U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO
ARQUITETURA

Quinta da Osória:
Bitácula de um projeto

Joana Leitão Ferreira

M
2020

U.PORTO

Joana Leitão Ferreira.
Quinta da Osória: Bitácula de um projeto

M.FAUP **2020**

Quinta da Osória: Bitácula de um projeto

Joana Leitão Ferreira

FACULDADE DE ARQUITETURA

Quinta da Osória
Bitácula de um projeto

Joana Leitão Ferreira

Volume um de dois

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura
Apresentado à Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto
Sob a orientação da Professora Doutora Ana Isabel da Costa e Silva

Aos meus pais e irmãs,

Nota à edição:

Para maior uniformidade da escrita e fluidez de leitura do texto, todas as citações transcritas referentes a edições de língua não portuguesa foram traduzidas livremente pela autora.

A manipulação dimensional ou cromática das imagens apresentadas é responsabilidade da autora de forma a ajustá-las à apresentação do trabalho.

Agradecimentos

À professora Ana, pela disponibilidade e crítica assertiva;

à dona Margarida, pela bondade,

a todos os meus amigos, que (in)diretamente me apoiaram

e, principalmente aos meus pais e irmãs, por tudo o que não é possível expressar em palavras.

Abstract

This dissertation is motivated by the possibility of accomplishing the project to transform the ruins of Quinta da Osória, Alvações do Corgo, Alto Douro Vinhateiro, into a space to accommodate guests, adapting it to current needs.

This work adopts an exploratory position that searches and relates to real, investigates it and seeks for clues to the project.

On the whole, the inquiry and hesitations, provided by the confrontation between those who project - motivated by their convictions and research - and the physical manifestations of the real - which stimulate an analytical and, therefore, reflective vision - build the relationship between theoretical research and project practice.

This dissertation is, in this work, the ship's log – a closet where the compass for navigation is located. Therefore it is the space/instrument where the paths and directions of the project are recorded and noted.

The aim of this work goes beyond the discovery of a definitive solution for Quinta da Osória, since it seeks mainly to wander around questions that have been raised and transformed throughout the process. Thus, the formulation of the presented project oscillates between a specific request and the reading of the specificity of the place and its context, exploring, at the same time, the thinking and the building processes of my own thought (or the thought itself) in architecture.

Resumo

A presente dissertação é motivada pela possibilidade de realizar o projeto de transformação das ruínas da Quinta da Osória, situada em Alvações do Corgo, Alto Douro Vinhateiro, num espaço para albergar visitantes adaptando-a às necessidades atuais.

O trabalho adota uma postura averiguadora que explora e se relaciona com o real, o investiga e nele procura indícios para o projeto.

No conjunto, a indagação e as hesitações, proporcionadas pelo confronto entre quem projeta - motivado pelas suas convicções e pesquisas - e as manifestações físicas do real - que estimulam um olhar analítico e, por conseguinte, reflexivo - constroem a relação entre a investigação teórica e a prática de projeto.

A dissertação é, neste trabalho a *bitácula* - armário onde se encontra a bússola para a navegação. É assim o espaço/instrumento onde ficam registados os caminhos e rumos do projeto.

O objetivo deste trabalho ultrapassa o encontro de uma solução definitiva para a Quinta da Osória, uma vez que se procura sobretudo deambular em torno de questões que se foram levantando e transformando ao longo do processo. A formulação do projeto apresentado oscila assim entre um pedido concreto e a leitura da especificidade do lugar e do seu contexto, ao mesmo tempo que explora o modo de pensar e de construir o próprio pensamento (ou um pensamento próprio) em arquitetura.

Sumário

Apresentação

I *Bitácula*

aproximação

DUAS CONSTRUÇÕES DESMORONADAS
27

CLIENTE E PROGRAMA
29

CONTEXTO, DO POEMA GEOLÓGICO
37

AZINHEIRA, NOVO MAPA DE LUGARES
53

APRE(E)NDER COM A RUÍNA
65

"Las ruínas circulares"
35

Visita a Machu Picchu, 2017
47

O silêncio das formas perenes
49

Visita a Matera, 2011
51

"A Metamorfose" de Kafka
61

Um projeto em Buenos Aires, 2016
63

Pensar com as ruínas
77

intervenção

INTENÇÃO PERANTE A RUÍNA
81

UM AUTOR, DIFERENTES ABORDAGENS
95

UMA PELE INTERIOR
109

RELAÇÃO INTERIOR/EXTERIOR
121

FLEXIBILIDADE NO TEMPO E NO ESPAÇO
133

NOTA FINAL
149

(Re)criar ruína
89

Criar espaço sem construir
91

O palácio Diocleciano
93

Sobre referências
105

Mapa pessoal de referências
106

Wrapped Reichstag
117

A casa *d'Estate*
119

A soleira
129

O cubo da FAUP
131

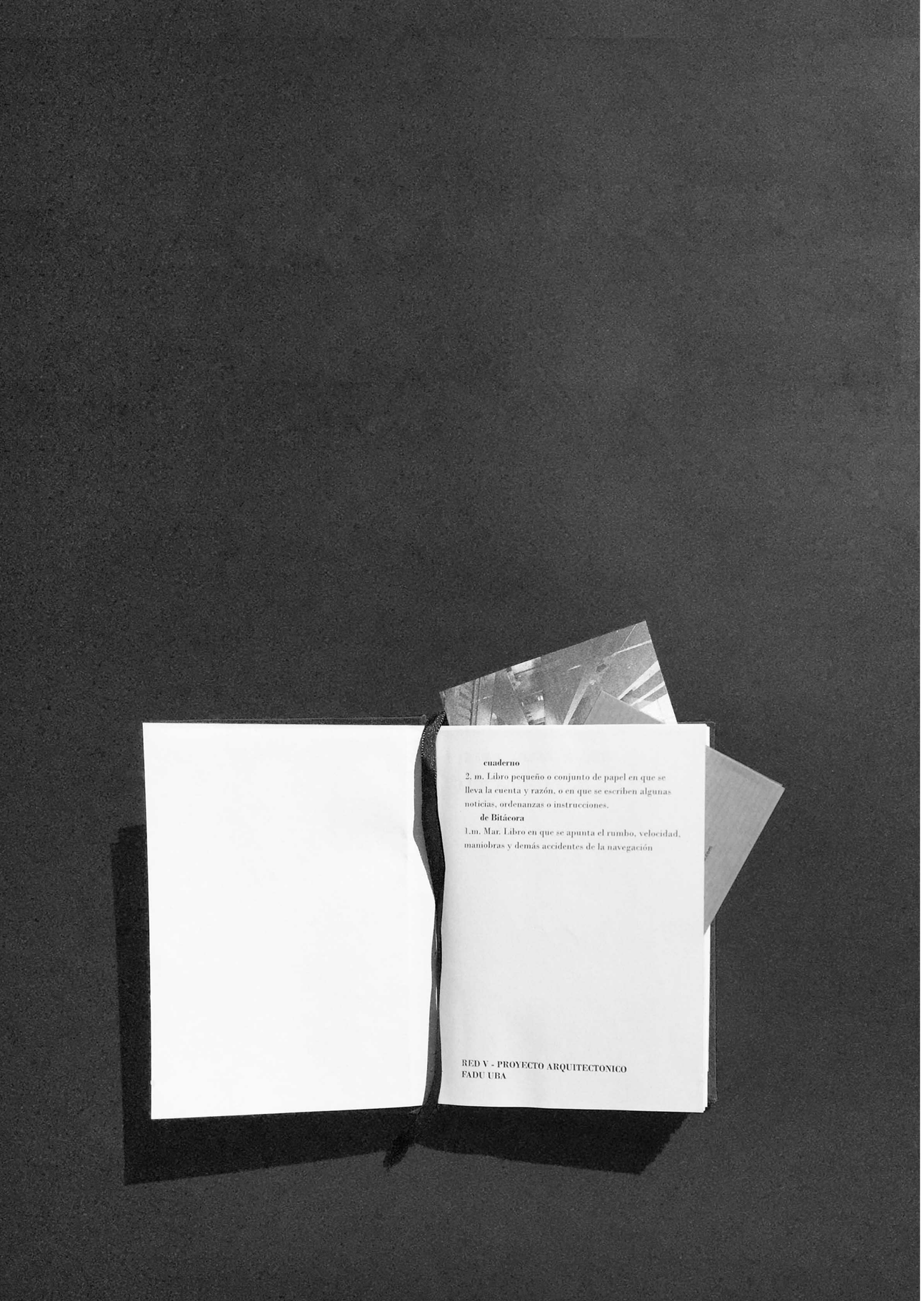
Experiência em Ensamble Studio
143

Azioni a scomparsa
145

Gerar programa
147

Referências bibliográficas

Créditos de imagens



caderno

livro pequeno ou conjunto de papel em que se leva a conta e razão, ou em que se escrevem algumas notícias, ordens ou instruções.

de bitácula

Mar. Livro em que se aponta o rumo, velocidade, manobras e demais acidentes da navegação

Uma bitácula é um objeto náutico formado por uma caixa redonda de metal e vidro geralmente assente numa coluna de madeira, onde se insere a bússola na navegação, para a manter horizontal no meio da instabilidade das intempéries.

Caderno de bitácula, também sendo denominado por diário de bordo ou caderno de viagem, é uma compilação de registos do desenvolvimento de determinada atividade.

O subtítulo deste trabalho surge da vontade de ver a dissertação como suporte da seleção de registos, da tomada de um rumo. Rumo guiado por um conjunto de variados pressupostos que se foram cruzando e surgindo inesperadamente no processo ou viagem do projeto.

Apresentação

O processo de um projeto de arquitetura como objeto de estudo desta dissertação foi, desde o começo do seu desenvolvimento, acompanhado pela vontade de caracterizar a parte escrita como o espaço de reflexão teórica. O espaço teórico, entendido como lugar de exploração e aproximação às problemáticas consequentes do processo criativo, deverá refletir a dimensão intelectual do projeto garantindo uma posição crítica no ato de projetar (esta) arquitetura. "*A missão de uma teoria do projeto não é encontrar fórmulas que tratem de resolver os problemas de uma vez por todas, mas sim, melhor, alargar a prática do projeto e o seu campo problemático proporcionando ao mesmo tempo instrumentos que permitam aumentar esses problemas com maior clareza e justiça.*"[1]

O objetivo da presente dissertação divide-se em dois pontos complementares. Por um lado, pretende-se procurar o caminho teórico que permita pensar a arquitetura como geradora de condições práticas. Por outro, espera-se também compor um discurso no qual a pesquisa em projeto se funda numa cooperação entre as condições teóricas investigadas e as experiências pessoais.

A partir desta premissa, o discurso desenvolvido quer dar notícia de um pensamento que nem sempre se quer assertivo mas antes reflexivo. "*Pode considerar-se que aumentar o conhecimento é aumentar o número de certezas, mas de facto é também aumentar o número de incertezas e de dúvidas, criar novas interrogações que ajudem a avançar.*" [2]

Um pensamento que, ligado à ação, terá por base contar a história de uma viagem (intelectual) que desvenda este projeto. Por vezes turbulento, entre dúvidas e factos, o registo interessa-se mais pelo processo de interpretação e de relação de um pensamento em arquitetura do que por uma resposta imediata ao problema, não reduzindo assim o espaço de aprendizagem, pois a

1 MARTÍ ARÍS, Carlos – La cimbra y el arco, 2005, p.22
2 BARATA, Francisco – Prefácio in ALARCÃO, Pedro – Construir na ruína: entre a reconstituição e a reabilitação, p.7

"necessidade de atingir um "produto final" não deve obscurecer ou reduzir o espaço de aprendizagem; o "produto final" é na realidade, tão provisório como definitivo (e definidor) é o processo."[3]

Acredita-se que a Arquitetura, ao contrário das ciências exatas, não é o resultado garantido de um processo meramente dedutivo, demonstrado racionalmente a partir do somatório simples de diferentes partes. Pelo contrário, a arquitetura enquanto expressão criativa, a par com outras artes, será sempre o resultado de processos complexos, transdisciplinares, intuitivos, que implicam na sua expressão autoral e poética o confronto saudável entre objetividade e subjetividade, entre ciência e arte, entre regra e exceção. Crê-se, então, que o projeto se vai desenvolvendo com avanços hesitantes.

"Eis um método; avançar, não em linha recta mas numa espécie de linha exaltada, que se entusiasma, que vai atrás de uma certa intensidade sentida; avanço que não tem já um trajecto definido, mas sim um trajecto pressentido, trajecto que constantemente é posto em causa; quem avança hesita porque não quer saber o sÍtio para onde vai – se o soubesse já, para que caminharia ele? Que pode ainda descobrir quem conhece já o destino? Hesitar é um efeito da acção de descobrir; só não hesita quem já descobriu, quem já colocou um ponto final no seu processo de investigação."[4]

Não existe, evidentemente, uma técnica em particular de projetar. O método, na formulação de uma intenção de projeto, é entendido como um percurso de manifestações que permitam ao arquiteto moldar os seus pensamentos aos objetivos a atingir. Antes de iniciar o processo criativo do projeto, surge a necessidade de realizar uma análise das condições e dados de partida. Como uma fase de preparação para uma grande viagem, em que antes de partir se recolhe informações, mapas, e outros elementos essenciais para a travessia. Procuram-se, pode-se dizer, condicionantes hirtas que possam indicar o início de um pensamento. A disciplina da arquitetura é um exemplo de uma intenção/manifestação que pode ser, ao mesmo tempo, liberdade de criação e

3 FERNANDES, Manuel Correia - A Estrutura de Suporte: construir arquitectura: um programa para a Disciplina de Projeto, 1995, p.21

4 TAVARES, Gonçalo M. - Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens, 2013, p.26

respeito por normas que surgem de imposições espaciais, sociais, culturais, políticas, entre outras. Não se considera que a criação associada ao ato de projetar seja estrangulada por estes parâmetros inflexíveis observados no contexto real, pelo contrário, estas serão o próprio incentivo da conceção.

A fase inicial de compreensão e análise destas limitações não termina, porém, num momento prévio, pelo contrário, desenvolve-se de forma paralela à da síntese criativa do projeto. Desta forma a metodologia adotada foca-se no cruzamento de vários temas que vão moldando o projeto, uma relação entre temas severos como o contexto regional e físico da ruína existente, e temas subjetivos procedentes de reflexões que provêm tanto de pesquisas e leituras como de experiências e memórias.

"*Toda a obra de arquitetura, por mais complexos que sejam os problemas que é chamada a resolver, por mais diversificados que sejam os programas que lhe dão origem, por maior ou menor que seja a escala de cada intervenção, porque é fruto, sempre, de um ato que alia o domínio da técnica à vertente criativa, será, forçosamente, reflexo da formação dos seus autores, do seu carácter, da sua postura, perante os outros e, como tal, perante os contextos sociais e ambientais onde se insere cada uma das suas manifestações.*" [5]

Se o arquiteto é um especialista em generalidades não será estranho o cruzamento de registos que, resgatados de diferentes origens, partilhem um mesmo lugar – a dissertação - e que sirvam de metodologia para pensar, criar e/ou até explicar o projeto de arquitetura. Tal como uma bitácula, a dissertação pretende ser o espaço onde se guardam as indicações do caminho desta viagem que é o projeto de arquitetura.

Como se compõe, então, esta bitácula? Um registo coeso que investigue e informe sobre o processo lógico, turbulento, de avanços e recuos, de dúvidas e factos, que comporta o ato de projetar (esta) arquitetura?

5 FERNANDEZ, Sérgio – "Criatividade, Identidade e Dimensão Ética na Obra de Alfredo Matos" in MENDES, Manuel (coord.) - Alfredo Durão de Matos Ferreira: Memória, 2017, p.37

O presente trabalho divide-se em dois volumes separados***: I bitácula*** onde se apresenta as reflexões teóricas, e ***II projeto***, onde se apresenta a consequência dessas reflexões traduzidas em peças desenhadas.

O primeiro volume ***I bitácula*** desenvolve-se ao longo de uma estrutura subdividida em dez temas que apresentam uma sequência de análises e pensamentos escritos de aproximação ao caso de estudo procurando contextualizar o leitor acerca do que informou a proposta desenvolvida. Os primeiros cinco temas referem-se à *aproximação* ao problema: *Duas construções desmoronadas; Cliente e programa; Contexto, do poema geológico; Azinheira, novo mapa de lugares; Apre(e)ender com a ruína*. Os últimos cinco temas referem-se à *intervenção* propriamente dita: *Intenção perante a ruína; Um autor, diferentes abordagens; Uma pele interior; Relação interior/exterior; Flexibilidade no tempo e no espaço*. Embora distintos, os temas são interdependentes por narrarem o mesmo objeto de estudo e processo de trabalho. Apesar de seguirem uma ordem ou sequência, não se pretende hierarquizar ou dar maior ênfase a um tema em relação a outros. Ao mesmo tempo, não se pretende resumir o trabalho somente aos temas apresentados, pois outros, igualmente importantes, poderão ter informado simultaneamente, consciente ou inconscientemente, a procura, o pensamento e o desenvolvimento do projeto.

O texto é acompanhado por figuras que o ilustram. No final de cada tema surgem registos revelados como pontuais deambulações pelo arquivo pessoal – os *fragmentos*. Traduzem-se na partilha de leituras, referências, memórias, registos e imagens que surgiram em algum momento do processo como situações análogas ao pensamento e desenvolvimento do tema abordado. Estes fragmentos revelam-se como um mundo paralelo - um mundo que não ilustra diretamente a pesquisa e o tema abordado mas que o completa estabelecendo com ele relações de proximidade e/ou divergências. Estes fragmentos apresentam-se sob um grafismo distinto do restante trabalho podendo ser automaticamente identificados, bem como lidos autonomamente.

O projeto/dissertação apresenta-se como uma via possível de encarar e pensar o projeto e não como uma solução definitiva, pois por muito que se tenha identificado e hierarquizado todas as variáveis, "*não há uma receita para a construção da pergunta, é um acto criativo.*" [6] O processo de arquitetura é *"arte, no sentido em que se move com certezas parciais, é intuitivo, não está garantido, não é um processo linear, consequência das suas circunstâncias, e aparecem variáveis que são mais que as circunstâncias.*"[7]

O volume ***II projeto*** procura ser uma declaração de convicções, uma projeção de uma atitude perante a realidade num ambiente tridimensional, pois ainda que confrontado com as hesitações, e fazendo elas parte indispensável da procura, o projeto desenhado representará uma ação, a tomada de decisões convictas baseadas nas hesitações questionadas – a chegada a um local, que poderá não ser o fim da viagem, mas a meditação desse percurso. Este volume apresenta, assim desenhos rigorosos, fotografias e desenhos de estudo, de forma a informar o leitor das hesitações e ilustrar o percurso descrito no primeiro volume.

Os caminhos não são claros e por isso procura-se sim identificar um caminho possível, hesitante, permeável ao erro, para um projeto concretizável, pois só assim se admite a possibilidade de evolução e aprendizagem pessoal.

"*Não escrevemos para contar o que sabemos, mas sim narramos, escrevemos para pensar sobre o projecto, sobre a arquitectura.*"[8]

Parte-se, sobretudo, rumo ao despertar para a necessidade e risco da reflexão.

6 ARAVENA, Alejandro – "El desafío de la arquitectura es salir de la especificidad del problema a la inespecificidad de la pregunta", AOA n. 31, 2016, p.84

7 ARAVENA, Alejandro – "El desafío de la arquitectura es salir de la especificidad del problema a la inespecificidad de la pregunta", AOA n. 31, 2016, p.84

8 *Ibidem.*

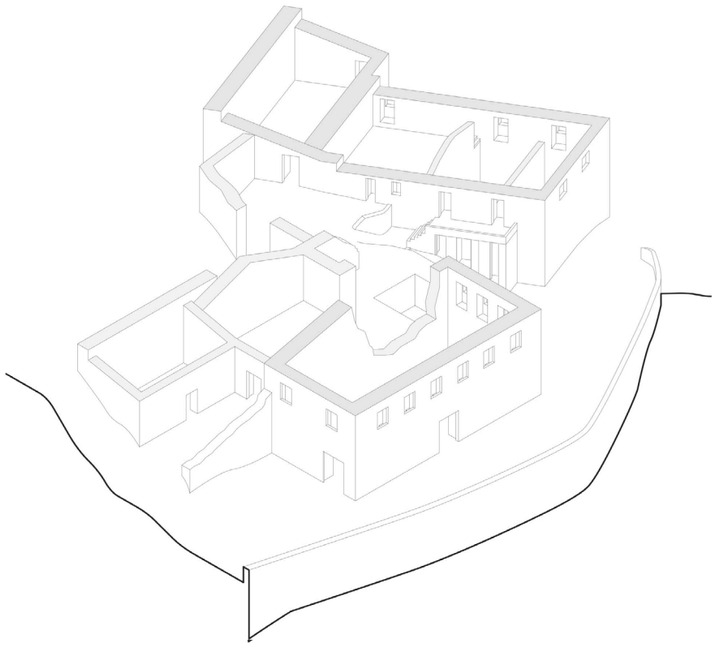
bitácula

aproximação

Os cinco temas aqui apresentados referem-se ao processo de aproximação ao objeto de estudo.
Duas construções desmoronadas surge como a apresentação do objeto.
Cliente e programa refere-se ao lançamento e pontos a que o projeto deverá responder.
Circunstância, do poema geológico aborda o projeto na sua escala mais ampla, no contexto da região (Douro).
Azinheira, novo mapa de lugares analisa a área próxima envolvente ao projeto.
Apre(e)nder com a ruína coloca-se em ênfase a circunstância do objeto, em ruína, enquadrando-o no seu passado e no seu presente.



01 Entrada da Quinta da Osória, Azinheira, 2020



02 Axonometria das ruínas da Quinta da Osória

DUAS CONSTRUÇÕES DESMORONADAS

Um muro limitador, parte já caída, desenha a chegada à altitude, as nuvens afastam-se e o cenário aparece. Vê-se duas construções que conversam, entrelaçadas por uma escadaria quase indecifrável, submetidas ao envelhecimento efémero da sua condição.

A duas construções, de apoio à vida singela de quem vivia na jornada do campo, revelam as suas paredes xistosas nascidas dos socalcos concorrentes ao rio Corgo. Encastradas na encosta trabalhada abrem-se, agora para o céu, possibilitando caminho para outros seres viverem. As paredes adormecidas deixam-se absorver pela vegetação nova que trepa e se aproveita da sua rigidez e resistência quase perene. O verde penetra entre as frinchas da pedra irregular disposta pelo engenho do saber de gerações, camuflando quase toda a construção. Suportam uma nova vida: a vida do zumbir das abelhas na grande hera que abraça a parede a norte. Por dentro crescem-lhes árvores que lhe dão uma nova cobertura. Camuflam-se nos socalcos e revelam a força da natureza que delas se apodera, do mesmo modo que elas a conquistaram ao nascer.

O diálogo entre tudo é harmonioso tornando-se difícil de distinguir o que é feito pelo homem e o que é fruto da própria terra. De longe mais se adivinha do que se vê, uma contagiada simbiose entre a pedra natural do solo e a pedra talhada pela mão. Suportam ainda pequenos fragmentos de madeira pregados nas ombreiras e telhas ameaçadoras empoleiradas nos topos das paredes. São as provas do que resistiu ao incêndio que as invadiu, e aí ficaram submetidas ao abandono. Recebem o pequeno mundo vinícola que ainda aí mora e se estende até à oliveira centenária. Com ela formam um limite abstrato da Quinta da Osória, extensível pelo horizonte dos montes e do céu.

Fantasia-se o espaço entre as duas: a escadaria da casa maior convida à sua subida imponente alcançando a altura e o controlo visual sobre o vale. Acena-se aos animais que do nível do solo espreitam o sol e cumprimenta-se as mulheres que preparam os cestos das vindimas na varanda oposta. Mas num abrir e fechar de olhos apercebe-se da integridade do tempo sobre as construções, e que agora, submetidas à sua condição e abertas ao universo, aguardam nostalgicamente uma outra possível imaginação.

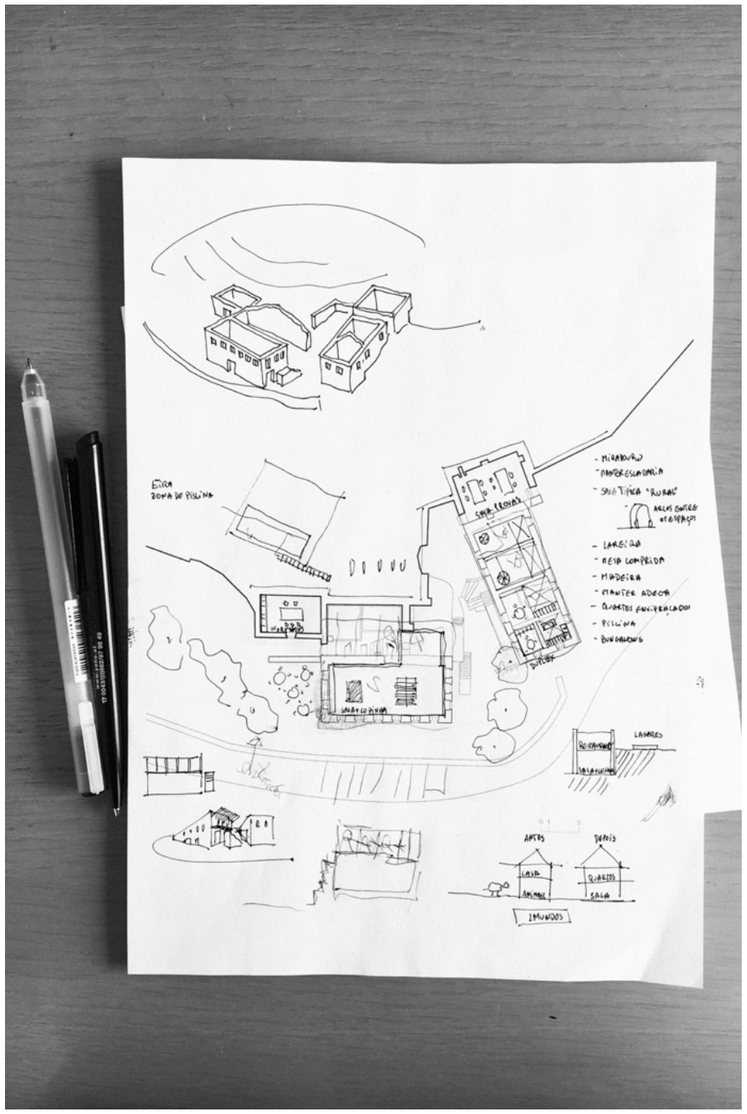
CLIENTE E PROGRAMA

"*Sem cliente somente temos uma mão, como o som de um bater de palmas com uma só mão. O cliente é o que faz com que tudo seja interessante, que o trabalho seja diferente, que não sejamos repetitivos.*"[9]

Na prática convencional do projeto de arquitetura, para surgir um problema, terá que haver um cliente que o proponha, ainda que fictício. É a ele que o arquiteto responde e com ele procura ir de encontro aos objetivos propostos (por vezes subjetivos). O cliente representa o homem do nosso tempo, é o pretexto através do qual o arquiteto exercita o seu trabalho para testemunhar uma ideia sobre o habitar, fazendo com que o pedido se torne um dos instrumentos iniciais a surgir na reflexão de projeto. Acredita-se que um projeto em contexto real deverá refletir uma constante discussão e cooperação entre cliente e arquiteto, pois o cliente também acarreta consigo imagens e ideias do que procura. Apesar de, por vezes, não o conseguir expressar com facilidade, cabe ao arquiteto também estabelecer uma relação com o cliente para melhor o entender.

Contudo, entende-se o projeto/dissertação (apesar de partir de dados concretos e reais) como um exercício ainda académico, e, por conseguinte, com maior liberdade criadora. O projeto foi, de facto, lançado por uma vontade de um possível cliente real – a neta da D.Margarida, herdeira da Quinta - porém sem previsão de conceção, pelo que a discussão com a herdeira não foi mantida ao longo do processo. No entanto, as iniciais premissas para o projeto foram criadas através de uma conversa informal com a herdeira. Nesta conversa anotou-se o maior número de dados que servisse de mote e condicionantes para iniciar o projeto.

9 GEHRY, Frank – "Gehry de la A a la Z", citado por MUÑOZ, Alfonso - El Proyecto de Arquitectura. Concepto, proceso y representación, 2008, p.70



03 Anotações sobre o programa do projeto, Porto, 2019

O primeiro tema abordado na conversa foi automaticamente a vontade de recuperar as construções existentes na Quinta procurando no programa a justificação para o fazer. Desta forma, foi estabelecido o intuito turístico como condição programática fixa de ponto de partida. Na conversa, a herdeira propôs um programa que incluísse quartos privados, sala de estar, restaurante, *bungalows*, sala de provas, adega, sala de workshops e zona exterior com piscina. Defende-se que o arquiteto não deve seguir rigorosamente o programa exposto, mas sim usá-lo como ponto de partida. O programa não é arquitetura, é meramente uma série de instruções para o projeto. Dos pontos de partida dados pela herdeira surgiu a preocupação de não transformar a Quinta em mais um "*wallpaper, recurso infindável de emoções e experiências inesquecíveis, ao mesmo tempo, fora e dentro da geografia e da história*"[10]. Como refere Álvaro Domingues:

"*Para responder aos gostos e ao imaginário dos turistas, os solares e as suas quintas e jardins são kitados com várias próteses e dispositivos como campos de ténis, piscinas, tendas para casamentos e festas e tudo o mais que o mercado puxar: ócio&negócio.*"[11]

Muitas vezes, a exploração turística provém de um medo da perda histórica, tornada urgência de preservação e patrimonialização, porém a excessiva exploração acaba por reduzir a região duriense a um cenário e a novos encantamentos para os quais a memória do passado se sintetiza numa abordagem pitoresca. A tão aspirada identidade de um meio rural acaba por se diluir por ser a fabricação e não um resultado natural que decorre da autenticidade. Por vezes, estes produtos turísticos surgem de intenções e objetivos unicamente económicos que acabam por resultar na descaracterização e na perda do espírito do lugar. Não se pode, no entanto, ser intransigente e não reconhecer a relevância do turismo enquanto atividade económica e

10 DOMINGUES, Álvaro – "O Porto e rio Douro: a construção de uma nova relação", 2015, p.11
11 *Idem* - Vida no Campo, 2011, p.176

benéfica ao desenvolvimento regional ligado a uma vaga de confiança e otimismo espalhada pela região. De facto, algumas áreas rurais estariam condenadas ao abandono humano se não fosse esta exploração.

Neste seguimento, surgiu assim um *segundo cliente* – o visitante. Este, que se desconhece, teria que ser idealizado como uma conjetura do seu possível perfil enquanto visitante. Isto tende a que o programa do projeto alcançasse uma certa versatilidade respondendo a um público variável. A Quinta poderia receber, por exemplo, tanto um casal de visitantes de meia idade como um grupo de dez jovens. Deu-se como criada, então, uma das iniciais premissas para o projeto: em vez da definir áreas e compartimentos pré-determinados pela cliente/herdeira baseados em ideias pré-concebidas, o programa debruçou-se sobre o segundo cliente - o visitante. A idealização do visitante criou-se segundo alguém que procurasse essencialmente uma estadia em contacto com a natureza numa localidade ainda pouco desenvolvida afastando-se da oferta descontextualizada e, de certa forma, luxuosa, que hoje se observa no Douro.

Desta forma, determinou-se que a base do programa seria simples e pragmática, interessando mais a criação de ambientes relacionados com o contexto em questão, do que a oferta de variados espaços de lazer que acabariam por recair mais na exploração do negócio do que na preocupação pela requalificação de um contexto existente. O programa procurou expressar um espaço de comunhão e partilha entre diferentes visitantes e gente local, e, ao mesmo tempo, um espaço de refúgio para o usufruto da paisagem e experimentação do seu contexto. O programa, influenciado pelas necessidades básicas, procurou responder a períodos de estadia tanto temporário como a longo prazo (por exemplo ao longo de toda uma época de vindimas).

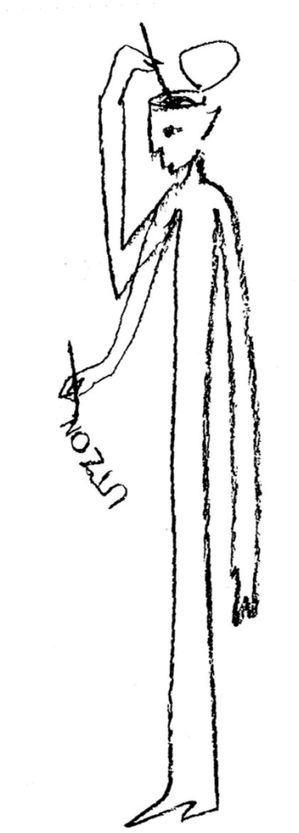
Acredita-se, que a disciplina de arquitetura tem a capacidade de moldar e criar novas vivências. Apesar de se procurar no projeto a criação de espaços especificamente *de dormir* pretende-se que estes tenham a possibilidade de serem apropriados e utilizados com versatilidade pelos visitantes. Por conseguinte, apesar de criado um programa condutor, procurou-se que este fosse flexível podendo ser adaptado aos objetivos tanto da herdeira como de cada possível visitante.

Ao mesmo tempo, o projeto procurou a criação de espaços comuns, tanto interiores como exteriores, que proporcionassem a relação entre os próprios visitantes, bem como a relação entre estes e o contexto e atividades que possam ser realizadas na Quinta pelos habitantes da região. Quando se pensa ou projeta novos espaços, é relevante ter em mente que estes permitam "*estabelecer diferentes relações entre os habitantes, relações que têm que ver mais com os limites próprios da sociabilidade do que com os limites que a arquitetura possa propor. É dizer, os códigos de uso próprios dos habitantes não estão explicitados, mas sim possibilitados, de uma ou de outra maneira pela arquitetura.*"[12]

Entende-se, assim, que o projeto de transformação da Quinta da Osória procura, mais do que ter valor e significado em si mesmo, inserir-se num contexto que o abrace e, ao mesmo tempo, que acrescente algo de si a um contexto que dele possa usufruir, numa simbiose que reforce e continue a construir a identidade de um território.

