U.PORTO

CICLO DE ESTUDOS

ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

A Tradição da Espessura: O uso de terra compactada na construção de uma linguagem contemporânea.

Ana Raquel Martins Torres

M

2020

U.PORTO

Ana Raquel Martins Torres. A Tradição da Espessura: O uso de terra compsctada na construção de uma linguagem contemporânea.

A Tradição da Espessura: O uso de Terra compactada na construção de uma linguagem contemporânea.

Ana Raquel Martins Torres

M.FAUP **2020**

FACULDADE DE ARQUITETURA

A TRADIÇÃO DA ESPESSURA

o uso de terra compactada na construção de uma linguagem contemporânea

Raquel Torres

Orientador:
Prof. Dr.º Marco Ginoulhiac

Todas as citações transcritas encontram-se na língua portuguesa. As traduções foram feitas pela autora. Os registos fotográficos ou desenhos cuja fonte não se encontra identificada são produto da autora.

agradecimentos

Ao Professor Doutor Marco Ginoulhiac, estou profundamente grata pelo profissionalismo com que orientou e acompanhou este trabalho de dissertação, pela partilha incessante de conhecimentos e vivências e de tantas memórias, pela disponibilidade incomensuráveis.

Ao Professor Doutor Eliseu Manuel Vieira Gonçalves, pela amabilidade e disponibilidade em discutir e esclarecer dúvidas projectuais.

À Câmara Municipal de São João da Pesqueira e a toda a equipa do Serviço de Obras Públicas e Urbanismo do Município de São João da Pesqueira, pela disponibilização de cartografia e iconografia.

Agradeço a Roger Boltshauser pela oportunidade de aprendizagem que me proporcionou e acesso a uma realidade que me abriu horizontes.

À minha família devo tudo.

À minha mãe e ao meu pai pelo carinho, apoio e paciência incansáveis, mas acima de tudo por acreditarem e incentivarem, como fiéis companheiros neste meu percurso.

À minha irmã, que sempre foi o meu exemplo de preserverança.

À Inês e ao Nuno, agradeço pelo companheirismo de todas as horas e sem prazo.

Pela amizade incalculável e pela partilha de tanto que de formas tão distintas contribuíram para a construção desta dissertação e que foram uma fonte inesgotável de paciência, entrega e diálogo: agradeço à Joana, à Agnese, à Beatriz, à Maria, pelas ajudas, discussões e experiências vividas.

Sergey Kolesov bin ich zutiefst dankbar, denn obwohl er 2000 km entfernt war, war er wahrend dieser Raise immer anwesend: fur seine Freundschaft und seinen kritischen Sinn und im Wesentlichen fur die Worte, die mich jederjeit trosten.

Aos meus companheiros “cherries” Afonso, Leandro, e Miguel, que me amparam sempre e me levam a porto seguro.

sumário

agradecimentos
resumo | abstract

0. nota prévia,
entre o visível, a memória e o esquecimento: a espessura do discurso 11

1. (d)a circunstância,
do corpo 27
do tempo e da identidade 43
das permanências 61
à alquimia 79

2. entre caminhos,
da matéria e do material: capela da reconciliação 101
no limite habitado: panteão romano 115
configuração, espaço e movimento: la congiunta 131
da luz e do silêncio: bruder klaus 147

3. interseções: entre o sonho, as geometrias e atmosferas
matéria pura, forma pura 169
chegar, reunir 191
visitar, degustar 205
estar, na paisagem 223

4. escrito na matéria do espaço 241

bibliografia
iconografia

5. volume II Projeto

abstract

The present Master's degree dissertation seeks attentive consideration on the integration of an ancient constructive technique into contemporary architecture, taking as its place the Quinta de Roriz, vineyard estate located in the Douro valley. Its development is based on the discussion of (re-) valuation of the territory by means of a new architectural device that implements a new dynamic and simultaneously monitors the rhythms and rituals of that estate (Quinta). To understand the adequacy of this constructive technique to the place, we should read the layers of history, which translate and condense their meanings in the matter, act as a means of validating the proposal and bring it closer to the proposed theme.

It is given as practice of a theory the intervention in the form of a storage cellar, with tasting and lodging facilities in the Upper Douro region vineyards ambience context. The possibility of this being realized is explored in response to the program, which proposes to bring the visitor who will experience them to the sources of energy and signs of the site closer to the various areas. In essence, it stands to re-establish something similar to justice, in the still duality in force between image and physicality, or in Aristotelian terms, between form and matter.

Thus, the work faces a "tradition of thickness" inherent to man and to the things produced by him, through the exhibition of a trajectory that passes through a metaphysical position and interlinks the inner and outer worlds of the "I, creator". Alongside a reading of the place as an informant of the project, the paths suggested by the material itself for the construction of contemporary language are developed, while at the same time fortifying a relationship with the circumstance in which it belongs.

resumo

A presente dissertação de Mestrado procura um reflexão atenta sobre a integração de uma técnica construtiva ancestral na arquitectura contemporânea, tendo como lugar de intervenção a Quinta de Roriz, situada no vale do Douro. O seu desenvolvimento assenta na discussão de (re)valorização do território através de um novo dispositivo que implementa uma nova dinâmica e que simultâneamente acompanha os ritmos e rituais da Quinta. Para perceber a adequação desta técnica construtiva ao lugar, leem-se as camadas de história, que transpostas e condensados os seus significados na matéria, agem como meio de validação da proposta e a aproximam do tema proposto.

Tem-se como prática de uma teoria a intervenção sob forma de uma adega de armazenamento e degustação e alojamento, no contexto vitivinícola do Alto Douro Vinhateiro. Explora-se a possibilidade de materialização deste, como resposta ao programa que se propões aproximar, através dos diversos espaços, o visitante que os irá experienciar às energias e sinais do lugar. No fundo late o intuito de restabelecer algo parecido à justiça, na ainda dualidade em vigor entre imagem e fisicalidade, ou em termos aristotélicos, entre forma e matéria.

Nesse sentido, o trabalho encara uma 'tradição de espessura' inerente ao Homem e às coisas por ele produzidas, através da exposição de uma trajectória que trespassa uma posição metafisica e entrelaça os mundos interior e exterior do "eu criador". A par de uma leitura do lugar como informante de projeto, desenvolvem-se caminhos sugeridos pelo próprio material para a construção de uma linguagem contemporanea, e que simultaneamente que furtifique uma relação com a circunstância em que se insere.

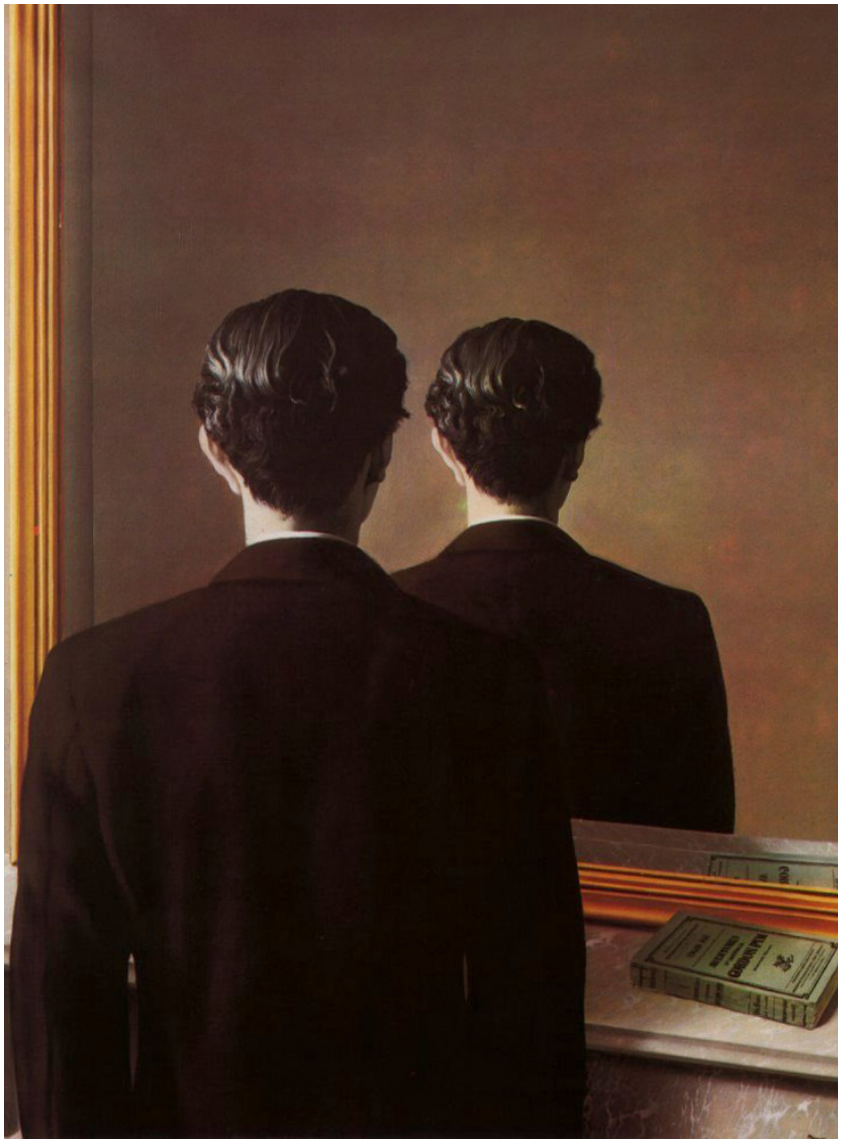
Recorto a minha sombra da parede,
Dou-lhe corda, calor e movimento,
Duas demãos de cor e sofrimento
Quanto baste de fome, o som, a sede.

Fico de parte a vê-la repetir
Os gestos e palavras que me são,
Figura desdobrada e confusão
De verdade vestida de mentir.

Sobre a vida dos outros se projecta
Este jogo das duas dimensões
Em que nada se aprova com razões
Tal um arco puxado sem a seta.

Outra vida virá que me absolva
Da meia humanidade que perdura
Nesta sombra privada de espessura,
Na espessura sem forma que a resolva.

José Saramago em, Os Poemas Possíveis



0. nota prévia

entre o visível, a memória e o esquecimento: a espessura do discurso

O poema escrito pelo poeta José Saramago releva do homem uma *sombra privada de espessura,* que o constitui. O homem vive, desde a sua tomada de consciência existencial, preso a um pacto ou numa *-espessura-* ciente de quem é, da sua ermiticidade e da posição em que se encontra no mundo. Assim, detem-se numa tensão constante de dualidades humanas, díspares; entre uma união e exílio, entre uma condição recôndita, mas não associal. Existencialmente consciente, nele opera uma coordenação contínua entre o sentimento e o intelecto que o faz, perante as questões mais angustiantes, encontrar as respostas mais reconfortantes pela transcendência alcançada por um sentimento interior e emocional, para além dos limites da matéria, do mundo físico, incapaz de explicar tais questões. Tal relaciona-o ao intangível que vê: às estrelas, ao fogo, à natureza, enfim ao universo, e que de algum modo magicamente também faz parte: nele existe a proximidade entre o imaginado e o vivido.

A *espessura,* um genuíno termo metafórico evocado pelo poeta, que prescinde da sua literacidade como algo mensurável, e adquire uma significação capaz de falar de um corpo desdobrado entre o *ser-aí-em-aberto-no-mundo* e *ser-em-projeção.* No âmbito da presente dissertação, partindo da metáfora privada original evocada pelo poeta, estende-se um sentido universal, que representa a vontade intrínseca e primária da condição humana de ver 'para além de,' construindo assim o tema, -**a tradição de espessura**, que nada mais é do que o destapar do véu a essa universalidade. É, no fundo, uma proposição do modo de ver as coisas, quer seja na sua espessura física que impele a sua história, quer seja no inato.

Há um poder dentro de nós que nos permite perceber mais intensamente os contornos amplos da imagem no espelho e, por conseguinte, um poder que também enfatiza o mesmo ritmo sobre a verdadeira imprecisão. Isso tem que ser uma força da arte, porque ela cria. O seu principal meio é omitir, ignorar e não ouvir, ou seja, anticientífico, porque não está igualmente interessado em tudo o que é perceptível.[1]

1. NIETZSCHE, Friedrich - *Mythus.* Basel: Vergeblichkeit, 1942, p.32

1. MAGRITTE, René- La condition humaine, 1933

A Arte vai além de interpretações copérnicas na sua definição estética e, uma vez que descarta o perceptível, detem-se num vínculo com a vida. Assim, a Arte, tal como a arquitetura, afirma e intensifica a vida, por alargar o horizonte da sensibilidade, e se, de acordo o filósofo alemão Fridrich Nietzsche, as sensações não são o contrário dos pensamentos, então estas favorecem também o pensamento e, por extensão, a condição existencial. São o resultado material de uma angústia existencial e a transposição em formas de um desejo individual de ser universal.[2]

Se, como Nietzsche refere, *a Arte existe para que a realidade não nos destrua* é porque dela se criam interpretações do mundo e fugas da realidade pela materialização de narrativas, histórias, tragédias, que permitem ao homem dedicar-se plenamente às dimensões mentais do sonho, da imaginação e do desejo, mas este, existencialmente consiente, olha para o mundo vivido como referencial para o novo mundo, a ser construido e sonhado por cada *eu*. Neste sentido, a memória atua de um modo fulgurante com vista a conferir materialidade ao pensamento, revestindo-o de um novo caráter onde forma, textura, cor, cheiro ou som se fazem presentes. Neste processo, o artista, *'o ocultador do que é natural'*, envolve diretamente o seu corpo e experiências, o que implicam uma inteligibilidade instintiva e uma comunicação de ordem não verbal: serve-se do seu corpo *sonhador* e *embriagado* -estados estéticos que exigem a libertação dos limites da consciência empírica individual- nos quais a vida se intensifica de tal modo que transborda e gera novas configurações de si mesma.

A eterna tarefa da arquitetura é criar metáforas existenciais incorporadas e vividas

2. Nietzsche refere o duplo princípio gerador da Arte como expressão essencial do mundo: o instinto estético da natureza apolíneo e dionisío. Advoga que através desses instintos "*o homem alcança em dois estados o sentimento de delícia em relação à existência*": no estado do sonho e no estado da embriaguez. Apolo, deus da aparência, da ilusão, do encobrimento, encarna o princípio de 'individualização.' Contudo, o véu da aparência não encobre todo o horizonte. A qualquer momento, o sonho acaba e o 'grego' é atirado ao despertar. A ilusão, ainda que necessária, é abanada pela desmedida dionisíaca; o princípio de individualização é rompido o homem, vê-se agora lançado num esquecimento de si, característico do jogo com a embriaguez. O subjetivo desintegra-se na natureza, reconciliando homem e natureza. O homem, sob os efeitos dos impulsos dionisíacos, dissolve-se no 'universal' e, ao apropriar-se artisticamente das forças modeladoras da natureza, torna-se livre para realizar a nostálgica união entre dois mundos outrora distantes. NIETZSCHE, Friedrich - *A visão dionisíaca do mundo.* São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.5

que concretizam e estruturam o nosso ser-no-mundo. A arquitetura reflete, materializa e cria ideias e imagens eternas da vida ideal. Os edifícios e as cidades, permitem-nos estruturar, entender e lembrar quem somos. A arquitectura permite-nos perceber e entender a dialética da permanência e da mudança para nos estabelecer no mundo e para colocarmo-nos no continuum da cultura e do tempo.[3]

A oportunidade de explorar um lugar como a Quinta de Roriz, situada em Ervedosa do Douro, emergiu de um modo hipifânico para a instalação do *discurso*, sob a premissa de um projeto de adega de armazenamento e provas de vinho e alojamento. Cremos que a tradição é um desafio à inovação: é feita de enxertos sucessivos e movendo-nos entre conflitos, compromissos, mestiçagem, transformação, procura-se explorar a continuidade ou clarificação dos seus acidentes, fazendo do modo que sempre foi feito, fazendo-nos interpretes de aspirações especiais, para criar um objeto que lhes correspondam -ao lugar e à cultura- identificando-se não com formas mas com aquelas aspirações que farão suas, como exclusivamente sua será a linguagem.

Um projeto de arquitetura não só é o resultado de um processo de resolução de problemas, senão também uma proposição metafísica que expressa o universo mental do criador e o seu entendimento do mundo vital do homem. O processo de projeto escrutina simultaneamente os mundos interior e exterior e entrelaça ambos os universos.[4]

O entrelaçar de universos afigurou-se como a essência do começo: há uma 'vontade de espessura,' que guia o pensamento e desenha uma linha de *discurso* que atua sobre o espaço e o autor. Tal qual uma espinha dorsal definidora de um corpo, o *discurso* procura para a intervenção, uma identificação com novas e as mais profundas razões de tradição e converge para a criação de espaços existencialmente significativos (apropriação) cuja experiência nos aproxime e torne legível a cultura sob escrutínio e fá-lo em três criteriosos momentos:

- (d)a circunstância, entre caminhos, as intersecções

3. PALLASMAA, Juhani- *Los ojos de la piel.* Barcelona: Gustavo Gili 2ªed, 2018, p.82

4. ZUMTHOR, Peter- *Pensar la arquitectura.* Barcelona: Gustavo Gili. Barcelona, 2014, p.2



A *forma mais compreensível ao outro é aquela que melhor retrate, aquela que com ele mais se identifique, aquela que ele conheça por conaturalidade, isto é, por existência de uma natureza comum.*[5]

Ao longo -*(d)a circunstância*, um passo iniciático que, no lugar, analisa e interpreta a natureza das mediações das propriedades físicas, dos valores culturais, das energias e sinais que circulam e da sua história: entre o sensível e o intangível, entre o inato, gerenciado pela natureza e adquirido pela plasticidade do pensamento, para incorporar na organização de espaço. Um passo que segue em várias direções de maneira não linear e interdisciplinar, que aproxima e torna legível as formas do passado ou as formas da cultura. O seu conteúdo estrutura-se como um círculo concêntrico; um perímetro de circunstâncias que se moldam consistentemente e que convergem para uma, transubstanciação. Partindo, com uma visão periférica e ainda desfocada, procura-se identificar o que é primário no lugar, sendo esta uma fracção que se reveste de importância estrutural, por se desenvolverem os fundamentos teóricos *'corpo'* existente. Faz-se uma incisão no *'tempo,'* cronológico, capturando as suas manifestações, isto é, os lugares e sinais onde foi expresso; a sua harmonia, o seu ritmo; marcas das dinâmicas criadas pela '*idendidade'* em que se inscreve o lugar. Olham-se as *'permanências,'* os espaços do cultivo e produção vitivinícola da região. E chega-se a um momento de interlúdio fugaz, que descreve e observa profundamente o espaço da Quinta e que constrói uma distância reveladora dos primeiros problemas, da circunstância atual: um momento *'alquímico'* que transforma a circunstância numa 'matéria-instrumento' que formulará a ideia do projeto por inscrever tanto o perfil da natureza como o da cultura. Uma matéria que, enraízada no saber do homem, liberta ao mesmo tempo aquilo que constitui propriamente a essência do material. Tal como nas obras de arte de Joseph Beuys, em que as qualidades poéticas dos materiais geram pertinentes relações formais que ampliam antigos significados no objeto, tornando legível uma significação culturalmente mediatizada.

A perceção, a memória e a imaginação estão em constante interação; o domínio da presença funde-se em imagens de memória e fantasia. Continuamos a construir uma

2.
BEUYS, Joseph, 7000 oaks, stacked steles, Kessel, 1982

5. TÁVORA, Fernando- *Da organização do espaço.* Porto: Faup, 2006, p.22



cidade enorme evocação e lembrança e todas as cidades que visitamos são recintos nesta metrópole da mente.[6]

Nas memórias e, concretamente, as retidas entre a permanência e o movimento, estão contidas as formas de um tempo passado, impossíveis de reviver integralmente, mas através de processos cognitivos, consciente ou inconsciente, podem ser transportadas para o presente no sentido da sua recriação; uma vez que a memória atua em conjunto com a fantasia. O homem serve-se destes dois recursos da mente, pois em boa verdade *que outra coisa poderia expressar o poeta mais do que o seu encontro com o mundo?*[7] Estas permitem-lhe a descoberta de uma posição sob a qual se expressar, pois como Kafka afirma que *temos que ter uma visão para ganhar vida, precisamos descobrir uma posição para poder viver.* A procura de uma posição sobre a qual me expressar motivou a percorrência de caminhos, se bem que iniciados ao longo do percurso na Faup, em 2017, sem outra razão senão aquela de ir e ver 'além de', rumo à École Polytechnique Fédérale de Lausanne que me fizeram abraçar o estúdio de projeto de Kersten Geers, contactar com Philipp Schaerer e, mais tarde, numa marcha progressiva para Zurique encontrar Roger Boltshauser. Estas ligações revelaram que a posição que me fazia 'ganhar vida' era aquela que permitisse expressar o meu encontro com o mundo, por via de uma prática arquitetónica, assente numa prática empírica e humanista, cuja linguagem expressasse essa mesma visão ou posição.

- *os Caminhos* serão temas passíveis de criarem condições de alojamento do projeto, desencadeados pelos problemas inerentes à circunstância do lugar e à 'matéria alquímica.' Este momento possui um sentido dual: os caminhos projetuais traçados, desdobram-se em outros, já trilhados, que na verdade são partes da memória e do imaginário do universo latente do *eu* criador. O seu conteúdo concretiza-se sob a forma de uma narrativa escrita, fotográfica e desenhada, e abre espaço à confissão íntima da experiência desses lugares da memória, e em cada caminho são uma referência. *(…) escrever é a destruição de toda voz, de todo ponto de origem. Escrever é aquele espaço neutro, composto e oblíquo onde o nosso sujeito se afasta, o negativo onde toda a*

3.
HERVÉ LUCIEN - Les mains de Le Corbusier, 1952

6. PALLASMAA, Juhani- *Los ojos de la piel.* Barcelona: Gustavo Gili 2ªed, 2018, p.78

7. MERLEAU-PONTY, Maurice- *O visível e o invisível.* São Paulo: Perspectiva, 2009, p.141



identidade se perde, começando com a própria identidade do corpo da escrita.[8]

Existe na 'escrita', ou '*discurso*', uma poderosa identificação e projeção do autor que procura com as suas obras afetar o mundo, algo que só pode fazer a partir do que o afetou. Há igualmente um momento em que a sua constituição corporal e mental se converte no local do projeto, um ato que destrói a sua voz, onde a identidade do *eu* se perde ou silencia e abre espaço ao 'exercício do símbolo. A 'queda do autor' repõe-se pela expressão daquilo que o autor quer dizer, pois a sua marca passa a ser simplesmente uma consciência de ausência, na qual lhe é necessário representar o papel de morte neste jogo da escrita, *discurso*. Como afirma Michel Foucault, *na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer."*[9] Assim, o esquecimento é essencial ao arquiteto, pois desde que algo é narrado apenas e só com o intuito do puro exercício do símbolo, a voz perde a sua origem e o autor 'entra na sua própria morte'-a escrita começa.

O *discurso* ganha pacientemente uma silhueta ao longo do seu desenvolvimento das trajetórias dos dois mundos, que num momento criam *-interseções* que dão uma forma concreta ao projeto. O conteúdo desta parte, criado e alicerçado ao longo dos capítulos anteriores *'(da) circunstância'* e *'entre caminhos',* desenha e atua interpretanto as diversas camadas de tempo e história do lugar intersetado pelos temas projectuais. É uma fase de projeto ativa, de trabalho sobre o papel e estirador, em que se projeta, idealiza e sonha o espaço. Articulado em capítulos que descrevem as decisões e dificuldades do projeto, acompanhadas por esboços ou fotografias, enquanto se apresentam referências nas quais as opções projetuais se suportam para essa criação de um projeto coerente e informado. A par dos momentos de descrição projetual, surge uma outra -espacial- uma apologia às atmosferas.

O reconhecimento da arquitetura como uma *linguagem* abre lugar, no último capítulo -*escrito na matéria do espaço,* à exacerbação deste como meio e

4.
MALRAUX, André- Le Musée Imaginaire 1953

8. BARTHES, Roland- *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987,p. 142.
9. FOUCAULT, Michel- *O que é um autor?*. Lisboa: Vega Passagens 7ª ed, 2009, p.35.



intrumento de validação da prática arquitetónica, por inscrever uma significação que o torna inteligível.

Mas imagine por um momento a arquitetura nada mais - e nada menos - como um elo entre a natureza e o homem. Assim, na sua condição material inescapável, a arquitetura é capturada por esse olhar duplo, por essa ligação dupla. E necessariamente olha com um rosto para a natureza e outro para o homem: ou para a parte do homem que está prestes a ser feita - a cultura - cuja forma não é predeterminada.[10]

O toque do homem na matéria da natureza faz com que dela impele a sensação de que respira uma certa atividade, uma leve vibração, como se fossem dois perfis entrelaçados e, entre estes, parece abrir-se um espaço de luz, uma frecha tão mutante quanto eles mesmos. É precisamente sobre este toque, que modela uma forma, que a *espessura* do *discurso* ganha desenvoltura, pois a matéria, uma vez tocada, deixa de fazer parte da natureza, muda-se para um outro lugar ou outra época, para um purgatório indeciso entre o aqui e o ali. As opções a assumir, a inteligência com que se tocará e arranhará a matéria trazem na mão as relações com os lugares, a leitura atenta que se faz da história e da tradição, sem perverter um compromisso com a modernidade, bem como a reflexão crítica sobre o próprio objeto. A obra futura coloca em posição de permanente realismo formal e construtivo, a todo o momento, um sentido de eficácia sem obviar o reconhecimento das limitações de natureza económica e social que, ao longo de séculos, foi invariante na arquitetura portuguesa.

Surgem ainda, num volume independente, os desenhos rigorosos do projeto, cujo intuito é o de ser lido em paralelo com o *'discurso'* escrito, deambulatório e ilustrado, assim individualizando o pensamento livre de projeto e a sua comunicação. A leitura será guiada, sempre que oportuno, por uma nota de rodapé na página dedicada às imagens com uma referência aos desenhos rigorosos que melhor expressam o assunto que está a ser tratado, sendo o objetivo último da presente dissertação o de expressar o pensamento intrínseco ao processo de projeto a par dele mesmo, mais do que expôr um resultado formal alcançado.

5.
MANSILLA, Luis M.- Apuntes de Viaje al Interior del Tiempo

10. MANSILLA, Luis, "La confianza en la matéria" in *Escritos circenses.* Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p.3

1. (d)a circunstância

Cai o sol nas ramadas. O sol, esse Van Gogh desumano...
E telas amarelas, calcinadas, Fremem nos olhos como um desengano.
A cor da viagem foi além de mais! Lume e poeira, sem que
o verde possa Refrescar os craveiros e os tendais
De uma paisagem mais secreta e nossa.
Apenas uma fímbria namorada, Vermelha e roxa, se desenha ao fundo
O mostro de uma eterna madrugada
Que vem do incêndio refrescar o mundo.

Miguel Torga, S. Martinho de Anta, 17 setembro de 1945



1.1 do corpo

Num dia excessivamente nítido,
Dia em que dava a vontade de ter trabalhado muito
Para nele não trabalhar nada,
Entrevi, como uma estrada por entre as árvores,
O que talvez seja o Grande Segredo,
Aquele Grande Mistério de que os poetas falsos falam.
Vi que não há Natureza,
Que Natureza não existe,
Que há montes, vales, planícies,
Que há árvores, flores, ervas,
Que há rios e pedras,
Mas que não há um todo a que isso pertença,
Que um conjunto real e verdadeiro
É uma doença das nossas idéias.
A Natureza é partes sem um todo.
Isto é talvez o tal mistério de que falam.
Foi isto o que sem pensar nem parar,
Acertei que devia ser a verdade
Que todos andam a achar e que não acham,
E que só eu, porque a não fui achar, achei.[11]

O poema ecoa amiúde, incessantemente. Comparto com o poeta '*o amor pelas coisas em si mesmas.*' Creio que quanto menor a fronteira entre o que somos e o que realizamos, melhor será o resultado do que produzimos. Aqui chegada, às margens do Douro, procuro (re)conhecer-(me) e apropriar-me do lugar através de uma perceção melancólica e de um olhar nostálgico, relembrando que *somente a melancolia que vem à distância dá realidade às coisas que o sonho sonha sonhar consigo mesmo*[12] e que leva à ação racional. Apelo à mesma postura antimetafísica com que o poeta Fernando Pessoa,

6.
DUSSAND, Georges- Douro, anos 80

11. CAEIRO, Alberto - "O Guardador de Rebanhos Poema XLVII"

12. CASTRO FLORES, Fernando- "Elogio de la pureza" *cit in* VALDERRAMA APARICIO, Luz Fdez - *La construcción de la Mirada:tres distancias.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004, p.65



através do seu heterónimo Alberto Caeiro, produz a sua poesia deambulatória, que encontra pelos percursos que faz, descobrindo afinidades entre a natureza e ele, assim achando a poesia. O seu conhecimento, provém da sobrevalorização das sensações, e da observação objetiva do mundo e leva à escrita, na qual existe uma contradição compatível entre a teoria (do poeta) e a interpretação desta, pois é, na verdade, uma poesia pensada e a simplicidade disfarçada. Ouso dizer que esta forma de sentir é compaginável com o desenvolvimento de um projecto. À prática projetual é inerente esse "disfarce", promovido pelo confronto do olhar (do autor) sensível e ingénuo, que procura (re)conhecer, formular registos, captar sinais, transmudados pela atitude de análise, o estudo, a interpretação crítica da teoria, dando corpo a um objeto sensível, a ser compreendido novamente através dos sentidos.

Habitar

O habitar é *o traço fundamental do ser humano*[13] e transcende a experiência da sua existência e o seu sentido, não deve ser visto meramente como uma ocupação do mundo, pois não tem um sentido impositivo. Habitar trata de estar num local, da incorporação desse mesmo local e, nesse mesmo sentido, é também ter [habere], porque existe uma envoltura própria de ser-no-mundo. A essência do homem é a sua existência e habitar não é um ato simples, nem insubstancial. Segundo o filósofo Martin Heidegger, a questão ontológica do ser e de ser-no-mundo refere-se a que *ao redor do sujeito existencial, gravita tudo aquilo que lhe é familiar, os utensílios e a casa como materialização de uma vida que se desenvolve através de um tempo existencial, não cronológico – passado, presente e futuro experimentados a partir da própria subjetividade.*[14] Assim, o homem fica definido pelo tempo existencial e por um marco familiar e utilitário, mas também por uma certa angústia que o impulsiona a compreender o mundo para que nele se consiga projetar. Neste sentido, habitar não se circunscreve à casa, ao lar, mas difunde-se por todas as relações entre o homem e o mundo. Os lugares são habitados pelo homem, são parte dele, como o homem é deles parte. O habitar medeia entre o ser humano e o que o envolve e lhe é exterior, o espaço. E, considerando esta relação dualista, *como no quadro de Friedrich, a paisagem, o abismo, não existia*

7.
FRIEDRICH, Gaspar David - Caminhante sobre o mar de névoa 1818

13. HEIDEGGER, Martin- *Construir, Habitar, Pensar*. Madrid: La oficina, 2015, p.17
14. ÁBALOS, Iñaki – *A Boa Vida*. Barcelona: Gustavo, 2003, p.44

antes do passeante chegar a esse ponto, mas o olhar do personagem foi o primeiro, foi o primeiro a inventar um lugar, a expectativa disso que irá construir, de modo que o exterior é o resultado do que foi construído dentro de nós antes.[15]

De acordo com o filósofo e poeta Gaston Bachelard, para habitar é preciso espaço, mas habitar transcende o espaço geométrico *A casa vivida não é uma caixa inerte*[16], pois se uma consideração for feita acerca da casa habitada no sentido mais primário e elementar, constata-se que nela existe algo mais do que meras paredes a delimitar espaço. Desde esta ótica, habitar é uma qualidade emocional, dado implicar a condição existencial do homem num determinado tempo e lugar; há a abertura para os devaneios: uma necessidade fundamental intrínseca do ser humano e uma marca tangível exposta no construir. O lugar habitado não se estabelece como um ponto convergente, mas sim como uma pluralidade, que atravessa o ser e da vivência resulta o que se pode considerar como uma construção, que é ao mesmo tempo cultura e edifício. Na totalidade do sentido, habitar, implica uma construção [Bauen], quer no espaço físico ao eleger, edificar e alterar lugares; quer no tempo e memória, ao (in)formar o ser, e por extensão dos seus, contribuindo simultaneamente para uma ideia de comum. Por conseguinte, a arquitetura deve procurar não se alicerçar em respostas concretas a necessidades pontuais quantificadas pela sua incidência física, mas antes satizfazer as necessidades humanas do tipo emocional.

Construir

Nós não habitamos porque construímos, mas nós construímos e construímos no passado porque habitamos, isto é, porque somos habitantes.[17]

A envoltura revelada por esta afirmação permite discernir que o ato de construir não é algo, a priori, do habitar. O construir alimenta o habitar e surge mediante este mesmo. Se o ato de habitar implica um sujeito, um espaço e um tempo, então este é um prenúncio de uma relação entre os dois termos etimologicamente ligados, construir [Bauen] e habitar [Buan],

15. VALDERRAMA APARICIO, Luz Fdez - *La construcción de la Mirada : tres distancias.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004, p.130

16. BACHELARD, Gaston - *A poética do espaço.* São Paulo: Abril Cultural, 1974, p.58

17. HEIDEGGER, Martin- *Construir, habitar, pensar.* Madrid: La oficina, 2015, p.102

pois compreende-se que ser e habitar são formas de manifestação do ser-aí [Dasein]. O construir é um ato de apropriação do espaço e do tempo inerente ao habitar. Neste sentido, o construir passa a satisfazer as necessidades do homem, sendo o habitar, já por si, a sua consequência implicada. *Esta aventura no pensamento não vê em absoluto o construir como uma arte ou como uma técnica de construção senão o que segue o construir para aquele domínio a que tudo aquilo que é, pertence.*[18] Quer isto dizer que, pensar que um edifício por si é suficiente para caracterizar o modo como é habitado é algo falacioso. Na verdade, a arquitetura e a construção de um lugar referem-se essencialmente ao reflexo da sua vivência, embora sem limitar a arquitetura a uma mera descrição de um conjunto de técnicas, como oportunidade de demonstrar ou descrever uma certa ancestralidade das mesmas, pois estas, pelo contrário, devem constituir-se como instrumentos para a compreensão do próprio lugar. Existe um sentido orientador, que guia [Er-richten], que está implícito ao ato de construir,[19] ou seja, o ato de construir é também o ato de salientar, de marcar, não no sentido impositivo, mas no sentido de destacar.

Paisagem

A paisagem é uma revelação deste contínuo dinâmico existente entre habitar e construir. Aparece ante o nosso olhar, uma porção visível de espaço, como uma materialidade, feita por inúmeras outras materialidades. Constrói-se sobre uma estrutura originalmente definida por componentes morfológicas, matriciais, como são o relevo-solo, a vegetação e a água e, por isso, está em permanente movimento e em constante mutação. Resulta de relações e contaminações que se geram entre as distintas corporeidades e escalas dos elementos que a constituem. Forma-se, pelo *locus*, lugar existencial, onde se é, onde se está, onde surgem e se constroem circunstâncias e oportunidades de habitar, onde se expressam os valores do topus. O *topus* é, por sua vez, um sistema operativo que leva a construir, a transformar, de uma determinada forma, e que define a nossa relação com a materialidade e corporeidade da Paisagem. Esta é, por isso, um elemento fundamental, quer do ponto de vista físico, biológico, mas também existencial, e ainda como corporeidade impulsionadora da imaginação, da

18. HEIDEGGER, Martin - *Construir, habitar, pensar.* Madrid: La oficina, 2015, p.100

19. HEIDEGGER, Martin - *A origem da obra de arte.* Lisboa: Edições 70, 2018, p.1-56



criação e da construção. O vínculo relacional entre *topus* e *locus*,[20] é comparável a um jogo de espelhos entre aqueles aparentemente opostos, do reflexo de um no outro como *jogo de espelhos da simplicidade da terra e do céu, divino e mortal- um jogo que acontece de maneira adequada- chamamos mundo.*[21] A paisagem, mais do que natural, é a evidência da condição existencial, pois resulta impreterivelmente de uma apropriação da natureza, díspar porque a natureza é em certo modo o cenário da vida quotidiana. Esta é antes um habitar e uma construção comum que resulta da síntese de diversos modos de ver e estar no mundo, por isso não podendo ser equiparada à natureza, *que se tornou o que é sem pretender, na qual a sua desordem misteriosa tudo é predeterminado e que de alguma forma é anterior a nós mesmos, talvez anterior a si mesma.*[22] Enquanto expressão de existência, é também a construção de uma cultura, uma concepção feita a partir das ações de habitar e construir: há nela um mundo de associações e sentimentos que envolve a cena e lhe confere significado.

A paisagem, enquanto forma de representação, no espaço e no tempo, da relação que o homem estabeleceu com a Natureza, é uma unidade visível, um campo da perceção de todos aqueles que a habitam e a constituem e por ela são constituídos, ou seja, esta é o locus da relação entre o sujeito e o espaço. Assim promove uma continuidade entre o corpo do mundo e o corpo humano, cabendo frisar a perspetiva de Merleau-Ponty que revoga a "carne do corpo" não como matéria, mas antes como um *enovelamento do visível sobre o corpo vidente*[23] Nesta mesma perspetiva, René-Magritte, sobrepôs um quadro à paisagem retratada, afirmando ser a forma como vemos o mundo: *Vemos o quadro como exterior a nós, embora seja apenas uma representação do que experimentamos em nosso interior.*[24] Subjaz a tais premissas, pensar a possibilidade de uma representação e de uma ação que não esteja

20. NORBERG-SCHULZ, Christian - *Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture.* New York: Rizzoli 1ª ed, 1980, p.45

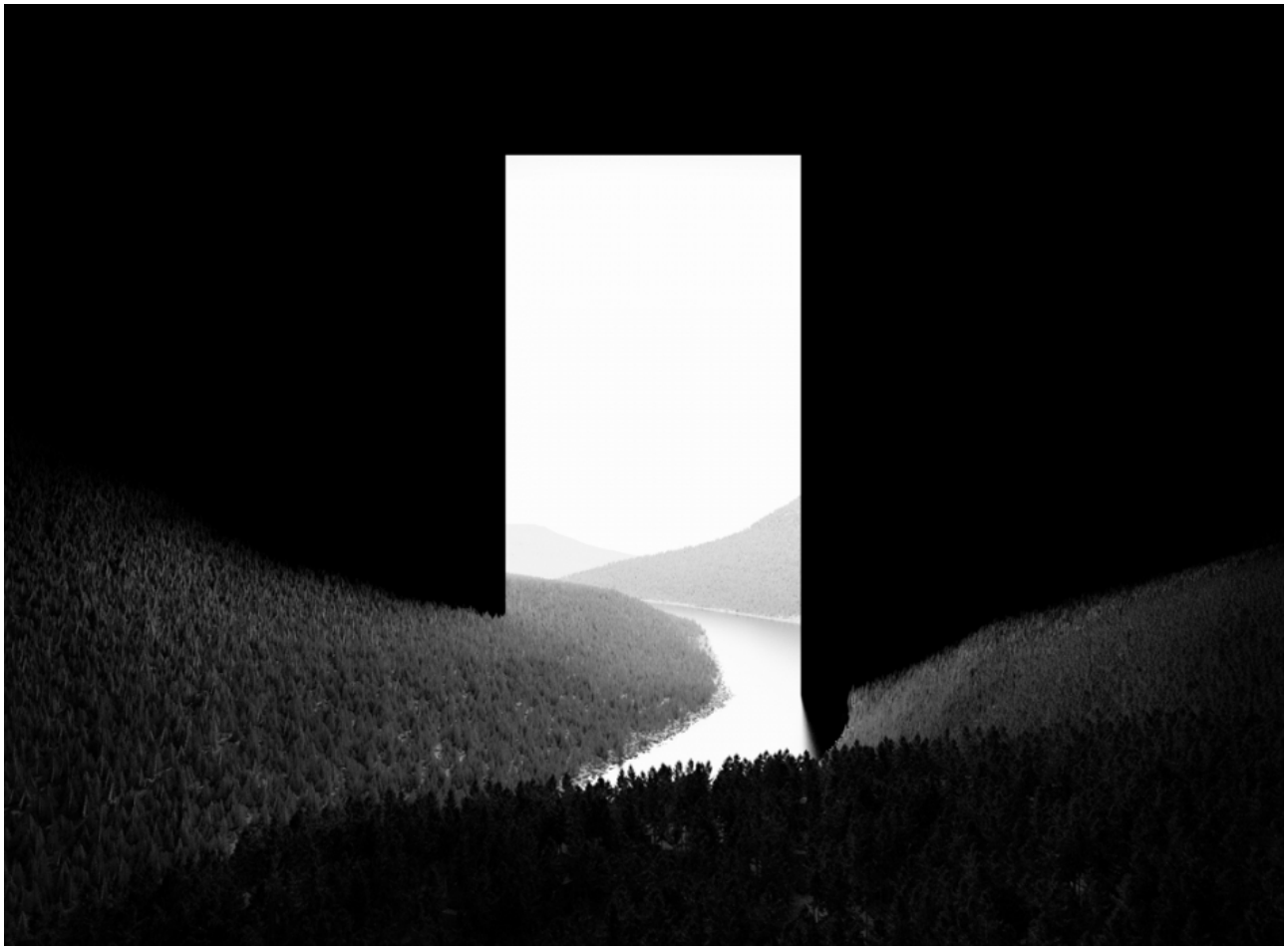
21. VALDERRAMA APARICIO, Luz Fdez - *La construcción de la Mirada : tres distancias.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004, p.128

22. MANSILLA, Luis, "La confianza en la matéria" in *Escritos circenses.* Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p.2

23. MERLEAU-PONTY, Maurice - *O visível e o invisível.* São Paulo: Perspectiva, 2009, p.141

24. SCHAMA, Simon - *Paisagem e Memória.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.22

8.
MAGRITTE, René: La condition humaine - 1935



separada desta participação, que considere todo um mundo de associações e sentimentos que envolvem a cena e lhe conferem significado, pois *(...) há uma co-presença do homem e do mundo e de que a paisagem é o nome desta co-presença. O homem está no mundo e o mundo está no homem: a paisagem é o nome e o local dessa circulação entre o homem e o mundo, desta mistura.*[25]

De acordo com Simon Shama, a paisagem é uma *unidade de ocupação humana* ou *o aprazível objeto de uma pintura* e, voltanto às palavras de Magritte: *o que está para além da vidraça da nossa apreensão, requer um desenho para que possamos discernir adequadamente a sua forma, sem falar no prazer proporcionado pela sua perceção. E é a cultura, a convenção e a cognição que formam esse desenho; que conferem a uma impressão retiniana a qualidade que experimentamos com beleza.*[26] Então, o meio capaz de traduzir essa representação e participação, é fundamental que se faça *Compreender estas relações singulares que se tecem entre as partes da paisagem ou entre a paisagem e eu enquanto sujeito encarnado, e pelas quais um objeto percebido pode concentrar em si toda uma cena, ou tornar-se a imago de todo um segmento de vida. O sentir é esta comunicação vital com o mundo, que o torna presente para nós como um lugar familiar de nossa vida. É a ele que o objeto percebido e o sujeito que percebe devem a sua espessura.* [27] Recorrendo à ideia do tempo cronológico e ao conjunto de circunstâncias, determinam-se marcas, signos identitários, que o tempo biológico, pela ordem natural que comporta, molda numa construção evolutiva. Na paisagem, manifestam-se vários tempos que, atuando com o sítio e a matéria, definem espacialidades, sendo que então, espaço, matéria e tempo estão nela presentes.

Território

Distanciadas as conceções da paisagem de um essencialismo transformado em dado natural, compreende-se que esta, uma vez confrontada, instaure elos de ligação e significação com o homem e quando este processo forma uma síntese, é fenomenologia da arquitetura.[28]

25. BESSE, Jean-Marc - "Estar na paisagem, habitar, caminhar" i*n* CARDOSO, Isabel Lopes - *Paisagem e património : aproximações pluridisciplinares.* Porto: Dafne, 2013, p.XXX

26. SCHAMA, Simon - *Paisagem e Memória.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.22

27. MERLEAU-PONTY, Maurice - *A fenomenologia da percepção.* São Paulo: Martins Flores 3ªed, 2006, p.84

28. NORBERG-SCHULZ, Christian - *Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture.* New York: Rizzoli 1ª ed, 1980, p.170

9.
FELDMEYER, Nicolas K
-even after all, 2014

(…) apesar do sentido telúrico que normalmente vem apenso, são como as nuvens de Aristófanes: podem assumir a forma que se desejar, podem-se transformar, podem ser etéreas, generosas ou ameaçadoras, podem ser, enfim, pura retórica, figurações fugidias e vagas para seduzir o vento e os ouvintes. Território, torna-se assim um dispositivo de leitura e inteligibilidade do real de uma extrema voracidade; é omnívoro. Alimenta-se praticamente de tudo com a vantagem de tornar visível (…)[29]

O território é relativo às feições do espaço geográfico, sendo um espaço concreto em si com os seus atributos naturais e sociais ocupado e delimitado pelo homem, pelo grupo social onde está inserido. O território não sendo um dado,[30] é um artefacto social, pois a sua definição extravasa a sua associação a limites ou à realidade física, sendo o resultado de um processo de identificação e reconhecimento por aqueles que o habitam. O homem não habita apenas as coisas físicas, habita sobretudo representações. O território, por constituir uma unidade de medida de fenómenos humanos, é portanto representação. É um espaço apropriado e construído num diálogo constante entre o *eu* e o que o envolve, sendo, por isso, uma entidade física e mental. Existem no território, por um lado, determinismos naturais como aspetos climáticos, florestais, erosão geológica, que o transformam espontaneamente. Por outro, a intervenção humana, que num ato ancestral constrói a sua própria ordem sobre a matéria existente: cria assentamentos, rasga caminhos, cria infraestruturas, desvia os deltas, etc. Estes processos são mais que um somatório de operações físicas avulsas, pois o território é em si mesmo um artefacto de uma multiplicidade de ações, ou seja, o artefacto de uma relação de construção recíproca entre um grupo social e o espaço que este habita.

Os habitantes de um território apagam e rescrevem constantemente, procurando a sua melhor adequação às necessidades, melhorando a qualidade de vida. *Esta necessidade de uma relação coletiva vivida entre um suporte topográfico e a população que ocupa a sua superfície permite-nos concluir que não há território sem imaginário do território. (…) Enquanto projeto, o território é semantizado. É suscetível*

29. DOMINGUES, A (2019) - Território, planeamento e outras ficções. Porto. p.26

30. CORBOZ, André - *Le territoire comme palimpseste et autres essais.* Besançon: Les éditions de l'imprimeur, 2001, p.4

de discurso. Tem um nome.[31] O território é como um palimpsesto: decifra-se e permite a sua leitura em diversas camadas que, na verdade, representam os encontros e desencontros entre as ações, representações, narrativas e imaginários que se vão produzindo coletivamente e conferindo sentido à realidade. Sem tal, a realidade surge como um caos incompreensível: uma mera amálgama de materiais e fenómenos díspares com a qual o homem não se consegue relacionar, por não lhe reconhecer uma lógica orientadora ou significação que o permita habitar. Refletem neste os antigos grimórios[32] antepassados, a génese do coletivo que o produz e caracteriza, as relações coletivas, as suas vivências, sendo estes fatores que também contribuem para a construção do território. O território é também um projeto.

A paisagem, um conceito capital na caracterização do território, que além de ser o resultado visível da relação entre o homem e a natureza, que transforma a sua aparência ao longo do tempo e constrói lugares, é também uma criação inerente à recognição e percepção de atmosferas produzidas no sujeito, na sua relação com o ambiente. O território é constituído por ambientes e atmosferas que possibilitam a existência de lugares.

Ambiente

O ambiente é o meio que envolve o ser humano e traduz a realidade, compreende um mundo formado por um conjunto de objetos que o orientam e promovem o seu habitar. Apesar deste aparente sentido de exterioridade ao organismo que impele, é antes o continente que o envolve e que dá sentido às ações humanas e não humanas,[33] de modo que *qualquer dicotomia dentro-fora, tendo a pele humana como limite, é psicologicamente irrelevante.*[34] É de caráter físico e social e, uma vez que determina o espaço em que ocorrem determinadas ações, abre espaço a interações e ao confronto. Sendo a presença do homem inerente a este conceito, estruturar e identificar o meio ambiente é uma atividade vital, através de espécies de orientação: neste

31. CORBOZ, André - *Le territoire comme palimpseste et autres essais*. Besançon: Les éditions de l'imprimeur, 2001, p.4

32. memória, mitos, as lendas e as religiões, tal como os romances, os guias turísticos e a legislação.

33. STEIL, Carlos Alberto; MOURA CARVALHO, Isabel Cristina de - *Cultura, percepção e ambiente: diálogos com Tim Ingold*. São Paulo: Terceiro Nome, 2012, p.41

34. STEIL, Carlos Alberto; MOURA CARVALHO, Isabel Cristina de - *Cultura, percepção e ambiente: diálogos com Tim Ingold*. São Paulo: Terceiro Nome, 2012, p.88



processo de orientação, a imagem mental generalizada do mundo exterior que o homem retém, é um processo não de situar os organismos numa paisagem que envolve os que habitam, mas de numa totalidade que inclui a natureza e a cultura, criando uma energia entre eles, a situá-los num horizonte aberto às forças vitais que os atravessam, constituindo-os ao mesmo tempo que suas trajetórias o constituem. A imagem do ambiente é o produto da perceção imediata e da memória da experiência passada, impregnada de memórias e significações: *A cada instante existe mais do que a vista alcança, mais do que o ouvido pode ouvir, uma composição ou um cenário à espera de ser analisado. Nada se conhece em si próprio, mas em relação ao seu meio ambiente, à cadeia precedente de acontecimentos, à recordação de experiências passadas.*[35] O ambiente e a sua imagem resultam desta relação entre o observador e o seu meio, das fronteiras entre o real e o imaginado, isto é, são resultado de uma experiência sensorial e racional entre o observador e o seu ambiente e, por isso, cada observador cria e idealiza a sua imagem individual, mas é comum existir um certo consenso entre membros do mesmo grupo. O ambiente sugere distinções e inclusões, ou seja, relações com o homem que, adaptando-se e adaptando-o às suas necessidades, dota de significado aquilo que vê.

Atmosfera

O julgamento do caráter ambiental é uma complexa fusão multi-sensorial de inúmeros factores que são imediatamente e sinteticamente apreendidos como uma atmosfera geral, sentimento, humor e ambiência.[36]

Uma atmosfera é uma experiência inicial e imediata, apenas percetível mediante a experiência espacial e num determinado ambiente. De acordo com Gabriele D'Annunzio, *As experiências mais ricas acontecem muito antes que a alma perceba. E quando começamos a abrir os olhos para o visível, já somos apoiantes do invisível há muito tempo.*[37] É assim uma impressão abrangente percetiva, sensorial e emotiva de um cenário ou uma situação social, contrária à ima-

35. LYNCH, Kevin - *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70, 1999, p.11

36. HAVIK, Klaske; TIELENS, Gus - "Atmosphere, Compassion and Embodied Experience A Conversation about Atmosphere with Juhani Pallasmaa" in OASE #91: Building atmosphere, Rotterdam, nai010 Publishers, 2013, p.33. (consultado in www.oasejournal.nl)

37. D'ANNUNZIO, Gabriele - p.35

10.
TARKOVSKI, Andrei,
Nostalgia, 1985

gem de caráter ambiental, concebida por analogia a experiências passadas, reproduzindo modelos.[38]

A atmosfera de um lugar é percebida de uma maneira difusa e periférica e enfatiza o estar continuado numa situação, em vez de um momento singular de perceção ou de uma observação precisa e consciente, como quando numa pintura de J.M.W.Turner ou Claude Monet; a deliberada supressão da forma, limites e estruturas, leva à apreensão de uma atmosfera envolvente e informe, sugestionando temperatura, humidade e subtis movimentos do ar. Assim, uma atmosfera, uma "coisa" mental, identifica-se intuitivamente, pois as suas propriedades ou características experienciais estão suspensas entre o objeto e o sujeito e são explicitadas pelas manifestações desta interação, da dinâmica entre aspetos objetivos e a sua perceção ou conjunção de impressões pessoais e emocionais do espaço, pois a sua caracterização encontra sustento em juízos subjetivos, de índole sinestésica.[39] Escapando à análise, parcialmente descrita e transmitida, será sempre deficitária, aludindo ao seu caráter de perceção individualizado, efêmero, subjetivo e intrínseco a cada ser humano. *Entendemos as atmosferas através da nossa sensibilidade emocional - uma forma de perceção, que opera de forma incrivelmente rápida, e de que nós humanos evidentemente necessitamos para que nos ajude a sobreviver.*[40] O julgamento imediato de uma atmosfera é feito por meio dos sentidos, das sensações, apela à totalidade do sentido existencial e incorporado. Esta constatação é uma capacidade intuitiva e emotiva que parece ser biologicamente derivada e, em grande parte, determinada de forma inconsciente e instintiva através de programação evolutiva. Esta complexa avaliação projeta um processo temporal e funde perceção, memória e imaginação.

Lugar

Geralmente, o lugar é definido através do seu caráter ou atmosfera. Um lugar é, portanto, um fenómeno total qualificativo, que não pode ser reduzido a nenhuma das suas

38. possuímos imagens pre-concebidas correspondentes a imagens de casas etc. A sua demonstração é visível na presença repetitiva dos mesmos modelos transversais a todos os desenhos de crianças)

39. BöHME, Gernot - *The Aesthetics of Atmospheres.* London:Taylor & Francis, 2016, p.21

40. ZUMTHOR, Peter - *Atmospheres - Architectural Environments-Surrounding Objects.* Basileia: Birkhauser, 2006, p.13

características singulares (…) Cada lugar é provido de um ambiente e atmosfera; contudo a sua essência não reside somente nestas duas características. O lugar enquadra-se como sendo uma "construção dinâmica relacional e a especificidade local como uma especificidade relacional.[41]

O lugar é mais do que uma localização geográfica ou simples espaço, é um conjunto formado por coisas concretas, pois possui a sua substância material, forma, textura e cor. Todos estes elementos definem um caráter ambiental, que é a essência do lugar. De facto, o lugar é também reconhecimento, delimitação, estabelecimento de limites. A definição de lugar passa ainda pela assimilação de que este é onde as dinâmicas das relações dos indivíduos são de proximidade e vivência direta e, ainda, onde o Eu [ser-aí, dasein] procura as referências pessoais e constrói os seus sistemas de valores que fundam a vida em sociedade. Pois, *enquanto facticidade mesma, o [Dasein] jamais poderia estabelecer com aquilo que o cerca qualquer relação -espacial, no caso- do tipo continente-contido, ou seja, o Dasein jamais se encontra dentro ou fora de algum lugar, mas ele mesmo contribui para a configuração de lugares, ele espacializa.*[42] O lugar é assim, a concreta manifestação do habitar humano, pois este apenas existe na medida em que é apropriado, na medida em que o homem reconhece como sendo seu. É-lhe inerente termos como o encontro e o reconhecimento. Este conceito está, por isso, ligado a uma dimensão cultural e fortemente relacionado à identidade e ao quotidiano.[43]

Numa sociedade em que as tradições se dissolveram e em que já não existem identidades culturais fechadas, fruto do processo de globalização, os contrastes têm vindo a dissimular-se e a aumentar as contradições. A cadência das variações ligadas ao lugar pode ser longa e subtil ou mais frequente e percetível, logo é importante a preservação das prioridades das estruturas primárias, bem como motivos característicos, que levam a que a atmosfera não se perca, sem interferir com as sucessivas circunstanciais históricas.

41. ZEVI, Bruno- *Saber ver a arquitetura.* São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.51
42. HEIDEGGER, Martin - *Construir, habitar, pensar.* Madrid: La oficina, 2015, p.3
43. HEIDEGGER, Martin - Op. cit. p 123



1.2 do tempo e da identidade

> *O acto fundamental da arquitectura é compreender a vocação do lugar e compreender a sua essência.*[44]

Creio que o primeiro instinto do arquiteto perante o desafio de um projeto é o de procurar sinais sobre e no lugar, para que este não se resigne a si mesmo como algo estanque, mas que antes se assuma como um interveniente ativo na resolução de problemas e na qualificação de um lugar com características que lhe são próprias. Partilha-se a intenção relativa à produção, com a qual o arquitecto Peter Zumthor opera, pois este afirma: *Eu gostaria que os edificios que eu faço dissessem: Eu compreendo algo sobre o que está ao meu redor.*[45] E assim incute nestes um sentimento de pertença ao lugar. Tal concretização procura as suas raízes não somente no interior das fronteiras do espaço físico, uma vez que o contato formal com o ambiente não é um ato imediato e também não é uma questão estética, pelo menos não inicialmente, pelo contrário, procura um tipo de semelhança, sob a forma de contato emocional. Procura fazer algo com meios arquitetónicos que torna a realidade, mesmo aquela obsoleta, presente novamente.

