso-te saber, que ele era amigo do Albertino. Acho que andaram lá a fazer prospecção, que há lá uns buracos que dão até ao lago. Eu nunca lá entrei.

JGP: Ainda há coisas dos romanos que funcionam na aldeia.

MOG: Pois. Mas aquilo é perigoso ir lá. Aquilo está fechado. Eles é que foram até... Mas depois pararam voltaram para trás.

JGP: Andaram pelas minas de água.

MOG: Não, aquilo diz que é um furo, um passadiço até ao lago. Aquilo é muito longe, muito para lá do nosso Reguengo. É muito longe. Que também há lá um templo, uma casa esbarrulhada que também tem um buraco, diz que esse buraco comunica com o Castelo.

JGP: A única coisa que está lá do tempo dos romanos é ao pé daquela praça central. Uns senhores lá é que disseram.

MOG: O que há lá são pontes romanas, muitas pontes. Três conheço eu. Três pontes romanas. A gente chama-lhe as pontes romanas. Agora se são ou não, não sei. São as "Pontes Romanas". Ainda lá há. É numa terra que era da minha avó, que já não é. E é lá baixo no Ramal, também outra ponte, também diz que é romana. A gente diz "olha vou à ponte romana", "passo na ponte romana", portanto não sei se é verdade se é mentira, aquilo passou de boca em boca.

JGP: Em relação à tulha do Senhor dos Passos...

MOG: Pois a Tulha era para guardar o centeio do Senhor dos Passos. Depois a Junta da Freguesia vendeu-a.

JGP: Era da Junta? Não era da Igreja?

MOG: Era da Igreja, mas a Junta tinha a autoridade de fazer o que queria dos Santos. Se tinham autoridade ou não, eles venderam-na. Venderam à Tia Zefa. Fizeram uma cozinha, que não havia cozinha. O cereal entrava pelo telhado, mas tinha duas portas. Não sei se as portas foram feitas pela Tia Zefa. E está com pedra aparelhada. Entra-se para a casa e está tudo limpinho, com pedra aparelhada, que eu me lembre tem uma espécie de balcão descoberto. E viveram lá, muitos anos não, que ela viveu mais numa quinta com os filhos todos. Quando era velhinha é que foi para ali. Porque depois venderam as riquezas do Senhor dos Passos no tempo da República. Venderam tudo. Quem tinha dinheiro comprou. Maior parte das terras foram compradas pelo meu avô. Não roubou. Às vezes a Maria Armanda dizia " ah o teu avô roubou", não roubou nada. Comprou porque era administrador do concelho, era ele que tinha o dinheiro e comprou muitas terras. Portanto não foi a Igreja que vendeu, foi o Estado que tomou posse daquilo e vendeu. Portanto a Tia Zefa comprou aquele bocadinho, e o meu avô comprou imensa coisa, terras lá pra longe, centeeiras, só davam centeio, mais nada. As terras que dão centeio são pobres. Não há água, não há nada. Pronto acho que já não tem nada, não sei pra quem foi. E depois fez uma casinha e estava lá a viver. Agora deixou-a a um filho, o filho comprou-a aos outros irmãos. São para aí dez. Alguns já morreram. Eu conhecia-os a todos, e dava-me muito bem com eles. E gostávamos muito deles. A tia Zefa estava sempre em casa da minha mãe. E as filhas, a Maria e a Lucinda, fizeram um exame, porque estiveram em casa da minha mãe quando eram pequeninas, porque eles viviam numa quinta longe, e às nove horas tinham que estar nas Escola, estavam em casa da minha mãe e ajudavam a aturar os bebés e comiam e estavam lá, quando fizeram o exame foram para casa da mãe, depois foram para Lisboa. Era gente muito honesta. A minha Tia Zefa foi viver para a Tulha, sempre ouvir dizer, que a gente quando ia à missa sempre passava lá, era na missa de São Pedro, na igreja de São Pedro, passava e estava lá com a Tia Zefa.

JGP: E a tua avó quando eras pequena ainda morava no Castelo? Ou não?

MOG: Não. Já estava tudo destruído. Mesmo a cadeia, ...é isto. Agora deram-lhe um arranjo. Nós sabíamos que era a cadeia, o pelourinho. Eles agora deram-lhe um arranjo.

JGP: O castelo quantas obras de restauro teve?

MOG: Que eu me lembre três.

JGP: E quantas foram quando tu já tinhas nascido?

MOG: Foi tudo depois. Tiraram as ameias. Andaram lá muitos meses a picar. Foi tudo à mão. E montaram-nas. Estava aquilo com ameias, mas aquele Castelo é sem ameias. Foi lá um senhor entendido dizer " Tirar já as ameias! Este Castelo nunca teve ameias!". Pronto tiraram as ameias puseram-nas no chão, e lá estão. Isto é de ouvido, porque eu era pequena. Há pouco tempo eletrificaram aquilo tudo, estava tudo bonito, via-se de longe. Viste? E foram lá e partiram todos os holofotes. Partiram tudo. Parece que foram três mil contos. Na altura era muito dinheiro. E veio dinheiro de lá e compuseram os holofotes todos. Acho que agora lhe puseram umas redes. Eu ainda não vi, mas disseram que tinham posto umas redes. Partiram de maus. Vandalismo. Não sei se foram de lá ou de outras terras, invejosos de termos ali o monumento.

MOG: Lá na vila (no cemitério) tenho a minha avó e o meu pai. Não. O meu pai está em baixo. Tenho a minha avó e irmãos. Que o meu pai pôs o nome na sepultura. O meu pai era muito habilidoso. Ele até lhe entrou uma areia para o olho e andou muito doente. Ficou toda a vida a sofrer do olho. Acho que ficou cego. Entrou-lhe uma areia. Não havia médico não havia nada. Lá lhe roeu o olho. Foi de picar aquelas letras.

JGP: Sabes mais ou menos quantas pessoas moram na aldeia?

MOG: Não sei. Muita gente. Muita gente. Mora lá muita gente. Os filhos emigraram e foram para Lisboa. E os pais lá ficaram. Aqueles que eram da Vila, nunca deixaram a Vila. E restauraram as casinhas compuseram-nas e houve quem fizesse casas novas. Compraram ás pessoas que tinham lá casas. Muita gente, muita família que ainda lá está. Nunca deixaram aquilo.

JGP: Mas tudo gente já reformada, já com alguma idade.

MOG: Sim, mas os filhos vão vsistar os pais. Tem lá gente com boas casas. Se eu for contigo mostro-te. Tem lá a casa do Olímpio. Depois vieram para a Devesa e tinham lá aquela quinta, que comprou a filha do José Eduardo dos Santos. Ela nunca lá foi mas o dinheiro foi. O Olímpio tinha uma boa casa na Vila, depois vendeu-a aos imigrantes. Era uma boa casa. A Vila está sempre habitada tem lá muita gente.

JGP: E agora tem lá o Hotel: as Casas do Côro.

MOG: Perto da Senhora de Lourdes. Na Senhora de Lourdes havia lá os Ex-votos, que na altura não sabia o que era, desapareceu tudo, dezenas e dezenas, desapareceu tudo. Não há lá nada. A minha avó deixou lá tudo, não levou de lá nada.

JGP: A tua avó era ...?

MOG: A minha avó Emília, mão do meu pai, era mordoma, toda a vida. Não era o povo que fazia, quando precisava de compostura, era ela que pagava. Telhados, portas,... Mas às vezes estavam estragadas, não abriam, não fechavam. Deixou lá toalhas de linho lindíssimas que ela fez. Desapareceu tudo. E o Senhor dos Passos, havia uma procissão muito linda na semana Santa. Eu adorava aquelas procissões. Tem um esquife e uma das mordomas disse-me " A senhora não terá um lençolzinho de linho pra pormos este ano no Senhor dos Passos? Não sabemos o que lhe havemos de pôr", e eu disse " Tenho". Dei dois lençóis e a travesseira do avô quando era pequenino, uma travesseirinha pequenina com renda do lado e do outro, também desapareceu, roubaram tudo, dois lençóis de linho e a travesseirinha. Porque mas tarde eu perguntei por eles. E ela "Ah minha senhora já não há nada disso, as gavetas já estão sem nada". "Mas eu dei para o esquife", e elas disseram " Oh minha senhora já cá não está nada". Tinham medo. Perguntei ao avô " Oh Zé diz que o Senhor dos Passos não tem linho", e ele disse " Dá Dete, dá. Se é para o Senhor dos Passos dá."

JGP: Então as pessoas faziam daquilo o que queriam.