12 RADIC, Smiljan, em El Croquis n.167, 2013, p.8

Cliente e Programa Fragmentos



04 Jørn Utzon, A mão pensante

“Las ruínas circulares”

“O desígnio que o guiava não era impossível, se bem que sobrenatural. Queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com uma integridade minuciosa e impô-lo à realidade. Este projecto mágico esgotara o espaço inteiro da sua alma. [...] *Noite após noite, percebia-o com uma evidência cada vez maior Não o tocava: limitava-se a testemunhá-lo, a observá-lo, talvez, e corrigi-lo com o olhar. Percebia-o, vivia-o, de muitas distâncias e de muitos ângulos.”*

O escritor argentino Jorge Luis Borges descreveu, no seu conto “Las ruínas circulares”, publicado em 1940, na revista Sur, o processo experimentado por um homem que, noite após noite, sonhava uma pessoa, criando-a paulatinamente, de forma a que cada vez se tornavam mais nítidos e definidos os seus traços. Até que, após inumeráveis noites, o ser sonhado ganhou vida e se tornou uma pessoa independente. O homem, inicial sonhador, caiu na perceção de que também ele próprio era nada mais do que o sonho de outra pessoa.

Este processo imaginado e descrito, de ir dando vida a um ser novo pela insistência em sonhá-lo e/ou pensá-lo, aproxima-se de um método de projeto - ao qual damos vida pela força de imaginar aquilo que ainda não existe. É essa capacidade de imaginar coisas inexistentes - com o intuito de criar novos artefactos que resolvam as necessidades humanas – que cria a arquitetura.

O arquiteto pensa o projeto, pode pensá-lo tanto que passa o projeto a comandar-lhe o pensamento.

CONTEXTO, DO POEMA GEOLÓGICO

"*Mas o que é o contexto? Esta palavra tem significados completamente diferentes para quase cada arquitecto.*[...] *para Aldo Rossi pode identificar-se como estrutura tipológica; para Hertzberger podem ser os processos sociais, para Venturi é, talvez, os billboards; para algum arquitecto desconstrutivista, o desafio do caos. Os arquitectos necessitam sempre de algo a que se agarrar, e tomam o contexto como algo predeterminado ao qual enfrentar-se para justificar a sua estratégia urbana.*"[13]

Num projeto de arquitetura surge, por norma, a reação a um lugar, quer seja através de uma interpretação harmoniosa do contexto, quer seja através da rutura com o mesmo. Até num exercício utópico, o arquiteto tem necessidade de criar o contexto onde o projeto se enquadre, mesmo que imaginado. Concorda-se com Fernando Távora: "*Daqui se infere que o homem tem de tomar uma atitude ao criar qualquer forma, quer porque não é obrigado a obedecer passivamente à circunstância, quer até porque esta pode apresentar aspectos terrivelmente negativos e seria uma posição cobarde cultivar tais aspectos em lugar de os combater, além de que o homem sabe, igualmente que ao criar formas cria circunstância e a circunstância que ele cria pode agravar esses aspectos ou pode melhorá-los*".[14]

Em determinado contexto existem questões a ter em conta bastante objetivas conformadas dentro dos limites do terreno a intervir, como por exemplo, a sua topografia, a composição do solo, elementos fixos como árvores impossíveis de serem transplantadas, pontos de água natural, poços, muros de sustentação, edifícios pré-existentes, entre outros. Porém, para além das características que existem dentro dos

13 HERZOG & DE MEURON, em El Croquis n.60, 1993, p.14
14 TÁVORA, Fernando – Da organização do Espaço, Porto, 2008, p.24

limites do terreno, existe também um contexto geográfico abrangente onde o terreno se insere. Quando se projeta um edifício, constrói-se realidade, isto é, o edifício quando construído, irá torna-se parte interativa e construtiva dessa configuração complexa que é o mundo real. Tudo o que envolve o lugar pode influenciar as decisões de projeto, e se o projeto é executado, esse passará também a fazer parte do seu próprio contexto e consequentemente a influenciar outras futuras obras.

A compreensão de um território, ao longo do desenvolvimento de um projeto, pode ser debruçada na investigação em documentação concreta sobre esse mesmo território e também por reconhecimento do contexto com visitas à região. O contexto deve ser conhecido, analisado e refletido. Como reforçava Fernando Távora:

"*Projectar, planear, desenhar, não deverão traduzir-se para o arquitecto na criação de formas vazias de sentido, impostas por capricho da moda ou por capricho de qualquer outra natureza. As formas que ele criará deverão resultar, antes, de um equilíbrio sábio entre a sua visão pessoal e a circunstância que o envolve e para tanto deverá ele conhecê-la intensamente, tão intensamente que conhecer e ser se confundem*" [15]

Desta forma, revelou-se pertinente inicialmente uma compreensão do contexto geográfico abrangido pelo projeto dissertação, mais concretamente a região do Alto Douro. Esta região é introduzida por Gaspar Martins Pereira como a:

"*Primeira região vitícola do mundo, demarcada na época pombalina, a terra duriense vive desde então ao ritmo das vicissitudes da produção e do comércio do vinho. No Alto Douro, mais do que em qualquer outra região vinhateira, a história do vinho confunde-se com a história do espaço regional e com a vida dos homens.*"[16].

15 *Ibidem.* p.74

16 PEREIRA, Gaspar Martins – O Douro e o Vinho do Porto: de Pombal a João Franco, 1991 p.7

Com uma área de cerca de 250 000 hectares, o Alto Douro apresenta características diferentes em termos de especificidades climáticas e orológicas que se refletem no próprio ordenamento do território. Consequentemente é dividido em três sub-regiões: Baixo Corgo, Cima Corgo e Douro Superior. O Baixo Corgo, sub-região onde o projeto/dissertação se insere, "*com maior facilidade de ligação às cidades do litoral, apresentou um desenvolvimento mais precoce em termos de ocupação do espaço.*"[17]

"*Embora seja a sub-região com menores dimensões é no Baixo Corgo que ainda hoje encontramos a maior concentração de vinhas, não só por estes motivos históricos mas pelas próprias características do solo, mais fácil de trabalhar por ser menos inclinado, e do clima, mais húmido e fértil. O mesmo já não aconteceu com o Douro Superior, fechado à região oeste pelo cachão da valeira até finais do século XVIII.*"[18]

Apesar das diversas variações microclimáticas devido à diferente exposição solar, inclinação e altitude, de forma geral, pode-se dizer que a região do Alto Douro se caracteriza por um clima de tipo mediterrânico, com temperaturas altas no verão e nunca muito baixas no inverno, precipitação anual moderada e humidade relativa média-alta. A existência deste microclima deve-se em grande parte à bacia hidrográfica do rio Douro, que por correr encaixado nos vales permite a manutenção de temperaturas elevadas junto ao leito dos rios. "*Estas características alteram-se com a altitude – acima dos 700 metros a temperatura desce, a pluviosidade aumenta, não havendo condições para a obtenção de vinho do Porto.*"[19]

17 FAUVRELLE, Natália – Quintas do Douro: as arquitectura do vinho do Porto, p.33

18 *Ibidem.*

19 *Ibidem.*



05 Paisagem vinhateira, Azinheira, 2020

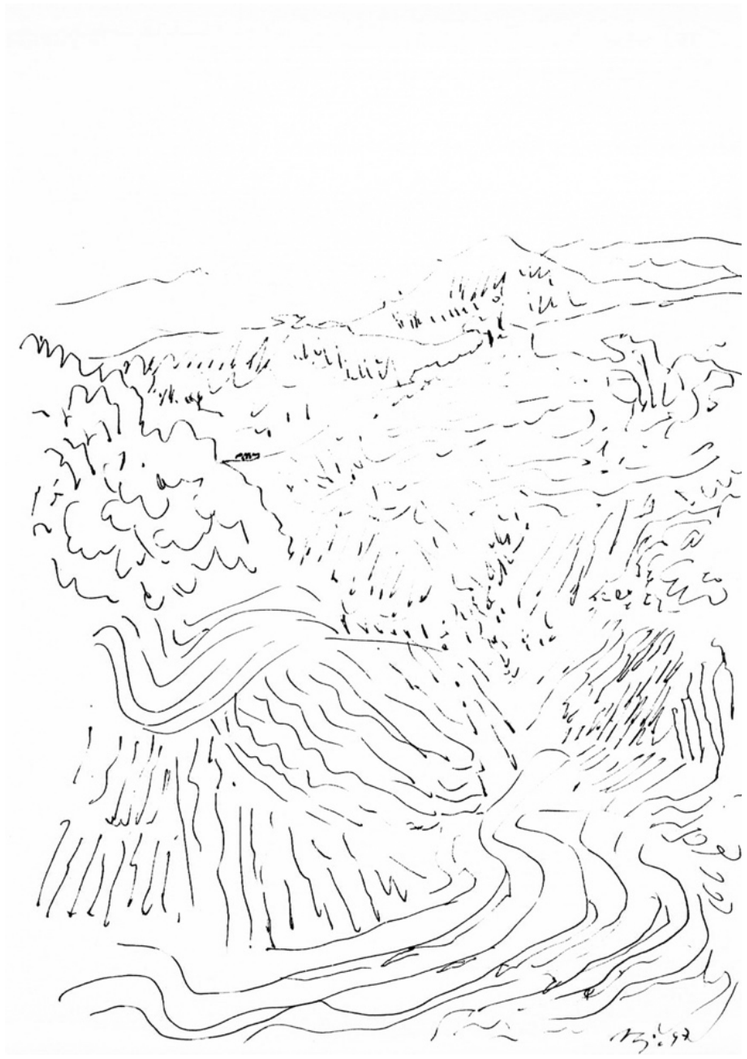
Geologicamente o xisto domina a região, com raríssimas exceções. Está presente quer seja em rocha ou esfarelado, em laminas ou em cascalho, nos vales cultivados ou nas ladeiras verticais sobre os rios. Devido à constituição da própria rocha, o solo existente não é muito para trabalhar e o que existe encontra-se muito próximo da rocha mãe. Por esta razão surgiu a necessidade de proceder a surribas e construir socalcos que retinham o solo. Como descreveu António Barreto:

"*Os patamares foram alisados para plantar vinha. Socalcos sobem em degraus até aos céus, patamares deslizam vertiginosa ou docemente vales abaixo. Oliveiras e amendoeiras foram plantadas em sítios incríveis e encostas inimagináveis.* [...] *O próprio xisto que dificulta a vida do homem e transforma num inferno a da cepa, recompensá-los-á pelo seu trabalho e pelo sofrimento ao absorver a energia, conserva o calor indispensável ao apuramento de uvas e de vinhos tão singulares. Quem passe por cima do xisto, durante um dia de verão, sentirá labaredas. À noite, certos o sol-posto e a aragem fresca, ainda é possível sentir o calor conservado durante o dia.*"[20]

São as condições naturais que tornam a região do Douro um lugar singular no panorama geográfico do norte do país, podendo mesmo dizer-se que é "*uma parte interior do sul de Portugal que foi transportada para o norte*"[21] distinguindo-se apenas pelo seu relevo acidentado característico da zona Norte.

Estas características proporcionaram a construção de uma paisagem, composta pelos seus socalcos e também pelos edifícios de habitação e de apoio à produção. A interação de todos os fatores tornou a paisagem singular - razão da sua patrimonialização.

20 BARRETO, António – Douro, 1993, p.52
21 FAUVRELLE, Natália – *op. cit*., p.35



06 Álvaro Siza Vieira, "De memória, já em casa- Porto", 1999

Em 2011 o Alto Douro foi classificado como paisagem cultural evolutiva viva pelo Comité do Património Mundial.[22] Esta classificação abrangeu um duplo significado: por um lado, o reconhecimento universal da excecionalidade do património duriense, da sua autenticidade e integridade que devem motivar, estimular e acelerar as dinâmicas em curso e as novas oportunidades; por outro, a responsabilidade de salvaguardar a sua preservação comprovando o mérito desta distinção.

Em suma, o Alto Douro é uma expressão de relação entre o Homem e a natureza que foi sendo estabelecida ao longo dos séculos, onde, como refere Antório Barreto:

"por todo lado, uma certeza: a imagem clara de que por ali andou mão de homem, construindo os socalcos e os muros de suporte com xisto arrancado do chão"[23].

De facto, de forma a tirar partido das condições peculiares oferecidas pela natureza, o homem trabalhou conscientemente a paisagem, moldando-a e adaptando-a às suas próprias necessidades. Tendo em conta as encostas pedregosas de elevados declives, à partida inimigas de qualquer cultivo, os agricultores durienses *criaram* o solo, desfazendo as fragas e construindo muros para suportar as terras.

Foram verdadeiros "*"jardineiros da paisagem" que produziam nexos e sentidos para entender a transformação e apropriação do território*".[24] Como romantizou Miguel Torga:

22 Informação disponível em http://whc.unesco.org/en/list/1046
23 BARRETO, António – Douro, 1993, p.52
24 DOMINGUES, Álvaro – "O Porto e rio Douro: a construção de uma nova relação", 2007, p.11

"O Douro sublimado. O prodígio de uma paisagem que deixa de o ser à força de se desmedir. Não é um panorama que os olhos contemplam: é um excesso da natureza. Socalcos que são passadas de homens titânicos a subir as encostas, volumes, cores e modulações que nenhum escultor, pintor ou músico podem traduzir, horizontes dilatados para além dos limiares plausíveis da visão. Um universo virginal, como se tivesse acabado de nascer, e já eterno pela harmonia, pela serenidade, pelo silêncio que nem o rio se atreve a quebrar, ora a sumir-se furtivo por detrás dos montes, ora pasmado lá no fundo a reflectir o seu próprio assombro. Um poema geológico. A beleza absoluta."[25]

"Fique-nos, portanto, a ideia de uma zona em que o homem conseguiu, mediante esforço sobre-humano, tirar algo notável, ainda que pago a um preço que raros homens têm a coragem de dar."[26]



07 Domingos de Alvão, Vindima

25 TORGA, Miguel – Diário XII, 1961, p.176

26 Associação dos Arquitectos Portugueses - Arquitectura Popular em Portugal, 1988, p.187

Contexto, do Poema Geológico Fragmentos



Visita a Machu Picchu, 2017

Do reencontro na ponte de Machu Picchu Pueblo, pelas cinco da manhã, ainda de noite, só paramos a subida 500 metros mais perto do sol, e duas horas e meia depois, na entrada do que diziam ser a cidade perdida dos Incas.

A uma altitude de 2500 metros, tudo o que se via era a condensação suspensa na atmosfera, tudo branco. Com a primeira chegada de pessoas, o que se ouvia era um silêncio acima das nuvens. Era tempo de repouso e de recuperar o fôlego. Sentámo-nos e esperámos.

Finalmente, cansaram-se as nuvens da calma e começaram a abrir o cenário, como se se achassem cortinas. A peça ficou finalmente exposta. Tínhamos perante nós praças, templos, túmulos, armazéns, terraços agrícolas, um sistema de distribuição de água - uma criação urbana sozinha no mundo. Todo o meu corpo se encheu de surpresa e deslumbramento e aquela dor de pernas da subida rapidamente ficou esquecida no meio de tanta serenidade.

08 Revelação da paisagem, Machu Picchu, Peru, 2017

Contexto, do Poema Geológico Fragmentos



“Que coisa mais bonita esta conexão entre natureza e artificial. Nesta luta sabe-se que nenhum vai ganhar. Os dois vivem num bom convívio. Esta é a ideia da arquitetura: manipular a natureza e vice-versa.”

Eduardo Souto de Moura, Conferência X, 2020

O silêncio das formas perenes

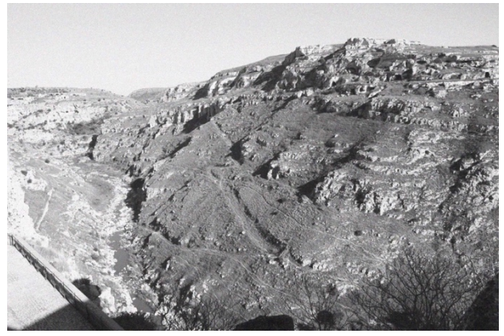
“*E porque não há esforço? Porque a arquitectura introduziu sabiamente as suas próprias regras específicas na imitação da natureza*.[...] *Dizer que a natureza é a arquitectura e a cultura é a natureza constitui o estado máximo a que se pode chegar.* [...] *Creio que a maior aspiração de um arquitecto é ser anónimo; ser anónimo não é ser falsamente modesto, mas sim conseguir construir, num tempo, um espaço que possua sabedoria acumulada durante anos; conseguir congregar com a sua inteligência aquilo que se fez ao longo de milhares de anos. Quando a natureza e o artefacto coexistem em perfeito equilíbrio, então alcança-se o estado supremo da arte ou o silêncio das coisas. A mesma palavra natureza pode ter outras conotações; porém é o silêncio das formas perenes*.”

Eduardo Souto de Moura, 2G no.5, p.134, 1998

09 Ruína e natureza, Eduardo Souro de Moura, Conferência X, Arca Cultural, 2020

Contexto, do Poema Geológico Fragmentos





10 |11 Matera, Itália, 2011

Visita a Matera, 2011

Ainda sem saber que iria ingressar para o curso de Arquitetura visitei a zona antiga de Matera, na região italiana de Basilicata.

Lembro-me que me pareceu tudo perdido. Era um amontoado de casinhas em ruína perdidas na paisagem. Não identificava onde começava uma casa e acabava outra. Tudo tinha a mesma cor: as ruas, as fachadas, até o céu estava pálido. A mancha de tons ocre contrastava com as nossas roupas coloridas.

Hoje, com um diferente olhar (re)visito a memória e entendo... Entendo a manifestação da liberdade física do Homem para escolher o lugar onde quer viver. Da encosta rochosa, os primeiros homens a habitar a zona, escavaram grutas. Sem erguer paredes, criaram espaços para habitar. Tiraram o maior proveito do que a Natureza lhes deu, vendo numa simples encosta rochosa a capacidade para os abrigar.

Ao longo dos anos o Homem foi-se adaptando e apoderando cada vez mais do trabalho deixado pelos seus ancestrais. Ainda as casas permanecem, e algumas ainda são habitadas. Permanecem e é difícil de entender se a encosta formou as casas ou se as casas formam a própria encosta.

AZINHEIRA, NOVO MAPA DE LUGARES

A Quinta da Osória localiza-se na Azinheira, aproximadamente a 20 quilómetros de Vila Real. A Azinheira é uma povoação pertencente à freguesia de Alvações do Corgo, concelho de Santa Marta de Penaguião. A Azinheira fixa-se a cerca de 350 metros de altitude, num pedaço de território bastante íngreme tal como toda a sua envolvente e situa-se a 2km do centro de Alvações do Corgo. Ascende cerca de 220 metros desde o ponto mais baixo do vale por onde passa o Rio Corgo, a 130 metros de altitude.[27] Encontra-se assinalada juntamente com a "*Q. do Ozorio*" no mapa da região demarcada do Douro desenhado por Joseph James Forrester datado de 1842, pelo que se supõe que tanto a povoação como a Quinta terão pelo menos 180 anos.

O fenómeno de ocupação populacional na Azinheira ocorre nos moldes do Alto Douro: uma progressiva apropriação dispersa da paisagem, fomentada pelas condições favoráveis à prática da viticultura, gerando um sistema pontuado por pequenos aglomerados habitacionais e infraestruturas de cariz agrícola e vastas áreas de vinha.

Tal como a ideia romântica da região do Alto Douro, a Azinheira antiga corresponde, também a uma área onde *"socalcos sobem em degraus até aos céus, patamares deslizam vertiginosa ou docemente vales abaixo. Oliveiras e amendoeiras foram plantadas em sítios incríveis e encostas inimagináveis. Por todo o lado, minúsculos caminhos de terra batida, de xisto batido, começam e acabam no horizonte, parecem fios prateados quando o sol bate."*[28]

Porém, com as visitas realizadas ao local, compreendeu-se que a Azinheira contemporânea, lugar com que o projeto terá que lidar *hoje*, corresponde a uma nova realidade. É evidente que toda a morfologia atual da região mantém a importância primária no conjunto, no entanto novos elementos foram-lhe introduzidos ao longo do tempo e

27 NUNES, António Jorge – III Congresso de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2002, p.243
28 BARRETO, António – *op. cit.,* p.52



12 Ponte da autoestrada do Interior Norte A24, Azinheira, 2020

corresponde atualmente a uma realidade que transcende a sua condição humana e natural originária, consequência da transformação territorial precedente da conjugação de vários fenómenos sociais, económicos e culturais. Uma das alterações gerais na região foi a alteração do *desenho* dos socalcos. A escassez de mão-de-obra, a par da subida dos salários, impulsionou a introdução de inovações técnicas na viticultura duriense. Nas últimas décadas, a mecanização foi-se difundindo, pelo menos para algumas tarefas mais violentas, como as surribas e novos sistemas de organização dos vinhedos em patamares e taludes ou *ao alto* redesenharam a paisagem, dispensando, por exemplo, a construção de muros de socalcos para amparar as vinhas.

Contudo na Azinheira ainda prevalecem algumas técnicas de socalcos antigas e a viticultura continua a ser feita totalmente pela mão do homem, já que a natureza cascalhenta do solo e os elevados declives da encosta dificultam a adaptação das máquinas. Pode-se referir que as vinhas da Azinheira continuam as mesmas de há um século atrás, porém, observa-se a mudança da paisagem noutro parâmetros. Tal como na maioria do território nacional, as industrializações do sector primário, em contraste com as práticas agrícolas, fomentaram o êxodo rural e o envelhecimento das terras e da população.

Consequentemente, nestas terras surgiu o desenvolvimento de vias de comunicação, feitas para unir regiões rapidamente. Estas propiciaram a descaracterização (ou nova caracterização) da paisagem rural idealizada por muitos.

De facto, a Azinheira encontra atualmente, na sua nova caracterização e condição, a sua verdadeira identidade: no mesmo território convivem terrenos de cultivo, vinhas, oficinas, casas em banda, casas reconstruídas com intuito turístico, e casas rurais, algumas em estado conservado e outras em ruína. Estas últimas são vestígios da ruralidade recente, que ainda perdura, agora em diálogo com uma nova e inevitável realidade evolutiva.



13 (Re)Construções, Azinheira, 2020

Questiona-se se esta nova caracterização aliada à mudança põe em causa a identidade do território. Pode-se dizer que a mudança ou é encarada sob perspetivas marcadas pelo pessimismo – a identidade em *perda* – ou pelo otimismo – a identidade em *mutação*. Enquanto *perda*, a identidade resulta da constituição de *não-lugares*, onde a identidade se torna genérica. Ou seja, apenas uma visão romântica de manutenção do lugar como valor absoluto e imutável proveniente do passado poderia contrariar esta tendência. Enquanto *mutação*, a identidade revela-se por uma nova realidade que é entendida como um fenómeno moderno de reconstituição ou transformação dos lugares tendo em conta o contexto dos novos valores emergentes no processo de evolução da sociedade e consequentemente do território.

Sendo que a perceção do mundo está constantemente a alterar-se, cada nova experiência fica marcada no indivíduo e obriga a um constante reajustamento da memória e do pensamento. A memória é uma faculdade da mente que despoleta uma resposta emocional. Existem memórias de pessoas, de lugares, de acontecimentos, e por aí em diante. Um lugar pode estar associado à memória, pode desencadear certos sentimentos tal como a memória desse lugar. As paisagens gozam de uma constante e inevitável mudança e essa mutabilidade ativa os mecanismos de memória. Esse processo de (re)criação de memórias revela que a memória não é somente um cofre imutável do passado, pois tem origem num ser dinâmico que inevitável e necessariamente age sobre ela. Cada recordação é fruto de uma realidade íntima juntamente com uma outra partilha, que é modificada e moldada e que ficará presente na identidade de cada um. Assim, a identidade reside na memória, pelo que se a memória é mutável, também a identidade o pode ser. A identidade, se fruto da memória mutável, não pode ser encarada como conceito estático, que permanece inalienável, fixado e cristalizado no tempo. A identidade deve ser entendida como um somatório de fatores permanentes e evolutivos na sua relação com a memória e com o tempo. A identidade tende para a mudança, aliás tal como refere Álvaro Domingues:



14 Viga metálica numa casa em xisto, Azinheira, 2020

"*A mudança é incompatível com a caracterização de uma identidade a não ser que a identidade seja a mudança*".[29]

O Alto Douro, como paisagem cultural evolutiva viva, e intrinsecamente a Azinheira, refletem precisamente a aceitação dessa evolução, transformação e mudança. Esta paisagem revela um processo contínuo do registo da vida, entendida num sentido coletivo e transversal, geradora de espaços, de consequências físicas de vontades e necessidades de um povo. Entende-se que a região representa uma identidade em mutação: a transformação, evolução e adaptação do existente representam a procura da melhor maneira de usufruir dele, e paralelamente constroem uma paisagem única e peculiar. Paisagem e identidade estão por isso em constante simbiose e construção progressiva desde a inserção do povo no território.

Em suma, aceita-se que a Azinheira, paisagem com que o projeto terá que lidar, se caracteriza por uma evolução e transformação e que, com ela, se assiste atualmente a "*um novo mapa de lugares e uma outra geografia em construção*"[30].

29 DOMINGUES, Álvaro – Vida no campo, 2011, p.247

30 *Idem* – "O Porto e rio Douro: a construção de uma nova relação", 2007, p.15

Azinheira, Novo Mapa de Lugares Fragmentos

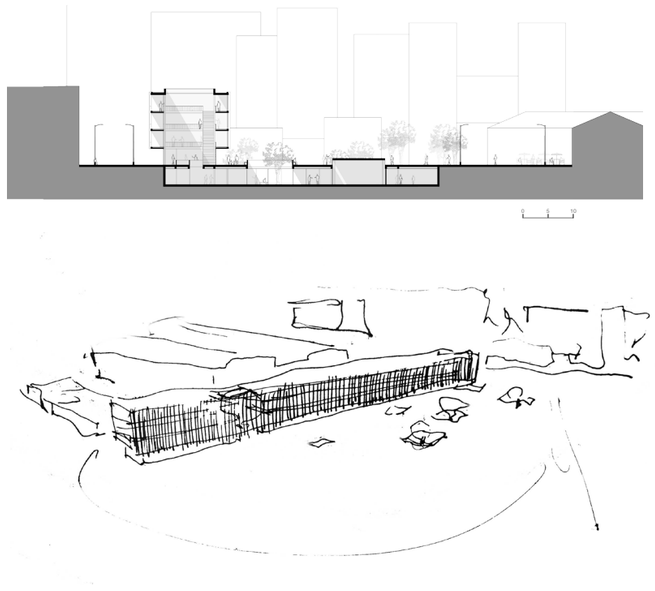
"*Certa manhã, ao acordar após sonhos agitados, Gregor Samsa viu-se na cama, metamorfoseado num monstruoso insecto*."

Franz Kafka, A Metamorfose, 2002, p.7

"A Metamorfose" de Kafka

O livro "A Metamorfose" de Franz Kafka conta o processo de transformação de Gregor Samsa em inseto, e as diferentes fases que o acompanham. Gregor mantinha orgulhosamente o papel de provedor da sua família, mas, após se tornar um inseto, passa a ser um desgraçado causador do infortúnio; um estorvo que precisa de ser eliminado. Antes da metamorfose, Gregor era parasitado pela família, após a metamorfose, a família é parasitada por ele. O livro faz-me pensar que, especialmente numa sociedade com preocupações capitalistas, existe uma linha ténue entre indiferença e consideração, entre descrédito e valorização e entre solidão e reconhecimento. Os interesses sociais por vezes não são emocionais mas sim económicos. A região do Douro estará a metamorfosear-se? Outrora todos os que nele viviam eram condicionados pelo seu poder natural, agora, com os avanços e tecnologias, a região é, por vezes, abusada pelo Homem. Tornou-se mais útil. Tal como a generalidade dos meios rurais, que outrora eram desvalorizados por se destinarem somente à sua produtividade agrícola, muitos são hoje procurados por turistas que se interessam por esse mundo bucólico. Acredito que qualquer intervenção nesta região deve partir de uma consciência sensível debruçada honestamente sobre o seu valor, e afastar-se somente de interesses económicos. Não deixemos o Douro se transformar num *inseto*.

Azinheira, Novo Mapa de Lugares Fragmentos



15 Desenhos de projeto *Escuela de Ofícios*, Buenos Aires, 2016

Um projeto em Buenos Aires, 2016

Na disciplina de *Proyecto* que frequentei aquando do período de intercâmbio, foi lançado um exercício de projeto para uma *Escuela de Ofícios*. Na visita ao local, o contexto próximo não foi surpresa: um quarteirão envolvido por edifícios altos intersectados por ruas, tal como a restante densa malha urbana de Buenos Aires. As soluções apresentadas pelos alunos revelavam a procura de um objeto qualquer motivado pelos interesses de cada um, mais do que um entendimento do lugar. Ainda que o contexto pudesse traduzir-se por uma sequência repetitiva de quarteirões, onde à partida não lhes é atribuída nenhuma excecionalidade, para mim a visão foi outra. A primeira intenção de projeto veio da primeira perceção da cidade – a falta e necessidade de espaços para respirar. Assim, o projeto desenvolveu-se maioritariamente enterrado, transformando o quarteirão numa praça. A volumetria singela e esguia sobrelevada do terreno apresentava as salas de aulas teóricas e as residências. Através da abertura de pátios no piso enterrado, correspondente às aulas práticas, a praça seria, ao mesmo tempo, um espaço de observação das atividades da realizadas na *Escuela*.

Talvez por nunca ter visitado uma cidade com este caráter, tenha encontrado um caminho para o projeto – libertá-lo da densidade - tema que, talvez, os restantes alunos, pelo hábito de aí viverem, se dificultem a percecionar. Senti o contraste entre escolas: lá, os alunos eram motivados por uma linguagem pessoal estética, e não a conjugavam com a vontade do lugar.

APRE(E)NDER COM A RUÍNA

As duas construções existentes no limite a sul da Quinta da Osória davam as boas vindas à vida naquelas vinhas. Esta ruína não é só uma obsoleta recordação do passado. Intensifica um passado perdido irreversível, porém comprova a realidade desse mesmo passado. Porque, se é certo que as ruínas dizem que o passado desapareceu, também dizem que o passado é real.

A ruína resulta da colaboração entre o Homem, o tempo e a História. Um objeto neste estado é algo que por degradação ou negligência sofreu uma perda significativa a nível estrutural, funcional e/ou estético. É um estado no qual o objeto pode colocar em risco a sua construção, transmitindo perigo de colapso estrutural, contudo, não deixa de ser uma arquitetura especial, resistente, reduzida à sua forma essencial e última, a qual vai resistindo às condições mais adversas. É um objeto de aprendizagem, da mesma forma que são todas as arquiteturas do passado, quer estejam em estado degradado ou não, ambas podem transmitir o saber de gerações.

De facto, ao longo da história, os arquitetos foram aprendendo e estudando com as arquiteturas do passado através de ruínas. A ruína transmite conhecimento ao permitir, como refere Pedro Alarcão:

"*O reconhecimento de um lugar, dos modos de fazer, de um ofício; revela continuidade, na medida em que mostra aos arquitectos o que perdura através dos tempos, quais são os problemas de sempre da arquictetura, quais são as permanências.*" [31]

E, portanto, pode-se acrescentar ainda que tanto "*ensina pelo que mostra como pelo que oculta ou omite.*"[32]

31 ALARCÃO, Pedro - Construir na ruína. Entre a reconstituição e a reabilitação, 2018, p.26

32 USTÁRROZ, Alberto – La Lección de las Ruínas: presencia del pensamiento griego y romano en la arquitectura,1997, p.26



16 *Ruína A* da Quinta da Osória, Azinheira, 2020

Para além do conhecimento, as ruínas despoletam a memória, permitem imaginar e recordar, como justifica Alberto Ustárroz:

"*Porquê este fascínio com estes fragmentos do passado? Porque eles convertem-nos numa espécie de deuses quando as observamos, recordamos ou sonhamos desde o nosso presente: são a nossa memória e criar é somente recordar. Só a recordação nos salva do caos. Recordação cujas ruínas transformam em conhecimento – ou melhor, reconhecimento – de um lugar, de modos de fazer, um ofício, uma linguagem.*"[33]

Ruínas de simples construções habitacionais e de apoios agrícolas como o caso de estudo, permitem, de igual modo, ir além do conhecimento da sua materialidade e do seu sistema construtivo. Com estas é possível, por vezes, investigar, estudar ou aproximar daquilo que terá sido a adaptação dos edifícios ao lugar, o dia-a-dia das pessoas que aí habitaram, os processos de produção de vinho, e por aí em diante.