Primeiro, sinto uma linha do tempo e estou no final desta linha, numa posição desconfortável de certa forma. Mas então, vejo tantas coisas - coisas do passado - e faço parte de tudo, tanto que o sentimento de tempo como uma linha se dissolve: é tudo um, tudo é presença.[46]

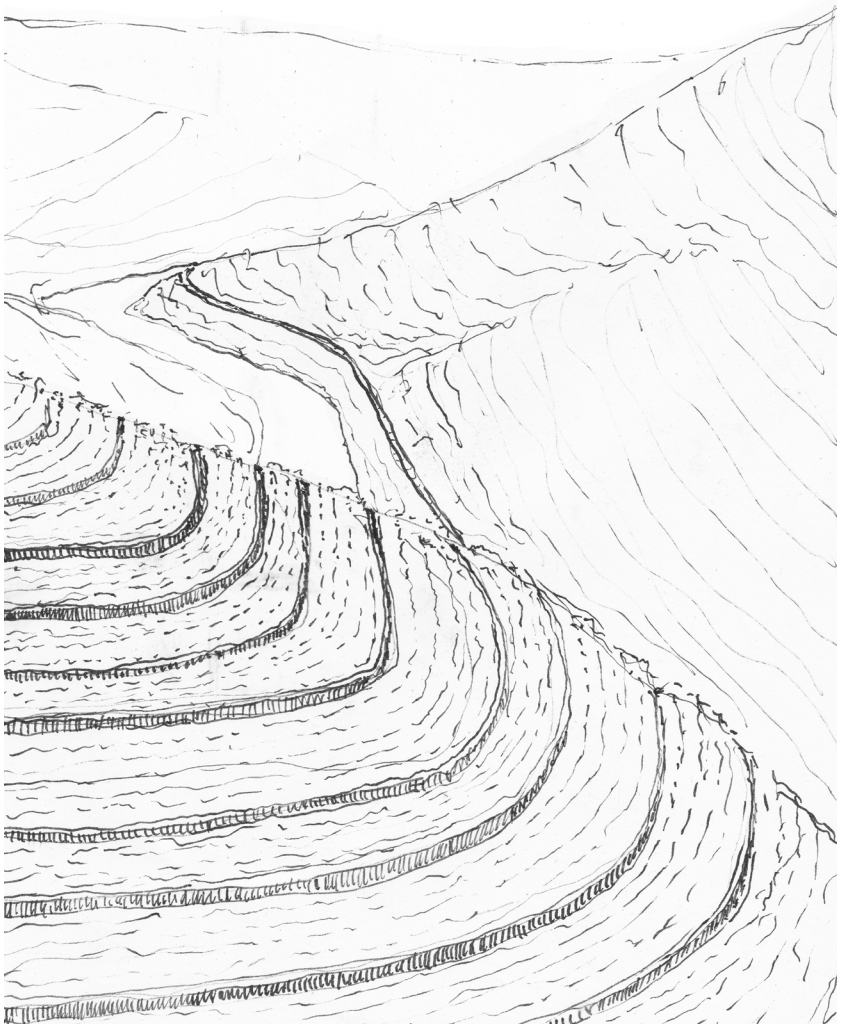
É como se o tempo tivesse uma forma e precisassemos de aprender a vê-la desde a cultura, a topografia, a arquitetura que o molda, a população. A história que nos envolve, que se instalará na intervenção: uma reação emocional ao ambiente, expressa através da arquitetura. Nesta sequência, procura-se a "história das coisas" e seguindo o pensamento de George

41. NORBERG-SCHULZ, Christian - *Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture.* New York: Rizzoli 1ª ed, 1980, p.121

45. ZUMTHOR, Peter, LENDING, Mari- *A Feeling of History.* Zurich: Verlag Scheidegger & Sodes AG, 2018, p.16

46. ZUMTHOR, Peter, LENDING, Mari; *Op. cit*; p.39

11.
DUSSAND, Georges-
Douro, década de 80



Kubler, tal não se encontra seguindo um desenvolvimento cronológico e a ordenação de objetos e eventos no sentido convencional. Tal como Kubler sustenta, a história das coisas é a tentativa de reunir ideias e objetos sob a rúbrica do visual, incluindo artefactos e obras de arte, ferramentas e expressão em cena, uma vez que *todos os materiais trabalhados por mãos humanas sob a orientação de idéias conetadas desenvolvidas em sequência temporal (...) De todas essas coisas, surge 'uma forma no tempo'.*[47] Nesta linha de pensamento parte-se para dois registos: por um lado, evoca-se a experiência sensorial concreta e da memória do lugar pois pratilha-se do pensamento de que tal leva a *(...) a uma forte sensação de lugar, de presença e pertença. Esse sentimento de história é diferente da história factual conservada no papel.*[48] Se a isso for adicionado um cenário, é quase como descrever algo crítico em ação na sua arquitetura. A imersão pessoal do "eu criador" no lugar é crucial para o pensamento e representa um forte ponto de partida conceptual para a sua resposta do projeto, pois (...) *apercebo-me que as memórias e emoções evocadas pelos lugares onde tenho de construir são o ponto de partida de praticamente todos os meus projetos.*[49] Entende-se que uma abordagem ao lugar, em parte afectiva, seguida de uma racional, entre a análise científica do lugar e o ato criativo do projeto, é uma tentativa de sintetizar estes movimentos intelectuais num único acto criativo*: projeto como interpretação do lugar e lugar como programa, não como superfície para o programa.*[50]

Registo afetivo

Num árido e abrupto vale, habitado apenas pelo rumor longínquo do rio lutando para conseguir passar entre as estreitas fragas, uma voz disse-me que só estamos aqui de passagem, que a nossa estadia na terra é temporária. Sentado nas pedras, aprendi que essa voz, atravessando aquela solidão arcaica e silenciosa, era o próprio rio, imparável.[51]

Parto da cidade do Porto para onde o rio corre e encontra, por momentos, o sossego e deleite na brandura das águas, antes de se fundirem com des-

47. KUBLER, George - *A Forma do Tempo. Observações sobre a história dos objectos.* Lisboa: Vega, p. 31

48. ZUMTHOR, Peter, LENDING, Mari - *A Feeling of History.* Zurich: Verlag Scheidegger & Sodes AG, 2018, p. 16

49. ZUMTHOR, Peter, LENDING, Mari - *Op. cit;* p.13

50. DIEDRICH, Lisa - "Entre a Tabula Rasa e a Museificação. Abordagens específicas para projectos de transformação de grande escala em cidades portuárias europeias" *in* CARDOSO, Isabel Lopes - *Paisagem e património : aproximações pluridisciplinares.* Porto: Dafne, 2013, p.94

51. CHAVES, Rui - *Entre o Céu e a Terra.* Lisboa: Documenta, 2012, p.39

12.
vista sobre os socalcos e o rio

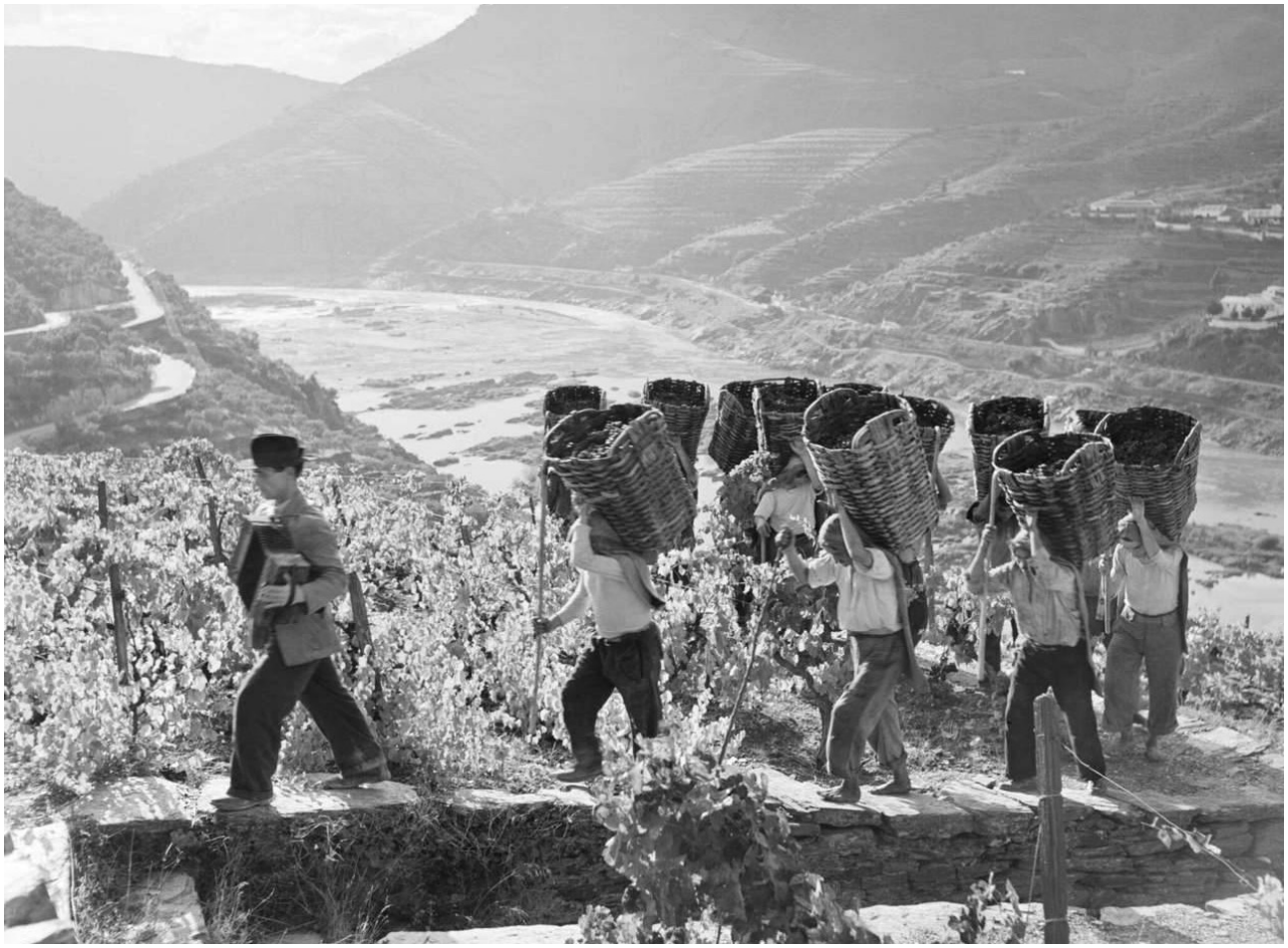


treza no mar atlântico. Contra a sua corrente ascendo, em direção à fonte nos picos da Serra de Urbión, na província espanhola de Sória. O rio desce e atravessa o norte de Portugal, por entre as suas margens, onde adquire força e firmeza num percurso ancestral, distribui para afluentes, desenha ramificações, espalha-se. A natureza entra por todos os sentidos, sob todas as formas e invade uma impressão de que cada vez que o olhar toca as mais diversas superfícies, por toda a parte há montanhas a perder de vista e desperta-se uma visão romântica entre as coisas e nós mesmos- retorna a sensação de que se lhe pertence.

As suas características morfológicas, desde a sua nascente até ao culminar do seu percurso, passando pelo encontro com os seus afluentes, apela à assimilação da natureza distinta deste lugar do vale do Douro relativamente a outros contextos geográficos limítrofes. A morfologia mantém a sua importância elementar no conjunto, em cada enquadramento sobre as montanhas em ravinas vincadas ou perfeitamente construídas pelos socalcos de terra arável e muros perfeitamente aparelhados. Em contraposição às margens com o rio, o topo do apertado vale sobre a pico desde o Douro põe-nos, digamos, numa autêntica cavidade da montanha e, por cima, de nós acastelam-se penhascos com cerca de cem pés de altura. Nesta espécie de concha, ergue-se uma povoação. Por vezes, à vista não há uma jarda de terra arável. Dos objetos que pousam, percebe-se que de acordo com as circunstâncias ao longo dos tempos, novos elementos que foram surgindo por via das múltiplas e distintas intenções operadas na região, que acabaram por fazer parte do território através da acentuação ou apropriação das suas características. As casas que trepam a pique por cima dos telhados umas das outras. A povoação é assinalada na sua morfologia em "cascata", adaptada às características topográficas do terreno e os equipamentos de que dispõe, nas encostas recortadas de socalcos, que o homem duramente construiu.

Veem-se os enormes picos afiados de rocha pura, selvagem. A natureza geológica dos solos de que se percebem duas zonas (a olho nú) de formação litológica diferenciadas: a norte, até à bacia do Douro, de formações xistosas, a sul (Paredes e Riodades) com afloramentos graníticos, forma-

12.
vista sobre os socalcos e o rio



ções quartzíticas. Especialmente em Ervedosa, é de Xistos e grauvaques, por vezes com quartzitos e raros vulcanitos, do Paleozóico e Precâmbrico, em parte fortemente metamorfizados. As rochas da 'Formação de Bateiras' são de coloração escura (listada) e a sua passagem gradual às rochas da 'Formação de Ervedosa' processa-se por aumento progressivo da coloração esverdeada. Então, revejo a minha perceção nas palavras de Torga:

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 refletir o seu próprio assombro. Um poema geológico. A beleza absoluta.[52]

Registo documentado

O seu caráter paisagístico e patrimonial transcende a emotiva descrição do visível, sendo este, contudo, como já referido, elemento essencial na compreensão do território. De facto, a paisagem do Douro pertence a um dominio mais vasto, onde o rio e o céu desenham os limites da terra penetrada pela história, cultura e sensibilidade daqueles que a vivenciam. A paisagem do Douro não se restringe apenas às sublimes características naturais que exibe. Para a sua compreensão é importante perceber a sua construção no tempo e no espaço, a construção da sua identidade.

A região do Alto Douro, que se situa no Nordeste de Portugal, constitui-se como a mais antiga região vitivinícola demarcada e regulamentada do mundo. As suas origens estabelecem-se em 1756, altura em que Sebastião José de Carvalho e Melo, ministro de José I, criou a Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro, sediada no Porto. Esta companhia teve entre as suas primeiras funções a demarcação do Alto Douro e a regulamentação do Vinho de Embarque, Vinho do Douro ou Vinho do Porto,

14.
PASTOR, Artur. Poda da vinha, Douro. Décadas de 50/60

52. Miguel Torga: *in* Diário XII



sendo esta última designação reportada ao século XVII.[53]
O cultivo da vinha no Vale do Douro vem desde a antiguidade e foi ela mesma fator de modelação da paisagem e do saber dos habitantes. Transformou a morfologia do território rural e a tradição e os saberes populares. Organizou espaços favoráveis à viticultura, através da construção das adegas, plantação das vinhas, traçados dos muros ou até mesmo o desenho das encostas, recorrendo ao desdobramento das técnicas usadas na construção das estruturas que o compõem e o definem. Somente a partir do século XVI a vinicultura de qualidade, com fins comerciais, assume uma preponderância crescente na zona que, no século XVIII, viria a ser a Região Demarcada do Douro.

A partir do século XVIII, um sistema de relações entre a cidade do Porto e o interior duriense, onde o vinho era produzido, levou ao desenvolvimento e formação de todo um sistema económico e cultural, de modo que, até à atualidade, a história da região reflete o resultado da atividade de vitivinicultura e do comércio dos vinhos, notadamente os do Porto. Por força da especialização da vinicultura de qualidade e a inserção dos vinhos do Douro nos mercados internacionais e seus circuitos comerciais durante o Antigo Regime em Portugal, o Vinho do Porto era apontado como o mais importante exemplo da abertura do setor económico português ao sistema capitalista mundial que se formava. A produção necessitou continuamente de mão de obra estrangeira, em grande parte galega, quer para assegurar o cultivo, quer nas obras de transformação dos terrenos em socalcos. Na comercialização, houve o estabelecimento na cidade do Porto de nacionais britânicos que asseguravam a compra e o trânsito do vinho para a Reino Unido, sendo este o maior consumidor de Vinho do Porto.

Após a definição original de 1757 da região demarcada, sucederam-se várias demarcações de território capaz de produzir o vinho do Porto, cujas alterações eram feitas essencialmente nas áreas. Assim, após as ditas demarcações pombalinas, foi estabelecida a demarcação denominada de Marianas que alargou a área das precedentes. Posteriormente, uma terceira

15.
DUSSAND, Georges- Douro, década de 80

53. SOUSA, Fernando: Alto Douro. Da demarcação Pombalina à classificação de Património Mundial. p.14

demarcação em 1761 que se manteve até 1788. Devido ao aumento do consumo no estrangeiro, legislou-se no sentido do alargamento da área demarcada que, no dealbar do século XIX, tinha o dobro. *Até esta altura a região demarcada não ia para montante do Cachão da Valeira por não ser possível a navegação a leste do perigoso ponto ou cachoeira que impedia o trânsito dos barcos Rebelos.*[54] Foi contemplada na demarcação a partir de 1807, ano em que o Douro se tornou parcialmente navegável, aparecendo, nesta altura, a designação de Douro Superior. Verificou-se uma série de extensões da zona demarcada. De notar, já no século XX, em 1907, uma extensão até à fronteira com Espanha e, em 1908, uma redução da área de produção do Vinho do Porto. Finalmente, em 1921, ficou estabelecida a área que vigora até ao presente.

O Baixo Corgo, o Cima Corgo e o Douro Superior são as regiões em que se subdivide por tradição este território. O clima destas sub-regiões do Douro sofre variações ao longo do curso do rio e tal influi na qualidade da vinha, dando origem a vinhos de características diversas. O Baixo Corgo, situado a poente é, como já mencionado, húmido, fresco e fértil. Já o Cima Corgo é mais seco e quente e o Douro Superior, a parte mais árida da região demarcada, com um clima com extremos de calor e frio. A região demarcada tem assim um clima com características que são influenciadas pela inclinação, a altitude e a exposição solar. O Vinho do Porto tem as suas características peculiares e o seu caráter marcados pelas condições climatéricas do lugar onde é produzido.

Ao longo dos séculos, o vinho foi mudando e adaptando-se. Foram feitos muros e socalcos. Fizeram-se plantações. Transformou-se a paisagem. Mas, reciprocamente, a paisagem moldou os Homens, criou-lhes hábitos, moldou as suas vidas. *Os que fizeram este vinho acabaram por ser feitos por ele.*[55] Na paisagem do Alto Douro, para além das vinhas o elemento que marca a paisagem é o rio Douro, rio que até ao século passado, graças ao seu

54. MONTEIRO, J. Gonçalves - *São João da Pesqueira: Monografia do Concelho*. São João da Pesqueira: Câmara Municipal 1ªed, 1993, p.38

55. MARTINS-PEREIRA, Gaspar- *Roriz História de uma Quinta no coração do Douro.* Lisboa: Afrontamento,2011, p.29

leito alargado e através dos barcos rebelos, a principal via de comunicação usada no transporte do vinho até às caves dos exportadores localizados no litoral Gaia e Porto.

O século XX, por exemplo, foi um período marcado por crescimento e instabilidade. A crise no setor, nos anos 50, foi motivada pela sucessão de duas grandes Guerras Mundiais (e estando este produto ligado a exportações internacionais, naturalmente que se verificou uma quebra). Mais tarde, na década de 60, iniciaram-se as construções das barragens no Douro, provocando alterações no leito do rio e permitindo o acesso a mais embarcações. É também nesta altura que é autorizado o transporte do vinho por estrada, algo que até então só se efetuava por barco ou comboio. Desde a década de 70 até aos dias de hoje, a expansão da vinha neste território tem vindo a densificar-se.

Assim, a região do Douro, enquanto paisagem cultural, inscreve em si essas noções de identidade e património estabelecidas entre o Homem e o território. Este é o resultado da adaptação e transformação secular de técnicas e saberes populares específicos do cultivo da vinha de forma a reunir as melhores condições de organização de espaços e do território para a atividade vinícola. Para além de uma paisagem cultural dominada pela produção vinícola, o Douro é também uma paisagem histórica, pois preserva por entre as vinhas que cobrem as encostas, modos de organização de diferentes épocas históricas.[56] Nesta perspetiva, considera-se uma paisagem evolutiva viva em contínua transformação. Recorre a técnicas de valorização do espaço em função das novas tecnologias, possibilitando o cultivo da vinha, mas fundamentalmente baseando-se em saberes, técnicas, costumes, rituais, hábitos e crenças das populações locais. Estas relações descritas quer materiais quer imateriais prevêem um desenvolvimento que acontece num lugar e tempo, sujeito a mudanças.

O Douro transmite uma relação emotiva inerente ao vínculo racional entre o Homem e a Natureza, no qual toda a paisagem se funda e determina a sua aceitação como um complexo pelo qual se processa a experiência

56. socalcos pre-filoxeros e pós-filoxeros, patamares e <vinhas ao alto>



vital. Fala-se na relação emotiva que se funda na materialidade, na corporeidade e na temporalidade da própria paisagem. Esta paisagem é, por isso, construída através de memória física e espiritual. De acordo com o pensamento do teórico de arquitetura, Juahani Pallasmaa: *Os edifícios tradicionais crescem inconscientemente a partir de uma interação da paisagem, solo, clima, materiais e tipo de cultura. Assim como um pássaro modela seu ninho com seu próprio corpo, a comunidade tradicional modela seu habitat com sua memória coletiva. A tradição é uma força centrípeta que impede o cometimento de erros e as divergências individuais. Através da tradição, a interação geral entre condições físicas, um modo de vida e necessidades psicológicas é desenvolvida para um equilíbrio. No entanto, as formas adotadas pelo ambiente não se desenvolvem deterministicamente, sem escolha. O fator determinante na equação é sempre uma escolha ditada pela cultura - o conceito de mundo da comunidade - que a construção reifica. A construção converte a visão cosmológica da comunidade do mundo em realidade física. Simultaneamente, a ordem temporal está ligada à ordem mítica. No final, existe uma completa afinidade entre o indivíduo e a comunidade, entre pensar e lugar.*[57]

O património, do ponto de vista simbólico evoca a memória e a identidade do território e deriva de um valor reconhecido por um ato coletivo e de sentimento de pertença. O Alto Douro Vinhateiro, enquanto paisagem cultural, gera a necessidade de continuar a construir território e identidade e incorporar novas dinâmicas enquanto, em simultâneo, preserva as tradições espaciais e socais da região do Douro.

O coração do Douro

Em Ervedosa do Douro, concelho de São João da Pesqueira situa-se na margem esquerda do rio Torto, precisamente no coração da região demarcada do Douro, na sub-região conhecida por Cima Corgo, elemento motor da economia do 'país' vinhateiro. *A natureza geológica (e morfológica) dos solos e fatores agroclimáticos favorecem excelentes condições para o cultivo da vinha, originando vinhos de superior qualidade e fino quilate: vinhos de mesa e, sobretudo, vinhos generosos dos quais resulta, por combinação de mostos com aguardentes vínicas e o necessário repouso ou envelhecimento, o famoso vinho do Porto, conhecido na região como vinho Fino.*[58]

16. DUSSAND, Georges- Douro, anos 80

57. PALLASMAA, Juhani - *Encounters 2*. Estonia: Peter MacKeith 2a ed, 2012, p.73
58. MONTEIRO, J. Gonçalves - *São João da Pesqueira: Monografia do Concelho*. São João da Pesqueira: Câmara Municipal 1ªed, 1993, p.35



Em meados do século XVIII, por altura da instituição da região demarcada, as Quintas foram tomando o espaço das terras dos camponeses pobres e dos baldios da região. Assumiram um papel estratégico, como principais centros de exploração vitícola. Esse papel não deixará de se manifestar em outros momentos cruciais da história da região, sob múltiplos aspetos.

"Uma jóia no coração do Douro"

Nesta freguesia, a meio caminho entre o Pinhão e o Tua, situa-se Roriz. Encaixado entre dois montes que ajudam a formar um anfiteatro, o vale é o testemunho de uma falha geográfica, que abre uma fenda na monotonia da superfície fundamental, tendo deslocado e elevado a plataforma.

Antigamente, o rio ou os caminhos marginais que ligavam ao Pinhão eram o caminho mais fácil para o acesso a Roriz. Depois, o comboio que chegou ao Pinhão em 1880, ao Tua em 1884 e à fronteira em 1887, tornou-se o meio de transporte mais cómodo e mais rápido.[59] A viagem era feita até à estação de Cotas e, a partir daí, atravessava-se o rio numa das barcas de passagem para a margem Sul. Estes caminhos, por força do tempo e pela subida do rio, fruto da construção das barragens, desapareceram. Atualmente, o acesso é feito pela estrada que se inicia em Ervedosa do Douro e que liga até ao alto da quinta. Depois desce-se num serpentear, na vertente leste do Monte da Frurada. Então, avista-se neste momento de descida feito no primeiro anfiteatro de encostas ondulantes, o casario, um aglomerado de construções brancas e os vinhedos da quinta. Num plano mais inferior, o rio, que foi mais recentemente bordejado por uma estrada marginal que também ela permite o acesso à quinta. O solo de xisto, abundante no Alto Douro, em Roriz predomina, mas a composição é também influenciada pela geologia específica do local onde a presença de estanho e ouro das antigas minas no topo da propriedade confere uma mineralidade distintiva aos vinhos de Roriz.[60]

Sobranceira ao rio, nas terras de Roriz existe uma das mais antigas vinhas do Alto Douro e nela existem sinais que remontariam pelo menos à época

17.
Vista da encosta da Quinta de Roriz

59. MARTINS-PEREIRA, Gaspar- *Roriz História de uma Quinta no coração do Douro.* Lisboa: Afrontamento,2011, p.199

60. https://pt.symington.com/vinha/quinta-de-roriz



da romanizarão, basta recordar as referências nas Inquirições ordenadas pelo Rei D. Dinis, em 1288, que assinalam a aldeia de Roriz, senhorio da Comenda de S. Miguel de Tresminas. O senhorio útil do prazo de Roriz, envolvendo não só a quinta, mas também outras terras no concelho da Pesqueira e mesmo na margem norte do Douro, no concelho de Alijó, andou sempre nas mãos de grandes proprietários locais até meados do século XVIII. [61]Esta é reconhecida desde longa data pelos vinhos engarrafados desde o inicio do século XVIII, com marca própria. Os principais mercadores de vinhos de Londres pagavam preços elevados pelos vinhos do Porto de Roriz pois alguns registos do século XIX mostram os valores apreciáveis alcançados pelos vinhos da quinta nos leilões de vinhos da Christie's. Esta foi assim a primeira grande quinta do Douro a ser adquirida por um negociante britânico. As suas terras dispõem de amplos e ondulantes anfiteatros, com grandes exposições que favorecem a boa maturação das uvas. O que proporciona alguma frescura, ideal na produção de vinho DOC no Douro.

Roriz tem a patine do tempo e, quando é percorrida, observam-se aqui e ali velhos muros e caminhos, a capela, pormenores dos armazéns, o interior da casa, apesar de todos os sinais de modernização. Contudo, a sua beleza estabelece um confronto com o difícil mundo que a circunda, pois para que se possa criar o vinho de alta qualidade que ali nasce, a tradição foi mantida. A mudança e a inovação foram sempre chegando acompanhadas pelo saber e o bom senso. O rio e o vinho transformaram a vida das pessoas que ali estiveram e fizeram das quintas centros de beleza e criação. Servindo-me das palavras de Miguel Torga, Roriz: *é a magia do lugar que nos prende, com impressões fortes que não sabemos bem definir, mas que nos invadem os sentidos. Os cheiros, a cor, a luminosidade."*[62] *E, além disso, qualquer que seja o momento em que visitemos a quinta, ao longo do dia ou ao longo das estações, sentimos sempre algo de novo. A construção e a vida desta quinta demonstram que o vinho não é, por isso, um simples fruto da Natureza, é sobretudo obra do Homem. E as quintas estão no centro deste processo de união entre o trabalho e a natureza, entre os homens e as terras.*

18.
Casa principal Quinta de Roriz

61. MARTINS-PEREIRA, Gaspar- *Roriz História de uma Quinta no coração do Douro.* Lisboa: Afrontamento,2011, p22

62. MIGUEL TORGA



1.3 da permanência

> *(...)cada parte separável tem um valor posicional, para além do seu próprio valor enquanto objeto. Normalmente, a nossa compreensão de um objeto é incompleta se não reconstruirmos ou recuperarmos o seu valor posicional.*[63]

Diria que a paisagem do Douro, nas suas diversas camadas, é formada por resistência e permanências. As permanências referem-se aos valores que se conservam e que resistem à passagem inevitável do tempo. Segundo Aldo Rossi: *Todos nós pensamos nos valores que permanecem e devemos constatar que, embora esses valores tenham uma conexão na matéria e seja esse o único dado empírico (...), também nos referimos a valores espirituais.*[64] Efetivamente, as permanências, enquanto presenças físicas, como os espaços relativos à produção do vinho, constituidas de matéria, tornam-se visíveis por via de elementos, arquitetónicos ou não, repletos de história e espiritualidade, de memórias e significados capazes de tornar o lugar legível.

Permanências

A leitura da história das coisas não se refere ao desenvolvimento cronológico e à ordenação de objetos e eventos no sentido convencional, embora aqui se trace uma linha de tempo sobre essas permanências, mas apenas como guia. Como George Kubler, na "A forma do tempo", inventou uma "História das coisas", tenta-se "reunir idéias e objetos sob a rúbrica do visual", como ele colocou, incluindo "artefatos e obras de arte, réplicas e exemplos únicos, ferramentas e expressão em cena", todos os materiais trabalhados por mãos humanas sob a orientação de idéias conetadas desenvolvidas em sequência temporal [...] De todas essas coisas, surge uma forma no tempo ". Aos valores óbvios que decorrem da posição espacial, podemos juntar uma outra categoria que resulta da posição temporal. *Como nenhuma obra de arte existe fora das sequências encadeadas que ligam todos os objetos feitos pelos homens desde a mais remota antiguidade, cada objeto tem uma posição única nesse sistema.*[65] Esta posição é definida por coordenadas de local, idade e

19.
PASTOR, Artur
série-"vindimas"- engarrafamento, Douro décadas de 50/60

59. KUBLER, George- *A Forma do Tempo. Observações sobre a história dos objectos.* Lisboa: Vega, XXX, p.28

60. ROSSI, Aldo - *A Arquitectura da cidade.* Barcelona: Cosmos, 2001, p.49

61. KUBLER, George; *Op. cit;* p.29



sequência. De facto, considera-se que a idade do objeto possui um valor sistemático em termos da posição de um objeto na sequência pertinente. Então, traça-se agora uma linha para a compreensão do objeto, com bases nestas duas posições, quer espacial, quer temporal. Contudo, recua-se ao início das construções neste território, pois tal como Zumthor refere, *tudo possui uma história, uma precedência, mesmo que, desaparecida fisicamente.*[66]

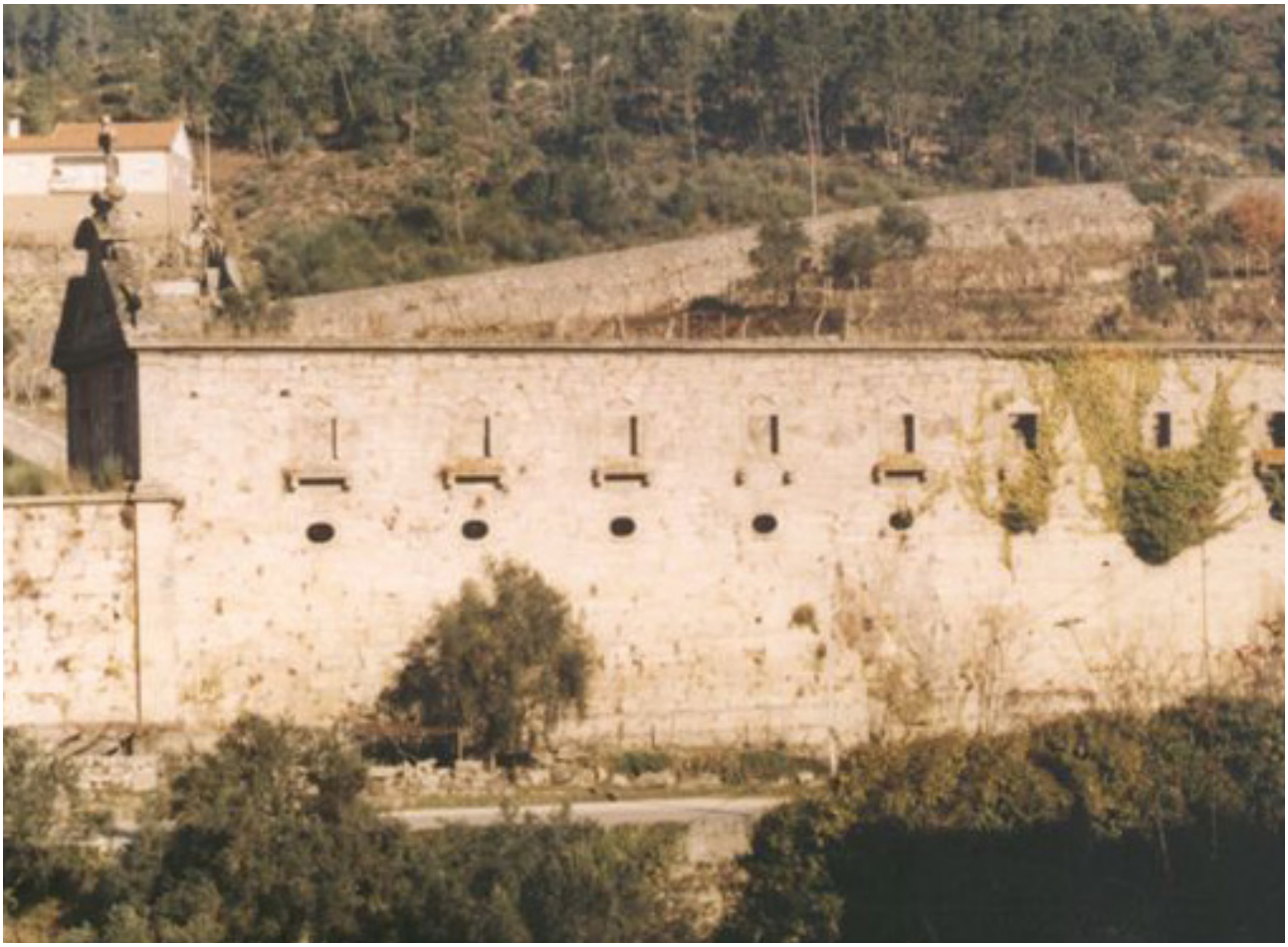
A paisagem do Douro é o resultado de uma continuidade da história, de uma equação que integra a evolução das sucessivas formas de construção e adaptação de saberes e técnicas. De facto, a idade de um objeto não tem apenas o valor absoluto usual que se traduz nos anos que decorreram desde que foi feito: a idade tem também um valor sistemático em termos da posição de um objeto na sequência pertinente. Intervir neste território implica uma compreensão da pluralidade de técnicas operadas ao longo dos tempos, nos espaços do vinho, plantações das vinhas, modelação das encostas ou até mesmo no desenho dos muros. A cultura do vinho desde cedo se enraizou neste lugar, alterando-o. A ocupação da região do Douro remonta à pré-história, III/II milénios a.C, e é a partir dela que importa perceber os espaços e técnicas de construir que fazem parte do lugar e da sua história.

A pedra terá sido um material utilizado na construção dos primeiros assentamentos, constituindo-se como um material que, desde cedo, definiu as estruturas e espaços do passado. Pelo território vão sendo visíveis, ainda que escassamente, alguns socos pétreos a partir dos quais se ergueram estruturas em altura, moldados em terra crua. No entanto, o abandono a que foram votadas removeu-as do presente etnográfico a que se poderiam ter imposto.[67] Estas estruturas teriam sido erguidas com o recurso a técnicas de terra empilhada ou mesmo taipa, pois mesmo para uma época tão recuada e atendendo ao conhecimento que as comunidades do passado

66. ZUMTHOR, Peter, LENDING, Mari- *A Feeling of History.* Zurich: Verlag Scheidegger & Sodes AG, 2018, p.42

67. JORGE, Vitor Oliveira - "Recintos murados e ou colinas monumentalizadas no nordeste de Portugal. O caso de castanheiro do vento, - Vila nova de Foz Côa" *in* CORREIA, Mariana; JORGE, Vítor Oliveira -*Terra : forma de construir : arquitectura, antropologia, arqueologia.* Lisboa:Argumentum, 2006, p.103

20.
Pormenor das estruturas circulares



teriam dos materiais, seria plausível a manufatura de taipas, mesmo que curvas. Igualmente essas estruturas circulares, delineadas por pequenas pedras, seriam constituídas por um entrelaçado de ramos e revestidas por terra argilosa. A terra argilosa seria também usada como ligante dos blocos ou lajes de xisto que compõem os embasamentos pétreos, assim como em ações de nivelamento do terreno e de preparação para o assentamento destas estruturas. Às características destes assentamentos é inerente o uso de terra e de pedra como dois materiais de construção destes primeiros lugares que se interligam, coexistem e moldaram o lugar na sua raíz, em que um serve de armação para a forma do outro, tendo a plasticidade da terra facilitado a liberdade formal. Contudo, à pedra[68] foi-lhe atribuída uma simbologia de estabilidade, durabilidade, características enraizadas no senso-comum de dureza que permanece inalterável às agressões do Homem e do Tempo.[69] Restauram-se ou imaginam-se locais, quase totalmente em pedra, tais como Castanheiro do Vento e Castelo Velho de Freixo de Numão, no entanto, a terra nem sempre foi equacionada na reconstrução de sítios arqueológicos, pois por via do seu próprio processo de ruína, foi voltando ao seu estado natural por força da acção do tempo, desaparecendo das construções.

mosteiros

Em sequência da ocupação do território, existem evidências da presença romana datando de cerca do século II da nossa era. Definir com exatidão o início da exploração vitivinícola neste território é algo difícil e seria abusivo relacionar a ocupação desta zona no período romano com a atividade vinícola. Contudo, pelo que se conhece, é inequívoco que ao período da romanização se associa uma forte expansão agrícola, fundando-se na trilogia mediterrânica do vinho, do azeite e dos cereais, mas também uma estruturação política do território, com a ocupação de pontos estratégicos e a organização de uma rede de comunicações. No entanto, sabe-se que as vinhas foram desde muito cedo a forma de subsistência deste lugar. E é

68. JORGE, Vitor Oliveira - "Recintos murados e ou colinas monumentalizadas no nordeste de Portugal. O caso de castanheiro do vento, - Vila nova de Foz Côa" *in* CORREIA, Mariana; JORGE, Vítor Oliveira -*Terra : forma de construir : arquitectura, antropologia, arqueologia.* Lisboa:Argumentum, 2006, p.104

69. JORGE, Vitor Oliveira - "Recintos murados e ou colinas monumentalizadas no nordeste de Portugal. O caso de castanheiro do vento, - Vila nova de Foz Côa" *in* CORREIA, Mariana; JORGE, Vítor Oliveira; *Op.cit.* p.103

21.
Mosteiro de São João de Tarouca



com base nesta premissa que uma transformação da morfologia do território por mão do homem começa a ser operada no Douro.

Associado a esta atividade no território duriense surgem, para além dos espaços destinados ao abrigo das pessoas, gado e instrumentos de trabalho, espaços destinados à produção e conservação do vinho, estruturas independentes em consequência das primeiras edificações da Ordem de Cister. A construção de mosteiros na região iniciou um período do Românico do Douro, caraterizando-se pelas grandes massas de pedra e solidez das construções, pontualmente pautadas por pequenos vãos. Num momento inicial, a produção de vinho surge integrada no próprio mosteiro, associada às necessidades litúrgicas da igreja e da consagração do vinho.[70]

granjas

Posteriormente, surgem as granjas, enquanto edifício de apoio à agricultura cisterciense e suporte da atividade vitivinícola. As granjas situavam-se a cerca de um dia de marcha dos mosteiros e do ponto de vista arquitetónico influenciados pelos mosteiros que lhes eram próximos, com um traçado humilde, simples e funcional.[71] Surge, assim, um primeiro gesto de separação do local de produção de vinho, tendo em conta o aumento de produção. Contudo, os monges privilegiavam o armazenamento e envelhecimento do vinho no próprio mosteiro, estando este já naquela época conotado como um produto de prestígio. A grande mudança deste sistema de produção dá-se com a extinção da Ordem de Cister e a aquisição das suas propriedades e granjas por parte da burguesia e aristocracia. Apesar de as ideias de separação do que era estrutura habitável e estrutura de produção se prolongassem em muitos casos, fruto das necessidades sociais destes novos proprietários, estes espaços foram alvo de reabilitações e renovações, que acabaram por transformar estas propriedades.

quintas

A partir dos finais da Idade Média, surgem as Quintas vocacionadas para uma vitivinicultura mercantil, destinada a mercados mais ou menos dis-

22.
Quinta do Granjão, São João de Tarouca, aspeto da quinta em 1995

70. TORRE RODRÍGUEZ, José Ihnacio - *A viticultura nos mosteiros cistercienses do vele do Douro português (século XII-XIII). Douro* - Estudos &Documentos, vol.I(3) 1997, p.17-28

71. SIMÕES TERRENO, Maria do Céu - *Contributo para o estudo do património arqitectónico rural cisterciense - Antiga Quinta do Granjão*. p.3

tantes. Esta sua origem na Alta Idade Média, a quintana, que evoluiu, foneticamente, para quintã e, a partir do século XV, para quinta, foi consequência da fragmentação da villa,[72] unidade de domínio e exploração agrária da época romana e visigótica.[73] Algumas das quintas derivaram das granjas, estabelecidas por mosteiros cistercienses que, a partir de meados do século XII, vieram imprimir um forte dinamismo nas zonas rurais onde se implantavam. Nos finais da Idade Média e no início da Idade Moderna, as quintas do Douro acentuaram o seu papel de centros de exploração agrária de matriz senhorial. A partir do século XVII, e fruto da colonização que ocorre no Douro, começaram a aparecer as mais variadas estruturas e estilos arquitetónicos, impossíveis de tipificar como uma arquitetura duriense. São visíveis, desde traços mais humildes e despojados, onde a mesma estrutura conjugava a produção de vinho, a habitação e o armazenamento, à exaltação de novas estruturas de produção de vinho autónomas, quer fosse do inglês neoclassicista ou o novo-rico luso-brasileiro, que procuravam uma relação estética com o conjunto edificado da quinta. O Douro transformou-se num lugar de arquitetura anónima de diversos estilos e de 'gigantismos toscos', dividindo-se entre a ostentação do poder de uma aristocracia associada a casas senhoriais e uma arquitetura mais vernacular, onde o xisto era o protagonista.

Apesar dessas relações e variações, a adega ainda era, nesta altura, puramente funcional e um meio de produção económico, começando a ter um papel mais independente e uma escala cada vez maior conforme a dimensão da produção de cada propriedade. Estas, enquanto estruturas independentes, obedeciam quase que a um padrão tradicional de organização, que incorporava dois espaços fundamentais: uma parte com os lagares em pedra, construídos em granito, sólidos e robustos, onde o homem pisava as uvas, que se encontra geralmente a uma cota mais alta, mais ventilada e

72. No tempos conturbados que antecederam e enquadraram a formação da nacionalidade portuguesa e sobretudo a partir da implantação da ordem feudal, a quinta teria assumido um crescente estatuto de domínio senhorial, integrando a residência ou paço (a pars urbana da villa romana), por vezes com carácter defensivo e de protecção das populações vizinhas, a par de outras instalações de apoio à exploração agrária (a pars rusti- ca e a pars fructuaria romanas) e das terras de cultivo circundantes.
73. ALMEIDA, 2006; PEREIRA, 2008 e 2014. *Sobre a villa romana como «antepassada das quintas do Douro»,*

iluminada; o segundo espaço corresponde a uma parte de armazenamento e estágio em barricas, procurando-se o resguardo e a frescura para o envelhecimento dos vinhos, este numa cota mais baixa ou até por vezes enterrada, tirando partido do declive presente no lugar. Os vinhos são sensíveis à exposição direta da luz, fazendo com que nestes espaços houvesse uma atmosfera misteriosa, muitas vezes iluminados por velas e candeias de azeite, conotados com uma mistificação dos vinhos, criada por razões funcionais, sendo o desenho exterior dos armazéns composto por muito poucas e reduzidas aberturas nestas cotas.

entreposto Gaia e Porto

Ainda assim, a tecnologia construtiva da época não permitia manter os espaços de armazenamento a uma temperatura constante e ideal para a maturação dos vinhos, uma vez que a região atinge temperaturas na ordem dos 40ºC durante o Verão, o que se traduziu também na divisão da seção do armazenamento para novas construções em caves no Porto e, posteriormente, em Vila Nova de Gaia, por parte das grandes casas de produção de vinho que pretendiam exportar os seus produtos a partir da Alfândega do Porto- o entreposto. Tendo em conta este facto, a deslocação dos espaços de armazenamento acontece também, e essencialmente, pelo aumento do comércio de exportação de vinhos do Porto para Inglaterra a partir dos finais do século XVII.[74]

As características destes novos espaços de conservação eram distintas das presentes no Douro. Recorrendo às descrições do escritor Manuel Monteiro das caves Hunt Rooper, embora tenha descrito respetivamente uma cave específica, as suas características podem aplicar-se a qualquer uma das caves. Tal levanta a questão de haver uma tipologia única de caves. Os desenhos dos séculos XVII e XVIII têm a mesma perspetiva. Entre 1669 e 1789, dá-se uma explosão de construções de caves de vinho de Porto. As caves Hunt Rooper são descritas como armazéns [que] compreendem

74. O Porto cada vez mais dominado por uma forte colónia de negociantes britânicos que, em 1727, criou a Feitoria, gozando de privilégios especiais. A riqueza mercantil ficou-se, durante muito tempo, pela margem direita, assim como grande parte dos armazéns que, só a partir do século XVIII, passaram a ocupar mais intensamente a zona ribeirinha de Gaia, (o aumento das exportações exigiu amplos espaços de armazenamento que o Porto não possuía.



uma vasta área. *O mais notável é o grande, que forma um templo de três naves muito compridas e divididas por arcos em toda a sua extensão.*[75]
Sob o ponto de vista da estrutura e modelação das caves, estas apresentam-se geralmente como construções irregulares com espaço interno alargado, paredes portantes longitudinais onde assenta o travejamento que suporta o telhado de duas águas. Este espaço interno organiza-se em naves, termo que na arquitetura religiosa nos remete ao espaço unitário. Estas naves, pontualmente comunicantes entre elas por arcos, possuem corredores de pipas, de grande extensão, intercalados com corredores de distribuição. O espaço longitudinal é o dominante devido à função que este torna possível, ou seja, tem um sentido prático e funcional, a otimização do esquema distributivo das filas de pipas e corredores.

Pode-se considerar que os ambientes internos destes invólucros são geralmente muito semelhantes. De uma forma geral, as caves possuem no seu interior um lugar comum, contudo, cada cave possui uma identidade própria característica, sendo possível referenciar cada uma delas por uma particularidade. O sentido do olfato é um dos sentidos que permite essa distinção.

Manuel Monteiro descreve as caves do vinho do Porto como *invólucro de outros invólucros mais pequenos, pipas, tonéis, balseiros e cubas. Há esta desmultiplicação que se assemelha ao desdobrar de bonecas russas.*[76] As caves armazenam vinho, mas o nosso olhar apenas chega aos contentores do conteúdo. Nelas, não há espaços desperdiçáveis, existe uma organização rígida do plano horizontal com a sequência de longas filas de pipas e corredores e, no plano vertical, o empilhamento das mesmas, o que sustenta a hipótese de haver uma relação entre o tamanho inicial da construção destas caves e a quantidade de vinho a armazenar, que cada firma calculava simultaneamente em função deste esquema distributivo de duas filas longitudinais e pipas intercaladas com corredores.
A visão apresentada pelo geógrafo francês Dominique Saunier, serve para

23.
PRATER, William- Armazéns da Sandeman, ca 1880

75. MONTEIRO, Manuel - *O Douro, Principais quintas, navegação, culturas, paisagens e costumes.* Porto: Edições Livro Branco 2ªed, 1998, p.116

76. MONTEIRO, Manuel - *Op. cit,* p.116



uma compreensão mais alargada, descrevendo a "cave tradicional de vinho do Porto" com base num padrão, não se referindo a nenhum armazém em particular e afirmando que *a cave tradicional de vinho do Porto é sombria e tem apenas um nível. Tem paredes de pedra espessas, numa estrutura de vigas em madeira que apoia a cobertura com telhas muitas vezes enegrecidas pela evaporação do vinho. O interior é muito grande e é dividido em corredores estreitos para permitir a passagem dos barris. Estes corredores são em terra batida ou revestidos a madeira de forma a não danificar as pipas que aí podem ser roladas.*[77]

Existe ainda, através da descrição de Saunier acerca das caves em Vila Nova de Gaia, quase que uma oposição de "estilo" entre as caves do Norte e as do Sul. Através de uma descrição das "caves tradicionais", descreve as caves do Norte, que correspondiam, geralmente, às caves primitivas do século XVII ou XVIII, com pé direito duplo e apenas um piso, forma retangular e paredes pesadas em granito. E as caves do Sul, que datariam aproximadamente já do início do século XX, que teriam alterações/transformações que as levaram a ser classificadas de "modernas", concentrando-se num só bloco com três ou quatro pisos. Saunier conclui com a convicção de que as caves do Norte têm uma concentração horizontal e as caves a Sul têm uma concentração vertical. Assim, pode-se dizer que os armazéns mais antigos têm menos luz, proporcionam mais aconchego e recolhimento, e os mais recentes são mais altos e iluminados. De forma genérica, pode-se dizer que há uma organização base dos armazéns. Existe um núcleo, a estrutura elementar, o tipo longitudinal/direcionado, com um piso e pé direito duplo, com função de armazenamento e, depois, várias estruturas irregulares circundantes com as funções de apoio ao armazenamento do vinho que terão sido construídas a posteriori, à medida que a necessidade de novos espaços para novos usos foi surgindo.[78]

Como refere o arquiteto Louis Kahn, *nenhum espaço é realmente um espaço arquitetónico até receber luz natural.* Mas as caves tiveram de ser pensadas como caixas praticamente encerradas, levemente entreabertas, para a reunião

24.
BIEL, Emílio - Armazéns da Martinez, Gassiot & C.ª, início século XX

77. SAUNIER, Dominique- *L'Entrepôt de Vin de Porto et l'Activité Vinicole dans la Région Portuense.* Bordeaux:, 1985, p.85

78. SAUNIER, Dominique- *Op. cit,* p.86



das condições ideais para o armazenamento do vinho. Nelas, escasseiam as frestas e a luz chega ao interior já difusa e filtrada pela espessura das paredes e pelos gradeamentos exteriores. Naturalmente, com o decorrer dos tempos, os materiais tradicionais tendem a ser substituídos, essencialmente por razões de segurança. *As vigas metálicas substituem cada vez mais as antigas vigas de madeira. Posteriormente, por vezes, é acrescentada uma mezanine com escritórios e postos de observação, sendo que o acesso é feito, muitas vezes, através de uma escada de madeira em caracol.*[79]

a era da inovação

Paralelamente, no Douro, a transformação dos métodos de vinificação inerente ao período correspondente à segunda metade do século XX levou à necessidade de mudanças na tipologia tradicional da adega duriense, concentrando todas as fases de produção do vinho na região. As adegas construídas no Douro durante este período, apesar da sua função, procuravam integrar-se no conjunto arquitetónico da quinta, dando resposta de uma forma mais ou menos conservadora. Ainda assim, os edifícios verticalizaram-se na paisagem, elevando-se a alturas contrastantes com os demais elementos/fragmentos, expondo escalas completamente diferentes. Do ponto de vista programático as adegas eram unicamente funcionais, integrando todas as fases de produção, numa procura de um sistema contínuo de industrialização. Progressivamente no Douro, no século XXI, surgem espaços sociais inseridos nas indústrias de produção, com o intuito de promover os vinhos da região e permitir que as pessoas possam participar da experiência da produção. Nestes espaços, verifica-se que a capacidade de produção e de armazenamento aumentam, o que leva a uma alteração da sua escala na paisagem.

Ponderar estas questões em relação à prática arquitetónica, ativa a imaginação. O intuito de responder às ordens com a força dos tipos primários de construção existentes e de tradições antigas que não conhecemos mais, devem ser considerados no ato de (re)programar os lugares.

A paisagem do Douro encontra-se expectante de uma (re)visão e (re)va-

25.
BIEL, Emílio- Quinta do Vesúvio, final do século IX

79. SAUNIER, Dominique- *L'Entrepôt de Vin de Porto et l'Activité Vinicole dans la Région Portuense.* Bordeaux:, 1985, p.85



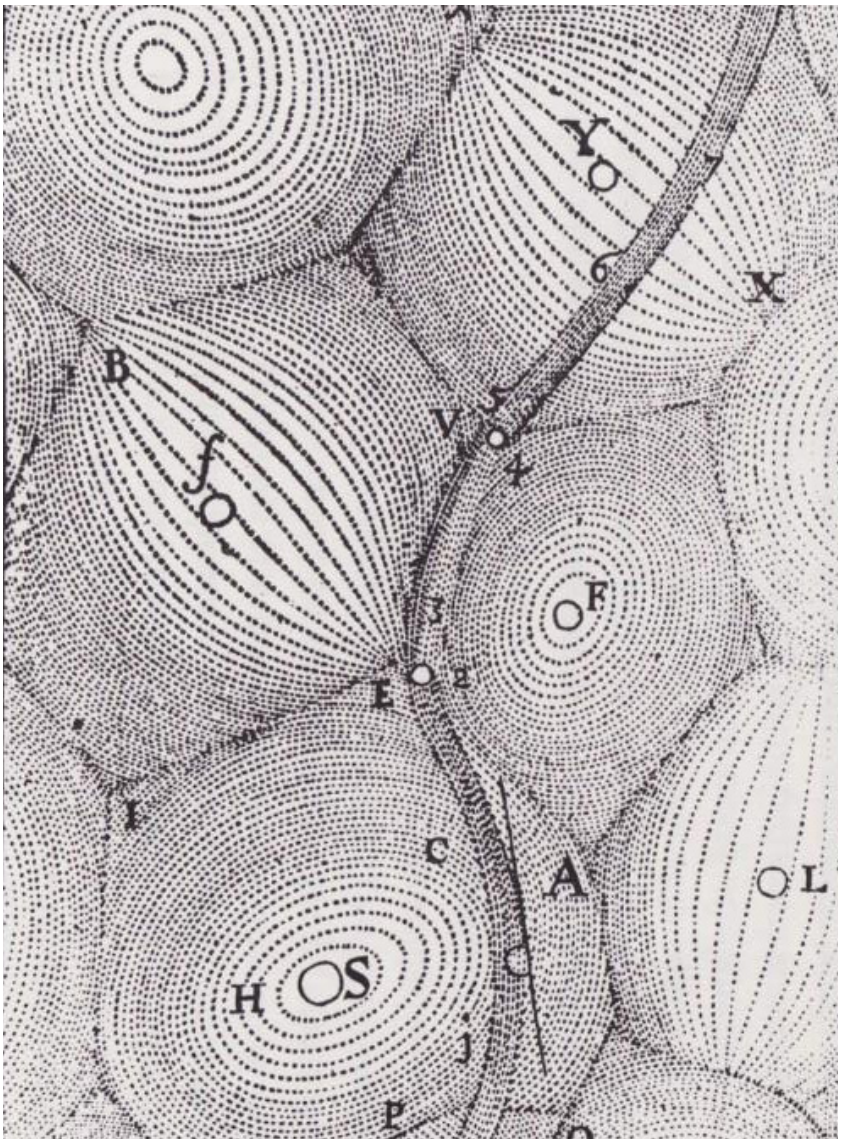
lorização. Toma-se como ponto de partida a premissa de que o Douro se foi convertendo ao longo dos tempos, de terra a território e paisagem turística, concretamente, de espaço de produção vitivinícola e agrário a um espaço multifuncional de produção agrária e de contemplação e desfrute turístico.[80] Esta realidade atual da região, no tocante às novas dinâmicas e à abertura ao turismo, apresenta o enoturismo como um segmento promissor, que conjuga uma panóplia de serviços com experiência vinícolas e afigura-se como um elemento dinamizador deste destino e dos sentidos pelo relevar o cross-selling entre vinho e turismo.[81]

Na região do Douro, existe um sistema de lugares patrimoniais, como as quintas, de enorme diversidade e riqueza, que se encontram expectantes de novas dinâmicas, que atendam a esta transformação. De facto, a vida social e a atividade económica nesta região, inserem-se num processo de contínua mutação, verificado pela sua história, que apelam ao entendimento da dinâmica destas permanências. Para além disso, estes lugares são talvez, o elemento primordial para a imersão do visitante na realidade vitivinícola que molda a identidade do lugar. Sendo assim, o projeto proposto visa valorizar um desses núcleos dessa composição unitária.

26.
Adega da Quinta do Valado

80. BERNARDO, Edgar- *Para um enfoque territorial do turismo no Douro* in Colección PASOS Edita, nº 2. Publisher: PASOS; Tenerife. 2018 p.27 (consultado em www.pasosonline.org/es)

81. Entre as vertentes de investimento aprovado em curso, para o enoturismo em Portugal em diferentes vertentes, estão: hotéis temáticos, rotas, enotecas, museus, alojamento quintas e solares, adegas. https://www.turismodeportugal.pt/SiteCollectionDocuments/estrategia/programa-acao-enoturismo-et2027-mar-2019.pdf


Y
6
X
B
f
V
5
4
F
3
E
2
I
C
A
L
H
S
d
J
P

1.4 à alquimia

> *Transformação, (...), é uma situação que acontece quando o estado de uma coisa é alterado relacionando a coisa antecedente com a coisa nova e sabendo que nenhuma das duas é, antes ou depois, estática. A arte de transformação é essencialmente hermenêutica e está intimamente ligada ao que existe (...) assim como a questão da relação entre passado, presente e futuro."* [82]

A transformação, tendo como ponto de partida o existente, ocorre descobrindo o que há no lugar e, simultaneamente, delineando aquilo em que se poderá transformar, sendo a principal impulsionadora do projeto, um agente hermenêutico, que privilegia a conceção da novidade. Esta novidade, assente no diálogo com o existente, foca-se mais na criação de novas perceções sobre o existente do que na criação "ex nihilo" de novos objetos. Seguindo o pensamento de Peter Zumthor, entende-se que a ação recíproca entre sentimentos e as coisas que nos rodeiam: *uma magia do real é essa alquimia pela qual substâncias reais são transformadas em sentimentos humanos, o momento especial de aproximação emocional ou transformação de matéria e forma no espaço arquitetónico.*[83] O compromisso criativo com o lugar é, assim, um processo aberto por via da intervenção. Em repercussão, a arquitetura permite ao homem perceber e entender a dialética da permanência e da mudança para que este se estabeleça no mundo e o coloque no *continuum* da cultura e do tempo.

problema

A iniciativa de (re)programar e valorizar um elemento do sistema patrimonial, como o da Quinta do Roriz, tendo como premissa o enoturismo, não é inédito nesta região. Exemplos disso são as atividades vitivinícolas, a participação do visitante nas vindimas, roteiros pedestres que pretendem dinamizar e reintegrar os lugares patrimoniais, quintas transformadas em alojamento local, visitas a adegas, degustações, etc.. O Alto Douro vinhateiro, no qual se insere esta quinta, atravessa um período de reinvenção

27.
DESCARTES, René- imagem da distribuição da matéria no espaço

82. ZUMTHOR, Peter- *Pensar la arquitectura.* Barcelona: Gustavo Gili 3ª ed, 2014, p.85

para albergar este tipo de ofertas turística. [84]

A necessidade de valorização desta área tem vindo a ganhar cada vez mais importância. No entanto, as múltiplas iniciativas criadas carecem de estruturas que consolidem a oferta turística alusiva ao vinho e incorporem, na sua essência, valores de sustentabilidade e de preservação da matriz histórica, natural e cultural do território. É importante salientar que o território não se limita aos aspectos físicos que o determinam, pois o território também é feito de pessoas, de cultura, de tempo e de memória. O projeto proposto neste trabalho de dissertação pretende criar através da compreensão do território enquanto construção de paisagem, essas estruturas num lugar específico e valoriza-lo. A intervenção numa região específica e delimitada, através do desenho de uma adega visitável e células de retiro contemplativo, visa estimular uma aproximação e interação daqueles que habitem estes lugares com os espaços e experiências vitivinícolas e o ambiente que os envolve. A par disso, o projeto procura tornar visível os lugares deste sublime vale, pela sua apropriação na valorização e (re)visão das escalas de perceção da paisagem do Douro.