MOG: Mas a minha avó não roubou nadinha, nadinha. Havia lá um crucifixo que iam lá perguntar por ele. Estava lá sempre. Quando ela foi embora. Deu-o em mão ao padre. Depois desapareceu. Nosso senhor estava com os pés separados no crucifixo. Aquele é o que era. Não havia muitos crucifixos com os pés separados. Roubaram tudo. E os Ex-votos também. Lembro-me de uma data 1777. E de um número também. Havia mil quinhentos e vinte. Vê lá aos anos. Aquilo era tudo feito à mão. Por exemplo "O senhor Marquês estava muito doente, apelou à Senhora dos Remédios, e a Senhora dos Remédios curou-o." Punham-no numa cama com os lençóis, com tudo, depois as pessoas a rezar à cabeceira. Tudo pintado. Pareciam desenhos Naife. Parecia mesmo Naife. Havia outros que já eram melhores. Dizia mandou fazer ao tabelião tal tal, tal tal, dizia lá tudo. Não sei se está lá algum, a mim disseram-me que foram para o museu da Guarda. Aquilo era assim tudo levava, tudo vendia. Era do povo, mas não, não era do povo. A minha avó deixou lá ficar muita coisa. Está lá uma santa muito feia. Feita à podôva, vestida de preto. É a Santa Ana. A mãe de Nossa Senhora. Os cachos eram do Feliciano. A tia Agustinha deixou crescer o cabelo e puseram-no na cabeça da Santa, só que apanhou lêndias. Eu ia mexer naquilo e a minha avó dizia " Não mexas aí!". Eu subia para cima daquilo. A santa era muito feia. Foi feita por um pastor que a mulher estava doente e prometeu fazê-la. Só tem a cara e eu despia a santa para ver o que tinha por baixo. Diz que foi lá um padre que disse assim "Ai tirem isto daqui. Até parece mal uma coisa tão feia. Tirem daqui isto" e tiraram. Só que ele caiu de cama e uma irmã. Não sabiam de que era. E ele disse assim "Ai mandei tirar a santa de lá. Voltem a pôr lá a santa. Ponham lá a santinha". Puseram lá a Santa, logo curou. Aquilo nem é uma Santa, é um pau, muito feinha e depois estava vestida de preto, foi a minha avó que lhe fez o vestido se calhar. Tinha-lhe muito respeito.

JGP: As obras eram sempre feitas pelas pessoas lá da aldeia...

MOG: Foi o povo. A capela foi o povo que fez. E aquela igreja também foi o povo que fez, também estava caída.

JGP: A de São Pedro?

MOG: A de Santiago. A de cima. E eu lembra-me de lá andar os carpinteiros. Pintaram as paredes, mas foram lá outros e esses queriam as pedras à mostra. Uns faziam, o Povo fazia, e iam lá outros desfazer o que estava feito.

JGP: Isto foi a capela de Santiago que foi restaurada?

MOG: Tudo pelo povo, sim. Foi o povo. Era património do estado mas isso o estado não deu nada. As capelas e as igrejas foi o povo. O Castelo é que foram eles. O dinheiro nunca chegou a Coimbra e desapareceu.

MARIALVA E A CASA, A TRAÇOS LARGOS

1.**RAMOS, Élio**; Terras da Beira - A de Marialva – 1º Número;

2. Retirado do Sistema de Informação para o Património Arquitectónico; dia 06/04/2019;

3.**DO AMARAL, Francisco Keil**; Arquitectura Popular em Portugal; p 264; "Aldeia, vila e cidade são tipos diferentes de aglomerados populacionais. Diferentes qualitativamente e não apenas quanto ao tamanho(...)"; "Uma aldeia grande, não é uma vila, ainda que o número dos seus fogos seja superior ao de muitas vilas."; " São os interesses, as actividades e a organização social da população, por um lado, e a disciplina dos traçados urbanos, a delimitação dos espaços e as características dos edifícios, (...)"

4.**DO AMARAL, Francisco Keil**; Arquitectura Popular em Portugal; p 264; " (…) distinguem-se facilmente tipos de aglomerados urbanos cujas estruturas revelam de modo inequívoco um condicionalismo imposto pelos relevos especiais dos lugares onde circunstâncias diversas os fizeram nascer."

5.Retirado do Sistema de Informação para o Património Arquitectónico; dia 06/04/2019;

6. **DO AMARAL, Francisco Keil**; Arquitectura Popular em Portugal; p 266; "Se o terreno é pedregoso, improdutivo, o casario espraia-se com relativa grandeza e os espaços livres destinados às circulações são amplos, generosos. Mas, se é fértil, então concentra-se para o poupar. O povoado aperta-se ou arruma-se para uma banda, ou divide-se em núcleos, (...)"

7.**ESPUELAS, Fernando**; Madre Materia; p 44; "Estar en el interior de la materia supone acabar sintiendo la primera burbuja de hueco, de espacio, de aire después."

8. Entrevista a Maria Odete Girão; dia 5 de Agosto de 2019;

9.**RODRIGUES, Adriano Vasco;** Retrospectiva Histórica de Marialva, Longroiva e das Terras da Mêda; p 18 e 19; " O repovoamento de Marialva foi feito em 1179 por Ordem de D. Afonso Henriques, (...)"

10.**SARAMAGO, José**; Viagem a Portugal; p 117 e 118;

11.**HALL, Edward**; A Dimensão Oculta; p 80; " (…) o homem aprende enquanto vê, e repercute o que aprende por sua vez sobre aquilo que vê."

12.**RAMOS, Élio**; Terras da Beira - A de Marialva – 1º Número; "(...) a "Torre" já não existe, a não ser os alicerces, parte de colunas e capitéis e a sua fotografia que os Marialvenses guardaram com todo o carinho."

13. Entrevista a Maria Odete Girão; dia 5 de Agosto de 2019;

14.**FARIA, Ana Santiago**; Ex-Votos de Marialva; pp 135; " O culto de Nossa Senhora dos Remédios em Marialva, (…), é uma "herança" que lhe ficou da presença do Convento Franciscano de Santa Maria dos Vilares.

(…) era em Vale de Ladrões que se tomava a Senhora dos Remédios para madrinha das crianças recém-nascidas.

Foi portanto, em data incerta, após a saída dos frades, muito provavelmente anterior a 1861, que a imagem passou para Marialva, não sem a contestação do povo vizinho da Aldeia de Vale de Flor."

15.**FARIA, Ana Santiago**; Ex-Votos de Marialva; p137 e 138; " (…) as rivalidades entre "o povo de cima" e o "povo de baixo" levaram a que os habitantes da Devesa reclamassem a Senhora dos Remédios que, no entanto, os da Vila não queriam perder…

(...)A Nossa Senhora andou muito tempo escondida, embrulhada em lençóis, (…)

Algum tempo depois, o povo da Devesa resolveu construir uma Capela, junto ao cemitério, que ficava entre o "povo de cima" e o " povo de baixo"(...)"

16.Entrevista a Maria Odete Girão; dia 5 de Agosto de 2019;

17.Entrevista a Maria Odete Girão; dia 5 de Agosto de 2019;

18.**DO AMARAL, Francisco Keil**; Arquitectura Popular em Portugal; p 271 e p 305; p 271; "Da importância que a religião cristã veio a ter na estruturação dos povoados da Beira dá sobeja conta a preponderância que neles têm os templos católicos e a sua frequente condição de núcleos, ou elementos aglutinadores desses povoados."

p 305 "A igreja conta em terras das Beiras com edifícios de vulto e de interesse -(...)- que também traduzem valores de uma hierarquia social e da preponderância do clero, como classe, na estrutura da nação, durante séculos."

19.**TORGA, Miguel**; Portugal; p 71;

20.**TORGA, Miguel**; "A Farsa do Juíz da Beira" de Gil Vicente referenciada em "Portugal"; p 74;

21.**DO AMARAL, Francisco Keil**; Arquitectura Popular em Portugal; p 273; "Os carros de bois, que constituem precisos auxiliares do agricultor beirão e são ali, ainda hoje, o meio mais usual para transporte de objectos, pouco ou nada diferem dos que se usavam naquelas paragens há cerca de dois mil anos.

(…) De modo que a escala e a organização espacial das casas rurais correntes muito deve à organização espacial das casas rurais correntes devem muito às actividades e ao engenho dessa gente que povoou a Beira noutros tempos."

22.**DO AMARAL, Francisco Keil**; Arquitectura Popular em Portugal; p 305; "Mesmo quando não foram erguidos com absoluto respeito pelos cânones estilísticos , e uma certa ingenuidade e rudeza de traçado lhes atenua o carácter erudizante, distinguem-se por preocupações de natureza alheia ao meio e aos seus imperativos. Nalguns casos , porém, como estes que se publicam, cremos descortinar algo de beirão – nas proporções, nos materiais, nas técnicas de edificar e até em pormenores de sabor regional."