É evidente que tudo depende do grau de estado da ruína e da informação e documentação disponível sobre estas construções. Porém, sabe-se que desde que o Homem teve necessidade de criar um abrigo, as construções foram sendo realizadas usando medidas passivas, simples e engenhosas devido à carência de tecnologias, que permitissem a maximização das condições de conforto. Estas medidas passavam por preocupações pertinentes advindas, entre outras, das características geográficas, insolação, orientação, geometria, forma e materiais existentes. Ainda sem dominar o conceito de energia térmica, nem conhecer as leis da termodinâmica, o Homem tinha, por via sensorial e empírica, a noção da relação existente entre o clima, forma, material de construção e o bem-estar físico. Muitas gerações foram necessárias para que os povos das mais diversas culturas chegassem,

33 *Ibidem.* p. 12



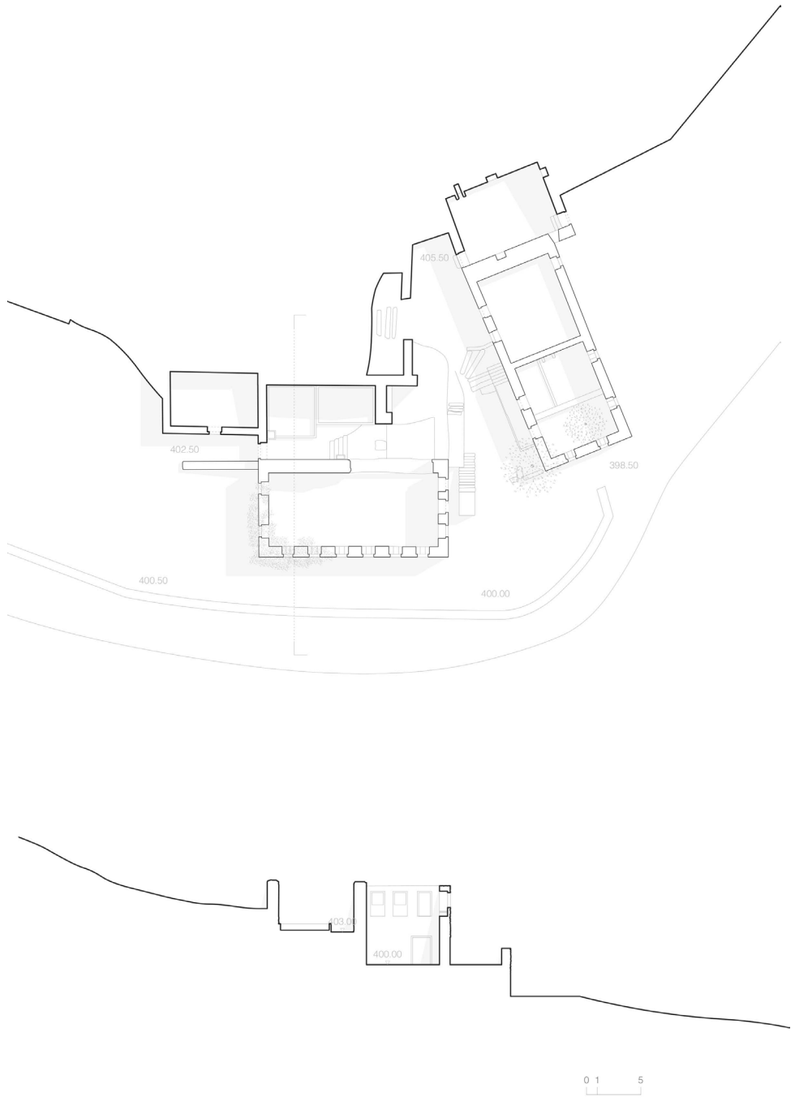
17 *Ruína B* da Quinta da Osória, Azinheira, 2020

empiricamente, à criação de formas e processos de construção relacionados com os diferentes tipos de clima e com as diversas características geográficas que hoje se tem como legado. Não foi de forma aleatória que se cunharam diferenças significativas entre as habitações do Norte de África e as do norte da Europa ou, no contexto nacional, entre a habitação transmontana e a habitação do interior alentejano. Desta mutação das formas arquitetónicas depreende-se o seu esforço de adaptação de modo a propiciar as melhores condições de conforto para os seus habitantes.

Assim, da ruína da Quinta da Osória é possível percecionar a existência de estruturas que afirmam precisamente uma época e cultura específica passada característica deste território. Primeiramente define-se que a ideia de Quinta deve ser aqui interpretada como uma unidade de exploração agrícola, "*vocacionada para a vitivinicultura, onde se integram casa de habitação e estruturas de apoio à actividade agrícola e, em especial, vitivinícola. É assim uma forma de organização do território, cuja estrutura traduz uma estratégia implementada pelo Homem, ao longo dos séculos, em harmonia com o meio ambiente. É um testemunho vivo de uma realidade agrária*".[34]

A *ruína A* apresenta dois pisos e direciona-se para o vale. Esta destinava-se à habitação juntamento com a oficina vinária, e apresenta uma distribuição organizacional segundo o esquema ancestral predominante na região. Este esquema consistia em utilizar os baixos da casa para armazenamento do vinho, em tonéis de dimensões variáveis. Na generalidade a organização deste tipo de casas partia "*de uma planta rectangular com rés-do-chão e sobrado, um plano base fundamental na casa rural do norte de Portugal que, na região duriense, adquire características particulares. O sobrado serve para habitação do dono da casa, ficando os baixos para adega, onde se armazena o vinho. É tirado o máximo proveito da inclinação*

34 FAUVRELLE, Natália – *op. cit.,* p.23



18 | 19 Planta e corte de levantamento da ruína

do terreno encaixando a estrutura num socalco de modo a poder ter nas traseiras uma outra casa, onde se colocam os lagares. A casa transforma-se numa "*máquina de habitar e instrumento de trabalho*"."[35] Desta forma, a zona de habitação localizava-se então no piso superior, onde, no caso de estudo, surgem seis namoradeiras na fachada, intensificando a ideia de um espaço de habitação.

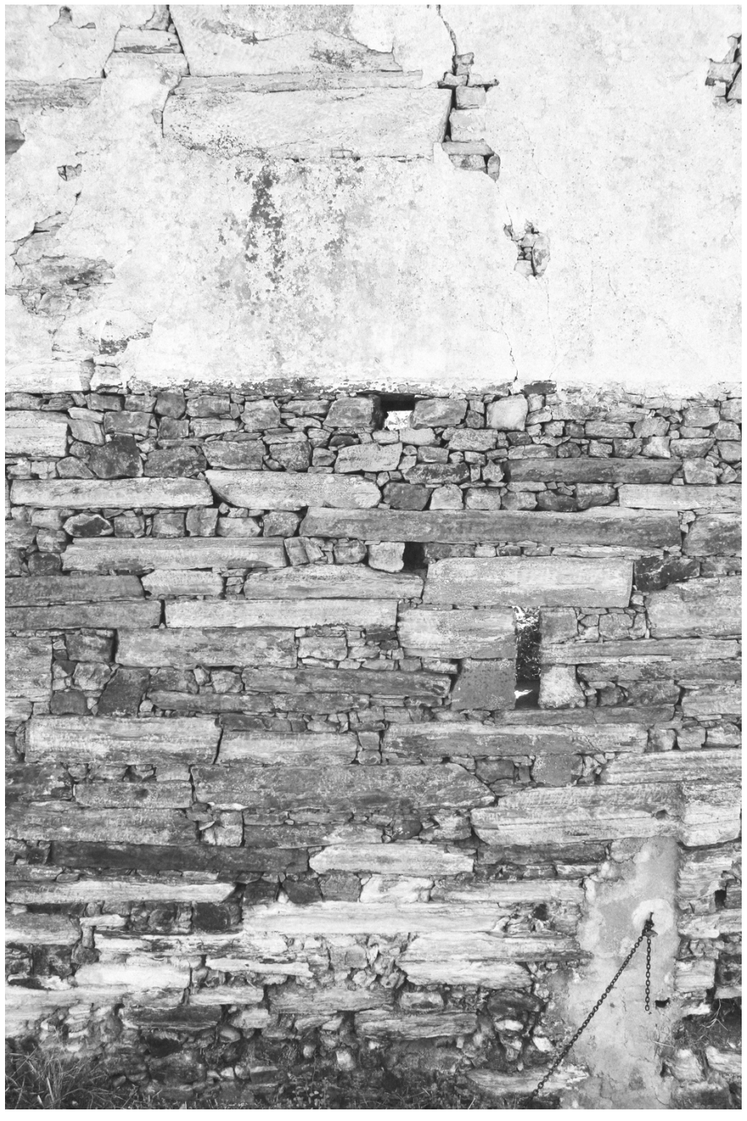
A *ruína B*, que apresenta uma implantação torcida em relação à *ruína A*, parecendo surgir como uma construção secundária. Seguindo o declive do terreno, apresenta-se dividida em três partes: duas de um piso, e uma de dois pisos. Na zona de dois, o primeiro piso era destinado ao gado, alfaias e arrecadações ou outros espaços auxiliares à produção vinícola. Por norma, os pisos superiores destinavam-se à habitação, aproveitando, quando era o caso, o calor dos animais para aquecer estas zonas.

Repara-se que a ligação entre os dois pisos de cada ruína se realiza, por uma escada exterior em xisto, não tendo existido qualquer ligação interior. As escadas acompanhadas pela varanda formavam pequenas zonas de abrigo que antecediam a entrada ao nível do solo. Como é relembrado por Ernesto Veiga de Oliveira:

"*A varanda é, aqui também, muito frequente; ora se apoia em grossos pilares de pedra ora, saliente ou recolhida, se situa a meio da fachada, com um cubículo de tabique em cada uma das suas extremidades e o conjunto coberto pelo telhado normal da casa.*"[36]

A simplicidade das estruturas existentes revela-nos que se tratavam de construções humildes diretamente ligadas à alma do povo, e que "*em geral não se confundem com os tão falados "solares do Douro*""[37]. É evidente que o esquema revelado pela ruína da Quinta da Osória não determina que todas as construções da época seguissem o mesmo.

35 *Ibidem.* p.68
36 VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto; GALHANO, Fernando – Arquitectura Tradicional Portuguesa, 1992, p.146
37 BARRETO, António – *op. cit.,* p129



20 Parede de xisto caiada, Azinheira, 2020

Porém verifica-se que as construções da época se unificam pelo uso dos mesmos materiais e técnicas de construção, demonstrando uma estrutura pautada pela simplicidade e anonimato.

Nesta região de difíceis acessos, a importação de matérias-primas só revelaria uma grande ostentação e exteriorização de prestígio social, daí surgir a aproximação ao valor tradicional das técnicas e dos materiais. O material predominante é a pedra resultante do saibramento das encostas – o xisto. Este representa uma pedra argilosa, de textura lamelar, de grande resistência e grão fino, e é utilizado tanto nas construções dos muros de vinha como nos próprios edifícios. Sendo uma pedra irregular, a sua utilização na construção dos muros dos socalcos e das vinhas gera espaços vazios entre os blocos, espaços estes que eram preenchidos por pedras de pequenas dimensões dando consistência e estabilidade ao muro bem como a aparência estética que se conhece.

A construção dos edifícios segue quase os mesmos critérios das técnicas utilizadas nos muros de vinhas, porém há a preocupação de apresentar as suas paredes aprumadas e, uma maior espessura das mesmas para aumentar a capacidade térmica da construção. No Inverno prevenia-se a perda de calor e evitava-se correntes e infiltrações de ar. Já no Verão as elevadas temperaturas dificilmente alcançavam o interior e a pedra absorvia o calor durante o dia que só era libertado durante a noite quando as temperaturas desciam.

Por vezes o exterior destas construções apresentava-se caiado a branco, o que refletia os raios solares afastando os insetos, e por outras deixado em xisto à vista apresentando baixos custos de manutenção. Na Quinta da Osória somente os pisos superiores se apresentam caiados, talvez pela procura de maior conforto nos níveis destinados à habitação.

Os interiores geralmente construíam-se com peças de madeira: entre os diferentes pisos era colocado um madeiramento onde assentava o soalho compondo a estrutura das lajes. Também as estruturas das

coberturas apresentavam uma armação de madeira geralmente construída sobre um sistema de asnas. O esqueleto dos telhados podia assentar diretamente sobre as paredes do edifício ou ser cravado numa estrutura que posteriormente fosse pregada às paredes. O revestimento das coberturas era feito com telhas de barro, de aba e canudo ou de Marselha, dispostas sobre a armação de madeira. Nos vãos de maior amplitude o telhado apresentava duas a quatro águas, enquanto que nos locais mais simples como alpendres ou anexos adossados limitava-se a uma água.

Em suma, pode-se dizer que todas estas opções construtivas nasceram da naturalidade do necessário, e complementam-se pelo engenho e pelo saber empírico de quem as foi materializando.

Intuitivamente, o contacto estabelecido com uma ruína levou a entender que as suas estruturas queriam transmitir algo mais subjetivo do que a sua imponente presença, como se de uma força invisível se tratasse. Quase que, em silêncio, foram escutadas, dizendo que havia algo a transmitir mais do que um conjunto de materiais. Cada pedra, cada pedaço de musgo, cada parte sobrante de madeira, cada telha restante, transmitiam os sentimentos com que foram trabalhadas - com determinação, vontade, resistência, força, os homens e mulheres que no seu dia-a-dia a construíram por necessidade e a enquadraram no meio envolvente. A naturalidade que expressam dá a compreender que esta arquitetura faz parte em todos os sentidos *daquele* lugar. Parece surgir de uma compreensão profunda resultante de uma discussão teórica, porém, sabe-se à priori que tal não se sucedeu.

A ruína da Quinta da Osória representa uma manifestação autêntica, verdadeira e genuína do lugar, tanto pela utilização dos materiais locais como pelo reconhecimento de características materiais e imateriais, de circunstâncias físicas e humanas - o *sentido vivo e verdadeiro*, pois, tal como referia Fernando Távora:

"*Qualquer estilo nasce do Povo e da Terra com a expontaneidade e vida de uma flor: e Povo e Terra encontram-se presentes no estilo que crearam com aquela ingenuidade e aquela inconsciência que caracterizam todos os actos verdadeiramente sentidos, sejam eles de um homem ou de uma comunidade, de uma vida ou de muitas gerações.*"[38]

A ruína da Quinta, é ela própria um documento que possibilita a perceção e compreensão de um passado, da riqueza do seu lugar e da evolução da sua civilização - um objeto que exprime memória. Como tal, é relevante compreender que aspetos ter em consideração aquando de uma intervenção pois tanto é uma obra importante como testemunho de um passado, como, ao mesmo tempo, é um alvo potenciador para o presente e futuro, portador de valores e condicionantes.

Como se intervém, então, perante esta ruína anónima, que tanto acarreta de técnica como de emoção?

38 TÁVORA, Fernando - O problema da casa portuguesa, 1947, p.7

APRE(E)NDER COM A RUÍNA FRAGMENTOS



21 Le Corbusier no Parthénon, 1911

Pensar com as ruínas

O estudo de outras obras sempre foi um método intrínseco ao processo de aprendizagem da produção arquitetónica. Aliás, para muitos arquitetos do século XX, como Le Corbusier e Louis Kahn, por exemplo, o estudo das grandes ruínas do Egipto, Grécia e Roma foi um meio para entender a capacidade dos edifícios resistiram ao tempo. Procuraram nas ruínas novas técnicas e tecnologias para a conceção dos seus edifícios.

Mas porque é que a obra de arquitetos que observaram as ruínas é considerada uma obra original se representar uma leitura desse passado, de algo que já existe? Posso pensar que este interesse é um simples pretexto para construir a própria obra, mas então porque é que é tão difícil pensarmos na arquitetura se não conhecermos estes restos do passado?

Ora, creio que a arquitetura existe precisamente porque é um constante repensar do passado. É certo que os ancestrais não são nossos contemporâneos, mas, precisamente por isso, ao observarmos as ruínas podemos interpretá-las, torna-las presentes, ouvi-las com a nossa própria voz e repensá-las hoje.

Observar e compreender as ruínas revela-nos o que é passado mas também, simetricamente, o que é o nosso presente.

intervenção

Os cinco temas aqui apresentados referem-se ao processo mais prático do projeto de transformação da Quinta da Osória.
Intenção perante a ruína reflete sobre hipóteses de projeto a ter perante a circunstância do objeto.
Um autor, diferentes abordagens analisa casos de estudo que guiem a uma intenção de projeto perante o existente.
Uma pele interior apresenta uma síntese de intervenção de projeto.
Relação interior/ exterior pensa nas transições entre o mundo no interior do objeto e o mundo à sua volta.
Flexibilidade no tempo e no espaço dispõe a variabilidade nos espaços pensados para o projeto fecha a sequência de temas analisados expondo uma possível continuidade do projeto pensado.

INTENÇÃO PERANTE A RUÍNA

Se o Alto Douro Vinhateiro é considerado *património mundial* pela sua paisagem cultural evolutiva e viva, entende-se que, por conseguinte, as construções nele presentes, formadas pela necessidade de uma vida ligada à produção do vinho, sejam, pois, consideradas também *património*.

Património, e aqui especificamente a ruína da Quinta da Osória, é interpretada como "*herança*", tal como define Jorge Alarcão:

"*património (patrimoine, heritage) é, como dizem os dicionários, "herança"; o que os pais deixam aos filhos(...), o que uma geração recebe da(s) precedente(s). Mas a herança é também "recurso*". "[39]

Concorda-se ainda com o que completaria Francisco Barata:

"*A arquitectura é sempre a relação de um património herdado (em sentido lato) com um património que se cria, é, portanto, um património em transformação, em construção.*" [40]

Surgiu então uma etapa de reflexão crucial para formar a base da ação de projeto perante a ruína existente. Apesar de ter sido consultada documentação sobre teorias de intervenção em património, esta análise não será aqui descrita, pois entendeu-se que se afastaria da índole do presente trabalho. Concorda-se que numa intervenção "*o que é "necessário" não o podem definir genericamente as Cartas, nem as teorias nem os escrúpulos: define-o, em cada caso, a reflexão feita a partir do conhecimento do objecto e de todas as suas circunstâncias.*"[41]. Foi, portanto, com base no conhecimento e consequente reflexão sobre as diversas circunstâncias do objeto que a

39 ALARCÃO, Jorge - "Para quê conservar e como apresentar os vestígios do passado", citado por ALARCÃO, Pedro - Construir na ruína: entre a reconstituição e a reabilitação, 2018 p.17

40 BARATA, Francisco, *op. cit.,* p.7

41 GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni – La Restauración objectiva, 1999, p.78

ação de projeto tomou um caminho que se acredita possível de chegar a bom porto.

"*A ruína pode por um lado evocar o passado glorioso e a caducidade de todas as coisas, ser objecto de reflexão histórico-filosófica; por outro lado, pode dar lugar a um sentimento subtilmente crepuscular; pode ser uma ruína clamorosa, eloquente, com uma massa obstrutiva ou, pelo contrário, um efémero bastidor visual, um frio contraste, uma ironia irrisória.*"[42]

Partindo das características e condicionantes conhecidas sobre o objeto, assumiu-se que a intervenção na ruína da Quinta poderia passar por dois níveis: *tocar-lhe* ou *não lhe tocar*. Ou seja cristalizar a ruína ou (re)construir (n)a ruína.

Afastando-se da índole do pretendido pela herdeira, mas não se afastando de motivo de reflexão, a primeira opção caracterizou-se pela ausência de programa na ruína, podendo ter como objetivo a sua mera apreciação ou a contemplação da sua estética, tornando a ruína como um mero cenário. As ações a tomar seriam com base na sua conservação: uma intervenção bastante minuciosa que garantisse a sua estabilidade, através da sua limpeza e proteção. Outras ações mais interventivas poderiam ser necessárias, porém, não concretizáveis no objeto em si, sendo destinadas à sua envolvente de modo a potenciar e valorizar a ruína sem interferir na mesma.

Nesta perspetiva, a ruína teria o seu estado de sobrevivência mínimo assegurado e, caso o nível de ação se limitasse à cristalização da ruína, a intervenção no objeto ficaria concluída. Porém para dar resposta à pretensão exposta pela herdeira seria necessário a criação de um edifício novo que albergasse as funções pretendidas. Esta opção não foi intensamente estudada, pois assumiu-se que a ruína da Quinta, apesar de conter o seu respetivo valor patrimonial, não se considera um edifício emblemático à partida intocável neste contexto territorial.

Acredita-se, pelo contrário, que esta ruína pode ser material potencializador da intervenção, pelo que se optou por *lhe tocar*.

Neste seguimento, a hipótese relativa à (re)construção (n)a ruína, abre um leque de variadas possibilidades de intervenção. Uma intenção embrionária inicial passou pela sua total reconstrução, recuperando o seu estado físico original. Ora, esta ação exigiria uma análise profunda de como teria sido o edifício na sua originalidade, sendo necessária uma base de documentação rigorosa que se tem desconhecida. A falta de informação poderia derivar à (re)criação de uma *mentira*. Quando um edifício é recuperado conforme as técnicas construtivas originais munidas de fontes documentais precisas, concorda-se com o que alerta Pedro Alarcão:

"*Podemos estar a recuperar a sua autenticidade arquitetónica, mas não podemos afirmar que garantimos a sua autenticidade histórica. Há que distinguir o conceito de genuíno em relação à história e o significado de tradições recuperadas ou continuidade tradicional em relação à prática moderna de restauro.*"[43]

Se se considera o Alto Douro Vinhateiro como património com valores tangíveis mas também intangíveis, a autenticidade ou originalidade procurada na recuperação de edifícios não deveria referir-se "*somente à sua materialidade, à matéria em si, mas ao papel que esta joga na definição daqueles valores essenciais.*"[44] Entende-se, portanto, que o fator natural do *tempo*, visto como uma condição de projeto de arquitetura, estaria aqui a ser ameaçado. Uma vez que, de facto, a época presente não corresponde à época originária da construção em questão, seria impossível a recriação desse ambiente de outrora. A reconstrução não iria trazer esses valores (já inexistentes) de volta.

42 CARENA, Carlo - "Ruína/Restauro" em (coord.) GIL, Fernando - Enciclopédia Einaudi: Memória - História, 1984, p.109

43 ALARCÃO, Pedro, *op. cit*., p.34

44 ALARCÃO, Pedro, *op. cit*., p.17



22 *Ruína A* da Quinta da Osória, Azinheira, 2020

"*Devemos ser conscientes das forças que actuam na época em que vivemos. Não existem os valores eterno, o tempo é uma realidade, é parte do projecto. O tempo muda, não muito depressa, mas com um ritmo invisível e constante.*"[45]

Assim, o projeto não seguiu no sentido da recuperação e restauro da ruína existente, não como uma posição definida à priori mas sim tendo em conta a circunstância do projeto. Acredita-se que a dita restauração da ruína da Quinta poderia significar a sua destruição, tal como defendeu John Ruskin:

"[...]*é impossível, tão impossível como ressuscitar os mortos, restaurar o que foi grande ou belo em arquitectura.* [...] *o espírito dado pelos braços e olhos do artesão, não se pode jamais restituir. Talvez uma época possa produzir um outro espírito, mas seria um novo edifício. Não se pode evocar o espírito do artista morto, não se lhe pode pedir que guie outras mãos e outras mentes. A pura imitação absoluta, é materialmente impossíve*l."[46]

A ação de total recuperação de um edifício antigo pode significar, ainda, a sobrevalorização de um tempo, submetida à tendência de congelar cidades num tempo passado. Esta ideia parece opor-se à ideia natural de cidade como organismo vivo que naturalmente assume a convivência simultânea de vários tempos. Acredita-se que a passagem do tempo pelos edifícios é um fator natural do qual não se deve ter aversão. Como diria David Leatherbarrow:

"*Tudo ao nosso redor exibe sinais da sua história, do seu desenvolvimento ou da sua deterioração. Todas as coisas físicas, especialmente corpos e edifícios, oferecem-se à experiência visual como sedimentações de ações e comportamentos. Se um rosto é reconhecível, é porque o tempo escreveu sobre a sua pele, ou*

45 HERZOG & DE MEURON, *op. cit*., p.18
46 RUSKIN, John – Las Siete Lámparas de la Arquitectura,1987 p.227

superfície, sinalizando as maneiras como ele se conduziu no mundo."[47]

Não deveria o processo de projeto de arquitetura *hoje* ser pensado com base no tempo que lhe é intrínseco?

Desta forma, assumiu-se que a intervenção na ruína da Quinta não teria que ser abordada, restritamente, no sentido de devolver ao objeto um estado anteriormente conhecido (ou deduzido), mas sim de construir sobre esse mesmo objeto em ruína. De facto, tal imposição surgiu indiretamente quando lhe foi atribuído o intuito de um novo uso/programa, compatível com a sua configuração, adaptando precisamente as necessidades de um tempo atual à construção existente de um tempo passado. A ação caminhou, assim, no sentido de manter a acumulação do tempo visível na ruína, passando pela harmonia e contraste entre a intervenção e a pré-existência.

Admitiu-se que a intervenção poderia incluir processos de alteração, de adição, e ou até demolição, sendo estes capazes de manter ou potenciar os valores desta ruína, desde o seu significado material ao seu significado simbólico. A ruína, à qual se associa o incompleto ou a falta de algo, transmite simultaneamente o potencial de acrescentar algo, a sua história, o conhecimento do seu tempo. Concorda-se novamente com o que diria David Leatherbarrow:

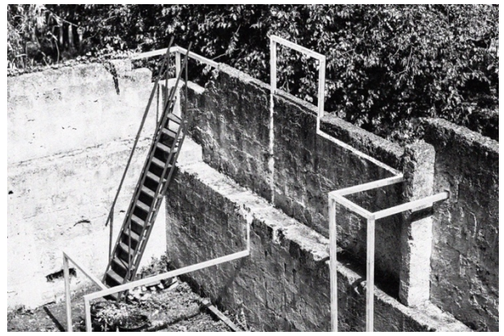
"*Embora o uso e o desgaste resultem em subtração, também permitem uma certa adição. Ao longo do tempo e do uso, os conjuntos arquitetónicos ganham legitimidade à medida que registam os padrões de vida que acomodaram. O tempo não passa na arquitetura, acumula. Se ele passasse, não deixaria traços.*"[48]

Em suma, a intenção perante a ruína da Osória tomou rumo pela aceitação do seu estado atual e natural revelado como testemunho da sua vida, vida esta que se acredita com potencial de continuar a ser contada, de forma a que quem a vivência agora compreenda *"não só o que os homens pensaram e sentiram, mas também o que as suas mãos manipularam, o que a sua força executou, o que os seus olhos contemplaram todos os dias da sua vida*"[49].

47 LEATHERBARROW, David - Architecture oriented otherwise, 2009 p. 82.

48 *Ibidem.*

49 RUSKIN, John – *op. cit.*, p.207



23 FAHR 021.3, *Serious House*, Itália, 2011

Intenção Perante a ruína Fragmentos

(Re)criar ruína

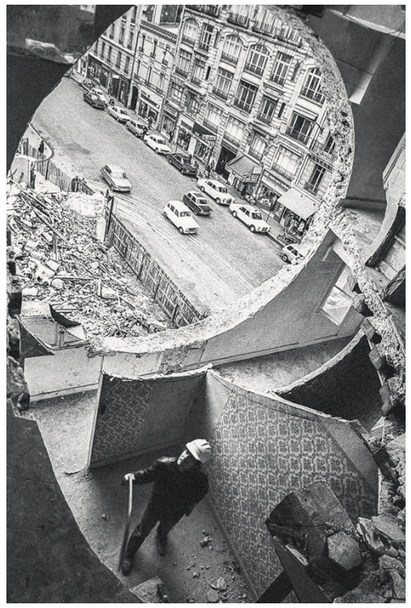
O projeto/instalação “Serious House” do atelier FAHR 021.3, corresponde a uma ruína com uma utópica interpretação da sua função.

A ruína localiza-se em San Vito, uma cidade no sul de Itália. A ideia da instalação foi (re)criar o espaço existente ou sobrante, a partir de linhas de cor que percorrem o edifício vazio nas suas várias dimensões, conduzindo o visitante a uma experiência emocional entre o que foi, o que é e o que poderá ser esse espaço vazio.

Para os que visitam a ruína é como uma recriação irrealista e ingénua de um passado ou de um futuro num sonho fugaz e descomprometido. É como uma visão distorcida e congelada de um momento que nunca existiu. Os elementos arquitetónicos que enquadram o visitante proporcionam a memória deste espaço abandonado e disfuncional e são completados pelos neons da intervenção.

A instalação deambula entre uma metáfora do passado desse lugar e uma utópica visão do seu futuro.

Intenção Perante a ruína Fragmentos



24 Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, Paris, 1975

Criar espaço sem construir

Gordon Matta Clark, arquiteto e artista plástico estado-unidense, interessou-se por vazios, falhas e espaços remanescentes. Defendia que a criação de espaço era possível sem o construir. Isto é, várias das suas intervenções foram em edifícios prestes a ser demolidos, onde cortava as suas paredes de alto a baixo e/ou horizontalmente, abrindo determinadas formas nos edifícios. Efémeras, as suas intervenções permaneciam até à demolição dos respetivos edifícios, ficando registadas nos estudos, fotografias e filmes do ato. Estas intervenções eram esculturas à escala da cidade.

Conical Intersect foi uma intervenção em dois edifícios do século XVII destinados a serem demolidos, contingentes ao Centro Georges Pompidou em França que estava então em construção. Nesta ruína fez buracos desde a fachada até ao telhado, como o gesto de um tornado a rodopiar de um extremo ao outro. O vazio proporcionado oferecia ao espectador uma visão do esqueleto interno da estrutura do edifício.

Como em todas as suas intervenções, foi o próprio edifício degradado com a aparente maior degradação que constituiu a *obra de arte*. As suas intervenções permitiam o cruzamento e contágio visual entre espaços que, sem elas, nunca se conseguiria percecionar.

Intenção Perante a ruína Fragmentos



25 Antigo vestíbulo do palácio Diocleciano, Croácia

O palácio Diocleciano

O palácio Diocleciano em Split, na Croácia, é um edifício que se transformou em cidade, onde espaços domésticos evoluíram para espaços urbanos.

Das diversas casas com telha laranja, construídas bem juntas na costa do mar adriático, consegue-se identificar a forma retangular de 150 metros de largura por 200 metros de comprimento do antigo palácio. Ao longo dos anos a sua apropriação foi variando, até se ter submetido à ruína.

O palácio ganhou vida quando estrangeiros invasores e fugitivos o adotaram como refúgio. Reconstruíram e renovaram os seus resquícios. As pedras das paredes do castelo foram reutilizadas para fazer paredes de casas. O mausoléu do imperador foi convertido numa catedral. O arco que marcava a entrada no complexo é agora um arco decorativo no meio de uma rua. Os grandes equipamentos mantêm-se como elementos polarizadores, envolvidos, agora, pelo desenho das novas funções urbanas.

Se já noutras épocas foi natural a apropriação de espaços, ainda que em ruína, como forma de aproveitar o existente e de dar continuidade prática aos recursos disponíveis, acredito que hoje podemos e devemos seguir o mesmo princípio.

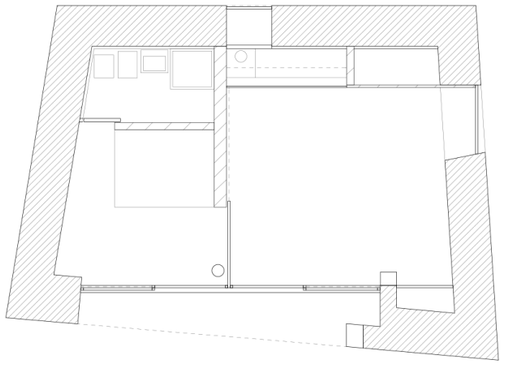
UM AUTOR, DIFERENTES ABORDAGENS

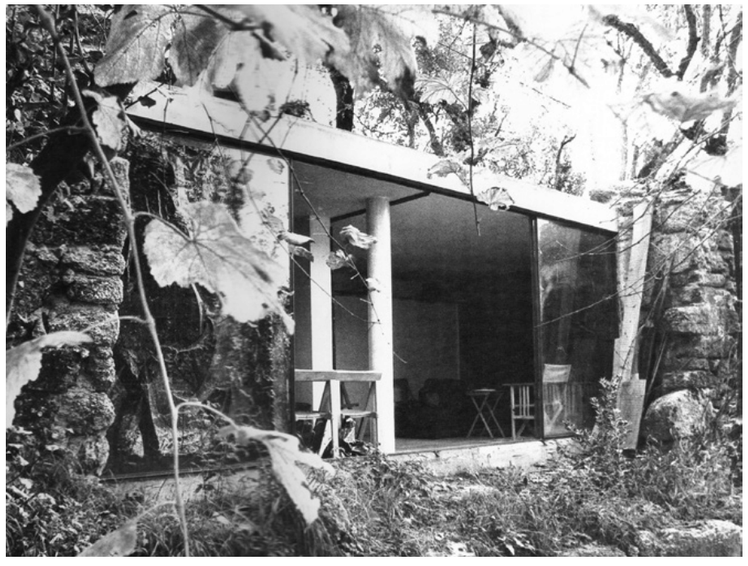
Assumida a intenção de construir algo novo na ruína da Quinta da Osória, no processo de projeto procurou-se referências que servissem como reflexão para o projeto. Questionou-se até que ponto deveria o antigo ser comprometido pelo novo. Ou, ainda, poderia o novo permanecer subserviente ao antigo? De forma a conduzir a intenção de projeto recorreu-se a casos práticos construídos que ilustrassem esta hesitação, selecionando a obra do arquiteto Eduardo Souto de Moura como exemplo para o referido.

Eduardo Souto de Moura tem vindo a realizar, desde o início da sua obra, intervenções que lidam com formas de olhar a ruína, de a (re)interpretar ou transformar, através de processos de análise que se traduzem em claras opções de projeto. Das diversas intervenções em ruínas, o arquiteto explorou a construção de algo novo na ruína, porém, o diálogo entre o novo, a ruína e o seu contexto, dependeu das condição de cada pré-existência. Isto é, através da interpretação do lugar (onde existiam ruínas) e das pretensões de projeto, Eduardo Souto de Moura adotou diferentes estratégias de projeto. Os exemplos a descriminar revelaram-se como casos práticos pertinentes que ilustram o referido, intensificando a compreensão de que não há uma *forma de fazer*.

Selecionaram-se três exemplos para ilustrar o tema em questão: a casa do Gerês, a Casa em Baião, a casa de Moledo. A seleção destas casas como exemplos passa por representarem projetos com ruínas de carácter habitacional, onde é evidente após análise, a evolução e variação de respostas para um problema semelhante – reconverter uma ruína em habitação.

