U.PORTO

CICLO DE ESTUDOS

ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

O Ato. Experiência do real - *ilhas*.

Beatriz Vieira Freitas

M

2020

U.PORTO

Beatriz Vieira Freitas

O Ato. Experiência do real - *ilhas*.

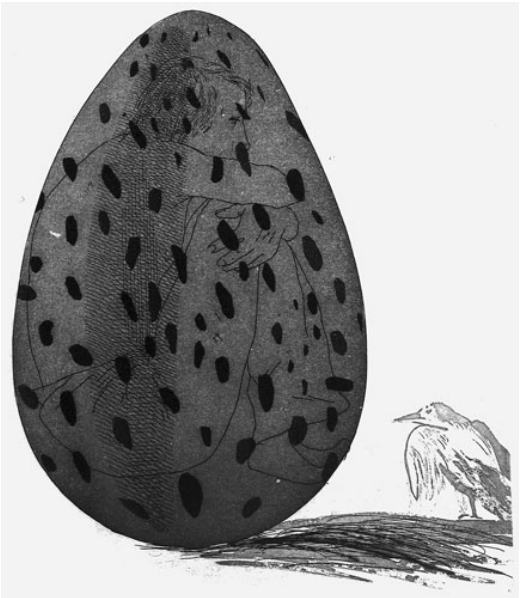
Beatriz Vieira Freitas

FACULDADE DE ARQUITETURA

M.FAUP **2020**

Nota

A presente dissertação foi redigida em português, segundo o novo acordo ortográfico.
As citações transcritas em português, referentes a edições de língua não portuguesa, incluindo publicações, aulas, conferências ou manifestações em formato vídeo, foram livremente traduzidas e/ou transcritas pelo autor, tentando preservar o rigor de cada expressão.
Recorre-se ao itálico em expressões relevantes na construção do discurso e a títulos de livros. Para além disso, surgem, por opção, nas citações que abrem cada uma das estâncias.
As 'aspas simples' são utilizadas para palavras escolhidas pelo autor num sentido afetivo, ou (de possível) ambiguidade. Podem também ser utilizadas quando se pretende destacar uma palavra que já esteja em aspas na citação correspondente.



i1 *The boy hidden in an egg*, desenho David Hockney, 1969-1970

Aos que me permitiram sair da ilha,
para ver a *ilha*

Agradecimentos

Ao professor Manuel Mendes, *mestre* das palavras, pela forma de pensar, ler e escrever; por me permitir andar em mar alto e olhar para além-horizonte numa liberdade controlada.

À minha mãe, por ter os pés bem assentes na terra, pela persistência e crítica acutilante, sempre. Ao meu pai, pela deambulação no transcendente; pela eterna inspiração; por me fazer ver que a arte não é um 'bicho' estranho imperceptível. Aos dois, porque sem eles este (re)encontro não seria possível.

Ao Beto, por tudo; por ter tornado os dias com uma outra dimensão, por embarcar nas minhas experiências distantes; a ele, especialmente, por ser o meu suporte.

Às minhas gémeas e a toda a minha família. Aos meus avós, portos de abrigo. À Trindade e ao Gabriel que sempre acreditaram nos pequenos gestos, para que sejam possíveis os grandes. À Madalena e ao meu avô Augusto, pelas íntimas histórias das vivências Marques da Silva e, por acreditarem na verdade desta investigação.

Ao Duarte, pela sensibilidade.

À Angélica e à Joana que mesmo estando longe, estão sempre presentes.

Ao Francisco, companheiro de todas as horas, por me ter aproximado do real sem complexidade.

Às Marias, à Mónica e à Joana, por tornarem os momentos ditos 'difíceis' mais leves, nos constantes sorrisos.

Aos companheiros de viagem, memória aqui desenhada.

A todos os compositores e músicos que ocuparam este *silêncio* no acompanhar da escrita.

Abstract

In this dissertation, we develop a continuous experience about the constructions of the anonymous, which leads to an approach to *fragile* architectures in a dimension that is both human and tactile. These *architectures without architects* are important to us, not as nostalgic ideas from the past, but rather as a way of reflecting about men´s universal problems. Thinking about the past, the present and the future, the simplicity and lightness of these constructions create the opportunity to escape rigid meanings, giving a sense of a more tactile experience.

Drawn like a constellation of questions that arise from these anonymous 'anxieties and concerns, we recognize in these territories, far from contamination, an opportunity to see, and later enunciate. The ***islands*** materialize as one of those isolated territories where one can find these *fragile*, spontaneous and man-made architectures. When we mention *fragile*, we speak of elements, materials, systems and events that are symbols of a people´s culture and identity.

Through a previous recognition of a particular **Island** (Madeira Island), we were able to identify similarities with other ***'Islands'*** (in the city of Porto). From the insular condition that the term *island* entails, there is a *fragile* in both situations, that is simultaneously vernacular, primitive and popular. Starting from that *fragile* side, that is progressively disappearing and devaluating, the revival of those ways of doing wants to be a manifesto of architecture as a background for a freedom of events. In this sense, the *'Islands'* of Porto are identified as potential 'materials', provocative manifestations of that *doing*, that is inherent to the architect.

Starting from a fragment of the city of Porto, which we named *operational unit*, we were able to get closer to a series of *'islands'* in which the *'Island' of the Grandparents* is situated. Inserted in a progressively abandoned territory, there is a need to create a development project, based on urban requalification, that aims to valorize the territory, the architecture and the inhabitants.

We believe that the *wake-up gesture* proposed in this space can provoke and develop other conditions that contribute to the improvement of the quality of life in this territory, with repercussions in other territories. It was precisely in this *act* of *doing* and drawing that we found the mediation point between theory and practice. Based on this 'ideology', we chose to build a practical case, exploring the idea of an architecture laboratory. In this place, as with *architectures without architects*, there is a space to test, rehearse, (re) draw and conjecture an open system, in order to *(re) invent* the city.

Resumo

Nesta dissertação, abordamos uma experiência continuada sobre as construções do anónimo, que nos permitiu uma aproximação a arquiteturas *frágeis* numa dimensão humana e táctil do real. Estas *arquiteturas sem arquitetos* importam-nos, não como nostalgia do passado, mas antes como uma forma de refletir sobre os problemas universais do humano. Na interioridade de um tempo associativo passado, presente e futuro, a simplicidade e leveza destas construções, cria a possibilidade da fuga a significados rígidos, indo de encontro a uma perceção que se quer táctil.

Num desenho que se poderia assemelhar a uma constelação de inquietações que nascem destes anónimos, reconhecemos nos territórios, longe da contaminação, uma oportunidade de ver, para mais tarde enunciar. As ***ilhas*** surgem como um desses territórios isolados onde é possível encontrarmos essas arquiteturas *frágeis*, espontâneas e leves, feitas à dimensão do humano. Falamos de *frágeis* que são elementos, matérias, sistemas e acontecimentos, símbolos do vínculo à cultura de um povo, e da sua identidade.

Através de um reconhecimento prévio da especificidade de uma **Ilha** (a Ilha da Madeira), encontraram-se similitudes com outras **'Ilhas'** (na cidade do Porto). Da condição insular a que o termo *ilha* conduz, em ambas existe um *frágil* que é, simultaneamente, vernacular, primitivo e popular. Partindo desse lado *frágil* em progressivo desaparecimento e desvalorização, o reanimar desses modos de *fazer* quer ser um alerta, um manifesto que vê a arquitetura como espaço de fundo de uma liberdade de acontecimentos. Neste sentido, as *'Ilhas'* do Porto são convocadas como 'materiais' potenciais, provocadores desse fazer, inerente ao 'eu' arquiteto.

Partindo de um fragmento da cidade do Porto, denominada *unidade operacional,* conseguimos chegar mais perto de uma série de *'ilhas'* na qual se insere a *'Ilha' dos Avós.* Inserida num território expectante em progressivo abandono, aí surge a necessidade de apontar caminhos para a construção de um projeto de desenvolvimento, de requalificação urbana que visa a valorização simultânea dos habitantes, da arquitetura e do território.

Acreditamos que o *gesto-despertador* que se propõe nesse espaço possa provocar e fazer evoluir outras condições que contribuam para a melhoria da qualidade de vida neste território, repercutindo-se esta ação noutros territórios. Foi precisamente no *ato* do *fazer* e do desenhar que encontrámos o ponto de mediação entre a teoria e a prática. Tendo por base esta 'ideologia', optámos pela construção de um praticável, na ideia de um laboratório aplicado ao campo da arquitetura. Neste lugar, assim como acontece nas *arquiteturas sem arquitetos,* existe um espaço para testar, ensaiar, (re)desenhar e especular um sistema aberto, para com isso podermos *(re)inventar* a cidade.

1


2


3


4


5


6


7


8

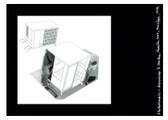

9


10


11


12


13


14


15


16


17


18


19


20


21


22


23


24


25


26


27


28

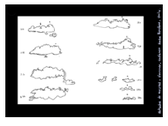

29


30


31


32


33


34


35


36


37


38


39


40

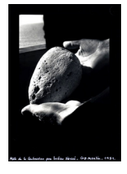

41


42


43


44


45


46


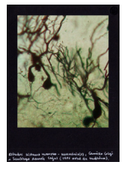
47


48


49


50


51


52


53


Despertadores de projeto – **53 cartas** – apontamentos 'primeiros', vapores, deambulações, memórias que desenharam o inicio da dissertação

c01. *Orecchio de Dionisio* (Caravaggio, 1608), Siracusa, Sicilia, 413 a.c.(Dionisio).
c02. *Patio and Pavilion*, Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi and Alison and Peter Smithson, Londres, 1956.
c03. *Mulheres Tahiti*, Paul Guaguin, 1891.
c04. *The boy hidden in a fish, The boy hidden in an egg - The Little Sea-Hare*, David Hockney 1969-1970.
c05. *Élevage de poussière*, Man Ray (Emmanuel Radnitzky), 1920.
c06. Frame 'Aniki Bobo', Manoel de Oliveira, 1942.
c07. *Megalítico Stonehenge*, Reino Unido, 3000 a.c. a 2000 a.c.
c08. Ilustrações Campamento Peñalolén, Pablo Allard Serrano, 2001.
c09.*Mobile Office*, Hans Hollein, Austria, 1969.
c10. *Cabana primitiva – projeto Cadeira à beira da estrada*, Lina Bo Bardi, c.1967.
c11. Frame 'Pina', Wim Wenders, 2011.
c12. Ilustração *Duas crianças jogam ao 'juego de la cueva'*, livro *Experiencia de la arquitectura*, S.E. Rasmussen, 1959.
c13. Torres do Silêncio-Zoroastrian, Yazd, Irão, 7 a.c.
c14. *Studiolomobile e charriotte à coucher.* Fuertes, Lecea, Monteys (FLM), 1999.
c15. Orfanato de Amsterdão, Aldo Van Eyck, 1960.
c16. Atelier em Paris, Giacometti, 1957.
c17. *L'État de veille*, René Magritte, 1958.
c18. *Shift*, Richard Serra, King City, Ontario, 1970-72.
c19. Cadernos Eduardo Souto de Moura – *Atlas de Parede, imagens de método*, 2011 (data do livro).
c20. Detalhe do 'Atlas Mnemosyne' (Atlas da memória), Aby Warburg, 1924-29.
c21. Frida e Andre Breton, México, 1938.
c22. pormenor *Incredulità di San Tommaso, Caravaggio, Galleria degli Uffizi*, Florença, 1600-1601 século XVII.
c23. *Pao as a dwelling of Tokyo's Nomad Women*, Toyo Ito, Bruxelas, 1989.
c24. *O jardim das delicias*, Hieronymus Bosch, 1500-1505.
c25. Pormenor muro de contenção, fotografia de Victor Mestre, Madeira, séc. XX.
c26. Série fotográfica *construcción frágil*, Smiljan Rádic.
c27. livro *Cuatro Talleres de America en 1979*, Alberto Cruz C., Claudio Girola I., Godofredo Iommi M., Francisco Mendez L., Valparaiso, Chile, 1979.
c28. Frame 'Poesia', Lee Chang-dong, 2010.
c29. Série fotográfica *construcción frágil*, Smiljan Rádic.
c30. Encosta norte da Madeira entre São Vicente e Porto Moniz, fotografia de Ricardo Silva (imaginário Arq. Paulo David).
c31. Ilustração *Mapa do oceano*, Henry Holiday, livro The hunting of the snark (an agony in 8 fits), Lewis Carroll, 1874.
c32. *Extensión casa del carbonero y cancha*, Smiljan Rádic, Culiprán, Chile, 1998-99.
c33. Parte da coleção de pássaros, Paulo Sérgio BEju, séc. XXI (2009-2019).
c34. Estudo de nuvens e árvores, Juan Borchers, Chile, (1957?) séc. XX.
c35. *Museu Imaginário*, André Malraux, Paris, (foto Maurice Jarnoux) 1952.
c36. *Endless House*, Frederick Kiesler, 1950-1959.
c37. *Lésprit Yinchaua*, Kawésqar, 1919-1924 e Capa tradicional Minobashi, Hiroshi Hamaya, Japão, séc. XX (1956).
c38. Desenho *The art of living*, Steinberg, Londres, 1952.
c39. s/título, Lourdes de Castro, Lisboa, 1988.
c40. Fotomontagem *Circo Galaxia*, Smiljan Rádic, séc. XXI
c41. *Mujer con sombrero y cuello de piel*, Pablo Picasso, 1937.
c42. *Red Room*, Louise Bourgeois, 1994.
c43. Exposição *Parallel of life and art,* independent group (1952-55), *Nigel Henderson* (1952-55), Inglaterra, 1953.
c44. *América invertida*, Joaquín Torres Garcia, Montevideo, Uruguay, 1943.
c45. *Circulo nómada*, Richard Long, Mongolia, 1996.
c46. Mão de Le Corbusier por Lucien Hervé, Cap.Martin, França, 1951.
c47. Frame 'Pelas Sombras', Lourdes de Castro, um filme de Catarina Mourão, 2010.
c48. *Nite Queen*, Wolfang Tillmans, 2013.
c49. Muros incas, Cusco, Perú, séc.XV-XVI.
c50. projeto *festim.celeste*, Paulo Sérgio BEju, Casa da Cultura Câmara de Lobos, 2017.
c51. *Casa itinerante* de Lingchao Liu, Guanxi, China, 2014.
c52. Estudos sistema nervoso - Neurónio, Camillo Colgi e Santiago Ramón y Cajal (1906 Nobel da Medicina), séc.XIX.
c53. Desenho Lina Bo Bardi.

Sumário

Agradecimentos, 7
Resumo/Abstract, 9

00.da dissertação, 15
pontos de fixação, estrutura, 17
utensílios | materiais | ferramentas, 21

01.do problema, da problematização, 25
atlas, posição de um 'colecionador', 27
arquipélagos, uma condição insular, 33

00.da dissertação, 207
silêncios, o *ato* do fazer, 209
simbiose final, 223

Anexos, 229
Bibliografia, 262
Pés de imagens, 268

02.da instrução do problema, procura teórica, 39

02.1. corpo

o frágil, particularidades de um caos sensível, 51
o primitivo, invólucro(s) pele, 67

02.2. experiência

o anónimo, lei oculta da ordem espontânea, 83

02.3. metamorfose

o fluido, por uma arquitectura líquida, 121
o limite, criação de um 'sistema aberto', 129
o imperfeito, liberdade de acontecimentos em atos poéticos, 137

03.do argumento de projeto para uma circunstância de projeto, 149

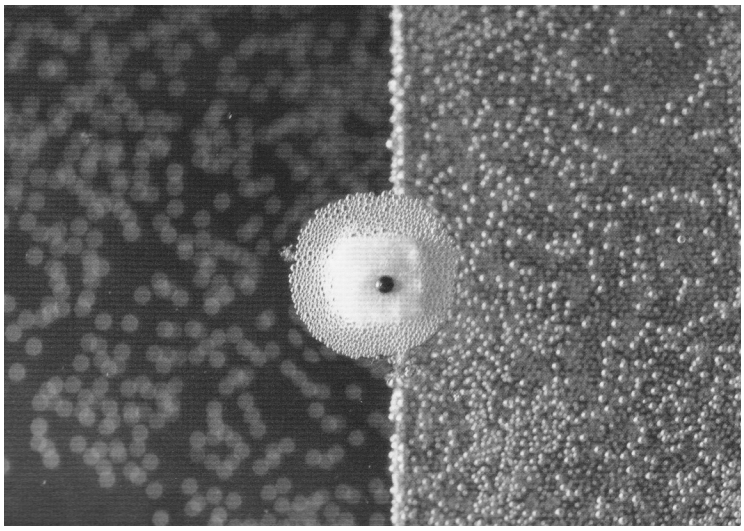
a cidade, reminiscências no interior do quarteirão, 153

03.1. gesto

o fragmento, da unidade operacional à circunstância de projeto, 175
a estratégia, conjunto de intenções a partir do desenho, 187
- eixo Rua de Nove de Abril, 191
o laboratório, dinamização de um praticável, 201



00. da dissertação





i2 *Borbulhar*, fragmento do livro *Occupying and connecting*, Frei Otto, 2011

i3 Ribeira da Janela, Ilha da Madeira

Pontos de fixação

A ação da arquitetura ou da pintura, é o mundo físico, a matéria, as energias e o corpo. Dedicamo-nos a fabricar coisas, mas a mim chama-me a atenção o espaço complementário, o que as circunscreve, as rodeia, as sustem e as funda.
(Juan Navarro Baldeweg)

Esta dissertação dinamiza uma oportunidade de desconstrução de processos, de modos de *fazer* e de olhar o que está à nossa volta, a partir de uma aproximação a um espaço que nos rodeia: as *ilhas*. As *ilhas* são nitidamente o motor, o propósito, o provocador, guia de toda a armação, mais tarde transformado no próprio espaço de ensaio e experimentação. Nas *ilhas* – lugares isolados, talvez, mais distantes da contaminação – encontramos arquiteturas feitas à nossa dimensão. Falamos de *elementos*, *matérias*, *sistemas*, *acontecimentos* que são *frágeis*. Corpos simples e, simultaneamente, táteis.

A pertinência do estudo destes *frágeis* – símbolos em progressivo desaparecimento – liga-se com o facto de eles serem o vínculo da cultura, do povo e da sua identidade. Por todos estes motivos, o evocar desta constante – o *frágil* – nas várias escalas que dialogam com as várias ilhas, é um alerta, um manifesto de risco sobre o lado 'não-amado', o lado esquecido, o lado silenciado. Queremos trazer para a luz o que está na sombra da condição da Ilha da Madeira, e as *'Ilhas'* do Porto, imbuídas nos interioes dos quarteirões.

Há na maioria dos arquitetos, mais ou menos consciente, uma 'inquietação' sobre o que é *frágil*, que é, simultaneamente, anónimo, popular, primitivo e vernacular. Este interesse acontece não pelo tradicionalismo ou 'historicismo' sentimental, mas porque eles refletem os problemas universais humanos, de ontem e de hoje. Neste sentido, temos como um dos objetivos, entender de que maneira é possível transportar a condição poética, leve e efémera dessas arquiteturas para um contexto urbano, isto é, um contexto de cidade.

Nas arquiteturas que pontuam o território e a paisagem, interessam-nos "mais os processos que os produtos, mais as variações que as invariantes, mais o mestiço que o castiço, mais o topológico que o tipológico, mais a diferença que a repetição."[1] Ao longo do nosso percurso na escola do Porto, levantaram-se gestos afirmativos e problematizantes sobre uma visão da arquitetura onde procuramos sempre espaço para a *imaginação*. Vemos, a *imaginação* como raciocínio, "vista não como uma ignorância ou como um improviso, mas como uma racionalidade, uma racionalidade livre que constrói para si própria uma lógica, uma metodologia."[2] Para nós, a *imaginação* potencia a criação de um sistema aberto que vive de mútuas relações entre fragmentos, sendo a partir dela que formamos a rede estrutural do nosso trabalho.

[1] MENDES, Manuel, 'Para além da arte: do nomadismo ao erotismo' in *Cidade em performance prototypo'01*, p.130
[2] TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do corpo e da imaginação*, p.33



i4 *Golgi's Gonglion Cells*, Camillo Golgi e Santiago Ramón y Cajal, 1885

Estrutura

O modo pelo qual se definiram os pontos de fixação do trabalho corresponde à estrutura seguida no nosso processo de investigação. As diferentes partes do trabalho desenrolaram-se a partir de três estações:

01. ***do problema, da problematização,*** neste espaço expõe-se o modo de aproximação ou o modo de desvendar as motivações que estiveram na base de toda a conceção do trabalho. Aqui, revelam-se *atlas*, cruzamento de um mundo imagético com o mundo da escrita, que acompanharam e pontuaram a construção de cada uma das camadas do trabalho. Para tal, servimo-nos de três autores fundamentais: Henri Malraux (*Museu Imaginário*), Aby Warburg (*Atlas Mnemosyne*), Smiljan Radic (*Bestiário*). Só a partir deles foi possível construir o nosso *atlas* e posteriormente entender o *arquipélago* que reúne as várias *ilhas*.

02. ***da instrução do problema, procura teórica***, objetiva a fixação de três pontos. Esses pontos, são estadias de síntese, que permitem que criação, conhecimento e pensamento sejam condições presentes neste espaço de ensaio e de experimentação. A primeira estância, ***corpo***, divide-se em duas partes, uma primeira onde se carateriza a ideia de *frágil*, para o qual é fundamental perceber a visão de Smiljan Radic, pela sua constante evocação das construções frágeis numa possível forma de compreensão do mundo; e Aldo Rossi pela referência à especificidade de um *frágil*, onde se procura relacionar os acontecimentos do teatro com os acontecimentos da arquitetura. Na segunda parte dessa primeira estância explicita-se o *primitivo* no reconhecimento de alguns refúgios diretamente associados ao *frágil*. A segunda estância, ***experiência***, procura delimitar e compreender a especificidade das arquiteturas sem arquitetos, para mais tarde entender aspetos análogos nas ilhas do Porto. Como vozes despertadoras ancoramo-nos em alguns autores que investigam e cruzam arquiteturas anónimas, entre eles: Bernard Rudofsky, Myron Goldfinger e Aldo Van Eyck. A terceira estância, ***metamorfose***, reconhece as necessidades da cidade atual. Primeiro com o *fluido*, na definição de uma arquitetura líquida. No segundo momento, o *limite,* que procura clarificar a ideia de um sistema aberto, utilizando como exemplo as obras de Lacaton e Vassal. E por último, o *imperfeito*, que evoca, a partir de Lina Bo Bardi e da Cidade Aberta, um modo de fazer poético, experimental e acima de tudo, humano.

03. ***do argumento de projeto para uma circunstância de projeto,*** determina-se o tempo e o espaço de contextualização das *'Ilhas'* do Porto. Contextualizada a *cidade* onde se inserem, chegamos à *unidade operacional* eleita como circunstância de projeto. Da sua análise e respetiva identificação dos problemas, apontam-se soluções no desenho de uma *estratégia* que procura através do gesto revelar intenções e propósitos. Na leitura deste território tornou-se imprescindível recorrer à prática-de-projeto do arquiteto Álvaro Siza,



i5 Ilustração integrada na publicação-livro *Abitar el herror*, Guridi, 2019

cruzando-o com as teorias em torno da cidade de Ignasi de Solà-Morales. Intrínseco a esses modos de agir, destaca-se o desenho de um *praticável* que dinamiza a ideia de um laboratório para se poder estudar, ensaiar e experimentar possíveis intervenções, a ocorrerem em cada uma das *'ilhas'* do Porto.

No seguimento dos pontos, surgem os anexos – um ponto de apoio ao discurso criado no interior de cada uma das estações. Não podemos considerá-los como um corpo esquecido ou parte indispensável. Eles são uma convocatória sem o qual o trabalho não vive e não poderia nascer. Na *secção I*, expõe-se a aproximação à da Ilha da Madeira. Na *secção II*, esboça-se uma 'ideia de método' que olha a intervenção da *'Ilha' dos Avós* como o primeiro passo a dar perante as intenções montadas sobre o espaço praticável do laboratório.

Utensílios, materiais, ferramentas

Todos estes momentos se constroem a partir de referentes, leituras, personagens em conversas de especificidade que possibilitaram chegar a novos territórios fulcrais no enriquecimento do 'eu arquiteto'. Para essa construção mental, foi fundamental a elaboração de um caderno (i8) que espelha a evolução do processo de investigação, exposto pontualmente ao longo das páginas seguintes, da qual fazem parte os levantamentos que se realizaram na Ilha da Madeira e nas *'Ilhas'* do Porto.

É do desejo de aprofundar as teorias e práticas-de-projeto dos vários autores mencionados que, ao mesmo tempo que se constrói o caderno, desenham-se um conjunto de *cartas* (i9) e de *fichas* autónomas (i6 e 17) em tamanhos distintos que permitem montar, desmontar, relacionar e reposicionar, de acordo com a pertinência adotada como caminho da investigação.

Vejamos primeiro as fichas de leitura. Estas fichas são desenhadas em duas secções distintas. Do lado esquerdo, são colocadas citações integrais e algumas notas, que nos permitem compreender e desmontar as palavras escritas e do lado direito, interpretamos e intersecionamos notas 'propositivas', recorrendo, muitas vezes, a pequenos esquemas ou ao lembrete do *post-it.*

Paralelamente, a estas fichas, criam-se as fichas de obra. Estas aludem a construções precisas de 'seres criativos', sejam eles arquitetos ou artistas. Dão-nos a possibilidade de aproximar a teoria à prática e de conhecer um modo de fazer e de pensar distintos do nosso. Da escrita ao desenho faz-se uma análise interpretativa que nos leva a 'entrar' no âmago de cada obra.

Em todos estes elementos vitais do trabalho gera-se um processo de onde emergem cíclicas "condições geológicas – sedimentação, erosão, acidentes eruptivos, afundamentos, movimentos telúricos vários" – que permitiram a concretização de um único *móbil* que articula deliberadamente o conjunto das estações acima evidenciadas.

As palavras leva-as o vento, WO seu carácter evanescente é o que mais perturba LB.

232 'Suspeito das palavras. Elas não me interessam (...) sou afectada pela forma como as palavras se derramam. As formas não mudam com as palavras. Pode dizer-se o que quem quer seja. Podemos estar sempre a mentir, mas ninguém pode mentir na exactidão da experiência'. O interesse das palavras está no lado daquilo que escuta.

Nas palavras de Goethe "Artista, não fales, cria! Deixa que o teu poema seja ao sopro".

Segundo Tibet, há um ponto comum entre artista e espectador: o tempo. O tempo, o ter nascido, e o ter de desenvolver-se como pudem dum acontecimento irredutível, isto é, em todos os seres humanos há um abismo, mas aquilo que os diferencia tem a ver com o que forjem com o seu próprio abismo.

A obra não existe por causa do espectador.

A produção e trabalho artístico implica a integração da vida na obra. O artista, produtor porque se cinge de si, porque transforma o interior em abismo, e o mergulho não é tão arriscado como fechado, pois trata-se sempre de conseguir regressar, trazendo consigo alguma coisa que se arrancou à escuridão.

Condição necessária da obra: existir ou ab'encação. É necessário que haja uma entrada. muito, uma separação de si e uma falha. Há uma exigência de de se ajustar às coisas e ao seu próprio vazio.

(Nenhum artista vê a sua obra no presente da mesma maneira que viu no passado)

O artista 'funciona no vácuo', especializa-se na inconsciência.

A intuição e a inspiração.

Inspiração tem a ver com ouvir, com ser tocado, ser levado a expressar isto ou aquilo. A inspiração instala-se no desenvolvimento da infância. A infância é uma experiência comum a todos os seres humanos e (re)aparece nos artistas de modo explícito ou implícito. Contudo, nem as crianças são artistas, nem os artistas são crianças.

Sair da vida, ter caído em si, ter deixado de ser infante, mas para isso é necessário ter experimentado a vida.

Os poetas. A experiência de cais e condição de ondem sublime. A condição da poesia é um vácuo de identidade.

(duas tendências permeiam o dom: a expulsão imediata (quite) ou a sua acumulação ao longo do tempo e implica metamorfose, desdobramento.

Louise B. refere-se à intuição através dos gestos que imprimiu na realidade. Lê procurou reparar uma dor, uma culpa, um nó no tecido da vida.

Se a magia é o que faz cada um ser único (uma), o mistério é como uma mina inesgotável, profundidade dinamítica da vida. A teia, a trama das acções sobre personagens sem que afectam reciprocamente, engrenam-se à medida que os efeitos das suas relações movimentam, estabelecendo-se em potencialidades mais ou menos móveis e intermutáveis.

A linguagem atrofia-nos.
As palavras não mentiam nos.

Diferença entre artista e o espectador tem a ver com o que forjem com o seu próprio 'abismo'.

↓
Acontecimento irredutível da vida

Vida intrínseco à obra

Estranhamento (separação de si)

vida (confusão) — Artista (vazio) — Obra (regresso)

Abismo (escuridão) — Falha

Percepções da obra distinta no presente e no passado

PROCESSO artístico

'Quando eu estou no meu atelier concentrada, e cuja acordo intimo num certo momento da sua vida ele acompanha a um estado de sensibilidade, em que o abstrato parece não se conseguir pensar, exausta, ao mesmo tempo que a cabeça está a fervilhar com ideias e projetos' - nota diarística 1944

256 (re)estabelecimento da topografia REPARAR

'Em primeiro lugar tem um certo a importância do verbo confrontado com a posição do país. Em segundo, o modo reparatório é a representação da vida, a nossa medida, a obra reside-se uma certeza, numa literalidade das coisas infantis. Em terceiro lugar, a assistência dos materiais à expressão faz parte do processo de (obra) [E por isso é preciso reparar].

Restaurar consiste em reparar um tecido rasgado, manchado, gasto pelo tempo, trata-se de estagnar a mancha, tratamos de luto, ofício do cemitério.

256 ACADEMIA e fundamento

'Os títulos académicos afetam de modo perverso o libertinismo artístico: o artista sacrifica-se pouco sempre orgulhoso de si ainda se orgulha com isso, com o seu desastroso caminho interior. No verdadeiro sempre que há pedem (igualar) a respetabilidade, o artista corre perigo.

A intuição. A inspiração. (incapacidade de cessão, o inconsciente e o animismo tornam-se inocente - artista)

A magia e o mistério.

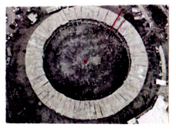
Praça de Toros LA PELATERA, Colima, México — Vários AUTORES — 1857 —

(A origem) Construído e reconstruído ano após ano no época das festas religiosas em honra do Patrono San Felipe Jesús, a fim de proteger contra as calamidades, dos tremores de terra e da atividade vulcânica. Esto estrutura efémera, é levantado sempre no mesmo lugar, ao longo do mês de Janeiro com o traçado dos primeiros pontos onde vão ser movidos os 'tronos' que sustentam a estrutura, só utilizado mais tarde, no mês de Fevereiro. Montado em seis semanas e desmontado num único dia.

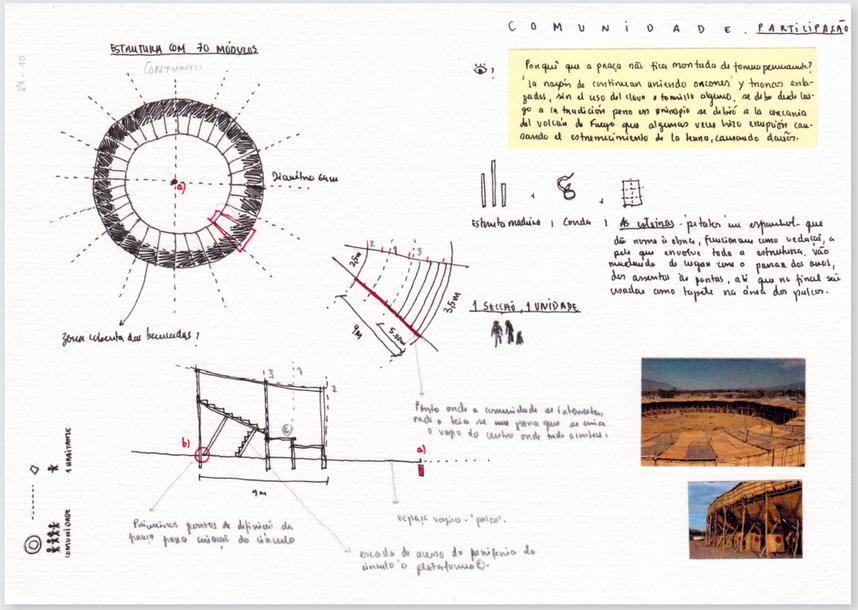
Patrimonio inmaterial da Humanidade (Patrimônio cultural da nação) abarca a tradicional Convida (Jornada nacional) de Toros, no município de Villa de Alvarez, no estrada até Miacatlán, frente ao pantéon municipal. A 'Pelatera' transporto em si, mais do que uma pura tourada, é tradição, é religião e folclore em simultâneo, parte de uma cultura que se conserva e mantém viva. Com origem indígena, esta estrutura com 5000 m² tem capacidade para mais de 5000 pessoas. Resultado da conjugação de um esqueleto de madeiras diversas (Malhas), tecidos, cordas e uma cobertura de 'petates' ou 'esteras' - espécie de lonas tecidas a partir das fibras de 'palma petate' que dão nome à construção. Este sistema evoluiu ao longo de décadas e desde 1857, a praça foi-se formalizando, até se converter numa 'obra' de arquitetura efémera, composto por um entramado ferrival, assegurando uma alta estabilidade estrutural, com sistema anti-sísmico. A construção, inicia-se com um traçado com cal de um círculo central, de diâmetro aproximadamente de 64m, dividido por 70 secções (com 2,5m à frente x 3,5m ao fundo), num comprimento de 9m); cada uma com 2000cm² e com capacidade para 70, 80 pessoas. Asmam-na entre 70 habitantes do povo de Colima (com envolvação de 5 dias de obras), colocando cada um o seu 'tablón' de uma forma quase religiosa, atando-o ao 'tablón' do próximo, no lado esquerdo e no lado direito de forma a tornã-lo mais resistente e seguro.