Integração

A abordagem face ao lugar, baseada numa atitude de *regresso às coisas e centrada numa aproximação fenomenológica, que gera conhecimento através de expe-*

l*ugar espacialidade*

84. No primeiro Plano Estratégico Nacional de Turismo, *"Para o Norte de Portugal […] programou quatro eixos da sua oferta turística, pela seguinte ordem de prioridades 1) Touring Cultural e Paisagístico; 2) City Breaks; 3) Gastronomia e Vinhos; 4) Turismo de Negócios."* Em 2015, instituítam-se estratégias de Marketing Turístico no Norte de Portugal, para um período entre 2015 a 2020, centradas nos recursos do território e condizente, em parte, com as necessidades dos destinos, por se centrar nas atrações primárias. A Comunidade Intermunicipal do Douro apresentou, em 2017, uma campanha de promoção turística, alternativa, ainda que, exaltando elementos referidos pelo plano estratégico anteriormente referido *"atribui destaque ao património da Humanidade (Alto Douro Vinhateiro, Sítios Pré-Históricos de Arte Rupestre e Vale do Rio Côa, Barro Preto de Bisalhães) existente no território, exaltando-o como um dos motivos para visitar o Douro, e interligando-o com outros elementos chave da oferta turística da região: a) vinhas, os vinhos e as vindimas; b) gastronomia e experiências sensoriais; c)segurança e bem-estar (relaxe, recuperação física e psíquica); d) paisagens e turismo de natureza (parques, reservas naturais, miradouros…); e) luz, aldeias e quintas; f) comboio histórico e cruzeiros no rio Douro (transporte turístico como experiência); g) monumentos, rotas, mosteiros e turismo histórico (história de Portugal); h) património imaterial (tradições, lendas,…); i) desportos e vida ativa "* BERNARDO, Edgar-Para um enfoque territorial do turismo no Douro- Colección PASOS Edita, nº 2. Publisher: PASOS; Tenerife. 2018 p.28

riências diretas e da imersão no lugar[85] estuda e interpreta a história do lugar, considera-se que *os lugares como situações reais ricas em todos os géneros de formas, materiais e não materiais, isto é, cheios de espaços, natureza e história, cujas formas e significados latentes podem ser tornados aparentes e palpáveis, através do projeto.*[86] Assim, atenta-se à sua memória, à sua cultura, bem como os seus ambientes e atmosferas, pois representam um papel fundamental no ato criativo do projeto e na sua transformação. O projeto nasce do lugar habitado pelo olhar: as cores e as texturas das vinhas que se vão alterando com o passar dos dias; a presença marcante destas que, juntamente à paleta de verdes e amarelos da restante vegetação, rivaliza com a pedra; as linhas horizontais dos socalcos que, refletidas na água do rio, geometrizam a orgânica da vegetação; sente-se o vento canalizado do vale que, soprando, inflava as velas e aviva-se a memória do passar dos rabelos; as reminescentes construções de materiais vernáculos que evocam técnicas e atividades outorgadas.

No espaço da quinta, as oliveiras de bordadura continuam a suavizar a paisagem, como na antiga tradição da viticultura duriense. O casario, que terá sido construído sobre a muito antiga aldeia de Roriz[87] (do qual dão sinais os textos do século XIII) organiza-se em três planos. Ao centro a capela setecentista (fig.C5), com dimensões significativas tendo em conta ser uma capela de quinta, de gosto neoclássico, denota o investimento dos proprietários britânicos. Do lado poente da capela, situa-se uma das oficinas vinárias da quinta, construída em meados do século XIX, em xisto e recentemente recuperada e requalificada (fig.C3).[88] Entre a capela e este armazém, um tanque de granito, datado de 1810. E do lado nascente da capela situam-se outras construções, antigamente destinadas para adega do azeite e outros afins. Acima do plano da capela, a Sul, situa-se a ofi-

85. DIEDRICH, Lisa - "Entre a Tabula Rasa e a Museificação. Abordagens específicas para projectos de transformação de grande escala em cidades portuárias europeias" *in* CARDOSO, Isabel Lopes - *Paisagem e património : aproximações pluridisciplinares.* Porto: Dafne, 2013, p.91-92

86. DIEDRICH, Lisa; *Op. cit.;* p.94

87. MARTINS-PEREIRA, Gaspar - *Roriz História de uma Quinta no coração do Douro.* Lisboa: Afrontamento, 2011, p.199

88. Em 2004, foi construída uma nova adega de produção adega para a produção de vinhos DOC para centro de vinificação e armazenamento de vinhos DOC Douro de Roriz.







a.1



a.2



a.3

a-Memória, Tempo e Cultura



b.1



b.2



b.3

b-Luz, Cor e Texturas



c.1



c.2



c.3

c-Espaços



d.1



d.2



d.3

d-Limites

a.1- adro da igreja, a.2-vindimas de 1958, a.3 vindima 1958 festa da roga, a.4- transporte dos barris para Gaia, a.5-Mina de Roriz nos anos cinquenta:lavaria e central eléctrica. b1- parede da adega em xisto, b.2 muro em xisto caiado de cor branca, b.3 central



a.4



a.5



a.6



b.4



b.5



b.6



c.4



c.5



c.6

elétrica: estrutura em madeira sobre muros de xisto caiado, b.4-vinhas, b.5- socalco em xisto, c.1-armazém, c.2- casa principal do Roriz, c.3 adega, c.4 igreja, c.5 interior da adega, d.1 vista sobre o caudal do rio d.2 Mina de RORIZ d.3 encosta sul

cina vinária mais antiga e a casa dos lagares (fig.C1). Esta, sob o portal, tem uma inscrição relativa à data de construção que remonta ao século XVIII entre os anos de 1764 e 78. As pinturas a roxo rei e ocre decoram os rodapés e molduras dos vãos com motivos simbólicos. As intervenções recentes, desde 1995, introduziram algumas alterações interiores,[89] preservando, contudo, toda a estrutura do edifício. Num plano inferior ao da capela, para norte, situam-se as casas de habitação. Um portão de ferro forjado, quase axial em relação à entrada da capela, abre sobre um pátio interior (fig.A.1), pavimentado com seixos do rio, onde um escadario em xisto leva à casa principal da quinta. As construções que surgem do outro lado do pátio, em frente à casa nobre, eram cardenhos dos trabalhadores, essenciais na organização antiga da quinta, quando a mobilidade era difícil e os trabalhadores dormiam nas quintas. À frente da casa nobre (fig.C.2), em direção a Norte, estende-se a vinha da cerca (fig.B.5), como se de uma plataforma que se alonga em direção ao rio se tratasse, rematada nos cantos por duas construções cúbicas brancas, usadas como celeiro e eira, e demarcada por ciprestes. A leste do casario, num vale encaixado, o pomar.

Moral

Quanto maior a aproximação, maior é o reconhecimento, e as múltiplas escalas dos elementos avistados adquirem uma coesão e uma dimensão própria do observador, do habitante: trata-se da paisagem. Deste reconhecimento do espaço, esta arquitetura que compõe o espaço da Quinta, e mesmo aquela que se estende pela paisagem e que caracteriza o lugar, é apreendida, segundo a modalidade sensorial que favorece claramente a vista, como um encontro frontal ou com o olho cinético da *promenade*. Por outro lado, exalta-se uma arquitetura de orientação expressionista, devido à incorporação de fortes experiências táteis na presença enérgica da materialidade e do peso, que exibe uma presença muscular e háptica. Os detalhes, trabalhados à mão, e as texturas das superfícies, incitam o sentido do tato e criam uma atmosfera de intimidade, propício a um realismo sensorial. Nestas construções, como nas construções do passado, *o que*

89. Pavimentos em cimento, substituição do varandim de madeira por um metálico, azulejamento das paredes dos lagares, instalação de máquina de refrigeração e da prensa em construção anexa.

se lia estava solidamente escrito nessa quantidade de matéria.[90] Há um verdadeiro encontro físico e espacial.

Projetar significa inventar[91] e, portanto, quem projeta também constrói e inventa o lugar, valorizando e ordenando determinados aspetos essenciais na estratégia do desenho projetual. De facto, desde a definição do propósito, nasce o projeto e, por esta razão, o instante em que se delineia um programa é uma linha ténue que encerra o estado natural de como se encontra o lugar e se inicia a transformação. Compreende-se que a arquitetura não se resume à execução de um programa ou à formalização a priori, de regras ou métodos compositivos, *A arquitectura é o esforço da matéria para ser. É um esforço para tornar visível o que não é: pensamentos.*[92] Trata-se de um pensamento que conduz à criação de metáforas existenciais incorporadas e vividas, que concretizam e estruram o nosso ser-no-mundo; que medeia a ação projetual e é formulado com base na dinâmica entre o que se vê e o que se desejaria lá ter, entre ideias externas (o lugar físico) e internas (normas disciplinares, convições pessoais, ideias sociais). Esse pensamento é formulado por um início claro, como advoga Peter Zumthor, *a criação em projeto indica um começo claro: com a construção da representação de um projeto "em mente" num pedaço de papel branco.*[93] Assim, esse "projecto em mente", aqui formulado desde esta procura na realidade existente dos sinais e impressões aqui descritos, exalta a "verdade da matéria", uma vez que construído por materiais naturais extraídos do lugar, *respira uma certa atividade, uma leve vibração, como se fossem dois perfis entrelaçados.*[94]

Reconhecidos os sinais, e dado que uma transformação acarta consigo a necessidade de (re)organização da matéria que constrói o lugar, entende-se que*, (...) nesse momento, ao organizar a matéria, alterando sua ordem, deixa de ser circunscrito, perde sua pureza e fica contaminado com o ambiente. Já não é um mundo*

90. Fernando Espuelas, para expressar a perda de peso e profundidade das construções.

91. ZUMTHOR, Peter- *Pensar la arquitectura.* Barcelona: Gustavo Gili 3ª ed, 2014, p.22

92. MANSILLA, Luis, "La confianza en la matéria" in *Escritos circenses.* Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p.6

93. ZUMTHOR, Peter; *Op. cit,* p.22

94. MANSILLA, Luis, "La confianza en la matéria" in *Escritos circenses. Op. cit;* p.2



abstrato, um lugar a priori, mas uma criatura dos nossos olhos, do nosso olhar. E está ligada à mão do artesão que a modelou e à dureza de seu pensamento.[95]A partir das circunstâncias do lugar, atendendo por um lado ao seu estado expectante (quase natural) e, por outro, à relação com as construções existentes que emanam uma tão íntima relação com a sua matéria originária, devido ao uso de materiais extraidos do lugar, apela-se a uma lógica que evoca os princípios da cabana de Laugier. Esta, construída a partir de árvores vivas que entrelaçam as suas ramas, mostra uma arquitetura que tem a matéria, a textura, a densidade, a flexibilidade, em resumo, que se baseia na realidade física. Laugier propunha a utilização das partes, segundo a "sua natureza."

De facto, vozes como a de John Ruskin ou Henry David Thoreau propuseram uma arquitetura feita desde a sinceridade e a naturalidade. Como John Ruskin refere: *Nenhuma forma ou matéria deve ser representada com falsidade.*[96] Este, defende a expressão própria do material e contra o revestimento falseador e da imitação industrializada. Segundo Ruskin, *A relativa majestade dos edifícios depende mais do peso e do vigor da massa do que de qualquer outro atributo de forma.*[97] Tal descrição aproxima-se a algo visto nas construções da quinta. De facto, esta lógica origina um 'pensamento inicial' iniciático para o desenho do projeto, desde o uso da mesma matéria originária do lugar e uma definição possível deste projeto em mente, pois considera-se a matéria como elemento fundamental de conexão, ligação, cuja natureza e as suas possibilidades expressivas, a par de uma abordagem aos seus argumentos técnicos, como visto no decorrer da história.

O primeiro ato antiquíssimo da arquitetura não é o refúgio na caverna, na tenda ou a

30.
LAUGIER - A cabana primitiva

69. DIEDRICH, Lisa - "Entre a Tabula Rasa e a Museificação. Abordagens específicas para projectos de transformação de grande escala em cidades portuárias europeias" *in* CARDOSO, Isabel Lopes - *Paisagem e património : aproximações pluridisciplinares.* Porto: Dafne,2013, p.96

95. MANSILLA, Luis, "La confianza en la matéria" in *Escritos circenses.* Barcelona: Gustavo Gili, 1998, *p.3*

96. RUSKIN, John - "Las siete lámpara de la arquitectura: Altafulla" *in* ESPUELAS, Fernando - *Madre Materia.* Madrid: Lampreave, 2009, p.143

97. RUSKIN, John - "Las siete lámpara de la arquitectura: Altafulla" *in* ESPUELAS, Fernando; *Op cit;* p.144



construção da cabana, mas o ato de colocar uma pedra no solo, de nomear e distinguir, habitando-o: o ato da transformação da geografia em história dos diferentes lugares. [98]

Seguindo o pensamento de Gregotti, que argumenta que o primeiro ato revelador da criação arquitetónica é o de colocar a pedra no solo, agora o que se pretende erger é, no mesmo gesto, não uma pedra, mas a terra daquela mesma constituinte do solo, pesado, denso, imperfeito: a terra colhida naquele lugar com um nome, cujo sentido não é mais do que devolver aos nossos olhos a compreensão deste lugar. A matéria permanecerá a mesma, mas, sendo arranhada pela mão do homem, retornará como uma figura trêmula e vibrante, como os olhos de Man Ray: nela permanecerá o traço do que era, mas também o que gostaria de ser.

A terra permite construir algo da mesma forma que as encostas foram modeladas, modelando a terra, construindo os socalcos, numa atitude primária.A terra permite uma constante mutação que, na sua condição de permanência adquire e perde significados, tornando passível uma multiplicidade de interpretações, significações e apropriações. Contudo, esta opção pelo uso da terra enquanto matéria construtiva bifurca-se entre um sentido técnico e sensorial. Ou seja, este material possibilita que o edifício mantenha uma estabilidade térmica, (17º-18º), ausência de vibrações, trepidações, ruídos. Um outro dado é o de garantir uma dimensão sensorial, atmosferas sensíveis e envolventes e tangiveis.. Do aprofundamento das características geológicas e agronómicas de Ervedosa, constatou-se a presença de *xistos do arcaico e precâmbrico (afloramentos) na serra da Sra. do Monte e terrenos argilosos com algum húmus a profundidade regular.*[99]

Modus operandi

Ora a técnica reside essencialmente no gesto. Este, conjuga em si a técnica e a *poiesis*, esta última associada ao sentido de fazer, de criar, de trazer à existência, ou seja, é o sentido desta que nos permite descobrir a verdade,

98. GREGOTTI, Vittorio -"La arquitectura mundial y la práctica reflexiva" *in* FRAMPTON, Kenneth - *Historia crítica de la arquitectura moderna.* Barcelona: Gustavo Gili 11ªed, 2002, p.335 (tradução livre)

99. MONTEIRO, J. Gonçalves - São João da Pesqueira: monografia do concelho. Câmara Municipal 1ªed, 1993, p.X

31.
Museu de Vila Nova de Foz Côa



uma vez que se trata da ação de revelar, isto é, o trazer a essência [Wesen]. No entanto, a compreensão do gesto implica a compreensão do que é de facto construir. A arquitetura é resistente e pode, desde o seu âmbito, *(...) como operação estética [ser] a proposta imaginativa, arbitrária e livre pelo qual se tenta não apenas reconhecer as estruturas significativas do material histórico existente, mas também usá-las como um padrão analógico do artefacto construído novo.*[100] Assim, a arquitetura, ao intervir e criar lugar, pode estabelecer com este uma relação de familiarização, enaltecendo a sua cultura palimpséstica; uma relação de contextualização, verificada na integração e repetição de arquétipos de linguagem arquitetónica; ou pode estabelecer uma relação antitética e de confronto com o lugar que, por um lado, se torna um ícone e um marco do lugar e, por outro, permite exaltar elementos repetitivos e constantes presentes na sua envolvente.

De facto, todos estes diálogos propostos, entre a obra arquitetónica e o lugar, tornam possível a sua história, memória e identidade. Neste caso, considerou-se mais adequado uma arquitetura de familiarização ao optar-se pelo uso da terra, pois esta evoca culturas e memórias anteriores, já ausentes,[101] mas próximas e condizentes do lugar e do homem que o habita, independentemente de este habitar resultar de uma experiência de curta ou longa duração. Este material evoca uma relação com as construções vernáculas de tradição estereotómica: busca de ligação através da gravidade, formas compactas, materiais naturais, a manufatura, a aproximação das características do material e da experiência humana evocando a memória e a cultura, *a interação entre a mente humana, a cultura e a construção.*[102] Através de analogias, os sentidos podem-se relacionar e associar às construções que se encontram estendidas na paisagem e, assim, falar a linguagem da arquitetura que pertence a esse lugar e ressoa com esse tempo. Trata-se, contudo, de uma maneira dialética de expressar a simultaneidade entre a semelhança e a diferença. Aldo Rossi afirma que *tais objetos situam-se entre o catálogo e a memória. No que toca à memória, a arquitetura é transformada numa*

100. SOLÀ-MORALES, Ignacio de - *Intervenciones.* Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p.50

101. O uso de terra na constução, ficou esquecido neste lugar desde a pré-história.

102. PALLASMAA, Juhani - *Encounters 1.* Estonia: Peter MacKeith 2a ed, 2012, p. 72



experiência autobiográfica: lugares e coisas mudam com a sobreposição de novos significados.[103]

Considere-se como exemplo a pintura "capriccio" de Canaletto, no qual nenhum dos objetos existia efectivamente na cidade que Canaletto pintou, mas todos convergem para criar uma identidade. O reforço da sensação tátil e da experiência háptica, com base num procedimento analógico que se baseia nas associações que o espectador estabelece ao longo do tempo e através das quais ocorrem situações de afinidade nas quais - por meio da intervenção - as conexões são estabelecidas ou ligações entre o edifício histórico-real e/ou imaginário e os elementos de desenho que servem para condicioná-lo de forma eficaz. Nas palavras de Pallasmaa *O sentido do tato coneta-nos com o tempo e a tradição: através das impressões do tacto, damos a mão a inúmeras gerações.* [104]

Tal lógica segue a referência do projeto Zinc Mine Museum, na Noruega, em Sauda, de Peter Zumthor. O projeto é construído por um conjunto de edifícios implantados de acordo com um percurso e em harmonia com a paisagem, no local das antigas minas de zinco Allmannajuvet. Neste, a sua relevância na criação de imagens e memórias que se estabelecem numa relação de longa familiaridade. Os edifícios alicerçados ao solo remetem para uma memória coletiva do trabalho mineiro. O intuito foi o de criar um sentimento pelas coisas ausentes, mais do que criar um sentimento de presença pelas coisas perdidas. O visitante é atingido, tal como descreve Zumthor, *por um leve ar de melancolia. Você lembra-se de um sentimento por algo que não existe, mas que parece conhecer bem.*[105] Tal sensação é criada não somente da escolha dos materiais, mas também das cores e texturas. De facto, a utilização de uma estrutura aparente em madeira e coberturas em chapa ondulada relembra as construções provisórias e materiais presentes na minas. Contudo, o tratamento dos esguios pilares e vigas de madeira, cuidado-

33.
CANALETTO-Capriccio,1745

103. ROSSI, Aldo - *An analogical architecture.* p.74

104. PALLASMAA, Juhani- *Los ojos de la piel.* Barcelona: Gustavo Gili 2ªed, 2018, p.68

105. ZUMTHOR, Peter, LENDING, Mari- *A Feeling of History.* Zurich: Verlag Scheidegger & Sodes AG, 2018, p.32



samente queimados, contribuem, assim, para a criação de uma atmosfera obscura das minas. A cor das paredes não apenas pintadas, apresentando um tratamento a nível da textura, alude às galerias das minas, que corrobora esta memória coletiva. Todos estes fatores, as tensões criadas com jogos de luz e de sombra, provocam diferentes sensações no observador e enaltecem uma cultura presente outrora esquecida e aproxima o homem do lugar, através da criação de atmosferas. Como Zumthor refere, (...) *o gesto físico de um edifício é mais primitivo, mais diretamente conetado às capacidades sensoriais dos nossos corpos do que pensamentos e palavras. (...) Alberti queria manter viva a memória da humanidade através da arte e da arquitetura.*[106]

Desde as preexistências físicas e efetivas e o recurso da memória -uma base operativa para uma construção mental- retiraram-se as directrizes para fundamento do desenho, superando o mimetismo, pois tal como Peter Zumthor argumenta, *a memória impulsiona uma passagem do figurativo para o abstrato.*[107] A terra compactada é um material versátil e criativo e o seu uso como escultor de espaços, provedor de sensações, motiva temas de desenho. Remete para caminhos projetuais que a seguir se apresentam, que conduzem o desenho, que opera como mediador entre a ideia do projeto e a sua realização concreta, a construção.

Por ser uma arquitectura que não tem muitas vezes condições de se manter quando não é habitada e devido ao abandono dos campos, a construção em terra, a matéria alquimica, que sendo um material natural, vetada ao abandono, e entrando num processo de ruína, tem a capacidade de voltar ao seu estado natural, promovendo um convivio tenue com as construções tradicionais.

34.
ZUMTHOR, Peter - Zinc Mine Museum, Noruega

106. ZUMTHOR, Peter, LENDING, Mari- *A Feeling of History*. Zurich: Verlag Scheidegger & Sodes AG, 2018, p.32

107. Conferência assistida na ETH, pronunciada por Peter Zumthor em 7 novembro de 2018

2. entre caminhos



2.1 matéria e materiais

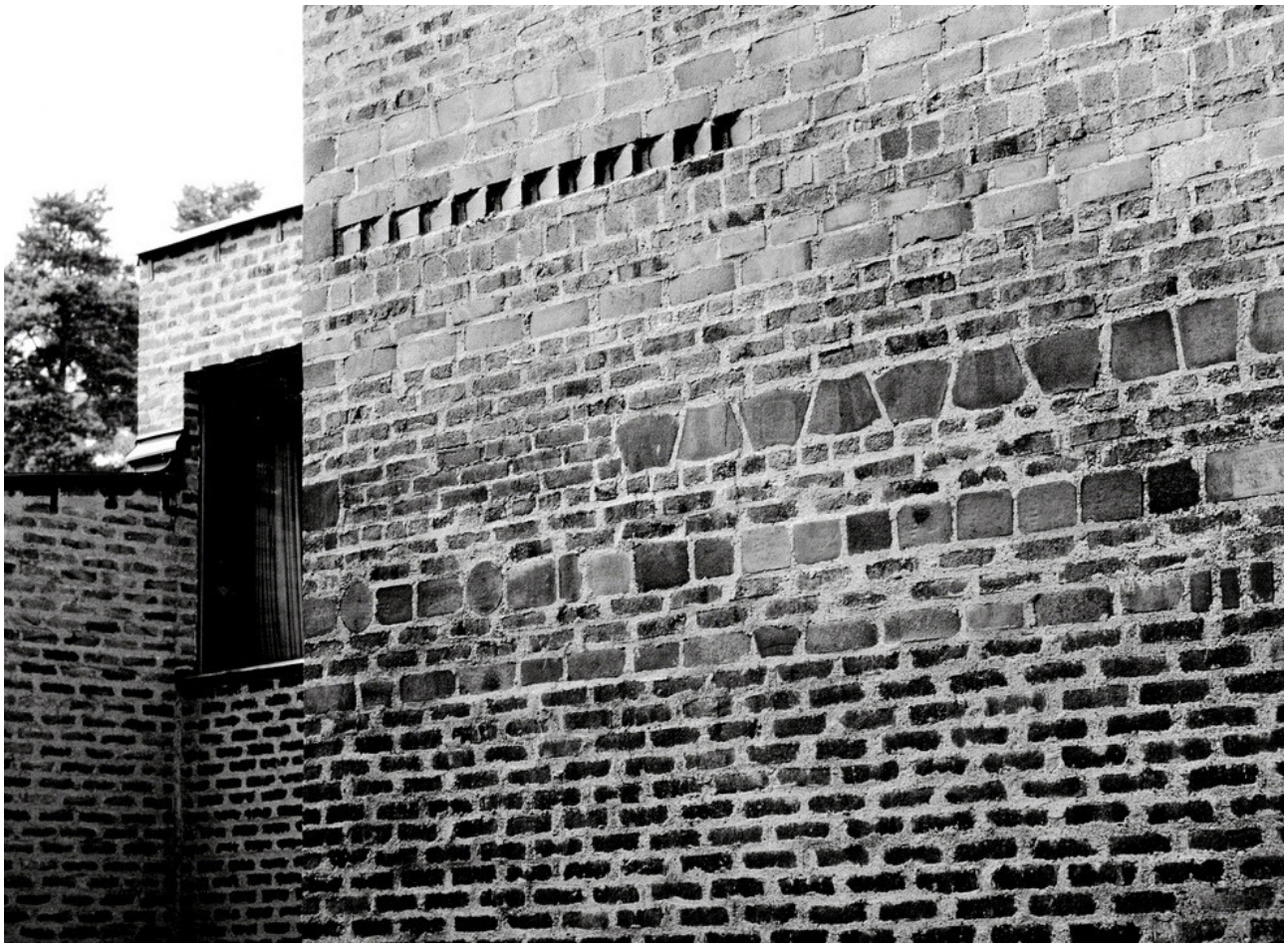
A arquitetura consiste em estabelecer relações comoventes com materiais brutos.
A arquitetura está além das coisas utilitárias.
A arquitetura é coisa de plástica.
Espírito de ordem, unidade de intenção; o sentido das relações; a arquitetura gera qualidades.
A paixão faz das pedras inertes um drama.[108]

Ao fragmento de natureza, uma porção de realidade física despojada da sua razão originária de ser, denomina-se: matéria. Este fragmento, quando separado do seu meio, converte-se em algo que leva a marca humana. Este será de novo legível e aparente num corpo arquitetónico, por via dos volumes tectónicos e dos materiais, pois o corpo da arquitectura é os materiais e, para cada projeto, existe uma forma, para cada forma existe uma matéria.[109]

A arquitetura é uma disciplina ligada à construção, o que faz com que as noções de matéria e material se aproximem e haja alguma ambiguidade. A primeira relaciona-se com a junção dos materiais à forma e aos objetivos do projeto; já a segunda está relacionada com a construção em si. De acordo com o arquiteto suíço Valerio Olgiati, *os materiais utilizados num objeto arquitetónico, assim se argumenta, podem assumir uma qualidade poética se o arquiteto conseguir descobrir a essência intrínseca.*[110] Desde este ponto de vista, relacionando a noção de matéria com o todo construído e não com as partes que o formam, somos transportados para planos filosóficos e conceptuais. Sendo a escolha dos materiais um aspeto decisivo para a arquitetura e uma vez que eles por si só não são poéticos, carecem de uma coerência entre si para dar forma e sentido a um objeto arquitetónico. No confronto com o espaço construído, a matéria é um dos primeiros pontos a ser percecionado pela visão. É esta parte física e material que torna a arquitetura única: a

35.
HERVÉ, Lucien- A mão de Le Corbusier com um Seixo, Roquebrune-Cap-Martin, 1951

108. ESPUELAS, Fernando - *Madre Materia.* Madrid: Lampreave, 2009, p. 55
109. LE CORBUSIER - *Por Uma Arquitectura.* São Paulo: Perspectiva 6a ed, 2009, p. 26
110. OLGIATI, Valerio; BREITSCHMID, Markus - *The Significance of the Idea in the Architecture of Valerio Olgiati.* Zurich: Niggli, 2008, p.13



escolha dos materiais, texturas, cores ou até da estrutura, é tão importante como a forma do objeto.

Os materiais relacionam-se, dialogam, podendo a natureza desta comunicação ser diversa. Trata-se da energia atmosférica, sobretudo aquela que as obras de Andrea Palladio demonstram e que Peter Zumthor evidencia a importância dizendo que aquele arquiteto *deve ter tido uma sensibilidade incrível para a presença e massa dos materiais.*[111] A consonância dos materiais e a forma como interagem é de importância primordial e é desta composição que nasce algo único. Se Mies van der Rohe compôs o espaço com recurso a uma lógica de colagem, na qual os materiais nunca se misturam, mas antes convivem lado a lado, mantendo perfeitamente a sua presença bem como seus limites; de uma outra forma, Sigurd Lewerentz, Adolf Loos ou mesmo Le Corbusier, colocam os materiais em obra e, a partir desse momento, estes fundem-se numa nova matéria: a matéria-edifício.

Tal remete para o sentido do fazer que se associa a uma modelação, fundindo uma peça que se torna quase irrecuperável.[112] Sigurd Lewerentz, na igreja de São Marcos e na pequena cidade de Klippan, consegue criar algo comovente, deixando como exclusivo protagonista a matéria construtiva que, neste caso, é uma monografia magistral acerca das múltiplas possibilidades de uso do tijolo.[113] Aqui, o tijolo não é um sistema construtivo, mas usa o tijolo como Mansilla tão lucidamente descreve, estes são *um conjunto de indivíduos, como se tivessem sido convocados um conjunto de amigos a estas igrejas.*[114] Não permitiu que nenhum destes tijolos fosse cortado, usando-os no seu estado original e de uma forma obsessiva nos muros, nas abóbadas, pavimentos, não sendo, por isso, tratados como um elemento pré-fabricado, mas colocados em obra com a habitual pretensão de exatidão repetitiva. *Os tijolos destas paredes flutuam como partículas elementares num magma de argamassa que é percebido como uma espécie de líquido amniótico áspero. À distância, as feridas*

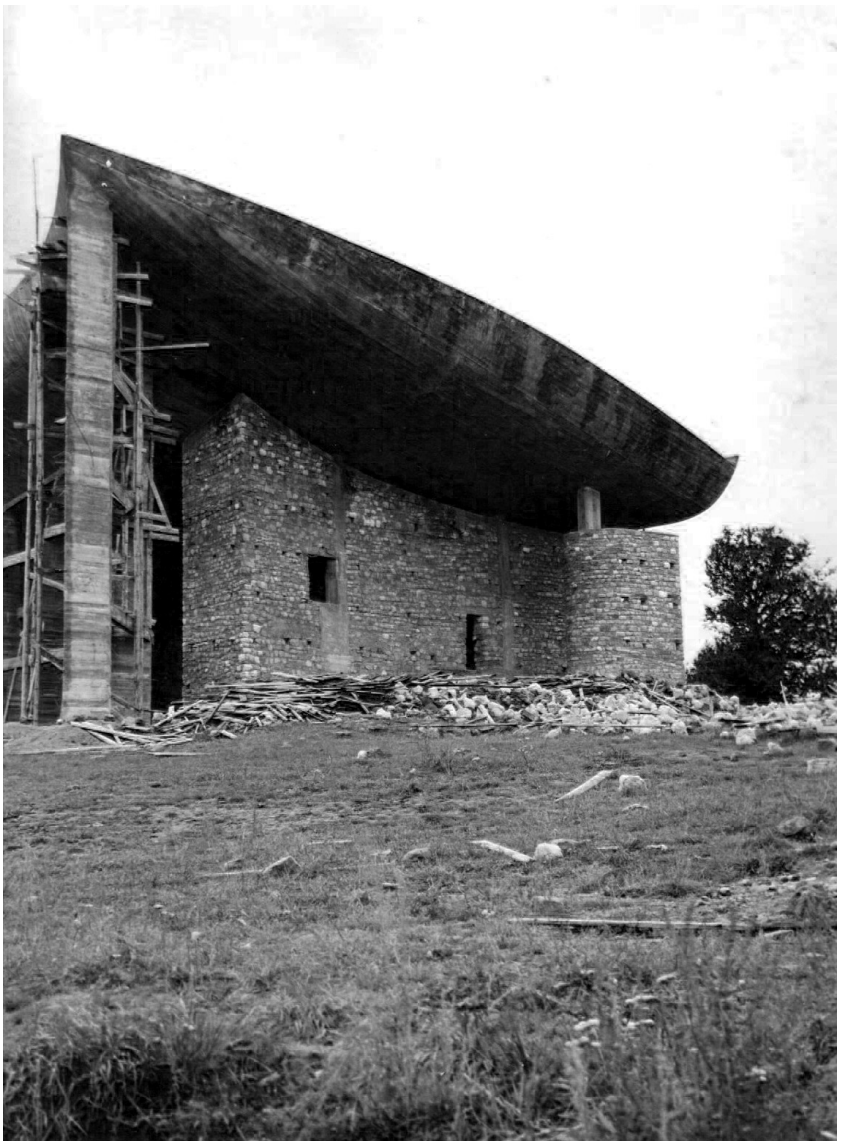
111. ZUMTHOR, Peter- *Atmosferas. Entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam.* Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p.25

112. ESPUELAS, Fernando - *Madre Materia.* Madrid: Lampreave, 2009, p. 59

113. ESPUELAS, Fernando; *Op. cit;* p. 60

114. MANSILLA, Luis Moreno - *Viaje al interior del tiempo.* Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002, p.101

36.
LEWERENTZ, Sigurd, Igreja de Sao Marco



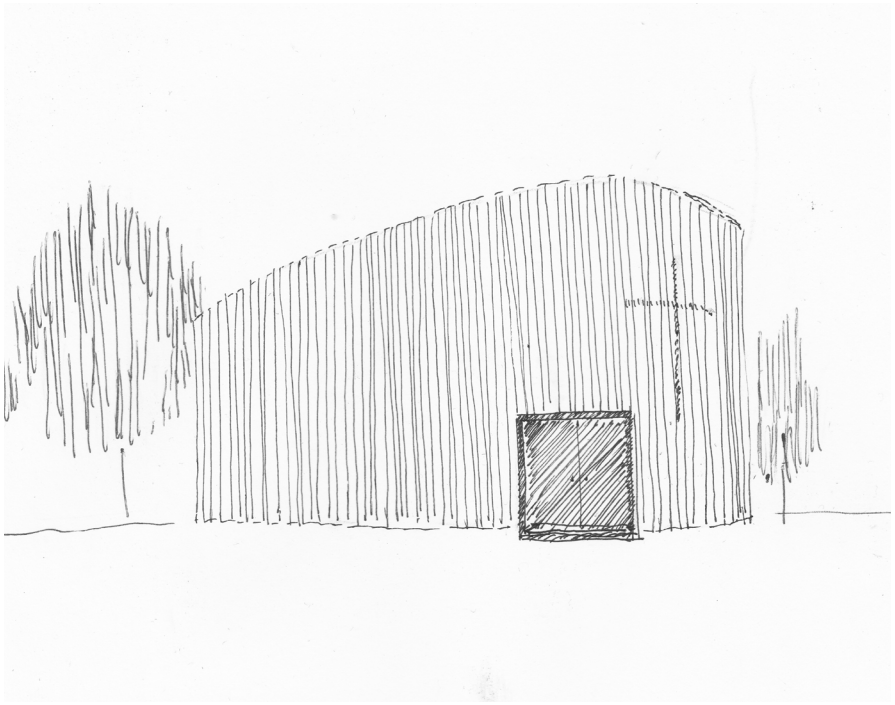
de largura variável, as linhas essenciais, configuram paredes escuras e porosas. Nas paredes, os tijolos não são peças de um exército, mas membros de um balé.[115] Mesmo quando Le Corbusier usa o betão com toda a sua força e entusiasmo em Marsella, La Tourette e Ronchamp o betão consagra-se como protagonista na arquitetura, um caminho seguro para chegar à enteléquia do material universal.[116] A chave foi entender o betão como uma pedra líquida e a partir da qual se exploram as suas capacidades, primeiro portantes, depois expressivas e, por último, táteis.

Não obstante, para o uso da matéria, e inevitavelmente a definição da forma, é necessário existir uma estrutura que a sustente. Operar na realidade significa lidar com a gravidade, efectivamente, *desde que o homem existe, ele tentou lutar contra a matéria e tentou dominá-la.*[117] Para cada objeto arquitetónico existe uma estrutura, que pode ser visível ou não. As intenções do projeto podem ser enfatizadas através da forma e matéria, mas também a estrutura pode ajudar a enfatizar essas intenções, sendo mesmo possível, tornar-se o principal meio para a construção da sua matéria. Através do uso do betão como uma pedra líquida, Corbusier torna visível que é o trabalho da estrutura que anima a forma. Pensou o sistema estrutural como um todo, que para além dessa função, resolve do mesmo modo as divisões interiores, os acessos verticais e o desenho e material das fachadas. É ele que unifica e dá sentido a toda a proposta, sendo que todos os outros pormenores são pensados em função da matéria da estrutura.

Os materiais naturais permitem que a visão penetre as suas superfícies e captam-nos para que nos convençamos da sua veracidade. *Os materiais naturais, expressam a sua idade, a sua história, igualmente como a história das suas origens e a do uso humano. Toda a matéria existe no continuum do tempo; a patine do desgaste junta a experiência enriquecedora do tempo aos materiais da construção*[118]

37.
LE CORBUSIER - igreja -notre-dame-du-haut-à-ronchamp, 1952

115. ESPUELAS, Fernando - *Madre Materia.* Madrid: Lampreave, 2009, p. 60
116. ESPUELAS, Fernando; *Op. cit;* p. 61
117. NOUVEL, Jean - *Architecture and Design 1976-1995.* Milan: Skira, 1997, p. 46.
118. PALLASMAA, Juhani- *Los ojos de la piel.* Barcelona: Gustavo Gili 2ªed, 2018, p. 37



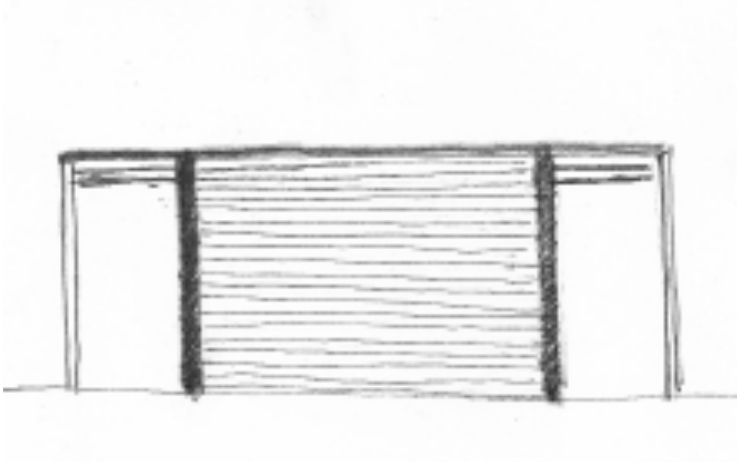
Berlim,

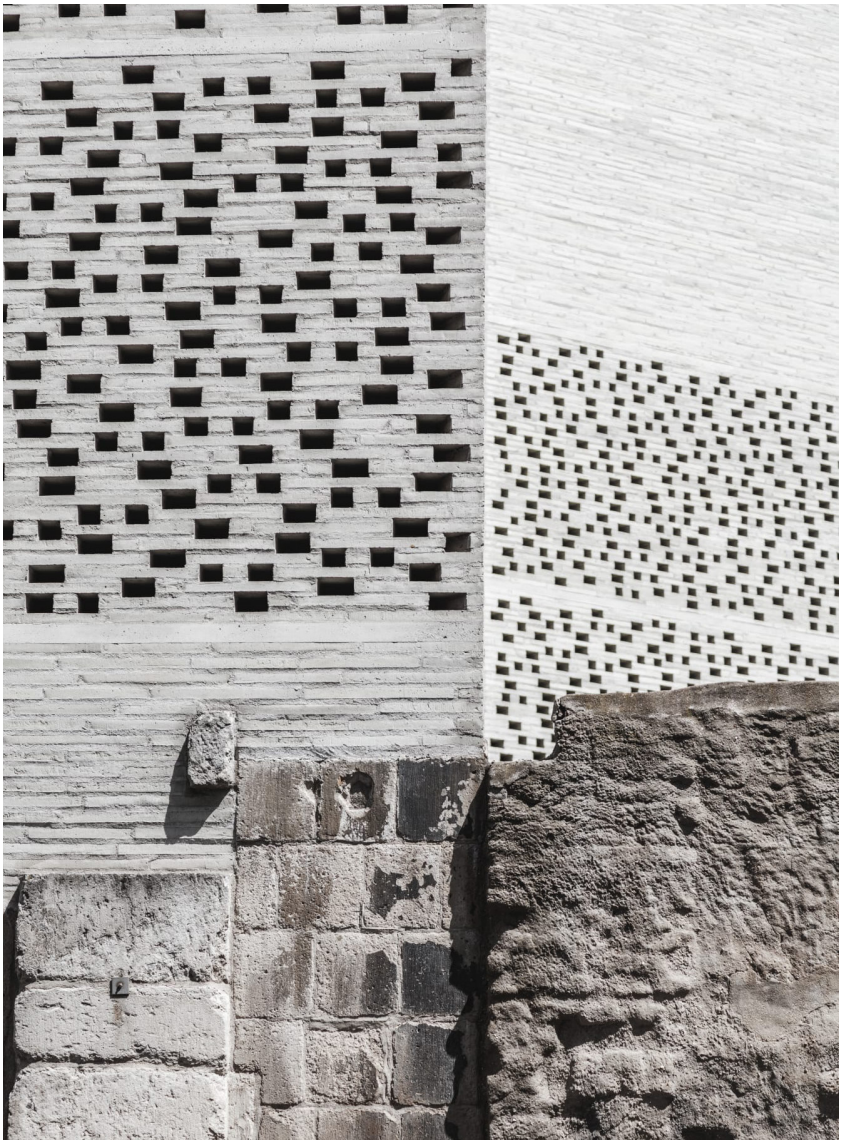
Num movimento de afastamento ao centro de Berlim, lugar marcado pela memória dos bombardeios da II guerra mundial que deixou toda a cidade em ruínas, na sua renascença, essas marcas fazem dela parte. É fim de tarde e chego à Kapelle der Versöhnung[119] sem ainda saber que esta é, na verdade, algo parecido como uma caixa de ressonância dessas memórias. Vejo uma forma oval construída em ripas de madeira verticais espaçadas, que deixam a luz trespassar e, cá fora, sobre o "adro" da antiga igreja bombardeada que está gravado no chão, as crianças brincam. Vislumbro o interior por entre os espaços das ripas e entro por uma porta marcante, tal como numa qualquer igreja: uma passagem que nos mostra que a forma exterior anteriormente percecionada era na verdade uma membrana, leve e frágil -estou no espaço de um peristilo que acolhe, mas continuo, porque circunda o espaço- curioso, diria invulgar, numa posição entre a leve membrana externa mediadora das relações com as ações profanas e uma parede pesada, compacta, em terra. Sobre a parede oval descansa uma leve cobertura em madeira, mas já no interior desse espaço limitado por essa parede pesada, tudo parece ficar suspenso. Abstraída do mundo exterior, contemplo a beleza daquele espaço cujas inúmeras camadas que se sobrepõem em terra compactada são feitas de solo argiloso do lugar, mas incorporam a memória e a tristeza do bombardeio, porque grande parte dos inertes das ruínas das fundações construíu aquelas "novas" paredes- feitas daquela matéria expressiva, carregada de uma simbologia e de uma atmosfera intensa.

119. Kapelle der Versöhnung, é um projecto da autoria dos arquitectos alemães Rudolf Reitermann e Peter Sassenroth. A capela, situa-se em Berlim, tendo sido construída em 1999.



Entra-se no plano da composição das sensações, com o poder evocativo da memória, para a criação desta atmosfera. A oval interna, formada pelas paredes profundas em terra, acolhe o altar feito do mesmo material que as paredes e o pavimento. Aqui, o material, a terra torna-se matéria expressiva através da interseção do artista que o compreendeu e lhe extraiu o que o torna singular. O desejo pelo uso de materiais de construção brutos e do uso de toda a sua expressividade, tendo em conta as suas qualidades plásticas e expressivas, originou uma atmosfera que comunica diretamente com os sentidos.





A intenção, ou a ideia, tem inúmeras formas de se concretizar físicamente. Para materializar o objetivo de um objeto arquitetónico, para transmitir leveza, toda a materialidade é trabalhada de forma diferente do que se pretende de um objeto sólido, pesado e em conexão com a terra. Assim, a escolha, ou a descoberta, da matéria prende-se com princípios muitas vezes subjectivos e com realidades, por vezes, quase desligadas de qualquer relação com a resposta física dos corpos. Não obstante, a matéria poderá também ser vista como algo a anular, dependendo da intenção do projeto no seu desenvolvimento concetual ou da abordagem do lugar. Contudo, é necessário seguir a natureza do material, sentir o peso, a temperatura, as cores e a luz que reflete ou absorve, o som que emite, para atingir um limite que pertence apenas ao material, que escapa ao conhecimento técnico, pois todos estes elementos entram no plano de composição para criar um espaço intensivo, enquanto o espaço contrai e difunde as qualidades dos seus elementos compositores: a sua atmosfera. Ao compreender estes elementos, nasce uma composição, de forma natural, 'sem esforço', para depois o conhecimento técnico entrar como mais um dado do jogo, para chegar à concretização e ao desenho do espaço. São os materiais e as suas distintas temperaturas, sons e cambiantes de luz, entre demais fenómenos, que definem fortemente o caráter dos espaços: criam a atmosfera .*A atmosfera comunica com a nossa perceção emocional, isto é, a perceção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver. (…) Compreensão imediata, ligação imediata, recusa imediata.*[120]

A sensação, ou a composição das sensações, que Zumthor denomina como atmosfera, uma matéria invisível e impalpável,[121] é algo inseparável da transformação dos materiais em matéria expressiva. Esta metamorfose, que leva um material a abandonar as suas qualidades naturais, tal como

120. ZUMTHOR, Peter- *Atmosferas. Entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam.* Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p.47

121. VENTURA, Susana -*"Material experimentation in Peter Zumthor's creative process" "Research design through material inquiry"* in (consultado em www.susana-ventura.com) Le Corbusier, enfrentou a dificuldade de expressar essa matéria invisível e impalpável, que ele denominou de efeitos e ações da obra sobre a paisagem, lembrando a sua experiência na Acrópole de Atenas, apelidada de "espaço inefável", quando na realidade, ele descreve os efeitos da sensação - note-se, ainda, que a sensação é, sempre, o ser do sensível, apreendido através do nosso sistema nervoso e de suas faculdades, através da sensibilidade ou perceção e intuição sensíveis. (consultado em 2019-03-20)

41.
ZUMTHOR, PETER - Museu de Cologne, 2007



ele é visto na natureza, para se tornar uma composição expressiva, este sentido de transformação, passa a ser capaz de criar sensações e de comunicar com a nossa perceção emocional. No geral, *a superfície tem textura, consistência, viscosidade e cor. No interior existe um mundo separado, um cosmos em miniatura de propriedades orgânicas e complexas da estrutura molecular. Vazio de forma externa, esse mundo interior- como o interior e o anseio por dentro e por fora- é um estímulo instável, mas poderoso.* [122]

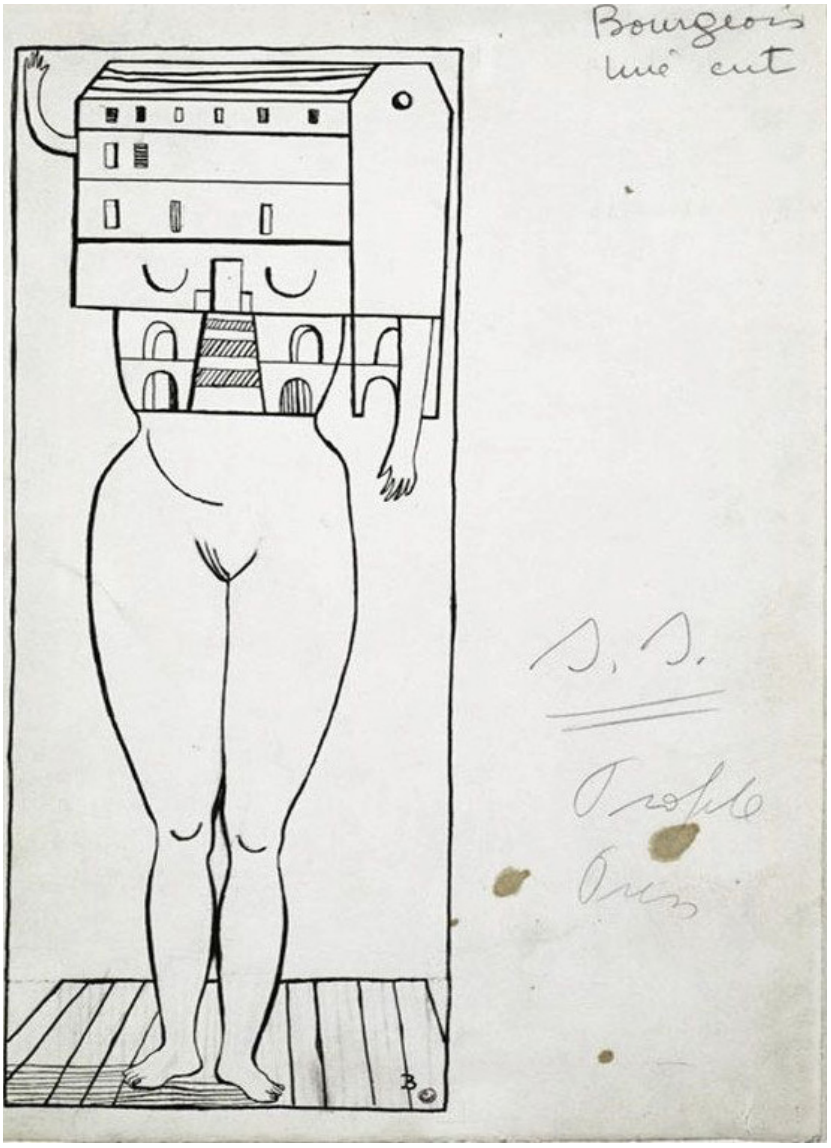
A matéria tem a capacidade de atribuir significados à obra, como uma vontade de rutura, de completa aceitação da envolvente, negação de identidade ou gesto icónico. Cada material será, por si só, um universo a explorar: diferentes acabamentos, texturas e/ou cores; diferentes comportamentos quando expostos à luz. Nem todos os materiais são poéticos, no entanto, estes tornam-se poesia quando intersetados pela criação do artista, o que leva à necessidade de uma intensa experimentação com cada material e com as respetivas junções. O que nos remete para as questões expressivas e não simplesmente aos materiais, porque a arquitetura é detentora de sensações quando o material se torna matéria expressiva e o arquiteto se torna material. Recorrendo ao exemplo dos materiais na obra de Zumthor, um vasto conjunto de elementos como pedra, betão, vidro, mas também cores, temperaturas, vegetação, flores, água e o corpo humano como recetáculo de imagens e memórias, sensações e instintos[123] - no fundo, o despertar da sensibilidade para entender os diferentes materiais e, acima de tudo, os seus comportamentos.

Entender o material tão profundamente como numa ação do artista Gordon Matta-Clark, arquiteto inverso, que sentiu a necessidade de aplicar a máxima atenção às operações de cortar, seccionar, desmontar, perfurar, mover, a mesma intenção que habitualmente parece reservada às ações de construir, montar, juntar, empilhar, nivelar. É necessário olhar para a matéria vulnerável, quase como se fosse preciso, por momentos, fazer-se parte dela, porque o material torna-se matéria expressiva através da interseção do artista, que o compreendeu, extraindo-lhe a sua singularidade para assim devolver a matéria à matéria.

42.
MATA-CLARK- Gordon- Interseção cónica, Beaubourg, Paris, 1975

122. HOLL, Steven - *Parallax*. Birkhäuser. Basel, 2000; p.86

123. VENTURA, Susana -"Material experimentation in Peter Zumthor's creative process" "Research design through material inquiry" in (consultado em www.susana-ventura.com)


Bourgeois
une cut
S. S.
Profile
Press

2.2 no limite habitado

> *Estar dentro da matéria supõe acabar por sentir a primeira bolha de vazio, de espaço. Ampliar, fixar e consolidar essa bolha, esse vazio é uma primeira sensação de habitar. Algo assim sentiriam uma sucessão interminável de homens pré-históricos na escuridão das cavernas, tacteando de braço estendido, a mão tensa, apalpando o horizonte áspero da pedra, como um útero frio, esquecido e esquivo.*[124]

Uma parede pode ser uma estrutura que fornece segurança ou que suporta o peso de uma cobertura para formar um abrigo. Do ponto de vista físico e simbólico, é uma fronteira entre duas regiões diferentes, podendo ser um recinto profundo que abriga um espaço em si: a 'parede habitada' esconde um domínio ambíguo na espessura, uma área intersticial - uma ponte entre duas condições, dentro e fora. E a vida organiza-se em torno do que é oco. De facto, a espessura da parede é um tema que acompanha a história da arquitetura. Remontando aos exemplos da arquitetura egípcia, as suas características de espessura associavam-se à criação de paredes ocas como um simples resultado, mecanicamente determinado pelo aumento da espessura da parede que, para além de um certo limite, tinha a necessidade de se tornar uma parede paralela dupla, umas vezes cheia de areia, outras em que os espaços eram usados como circulação.

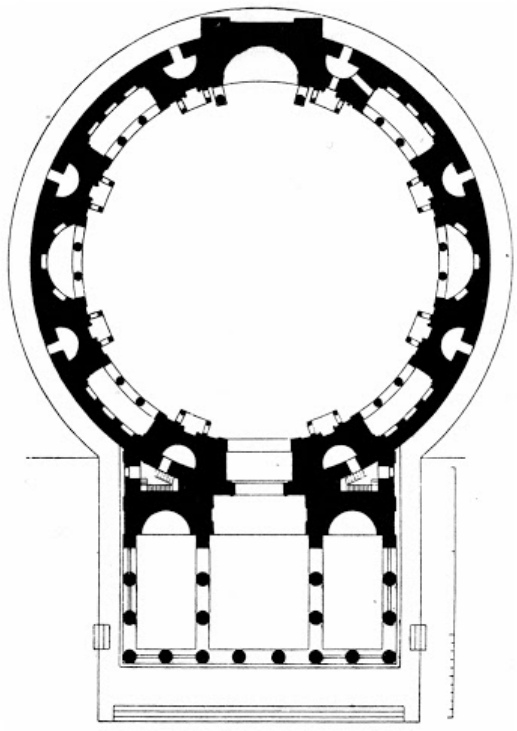
Os edifícios mais representativos que exploram o espaço intersticial podem certamente ser encontrados desde a época romana, onde o aumento da espessura nas construções se prendeu essencialmente com o aumento da escala dos edifícios,[125] e a consequente necessidade de os cobrir levou à introdução de estruturas abobadadas e de paredes que se tornaram gradualmente mais profundas. Este processo de espessamento das estruturas e as consequentes soluções espaciais, expressivas e funcionais, levou ao uso e tratamento da espessura não apenas como um elemento estrutural, pois as suas possibilidades funcionais, de dentro para fora do edifício,

43.
BOURGEOIS, Louise - Femme Maison. 1946-1947

124. ESPUELAS, Fernando - *Madre Materia.* Madrid: Lampreave, 2009, p. 44

125. Edificios públicos, termas.



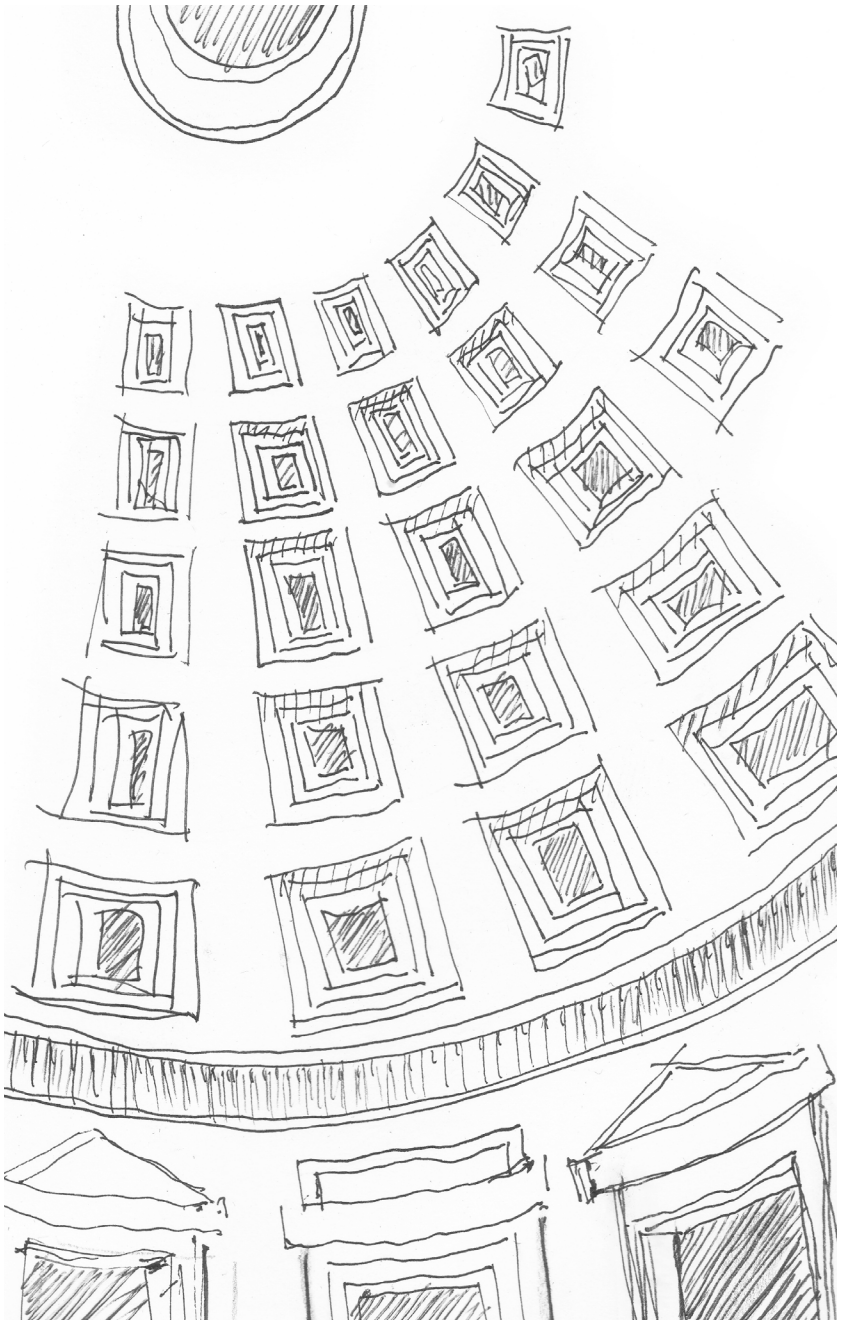


permitiram que um domínio escondido fosse explorado: assim, surgiu um espaço intersticial através da remoção de matéria do interior da parede. Esta sugestiva forma de construir espaço serviu como base exploratória ao longo da história da arquitetura. As enormes paredes que construíram a estrutura do mausuléu de Augusto são representativas desta mesma ideia; a estrutura cilíndrica que delimita o espaço central oco encerra em si espaços intersticiais de uma natureza fechada, que se ligam pontualmente com esse espaço central. Numa outra lógica, a enorme massa de alvenaria do Panteão é articulada mais livre e abertamente em direção ao espaço interior, por uma serie de nichos escavados na parede. Nas palavras de Norberg-Schulz, *Com a construção do Panteão.... o pensamento arquitetónico virou-se do avesso; a partir de então, o conceito de espaço interior como fator dominante no projecto arquitetónico deveria ser uma parte aceite do estabelecimento artístico da capital. Talvez devessemos dizer: o pensamento arquitetónico foi transformado "de fora para dentro.*[126]

Para além das implicações expressivas e de composição, o panteão constitui-se como uma solução espacial singular que cria um espaço central predominante hierarquicamente, delimitado por uma matriz de espaços menores diretamente dependentes dele e exclusivamente voltados para o interior, seguindo um modelo de caráter centrípeto.