A casa no Gerês (1980-82), primeira obra realizada de forma totalmente autónoma, de uma inocência assumida pela arquiteto, respeita a pré-existência de um antigo celeiro, e realça a ideia de um





26 | 27 Eduardo Souto de Moura, Reconversão de uma ruína no Gerês, 1980

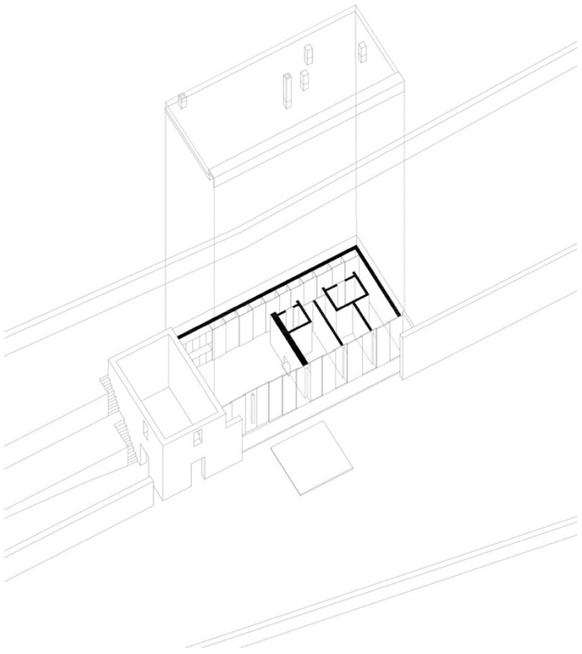
fim opondo-se à sua restauração. Tal como um cirurgião, pegou no cadáver e colocou-lhe um novo coração sem nunca tocar na sua pele, cristalizando os muros de pedra e estagnando a ruína no tempo. Aqui, a ruína representa uma tentativa de domínio do tempo como matéria de projeto que se reflete no lugar imaginado. A casa foi construída no interior dessas paredes, dissimulando-se o mais possível na paisagem – como demonstra o recurso ao plano de vidro, que reflete e transporta a natureza para o interior da casa ao mesmo tempo que a dissimula do exterior. O teto plano, indispensável para a conformação do espaço interno, foi, também, colocado de forma a ser impercetível do exterior. Aqui a ruína foi aproveitada como estado de contemplação, deixou de ser Arquitetura e passou a ser natureza, mantendo o seu estado de ruína como pretensão para ser uma obra quase natural e portanto, *anónima*. [50]

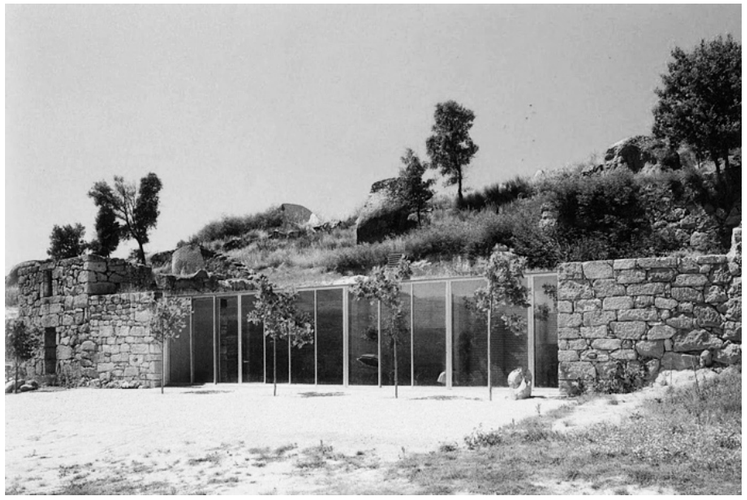
Certamente que a experiência da casa no Gerês serviu de referência e aprendizagem para projetos posteriores como é evidente na casa em Baião e na casa em Moledo.

Na casa em Baião (1990-93) prevaleceu a ideia de dissimulação do objeto/casa no lugar, ou mais especificamente nas ruínas e na natureza existente. Desta vez, a casa não se insere no interior da ruína. A base do projeto foi consolidar a ruína como jardim de inverno e fazer a casa ao lado.[51] A ruína serve como articulação entre o passado e a nova casa. Os muros de pedra que continuam o alinhamento da frente da ruína suportam e delimitam a nova extensão de vidro espelhado – a casa propriamente dita. Aqui o vidro é utilizado, novamente, de forma a produzir o reflexo da natureza envolvente, tornando a intervenção

50 "*Uma coisa é aproveitar a ruína como estado de contemplação, como aconteceu no Gerês; é a ruína com que fiquei fascinado, era a primeira obra e havia uma certa "inocência". Fascinado pela quase identificação da Arquitetura, material artificial como natureza, porque a ruína deixa de ser Arquitetura e passa a ser natureza. E mantive a ruína para manter essa pretensão de ser quase obra natural, anónima*." SOUTO DE MOURA, Eduardo – " A ambição à obra anónima numa conversa com Eduardo Souto de Moura" em TRIGUEIROS, Eduardo – Eduardo Souto de Moura , 2000, p.31

51 "*Consolidar a ruína como jardim fechado e fazer a casa ao lado foi a base do projeto*." SOUTO DE MOURA, Eduardo – "Casa em Baião" em TRIGUEIROS, Eduardo – Eduardo Souto de Moura, 2000, p. 150





28 | 29 Eduardo Souto de Moura, Casa em Baião, 1990-1993

sinuosa na paisagem. Este envidraçado estende-se verticalmente até cobrir toda a testa da laje de cobertura, dissimulando ainda mais esta intervenção humana. De igual modo, a cobertura apresenta-se ajardinada, camuflando a casa na natureza.

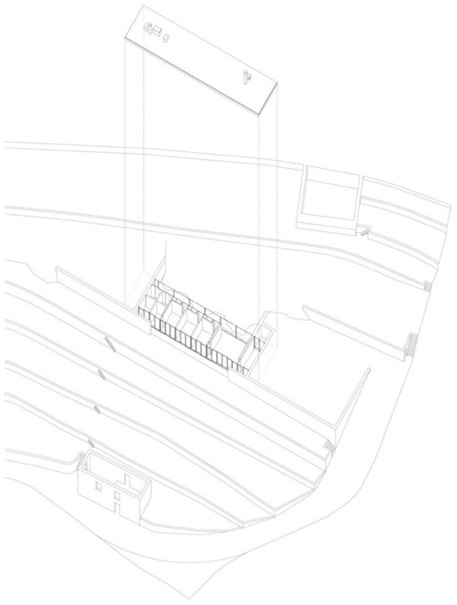
Na casa em Moledo (1991-96), surge novamente a intenção de dissimular a casa no lugar revelando reflexões sobre os projetos anteriores. Desta vez, a casa não se aproxima da ruína existente. É, pelo contrário, pensada de maneira isolada fazendo ainda com que o terreno seja manipulado para uma melhor adaptação da mesma à natureza do lugar. Sobre a manipulação do terreno, Eduardo Souto de Moura acredita que:

"*Tudo isto é uma forma de dar mais sentido às coisas, ainda que, depois o trabalho do arquitecto não se evidencia, pois essa manipulação do terreno não se deve sentir pois perderia o seu interesse. Borges, quando descreve como escrevia, adverte que não se deve corrigir muito um texto, pois no final ficaria demasiado trabalhado e o leitor sentiria o cansaço do escritor e se aborreceria. Assim, tudo isto tem que ser feito de modo subtil, de modo que o seu estado pareça que sempre foi assim.*"[52]

Em suma, Eduardo Souto de Moura entende o significado da paisagem além da importância da ruína em si. Atua topograficamente e cria o cenário necessário para contar uma história da qual surgirá certamente a atribuição de novas memórias.

Nestas obras, a intenção passa por criar condições e motivos para novos utilizadores usufruírem de um espaço recuperado. As intenções não se baseiam necessariamente numa posição conceptual à priori que define o projeto. O arquiteto refere que não tem uma ideia clara sobre "intervenção no património", nem é ajudado pelas cartas de restauro

52 SOUTO DE MOURA, Eduardo, em El Croquis n.124, 2005, p.10





30 | 31 Eduardo Souto de Moura, Casa em Moledo, 1991-1996

portuguesas.[53] É o projeto em si que define a estrutura por detrás dos argumentos que o defendem. Como resume:

"*Não é uma questão de modelos ou de métodos de intervenção. Trata-se de continuar a construir cultura, reunindo nos locais certos tudo quanto reconstitui a sua densidade e mantém a sua complexidade, aos mais altos níveis, enquanto, como tempo, os materiais e as necessidades continuam a mudar.*"[54]

Em suma, deixando o existente num estado incólume ou construindo somente pelo seu interior, a unidade intencional nas obras de Eduardo Souto de Moura onde existem ruínas é a vontade de deixar o existente no seu estado de evolução. Realça uma imagem de *fim*, ao invés do restauro por completo. Uma *morte* que significa a aproximação à natureza, a um estado de completa pertença, um crepúsculo que indica fim e princípio, reciclagem, integração na natureza e, como refere, *anonimato*. Em certas situações a ruína é, até, simulada mais degradada do que o estado em que se encontrava. Por exemplo, no Mercado do Bairro de Carandá em Braga, o arquiteto criou a ruína intencionalmente com a retirada da cobertura existente. "*O espaço protegido pela antiga cobertura converteu-se num jardim em que se deixaram, como testemunho, parte dos pilares que suportavam a laje demolida.*"[55].

O trabalho de Eduardo Souto de Moura perante uma ruína não trata, assim, nem da apropriação de uma visão historicista nem somente da contemplação romântica da ruína mas sim da restituição de uma identidade fundadora da realidade construída que conquista a sua continuidade no tempo. A procura do *anonimat*o que refere, não se baseia na pretensão de contar histórias mas sim em deixar os

53 "Não tenho uma ideia clara sobre "intervenção no património". Nem as Cartas de Restauro portuguesas me ajudam nesse sentido. No entanto, interessa-me sim as reflexões e obras de Ruskin e Viollet le Duc, umas vezes um, outras outro, em função do modo que pretendo intervir em cada edifício" - SOUTO DE MOURA, Eduardo, em El croquis n.176, 2015 p.20

54 SOUTO DE MOURA, Eduardo, em 2G n.5, p.58

55 SOUTO DE MOURA, Eduardo, em El croquis n.176, p.50

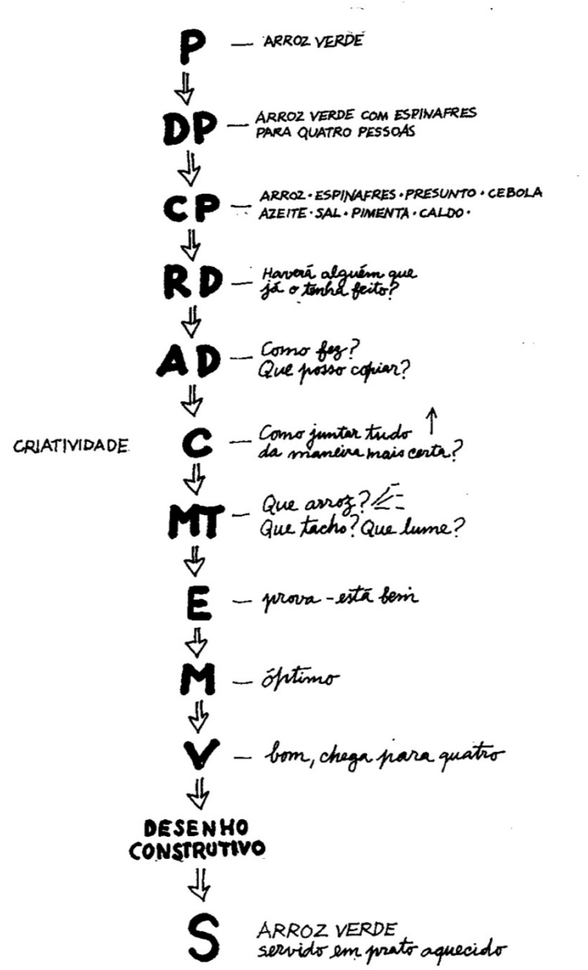
utilizadores das obras *ouvirem essas histórias*. Procura edifícios que não pretendam ser protagonista da vida das pessoas mas sim suporte ao decorrer dela.

Acredita-se que cada intervenção estará sempre sujeita à subjetividade de cada interpretação. O projeto é apenas uma das muitas possibilidades de concretização de uma ideia de arquitetura que pretende responder a um problema real e específico. É assim que se vê o projeto: uma possível resposta a um problema e não uma solução. Como referiu Manuel Mendes:

"*As coisas adquirem a sua justa importância, e os supostos erros e acertos do princípio ajustar-se-ão adequadamente com o tempo e o uso. Não existe uma solução única, nem tão-pouco respostas definitivas.* [....] *Cremos que um projecto se vai fazendo com o tempo.*"[56]

56 MENDES, Manuel - "Terra quanto a vejas, casa quanto baste", em COSTA, Alexandre Alves (et. al.) - Só nós e Santa Tecla: a casa de Caminha de Sergio Fernandez, 2008, p.102

Um Autor, Diferentes Abordagens Fragmentos



Sobre referências

"*Desde muito novo comecei a andar de barco no oceano. É uma experiência que nos obriga a saber pegar em referências, orientar-se... Quando não há referências, as referências são o sol ou as estrelas e nada mais...*"

"*Para podermos estar seguros, tal como diz Norberg-Schulz, temos de estar orientados, temos que saber onde é que estamos para podermos saber para onde ir*."

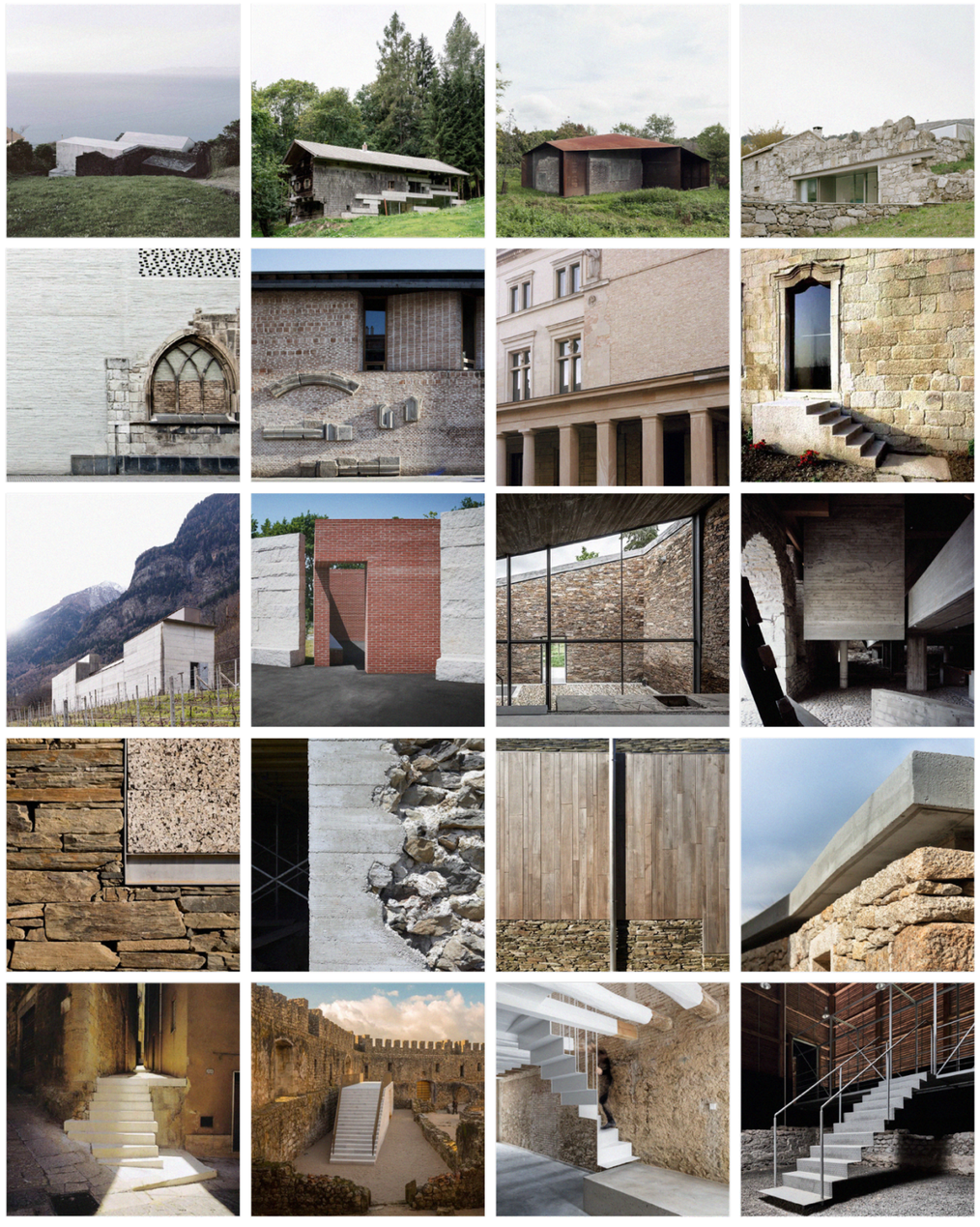
"*Num mundo em instabilidade perpétua e generalizada, em que as transformações se processam à velocidade da luz, não é possível voltar ao apoio dos cânones ou ao recurso a tratados definidores que sempre se mostraram desajustados mesmo para aqueles que os organizaram, como Alberti. A via possível e talvez única é a de sistematizar um conjunto de conhecimentos que se situam, na área da arquitectura, dentro da tríade vitruviana, nas componentes funcional e estética – utilitas e firmitas – para, dentro da terceira componente estética – venustas – promover a pesquisa livre mas consciente e enraizada, no sentido de evitar o vazio e a sempre tentadora emergência de novos cânones*."

Alfredo Matos Ferreira em Manuel Mendes (coord.) – Memória, 2017

32 Bruno Munari, "Das coisas nascem coisas", 1981



33 Mapa pessoal de referências

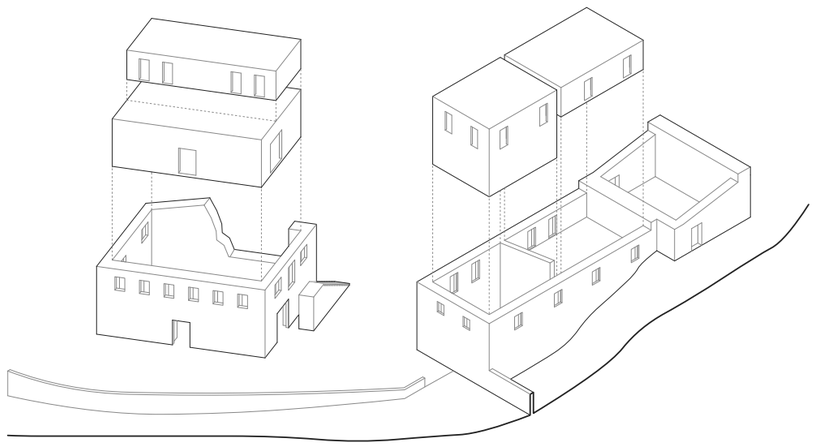


UMA PELE INTERIOR

A experiência e perceção que surgem da visita de um espaço construído recentemente é distinta de quando se visita um edifício construído noutra época histórica, ainda que em ruína ou não. Ao longo dos séculos as características e os propósitos da arquitetura vão, obviamente, modificando-se. A perceção de um mesmo edifício por um indivíduo nascido na mesma época da sua construção ou por um outro indivíduo anos mais tarde, ou mesmo séculos, será totalmente diferente, quer porque o estado de conservação do edifício em si se vai alterando, quer porque o tipo de experiências a que o indivíduo está habituado, aos seus gostos e as suas expectativas, passam a ter outros contornos e objetivos.

O projeto para a Quinta da Osória procura, mais do que uma solução formal e construtiva, uma intervenção que desperte perceções (ainda que sejam variáveis de indivíduo para indivíduo) relacionadas com a memória e recordação do seu espaço. Pretende-se salvaguardar elementos que despertem aos visitantes a curiosidade sobre um tempo passado e que respeitem as recordações dos seus antigos habitantes. Pensou-se que os lagares existentes, por exemplo, que, por já terem caído em desuso, poderiam adotar uma nova função de espelho de água, contribuindo agora para refrescar o espaço exterior tão quente no Verão.

Das histórias contadas pela herdeira das suas antigas visitas sazonais à Quinta foi realçada a *grande escadaria* que une as duas construções. Dizia que lhe parecia gigante quando era criança. Contou também que a *eira,* que se encontra à cota das coberturas, era o espaço onde se deitava e disfrutava do sol; que a *cozinha* representava o espaço social, onde passavam a maior parte do tempo; e os *quartinhos* que tinham portas de uns para os outros, fazendo com que toda a sala ocupasse a totalidade da fachada da casa. Estas memórias prevalecem nos resquícios da ruína, que transmitem e contam a evolução e história



34 Esquema da pele interior

deste lugar. Foi com esta história que se pretendeu trabalhar no projeto, com o intuito de manter o seu significado simbólico, porém continuar a criar narrações a partir de uma nova intervenção. Não se acredita que seja necessário negar o passado para construir o presente. Desta forma, a estratégia de projeto foi consequência da interpretação do edifício existente e da sua condição, motivando ações de relação e analogia, através do exercício de conciliação e fusão de duas estruturas distintas – *novo* e *antigo* – com diferentes origens convertendo-as numa ideia coerente.

A inserção de uma estrutura *nova*, contemporânea, no existente *antigo*, ainda que pareça antagónico, pode intensificar e potenciá-lo. O confronto e contraste entre os dois tempos, e obviamente, a maneira como o *novo* é desenhado, pode despoletar a consciência desta diferença temporal atribuindo o respetivo valor tanto simbólico como construtivo ao *antigo*.

Assim, de forma a potenciar o valor das paredes existentes da ruína da Quinta, optou-se por desenhar uma intervenção que se localizasse essencialmente no interior das paredes existentes em ruína, autonomizando-se das mesmas. Como uma *pele interior*, a intervenção procurou criar uma proteção aos espaços interiores, aproveitando as paredes da ruína como definição do limite entre o interior e o exterior. Excecionalmente a intervenção afasta-se das mesmas quando há a pretensão de criar espaços exteriores *dentro* da ruína. O *novo* não pretende exuberar-se em relação ao *antigo*, pretende sim tirar proveito das suas condições plásticas e simbólicas adaptando-se a elas.

Nesta fase surge o pensamento sobre a possível materialidade da intervenção. O projeto de arquitetura, "*ainda que o "espaço" seja a sua primeira e mais elevada meta, preocupa-se, consequentemente, pelo "não-espaço" da matéria que delimita o espaço e o define tanto no sentido de fora para dentro, como no contrário*."[57] Pensar na matéria

57 DEPLAZES, Andrea "Sobre el significado de lo material", em Construir la Arquitetura, 2010, p.19



35 Materiais da proposta de projeto, betão pigmentado e xisto

ao mesmo tempo que se pensa no espaço e na forma arquitetónica é um ato intrínseco ao ato de projetar arquitetura.

Tal como as paredes da ruína revelam os materiais disponíveis na época e são o reflexo de um saber construir empírico, acredita-se que a definição da materialidade do presente projeto se deveria debruçar também num estudo sobre os recursos e mão-de-obra disponível na região, facilitando o processo de construção e caracterizando-o com maior naturalidade. No entanto, uma vez que o projeto serve como mote para a reflexão, aborda-se uma possibilidade baseada nos princípios que foram surgindo a par da pesquisa. Refletiu-se sobre uma solução construtiva compatível com o existente, ou seja, que pudesse facilmente adaptar-se às irregularidades do xisto, uma vez que se propõe a criação de uma segunda parede (uma pele interior) bem como estabelecer um diálogo visual entre ambos. Assim, admitiu-se o betão como material estrutural primordial para a intenção, pois enquanto matéria moldável, revela a possibilidade da própria parede de xisto existente servir como cofragem facilitando a conexão entre ambas as estruturas. Pode ser criada uma analogia entre uma parede de xisto e uma parede de betão, no sentido em que ambas se compõe de uma camada do mesmo material que assume ao mesmo tempo funções estruturais e estéticas. Concorda-se com o que refere Eduardo Souto de Moura sobre o betão:

"É *um material tão natural como a pedra; de modo que primeiro "sacamos" a pedra e logo "fazemos" pedra de outra forma*." [58]

Para além da capacidade técnica e estrutural, o betão aparente revela-se como matéria flexível expressivamente, podendo ter diversas variações de textura e de cor. É intrínseco ao pensamento em arquitetura que surja também *"a sensualidade do material - como se sente ao tacto, à vista; se é mate ou brilhante; como cheira; se é dura*

58 SOUTO DE MOURA, Eduardo, em El Croquis n.124, 2005, p.11



36 Muros de vedação em xisto e em bloco de cimento, Azinheira, 2020

ou mole, flexível, fria ou quente, lisa ou rugosa; quais são as suas cores e que estruturas revela à sua superfície.”[59]

Contrariamente ao que se possa pensar, o betão não surge como um elemento alheio ao meio da Azinheira. A sua presença nas construções é a prova da naturalidade com que atualmente se recorre à sua utilização. A constante evolução das técnicas de construção e da indústria faz com que seja natural a construção de um muro em bloco possivelmente feito pelos próprios habitantes, tal como o era um muro de xisto outrora. Sobre a técnica do betão, Paulo Mendes da Rocha conta que:

“*é sempre maleável à criação. É o material mais apropriado para resolver o problema do espaço moderno. Além disso, os operários que trabalham comigo nessas construções concluem simplesmente que poderiam fazer igual. Faz parte de uma certa filosofia esse entendimento de que a arte não é mais para ser feita como mistério (o mundo apartado e incompreendido por todos). As construções de betão, simples e essenciais, mostram que a arquitetura também pode e deve relacionar-se com o povo.*” [60]

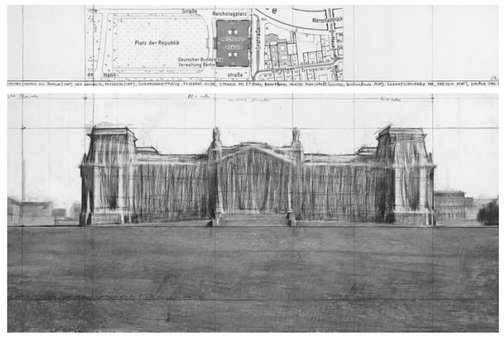
Não será o betão a pedra dos dias de hoje?

A conjugação de materiais proposta no projeto iria alterar tanto a essência do material existente como do novo, tornando-os mais próximos. Isto é, a questão deixou de ser sobre este xisto e este betão, passando a ser sobre estas paredes de xisto em relação com este betão e vice-versa.

“*Um vive do outro: a pedra suporta o betão e o betão também suporta a pedra, porque não é homogénea e há cavidades. É um conjunto.*” [61]

59 SACK, Manfred citado por DEPLAZES, Andrea – *op. cit.*, p.19
60 MENDES DA ROCHA, Paulo – *Futuro Desenhado ou Textos Escolhidos*, 2018, p.13
61 SOUTO DE MOURA, Eduardo, *op. cit.*, p.11

Uma Pele Interior Fragmentos





37 | 38 Christo, Wrapped Reichstag, Berlim, 1979

Wrapped Reichstag

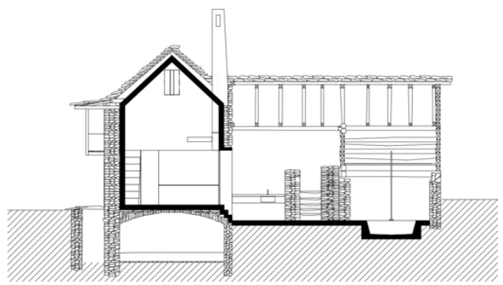
Muitos dos trabalhos da dupla de artistas Christo Vladimirov Javacheff e Jeanne Claude interferem diretamente na perceção do espaço público e na ideia de que a presença das suas intervenções ofereça ao espectador a possibilidade de reflexão ou mudança de pensamento.

Em 1958 Christo criou o “Wrapped Cans and Bottles”, projeto em que embalava pequenos objetos do quotidiano sem interesse particular, demonstrando a sua posição em considerar que qualquer objeto poderia ser convertido em obra de arte. O ato de envolver é uma operação trabalhada em várias das suas intervenções. Em 1995, Christo e Jeanne concretizaram o seu projeto de envolver o edifício Reichstag. O edifício foi envolvido com mais de 100 mil metros quadrados de tecido, como uma pele exterior, suportados por 15km de corda.

Ao tornar o edifício conhecido invisível, desaparecido, a paisagem urbana ganhou uma maior importância simbólica, suscitando também revisões sobre o seu uso e simbologia atual. Tornar o objeto neutro pode fazer-nos pensar nele, no que estará por detrás, pode igualmente despertar mais atenção para a sua envolvente que por vezes é esquecida. Porém suscitará sempre a imaginação ou suposição, por vezes associada à memória, de descobrir o que está por de trás.

Uma Pele Interior Fragmentos





39 | 40 Buchner Brundler, Casa d'Estate, Linescio, 2010

A casa *d'Estate*

A casa d'Estate ficou abandonada por meio século antes do atelier suíço de Daniel Buchner e Andreas Brundler a fazeram reviver. Do exterior, a intervenção é quase impercetível. Uma porta pivotante de vidro, alinhada pela fachada exterior de granito, e uma chaminé de betão são os únicos indícios da transformação que surgiu dentro das paredes de pedra com 200 anos e 65 centímetros de espessura. A opção de restringir o uso da casa nos meses quentes de verão permitiu que os arquitetos deixassem as paredes de pedra intocadas e sem qualquer sistema de aquecimento.

Cada novo elemento é construído em betão: os pavimentos, paredes e teto e outros elementos interiores como a lareira, a cama, e o balcão da instalação sanitária. O betão, derramado entre a parede de pedra existente e as texturas da cofragem de madeira, criou uma casa dentro de uma casa, como uma *matrioshka*. Quando surge um vão que era inexistente nas paredes de pedra, o betão estende-se até ao limite exterior da fachada, como uma boca que tanto sustenta a pedra existente como emoldura esta nova entrada.

Neste projeto os arquitetos permitiram que o edifício de pedra mantivesse a sua estrutura como peça de arquitetura resistente e sobrevivente ao longo dos séculos, porém potenciando o seu interior para continuar a resistir aos próximos.

RELAÇÃO INTERIOR/EXTERIOR

Fazer arquitetura nasce da necessidade de criar um espaço separado do exterior. A delimitação desse espaço expressa-se na construção de um perímetro onde o habitante se sente abrigado, seguro e, acima de tudo, no controlo das suas capacidades e do espaço que o rodeia.

A criação de um edifício de arquitetura tem como consequência a definição de dois espaços à partida distintos: aquele que é contido pelo objeto – o espaço interior - e aquele que alberga o objeto – o exterior. Os espaços interior e exterior partilham o mesmo limite que os separa, e, se este pertence simultaneamente aos dois espaços, significa que o limite é o mediador entre essas duas realidades. Num projeto de arquitetura, para além da decisão de onde erguer esses limites, surgem também questões de como caracterizá-los, tendo em conta que essas decisões irão acarretar significados específicos que determinam a características do espaço. Quando estes limites são rasgados surgem permeabilidades entre o espaço interior e o exterior do edifício. Quando estas se referem a acessos ou espaços de transição é importante pensar na forma como serão desenhadas, para que a transição seja gradual. Isto implica que não haja uma separação abrupta entre estas duas realidades, mas sim uma reciprocidade vivencial entre elas, como defendeu Robert Venturi:

"*A transição deve articular-se por meio de lugares intermédios definidos que permitem simultaneamente o conhecimento do que é significativo de um lado e de outro. Um espaço intermédio, neste sentido, proporciona o terreno comum onde as polaridades contraditórias se podem tornar fenómenos iguais.*"[62]

62 VENTURI, Robert – Complejidad y Contradición en la Arquitectura, 1980, p.131



41 Vão da ruína A, Quinta da Osória, Azinheira, 2020

Não é uma questão de escolher um sobre o outro – escolher o interior ou o exterior – mas sim o contrário deste gesto exclusivista: integrar um no outro, permitir a interpenetração do exterior no interior e vice-versa.

"*A arquitetura dá-se no encontro das forças interiores e exteriores do uso e de espaço. Essas forças interiores e ambientais são ambas gerais e particulares, genéricas e circunstanciais. A arquitetura como parede entre o interior e o exterior torna-se o registo espacial desta resolução e do seu cenário.*"[63]

*

O projeto de intervenção na Quinta da Osória, traduzido por um gesto de introduzir uma pele interior nas suas paredes em ruína, aproveitou precisamente estes limites impostos pelo existente. As aberturas existentes dos vãos na ruína são automaticamente refletidas nas paredes da *pele interior*. Por norma é a caixilharia que marca o limite físico (mas não visual) entre as duas realidades – o interior e o exterior. Ao longo do processo de projeto hesitou-se sobre a localização da caixilharia. Esta poderia assumir três posições distintas: à face da parede interior; entre as duas paredes; ou à face da parede exterior existente. A última opção assumiu-se como a solução encontrada em construções da época da ruína. Nessa época os vãos eram tapados por portadas em madeira, uma vez que o vidro era caro e de difícil acesso e fixavam-se diretamente ao aro formado pelas próprias paredes de pedra. Com a introdução do vidro nas construções comuns, a caixilharia passou a ser inserida à face da parede exterior, ou seja, pelo lado de fora das portadas, uma vez que surgiu posteriormente a esta. Mais do que a aparência estética consequente desta solução, excluiu-se esta hipótese pela instabilidade estrutural existente nas paredes de xisto em ruína, uma vez que a intenção de projeto passa por deixar as

63 *Ibidem.*, p.139



42 Escada da ruína A, Quinta da Osória, Azinheira, 2020

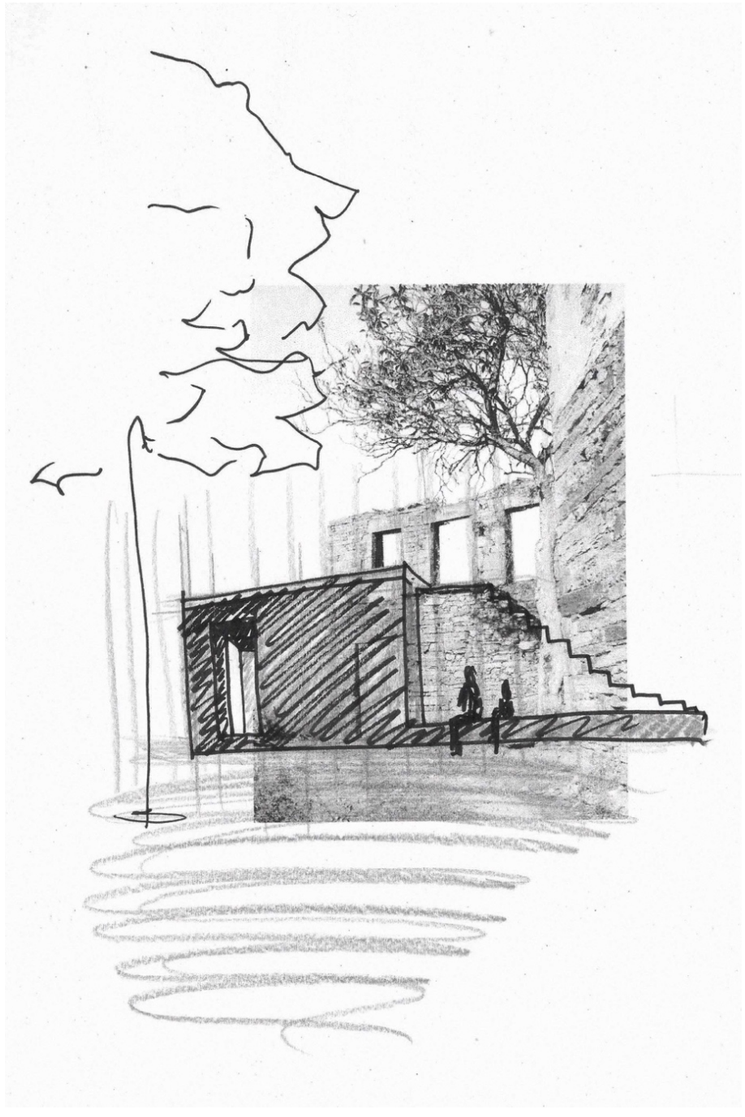
paredes existentes no seu estado atual reforçando a ideia irreversível do tempo e intensificando a memória que possa transmitir.