Todos são donos de um módulo estrutural. O centro todos os anos é marcado com um sinal. E, pena que resista à chuva e não seja deslocado do lugar, marca-se o lugar com agrite e entenna-se um tubo de plástico, exatamente dono do marca. Este dispositivo formado por colunas de madeira, soleiras, tábuas finas e esteiras, quando desmontado, cada fanático responsabiliza-se por guardar e conservar, o que convente a comunidade em ponto essencial do projeto.





'Cada tablón o corresponde de una sección data apuntan 7 huaraches, 9 latas, 56 cuadras, 7 estribos, 7 tablas, 2 taxinas y 16 petines, todo en madera de diversas especies así como 36 petates, soga, ixtle, otate o bambú, clavos y alcayates'. — 1 unidade

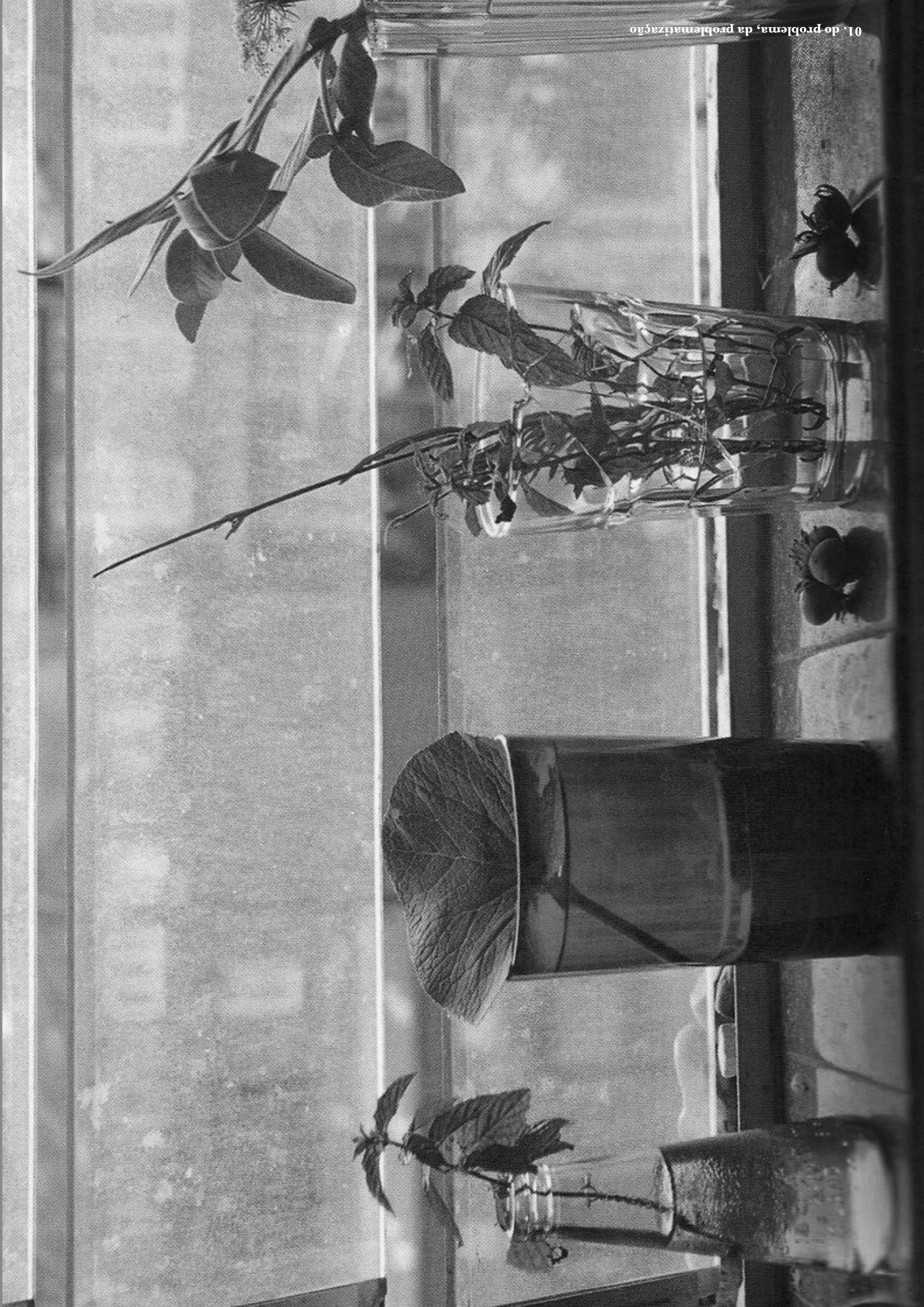


i6 Ficha de leitura, 'O quê que a Louise Bourgeois sabe que eu não sei?', Filomena Molder, p.2

i7 Ficha de obra, *La Pelatera*, México, 1857, (frente e verso)

i8 O caderno das notas escritas e desenhadas

i9 Carta 30, encosta norte entre São Vicente e Porto Moniz, Ilha da Madeira, (frente e verso)



01. do problema, da problematização



i10 Escultura, Joaquín Torres Garcia, Museu Torres Garcia, Uruguay

Atlas
posição de um 'colecionador'

No início deste processo reuniram-se cartas, sinónimos de uma *aprendizagem* formadora do Ser (mapa 1, *Blástula*). As cartas figuram a seleção de 53 momentos estruturantes, modulares na definição do nosso *projeto-de-arquitetura*. Vêem-se nestes pequenos planos A6 – corpos independentes, manipuláveis, rapidamente montáveis e desmontáveis – pequenas interpretações do mundo, eco de possíveis 'despertadores' de projeto.

Cada uma delas, associada a uma imagem e/ou figura, com pequenas notas escritas no verso, contêm princípios, reminiscências de inquietações que nos acompanharam ao longo dos seis anos de formação (i7). Desde arquiteturas, a pinturas, esculturas, ou mesmo, a paisagens sem nome, elas formalizam a ideia de um *jogo*. Na possibilidade de construção de vários jogos, o *jogo* contruído por nós – no imaginário – nasceu do cruzamento determinante desses mesmos elementos e, foi dessa rede, que iniciamos a nossa investigação.

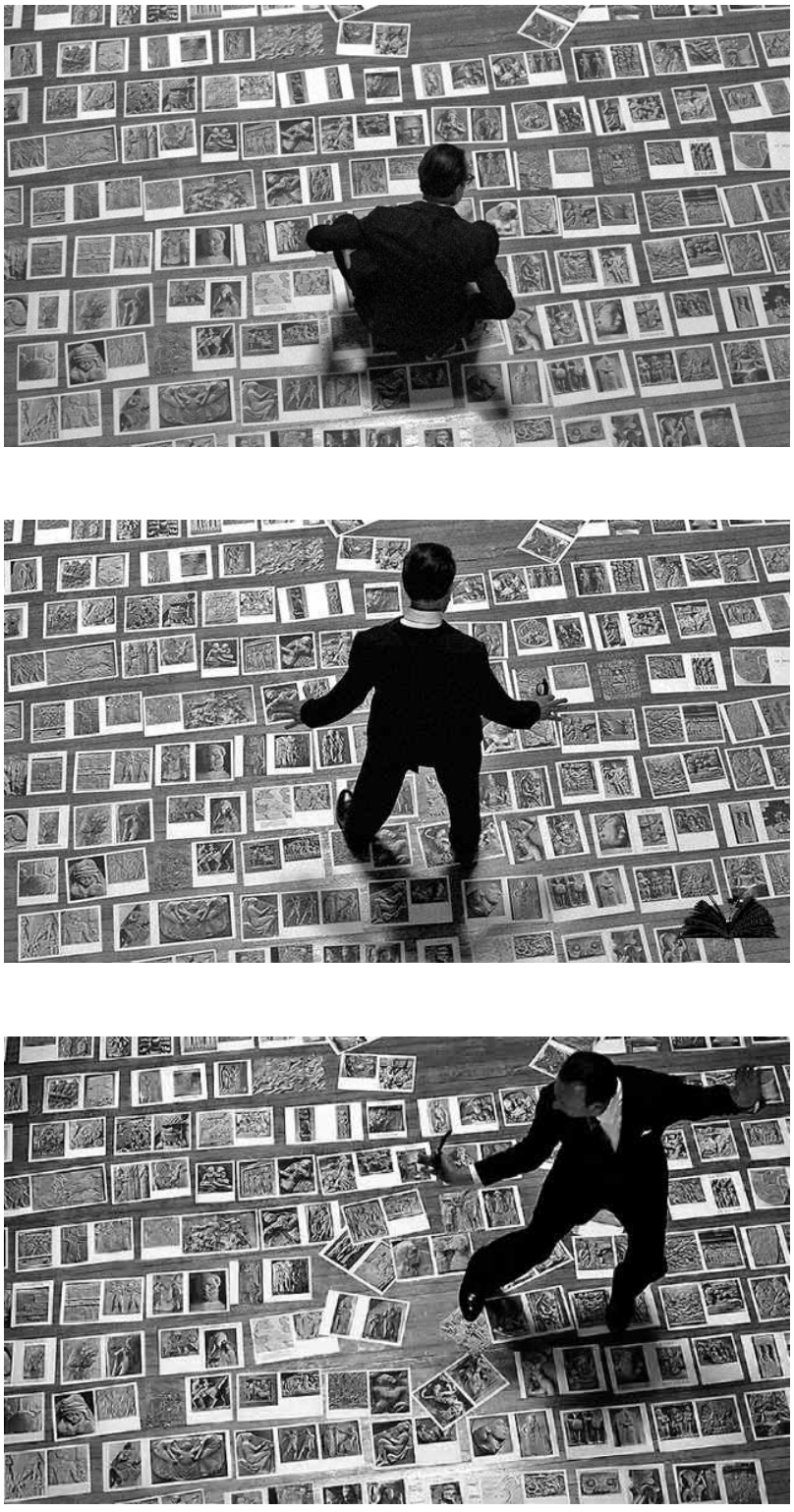
O facto dos elementos autónomos se assumirem como *cartas*, dá-nos a possibilidade de facilmente, conjugarmos, multiplicarmos, eliminarmos e reconstruirmos o plano em que trabalhamos. Essa liberdade permitiu-nos criar novos caminhos 'metamórficos'. Poderíamos chegar mesmo a sintetizar os *atlas* como a ordenação de um 'caos', feito a partir de linhas e de pontos que geram um *mapa*[3] multidirecional. Desta agitação própria do colecionar descomprometido das cartas, iniciaram-se os *atlas*. O primeiro *atlas* realizado expõe precisamente isto, um colocar lado a lado, o relacionar, o intersecionar os vários autores e as suas obras, para, posteriormente, criar a constelação que permitiu estruturar a dissertação (mapa 2, *Embrião*).

A expetativa do (re)encontro, move quem coleciona e quem investiga. Estas duas atividades situam-se, aparentemente, em sítios opostos. Se a investigação se vira para o dia de amanhã, para o que ainda não existe, o *ato* de colecionador, vira-se para o dia de ontem, para o que já existe. Talvez tal afirmação não seja de todo verdadeira, isto porque, "colecionar é também investigar porque colecionar é pôr lado a lado duas coisas, mas se colecionar é por lado a lado duas coisas aparentemente semelhantes, investigar é por lado a lado duas coisas diferentes. Segundo Walter Benjamin, 'tudo o que acontece é um encontro'"[4].

Como guia desta atitude, situamos o *Museu Imaginário* de Henri Malraux. Neste 'lugar' em particular expõe-se o caos de um sistema 'aberto', contrário à ideia de *catálogo,* que propõe uma sistematização ordenada, fechada a partir de critérios fixos, previamente estabelecidos.

[3] Falar de *mapa*, não será o mesmo que falar em decalque. "Se o mapa se opõe ao decalque, é porque está completamente voltado para uma experimentação direta sobre o real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre si mesmo, constrói-o. (...) É aberto, conetável em todas as suas dimensões, desmontável, invertível, suscetível de receber modificações constantemente. O mapa pode rasgar-se, ser virado do avesso, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser posto em estaleiro, por um indivíduo, um grupo, uma formação social." (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *Mil Planaltos – Capitalismo e Esquizofrenia 2*, p.30-32)

[4] TAVARES, Gonçalo M., *Breves notas sobre as ligações*, p.267-268.



i11 *O Museu Imaginário*, Henri Malraux, 1947

De forma análoga ao que queremos propor, ele estabelece-se em "sistemas de compreensão do mundo, [em que] podem por vezes ver-se contrações e relaxamentos como os visíveis no vulgar músculo de um mamífero."[5]

Paralelamente, aproximamo-nos das narrativas gráficas propostas nos painéis de Aby Warburg – *Atlas Mnemosyne*. Foram iniciadas em 1924, acabando por ficar incompletas, dada a sua morte em 1929. Este projeto compila mais de duas mil imagens, articuladas em 60 tábuas, gerando também um atlas – uma *cartografia aberta*. Os seus limites são difusos, materializando uma rede de relações, nunca definitivas, porções assistemáticas em contínua transformação.

Do mesmo modo que, no nosso *atlas*, a leitura desses *atlas* é aberta, (a)direcional e indeterminada. Cada imagem leva-nos a uma nova informação e comunica com outras novas imagens, a partir de correspondências que se distanciam de analogias conceptuais ou hierarquias semânticas. Elas procuram, antes, relações profundas entre o espontâneo e o subconsciente.

Num outro polo do hemisfério sul, observamos o *Bestiário*[6], de Smiljan Radic. Este é um conjunto heterodoxo e pessoal que, tal como o nosso, foi sendo alimentado no decorrer do tempo. Numa alusão aos bestiários medievais, repletos de animais fantásticos e terríveis, o conjunto de histórias complexas, compiladas pelo autor, acompanham, de forma omnipresente, a sua prática de arquitetura.

Análogo ao presente exercício, esta compilação de 'partículas', resume-se a "um monte de bichos, um compêndio inverosímil, mas entranhável justificado pelas exceções"[7] onde se cruzam imagens com textos, palavras, interjeições - rastos de memória.

Em cada carta ou ilustração de Smiljan Radic, "seja qual for a técnica usada, o efeito na área circundante é civilizador, [isto porque] ilustrar é civilizar, é construir um imaginário a partir de um estado de completude inatingível."[8] Este recorrer, aos vários fragmentos inseridos no tempo, não significa que o interesse se foque no lado histórico, mas sim no *ato* do fazer. As referências próximas não pretendem o uso literal da sua parte, mas a capacidade de as transformar num novo lugar, numa nova manifestação.

Acreditando que o arquiteto não é um 'inventor de formas', o *Bestiário*, poderia sintetizar-se como uma recuperação de formas, um *collage* de coisas distintas que, juntas, geram uma nova forma. Não esqueçamos que é extremamente "importante esta ideia de pôr coisas juntas"[9], falar sobre elas e desenhar diálogos que permitam que o novo surja.

[5] TAVARES, Gonçalo M., *Breves notas sobre o medo*, p.54
[6] *bestiário*, jaula de feras; gladiador que, entre os Romanos, combatia com as feras; tratado medieval, em prosa ou em verso, no qual se descrevem as características físicas e os costumes de animais verdadeiros ou fantásticos, atribuindo-lhes, muitas vezes, significados alegóricos ou morais. (Dicionário da Língua Portuguesa).
[7] RADIC, Smiljan, *Bestiário*, p.11
[8] RADIC, Smiljan, *Distância crítica*, Trienal de arquitectura de Lisboa, 2015
[9] RADIC, Smiljan, Conferência *Bestiário*, Madrid, COAM, 2016

2000 2000 500 a.c. d.c. V X XV XVI XVII XVIII XIX 1850 XX 1905 1910 1915 1920 1925 1930 1935 1940 1945 1950 1955 1960 1965 1970 1975 1980 1985 1990 1995 XXI 2005 2010 2015 2020

O essencial.
primitivismo

Construção frágil. (do) anónimo.
efemeridade

Perceção táctil. Sistema aberto.
(o) participativo

Corpo-mutável.
transformação

Dispositivo(s)-móvel.
nomadismo

Movimentos telúricos.
aproximações

Gesto primeiro. Infância.
reconciliação

Vazio de identiddade. Ausencia
'eu'.

Dimensão da sombra. Profundidade.
escuridão

Silêncio. Transcendência.
desdobramento

corpo

Paul Guaguin
Miguel Eyquem
Peter Zumthor

Bernard Rudofsky
Myron Goldfinger
Eduardo Castillo
Smiljan Radic

metamorfose

Alberto Cruz Covarrubias

Juan Borchers
David Abram

Lacaton & Vassal
Ignasi Solà-Morales
Xavier Monteys

esquecimento

Aldo Rossi
Fernando Távora

(o) disperso

Louise Bpurgeois
Lourdes Castro
David Abram

(o) inconsciente

Álvaro Siza

Lina Bo Bardi
Aldo Van Eyck

(o) oculto

Alberto Carneiro
Georges Perec
Herberto Hélder

Carlos Martí Arís
Paulo David
José Tolentino Mendonça

Aby Warburg
Eduardo Souto de Moura
Gonçalo M. Tavares



i12 *Le Château des Pyrénées,* René Magritte, 1959

Arquipélagos
uma condição insular

À medida que me afasto, a minha vida passada desenha-se como uma ilha.

(Paul Claudel)

Dando continuidade aos *atlas*, é também necessário clarificar o evocar das *ilhas*, neste contexto específico. Tendo em conta que foram as ilhas que mapearam o início deste *projeto-de-arquitetura*, só elas poderiam unir os movimentos efervescentes e sonantes entre as várias cartas. As *ilhas* são os provocadores das hipóteses que as *cartas* levantam. Em cada uma das *cartas* ou das relações que delas se façam, a *ilha* tende sempre a existir, consciente ou inconscientemente.

Nesse sentido, imaginemos as *ilhas* como pequenas porções do mundo, interiores de uma grande caixa onde, metaforicamente, se figura a ideia de um corpo *arquipélago*, corpo esse o gestor, o agente, o criador desse território infinito formado pelas múltiplas *ilhas*. Vemo-lo como 'finitude' na procura da tal 'infinitude' de coisas que despertam os atlas. Podemos dizer que o infinito se reconhece pelo limite do nosso corpo e é a partir daí que se criam os lugares de repouso, lugares esses que são as estações da nossa dissertação.

•

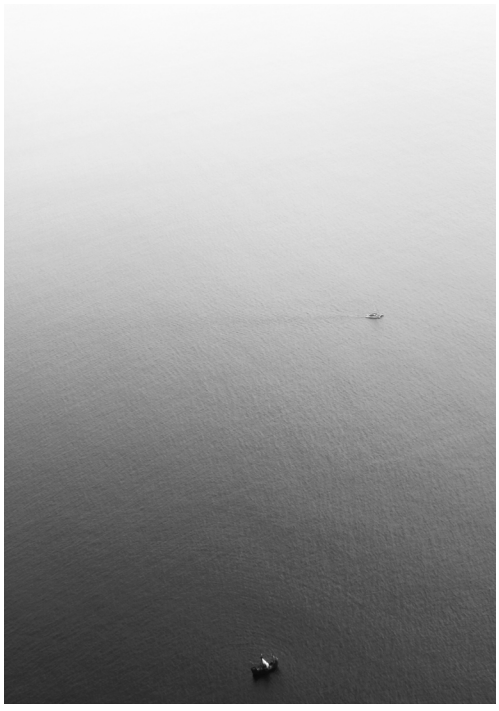
Da oportunidade de uma experiência direta e real, realizamos algumas viagens, nas quais foi possível visitar sete ilhas – Madeira, Porto Santo, São Miguel (Portugal), Tenerife (Espanha), Sicília (Itália), Isla Grande de Chiloé (Chile), Islas Flutantes (Bolívia) – em cinco países distintos e dois continentes, contrastantes económica e socialmente – a Europa e a América do Sul (mapa 3, *Feto*). Todas elas se distinguem na cultura e nos gestos, na porosidade e na forma, mas existe um ponto comum. O elo de ligação está na 'condição insular', na escassez e na precaridade dos meios, nos gestos rudimentares que tornam o *ato* do *fazer,* por si só, um *ato* lírico. Digamos que nestes lugares, "a realidade é um repto, a poesia é um rapto."[10]

Conscientes da possível ambiguidade que o termo transmite fragmentamos o *arquipélago* para descobrir, afinal, que *ilhas* são estas. Pontuamos, nesse sentido, quatro visões: a Ilha – sitio – situação geográfica de um pequeno povoado em São Jorge; a Ilha – território – porção de terra emersa, rodeada de água; a *'Ilha'* – morfologia – numa lente mais próxima, diretamente associada a estruturas com habitações dispostas em ala contínua ao longo de um corredor ou pátio; e a *ilha* – lugar – o agregado de mil coisas que constrói o nosso 'aprendizado'.

Imbuídas de memórias, vínculos, ideias, caraterizamos as *ilhas* a partir de um isolamento condicionante e, simultaneamente, livre. O que os seres ilhéus conseguem fazer é surpreendente, pela sua simplicidade e leveza. São 'linhas' *frágeis* que têm também qualquer

[10] HÉLDER, Herberto, *Photomaton & vox*, p.23





i13 Ilha (sítio), Santana, Ilha da Madeira

i14 O Atlântico do Cabo Girão, Ilha da Madeira

coisa de primitivo, distantes de qualquer contaminação, o que permite que haja espaço para a experiência, para a fluidez e metamorfose que a própria vida pressupõe.

Sobre esta condição do habitante 'ilhéu' que também faz parte de nós, Vitorino Nemésio afirmou que "como homens, estamos historicamente soldados ao povo de onde viemos e enraizados pelo habitat, a uns montes de lava que soltam da própria entranha uma substância que nos penetra. A geografia para nós vale tanto como a história."[11]

Ainda assim, falar das *ilhas* e da condição insular que elas pressupõem, não é tornar o texto insular. Usamos as *ilhas* como bengalas, pretextos, âncoras de uma aproximação ao espaço físico real e palpável. O espaço que encaminha a teoria até à prática, onde é possível ver, tocar e sentir com as nossas próprias mãos.

Partindo dessa equação, optamos por desconstruir, num primeiro momento, a Ilha da Madeira, colocada em anexo nesta dissertação. Contudo, este anexo não deve ser visto como algo dispensável. É necessário entender essa Ilha à escala territorial e urbana para, mais tarde, chegarmos à(s) estrutura(s) da(s) *'Ilha(s)'* do Porto. Ambas são realidades sensíveis e, mais do que o problema social e económico a que estão associadas, interessam-nos enquanto espécies endémicas em símbolos de resistência.

As *ilhas* são seres rítmicos e míticos, uma medida perene do nosso mundo. As *ilhas* são os 'poemas' escritos sobre o rasgo da montanha; a casa *frágil* pontuada no penhasco ou perdida no interior do quarteirão; o manto verde ou o muro cego; o calhau, na sua multiplicação desenha a costa, limita o chão e posiciona o teto. As *ilhas* são, inequivocamente desde o início o preâmbulo de tudo o que se possa escrever ou desenhar.

•

A pergunta é colocada por Valter Hugo Mãe: "em quanto tempo se fez uma ilha e em quanto tempo se desfará? E quanto custa preservar a sua memória, se é um lugar quase sempre recôndito para onde se vai e de onde se sai com dificuldade?"[12]

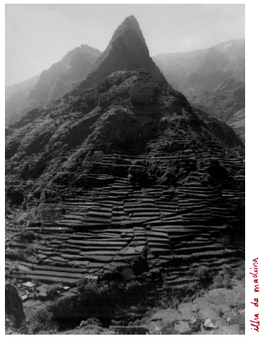
É esta inquietação que estimula o desenrolar de toda a dissertação, e que no fundo leva a um discurso aberto (de alerta), um discurso despertador, distinto do que se costuma evocar tanto na Ilha da Madeira como na *'Ilha'* do Porto. Assim surge o objetivo de erguer uma 'nova' *ilha*, fundamentada no ensaio, na experimentação, no gesto/estudo, na compreensão dum possível caminho para repensar um lugar da e para a arquitetura.

•

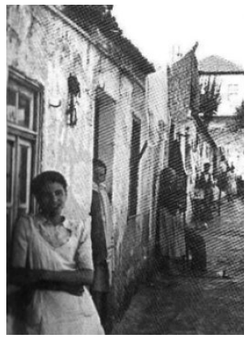
Não esqueçamos que é possível sair da ilha, mas não é possível tirá-la de dentro de nós. Com isto queremos apenas reafirmar que o problema transportado é e será sempre o da *ilha*.

[11] NEMÉSIO, Vitorino, 'Açorianidade' in *Insula*, p.59
[12] MÃE, Valter Hugo, texto sobre o trabalho de Paulo Sérgio BEJu, na Exposição Coletiva *Linha de Partida*, Artes - Casa das Mudas, Madeira, Fevereiro 2009





ilha da madeira



ilha de santo

"às vezes a gente lê ou faz coisas e depois pronto, passou. Mas esses toquezinhos ~~que~~ a [illegible] e ali que nos vão formando. Pergunto sempre: 'o que somos nós se não uns agregados de vai coisas?' Não há 'eu', somos tudo 'à la fois'. As vezes pergunto: 'mas foste tu que escolheste o sítio para nascer? Foste tu que escolheste o pai e a mãe?' Não, a gente tem o pai e a mãe que tem. Nasci aqui, mas não fui eu que escolhi nascer aqui. Nasci.

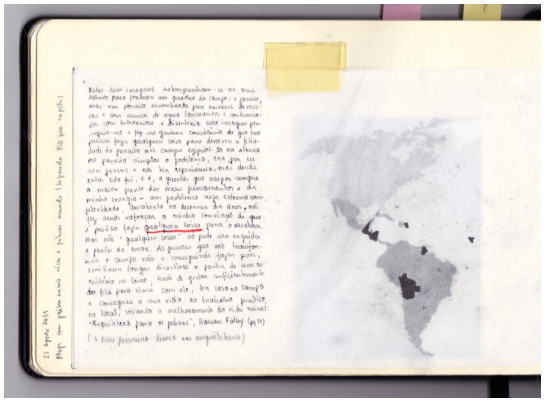
O que somos senão uns agregadozinhos no meio disto tudo? Somos tudo e somos nada. E isso é fundamental para a gente não estar agarrado a nada. As pessoas pensam que são qualquer coisa. Mas depois vão para a escola, aprendem. E depois há um Tio ou uma tia, há a paisagem que entra em nós. E o que vai entrando também é conforme o que temos dentro."

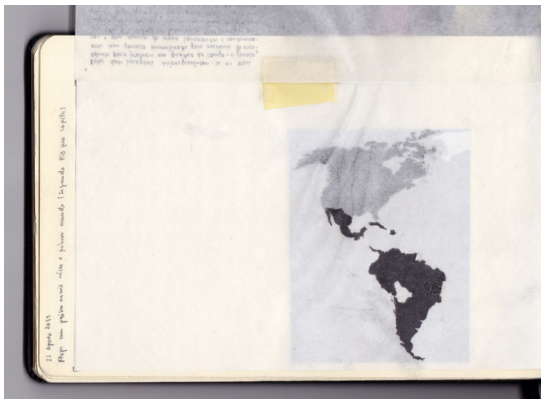
(escreven-o Lourdes de Castro)

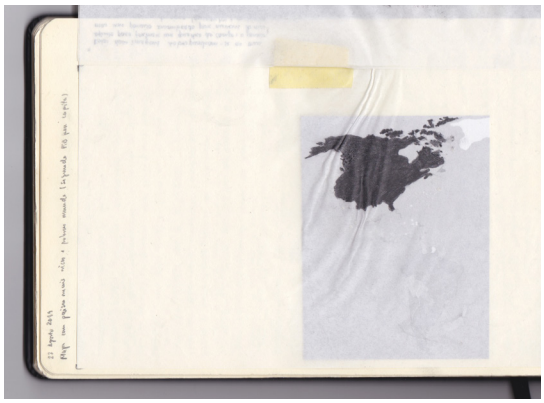
[mapa 3]



02. da instrução do problema, procura teórica




i15 notas de leitura, *Arquitetura para os pobres*, Hassan Fathy – (o) caderno.

"estas duas imagens sobrepunham-se no meu espírito para formar uma quadro do campo, o paraíso, mas um paraíso ensombrado por nuvens de moscas e com cursos de água lamacentos e contaminados com bilharziose e disenteria. Esta imagem perseguia-me e fez-me ganhar consciência de que era preciso fazer qualquer coisa para devolver a felicidade do paraíso aos campos egipcios. Se na altura me parecia simples o problema, era por eu ser jovem e não ter experiência, mas desde então esta foi, e é, a questão que ocupou sempre a maior parte dos meus pensamentos e da minha energia - um problema cuja extrema complexidade, descoberta no decorrer dos anos, não fez senão reforçar a minha convicção de que é preciso fazer **qualquer coisa** para o resolver. Mas este qualquer coisa só pode ser erguido a partir do amor. As pessoas que vão transformar o campo não o conseguirão por, emitarem longas diretivas a partir de um escritório no Cairo; terão de gostar suficientemente do felá para viver com ele, ter casa no campo e consagrar a sua vida ao trabalho prático no local, visando o melhoramento da vida rural." (p.13)

O que é que se pode conhecer do mundo? Desde o nosso nascimento até a nossa morte, quanto espaço pode chegar a passar pela nossa 'mirada'? Quantos metros quadrados do planeta terra tocaram os nossos pés? Percorrer o mundo, explorá-lo em todos os sentidos, nunca será mais do que conhecer umas quantas áreas, umas quantas 'fanegas': minúsculas incursões em vestígios desencarnados, calafrios de aventura, procuras improváveis coaguladas numa neblina sinuosa da qual a nossa memória apenas guardará alguns detalhes. (Georges Perec)

Existem lugares aos quais nunca iremos. Assim como existem fragmentos, paisagens, memórias de edifícios que habitam o nosso corpo, a nossa *história*. Este espaço, dissertação, remonta a esses lugares possíveis, num bordear "sobre zonas de terras incógnitas, que trazem com elas coisas que sacodem emotivamente."[13]

Esta primeira nuvem – *deambulação* – é construída em viagem, que será o mesmo que dizer: isto não é uma procura, mas sim um (re)encontro em que se pensam as *histórias* do passado para saber construir *as histórias* no futuro. As viagens são um pretexto-manifesto que decorre de uma experiência direta do real, são confrontos, circunstâncias particulares. O 'heterogéneo' a querer falar do 'homogéneo', que permitiu interrogar, (re)olhar de um outro modo-distante a condição-problema: as *ilhas*.

Em (des)locações. Mais do que o ver, insistimos no observar. Nas palavras de Luz Valderrama, procuramos o *mirar* que passa por "insistir no que não se vê, no que está [aparentemente] tapado, oculto; é também o desejo de especificar uma realidade incerta, como matizava o poema de José Ángel Valente: 'El no-color'."[14] Insistimos num *mirar* fisiológico, no sentido em que, todo o corpo atua como recetor; distante de uma função meramente ocular, traduzindo-se em algo de corporal, de mental e simultaneamente, de cultural. A *mirada* é "corporal, e como tal, não podemos separá-la de nós."[15] . Aqui apontada como secção da realidade, encontramo-la como espaço de possibilidades ou, na sua amplitude (espessura), algo que acompanha a deambulação constante entre o real e a ficção. Acreditamos que, só na diversidade de opções enquadradas entre a realidade e a sua alternativa, somos capazes de concentrar-nos na essência de uma renovada e urgente reflexão projetual.

Mas, toda esta inquietação, quase necessidade, tem apenas uma razão. Voltar. Rever. Compreender esses *layers* de um só mapa. "Todas as cidades são a minha cidade, à qual sempre regresso."[16] E, por isso, ao longo da 'matéria' exposta, é das nossas experiências vividas assim como das não vividas que se gera um discurso 'aberto'. Um discurso real, sensível, humano, em aproximação crescente de uma arquitetura das coisas pequenas e fugazes na contemporaneidade."Construir algo pequeno ou algo grande (...) sempre significou

[13] BORCHERS, Juan, *Hiperpolis*, p.96
[14] MORALES, José, 'Ojos que no ven', in *La construcción de la mirada: tres distancias*, p.11
[15] Idem, p.12
[16] SIZA, Álvaro, 'Cidade', in *01Textos*, p.176





i16 *Valle de la Luna*, Deserto San Pedro de Atacama, Chile, 2019

i17 Sala de jantar de Ruth Asawa, San Francisco, 1963 (Imogen Cunningham)

o mesmo. As coisas pequenas podem sempre converter-se em grandes. Ou vice-versa."[17].

O sair e percorrer outros lugares, permite pensar o comum e o banal. Ilusoriamente, parece que vemos as coisas pela primeira vez. Não nos podemos esquecer que o nosso maior inimigo é o quotidiano – a rotina métrica, "que deixa cair sem ruído e sem dor uma fina capa de pó sobre tudo."[18]

Deste sinalizar do espaço-alerta, não se pretende o (re)desenhar de um caminho biográfico, mas a sinalização desses fatores comuns em geografias distantes. Porque, para saber tocá-los é necessário primeiro reconhecê-los, para depois saber desenhá-los.

•

primeira ilha

O início fez-se na Ilha da Madeira. No interior de uma imagem idílica de natureza, prendia-se-nos o respirar nos caminhos-limite que perfuravam a montanha em gestos rudimentares, as veredas sem fim que irrompiam dos campos em desenhos sinuosos, impossíveis ou o socalco que apaziguava o abismo. E, aliadas a estes elementos, as construções – *refúgios* – em geometrias mutáveis que ocupavam os terrenos escarpados; células vivas agarradas a lugares vertiginosos. Podíamos vê-los como *espaços-de-fusão* que cresciam paralelamente às necessidades, em fragmentos desordenadamente ordenados. Eram matérias de um *frágil* metamórfico, espelho dos poucos recursos que dominavam as zonas altas e periféricas da ilha. Em 1992, Joseph Brodskij, alertava que "as periferias não é onde o mundo termina, mas o lugar onde o mundo decanta"[19], purga, isola. Que periferia era esta, a da ilha?