44.
Mausuléu de Augusto, Roma
45.
Panteão, Roma

126. NORBERG-SCHULZ, Christian - *Meaning in Western Architecture.* New York: Praeger Publishers, 1975, p.100

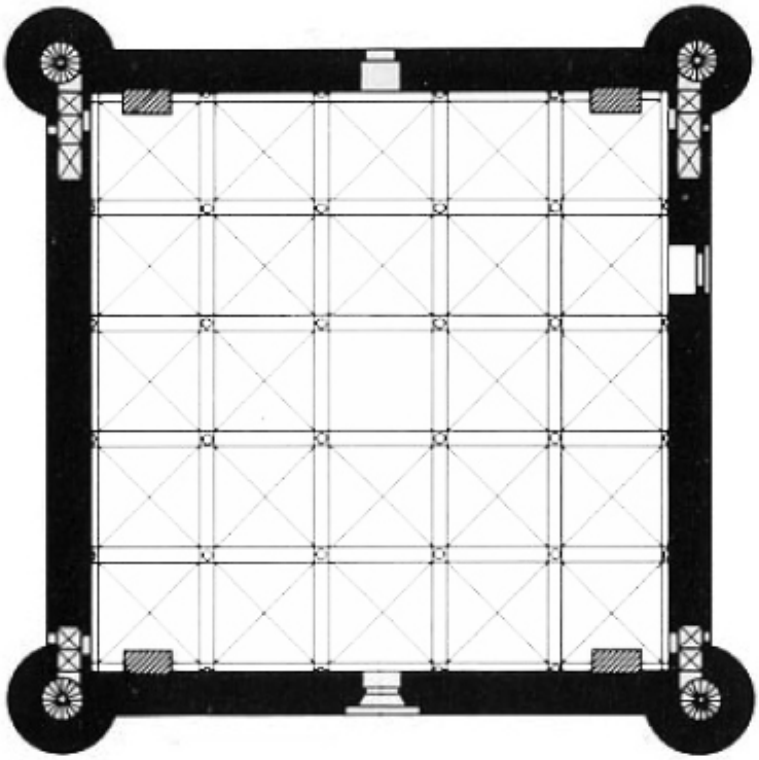


Roma

De frente para o pórtico de entrada, o sol ilumina os inertes e queima a pele. Sento-me nas escadas, de costas para a Fontana del Pantheon, com um só olhar se abrange todo o volume que constitui o edifício, um olhar quase microscópico que procura ver alguns dos fragmentos que formam a massa pesada do Panteão, fragmentos esses de edifícios cuja proveniência é incerta, talvez vestígios de outras construções passadas, que foram agregados nas suas paredes, formando a massa total -ou talvez o perceba porque já faz parte do insconsciente. É uma forma cilíndrica compacta e um pórtico que prepara e estende a passagem, pertencente a ambos: à cidade e ao templo. O campo denso das colunas de pedra opera no homem a mudança de escala que é necessária para apreciar, depois das dimensões da rua e dos rituais da piazza de onde se vem, vai-se para as harmonias universais representadas do outro lado das grandes portas em frente; então, sente-se a grandeza do interior e os olhos medem.... medem uma forma semelhante à anunciada pelo volume percecionado desde o exterior, mas agora com uma maior definição dos sólidos escavados da massa total, inundados de luz. Olho as paredes profundas como se pudesse medir os 7 metros de alvenaria maciça que as constroem, e a cúpula de betão maciço afunila desde os seis metros até aos dois metros de espessura no óculo. Esta enorme massa que nos envolve articula-se em direção ao grande espaço central escavado interior, formado em todo o seu redor por uma série de nichos ou, diria, salas habitadas completamente afogadas para além do limite da parede. Este caráter centrípeto do espaço torna-nos consciente da perfeição da esfera implicada pela cúpula. A cúpula, a primeira cúpula real feita, foi concebida com uma janela para o céu aberta às vicissitudes da natureza, contradizendo as demandas convencionais de uma cobertura, não por razões etéreas, mas porque é a menos perturbadora, a mais transcendente e parece trazer toda a cosmologia para o interior. Como uma caixa-forte construída com um material cada vez mais leve e

mais fino até se desmaterializar no óculo aberto para o céu, transmitindo visualmente uma ideia de uma cobertura pesada e muitas vezes escavada. A parede expressa claramente a inovação estrutural sofisticada da alvenaria.

A mensagem emocionante e eloquente está preservada na universalidade das formas. Nenhuma direção é dada pois o edifício é redondo, como algo irrefutável, como uma expressão de um mundo dentro de outro. Na interseção de um eixo vertical do céu para o solo e um eixo horizontal da cidade para o indivíduo, o Panteão constrói um templo na relação entre o comum e o universal. Parece interessante pensar que o universo idealizado, representado na geometria perfeita do interior, comunica com o mundo através de dois portais: um óculo para o céu no sentido transcendental e o outro, um portal para a cidade no sentido humano. Um cilíndro de luz atravessa o óculo, traçando o progresso do sol através da cúpula coberta, permanecendo hoje na representação semi-esférica do cosmos que se repetiu em todas as cúpulas que se seguiram a esta. De pé no centro, sob o óculo, quase que se pode sentir nos pés o arco de tangência da metade virtual da esfera implícita da cúpula, escavada na massa total do espaço, contendo o indivíduo no orbe universal.





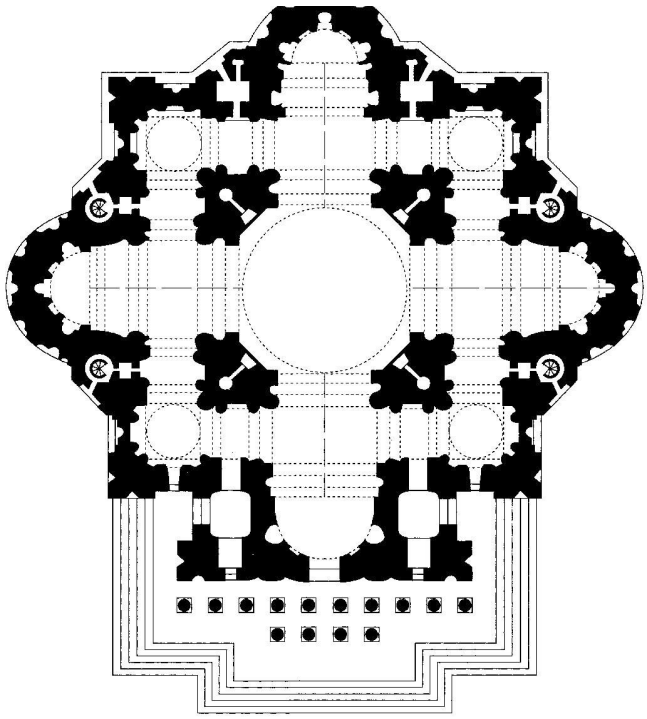
O significado inerente à parede, quer do ponto de vista espacial quer nas questões relativas ao pensamento arquitetónico, foi-se desenvolvendo e reinterpretando. Tal tornou-se particularmente evidente na relação de como o espaço intersticial estabeleceu ligação com o espaço central, hierarquicamente dominante. No castelo de Maniace, em Siracusa, na Sicilia,-[127]de arquitetura suábia, evoca-se o modelo romano do Panteão relativamente ao espaço central e ao sistema de espaços de apoio escavados nas paredes profundas que o delimitam. Se o espaço central evoca um modelo romano, os espaços intersticiais escavados nas paredes em torno, pelo seu caráter significativamente mais fechado e voltado para si mesmo, com ligações pontuais ao espaço central, remetem para um modelo Egípcio. De facto, foi essencialmente a partir do século XVI que se explora o sentido da profundidade como a direção que melhor poderia transmitir valores representativos e simbólicos. Um olhar por uma tradição estereotómica tem que ser lançado a partir da teoria de Leon Battista Alberti, que numa fase da sua obra introduz o conceito de escavação da superfície da parede como um meio de expressar os elementos das ordens arquitetónicas, como resultado de um processo escultural.[128] Embora Alberti, com vista a manter uma coerência formal entre a parede e composição, tivesse parado na faixa da pilastra ou na pilastra, o seu trabalho, na verdade, abriu um processo virtualmente infinito de desenvolvimento formal, tanto que a parede seria daí em diante um foco físico de um experimentalismo quase exasperado.

A possibilidade de gerar espaços intersticiais significativos, implícita nos edifícios que se baseiam no uso significativo da parede, adquire valores verdadeiramente expressivos e torna-se num veículo para a produção arquitetónica, superando as questões estruturais associadas até então. Esta exploração foi sendo visível em alguns exemplos do período maneirista. A partir de uma escavação inicial na superfície, esse processo seria cada vez mais transferido para a espessura da parede e cada vez mais invasivo, com o objetivo de a penetrar como um campo real de produção e ocupação de

47.
Castelo de Maniace, Siracusa- Sicilia 13th century
48.
ALBERTI, Leon Battista, Palazzo Rucellai, Florença

127. Dez séculos depois, na arquitectura Suábia, 13th

128. IÑIGUEZ, Manuel - *La columna y el muro. Fragmentos de un diálogo.* Barcelona: Edicion Fundacion Caja de Arquitectos, 2001, p.108



um espaço de fronteira; pode ser encontrado na arquitetura de Michelangelo. Nas paredes absidiais da Basílica de São Pedro, de forma a diminuir a importância das paredes de preenchimento e, como consequência, transformar a fachada num sistema de elementos ativos de natureza tectónica, Michelangelo[129] obteve um efeito geral com um caráter marcadamente estereotómico. Na obra de Michelangelo torna-se percetível, como um trabalho constante de escavação de massa estereotómica da parede, que procurava revelar os seus diferentes níveis, ora isolando ora destacando, por meio de remoção, todos os elementos possíveis que ela contém.[130] A matéria retirada adquire um valor pela sua ausência e, desenhando um vazio, cria espaço.

A direta arquitetura escura do castelo e a imagem musical rítmica do templo grego combinam na minha mente um pensamento sobre Le Corbusier. Acredito que Le Corbusier, mesmo à luz das suas maravilhosas revelações na arquitetura, está apenas a começar a criar a sua maior obra. Atrevo-me a pensar num edifício que ele possa fazer, um grande bloco de construção, que é cortado de cima abaixo em lugares variados de formas variadas, nem esquecendo o castelo, nem a ordem do templo, dando luz a espaços e passagens. No interior imediato e levando a um glorioso espaço central e único, as suas paredes e a sua luz deixadas em planos facetados, as formas do registo das suas criações, misturando-se com a serenidade da luz de cima.[131]

Kahn visitou e revisitou os espaços do passado e, através do reconhecimento dos temas presentes e potencialidade dos valores expressivos e espaciais da espessura, formula a sua própria interpretação dando origem a uma 'reconstrução da espessura' depois do movimento moderno. [132]

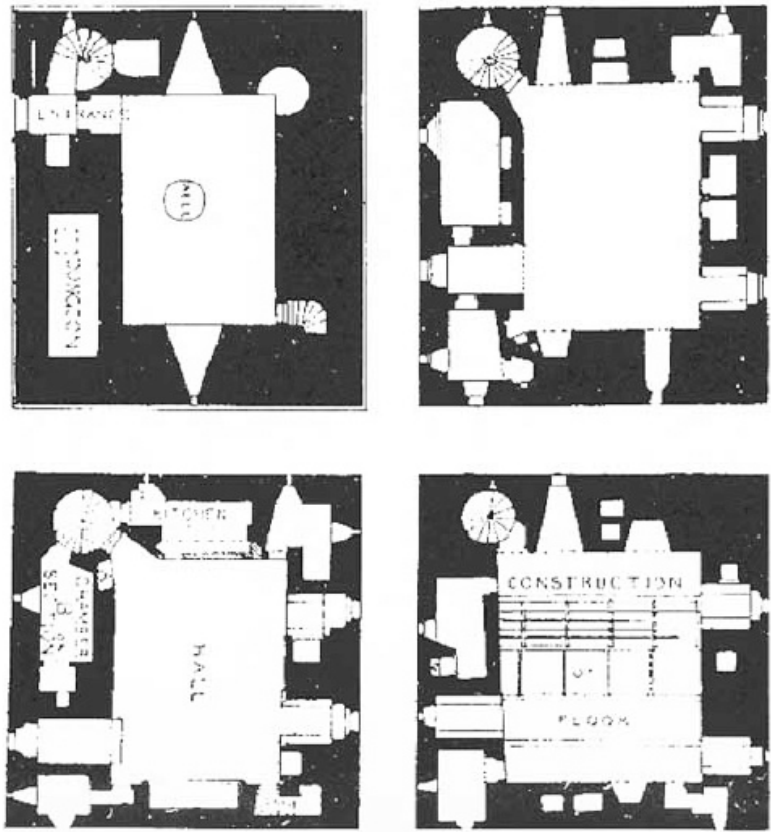
129. Produzido através de uma ideia de escavação profunda na parede de preenchimento a partir do seu limite externo e virtual, expressa pela posição das faixas de pilastras da ordem colossal. Assim, toda a parede aparenta duas bandas alternadas claramente distintas, uma escavada na parede, através da sua espessura, a outra tentando constantemente reconstruir a borda que se pode definir como a superfície externa original e que, em contrapartida, destaca mais a remoção realizada na seção central.

130. IÑIGUEZ, Manuel - *La columna y el muro. Fragmentos de un diálogo.* Barcelona: Edicion Fundacion Caja de Arquitectos, 2001, p.144

131. LUCAN, Jacques- *Composition, Non-composition.* Lausanne: EPFL Press 1ª ed, 2012, p.206

132. É, de fato, evidente como a procura contínua de uma arquitetura de formas vazias o afastariam do vocabulário formal modernista e se constituiu como uma base de sustentação cada vez mais ligada ao uso e controle de massa e espessura. no qual ele havia baseado toda a parte inicial de sua obra

49.
MICHELANGELO - planta da Basílica de São Pedro


HALL
CHAMBER
CONSTRUCTION
FLOOR

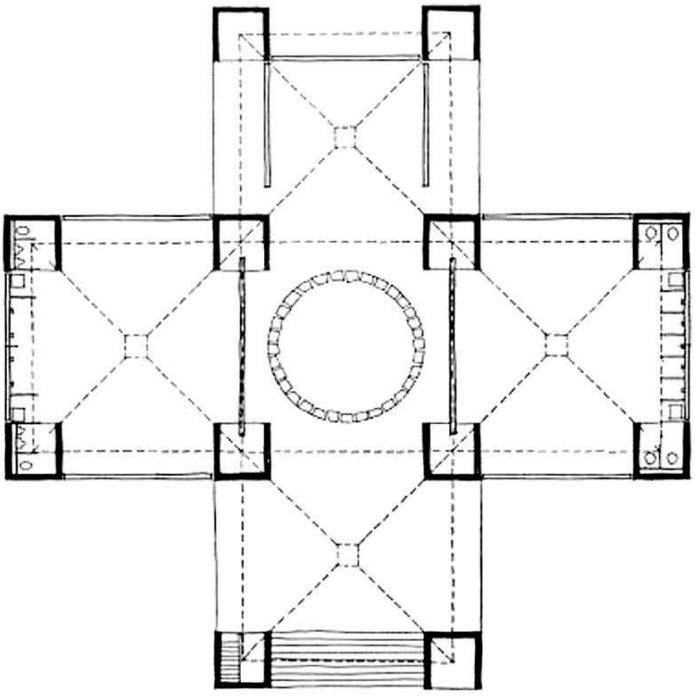
Onde o diálogo mais dramático dos interiores e exteriores acontece. Dando profundidade à fachada, atuando como um contentor, 'poché' desdobra o charme dos nichos, persianas profundas, alcôva de janelas, quartos escondidos ... É a loclização dos interiores que têm o potencial de admirar e residir.[133]

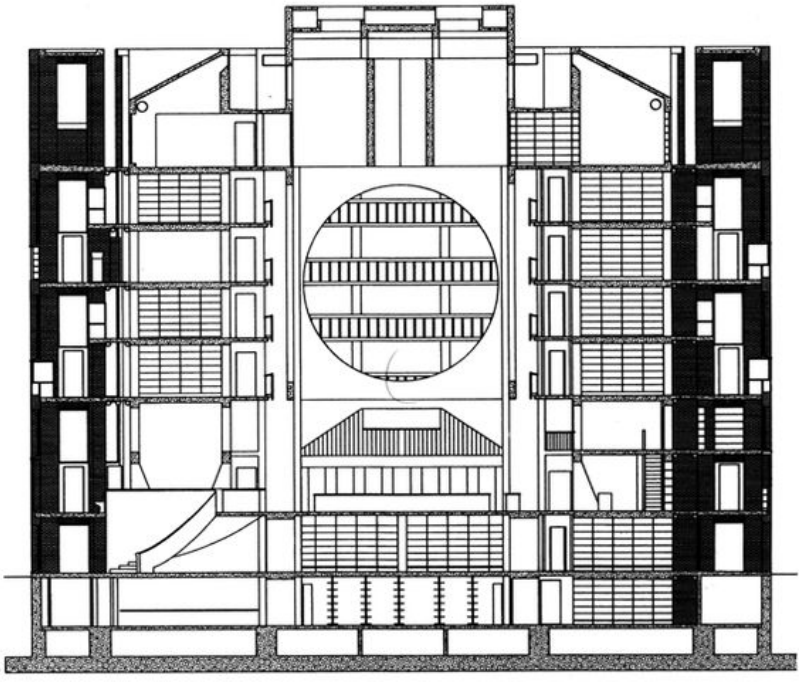
Para Kahn, o conceito de construção é integrado no significado da forma que gera, algo que tinha apreendido das arquiteturas do passado e, por isso, reconheceu nos castelos Britâncios uma clara inspiração. Kahn interpreta e reconstrói o uso da espessura da parede, não como um limite do edifício como uma consequência passiva da função envolvente ou o lugar principal para uma mera transmissão de aspetos puramente construtivos ou representacionais, mas antes, como uma maior densidade e simbologia, quer do ponto de vista espacial, quer nas questões ligadas ao pensamento arquitetónico. A vitalidade do espaço intersticial e o uso da espessura constituíram como que uma estratégia privilegiada para a transmissão dos valores construtivos e expressivos do edifício.[134] Observou que nas cavidades das paredes grossas, uma alcôva de janela pode ser uma sala privada dentro de uma sala e por isso explorou a espessura como um domínio cada vez mais surpreendente e poético. Ainda que secundárias as cavidades possuem um significado especial na modelação do espaço principal central, pois escondem um domínio ambíguo -*'o poché'*- um espaço indefinido e simultaneamente de contradição, um lugar quase neutro. O *'poché'* tem o poder de moldar a vida, espaço capaz de proporcionar sensações de proteção e isolamento e emoções curiosas com diversas funções e graus de privacidade, contudo espaços subordinados, originários de atmosferas e utilidades diferentes na arquitetura. Desde a representação de esquemas a partir da inversão sólido e oco, o negro é sólido, aquilo que se chama *'poché'*, e a forma branca é o espaço praticável, massa negra torna-se assim um contentor que contém espaços de vida e transmite a impressão que o branco cavou o preto para conseguir o lugar.

50.
KAHN, Louis - esquemas de plantas dos British Castle

133. WEITHAL, Lois - Toward a New Interior: An Anthology of Interior Design Theory. New York: Lois Weithal, 2011, p.17 (tradução livre)

134. que sofreu uma sofisticada evolução precisamente através das teorias e obras de Louis kahn, um dos autores mestres mais originais do século XX.





Kahn evoca o tema da espessura ao criar dispositivos que duplicam a parede, tornando-a oca, e assim criando dois alçados diferentes, interior e exterior.[135]

O aspeto mais prático dos nichos da parede é uma sensação de privacidade e humanidade que eles proporcionam, criando variações ao longo das fachadas que projetam sombras e dão profundidade à forma, mas trazem o exterior para dentro. A parede tornou-se uma camada mediadora entre o domínio público e o privado para o envolvimento humano. Acerca disto, Kahn explica-se tendo em conta a inversão de sólido para oco: olhando para o património medieval, que ele apreciava pela sua combinação de identidade e integridade, disse: *Nos tempos góticos, os arquitetos construíam com pedras sólidas. Agora podemos construir com pedras ocas.*[136] O desejo de expressar vazios positivamente no desenho da estrutura é evidenciado pelo crescente interesse e trabalho no desenvolvimento de estruturas espaciais. Esta inversão assinalou-se como um tema do seu pensamento e da produção arquitetónica. A Piscina do Centro Comunitário Judaico de Trenton, um arquétipo, bem como a nova figura que ele havia reconhecido no Domus em Ercolano, onde os espaços de serviço são engenhosamente escavados nas pilastras. Aqui Kahn esvaziou os elementos verticais, as colunas. Esta inversão forma - fundo e a relação hierárquica que evoca, permitiu-lhe elaborar uma distinção entre *'served'* e *'servant spaces.'* O primeiro é relativo aos grandes espaços centrais, a partir do qual se organiza o segundo, os espaços auxiliares contidos nas paredes grossas.[137] Louis Kahn apropriou-se e reavaliou o legado da tradição antiga de construção 'espessa' e disponibilizou-a como um campo de experimentação para o mundo arquitetónico contemporâneo.

51.
KAHN Louis - Centro comunitário Judaico de Trenton
52.
KAHN, Louis - Exeter Library

135. que representou um dos conceitos fundamentais da obra de Kahn que se associa ao pensamento da ideia de ruína.

136. LUCAN, Jacques- *Composition, Non-composition*. Lausanne: EPFL Press 1ª ed, 2012, p.210

137. Estes teorias que se fez efectiva em trabalhos posteriores, como a Igreja Unitária em Rochester e Erdman Hall no Bryn Mawr College.



2.3 configuração, espaço e movimento

> *Ao mover experiências arquitetónicas, espaço, material e tempo parecem unir-se numa única dimensão que penetra na nossa consciência. Nessas experiências, o espaço assume mais gravidade, por assim dizer - o caráter da luz torna-se tangível, o tempo parece parar e o espaço é dominado pelo silêncio. Nós identificamo-nos com este lugar, o espaço, este momento, e todos eles se tornam parte de nosso corpo e consciência. A experiência do lugar devolve a experiência a nós mesmos: no fundo, é uma experiência do eu. Um espaço arquitetónico toca algo profundo e familiar em nós. A sensação de silêncio ligada a uma experiência arquitetónica talvez se deva ao fato de estarmos a ouvir tão atentamente a nós mesmos. Aqui vemos a importância do meio ambiente para as nossas personalidades e psiques. Um ambiente adequadamente organizado - cheio de significado, encontrando ecos nas medidas do nosso corpo e nas memórias das nossas mentes - expressa o nosso relacionamento com o mundo, mas ao mesmo tempo reforça a nossa identidade própria.* [138]

Uma obra arquitetónica gera um complexo visível e invisível de impressões, percetíveis através dos diferentes aspetos da sua forma; nos termos em que é expressão: o claro-escuro, a materialidade, a plasticidade, a estrutura dos espaços internos, a densidade e qualidade dos materiais, as relações geométricas das superfícies, cores. etc. Estes compõem o espaço, sendo impossível isolar cada um desses termos durante todo o ato vívido -instável, oscilante, nunca idêntico- que é o da perceção da arquitetura. Contudo, a apreensão de um espaço torna-se mais intensa quando existe um sentido de deslocação. Assim, a experiência espacial resultante realiza uma modificação da condição de partida, dado que acontece, inevitavelmente, uma constante interação de todas as modalidades sensoriais, uma relação corpórea com as partículas de matéria que nos envolvem. A experiência espacial está ligada ao sistema háptico, que consiste em tudo o que se relacione com as trocas diretas e recíprocas entre corpo e espaço.

53.
BAUSCH, Pina - Caffe Muller, 1978

136. PALLASMAA, Juhani- *Los ojos de la piel.* Barcelona: Gustavo Gili 2ªed, 2018, p. 54



Quando se recorre à sugestiva imagem dos percursos de acesso às Igrejas de Lallibela, na Etiópia, por entre os sistemas de canais subterrâneos que serpenteiam ao redor do poço, onde se encontram as igrejas, tornam-se evidentes nestas circunstâncias as experiências corporais, contrastantes, pois o movimento do corpo serve de escala e de medida para os objetos e tornam-no consciente da sua existência no tempo e no espaço. De facto, a experiência é ainda intensificada pela peculiar proximidade entre natureza e arquitetura, o percurso escavado na terra e a igreja construída a partir da pedra extraída do lugar. Então, os 'gestos' espaciais de encerramento e abertura ou proximidade e profundidade criam momentos e sequências de tensão e liberação que tornam a experiência destes espaços marcante por comunicar com todos os nossos sentidos. *O corpo movimenta-se, rompe com a inércia, (re)conhece o espaço que o envolve nas perceções do seu sentir, manifestando-se na fuga à gravidade como forma de exprimir a sua beleza.*[139] O percurso do corpo no espaço desenha o tempo no mesmo. Sem movimento, a arquitetura não faz sentido, uma vez que o movimento é a característica intrínseca ao corpo humano e a arquitetura necessita de ser usada e percorrida para adquirir significado.

As sensações são estimuladas por minúsculas partículas-imagem vindas dos átomos da matéria e intercetadas pelas átomos da alma, assim moldando sensações humanas através da matéria física.[140]

Esta ideia sustentada por Vitrúvio, que defende que os estímulos visuais de uma cuidadosa disposição dos elementos enfatizam o volume como uma interação de sólidos e vazios que interferem na consciencialização do espaço. As diferentes experiências corporais resultam de perceções arquitetónicas ou dos sentimentos e impressões corporais do observador conferidos pelo encontro arquitetónico. Tal ideia é igualmente partilhada tanto por Peter Celsing como por Hans van der Laan, que encontraram em Vitrúvio um sustento para defender a expressão dinâmica do espaço,

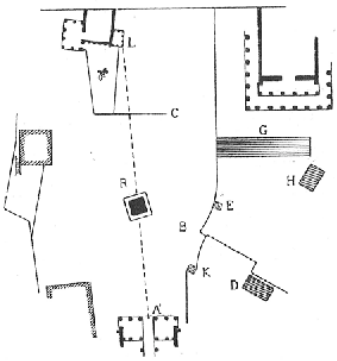
139. CARNEIRO, Alberto - *Campo, Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto.* Porto: FAUP Publicações 1ª ed, 1995, p.32

140. Vitrúvio *in* PASQUALINI, Isabella; BLANK, Olaf -"The self-conscious observer: embodiment and Bodily feelings in architecture" *in* Frontiers in Psychology. Switzerland, April, 2018, p.8

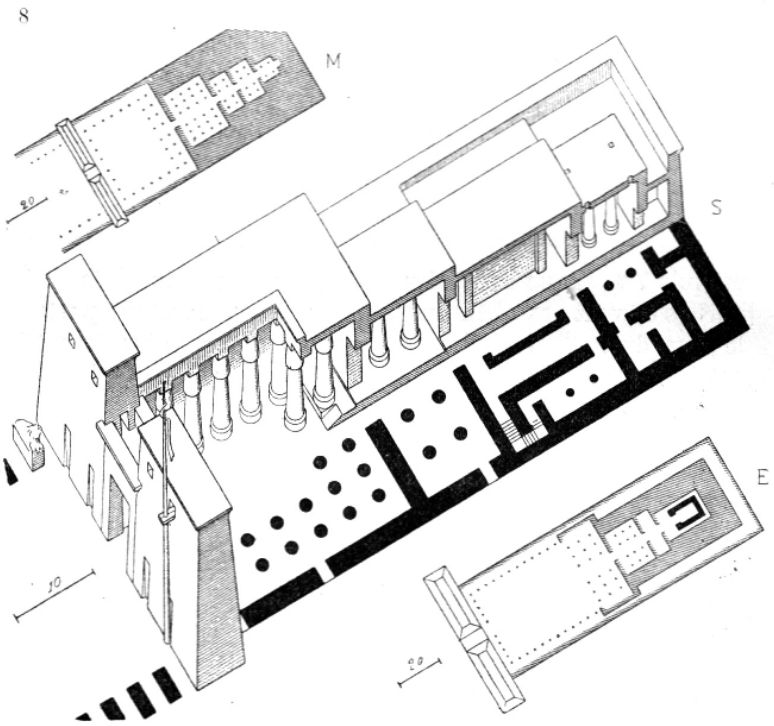
54.
Igreja de Lallibela, Etiópia

5





8



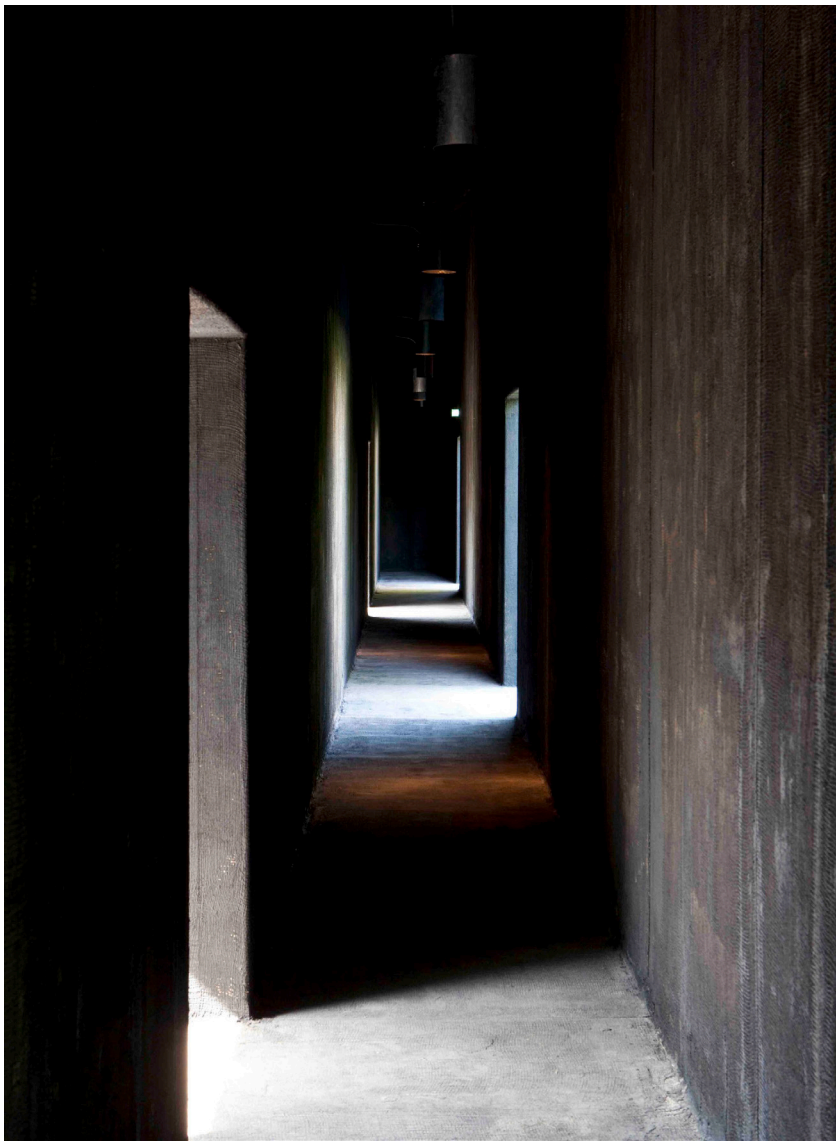
através de uma disposição cuidadosa e proporcionalidade dos elementos utilizados, relacionando sempre as partes e o todo.

A apreensão visual do espaço pressupõe um observador que a realize e a consideração da existência de tal observador vem enriquecer, pela criação de situações várias, o dimensionamento do espaço. Assim, por exemplo, no caso teórico dum espaço organizado a três dimensões por um ponto temos duas hipóteses: ou o observador se mantém fixo ou o observador se movimenta, o que significa que num e outro caso o observador vê o espaço organizado de modos diferentes, no primeiro esteticamente organizado (por convenção), no segundo dinamicamente organizado.[141]

Quando se experiencia um espaço, a perceção do mesmo é influenciada pelo movimento, quer do indivíduo que o percorre, quer pelos elementos no próprio espaço. Na prática arquitetónica, a forma como o espaço é concebido muda significativamente se se considerar um corpo estático e simétrico ou um corpo em movimento dentro de um percurso. A primeira visita de Le Corbusier, enqunto jovem, para leste, à Acrópole, revelou várias lições sobre o poder da geometria, sobre as formas platónicas, sobre as possibilidades de uma arquitetura radiante e, mais importante para essa discussão, sobre a organização assimétrica dos espaços. Le Corbusier admirava-a pela sua subtil gradação ou sequência de eixos que se acumulavam em direção à experiência do Parthenon. Este fascínio é transportado para a forma de composição dos espaços através de 'planos', incutindo na composição um sentido de um corpo em movimento e tornou-se num momento central da experiência espacial. De facto, a *promenade architectural* é o desejo de criar espaços que possam ser apreciados, pois é enquanto andamos, movendo-nos de um lugar para o outro, que nos damos conta de como se desenvolvem os arranjos da arquitetura em movimento. A *promenade* é, portanto, a experiência dinâmica do espaço, que é vivida através da apreensão desses planos, com profundidade.[142] Para Le Corbusier,

55.
CHOISY, August- desenhos da Acrópole de Atenas e Templos egipcios com o Templo de Khons, Karnak ao centro. 1899

141. TÁVORA, Fernando - *Da Organização do Espaço.* Porto: FAUP Publicações 7a ed, 2006, p.12-13
142. FLORA,Samuel -*Le corbusier and the Architectural promenade*. Basel: Birkhäuser, 2010, p.49



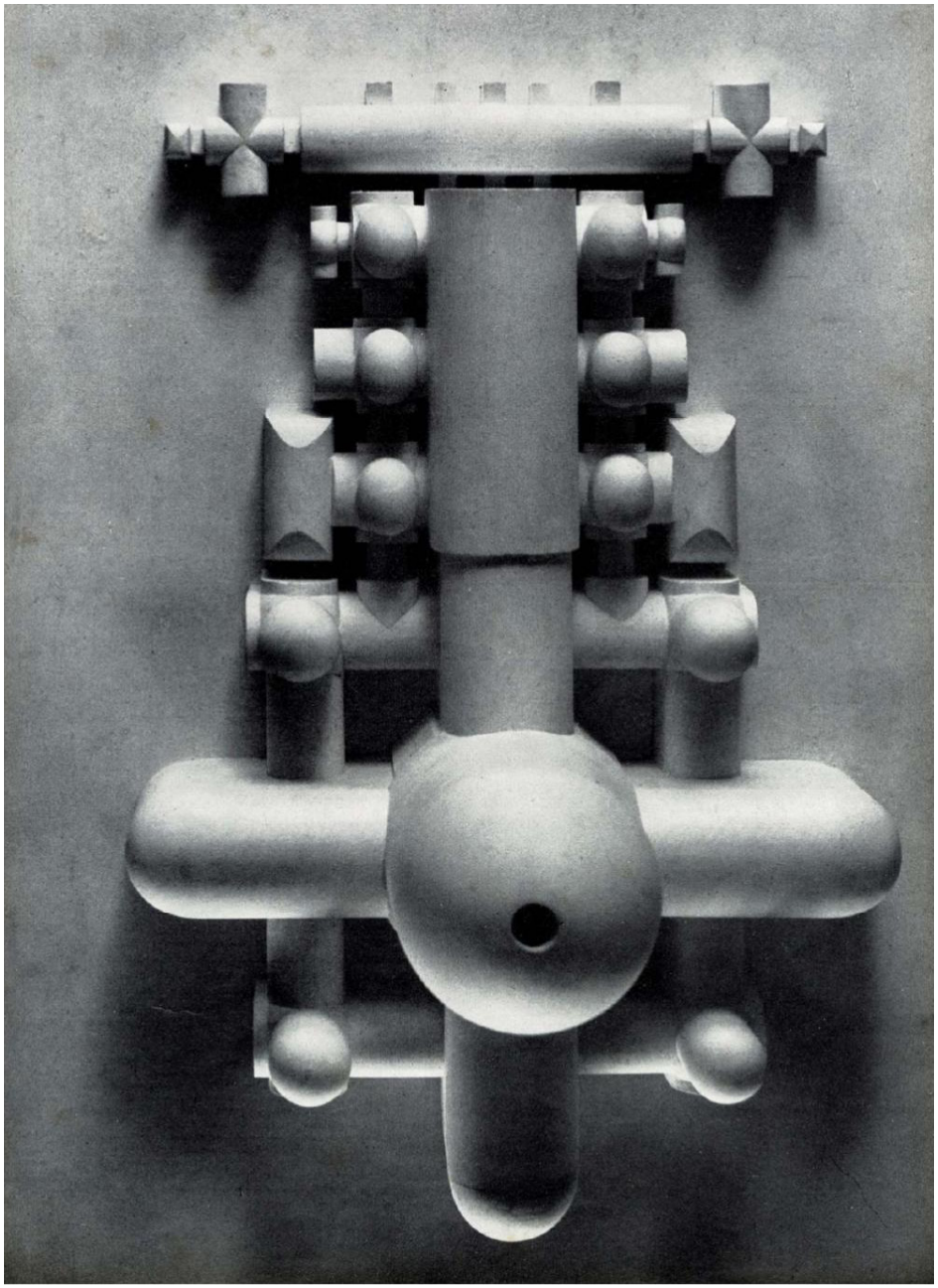
estes planos,[143] frequentemente proporcionados pelo Modulor, criavam a oportunidade de acentuar e celebrar a sua visão muito particular do espaço, podendo ser fortemente enfatizados ou minimamente detalhados. Na arquitetura, a profundidade é afetada e construída pelas formas usadas para compor os planos e a relação que essas formas estabelecem entre si torna-se fundamental ao pensar no espaço como algo criado, com densidade e energia variáveis. O método de composição destes planos pode ser realmente útil ao considerar não apenas os elementos arquitetónicos em si, mas também os seus efeitos nas características espaciais.

Uma obra de arquitetura não se experimenta como uma série de imagens visuais isoladas, mas em sua presença espiritual e material totalmente incorporada. Uma obra arquitetónica incorpora e infunde estruturas físicas e mentais.[144]

A organização cuidadosa das massas -que cria uma obra de arquiteturanão deve permitir que o seu interior seja esquecido. As *'paisagens internas'*[145] desses corpos, os espaços que essas massas encerram, representam um dos principais aspetos da conceção arquitetónica. Ao percorrer um espaço interior, a deslocação do olhar do observador coloca-o em consecutivos confrontos, percecionando que é o espaço oco interno que absorve os vários termos expressivos: claro-escuro, plasticidade, densidade do material, construção; pois são aspetos formais ou inteletuais que constroem o espaço. No entanto, os volumes internos têm uma presença concreta própria, independente da figura e do corpo do material que os envolve, como se fossem formados por uma substância rarefeita, sem energia, mas muito sensível à sua receção. O espaço vazio da arquitetura é exatamente contraposto ao grupo definido por Moretti, correspondente à forma geométrica, qualidade absoluta de volume, densidade e pressão energética, como se fosse uma imagem espelhada, simétrica e negativa, como verda-

56.
ZUMTHOR, Peter - Pavilhão Serpentine Gallery, 2011

143. *"frames to house people, frames to house view, frames to house his special collections, frames to store utilitarian things, frames to extend out into the inviroment drawing the influence of nature within"*
144. PALLASMAA, Juhani- *Los ojos de la piel.* Barcelona: Gustavo Gili 2ªed, 2018, p. 54
145. BOLTSHAUSER, Roger; FLURY, Aita - *Elementares Zum Raum.* Austria: Atelier Reinhard Gassner, 2009, p.37



deira matriz negativa.[146] Para que a experiência de um determinado espaço constitua uma experiência consolidada, Luigi Moretti[147] definiu que o espaço oco interno nos edifícios, em contraste com as suas ininterrupções construtivas e formais, é essencial para a formulação da experiência arquitetónica. Esta reivindicação de complementaridade entre espaço e objeto baseia-se na ideia de espaço como um oco que não só contém, mas abriga elementos dinâmicos que alteram a nossa interpretação e uso do domínio espacial.[148] À noção de espaço oco interno deve-se agregar a descrição do volume como estágio para a experiência cinética. O espaço interior da arquitetura é criado por uma substância oca na qual o homem se coloca e essa substância, esse estado de existência, cria uma atmosfera. Contudo, o sólido não é a oposição, mas o retorno das fronteiras espaciais, que atrai o olho e assim surge a sensação de alongamento. Então, o arquiteto ao estabelecer uma *rota preambulatória*,[149] isto é, um percurso onde todas as modalidades sensoriais são ativadas, estrutura sequencialmente esse espaço oco interno, tendo em conta a duração da deslocação da experiência espacial. Aqui, a métrica constrói uma ordem estável para todos os acontecimentos, fixando as proporções de cada parte e atribuindo-lhes uma posição precisa numa sequência. Todos os acontecimentos constroem meticulosamente uma ordem para os espaços, que é mais do que uma sugestão, é uma ordem que estrutura a apreensão do homem, do espaço.

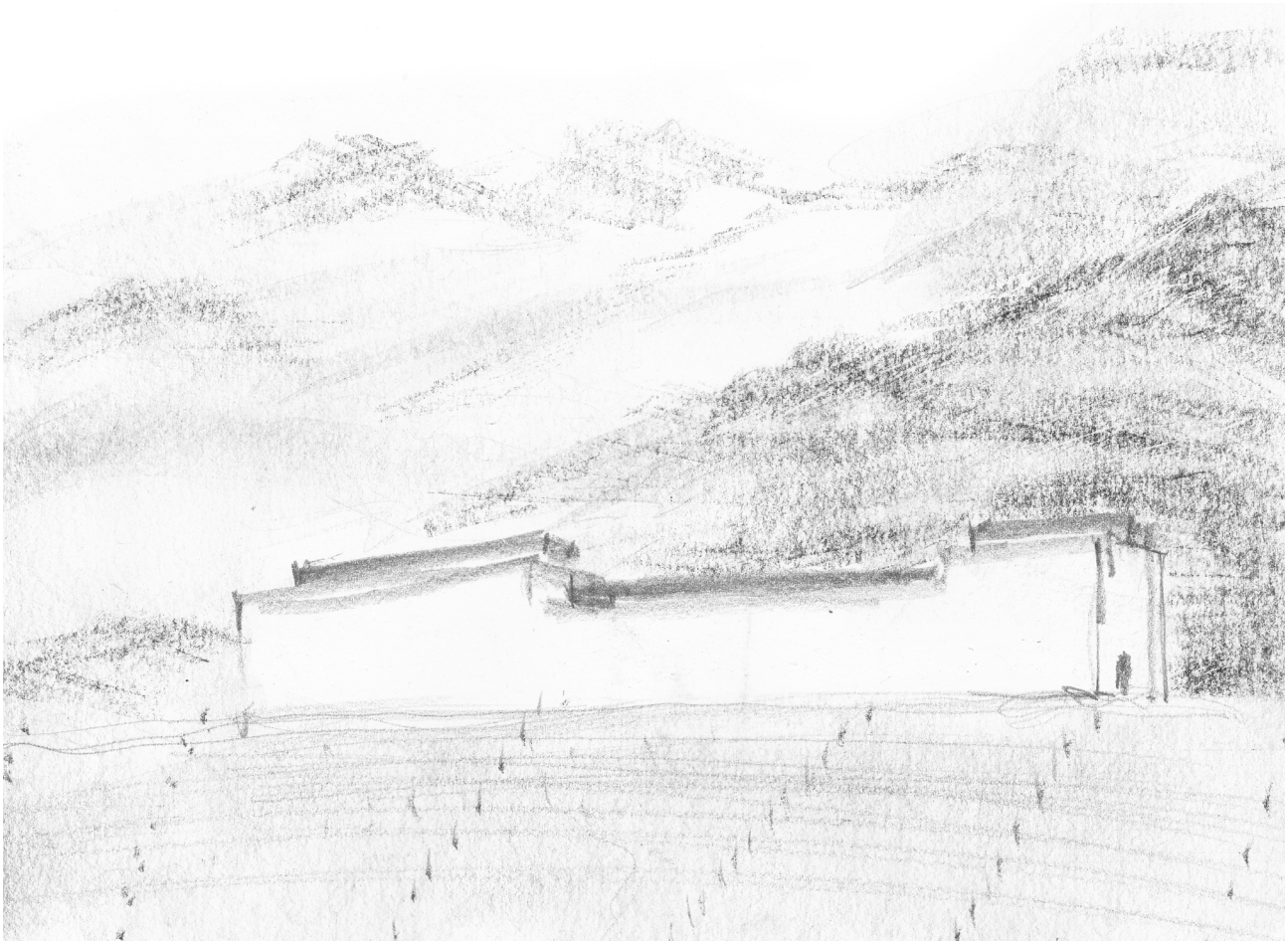
146. As duas primeiras diferenças são percebidas inteletualmente; os dois segundos são percebidos como resultado de seus aspetos inteletuais e psicológicos.

147. MORETTI, Luigi, "The Structure and Sequence of Space" in Spazio no.7, Italy: 1952-53. Moretti ao inverter figura/objeto através de modelos espaciais, procurava tornar inteligível o efeito e as qualidades espaciais, comparando as suas propriedades do espaço negativo e interno de várias origens e épocas.

148. Luigi Moretti, descreve as áreas únicas que constituem a sequência de cada edifício analisado, como átrios, naves, portas de acesso, como espaços de expansão ou contração e sublinhando sua alternância.

149. Pallasmaa aplica o termo *rota preambulatória,* relativo ao percurso onde todas as modalidades sensoriais são activadas.

57.
MORETTI, Luigi - modelos espaciais, Basilica de S.Pedro, Vaticano, 1952

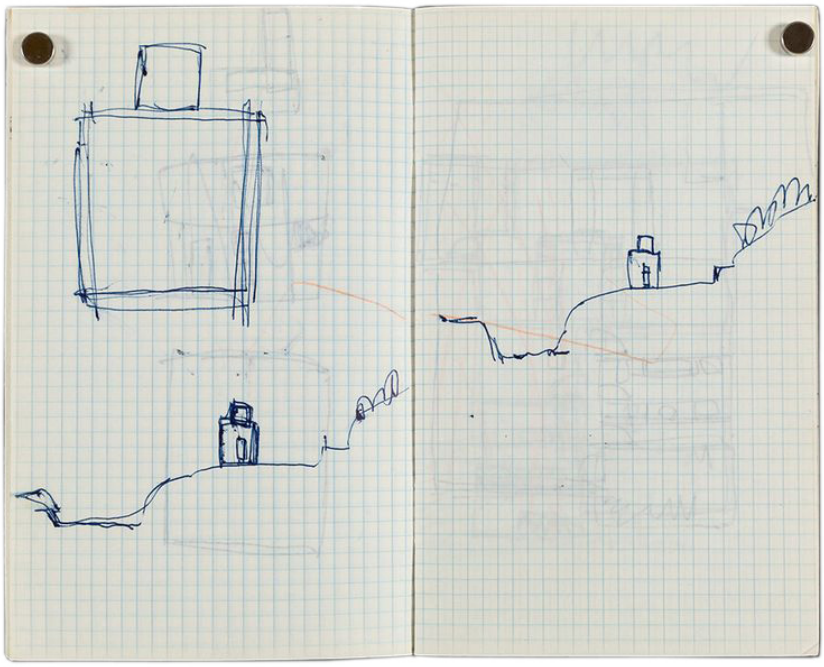


Ticino

Ao chegar à La Congiunta[150], naquele vale profundo, é necessário pedir a chave num café da aldeia a Sul, para então seguir por caminhos estritos, que acompanham os contornos da topografia. Lentamente, La Congiunta aparece diante dos meus olhos, pousada numa ligeira cavidade na encosta no meio da natureza; uma mimesis que transforma o artefacto numa pedra, que nega o ataque ao solo pela inexistência de estruturas de suporte aparentes, tal e qual uma rocha trazida pela chuva e seca pelo sol; então, a alternância das estações e a passagem do tempo esculpem-na e modificam-na. Ao fundo, ouve-se a corrente do rio Ticino.

La Congiunta surge primeiro como uma figura, como se fosse uma laje erguida, como que uma palma da mão levantada- impassível, como uma barreira. A superficie desta figura plana, quando vista pela canto, explode em volume e materializa abruptamente o espaço, para se tornar numa sequência alongada de formas cúbicas longitudinalmente escalonadas. Encontro a porta -pequena- e, no interior, a ideia, a volumetria e morfologia que o museu denunciou desde o exterior são claras: ligam-se intimamente às obras de arte de Hans Josephson expostas. Afinal, esta é a sua casa e, sendo elas individualidades, o espaço possui diferentes atmosferas. As esculturas, elevadas do chão, impedem o percurso contínuo longitudinal: percebem-se os limites de cada sala, em consonância com as obras que alberga, levando a uma noção total da obra. No último espaço da sequência agregam-se três células laterais, que lembram a dimensão espacial de uma igreja. Em todos os espaços, a luz ténue chega de cima e entra no espaço reforçando esse sentimento: transportada por um sistema de clarabóias que lembra o clerestório das igrejas medievais e que nos faz perceber que as relações espaciais procuram evocar, através de um

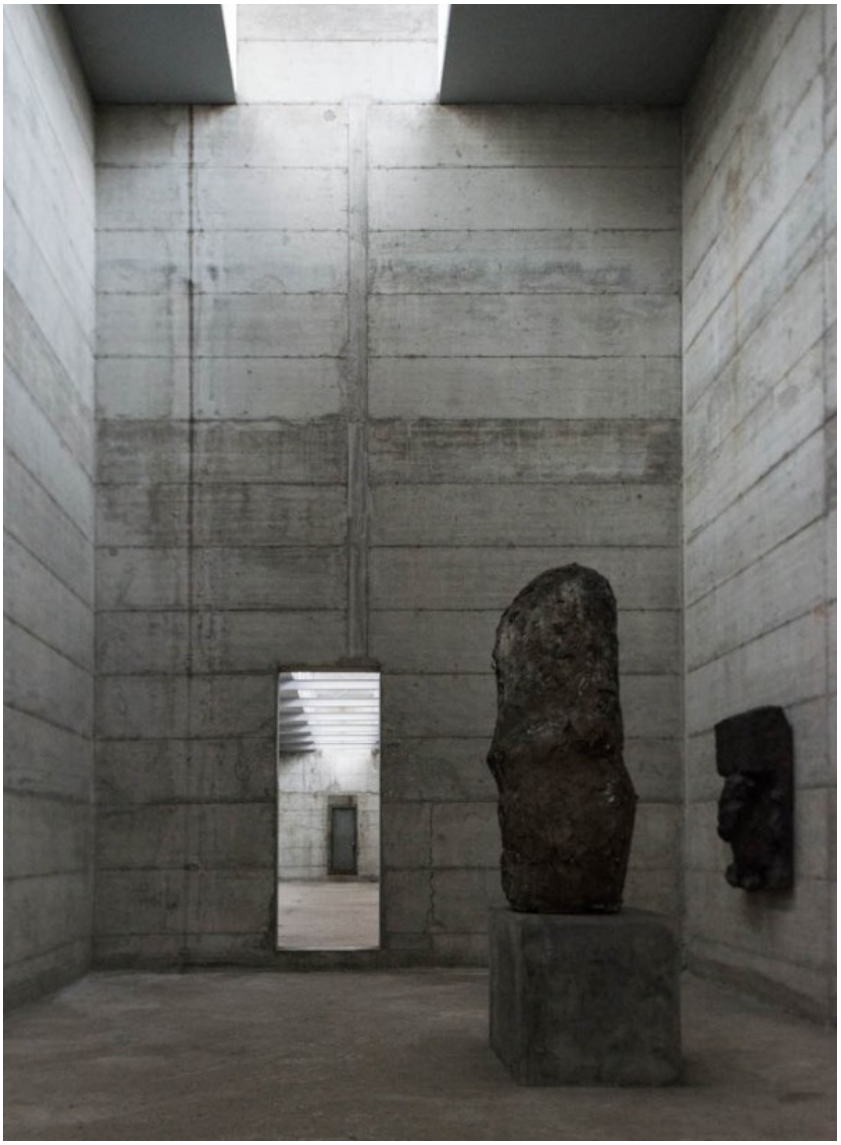
150. La congiunta, é um museu cujo o projecto é da autoria do arquiteto suiço Peter Markli, construído em 1992.



vocabulário próprio, o tema de espaços do passado.
La Congiunta emana a sensação de um trabalho essencial e autêntico; pelos poucos elementos que compõem o espaço, que aparecem como ícones eloquentes num contexto abstrato e mudo, aderindo a essa ideia de simplificação, entendida como uma consequência formal e não como uma renúncia. Um pentagrama real é capaz de instalar ritmo e musicalidade no artefato, que se constitui como o abrigo onde vive um corpo poético-as esculturas.

O programa procura devolver uma certa espiritualidade e carga artística à arquitetura, colocando esse ênfase na materialidade; o betão das paredes despidas de isolamento é o fundo, cuja estrutura de suporte transfunde e traduz. Então, o sentimento que nos inunda é o de uma obra de arte total, um edifício que reflete sobre as possibilidades pelas quais escultura e arquitectura se podem definir sem que esteja presente a divisão que, desde o Renascimento, separou as duas esferas- esta é a simbologia do projeto. La Congiunta devolve-nos uma visão abrangente, como uma massa de fenómenos relacionados dentro de um vácuo em que cada coisa tem a sua importância e atrai a atenção, proporcionando-nos a possibilidade de utilizar a mente, onde as relações espaciais presentes são mediadoras do diálogo que se faz efetivo entre arquitetura e escultura. La Congiunta, através das relações espaciais que materializa, permite-nos fazer parte dessas duas esferas e sentir que experimentar uma obra de arte é um diálogo privado entre a obra e o espectador, que inclui outras interseções.

Um sentimento de melancolia está subjacente na temporalidade imaterial. A arte projeta um ideal inatingível, o ideal de beleza que momentaneamente toca o eterno.



A conceção de relevo ou '*gestalt*' é um tema a que o arquiteto suíço Peter Märkli recorre para construir relações espaciais. Trata-se, para Märkli, de constituir a unidade e a compacidade, onde o ritmo e proporções, a proximidade mútua de elementos em camadas, criam um espaço e, simultaneamente, a relação entre estes. A seleção de precedentes tem como objetivo manifestar tanto as qualidades universais da composição espacial, quanto a capacidade inerente de criar expressão através da linguagem arquitetónica e uma maior perceção de estar no espaço. Como Märkli afirma, *a proporção de um edifício e as suas partes são cruciais. Através dos meus estudos de várias regras de proporção - a secção Dourada, o Triangulum, o Modulor e outros - desenvolvi o meu próprio sistema de proporções'*

Vendo o espaço como *massa e vazio*: reciprocidade e ambivalência, isto é, figura-fundo - a noção da '*gestalt'* refere-se à organização característica da perceção numa figura que "se destaca" num contexto neutro. O que é figurativo, a qualquer momento depende de padrões de perceção sensorial e das inserções momentâneas do observador.[151] Quando Märkli afirma que *gestalt* não tem forma própria, mas dá forma a um edifício,[152] refere-se ao facto de como os elementos arquitetónicos são usados para formar expressão, por meio de relações espaciais que envolvem a "substância rarefeita", -o espaço oco interno- para o qual Moretti nos sensibilizou. Essa expressão arquitetónica pode ser entendida na linha de Ludwig Wittgenstein- "arquitetura é um gesto." A expressão arquitetónica pode ser vista como um gesto que, por meio do seu caráter, forma a nossa relação com o espaço. Essa relação é percebida espacialmente e não é algo específico da arquitetura, mas é fundamentalmente humana. Desta forma, a perceção da profundidade espacial e o que também determina muito a expressão de um edifício dependem das relações espaciais dos diferentes elementos. Uma justaposição de distância entre elementos em diferentes camadas de uma fachada pode dar ao edifício um ritmo vívido, para além de aumentar a perceção da sua profundidade espacial.

151. MERRILL, Michael- *Louis Kahn on the Troughtful Making of Spaces: The dominican motherhouse and a modern culture of space.* Baden: Lars Müller Publ, 2010, p. 17

152. BEIGEL, Florian; CHRISTOU,Philip- "Peter Markli's spatial gestalt" in JOHNSTON, Pamela - *Everything one invents is true - The architecture of Peter Markli.* Lucerne: Quart Publishers, 2017, p. 228,

60.
MäRKLI, Peter - La congiunta, 1992



2.4 silêncio e luz

> *A linguagem torna-se uma forma de luz, enquanto a luz se torna uma linguagem. Face a face com a luz num volume, o espaço iluminado torna-se um sonho. Um momento de intensa sensibilidade acende a intuição ... as palavras vazias da luz são ditas em absoluto silêncio.*[153]

A luz enquanto matéria é invisível, não é possivel perceber a luz que passa, a menos que esteja presa na poeira, fumo ou gotas de água. Nada é contaminação "no" feixe de luz.[154] A luz transmite e define os limites da arquitetura, revela o percurso e permite que as formas do espaço sejam reveladas, para assim as contemplarmos, porque evidencia os limites do espaço arquitetónico, sendo este uma matéria contínua e volúmica: o espaço dá a forma à luz. Neste sentido, a luz pode ser percebida como algo passível de ser movido, para criar efeitos no espaço, produzindo diferentes compreensões do mesmo, de acordo com esse movimento da luz. É, por isso, um elemento criador de espaço. É como linguagem sem frases, tão essencial que transcende significados e propósitos específicos.