É nas aberturas de vãos nas paredes - considerados espaços de transição - que podem ser claramente expressos os materiais e processos construtivos do edifício. O rompimento de um limite expõe a sua substância, o seu interior. Definiu-se, então, que no projeto de intervenção, a união (ou separação) entre as duas paredes – a *nova* e a *antiga* - poderia ser cosida pela caixilharia, assumindo-a como o elemento de transição entre os diferentes materiais. Consequentemente, nos pisos superiores, os nichos existentes nas paredes da ruína correspondentes aos vãos poderiam tornar-se pequenas varandas, que permitissem estar no exterior porém limitado e relacionado diretamente com o seu espaço interior correspondente.

A relação entre interior e exterior pode ser igualmente criada por outros elementos ou espaços. Pode existir uma transição que se deixa contaminar pelos dois espaços que separa, não pertencendo nem a um nem a outro, mas aos dois como é o caso do alpendre e da varanda que se observa na ruína da Quinta. Tanto na *ruína A* como na *ruína B* observa-se vestígios de elementos que antecediam a entrada nos edifícios revelando já a preocupação em criar uma transição, não se limitando ao espaço intermédio criado pela espessura das grossas paredes.

Do alpendre da *ruína A* somente sobreviveu a escada em xisto. Seria um alpendre em madeira que abrigava na entrada do piso térreo, ao mesmo tempo que servia de acesso ao piso superior. Numa fase inicial do desenvolvimento do projeto questionou-se se esta escada, com os seus degraus embriagados, poderia manter-se como um elemento escultórico no conjunto - uma escada que sobe para a paisagem, sem levar a lugar algum.

Ao longo do processo de projeto, e porque o projeto também *dita as regras*, optou-se pelo aproveitamento funcional da escada tirando



43 Desenho da proposta do novo *alpendre*

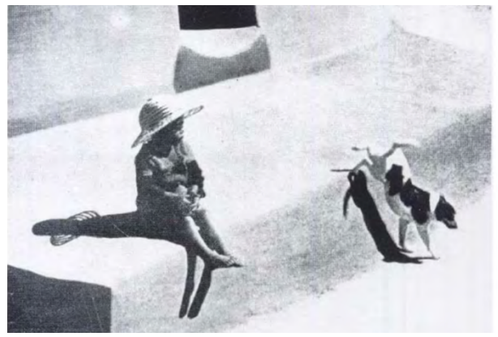
partido deste elemento existente como o principal acesso para o piso superior. Para tal, a *pele interior* proposta revela um momento de exceção quando atravessa as espessas paredes da ruína no piso térreo e recria uma plataforma adossada à escada, remetendo, de certa forma, para a conceção de um alpendre. Este novo volume que se manifesta no exterior, expresso pelo mesmo material utilizado no interior, marcaria a chegada à Quinta. A plataforma criada surge como um miradouro na ascensão da escada, ao mesmo tempo que a abraça e completa. Contemporâneo, este novo elemento, prolonga-se do interior para o exterior para receber os seus visitantes. Seria um marco para quem chega à Quinta, como o primeiro confronto entre os dois tempos a avistar desde o portão. Um marco que avisa os visitantes que ali há um novo e renascido modo de viver.

É importante pensar que o projeto não se limite a inserir espaços no interior da ruína existente, negligenciando o seu exterior. É com o exterior da Quinta que os interiores propostos estarão em constante relação. No conjunto, a ruína com os seus muros deixados ao acaso, revelam uma massificação desordenada. Nas visitas à Quinta sentiu-se a necessidade de fazer a ruína respirar, salvando-a do seu caos aparente. Para tal analisou-se que zonas se poderiam destinar a espaços exteriores, mesmo que delimitadas pelas paredes da ruína. Zonas fechadas, ou parcialmente, mas a céu aberto, surgiram como um pequeno pulmão que unificaria os distintos espaços interiores e exteriores. Viu-se no projeto a necessidade de pensar os espaços exteriores como passíveis à manipulação, não descaracterizando a ruína existente mas sim intensificando-a, tal como defende Eduardo Souto de Moura:

"*Naturalizar a arquitectura e artificializar a envolvente são a mesma coisa, duas operações de simulação para construir a realidade.*"[64]

64 SOUTO DE MOURA, Eduardo, em El Croquis n.124, 2005, p.22

Relação Interior/Exterior Fragmentos



44 Herman Hertzberger, "*The in-between*",1991

A soleira

Sobre a ideia de espaço intermediário – o in-between – Herman Hertzberger realça a importância da soleira por considerar que tem um papel fundamental na ancoragem do espaço privado na vida pública, ao representar um espaço intermédio através do qual o edifício é ligado à comunidade. A soleira não pertence ao público nem ao privado, no entanto participa diretamente na modulação de ambos.

"*A criação sentada no degrau em frente à sua casa está suficientemente longe da mãe para se sentir independente, para sentir a excitação e a aventura do grande desconhecido.*

Mas, ao mesmo tempo, sentada ali no degrau, que é parte da rua assim como da casa, ela sente-se segura, pois sabe que a mãe está por perto. A criança sente-se em casa e ao mesmo tempo no mundo exterior. Esta dualidade existe graças à qualidade espacial da soleira como uma plataforma, um lugar em que os dois mundos se sobrepõem em vez de estarem rigidamente marcados."

Herman Hertzberger, Lições de Arquitetura, 1999, p.32

Relação Interior/Exterior Fragmentos



45 *Cubo* da FAUP, 2020

O cubo da FAUP

Durante 5 anos cruzei aquela passagem vermelha, onde, depois de a intersectar, apesar de imposta quase sobre o passeio público e aberta ao céu, podia afirmar que já tinha chegado à Faculdade.

A marcação da entrada/chegada à Faculdade de Arquitetura é expressa por este elemento cúbico vermelho por dentro e branco por fora. Sentimos que, de facto estamos dentro do cubo, apesar de continuarmos cá fora. Os seus limites são claramente impostos, porém representativos.

É uma entrada fechada, ainda que aberta; um cubo fechado pelas suas esquinas, e aberto pelas suas superfícies.

A representação simbólica desta entrada, que até um portão possuí numa das suas duas faces verticais abertas, é capaz de nos conduzir o caminho até à "verdadeira" entrada principal do edifício. Com este elemento aprendi que os espaços interiores não têm que ser obrigatoriamente fechados ou os exteriores totalmente abertos. O desenho de arquitetura tem a capacidade de proporcionar esta clara ambiguidade entre complementares contradições.

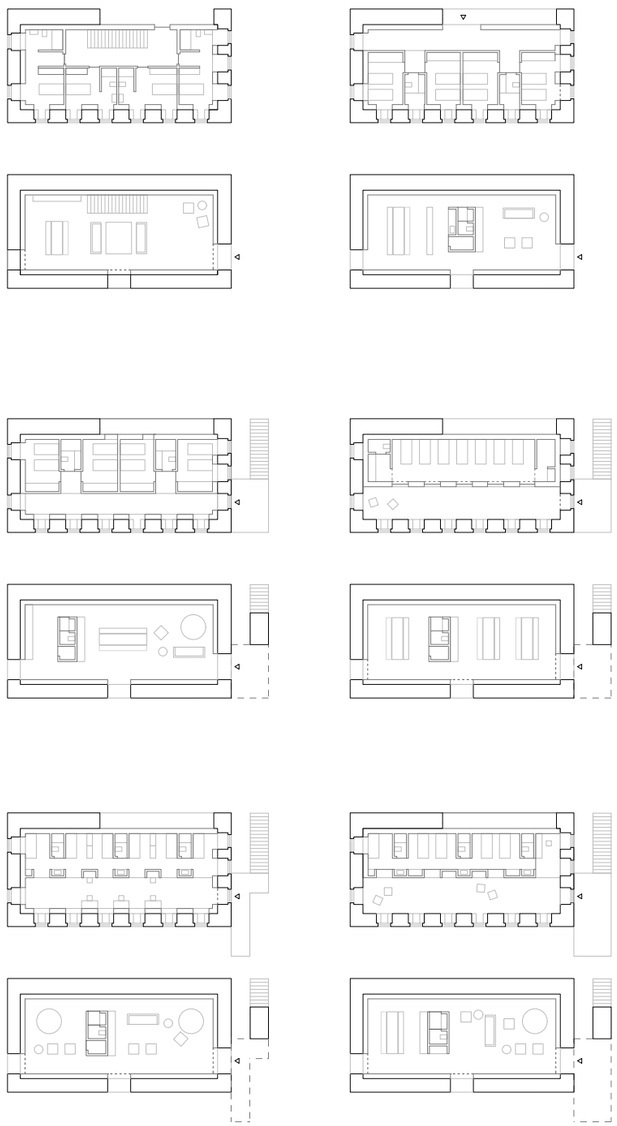
FLEXIBILIDADE NO TEMPO E NO ESPAÇO

No mundo atual, múltiplo e hipotético, onde não se pode prever o futuro com certezas, a arquitetura e a cidade expressam a flexibilidade, como uma necessidade. O espaço em que o indivíduo se move no quotidiano, o espaço das suas casas, o espaço urbano e o território à sua volta, é um espaço instável. A velocidade atual das transformações tornou-o um espaço profundamente dinâmico. O indivíduo é constantemente estimulado, alterando muitas vezes os seus hábitos e as linguagens com que interage com o mundo.

A alteração das exigências de cada indivíduo influencia a modificação do espaço onde vive. Muda os espaços e os objetos para os adaptar às suas intenções, para os viver e utilizar. As mudanças de vida constantes, como por exemplo o aumento ou diminuição do agregado familiar ou as questões económicas impõem muitas vezes a necessidade de alterar o espaço onde se habita. Porém as alterações não se restringem à habitação. De igual modo, espaços de lazer e culturais, como por exemplo, espaços de turismo, de comércio ou de exposição, têm também necessidade de adaptação a diferentes circunstâncias e usos, pois, se estes são utilizados pelo Homem, e se o Homem se vai mutando, estes terão obrigatoriamente que ser também mutáveis. Como refere Robert Venturi:

"*Há justificações tanto para a habitação multifuncional como para o edifício multifuncional.*" [65]

65 VENTURI, Robert – *op. cit.,* p.52



46 Processo, tentativas de organização interior da *Ruína A*

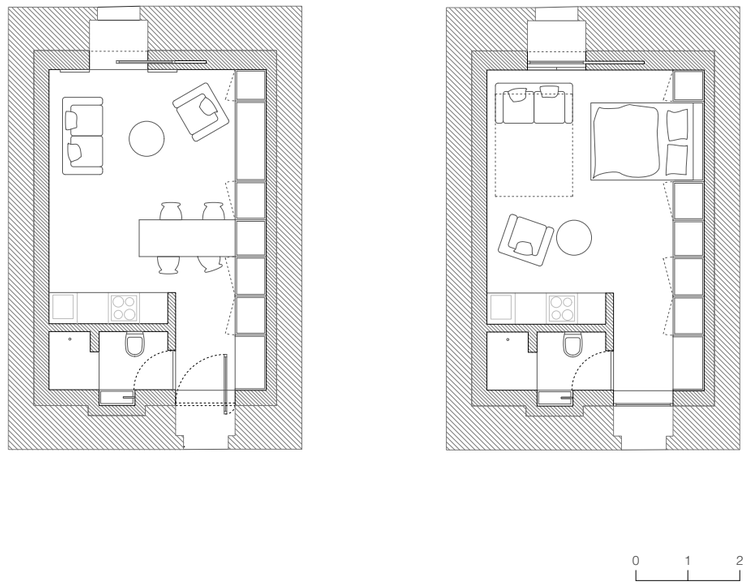
A ideia de flexibilidade surge *"da certeza de que correctas soluções não existem, porque o problema que requer solução está num estado de fluxo permanente, é sempre temporário."*[66] Uma intenção de projeto que pense na flexibilidade pode facilitar alterações e circunstâncias contribuindo para o prolongamento do ciclo de vida do objeto construído bem como para a diminuição de custos a longo prazo.

Pensar na flexibilidade e adaptabilidade dos espaços "*não é a antecipação exaustiva de todas as modificações possíveis. Muitas alterações são imprevisíveis* [...] *A flexibilidade é a criação de uma capacidade de ampla margem que permite diferentes e mesmo opostas interpretações e usos*"[67]. A flexibilidade depende da diversidade de usos e apropriações, permitindo a expressão livre da vontade singular de cada indivíduo ou grupo, porém esses mesmos usos e apropriações só existirão se forem induzidos pelas próprias características do espaço. Chega-se a uma aparente contradição entre a liberdade de uso, pela indefinição dos espaços, e a indução ao uso, pela definição dos mesmos. Durante a composição e desenho de arquitetura, a apropriação dos espaços, em vez de controlada e definida, pode ser sugerida e ambígua, porém pensada como tal.

"*A ambiguidade válida fomenta a flexibilidade útil.*"[68]

No projeto da Quinta diferenciou-se pensamentos sobre flexibilidade em três modos. O primeiro revelou-se pela capacidade de alteração da distribuição interior através do uso de certos materiais. Isto é, a escolha de certos materiais deve revelar-se por certas necessidades e princípios e não apenas por uma opção estética. De facto, um material com as capacidades do betão para criar o invólucro principal dos espaços interiores revela uma preocupação estrutural e pragmática para a

66 HERTZBERGER, Herman – Lições de Arquitetura, 1999, p.146
67 KOOLHAAS, Rem - Small, Medium, Large, Extra-large, 1998, p.240
68 VENTURI, Robert – *op. cit*., p.53

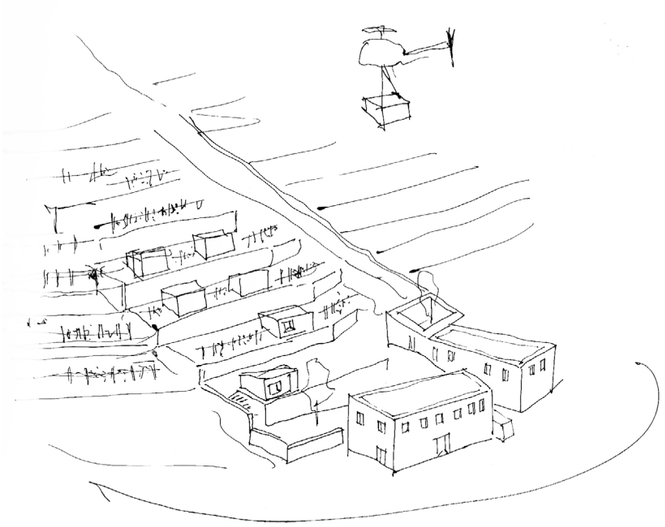


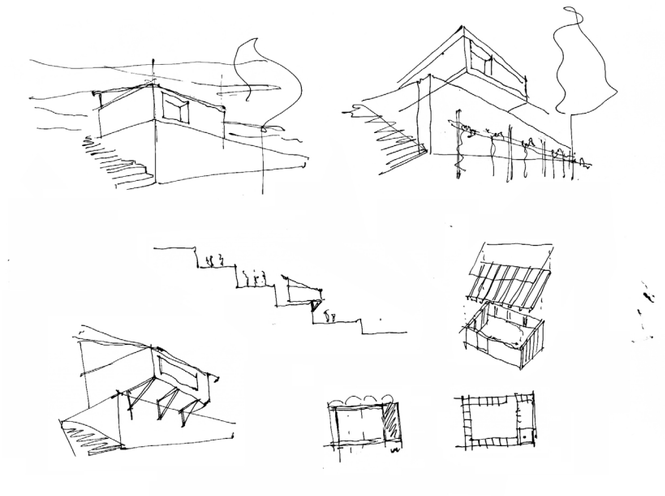
47 Esquema de organização dia/noite das habitações temporárias

intenção. Porém, contrastando com esta, na definição das compartimentações interiores, propôs-se a utilização de estruturas leves de madeira, permitindo facilmente a sua reconfiguração no futuro.

Um segundo modo em que se pensou a flexibilidade foi na configuração desses mesmos interiores. De forma pragmática estipulou-se que a *ruína A* assumiria funções de carácter comum, e a *ruína B,* funções mais individuais, com pequenas habitações temporárias. Este ténue contraste surgiu da vontade de não restringir o tipo de visitantes, criando espaços que respondessem a diferentes períodos de estadia, bem como a diferentes objetivos de visita. Os espaços propostos na *ruína A* assumem-se neutros e com polivalência de usos. O piso térreo representa uma planta livre onde surge somente um núcleo de serviços: cozinha e instalação sanitária. A disposição deste núcleo torna tendenciosa a localização da cozinha, porém, assenta ao mesmo tempo na subjetividade e na desprogramação. Pensa-se ser possível, por exemplo, variar entre uma grande sala de refeições, uma sala de provas, uma sala de estar com sofás, um salão de eventos, uma sala para workshops ou exposições, e por aí em diante. No piso superior propõe-se uma sequência de espaços divididos por núcleos de serviços. Estes são pensados primeiramente como espaços de camaratas, porém, poderão ser, de igual forma, convertidos em salas de workshops ou até espaços de trabalho, segundo a necessidade dos respetivos visitantes e pretensão dos proprietários.

Na *ruína B* propõe-se a sua transformação em pequenas habitações de carácter temporário. Respondendo às necessidades mínimas, estas habitações permitem a pluralidade de usos ao longo do dia. Num armário tanto se encontra a cama, como a mesa de jantar, possibilitando assim a configuração do espaço livre conforme as atividades necessárias. Portanto, não são só espaços de dormir, permitem uma estadia longa onde o visitante se possa sentir autónomo.





48 Desenho de estudo das *habitações-ensaio*

Por último, o terceiro ponto de flexibilidade é pensado segundo o possível crescimento da Quinta a longo prazo. Para que seja possível o aumento do número de visitantes, pensou-se num edifício fora da ruína que pudesse igualmente albergar visitantes. Entende-se que a possibilidade de construção de um edifício "hotel" poderia criar demasiado impacto na paisagem, bem como, possivelmente, impor-se em relação à ruína, afastando-se da intenção de projeto pretendida. Desta forma pensou-se num protótipo de um novo edifício de 35m² que suportasse as condições mínimas de habitação temporária. Este volume é um *ensaio*. Apesar de proposta uma implantação, não se pretende que faça parte intransigente da intervenção, mas que sirva de mote para uma possibilidade futura.

A encosta que embate na ruína mostra-se como uma parte da Quinta deixada ao acaso, e por conseguinte, revela potencial para ser explorada através da implantação de várias *habitações-ensaio*, direcionando-as para a paisagem do vale do Corgo e redesenhando este espaço exterior submetido ao caos da Natureza. Pensou-se esta nova peça como um experimento, uma construção feita numa estrutura leve que pudesse facilmente ser transportada ao longo da íngreme encosta. Um espaço vazio que, tal como o referido anteriormente, pudesse ser flexível no seu uso ao longo do dia. As suas aparentes grossas paredes aproximam-se da espessura das paredes da ruína, porém como adotam uma estrutura leve permitem que aí nelas se *guarde* o mobiliário e serviços.

Imaginou-se a possibilidade de serem os próprios proprietários juntamente com os habitantes da Azinheira, ou até com os visitantes, a construir várias *habitações-ensaio*, conforme a necessidade de crescimento da Quinta. Se outrora eram os próprios habitantes que construíam muros e casas em xisto, pode-se criar uma analogia entre esta ação de contato entre o Homem e a natureza, promovendo uma atividade que intensifique relações entre os habitantes locais e os visitantes de outras regiões, e que agite a monotonia da Azinheira.

Em suma, o projeto procurou a criação de espaços com condições habitáveis, que proporcionem o desenvolvimento de atividades associadas a quem os explorar. Pensou-se que tanto poderiam ser albergues para trabalhadores na Quinta, como para visitantes que procurassem conhecer a região. Desta forma não se rotula a intervenção como “turismo rural”, “agro-turismo”, ou “casa de quinta”.

Quem sabe, a Quinta poder-se-á transformar até num laboratório de (auto) construção e experimento, entre a exploração do seu território e o usufruto da paisagem.

FLEXIBILIDADE NO TEMPO E NO ESPAÇO FRAGMENTOS



49 *Ensamble Place*, Madrid, 2017

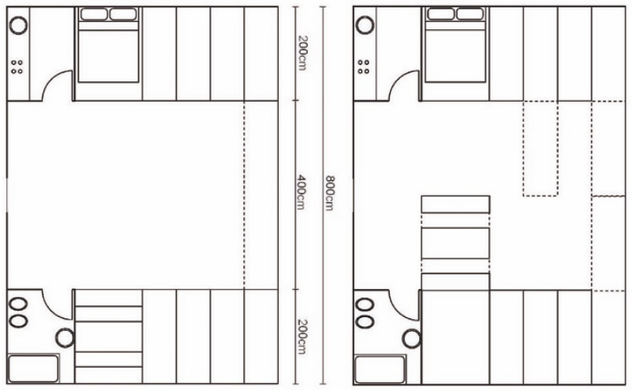
Experiência em Ensamble Studio

O período de colaboração no atelier Ensamble Studio em Madrid, permitiu-me contactar com temas da arquitetura e da construção até então pouco experienciados. Tive a oportunidade de trabalhar no projeto experimental de pré-fabricação de habitações modulares que, devidamente montadas, formariam um conjunto baseado no sistema *Unité d'Habitación* de Le Corbusier. O projeto submetia-se a paredes e lajes formadas por uma estrutura leve criadas em fábrica e posteriormente transportadas para o respetivo lugar para serem assembladas *in situ*. Os protótipos das lajes e paredes à escala 1:1 foram construídos pelas nossas próprias mãos: cortar os perfis metálicos; montar a estrutura; aparafusar; isolar com lã de rocha; cortar painéis compósitos de cimento e madeira; revestir, polir. O próprio atelier é uma oficina, o local onde se pensa e se faz.

"[...]*queremos um homem que esteja sempre a pensar e outro que esteja sempre a trabalhar, e chamamos um de cavalheiro, e o outro de operário, ao passo que o operário muitas vezes deveria estar a pensar, e o pensador, muitas vezes, deveria estar a trabalhar, para ambos serem chamados de cavalheiros*."

John Ruskin , The Stones of Venice, 1886, p. 201

Flexibilidade no Tempo e no Espaço Fragmentos



Azioni a scomparsa

Publicado pela primeira vez em 1997, o projeto Azioni a scomparsa foi realizado a propósito da exposição “Itália e Japão. Design as a lifestyle”, no Japão em 2001.

O projeto debruça-se sobre o desenho de uma casa sem divisões. A casa não é dividida em ambientes funcionais. Concentra e encerra as atividades domésticas em armários de correr. Os armários desaparecem integrando-se nas paredes. Estas paredes são como grandes gavetas de onde se retira os espaços funcionais de que se precisa.

O espaço central onde se instalam as atividades necessárias à vida doméstica oscila entre o denso e o vazio conciliando a redução do espaço com o seu crescimento.

Aqui, o vazio não é portanto a ausência de algo, mas sim a vontade de proporcionar uma nova economia de formas e linguagens permitindo a variabilidade do espaço principal e único da casa.

50 Giovanni Lauda, Azione a scomparsa, 1997



51 Peter Zumthor, Residências sénior, 1989 – 1993

Flexibilidade no Tempo e no Espaço Fragmentos

Gerar programa

Os corredores são por norma espaços que servem para aceder a compartimentos. Habitualmente são trabalhados no sentido de serem lugares de passagem. Porém este tipo de espaços pode ir mais além do que a sua função primordial. A conceção de espaços pré-determinados delimitam a possibilidade de mudanças na vivência e apropriação dos mesmos. Contrariamente, a atribuição de usos genéricos aos espaços pode permitir a sua versatilidade. Pensar que os espaços se reduzem ao conjunto formado pelas peças úteis sugere uma ideia reducionista em que o usuário só poderá disfrutar de certos espaços do edifício – os que têm uma função explícita. Neste sentido os corredores estariam condenados a ser pequenos e escuros lugares a evitar. Nas residências sénior projetadas por Peter Zumthor, o desenho do amplo corredor de acesso às habitações transcendeu a definição de limites físicos, resultando na capacidade de ser harmoniosamente apoderado pelos seus habitantes como espaço de estar.

"*Devemos constantemente procurar por formas arquétipas que, porque conseguem associar-se a múltiplos significados, não podem apenas absorver um programa mas sim conseguir gerar um. Forma e programa evocam-se um ao outro*."

Herman Hertzberger, Lições de Arquitetura, 1999, p.149

NOTA FINAL

A ideia de tempo é intrínseca à arquitetura: primeiro, porque a arquitetura não tem tempo, uma vez que a necessidade de abrigo e de formalizar espaço nascem com o aparecimento da humanidade e da sua relação com o território; em segundo, porque pensar e compreender a arquitetura obriga a um entendimento da realidade, tendo em conta a relação dependente entre espaço e tempo. Concretizar, de facto, arquitetura – desde a encomenda à ideia; do projeto à licença e da construção à sua vivência – demora o tempo suficiente para que a mesma possa ser continuamente posta em causa.

É comum, na prática atual da arquitetura, influenciada pela rapidez contemporânea com que tudo se faz, ser pedida a realização de um projeto no mínimo tempo possível, obrigando, por vezes, ao recurso de soluções pré-concebidas que tendem em impor-se de modo acrítico às condições do lugar. É necessário contrariar esta necessidade de rapidez e de imediatismo através da ideia de processo, de investigação e de maturação – sinónimos da definição de tempo – que caracteriza a disciplina da arquitetura como algo significante. O tempo de pensar e o tempo de fazer são, assim, dois tempos de uma mesma realidade, que nem sempre parecem surgir contíguos.

Assim, o processo-dissertação assume-se como o motivador do conhecimento e reflexão acerca de um tempo específico que não volta, de um tempo presente de quem o vê e pensa, e ainda de um tempo futuro que se especula. Aliás, acredita-se que, de um ponto de vista temporal, não existe o projeto para o passado ou para o presente. O projeto, no seu sentido mais lato, pode ser entendido como a vontade de aproximar um futuro desejável, fixando-se num presente, fruto de um passado, passado este que serve de contraponto e elemento dialético para a formação da ação futura.

De facto, tudo está em constante transformação. As construções com o passar do tempo transformam-se em ruínas. A própria ruína da Quinta da Osória transformou-se ao longo do ano: em Agosto, as plantas apoderavam-se da ruína, demonstrava-se forte e resistente. Em Outubro viu-se uma ruína despida e frágil, consequência de mais um ano a suportar o seu desmoronamento.

O projeto de arquitetura procurou, aqui, compreender e formar uma realidade em vez de representar uma resposta a uma pergunta determinada por linhas de pensamento incontestáveis. O projeto procurou assim ganhar um estatuto de investigação/processo. Uma investigação que não só procurou decifrar dúvidas, mas que instituiu novas condições que deram origem a outros problemas. Um projeto de arquitetura que se apresenta como processo com dados confusos, incertos e até, possivelmente, contraditórios. Não se procurou um método à priori pois acredita-se que existem fatores circunstanciais que impedem que a abordagem projetual se esgote numa mera aplicação metodológica.

Assim, apresenta-se um projeto desenhado de forma a dar uma possível resposta a uma etapa, porém o que importa reter é a capacidade de equacionar e refletir a partir do projeto - a aproximação a um momento de maturação e a um posicionamento ideológico face aos problemas encontrados.

"*Na prática do projeto, o que importa a investigação que, no mundo empírico circunstante, liberta poeticamente a imaginação e aí recolhe os materiais a interpretar para a construção da arquitetur*a."[69]

A transformação da complexidade de um processo criativo numa estrutura narrativa linear conduziu à inevitável seleção e desenvolvimento de determinados temas em detrimentos de outros, porém reforça-se que outras questões também terão sido debatidas (ausentes ou mencionadas levemente) que influenciaram o caminho do

69 MENDES, Manuel – *op. cit.,* p.136

projeto. Neste sentido, vê-se o projeto desenhado como condensador de intenções que poderá animar outras vias de reflexão. Acredita-se, portanto, que outro projeto (ou a continuação do mesmo) poderá ser equacionado no futuro, num outro tempo, e tornar-se igualmente válido. Assim, o único método possível no processo de projeto é a própria construção dessa via - a capacidade de construir um pensamento sobre e a partir do projeto.

Do processo de projeto, que se crê resultante de uma ação interpretativa individual lenta e atenta, fica a experiência, de onde "*nascem as raízes dos conhecimentos futuros, dos desejos de conhecer, desejos muito mais importantes para a formação do que os mesmos conhecimentos. Porque é o desejo de conhecer e não o conhecimento aquilo que ensina.*"[70]

Reforça-se então que o escrito neste trabalho se revela na tradução da reflexão despertada por este exercício de projeto realizado na época presente, e por ser o reflexo de uma intenção crítica, poderá e deverá ser posto em perspetiva e sujeita a novas interpretações e formulações, provenientes de uma atualização de quem o pensa e/ou de um outro tempo ou outra época. É importante mencionar o seu caráter efémero, onde o tempo e a circunstância têm um peso fundamental. Desta forma, considera-se que a dissertação reflete acerca da questão:

Como é que *eu, hoje,* projeto sobre *esta* ruína?

70 MARTÍNEZ SANTA-MARIA,Luis, Intersecciones, 2004, p.97

"Não há um só homem que não seja um descobridor. Começa por descobrir o amargo, o salgado, o côncavo, o liso, o áspero, as sete cores do arco-íris e as vinte e tal letras do alfabeto; passa pelos rostos, os mapas, os animais e os astros; conclui pela dúvida ou pela fé e pela certeza quase total da sua própria ignorância."