Existem várias ilhas no território da ilha. Mas era esta ilha periférica, a dos refúgios habitados pelos avós, pelos tios, pelos primos, pelos pais, que permanece na nossa memória. Essa ilha, esse eco de verdade, imperfeita, frágil, animal, de beleza acidental que, em todas as deambulações sobre o território-paisagem, inquietava incessantemente. Essas pequenas arquiteturas silenciadas, que contrapunham a visão dos "edifícios, que se tornaram imagens-produto, separadas da profundidade existencial e da sinceridade."[20]

segunda ilha

Anos mais tarde, a nossa mudança para o Porto na continuidade de um processo-estudo, leva-nos à aproximação de uma outra *'ilha'* – uma estrutura coletiva, corpo unificador de células individuais. Da ilha que olhava o mar, chegamos à *'ilha' dos avós*, uma *'ilha'* que olha a terra. Este lugar, como manifesta ausência do artificial supérfluo, era um lugar onde crescia a necessidade e com ela crescia também a construção. Sintetizamo-la em rituais da experiência do real, reflexo do habitar quotidiano, ao longo de cinco anos, o que nos permitiu conhecer de perto a realidade de um tempo que permanece em 'ferida aberta'.[21]

[17] Smiljan Radic numa entrevista realizada por Enrique Walker, in *Smiljan Radic – El peso del mundo*, p.20
[18] MENA, Beltrán, 'Por qué se viaja?', in *El lugar de la arquitectura*, p. 146
[19] BRODSKIJ, Joseph, prefacio *Mappa del Nuovo Mondo*, p.11
[20] PALLASMAA, Juhani, *The eyes of the skin: architecture and the senses*, p.30
[21] Recorre-se pontualmente à primeira pessoa para expressar a nossa vivência num determinado lugar. [Vivi com os meus avós maternos quatro anos, numa das típicas *'ilhas'* portuenses. Em visitas espontâneas anteriores, as vagas memórias transportam-me a uma 'atmosfera' muito distante do que experienciei no tempo em que ali permaneci. A ideia de comunidade era real. O corredor fazia-se de fluxos contínuos que uniam parcelas; não se sentia o 'vazio' hoje presente. As várias famílias que ali habitavam foram progressivamente partindo na procura de melhores condições e apenas ficaram os meus avós. Permaneciam o portão – entrada – aberto, iam e vinham as vizinhas que me eram inicialmente desconhecidos. Algo permanecia mas, as outras casas, tornavam-se meros espaços de acumulação. Permanecem intocados. O espaço onde habitávamos os três, era o necessário.]







i18 Monte, Ilha da Madeira

i19 *'Ilha' dos avós*, Rua 9 de Abril, nº328

i20 La Paz, Bolívia, 2019

Ambas as ilhas espelham ou manifestam as entranhas de um *frágil* (02.1), de um *primitivo*, no gesto *anónimo* (02.2). No crescente esquecimento parece-nos que ainda existem réstias de esperança que dependem da exatidão do *gesto* (03.1). Ainda conseguimos percecionar um 'estar longe' da mancha de contaminação de outros territórios, que criam a possibilidade de aproximação de uma arquitetura, ela própria, espaço de *experiências*, em constante *metamorfose*. Essa simplicidade das formas, feitas à dimensão do humano e que não podem ser reduzidas a uma menosprezada 'arquitetura dos pobrezinhos'.

terceira ilha

Já em 2018, a condição de *aprendizado* permitida pela escola do Porto conduz-nos à experiência de seis meses de permanência na América Latina. Foi a possibilidade de seguir intuições e fuga(s) ao pré-estabelecido ocidental, que nos levou a partir para esta viagem. No Chile, onde nos encontrávamos inicialmente, estávamos perante o *real existencial* numa outra escala. Este tornou-se um lugar que sentíamos como chão-horizonte e que nos instigou a uma primeira perceção: a um (des)conforto que 'desperta', que confronta emotivamente e que faz pensar. E foi a partir desses desassossegos que iniciamos este processo.

Com a casa às costas, partimos em viagem por vários países da América do Sul[22]. Naquelas cidades com que nos fomos deparando, "nada é sobretudo contínuo, fechado ou sistemático. A cidade é uma serpente em terreno difícil ou ondulado. Há sempre uma encosta a amparar fragilidades e arrogâncias da Arquitetura. Vale a pena reestudar esta forma de construir. E é urgente: a intuição não explica nem ensina."[23] Estas cidades que parecem países, fazem-se, na sua maior densidade, pelo anónimo, em construções frágeis, pura autoconstrução em que a única guia é a *intuição*. Por comparação, as zonas altas da Ilha da Madeira, pareciam, aqui, ampliadas exponencialmente.

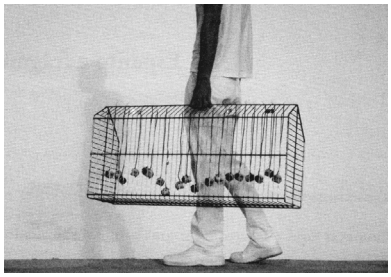
Ainda hoje, frequentemente nos assalta a memória, o cenário com as tendas dispersas à volta da estação central de Santiago, os mantos de tijolos que cobriam a montanha e as chapas metálicas vislumbradas do céu da cidade de La Paz na Bolívia. Das viagens e das passagens por esses lugares que, ainda hoje, mexem connosco, aumentavam as inquietações.

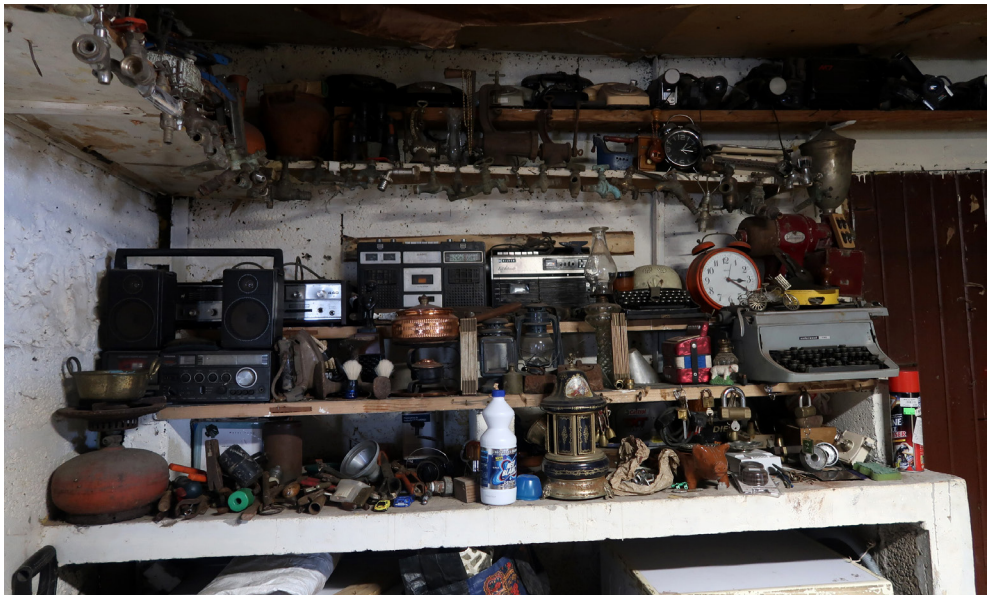
Foram muitas as vezes que a frase de Aldo Van Eyck ecoou na nossa mente: "as cidades são necessariamente caleidoscópicas, metamórficas e caóticas."[24] Os terrenos caraterizavam-se pela incerteza, na possibilidade de transformação; da *metamorfose* e, acima de tudo, da possibilidade de que o *ato* 'agora' inaugura tudo.[25]

Falamos de algo débil e, simultaneamente, leve.

Explicitando. Cicatrizes. *Arquiteturas de defeito*[26], na valorização do imperfeito, do erro, do feio, do grotesco lírico, uma resposta imediata às necessidades da sociedade. A oportunidade

[22] pontos de uma mapa percorrido: Bolívia, Perú, Brasil, Argentina, Uruguay.
[23] SIZA, Álvaro, 'Brasil' in *01 Textos*, p.52
[24] VAN EYCK, 'La interioridade del tiempo', in *El significado en arquitectura*, p.201
[25] TAVARES, Gonçalo M., *Breves notas sobre as ligações*, p.271
[26] *arquitetura do defeito*, se numa primeira definição, identificamos um defeito como uma carência das qualidades próprias de uma coisa – uma imperfeição natural ou moral. Por outro lado, não é só uma ausência, é simultaneamente é presença inquietante em relação à conformação esperada de um determinado objeto ou coisa. – LIERNUR, Jorge Francisco, 'Defectos de poeta', p.4





i21 Fragmento do *Atlas do corpo e da imaginação*, Gonçalo M. Tavares – "No fundo, uma gaiola com olhos dentro. São objectivas de máquinas que ali balançam. São transportadas de um lado para o outro como animais domésticos./Cada objectiva já viu muito. Também se trata disto: de guardar, armazenar, memorizar o que muitos olhos mecânicos viram."

i22 Coleção Tio José, Casa Monte, Ilha da Madeira, 2020

do surgir da experiência, um laboratório na construção de realidades improváveis – projeto – a partir de uma arquitetura 'aberta' aos *acontecimentos*.

O excesso, naqueles lugares ditos de *caos,* é substituído pelo essencial, nos detalhes e nas formas que desenham um espaço-abrigo que quer ser a casa. E, mais do que 'arquiteturas-objeto', clássicos reconhecidos, esta realidade dinâmica, *frágil,* anónima, intemporal, presente na efemeridade de cada estado, permitia-nos chegar a algo mais universal.

Não queremos falar de criação, mas sim de (re)descoberta. Se olharmos a vida humana a partir de vários pontos, ela torna-se mais rica que a própria imaginação. "Voltar ao princípio das coisas com uma 'mirada' que detém, que aprecia maravilhada o que contém, para tratar de fazê-lo outra vez um pouco melhor (...) deambular procurando uma arquitetura possível não desde a anedota do fim do mundo mas desde todo o mundo que temos por visitar, resgatando o que é universal no local, para conectá-lo novamente com o mundo."[27]

Nestas arquiteturas ditas 'sem qualquer pureza', reconhecemos uma arquitetura recolectora, saturada de vibrações, de experiência(s) onde a ordem é fruto da vida e não a sua origem. Um mesmo impulso semelhante ao de Neruda no seu manifesto de 1935 – *Sobre una poesia sem pureza* – quando destaca "a importância de observar os objetos em descanso, para desta forma chegarmos a entender a confusa impureza dos seres humanos, as pegadas do pé e dos dedos, a constância de uma atmosfera humana inundada de coisas, desde o interno ao externo."[28] O levantar de uma arquitetura sem pureza nasce da necessidade de construir um lugar-possibilidade de memória, do sonho e da imaginação. A propósito, Aldo Rossi escreve: "é um facto que as tabernas criadas sob as arcarias da Schnell-Banh de Berlim, ou dos quiosques de dois pisos encostados ao 'duomo' de Ferrara e muitas outras coisas onde a ação mais específica se desenvolve no invólucro mais imprevisto, sempre me apaixonaram."[29]

[27] CASTILLO, Eduardo, 'Uma Arquitectura sin pureza', p.11
[28] Idem, p.10
[29] ROSSI, Aldo, *Autobiografia científica*, p.115

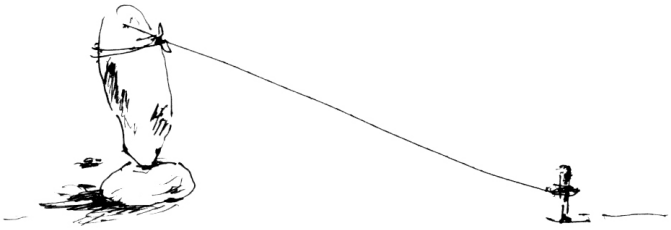
I

silêncio:
contemplar a meve
até confundir-se com ela

02.**1**. **corpo**

o frágil
o primitivo







i23 e **i24** Construções frágeis captadas por Smiljan Radic, *Bestiário*, Chile

o frágil
particularidades de um caos sensível

Há uma cumplicidade na forma de ver e pensar a(s) arquitetura(s) de Smiljan Radic. A ideia de um instável, *frágil*[30], na sua condição de efemeridade, ocorre num *plano existencial*[31], que não é de todo alheia à sua prática. Uma intuição comum, uma 'muleta' do conhecimento que fá-lo-á emergir nas múltiplas estações.

O poeta Vicente Huidobro, propõe: "desenvolve os teus defeitos, que talvez sejam o mais interessante da tua pessoa, e creio que isso pode aplicar-se à obra e à sua figura."[32] Não sujeita a leis do mercado ou a uma disciplina rigorosa, são antes, experiências construtivas insólitas, em procedimentos esquecidos ou ignorados, em analogias inesperadas, surreais, espontâneas – "é poética e não disciplinada, a forma como Radic se ocupa da sua arquitetura."[33]

É nada mais do que gesto, *ato de reconstrução* de fragmentos outrora perdidos. Fragmentos que para A. Rossi também ecoavam constantemente, as "destruições exprimam completamente um facto. (...) fotografias de cidades durante a guerra, secções de apartamentos, brinquedos partidos. Delfos e Olímpia (...) pedaços de mecanismos cujo sentido geral em parte se perdeu (...) penso numa unidade ou num sistema feito somente de fragmentos reconstruídos."[34] Fragmentos de arrepiante fragilidade. Esta preocupação, visão peculiar, ensaística, que encontrava o seu equilíbrio na vida e na morte, na *felicidade* e no modo como tudo o que nos rodeia, perfura o consciente, no momento da *experiência* do mundo. Na prosa poética do seu pensar, o arquiteto posiciona a arquitetura entre a infância e a morte, o espetáculo e o trabalho, e é sobre este espaço e sobre as coisas que acontecem – os *frágeis* acontecimentos – que também nos interessa ensaiar e refletir.

A recorrente evocação de Aldo Rossi, em particular na exposição de alguns fragmentos da publicação *Autobiografia Científica* (1981), surge não como uma forma de aproximação à história individual do arquiteto, enquanto 'objeto' que compila o borbulhar de pensamentos sobre a arquitetura. A sua pertinência é particular, não por se tratar de um texto técnico sobre arquitetura, mas por ser um texto sobre a potência humana de gerar formas significativas e atuantes, em dimensões várias, no tempo-espaço.

[30] Em 2017, constituiu-se em Santiago a *Fundación Arquitectura Frágil*, coordenado por Smiljan Radic e Marcela Correa em parceria com Patricio Mardones, Enrique Walker, Alberto Sato e Tomás Muller, com o objetivo de difundir uma arquitetura mais experimental ou de realidade improvável. Possibilidade de desconstruir limites e ideias que definem a própria disciplina, fundindo-a com outras disciplinas. Patricio Mardones, numa entrevista ao *El Mercurio*, explica a intenção da fundação: "Existem arquiteturas que estão instaladas à margem da disciplina, em campos de uma realidade improvável, de experimentação, ou no limite com a arte ou a ciência. São vanguardas que se vincularam muito fortemente com a sociedade da sua época, na segunda metade do século XX, e que não estão no discurso central da arquitetura, contudo tiveram muita influência e tiveram grande ressonância no Chile." (consultado em https://www.plataformaarquitectura.cl)

[31] Conferência *Bestiário*, Smiljan Radic, 2016.

[32] LIERNUR, Jorge Francisco, 'Defectos de poeta', p.4

[33] Idem, p.5

[34] ROSSI, Aldo, *Autobiografia científica*, p.33







i25 Notas sobre a interpretação do *frágil* nos projetos de Smiljan Radic – (o) caderno

i26 *Construção frágil* captada por Smiljan Radic, fragmento *Bestiário*, Chile

O recurso pontual ao livro, não é uma declaração ou justificação de opções pessoais do homem-arquiteto, mas uma exposição do cidadão-arquiteto, que assume a sua responsabilidade cultural e cívica no moldar e no direcionar das escolhas do humano. Uma compreensão *humana* da cidade aglutinada, em narrativa ilustrada, num livro que poderia intitular-se *Esquecer a arquitetura*, "porque posso falar de uma escola, de um cemitério, de um teatro, mas é mais rigoroso dizer que falo da vida, da morte, da imaginação."[35]

construção frágil

"Se falamos de coisas, de objetos ou construções. só o autor de uma 'construção frágil' poderia salvar a súplica da aparência com o seu relato sem passos sobre esta terra sem pegadas."[36] Falar de *construções frágeis*, é falar do mundo global, dos seus lugares e das suas gentes, de uma outra história de memórias fugazes e itinerantes, que desaparecem, e que têm algo de comum em cada um dos extremos do globo.

Ainda que estas construções comportem um falso paradoxo, porque são efémeras, aflorando e extinguindo-se pelo território, elas estão "feitas para durar (...) tudo é definitivo, construído para um sempre, ainda que esse sempre pareça perentório e mutável."[37] Talvez porque a necessidade de duração seja o seu único sentido. A *construção frágil*[38] é recordar o esquecimento – os *silêncios* emergentes das possibilidades de projeto.

Smiljan Radic, encontra o paralelo deste corpos-elementos na imagem do 'vagabundo'. Ele percorre o território e na sua errância, constrói cidade. E que, mesmo camuflado faz, simultaneamente, parte dela. Nesta fusão corpo-cidade, sentimo-lo quase ausente e, na rotina, passa-nos despercebido. O próprio gesto *frágil*, assim como o vagabundo, difunde-se na paisagem. A cor da terra cobre-os, ele é um "resto impreciso de um mundo maior que é cidade. [Ela] não insiste em novos mundos estranhos, mas antes num miserável que caminha tal qual é (...)está destinada a ser uma habitação do seu próprio abandono, areia de fundo."[39] Na consciência do risco, poderíamos afirmar que o corpo *frágil* não se apercebe da sua figura porque a sua figura é a nossa cidade; e o que parece destruição e abandono, são apenas intervalos abertos na possibilidade de espaço.

A *construção frágil*, simplifica o modo de construir e realça o improviso na resolução de problemas específicos. Aflora acumulações de objetos, de fragmentos num processo acumulativo e de sobrecarga. Uma espécie de "sensação de morte que se dá em intervalos das nossas vidas e das nossas cidades e que tratamos, dentro do possível, excomungar com uma cirurgia de embelezamento patrimonial."[40] O interesse na fragilidade encontra-se na possibilidade de experimentação, de diluição dos limites que os padrões contemporâneos fixaram e limitaram pelas divisões categóricas. Não são mera matéria estética, mas estímulos que constroem sensibilidade: ouvir o ruído, sentir o cheiro, procurar as estações.

[35] Idem, p.120
[36] RADIC, Smiljan, *Bestiário*, p.18
[37] RADIC, Smiljan, *Bestiário*, p.26
[38] *construção frágil*, expressão utilizada por Smiljan Radic em conferências e publicações para caraterizar este tipo de arquiteturas.
[39] Idem, p.18
[40] Idem, ibidem







i27 Casa na árvore, tribo korowai, Nova Guiné

i28 *Espigueiros* de Lindoso, Norte Portugal

i29 Muro inca, Cusco, Perú

Tipos de frágil: *lugar*, *elemento*, *objeto*, *sistema*, *matéria*, *acontecimento*

Esse *frágil* que o dicionário caraterizado pelo dicionário como "pouco resistente, do quebradiço ao fraco; um leviano, ténue sujeito a erros, de pouca dura"[41], parece-nos muito mais do que isso. Se, atentamente, começarmos a desmontar a amplitude do seu significado enquadramo-lo em cinco estados, estâncias no domínio da arquitetura – no *lugar*, no *elemento*, no *objeto*, no *sistema*, na *matéria* e no *acontecimento*.

frágil-lugar

Sem ordem determinante, iniciamos com o *frágil-lugar*, pontos extremos, sítios improváveis, de difícil acesso. Estes lugares, caraterizam-se por implantações que se assemelham a "ninhos de aves de rapina", em posições estratégicas. Balizando, por um lado, a necessidade de segurança – definir os limites da comunidade, num crescimento controlado – e, por outro lado, os limites da própria arquitetura. "Uma cidade que aspira ser uma obra de arte, deve ser tão definida, como um quadro, um libro ou uma peça de música."[42]

Ao recuarmos a Machu Pichu, entre vales e montanhas profundos, emersos num verde húmido, a cerca de 2450 metros de altitude, desenha-se a *linha de festo*, limites de uma povoação inca. A precisa complexidade de uma configuração que conquista o meio, a natureza e que responde ao desafio que a topografia lhe propõe. E este 'tumulto de queda' não acontece só ali, mas numa infinidade de lugares escarpados e densos. Referindo-nos a um tempo mais próximo e 'contemporâneo', dirigimos o nosso olhar para o *Mudas*, Museu de Arte Contemporânea (1992), numa das encostas do território insular, na Madeira. O projeto desenvolvido pelo arquiteto Paulo David, configura uma estrutura museológica que (re)desenha a 'massa montanhosa'. Atua-se sobre a paisagem contínua, na expressão de um afloramento, que aparece como um grande conjunto de peças esculpidas.

frágil-elemento

Paralelamente a esta 'leitura' do território, o *frágil-elemento*, designa as estruturas-suporte que possibilitam ações do quotidiano. Distinguem-se entre muros, socalcos, passagens, caminhos, escadas, parcelas agrícolas ou mesmo linhas escavadas na montanha para passagem de água. Exemplo disso, é também, o desenho das salinas de Moray que cobre uma grande extensão da montanha peruana ou mesmo a configuração circular dos curtumes de Chouara, em Marrocos, onde também se distinguem elementos que, ao repetirem-se, criam a ideia de uma malha – *sistema*.

•

frágil-objeto

Por outro lado, o *frágil-objeto*, retrata corpos-unidades independentes, na sua maioria isolados. Vejamos os *espigueiros*. Vizinhos muitas vezes dos *sequeiros*[43], destacam-se por uma qualidade arquitetónica que é selvagem e, simultaneamente, requintada. Uma caixa elevada, comprida e estreita coberta por duas águas de telha ou lousa, com divisões interiores

[41] *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto Editora, 1998
[42] RUDOFSKY, Bernard, *Architecture without architects*, p.6
[43] *sequeiros*, construção muito simples, reflexo da gravidade monolítica das construções da montanha. Solução sintética e expressiva, feita de ritmo e harmonia entre as partes. Muros, pilares e lintéis de pedra. Cobertura de telha, assente em armação de madeira. De madeira são também o travejamento interno, soalhos, tabiques, portadas e prumos.









i30 *Animita,* fotografia de Eduardo Castillo, Chile

i31 Altar Palermo, Sicília, Itália

i32 *Alminnha*, Fajã Escura, Ilha da Madeira

i33 Cortinas no 'correr' dos alçados dos edificios na Sicília, Itália

removíveis e com a porta num dos topos. No enfrestado utilizam-se réguas de madeira ou aduelas de pedra, postas verticalmente e, suficientemente afastadas, de 'feição', a permitir a secagem das espigas. E, para impedir a subida dos ratos, coroam-se os suportes com grandes rótulas, onde assentam as vigas mestras da estrutura.

Dentro de uma mesma lógica, *objeto*, cruzamo-nos regularmente com as *alminhas*, que, assim como as *animitas*[44], se caracterizam por pequenas construções populares e religiosas, localizadas geralmente em veredas, estradas, cruzamentos ou pontos de paragem breve. De pequena escala, feitos à nossa dimensão, estas capelas, estelas ou nichos elevam-se como oratórios de um culto intimamente português, uma espécie de alerta constante, comumente encontrado nas viagens do norte ao sul do Atlântico. Em Itália, substitui-se o corpo independente, por painéis que incorporam o alçado ou o gaveto dos edifícios em tom pastel. Prende-nos o olhar, as figuras, autênticos quadros, inseridos num pequeno altar que é o muro - limite definidor do espaço da rua ou da praça.

•

frágil-sistema

O *frágil-sistema*, retrata o conjunto de elementos que se repetem, e que, na sua inter-relação constituem um sistema, o abrigo (do) efémero. Quantas vezes, passamos pelos *andaimes* sem lhes prestarmos a mínima atenção, sem pensarmos o que quer que seja sobre o seu princípio, o seu propósito, e a sua eficácia. Do 'habitáculo' ao edifício público, os *andaimes* acompanham-nos, em armações de madeira ou numa estrutura metálica fácil e rápida de montar. O racional da parcela-andar e o módulo que tanto se organiza vertical como horizontalmente, adapta-se às mais variadas situações. Transforma-se, recria-se e, a este facto, ainda se alia o baixo custo e a rapidez que nasce do estritamente necessário para o trabalho dos operários.

E ainda a título de exemplo, como outra resposta ao imediato, à necessidade primeira, surge a *barraca*, na praia, na montanha ou no deserto. Não deixa esta de ser símbolo da casa humilde, precária, provisória, geralmente de madeira, chapa ou lona. Ou mesmo o *palheiro*, uma construção rudimentar com o mesmo caráter, destinada à habitação do gado ou ao armazenamento de produtos diversos. *Frágil* na sua construção, no todo que quer ser abrigo do exterior. E se quisermos ir um pouco mais atrás no tempo, também podemos evocar a ideia de *cabana*. Entre linhas e planos vários, formaliza-se uma construção de sistema primitivo que permite abrigo e proteção. O pássaro construía o seu ninho, a abelha o seu favo e o homem a sua *cabana*.

•

frágil-matéria

Dos toldos montam-se as *tendas* e limitam-se as *estufas*, em estruturas frágeis que nos protegem do sol, da chuva e que respondem à necessidade do agora – o *frágil-matéria*. E o que são as tendas senão refúgios transitórios? Eles refletem de uma atitude nómada, como

[44] *animitas*, sinalização-objeto que recorda os que ali morreram tragicamente. Trata-se de uma manifestação anónima e espontânea, sinal vivo da morte, muito presentes nas estradas da América do Sul.





i34 *Hair Tent,* Cedric Price, 1971

i35 Frame *El circo más pequeño del mundo,* Joris Ivens, Valparaíso, 1963

acontece na simples barraca de feira ou de mercado, em espaços de troca ocasionais. Uma construção fugaz que, em horas, pode desaparecer. Tudo é possível dentro de uma *tenda,* uma estrutura efémera sem uso predeterminado.

O *circo* é uma forma antiga de entretenimento que encontra as suas raízes, provavelmente, nas feiras comerciais medievais da Europa. Também ele traduz a ideia de uma grande *tenda*, facilmente desmontável, um corpo-itinerante, um círculo um circuito, um sistema. "Em plena luz do dia, o circo é um céu falso. Uma mudança de tom, uma tinta de luz. O circo é um céu empobrecido, de nível mais baixo. A sua delgada parede de tela plástica separa o ar aprisionado e confecionado do seu interior da realidade. O circo é ficção, (...) o seu escasso peso morto – que a qualquer momento pode voar como uma alma – está amarrado à terra que se move sob os pés dando voltas."[45] Numa das obras de Cedric Price, revemos a ideia de *circo* 'montanhosamente' inclinado, estrutura efémera, criada para acolher o musical Hair (Holanda). Da importância da flexibilidade no desenho, o *circo* é a estrutura mais inteligente, evocativo do pensar de uma outra forma o papel da arquitetura, na medida em que se constrói sobre a dimensão de um tempo, longe do permanente e do fixo. Os *circos* são pontos de arquiteturas leves, descomprometidas, emergentes nos miolos das cidades.

•

frágil-acontecimento

A partir destas construções correntes, a matéria transforma-se, 'limitando' a criação de uma outra fragilidade, o *ato*. Esse momento com princípio, meio e fim, cria um *frágil-acontecimento*. E é aqui que, possivelmente, acaba a arquitetura e começa o mundo da imaginação, da insensatez, que é a condição de liberdade, do esquecimento e da criação.

Regressemos ao *circo*, na ideia do seu todo, para podermos falar de *acontecimentos*. Em movimentos nómadas, permanências curtas, permite-nos o espaço ou a distância do real. Ele encaminha-nos apenas para a imaginação, na sucessão de realidades improváveis, fixas em muitos livros infantis. É técnico, preciso, mas 'acutilantemente' fugaz.

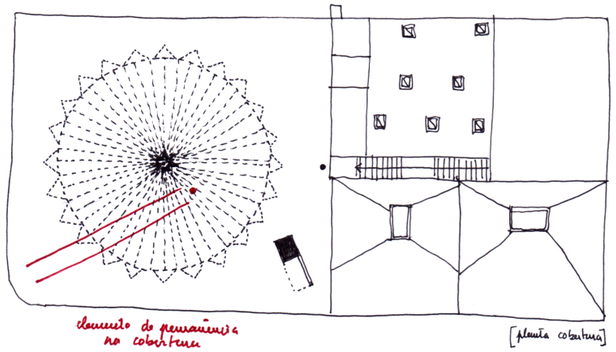
O *circo* ou qualquer *tenda* vazia, assim com os *teatros*, os *coretos*, ou os *mercados* sem gente, parecem construções abandonadas para sempre, ainda que esse abandono seja mais breve que a própria luz do dia. Mas esse abandono, carregado de memória(s) – e magia – é o que faz, cria e conforma estes espaços de *acontecimentos*.

Vejamos as pinturas de William Turner. No extremo oposto às de Canaletto, que pintava as representações exatas dos lugares, W. Turner pintava estas impressões, os vapores de um enquadramento-cidade. Longe de um físico exato, ele permitia uma aproximação àquela atmosfera em específico, àquele instante, àquele movimento, àquela ação passada num tempo e num lugar determinado. Não pintava como os primeiros paisagistas, que se colocavam nos lugares e reproduziam o que viam. W. Turner pintava o que estava na sua memória e, por isso, o que era representado nem sempre coincidia com o que realmente lá estava, mas isso não era importante. Interessava-lhe transmitir o que pensava sobre Veneza,

[45] RADIC, Smiljan, *Bestiário*, p.46

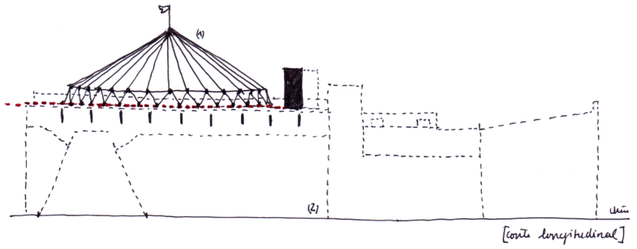
[Da teoria à prática]

Na utilização do elemento, sistema, *circo*, convocamos uma das obras de Smiljan Radic. O **projeto NAVE** (2010-14), localizado no bairro Yungay, em Santiago do Chile, transforma um edifício existente a partir do vazio. A fachada original converteu-se numa espécie máscara e permitiu que, através de vãos ritmados, a cidade aparecesse como *tela de fundo de alguns espetáculos*. No projeto interessa-nos particularmente a solução que S. Radic encontra para o o extremo do edifício. O arquiteto questiona-se sobre como construí-lo sem construir realmente, uma vez que, não era permitido um corpo marcante. Dessa inquietação formaliza-se o *circo*, não como simples questão de desenho mas como testemunho – uma espécie de ready-made, um objeto estável a partir de um património cultural que se pode apropriar, (re)utilizar e *(re)inventar.*











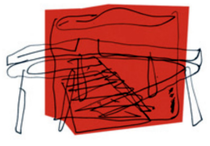


Na continuidade dos espectáculos, em outros que aconteciam no piso inferior, o circo era o 'final do ato', assim como poderia ser o contrário, iniciava-se em cima para terminar em baixo.
Dicotomicamente, era 'em baixo' que se via a sala escura, num mundo denso e 'lá em cima', o mundo leve, repleto de cor e no imaginário da fantasia.

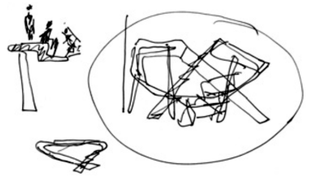




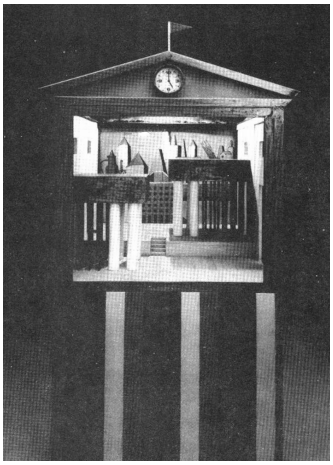


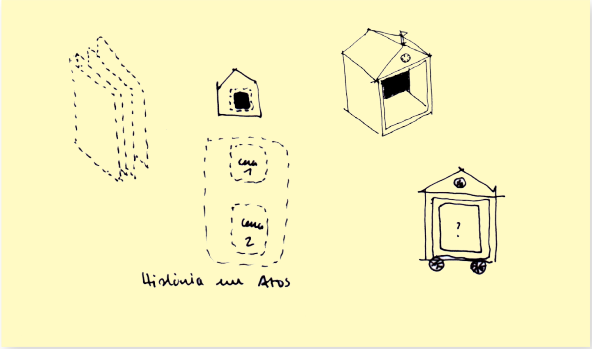












i36 *Norham Castle Sunrise,* J. M. William Turner, 1845

i37 Maquete *Teatrinho Científico,* Aldo Rossi. A caixa que é espaço-acontecimento. Se olharmos com atenção o alçado desta 'caixa-vazia', apercebemo-nos da existência de um relógio onde a hora não marca o tempo, está parada nas cinco. Segundo A. Rossi, o tempo do teatro não poderá nunca coincidir com o tempo medido pelos Assim como "os sentimentos não têm tempo e cada noite repetem-se no palco com impressionante pontualidade." (ROSSI, Aldo, Autobiografia científica, p.57)

com o que a sua própria imaginação lhe permitia, nascente de uma recordação feita de *acontecimentos* precisos.