A gravidade e a luz são a ideia geradora, temas centrais da Arquitetura. A ideia cuja materialização nos dá a Arquitetura, a gravidade que constrói o espaço e a luz que constrói o tempo.[155]

A luz é um elemento criador de espaço e é através da sua existência que nos tornamos conscientes dele. Neste sentido, a imagem dos poços sagrados nurágicos[156] surge de imediato. São buracos de sombra escavados na superfície cujo movimento descendente, através de escadas, direciona o olhar à medida que se desce. Nestes espaços, a luz constrói, modela e torna percetível o espaço sobre a água, como um elemento "dador de todas as presenças". Desta forma elementar, a luz é capaz de se assumir

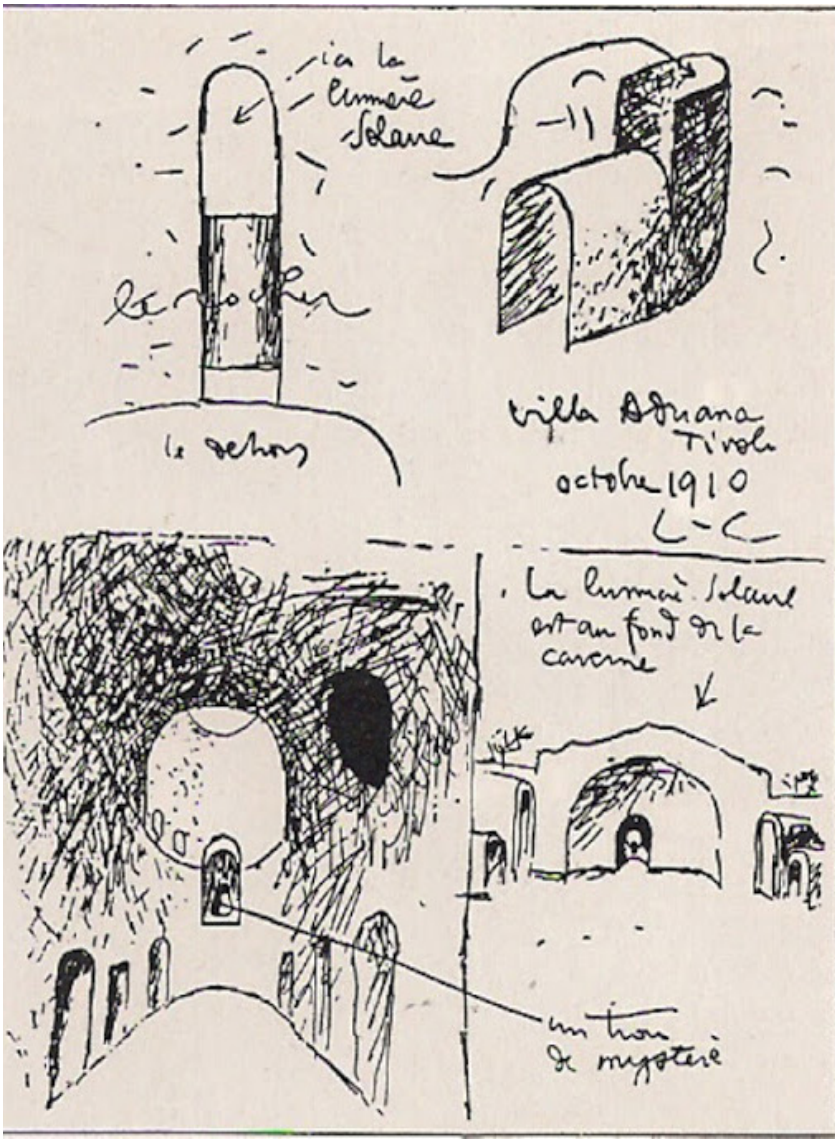
154. HOLL, Steven - *Parallax*. Basel: Birkhäuser, 2000, p.104

154. HOLL, Steven - *Op. cit;* p.107

155. CAMPO BAEZA, Alberto- *Textos críticos*. Madrid: Asimétricas, 2017, p.73

156. Espaço de adoração das águas no planalto basáltico de Abbasanta, contruído durante a Era Final do Bronze, entre os séculos 12 e 11 aC. É composto por um vestíbulo, uma escada e um hipogeu.

61.
Poço sagrado de Santa Cristina, Sardenha, itália


ici la
lumière
solaire
le rocher
le dehors
villa Adriana
Tivoli
octobre 1910
L-C
La lumière solaire
est au fond de la
caverne
un trou
de mystère

como elemento fundamental do pensamento arquitetónico. O espaço iluminado e espaço em penumbra desenham-se mutuamente. A luz é, por isso, um elemento de composição do espaço que, desde um momento muito primário acompanha todo o ato criativo. Sendo o objetivo da arquitetura, através da quantidade (e qualidade) de luz que um espaço recebe num determinado momento, criar diferentes sensações no homem, a luz é fundamental para esse efeito. Algo que Le Corbusier compreendeu e sendo deste testemunhos os desenhos que resultaram, por exemplo, da Villa Adriana, Gran Trapecio, uma extensa galeria enterrada cuja luz, proveniente do topo, ilumina o espaço abaixo, com toda a sua expressividade, deixando-o assim ser percebido. Nesta sinfonia de luz e sombra vivenciada pelo próprio Le Corbusier, este encontrou inspiração para formular um pensamento da sua prática arquitetónica, abordando a luz enquanto matéria projetual, controlada por dispositivos espaciais.

A luz ilumina os espaços e torna visível as relações que os unem, assim como uma proporção média entre os elementos; deixa-nos *perceber as proporções que sentimos harmoniosas porque provocam no fundo de nós mesmos, além dos nossos sentidos, uma ressonância, espécie de mesa de harmonia que se põe a vibrar: indício do absoluto indefinível preexistente no fundo do nosso ser.*[157] Então, no espaço "indizível" definido por Le Corbusier, a luz toca cuidadosa e singularmente os elementos, compondo a harmonia que percecionamos. Através da intensidade da luz, do som, da cor e do ritmo, o espaço vai-se compondo e é percecionado com uma sensação de harmonia interior resultante de um estado de transformação espiritual. Os dramas espaciais que a luz provoca ao interagir com as formas e os materiais animam o espaço, criando diferentes humores em diferentes momentos do dia e em diferentes estações.

Observando a capela de Ronchamp, percebem-se as semelhanças que estabelece com o Parthenon, desde o percurso de aproximação até à disposição dos elementos no espaço, mas, essencialmente, a relação com a orientação solar que afeta o espaço interior é igualmente semelhante. Le Corbusier tinha percebido as potencialidades da luz aquando da sua visita à Acrópole, tal como Louis Kahn. Então, em Ronchamp, a luz toca

62.
LE CORBUSIER - Desenhos de estudos da Villa Adriana, 1911

157. le corbusier Em 1945



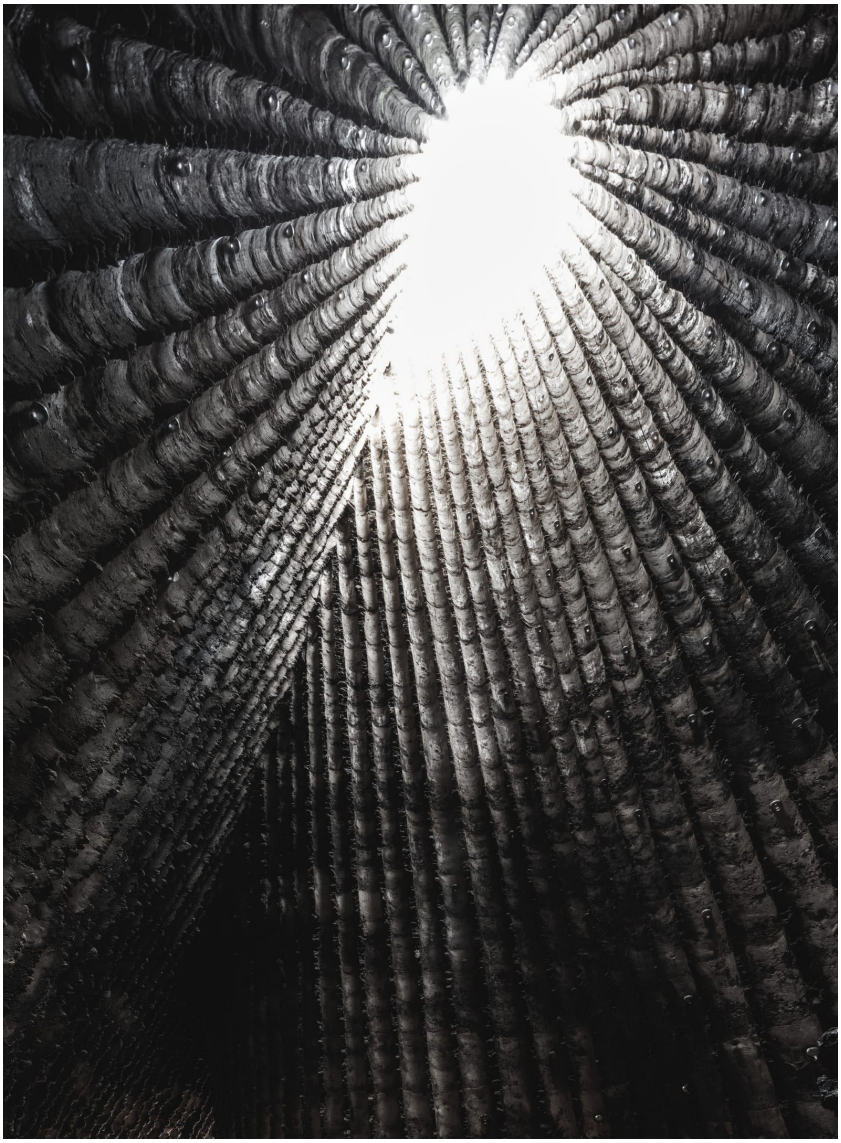
ou trespassa cada superfície do espaço, tornando-a brilhante ou baça, ou fazendo-a ressaltar da profundidade, de todas as vezes de uma forma distinta e diversa. Le Corbusier cria com clareza este indício do absoluto indefinível, capaz de nos afetar para além dos estímulos descritíveis dos nossos sentidos, e define o espaço com o termo de espaço indizível. Desenvolve-se também a explicação de como essa ressonância resulta da contemplação de factos sensíveis que, na sua conceção unitária, se interrelacionam em influências plásticas recíprocas. Robin Evans diz : *A capela é áspera ao toque, remanescente das construções primitivas e cheia de trabalhos manuais de artistas e artesãos.*[158]

Na parede sul, a profundidade da parede é um mecanismo para que a luz direta percorra e seja filtrada, formando uma *parede habitada de luz.* A profundidade da parede deve a sua espessura ao cálculo em função da quantidade de luz que devesse entrar no espaço, sendo também pautada por aberturas com ângulos e níveis que orientam e graduam o brilho e intensidade da luz e os tamanhos diversos fazem com que a luz não chegue de uma forma repetida ao interior do espaço que inunda a nave, criando uma mudança luminosa constante do ambiente na nave ao longo do dia. A luz também é ténue e difusa, quando percorre a torre sudoeste, banhada por uma luz norte relativamente constante, iluminando dessa forma as três capelas laterais, ou quando percorre as torres gêmeas no lado norte, uma voltada para leste e a outra voltada para oeste, capturando o sol nascente e poente. A luz é suavizada à medida que viaja pelas superfícies granuladas da parede rebocada.

O equilíbrio da luz direta e difusa, ainda que seja sempre inteligentemente manipulada por dispositivos como a espessura da parede, ou pelos brise-lumière, acentua a qualidade tridimensional do espaço e da forma. Embora geometricamente semelhantes, as torres de luz das capelas laterais e os padrões de iluminação, a intensidade e o ambiente da luz criados por esses periscópios levam a que esta não seja estática. Le Corbusier manipulou deliberadamente a orientação, o tamanho dos periscópios de luz e o efeito da reflexão interna (isto é, cor e textura) na penetração da luz, para criar

63.
BURRI, René - parede sul da capela, Notre-Dame du Haut, Ronchamp, França-1955

158. LE CORBUSIER - *Por Uma Arquitectura.* São Paulo: Perspectiva 6a ed, 2009, p. 145



uma atmosfera contemplativa única nas três capelas laterais. *O espaço tem tonalidade, e imagino-me a compor um espaço elevado, abobadado ou sob uma cúpula, atribuindo-lhe um carácter sonoro alternando com os tons do espaço, estreitos e altos, com prata graduada, luz para escuridão.*[159]

A luz no interior de um espaço varia entre a luz direta que torna o espaço nítido, onde os limites entre luz e sombra são claramente definidos, e a luz difusa, cujos seus limites são mais abstratos, imprecisos e esbatidos tornando o espaço mais difícil de ser captado. A física da luz é evidente nas sombras; a fronteira entre luz e sombra - geralmente a área cinzenta da "penumbra".[160] Estas variações de intensidade da luz nas superficies provoca no espaço e no ser humano diferentes sensações. Ao mesmo tempo que a luz nos permite tornar conscientes do espaço, a sombra e a escuridão profunda são igualmente essenciais, porque diminuem a nitidez da visão, tornando a profundidade e a distância ambíguas e convidam à visão periférica inconsciente e à fantasia tátil, desenvolvendo uma relação que procura o equilíbrio.[161]

De acordo com Zumthor, é necessário *Conceber um edifício como uma massa pura de sombra, depois como num processo de escavação, iluminar como se estivesse a ocultar a escuridão, como se a luz fosse uma nova massa a dormir.*[162] Logo, vai-se escavando e modelando o espaço e metamorfoseando-se com os restantes elementos que o compõem. Então, colocam-se propositadamente os materiais e as superficies à luz e observa-se como refletem. É necessário, portanto, escolher os materiais atendendo à forma como refletem a luz e afiná-los.

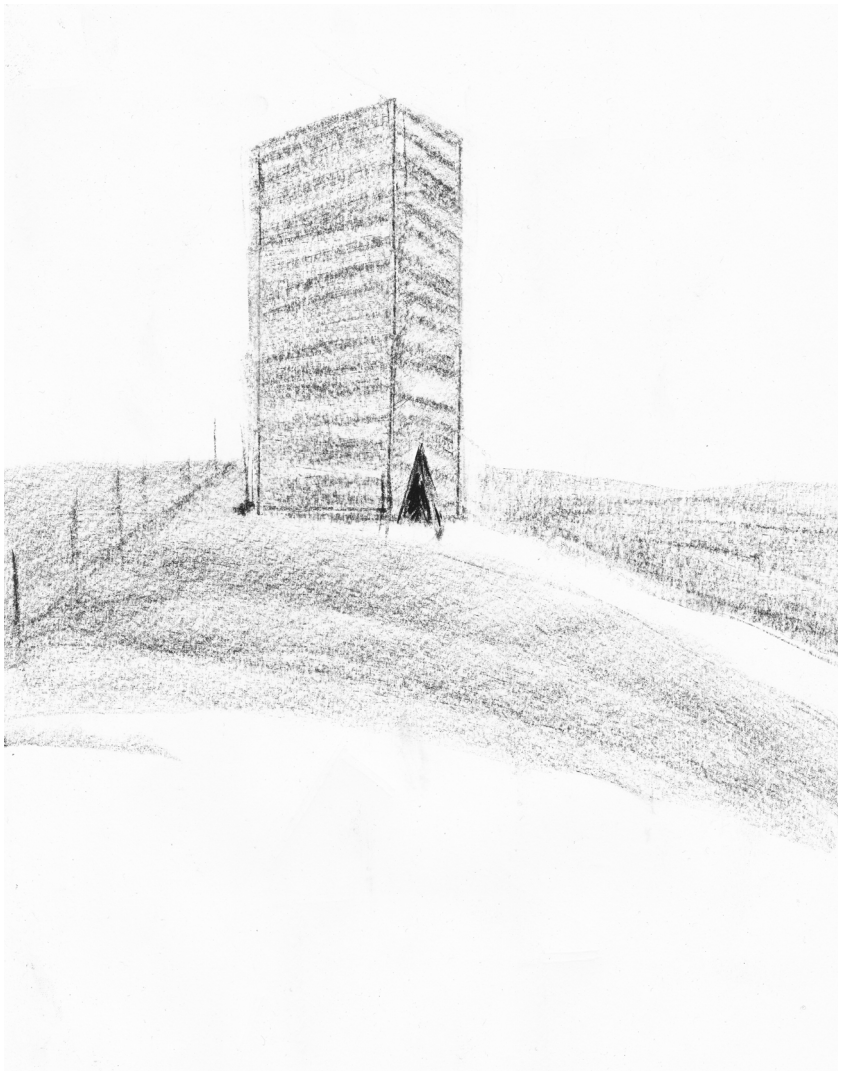
159. LOBELL, John - *Between silence and light: spirit in architecture of louis I. Kahn*. Boston: Shambhala, 1979, p.32

160. HOLL, Steven - *Parallax*. Basel: Birkhäuser, 2000, p.108

161. PALLASMAA, Juhani- *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili 2ªed, 2018, p. 57

162. ZUMTHOR, Peter - Thinking Architecture. Princeton architectural press. 1998; p. 59

64.
ZUMTHOR, PETER- Bruder Klaus, 2007

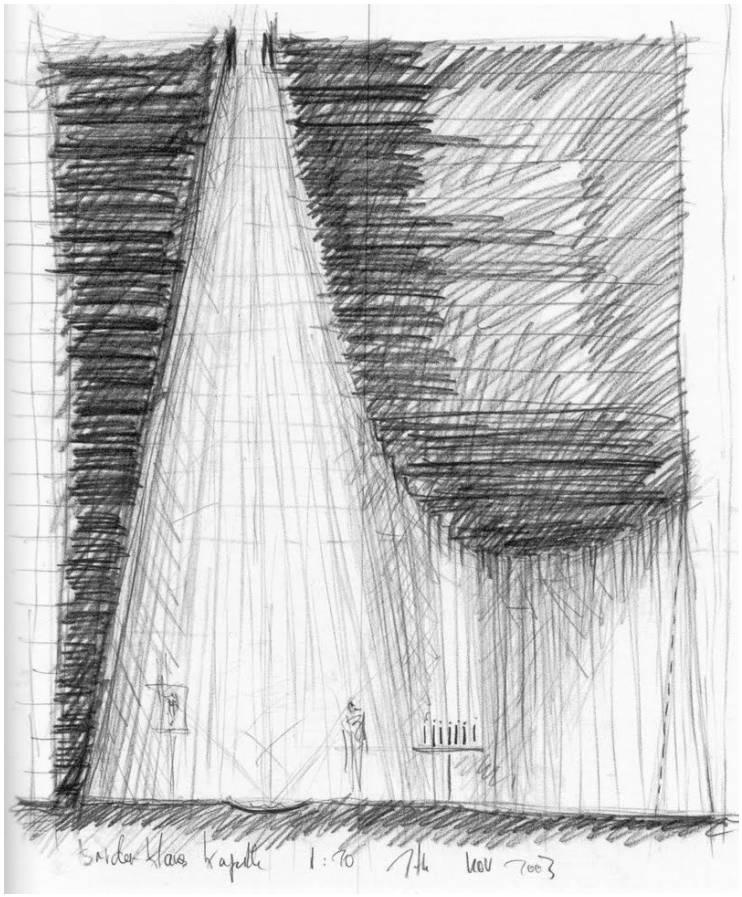


Mechernich

São nove horas e vinte e seis minutos. Sigo envolta da imensidão de campos cobertos de verde, cuja linha que separa o céu e a terra oscila e ondula à medida que me desloco. Ergue-se uma forma exageradamente monolítica -a Bruder Klaus.[163] Mas se há história a contar, é no seu interior. Entrando pela porta triangular, entra-se no vestíbulo escuro, que se sente na retina, habituada à claridade do exterior, e o corpo é esmagado pelo peso e a proporção do espaço que, paradoxalmente, procura a escala humana para depois nos libertar, com um sentimento de ascensão criado pela luz que escava verticalmente o espaço e que nos permite contemplar uma outra escala, talvez não humana.

A luz é como algo divino, é-nos dada graciosa e controladamente: faz-nos conscientes dessa mudança de escalas, da humana para um plano superior, de elevação. Algo que as catedrais da Idade Média já nos ensinavam, a verticalidade e a luz inundam e modelam o espaço com um sentido de contacto com algo que nos é superior, elevando-nos a um outro plano. E sentimo-nos próximos de sentir o tempo, sentimos a sua passagem porque percebemos a evidente metamorfose que provoca no interior deste espaço - nesse momento relembro Ronchamp, dado que a luz entra com diferentes intensidades ao longo do dia, por via da abertura em cima e dentro desta caixa completamente estanque. Mas se a luz chega ao interior, o mesmo acontece com a chuva, a neve ou os demais estados de tempo. Os elementos atmosféricos são convidados; a humidade e o frio entram como o de uma caverna colocada ironicamente no sentido positivo na paisagem, contrariando o habitual sentido descendente até níveis profundos para atingir essa sensação.

163. Igreja construída em 2007 e projectada pelo arquiteto suiço Peter Zumthor.



Incontáveis vezes elevo o olhar e, da luz que me mantém ofuscada, surgem pequenos furos tapados com resina transparente, formando quase como um céu estrelado quando visto do interior. Sinto-me dentro de uma matrioska - uma caixa dentro de uma caixa- mas cujo interior afirma a sua diferença através da sua atmosfera. O limite construído a partir do vazio interior torna-se inseparável do limite exterior, porque a luz e o caminho que ela percorre os une e é a principal questão de composição, revelando as diferenças na luz e na sombra.

A atmosfera contrai as sensações da composição da forma do interior, no máximo, da composição da membrana entre o exterior e o interior. Então, sento-me confortável: num espaço de meditação e introspeção, mas misterioso por parecer desprender-se de ser um lugar de culto ou de consagração; é a experiência interna de um momento, o sentimento de estar totalmente suspensa no tempo a vê-lo passar. Não parece haver consciência alguma nem do passado nem do futuro, que forma parte de muitas - e acaso de todas - sensações de beleza. Nesse momento o silêncio torna-se recetivo, faz recordar. Uma experiência arquitetónica poderosa que silencia todo o ruído exterior e centra a nossa atenção sobre a nossa própria existência e, como ocorre com a arte, nos consciencializa da nossa solidão essencial. Então, a experiência auditiva mais primordial criada por este espaço é a tranquilidade, pois apresenta o drama da construção silenciada em matéria, espaço e luz. Porque em última instância, a arquitetura é a arte do silêncio petrificado: Bruder Klaus atinge, para além dos estímulos descritíveis, os sentidos e parece relacionar o espaço indizível de Le Corbusier e a atmosfera de Zumthor, porque é feito com o essencial: luz e sombra, material e transcendência, água e fogo, a terra sob os nossos pés e o céu aberto.



Estas cambiantes fazem da luz uma ferramenta projetual capaz de criar diferentes consciências do mesmo espaço em diferentes momentos, o que torna esta uma experiência fascinante. Os desenhos que Louis Kahn fez da Acrópole mostram que tempo e o espaço estão eternamente presos um no outro nos espaços silenciosos que há entre estas imensas colunas do Parthenon, pois a matéria, o espaço e o tempo fundem-se numa estranha experiência primária: o sentido do ser. A passagem do tempo e a perceção do que é essa passagem, constitui-se como algo fascinante. A variação que a luz sofre ao longo do dia e os efeitos espaciais que ela provoca tornam-nos conscientes dessa passagem. Algo que tanto Louis Kahn como Le Corbusier presenciaram aquando das suas peregrinações à Acrópole, permanecendo lá durante dias, tornando-se este o momento oportuno para observar o percurso da luz, percorrendo durante todo o dia o espaço em torno da Acrópole, "o sol descreve a sua marcha até o crepúsculo; e, nos calores caniculares, o seu disco toca o chão, ao anoitecer, no eixo mesmo do templo.[164]

Todos os materiais na natureza, as montanhas e os rios, o ar e os seres humanos, são feitos de uma luz que foi emitida, e estas massas que recebem a luz projeta sombras que pertencem à luz: a luz é a criadora da matéria. Louis Kahn, por acreditar que a sombra é uma parte natural da luz, cria nas suas obras sempre um vislumbre de luz que torna visível o nível de escuridão, pois mesmo um espaço que procura ser escuro deve receber alguma luz através de alguma abertura misteriosa, apenas para nos dizer o quão escuro ele realmente é. Cada espaço deve ser definido pela sua estrutura e pelo caráter da sua luz natural. [165]

As experiências de silêncio e da luz tornam o homem consciente da sua pequenez, pois como afirma Pallasmaa: *Uma forte experiência arquitetónica produz sempre uma sensação de solidão e silêncio, independentemente do número real de pessoas presentes ou do barulho ao redor. A experiência da arte é um diálogo privado entre a obra e a pessoa que a experimenta, um encontro que exclui todas as outras interações. A arte é feita do sozinho para o sozinho, escreve Cyril Connolly.*[166]

164. LE CORBUSIER, viagem ao oriente, p.

165. LOBELL, John - *Between silence and light: spirit in architecture of louis I. Kahn.* Boston: Shambhala, 1979, p.56

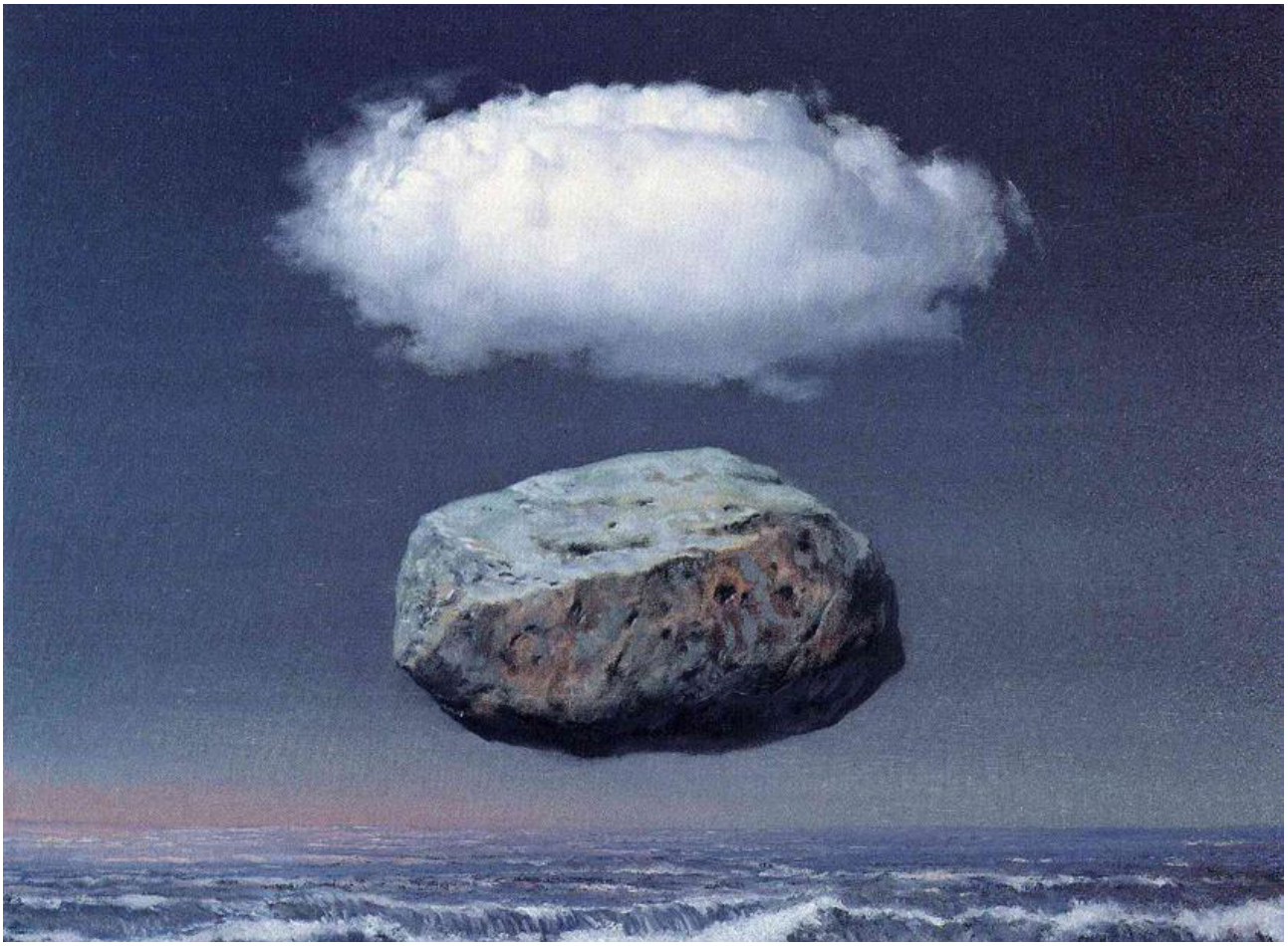
166. PALLASMAA, Juhani - *Encounters 1.* Estonia: Peter MacKeith 2a ed, 2012, p. 94

67.
KAHN, Louis - desenhos do Partenon, 1951

3. interseções

O universo dos nossos olhos repousa
em uma planície delimitada pelo horizonte
O rosto virou para o céu
Considere o espaço inconcebível
até agora incompreendido.
Descansar prolongar o sono
-Morrer
A parte de trás no chão ...
Mas eu levantei-me!
Desde que você está na posição vertical
Esteja pronto para agir.
De pé no plano do solo
de coisas compreensíveis contras com a natureza um
pacto de solidariedade: é o ângulo certo
De pé diante do mar
Esteja lá em suas pernas.

LE CORBUSIER: Instrumento



3. entre o sonho, as geometrias e atmosferas

> *Quando, no início da história da humanidade e da arquitetura, Adão expulso do paraíso teve a necessidade de procurar refúgio para ele e Eva tinha duas possibilidades: refugiar-se na caverna com os animais ou, posteriormente, criar com as próprias mãos uma cabana.*[167]

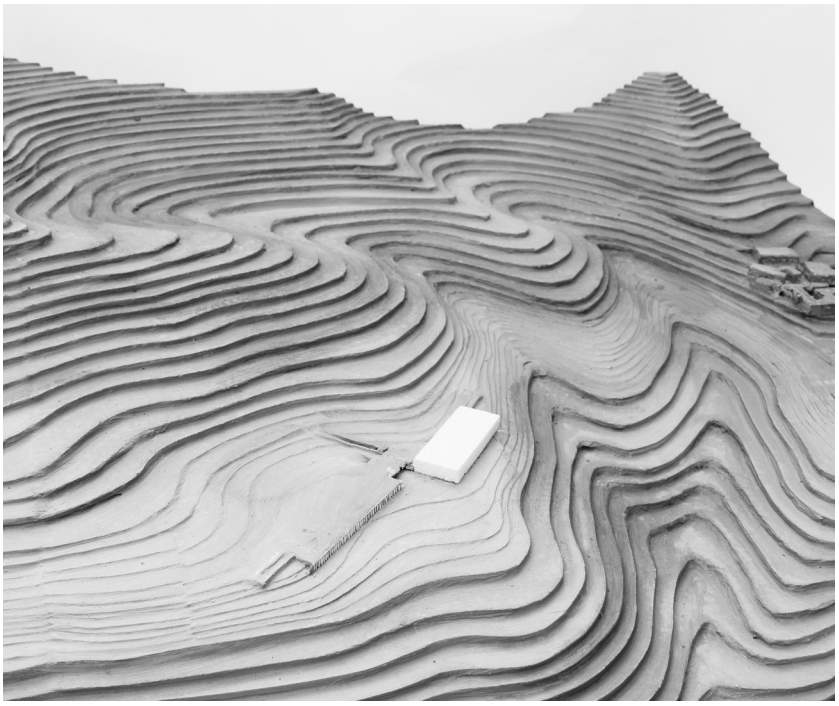
À semelhança do prelúdio de uma peça musical, o ímpeto do projecto -*o sonho*- era construir um espaço de sombra, abrigo e repouso quer para o vinho, quer para o visitante. Este, foi o momento que definiu esta viagem projectual, que converje para a criação de um lugar onde o vinho repouse e amadureça continuando o seu processo e desenvolvimento depois da sua passagem pelos anteriores processos de produção elaborados no núcleo pré-existente das adegas de lagares da quinta, sendo complementado por espaços de degustação, restaurante e alojamento. A intervenção, que aspira ao diálogo com as pré-existencias, funciona como um catalisador que contagia e potencia o contacto do visitante com as dinâmicas da quinta, dando resposta às necessidades atuais de (re)programar o lugar.

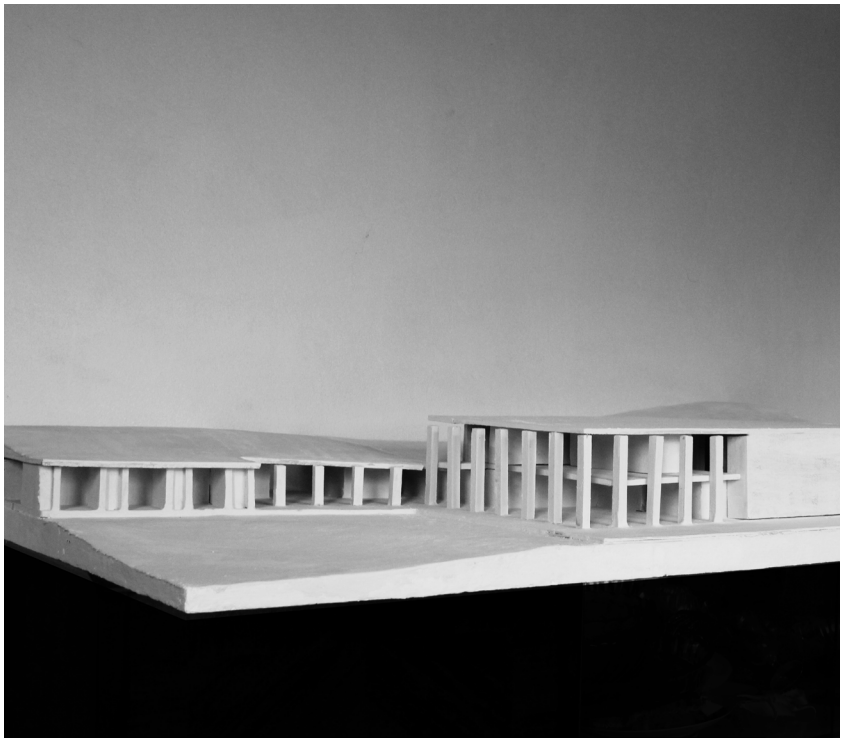
Desde as geometrias, criam-se atmosferas: a tectónica do projeto reflete e propicia esse espaço de abrigo e repouso. Imaginam-se geometrias regulares; uma forte espessura dos elementos parietais; uma iluminação filtrada e suave, que imprima nas sensações de quem o experiencia um carácter sólido, robusto, seguro, que se consideram ser qualidades essenciais ao lugar sonhado.

68.
MAGRITTE, René - "claro ideias", 1958

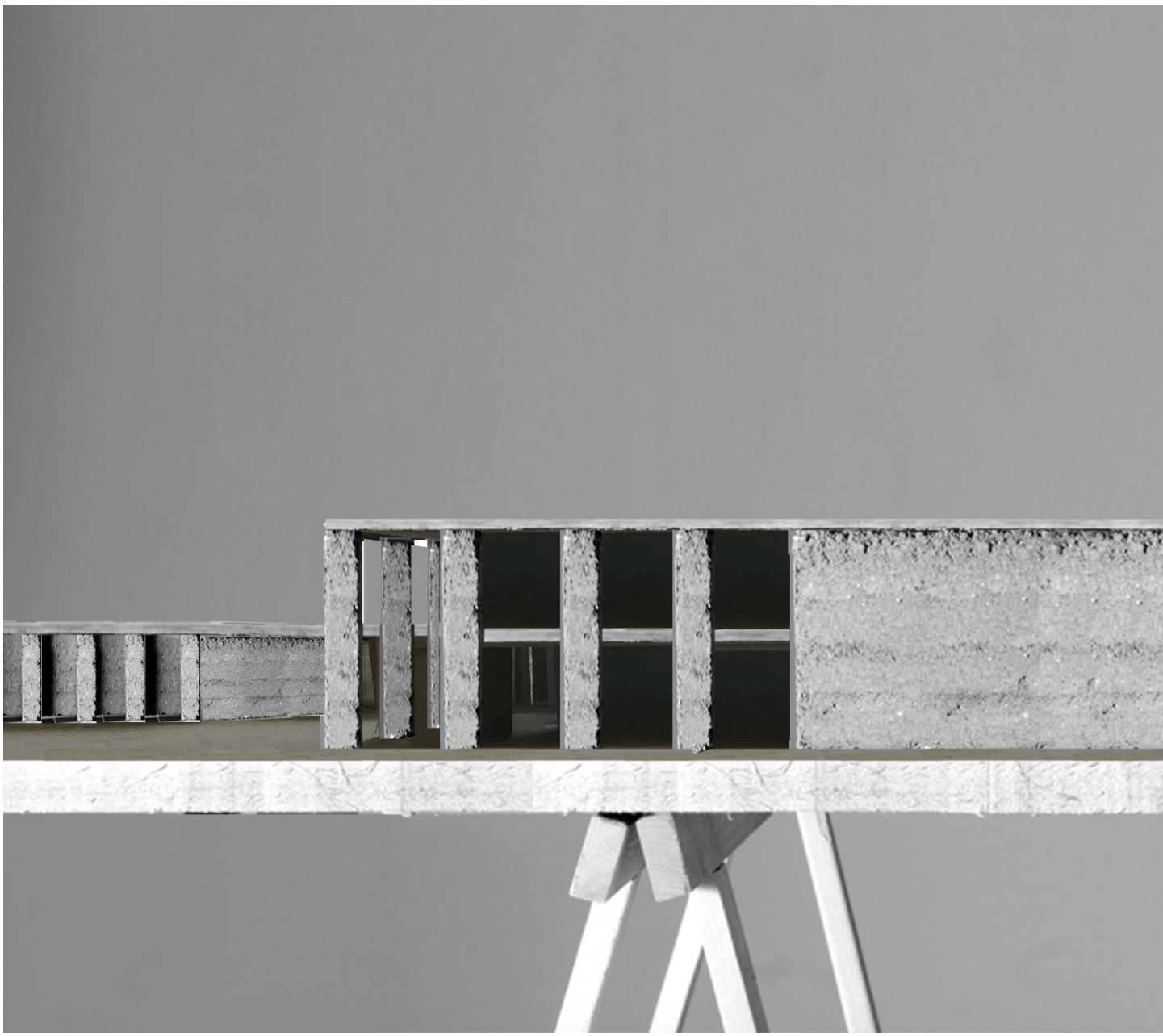
167. BAEZA, Alberto Campo - *Textos.* Madrid: Asimétricas, 2017, p.75

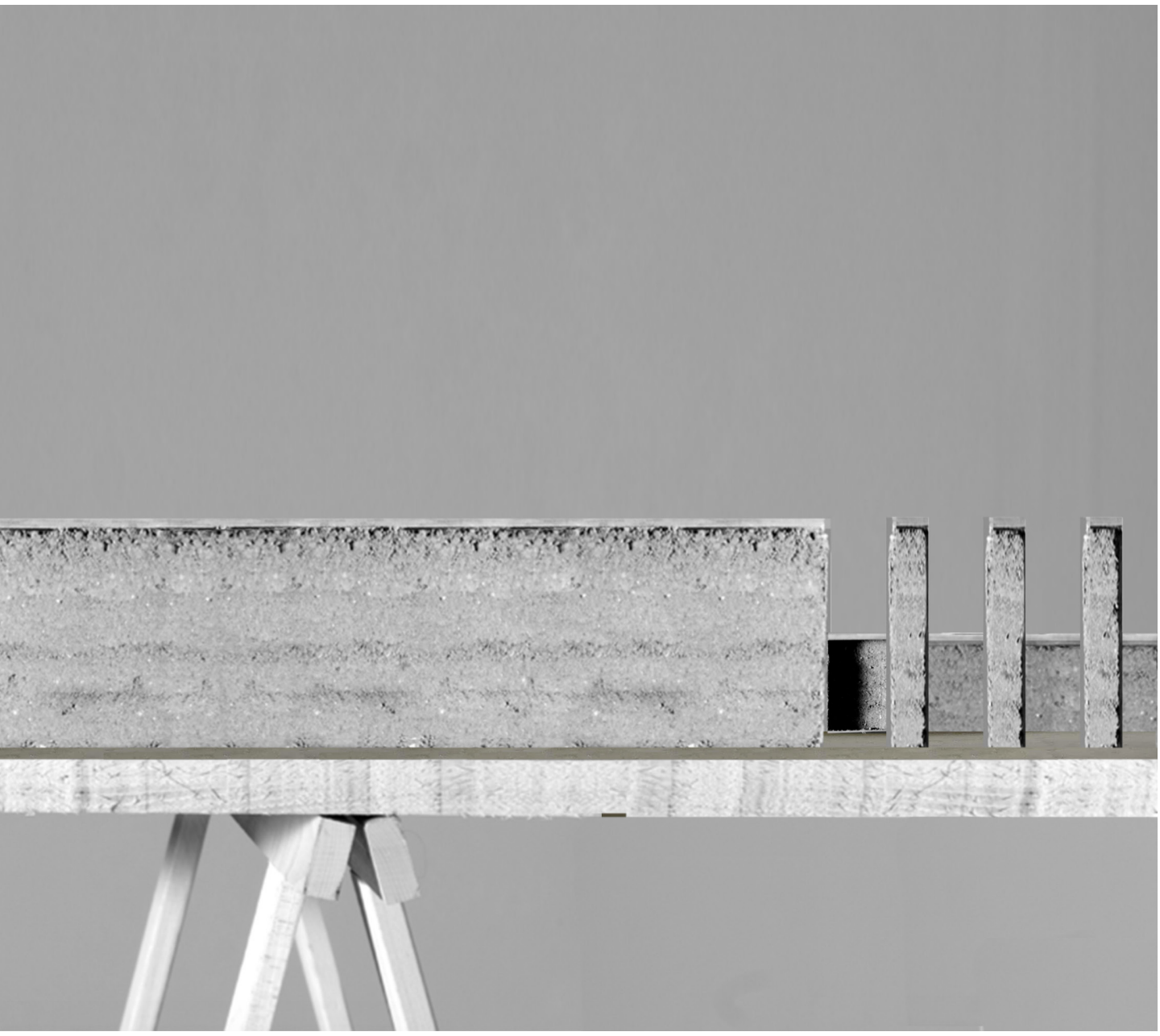






69.
fotografia de maquete
70.
fotografia de maquete
71.
fotografia de maquete







3.1 matéria pura, forma pura

> *Os nossos olhos são feitos para ver as formas sob a luz. As formas primárias são as belas porque se lêem claramente.*[168]

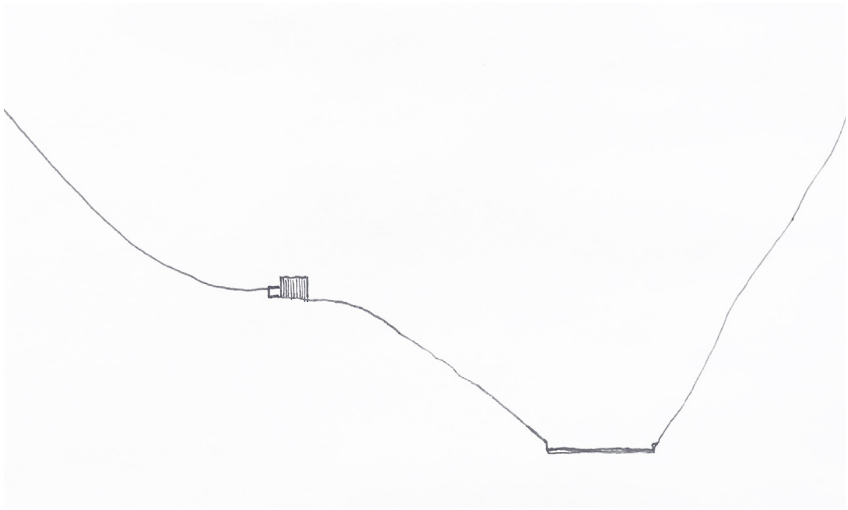
O local de intervenção situa-se nas encostas da Quinta de Roriz, na margem Sul do rio Douro, rio que banha o sopé do vale. Dois acessos permitem a chegada à Quinta e estabelecem relações distintas de apreensão do lugar. Quando se acede desde a cota alta do vale, a paisagem longínqua e o plano orográfico, mais próximo, semelhante a um anfiteatro, no qual se insere o espaço da Quinta, fundem-se e emergem diante os nossos olhos. E, quando desde o mesmo ponto, o olhar se dirige para baixo, a visão converge para o núcleo de construções da Quinta sobranceiro ao rio. (fig.73) Ao aceder-se desde a cota mais baixa pela estrada nacional marginal há, por um lado, a noção da proximidade com o rio e, por outro, a perceção da escala das encostas íngremes, que se erguem e abrem em direcção ao céu num sentido divergente.

Ante este cenário, parte-se para o reconhecimento das coisas concretas, um processo de *apropriação* do mundo exterior, isto é, das particularidades do lugar, entre as quais se destaca a vinha, os muros, os socalcos e os fenómenos que levam a um distanciamento dos assuntos humanos. Trata-se de um gesto que se fundamenta num afastamento suficiente para que o carácter do lugar, pautado por estes elementos, se conserve. No entanto, existe uma proximidade que lhe altera o significado e o integra numa narrativa arquitetónica que se vale dele para gerar percursos e relações espaciais. Estes elementos revelam-se como catalisadores para a génese e composição do projeto -este é o modo como a paisagem informa os temas de desenho.

Partindo da observação até ao apontamento no papel, o projeto, surge da mediação entre o criador/observador e o lugar. Seguindo o pensamento de Le Corbusier, o ângulo recto, a vertical e a horizontal, surgem como consequências da apropriação da natureza pelo homem tal como a arquitetura é uma entidade mediadora entre natureza e o homem. Para este

73
desenho de perspectiva do topo do vale

168. LE CORBUSIER - *Por Uma Arquitectura.* São Paulo: Perspectiva 6a ed,2009, p. 11





arquiteto *a vertical e a horizontal são, das manifestações sensíveis dos fenómenos da natureza, verificações constantes de uma de suas leis mais diretamente aparentes. A horizontal e a vertical determinam dois ângulos retos; da infinidade de ângulos possíveis, o ângulo reco é o ângulo do tipo; o ângulo reto é um dos símbolos de perfeição.*[169] Então, considerou-se que as íngremes encostas do vale, dada a sua aparente verticalidade, ao encontrar a horizontalidade do rio criam uma interseção que se aproxima a um '*ângulo reto'*. Ao que Wassily Kadinsky afirma, *uma horizontal e uma vertical dividem um plano quadrado em quatro partes iguais e constituem a imagem primeira da composição - expressão linear.*[170] Nesta linha de raciocinio, se se considerar o território como um plano e nele se cruzar uma linha vertical e outra horizontal, torna-se possível desenhar na intersecção *o lugar de todas as medidas, um sitio, o ponto onde há uma sinfonia total, magnificência de relações, nobreza.*[171] Desta forma, o projecto foi implantado naquele que se considera ser o *'lugar de todas as medidas',* sendo este uma plataforma numa cavidade desta encosta (fig.73).

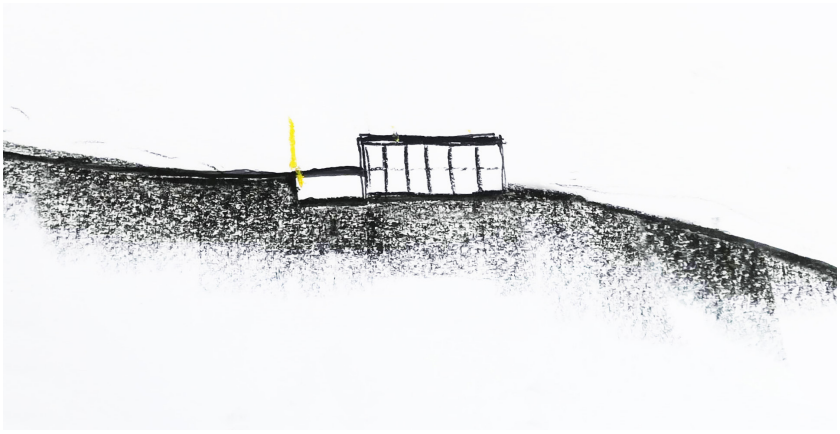
Então a natureza, detentora de uma ordem própria, é confrontada com o construído, que possui uma lógica e complexidade que se distingue e autonomiza. Os volumes cavam a encosta e orientam-se a Poente, de frente para a paisagem e para o caudal do rio e estabelecem desde o nível a que se implantam um diálogo com as construções pré-existentes da Quinta. Estes instalam-se numa relação intima com a encosta, mas distintamente: um numa lógica de subtração e outro de adição. Assim perpetuam entre si uma dicotomia comparável àquela elaborada pelo arquiteto Alberto Campo Baeza que recorre à metáfora da caverna e da cabana.[172] Neste sentido, o volume da adega pousa e eleva-se como se de uma cabana se tratasse, e o volume dos quartos procura no interior do vale o seu espaço -a caverna- que cria um distanciamento e isolamento das dinâmicas habituais da Quinta. A morfologia deste último assemelha-se à de um socalco.

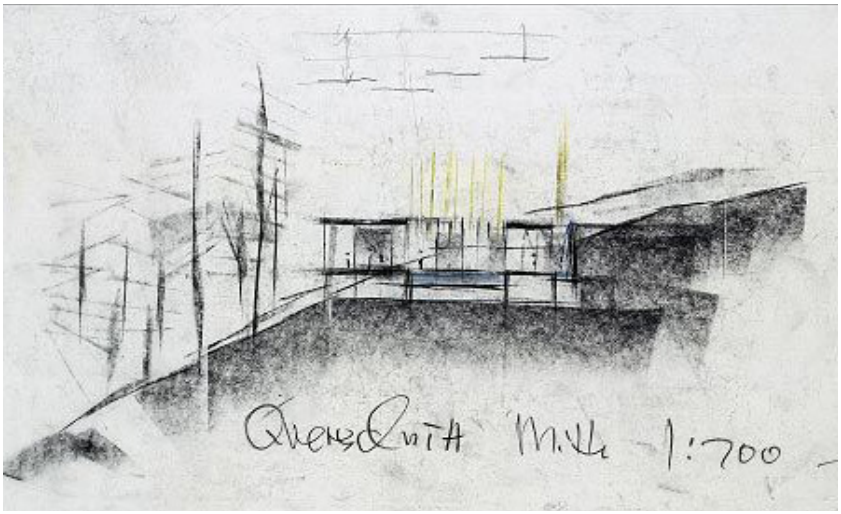
Volume II [PROJECTO]
Ver desenho 01

O processo de escavação que está na base da implantação dos dois corpos,

74.
Desenho de corte do terreno
75.
LE CORBUSIER - Ângulo reto

169. OZENFANT A. y JEANNERET Ch. E. - *Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926*. Madrid: Biblioteca de Arquitectura El Croquis Editorial, 1994, p.111
170. KANDINSKY, Wassily - *Ponto, Linha, Plano.* Lisboa: Edições 70, 1970, p.12
171. LE CORBUSIER - *Por Uma Arquitectura.* São Paulo: Perspectiva 6a ed, 2009, p. 33
172. BAEZA, Alberto Campo - *Textos.* Madrid:Asimétricas, 2017, p.75




1:700



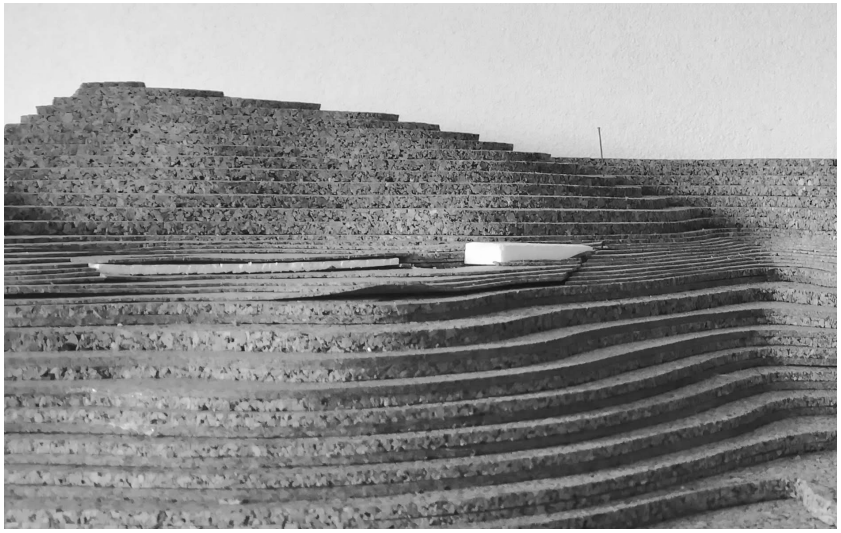
permite uma aproximação a uma profundidade na qual o solo é formado por uma maior concentração de argila, possibilitanto a obtenção da matéria que irá construir as paredes. Em simultâneo, tal processo, coloca os espaços numa posição na qual a estabilidade térmica da Terra produz efeito na estabilização das suas temperaturas interiores, quer nos de alojamento, quer nos de conservação de vinho, numa temperatura de aproximadamente 18ºC. Desta forma, o que é '*devolvido á Terra',* materializa-se sob a forma de paredes em taipa e possui um desenho e expressão que reproduz as sobreposições da história do próprio solo e, representa os defeitos que ele mesmo possui: esses defeitos são reconstruídos pelas camadas de terra pressionadas que formam as paredes. Remotamente, a arquitetura egípcia já propunha este princípio. Não obstante, ao processo de escavação agregava-se o de devolução da matéria extraída na construção do edifício a emergir, tornando-se numa extensão do lugar. Este processo é igualmente legível no edificio das termas de Vals, *um edifício que de alguma forma poderia ter estado sempre lá, (…) que se relaciona com a topografia e geologia do local.*[173] Constrói-se sobre uma narrativa que indissocia a colina e o edifício, pela intimidade que assumem.

Os volumes instalam-se como forma de elogio à paisagem, aspiram pertencer-lhe, pois promove-se uma relação intima do conjunto e a orografia e geologia do lugar, como elementos indissociáveis. Paradoxalmente, as proporções destes volumes que emanam uma sensação de monumentalidade que os destaca na paisagem, são, no entanto, compatíveis com as escalas dos elementos que a compõem. Então, no silêncio do isolamento, o conjunto definido por volumes de geometria elementar aconchega-se no território e domina o lugar onde se insere, mas perpetua simultaneamente um sentido mediador. Neste sentido segue-se uma estratégia semelhante àquela subjacente ao pensamento do arquiteto David Chipperfield, cuja intenção para o Museu de Literatura Moderna era, como afirma, *parecer um oásis de ordem escavado no seu contexto.*[174] De facto, o reconhecimento da existência do natural, induziu que o desenho albergasse uma tensão permanente com os elementos livres e naturais, solicitados pela topografia

76.
Corte do edificio
77.
ZUMTHOR, Peter - Desenho, corte termas de Vals, 1996
78.
CHIPPERFIELD, David - museu de literatura moderna. Marbach am Neckar 2006

173. ZUMTHOR, Peter - *Therme Vals*. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2007, p.23

174. CHIPPERFIELD, David - "El croquis." Madrid: El croquis editorial, 2006, p. 44







e paisagens envolventes, sem se sobrepor, mas que orquestra as relações com a envolvente,[175] pois como referem as palavras de Le Corbusier, *a obra (..) não está nem só, nem isolada; a atmosfera em torno constitui outras paredes, outros pavimentos, outros tectos; (..) A obra não é mais feita somente dela mesma: o exterior existe. O exterior fecha-me no seu todo que é como um quarto. A harmonia toma as suas fontes ao longe, por todo o lado, em tudo. Que estejamos longe dos "estilos" e do desenho bonito sobre o papel.*[176]

O domínio da horizontal no desenvolvimento da composição reforça uma linha já existente na paisagem criada pelo percurso pedonal que atravessa o espaço da Quinta e que se destaca da rede de caminhos que se desdobram por entre as vinhas e que estabelece o limite destas com as oliveiras de bordadura e a restante vegetação. Este acentuar dessa direcção, torna-a mais rigorosa, criando uma tensão com as irregularidades acentuadas da topografia. O mesmo é comparável à tensão criada na implantação do convento de La Tourette, no qual Le Corbusier apela a uma volumetria elementar e ao domínio da horizontal para um reforço do confronto geométrico, que salienta as particularidades naturais da envolvente, por um lado, e, por outro, a dinâmica presente no conhecido manifesto: *a arquitetura é o jogo sábio, correto e magnifico de volumes dispostos sob a luz.* [177]

Não obstante, a tais volumes detentores de geometrias elementares, permite-se a sua modelação, pois partilha-se do pensamento de que *se é puramente geométrico, é de natureza ornamental, suficiente para emocionar as nossas faculdades fisiológicas, mas não é apropriado para nos impressionar nas profundezas de nós mesmos; se é excessivamente diferente dos aspectos literais das coisas, só há lugar insuficiente para a criação, que é a única coisa que nos interessa.*[178] Desta forma, os dois volumes que constituem o conjunto distanciam-se de uma ordem puramente geométrica, na medida em que a forma é articulada com o programa, pois, tal como é possível reter da obra do arquiteto Karl Friedrich

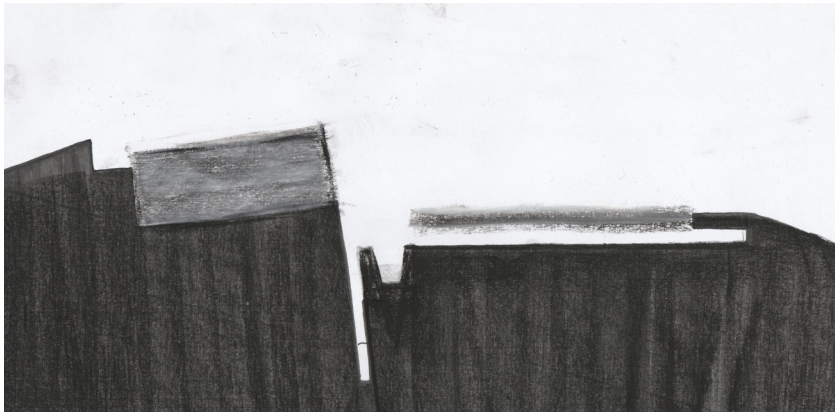
79.
Maquete
80.
LE CORBUSIER - Mosteiro Sainte Marie de la Tourette, Lyon 1953
81.
SCHINKEL, Karl Friedrich - Desenho Landhaus, Syrakus

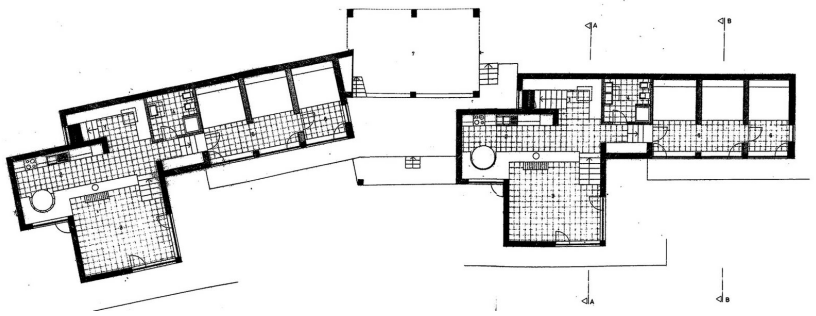
175. GIORDINI, Jean-Pierre - "Territoire: Nouveaux Plans Urbains, les Esquisses Sud-Américains et le Plan Obus d'Alger" in Le Corbusier, *Une Encyclopédie*. Paris: C.G.P.1987, p. 402-406.