23.Entrevista a Maria Odete Girão; dia 5 de Agosto de 2019;

24.**DO AMARAL, Francisco Keil**; Arquitectura Popular em Portugal; p 279; "O granito é, de todos esses materiais, aquele em que a Natureza foi mais pródiga e generosa para os construtores da região, pródiga pela abundância com que o fez aflorar em terras da Beira e generosa pelas qualidades excepcionais com que o dotou.

(…) A falta de calcários na Beira deu à cal - "importada", em geral, de Cantanhede ou imediações – um carácter de luxo, que só os ricos se podiam permitir, até que a intensificação dos transportes a colocou, nos nossos dias, ao alcance do vulgo. Rudes alvenarias não argamassadas são, contudo, ainda correntes na Beira."

25.**DO AMARAL, Francisco Keil**; Arquitectura Popular em Portugal; p 284; " O corte manual, com o aproveitamento do tronco e das peças toscamente afeiçoadas, e o corte mecânico, exacto, rigidamente geométrico, estão na base das diferenças de expressão das carpintarias em obras, nos edifícios recentes e nos antigos."

26.**DO AMARAL, Francisco Keil**; Arquitectura Popular em Portugal; p 288; "Certos cuidados são a tal ponto neutralizados por aparentes descuidos que se chega a recear atribuir-lhes propósitos específicos, raciocinados. É preciso procurar também as razões de ser desses descuidos, dessas deficiências, para que, no todo, as edificações não surjam como um conjunto de acasos incoerentes, repetidos apenas por espírito de imitação e incapacidade criadora, (...)"

27.**DO AMARAL, Francisco Keil**; Arquitectura Popular em Portugal; p 288; "Deficiências que todos reconhecem, (…). Atenuam-se, apenas, com práticas de acentuado primitivismo, justificadas, contudo, por esse baixo nível económico e pelo hábito tradicional do desconforto. Uma delas é não fazer chaminés para que o calor (e o fumo também, infelizmente) se conserve mais tempo nas habitações;"

28.**DO AMARAL, Francisco Keil**; Arquitectura Popular em Portugal; p 292; "Menos comuns e mais recentes, os revestimentos com placas de ardósia ou chapas onduladas de zinco (...)"

29.**DO AMARAL, Francisco Keil**; Arquitectura Popular em Portugal; p 295; referindo-se a pavilhões comerciais "Pavilhões simples, rudes, mas cuja proporção e ritmo de apoios lhes conferem, por vezes, um elevado interesse arquitectónico."

30.**DELEUZE, Gilles**; Diferença e Repetição; p 159; "O paradoxo da preexistência, portanto, completa os dois outros: cada passado é contemporâneodo presente que ele foi, todo o passado coexiste com o presente em relação ao qual ele é passado. Mas o elemento puro do passado em geral preexiste ao presente que passa."

31.**DO AMARAL, Francisco Keil**; Arquitectura Popular em Portugal; p 311; "(…), em que a robustez das peças de suporte contrasta dum modo particularmente feliz da grade de ferro da varanda alpendrada."

32.**DO AMARAL, Francisco Keil**; Arquitectura Popular em Portugal; p 309;

33.**PESSOA, Fernando**; Poesias; p.64;

REPENSAR A MEMÓRIA - OLHAR SEM VER

1.**VAN EYCK, Aldo**; The Child, the City and the Artist; p 78;

2.**HALL, Edward**; A Dimensão Oculta; pp 79 a 90; "Uma das chaves principais da compreensão do homem reside no reconhecimento das sínteses que, em certos momentos críticos, ele opera sobre a sua experiência."

3.**VENTURI, Robert**; Complexity and Contradiction in Architecture; pp 16 a 22; "I am for richness of meaning rather than clarity of form; for the implicit function as well as the explicit function.(…) A valid architecture evokes many levels of meaning and combinations of focus: its space and its elements become readable and workable in several ways at once."

4.**JACOBS, Jane/CAIRNS, Stephen**; Buildings Must Die; pp 175 a 179; p 175; "(…), Isozaki reflects openly on his interest in "the scenery of ruins" and the ways in which they have operated as "a source of imagination".

p.179; "Isozaki presents ma as a gap or interstitial space space – a "productive emptiness", he calls it."

5.Entrevista a Maria Odete Girão; dia 5 de Agosto de 2019;

6.**JACOBS, Jane/ CAIRNS, Stephen**; Buildings Must Die; p 173; "(…) a ruined building stands, (…), not as the humble endpoint of an architecture seemingly embarassed about its own vanity, but as evidence of an enduring worth." em referência ao quadro de John Soane de 1830 em que idealiza a ruína do Banco de Inglaterra.

7.**HASEGAWA, Go/VAN SEVEREN & GEERS**; Besides, History; p. 78;

8. **JACOBS, Jane/CAIRNS, Stephen**; Buildings Must Die; p 193; "The building was designed to be a portrait of this bereaved family, to reflect its emotional state."

9.**BÊKA & LEMOINE**; Moryiama-San; documentário sobre a casa de Ryue Nishizawa, Moryiama House.

10.**VAN EYCK, Aldo**; The Child, the City and the Artist; p 50; " Man still breathes both in and out. When is architecture going to do the same?"

11.**LEE, Pamela**; Object to be Destroyed; p 135;

12.**EVANS, Robin**; Translations from Drawing to Building and Other Essays; p 14; "Positive interference is any change in the ambient universe whuch allows an expansion of possible actions(…)"

"Negatice interference is the converse of positive interference. It involves changes that restrict possible actions without producing any extra or alternative actions that were not viable before."

"Synthetic interference. Almost all "interferences" are, in reality, syntheses of positive and negativeinterference. They thus involve restrictionsto existing possibleactions while adding novel possible actions of a different character.(...)"

13.**HALL, Edward**; A Dimensão Oculta; p 121 e 122;

14.**DO AMARAL, Alfredo Keil**; Arquitectura Popular Portuguesa; p 243 ; "(...) as escadas exteriores de pedra; as varandas alpendradas, (...)"

15.**RAMOS, Élio**; Terras da Beira - A de Marialva – 1º Número; "O segundo a "Torre" já não existe, a não ser os alicerces, parte de colunas e capitéis e a sua fotografia que os Marialvenses guardaram com todo o carinho."

16.**JACOBS, Jane/CAIRNS, Stephen**; Buildings Must Die; p 175; sobre o trabalho de Isozaki "In his writings writings, ruins merge with other more violent and deformed states, such as rubble, and processes, such as violent destruction and demolition.";

Citando Isozaki : "rubble is the bare materiality of things. What is dramatically revealed here is the materiality, the thingness, that had been hidden all along.";

17.**ESPUELAS, Fernando**; Madre Materia; p 93; " La materia es el registro primordial del tiempo en la arquitectura."

"(…) la confianza que se deposita em la materia para permanecer cumpliendo las misiones encomendadas durante un período (a escala humana) muy amplio."

18.**ESPUELAS, Fernando**; Madre Materia; p 97;

19.**ZUMTHOR, Peter**; Atmosferas; pp 17 a 21; p 17; " Agora, o que é que me tocou? Tudo. Tudo, as coisas, as pessoas, o ar, ruídos, sons, cores, presenças materiais, texturas e também formas. Formas que consigo compreender. Formas que posso tentar ler. Formas que acho belas. "

20.**VAN EYCK, Aldo**; The Child, the City and the Artist; p 79 e 80; " The impact of mental association which not only articulates the impact of memory and anticipation but, beyond that, relates experience and knowledge intellectually, charging both with meaning and thereby rendering place imrpession far greater."

21.**ESPUELAS, Fernando**; Madre Matéria; p 73; "El hombre recibe estímulos sensoriales de las cosas: la forma madre, la forma manzana, la forma cueva, la fuerma león.(…) se atan permanentemente a esas unidades causales que la experiencia ratifica y las que identificamoscomo formas."

22.**VAN EYCK, Aldo**; The Child, the City and the Artist; p 83; "If a city constitutes an enormous bunch of places, these places, all of them, should be tokens of humanity."

23.**ESPUELAS, Fernando**; Madre Matéria; p 75; "Con Platón la forma convierte em una potente herramienta que és una concrécion para la idea y una abstracción para los seres singulares."

24.**VAN EYCK, Aldo**; The Child, the City and the Artist; p 84; "This articulated image compound is actually a kind of "interiorized city" each citizen carries with him as he goes from place to place in the actual city(there are as many interiorized cities" in a city as their are citizens)."

25.**EVANS, Robin**; Translations from Drawing to Building and Other Essays; p 17; "Action and intention are inextricably linked. To add to the many divergent intentions and goals surrounding actions, there is the fact that new intentions and goals arise from novel conditions."