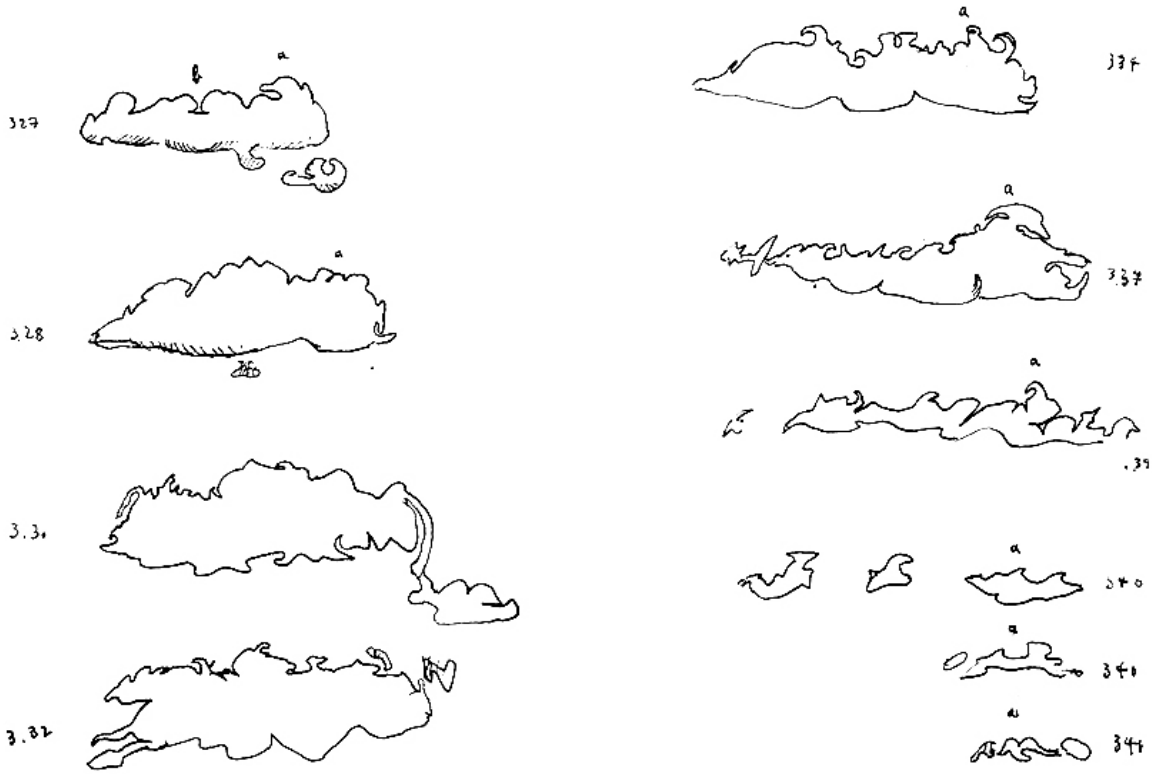
Os *teatros*, lugares-fragmento tomados como exemplo, fazem-se em estruturas simples e provisórias: "o tempo de um breve amor de verão, de uma estação febril e incerta; [o vazio itinerante, provisório], destruído pelo Outono, que Tchekhov, sapientemente projetou entre uma gaivota morta e um disparo de pistola. Era precisamente um teatrinho onde os acontecimentos se desenvolviam por dentro da vida mas onde o acontecimento teatral, estival, de tempo de férias, marcava a vida."[46] Aldo Rossi, em palavras insistentes, recorria ao *teatro* como processo que começa com a memória; feito de gestos efémeros num espaço de experiência – o teatro é experimental, como também o é a ciência, "mas confere a cada experiência a própria magia. Nele, nada pode ser casual nem tampouco estar resolvido para sempre."[47] É um inacabado 'aberto', disponível, paradigma da própria cidade.

A ação-acontecimento não é, nem nunca será alheia ao clima do *teatro*, e à sua magia, tudo "está resumido em poucas tábuas de madeira, um palco, luzes improvisadas e imprevistas, gente."[48] Os cenários eram apenas fundo das ações – o gesto, o grito, a palavra tremida, o suspiro. O *teatro* (e talvez apenas o *teatro*) possuía a singular magia de transformar, de dar um outro lado a qualquer situação objetiva e racional aos olhos e à mente.

Se pensarmos no projeto de afeição que antecede o teatro veneziano, desenhado por Aldo Rossi em 1978 – o *Teatrinho científico*[49] – percebemos que a invenção deste teatro, como todo e qualquer 'projeto teatral', é uma imitação e como todo o 'bom projeto' está apenas preocupado em ser "um utensilio, um instrumento, um lugar útil para a ação decisiva que pode acontecer."[50] O *teatro* é por isso, um *laboratório*, um espaço-de-experimentação, um exercício constante onde ocorrem experiências inesperadas, na medida em que nada pode ser mais imprevisto que um processo, um mecanismo, um sistema repetitivo que ocorre no interior destes espaços.

Rafael Moneo, chamou-o de *máquina milanesa* capaz de 'fazer' arquitetura. numa dimensão entregue a emoções mais teatrais – o palco, o pano de boca, as luzes, a cenografia. Chamou-lhe anos mais tarde, a propósito da sua autobiografia, uma caixa com tímpano que recordava não só o teatro de Roussel – *Teatro dos Improváveis*, como os teatros padanos, ou mesmo, o teatro branco da sua infância. Ver as coisas, fazê-las materialmente tangíveis, supõe conhecê-las, experimentá-las e vê-las de perto. O teatrinho científico, "é o marco em que a arquitetura aparece, dando ao verbo o sentido que tem quando se fala de aparições e aparecidos."[51]

[46] ROSSI, Aldo, *Autobiografia científica*, p.57
[47] Idem, p.60
[48] Idem, p.58
[49] Aldo Rossi, utiliza a palavra *teatrinho*, não tanto com tom irónico ou infantil, mas no carater privado, singular e quase secreto que acentua o teatral. O *científico*, é certamente um misto entre o Teatro anatómico de Pádua, o Teatro científico de Mântua e o uso científico de todos os teatrinhos de Goethe.
[50] Idem, p.60
[51] MONEO, Rafael,'La obra reciente de Aldo Rossi: dos reflexiones', in *Construcción de la Ciudad*, p.38



i38 Desenhos do caderno de viagem de Juan Borchers, publicado na *D7*

A arquitetura é o fundo do acontecimento – *teatro* –, "inseparável dos seus cenários, das suas maquetas, da experiência de cada uma das composições e o palco reduz-se à mesa de trabalho do artesão ou do licenciado."[52] Sem acontecimento não existe teatro e, da mesma forma, não existe arquitetura.

Numa outra perspetiva Juan Borchers, entre palavras, desenhos, números e suspiros revela-nos, em notas espontâneas, o produto do seu olhar atento em relação ao que está à nossa volta, para falar do *frágil* e da arquitetura. Os seus cadernos formam espaços de investigação; metodologias de observação na complexidade de um mundo povoado de lições de arquitetura. Viajar, sentir, medir, são os três pontos dos quais estes objetos – *instrumentos* – nos falam. Procuram as formas elementares e simples, na essência de um mundo experimentado.

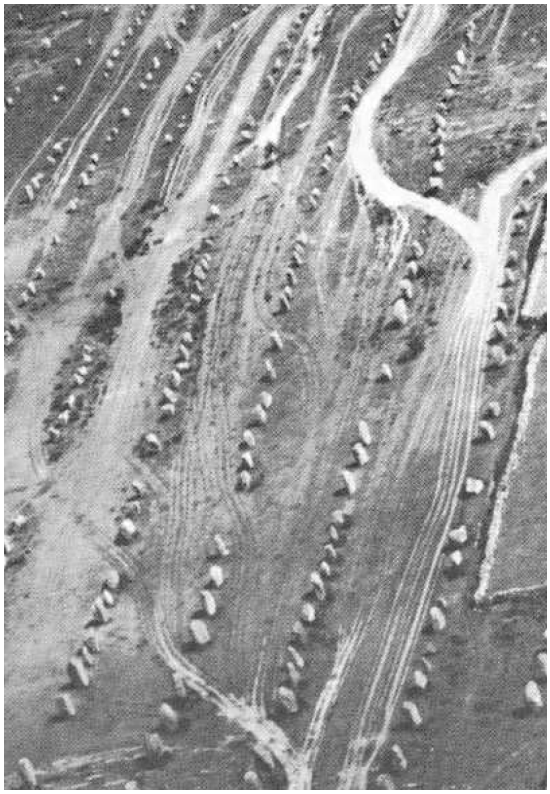
Num sentido etimológico, usa-se o desenho em tentativas sistemáticas (diagramas, fórmulas, mapas, atlas), sustentadas numa compreensão do real – experiência existencial. Só os desenhos dilata a perceção enquanto fenómeno variável e exato. E é a partir dai que vão surgir os desenhos repetidos de nuvens – sequencias que expõem a desintegração a mutação e a transformação própria de organismos vivos. Elas são formas-acontecimento numa paisagem móvel que ora aparece ora desaparece. Cada nuvem parece ter a sua forma e a cada dia assume uma morfologia diferente.

Na origem do livro *D7*[53], selecionamos 6 cadernos de viagem, *bússolas* de gestos que vão da membrana de uma folha, a movimentos 'geoarquitetónicos' da crosta terrestre. Expõem-se as obsessões, posses e conquistas do organismo vivo real, em silhuetas de árvores, aparência da lua em fases diversas, das pedras e moluscos encontrados na praia, e das nuvens em constante metamorfose. Todos eles são corpos que "definem o território, até constituir-se uma proposta figurativa, onde o traço [a linha], é o fundamento do fazer arquitetónico."[54] Articulam-se de modo preciso e acutilante, os fenómenos naturais e orgânicos, transpondo-os e aproximando-os daquilo que é o seu *projeto-de-arquitetura*. A J. Borchers inquieta-o, o nascer, o crescer o mudar que todas as formas sofrem, na máxima organicista de que *tudo está em tudo*. Por isso regista, desenha, anota.

Poderão as nuvens ser análogas a corpos diluídos, a fluxos, a pessoas, a partículas de um mundo maior, a um céu-paisagem, onde aí encontramos a cidade-arquitetura? E as pedras, o que são? No *espaço-entre* atmosferas situamos, metaforicamente, as pedras como corpos físicos, uma matéria-limite. Ao contrário das nuvens que são variáveis, as pedras são seres estáticos, e por isso, invariáveis. Entre uma e outra, existem *acontecimentos* que mudam rapidamente. Este espaço intermédio de ação, vive na transformação continuada de uma dimensão temporal possibilitada, unicamente, pelo limite de um espaço livre – a *arquitetura*.

[52] ROSSI, Aldo, *Autobiografia científica*, p.60
[53] BORCHERS, Juan, *D7*, Santiago, 2012
[54] MARCHANT, Romy Hecht, 'Las nubes de Juan Borchers', p.15





i39 Viga assente sobre pedra, Restaurante *Mestizo,* Smiljan Radic, Santiago do Chile, 2007

i40 *Alinhamentos* (túmulos, dólmenes, menhires), Comunidade de Morbihan, Carnac, Bretaña, França

o primitivo
invólucro(s) pele

> *(...) para abrigar-se do frio e da chuva, para defender-se do ataque de outros animais irracionais, [o homem] refugiou-se na caverna. O estereotómico, a terra, a rocha, o pétreo, o escuro, acolheu nas suas entranhas o homem.* (Alberto Campo Baeza)

O *ato* de construir é inerente à condição humana, surge como impulso natural, gesto de espontaneidade; uma resposta à necessidade básica de abrigo, de ordem e de proteção do 'animalesco' mundo exterior. Se pensarmos a *origem*, na densa floresta, o homem vivia nas árvores ou construía a partir de folhas, troncos e terra. Nas zonas rochosas, refugiava-se ou construía a partir do elemento, pedra. Os espaços-refúgio, iam-se desenhando na simbiose de materiais, componentes físicos tangíveis que permitiam o *acontecimento*, isto é, "a imaterialidade da energia e da comunicação [que] são, desde Vitrúvio, os verdadeiros materiais da arquitetura."[55] Do nómada ao sedentário, em todas as manifestações-mito(s), o objetivo primordial assentava na criação de um limite, de um estar 'dentro', em que o fogo e a palavra, pudessem ter um espaço para coexistirem.

origem

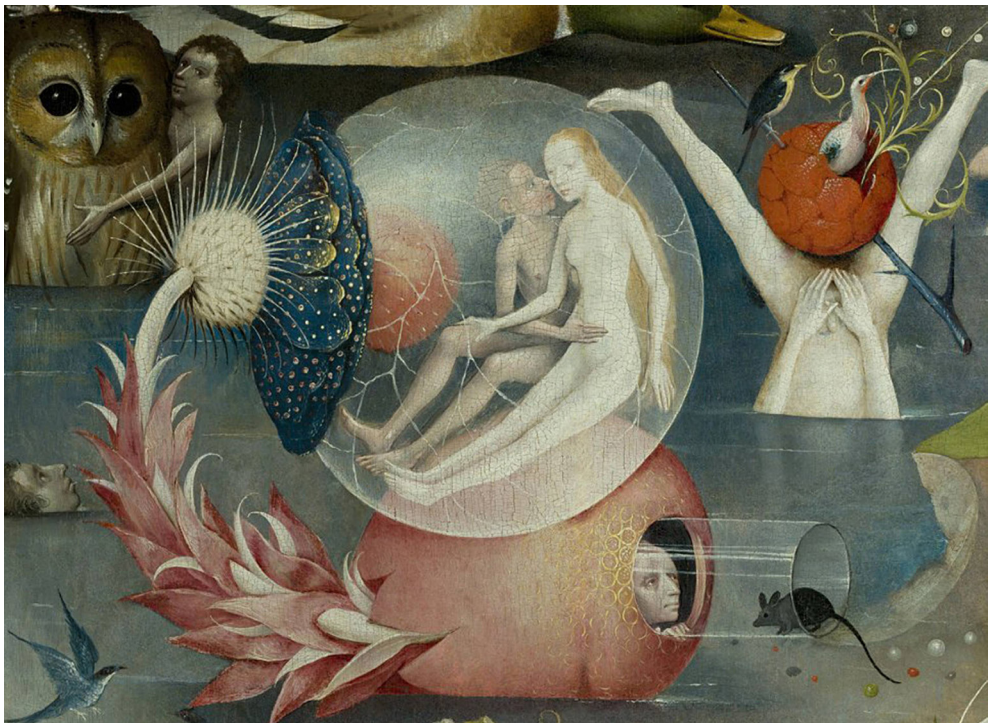
Eleita como primeira premissa do que procuramos desconstruir nesta estação, resgatamos a pergunta, legenda inquietante de um dos quadros de Paul Guaguin (1897): *De onde vimos? Quem somos? Para onde vamos?*

Do intimamente primitivo, *ventre da terra*, revisitamos a gruta (do homem animal), a cabana (do homem racional) ou a 'casa' (do homem culto) e apercebe-nos de um princípio comum que os une: a definição de um lugar, invólucro *pele*. Ainda que os recursos e o meios fossem diferentes, os elementos com os quais se constróis são os mesmos. Separado pela terra ou pelo mar, uma *pedra*, por exemplo, tem 'para todos' um significado primitivo, e é nesse 'para todos' que encontramos os lugares comuns. Esses lugares de espaço-matéria, são expressão do *peso do mundo*[56], em que a tectónica e a poética são postos em relação.

Se olharmos o restaurante *Mestizo* (2007), uma obra projetada por Smiljan Radic, deparamo-nos com uma estrutura ligeira que assenta sobre esses pesos gravíticos, as *pedras*. Em oito pontos de toque sobre o chão – *cariátides* graníticas – encimadas por uma cobertura de betão pintado de negro que contrapõem estes elementos conferindo-lhes a sua aparente leveza.

Nos projetos deste arquiteto, as *pedras* são elementos que não 'encerram' nem 'fecham', mas que 'marcam' os espaços. Elas aparecem dando a ideia que, a qualquer momento, podem mover-se, posicionando-se entre a escala do humano e a imensidão do não-humano. Umas pedras dialogam em *silêncio* e outras parecem 'feridas' de uma derrocada. As *pedras*

[55] SOLÀ-MORALES, Ignasi de, 'Removiendo la superficie' in *Arquitectura de la indeterminación*, p.9-10
[56] Diário escrito pelo autor austríaco Peter Handke entre 1975 e 1977, no tempo em que viveu em França. (HANDKE, Peter, *El peso del mundo*, 1971)



i41 Fragmento do tríptico *O jardim das delícias*, Hieronymus Bosch, 1504

"evocam as forças da natureza, contam histórias de eras geológicas, da matéria transformada ao longo de milhões de anos."[57]

•

Em todas as partes 'porções de mundo', "existe a vida humana, seja ela nómada, seja sedentária, surgem bolas habitadas, itinerantes ou presas ao solo que, por um certo aspeto, são mais redondas do que tudo o que pode ser desenhado com círculos."[58] Partimos desta citação para recuperar a trilogia de Peter Sloterdijk – *Esferas* – publicada pela primeira vez, em 1998. Não a evocamos porque estes livros falam de filosofia, mas porque falam de modo filosófico, tocando temas do humano e do primitivo, isto é, *as coisas do mundo*, os motores da criação.

condição esférica

Dos primórdios das culturas primitivas à contemporaneidade e, segundo Peter Sloterdijk toda a humanidade parece ter origem e refletir uma *condição esférica*. Transcendendo o tempo, o problema centra-se no espaço, a partir da figura-metáfora *esfera*. Ela parece perseguir-nos continuamente: escrita pelos filósofos, representada pelos pintores e evocada pelos místicos. Num entendimento comum, viver é criar *esferas*, como refúgios.

Defende-o ao longo dos três volumes – *Bolhas, Globos, Espuma* – numa posição afirmativa em que, para nos tornarmos humanos, é inevitável que nos agruparmos dentro de formas esféricas – membranas simbólicas – edificadas como forma de imunização, de conforto e de proteção sobre o vazio exterior, o desconhecido.

Não existem dúvidas de que sempre vivemos 'em' ou 'com' *esferas*. Desde o início da nossa existência, quando imersos no útero da nossa mãe, todos os espaços humanos se tornam reminiscências desse refúgio íntimo. Dessa primeira *bolha*, decorrente da morfologia celular intrauterina, o feto não nasceu da mãe mas através da placenta. E este fenómeno gera noção de coexistência que nos acompanha toda a vida. E, o evocar da ideia de *bolha(s)*, expressão que é também título do primeiro volume do autor, toma a analogia de célula e esta torna-se um modelo-base de todos o discurso.

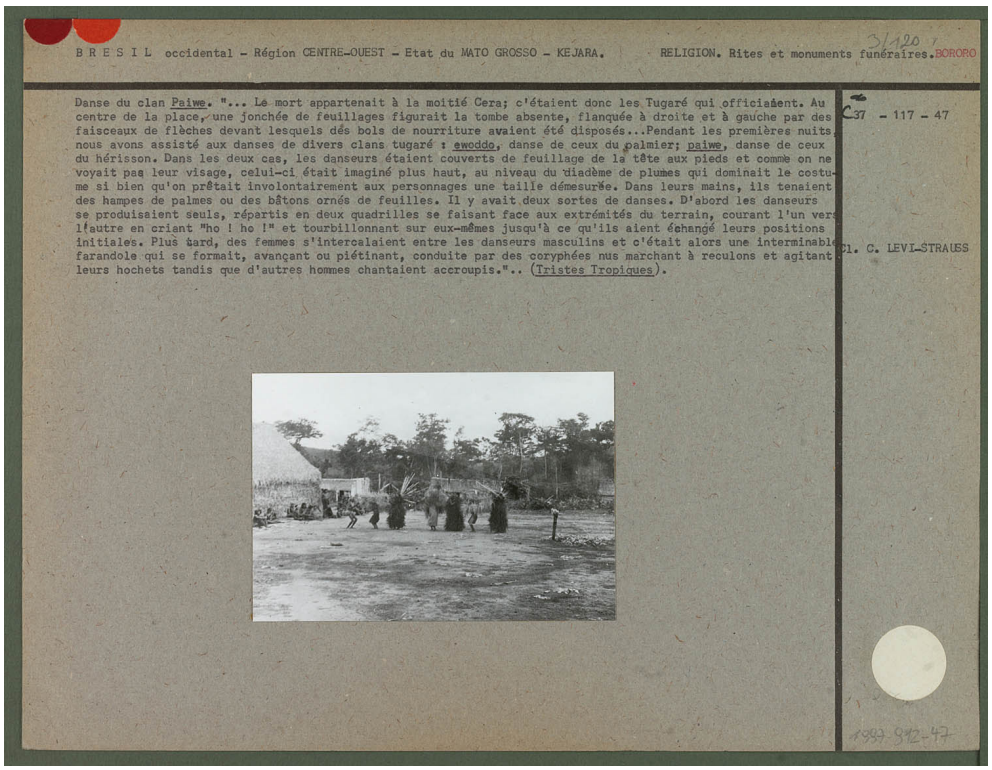
Estamos convictos de que o que nos constitui é sempre influenciado por algo de fora – a sociologia, a história e a economia, entre outras coisas, mas, para P. Sloterdijk afirma que o 'jogo' está dentro, no imaginário, na interioridade. E a ideia construída de que 'dentro vive a individualidade', não é o que realmente procuramos. Ao invés dessa forma de pensar, acreditamos numa estrutura de pares, de duplas que confrontam o 'eu' com o 'outro', na atitude do *ser-juntos*[59].

•

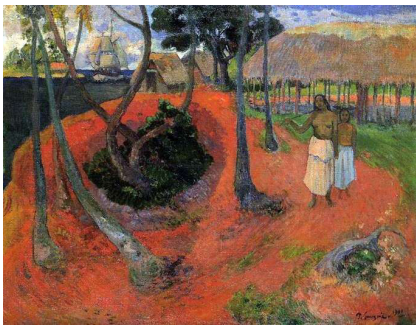
[57] URSPRUNG, Philip, 'Bloques erráticos', in *Smiljan Radic- El peso del mundo*, p.382

[58] SLOTERDIJK, Peter, *Esferas I - Bolhas*, p.14

[59] O *ser-juntos* refere-se à essência colectiva do ser humano, assim como à relação determinante do humano com a sua técnica, que seria o mesmo que dizer: "não são os humanos que possuem técnica, somos humanos exatamente ao possuí-la. Assim, o 'ser-juntos' diz respeito não apenas aos humanos, mas também às relações destes com os mundos que produzem. Não há separação entre ser e os objectos." (CESPEDES, Fernando Garbini, 'A comunicação esférica de Peter Sloterdijk', p.315)







i42 *Danse du clan Paiwe*, 1935-36, Brasil – notas de Claude Lévi-Strauss publicadas em *Tristes Trópicos*, 1955

i43 Os homens da terra do fogo – *L'ésprit Yincihaua, Selk'nam, Yamana*, Kawésqar, Chile, 1919-1924. Num ponto mais extremo, a sul do Chile - Patagónia, Martin Gusinde das várias viajens entre, 1912 e 1924, partilhou algo semelhante a Lévi-Strauss. A partir do trabalho de campo, experiência directa do real, registou, anotou, fixou pela imagem, os hábitos, objectos-cultura.

i44 *Idilio en Tahití*, Paul Guaguin, 1901

Em 1955 surge uma outra publicação do etnólogo Claude Lévi-Strauss – *Tristes Tópicos* – um objeto de estudo e registo que entendemos pertinente como referência para o nosso estudo. O *livro anómalo*[60] ou *livro do desassossego*[61], fixa a sua experiência etnográfica no Brasil, em recolhas pitorescas que discutem o velho e o novo mundo, no verdadeiro significado da civilização e do progresso onde estamos imersos.

indígenas

Ao falar dos trópicos, *bolhas* particulares, fala dos 'selvagens civilizados', das várias sociedades da floresta amazónica e do Mato Grosso do Sul, entre os índios Guaycuru, Bororo, Nambikwara e Tupi-Kawahib. Interessa-lhe o índio brasileiro como lembrança, como espaço-de-alerta do que seria estar mais próximo da humanidade, do coexistir em harmonia - este era o "índio profeta da revolução."[62] Talvez por isso, a sua observação, ia da intrincada organização social, aos mitos, aos rituais, aos costumes e à luta pela vida de civilizações exóticas. Procurava uma 'sociedade da natureza', sabendo que, só naqueles lugares primitivos, seria possível meditar sobre a 'natureza da sociedade'.

Lentes longe da contaminação.

C. Lévi-Strauss considera existir uma diferença entre o pensar dos povos 'primitivos' e o pensar dos 'povos ditos 'modernos'. Não está, de todo, baseada em análise(s) ou lógica(s), mas nas diferenças contrastantes que surgem da realidade. Se por um lado o pensamento mítico é sustentado por símbolos, por outro lado, o pensamento científico baseia-se em conceitos. O que gera, portanto, duas formas distintas de pensar: uma diretamente ligada aos conceitos – a ocidental e a outra ligada a um pensamento selvagem – primitivo, situando-se mais próximo do real, de uma perceção sensível, que gera uma sociedade em relações de comunidade 'vivas'. Os (povos) *primitivos* não eram por isso, menos evoluídos pensavam, apenas, de forma distinta dos povos do ocidente.

Na continuidade deste pensamento e na sequência de *metamorfoses*, (re)descobrimos Paul Guaguin[63]. Da sua inquietude, surge uma prática artística decorrente de um crescente ceticismo na sociedade moderna, levando-o a procurar o (re)encontro com a inocência dos povos mais primitivos, distantes dos convencionalismos ocidentais. Matérias em bruto. Verdade. Transparência.

Testemunham-no as primeiras 'linhas' desenhadas no decorrer da viagem a Martinica (1887). Afirmou, querer apenas distância, *liberdade de acontecimento*. Regressar, numa espécie de fuga, porque, "para fazer algo de novo há que remontar às fontes, à humanidade na sua infância."[64] Anos mais tarde, no seguimento desta atração pela estranheza irredutível das culturas exóticas e primitivas, surge o Tahití. Uma porção do pacífico onde P. Guaguin representa o quotidiano das mulheres e os lugares intocados pela civilização, longe do

[60] GEERTZ, Clifford, *Obras e vidas: o antropólogo como autor*, p.35
[61] LOYER, Emmanuelle, *Lévi-Strauss*, p.377
[62] Idem, p.387-388
[63] Convocamos para o discurso a figura Paul Guaguin, na determinante de um percurso com inquietações comuns: a infância em Lima; o regresso a Paris; as idas e regressos constantes para estes lugares distantes –experiências do real.
[64] GAUGUIN, Paul, *Escritos de un salvaje*, p.137





i45 *Cadeira à beira da estrada*, Lina Bo Bardi, 1967

urbano, do burguês, do oficial e do académico[65]. Imerso numa estranha *beleza*, o artista mítico fazia-se assim, 'selvagem', para encontrar um novo caminho, 'despertador' da civilização.

viagens

Neste contexto, a exposição *Guaguin y el viaje a lo exótico* (2012) organizada pelo museu Thyssen-Bornemisza, reuniu um conjunto de outros mestres viajantes, olhares atentos para com estes mundos distantes. Destacamos a viagem ao norte de África de Eugène Delacroix, em 1849, representada na pintura *Mujeres de Argel en un interior*; a viagem que Kandinsky fez à Tunísia em 1905; ou mesmo a viagem que Matisse fez à Polinesia Francesa em 1930. Todas elas em busca de um mesmo mundo – uma *cultura 'pura'* – expressa nos rostos, nos costumes, nas arquiteturas simples e na *beleza* própria dos *primitivos*.

No impulso de libertação que esta *viagem* permite, também o arquiteto é imbuído do desejo e da necessidade de confronto com estas sociedades na sua expressão mais 'simples'. A viagem a Marrocos, em 1967, é mais um desses exemplos. Realizada pelos arquitetos: Álvaro Siza, Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez[66], a mítica rota é recordada como "uma quase obsessiva procura de explicações sobre o verdadeiro sentido dos homens, das mulheres, dos meninos e das arquiteturas."[67] "Via-se aquela oportunidade, na ideia latente e mítica da Felicidade, alimento do resto dos nossos dias", afirmou Álvaro Siza.[68]

experiência selvagem

Nesse tempo ainda não se conhecia a ansiedade e, por isso, "podiam olhar calmamente as praias de pedrinhas negras e areias 'cor de Guaguin'." Corpos em bruto de "tantas sobreposições culturais mortas e sobreviventes."[69] A experiência mais autêntica continua a ser uma experiência selvagem. "Para vermos o objeto [arquitetura], para nos deixarmos surpreender e fascinar por ele (...) devemo-nos libertar dos hábitos, dos preconceitos e das regras que nos impõem a cultura"[70] onde estamos inseridos.

Em tudo isto, parece existir um pouco de ironia, uma vez que, "para se afastar da deterioração mental e física, o homem urbano periodicamente se distancie do seu esplendoroso lar, para procurar felicidade nas chamadas envolventes primitivas: uma cabana, uma tenda."[71] É difícil transmitir à sociedade, a necessidade de um campo experimental nas várias artes, tal como a ciência consegue fazer.

•

Consideramos os seres humanos, mais do que criadores, seres criativos. E, ser criativo, significa trabalhar com o que já se tem, com o que existe. "A arquitetura já existe, na sua menor expressão e apenas, é preciso encontrá-la para poder repeti-la", assumiu German del

[65] O pré-estabelecido estava convertido em simbolismo. Linguagens, formas, volumes cheios, cores de um banal que ali, era palpável – humano – feito de significados. As suas pinturas eram o seu próprio imaginário – o simbolismo de uma iconografia cristã aliada a um exotismo tahitiano. "Uma invocação poética em prol da hipocrisia", comentava tantas vezes Guaguin. (WALTHER, I. F., *Gauguin*, p.39)

[66] A referida viagem foi realizada a bordo de uma Renault 4L e um Fiat 850, na qual também participaram Beatrice Ekroth, José Grade, Luísa Brandão e Maria António Leite.

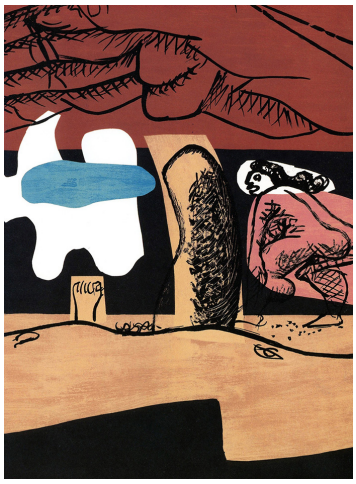
[67] COSTA, Alexandre Alves, 'À mão direita lá deixei Sevilha' in *1967 - Marrocos*, p.10

[68] SIZA, Álvaro, 'Marrocos' in *1967 - Marrocos*, p.15

[69] Idem, ibidem

[70] Mencionado por Jacques Lucan, 'L'archaique et le sublime', École Polytechnique Féderale de Lausanne, 2015

[71] RUDOFSKY, Bernard, *Architecture without architects,* p.12





i46 Ilustração de um capítulo dedicado à ‘carne’, *Le poème de l’angle droit*, Le Corbusier, 1955

i47 *Acampamento*, Fronteira Bolivia-Chile

Sol numa entrevista.[72] Essa repetição, não é algo exato, mas algo (re)criado, necessariamente transformado pelo 'pensar'. A arquitetura de 'hoje', fazemo-la com os mesmos elementos, com as mesmas palavras mas de uma maneira diferente.

"O instinto primordial de proteção que inspirou as cabanas de palha e galhos, os abrigos em forma de cones, de cubos de blocos de pedra maciços, encontra-se de novo hoje"[73], num outro modo de *fazer*. Redescobrimos as raízes da contemporaneidade em soluções primitivas, rudimentares, precárias, onde o homem construía o seu próprio habitat, de forma prática e resistente. Um construir profundamente ligado à terra, em que as proporções são ditadas apenas por uma constante: a medida do homem.

homem simples

Contra o 'falso', o 'estilístico', o 'cristalizado', agarramo-nos ao fazer de um homem simples, da pequena e humilde casa. As casas que são *refúgios* e que possibilitam a experiência de novos sistemas, de matérias, de modos de organização do espaço, que nascem no ser primitivo e rural. Algumas delas, chegam mesmo a "ser 'antiarquitetónicas', não correspondendo nem mesmo em linhas gerais, ao cânones da casa tradicional, mas muito mais à própria paisagem, acompanhando as linhas do solo, seguindo com as paredes o movimento das rochas e as manchas verdes, numa fusão harmónica."[74]

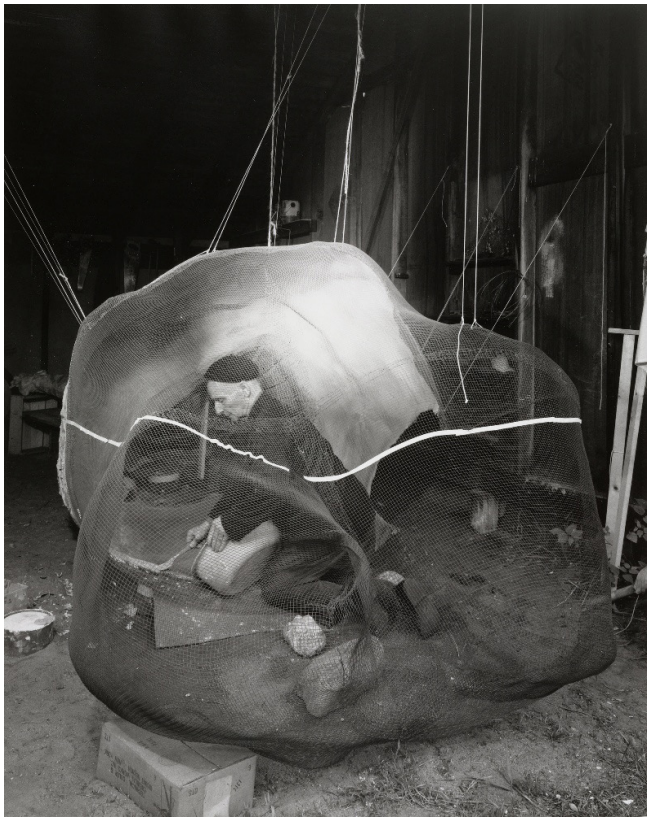
Assim como o homem da 'casa de Santana', na Ilha da Madeira e o homem da 'casa de pau a pique'[75], no Brasil, a personagem social contemporânea, é ponto assente do popular, e do simples. Ele "é pobre, mas rico de fantasia, de invenções, uma premissa de um futuro livre, moderno, que possa, junto às conquistas da pátria científica mais avançada, guardar, no início de uma nova civilização, os valores de uma história cheia de dureza e poesia."[76]

Tudo aquilo que os países ocidentais, altamente desenvolvidos, procuraram e continuam a procurar, considera Lina Bo Bardi que "o Brasil já o detém, é mínima parte da sua cultura."[77] O Brasil, assim como alguns 'recantos' portugueses, aqueles lugares isolados – as *ilhas* – que vivem longe dos sistemas viciados e repetitivos, construídos na base de uma valorização de meios, em si, poéticos. Esses lugares não estão contidos em pressuposições puritanas, preconceitos ou linguagens do pré-estabelecido, são antes a raiz da condição. A escala do humano. A fantasia no seu essencial.