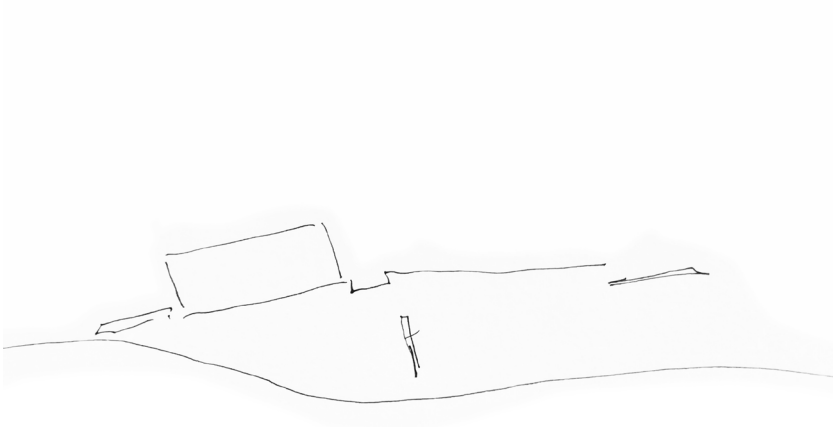
176. LE CORBUSIER - *Precisões*. São Paulo: Cosac&Naify Xa ed, p.78

177. LE CORBUSIER - *Por Uma Arquitectura*. São Paulo: Perspectiva 6a ed, 2009, p.13

178. OZENFANT A. y JEANNERET Ch. E. - *Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926*. Madrid: Biblioteca de Arquitectura El Croquis Editorial, 1994, p.121




A
B
A
B



Schinkel, *a pesquisa formal é sobretudo e antes de mais a construção material de uma resposta a um problema preciso e nunca uma resposta a priori.*[179]

A tensão imposta no ajuste dos dois volumes à topografia, sublinha a independência de cada fragmento, pois através da inflexão das partes, o todo torna-se implícito, explorando a sua natureza individual (fig.78). Ao flexionar, as partes contêm o seu próprio vínculo, tornando-se mais integradas no todo. Esta premissa, segue o pensamento de Robert Venturi, de que a inflexão é um meio de distinguir diversas partes corroborando a continuidade.[180] Assim, a disparidade das orientações das partes, leva a que ambas possuam vistas ligeiramente distintas. Um pátio surge como um dispositivo ordenador, que articula os programas e esferas do público e privado. Tal fundamenta-se na solução encontrada na Villa Alcina(fig.83), projetada pelo arquiteto Sérgio Fernandez. Este, estrutura os percursos e marca dos espaços estáticos e dinâmicos, seguindo-se a reflexão particada pelo arquiteto Peter Zumthor: *concentro-me na encenação cuidadosa da tensão entre o interior e o exterior, o público e a intimidade, penso em limites, travessias e fronteiras.*[181]

O conjunto ajusta-se ao caminho pedonal da Quinta, cota na qual o projeto se ancora, através das duas entradas com direções distintas (fig.84), que conduzem intuitivamente o visitante ao espaço que deseja visitar: uma direção paralela ao percurso conduz ao interior do volume que integra os espaços coletivos e de visita; e a outra, perpendicular a este caminho e que desce para o nível dos quartos. A terceira entrada acede aos quartos.

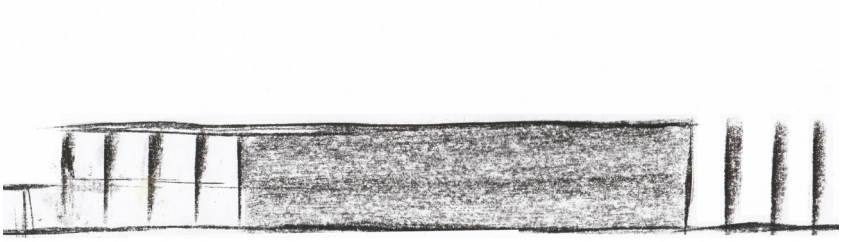
Perante a necessidade de criação de uma linguagem de expressão do conjunto, pretendendo-se diálogar com as pré existências e a circunstância, compreendeu-se que havia que impor que o pormenor da construção fosse consonante com aquilo que o projecto e a situação requerem, isto é, casto. De facto, nas construções da Quinta, os pormenores das construções não apresentam uma relevância autónoma em relação à imagem

82.
planta de volumes
83.
FERNANDEZ,Sérgio Villa Alcina 1973
84.
esquema entradas

179. RODRIGUES, José Miguel - *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura.* Porto: Afrontamento, Lda 1a ed, 2013, p.81

180. VENTURI, Robert- *Complejidad y contradicción en la arquitectura.* Barcelona: Gustavo Gili 2ªed. ampliada. 1978; p. 88-89 [robert uso este principio e aplica-o as fachadas]

181. ZUMTHOR, Peter- *Pensar la arquitectura.* Barcelona: Gustavo Gili, 3ª ed, 2ª tirada, 2014, p. 86





geral dos edificios e nunca é ostentado. Assim, seguindo a ideia de que *Em virtude deste tipo de pudor expressivo, a procura de equilíbrio perfeito resulta sofrida, feita de compressões, de relutância de mostrar; assim o pormenor resulta casto, não se exibe e a obra não poderá beneficiar da sua exibição, já que não é estudado para enobrecer ou realçar, para acrescentar forma.*[182] O uso de linteis sobre os vãos que sustentam a alvenaria de xisto ou granito foi recuperado como um dado para o desenho do alçado, uma vez que a problemática é semelhante à da construção em terra.

Eleva-se a ideia da apreensão do conjunto como se tratasse de uma ruína, na medida em que estas *possuem esse cenário ideal de serenidade e, quando passeamos nelas sentimo-nos bem. (…) Quando a paisagem que as envolve é serena, tudo fica bem, e elas transmitem-nos a sensação de calma e tranquilidade. Essa tranquilidade resulta da adequação à envolvente.*[183] Esta relação com a envolvente pretendida, é enfatizada pelo uso da terra, um material natural, que na sua definição e relação construtiva com a natureza emana espontaneidade e um sentido de pertença ao lugar, mimetizando e integrando como participante do ciclo da natureza o objeto arquitetónico, permitindo por fim, que o visitante o percepcione e assimile essa relação. Segundo Juhani Pallasmaa, *os materiais naturais (…)permitem que a nossa visão penetre nas suas superfícies e permitem convencer a nós mesmos da verdade da matéria. Os materiais naturais expressam a sua idade e história, bem como a história das suas origens e a do uso humano. Toda a matéria existe num continuum de tempo; A patine de desgaste acrescenta a experiência enriquecedora do tempo aos materiais de construção.* [184]Desta forma, o uso de colunas enquanto matéria projectual permitiu a modelação do alçado, marcando os limites dos espaços e conferindo uma regra à ordem e disposição interior - estas denunciam a existência de um espaço. Compare-se o gesto com aquele elaborado no projecto cave da adega de Fin Bec, a Oeste de Valais (fig.87), na qual o arquiteto Peter Markli prolonga os pilares da adega que se encontra enterrada, como um sinal à superfície do que existe, convertendo-as igualmente em matéria projectual.

85.
desenho do alçado
86.
Adega de lagares da Quinta de Roriz

182. ESPOSITO, Antonio - *Eduardo Souto de Moura/ Antonio Esposito, Giovanni Leoni.* Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p.41

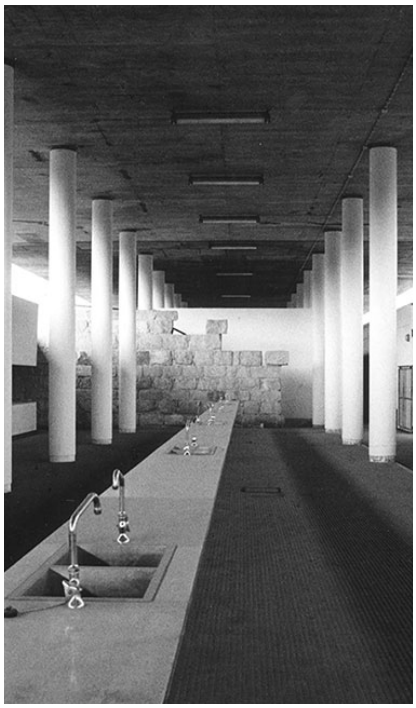
183. Eduardo Souto de Moura *cit in* RODRIGUES, José Miguel - *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura.* Porto: Afrontamento, Lda 1a ed, 2013, p.345

184. PALLASMAA, Juhani- *Los ojos de la piel.* Gustavo Gili 2ªed. Barcelona, 2018; p. 37



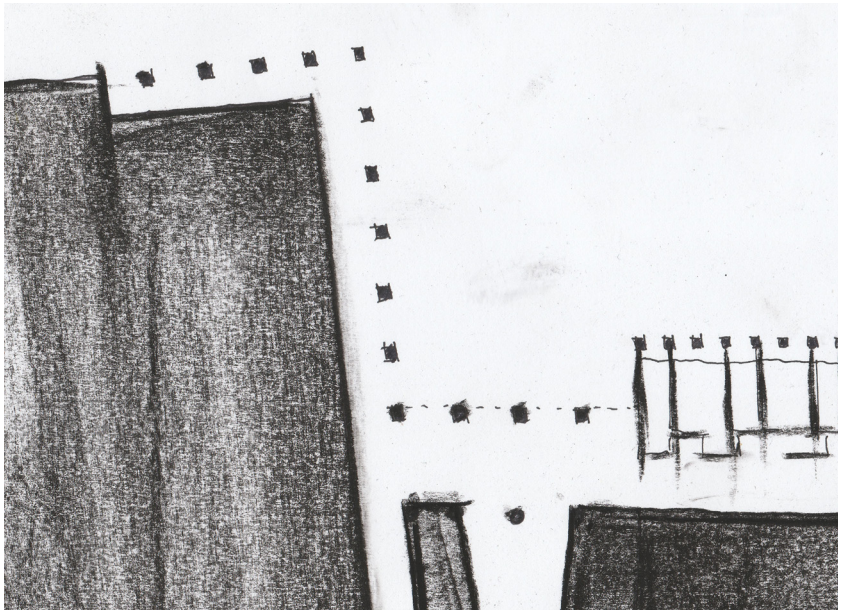


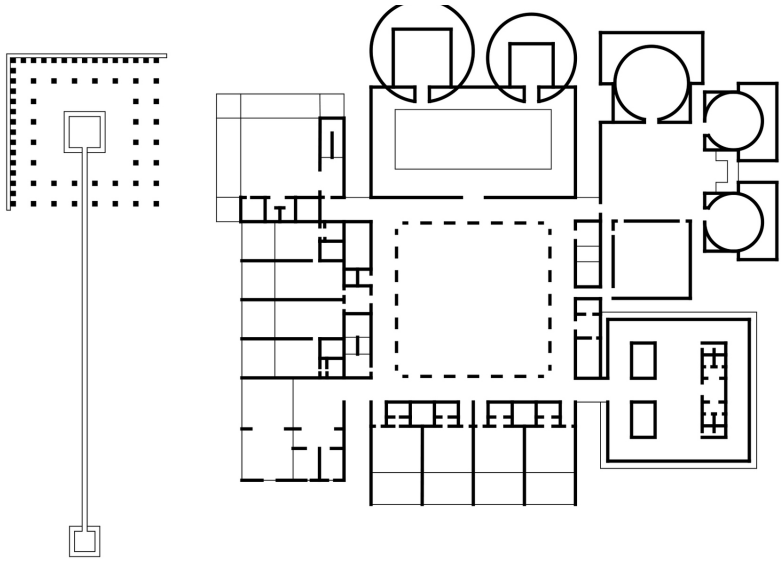






87.
MäRKLI, Peter - extensão de Adega de Fin Bec, Valais
88.
ASPLUND, Gunnar, woodland, cemetery1940
89.
Templo de Néptuno, Paestum, 460-450 BC
90
SOUTO DE MOURA, Eduardo - Mercado Municipal do Carandá, Braga, 1984
91
SOUTO DE MOURA, Eduardo - Mercado Cultural do Carandá, escola de música e dança, Braga, 2011





Na composição do alçado, perseguiu-se uma ideia de 'camadas espaciais,' pois ao contraponto da forma e contra-forma, cheio e vazio, que uma parede pode albergar, agrega-se a matriz de um terceiro espaço; uma membrana que define uma 'camada espacial' que se define entre o invólucro e o espaço exterior natural. Tome-se como exemplo o desenho da planta Meeting House Salk Institute, no qual o arquiteto Louis Kahn justapõe em planta círculos dentro de quadrados e quadrados dentro de círculos. Nas palavras de Robert Venturi, Kahn ao submeter a composição a estratos, *envolve com ruínas os edifícios.*[185] Tal lógica, possibilita que a composição emane um sentido de profundidade espacial, na qual o ar -o vazio- é capturado e intercalado com a massa, assim como a expressão de dois alçados claramente distintos, cuja finalidade concorre para a criação uma modificação da luz e o deslumbre do espaço interior contrasta com a justaposição de aberturas que se distinguem em tamanho e forma.

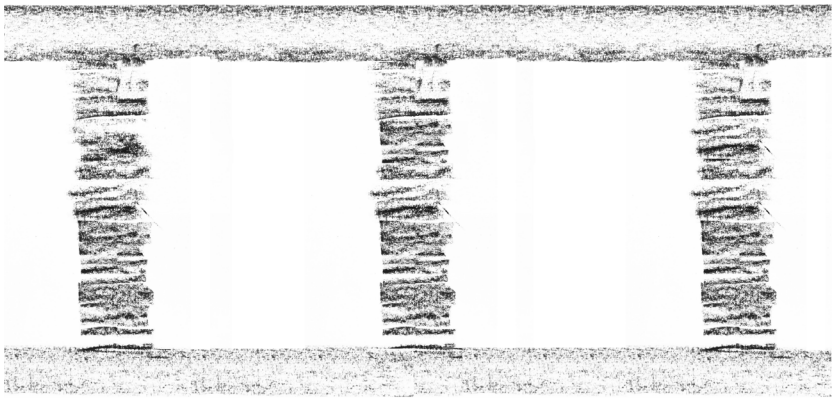
O alçado dos quartos, seguindo esta lógica compositiva, possui entre os dois planos de alçado uma varanda. O plano exterior é composto por um alinhamento de colunas cujas dimensões 0,6x0,6m espaçadas 1,8m, devem o seu ritmo e proporção à ordem espacial interior. O plano recuado é composto por uma janela de caixilho fixo de metal, de proporção rectangular que pousa sobre uma alcova interior e, lateralmente uma porta-janela estreita permite o acesso ao exterior.

Esta lógica compositiva foi levada para o edifício da adega: um corpo que se eleva e introduz uma verticalidade inesperada na composição, sem no entanto se sobrepor. A transição das duas escalas de alçado acontece no pátio, cujo plano de alçado recua e introduz uma nova profundidade na composição do conjunto, individualizando, por momentos, cada corpo. Nesta transição, a proporção das colunas que formam o plano exterior do alçado é alterada, 0.90x0.90 espaçadas 3,2 metros, acompanhando a proporção do volume. O alçado Nordeste, desenhado por uma linha de colunas, possui a mesmo alçado interior, recuado e materializado num

Volume II [PROJECTO]
Ver desenho 04 e 05

92
desenho de camadas espaciais
93.
KAHN, Louis - Salk Institute, meeting place 1965

185. VENTURI, Robert- *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura.* Barcelona: Gustavo Gili, SA 2a ed, 1978, p.124







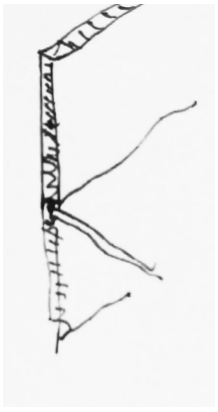
plano de vidro. Ainda neste alçado, o espaço entre este dois estratos possibilita, ao nível inferior, a criação de um espaço de circulação coberto e de pé direito duplo. Ao dobrar o umbral da adega, volta-se ao alçado Noroeste, com algumas nuances: a sua composição possui uma narrativa cujo vocabulário vai além da coluna enquanto simples marcação ritmada por aberturas verticais e incorpora a parede, uma superfície encerrada que reflete a luz uniformemente. O alçado Sudoeste da adega é composto por duas aberturas correspondentes às saídas. Ao nível do percurso pedonal perceciona-se o alçado Sudeste, de cariz marcadamente encerrado. Através desta modelação, o alçado perpetua, pela sua extenção (90m), uma tensão horizontal na paisagem que é reforçada pelas linhas extensas dos planos de chão e cobertura (0,60cm espessura). O caráter horizontal da composição é destacado pela leitura alongada deste corpo por entre as longas filas de videiras. Pautado por uma sequência de colunas de ritmo forte que reflete a luz originando jogo de luz e sombra.

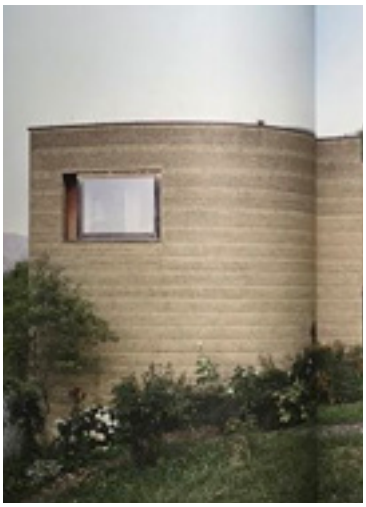
As colunas estratificadas pelas camadas de terra aludem às oliveiras de bordadura que envolvem o conjunto, induzindo-se uma ténue fronteira entre a natureza e arquitetura. Entende-se que *Quando a natureza e o artefacto coexistem em perfeito equilíbrio, então alcança-se o estado supremo da arte ou o silêncio das coisas." Procurava-se na elaboração de uma linguagem, o "silencio das formas perenes.*[186] Através do equilíbrio entre as formas abstratas da arquitetura e as formas da natureza, perpetua-se a naturalidade na relação entre o artificio e o natural. Aspirava-se, através destas premissas a alcançar um silêncio proveniente do equilíbrio destas duas forças, que significasse, em certa medida, o anonimato da intervenção, no sentido em que esta se apague ao ponto de tornar a natureza indistinta da arquitetura, ou como dizia Fernando Távora, a arquitetura vista como uma segunda natureza.[187] Procurava-se atingir o objectivo de fusão entre arquitetura e a natureza, sem a imitar. Assim, os ritmos constantes que pautam os alçados, perpetuam o encontro da sua ordem com aquela do mundo que o envolve, produzindo um sensação de harmonia que os olhos apreendem; um equilíbrio prece-

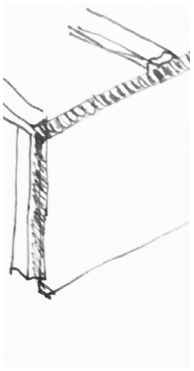
Volume II [PROJECTO]
Ver desenho 06

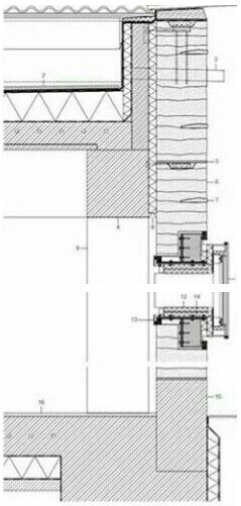
94.
Desenho de Alçado
95.
PASTOR, Artur- série "Mundo Rural", Douro, década de 50/60
96.
LEWERENTS,Sigurd -Waiting Room, Eastern Cemetery at Malmö,Sweden,1922-23

186. RODRIGUES, José Miguel - *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura.* Porto: Afrontamento, Lda 1a ed, 2013, p.348
187. RODRIGUES, José Miguel - *Op cit;* p.348

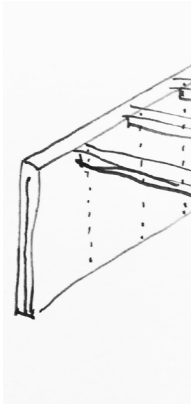


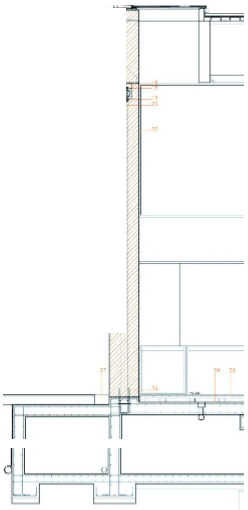


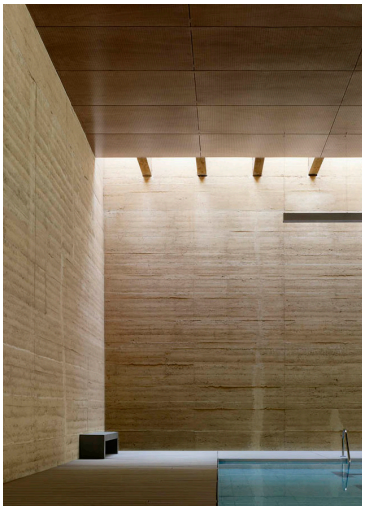












96.
Vista do edificio desde o
rio

dente de simetrias, repetições e compensações da modelação, pois *a harmonia parece estar para a ordem, tal como a solução elegante está para a objecividade.*[188]

A par da elaboração do alçado, e partilhando-se do pensamento de que *O verdadeiro núcleo de qualquer tarefa arquitetónica encontra-se, (...) no acto de construir,*[189] a procura de uma solução construtiva que adequasse a aplicação de uma técnica ancestral a um programa de uma maior escala, afigurou-se como fundamental. Conhecem-se edifícios onde está desenvolvido o pensamento apresentado, como a casa Martin Rauch (fig.84), projetada pelo arquiteto suiço Roger Boltshauser, onde se recorre a paredes em taipa simples, colocadas sobre fundações de betão de forma de evitar a sua erosão. As paredes no seu interior, são pontualmente reforçadas com lintéis de betão sobre os vãos. São ainda colocadas nas paredes tiras de tijolos de argila entre as camadas, que agem desacelarando a água corrente e evitando o desgaste da fachada. Numa escala distinta, na Ricola Haus (fig.85), projetada pelos arquitetos Herzog e de Meuron, foram pré-fabricados blocos de terra compactados numa cofragem, num estaleiro próximo do local. Estes foram então dispostos em blocos para formar as paredes de fachada auto-portantes, complementadas internamente com pilares de betão de sustentação de carga. Graças à plasticidade da argila, as "costuras" puderam ser retocadas, dando à estrutura geral uma aparência homogénea. Numa escala semelhante a esta última, conhece-se ainda a Piscina Municipal de Toro (fig.86), onde se recorreu ao uso de perfis tubulares no interior da parede de taipa para efetuar a sustentação das vigas e o contraventamento das paredes.

Volume II [PROJECTO]
Ver desenho 12

De facto a terra, enquanto material localmente disponivel, é actualmente passivel de "industrialização" pela pré-fabricação de blocos de consideráveis dimensões o que origina a que o uso desta seja, em grande medida, viável na apropriação e adaptação ao projecto em desenvolvimento. É com base nestas premissas e sobre este referencial, que o projecto percorre a fronteira entre a utilização da taipa enquanto técnica construtiva não tradicional do lugar e o reconhecimento das suas potencialidades para

97.
BOLTSHAUSER, Roger- Rauch Haus, Austria, 2008
98.
HERZOG & de MEURON- Ricola Haus, Laufen, Suiça, 2014
99.
VIER - Piscina Municipal de Toro, Espanha, 2010

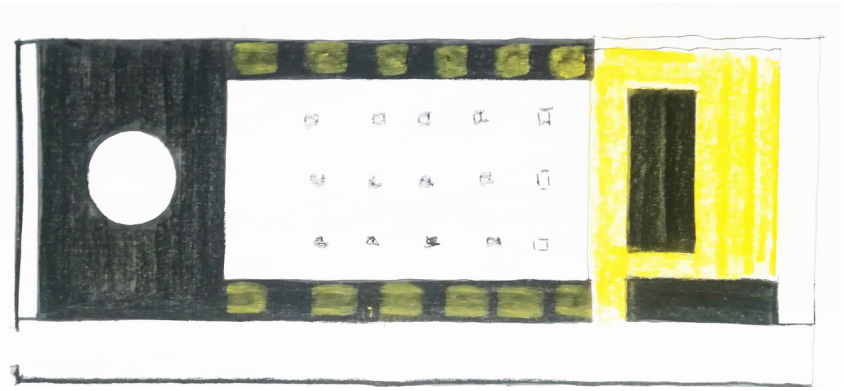
188. RODRIGUES, José Miguel - *Op cit;* p.117

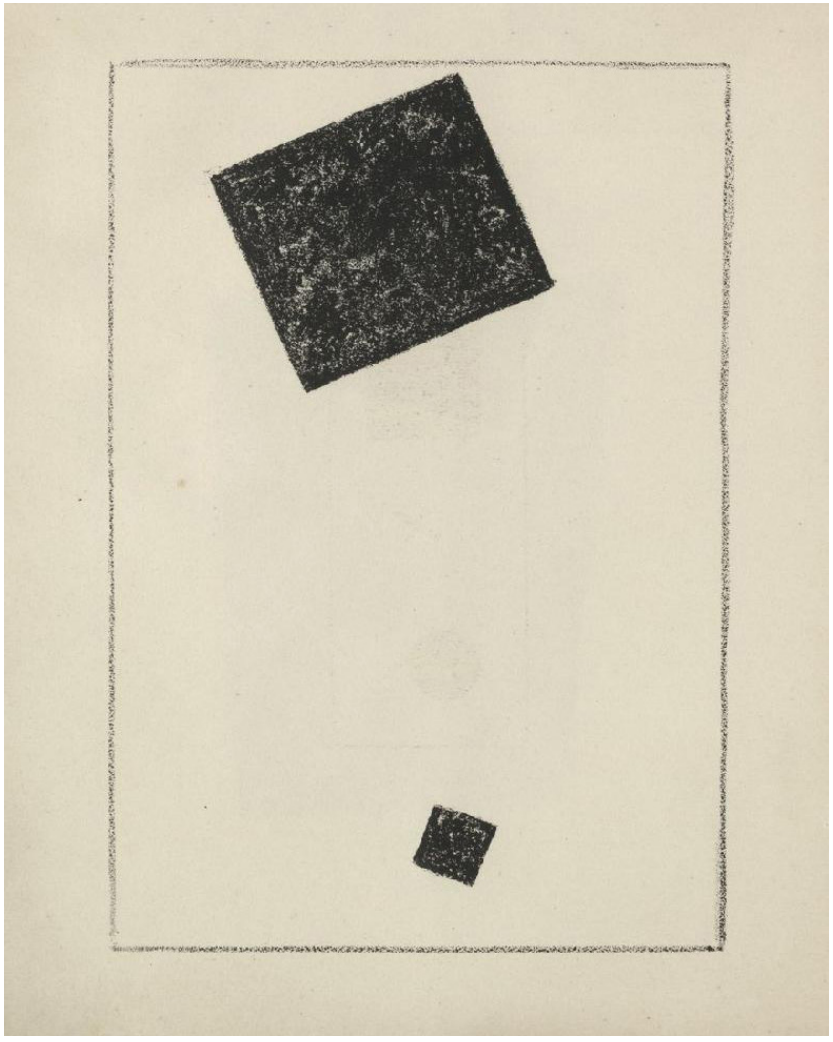
189. ZUMTHOR, Peter- Pensar la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, 3ª ed, 2ª tirada, 2014, p.16



o programa em desenvolvimento. Com base nas soluções anteriormente descritas, adotou-se no projeto um sistema de tubulares para a conexão com as vigas de betão e a cobertura de betão, bem como nas restantes paredes como forma de travamento de movimentos horizontais, reforçando e estabilizando as paredes. As paredes, através da sua tectónica e plásticidade, dialogam com as construções pré-existentes. Tal, é premissa para o desejo de livre expressão de uma ordem geométrica composta por peso e consistência, sobreposição e manufactura, vazios e sólido, cor, luz e sombra. Nas palavras de Peter Zumthor, *o mais belo é quando as coisas se encontram, quando se harmonizam. Formam um todo. O lugar, o uso e a forma. A forma remete para o lugar, o lugar é este e uso é este.*[190]

190. ZUMTHOR, Peter- *Pensar la arquitectura.* Barcelona: Gustavo Gili, 3ª ed, 2ª tirada, 2014, p. 69





3.2 chegar, entrar

> *O mundo subterrâneo, que expressa melhor que qualquer outro uma condição fundamental de referência para o homem, é, no plano da memória, uma perceção originária do construir. Todos e cada um de nós mesmos, ao pensar uma primeira forma de construir pensamos em escavar.*[191]

Na base de cada projeto existe uma regra ou diretrizes, mesmo quando essa regra parte do desejo da sua ausência. A arquitetura enquanto atividade de criação humana, participa na organização do espaço, procurando um equilíbrio. Entende-se que tal é alcançado, como resumem as palavras de Fernando Távora, *pressupondo sempre que por detrás dela está o homem ser inteligente e artista por natureza, donde resultará que o espaço ocupado pelo homem tende sempre para, caminha sempre no sentido, tem como fim, a criação da harmonia do espaço, considerando que harmonia é a palavra que traduz exatamente equilíbrio, jogo exacto de consciência e de sensibilidade, integração hierarquizada e correta de fatores.*[192]

Através da ordenação da planta torna-se reconhecível ao homem a própria essência da sensação, pois esta inscreve o *ritmo apreensível que reage sobre todo o ser humano da mesma forma.*[193] Olhando para a planta do piso de acesso da adega à cota do percurso pedonal, repare-se que o primeiro ato de composição se estabelecera nas três grandes figuras: o circulo, o retangulo e o quadrado. Ao vínculo determinado entre estas figuras, está subjacente uma ideia que corresponde do ponto de vista espacial à ordenação das salas principais: a sala de provas, a sala dos barris e o restaurante. Este método compositivo assemelha-se aquele legível nos quadros de Kasimir Malevich, cujas figuras geométricas elementares e a cor estruturam a composição. Não obstante, procurou-se que os elementos compositivos, criassem de uma forma coerente a ressonância interior do espaço. Tal principio inscreve-se no pensamento de Wassily Kandinsky que compreende que todos os elementos compositivos possuem uma *'pulsação interior'* que lhes

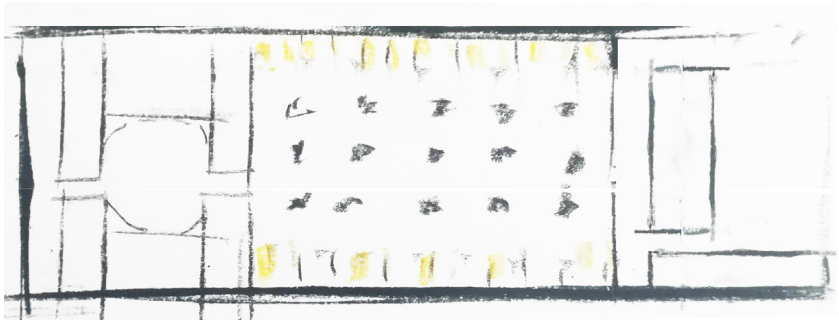
Volume II [PROJECTO]
Ver desenho A02

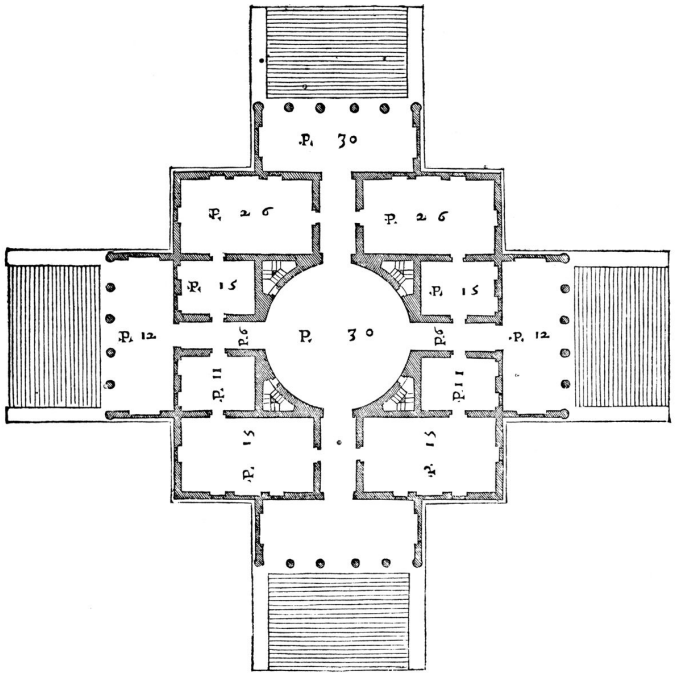
101.
esquema cheio-vazio e luz-piso 1
102.
MALEVICH, Kasimir - suprematismo, desenho III 1915

189. VENEZIA, Francesco *cit in* ESPUELAS, Fernando- *El claro en el bosque.* Barcelona: Fundación caja de Arquitectos, 1999, p.19

192. TÁVORA, Fernando- *Da organização do espaço.* Porto: Faup, 2006, p. 14

193. LE CORBUSIER - *Por Uma Arquitectura.* São Paulo: Perspectiva 6a ed, 2009, p. 133




P. 30
P. 26
P. 26
P. 15
P. 15
P. 12
P. 6
P. 30
P. 6
P. 12
P. 11
P. 11
P. 15
P. 15

é própria, e são a *expressão interior do conteúdo (…) elas exprimem a ressonância interior.*[194] Nesta conformidade, na composição da planta pelo método já descrito, as paredes, as circulações, os espaços, a luz e a sombra, são todos de igual importância e desenham-se mútuamente: o cheio e o vazio.

Se agora se considerar a planta com um olhar abrangente como numa tela de Henri Matisse, que através da sua inventiva forma de ver/representar a profundidade do espaço, transmite a relação ativa das figuras com o espaço entre elas e além delas,[195]aquilo que os olhos apreendem é primeiramente uma 'relação.' Apelando à descrição de Matisse o que se vê, *o sujeito da pintura e o seu fundo são de igual valor ou, para tornar mais claro, nenhum ponto na pintura é mais importante que outro. Tudo o que importa é a composição, o desenho geral.*[196] De facto, a 'relação' que os olhos apreendem da planta é o vínculo entre os espaços principais, as três subtracções originais -'as figuras'- e a organização dos espaços secundários -'o fundo'. Efectivamente, a irrefutável necessidade de espaços de caráter distinto, isto é, espaços principais e de serviço, definiu um princípio de desenho baseado numa hierarquização de espaços, que se presta à poética da fragmentação. Para tal, eleva-se a referência dos princípios de Louis Kahn relativos aos espaços 'servidos' e espaços 'serventes', na organização espacial. Deste modo, os espaços secundários organizam-se em torno dos espaços principais e estruturam-se por uma matrizes que os alinham em sequência. Este principio é comparável a uma matriz de espaços Palladianos. A esta cota, do ponto de vista distributivo, segue-se um esquema de distribuição tangente aos três espaços. Esta directriz recebe, distribui, conduz.

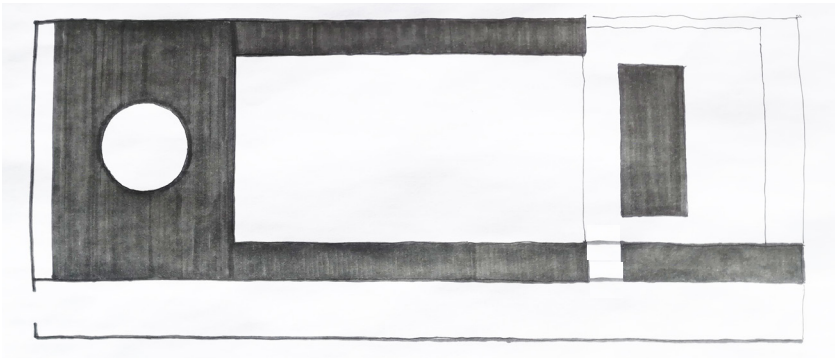
Contudo, a grelha restrita que rege todos os espaços, perante uma circunstância específica do programa, o restaurante, foi adaptada e foi manipulada. Da subtração inicial descrita no espaço do restaurante, repõe-se um volume 'solto' com os serviços do restaurante. O uso desta 'anti-regra',

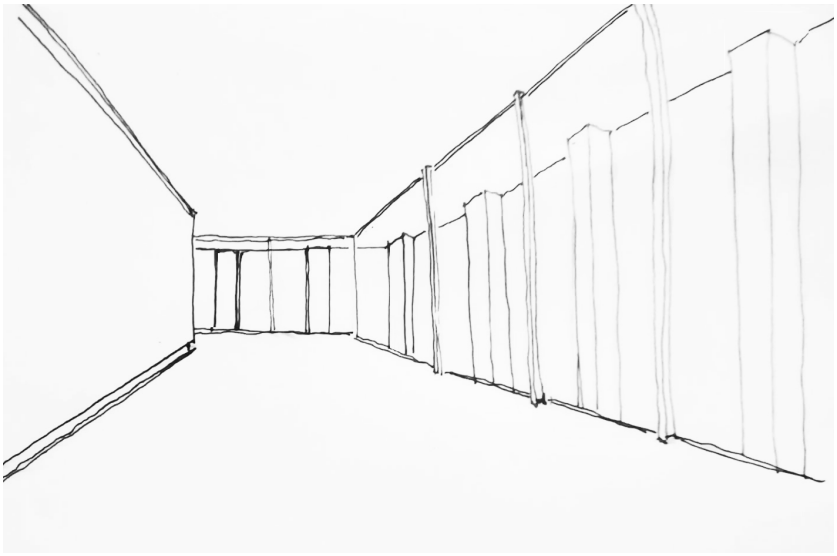
103.
esquema organizativo piso 1
104
PALLADIO, Andrea - planta Villa Rotonda 1550-1559
104.

194. KANDINSKY, WASSILY - *Ponto, Linha, Plano.* Lisboa: Edições 70, 1970, p.10

195. VENTURI, Robert- *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura.* Barcelona: Gustavo Gili, SA 2a ed, 1978, p.141 - A psicologia de gestalt considera o conjunto perceptivo como o resultado, e ainda mais, de uma soma das suas partes.

196. MATISSE, Henri- *Modernisme et tradition.*. XX:1935, p.131-132







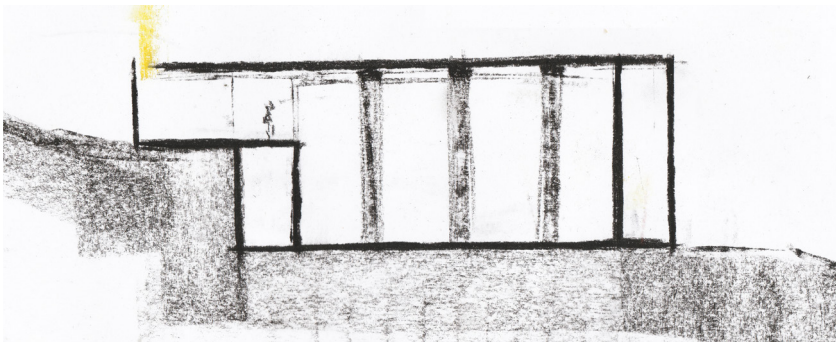
faz-se segundo uma lógica que sublinha a validade do reconhecido adágio *'a excepção faz a regra'* criando-se uma ordem espacial aberta,[197]tanto na abertura e irradiação do espaço ao exterior como na dispersão espacial que este núcleo introduz. Assim, o uso da regra e da anti-regra, dá origem a espaços de natureza singulares, mas que se estabelecem, no entanto, de acordo com as modalidades de uma sintaxe compositiva, que procura o equilíbrio. Compare-se este gesto de composição descrito, àquele elaborado numa pintura de uma natureza-morta, a qual se baseia num equilíbrio entre figuras e cores num ambiente claramente delimitado. Na composição do espaço, procurava-se que constituissem um conjunto, cujo ênfase se perpetuasse na maneira como interagem, mesmo que essas interações possam parecer fortuitas. Cézanne afirma acerca das suas pinturas que *Esses copos, essas pratos, eles falam um com o outro. Compartilhando confidências sem fim.*[198] Seguindo esta linha de pensamento, o núcleo aparentemente solto na composição, pela sua materialização metálica autónoma, surge como um impulso compositivo, que orquestra os movimentos fluidos, sendo o resultado de um ato intencional que procura o equilíbrio visual, da forma e do uso.

O uso da espessura das paredes estabelecem um paralelo com a lógica da '*arquitetura parietal*' albertiana,[199] no sentido em que a espessura se assume enquanto campo exploratório espacial. Diz-nos Alberti, *no Panteão, um excelente arquiteto, necessitando de uma parede de notável espessura, usou apenas a ossatura rejeitando todos os outros materiais de enchimento; e esses espaços vazios, […] ocupou-os com nichos e aberturas.* [200]

Volume II [PROJECTO]
Ver desenho 09

105.
esquema piso 1
106.
perspectiva interior restaurante
107.
MANET, Edouard - The Brioche, 1870

197. LUCAN, Jacques- *Composition, Non-composition.* Lausanne: EPFL Press 1ª ed, 2012, p.403
198. CÉZANNE *cit in* LUCAN, Jacques - *Op. cit,* p.403
199. GRASSI, Giorgio- *Leon Battista Alberti e a Arquitectura Romana.* Porto: Fundação Marques da Silva, 2015, p.172
200. ALBERTI, Leon Battista - "De re aedificatoria, VII," 10 *cit in* GRASSI, Giorgio- *Leon Battista Alberti e a Arquitectura Romana.* Porto: Fundação Marques da Silva, 2015, p.132





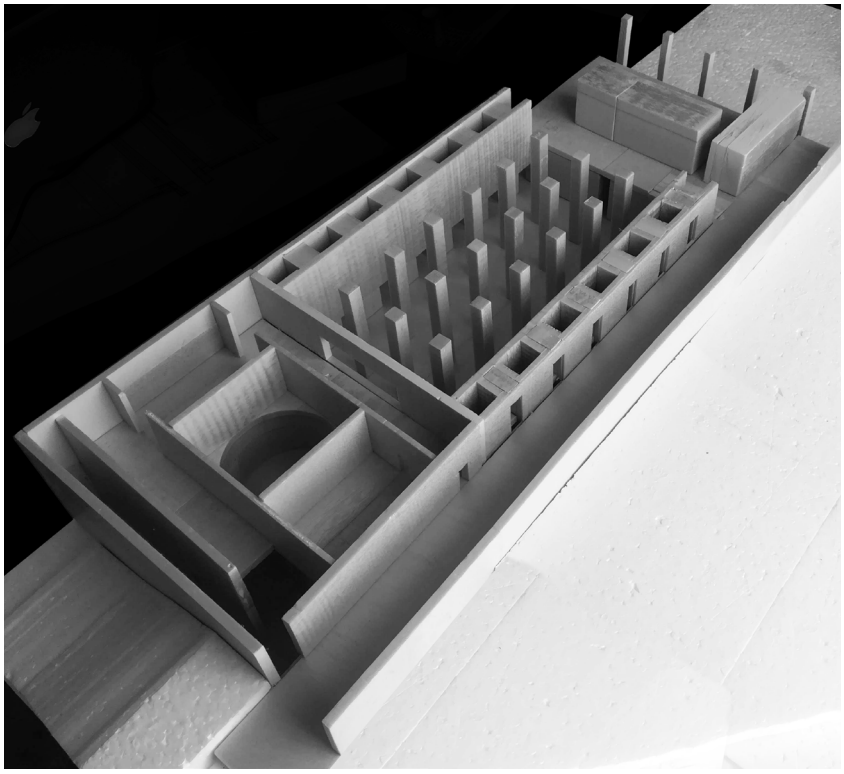


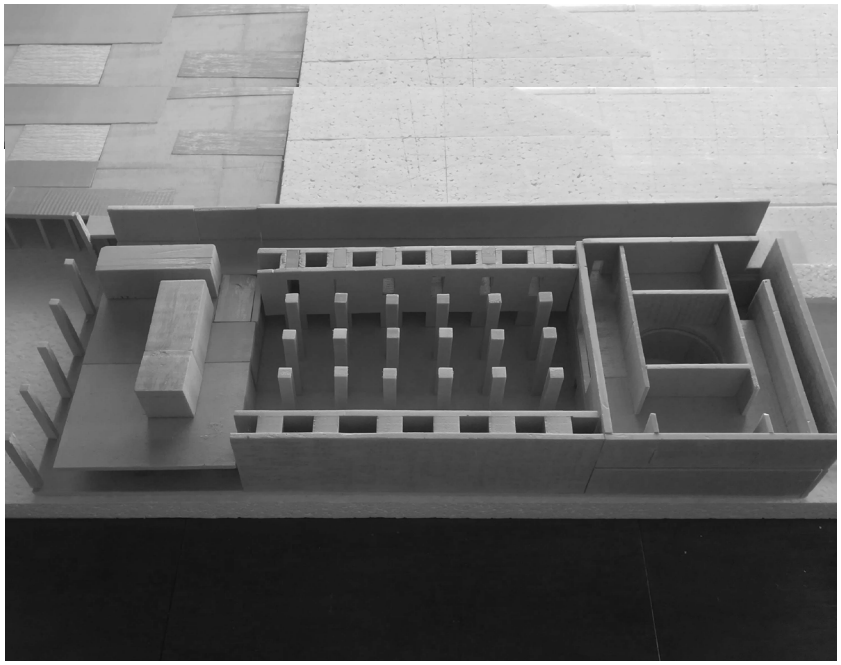
Tal induziu ainda que a aplicação da ideia espacial baseada no Raumplan,[201] proposta por Adolf Loos, se instalasse. Donde a variedade de estímulo sensorial em permanente articulação entre a extensão do olhar e consciência dos limites espaciais. Similarmente, vemos tal nos quadros de Hieronymus Bosch que convidam o *'olho participativo'*[202] a viajar pelas cenas de acontecimentos múltiplos. Interpela-se ainda esta espacialidade descrita com uma analogia com *o espaço barroco*, pois pode dizer-se que o interior conjuga a perticularidade das atmosferas de cada divisão com a ideia de unidade do espaço interno, isto é, a articulação do carácter aditivo da composição e a sua unidade geral é perceptível essencialmente pelas relações visuais entre espaços. Desta forma, a variação altimétrica dos espaços rompe com a estratificação horizontal estabelecida e sublima as conexões visuais dos espaços, conduzindo intuitivamente o visitante. Simultaneamente, a articulação altimétrica entre os espaços constituiu, não só uma vantagem ao nível da economia do projecto, mas também um meio de estimular as paisagens interiores do espaço.

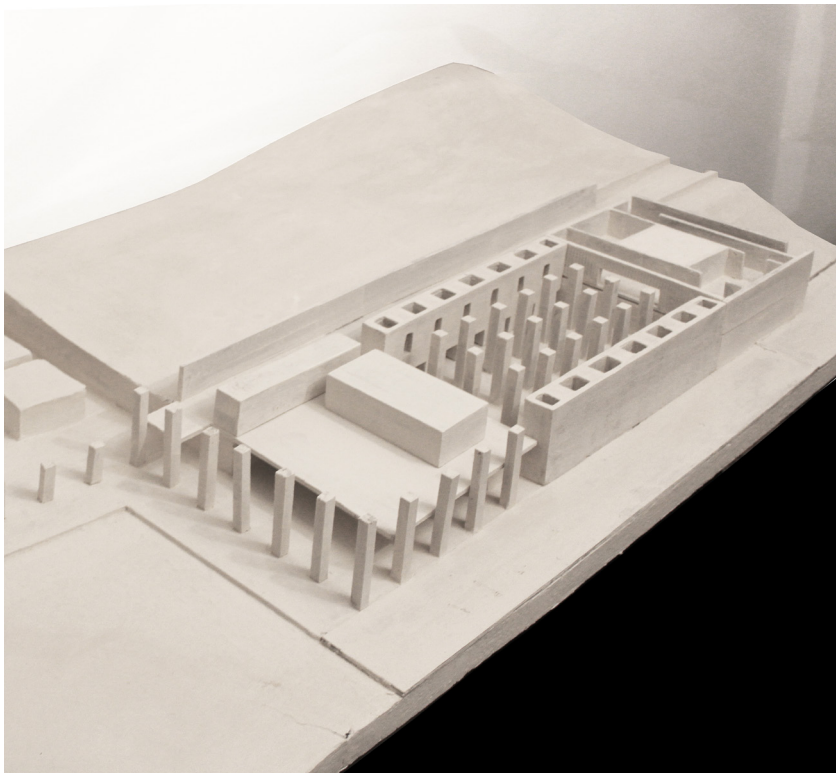
108
corte sala dos barris
109
LOOS, Adolf- vista interior da sala da casa Müller, Praga, 1930
110.
BOSH, Hieronymus - O jardim das delícias terrenas, 1504

201. "No geral, a principal preocupação dos arquitectos até à data era a composição da fachada e a disposição dos pilares no interior. As plantas eram concebidas por pisos. O que resultava das áreas entre pilares era apelidado de espaço. Desde tempos imemoriais, esforçaram-se por interligar várias divisões. O resultado foi o alinhamento de quartos em <enfilade> dentro dos apartamentos. Um teatro apresenta camadas sobrepostas de galerias ou anexos de diferentes alturas que estão relacionadas com uma sala principal de pé direito múltiplo. Loos percebeu […] que se pode economizar espaço conectando uma sala principal mais alta com um anexo mais pequeno, e usou esta constatação na construção residencial." KULKA, Heinrich- *Adolf Loos. Das Werk des Architekten.* Viena: Löcker Verlag, 1979, p.13

202. PALLASMAA, Juhani- Los ojos de la piel. Barcelona: Gustavo Gili 2ªed, 2018, p. 39







111.
maquete piso 1
112.
maquete piso 1
113.
maquete piso 1



A aproximação à entrada faz-se através de uma rampa extensa que convida a descer em direcção à entrada da adega. Esta, capta o visitante desde o percurso pedonal e indica-lhe uma nova direcção, garantindo uma transição. Passa-se de um ambiente bucólico e verde pautado por vinhas para uma experiência de um ambiente arquitetónico, pois a rampa conduz ao espaço construído, de matéria diferente daquela que os olhos percecionaram até então. Chega-se a um vestíbulo, um espaço aberto que prepara a entrada.

Entra-se e surge um percurso longitudinal encerrado, onde se está alheio ao exterior. Este, promove a deambulação, sendo uma directriz distributiva, tangente a três espaços. Percorrendo esta linha longitudinal, encontra-se lateralmente uma entrada exclusiva à administração que leva às salas de reuniões, as quais organizam ao redor do espaço central, da cúpula.

Volta-se à diretriz distributiva. Ao percorrê-la percecionam-se fenestrações verticais e laterais, que pautam o percurso com um ritmo constante e que permitem o vislumbre do interior da sala central de altura dupla onde estão armazenados os barris.

Ao percorrer o espaço, o visitante encontra espaços apenas acessíveis visualmente. A composição das diretrizes geométricas que ligam o centro dos espaços e as linhas de movimento, que seguem os princípios da perspetiva central, produzem vistas simétricamente enquadradas. Para além destas, cria-se através de vãos interiores a possibilidade do olhar viajar diagonalmente e atravessar os espaços. Neste sentido, constroem-se enquadramentos que conciliam uma ideia *Pitoresca* de expansão do olhar com o plasma canónico das formas do invólucro compacto, isto é, perante a compacidade implícita espacialmente, o sentido de transparência expressa-se, não unicamente pelo material, mas essencialmente pelas relações de profundidade entre os elementos que compõem o espaço. Surgem momentos em que o visitante se detém em *quadros* específicos - acentuado-se assim as *paisagens interiores*[203] pela variedade de estímulo sensorial em permanente iteração, entre a possibilidade de extensão do olhar e a consciên-

114.
Vista da entrada do edificio da adega

203. LUCAN, Jacques- *Composition, Non-composition*. Lausanne: EPFL Press 1ª ed, 2012, p.349



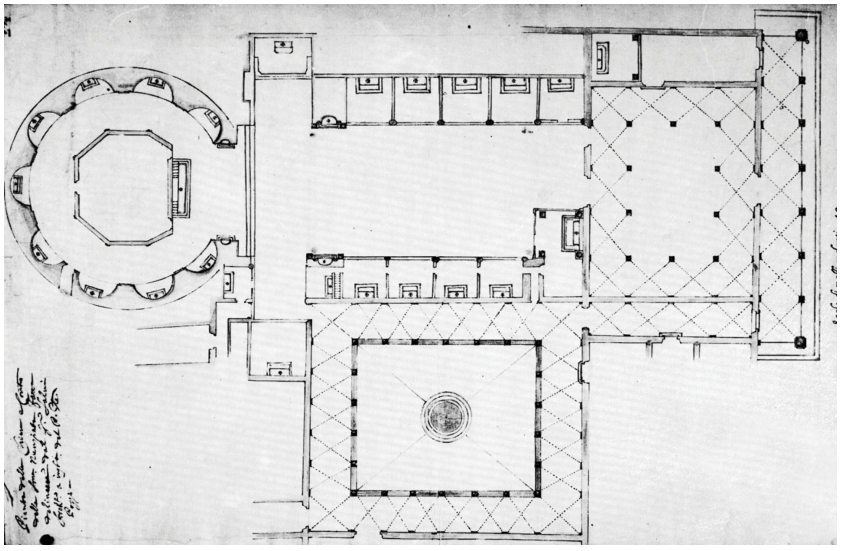
cia dos limites do espaço, relacionando e articulando visualmente os vários espaços, numa mesma vista- ou *quadro*. Neste sentido, recuperaram-se os argumentos de Alberti, que refere a janela como um quadrado que delimita uma *história*, no interior do espaço e essa *história* é comunicada através da transparência fenomenológica entre compartimentos dentro dos limites do volume.[204]

Chega-se ao final desta diretriz e surgem aberturas que voltam a situar o visitante no território, que levam o visitante a descer para o piso inferior para a visita ou para entrar no restaurante. Neste último perceciona-se um espaço de natureza distinta, levando a uma experiência espacial que contrasta com a experiência dos espaços anteriores. Percebe-se primeiro uma impressão de ruptura com o *limite*, pois as paredes abrem-se e irradiam o espaço. Depois, uma disposição livre ou *dispersão* dos *órgãos* arquitetônicos,[205] um núcleo central organiza o espaço e permite a liberdade de movimento. Neste, sentem-se diferentes atmosferas, pois quando se entra, alonga-se um espaço estreito iluminado no fundo deste eixo, um espaço de caráter intimista que se abre para a sala dos barris dotando-o de uma atmosfera mística. Quando nos movemos em torno do núcleo e passamos à sala de jantar, esta abre-se para a paisagem que surge enquadrada por entre os ritmos verticais das colunas.

115.
Vista do bar sobre a sala dos barris

204. PALLASMAA, Juhani- *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili 2ªed, 2018, p.XX
205. LUCAN, Jacques - *Composition, Non-composition*, Lausanne: EPFL Press 1a ed, 2012, p.403





3.3 visitar, degustar

sentir, cheirar, tocar, saborear, sonhar no escuro - não chega. Queremos ver. Mas quanta luz precisa uma pessoa para viver? E quanta escuridão?

Seguindo as ideias expressas anteriormente, relativas ao primeiro piso, procurou-se que a mesma lógica compositiva se mantivesse no piso inferior: os três espaços hierarquicamente dominantes. Note-se que, apesar de ter sido utilizado o mesmo principio compositivo, foi considerado que a diretriz distributiva que ordena o movimento, trespassasse os espaços conectando-os, autónomamente de forma sucessiva. Do ponto de vista geométrico e espacial instala-se como um eixo de simetria.

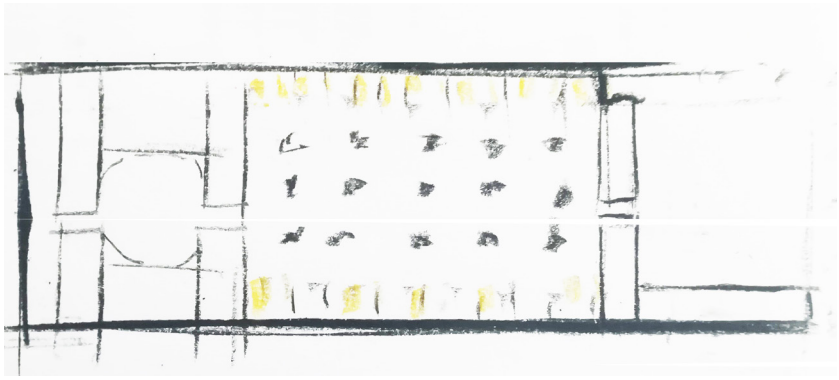
Os espaços estabelecem uma relação contínua entre si, sendo contudo isolados. Considere-se, por analogia, a ábside albertiana autónoma em relação à nave (fig.95). A ideia organizacional de uma basílica ou de um templo egípcio, nos quais o espaço converge sequencialmente conduzindo para um espaço sagrado especifíco, foi tomada como referência. Assim, procurou-se criar um percurso sequêncial e uma experiência corpórea multisensorial. Deste modo, a este nível, o percurso inicia-se com a sala de receção de configuração quadrada como se tratasse de um peristilo, passando para a sala dos barris, que se desenvolve como se fosse o corpo de uma nave, convergindo o percurso para a sala de degustação, semelhante a uma ábside que apresenta uma geometria circular, em torno da qual se organizam os serviços e as passagens simétricamente posicionadas, e que apela à introspecção, ao recolhimento.