Jorge Luís Borges
Atlas, 2018

Referências bibliográficas

Livros

ALARCÃO, Pedro. Construir na ruína: entre a reconstituição e a reabilitação. Porto: FAUP, 2018

Associação dos Arquitectos Portugueses. *Arquitectura Popular em Portugal*, 3ª ed. 1º Volume. Lisboa, 1988

BANDEIRINHA, José António (ed.). Fernando Távora: Modernidade Permanente. Matosinhos: Associação Casa da Arquitectura, 2012

BARRETO, António. *Douro*. Lisboa: Edições Inapa,1993

BIANCHI DE AGUIAR, F.; DIAS, J.M.; ANDRESEN, T.; CURADO, M.J. et al. - *Candidatura do Alto Douro Vinhateiro a Património Mundial*. Zamora: Fundação Rei Afonso Henriques, 2000

CARNEIRO, Alberto, *Campo, Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto*. Porto: Faup Publicações, 1995

COSTA, Alexandre Alves (et.al). *Só nós e Santa Tecla: a casa de Caminha de Sergio Fernandez*, Porto: Dafne Editora, 2008

DEPLAZES, Andrea. *Construir la Arquitectura: Del Material em bruto al edifício*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010

DOMINGUES, Álvaro - *Vida no campo*. Porto: Dafne Editora, 2011

FAUVRELLE, Natália. *Quintas do Douro*: As arquitecturas do Vinho do Porto. Porto: GEHVID, 2001

FERNANDES, Manuel Correia. *A Estrutura de Suporte: construir arquitectura: um programa para a Disciplina de Projeto*. Porto,:FAUP, 1995

GIL, Fernando (coord.). *Enciclopédia Einaudi: Memória - História*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984

GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni. *La Restauración objectiva (método SCCM de restauración monumental)*. Barcelona: Diputación de Barcelona, 1999

LEATHERBARROW, David. *Architecture oriented otherwise*. Nova Iorque: Princeton architectural press, 2009

MARTÍ ARÍS, Carlos. La cimbra y el arco, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005

MENDES, Manuel (coord.). *Alfredo Durão de Matos Ferreira: Memória*, Porto: Fundação Instituto Marques da Silva, 2017

MUÑOZ, Alfonso Cosme. *El proyecto de Arquitectura. Concepto, proceso y representación*. Barcelona: Editorial Reverté, 2008

PEREIRA, Gaspar Martins. *O Douro e o Vinho do Porto: de Pombal a João Franco*. Porto: Afrontamento, 1991

RUSKIN, John. *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*, 1ºed. Barcelona: Alta Fulla, 1987

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*, 1º ed. Alfragide: Editorial Caminho, 2013

TÁVORA, Fernando. *Da organização do espaço*, 8ª ed. Porto: Faup Publicações, 2008

TÁVORA, Fernando. *O problema da casa portuguesa*. Lisboa: Manuel João Leal, 1947

TORGA, Miguel. *Diário VII*. 2ª ed. revista. Coimbra: Edição do Autor, 1961

TRIGUEIROS, Luiz - *Fernando Távora* Lisboa, Blau, 1993

USTÁRROZ, Alberto. *La Lección de las Ruinas: presencia del pensamento griego y del pensamento romano em la arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1997

VALDERRAMA, Luz Aparicio. *La Construcción de la Mirada: Trés Distancias*. Sevilla: E.T.S.A. Universidad de Sevilla, 1999

VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto; GALHANO, Fernando. *Arquitectura Tradicional Portuguesa*, 1ªed. Lisboa: Dom Quixote, 1992

Periódicos

2G, Eduardo Souto de Moura, n.5. Barcelona: Gustavo Gili, 1998

AOA. ASSOCIACIÓN DE OFICINAS DE ARQUITECTOS DE CHILE. Santiago: n. 31, Maio 2016
https://issuu.com/aoachile/docs/98892_interior_31

El Croquis, Aires Mateus (2002-2011), n.154. Madrid: Editorial El Croquis, 2011

El Croquis, Aires Mateus (2011-2016), n.186. Madrid: Editorial El Croquis, 2016

El Croquis*, Eduardo Souto de Moura (1995-2005)*, n.124. Madrid: Editorial El Croquis, 2005

El Croquis*, Eduardo Souto de Moura (2005-2014)*, n.176. Madrid: Editorial El Croquis, 2015

El Croquis, Herzog & de Meuron (1983-1993), n. 60. Madrid: Editorial El Croquis, 1993

El Croquis, Smilijan Radic (2003-2013), n.167. Madrid: Editorial El Croquis, 2013

Websites

SOROMENHO, Ana, “Arquitetura é um ato de generosidade”, Expresso, Setembro 2016
https://expresso.pt/cultura/2016-09-15-Arquitetura-e-um-ato-de-generosidade

Conferências/palestras

DOMINGUES, Álvaro. “O Porto e rio Douro: a construção de uma nova relação”, I Econtro de Museus do Douro. Vila Real, Setembro 2007
http://www.museudodouro.pt/tpls/mu/files/encontros/pdf/alvarodominguees.pdf

Créditos de imagens

01 Entrada da Quinta da Osória, Azinheira, 2020 Arquivo pessoal

02 Axonometria das ruínas da Quinta da Osória – Desenho da autora

03 Anotações sobre o programa do projeto, Porto, 2019 – Arquivo pessoal

04 Jørn Utzon, A mão pensante
https://www.architectural-review.com/buildings/impractical-genius-jorn-utzons-sydney-opera-house-and-can-lis-mallorca

05 Paisagem vinhateira, Azinheira, 2020 – Arquivo pessoal

06 Álvaro Siza Vieira, “De memória, já em casa- Porto”, 1999
SIZA VIEIRA, Álvaro - Esquissos do Douro. Lisboa: Figueirinhas, 1999, p.95

07 Domingos de Alvão, Vindima
https://in-libris.com/products/vintages-exposicao-fotografica-de-domingos-alvao

08 Revelação da paisagem, Machu Picchu, Peru, 2017 – Arquivo pessoal

09 Ruína e natureza, Eduardo Souto de Moura, Conferência X, Arca Cultural, 2020
https://www.youtube.com/watch?v=i20EwIDscMU&feature=emb_title

10, 11 Matera, Itália, 2011 – Arquivo pessoal

12 Ponte da autoestrada do Interior Norte A24, Azinheira, 2020 – Arquivo pessoal

13 (Re)Construções, Azinheira, 2020 – Arquivo pessoal

14 Viga metálica numa casa em xisto, Azinheira, 2020 – Arquivo pessoal

15 Desenhos de projeto, *Escuela de Ofícios*, Buenos Aires, 2016 – Arquivo Pessoal

16 Ruína A da Quinta da Osória, Azinheira, 2020 – Arquivo pessoal

17 Ruína B da Quinta da Osória, Azinheira, 2020 – Arquivo pessoal

18 Planta de levantamento da ruína – Desenho da autora

19 Corte de levantamento da ruína – Desenho da autora

20 Parede de xisto caiada, Azinheira, 2020 – Arquivo pessoal

21 Le Corbusier no Parthénon, 1911
https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/06.067/3109

22 Ruína A da Quinta da Osória, Azinheira, 2020 – Arquivo pessoal

23 FAHR 021.3, Serious House, Itália, 2011
https://archello.com/pt/project/serious-house

24 Gordon Matta-Clark, Conical Intersect, Paris, 1975
https://publicdelivery.org/matta-clark-conical-intersect/

25 Antigo vestíbulo do palácio Diocleciano, Croácia
https://www.daytripsfromsplit.com/vestibule-emperors-palace/

26 Eduardo Souto de Moura, Planta da reconversão de uma ruína no Gerês, 1980-1982
TRIGUEIROS, Luiz (ed.), Eduardo Souto de Moura, 2ªed. Lisboa, p.41

27 Eduardo Souto de Moura, Reconversão de uma ruína no Gerês, 1980-1982
TRIGUEIROS, Luiz (ed.), Eduardo Souto de Moura, 2ªed. Lisboa: Blau, 1996, p.40

28, 29 Eduardo Souto de Moura, Casa em Baião, 1990-1993
http://storiesofhouses.blogspot.com/2005/06/house-in-baio-by-eduardo-souto-de.html

30, 31 Eduardo Souto de Moura, Casa em Moledo, 1991-1996
https://www.atlasofplaces.com/architecture/casa-en-moledo/

32 Bruno Munari, "Das coisas nascem coisas", 1981
MUNARI, Bruno - *Das coisas nascem coisas*. Lisboa: Edições 70, 1981, p.66

33 Mapa pessoal de referências – Arquivo pessoal

34 Esquema da pele interior – Desenho da autora

35 Materiais da proposta de projeto, betão pigmentado e xisto – Arquivo pessoal

36 Muros de vedação em xisto e em bloco de cimento, Azinheira, 2020 – Arquivo pessoal

37, 38 Christo, Wrapped Reichstag, Berlim, 1979
https://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag

39, 40 Buchner Brundler, Casa d'Estate, Linescio, 2010
https://bbarc.ch/en/casa-destate

41 Vão da ruína A, Quinta da Osória, Azinheira, 2020 – Arquivo pessoal

42 Escada da ruína A, Quinta da Osória, Azinheira, 2020 – Arquivo pessoal

43 Desenho da proposta do novo *alpendre* – Arquivo pessoal

44 Herman Hertzberger, "The in-between",1991
Herman Hertzberger, Lessons for Students in Architecture, Roterdão: 010 Publishers, 1991, p.32

45 Cubo da FAUP, 2020 – Arquivo pessoal

46 Processo, tentativas de organização interior da ruína A – Desenho da autora

47 Esquema de organização dia/noite das habitações temporárias – Desenho da autora

48 Desenho de estudo das *habitações-ensaio* – Arquivo pessoal

49 Ensamble Place, Madrid, 2017 – Arquivo pessoal

50 Giovanni Lauda, Azione a scomparsa, 1997
https://www.giovannilauda.com/azioni-a-scomparsa

51 Peter Zumthor, Residências sénior, 1989 – 1993
https://www.atlasofplaces.com/architecture/homes-for-senior-citizens/

Volume um de dois

Quinta da Osória
Bitácula de um projeto

Joana Leitão Ferreira

Volume dois de dois

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura
Apresentado à Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto
Sob a orientação da Professora Doutora Ana Isabel da Costa e Silva

II

projeto

II *Projeto*

REGISTO FOTOGRÁFICO

7

DESENHO RIGOROSO

31

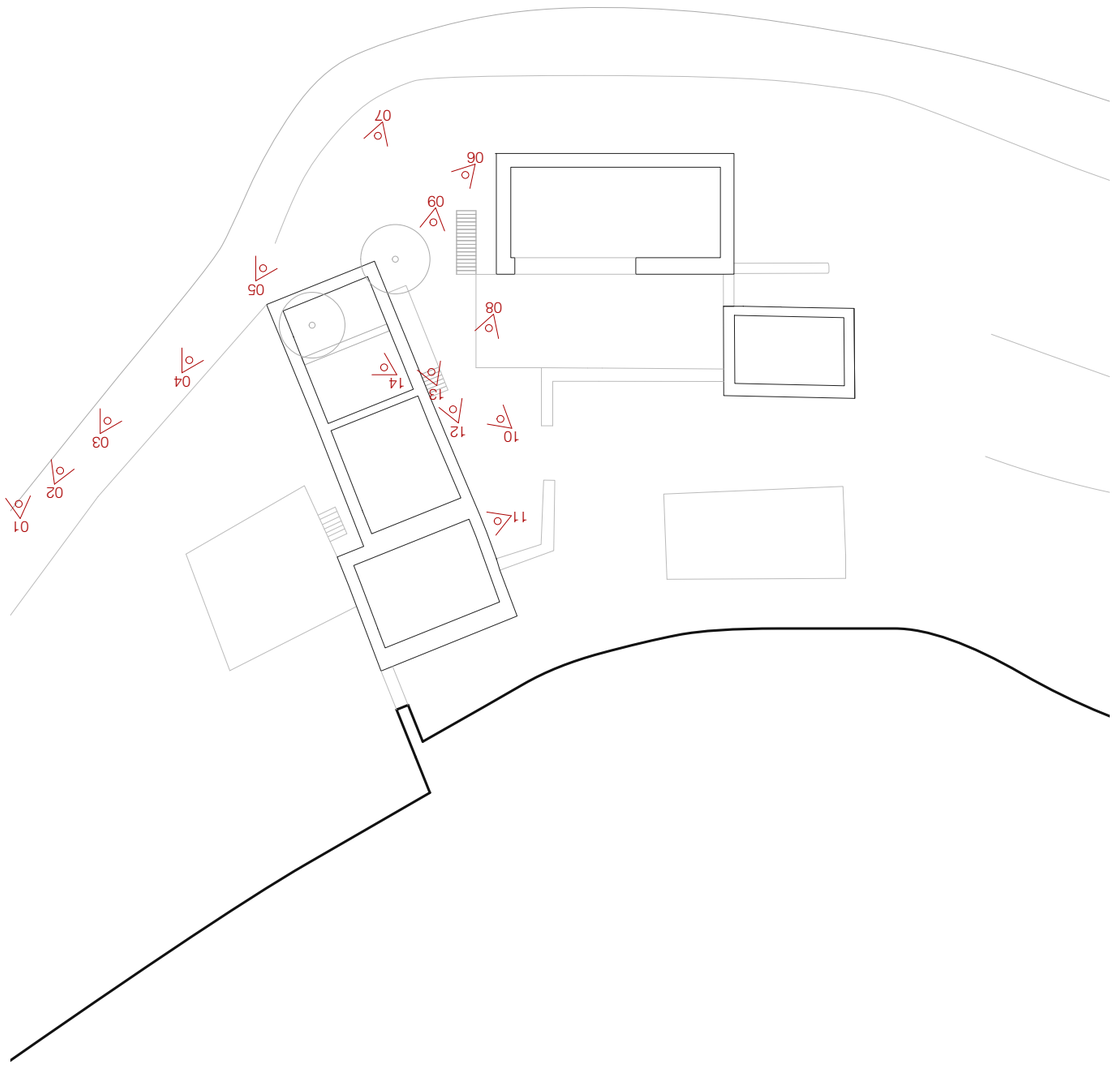
ESTUDOS

71

Índice | desenho rigoroso

	Nº	Nome		Escala
aproximação				
	A.01	Planta do território		1:8000
	A.02	Planta da Quinta da Osória		1:1500
	A.03	Planta do Existente		1:200
intervenção				
	I.01	Planta de Coberturas		1:100
	I.02	Planta Piso Superior	*Ruína A*	1:100
	I.03	Planta Piso Térreo	*Ruína A*	1:100
	I.04	Alçado Poente	*Ruína A*	1:100
	I.05	Alçado Sul	*Ruína A*	1:100
	I.06	Alçado Norte	*Ruína A*	1:100
	I.07	Corte Transversal	*Ruína A*	1:100
	I.08	Corte Longitudinal	*Ruína A*	1:100
	I.09	Planta Piso Superior	*Ruína B*	1:100
	I.10	Planta Piso Térreo	*Ruína B*	1:100
	I.11	Alçado Norte	*Ruína B*	1:100
	I.12	Alçado Poente	*Ruína B*	1:100
	I.13	Corte Longitudinal	*Ruína B*	1:100
	I.14	Corte Transversal	*Ruína B*	1:100
	I.15	Planta	*Habitação-ensaio*	1:100
	I.16	Alçado Poente	*Habitação-ensaio*	1:100
	I.17	Corte Transversal	*Habitação-ensaio*	1:100
	I.18	Corte Longitudinal	*Habitação-ensaio*	1:100

REGISTO FOTOGRÁFICO


07
90
60
90
80
08
04
14
13
12
10
03
02
01
11
05



01



02



03



04



05



06



07



08



09



10



11



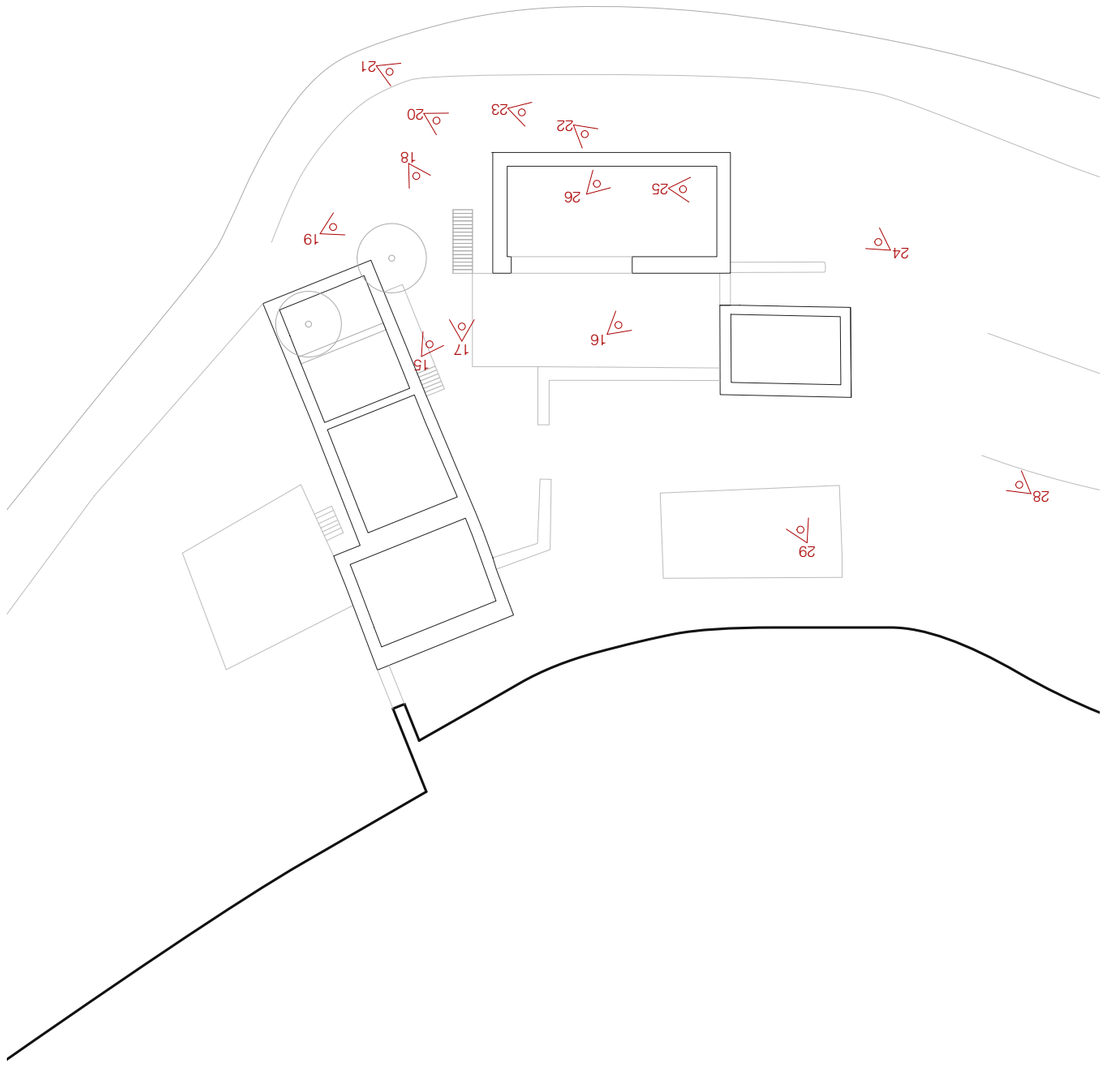
12



13



14


27
21
20
23
22
18
25
26
19
24
16
17
15
28
29



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



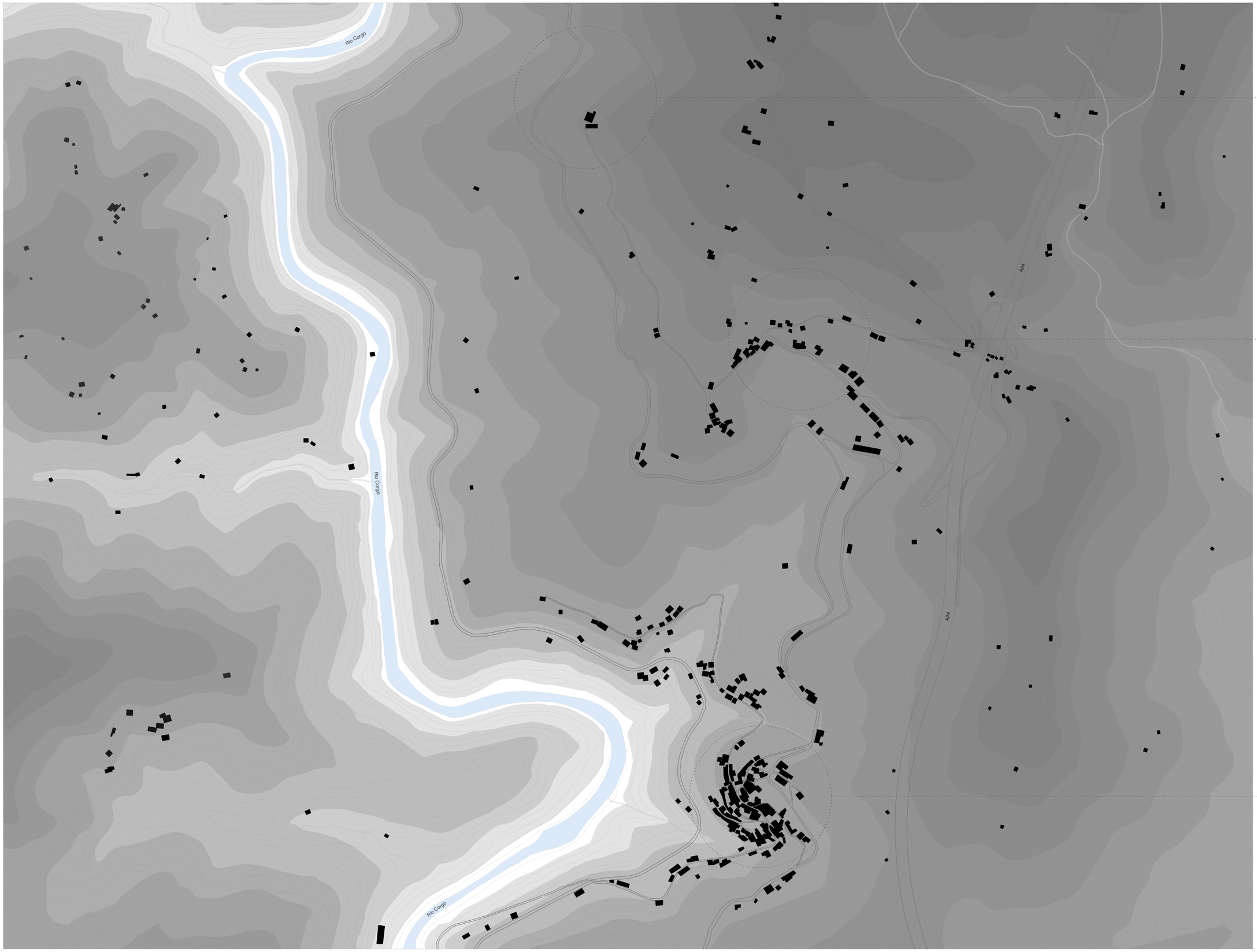
28



29

DESENHO RIGOROSO

aproximação



Quinta da Osória

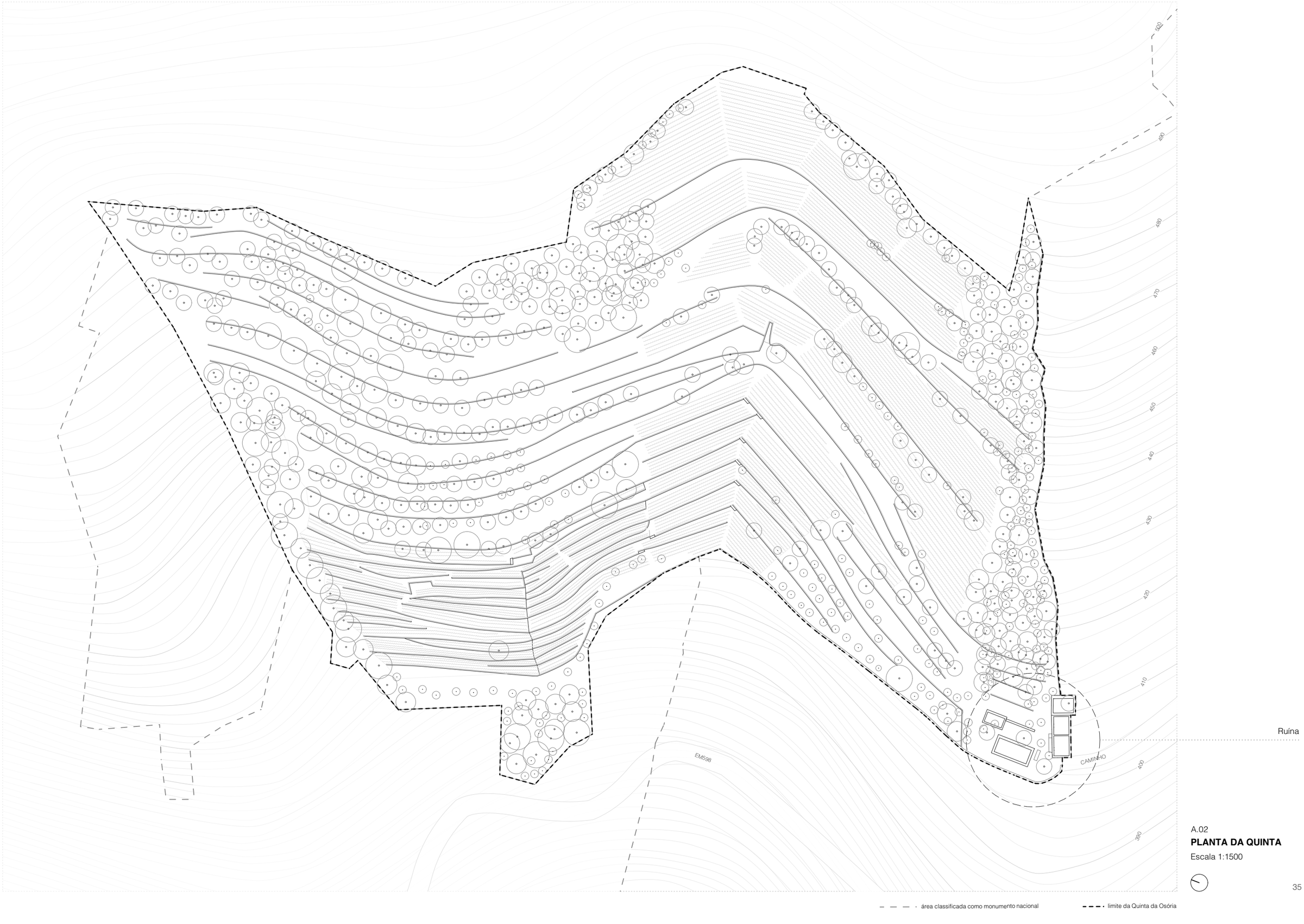
Azinheira

Alvações do Corgo

A.01

PLANTA LOCALIZAÇÃO

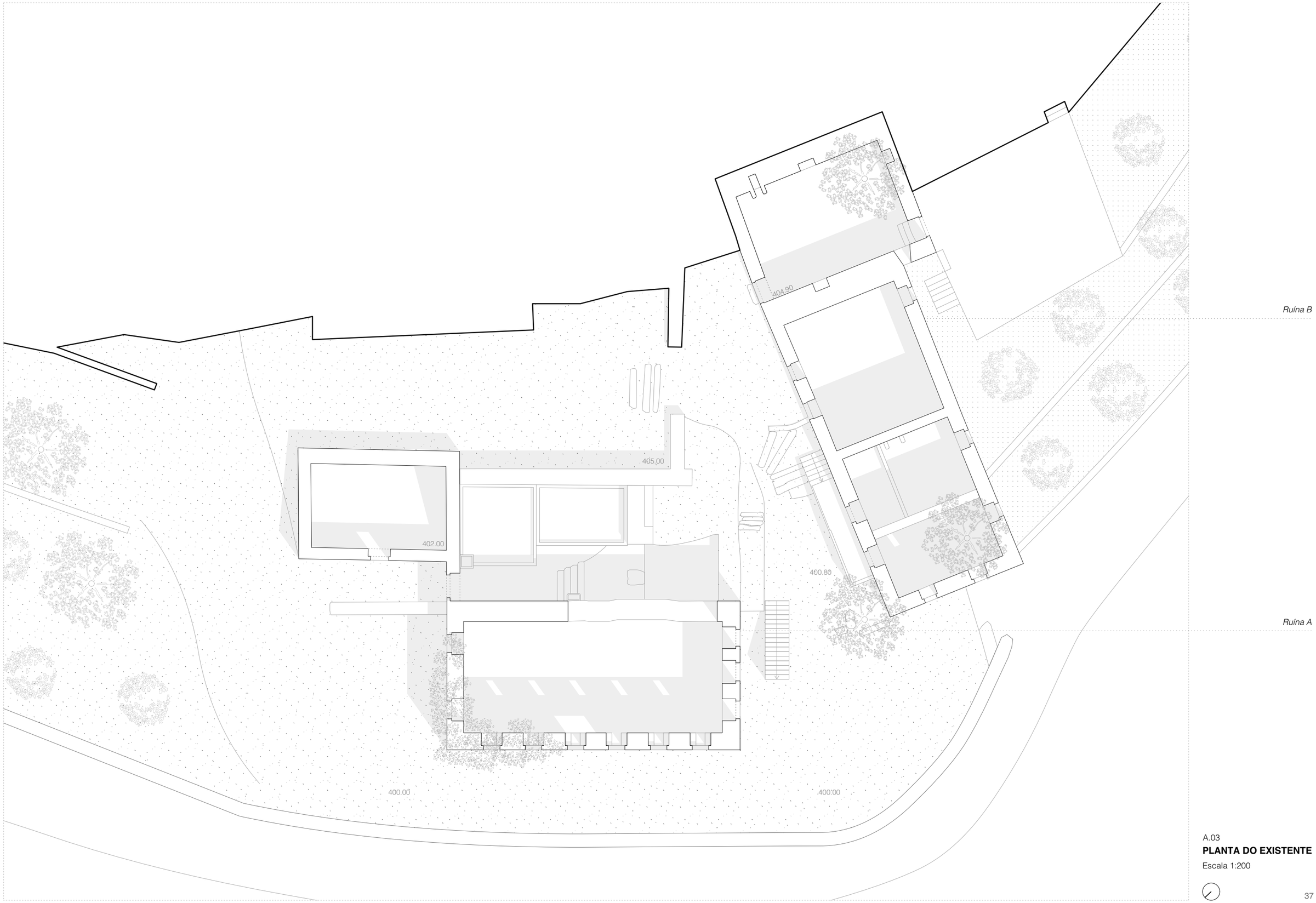
0 50 200



A.02

PLANTA DA QUINTA

Escala 1:1500

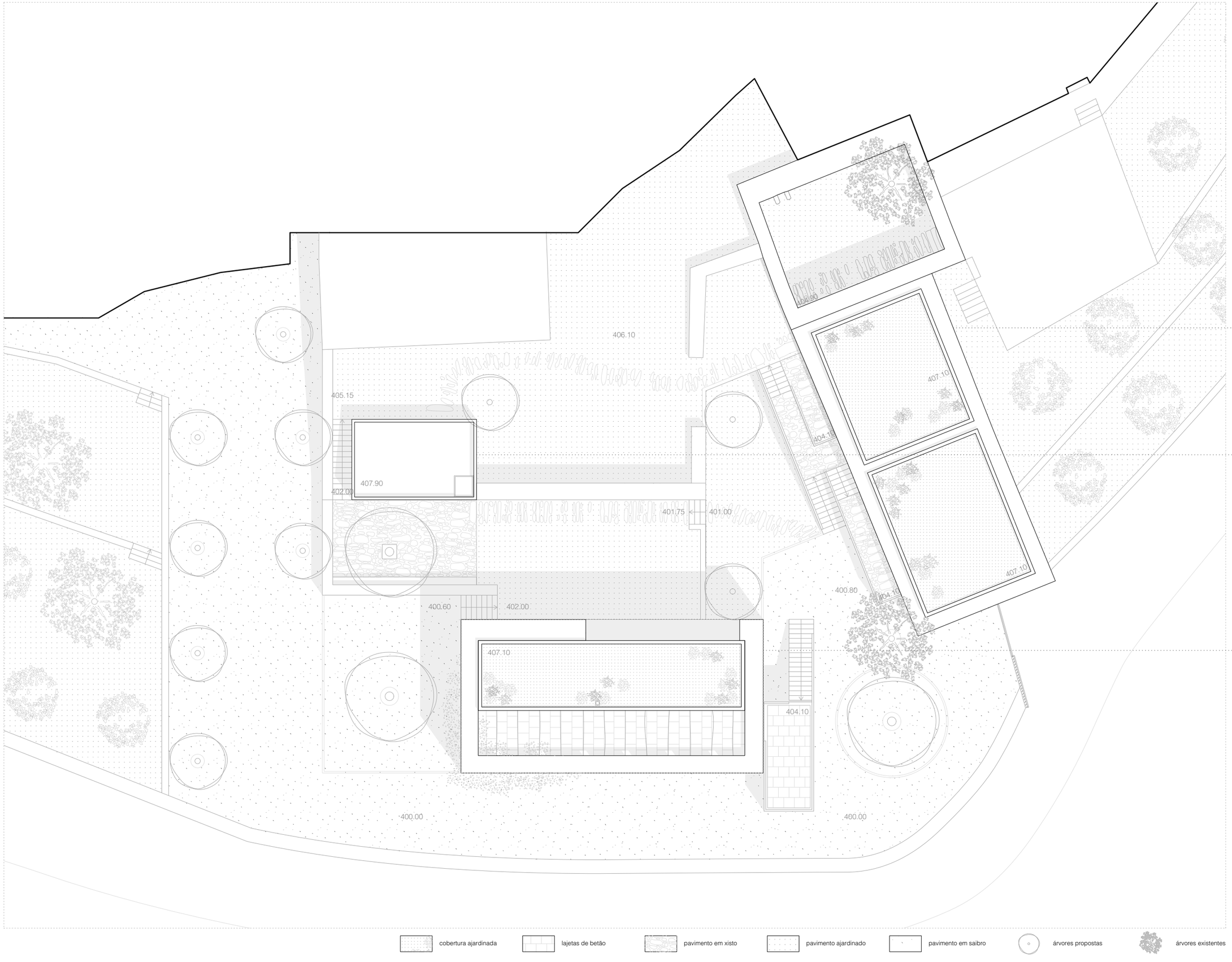


A.03

PLANTA DO EXISTENTE

Escala 1:200

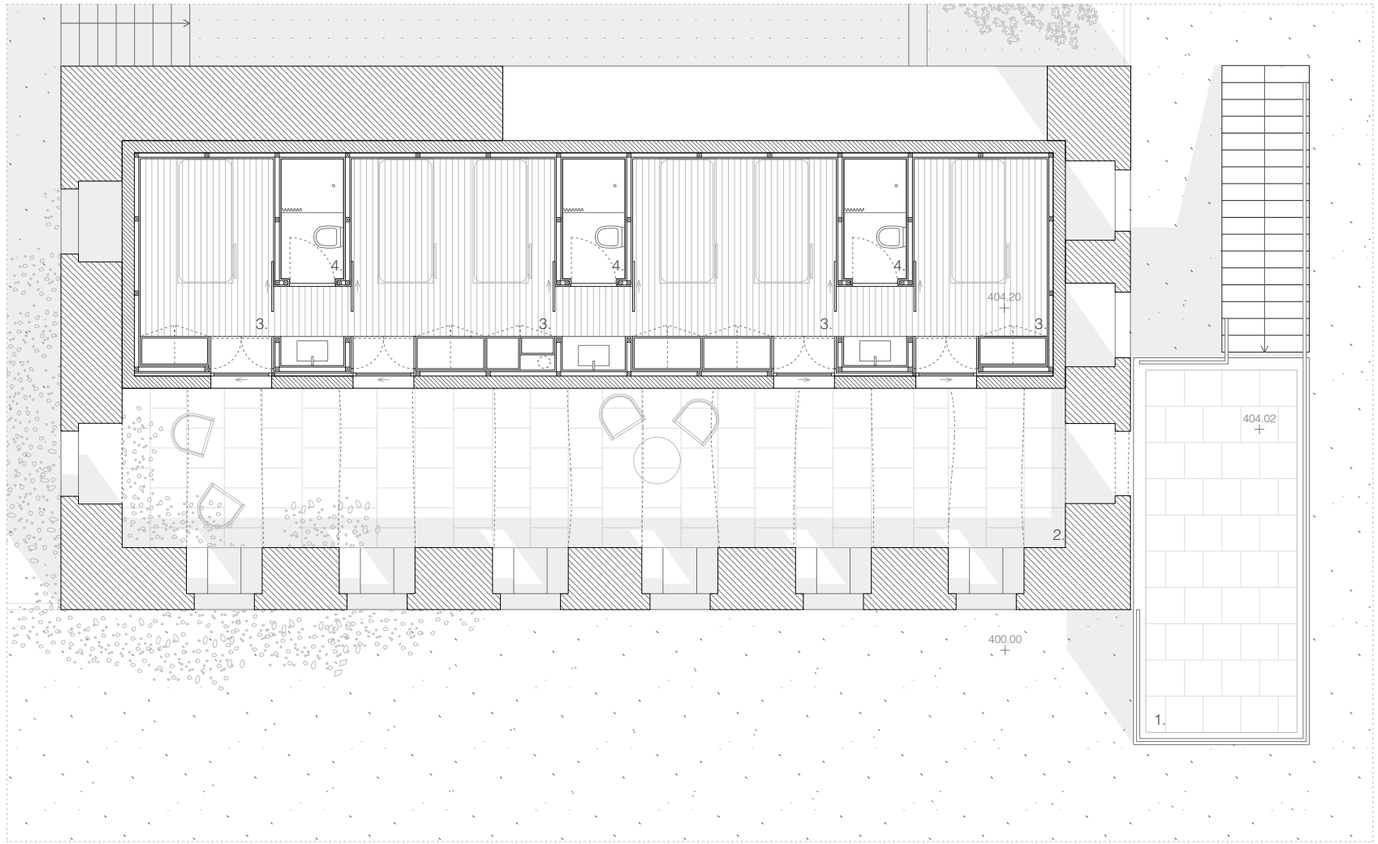
intervenção



I.01

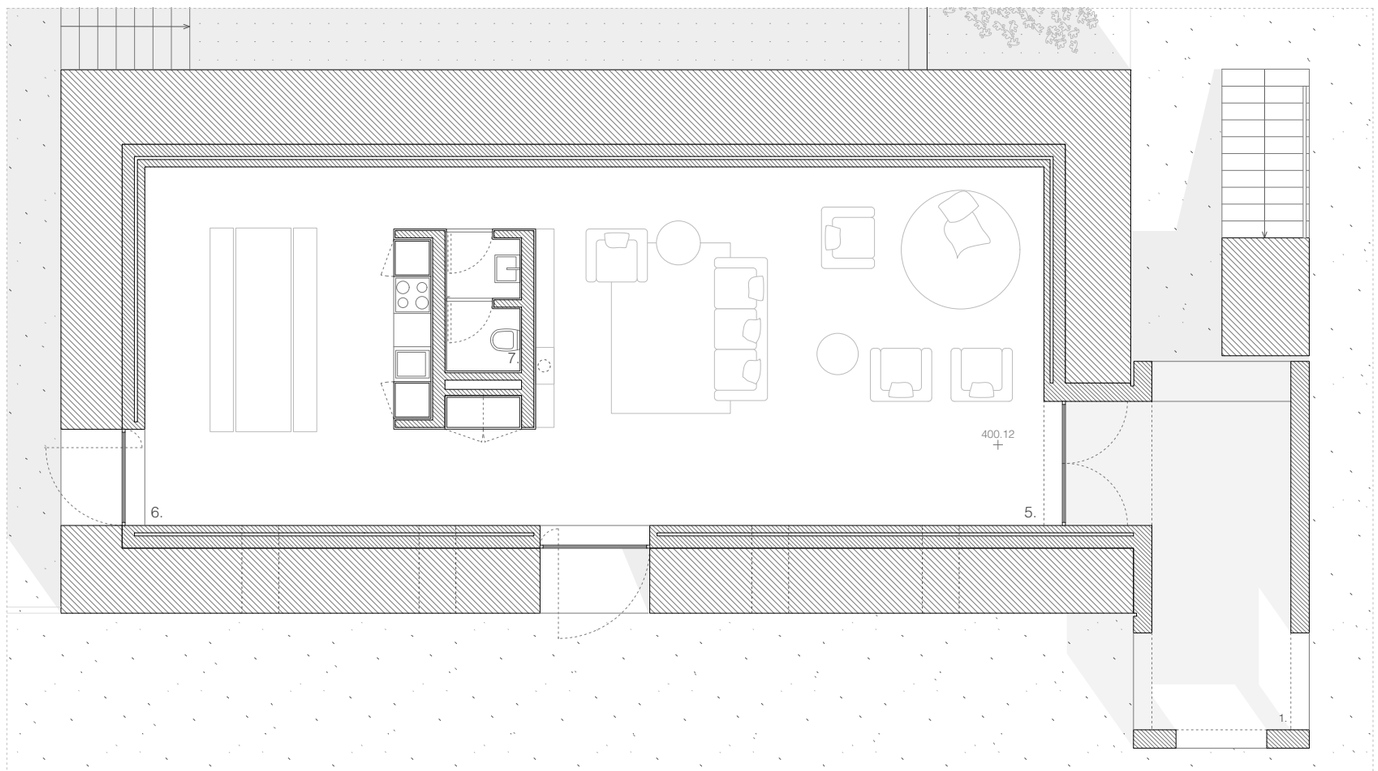
PLANTA DE COBERTURAS

Escala 1:200



1. alpendre
2. terraço
3. camarata
4. instalação sanitária

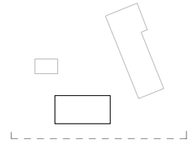
I.02
PLANTA PISO SUPERIOR
Escala 1:100 *Ruína A*