Tendo presente este facto, paralelamente a Lina Bo Bardi "eu acredito numa solidariedade internacional, num concerto de todas as vozes particulares. Agora é um contrassenso pensar-se numa linguagem comum aos povos se cada um não aprofunda as suas raízes que são diferentes." Partimos do homem, do povo, para falar da cidade e vice-versa. Digamos que, "a realidade à beira de São Francisco não é a mesma que à beira do Tietê. O Brasil, por exemplo o Nordeste, tem coisas maravilhosas de manualidades, todos os apetrechos, os instrumentos

[72] CASTILLO, Eduardo, 'Uma Arquitectura sin pureza', p.11
[73] BO BARDI, Lina, 'Arquitetura e natureza' in *Lina por escrito – textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, p.48
[74] Idem, ibidem
[75] Construção intelectual e política da arquiteta Lina Bo Bardi
[76] BO BARDI, Lina, 'Terapia intensiva' in *Lina por escrito – textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, p.159
[77] BO BARDI, Lina, 'O projeto arquitetónico' in *Lina por escrito – textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, p.153





i48 Maquete pavilhão *Serpentine gallery*, Smiljan Radic, 2014

i49 Maquete *Endless House,* Frederick Kiesler, 1965 (fotografia de John F. Waggaman)

de trabalho dos pescadores de São Francisco são de um aprimoramento maravilhoso." Esse olhar atento sobre a realidade é extremamente importante, "não no sentido folclórico, mas no sentido estrutural."[78]

•

A. Rossi expõe a sua admiração pelos "museus de paleontologia e das reconstruções pacientes dos pedaços sem significado no significado da forma; um amor pelo fragmento e pela coisa que nos liga a objetos aparentemente insignificantes a que atribuímos a mesma importância que habitualmente se atribui à arte."[79] É na combinação desses mesmos fragmentos, 'dispersos' e híbridos que S. Radic parece reconhecer uma operação fundamental aplicada aos seus projetos. Na prática, as suas construções são autênticos campos de experimentação de uma relação íntima dos materiais, de métodos e processos de construção que não olha o preconceito.

invólucro

Centremos a nossa atenção no pavilhão da *Serpentine gallery*, projeto de 2014. Estamos perante uma espécie de 'destempo', revelado por um ambiente híbrido. Análogo a outros projetos do arquiteto, este define-se como um invólucro, feito a partir de uma sensibilidade cutânea. Nos limites orgânicos da fibra de vidro, simbolicamente presente em 12mm, não sabemos se estamos perante um *refúgio*, uma gruta ou um animal. Apenas vislumbramos, e sentimos a simplicidade de uma membrana que limita o exterior do interior. S. Radic evita as delimitações espaciais e avança sobre o que não está encerrado entre muros. "O muro é sinónimo de imposição excessiva."[80] O que não significa dizer que, nas suas arquiteturas, não existam muros. Eles são necessários para estabelecer o limite interior-exterior, mas nunca são uma imposição ou algo pressuposto. Estes elementos-objetos, são antes, espaços de deliberação e negociação, distantes do convencional tijolo ou do muro cortina. Das fibras de vidro, às telas, aos plásticos transparentes, às chapas metálicas, estabilizam-se ideias de efémero. Capa(s) de proteção. Pele.

refúgio

Em charneiras comuns, a casa-estúdio que Miguel Eyquem construiu para o entomólogo Luís Peña (1977-82), desdobra-se num corpo-animal. Do interior cavernoso, que cria teto e chão manifesta-se uma continuidade orgânica em que a luz penetra timidamente. Uma fina carapaça em betão e uma estrutura portante definem o aparente provisório, casa – uma ideia de microcosmos onde se colecionam, acumulam fragmentos. Os volumes que emergem, fazem-se dos materiais que estão à mão, à semelhança da poética de Ritoque[81].

Longe de um Santiago inóspito, superpovoado e caótico, o edifício conecta-se ao *silêncio* de uma envolvente contida nas montanhas que olha o horizonte. O corpo-construído desenha-se na topografia, segue-a e molda-se num desejo de se estabelecer naquele território. Metamorfoses em que "o vago, o indeterminado, o material, entendidos como feitos

[78] BO BARDI, Lina, 'Cadeira à beira da estrada', *in Lina Bo Bardi 1914-1992*, p.186
[79] ROSSI, Aldo, *Autobiografia científica*, p.23
[80] URSPRUNG, Philip, 'Bloques errâticos', *in Smiljan Radic - El peso del mundo*, p.380
[81] Localidade chilena onde está implanta a *Cidade Aberta* - Valparaíso, Chile



i50 Interior da *Casa de los bichos*, Miguel Eyquem, 1977-82

voluntários e positivos (...), aceitam a destruição do formalismo externo procurando uma forma interna (...), investigam a substância poética e a poesia destrói a forma fácil."[82]

De imediato, a *casa de los bichos* de M. Eyquem, encaminha-nos ao projeto-ideia da *endless house* de F. Kiesler. Na inexistência de hierarquias ou simetrias monótonas, em ambas, imaginam-se formas do estranho, construções imperfeitas, de defeito que preenchem a definição de casas sem fim. Verdadeiros 'organismos vivos', o verso da matéria morta. Aqui, a casa funciona como célula, expandindo-se na sua própria definição: o orifício da rocha é a janela, a 'greta' na montanha é a porta, o socalco é a escada. As moléculas (con)formam o espaço.

Uma solução monolítica, telúrica e, consequentemente, 'aberta'. Tenhamos em atenção que a composição dos espaços que dão forma a este órgão, são tão elásticos como as funções vitais, e nesse sentido, criam conflitos emergentes de dicotomias fora-dentro, cheio-vazio. Em vez de criar tensão, geram movimentos fluidos de continuidade entre espaços.

Para Kiesler a casa não era uma máquina como defendia Le Corbusier, mas sim uma "obra de arte total"[83]. Quer isto dizer, que se pensava a casa na extensão do sensível, o corpo-fusão entre pintura, poesia, dança, teatro e escultura. De forma intuitiva e sem certezas. Na convicção de um risco, a atitude surrealista de Kiesler transformou-se numa *casa-manifesto.*

•

Em todos os exemplos a que recorremos, os *refúgios* são a simples organização de um involucro sensível, uma espécie de casca, uma segunda pele. Não são isolamento, e sim, proteção. Podemos considerá-los filtros, membranas em montagens precárias que aceitam e (re)inventam a sua condição. Grutas do doméstico. Obras fecundas na experiência. Só eles possibilitam que o espaço habitado transcenda o espaço meramente geométrico. Em referência às linhas geométricas, gestoras do cruzamento de forças, passou a falar-se de calor, da pele, da carne.

Em 1995, Ignasi Solà-Morales escreveu que "a explicação da arquitetura não se faz de maneira arborescente. Quer isto dizer que a arquitetura não é uma árvore, antes um acontecimento resultante do cruzamento de forças capazes de dar lugar a um objeto, parcialmente significante, contingente."[84] Na continuidade deste pensamento, I. Solà Morales, opta por utilizar a terminologia usual na estética e que é inerente ao pensar de Gilles Deleuze, onde se afirma que, "a arquitetura estaria sempre do lado das formas, do distante, do ótico e do figurativo. Contrariamente, defende-se que o individuo dividido, da cidade contemporânea, procuraria [antes], as 'forças' no lugar das 'formas', o 'incorporado' no lugar do 'distante', o 'háptico' no lugar do 'ótico', o 'rizomático' no lugar do 'figurativo'."[85]

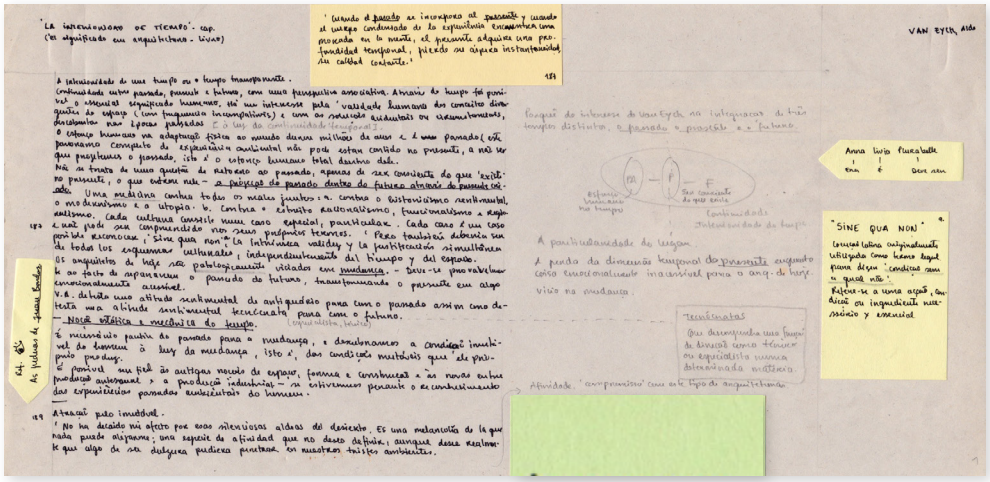
[82] RODRIGUEZ, Rubén Muñoz, 'Luz, Forma, Acto y Símbolo', entrevista a Alberto Cruz in *Revista AUS*, 2017
[83] FARAGO, Jason, 'Review: 'Endless House' expands the definition of home' in *New York Times*, Agosto, 2015
[84] SOLÀ-MORALES, Ignasi de, 'Situaciones' in *Diferencias: topografia de la arquitectura contemporânea,* p.20
[85] SOLÀ-MORALES, Ignasi, 'Terrain Vague', in *Territórios*, p.192

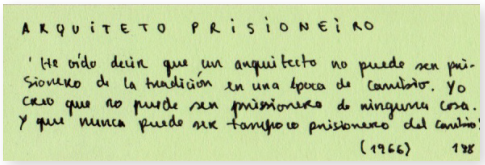
II

O silêncio não é um modo
de repouso ou suspensão
mas de resistência

02.**2**. **experiência**

o anónimo







i51 Ficha de leitura, 'La interioridad del tiempo', Aldo Van Eyck, p.1

i52 *Coming and Going*, René Magritte, fotografia de Duane Michals, 1965

o anónimo
lei oculta da ordem espontânea

> *A cidade vê-se como casa, as casas como cidades, agradavelmente compreensíveis e caóticas; homogéneas e caleidoscópicas ao mesmo tempo (chamo a isto claridade labiríntica).* (Aldo Van Eyck)

Hoje, as cidades caraterizam-se pela sua rápida evolução, pela grande quantidade de materiais que, aliados às novas tecnologias e a uma crescente populacional, levam a concentrações urbanas, fator que parece estar na base do problema de identificação do homem com o seu meio – o *lugar*. Apesar dessa "grande procura por soluções rápidas (...) não devemos esquecer o sol, o vento, a chuva, o campo, nem as demandas sociais e psicológicas da nossa sociedade, nem os métodos engenhosos com os quais o homem [primitivo e anónimo] construiu as suas casas."[86]

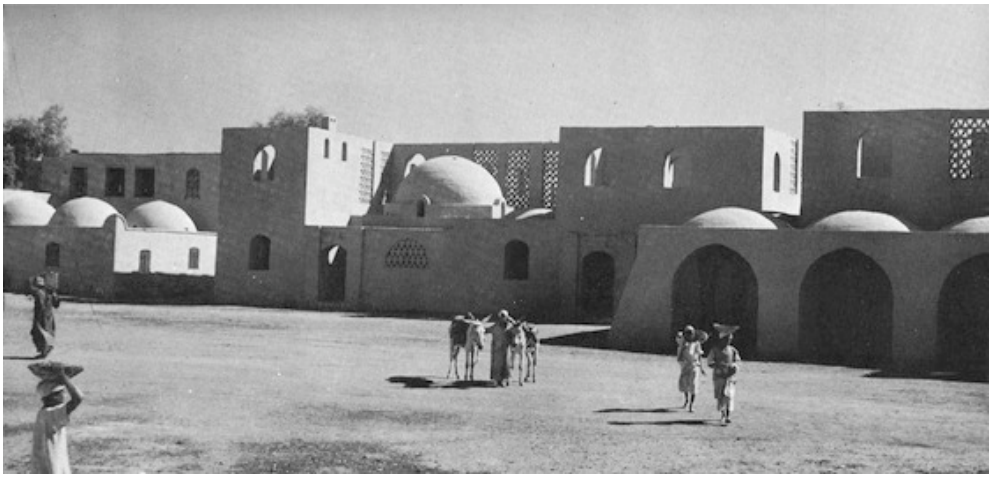
Vivemos imersos num tecido urbano onde parece não existir, em absoluto, nem a unidade nem as comunidades urbanas. A cidade espelha a desordem, oriunda de uma especulação, nos complexos residenciais ou no desenvolvimento de áreas residenciais de grande uniformidade construtiva com falta do outro lado, o *humano*. Falta-nos o sentido da comunidade. Falta-nos o entrelaçar da trama entre o universal e o particular. Faltam-nos os símbolos significantes. Precisamente, por isso, revisitamos, os *anónimos*[87].

•

Aldo Van Eyck considera os arquitetos de hoje patologicamente viciados em mudança, caindo numa interpretação errónea das exigências humanas. Num estudo, *prática-de-projeto* que desenvolveu sobre os 'povos dogones' reafirma esta ideia, justificando: "isto deve-se provavelmente ao facto de separarem o passado do futuro, transformando o presente em algo emocionalmente acessível."[88]

Num primeiro momento, escola, ouvimos dizer que "o arquiteto não pode ser prisioneiro da tradição." Mas, na verdade, "o arquiteto não pode ser prisioneiro de coisa nenhuma, nem da própria mudança."[89] A atração pelo imutável, existe nitidamente. E, nesse sentido, seria frívolo "continuarmos a congelar conceitos abstratos em formas organizadas pobremente", sem símbolos. Essas formas que A. Van Eyck considera longe do *humano* e de uma realidade sensível. Acrescenta ainda que o arquiteto muitas vezes cai no erro de as chamar *ambientes humanos*, sem que essas formas sejam pensadas e desenhas: a partir de, com e para as pessoas.

[86] GOLDFINGER, Myron, *Arquitectura popular mediterránea*, p.12
[87] Aos *anónimos*, na sua maioria desconhecido(s) ou desvalorizados, é difícil encontrar uma denominação especifica ou um conceito genérico para caraterizar o seu mundo ou a sua atmosfera. Ainda que não exista definição, podemos localizá-la entre o *vernáculo*, o *popular*, o *espontâneo*, o *indígena*, o *primitivo* e o *rural*. E, não é o mesmo que falar de *anonimato*, que é no fundo, uma tentativa de alguma contrariedade, algum questionamento da condição autoral, na construção do personalismo. O *anónimo* é desconhecido, sem nome e o *anonimato* é o não assinado, isto é, aquele que não assina o que escreve.
[88] VAN EYCK, Aldo, 'La interioridade del tiempo', in *El significado en arquitectura*, p. 187-189
[89] Idem, ibidem



i53 Uma rua de Gurna, *Arquitectura para os pobres*, Hassan Fathy, Egipto

Um desenho que só assim se torna palpável e compreensível. Deste modo, levanta-se a questão: "se a sociedade não possui uma forma compreensível, poderá chegar a uma contra-forma que seja humana?"[90]

Estamos a querer falar, mais precisamente, do conforto, do sentir-se 'em casa', do ser parte do todo. Um homem que se sente 'em casa' transporta consigo sempre as suas raízes, o seu 'lugar'. Ele é a própria casa, habita o seu próprio espaço e o seu próprio tempo. Ele "habita todos os lugares aos quais está ligado emocionalmente – na memória e através de todas as associações mentais."[91] Tendo isso em conta, recuamos à filosofia, às práticas, destes homens, construtores anónimos e vamos de encontro a um saber que está oculto no homem industrial. Esse homem da contemporaneidade, da qual somos parte integrante, mais do que qualquer consideração económica ou estética, enfrenta os problemas da convivência humana.

•

o humano

"Se te dessem um milhão de libras, o que farias com elas?"[92] Esta era uma pergunta que nos faziam na infância com frequência. E perante esta questão, muitas vezes o desejo de posse sobrepunha-se a um desejo de mudança que ficava longe do comodismo. A celeridade da resposta era dada pelos sentidos, e os olhos não podiam estar cegos nem indiferentes ao que era presenciado pelo nosso corpo.

Curiosamente, este é também o jogo com que o arquiteto Hassan Fathy inicia os seus escritos. O livro *Arquitectura para os pobres* (1969) – linhas de clarificação de práticas do projeto sempre presentes - permitiu-nos chegar mais perto do que, de facto, nos preocupa e inquieta enquanto 'ser' arquiteto.[93] Neste espaço, publicação, aliam-se determinados aspetos materiais e espirituais, a religião, a economia, a constituição psicológica do individuo formado pela educação 'tradicional'. Em todos encontramos pertinência no discursar e no teorizar sobre uma cultura *frágil*, *primitiva* e *anónima*. Digamos que, um sistema 'independente' de relações, em símbolos comuns.

A este arquiteto, interessa-lhe o primado do valor humano da arquitetura e a nós também. Neste sentido, consideramos Hassan Fathy um arquiteto distante do estatuto ou e da posição clássico-tradicionalista. Ele age como um arquiteto-humanista e vai além da declaração programática ou propagandística. Emprega a dedução lógica, sem sujeitar-se aos esquemas simplificadores das vanguardas e, é no conhecimento, aprofundar, destes *anónimos* que reconhece o seu instrumento na prática de projeto. Um instrumento que, por si, configura a base sólida para dar respostas às necessidades de uma sociedade em movimento e em constante mudança.

[90] VAN EYCK, Aldo, 'La interioridade del tiempo', in *El significado en arquitectura*, p.233
[91] Idem, ibidem
[92] FATHY, Hassan, *Arquitectura para os pobres: uma experiência no Egipto rural*, p.13
[93] Ao integrar a escola do Porto, intuitivamente, esta foi a primeira leitura-despertador que nos fixou. Muito longe de prever o que seria esta dissertação, aquele era o livro de fascínio, o livro que tantas vezes surgia na memória. O livro feito na cumplicidade de pensamentos comuns, possível base de práticas profissionais futuras. Na escola aprendiam-se os clássicos, os cânones e as arquiteturas de autor inerentes à história da arquitetura, e aqui, numa espécie alternativa, a história tinha outras especificidades de maior liberdade.



i54 *Casa del carbonero y Cancha*, Smiljan Radic, Chile, 1997-1999

Tratava-se de um *compromisso*. Trata-se de uma gestão de conexão com os lugares, com os hábitos das pessoas para melhor as entender e responder às suas necessidades. Hassan Fathy achava que só desta forma conseguiria criar um vínculo entre os habitantes e a arquitetura. A construção era, nesse sentido, cooperativa, no convergir de processos e disciplinas complementares no pensar o espaço do habitar, a *casa*.

As pessoas podem estar ávidas de construir em betão ou em qualquer outro material, mas a questão que se coloca é *o porquê de o fazerem,* se existem estratégias construtivas que elas ainda dominam e que podem potenciar qualidades no seu próprio habitar. Existe um reforço daquilo que é local e do que aí é o processo de construir, potenciando o conforto e o bem-estar num determinado lugar, o que, como em todos os processos, poderá ter também impacto noutros lugares.

•

arquitetura
sem arquitetos

Paralelamente a Hassan Fathy, ao longo deste o processo, surgiu uma outra 'personagem' que concebeu uma outra uma posição possível. Em 1964, na exposição *Architecture without architects*, (MOMA), Bernard Rudosfky, expôs um mapa-alerta de algumas *arquiteturas sem arquitetos*, onde se estabeleceram as ligações entre indivíduos e construções.

Se, por 'tradição', a história da arquitetura está focada no trabalho individual arquiteto, neste caso prendemo-nos a um *comum* – coletivo – que fala de comunidade. No conjunto de fotografias que constituíam a referida exposição e posterior publicação, o carácter pitoresco a que estão associadas "não é um exercício de beleza arcaica, nem um guia de viagens, salvo o sentido em que marca um ponto de partida para a exploração dos nossos preconceitos arquitetónicos."[94]

Um povoado, uma cidade ou uma *metrópolis*, não é simplesmente uma soma que resulta num conjunto de lugares, são muitos conjuntos ao mesmo tempo. São células, são estruturas, sistemas, redes, tramas. Ordens do caos, em que, cada fragmento-cidade – povoado –, pode ser identificado em cada um dos habitantes, assim como pode ser identificado em todos os habitantes, coletivamente.

•

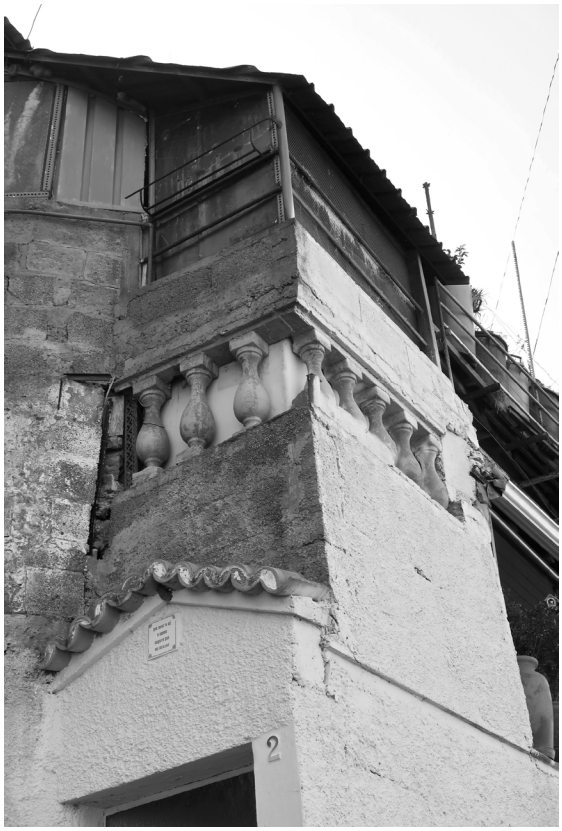
Replicando as palavras de Smiljan Radic a propósito do projeto-acontecimento *Casa del Carbonero y Cancha* em Culiprán, estamos seguros de que quase todas as construções que nos interessam são, definitivamente, as passadas. Aquelas das quais não temos memória ou imagem alguma, as que desconhecemos sem preocupação. Não têm nome, nem autor. Aquelas a que B. Rudofsky chamou de *arquitecturas sem arquitetos*.

o universal

Mas porquê é que nos interessamos, todos muito por esta(s) arquitetura(s)? Há, na maioria dos arquitetos, mais ou menos conscientes, uma 'vagabundagem' pelo *anónimo*, que

[94] RUDOFSKY, Bernard, *Architecture without architects,* p.5





i55 Autoconstrução, Copacabana, Bolívia

i56 Casa Tio José, Monte, Ilha da Madeira

é popular[95], vernacular[96], rural[97]. E estes *anónimos* interessam-nos, não pelo tradicionalismo ou historicismo sentimental, mas porque eles refletem problemas universais de ontem e de hoje, problemas comuns, não convencionais, longe dos ciclos da(s) 'moda(s)', do estreito racionalismo, do funcionalismo ou mesmo do 'estilismo'. Problemas que se transformam em respostas de pura leveza, sendo o leve "aquilo que se afasta da terra, das leis habituais, da monotonia obediente."[98] Aquelas arquiteturas atiram as leis pesadas para debaixo do tapete, e eis que o Homem pode ser leve.

Mais do que construções fixas, fechadas em si mesmas ou impessoais no trato do anónimo são, por oposição, a real manifestação da experiência, e o nosso papel de homem-arquiteto, prende-se com uma compreensão ou exaltação do(s) seu(s) significado(s). Estamos com isto, a querer (re)encontrar uma mecânica de relações que implicam o comum na crescente comunidade. A relação do humano com o outro, existe necessariamente.

•

anónimo

Com os olhos limpos de preconceitos estilísticos, posicionamos.

Num extremo temos uma *arquitetura sem arquitetos*, feita do(s) anónimo(s) e centrada no outro, o clássico, reminiscente de 'modelos'. O arquiteto não poderá ser o *Deus todo o poderoso* de uma herança clássica, desligado da valorização do mundo. Por isso, analogamente a B. Rudofsky, queremos desligar-nos por instantes do 'quem é quem', das arquiteturas nobres, da celebração do elitismo para podermos falar do(s) anónimo(s).

Não acreditamos que o *anónimo*, seja simplesmente uma 'arquitetura menor', no sentido pejorativo da palavra. O *anónimo* dá voz a esses frágeis que evidenciamos na *estação* anterior, são construções sem escola, instintivas, na pluralidade de tipos, associados a geografias.

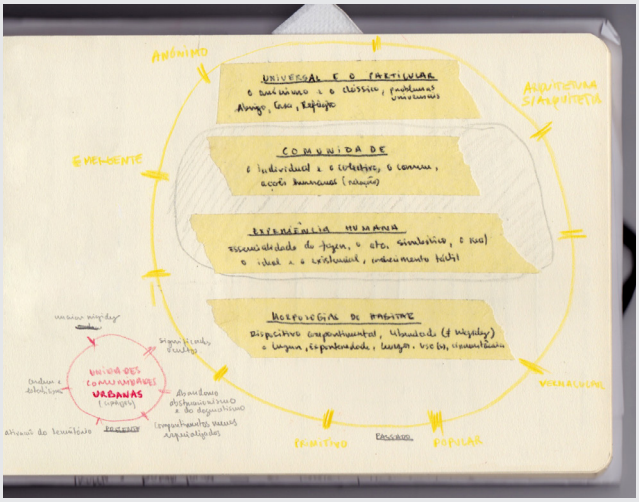
Essa arquitetura que não obedece ao universal, parte de uma questão particular e, talvez seja esta questão, mais universal que o próprio universal. O modo como esse particular se questiona sistematicamente, é infinito, manifestando-se sempre como uma variação desse universal. Parte dele, mas particulariza em função da circunstância, estando diretamente relacionado com ela. Deveria ser possível reconhecer um '*sine qua non*'[99], "uma intrínseca validez e justificação simultânea de todos os esquemas culturais, independentemente do tempo e do espaço." [100]

•

comunidade

A *arquitetura sem arquitetos* não se trata de uma arquitetura"produzida não por uns poucos intelectuais ou especialistas, mas por uma atividade espontânea e contínua de todo um povo

[95] *popular*, respeitante ao que pertence ao povo; usado ou frequente entre o povo; vulgar, notório, democrático; homem do povo. (Dicionário de Língua Portuguesa)
[96] *vernacular*, próprio do país a que pertence; pátrio; nacional; genuíno, correto, puro; que escreve ou fala sem mescla de estrangeirismos. (Dicionário de Língua Portuguesa)
[97] *rural*, relativo; próprio ou pertencente ao campo ou à vida agrícola; rústico; campesino; diz-se da freguesia situada fora da vila ou da cidade. (Dicionário de Língua Portuguesa)
[98] TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do corpo e da imaginação*, p.267
[99] '*Sine qua non*', locução latina originalmente utilizada como termo legal para dizer 'condição sem a qual não', referindo-se a uma ação, condição ou ingrediente necessário e essencial.
[100] VAN EYCK, Aldo, 'La interioridade del tiempo', in *El significado en arquitectura*, p.187







i57 Notas, esquema de relações - (o) caderno

i58 e **i59** Cesto e entrançado de varas para carro de bois, fragmentos do livro *Arquitectura Popular em Portugal* - Esta publicação de 1961, reúne registos pontualmente citados ao longo da dissertação. Partindo de uma experiência 'in loco', revelam-se as raízes de alguns *frágeis*, *anónimo*(s) associados a regiões portuguesas. Essa inquietação recorrente sobre os anónimos, que o arquiteto transporta para as suas práticas disciplinares, regista-se neste espaço sem interposições ou preocupações estilísticas. Reunem-se sistemas, matérias, elementos, corpos, acontecimentos do quotidiano português – "fenómenos basilares da arquitetura." (aa.vv., *Arquitectura Popular em Portugal*, p.5)

com uma herança comum, atuando numa comunidade de experiência."[101] Interior a essa ideia de comunidade, vemos o homem como corpo individual, mas vemos também todos os seus movimentos que se incorporam no coletivo. Dai consideramos existir uma 'anatomia' individual de uma "anatomia de cidade: ele [o homem] tem a anatomia da sua cidade, ele tem a fisiologia da sua cidade."[102]

A nossa atenção prende-se com o localizar estas arquiteturas geográfica e civilizacionalmente. É como se estas tivessem *pátria* – identidade – uma espécie de língua especifica, associada a um determinado povo, a um lugar, em que o corpo é charneira, meio, possibilidade de receber, criar e replicar movimentos. Sendo que, são esses movimentos que permitem o diálogo direto com a *experiência*. O corpo não é uma máquina.

•

A par da expansão das feições eruditas, estas arquiteturas preservaram a sua constância, localização e isolamento, através dos tempos. Autênticos panos de fundo. "No hábito dos mesmos gestos de semear, de plantar, de tratar e de colher, de geração após geração, tudo isso imprimiu à vida dos rurais, às suas ideias e às suas iniciativas, uma marcada tendência para a estabilidade."[103] Esta é uma atitude humilde de cooperação com a natureza, contrária a um domínio, a uma imposição.

construtores anónimos

Estes homens, associados aos construtores *anónimos*, por vezes parecem raiar a utopia, mas são estas estéticas que se aproximam do sublime e da beleza acidental, espontânea resultante de problemas práticos. As arquiteturas evoluem dum processo geracional[104] e aperfeiçoam-se a partir de uma economia rural, utilizando os materiais disponíveis dos lugares e compatibilizando-se com a criação de atmosferas na dimensão do humano. "Um arquiteto clássico diria: escala. Mas isso soa muito académico, estou a falar num sentido mais corporal de escala e dimensão. O que abrange vários aspetos que se relacionam comigo, o tamanho, a dimensão, a escala e a massa da obra."[105]

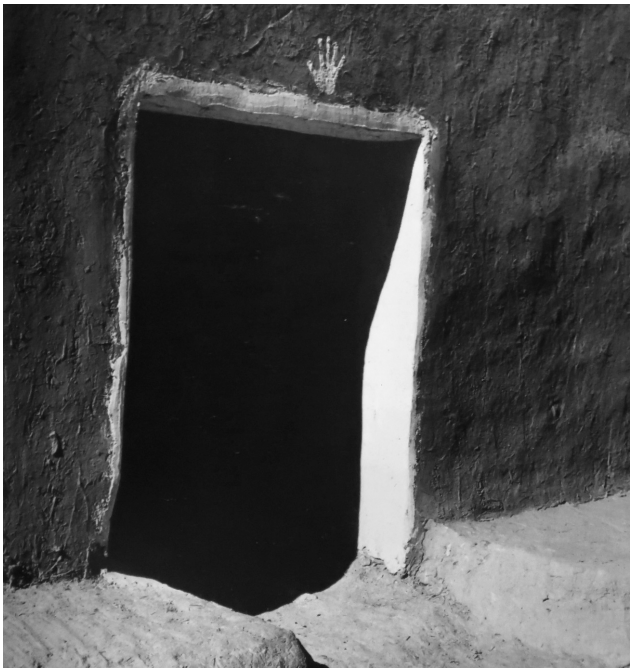
•

Christopher Alexander levanta um *modo intemporal de construir*: "trata-se de um processo através do qual a ordem de um edifício ou de uma cidade surge da natureza interna das pessoas, dos animais, das plantas e da matéria que os compõem." Aprecia-se, neste sentido, o trabalho do construtor rural, "trata-se de um processo primitivo. O camponês primitivo não perde tempo a desenhar a sua casa. Pensa brevemente onde e como levantá-la, e logo compreende a sua construção."[106]

Ao *intemporal*, juntamos o imutável, (in)melhorável, na medida em que serve o seu propósito. Esta arquitetura "sempre se renovou porque sempre houve a necessidade de a

[101] RUDOFSKY, Bernard, *Architecture without architects*, p.6.
[102] TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do corpo e da imaginação – teoria, fragmentos e imagens*, p.214
[103] aa.vv., *Arquitectura Popular em Portugal*, p.2
[104] Victor Mestre acrescenta que o saber empírico que passa de geração em geração forma um *legado imaterial* fundamental para a estabilização de uma determinada identidade.
[105] ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*, p.51
[106] ALEXANDER, Christopher, *El modo intemporal de construir*, p.318





i60 Túmulo de Askia, Malí

i61 Oasis Tinerhir, Marrocos

ampliar, modificar interior e exteriormente, ou tão simplesmente de substituir as partes que formam cada camada de natural desgaste no uso quotidiano ao longo da sua existência."[107] Myron Goldfinger, afirma ainda que, nestes conjuntos, "é alcançada uma harmonia de unidade com a sua implantação, adaptando-se melhor que destruindo, utilizando os seus acidentes melhor que nivelando-o e definindo-o em vez de o deformar."[108]

Só nestas arquiteturas existe, efetivamente, espaço para a experiência humana, o real, que não quer dizer só isto. Significa falar de espaço indeterminado, espaço em espera, espaço disponível, uma vez que, também há que deixar espaço para os significados ocultos, indefinidos. Essa neblina feita de imprevisibilidade, tanto no que percebemos como no que concebemos.