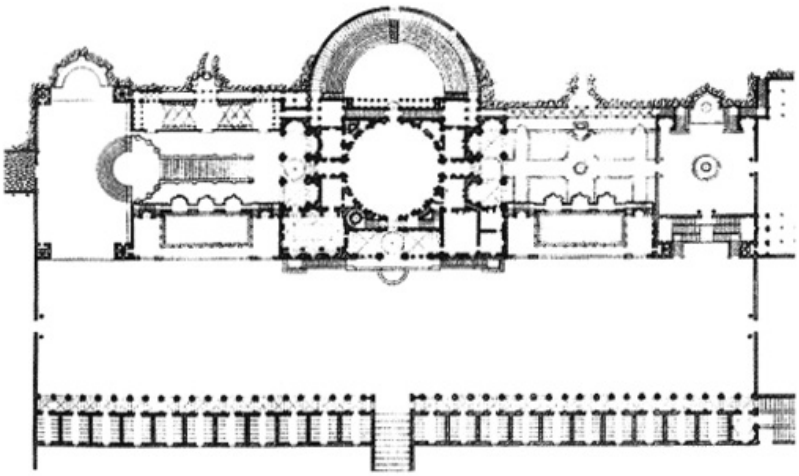
Os percursos e passagens, vestíbulos, escadas, dispositivos de circulação, adquirem na composição uma importância fulcral, partilhando-se da mesma ideia que Julien Guadet, como sendo *a própria alma da composição*[206] Atente-se na Vila Madama de Raphael, *Onde passagens e escadas são usadas, inevitavelmente, elas quase sempre conectam apenas um espaço ao outro e nunca servem*

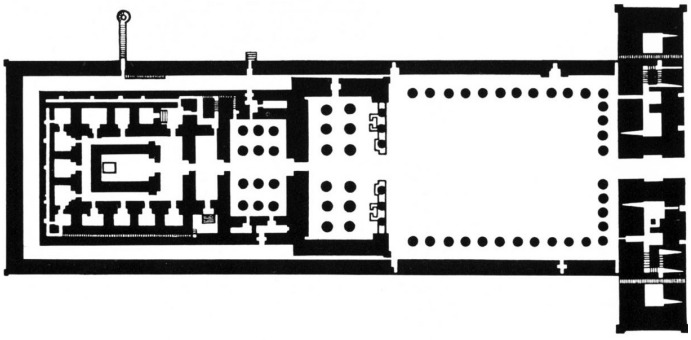
Volume II [PROJECTO]
Ver desenho 03

116.
Esquema cheio-vazio e luz- piso 0
117.
ALBERTI, Leon Battista-, nave da Santíssima Annunziata

206. GUADET, Julien *cit in* JACQUES, Lucan- *Composition, Non-composition.* Lausanne: EPFL Press 1a ed, 2012, p.496

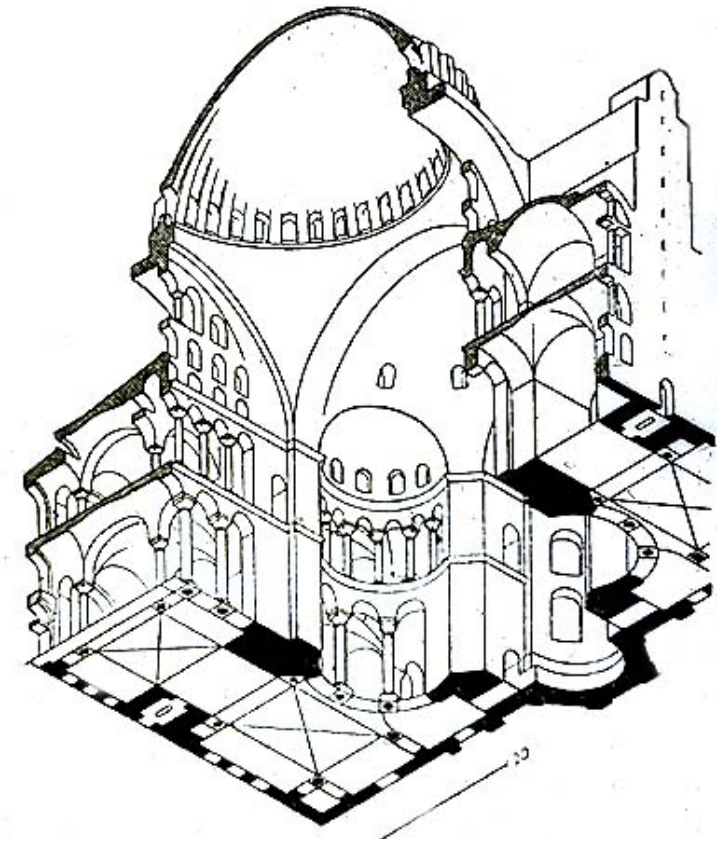


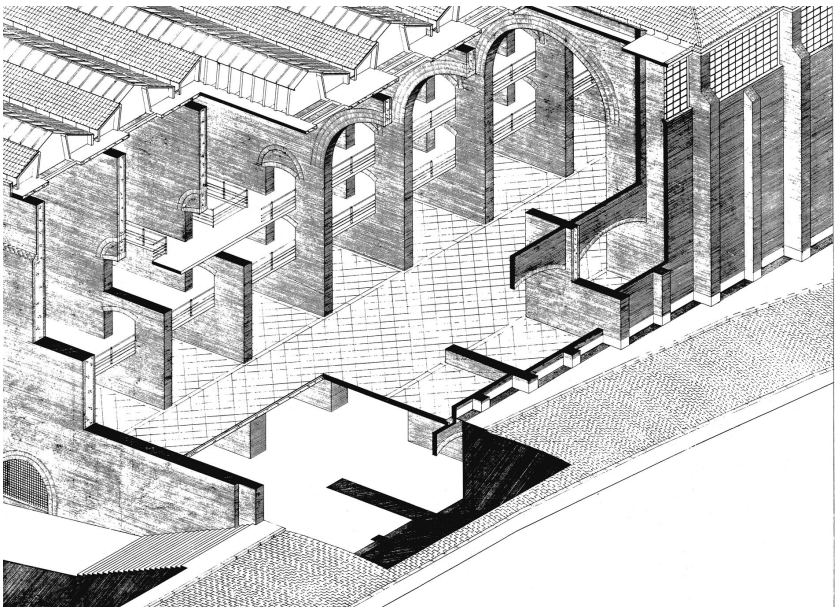




118.
esquema planta piso 0
119
RAPHAEL- Villa Madama
120
Templo de amum Luxor







como distribuidores gerais de movimento.[207]

O sentido de movimento impregnado à visita, que faz com que o visitante observe as múltiplas superfícies das paredes, as coberturas e todos os elementos que compõem espaço, levou a que a modelação do espaço interior expressasse a essencialidade e practicidade como uma *substância moldável*[208] e articulável que cava o volume, com as formas que melhor transmitem a função. Tal lógica compositiva interior unitária, valoriza uma clareza formal, tanto quanto esta foi determinante na definição exterior dos volumes, que se expressam através de *formas essenciais, tão explicitas e sinceras.*[209] Assim, o intuito era o de apelar directamente aos sentidos pela simplicidade e pureza das suas formas, pela gravidade ou monumentalidade, pelas proporções, porque as relações que os olhos captam no interior afiguram-se simples, uma vez que essas formas procuram *satisfazer os nossos olhos pela geometria e o nosso espírito pela matemática.*[210] Tal aproxima-se de uma linguagem formal e dos valores plásticos da arquitetura romana *uma arquitetura "espacial" (…) os espaços mostram uma grande variedade de formas e estão cobertos as vezes por cúpulas.* [211] Segundo Giorgio Grassi, *as enormes massas (…) tão exageradamente portadoras de formas.*[212] Estes princípios evocam o espaço de um *templo.*[213]

Na composição do espaço, procurou-se ainda que o uso da coluna perpetuasse um vínculo entre o seu valor enquanto elemento estrutural e simultaneamente um elemento definidor de espaço. Assim, o seu valor não se esgota na circunstância de um valor *estático*; mas o seu uso é simultânea-

Volume II [PROJECTO] Ver desenho 10

121.
corte longitudinal
122.
CHOISY, August- desenhos de Hgia Sophia in Historie de l'architecture, 1899
123.
MONEO, Ra.fael - Museu Nacional de Arte Romana, Mérida

207. EVANS, Robin- *Figures, Doors and Passages.* London: Architectural Association Publications, 1997, p.60

208. espaço iterior na arquitectura romana. GRASSI, Giorgio- Leon Battista Alberti e a Arquitectura Romana. Porto: Fundação Marques da Silva, 2015, p.129

209. Rossi acerca das formas romanas que atraiam e fascinavam Alberti. GRASSI; *Op. cit;* p.129

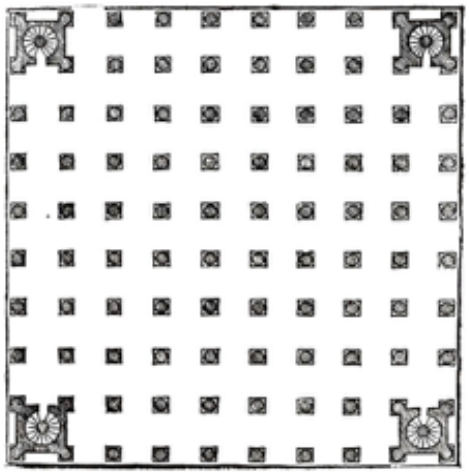
206. STOKES, Adrian *cit in* PALLASMAA, Juhani- Los ojos de la piel. Barcelona: Gustavo Gili 2ªed, 2018, p.70-71

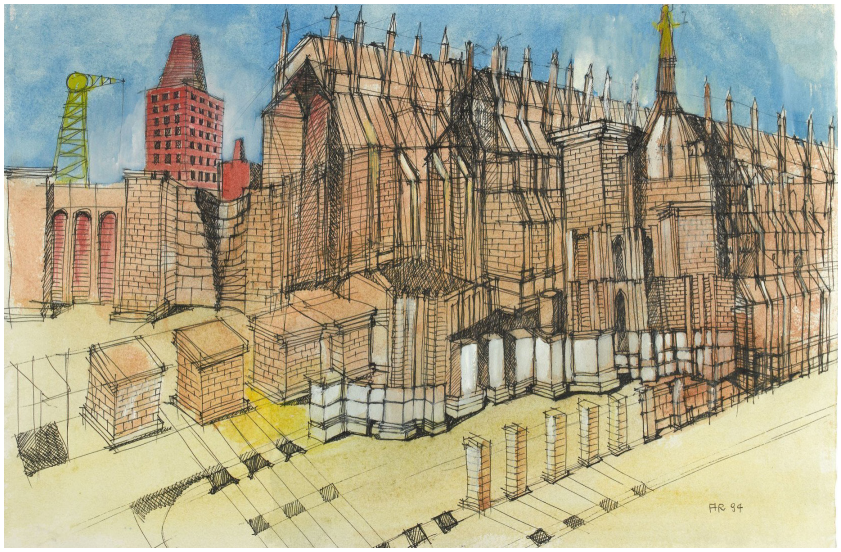
210. LE CORBUSIER - *Por Uma Arquitectura.* São Paulo: Perspectiva 6a ed, 2009, p.X

211. NORBERG- SCHULZ, Christian - *Arquitectura Occidental.* Barcelona: Gustavo Gili, S.A 3a ed, 1999, p.44

212. GRASSI; *Op. cit;* p.129

213. CHUECA GOITIA, Fernando- *Protótipos na arquitectura greco-romana e a sua influência no mundo Ocidental.* Lisboa: Ulmeiro 1a ed, 1996, p.35







mente um gesto relativo ao domínio do subjetivo, tal como Adolf Loos as descreveu.[214] Desta forma, entende-se que a construção geométrica e fenomenológica de um espaço converge para um ponto no qual a sua interseção é intencional. Tome-se ainda como referência o pensamento de Leon Battista Alberti, o qual afirma que a coluna, na sua absoluta estreiteza, é ambas as coisas: complemento necessário da construção, *parte firme e estável da parede erguida perpendicularmente à terra até ao cimo do edifício para sustentar a cobertura*[215] e também um ornamento, um *elemento de per si autónomo.*[216] Não obstante, Alberti acrescenta ainda que a coluna é *o ornamento fundamental (...) Por um lado, elas adornam de facto, (…); por outro lado, produzem um efeito aprazível…* [217]

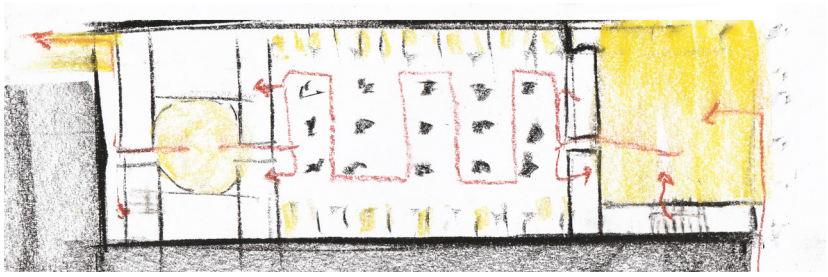
A coluna, entendida como um fragmento ou extensão de uma parede, surge de um processo de remoção de matéria da parede, num gesto de gradual expressão do vazio. De acordo com Alberti a coluna *é uma particularíssima parte de uma parede, tão particular ao ponto de condicionar com a sua presença tudo quanto a ela se liga e de estabelecer, com a sua forma e com as suas relações dimensionais, imutáveis e sempre diversas, uma unidade de medida e mesmo uma escala a que a inteira composição não pode senão ater-se escrupulosamente.*[218] Assim, assume-se na composição do espaço que a coluna o organiza, define o percurso, e intensifica as sensações.

Perseguiu-se então um equilíbrio de luz e escuridão para os espaços de visita, que não deveriam ser demasiado luminosos para não condicionar o estágio do vinho, nem demasiado escura para que tudo fosse legivel. A luz revelou-se um ponto chave na construção do espaço, pois torna o espaço nitido através das suas diferentes intensidades. No espaço da entrada, a luz ilumina o espaço; uma luz brilhante e homogénea que paraliza a imaginação e faz com que se comtemple a paisagem. A penumbra da sala dos bar-

Volume II [PROJECTO]
Ver desenho 07 e 08

124.
SERLIO, Sebastiano -planta do Greek Council Hall, 100 colunas. " Pythagorean Palaces,
125.
ROSSI, Aldo - 1994
126.
FRANÇOI-MARIUS- Granet- Crypt of San Martino ai Monti, Roma- 1806

214. RODRIGUES, José Miguel - *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura.* Porto: Afrontamento, Lda 1a ed, 2013, p.100
215. ALBERTI, Leon Battista "(I, 10)" in GRASSI, Giorgio- *Leon Battista Alberti e a Arquitectura Romana.* Porto: Fundação Marques da Silva, 2015, p149
216. GRASSI; *Op. cit;* p.149
217. ALBERTI, Leon Battista (VI,13)
218. ALBERTI, Leon Battista (I, 10) *in* GRASSI; *Op. cit;* p.149



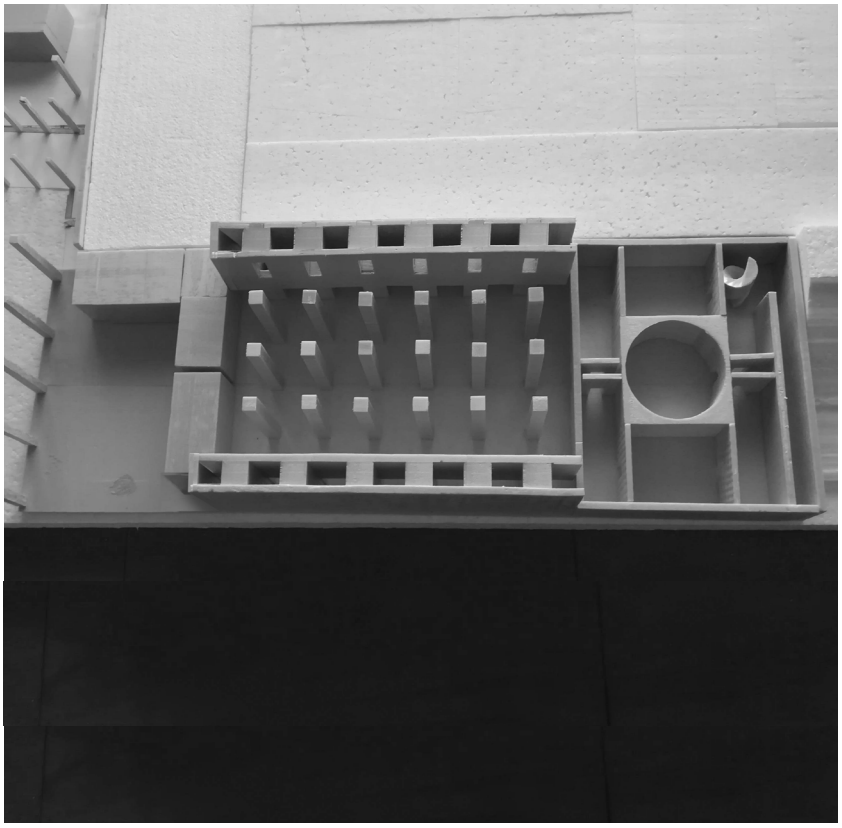


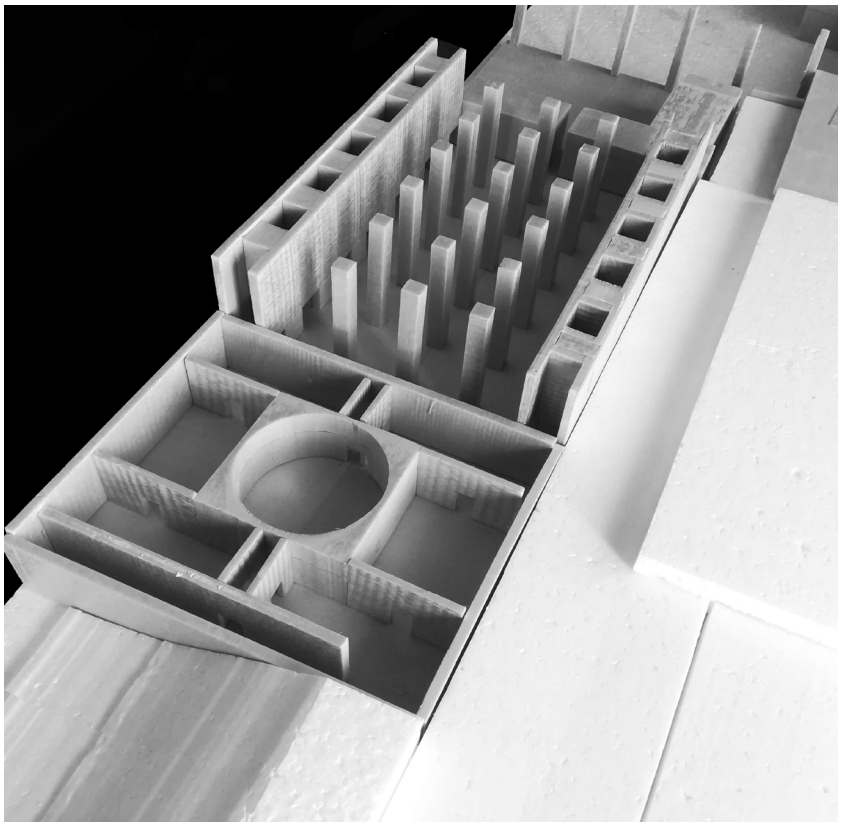


ris, por força da conservação destes, desperta a imaginação ao fazer com que as imagens visuais sejam pouco claras e ambíguas e evoca um estado meditativo. Na sala dos barris, a luz entra no espaço filtrada pela percorrência vertical dos vazios nas paredes laterais e chega rasante ao plano do chão, como num quadro de Rembrandt (fig 128), a luz ilumina de forma ténue a cena e a penumbra que a envolve destaca-a. Assim, o percurso e os barris são iluminados pelas aberturas colocadas a eixo do corredor entre os barris. Tal acentua o carácter místico do espaço pelo drama deste jogo de luz. Na sala de degustação, a luz zenital toca todas as superficies, recantos ou dobras do espaço, como numa pintura de Vermeer[219] (fig. 129), que destaca o vestido ou a postura atenta de delicadeza da mulher e todos os objetos. Cria-se, assim, uma relação com a realidade exterior que entra intensamente e se torna parte da sala.

127.
Esquema de luz e percurso da visita.
128.
REMBRANDT - embrandt- Auto-retrato
129.
VERMEER- Mulher a segurar uma balança

219. Alguns objetos na sala refletem essa luz que afeta o exterior, o exterior não chega a aparecer porque a janela está entreaberta, mas no entanto o exterior está presente em cada recanto ou dobra do espaço, até no estado esperado do vestido ou na postura atenta de delicadeza da mulher.





130.
maquete piso 0
131.
maquete piso 0



Desde o instante em que se desce pelas escadas vindas da cota superior, ou vindo desde o pátio, chega-se a um espaço cuja geometria elementar de alinhamentos paralelos e proporções próximas às medidas do corpo humano, recebe e acolhe o visitante. No interior deste espaço, percecio-na-se a escada em recorte na parede, sente-se o seu prolongamento para o exterior, sendo a vasta paisagem enquadrada. Há neste espaço uma última relação com o exterior, que o visitante leva guardada na memória.

Da luz plena passa-se à penumbra necessária de uma sala de armazena-mento de barris, onde o vinho repousa e continua o seu desenvolvimen-to. Na transição de espaços cria-se uma tensão, cuja sensação evoca um intervalo entre as notas de uma composição melódica. Neste momento acontece uma tensão no movimento e ao corpo percorrente é-lhe induzida uma restrição. Segundo Stravinsky, *Quanto mais altas as restrições, mais liber-dade é alcançada. É a arbitrariedade da restrição que serve apenas para obter precisão na execução.*[220]

No interior da sala dos barris, agigantam-se as proporções e a atenção do olhar detém-se num espaço hipóstilo que alcança 8,5 metros de altura. O visitante confronta-se com uma '*floresta de colunas'* e experiencia-se a perda da escala comum. As colunas, que sustentam o plano da cobertura orga-nizam os barris e o percurso. A sensação de profundidade torna-se impre-cisa levando a que o visitante se detenha em cada momento específico do percurso. *À medida que o olhar sobe pela fachada interior vão-se produzindo altera-ções de estado de espirito.* [221] O olhar eleva-se e perceciona no tecto uma grelha ortogonal formada pelas vigas. As paredes interiores definem um espaço de geometria simples, cuja pureza geométrica evoca a sensação de estar no interior da nave de uma catedral. Nestas, encontram-se fenestrações de diferentes naturezas. Por um lado a luz escava e esculpe a parede vertical-mente para ilumimar o espaço lateralmente e chega difusa pelas aberturas colocadas alinhadas a eixo dos corredores entre os barris, tornando-se referência e orientação do percurso. Tal leva a que o espaço evoque aquele descrito por Le Corbusier*, o espaço eleva-se e torna-se marcadamente vertical, como*

132.
Vista da sala dos barris de vinho

220. STRAVINSKY

221. BOTTON, Alain- *A Arquitectura da Felicidade.* Alfragide: D.Quixote 2a ed, 2017, p.208



uma catedral e o usuário é levado a um ritmo sensorial (a luz e o volume) e por medidas próprias a um mundo em si que lhe diz aquilo que tinha a dizer.[222] Por outro lado, encontram-se nas paredes dos topos, espaços que conduzem onde as garrafas rotuladas se encontram expostas

As proporções do espaço são controladas por linhas inscritas nas paredes, cavidades de passagens, vãos ou aberturas de luz, que permitem que as alturas se relacionem. Induzem uma correcção puramente visual da figura de conjunto relativamente à perceção desses mesmos espaços. Segundo Alberti, *também a elegância do edifício deve merecer a nossa atenção. Se a altura das paredes for exagerada, aplicar-se-lhes-á cornijas ou linhas divisórias até determinado nível, subdividindo-a. Se, porém, uma parede for demasiado comprida, erguer-se-ão colunas do cimo à base, não demasiado próximas entre si, mas mais distantes. Deste modo, o olhar poderá fixar-se e descansar nos lugares de repouso que se lhe oferecem e assim enfadar-se bastante menos com a vastidão do ambiente.* [223]

O visitante move-se e encontra a sala de degustação: um espaço que emana tranquilidade. A sala de degustação cria a possibilidade de estar acolhido num lugar sentado a provar tranquilamente o vinho. Experiencia-se uma atmosfera na qual o silêncio e a tranquilidade se aproximam do essencial. Nas palavras de Pallasmaa, *A arquitetura apresenta o drama da construção silenciado em matéria, espaço e luz. Por fim, a arquitetura é a arte do silêncio petrificado.*[224] No interior deste espaço evoca-se a experiência de estar numa ábside sob uma cúpula, semelhante à espacialidade romana do Panteão. A luz entra no seu interior por uma abertura no centro da cúpula, que ilumina o espaço. No interior deste espaço, perpetua-se a noção de tempo, sobre o qual o arquiteto Boullé refere, *(...)a luz e a sombra não são senão os outros aspectos do tempo cronológico, a fusão do tempo, atmosférico e cronológico, que mostram a Arquitetura e a consomem e dela dão uma imagem breve, e no entanto tão longa.*[225]

Quando sai do espaço de degustação, pelo estreito corredor, o visitante

222. LE CORBUSIER - *Por Uma Arquitectura*. São Paulo: Perspectiva 6a ed, 2009, p.127

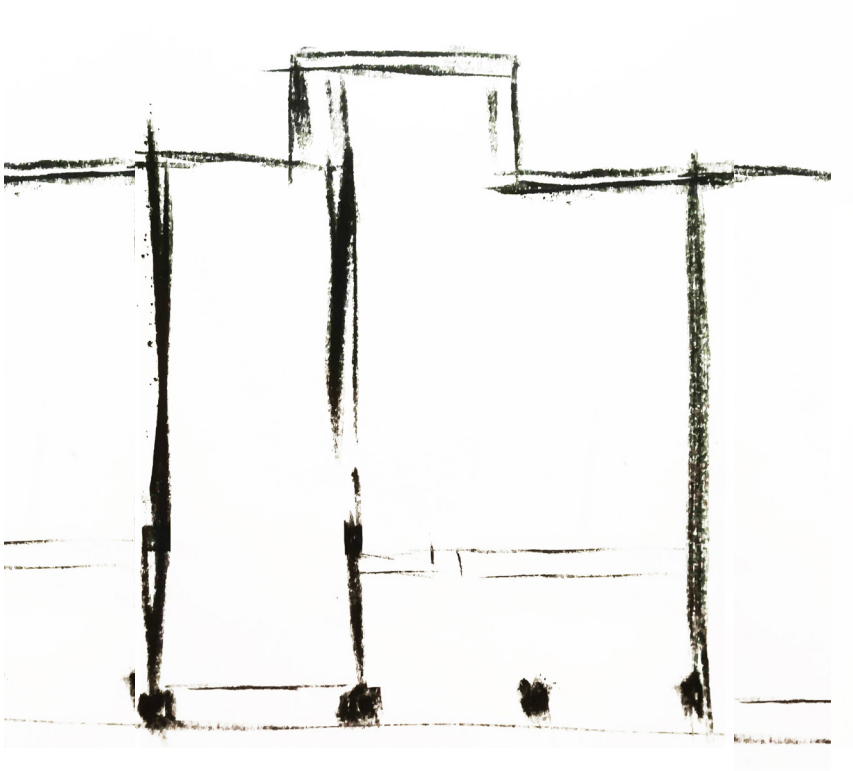
223. ALBERTI (De re aedificatoria, X,17)

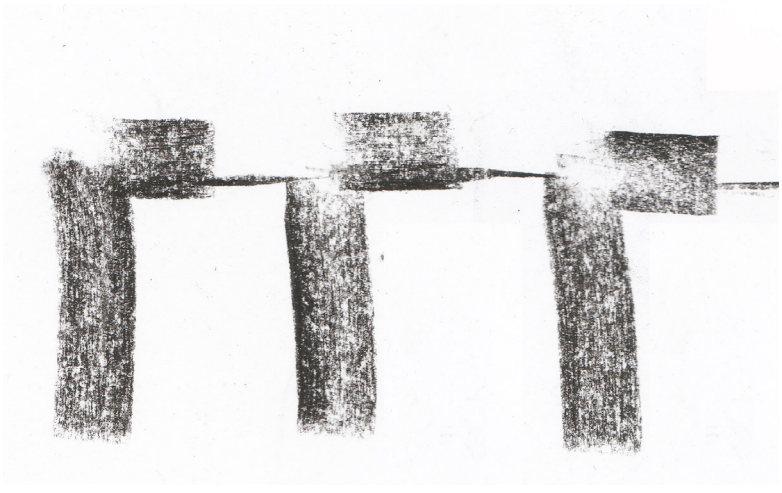
224. PALLASMAA, Juhani- *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili 2ªed, 2018, p. 63

225. Étienne-Louis Boullée, *cit in* ROSSI, Aldo- *Autobiografia Científica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p.23

133.
Vista da sala de provas de vinho

vislumbra uma luz ao fundo que lhe permite sair para o terraço de degustação sobre a paisagem. Poderá também subir e terminar o percurso, terminando a visita. Ao longo do percurso, o chão permaneceu imóvel, estável e nivelado, preso à gravidade que o atrai: o betão que o materializa protege da ruína e a terra modela os espaços.





3.4 estar, na paisagem

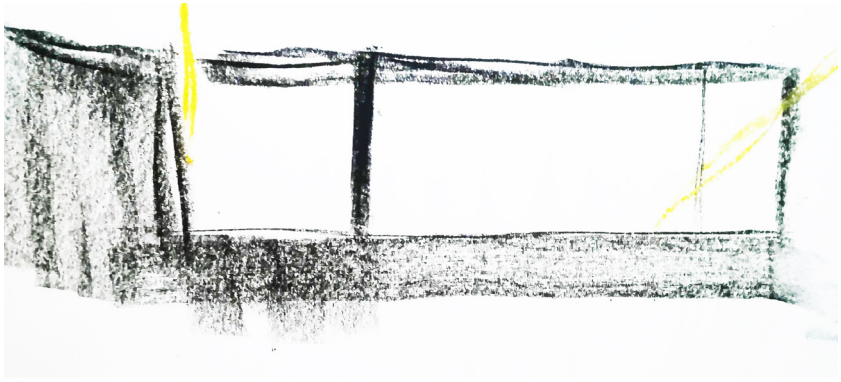
> *Eu penso que a memória entra pelos olhos.*
> *Há umas partes inflamáveis nas paisagens, as que regressam quando vemos a memória a mover-se de fora para dentro.* [226]

Admitiu-se desde o início considerar, sem ressalvas à partida, sem ainda um invólucro pré-estabelecido nem sequer materiais para considerar, que cada unidade de alojamento participasse num equilíbrio harmónico entre estas e houvesse uma coordenação absoluta entre as partes e funções distintas. Procurava-se dar forma à dicotomia da *célula-estância* e *universo*, isto é, que desde o interior do espaço, o visitante comunicasse com a paisagem e se posicionasse sobre o *tempo*, percecionando as cadências cíclicas da natureza, contemplando-a. Tais premissas procuram uma activação da consciência existêncial do presente, a qual se faz hospitalidade, pois segundo Daniel Birnbaum, *a presença deve ser vista como um princípio de hospitalidade.* Assim, a intenção é a de que o visitante se envolva numa atmosfera introspectiva, que fortifique a sua consciência existencial pela activação da consciência do presente. A noção de tempo deveria, assim, ser sublinhada pela intensidade e tranquilidade da experiência sobre um cenário natural, decorrendo do apelo a todos os nossos sentidos.[227]

Nesta linha de raciocino, perseguiu-se um tema de desenho que tem por base as premissas descritas, estabelecidas num módulo capaz de reunir a zona de descanso e casa de banho. Estes seguem uma lógica de espaços comunicantes, que permitiu organizar a célula sem recorrer a corredores de distribuição dispondo-se de toda a área útil, por outras palavras, *os espaços falam uns com os outros (…) a estrutura dos espaços à luz deles*[228] O módulo como unidade para a determinação de um vínculo regulador de maneira '*intuitiva' e 'deliberada',* dando corpo ao ritmo imaginado e apropriado para a composição e repetição, para para alcançar a ordem. Uma operação que

134.
módulo do quarto
135.
esquema cheio-vazio

226. HELDER, Herberto - *Photomaton & Vox*. Porto: Porto Editora 6a ed, 2015, p. 139
227. PALLASMAA, Juhani- *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili 2ªed, 2018, p.75
228. LOBELL, John- *Between Silence and Light*. Shambhala publications. Boston,1979; p.36





deriva *de maior ou menor grau da intuição ou da razão, segundo os temperamentos.*[229] A definição da relação entre as partes, presta-se a *uma ordem harmónica, uma ordem na qual a relação entre as partes e o todo forme um conjunto coerente, numa palavra, um organismo.*[230] As células, desenham-se a partir *uma tensão animadora entre ordem (construído) e o caos (natureza)*. O plano-de-chão e plano-de-tecto, constituem dois imensos planos que percorrem o espaço interior de todas as unidades, unificando-as. A elementaridade formal do espaço causa uma impressão de atemporalidade que segundo o poeta russo Joseph Brodsky, *É como se o espaço, consciente… de sua inferioridade ao tempo, responde com a única propriedade que o tempo não possui: com a beleza.*[231] Procura-se que o interior proporcione uma apreensão visual inocente, como a de um prazer infantil imediato com que se experimenta a visão, que Alvar Aalto defende como a única forma de reconhecer a *beleza*[232]

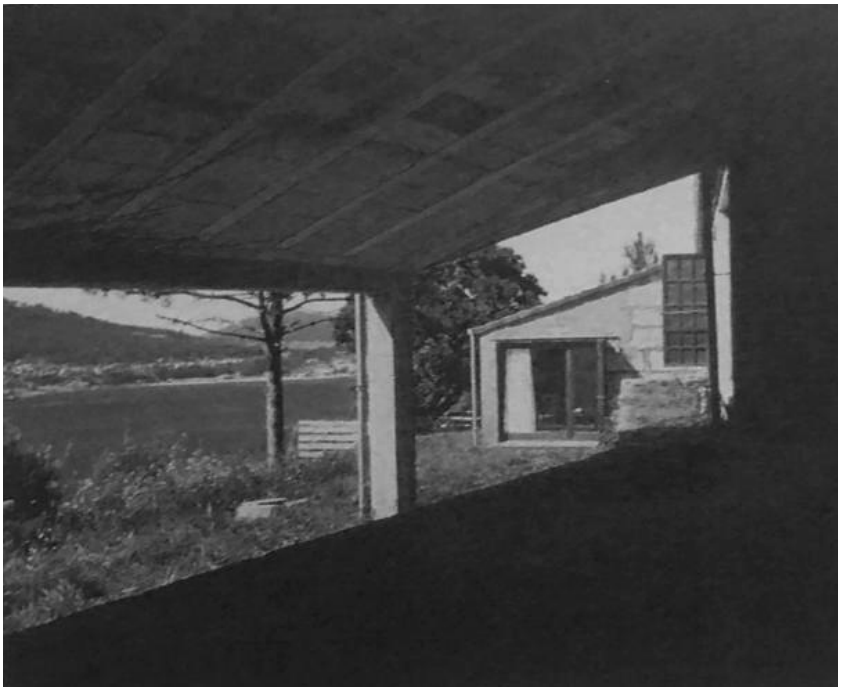
Este método compositivo, referenciou-se no projecto de alojamento temporário em Devon, Secular Retreat, da autoria do arquiteto Peter Zumthor. Não obstante, esta '*intuição'* repercurte-se também no sistema da estrutura trilítica num gesto de desenho directo -de estrutura- sem que haja lugar para qualquer camuflagem ou homenagem, pois o material exposto liberta-se de obsessões e gestos supérfluos, '*aquele que modela dá a face.'* Segundo Sérgio Fernandez, *A pureza da conceção estará patente na pureza da imagem conseguida e na grande simplicidade de pormenorização. Os materiais empregues assumirão, sem subterfúgios, a sua expressão própria.*[233]

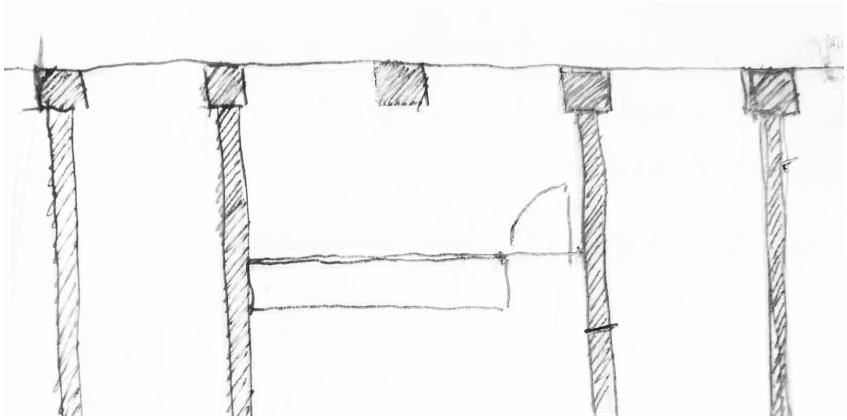
Um pátio articula este corpo e o da adega. Este dispositivo, medeia e equilíbra o encontro das esferas dos espaços público e privado, permitindo que ambas convivam e os seus limites sejam encontrados. Assim, estende-se em direcção a nordeste e noroeste e promete uma sensação de estar sobre a paisagem, um espaço aberto.

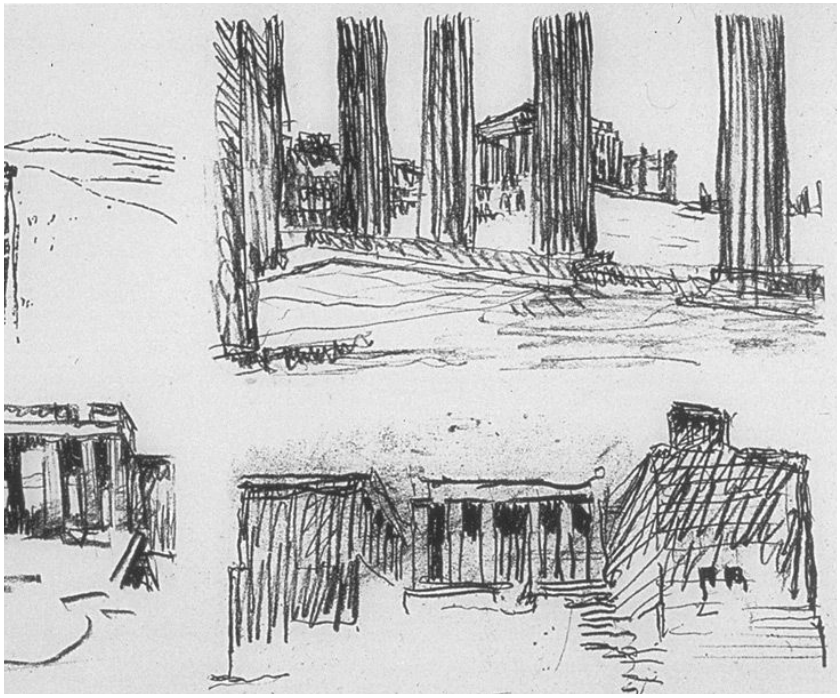
Volume II [PROJECTO]
Ver desenho 11

136.
esboço módulo do Quarto
137.
ZUMTHOR, Peter - planta da Villa Devon, Englaterra

229. OZENFANT A. y JEANNERET Ch. E. - *Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926*. Madrid: Biblioteca de Arquitectura El Croquis Editorial, 1994, p.59
230. RODRIGUES, José Miguel - *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura.* Porto: Afrontamento, Lda 1a ed, 2013, p.117
231. BRODSKY, Joseph *cit in* PALLASMAA, Juhani - *Encounters 2*. Estonia: Peter MacKeith 2a ed, 2012, p.35
232. SCHILDT, Göran - *Alvar Aalto. In His Own Words*. New York: Rizzoli 1ª ed, 1997, p.57
233. FERNANDEZ, Sergio - *Só nos e santa tecla.* Porto: Dafne 1ª ed, 2008, p.38

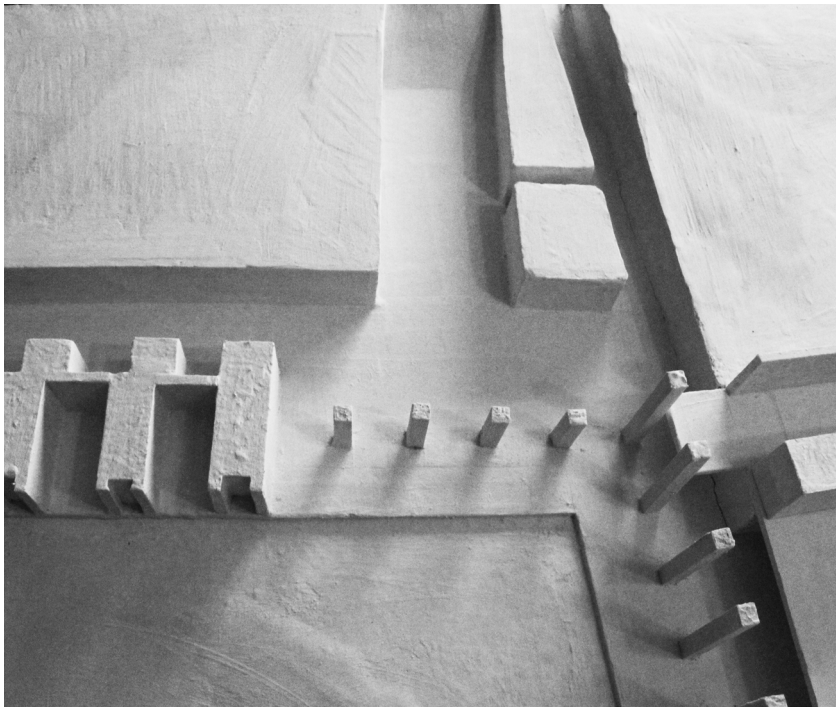


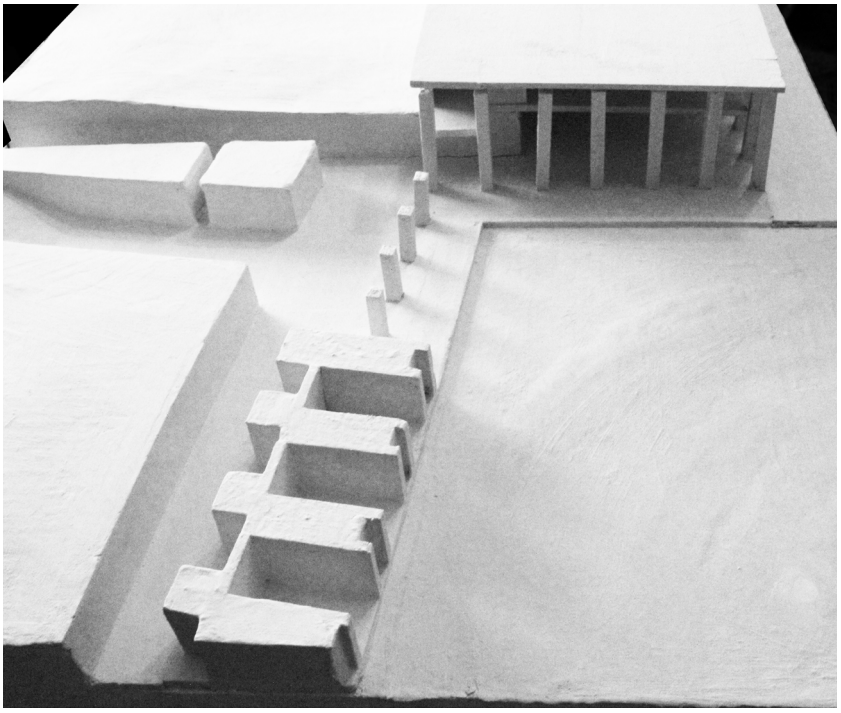




Volume II [PROJECTO]
Ver desenho 03 e 11

138.
Vila alcina- vista do interior do pátio sobre a paisagem
139.
desenho do alçado do quarto
140
LE CORBUSIER- Propileus da acrópole, Atenas





Tendo em mente a referência que Auguste Choisy elabora sobre o *Pitoresco Grego,*[234] cria-se uma expriência espacial, na qual, o gesto de desenho induz uma apreensão comparável à que Sergei Eisenstein registou: plano por plano, o ponto de vista é construído como *aquele que as nossas pernas criam ao caminhar entre os edifícios da Acrópole.*[235]

Desde o nível do percurso pedonal, ainda por entre o ambiente bucólico da Quinta, o visitante é convidado a descer ao piso inferior pela perceção de uma rampa. Ao percorrê-la, em movimento descendente, há uma transição de realidades, a qual o corpo sente pela tensão exercida pelas dimensões do dispositivo e o conduz a um ambiente cada vez menos iluminado. Os ritmos da quinta distanciam-se à medida que se desce e se encontra o espaço de receção: chega-se a um espaço de sombra, aberto, entre dois corpos, que se instala como prelúdio de interioridade; um lugar de acolhimento, um abrigo aberto cuja geometria elementar torna sensível o espaço. Neste espaço umbral sob a cobertura, os planos horizontais do chão e da cobertura tornam-se condição bastante para emoldurar o quadro: vale da frente-céu-caudal do rio. Promovido o desabrochar visual sobre a paisagem, revela-se diante o visitante a infinidade do lugar, referenciada na finitude do construído. Este espaços sobre a 'plataforma', gerado a partir do vínculo que vai do conjunto ao horizonte, emana uma ideia de hospitalidade: amaciado e refrescado pela a luz clara e pela brisa do vento, que por aí turva de acolhimento e afecto a posição do visitante. Neste espaço, o corpo percorrente, para além da paisagem, perceciona eixos que articulam movimentos; descobre e joga com referências que ordenam a perceção visual e lhe permitem compreender o espaço.

O alinhamento da entrada encontra perpendicularmente a diretriz distributiva das células. Percorrendo esta linha distributiva perceciona-se que o plano da cobertura se desprende da parede, desenhando um rasgo, tangente à parede de betão liso, que conduz os visitantes aos respetivos quartos. Sente-se uma tensão promulgada pela dicotomia clausura-percurso (induzida no espaço) e a própria invasão deliberada da natureza.

141.
maquete do pátio e receção
142
maquete do pátio e quarto-

234. CHOISY, Auguste - *Histoire de l'architecture.* Genéve: Slatkine reprints, 1987, p. 121
235. EISENSTEI, Sergei - *Montage and Architecture.* Moscow: Assemblage n.10, 1989. p.117



O murmúrio da chuva que repousa e molha o chão, a brisa das tardes de primavera ou o feixe de luz vindo de sul que perdura nos dias de verão - a ação da natureza participa no espaço e caminha com os visitantes. Promove-se um espaço de deambulação cerrado sobre si, que se conforma lateralmente por meio da encosta e das entradas para as células, revogando assim qualquer avistamento/enquadramento da paisagem.

As entradas são pautadas por volumes que avançam sobre o corredor, promotores de um ritmo, de contraste entre o momento da deambulação e o de chegada à célula. É de notar que o pavimento, a parede lateral e a cobertura - superfícies que contactam com a terra natural do território materializam-se em betão, como forma de proteção do desgaste e da ruína da terra que molda as células e os restantes espaços.

Tudo se transforma, a partir do momento em que o limiar da entrada é transposto: à rugosidade dos materiais/atmosfera exterior - que imprimem a impressão que ainda são parte do solo, sucede-se uma maciez inesperada- a terra das paredes é levada para o interior e conjuga-se com a madeira do soalho, o betão polido do tecto, o tecido e o vidro- a entrada envolve o visitante de imediato e leva-o para um ambiente protetor, suave, afável. Existem apenas os elementos essenciais para a estadia: a cama, uma alcova junto à janela- um abrigo. Nas palavras de Aalto, *a forma nada mais é do que um desejo concentrado de vida eterna na terra.*[236] A sensação no interior de um invólucro estanque e opaco, orientado a poente; possui uma atmosfera de simplicidade -um suave hedonismo se desprende dela- que acolhe e conforta, que desperta o prazer de contemplar. Uma janela capta a paisagem e permite o contacto com lugares para onde se foge em pensamento, na procura do verdadeiro refúgio - a água o céu e a terra. Desde o gesto de inclusão que separa o visitante e o coloca num ambiente abrigado, o espaço é traduzido de volta a uma relação com a natureza a fim de criar uma morada humana utilizável -a parede vertical é responsável por esta tarefa de divisão, e essencialmente pela mediação[237] Neste interior, a natureza adquire um significado mais profundo do que aquele apreendido fora ao

143.
Vista corredor de acesso aos quartos

236. SCHILDT, Göran; *Op. cit;* p.57
237. VAN DER LAAN, Dom H. - *Architectonic space.* The Netherlands: Leiden E.J.Brill, 1983, p.78



ar livre. O exterior interioriza-se e torna-se parte do próprio espaço, um ato proveniente da complacência da busca e necessidade de contemplar. A terra, que o sujeito vê não é somente aquilo que o espaço protege diante de si, mas também toda a 'terra' que o 'espaço observa' *o que a natureza exige do nosso espirito é ser compreendida nela mesma, na sua essência.*[238] não tanto em aspecto, uma vez que paisagem completa o espaço.

Perceciona-se um outro espaço, a casa de banho, com a mesma materialidade que o quarto e que possui a mesma relação com a paisagem; uma mesma condição de transparência leva a que a privacidade seja exposta. O encerramento do espaço, a privacidade desejada, ainda que os olhares possiveís do exterior sejam longínquos, é conseguida pelo encerramento de uma cortina opaca de tecido pesado.

Voltando ao espaço do quarto, a profundidade do vão forma uma alcova que permite estar sentado, com um olhar sobre a paisagem, no calor e intimidade. A varanda coberta, entre os dois planos de alçado, permite estar abrigado ou na sombra. Procurou-se que o que os olhos apreendessem da paisagem fosse moldado pela construção de um ponto de vista. Constrói-se assim uma vista composta pelos limites físicos do espaço: a coluna ao centro e as paredes laterias enquadram a paisagem e os elementos nela dispersos.

144.
Vista interior do quarto

238. OZENFANT A. y JEANNERET Ch. E. - *Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926*. Madrid: Biblioteca de Arquitectura El Croquis Editorial, 1994, p.116

4. escrito na matéria do espaço



4. escrito na matéria do espaço

> *Numa sociedade que celebra o essencial, a arquitetura pode, desde o seu âmbito, opor-se à resistência, opor-se ao desgaste de formas e significados e falar a sua própria língua, procurar criar impacto e significado, quer no lugar, quer no observador.*[239]

Concluímos, então, a nossa jornada, reunidos finalmente no termo de um discurso que, entre universos, coligou o esforço e compromisso de adequação e o interesse renovado pelas tradições locais -da arquitetura feita à medida dos materiais, da paisagem, do canto e da dança das vindimas- e que materializou um 'objeto linguístico,' uma massa palpável e física -presente- que engenha múltiplas relações[240] e torna audível a ressonância de uma linguagem. Esta materialização revoga a importância da matéria ou, como diria Luis Mansilla, a '*confiança na matéria*,' na prática arquitetónica, como fonte de significação e directriz de princípios, ainda que o faça em nubloso. A matéria, neste caso -a terra- é a meta-linguagem,[241]que pela sua natureza intrínseca, congrega neste objeto a possibilidade do uso de técnicas e a mão-de-obra qualificada por muita antiga experiência e funde-se com a paisagem, sendo por isso adequada ao seu bom senso/senso comum. Esta celebra o mundo rural como lugar de naturalidade não contaminada.

A linguagem torna-se sua [do poeta] matéria prima, e esta propõe-se significar - não exatamente ideias ou conceitos que possamos tentar transmitir pelo discurso, mas esses enormes objetos linguísticos que constituem conjuntos ou pedaços de discurso.[242]

O objeto linguístico, ainda que se expresse numa linguagem criada pelo

145.
Juan Navarro Baldeweg- "A coluna e o peso"
Nota: instalação de peso de 1kg junto a uma coluna Dórica - problemática da matéria e do sentido

239. ZUMTHOR, Peter- *Pensar la arquitectura.* Barcelona: Gustavo Gili 3ª ed, 2014, p.27
240. NIETZSCHE, Friedrich- "A existência de um modo de expressão adequado é absurda: está na essência de uma linguagem, de um meio de expressão, expressar uma mera relação".
241. A prática do arquiteto emula a de um poeta, da mesma forma que *"o poeta se assemelha ao químico que tenta fazer a síntese das grandes moléculas; trata de criar enormes seres linguísticos, objetos compactos, cujos materiais já são de natureza linguística: uma espécie de meta-linguagem.* LÉVI-STRAUSS spud Chansonnier1989. p.115
242.

arquiteto, é sobrevivente à intenção dele mesmo, pois a sua significação não se esgota nem equivale à sua intenção, pelo contrário, transcende o contexto de origem e permanece legível. É, todavia, persistente, ainda que o seu corpo, como o do homem, esteja condenado à decadência vital, que impele uma 'sensação de perda contínua dilacerante'. Sendo a vinculação de uma linguagem, é a vinculação contínua da sua imagem afetiva, quer isto dizer que a experiência do espaço é guiada em todos os sentidos, pelo corpo e pelo toque da pele nos detalhes, assim provido de emoção poética e desprovido de justificação para além do mero ato de existir.

Apresentam-nos a linguagem dos primeiros homens como línguas de geómetras e verificamos que são línguas de poetas (…) Não se começou por raciocinar, mas por sentir.[243]

A ambição maior de criação de um 'objeto linguístico' está, ainda assim, por cumprir, já que com tudo isto não é ainda arquitetura corpórea, sendo que permanecemos ainda restringidos ao domínio literário da teoria e à bidimensionalidade do papel sobre o estirador. Considerando-se a arquitetura como a 'língua de poetas', faltará sentir a textura, o cheiro, abrigarmo-nos no conforto da matéria nua entre paredes profundas onde se instala o silêncio ensurdecedor e recetivo, que nos consciencializa da nossa solidão essencial, que faz recordar e que permite relacionar os sentidos no espaço. Faltará viver e percorrer os trajetos de forte tensão emotiva que se apaziguam nos espaços do programa, artifisiosamente enriquecidos pelo detalhe, aposto à construção, transferindo-se para outro plano de entendimento plástico. Contudo, o esforço -por ser grande- vale por si próprio, e talvez com ele tenhamos conseguido chegar um pouco mais próximo de um seu vislumbre. Com este projeto, a vinculação da linguagem vem sob a forma de um objeto pesado, estruturalmente preso a uma gravidade mensurável "até ao final da pele" porque se insurge contra todos os sentidos; produz encontros materiais com as formas e o espaço e tem na sua fisicalidade a fonte de significação primária. Trata-se de um objeto formalmente assético e figurativamente silencioso, brotado e construído da terra, prestando homenagem ao estado da sua matéria anterior e, assim

243. ROUSSEAU, Jean-Jacques- Ensaio sobre a origem das línguas. São Paulo: Unicamp, 1998, p.169

erguido no vale, emula o gesto que o rio teve para modelar a encosta, figurando-se entre uma vontade de sua omissão e de afirmação.

Instalado na segurança da paisagem de um vale e de uma topografia estimulantes, desejada inalterável como espécie de garante de uma harmonia universal, que foi cenário, lugar e matéria, duplamente removido do seu repouso natural. Um edificio concebido em comtemplação e compreensão da natureza, não sendo, no entanto, mimético nem passivo, mas de generosa identificação e ativa interpretação. Desde os seus espaços, contempla-se 'o excesso de natureza', onde se produz uma experiência extraordinariamente curativa que nos integra no eterno ciclo da natureza, onde se sente a respiração lenta da terra.

Tal como é, tal como o homem organiza o seu espaço, a um indivíduo e a uma sociedade em equilíbrio corresponde um espaço hamónico [...] A forma criada pelo homem é prolongamento dele -com as sua qualidades e com os seus defeitos. [...] Antes de arquiteto, o arquiteto é homem e homem que utiliza a sua profissão como instrumento em benefício dos outros homens, da sociedade a que pertence. [244]

A arquitetura tem uma missão humanista de tornar legível a cultura sob escrutínio; de resistir à decadência dos valores espirituais e culturais; de fazer com que o seu corpo construído não seja inferior ao terreno natural que ele substituíu. Devemos a essas porções de Terra que os edifícios com que os cobrimos se ergam como promessas das mais elevadas e das mais inteligentes formas de felicidade.

Que seja assim o arquiteto - homem entre os homens - organizador do espaço - criador de felicidade.[245]

244. TÁVORA, Fernando- *Da organização do espaço.* Porto: Faup, 2006, p.73-74

245. TÁVORA, Fernando- *Da organização do espaço.* Porto: Faup, 2006, p.75

bibliografia

ÁBALOS, Iñaki – *A Boa Vida.* Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BACHELARD, Gaston - *A poética do espaço.* São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BAEZA, Alberto Campo - *Textos.* Madrid: Asimétricas, 2017.

BARTHES, Roland- *O rumor da língua.* Lisboa: Edições 70, 1987.

BOTTON, Alain- *A Arquitectura da Felicidade.* Alfragide: D.Quixote 2a ed, 2017.

BOLTSHAUSER, Roger; FLURY, Aita - *Elementares Zum Raum.* Austria: Atelier Reinhard Gassner, 2009.

CARDOSO, Isabel Lopes - *Paisagem e património: aproximações pluridisciplinares.* Porto: Dafne, 2013.

CARNEIRO, Alberto - *Campo, Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto.* Porto: FAUP Publicações 1ª ed, 1995.

CHOISY, Auguste - *Histoire de l'architecture.* Genéve: Slatkine reprints, 1987.

CORBOZ, André - *Le territoire comme palimpseste et autres essais.* Besançon: Les éditions de l'imprimeur, 2001.

CHUECA-GOITIA, Fernando- *Protótipos na arquitectura greco-romana e a sua influência no mundo Ocidental.* Lisboa: Ulmeiro 1a ed, 1996.

ESPOSITO, Antonio - *Eduardo Souto de Moura/ Antonio Esposito, Giovanni Leoni.* Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

ESPUELAS, Fernando- *El claro en el bosque.* Barcelona: Fundación caja de Arquitectos, 1999.

ESPUELAS, Fernando - *Madre Materia.* Madrid: Lampreave, 2009.

EVANS, Robin- *Figures, Doors and Passages.* London: Architectural Association Publications, 1997.

FERNANDEZ, Sergio - *Só nos e santa tecla.* Porto: Dafne 1a ed, 2008.

FLORA,Samuel -*Le corbusier and the Architectural promenade.* Basel: Birkhäuser., 2010.