26.**DO AMARAL,Francisco Keil**; Arquitectura Popular Portuguesa; As Beiras; p 261; "Condicionamentos e soluções são aspectos inseparáveis na Arquitectura regional da Beira.(...)Nem doutro modo teria sentidoa restrição imposta pelo substantivo "Arquitectura" com o adjectivo "Regional", restrição que envolve limites territoriais, mas ao mesmo tempo uma relação íntima com os factores naturais e os de intervenção humana que concretizaram uma região e a distinguem de outras."

27.**VAN EYCK, Aldo**; The Child, the City and the Artist; p 50; " Man is the subject as well as the object in Architecture."

28.**VAN EYCK, Aldo**; The Child, the City and the Artist; p 50; " For space in the image of man is place and time in the image of man is occasion."

29.**EVANS, Robin**; Translations from Drawing to Building and Other Essays; p 18; "Such systems reduce the time spent on certain activities and functions só that there is space left for novel or preferable activities to take place."

30.**EVANS, Robin**; Translations from Drawing to Building and Other Essays; p 18;"(…) original human time consumers consumers in their own right."

31.**EVANS, Robin**; Translations from Drawing to Building and Other Essays; p 23; "(…) a surrogate goal is substituted for an original goal associated with too great a resistance."; "The first point to be made from this is that it brings "freedom", as defined earlier, into a rather close relation to things."

32.**VAN EYCK, Aldo**; The Child, the City and the Artist; p 50; " Make of each a place, a bunch of places of each house and each city, for a house is a tiny city, a city a huge house."

33.**EVANS, Robin**; Translations from Drawing to Building and Other Essays; p 28; "(…) Only by relating any planned detail of change to the central values of the culture is it possible to provide for the reppercussions which will occur in other aspects of life" retirado de Cultural Patterns and Technical Change;

34.**VAN EYCK, Aldo**; The Child, the City and the Artist; p 120; "(…) because time interiorized is rendered transparent that it gathers the reality of the past into the temporal span of the present."

35.**VAN EYCK, Aldo**; The Child, the City and the Artist; p 120; "Insight is proportional to the dimension of the mind's interior, proportional to the gathering body of experience which is teleported into the temporal span of the present through the transparency of time."

36.**ESPUELAS, Fernando**; Madre Materia; p 28; "Estos rasgos objectivos componen una faceta necesaria para entender la materia, pero resultan insuficientes si no se completa com un amplio registro de aspectos perceptivos, emotivos e semiológicos."

37.**MERLEAU-PONTY, Maurice**; Sense and Non-Sense; p 84; "(...)in addition to our own perceptual universe, we have to reconstitute the animal's universe in al its originality, with its "irrational" connections, its short-circuits, and its lacunae, and that any success we may have wil come from taking our human experience of the animal as our starting point, (...)"

38.**EVANS, Robin**; Translations from Drawing to Building and Other Essays; p 56; Ordinary things contain the deepest mysteries"; "(…) we are easily led into thinking that a commodity só transparently unexceptional must have been wrought directly from the stuff of basic human need."

39.**EVANS, Robin**; Translations from Drawing to Building and Other Essays; p 57; "(…) what is generally absent even in the most elaborately ilustrated buildings is the way human figures will occupy it.";

40.**MERLEAU-PONTY, Maurice**; Sense and Non-Sense; p 86; "by allowing the sensory functions and their laws to retain an undeserved privilege because they are more or less suited to quantitative treatment; by thus concentrating the efforts of the new psychology on the "functional" and the "objective" when it had sought to rediscover all that is "descriptive" and "phenomenal" -by doing these things scientism retarded the development of a psychological science."

41.**ESPUELAS, Fernando**; Madre Materia; p 29 e 30; "Las cosas surgen en mí y también las palabras surgen de mí. Las cosas e su materia buscan em mí las palabras mas adecuadas pues al final, yo les presto la voz. Yo activo la materia em mí como algo que precisa expresarse y siento que necessita hacerlo de outra manera."

42.**VAN EYCK, Aldo**; The Child, the City and the Artist; p 123; " Awareness of indetermined Identity – only that."; "I believe that a frame of mind is developing which by its very nature is not inclined to speculate on the ultimate principles of knowledge and existence,(...)"

43.**EVANS, Robin**; Translations from Drawing to Building and Other Essays; p 60; Sobre a Villa Madama de Rafael e da Sangallo : " The chambers, loggias, courts and gardens all register as walled shapes - like large rooms – which add up to fill the site. The building seems to have been conceived as accumulation of these enclosures,(...)"

44.**VAN EYCK, Aldo**; The Child, the City and the Artist; p 130; "To discover anew implies discovering something new."

45.**DEBORD, Guy**; The Society of the Spectacle; p 68; " In the struggle between tradition and innovation, which is the basic theme of internal cultural development in historical societies, innovation always wins. But cultural innovation is generated by nothing other than the total historical movement —a movement which, in becoming conscious of it self as a whole, tends to go beyond its own cultural presuppositions and thus to move toward the suppression of all separations."

46.**DEBORD, Guy**; The Society of the Spectacle; p 69; "Culture grew out of a history that dissolved the previous way of life, but as a separate sphere within a partially historical society its understanding and sensory communication inevitably remain partial. It is the meaning of an insufficiently meaningful world."

47.**VAN EYCK, Aldo**; The Child, the City and the Artist; p 120; "The past is thereby no longer approached in terms of history, but in terms of 'gathering human experience'."

48.**VAN EYCK, Aldo**; The Child, the City and the Artist; p 130; "Man is always and everywhere essentially the same."

49.**VAN EYCK, Aldo**; The Child, the City and the Artist; p 132; "It is, above all, essential that one accepts the fact that there are conditions eluding adequate definition which favour the personal intellectual adventure of the individual and those which do not."

50.**VENTURI, Robert**; Learning From Las Vegas; p 87; "(…) architecture depends in its perception and creation on past experience and emotional association and that these symbolic and representational elements may often be contradictory to the form, function and program with which they combine in the same building."

51.**VENTURI, Robert**; Learning From Las Vegas; p 91; "(…) like all effective symbolic images, they are intended to look familiar and unfamiliar. They are conventional elements used slighly unconventionally."

52.**MERLAU-PONTY, Maurice**; Sense and Non-sense; p 87; " From the first point of view, a mosaic of facts with no "interior"; from the second, in contrast, it is a totality."

53.**ESPUELAS, Fernando**; Madre Materia; p 31; " La conversación resultará más interesante em tanto más y más variadas respuestas obtenga."

54.**HERTZBERGER, Herman**; Architecture and Structuralism: The Ordering of Space; p 100 e 101;

p 100; "It is the cotext that adjusts our gaze and decides what we perceive and what we ignore."

p 101. " Form can be vested with meaning, but can also be divested of it by the use to which the form is put and by the values that are attributed and added to it, or indeed removed from it – all depending on the way in which users and form interact."

54.**HERTZBERGER, Herman**; Architecture and Structuralism: The Ordering of Space; p 101; " Form can be vested with meaning, but can also be divested of it by the use to which the form is put and by the values that are attributed and added to it, or indeed removed from it – all depending on the way in which users and form interact."

55.**ESPUELAS, Fernando**; Madre Materia; p 32; "El edificio-poesía es aquel que atrae nuestros pasos sin saber porqué, el que nos desvía de nuestro camino, el que nos cuesta abandonar, el que se instala em la memoria com placer."

56.**MERLEAU-PONTY, Maurice**; Sense and Non-sense; p 87; "Saussure thought "(…) "There are," he said, "certain images which we cannot do without. To insist that we use no terms but those corresponding to the realities of language is to claim that these realities no longer hold any mystery for us."

57.**HERTZBERGER, Herman**; Architecture and Structuralism: The Ordering of Space; p 103; "These "stimuli" must be so designed as to evoke images in everyone's mind; images which, through being projected into his experiential world, will result in associations the encourage individual use, (...)"

58.**RAKATANSKY, Mark**; Tectonic Acts of Desire and Doubt; p 78; "If we examine any type of domestic architecture for example, we will find already inscribed within the architecture a complex array of mentalities and practices(...)"

59.**HERTZBERGER, Herman**; Architecture and Structuralism: The Ordering of Space; p104; "Anatomically speaking all incomplete parts must not only be receptive to adaptation and addition, they must also, to a certain extent, be designed to accommodate various solutions, and should moreover clamour to be completed, só to speak."

60.**EVANS, Robin**; Translations from Drawing to Building and Other Essays; p 22; "(...), the accomplishment - or failure – of the desire, intention or resolve is held to be dependent on the means at one's disposal. The physical world can then be considered to offer a kind of variable resistance to the accomplishment of human desires."