•

tecnologias pobres

Paramos atentamente na prática de Anna Heringer. Na continuidade do pensamento de Hassan Fathy, constrói-se a partir de uma recuperação e maior entendimento 'tecnologias mistas e pobres'. Os seus gestos, permitem-nos descobrir outros lugares de ensaio e experimentação a partir daquilo que são, verdadeiramente, as arquiteturas anónimas. Na deslocação ao território, a arquiteta tenta perceber e (re)encontrar o imediatamente disponível. Recorrendo a estratégias construtivas particulares – processos, métodos, sistemas – recursos que podem ir do bambu à terra, matérias frágeis às quais procura dar uma formalização mais duradoura, mais funcional e confortável.

Na fuga a uma imposição de edifícios, em formas e materiais alienígenas, propõe-se ordem, isto é, dar maior rigidez a partir de uma maior liberdade – *leveza* – e contaminar esses mesmos lugares das grandes cidades, questionando uma normatividade e uma correspondente *guetização*. Para Anna Heringer, a arquitetura tem de ser "uma ferramenta para melhorar vidas". E é nesse sentido que vai procurar um desenvolvimento sustentável em prol do fortalecimento, da confiança cultural, individual e, amplamente, coletiva. Uma *sustentabilidade* passível de ser sinónimo de beleza quando "um edifício for harmonioso ao nível do desenho, da estrutura, da técnica e do uso de materiais, bem como da sua localização, da atmosfera, do utente e do seu contexto sociocultural."[109]

Vejamos um dos seus projetos.

A escola METI, *Instituto de Educação e Formação Moderna*, em Bangladesh, projetada em colaboração com o arquiteto Eike Rosweg (2005), procura melhorar as condições de vida do país com a densidade de população mais alta do mundo.[110] Evitando a emigração continua para as cidades, estabelece-se como início, um *dispositivo*, isto é, um edifício-estrutura, capaz de influenciar o futuro desta cidade em particular. Esse influenciar, nasce primeiramente de uma valorização de técnicas e de recursos locais, que utilizam métodos simples na

[107] TÁVORA, Fernando, prefácio in *Arquitectura Popular da Madeira*, p. 14
[108] GOLDFINGER, Myron, *Arquitectura popular mediterránea*, p.12
[109] HERINGER, Anna, 'Vision', consultado em http://www.anna-heringer.com
[110] Mais de oitenta por cento das pessoas que vivem no Bangladesh vivem em zonas rurais pobres, sem as mínimas condições de habitabilidade, na inexistentes de infraestruturas.





i62 e **i63** Escola METI, *Instituto de Educação e Formação Moderna*, Bangladesh, Anna Heringer, 2005

continuação de uma tradição local de construção – *anónima* e vernacular. A tradição, ligada diretamente ao passado, serve para melhor entendermos a forma como as comunidades se reuniam para trabalhar e construir em conjunto. Não esqueçamos que, cada elemento, era parte necessária de um todo – *comum*.

Esta escola proporciona o acesso à educação em distintas idades e procura ter em conta as diferentes velocidades de aprendizagem das crianças, a partir de um ensino livre e aberto, distante do formato típico das aulas. Tendo isso em conta, optou-se por um desenho gestor de diferentes tipos de espaços, com usos distintos. E, da grande caixa que limita o espaço, foram-se gesticulando intenções de pequenos núcleos celulares.

A planta inferior, com paredes grossas em terra, possui acessos próprios e individuais a cada espaço de aula identificados com múltiplas cores. Nas costas desses espaços existe um conjunto de 'cavernas' orgânicas com uma envolvência que promove uma exploração e concentração distintas no modo de aprendizagem. A planta superior surge, pelo contrário, numa estrutura mais leve e transparente, com um jogo de luz e sombra singular, proporcionada pela utilização do bambu. De forma oposta à anteriormente descrita, a planta é mais ligeira e aberta ao exterior na totalidade da sua envolvente.

Anna Heringer ao falar da escola, clarifica: "não é a arquitetura que torna algo especial, são as pessoas"[111] que criam a atmosfera daquele espaço, permitindo que na amplitude de um coletivo, esta se torne mais significativa, enquanto espaço para a experiência humana. A arquitetura só quer ser uma ferramenta para melhorar vidas.

Somos todos o mesmo – *humanidade* – independentemente do nosso contexto cultural. Todos procuramos o significado, na falta dele e, acima de tudo, na falta de relações do eu e do outro. Sendo que, a busca incessante de materiais e formas de 'fazer' descomplicadas, quer apenas confrontar uma sociedade consumista e materialista que esquece a 'essência' das coisas.

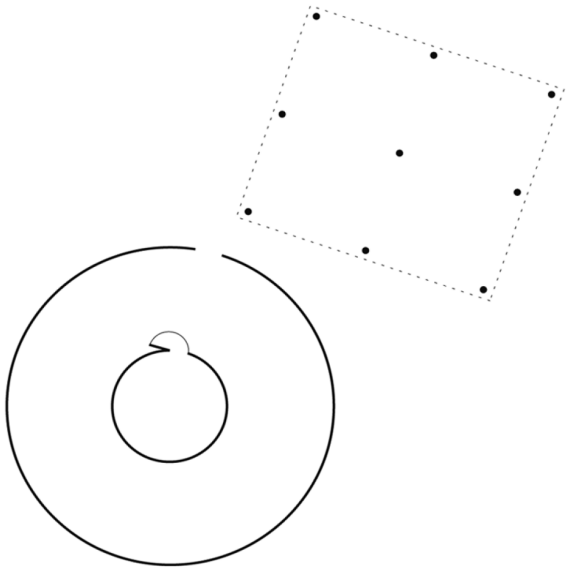
•

cidades de sonho

Num outro exemplo, aprofundado na última parte desta estação, olhamos as cidades dogones. Na voz de Aldo Van Eyck, essas cidades, arquiteturas, são autênticas *cidades de sonho*, isto porque fogem de significados rígidos, diluem limites e usam uma condição que se adapta a uma circunstância – uma arquitetura 'aberta' à transformação. A própria natureza dos sonhos permite que o absoluto desapareça e que, numa unidade, apareçam – a ordem e o caos, o determinado e o indeterminado, a continuidade e a descontinuidade – em prol de um *terreno de certezas*, com origem na estrutura e na constituição do humano.

Perpetuam-se cidades em "que o humanismo em arquitetura não derive num pitoresco artificial ou antiquado, mas a sistemas saudáveis e vigorosos que reafirmem a dignidade do ser humano e assegurem o seu progresso."[112] É possível ser fiel às antigas noções de espaço,

[111] HERINGER, Anna, consultado em http://www.anna-heringer.com
[112] GOLDFINGER, Myron, *Arquitectura popular mediterránea*, p.13





i64 Experiência em Niamey, Níger, Lacatton e Vassal, 1984

de forma, de construção e às novas formas de pensar que se posicionam entre uma produção artesanal e industrial, isto, se estivermos perante o reconhecimento das experiências deste homem simples.

Acredita-se numa arquitetura que incorpora o passado, e o presente e o futuro numa *interioridade de tempo* associativo. "Já não existe necessidade de um 'cardus' e um 'decumanos' para sentir-se 'em casa', dentro do universo, mas, no entanto, temos necessidade de nos sentirmos 'em casa'. Esta é a razão, é insignificante descobrirmos que realmente não somos mais romanos, ainda que o sejamos."[113] Assim como A. Van Eyck consideramos que "só quando o corpo, condensado da experiência, encontra uma morada na mente, o presente adquire profundidade temporal."[114]

Não se quer com isto, adotar uma atitude sentimental de antiquário, para com o passado, nem se quer o apelo a uma atitude sentimental de tecnocrata, para com o futuro, quer-se sim e apenas, olhar o presente banal como um sistema totalizador, simbólico - possibilidade de *projeto*.

•

experiência

Se observarmos com atenção, não é por acaso que alguns arquitetos contemporâneos, ainda sentem a necessidade de fuga temporária de uma arquitetura vincadamente ocidental. Fugir, não significa desprezar ou desvalorizar, significa apenas a procura de uma alternativa em outros 'modelos'. Foi dessa necessidade inquietante que a experiência em Niamey, marcou as práticas de projeto da dupla Lacaton e Vassal.
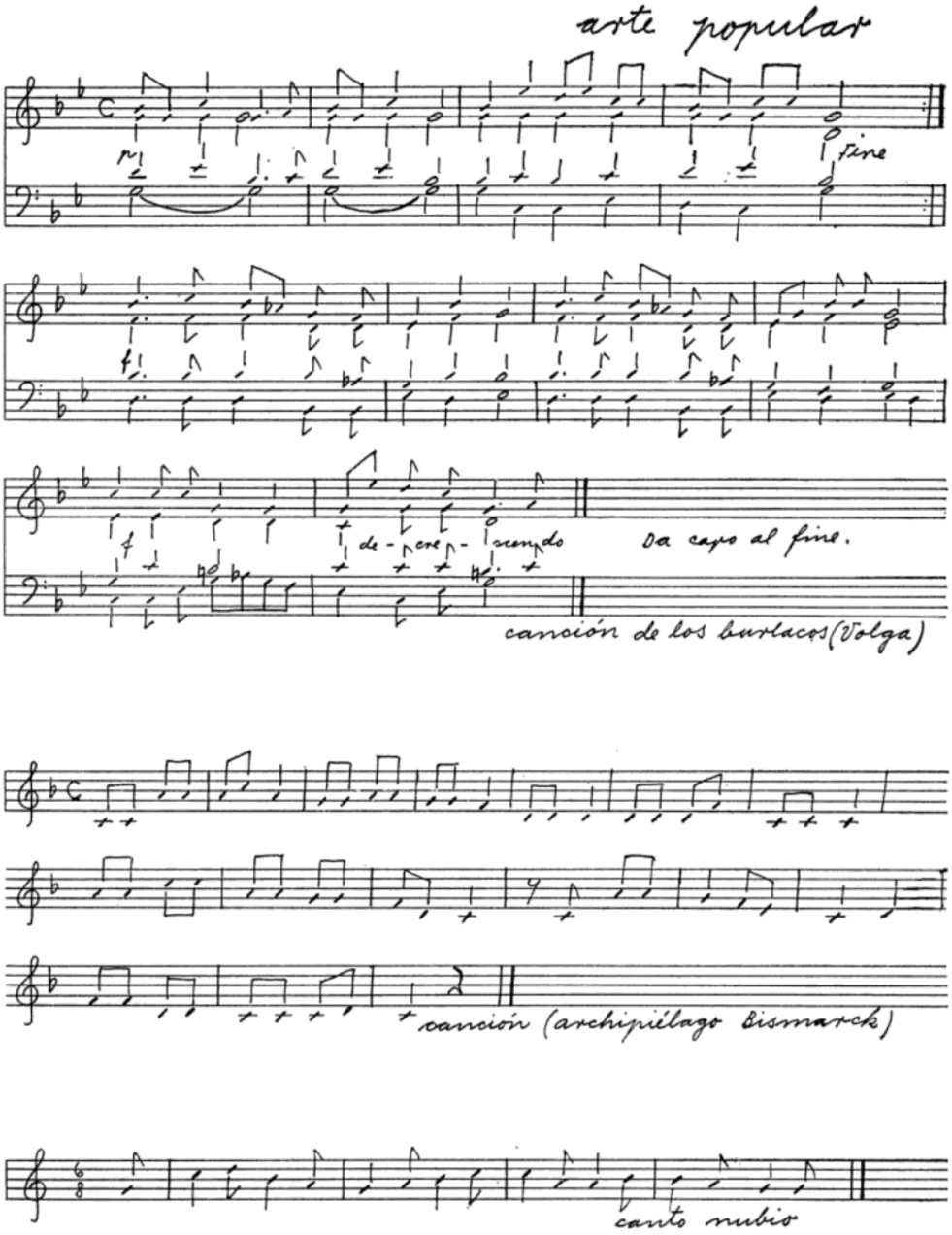
Contrariamente ao que a escola lhes tinha ensinado, a ideia de construir uma 'casa' no Sahara, não se reduzia à condição material, mas era também definida "pela geografia, pelas correntes de ar, pelo movimento da areia ou pela sua posição em relação ao povoado."[115] Nestes lugares, construção, concessão e uso fundiam-se. Os arquitetos estavam perante um outro regime de produção de arquitetura, que transfigurava o significado do conjunto: o construtor, o desenhador e o 'formalizador', são todos o mesmo.

o efémero

Num país com picos de temperatura, a arquitetura tinha um único propósito, a necessidade de proteção. Ali, substituía-se a criatividade, por uma resposta(s) ao imediato. Mas, esse lado criativo não era completamente anulado, uma vez que, a falta de recursos os obrigava a uma atitude de improvisação. Longe desse medo que hoje parecemos ter sobre o efémero, as construções facilmente se montavam e desmontavam. Faziam-se, jogos experimentais, sem que se deixassem afetar por uma qualquer expectativa, *a priori*, relativa à 'forma' arquitetónica ou à sua longevidade. "A procura do local demorou seis meses, a sua construção dois dias. O vento necessitou de dois anos para destruí-la."[116]

Durante este período Lacaton e Vassal construíram, o seu abrigo nas margens do rio

[113] VAN EYCK, Aldo, 'La interioridade del tiempo', in *El significado en arquitectura*, p.201
[114] Idem, p.187
[115] LACATON, A., VASSAL, J.P., Placeres Cotidiano, entrevista concedida Cristina Dìaz Moreno e Efrén García Grinda in *El Croquis* nº177/178, 2015, p.10
[116] LACATON, Anne, VASSAL, Jean-Philippe, *Lacaton & Vassal*, revista 2G, p.24



i65 Notas de Juan Borchers, integrado na publicação *Institución Arquitectónica*, 1968

Níger. O projeto crescia do princípio, 'usar o que está à mão', olhar o lugar, aproveitar o ar livre, honrar a luz e a liberdade. E dele, se criava um sistema composto por três elementos. O volume redondo, que pousava sobre a areia em dois círculos concêntricos[117] e, exterior a este ambiente de intimidade, uma cobertura assente sobre 9 pontos, conformava o espaço de reunião em que se vislumbrava a paisagem.

Este espaço-experiência, início de uma prática profissionalizante, é selecionado, propositadamente, para melhor entendermos o 'modo' de agir da dupla de arquitetos que voltaremos a evocar mais à frente. A ideia de um *sistema(s) aberto(s)*, de um espaço que quer ser liberdade de acontecimento na imprevisível arquitetura, talvez tenha sido despertada neste preciso momento. Esta experiência, contacto com o real anónimo, propiciou o libertar do gesto, do desenho, da forma de pensar o campo da arquitetura e das práticas artísticas a ela associadas, na expressão do sentir o que realmente precisamos.

•

Depois de tudo isto, e dando continuidade ao próximo ponto de fixação – estação 02.3, *metamorfose* – coloca-se a questão: Como se transporta para uma arquitetura urbana, a 'leveza' de uma arquitetura sem assinatura, 'banal', emergente da necessidade real? E, como é que estas arquiteturas particulares, são tão ou mais universais que as outras?

"A modernidade continua a pedir uma forma muito táctil de compreender tudo o que está a nossa volta, [porque]ainda não somos máquinas."[118] É necessário voltar a olhar, e por isso, *(re)parar*[119], para mais tarde poder arriscar, isto é, pôr em risco, fazer um esboço, traçar, marcar, delinear, eliminar, suprimir, manter, (re)definir. Mas, pensar num *(re)parar,* não é confundir, o importante com o urgente. É urgente dar casa, mas o importante é que a casa tenha dignidade.

significados

As arquiteturas são mais que construções.

E, essas arquiteturas, em particular, são poemas em matéria palpável. E esse poema, que é poesia, "baseia-se na persistência de um campo de variação, um campo de variação para o poli significado indefinido e latente"[120]. Acreditamos que apenas a soberana poesia torna a existência humana suportável, e torna consequentemente, a arquitetura algo mais que matéria. Tendo isso em conta, o aproximar do ato, em si poético, o aproximar daquilo que é *frágil*, *primitivo*, visceral[121], e profundo, faz-se na amarga consciência de que "o meigo irracional poético virou dura realidade científica, que convida o homem a procurar alhures a poesia." [122]

[117] o círculo interior, gerado a partir de 'troços' de madeira local cobertos por palha, que definia o espaço mínimo do habitar e o segundo, mais permeável, sem teto, posicionava-se transição entre esse interior e um exterior infinito.

[118] MENDES, Manuel, 'Despertadores de Projecto e Conhecimento, Intersecções e Perspectivas'- Conferência, 2012

[119] O *reparar*, proferiu-o José Tolentino Mendonça numa conversa informar com Maria João Seixas. Na duplicidade de significado, permite parar, voltar a olhar, regressar; simultaneamente implica estar perante a realidade como pode simbolizar o curar, o coser, o consertar. (programa RTP 2, *Desassossego*, minuto 37', 22 Setembro, 2019)

[120] VAN EYCK, Aldo, 'La interioridade del tiempo', in *El significado en arquitectura*, p.192

[121] *víscera*, qualquer órgão desenvolvido que está alojado nas concavidades torácica e abdominal; conjunto destes órgãos; parte interna ou profunda de qualquer coisa; entranhas. (Dicionário da Língua Portuguesa)

[122] BO BARDI, Lina, 'A Lua', in *Lina por escrito – textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, p.107

Atlas

arquiteturas sem arquitetos



1

a ordem do caos



2

o vazio comum



3

o corpo-célula



Entre leituras, notas escritas e desenhadas, selecionaram-se algumas *arquiteturas sem arquitetos*, pertinentes na compreensão e desconstrução da anónima, '*ilha*'. À semelhança do estudo a que nos propusemos das '*ilhas*' da cidade do Porto, optamos por diferenciar três escalas de aproximação ao real problema.

Nesse sentido, reuniram-se, respetivamente, três layers - camadas de sedimentação: 1. ***a ordem do caos*** (**cidade, meio**); **em segundo,** 2. ***o vazio comum*** (**estrutura, composição, negativo**); 3. ***o corpo-célula*** (**unidade, matéria**).

Ao aprofundar estes sistemas comunitários pontualmente mencionados nas páginas lidas ao longo da estação 02.2, sinalizamos denominadores, verdades comuns. Para isso, recorremos a um conjunto de cidades, e no seu interior, a algumas arquiteturas que apesar de diferirem na forma e na organização, aglutinam os seguintes princípios estruturantes:

a. o *meio* – o povo distingue-se na relação com a envolvente em dois tipos: os articulados que contrastam com o meio, na forma ou uso da cor, denotando um domínio sobre o território e os orgânicos que se fundem, num processo de dissolução com o lugar.

b. a *composição* – unidade em conjunto e a densidade da forma estruturada geralmente à volta de um espaço vazio comum.

c. o *negativo* – surgem da interseção entre espírito humano e variedade espacial; são espaços, ruas, praças, pátios que expressam uma determinada função entre unidades formais; resultam dos movimentos entre habitações, melhorando assim a organização da vida da comunidade. Dirigem, direcionam e reforçam o sentido de lugar.

d. a *unidade* –expressão física do povo na formalização básica da 'casa', na dimensão do individual; elemento primário do sistema celular de crescimento meticulosamente ordenado que permite expansão e contração da forma sem perturbar a ideia de conjunto; próximas umas às outras possuem sempre um espaço exterior – pátio – um espaço maior para a vida diurna e um espaço de trabalho.

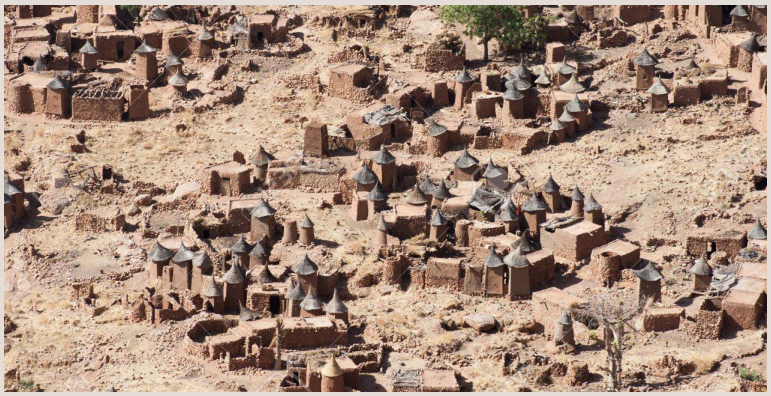
e. a *exceção* – forma plástica que mitiga a repetição da forma da unidade de habitação; as igrejas são um desses exemplos, pontos de articulação entre ruas, ou foco do fim de uma cidade.

f. a *matéria* – na derivação de formas, cores e texturas, utilizam-se métodos e materiais de fácil recurso na relação direta com o lugar.

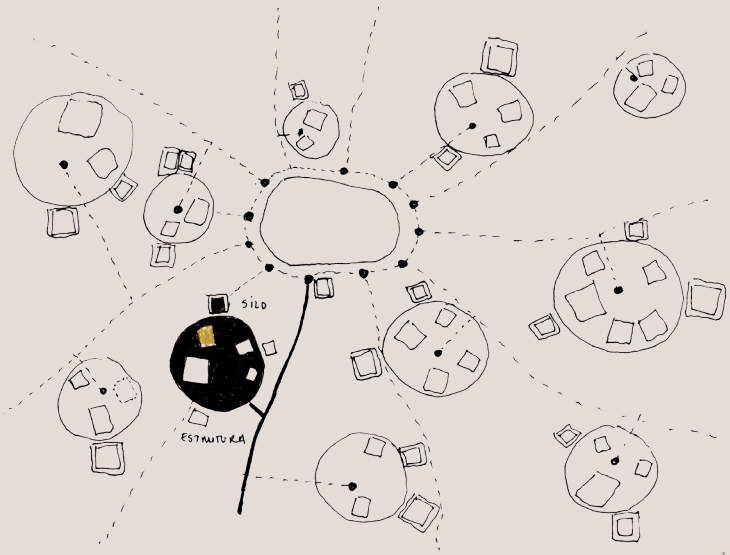
(Hierarquização iniciada por Myron Goldfinger, mais tarde publicada em *Arquitetura popular mediterrânea* (1993). Bernard Rudofsky e Sibyl Moholy-Nagy, guiaram também a elaboração deste livro através das suas experiências e do contacto pessoal que estabeleceu com eles, pela descoberta do que são, efetivamente, os construtores anónimos.)

Povoado(s) dogon

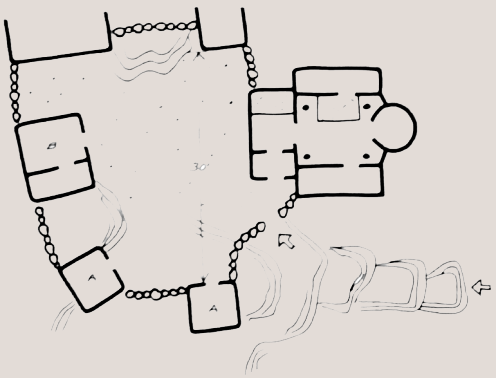
Timbuktu, Mali



1.1.



1.2.



1.3.

1

A sudoeste do rio Níger em Timbuktu, Malí, na proximidade com zonas de água encontramos ao longo de 200km escarpas de Bandiágara onde se implantaram 700 pequenas comunidades, compactadas em povos isolados ou em pequenas agrupações. De longe, avistam-se casas e silos que parecem formar parte do próprio corpo rochoso em tontas cinza amarelados tornando-se quase invisíveis.

O que parecem ruínas ou escombros, são testemunhos vivos de vivendas diversas, de teto plano e pequenas casas de palha- silos. "A ausência dos grandes edifícios, de veículos e ruas, sugeriria condições bárbaras, contudo, investigadores etnográficos, revelaram uma cultura altamente sofisticada."[1]

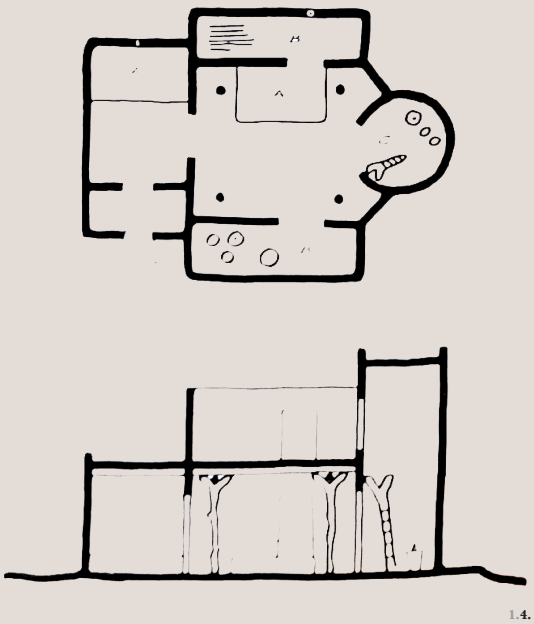
A vida diária de um dogon concentra-se na sequência de bens de **primeira necessidade.** Chegaram a este território, sem rebanhos e na ausência de terras de pasto converteram-se em agricultores. A malha desenha-se assim entre espaços de abrigo, casas e na densidade de construções para armazenamento da sua única fonte de subsistência, a agricultura, posse de cada habitante homem e mulher.

"Para cada emoção, cada aborrecimento, e para todos os impulsos, existe uma resposta material, ou espiritual sempre disposta a facilitar, a reação, sem alterar a ordem externa ou interna que define o seu mundo." [2]

O **banal** é parte de um sistema totalizador. Todas as coisas são em grande medida uma só coisa – unidade essencial – que pode ser todas as outras. Entre fenómenos materiais e espirituais, estabelece-se uma crença única. Pensemos o objecto-cesto ondulado utilizado pela mulher dogon no seu dia a dia. No cesto "leva-se o grão e as cebolas sobre a cabeça, e [serve] como unidade de medida, tem o fundo quadrado e o borde redondo."[3] Análogo ao(s) silo(s), o cosmos vem representado pelo cesto invertido: o sol é redondo e o céu sobre ele é quadrado. Cada etapa de um processo representa a totalidade, e o objeto, seja grande ou pequeno, um cesto ou uma cidade era identificado com o universo-cosmos, entidade superior. Em consequência, convertia-se num lugar habitável compreensível e **tangível**. Transformava-se o lado místico em algo acessível, ao alcance do 'humano terrestre'.

Assim como Van Eyck vai estudar a estrutura dos dogon, é a partir da imagem deste povo que procuramos um ponto de apoio na recolha de significados dirigidos a certas prerrogativas e introduzi-las na atmosfera (aqui) presente. Reafirma-se a realidade humana num transporte de consciência que não poderá ser nunca estático.

E por isso, em gesto de aproximação, reconhecimento, tomamos como exemplo o povoado escarpado de Banani: "cada homem e cada mulher possuem um ou mais silos individuais. Contrariamente ao ferreiro ou ao tecelão, o constructor não é um profissional especializado. Cada homem constrói a sua própria casa, ajudado pelos membros masculinos da grande família a que pertence e pelos das famílias vizinhas."[4] Não é de todo possível "ser sensível à forma construída, se não se é sensível aos seus usuários e aos seus constructores."[5] Quando isto não acontece, talvez possamos denominá-lo como arqueologia.



1.4.



1.5.



1.6.



1.7.



1.8.

Este sistema-cidade, âmago do que queremos estudar, desenha-se na repetição de dois elementos que fazem a **composição**: o espaço vazio e o construido. A partir dos vazios, linhas de condução – percursos imaginários – geram-se as estruturas-tipo, limitadas, que contém no seu interior as unidades casa. A cidade é a pele e as estruturas habitadas, espaços de abrigo assemelham-se a células.

"O esquema total da casa [estrutura] está contido dentro de um óvulo."[6] Casas grandes e a casas pequena, assim se ia limitando cada uma destas estruturas, partes no todo.

De binómios, constrói-se uma medida justa base do grande e no pequeno assim como no muito e pouco, longe e perto, unidade e diversidade, simplicidade e complexidade num sentido relativo e quantitativo.

As proporções do construído, humanas, são simbólicas e baseiam-se num número masculino – o três, e um feminino – o quatro. Uma casa 'normal', abrigo de uma família, tem 6x8 passos, o que significa que o número masculino e duas vezes multiplicado por duas do feminino. A *ginna*, designação atribuída a uma grande casa, onde se aloja 'uma família' mais ampla, patrilocal, composta por diversos grupos familiares e fundada por um dos chefes tribais, mede geralmente o dobro. Por outro lado, o silo pertencente a um homem tem 6(2x3)x6, e um silo pertencente a uma mulher tem 4x4. Os números prevalecem sempre, mesmo na relação geométrica das peças de vestuário, e das diferentes escalas, alturas diversas de tetos, a montanha vai expressando a diversidade de seres. De maneira a encontrar-se com o universo como em casa, o homem dogon tende a transformá-lo à sua própria imagem e à sua própria **dimensão.** O interior é (o) palpável que se estende na sua insuficiência para o exterior é o que está mais além, o infinito incompreensível e intangível.

Quando alguém quer ter luz, pode ir para fora, ao exterior, porque "a casa deve estar sempre às escuras, é melhor assim", revelou um dos chefes do povo, Dommo.

Cada parte da casa germina e cresce a partir do seu 'progenitor'; traçam-se estes espaços segundo um ***modelo de totalidade*** que permite que as famílias se disponham em agrupações - unidades diferenciadas.

Sintetiza-se o espírito de uma organização comunal: uma complexidade flexível feita à escala da estrutura e da unidade – casa –, que permite modificação circunstancial e casual, sem interferir no sistema. Existe uma sensível liberdade do *acto*, onde problemas do conjunto-comunidade nascem em paralelo com problemas mais íntimos, do individual.

E, porquê ir tão longe?

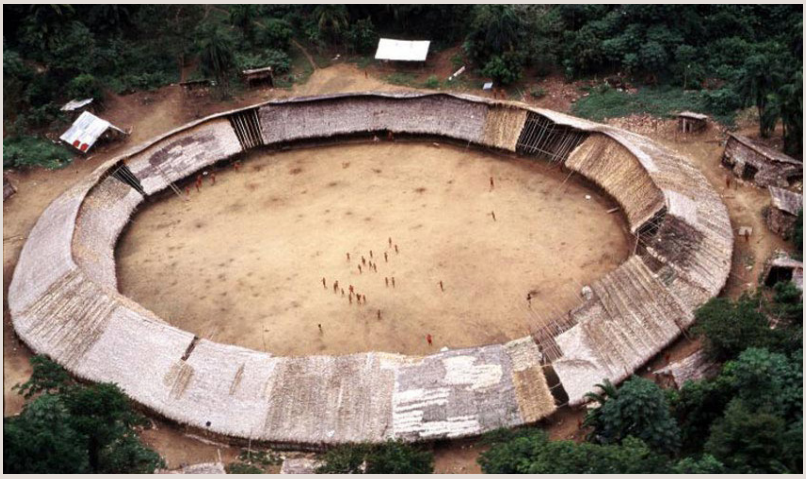
Aproximamo-nos dos *modos de vida*, da cultura, para chegar à comunidade, na ideia de unidade-conjunto, do individual-colectivo, e nesse confronto, damo-nos conta que o 'ocidente', lugar-envolvente onde nos posicionamos, não é mais do que um caso especial entre as inúmeras possibilidades desenvolvidas pelo homem.

Ainda que as técnicas utilizadas por este povo, sejam mais simples que as nossas, para certos problemas humanos universais, parecem encontrar melhores soluções que nós próprios, adaptando-se melhor, gerando menos conflitos; entende-se a condição do humano na relação social e no envolvimento com o **meio**, lugar.

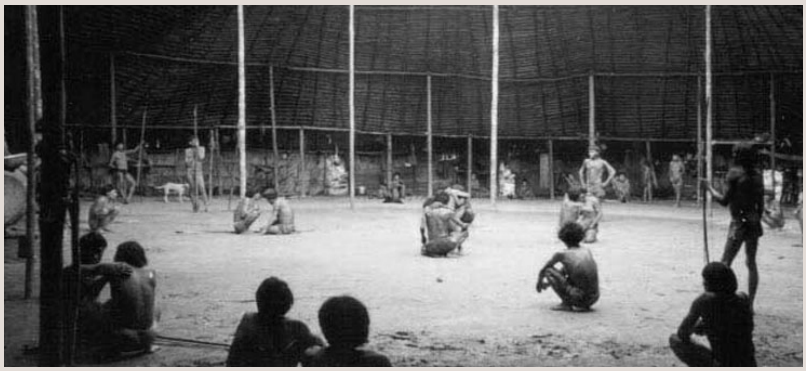
"A diferença entre os dogon e nós, não é que sejamos incapazes de recordar imagens representativas semelhantes ou de transmiti-las a outras pessoas para nos sentirmos 'em casa' numa terra estrangeira. Não, a diferença está noutro sítio. Para nós, essas imagens são fantasia. Nós tendemos a considerá-las na esperança de que elas evoquem o que nos falta, enquanto os dogon (...) transmitem o que é e não o que lhes falta, porque, de facto, não lhes falta nada." [7]

[1] RUDOFSKY, Bernard, *Architecture without architects*, p.22
[2] VAN EYCK, Aldo, 'La interioridade del tiempo', in *El significado en arquitectura,* p.214
[3] Idem, p.198
[4] Idem, p.216

Shabonos ou Yanos, tribos Yanomami
Selva Amazónica



2.**1.**



2.**2.**



2.**3.**



2.**4.**

2

Yanomami – **homem**.