FOUCAULT, Michel- *O que é um autor?* Lisboa: Vega Passagens 7ª ed, 2009.

FRAMPTON, Kenneth - *Historia crítica de la arquitectura moderna.* Barcelona: Gustavo Gili 11ªed, 2002.

GRASSI, Giorgio - *Leon Battista Alberti e a Arquitectura Romana.* Porto: Fundação Marques da Silva, 2015

HEIDEGGER, Martin - *Construir, habitar, pensar.* Madrid: La oficina, 2015.

HEIDEGGER, Martin - *A origem da obra de arte.* Lisboa: Edições 70, 2018.

HELDER, Herberto - *Photomaton & Vox.* Porto: Porto Editora 6a ed, 2015.

HOLL, Steven - *Parallax.* Basel: Birkhäuser, 2000.

JACQUES, Lucan - *Composition, Non-composition.* Lausanne: EPFL Press 1a ed, 2012.

KANDINSKY, Wassily - *Ponto, Linha, Plano.* Lisboa: Edições 70, 1970.

KUBLER, George - *A Forma do Tempo. Observações sobre a história dos objectos.* Lisboa: Vega, 1998

LYNCH, Kevin - *A imagem da cidade.* Lisboa: Edições 70, 1999.

KUBLER, George - *A Forma do Tempo. Observações sobre a história dos objectos.* Lisboa: Vega

KULKA, Heinrich- *Adolf Loos. Das Werk des Architekten.* Viena: Löcker Verlag, 1979.

LE CORBUSIER - *Precisões.* São Paulo, Cosac&Naify Xa ed. xxxx

LE CORBUSIER - *Por Uma Arquitectura.* São Paulo: Perspectiva 6a ed, 2009.

LE CORBUSIER, *Une Encyclopédie.* Paris: C.G.P.1987.

LÉVI-STRAUSS spud Chansonnier1989

LOBELL, John - *Between Silence and Light.* Boston: Shambhala publications, 1979.

MANSILLA, Luis M.- *Escritos circenses.* Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

MANSILLA, Luis M. - *Viaje al interior del tiempo.* Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002.

MARTINS-PEREIRA, Gaspar - *Roriz História de uma Quinta no coração do Douro.* Lisboa: Afrontamento, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice - *A fenomenologia da percepção.* São Paulo: Martins Flores 3ªed, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice - *O visível e o invisível.* São Paulo: Perspectiva, 2009.

MERRILL, Michael- *Louis Kahn on the Troughtful Making of Spaces: The dominican motherhouse and a modern culture of space.* Baden: Lars Müller Publ, 2010.

MONTEIRO, Manuel - *O Douro, Principais quintas, navegação, culturas, paisagens e costumes.* Porto: Edições Livro Branco 2ªed, 1998.
NIETZSCHE, Friedrich - *Mythus.* Basel: Vergeblichkeit, 1942.

NIETZSCHE, Friedrich - *A visão dionisíaca do mundo.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NORBERG- SCHULZ, Christian - *Arquitectura Occidental.* Barcelona: Gustavo Gili, S.A 3a ed, 1999.

NORBERG-SCHULZ, Christian - *Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture.* New York: Rizzoli 1ª ed, 1980.

NORBERG-SCHULZ, Christian - *Meaning in Western Architecture.* New York: Praeger Publishers, 1975.

NOUVEL, Jean - *Architecture and Design 1976-1995.* Milan: Skira, 1997.

OLGIATI, Valerio; BREITSCHMID, Markus - *The Significance of the Idea in the Architecture of Valerio Olgiati.* Zurich: Niggli, 2008.

OZENFANT A. y JEANNERET Ch. E. - *Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926.* Madrid: Biblioteca de Arquitectura El Croquis Editorial, 1994.

PALLASMAA, Juhani - *Encounters 1.* Estonia: Peter MacKeith 2a ed, 2012.

PALLASMAA, Juhani - *Encounters 2.* Estonia: Peter MacKeith 2a ed, 2012.

PALLASMAA, Juhani- *Los ojos de la piel.* Barcelona: Gustavo Gili 2ªed, 2018.

RODRIGUES, José Miguel - *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura.* Porto: Afrontamento, Lda 1a ed, 2013.

ROSSI, Aldo - *A Arquitectura da cidade.* Barcelona: Cosmos, 2001.

ROSSI, Aldo- *Autobiografia Cientifica.* Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

ROUSSEAU, Jean-Jacques- *Ensaio sobre a origem das línguas.* São Paulo: Unicamp,1998.

SAUNIER, Dominique- *L'Entrepôt de Vin de Porto et l'Activité Vinicole dans la Région Portuense.* Bordeaux: 1985.

SCHAMA, Simon - *Paisagem e Memória.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHILDT, Göran - *Alvar Aalto.In His Own Words.* New York: Rizzoli 1ªed, 1997.
SOLÀ-MORALES, Ignacio de - *Intervenciones.* Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

STEIL, Carlos Alberto; MOURA CARVALHO, Isabel Cristina de - *Cultura, percep-*

ção e ambiente: diálogos com Tim Ingold. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.
TÁVORA, Fernando- *Da organização do espaço.* Porto: Faup, 2006.

VALDERRAMA APARICIO, Luz Fdez - *La construcción de la Mirada : tres distancias.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004.

VAN DER LAAN, Dom H. - *Architectonic Space.* The Netherlands: Leiden E.J.Brill, 1983.

VENTURI, Robert - *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura.* Barcelona: Gustavo Gili, SA 2a ed, 1978.

ZUMTHOR, Peter- *Atmosferas. Entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam.* Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

ZUMTHOR, Peter- *Pensar la arquitectura.* Barcelona: Gustavo Gili 3ª ed, 2014.

ZUMTHOR, Peter - *Therme Vals.* Zurich: Scheidegger & Spiess, 2007.

ZUMTHOR, Peter, LENDING, Mari- *A Feeling of History.* Zurich: Verlag Scheidegger & Sodes AG, 2018.

Periódicos
CHIPPERFIELD, David - El croquis. Madrid: El croquis editorial, 2006

MORETTI, Luigi, "The Structure and Sequence of Space", Spazio, no. 7, 1952-53. (consultado em 2019)

BERNARDO, Edgar-Para um enfoque territorial do turismo no Douro- Colección PASOS Edita, nº 2. Publisher: PASOS; Tenerife. 2018 p.28 (consultado em 2019)

HAVIK, Klaske; TIELENS, Gus, "Atmosphere, Compassion and Embodied Experien- ce A Conversation about Atmosphere with Juhani Pallasmaa" in OASE #91: Building atmosphere, Rotterdam, nai010 Publishers, 2013 (consultado em 2019)

VENTURA, Susana -"Material experimentation in Peter Zumthor's creative process" "Research design through material inquiry" in (consultado em www.susana--ventura.com)

PASQUALINI, Isabella; BLANK, Olaf -"The self-conscious observer: embodiment and Bodily feelings in architecture" *in* Frontiers in Psychology. Switzerland, April, 2018

EISENSTEI, Sergei - *Montage and Architecture.* Editor: Assemblage n.10. Moscow. 1989
Sites Consultados
<https://www.susana-ventura.com/essays/material-experimentation-in-peter--zumthors-creative-process>. (consultado em 2019-03-20)

iconografia

Fig 1 | https-//www.sartle.com/media/artwork/not-to-be-reproduced-rene-magritte

Fig 2 | https-//de.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/may/12/how-joseph-beuys-celebrated-his-63rd-birthday/

Fig 3 | https-//i.pinimg.com/originals/b6/0f/e2/b60fe2532301c5270754aa0d4e6982ed

Fig 4 | https-//i.pinimg.com/564x/b9/32/75/b932759fb4b16a9ae8bbd8755b2da45e

Fig 5 | arquia tesis_10_Apuntes de Viaje al Interior del Tiempo_portada

Fig 6 | https-//images-cdn.impresa.pt/visao/2016-12-22-biel-3.jpg/original/mw-1240

Fig 7 | https-//upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog

Fig 8 | https-//pt.wahooart.com/A55A04/w.nsf/O/BRUE-5ZKEKP

Fig 9 | https://i.pinimg.com/originals/96/51/a7/9651a7f68a308b209ac13b68697b5a5f.jpg

Fig 10 | https-//pbs.twimg.com/media/DxDiDTYXcAEnBFW

Fig 11 | https-//arturpastor.tumblr.com/image/172314984988

Fig 14 | https-//arturpastor.tumblr.com/image/172314984988

Fig 15 | https-//brigantia.pt/noticia/centro-de-fotografia-georges-dussaud-tem-duas-novas-exposicoes-em-mostra

Fig 16 | https-//lusojornal.com/exposition-georges-dussaud-sarlat/

Fig 17 | MARTINS-PEREIRA, Gaspar - Roriz História de uma Quinta no coração do Douro. Lisboa: Afrontamento, 2011.

Fig 18 | MARTINS-PEREIRA, Gaspar - Roriz História de uma Quinta no coração do Douro. Lisboa: Afrontamento, 2011.

Fig 19 | https-//arturpastor.tumblr.com/image/188047523129

Fig 21 | http-//www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4720

Fig 22 | https://www.cm-lousada.pt/cmlousada/uploads/document/file/389/206_original.pdf

Fig 23 | https-//www.researchgate.net/figure/Armazens-da-Sandeman-ca-1880-Desenho-de-William-Prater_fig10_315388124

Fig 24 | https-//www.researchgate.net/profile/Mariana_Pereira10/publication/315388124/figure/fig2/AS-473939051847681@1490007283721/Armazens-da-Martinez-Gassiot-C-no-inicio-do-seculo-XX-Fotografia-de-Emilio-Biel

Fig 25 | https://image.slidesharecdn.com/trabalhofotografiaemiliobiel-131104124421-phpapp02/95/trabalho-fotografiaemilio-biel-4-638.jpg?cb=1383569130X

Fig 26 | https-//uploads-ssl.webflow.com/5b598fffddd4237f53218b90/5b991c2d9d45e97ea758e1a8_198-p-1600.jpeg

Fig 27 | https-//www.wikiwand.com/es/El_mundo_(Descartes)

Fig 28 | https://www.antoniochaves.com/fotografia-de-interiores-e-arquitectura/prats-&-symington/

Fig 30 | https-//www.pinterest.ca/pin/486951778443411204/

Fig 31 | http-//hicarquitectura.com/2014/12/camilo-rebelo-pimentel-barbosa-museum-of-art-and-archaeology-of-the-coa-valley/#gallery-2

Fig 32 | MARTINS-PEREIRA, Gaspar - Roriz História de uma Quinta no coração do Douro. Lisboa: Afrontamento, 2011.

Fig 33 | MARTINS-PEREIRA, Gaspar - Roriz História de uma Quinta no coração do Douro. Lisboa: Afrontamento, 2011.

Fig 34 | https-//www.inexhibit.com/wp-content/uploads/2018/06/Allmannajuvet-Zinc-Mine-Museum-Norway-Peter-Zumthor-21

Fig 35 | https-//en.mng.hu/artworks/hand-of-le-corbusier-cap-martin-france/

Fig 36 | https-//newprimitive.tumblr.com/post/28556266681

Fig 37 | https-//thomortiz.tumblr.com/post/52099617814/elunami-the-shell-has-been-placed-on-the-walls

Fig 41 | https-//divisare-res.cloudinary.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1500893743/nqk2og3cbegabvnjqr8h/peter-zumthor-rasmus-hjortshoj-coast-kolumba-museum

Fig 42 | https-//www.bmiaa.com/wp-content/uploads/2017/10/tumblr_mx8pjz683R1rtfs0bo1_1280

Fig 43 | https-//i.pinimg.com/originals/95/d1/b0/95d1b0116b3302187ea246a41f37a00a
Fig 44 | https://www.famagazine.it/public/journals/1/images/50/lom_006.jpg

Fig 45 | 45.https://i.pinimg.com/originals/65/76/71/657671248b1802ca76f02b7077c0aa1c.jpg

Fig 47 | https://www.amazing-world-in-free-stock-pictures-and-photos.com/syracuse-castello-maniace.html

Fig 48 | https-//lh3.googleusercontent.com/proxy/ri5X6goljcGk3prxg0O2S6gK3Otgv7xNv0jx3vrH6Glkw0gBxR5SUpFGra6J-yVWvp2BWXVaHSClQXaeC6qRgYvqofsEvt0qee4ZpPkAsL8BFDTrqkGGDhxp42UwZq68FpzRy2yY47jep6eh

Fig 49 | https://lh3.googleusercontent.com/proxy/AmFYJN14zGbFYRN7q2jxXCBtnuILgrVX_vMIoB-FqKD4r6SpBT7PUYatVlVnIlXalJtdsxLfBiotpXUpOkO4bet56O-zlwvxPftUvbDmlLFkd-dB6ss4TBotzqQ_ERavGKjCWBd91fLKCyzboER2nR8Pm5ewD5H14ovut_8a4QQk_49g_FX7_4i49QyRF3eP9rEBT6zfF8MZV8jv83DhByJ8349p

Fig 50 | https://i.pinimg.com/originals/a9/be/e4/a9bee4ad87753672cb47b44ec4e8a708.jpg

Fig51|https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.069/382

Fig 52 | https://www.architectural-review.com/buildings/library/phillip-exeter-library-in-new-hampshire-usa-by-louis-kahn

Fig 53 | http-//www.body-pixel.com/2010/05/16/body-cinema-caffe-muller-by-pina-bausch/

Fig 54 | https://pt.wikipedia.org/wiki/Igrejas_Escavadas_na_Rocha_de_Lalibela

Fig 55 | LE CORBUSIER - Por Uma Arquitectura. São Paulo: Perspectiva 6a ed, 2009.

Fig 56 | https-//images.adsttc.com/media/images/55f6/d7c1/adbc/01b8/7c00/0109/large_jpg/wh_img_0090-press-page.jpg?1442240404

Fig 57 | http-//socks-studio.com/2018/12/09/luigi-morettis-structures-and-sequences-of-spaces/.jpg

Fig 59 | https///www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/9284-book-lab-josephsohn-markli-somerset
Fig 60 | https-//i2.wp.com/78.media.tumblr.com/5e4de94ad23977c1fd03c72c8f8aa52e/tumblr_p7wk4tva771qd5e3ao4_1280.jpg?w=605&ssl=1

Fig 61 | https-//www.new-age-gamer.com/news/maiores-misterios/

Fig 62 | https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn%3AANd9GcSKw640ao_894b4pCWFv5A3m-O_4RYKKRH5pQ&usqp=CAU

Fig 63 | https-//i.pinimg.com/originals/82/d1/39/82d139f4d3fc0379b03bcf0090de2027.jpg

Fig 64 | https-//i.pinimg.com/originals/37/34/02/37340262217b0d17d6a45ff1d0df2eed.jpg

Fig 66 | https-//i.pinimg.com/originals/f8/a6/dc/f8a6dc6ec5abbb5595e66bd56ab2b30c.jpg

Fig 67 | https-//amorphousnarratives.files.wordpress.com/2019/12/24.jpg?w=1024

Fig 68 | https-//pt.wahooart.com/Art.nsf/O/8XYUCK/$File/Rene-Magritte-Clear-ideas.JPG

Fig 75 | https-//matemolivares.blogia.com/upload/externo-01cea69af326f39b6a68276ff947c9ae.jpg

Fig 77 | https-//i.pinimg.com/600x315/49/f8/70/49f870631e61a9f6fcba564867d1a29e.jpg

Fig 78 | CHIPPERFIELD, David - El croquis. Madrid: El croquis editorial, 2006

Fig 80 | https-//images.adsttc.com/media/images/56dd/cef6/e58e/ceaa/4a00/0001/newsletter/fschapo_tourette_006.jpg?1457376989.jpg

Fig 81 | https-//upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/43/Schinkel_Casa_di_campagna_vicino_di_Siracusa.jpg

Fig 83 | Sergio Fernandez- Nós e santa Tecla

Fig 87 | https-//afasiaarchzine.com/wp-content/uploads/2019/04/Peter-M%C3%A4rkli-.-Fin-Bec-winery-.-Valais-afasia-1.jpg.jpg

Fig 88 | http-//paradisebackyard.blogspot.com/2012/04/erik-gunnar-asplund

Fig 89 | https-//i.pinimg.com/originals/22/cd/da/22cddad197141dafde3782a2ef83aae3.jpg

Fig 90 | https-//www.testgop.gop.pt/wp-content/uploads/2018/03/caranda.jpg

Fig 91 | https-//lh3.googleusercontent.com/proxy/OFibRXFjVfO_k_Ls9W0iR1ZfWYuot_aGxT5Y_cLLpEt0G4tEFLC1hM9MyW0Cthl5es-HksLdv

gSAW149VQDa1AQtxZhVXYQvQLhrvSE4o7IRWcQMXus.jpg

Fig 93 | http-//socks-studio.com/2018/12/09/luigi-morettis-structures-and-sequences-of-spaces/.jpg

Fig 95 | https-//arturpastor.tumblr.com/image/190387941617

Fig 96 | http-//www.aefaup.com/nwsl/2014/1/16/46oah7dn8iwkhb0gi52z1zdxp5lryx

Fig 97 | BOLTSHAUSER, Roger; FLURY, Aita - Elementares Zum Raum. Austria: Atelier Reinhard Gassner, 2009.

Fig 98 | https://www.archdaily.com/634724/ricola-krauterzentrum-herzog-and-de-meuron

Fig 99 | https-//concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2011/05/1301674711-09-indoor-swimming-pool-in-toro-vier-arquitectos.jpg

Fig 102 | https://www.arthipo.com/image/cache/catalog/artists-painters/k/kazimir-malevich/km68-Kazimir-Malevich-Suprematism-Sketch-3-1000x1000.jpg

Fig 104 | https-//i.pinimg.com/originals/a9/b8/7a/a9b87a8689d188598a299cf4a238f7b2.jpg

Fig 107 | https-//upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b9/%C3%89douard_Manet_-_Brioche.jpg/1200px-%C3%89douard_Manet_-_Brioche.jpg

Fig 109 | https-//images.adsttc.com/media/images/5818/c777/e58e/ceee/f600/0111/newsletter/mullerova-vila-adolf-loos-vienna-ad.jpg?1478018929.jpg

Fig 110 | https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:The_Garden_of_Earthly_Delights_by_Bosch_High_Resolution.jpg

Fig 117 | https-//static.cambridge.org/binary/version/id/urn-cambridge.org-id-binary-20160805141203206-0900-01524fig18_2.png?pub-status=live

Fig 119 | https-//images.adsttc.com/media/images/541b/c824/c07a/8048/0600/0064/medium/4-villa-madama.png?1411106848.png

Fig 120 | https-//i.pinimg.com/originals/30/e2/01/30e20142dad47ba937bbd293179fa979.jpg

Fig 122 | CHOISY, Auguste - Histoire de l'architecture. Genéve: Slatkine reprints, 1987.

Fig 123 | https-//www.drawingmatter.org/index/Enrique-de-Teresa-moneo-

merida-museum-axonometric-1980/#&gid=1&pid=1

Fig 124 | https-//archeyes.com/the-danteum-giuseppe-terragni/

Fig 125| http://www.ideafixa.com/oldbutgold/alem-da-arquitetura-os-desenhos-de-aldo-rossi

Fig 126| https-//upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Fran%C3%A7ois-Marius_Granet_-_Crypt_of_San_Martino_ai_Monti%2C_Rome_-_WGA10363.jpg

Fig 128 | https://pt.wahooart.com/@@/9GZJPH-Rembrandt-Van-Rijn-Auto-Retrato-na-armação

Fig 129 | https-//upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Woman-with-a-balance-by-Vermeer.jpg

Fig 137 | https-//divisare.com/projects/316378-peter-zumthor-jack-hobhouse-the-secular-retreat#lg=1&slide=10

Fig 138 | Sergio Fernandez- Nós e santa Tecla

Fig 140 | LE CORBUSIER - Por Uma Arquitectura. São Paulo: Perspectiva 6a ed, 2009.

Fig 145 | https-//i.pinimg.com/originals/96/40/8a/96408ad5c4f23a7824a1b351dd2f2f87.jpg

A TRADIÇÃO DA ESPESSURA

o uso de terra compactada na construção de uma linguagem contemporânea

Volume II

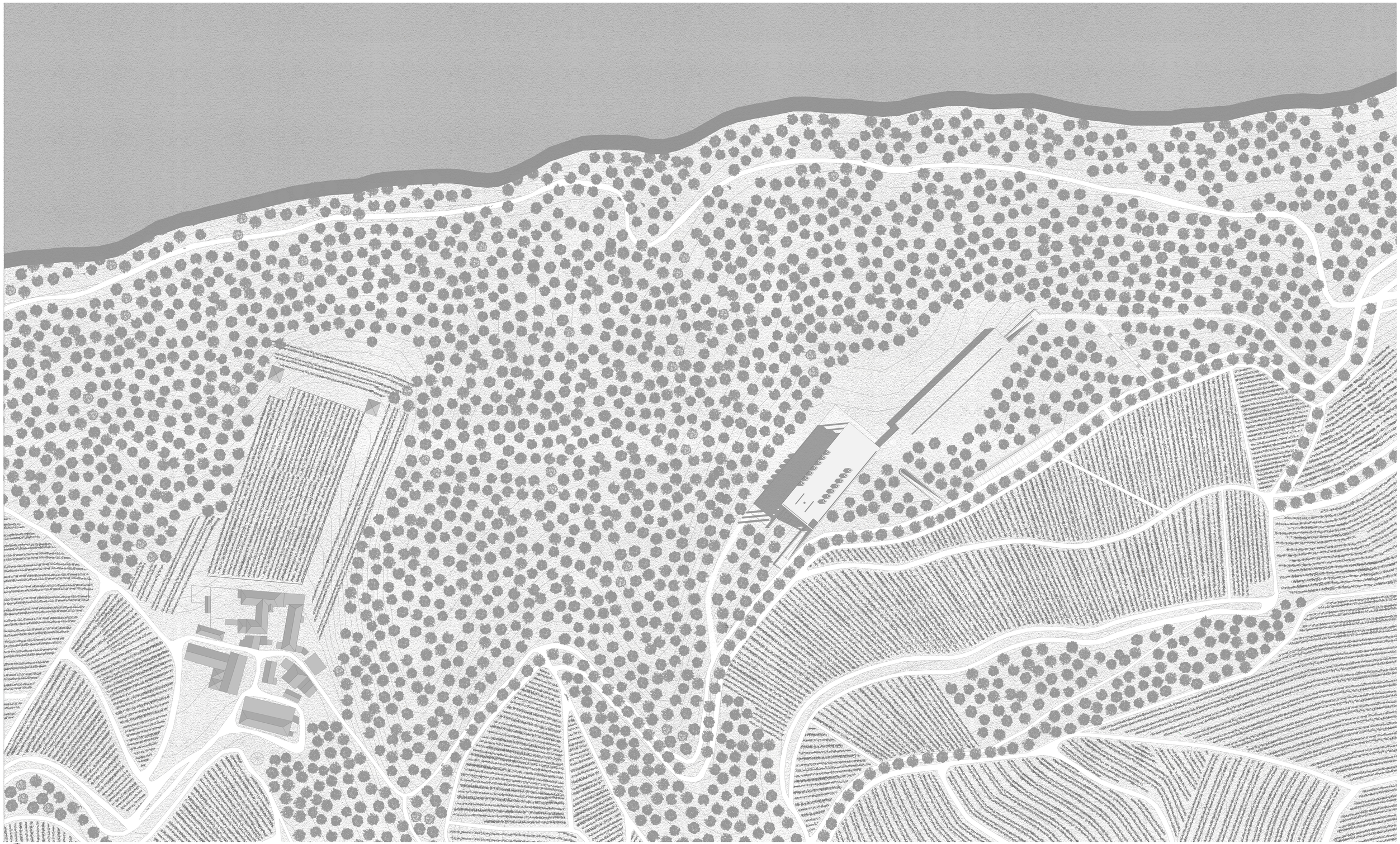
Raquel Torres

Orientador:
Prof. Dr.º Marco Ginoulhiac

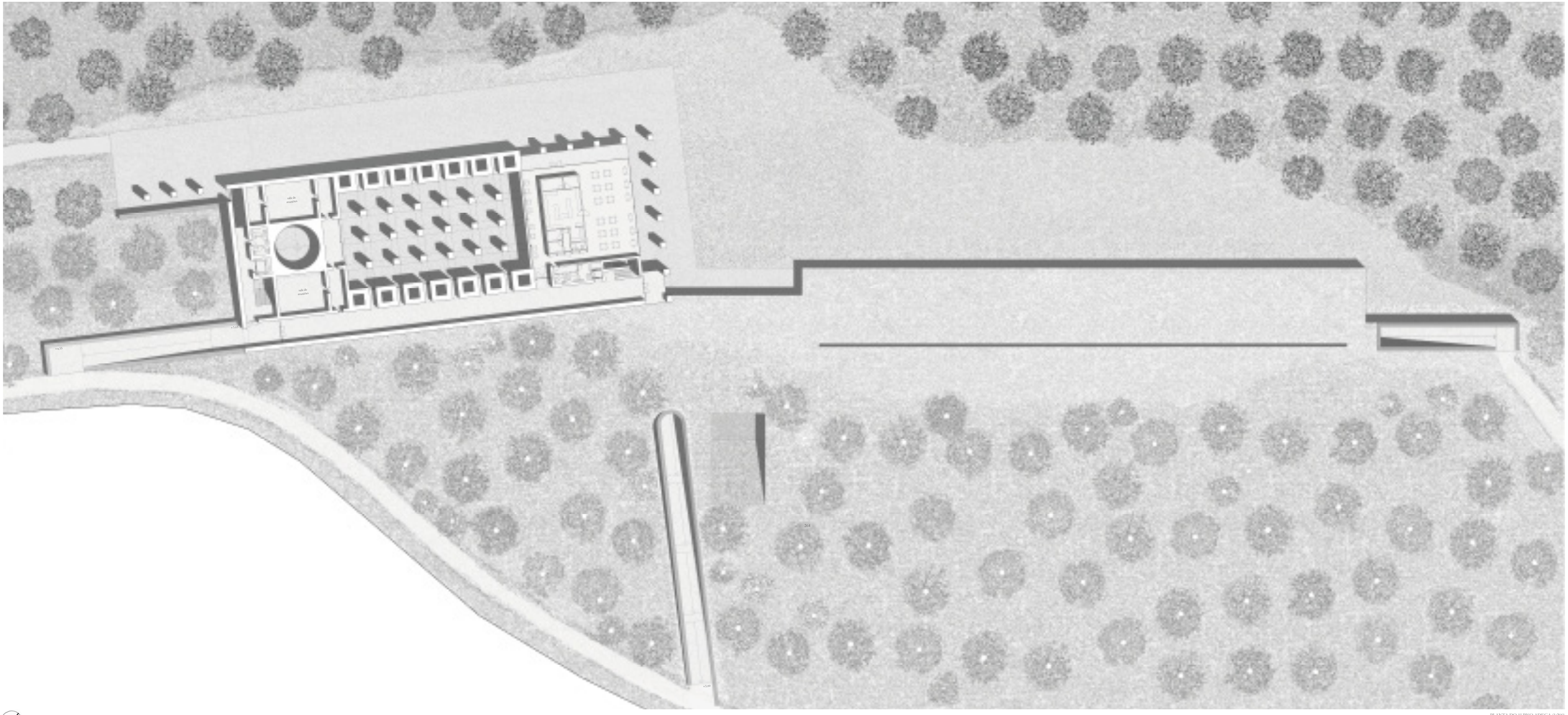
O PROJETO

sumário de desenhos

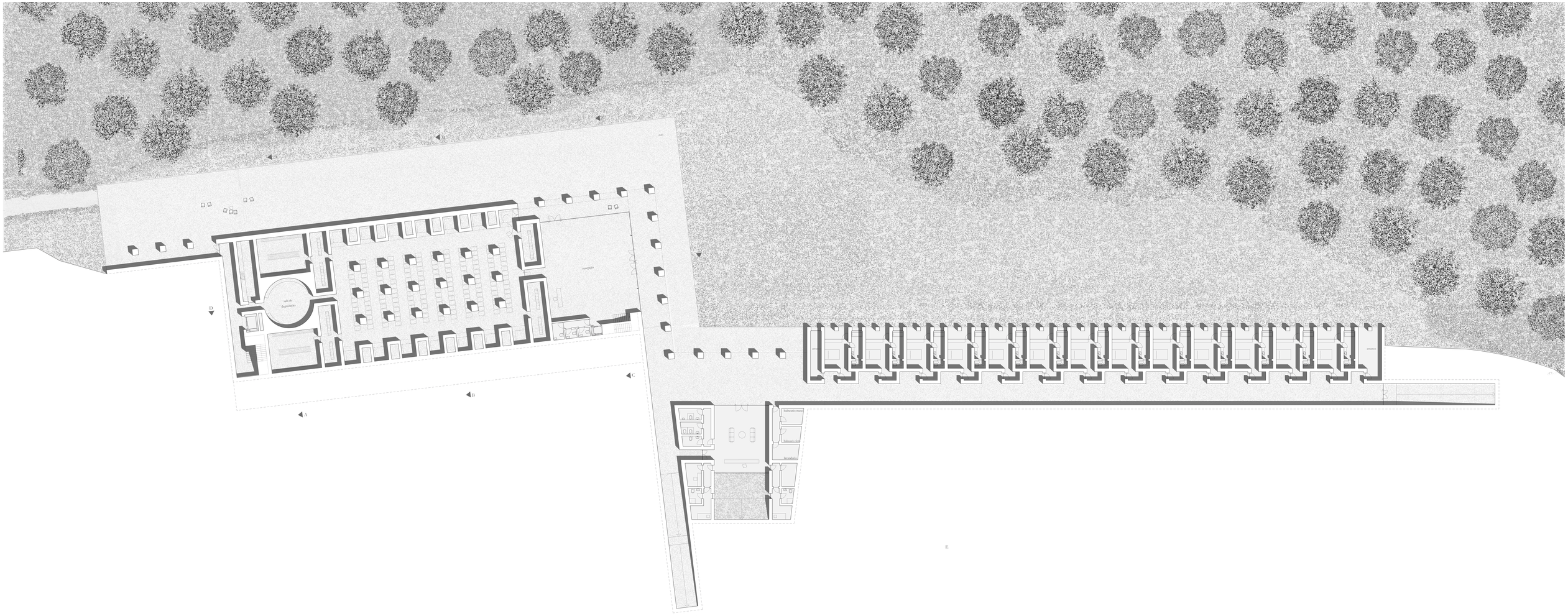
Planta de Coberturas (1:1000)	01
Planta do 1º Piso adega (1:200)	02
Planta do Piso Térreo adega e alojamento (1:200)	03
Alçado Nordeste (1:200)	04
Alçado Noroeste (1:200)	05
Alçado Sudoeste(1:200)	06
Corte A (1:200)	07
Corte B (1:200)	08
Corte C (1:200)	09
Corte D (1:200)	10
Corte E (1:200)	11
Pormenor da fachada e paredes interiores da adega (1:50)	12



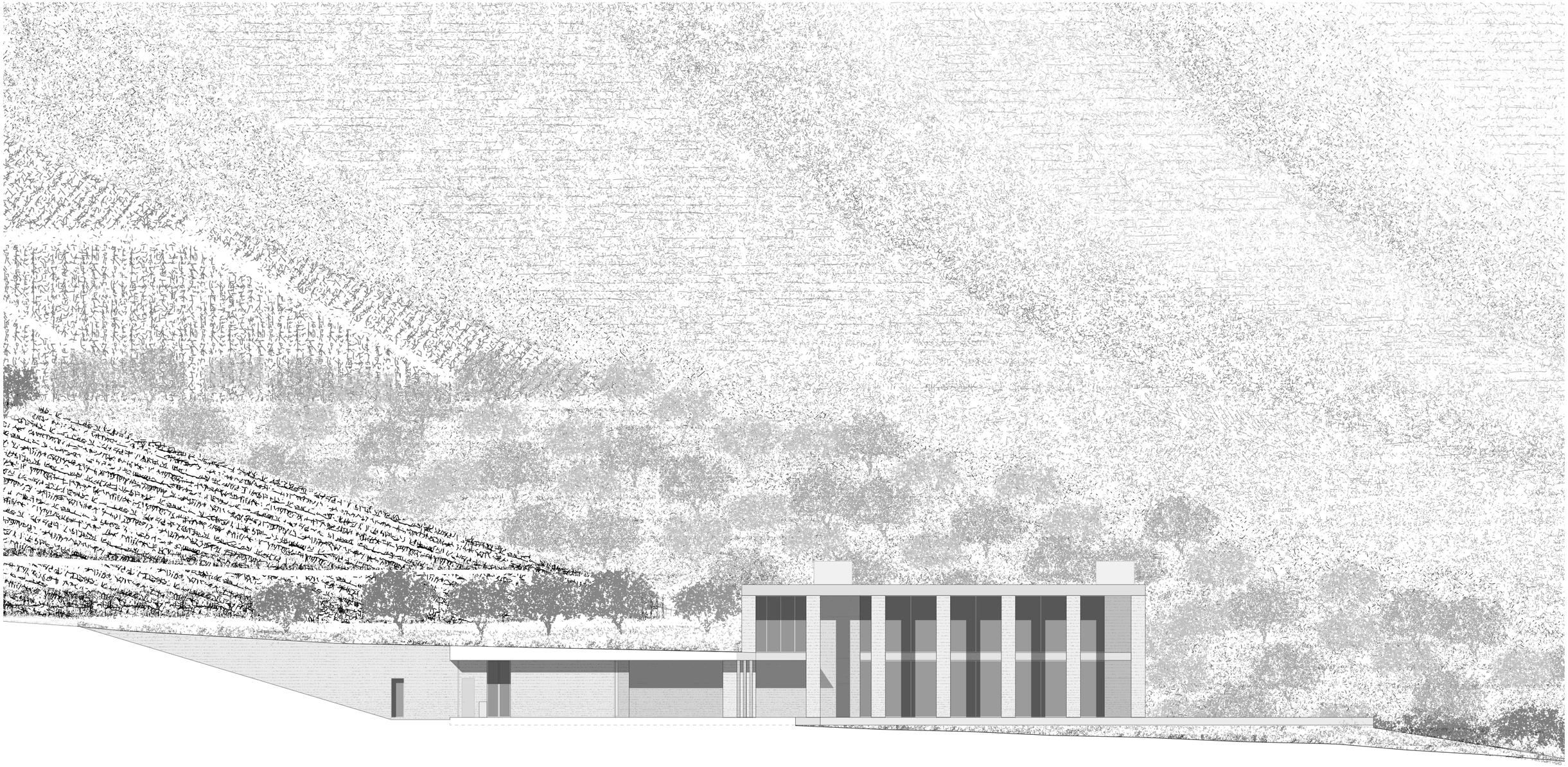
PLANTA DE COBERTURAS (1:1000)



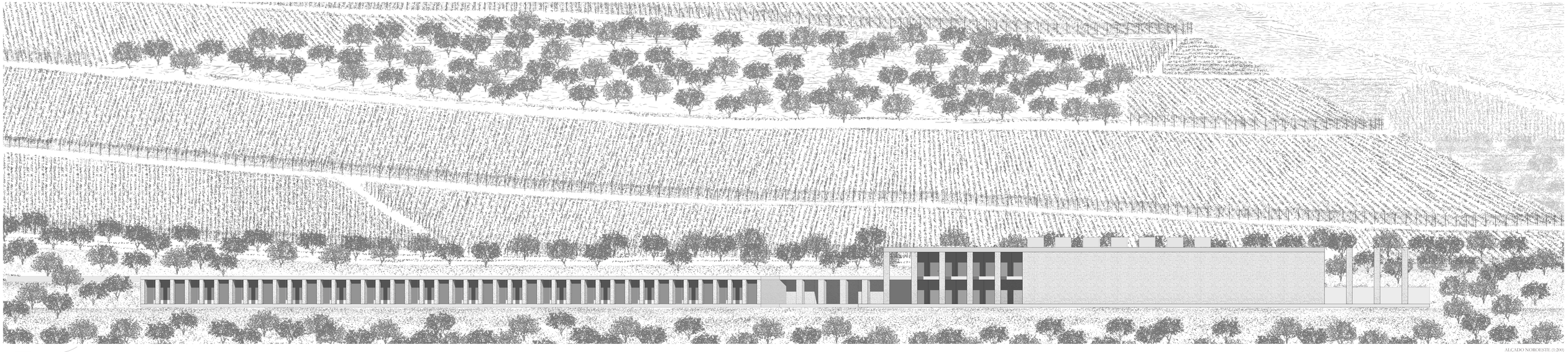
PLANTA DO 1º PISO ADEGA (1:200)



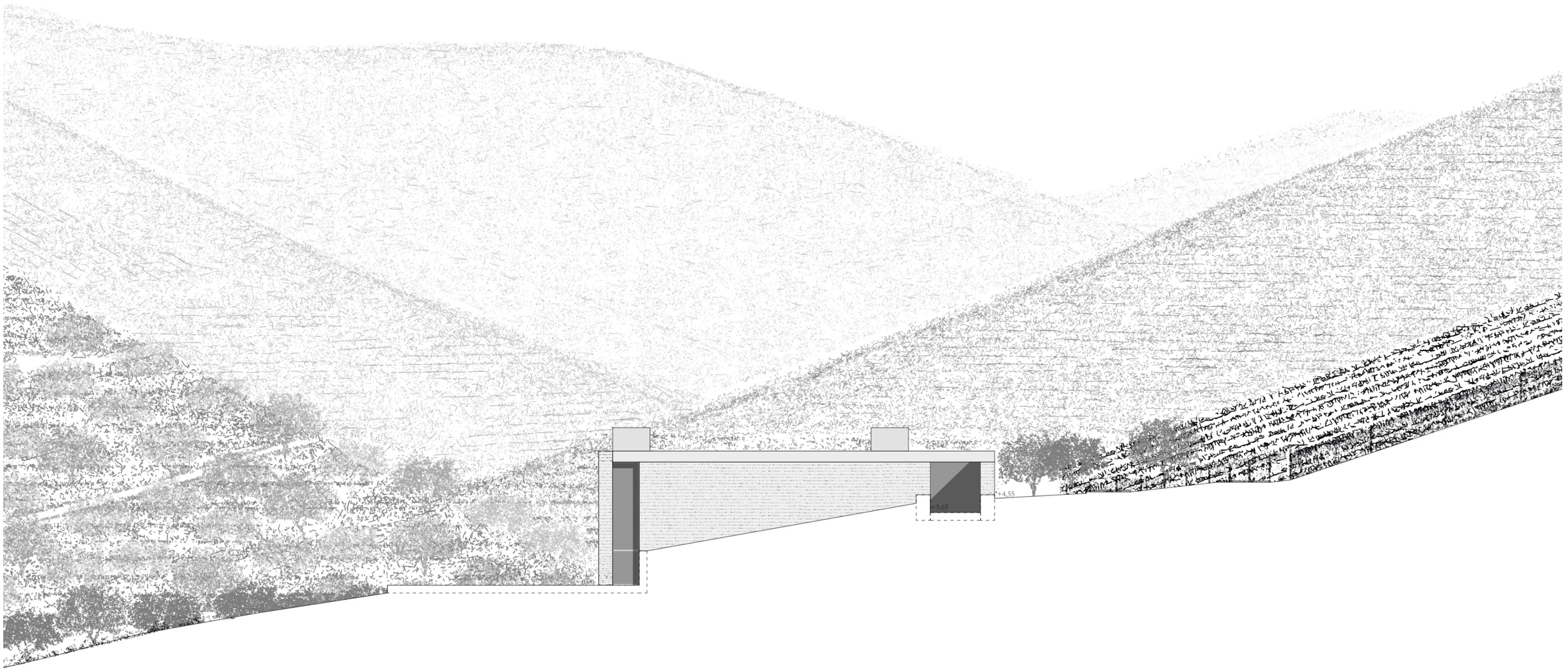
PLANTA DO PISO TÉRREO ADEGA E QUARTOS (1:200)



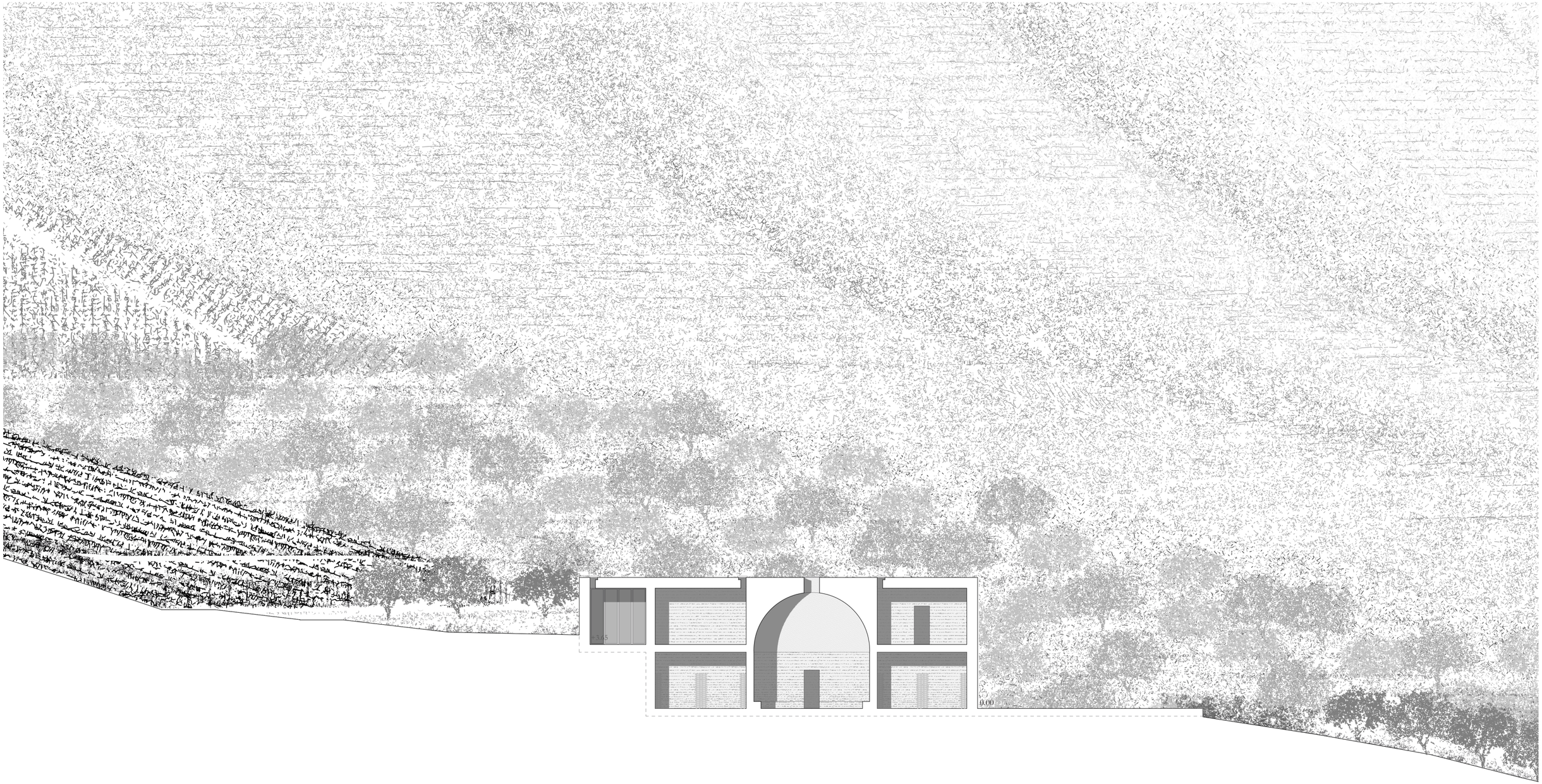
ALÇADO NORDESTE (1:200)



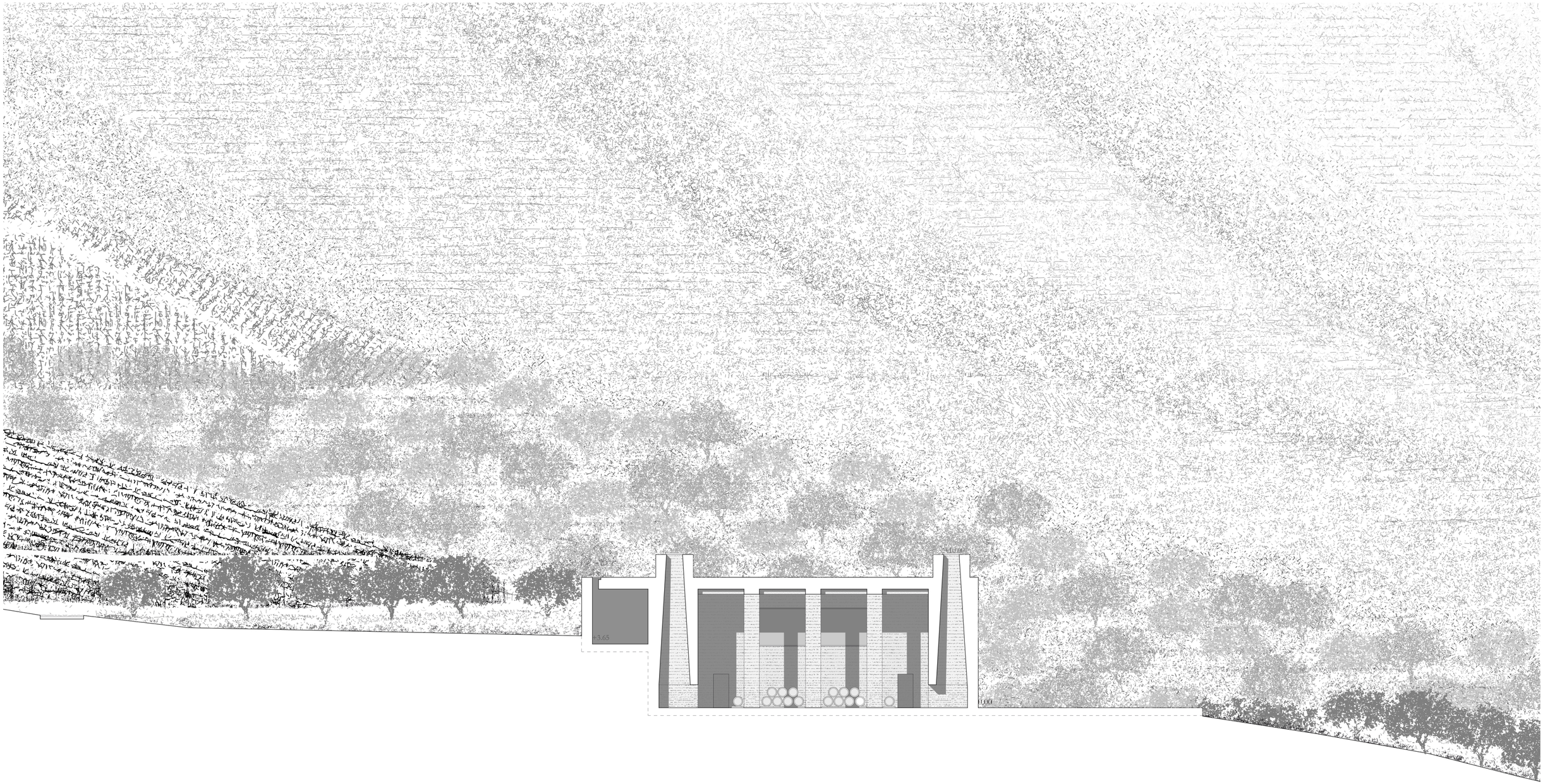
ALÇADO NOROESTE (1:200)



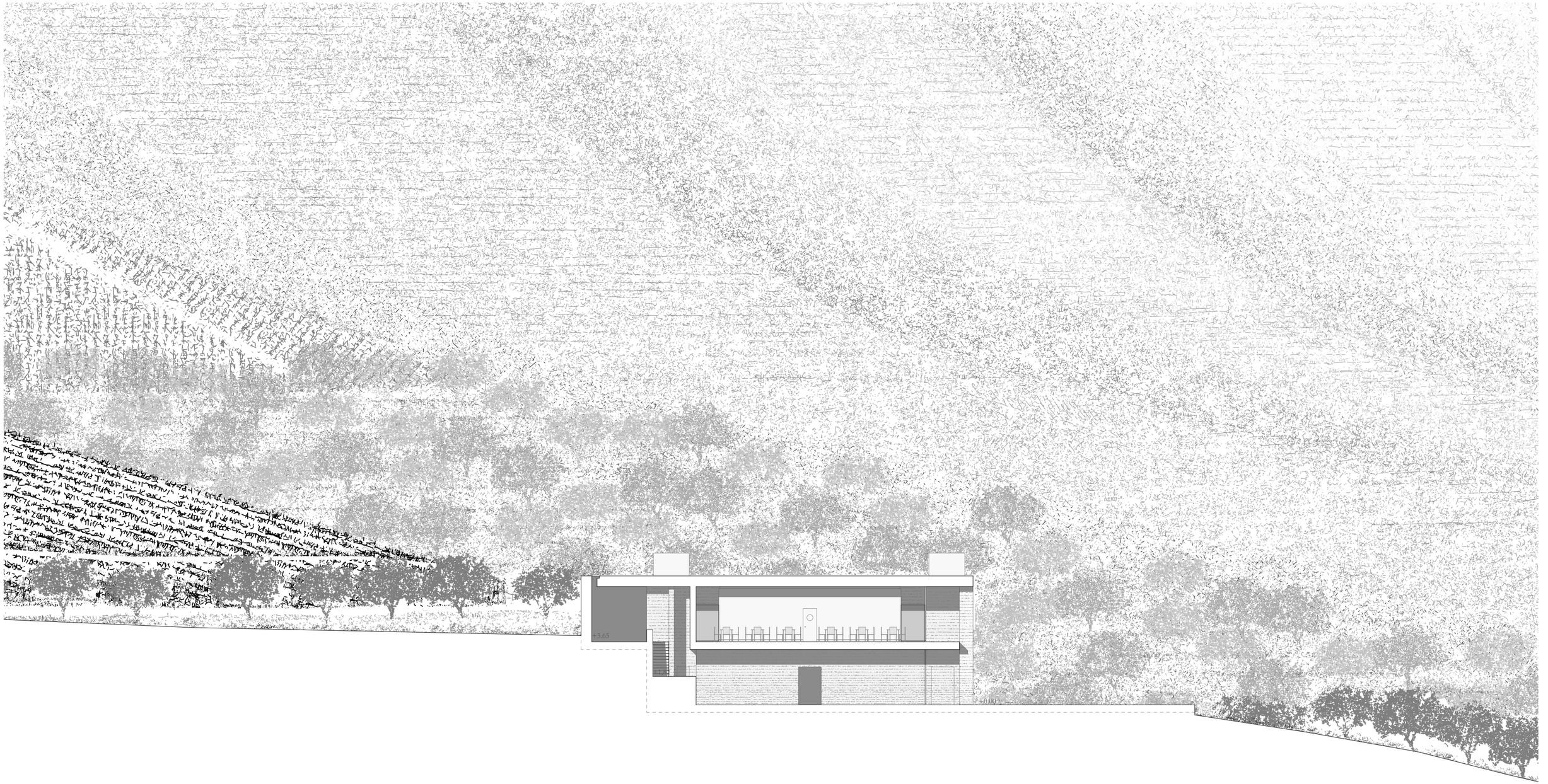
ALÇADO SUDOESTE (1:200)



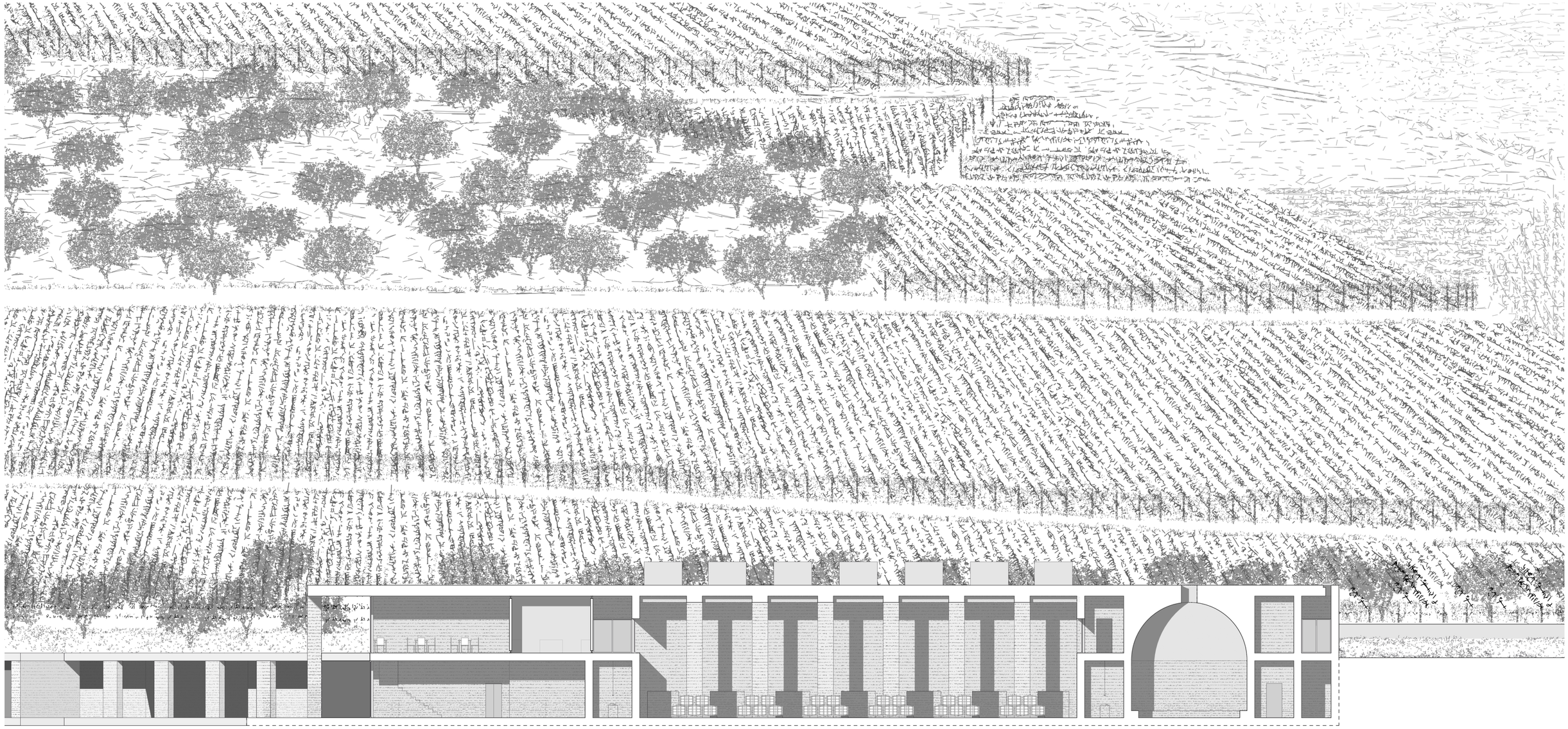
CORTE A (1:200)



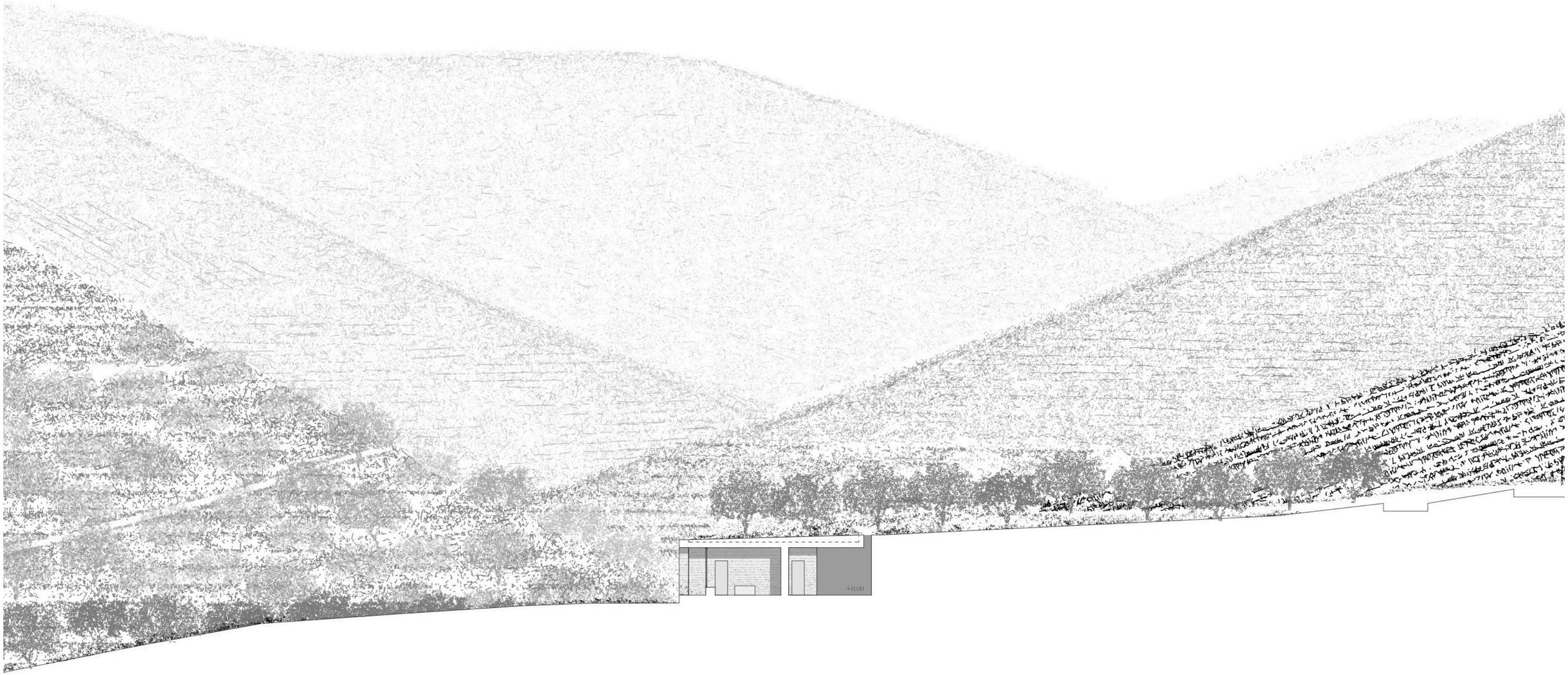
CORTE B (1:200)



CORTE C (1:200)



CORTE D (1:200)



CORTE E (1:200)



PORMENOR DE FACHADA E PAREDES INTERIORES DO VOLUME DA ADEGA (1:50)