61.**NIETZSCHE, Friedrich**; A Geneologia da Moral; pp 68 a 70; "A evolução de uma coisa, de um costume, de um órgão, não é uma progressão lógica e directa realizada com o mínimo de forças e de despesas: é antes uma sucessão constante de fenómenos mais independentes e violentos, de coisas subjugadas por outras coisas sem esquecer as resistências e metamorfoses que entram em jogo para a defesa e para recção."

62.**DELEUZE, Gilles**; Diferença e Repetição; p 42; "Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior profunda no singular que a anima."

63.**DELEUZE, Gilles**; Diferença e Repetição; p 44; "Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um notável contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência."

64.**DELEUZE, Gilles**; Diferença e Repetição; p 44; "Trata-se, pois, na experimentação, de substituir uma ordem de generalidade por outra: uma ordem de igualdade por uma ordem de semelhança."

65.**HALL, Edward**; A Dimensão Oculta; p 173; "O ma ou intervalo é um elemento construtivo fundamental da experiência japonesa do espaço."

PAREDE E VÃO - ENTROPIA COMO DESENHO

1.**BAUDELAIRE, Charles**; O Spleen de Paris; p 100;

2.**BOURDIN, Alain**; Fórum Sociológico; n.os 13/14 (2.ª Série), 2005; pp. 13 a 29; "As críticas ao turismo patrimonial urbano são muitas vezes mal acolhidas, pois referem-se habitualmente a uma exigência de autenticidade que não corresponde a grande coisa – o património é necessariamente um trabalho do presente sobre o passado e não uma restituição impossível. Tais críticas desenvolvem teorias da preservação dos objectos patrimoniais, muitas vezes elitistas e dificilmente defensíveis (mesmo, se de um ponto de vista egoísta, muitas vezes as partilhamos secretamente): em nome de quê se interdita o património aos que não o compreendem como especialistas?"

3.**DEBORD, Guy**; The Society of Spectacle; p 24; "The spectacle, like modern society itself, is at once united and divided. The unity of each is based on violent divisions. But when this contradiction emerges in the spectacle, It is itself contradicted by a reversal of its meaning: the division it presents is unitary, while the unity it presents is divided."

"Behind the glitter of spectacular distractions, a tendency toward banalization dominates modern society the world over, even where the more advanced forms of commodity consumption have seemingly multiplied the variety of roles and objects to choose from.";

"Complacent acceptance of the status quo may also coexist with purely spectacular rebelliousness —dissatisfaction it self becomes a commodity as soon as the economy of abundance develops the capacity to process that particular raw material."

4.**VAN EYCK, Aldo**; The Child, the City and the Artist; p 84; "Extended Meaning and function subsequently acquired has a very special quality because it reflects human response to the latent properties inherent in any profoundly conceived form."

3.**WIGLEY, Mark**; Cutting Matta-Clark; p139; Germano Celant em Casabella (Julho de 1974) "Rething a building from top to bottom, end to end. Creatting new stresses. Making the right cut somewhere between the supports and collapse"

4.**LEE, Pamela**; Object to be Destroyed; pp 12 a 18;

p 12 "In the esction Atrium Roof, the artist chiseled out the center of the pyramidal roof."

p 18 "I the second part of the project, titled Datum Cuts, Matta-Clark continued this analysis, cutting a horizontal line three feet from the floor around the center of the interior, (...)"

5.**LEE, Pamela**; Object to be Destroyed; p18; Citação de Matta-Clark de uma entrevista com Liza Bear: " Matta-clark made clear that the production of the work was "anything but illusionistic… It's all about a direct physical activity, and notabout making associations with anything outside it."

6.**WIGLEY, Mark**; Cutting Matta-Clark; p 143; "Celant(…) concludes that architecture becomes anarchitecture."

7.**RAKATANSKY, Mark**; Tectonic Acts do Desire and Doubt; p 79; "There is still a tendency to conceive of narrative in terms of conventions that were assumed to operate that were assumed to operate in nineteenth-century realist fiction - a linear development from origin to end."

8.**DELEUZE, Gilles**; Diferença e Repetição; p 141 e 142; "Quando A aparece aguardo logo o desaparecimento de B."; "A imaginação define-se aqui como um poder de contradição: placa sensível, ela retém um quando o outro aparece."

9.**LEE, Pamela**; Object to be Destroyed; p 131; "Dealing with nothing more complex than the limits of human scale"

10.**DELEUZE, Gilles**; Diferença e Repetição; p 142 ; "o passado e o futuro não designam instantes, (...)mas as dimensões do próprio presente, na medida em que ele contrai os instantes."

11.**LEE, Pamela**; Object to be Destroyed; p 132; Michael Fried afirmou"for the beholder knows himself to stand in an indeterminate, open-ended – and unexacting relation as subject to the impassive objecthood on the wall or the floor"

12.**LEE, Pamela**; Object to be Destroyed; p 133; (citado de Notes on Sculpture, Part 1) "Morris Notes "being more open and neutral in terms of surface incident, is more sensitive to the varying contexts of space and light in which it exists…"

13.**PAIS, Ricardo**; João Mendes Ribeiro : Arquitecturas em Palco; p 15; "Ao ser inteligente e devidamente sintético, este cria, (…), os parâmetros do imaginativo abuso do espaço, isto é, o desdobramento dos seus sentidos aos olhos de um público que o apercebe como humanamente outro."

14.**WIGLEY, Mark**; Cutting Matta-Clark; p 160; citandoa entrevista feita por Liza Béar a Matta-Clark em que ele fala sobre o acto de atar os atacadores dos sapatos "These places are also perceptually significant because they make a reference to movement in space."

15.**TÉRCIO, Daniel**; João Mendes Ribeiro : Arquitecturas em Palco; p 43; "O ocupante - actor ou bailarino - operou uma passagem radical na relação com o espectador: deixou de representar e passou a agir. Quer isto dizer que representar cedeu progressivamente lugar a apresentar."

16.**TÉRCIO, Daniel**; João Mendes Ribeiro : Arquitecturas em Palco; p 44; " No que respeita a concepção e à criação de objectos cénicos, o arquitecto devolve ao performer a verdade material das coisas: o respectivo peso, os procedimentos constructivos inerentesàs substâncias adoptadas, as texturas originais."

17.**BAUDELAIRE, Charles**; O Spleen de Paris; p 100;

18.**MENDES RIBEIRO, João**; João Mendes Ribeiro : Arquitecturas em Palco; p 83;

19.**TEYSSOT, Georges**; A Topology of Everyday Constellations; p 84; "Memory, Reick noted, ' is to protect our impressions; reminiscenece aims at their dissolution."

20.**VAN EYCK, Aldo**; The Child, the City and the Artist; p 62; "A door is a place made for an occasion that is repeated millions of times in a lifetime(...)"

21.**BACHELARD, Gaston**; The Poetics of Space; p 184; "(...)in order to know the productive flow of images, need not wait for the phenomena of the imagination to take form and become stabilized in completed images. In other words, since immense is not an object, a phenomenology of immense would refer us directly to our imagining consciousness."

22.**LEE, Pamela**; Object to be Destroyed; p 134; Merleau-Ponty é citado na passagem e escreve " The House itself is not the house seen from nowhere, but the house seen from everywhere:"

23.**DELEUZE, Gilles**; Diferença e Repetição; p 143; " A constituição da repetição já implica três instâncias:

24.**WIGLEY, Mark**; Cutting Matta-Clark; p 161; " (…) a functional level that was so absurd as to ridicule the idea of function..."

25.**WIGLEY, Mark**; Cutting Matta-Clark; p 179; "(...) art is being pulled toward documentary rather than documentary images being pulled into art (...)"

26.**WIGLEY, Mark**; Cutting Matta-Clark; p 179; Referindo-se à documentação de Four Corners " (…) the documentary effect is not straightforward. The four images have been cropped on angles matching the geometry of the removed fragment to make them seem like a larger fragment(...)"

27.**RORIZ, Olga**; João Mendes Ribeiro : Arquitecturas em Palco; p 11; "Essa mesa, desenhada na época pelo meu pai, é sem dúvida uma das minhas memórias de infância."

28.**STIERLI, Martino**; Mies van der Rohe - Montage Collage; p 128 e 129; "The Collage is divided into three horizontal strata."

"Here Mies juxtaposes the textures of the different surfaces. The chaos of the crowd contrasts with the roof's rigidly organized structure:"

"the irregular materiality of the marble wall mediates in this configuration: like the roof, it belongs to the realm of the inanimate, but its irregularity resonates with the crowd's unruliness."

29.**MENDES RIBEIRO, João**; João Mendes Ribeiro : Arquitecturas em Palco; p 87; "Sentados de costas uns para os outros num banco comum, assistem ao desempenho dos restantes elementos do elenco, aguardando a sua vez para entrar em cena."

30.**MENDES DA ROCHA, Paulo**; Maquetes de Papel; p 22; "é a maquete como instrumento de desenho. Em vez de você desenhar, você faz maquete."