(o) grupo indígena mais numeroso do estado do Amazonas e o quinto da população indígena da Venezuela, sendo mais de 13mil indivíduos (segundo o *Censo Indigena* de 1992).

Localizadas na selva amazónica, entre o norte do Brasil e o Sul da Venezuela, estas estruturas circulares emergem no meio da natureza enquanto símbolos de habitação comunitária 'tradicional' das tribos Yanomami. Desenhando um limite, no seu interior – vazio – o pátio vive do comum e das atividades partilhadas por todos – rituais, cerimónias e festas – espaço coletivo ancestral.

Estas construções, símbolo máximo destas tribos são o testemunho de uma adaptação segura das condições geográficas envolventes ao longo dos extensos territórios que habitaram ao longo de muitos séculos, que vão desde o rio Orinoco (zona mais populada) à serra de *Parima* e a meio do rio *Siapa*. A envolvente densa, é abrigo e proteção. O seu diâmetro aumenta, acompanhando o crescimento da **comunidade** ao longo dos anos – (re)construção coletiva constante do espaço do habitar de acordo com as necessidades. A construção da unidade depende de toda a comunidade. Independentemente da idade ou do sexo, todos trabalham para o mesmo, evocando o trabalho colectivo. – valor espacial único.

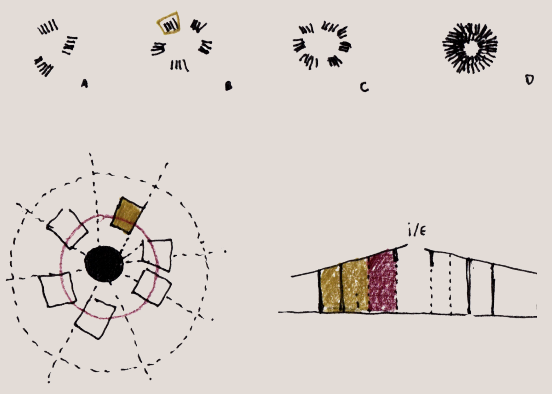
Localizados no meio da natureza, estes **dispositivos** – ou unidades indigenas –, conhecidos por shabonos, são estruturas de madeira construídas a partir de diversas espécies de plantas e troncos, palmeiras e diferentes tipos de raízes que entrelaçados desenham o teto destes espaços (i3). Cada família esta alojada num setor do círculo, dormindo em redes e cozinhando a volta de uma lareira, sendo responsável pela sua construção e escolha de materiais a utilizar – participação, liberdade.

Distantes da civilização, as técnicas de construção do(s) shabono(s) mantém-se numa condição de **resistência** à modernidade, num ato de reafirmação cultural colectiva. Nas palavras de um Chamán Yanomami: "A nossa terra tem de ser respeitada. A nossa terra é o nosso património, um património que nos protege."

Cada uma destas unidades é independente, criando uma comunidade própria geralmente formada por 70 famílias (poderam ir até 200 ou mais), onde qualquer decisão é autónoma das restantes.

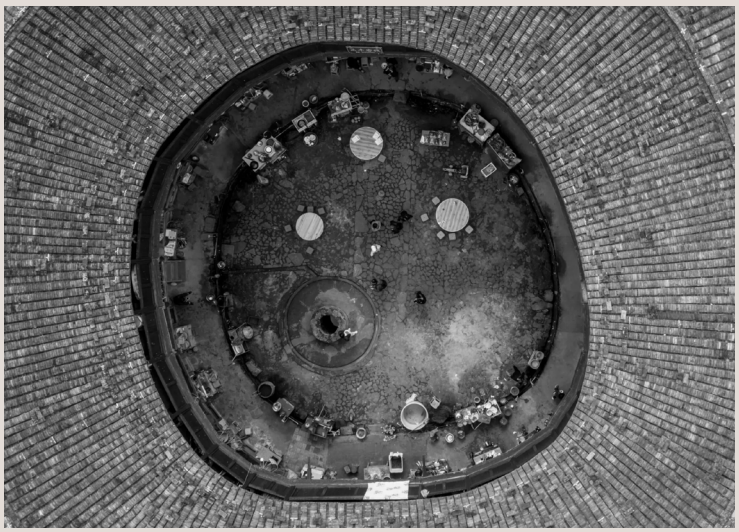
Da harmonia, simplicidade e funcionalidade, estes elementos ligam-se à envolvente a partir de 4 portas que interrompem a linha de habitações coberta um teto que se 'desconstrói' em duas partes — uma inclinada para o exterior cobrindo a área de estar e uma mais interna que se inclina para o interior do pátio impedindo a entrada das águas das chuvas comum neste clima. Tudo está virado para o interior – o pátio comunitário – onde tudo acontece e cujo diâmetro é definido pelo número de habitantes de cada comunidade (20 a 50 metros).

Metade da zona interna do espaço dito coberto é usado como corredor comum partilhado por todas as famílias, sendo o restante destinado ao uso mais individual do habitar. Em parcelas que juntas criam unidade, convivem individual e colectivo.



2.5.

Estruturas Tulou
Vales de Fujian, China



2.**6.**



2.**7.**

Peter Zumthor escreveu: “Na arquitectura retiramos um pedaço do globo terrestre e colocamo-lo numa pequena caixa. E de repente existe um interior e um exterior. Estar dentro e estar fora. (...) Desenrola-se então o jogo entre o individuo e o público, entre a privacidade e o público. É com isto que a arquitectura trabalha. Tenho um castelo, vivo neste castelo e perante o exterior mostro esta fachada. A fachada diz: sou, posso, quero, seja o que for que queiram dizer o dono de obra e o arquitecto em conjunto. E a fachada diz também: mas eu não vos mostro tudo. Certas coisas estão lá dentro e não vos dizem respeito.” (ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*, p.47 e 49.)

Entre os campos de arroz, chá e tabaco encontramos as casas Tulou – vivendas rurais chinesas – construídas pelo povo Hakka que emigrou da zona norte da China para a região entre século XIV e XV. Os primeiros registos destas construções datam de 1558, segundo explica o arquiteto Huang Hanmin, que estudou atentamente estas 'casas' .

Simples na forma, são autênticos corpos geométricos, abrigados pelas zonas montanhosas da província de Fujian, no sudeste da China. "Desde o princípio, a sua função primordial foi defender a segurança dos seus habitantes", disse Huang. Dos animais selvagens aos invasores, estas construções espessas, densas em nada semelhantes à materialidade das *construções frágeis* (tendas, cabanas, circos), desenhavam-se enquanto abrigo(s) do perigoso mundo exterior.

Implantados nos vales, próximos a cursos de água, seguiam os princípios do *feng-shui* – vento e água – antigo **sistema** filosófico que olhava a envolvente, ponto que afectava a energia e o bem-estar dos habitantes.

São tons ocres, manchas densas as que formam os grandes muros – *muralha(s)*, maioritariamente fechada(s) para o exterior, limite a partir da qual se organizam todas as **unidades**, espaço(s) do habitar; metricamente distribuídas, acessíveis por um corredor que percorre todo o espaço. A escala e densidade do muro-limite exterior que chegava a ter uma espessura de metro e meio, contrapunha-se ao interior, mais humano, à dimensão do nosso 'caco'. Ritmado este interior, as galerias num sistema integralmente em madeira que circundava o pátio comum - espaço de partilha, reunião, símbolo da *comunidade*.

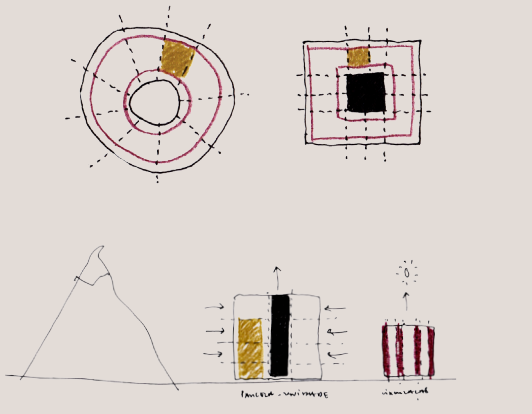
Circunscritos na sua maioria à forma de um círculo ou quadrado, das geometrias dos *Tulou* que permitiam olhar o céu e as montanhas, desenhavam-se os corredores-galeria e os pátios, onde se estabeleciam relações humanas, aproximações do individual ao colectivo símbolo destes corpos-arquitectónicos. Recreamos no imaginário a imagem de um 'concerto', balcões sobre um palco central, espaço-acontecimento do colectivo.

Os *Tulou* expressão em mandarim que significa 'edifícios de terra', análogos a castelos[1], construções de defesa viradas para o interior, chegavam a alcançar 5 pisos de altura, numa organização vertical onde cada unidade-parcela – parte do todo –, era propriedade de uma das famílias que integravam o conjunto – *comunidade*. Todas as seções-módulo, eram idênticas na forma e no tamanho - sentido de igualdade, chegando por vezes uma família, de maiores dimensões a possuir duas parcelas do conjunto.

Esta estrutura, era comparada por Huang a uma laranja, dividida em 'gomos' – **parcelas** – que partiam de um ponto central, pátio.

Todos os habitantes partilhavam não só o pátio como todos os corredores e escadas de acesso aos diferentes pisos. Na planta mais baixa, ao nível do pátio organizava-se a zona para cozinhar e comer; o primeiro piso era um 'armazém' e no segundo piso, estabeleciam-se as zonas de dormir. – uma disposição de compartimentação vertical, reflexo do individual, e um horizontal colectivo.

[1] HUANG, H., *Fujian's Tulou, A treasure of chinese traditional civilian residence*, p.227



2.8.

Estruturas subterrâneas troglodítas
Matmata, Tunísia



2.**9.**



2.**10.**



2.**11.**

Existe uma arquitetura que não se constrói. As paisagens mantem-se iguais e não se apresenta materiais sobre a superfície. A composição aditiva substitui-se pela subtração, pelo retirar e pelo esculpir do chão habitado. Nas palavras análogas de Herberto Hélder "as suas raízes subterrâneas estão animadas da mesma energia que as raízes de uma árvore."[1]

Se nos imaginarmos pássaros (em voos picados), Matmata é um deserto, localizado em Gabes, sul da Tunísia, onde os 'vazios', orifícios que perfuram a montanha árida e inóspita, transportam o imaginário para a ideia de um 'formigueiro'.

Na necessidade do habitar a condição deserto, num terreno compacto e quente, as rochas começaram a ser escavas ao longo dos tempos para criar espaços de refúgio, *casas*, proteção, onde o ar fresco permanecesse no verão e o quente no inverno.

Estruturas – **modelo**; arquétipo(s) de uma arquitetura por subtração feita nas 'entranhas' da terra. Um gesto animal que, simultaneamente se liga à morte e ao enterro, e num outro extremo, sinónimo da mãe-terra, claustro materno, enraizamento e origem.

"Dentro dos limites desta sociedade primitiva, há uma ***ordem básica*** *de desenho e uma complexa variedade de experiências."*[1]

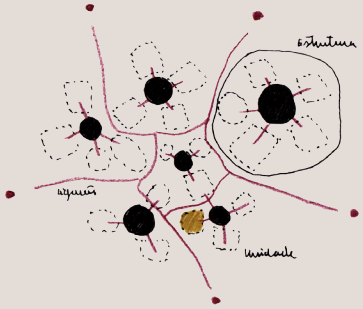
Todas as unidades-parcelas a que chamamos *casas troglodítas* subterrâneas, habitados pelos berberes, organizam-se à volta de um núcleo-pátio próximo de um círculo, a céu 'aberto' (variável dos 9 a 60 metros de diâmetro de acordo com o número de habitantes), para onde se viram todos os espaços. Assemelham-se a *grutas* geridas por um único *vazio*, símbolo da comunidade, que organiza a vida das várias famílias que fazem deste espaço central - ponto de encontro, passagem, de troca e permanência constante. Este *vazio* é, na verdade, cheio de matéria em movimento, à qual associamos a vida.

Os interiores abobadados – compartimentos que se dimensionam com cerca de 3m de largura por uma profundidade variável entre 3 e 6m – ligam-se por corredores e túneis subterrâneos que transformam os corpos-individuais num ***diagrama*** que se carateriza por três elementos essenciais: unidades (dispositivos compartimentais interiores), os acessos e o pátio, elemento fusão de todos outros 'corpos'.

O horizonte nada tem de volumétrico, são paisagens continuas sem que a intervenção humana seja perceptível. Na variação de profundidade da(s) superfície(s) escava(s) na terra argilosa, poderiam atingir-se vários níveis habitáveis que iam dos 6 aos 12 metros de profundidade[2], tornando alguns dos compartimentos acessíveis por escadas 'precárias' ou cordas que possibilitavam a comunicação do exterior-pátio para o interior.

As circulações são frágeis, em desenhos orgânicos, fruto da necessidade do quotidiano precário, de autossubsistência, distante dos recursos citadinos; distinguem-se as entradas para os espaços interiores – habitações – pigmentadas de branco, cores-limite que demarcavam o infinito castanho do deserto. Às formas simples, alia-se assim a cor e as muitas alcovas em degraus de intimidade onde se acumulam objectos, memórias, rasgos da história de um *habitante-vivo*, ligado ao real.

[1] HÉLDER, Herberto, *Photomaton & Vox*, p.144
[2] GOLDFINGER, Myron, *Arquitectura popular mediterránea*, p.152



2.13.

Casa-conto

São Jorge, Ilha da Madeira



3.1.



3.2.



3.3.

3

Os lugares de uma ilha, a aldeia, a montanha, atraem-nos pela sua verdade simples. Deixá-los pela cidade deverá implicar um fé revivida, em novos começos. (Louis Kahn)

As casas rurais, dominantes na mancha exterior ao Funchal, no norte da ilha, são uma afirmação individual na paisagem e representam o esforço do homem sobre uma natureza insular. Uma implantação de domínio, voltada para a paisagem acidentada, e sempre que possível, a olhar o mar. Olhar o ***horizonte***. São poucos os aglomerados, entre 'jardins', o povoamento é predominantemente disperso, mesmo nos lugares mais adversos impondo-se o silêncio e recolhimento; a casa unifamiliar é dita individual por opção, e o centro da força espiritual e productiva sempre esteve, e hoje, ainda está muito ligada à terra. O verdadeiro centro onde se anexam estruturas diversas é a *casa*.

No cruzamento de duas linhas que limitam propriedades – Estudante da Achadinha e Achada da D. Luisa –, na casa da D. Lourdes, freguesia de São Jorge, Santana, encontramos vestígios de uma casa-modelo de pequenas dimensões, variando entre os 15 e 25m2, que povoaram a ilha nos últimos séculos. Embebida em recortes do moderno crescente da zona norte, neste fragmento-memória a linguagem escrita é tornada real, na visita ao espaço-casa ainda hoje habitado pela D. Lourdes que ali permanece à mais de 30 anos. Uma experiência directa, entre álbuns de família, conversas no 'falatório cantado do povo', diálogos que permitiram melhor conhecer aquela realidade e o verdadeiro sentido do *ser-ilhéu*, na unidade casa.

No quadro tipológico desenvolvido por Victor Mestre, mais tarde publicado no seu livro *Arquitectura Popular da Madeira* (2002), encontramos nesta tipologia, o evoluir da *casa elementar,* (que apresentava apenas uma fachada com porta e duas janelas, geralmente adaptada à topografia) para uma *casa redonda com paredes em madeira*, 4x5m, com três frentes abertas ao espaço exterior, onde a cozinha, desaparecida, também se encontrava separada do objecto-casa.

Esta(s) *casa(s) redonda(s)*[1], na possibilidade da construção em alvenaria e madeira, eram construídas na sua maioria, integralmente em madeira, denotando uma grande disciplina constructiva, numa cadeia de encaixes e soluções tradicionalmente executadas no local em que a casa ia ser implantada; a oficina era o próprio lugar. Apesar do nome local que lhe é dado, parte de uma planta simples na 'pureza' da forma, rectangular, com uma cobertura de três águas, e uma quarta água parcial, todas em palha, formando a ideia de um pequeno alpendre no alçado, espaço de proteção que antecedia a entrada no interior. Esta **casa-móbil,** à semelhança de outras em certas circunstâncias era facilmente transportada na hipótese de mudança de sítio ou simplesmente para um reajuste da sua nivelação. Aqui nada parecia definitivo, abria-se espaço à transformação, necessidade, ajuste ao tempo e o efémero aparente vivia do gosto pela cor, vermelhos, verdes, azuis, laranjas, em combinações cromáticas que contrastavam com as flores circundantes – (uma) autêntica *casa das histórias*. O conto tornava-se possível, experiência directa do real, nestes *espaço-acontecimento*.

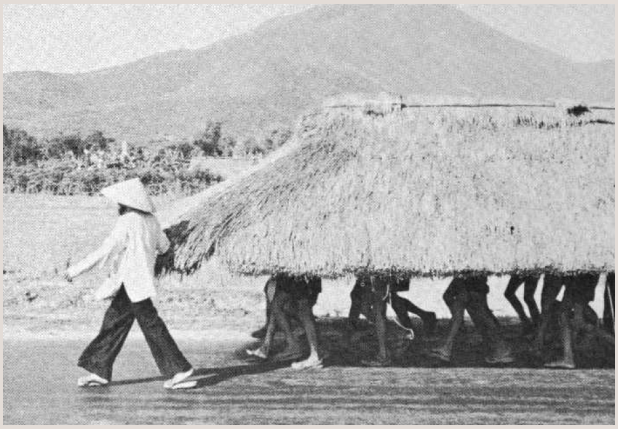
Em São Jorge, olha-se o norte do oceano agreste e tumultuoso, e, o **refúgio** faz-se nas encostas abruptas, donde se avista num primeiro plano a Ponta Delgada, e num segundo, quase sempre entre neblina, a ponta do Porto Moniz. O desnível deste terreno, abrupto, montanhoso, faz com que as várias entradas para a casa, tenham níveis distintos. Na fachada principal, uma porta e três janelas com os respectivos *tapa-sóis*[2]; uma segunda entrada localizada na fachada lateral surge numa cota inferior (cerca de 60cm) integrada na base-envasamento que circundava todo o volume. A casa parecia estar pousada em pedras soltas, permitindo uma libertação da armação no contacto directo com o chão e com a humidade caraterísticas da zona norte. Na fachada tardoz, o ripado era interrompido por



3.4.



3.5.



3.6.

Epopeias. Na imagem 4, *Os indios da Meia-Praia* (António da Cunha Teles, 1977), uma casa-móbil transportada de terra em terra. Na imagem 5, a tradicional casa *minga,* transportada por mar (Isla Grande de Chiloé, Chile). Sempre que necessário a casa flutuava sobre o mar ou caminhava sobre a terra. Na imagem 6, um fragmento do livro *Arquiteturas sem Arquitetos*. Uma"arquitetura móvel. Muitos povos chamados primitivos deploram o nosso hábito de mudança (com todos os nossos pertences) de uma casa, ou apartamento, para outro. Aliás, o pensamento de terem de viver em quartos que já foram habitados por estranhos parece-lhes tão humilhante quanto comprar roupas em segunda mão. Quando se movem, preferem construir novas casas ou levar com eles as antigas." (RUDOFSKY, Bernard, *Architect without architects*, figura 138 e 142)

uma janela quadrada de pequenas dimensões, 30x30cm, e a base, um vermelho 'sangue' denso, desvanecia num banco longitudinal que evocava um 'estar', uma atmosfera de permanência num exterior de manchas exóticas, própria das habitações insulares; uma terceira porta, enquadrada num piso inferior, que acedia à *loja*, onde se armazenavam alguns produtos, surgia como espaço autónomo, não tendo qualquer comunicação com o interior habitado – espaço do dormir e estar.

Do triangulo limite que antecede a passagem para o espaço interior, retomamos o pormenor possível apenas nos *contos de fadas*, da escala montanhosa, somos nada e por isso a necessidade de criação de um *micro* espaço feito à nossa dimensão, que permita uma **perceção táctil** do nosso corpo com a pirâmide que aqui é casa.

Todo o interior é aproveitado e a economia nos espaços de distribuição é marcante. O átrio - *hall*, está no exterior, espaço onde se passava a maioria do tempo. Dali, entramos no interior - uma ideia de corredor - à esquerda, uma pequena sala de estar, 3x2.5m. Ocupam os móveis o vazio, parecem convidar-nos a sentar. Instala-se o conforto na acumulação dos pequenos objectos, gestos de um 'colecionador'. À direita, somos encaminhados por uma parede que nos leva para um primeiro quarto, 3x2m, - *alcova,* um colchão, uma pequena mesa de apoio, e no ripado interior as roupas penduram-se sobre o tecto inclinado, quase como se tratasse de um cenário improvisado. Os planos interiores surgiam à medida da necessidade de compartimentação, as portas eram substituídas por cortinas e as paredes, leves como se de papel se tratassem, eram povoadas por retratos de família, imagens religiosas e objectos do quotidiano, mapas e **relógios**, muitos relógios (talvez os mesmos 'relógios' que pontuam as obras de Aldo Rossi). Ao fundo, um outro quarto, um outro céu de cabides e sacos pontualmente colocados, num espaço-chão confinado à dimensão do próprio colchão, com uma dimensão de 2.5m^2. A ideia de um móvel que contém estes objectos é aqui transformada no deambular em fios que vem dos tectos e amarram elementos diversos. Flutuação, objectos acumulados; imaginários de uma **casa-pigmento** que se cruzam com a atmosfera de uma casa-muro, *'ilha'* do Porto.

[1] *casa redonda*, embora de planta retangular, era assim denominada pela ilusão na configuração geométrica, tendo as quatro fachadas quase a mesma dimensão e pelo facto da altura da sua cobertura de palha geralmente de quatro águas com cantos arredondados, poder dar a impressão de ser redonda. A *casa redonda complexa*, de maiores dimensões e volume, representará a evolução máxima da tipologia linear de planta em cruz com cobertura de palha.

[2] *tapa-sol*, conjunto de lâminas de madeira, metal ou plástico que se põe nas janelas ou portas para escurecer o espaço interior.



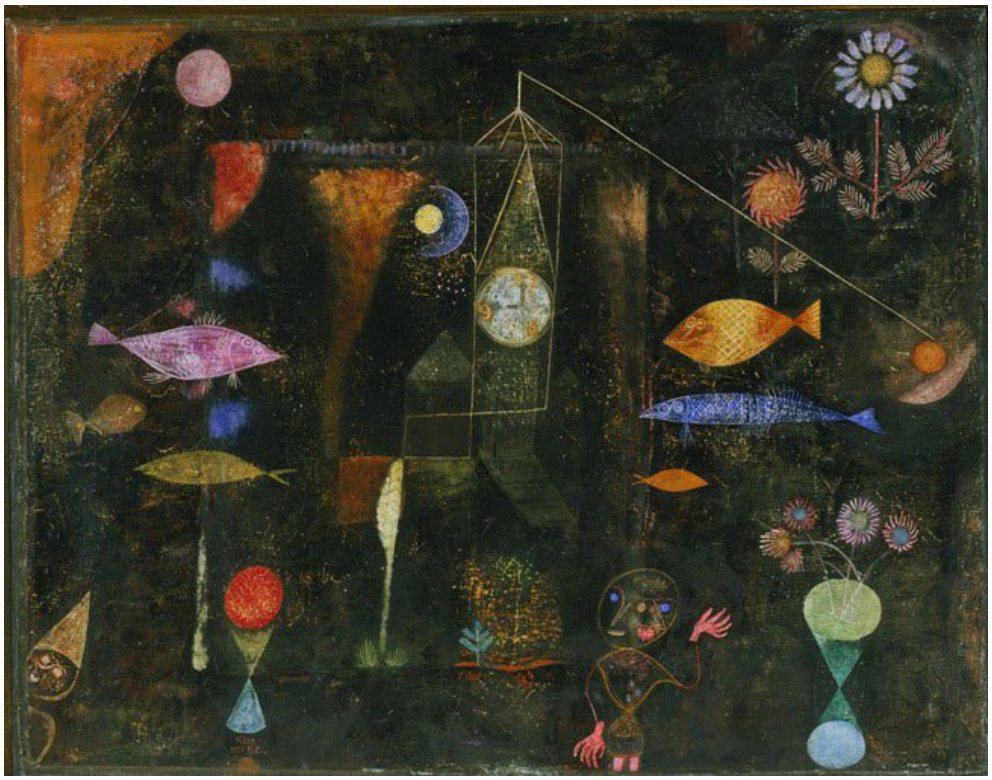
3.7.

III

O silêncio é o narrador
e é também o único
vocábulo

02.**3**. **metamorfose**

o fluido
o limite
o imperfeito



i66 *Fish magic,* Paul Klee, 1925, Instituto de Arte da Filadélfia, Estados Unidos

Se dobrássemos as folhas onde se encontra escrita a narração da realidade, nas dobras descobriríamos encontros imprevistos, produzir-se-iam saltos no tempo e os distintos fragmentos encontrariam uma nova sequência. (J. Trillo de Levya)

Ao recorremos às palavras de J. Trillo de Levya, reconhecemos que a realidade toma parte da *fábula*, sendo imprescindível assumir o "presente, conhecer, reconhecer e propor, para incorporarmos a ficção (descobrimento) do futuro."[123] Interpretada a expressão, *fábula,* situamo-la, mais do que no sentido de ficção algo artifical. Localizamo-la na capacidade de relacionar estruturas mentais abstratas ou convencionais para estabelecer continuidades e assim garantir a possibilidade de invenção, própria do *ato*, em si, criativo.

fábula

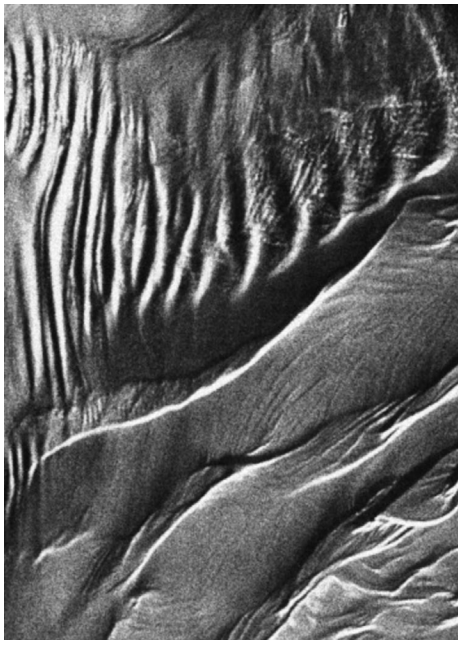
Por conseguinte, a *metamorfose*, parece uma ação derivada da fabulação. Este termo, ganha destaque, pela sua capacidade de "produzir uma alteração que parte do conhecimento de um estado inicial para projetar um estado futuro."[124] A particularidade da *fábula*, nitido mecanismo impulsionador da evolução, está na capacidade que a constitui de atravessar os limites de mundos distantes, assim como "na possibilidade de sobreposição de estruturas convencionais, sobre uma realidade complexa e aparentemente caótica."[125] A *fábula*, parte do conhecimento de uma realidade, para nela poder incorporar a ficção, mantendo na sua forma final a essência da realidade inicial. Consideramos por isso, que a contiguidade entre realidade e ficção se estabelece pela eleição do caminho mais breve, isto é, por uma economia de meios que tira partido da matéria existente sem com isso, impedir espaço para a radical transformação.

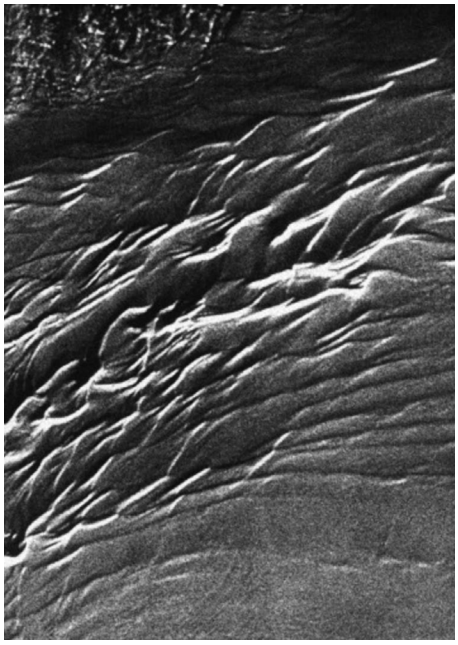
imaginação

Segundo J. Trillo de Leya, o existente não é visto como obstáculo, mas como estímulo da imaginação, tornando possível ultrapassar a barreira existente entre a história e a lenda, a realidade e a imaginação, entre o espaço vivido e o espaço sonhado. "Assim como acontece aos órgãos que crescem no ser vivo, adaptam-se e transformam-se, também na cidade, os seus órgãos, as suas arquiteturas, crescem, adaptam-se e transformam-se na interação constante com o meio natural ou social que preestabelece o âmbito dessas mesmas mudanças."[126] – são sínteses interpretativas, processo(s) em aberto, aptos a constante transformação.

Neste sentido, temos em conta que à lógica e racionalidade do processo de transformação, inerentes à *prática-de-projeto*, há que acrescentar a capacidade de fabulação, sem a qual toda a ação humana se tornaria vazia. Essa prática, deverá, portanto, ser tão intelectual como interpretativa, não podendo ser uma mera habilidade formal, reprodução das imagens já existentes, carentes de argumento. Com isto, há que sublinhar "as leis essenciais e poéticas como base de toda a transformação arquitetónica, e adotar a fabulação como capacidade de criação, de transposição."[127]

[123] TRILLO DE LEYVA, Juan Luís. 'Metamorfosis' in *Argumentos sobre la Contigüidad en la Arquitectura*, p.20
[124] Idem, ibidem
[125] Idem, p.21
[126] SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Presentes y futuros – Arquitectura en las ciudades*, p.12
[127] TRILLO DE LEYVA, Juan Luís, 'Metamorfosis' in *Argumentos sobre la Contigüidad en la Arquitectura,* p.27





i67 *Veins in the sand on the beach,* Theodore Schwenk, 1978

No seguimento dos parágrafos anteriores, folheamos o livro *Passos em volta* de Herberto Hélder, e recolhemos algumas notas com referência a um *peixe* e um *pintor*. Na *teoria das cores*, escreveu-se: "ao meditar acerca das razões por que o peixe mudara de cor precisamente na hora em que o pintor assentava na sua fidelidade, ele pensou que, lá de dentro do aquário, o peixe, realizando o seu número de prestidigitação, pretendia fazer notar que existia apenas uma lei que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Essa lei seria a metamorfose."[128]

o fluido
por uma arquitetura líquida

Na definição clássica de arquitetura, encontramos a tríade de conceitos vitruvianos: *utilitas* – utilidade, *firmitas* – firmeza, *venustas* – beleza. Destes três conceitos que definem a noção clássica de arquitetura, a segunda – *firmitas* – é o que mais claramente determina as suas características materiais, a expressão de consistência física, a estabilidade e a permanência no passar do tempo. E o quê que acontece se tentarmos pensar a partir do outro extremo destes conceitos tradicionais?

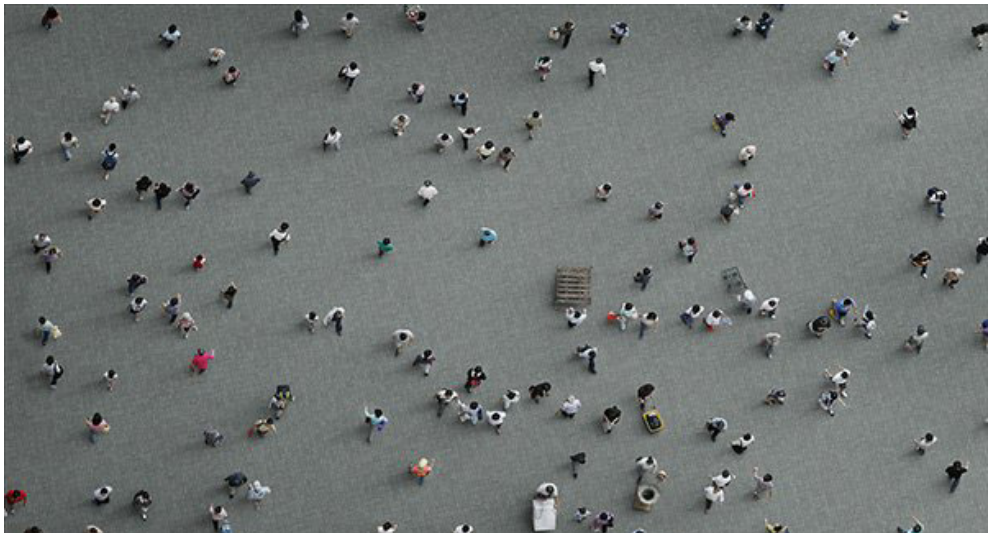
Do outro lado da arquitetura firme, estável, sólida, uma arquitetura materialmente líquida, fluida, metamórfica. O sólido está ligado ao espaço e o fluido ao tempo. Uma *arquitetura líquida* significa todo um sistema de acontecimentos, em que espaço e tempo se assumem como categorias "abertas, múltiplas, não redutivas, (...) numa composição de forças criativas"[129], flexíveis, adaptáveis e mutáveis.

modernidade líquida

Hoje, tudo é temporário e incapaz de adquirir uma forma. De acordo com Zygmunt Bauman, autor do livro *Modernidade Líquida* (1999), vive-se o efémero entre fluidos que se movem facilmente e que não mantem forma com facilidade. Na tentativa de entender a complexidade humana, a partir de métodos mais qualitativos que quantitativos, ele encontrou o verso do *sólido*, claro e estanque, indiferente à significação do tempo e do espaço. Esse contrário, identificado como *fluído* que ocorre e passa, seria, na sua opinião, a procura de um conhecimento mais elucidativo da realidade. Ao pensar a era atual, Z. Bauman encontra a caraterização de uma *modernidade líquida*, amorfa, efémera, no reflexo de uma sociedade pós-moderna onde vivenciamos a sensação de cansaço, de exaustão, de *tédio* e de falta de sentido sobre as coisas. Uma era de instabilidade e flexibilidade, de excessos, de mudanças, de quebras, de convenções e de paradigmas.