5. sala
6. cozinha
7. instalação sanitária

I.03
PLANTA PISO TÉRREO
Escala 1:100 *Ruína A*



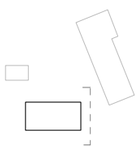


I.04

ALÇADO POENTE

Escala 1:100 *Ruína A*

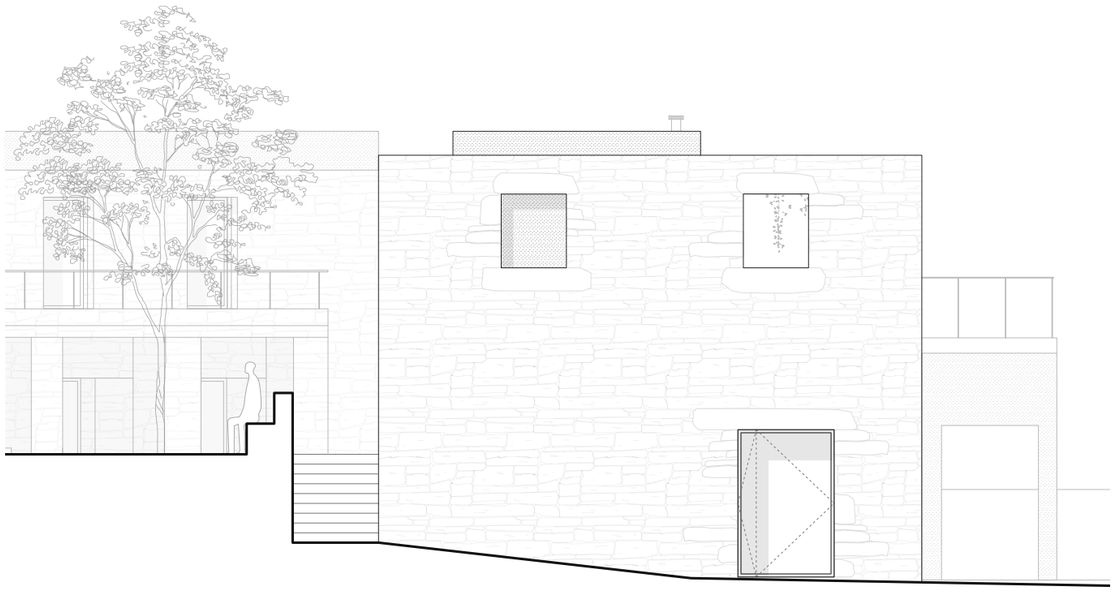




I.05

ALÇADO SUL

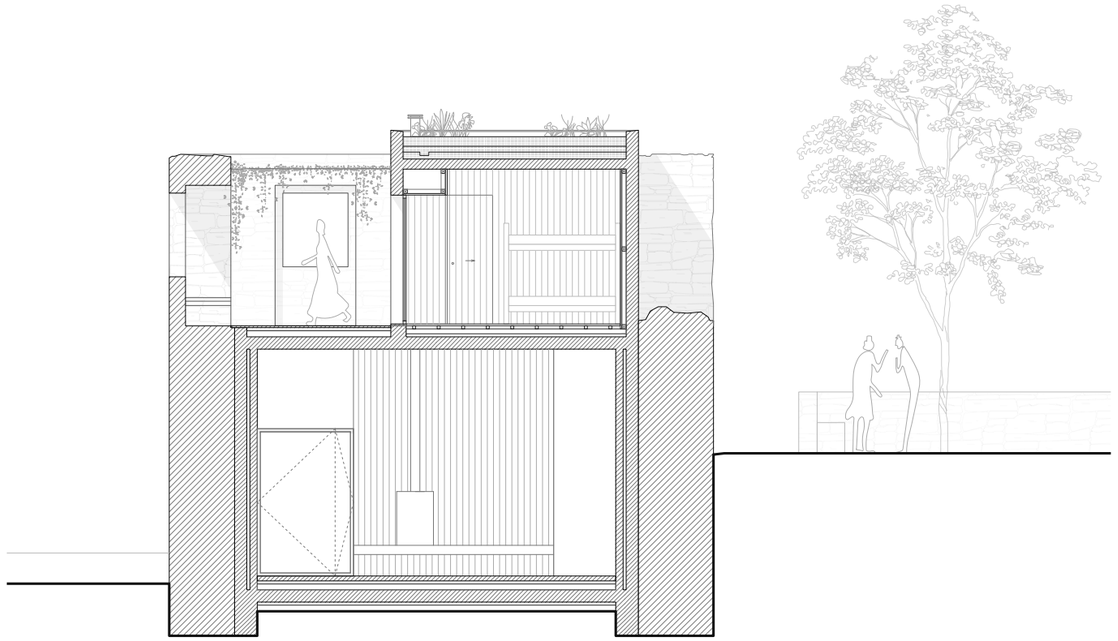
Escala 1:100 *Ruína A*



I.06

ALÇADO NORTE

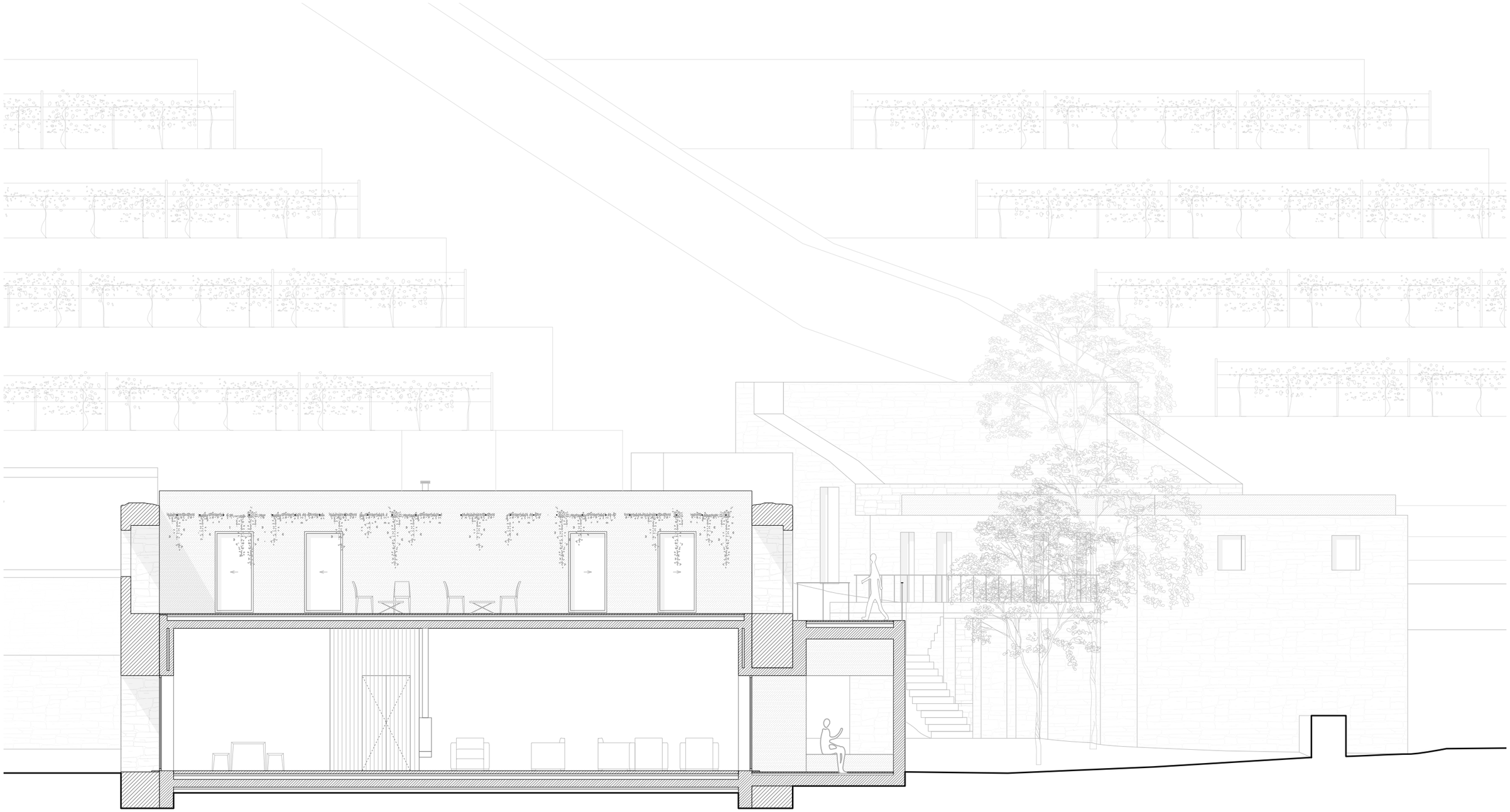
Escala 1:100 *Ruína A*



I.07

CORTE TRANSVERSAL

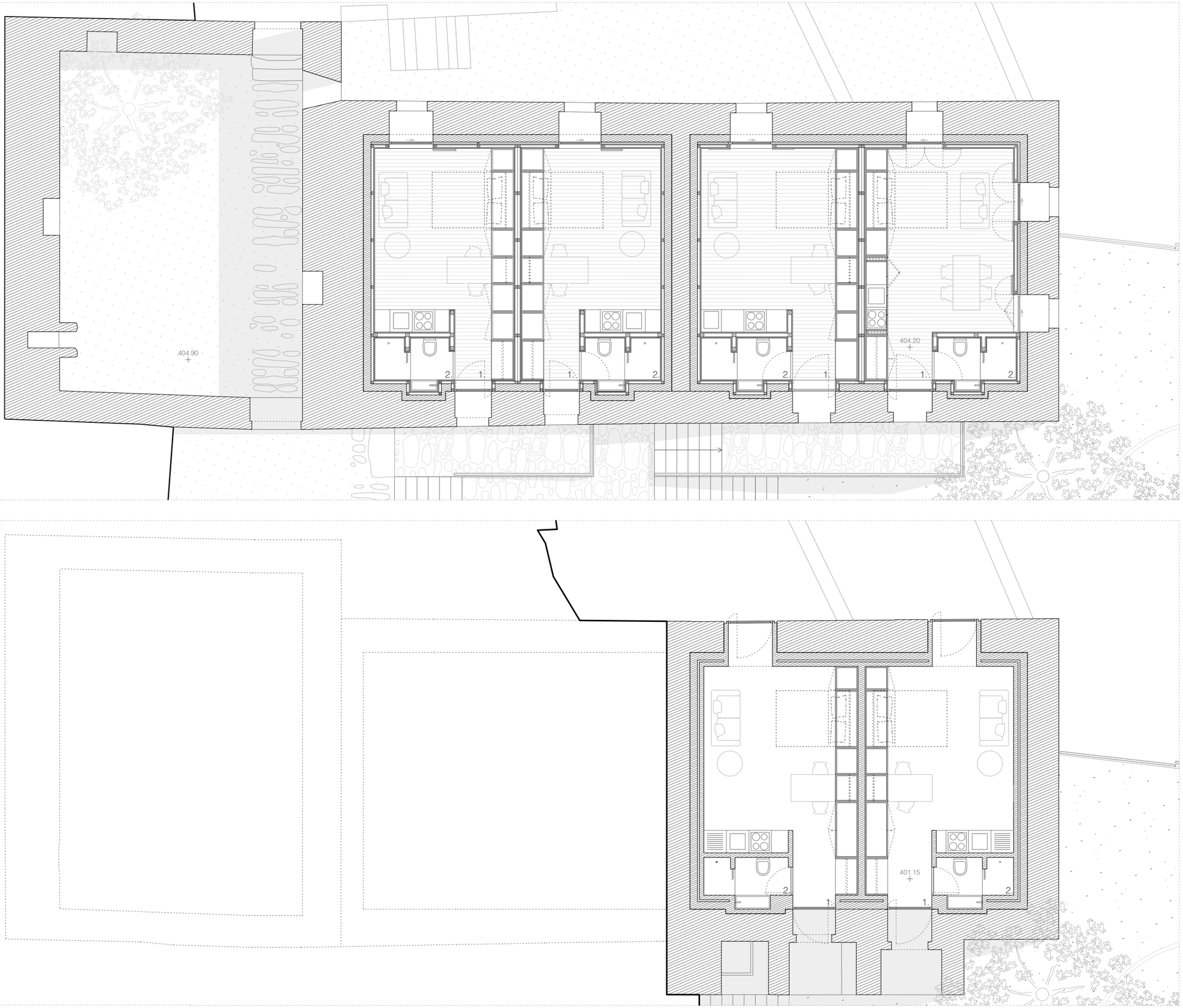
Escala 1:100 *Ruína A*



I.08

CORTE LONGITUDINAL

Escala 1:100 *Ruína A*



I.09

PLANTA PISO SUPERIOR

Escala 1:100 *Ruína B*

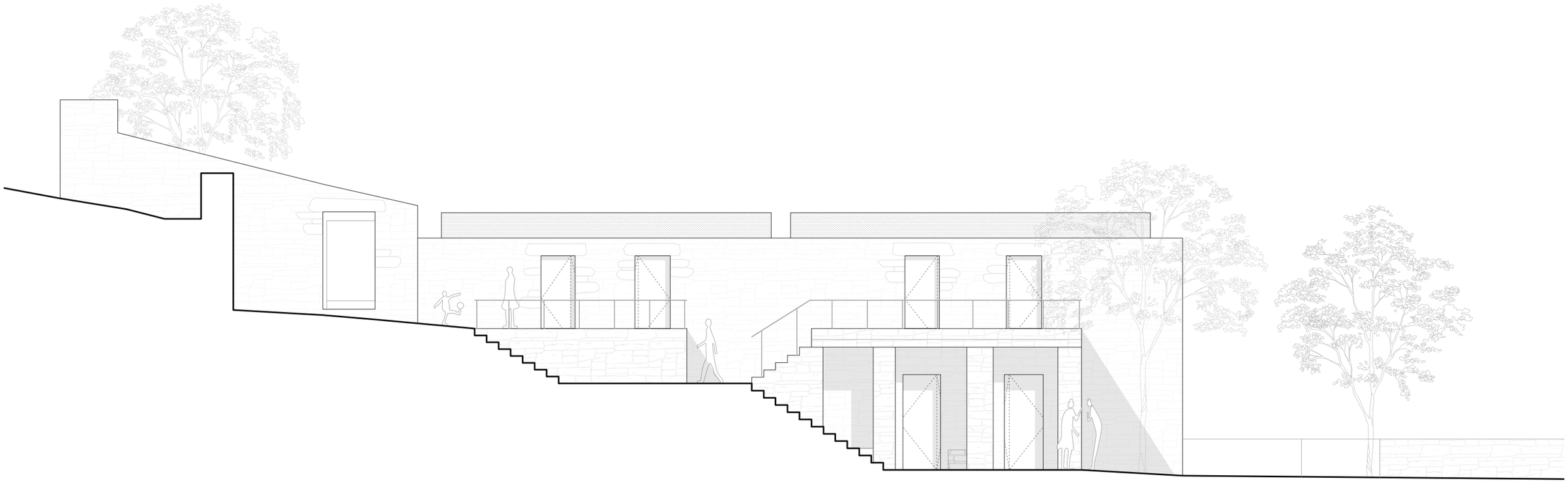
1. habitação temporária
2. instalação sanitária

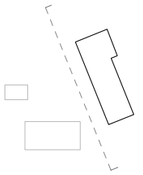
I.10

PLANTA PISO TÉRREO

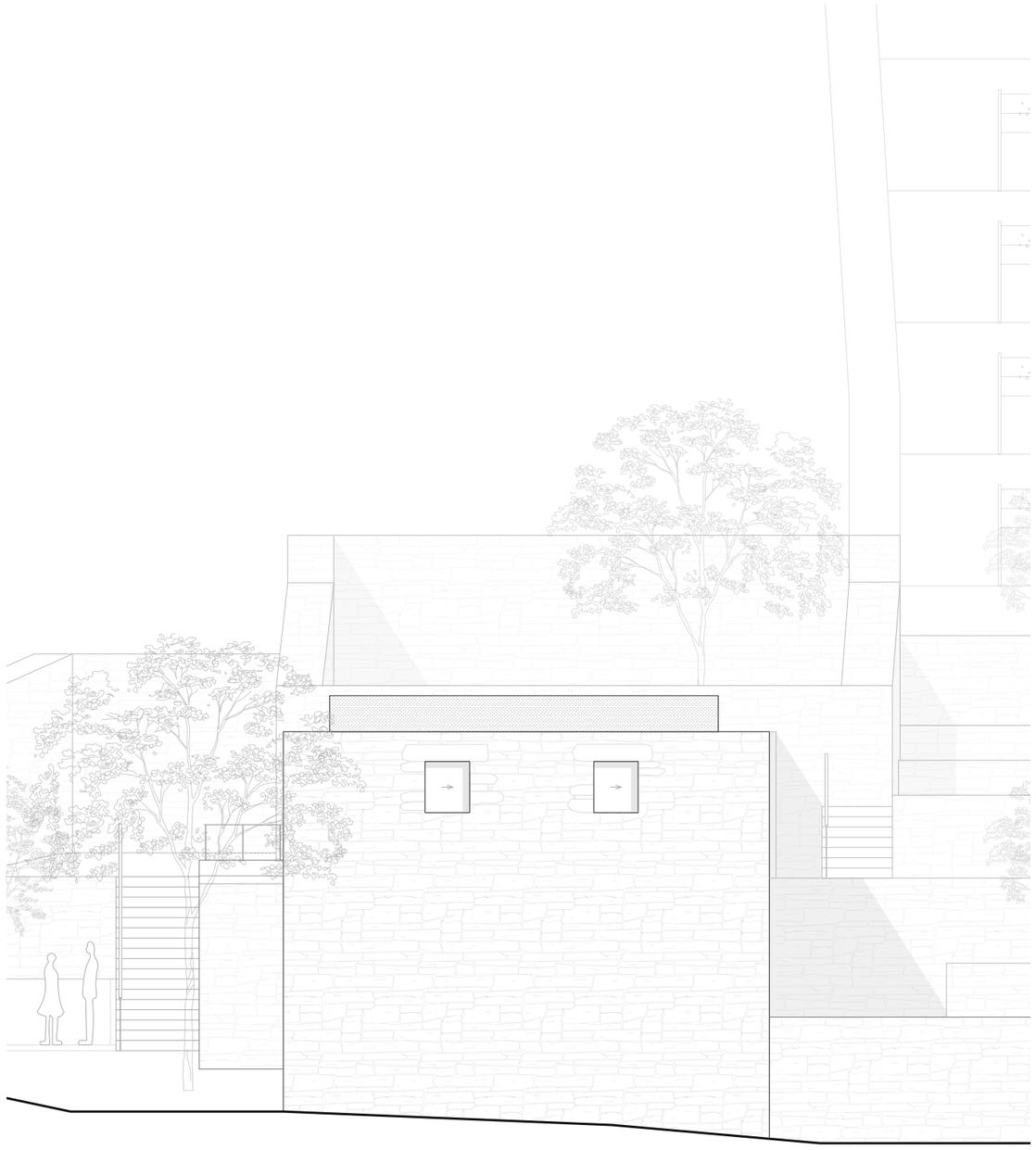
Escala 1:100 *Ruína B*

1. habitação temporária
2. instalação sanitária

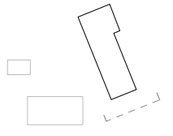




I.11
ALÇADO NORTE
Escala 1:100 *Ruína B*



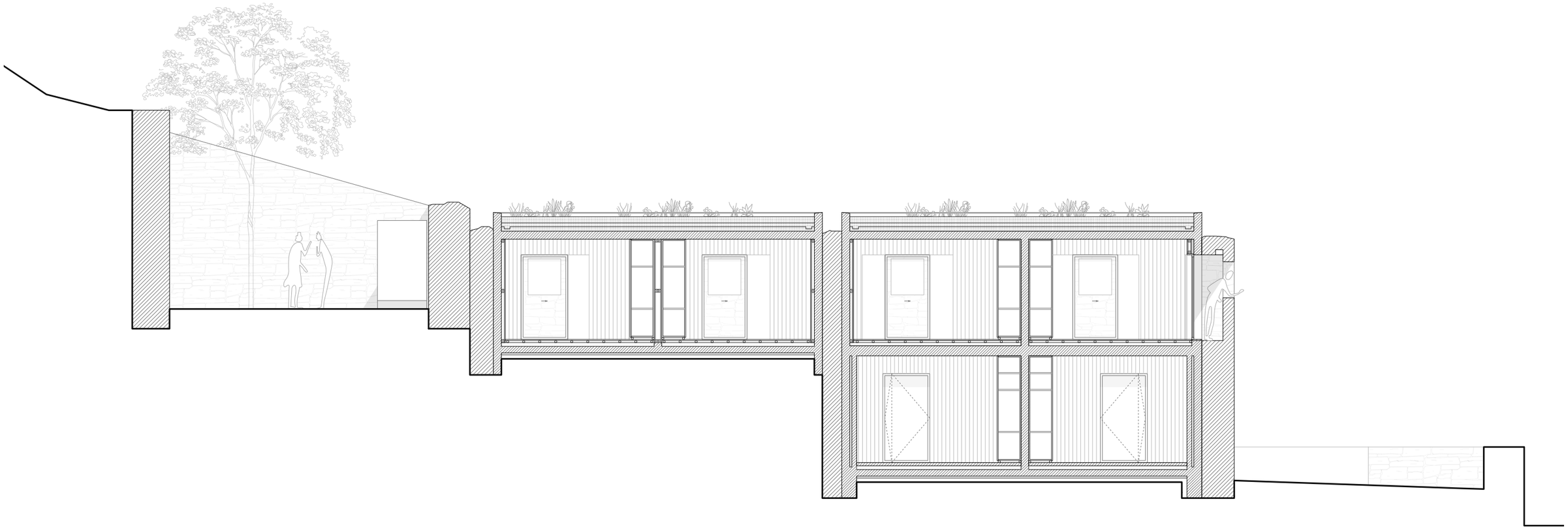
1.

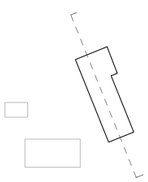


I.12

ALÇADO POENTE

Escala 1:100 *Ruína B*



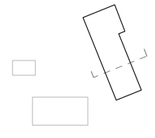


I.13

CORTE LONGITUDINAL

Escala 1:100 *Ruína B*

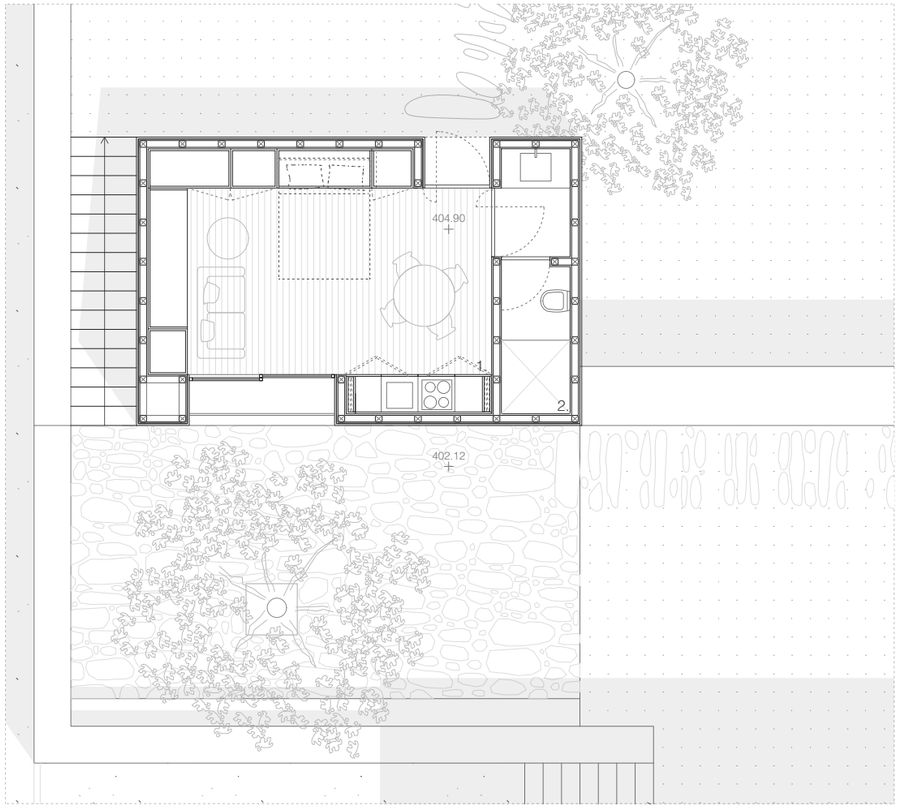




I.14

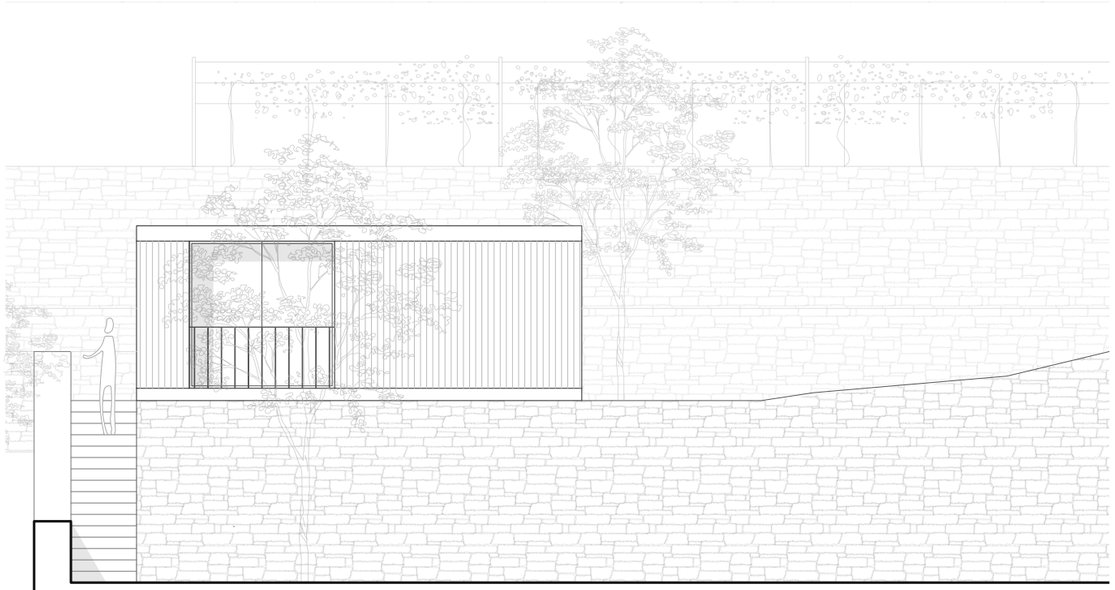
CORTE TRANSVERSAL

Escala 1:100 *Ruína B*

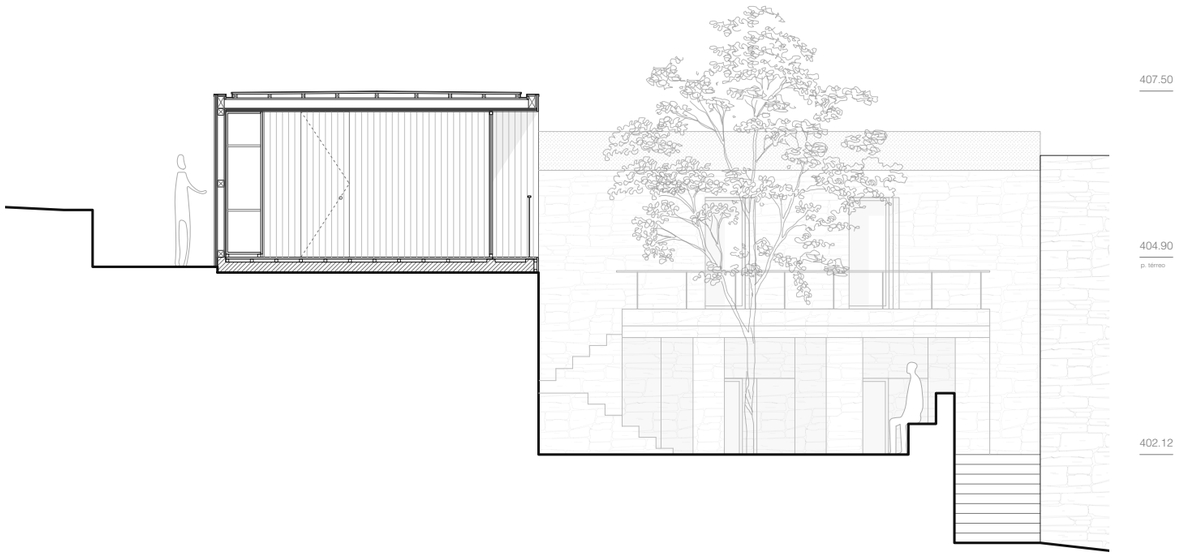


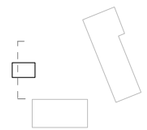
1. habitação temporária
2. instalação sanitária