31.**MENDES RIBEIRO, João**; João Mendes Ribeiro : Arquitecturas em Palco; p 87; "(...), a cenografia é constituída por objectos dinâmicos que assumem diversas formas e funções com o desenrolar da acção. Com estes dispositivo,s o espaço da representação pode ocorrer em qualquer lugar do palco."

32.**ZUMTHOR, Peter**; Atmosferas; p 51; ".Dei o título: degraus da intimidade. Relaciona-se com proximidade e distância."

"O que abrange vários aspectos que se relacionam comigo, o tamaho, a dimensão, a escala e a massa da obra."

33.**DELEUZE, Gilles**; Diferença e Repetição; p 146; "A psicologia considera como adquirido que o eu não se pode contemplar a si próprio. Mas não é esta a questão, a questão é saber se o eu, ele mesmo, não é um contemplação(...)"

34.**PINA, Manuel António**; Como se Desenha uma Casa; excerto do poema "Sob os escombros"; p 24 e 25

35.**CAIRNS, Stephen/ JACOBS, Jane**; Buildings Must Die; p 103; "An obsolete Building is in place but out of time."

36.**CAIRNS, Stephen/ JACOBS, Jane**; Buildings Must Die; p 69; Citando Schrödinger "When a system that is not alive is isolated or placed in an uniform environment, all motion usually comes to a stanstill (...)"

37.**LEE, Pamela**; Object to be Destroyed; p 39; "The nature of temporality is likewise affected by entropy, described as either static, cold, and lethargic, or dissipative in its chronological unfolding."

38.**BACHELARD, Gaston**; The Poetics of Space; p 186; "One feels that there is something else to be expressed besides what is offered for objective expression. What should be expressed is hidden grandeur, depth. And so far from indulging in prolixity of expression, or losing oneself in the detail of light and shade, one feels that one is in the presence of an "essential" impression seeking expression;"

39.**CAIRNS, Stephen/ JACOBS, Jane**; Buildings Must Die; p 70; "One person's dirt is another's patina."

40.**DELEUZE, Gilles**; Diferença e Repetição; p 149; "(…) esta contracção não se faz nela, mas num eu que contempla e duplica o agente."

41.**DELEUZE, Gilles**; Diferença e Repetição;p 143; "O passado, então, não é mais o passado imediato da retenção, mas o passado reflexivo da representação, a particularidade reflectida e re-produzida. Correlativamente, o futuro também deixa de ser o futuro no imediato da antecipação para se tornar no futuro reflexivo da previsão, na generalidade reflectida do entendimento(...)"

42.**SMITHSON, Robert**; The Collected Writings; Entropy And The New Monuments; p 11; " energy is more easily lost than obtained, and that in the ultimate future the whole universe will burn out and be transformed into an all-encompassing sameness."

"Instead of causing us to remember the past like the old monuments, the new monuments seem to cause us to forget the future."

"They are involved in a systematic reduction of time down to fractions of seconds, rather than in representing the long spaces of centuries. Both past and future are placed into an objective present."

43.**LEE, Pamela**; Object to be Destroyed; p 40; "Smithson was as concerned with the temporal nature of the entropic as its surface effects.(...)a "systematic reduction of time", whereby "the value of the notion of action" in art was progressively annihilated."

44.**RAKATANSKY, Mark**; Tectonic Acts of Desire and Doubt; p 83; "Thus one could argue that the most sgnificant temporal dimension of architecture is not given by the physical experience of moving through a building, but rather by the temporality of institutional practices inscribed in architectural space."

45.**DELEUZE, Gilles**; Diferença e Repetição; p 151; "(…) esta síntese é intratemporal, o que significa que este presente passa."

46.**VAN EYCK, Aldo**; The Child, the City and the Artist; p 138; "(...) stimulating the understanding of the truth by means of an intuitively constructed poetic image loaded with human sensibility."

47.**DEBORD, Guy**; The Society of Spectacle; p 76; "It is language that can not and need not be confirmed by any previous or supracritical reference. On the contrary, its own internal coherence and practical effectiveness are what validate the previous kernels of truth it has brought back into play. Détournement has grounded its cause on nothing but its own truth as present critique."

48.**SARAMAGO, José**; Viagem a Portugal; p 118;

49.**DELEUZE, Gilles**; Diferença e Repetição; p 155; "O hábito á a fundação do tempo, o solo movente ocupado pelo presente que passa."

50.**MENDES RIBEIRO, João**; João Mendes Ribeiro : Arquitecturas em Palco; p 96; Citando Ana tostões: "(...)um sentido abstracto e minimal e, por outro, uma forte carga expressiva,mesmo dramática, que denuncia quer uma leitura atenta das situações, quer uma vontade de empatia e de relação com o contexto."

51.**RAKATANSKY, Mark**; Tectonic Acts of Desire and Doubt; p 90; "(…) architecture cannot control behaviour in some absolute manner."

52.**MENDES RIBEIRO, João**; João Mendes Ribeiro : Arquitecturas em Palco; p 97; "Este modo de conceber cenografia, como uma figuração abstracta enquadra-se em correntes como o abstraccionismo, o simbolismo ou o construtivismo e contraria abertamente o modelo naturalista, baseado na representação ilustrativa e realista, na simulação ou no signo."

53.**DELEUZE, Gilles**; Diferença e Repetição; p 156; "(...)retenção do hábito era o estado dos instantes sucessivos num actual presente de certa duração."

54.**SARAMAGO, José**; Viagem a Portugal; p 118; "De indiferente e calado se não pode acusar o castelo. Nem a vila velha, as ruas que trepam a encosta, nem quem aqui mora."

55. Entrevista a Maria Odete Girão no dia 5 de Agosto de 2019;

O PAPEL DO CORPO - RECORDAR O OLHAR

1.**MENDONÇA, José Tolentino**; Estação Central; p 10 ; "Isto é o meu corpo";

2.**DELEUZE, Gilles**; Diferença e Repetição; p 157; "(...), a síntese activa tem dois aspectos correlativos, conquanto não-simétricos: reprodução e reflexão, rememoração e recognição, memória e entendimento."

3.**DEBORD, Guy**; The Society of Spectacle; p 12; "The spectacle presents it self as a vast inaccessible reality that can never be questioned. Its sole message is: "What appears is good; what is good appears." The passive acceptance it demands is already effectively imposed by its monopoly of appearances, its manner of appearing without allowing any reply."

4.**MERLEAU-PONTY, Maurice**; The Merleau-Ponty Reader; Eye and Mind; p 356; "The eye sees the world, and it sees what the world lacks in order to be a painting, and what the picture lacks in order to be itself, and, on the palette, the colors for which the picture is waiting;"

5.**MERLEAU-PONTY, Maurice**; The Merleau-Ponty Reader; Eye and Mind; p 357; " (…) gives visible existence to what profane vision believes to be invisible;"

6.**BAIR, Kelly**; Possible Mediums; p 29; "Artifacts are man-made objects gathered and reused in the composition of new constructions."

7.**MERLEAU-PONTY, Maurice**; Sense and Non-sense; p 88; "That general spirit which we all constitute by living our life in common, that intention already deposited in the given system of the language, preconscious because the speaking subject."

8.**ZUMTHOR, Peter**; Atmosferas; p 19; "Pergunto-me posso eu como arquitecto, projectar estas atmosferas, esta densidade, este ambiente?"

9.**PESSOA, Fernando**; Poemas Escolhidos de Alberto Caeiro; p 100;

"Para lá do vão", colagem; 2019.
Imagem do autor.

"Um Neto e o seu Avô"; Vila Nova de Gaia, Porto; 1998.
Fotografia cedida por Maria Odete Girão.

1. **PEREIRA, António**; "Uma bisavó que olha"; Marialva, Guarda; 1995.
Fotografia cedida por Maria Odete Girão.

2. **PEREIRA, António**; "Uma bisavó que sorri"; Marialva, Guarda; 1995.
Fotografia cedida por Maria Odete Girão.

3."Cicatrizes do desuso"; Marialva, Guarda; 2018.
Fotografia do autor.

APONTAMENTOS

4."O Lugar Bruxo"; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografia do autor.

5. **MATTA-CLARK, Gordon**; Foto de pormenor da obra Splitting; Englewood, NJ; 1974.
Retirado de https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/379694

6.**STEINMETZ, George**; Spiral Jetty de Robert Smithson; 2002.
Retirado de https://www.diaart.org/visit/visit/robert-smithson-spiral-jetty

SMITHSON, Robert; Spiral Jetty de Robert Smithson; 1970.
Retirado de https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/robert-smithson/about-robert-smithson/

7.**SERRA, Richard**; Candle Piece; 1968.
Retirado de https://www.stedelijk.nl/en/collection/1606-richard-serra-candle-piece

MARIALVA E A CASA, A TRAÇOS LARGOS

8.**ROBOREDO, António**; "Duas crianças brincam num largo"; Marialva, Guarda; não datado.
Fotografia cedida por Maria Odete Girão.

9. Vista de sátelite de Marialva cedida pela Direcção Geral de Território em 2018.

10."O Castelo do arrepio", as suas fragas e o que resta das suas casas; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografia do autor.

Os caminhos e os muros do monte de São Justo; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografia do autor.

11.Uma Coluna Romano; Marialva,Guarda; 2019. (à esquerda)
Fotografia do autor.

A Torre de Menagem ; Marialva, Guarda; 2019. (à direita)
Fotografia do autor.

12.Ruína da Igreja construída por Augusto Carranha; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografia do autor.

13.**ROBOREDO, António**; "Mizé no Olival das Torres"; Marialva, Guarda; não datado. (em cima)
Fotografia cedida por Maria José Girão.

Pormenor do casebre no olival; Marialva, Guarda; 2018. (em baixo)
Fotografia do autor.

14. Pátio Nascente da Casa; Marialva, Guarda; 2018.
Fotografia do autor.

15.Pormenor do telheiro pátio a nascente; Marialva, Guarda; 2018.
Fotografia do autor.

Telheiro do pátioa poente; Marialva, Guarda; 2018.
Fotografia do autor.

16.Pormenor das clarabóias da cozinha; Marialva , Guarda; 2018.
Fotografias do autor.

Corredor de entrada da Rua da Lage, Marialva, Guarda; 2018.
Fotografias do autor.

17.A génese do Lugar Bruxo; Marialva, Guarda; 2018.
Fotografia do autor.

Porta da entrada e corredor da casa no pátio poente; Marialva, Guarda; 2018.
Fotografias do autor.

18.Uma varanda e uma janela em decadência; Marialva, Guarda; 2018.
Fotografias do autor.

O bloco tripartido do pátio a poente, Marialva, Guarda; 2019.
Fotografia do autor.

19.A porta e o telhado; Marialva, Guarda; 2018. . (em cima e em baixo)
Fotografias do autor.

Pormenor dos materiais do armazém, Guarda; 2018. (à direita)
Fotografia do autor.

20. A entrada do "Lugar Bruxo"; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografia do autor.

REPENSAR A MEMÓRIA - OLHAR SEM VER

21.**MAIER,Vivian**; VM1976K04680-13-MC; 1976.
Retirado de http://www.vivianmaier.com/gallery/color-1/#slide-21

22.José Girão e Maria Odete na varanda da Rua da Fonte; Marialva, Guarda; 1972.
Fotografia cedida por Maria Odete Girão.

Celestino Roboredo e Mabília na varanda da Rua da Fonte; Marialva, Guarda; 1972.
Fotografia cedida por Maria José Girão.

23. "A perenidade do património"; colagem; 2019.
Imagem do autor.

24.**ITO, Toyo**; U-house; Tokyo; 1976.
Retirado de http://archeyes.com/white-house-u-toyo-ito/

NISHIZAWA, Ryue; Moryiama House; Tokyo; 2005.
Retirado de https://morewithlessdesign.com/en/moriyama-house/

25.**PEREIRA, António**;"Três percepções de três gerações"; Marialva, Guarda; 1995.
Fotografia cedida por Maria Odete Girão.

26."Um Passeio de Seminaristas a Fátima"; 1954.
Fotografia cedida por Maria Odete Girão.

27.Habitação tipo da sub-região A; Inquérito à Arquitectura Regional; 1955 a 1960.
Retirado do livro Arquitectura Popular em Portugal(2004).

DO AMARAL, Fransciso Keil/ LOBO, José Huertas/ MALATO, João José;Casas em Marialva, Mêda; 1955 a 1960.
Retirado do livro Arquitectura Popular em Portugal(2004).

28. **ROBOREDO, António**; "Mabília e uma nora"; Marialva, Guarda; não datado.
Fotografia cedida por Maria José Girão.

ROBOREDO, António; "Uma mãe e uma filha"; Marialva, Guarda; não datado.
Fotografia cedida por Maria José Girão.

29.**DO AMARAL, Fransciso Keil/ LOBO, José Huertas/ MALATO, João José**; Escada de uma casa em Marialva; 1955 a 1960. (à esquerda)
Retirado do livro Arquitectura Popular em Portugal(2004).

"Num campo algures na Devesa"; Marialva, Guarda; não datado. (à direita)
Retirado do livro Arquitectura Popular em Portugal(2004).

DO AMARAL, Fransciso Keil/ LOBO, José Huertas/ MALATO, João José; Uma mulher beirã a contar o milho; 1955 a 1960. (embaixo)
Retirado do livro Arquitectura Popular em Portugal(2004).

30.**MAIER,Vivian**; VM1963W00764-10-MC; Chicago, IL; 1963.
Retirado de http://www.vivianmaier.com/gallery/street-2/#slide-48

MAIER,Vivian; Local desconhecido; 1960.
Retirado de https://www.thisiscolossal.com/2018/11/vivian-maier-color-work/

31. "O avançar de um Lugar"; Fotos dos púlpitos exteriores na aldeia; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografias do autor.

32."O Bloco no Lugar"; colagem; 2019.
Imagem do autor.

33.“Os muros que se moveram”; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografia do autor.

34.“A Tulha do Senhor dos Passos é hoje uma casa”; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografia do autor.

35.“Onde está a Ruína?”; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografia do autor.

36.**DO AMARAL, Fransciso Keil/ LOBO, José Huertas/ MALATO, João José**; Igreja de São Pedro no Arrabalde; Marialva, Guarda; 1955 a 1960.
Retirado do livro Arquitectura Popular em Portugal(2004).

“Quem olhou a rua da Lage?”; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografia do autor.

37.**VAN EYCK, Aldo**; Otterlo Circles; 1959.

Retirado do livro The Child, the City and the Artist

“Uma mãe e duas filhas”; Marialva, Guarda; 1967.
Fotografia cedida por Maria Odete Girão.

38.“Isto não é um merlão”; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografia do autor.

39. .“O começo da memória”; Marialva, Guarda; 1964.
Fotografia cedida por Maria José Girão.

40.“O Olhar de uma criança”; Marialva, Guarda, não datado.
Fotografia cedida por Maria José Girão.

41.“A rotina na memória de todos” I; Marialva, Guarda, não datado.
Fotografia cedida por Maria José Girão.

“A rotina na memória de todos” II; Marialva, Guarda, não datado.
Fotografia cedida por Maria Odete Girão.

42.“As pedras que repetem”; Marialva, Guarda, 2018.
Fotografia do autor.

43.**BALDESSARI, John**; Crowds with the Shape of Reason Missing: Exemplos 2, 1 e 4 (de cima para baixo); 2012.
Retirado de(respetivamente): https://www.pinterest.pt/pin/351912443439134/?lp=true

https://www.artsy.net/artwork/john-baldessari-crowds-with-shape-of-reason-missing-example-1-2

https://www.pinterest.pt/pin/450641506460386561/?lp=true

PAREDE E VÃO - ENTROPIA COMO DESENHO

44.**MAIER,Vivian**; Sem título; não datada.
Retirado de http://www.vivianmaier.com/gallery/color-1/#slide-13

45.**MATTA-CLARK, Gordon**; W-hole House; Génova, Itália; 1973.
Retirado do livro Cutting Matta-Clark – An Anarchitecture Investigation (2018).

MATTA-CLARK, Gordon; Esquema de fracções de W-hole House; Génova, Itália; 1973.
Retirado do livro Cutting Matta-Clark – An Anarchitecture Investigation (2018).

46. **MATTA-CLARK, Gordon** ; Colagem esquema de Splitting; Englewood, New Jersey; 1974.
Retirado do livro Cutting Matta-Clark – An Anarchitecture Investigation (2018).

MATTA-CLARK, Gordon Four Corners; 1974.
Retirado de https://www.sfmoma.org/artwork/2001.303.A-D/

47. "Os Vãos"; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografia do autor.

48.**SCHLEMMER, Oskar**; Schattenspiel; 1926.
Retirado de https://www.pinterest.pt/pin/669277194602825159/?lp=true

"Momento Bruxo"; Projecção sobre parede; 2019.
Fotografia do autor.

49."O que antecede o Lugar Bruxo"; Marialva, Guarda; 2018.
Fotografia do autor.

"Duas janelas e uma Porta"; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografia do autor.

50.**NIMOY, Leonard**; "...attempting to see..." "...walk straight ahead."; não datada.
Retirado de https://www.collectorsworldonline.com/interview-leonard-nimoy.html

"Madeira na casa, Madeira no vão."; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografias do autor.