I.15
PLANTA PISO TÉRREO
Escala 1:100 *habitação-ensaio*



I.16
ALÇADO POENTE
Escala 1:100 *habitação-ensaio*

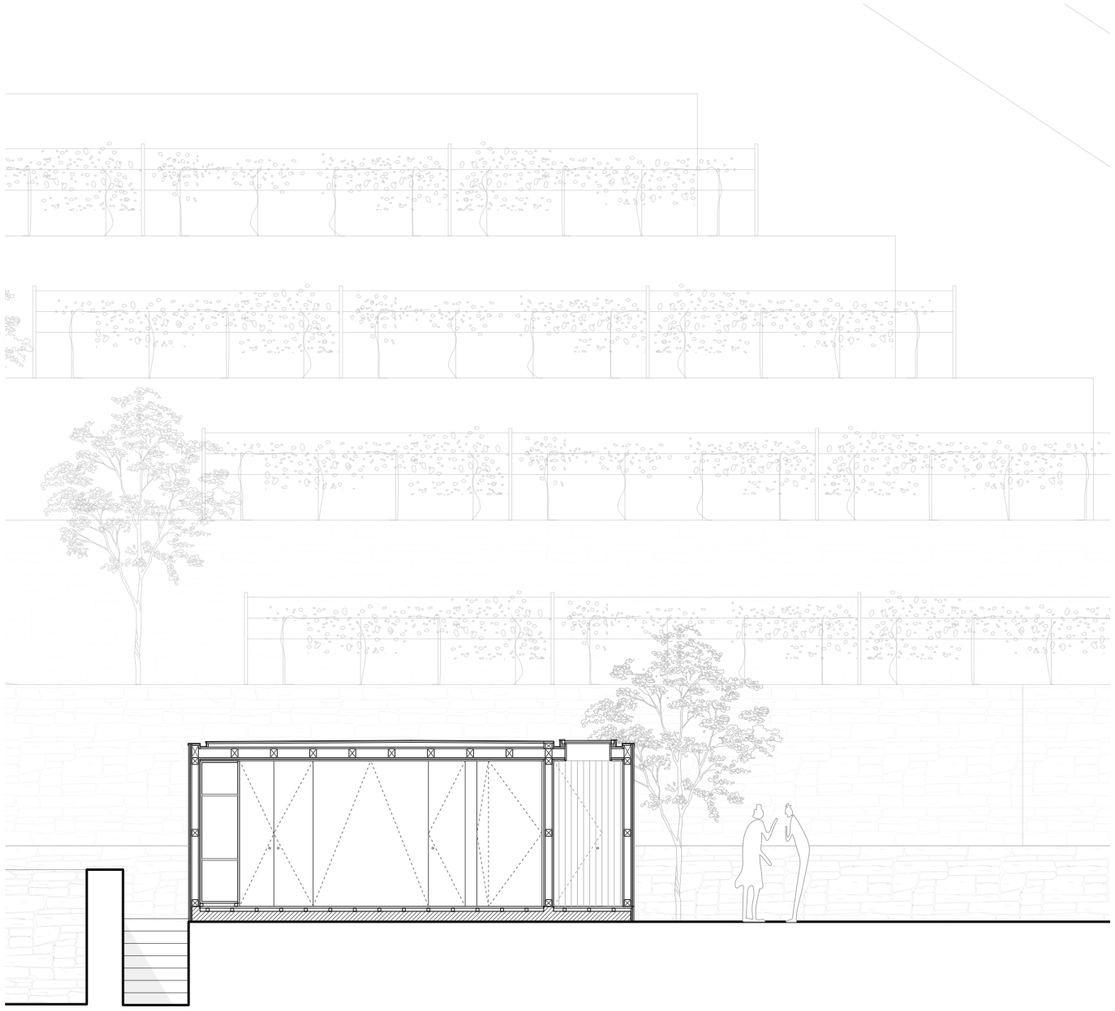




I.17

CORTE TRANSVERSAL

Escala 1:100 *habitação-ensaio*



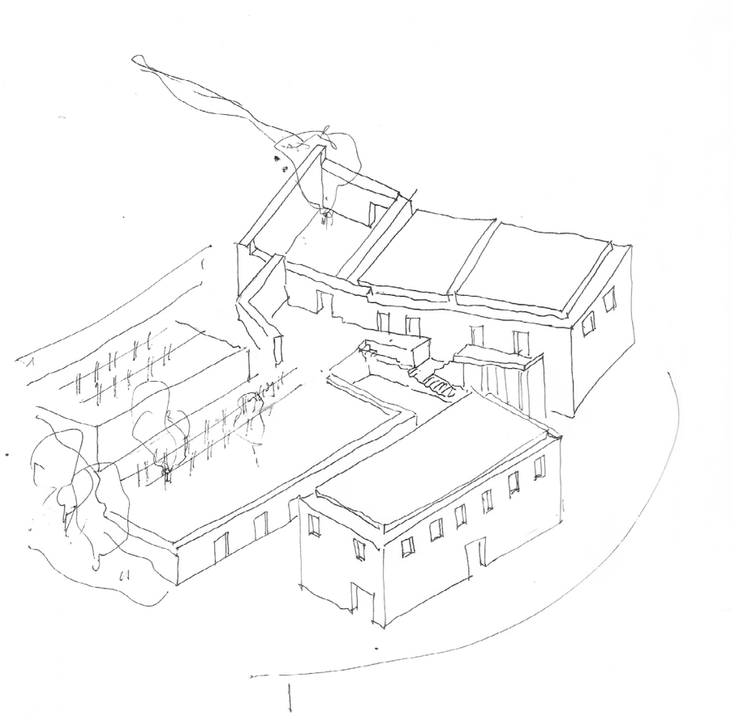
I.18

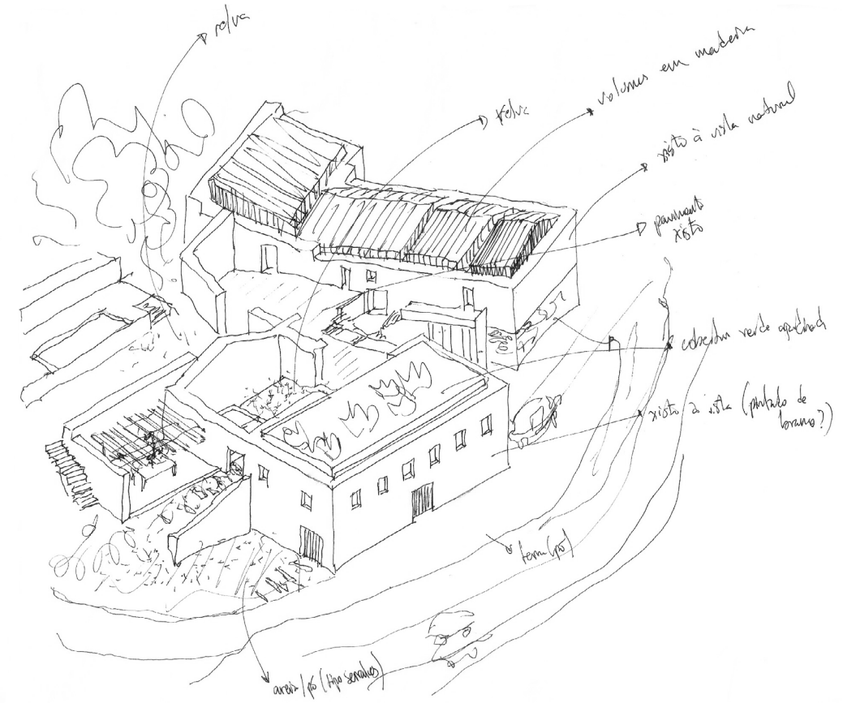
CORTE TRANSVERSAL

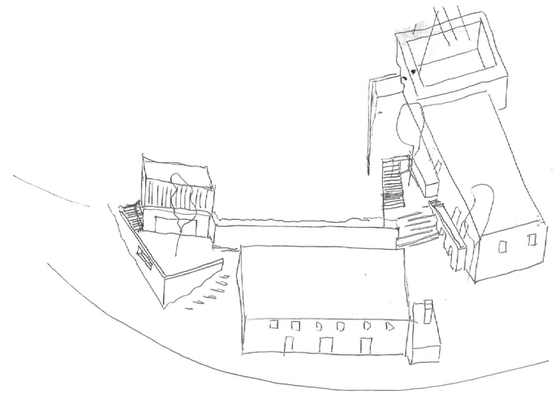
Escala 1:100 *habitação-ensaio*

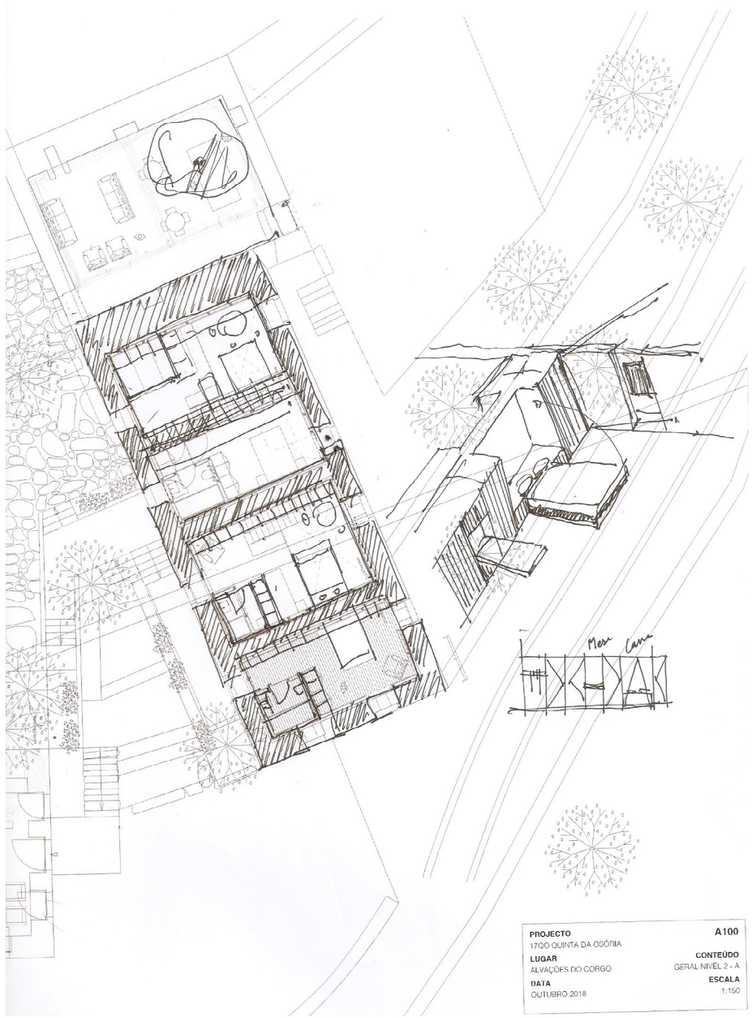
ESTUDOS






relva
relva
volumes em madeira
xisto à vista natural
pavimento xisto
cobertura verde apalhada
xisto à vista (pintado de branco?)
terra (pó)
areia / pó (tipo serrados)





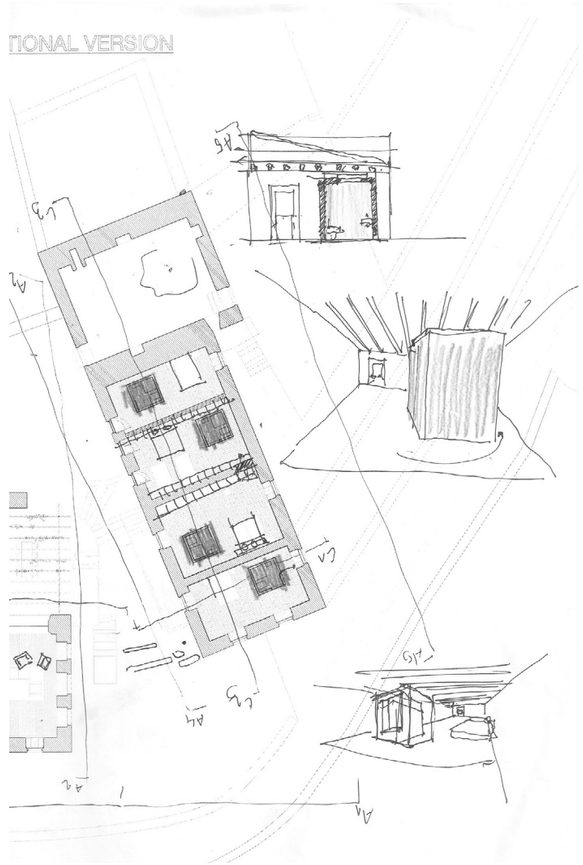
PROJECTO A100
1700 QUINTA DA OGÓFIA

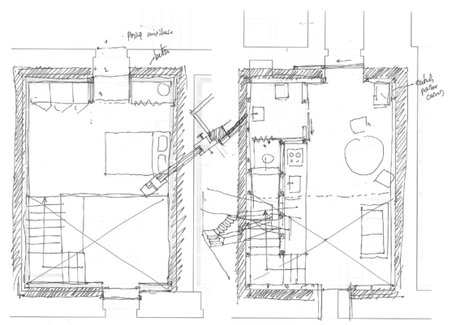
LUGAR
ALVAÇÕES DO CORGO

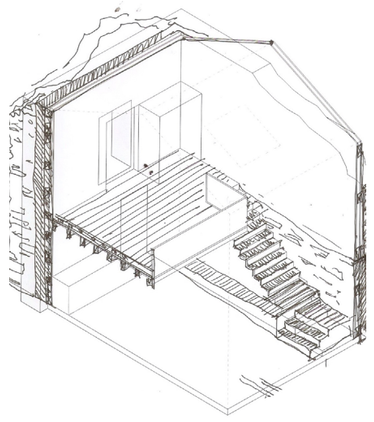
CONTEÚDO
GERAL NÍVEL 2 - A

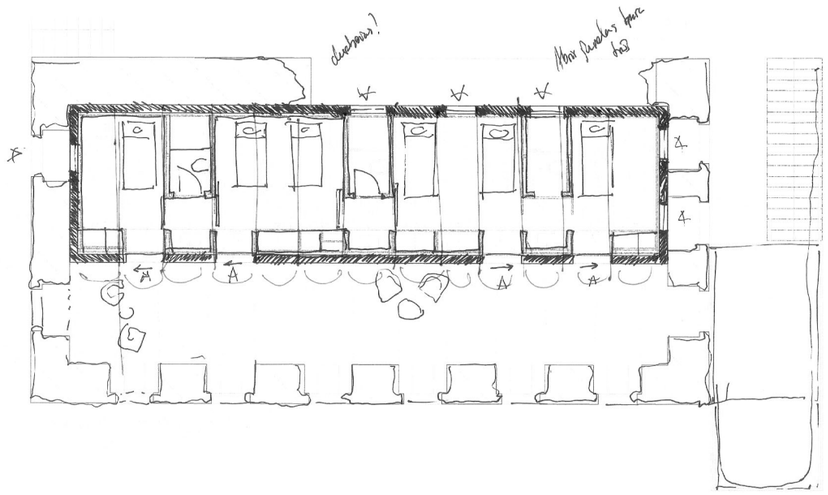
DATA
OUTUBRO 2018

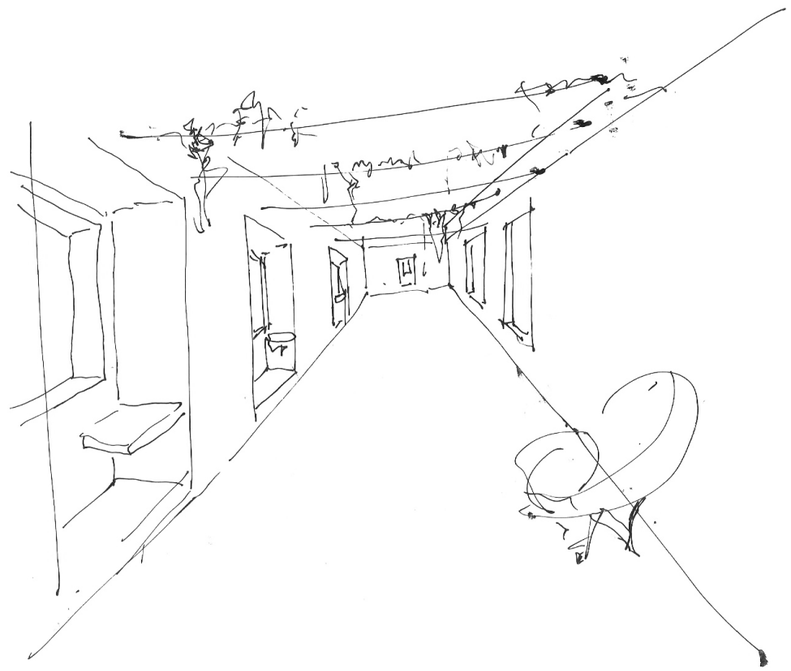
ESCALA
1:150

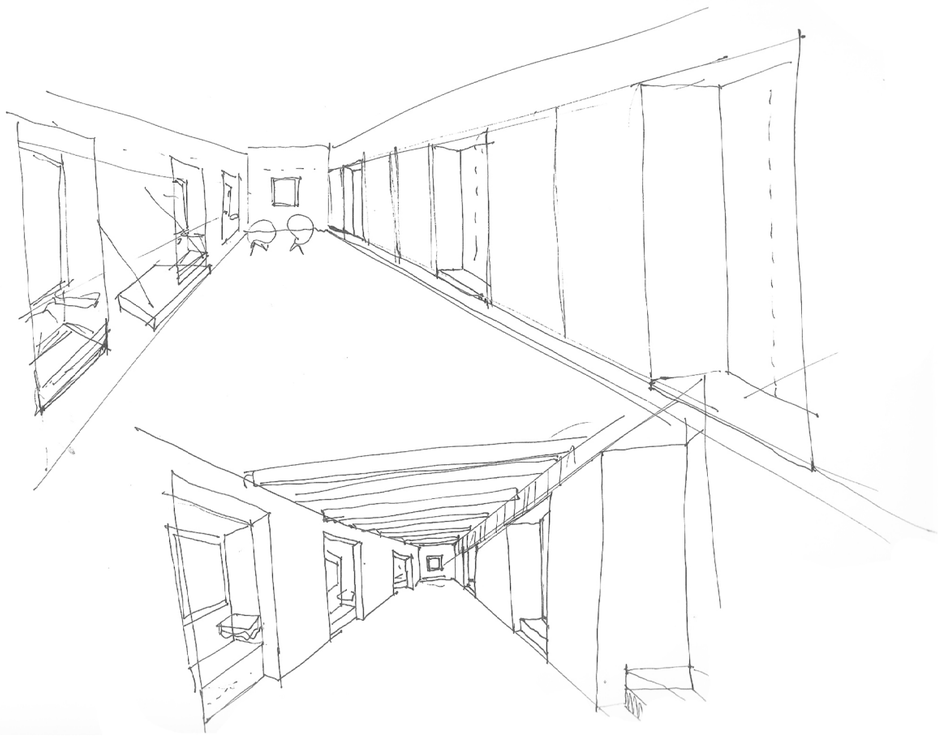


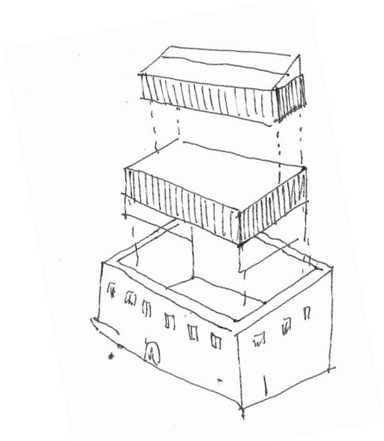


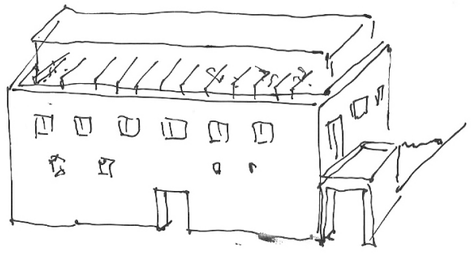


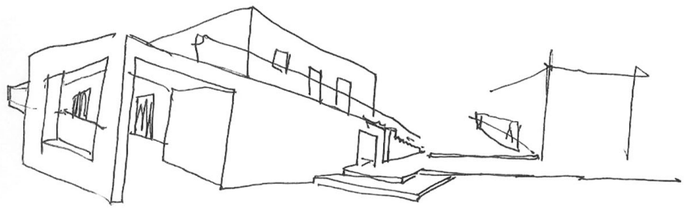


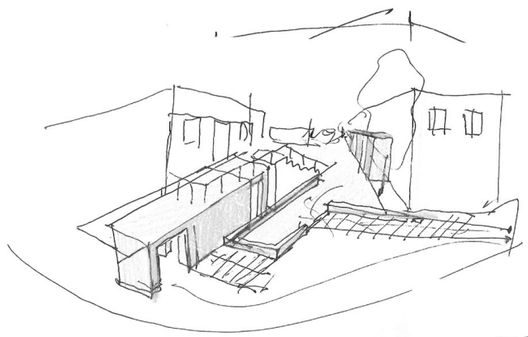


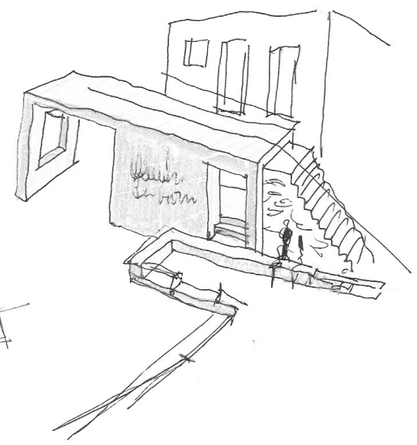


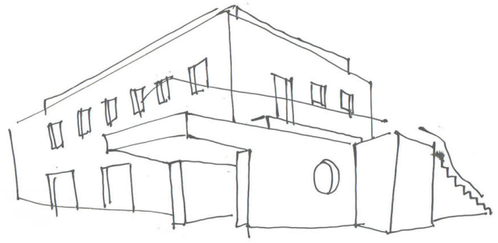


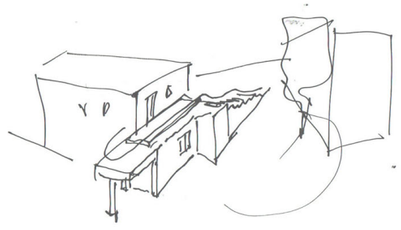


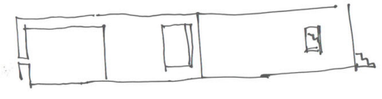


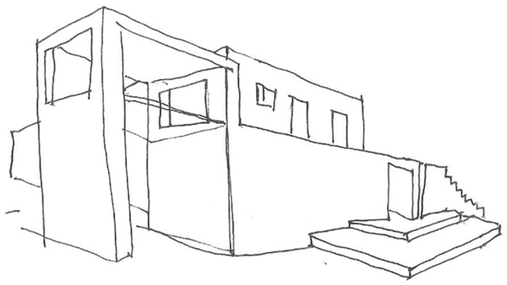


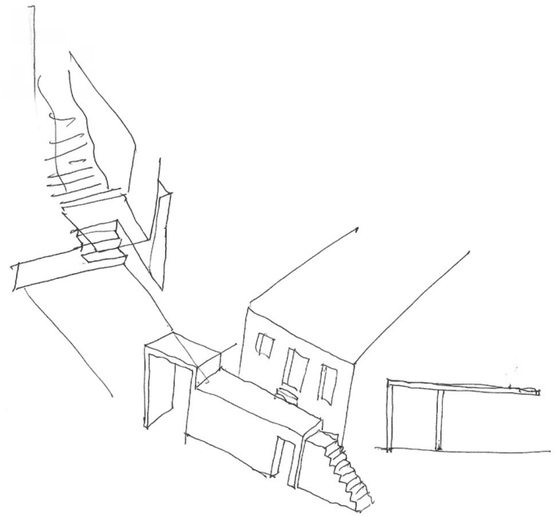


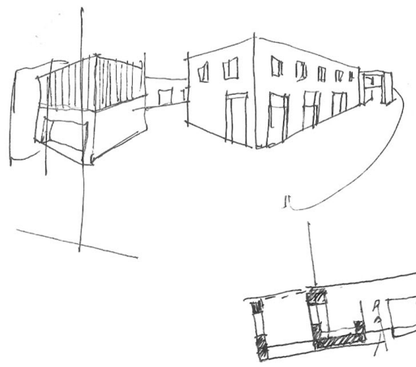


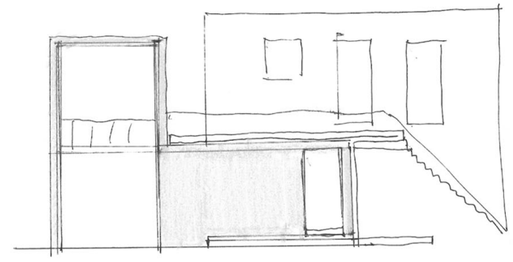


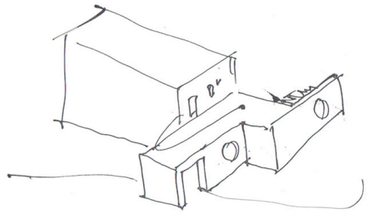


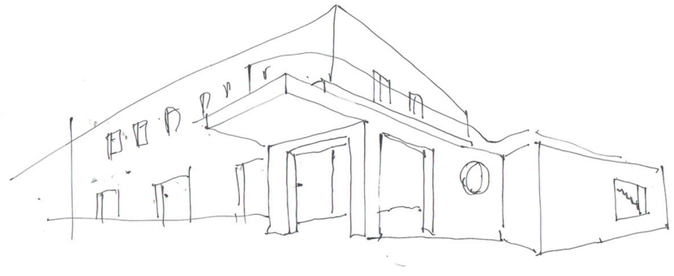


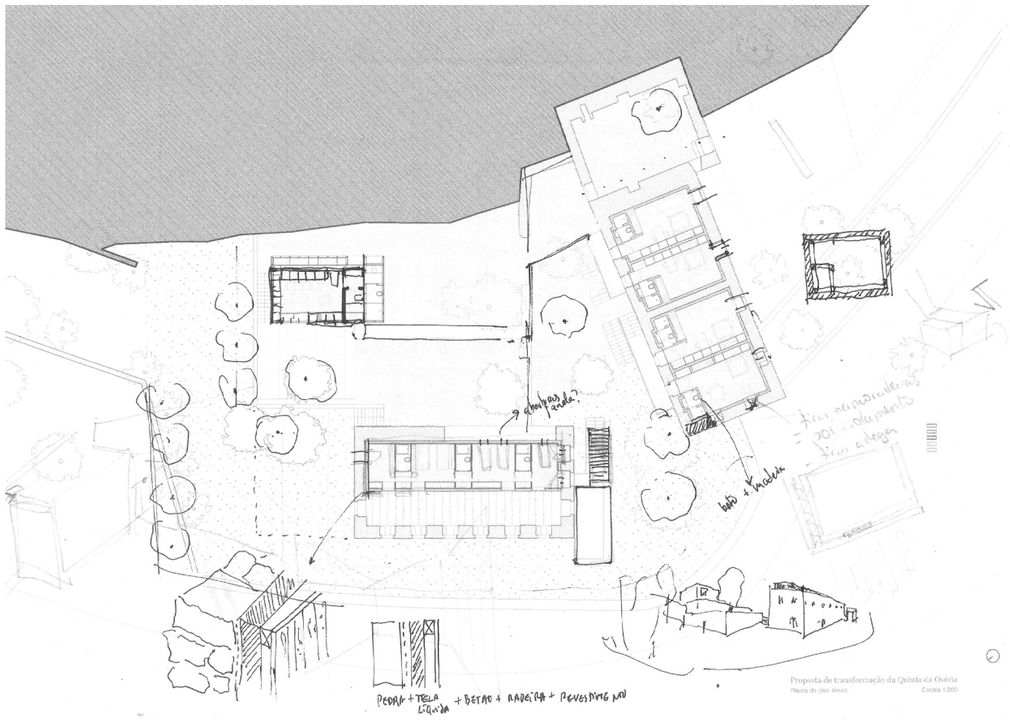


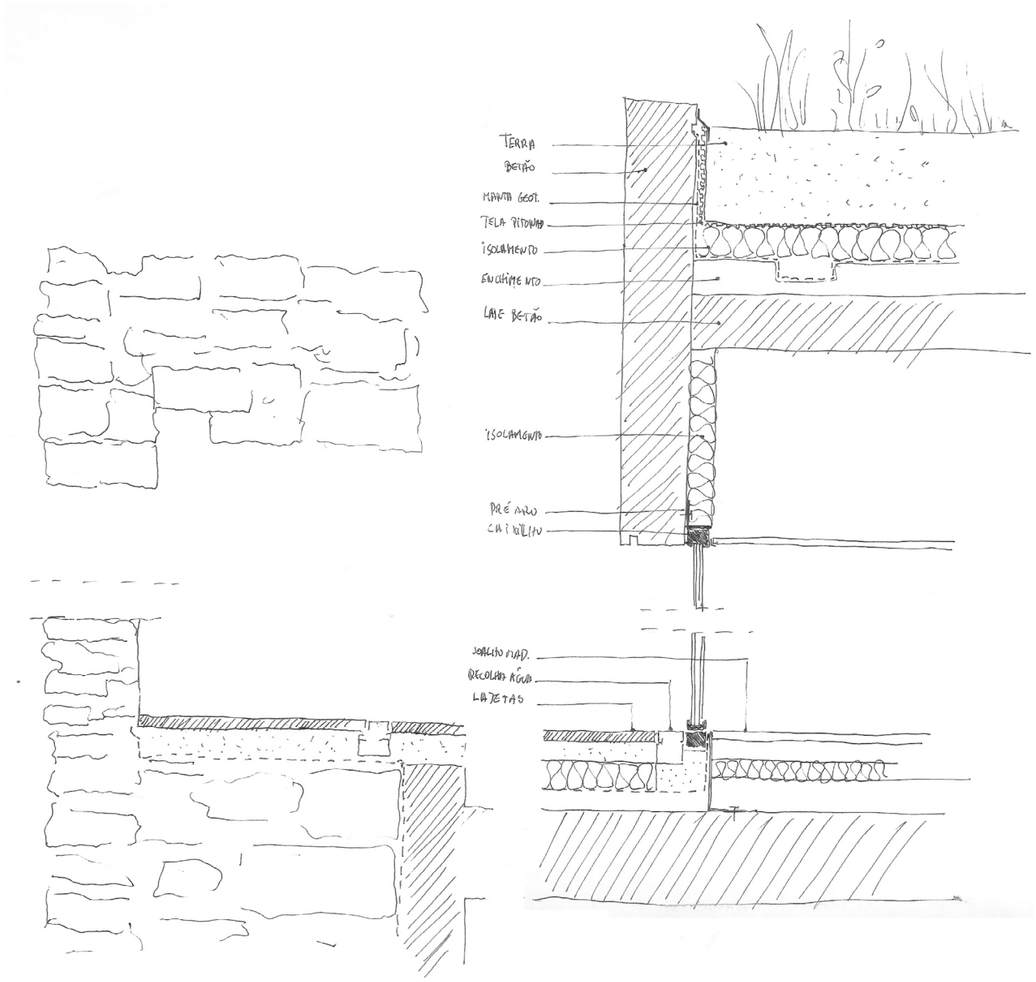


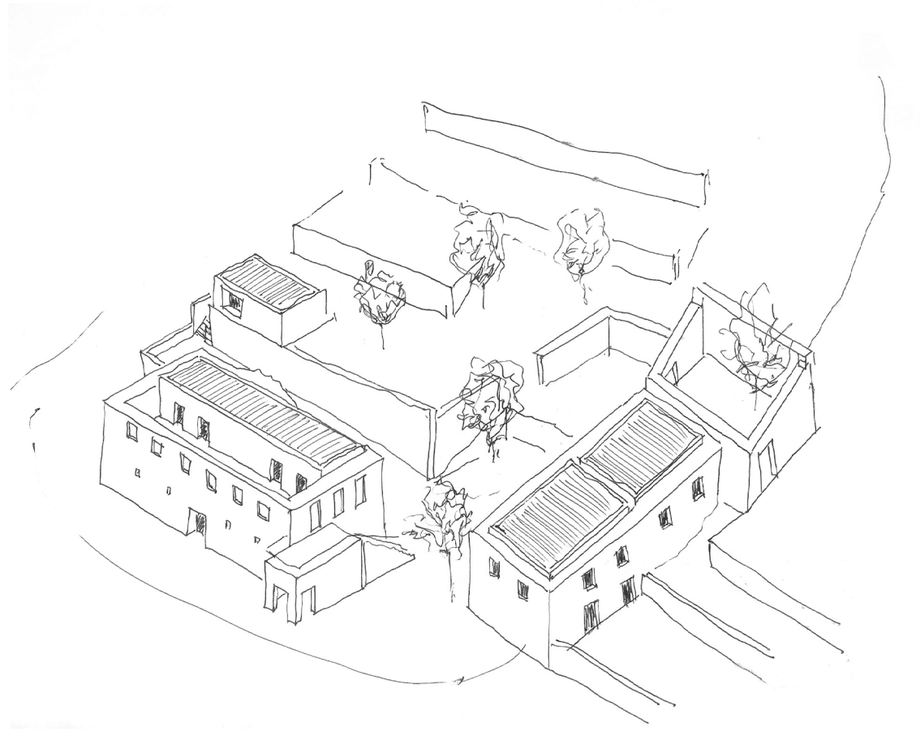







PEDRA + TELA LÍQUIDA + BETÃO + RADEIRA + REVESTIMENTO
Proposta de transformação da Quinta da Osória
Planta do piso térreo
Escala 1:200


TERRA
BETÃO
MANTA GEOT.
TELA PITONADA
ISOLAMENTO
ENCHIMENTO
LAJE BETÃO
ISOLAMENTO
PRÉ ARO
CAIXILHO
SOALHO MAD.
RECOLHA ÁGUA
LAJETAS



Volume dois de dois