51. "Olhar para o lado de lá"; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografia do autor.

52."A projecção pelo vão"; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografias do autor.

"Momento Bruxo" II; Projecção sobre parede; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografia do autor.

53. **MATTA-CLARK, Gordon**; Recorte de Splitting; 1974.
Retirado do livro Cutting Matta-Clark – An Anarchitecture Investigation (2018).

MATTA-CLARK, Gordon; Recorte de Splitting; 1974.
Retirado do livro Cutting Matta-Clark – An Anarchitecture Investigation (2018).

54. **MENDES RIBEIRO, João**; Esquisso cadeira OR; 2007.
Retirado de https://images.adsttc.com/adbr001cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2012/05/1338144556_01_or_mala_mesa__patr__cia_almeida.jpg?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com.br

MENDES RIBEIRO, João; cadeira OR; 2007.
Retirado de https://images.adsttc.com/adbr001cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2012/05/1338144748_01_esqui__o.jpg?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com.br

55.**VAN DER ROHE, Mies**; Convention Hall Project (with Edward Duckett); 1954.
Retirado do livro Mies Van der Rohe Montage Collage (2017).

MENDES RIBEIRO, João; Berenice encenado por João Tuna; 2005.
Retirado do livro João Mendes Ribeiro - Arquitecturas em Palco, Almedina (2007).

56.“Maquete de estudo”; Vila Real, Vila Real; 2019.
Fotografia do autor.

57.“Para onde olhar?”; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografia do autor.

58.“A Ruína por montar”; Vila Real, Vila Real; 2019.
Fotografia do autor.

“À espera de significado”; Vila Real, Vila Real; 2019.
Fotografia do autor.

59.“A Falsa Ruína”; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografia do autor.

60.“Linha de partida”; Marialva, Guarda; 2018.
Fotografia do autor.

61.“Um capitel é um banco”; colagem; 2019.
Imagem do autor.

62.“A Forma do Homem”; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografia do autor.

“A ausência outrora povoada”; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografia do autor.

63.“Cores de outros tempos”; Marialva, Guarda; 2018.
Fotografia do autor.

64.“Outra parede outro vão”; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografia do autor.

65.“Estratos de memória”; colagem; 2018.
Fotografia do autor.

O PAPEL DO CORPO - RECORDAR O OLHAR

66.**MAIER,Vivian** ; VM1977K05745-17-MC; 1977.
Retirado de http://www.vivianmaier.com/gallery/color-1/#slide-15

67. “Um Passado presente”; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografia do autor.

68.“Do Colectivo”; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografia do autor.

“Do Indivíduo”; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografia do autor.

69.“Do Desuso à Ruína”; Marialva, Guarda; 2019.
Fotografia do autor.

70. **SERRA, Richard**; Verblist; 1967-1968.
Retirado de https://www.moma.org/collection/works/152793

71.**BALDESSARI, John**; Stairway, Coat and Person; 2011.
Retirado de https://www.artsy.net/artwork/john-baldessari-stairway-coat-and-person

72.**SINGH, Raghubir**; Subhash Chandra Bose Statue; Calcutta, West Benghal; 1986
Retirado de https://caravanmagazine.in/reviews-essays/what-raghubir-singh-did-not-see

73.“ Basta existir para se ser completo. ”; Andes, Chile; 2018.
Fotografia do autor.

Arquivo pessoal de Maria Odete de Roboredo Girão.

Arquivo pessoal de Maria José de Roboredo Pereira Dias Girão.

BACHELARD, Gaston, The Poetics of Space, Beacon Press, Boston, 1994.

BAUDELAIRE, Charles, O Spleen de Paris, Relógio de Água Editores, 2007.

Ed. BEITLIN, A./ EIERMANN,W./ FRANZEN, B.; Mies Van der Rohe Montage Collage, 2017.

BOURDIN, Alain; La métropole des individus, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2005.

BOURDIN, Alain; Le patrimoine réinventé, Presses Universitaires de France, 1984.

Ed. BEITLIN, A./ EIERMANN,W./ FRANZEN, B.; Mies Van der Rohe Montage Collage, 2017.

CAIRNS, Stephen/ JACOBS, Jane M.; Buildings Must Die - A Perverse View of Architecture, The MIT Press, 2014.

DEBORD, Guy; The Society of Spectacle, Retrieved on February13th, 2009 from www.bopsecrets.org.

DELEUZE, Gilles; Diferença e Repetição, Relógio D' Água Editores, 2000.

EVANS, Robin; Translations from Drawing to Buildings and Other Essays, Architectural Association Publications, 1997.

ESPUELAS, Fernando; Madre Materia, La Compañia Gráfica, 2009.

FARIA; Ana Santiago; Ex-Votos de Marialva; Editado pela Câmara Municipal da Mêda, 2005.

GIBSON, James J.; The Perception of the Visual World, The Riverside Press, Cambridge, 1950.

HALL, Edward; A Dimensão Oculta; Relógio D'Água Editores, 1986.

HASEGAWA, Go/ GEERS, Kersten/ VAN SEVEREN, David; Besides, History: Go Hasegawa, Kersten Geers, David Van Severen; Canadian Center for Architecture; Koenig Books, 2017.

HERTZBERGER, Herman; Architecture and Structuralism – The Ordering of Space; published by naio 10, 2015.

DO AMARAL, Fransciso Keil/ LOBO, José Huertas/ MALATO, João José; Zona 4 – Beiras; Arquitectura Popular em Portugal; Centro Editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos, 2004.

LEE, Pamela M.; Object to be Destroyed – The Work of Gordon Matta-Clark; The MIT Press, 2001.

MENDES DA ROCHA, Paulo; Maquetes de Papel, Cosac Naify, 2007.

MENDES RIBEIRO, João; João Mendes Ribeiro - Arquitecturas em Palco, Almedina, 2007.

MENDONÇA, José Tolentino; Estação Central, Assírio e Alvim, 2012.

MENDONÇA, JOSÉ Tolentino; Teoria da Fronteira, Assírio e Alvim, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice; Sense and Non-sense; Northwestern University Press, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice; Eye and Mind; Retirado de http://www.biolinguagem.com/ling_cog_cult/merleauponty_1964_eyeandmind.pdf

MERLEAU-PONTY, Maurice; The Essential Writings of Merleau-Ponty edited by Alden L. Fisher, Harcourt, Brace & World, 1969.

NIETZSCHE, Friedrich; A Genealogia da Moral - Uma polémica, Guimarães Editore, 2016.

PEREIRA NEVES, Vítor; As aldeias Históricas de Marialva, Linhares e Castelo-Mendo – Conjuntos Históricos a Valorizar; Éden Gráfico, 1996.

PESSOA, Fernando; Poemas Escolhidos de Alberto Caeiro, Assírio e Alvim, 2013.

PESSOA, Fernando; Poesias, Ática Editores, Lisboa, 1942.

PINA, Manuel António; Como se desenha uma casa, Assírio e Alvim, 2016.

RAKATANSKY, Mark; Architecture Words 9 - Tectonic Acts of Desire and Doubt, Architectural Association Publications, 2012.

RIBEIRO, Orlando; Portugal, O Mediterrâneo e o Atlântico - Estudo Geográfico, Livraria Letra Livre, 2011.

RODRIGUES, Adriano Vasco; Retrospectiva Histórica de Marialva, Longroiva e Concelho da Mêda, Gráfica de Lamego, 1976.

TEYSSOT, Georges; A Topology of Everyday Constellations, The MIT Press, 2013.

TORGA, Miguel; Portugal, 2ª edição refundida, Coimbra, 1957.

VAN EYCK, Aldo; The Child, the City and the Artist; SUN; written 1962; edited by Vincent Ligtelijn and Francis Strauven.

VARIOUS AUTHORS; Journal for Architecture #91: Building Atmospheres; published by naio10 Editors.

VARIOUS AUTHORS, Possible Mediums, Actar Publishers, 2018.

VÁRIOS AUTORES; Praça Velha - Revista Cultural da Cidade da Guarda Ano XV; N.º 34; 1ª Série; Maio 2014.

VENTURI, Robert; Complexity and Contradiction in Architecture; Published by The Museum of Modern Art, 2014.

VENTURI, Robert/SCOTT BROWN, Denise/ IZENOUR, Steven; Learning From Las Vegas, The MIT Press, 1977.

WIGLEY, Mark; Cutting Matta-Clark – An Anarchitecture Investigation; Lars Muller Publishers, 2018.

ZUMTHOR, Peter; Atmosferas; Editorial Gustavo Gilli; 1ª edição; 2ª impressão, 2009.

ZUMTHOR, Peter; Pensar a Arquitectura; Editorial Gustavo Gilli, 2009.