Fala-se desta passagem para o líquido, a partir da diluição dos sólidos – *modernidade sólida* – de antigas relações sociais e de trabalhos, de utopias, olhando a sociedade atual de grande mobilidade, dinâmica, do outro lado da permanência, o movimento. E é o tempo que

[128] HÉLDER, Herberto, 'Teoria das Cores' in *Os Passos em Volta*, p.21-22
[129] SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territorios*, p.130





i68 e **i69** *Hong Kong IV, e V Squares,* Adam Magyar, 2007-2008

ocupam no instante do *acontecimento*, na fugacidade que os gera. O domínio torna-se flexível e o sólido, necessariamente leve.

arquitetura líquida

Talvez também a arquitetura se possa dissolver no interior desta ideia de modernidade, do *líquido*, como todos os fluidos que ocorrem numa não-linearidade real. Fixar a ideia de uma 'liquidez' do projeto-de-arquitetura, isto é, a diluição da arquitetura associada a uma leitura e a uma organização dos fluxos do território. Na defesa de uma cultura contemporânea feita de dinamismo, de transformação, Ignasi Solà-Morales afirma que "não podemos pensar em recintos firmes, estabelecidos por materiais duráveis, mas em formas fluidas, mutáveis", ou seja, devemos procurar gerar um corpo não a partir da estabilidade, mas sim, da mudança. Mudança, significa falar em corpo(s) metamórfico(s), "não procurando uma definição fixa e permanente de um espaço, mas dando forma física ao tempo, a uma experiência de durabilidade em mudança, que é completamente diferente do desafio do tempo, que caracterizou a maneira clássica de operar."[130]

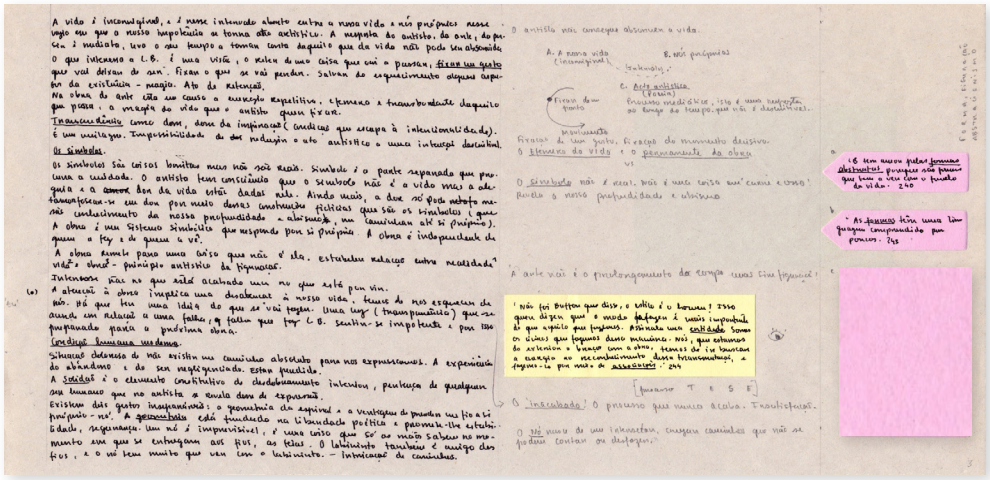
Não queremos enunciar, com isso, a desmaterialização da arquitetura nem da instabilidade da forma, I. Solà-Morales não procura a imagem, mas sim centrar-se na arquitetura para abrigar uma vida que é líquida. Uma vida preocupada com a apropriação humana nos espaços e no tempo. Os usos. A arquitetura ordena movimento(s) e assume a fluidez que existe na realidade, libertando-se da condição de permanência. Digamos, portanto, que a arquitetura é símbolo de um sistema de *acontecimentos* em que espaço e tempo estão presentes como categorias abertas, múltiplas, não reduzidas. E é do gesto único que se une a solidez do espaço – gelo – à fluidez do tempo – água.

•

A *arquitetura líquida* ou *fluída*, traduzindo a mesma significação na utilização dos dois termos, "não é voltada para a representação ou para o espetáculo". Referimo-nos a "uma arquitetura que abarque fluxos humanos em conexões de tráfego, aeroportos, ter¬minais, estações de comboios [e que] não pode preocupar-se com aparência ou imagem. Tornar-se fluxo, significa manipular a contingência dos eventos, estabelecendo estratégias para a distribuição de indivíduos, bens ou informação. Produzir formas para a experiência do fluido e torná-las disponíveis para análise, experimentação e projetos ur¬banos, ainda hoje são mais um desejo do que uma realidade alcançável." Essa vontade de dar "forma à experiência sinestética do fluxo no movimento da metrópole, distanciando-se do planeamento programático puramente visual e das regulações preestabelecidas, de modo a experimentar outros acontecimentos, outras performances, é um dos desafios fundamentais da arquitetura que visa o futuro."[131] Por isso escrevemos sobre ela, para mais à frente a podermos desenhar.

•

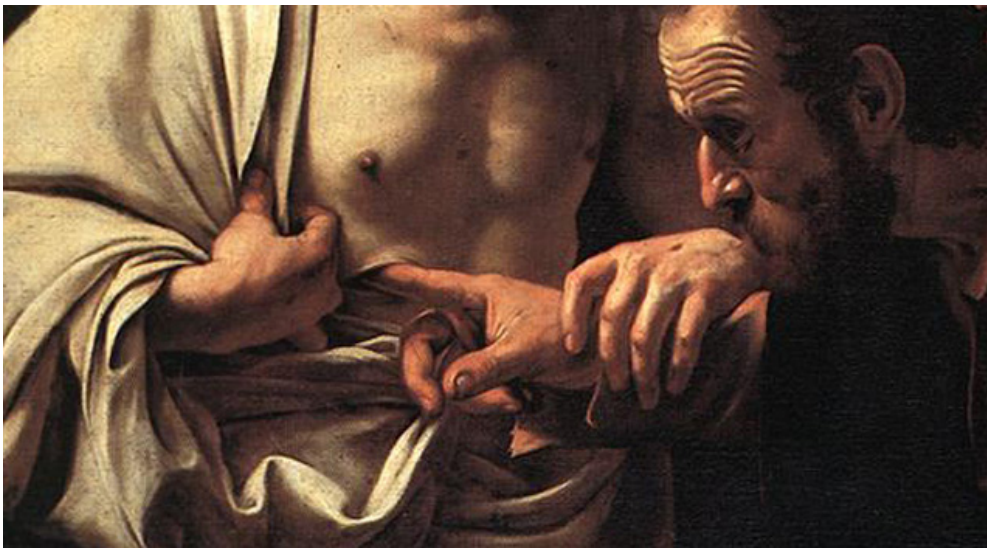
[130] SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territorios*, p.126
[131] SOLÀ-MORALES, Ignasi, 'Liquid architecture', in *Anyhow*, p.47-48



L.B.

'O espaço das minhas figuras é abstrato, e penso o espectador dela podem não parecem abstratamente como figuras. Elas são a expressão em termos abstratos, de uma emoção e estado de consciência.'

244



i70 Ficha de leitura, 'O quê que a Louise Bourgeois sabe que eu não sei?', Filomena Molder, p.3

i71 Fragmento da pintura *Incredulità de San Tommaso*, Caravaggio, 1600-1602

Na capacidade de transcender limites, fronteiras, o *humano* é o centro de qualquer movimento, expressão do fluido. Relação, interação, na liberdade de ideias ou parâmetros pré-estabelecidos que denotem impossibilidade de ação, gesto, transformação. É esta arquitetura *espaço-tempo*, uma continua adaptação às necessidades do seu usuário, homem-animal. Ela torna-se um organismo vivo, charneira entre movimentos erráticos e imprevisíveis do seu tempo, aberto à mudança e progressão. A verdade não é, por isso, absoluta, nem a ordem totalizante, sendo que, o desaparecimento da rigidez, dá espaço a uma multiplicidade de experiências num tempo simultaneamente *anónimo*, coletivo e envolvente, produzido pelo instante e devorado pela ação, *metamorfose*.

•

sentidos

"Não vivemos nem existimos mais em 'cidades', como não vivemos nem existimos em 'aldeias'."[132] Começamos a viver em civilizações que são unidades mais vastas que cidades, o rumor das multidões, a sombra de algo novo a que Juan Borchers chamou de *Hiperpólis* – expressão máxima do formalismo onde os símbolos são mudos, perderam significados; os vazios, onde não existe, nitidamente, relação com a vida, com o térreo e com o mais profundo do *sentir*.

Ao olharmos para o que está à nossa volta, apercebemo-nos de que "a vida é orgânica e faz-se aparentemente da diferenciação."[133] A civilização é um conjunto de idiomas distintos, para a qual não há uma única linha, um limite ou um único sentido. Ela não tem início nem fim. Não tem forma. É, no fundo, a abstração da vida e a perda da vida abstrata, que são duas afirmações aparentemente semelhantes mas com sentidos distintos. Dentro desta hipótese, há que ter presente que a arquitetura é abstrata, mas não uma abstração. Os círculos sensoriais estão em atividade no mesmo espaço e no mesmo tempo da nossa existência real, e não num espaço ideal, meramente funcional.

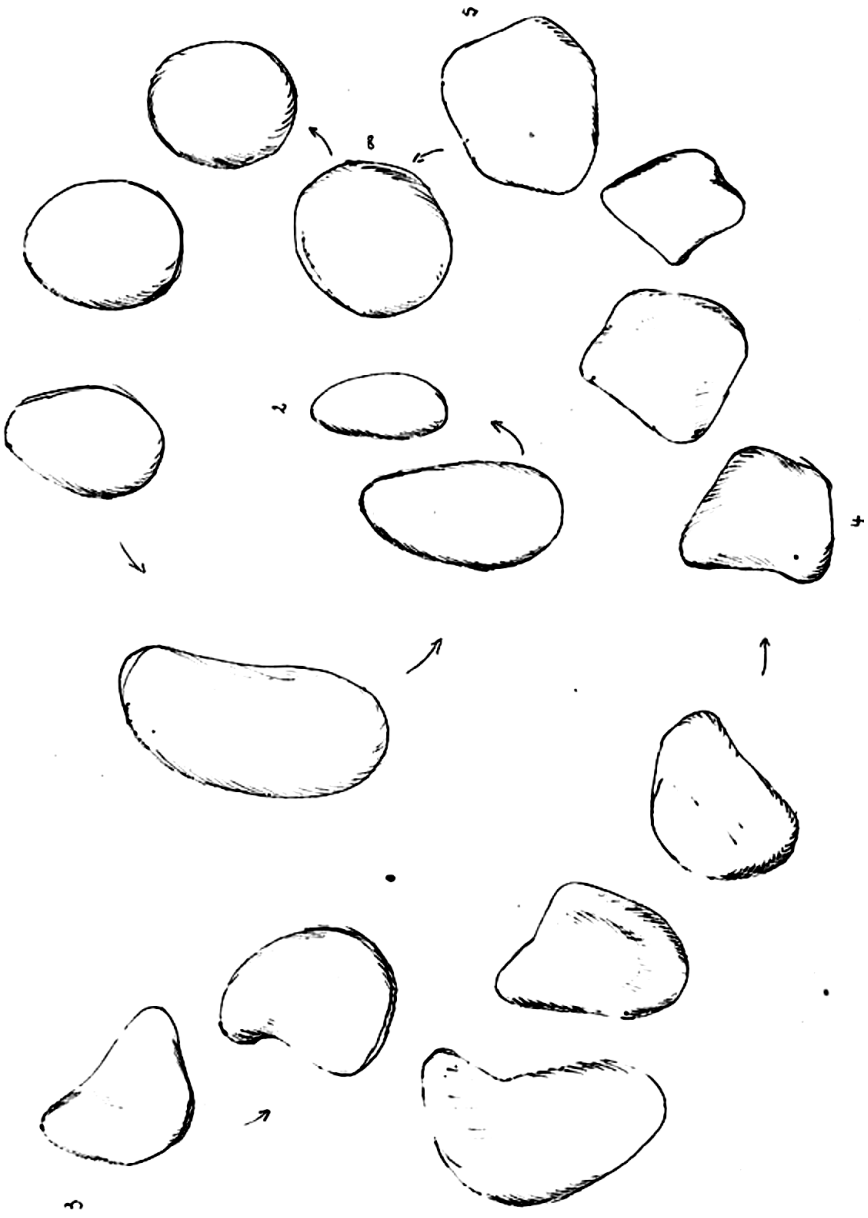
•

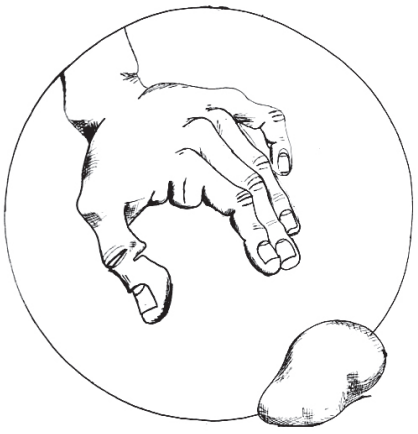
Desprezando uma teoria funcionalista e a determinação mecânica de boa parte do movimento moderno, Aldo Rossi manifestava-se afirmando que a arquitetura não deveria (de)marcar uma função, mas antes permitir uma diversidade de funções, isto é, o imprevisível da vida. Tantas vezes mencionou que a arquitetura era "um dos modos de sobreviver que a humanidade havia procurado; era um modo para exprimir a sua fundamental procura da felicidade."[134] E a felicidade possível é, neste sentido, um acontecimento indeterminado e imprevisível. Talvez por esse motivo, a arquitetura se conceba como espaço de indeterminação constante, um espaço de possibilidade e não de afirmação, assim como a própria vida que quer conter.

harmonia

Contrariamente à visão de Le Corbusier e da maioria dos arquitetos modernos, que acreditavam na aplicação de uma *proporção áurea,* como instrumento para tornar o comum uma

[132] BORCHERS, Juan, *Hiperpolis*, p.18
[133] Idem, p.127
[134] ROSSI, Aldo, *Autobiografia científica*, p.23





i72 Desenhos do caderno de viagem de Juan Borchers, publicado na *D7*

grande arte, também J. Borchers considerava que a "harmonia é o elemento de discordância com o eixo sobre o qual está centrado o homem. Contraria as leis do universo, obriga a sair da ordem geral."[135] A arquitetura, tornada abstração formal total, eliminava toda e qualquer referência ao local, cultural ou histórico. Por essa razão, neste momento, apela-se a uma experiência existencial do real. Há que considerar que as condições de cada lugar, provocam uma experiência diferente à definida como harmonia arquitetónica. Cada lugar exige um determinado gesto, um determinado 'fazer'.

Esta nova ideia de harmonia arquitetónica, quer basear-se na discordância e, simultaneamente, na contradição, permitindo assim a abertura ao 'vago' e indeterminado, ao *imaterial*, entendidos como feitos voluntários e positivos. Dissolvia-se o 'objecto', para a arquitetura expor o seu estado de "permanente desequilíbrio e mobilidade afastando-se [assim] dos sistemas 'fechados e fixos'."[136]

Numa fuga aos traçados reguladores, aos sistemas proporcionais geométricos, aos desenhos baseados numa perspetiva axial, ou em sistemas compositivos, baseados em 'ordens' arquitetónicas previamente estabelecidas. Já não precisamos do "técnico iluminado do princípio do século XX, nem do movimento moderno que acha que a arquitetura vai revolucionar o mundo. Afinal, o que é este técnico próximo do morador, do destinatário, do utente?"[137] Que condição é que este novo técnico transporta? Ou, que condições devemos pensar para podermos ser técnico(s) dessa nova sociedade humana?

•

Para J. Borchers, "o espaço, substância imóvel para os arquitetos, a sua matéria prima, caducou."[138] Havia e, ainda há, que desprender-se de uma ideia de espaço independente das coisas, para substituí-lo em jogos de relações exatas – *sistemas* – entre seres reais. E, para isso, é necessário o direito ao lirismo em arquitetura, no apelo à sensibilidade e subjetividade, e à capacidade de abstração da realidade.

O racionalismo funcional, objetivo e dito universal, abandonou todos estes aspetos e, por isso, o 'manifesto' deste arquiteto[139] surge no sentido de refletir, expressar e anotar o que se precisa no plano da consciência. J. Borchers vê a arquitetura como uma presença continua que não pode ser ignorada. Ela é um *corpo vivo* que não se esgota nas massas inertes dos edifícios. A ordem, o ritmo e a matemática são necessárias, mais há mais do que isso.

o real

O recorrente uso da palavra *real* quer dirigir-nos para uma realidade diretamente sensível que, na sua dimensão *mais-do-que-humana*[140], continua a ser a única pedra de toque sólida, para um mundo de experiências. De facto, interessa-nos particularmente "a capacidade evocadora

[135] BENAPRES, Rodrigo de la Cruz, 'El derecho al lirismo en arquitectura' p.32
[136] Idem, ibidem
[137] MENDES, Manuel A. S., 'Despertadores de Projecto e Conhecimento, Intersecções e Perspectivas'- Conferência Sevilha, 2012
[138] BENAPRES, Rodrigo de la Cruz, op.cit., p.30
[139] No seu livro *Instituición Arquitectónica* (1968), proclama-se o *direito ao lirismo em arquitectura* e, aliada a esta ideia, recorre-se a alguns apontamentos teóricos sobre o seu pensamento no âmbito de uma nova harmonia em arquitectura.
[140] Expressão do livro *A Magia do Sensível – Percepção e Linguagem num mundo mais do que humano*, David Abram, 2007



i73 Fragmento do tríptico *O jardim das delícias*, Hieronymus Bosch, 1504

da arquitetura, não como alegoria, mas como algo sensorial."[141] Assim que experimentamos a dimensão sensível – corpos em perceções cutâneas –, "apercebemo-nos do engano das proporções."[142]

a perceção

No seu livro *magia do sensível – perceção e linguagem de um mundo mais que humano*, David Abram convoca (a) perceção e o comum, evocando os homens como seres *mágicos*. Quer sejam clássicos, modernos ou mais primitivos, a perceção é inserção nesse comum-coletivo que pretendemos alcançar. E essa perceção é sempre participativa[143], tal como sugere a obra de Merleau-Porty: envolve, no seu nível mais íntimo, uma experiência de ação recíproca entre corpos – o corpo que perceciona e aquele que é percecionado. O corpo é o sujeito da experiência. O corpo é, precisamente, a inserção nesse campo comum que trabalha com a maleável textura da perceção. Digamos que a perceção é, ela própria, um *ato criativo*.[144]

Temos presente que o corpo, enquanto intermediário do 'lá fora' e da própria arquitetura constitui um verdadeiro objeto de impressões sensoriais, onde habita a espontaneidade, o intuitivo e o imprevisível. Por isso, defendemos a arquitetura como um fenómeno de coexistência e não como um 'objeto' externo definido por uma estética formal. Só desta forma é possível criar um organismo vivo, um espaço-acontecimento que propicia a experiência arquitetónica como *declaração* de verdade[145].

o limite

criação de um 'sistema aberto'

> *Em várias ocasiões, tentei pensar um apartamento onde existisse um espaço inútil, absoluta e deliberadamente inútil. Não se tratava de uma arrecadação, não era uma sala suplementar, nem um corredor, nem um chiqueiro, nem um recanto. Teria sido um espaço sem função. Não. Não haveria servido para nada, não haveria remetido a nada.* (Georges Perec)

Em 1952, Yvon Taillander, surge a edição surpreendente de uma entrevista a Alberto Giacometti onde as perguntas foram omitidas[146]. Dessa omissão, o artista pareceu falar para os seus botões, deteve-se e concentrou-se, obedecendo ao seu próprio sopro. O

[141] CRUZ, Alberto, 'Luz, Forma, Acto y Símbolo', entrevista por Rubén Muñoz Rodríguez, consultado em: http://revistas.uach.cl

[142] ROSSI, Aldo, *Autobiografia científica*, p.60

[143] *participação*, termo usado por antropólogo francês Lucien Levy Bruhl enquanto relação percepcionada entre diversos fenómenos. (ABRAM, David, *A magia do sensível – percepção e linguagem de um mundo mais que humano*, p.58)

[144] PALLASMAA, Juhani, 'Atmosphere, Compassion and Embodied Experience – A Conversation about Atmosphere with Juhani Pallasma', p.37

[145] A *verdade* e *transparência* a que nos referimos é rasante ao discurso de Louise Bourgeois quando evoca as pinturas de Pablo Picasso. "Segundo ela, os movimentos na pintura de Picasso são vistos e sentidos, o que implica que a representação, sondada pela vida, esteja sempre em perigo e, por conseguinte, que os limites da representação estejam sempre a ser superados. É esse o combate pela realidade, pela vida, que está em jogo na arte e que exige que a pintura apareça como declaração e não como campo de batalha. (...) A pintura de Picasso não é teatral, não é uma investigação, é sempre um encontro, uma declaração." (MOLDER, Filomena, 'O que é que a Louise Bourgeois sabe que eu não sei?' in *Estéticas de Arte. Controvérsias para o século XXI*, p.228-231)

[146] Idem, p.231



i74 Palácio da Justiça, Funchal, Ilha da Madeira

interlocutor desapareceu e surpreenderam-nos as interrupções, os suspiros, as hesitações, as descontinuidades de uma *liberdade* intacta. Um respirar, um espaço para a ação, apto a *metamorfoses* várias.

Henri Focillon, no seu livro *A vida das formas*, diz-nos: "nestes mundos imaginários, em que o artista é o geómetra, o mecânico, o físico, o químico, o psicólogo, o historiador, a forma, através do jogo das metamorfoses, vai continuamente do seu constrangimento à sua liberdade."[147] Uma *liberdade* que, para Aldo Rossi, tem uma "tradução no ofício, não sei bem de que tipo de liberdade se trata mas sempre encontrei maneiras para a defender."[148] Mais à frente, no seu discurso sobre a *liberdade* e *imaginação*, toma como exemplo os pátios de Sevilha retomando: [em outros tempos, dizia-se que] "quem mandava construir uma casa dizia ao arquiteto ou simplesmente ao pedreiro qual devia ser a dimensão do pátio e acrescentava depois que à sua volta queria os compartimentos que fosse possível obter. Também isto me parece ligado ao problema da liberdade e imaginação, pois as coisas a fixar são poucas mas não se devem errar; elas são o sentido da construção."[149]

Atenção que, no risco da utilização da palavra *liberdade*, não estamos a querer despertar uma competição entre arquitetos, para produzir o ângulo mais insólito ou a curva mais subtil. Estamos antes a recorrer a uma ideia de 'redenção' da arquitetura, vendo-a num espaço que é *liberdade de acontecimentos*.

•

Vejamos algumas manifestações dessa liberdade, em *sistema(s) aberto(s)*.

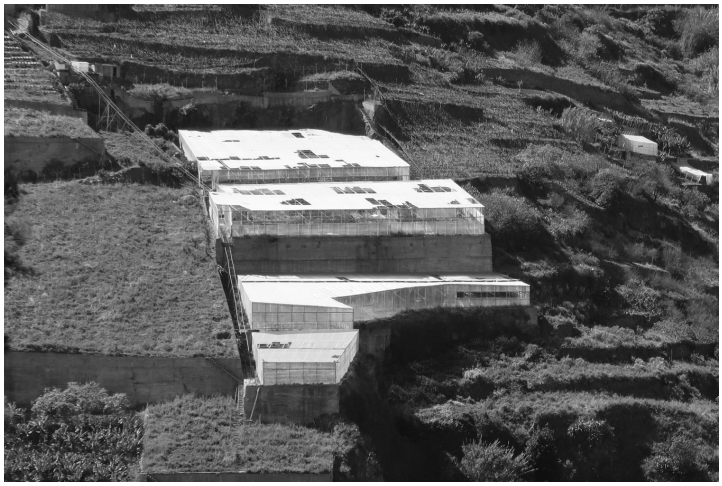
desmistificação

Nos seus textos, ecos da prática, Álvaro Siza escreveu uma frase que nos importa ressalvar, como continuidade desta linha desenhada sobre a *liberdade*: "movo-me entre conflitos, compromissos, mestiçagem e transformação."[150] Um conflito-verdade, um compromisso-liberdade, uma mestiçagem-encontro, uma transformação-oportunidade. Assim vemos a prática da dupla Lacaton e Vassal – o trabalhar com *frágil*, na desmistificação do banal.

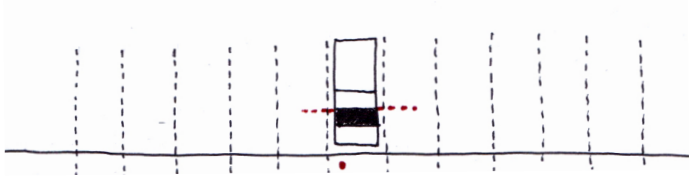
Para estes arquitetos, a arquitetura parece ser mais uma *atmosfera* do que um aparato formal, passando, essencialmente, por "adaptar espaços, climas, ambiências onde as coisas possam acontecer."[151] As estratégias estão focadas na incorporação do contexto a partir da agregação, transformação e (re)programação, na medida em que, há sempre alguma coisa para *atualizar, (re)adaptar*, *converter*. Postura essa, que implica olhar com precisão, para alcançar compreendê-la. Trabalhar com o que existe, esse dito banal e, com isso, fazer algo novo na gestão de um *compromisso*. Distâncias do preconceito em 'estações' metamórficas.

Poderíamos dizer que, *ética* e *estética,* nos seus projetos não se distinguem. As soluções são livres dos tais preconceitos, na gestão do convívio formal e informal. O betão aparente, as infraestruturas à vista, as paredes por rebocar, os caixilhos de pvc, os painéis de policarbonato

[147] Henri Focillon citado por Aldo Rossi, *Autobiografia científica*, p.133
[148] ROSSI, Aldo, op.cit., p.29
[149] Idem, p.31
[150] SIZA, Álvaro, 'Oito Pontos', *01Textos*, p.27
[151] VASSAL, Jean-Philippe, *Something from nothing*, entrevista concedida a Jessica Holland, 2013







i75 *Estufa,* Estreito Câmara de Lobos, Ilha da Madeira

i76 *Casa Latapie*, Lacaton e Vassal, 1993

e, ao fundo, no interior já habitado, a mesa *mackintosh*, a peça design suspensa do teto ou o quadro de coleção na parede. De forma errónea, a sociedade define conforto associado a regras ou materiais específicos, quando se trata de uma sensação, um modo-de-estar, cuja responsabilidade recai sobre o arquiteto, e varia consoante o habitante. Para os arquitetos, "o luxo reside sempre no mesmo: na dimensão do espaço."[152]

ética

Identificamos na sua *ética*, a premissa de construir arquitetura(s) com menos custos e mais espaço. Controla-se o preço da construção, de modo a que, usando o montante disponível, se possa construir edifícios com áreas maiores do que seria de prever. A economia não é o princípio do menos, a designação de redução manifesta-se, antes, como hierarquia e com o mínimo necessário. E assim, o que antes era impossibilidade de sonho, apoiado em incapacidade técnica, agora, é possibilidade na construção do projeto de arquitetura, com qualidade espacial a baixos custos .O facto de se ajustar um pressuposto "não determina nem limita nunca as nossas ambições sobre certas qualidade essenciais: os espaços, as sensações, os usos e o conforto (...) obrigando inequivocamente a discriminar o secundário face ao prioritário."[153]

Aliado a este construir com menos, procura-se, ao mesmo tempo, possibilitar mais atividades e usos simultâneos, numa sociedade em que se subvaloriza a dimensão do tempo. A configuração dos espaços visa sobretudo, aquilo que neles, potencialmente pode acontecer, em detrimento de qualquer efeito meramente plástico. O espaço para trabalhar, o espaço para armazenar, para cozinhar ou para simplesmente estar, dá-se no (re)animar do 'programa' que é estático. Falamos de uma prática de arquitetura que permite a *liberdade* de uso, no sentido em que, só ao proporcionar "a máxima liberdade de uso, pode gerar-se a renovação dos espaços, dotando-os de vidas adicionais."[154] Digamos que, um progresso gerido a partir da *liberdade* é, a estranha e imprevisível resultante, de um somatório de gestos individuais diversificados.

•

estufa

A propósito da *Casa Latapie*, Lacaton e Vassal desenvolveram um modelo-base – *protótipo*, em 1992, para uma casa de habitação económica. 'Uma caixa dentro de outra caixa', numa solução retangular simples de 12 por 9 metros, em que o limite era uma estrutura de estufa [155] agrícola, de baixo custo, que permitia controlar e adequar o clima diretamente no interior, sem qualquer dependência com o exterior. Só a estufa permitia criar uma atmosfera acondicionada que abria possibilidades distintas no seu interior. Sem a preocupação de custos extras em revestimentos, isolamentos, ou grandes vãos que exigiam caixilhos

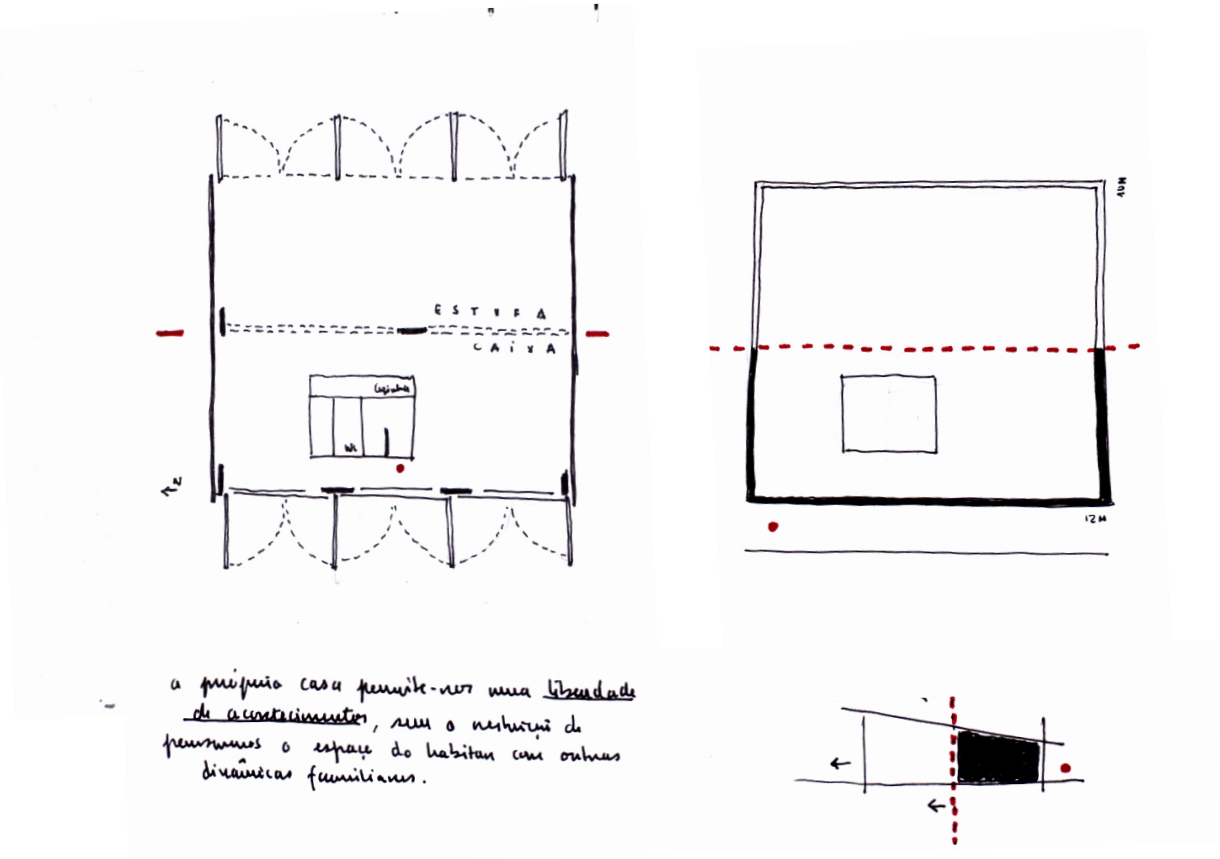
[152] VASSAL, Jean-Philippe, 'Dos conversaciones con Patrice Goulet' in *Lacaton y Vassal* - revista 2G, pp.131

[153] Idem, ibidem

[154] Entrevista a Anne Lacaton, 'Condiciones abiertas para el cambio permanente', in *Matéria Arquitectura*, nº18, Edição Universidad San Sebastián, 2018.

[155] Lacaton e Vassal encontraram no dispositivo agrícola – estufa – a possibilidade de inspirar a habitação assim como Buckminster Fuller viu essa possibilidade nos celeiros industriais, pré-fabricados produzidos em série. Estas construções em aço galvanizado, usados nos campos de trigo de Missouri, no imaginário de Fuller eram eficientes refúgios de guerra, isto é, refúgios de emergência, fáceis de transportar, rápida construção e baixo custo – *Dymaxion House*, 1933. Dar um novo uso ou propor uma nova conjugação de elementos do quotidiano não implicava a criação de algo completamente novo





a princípio casa permite-nos uma liberdade de acontecimentos, sem a restrição de pensarmos o espaço do habitar com outras dinâmicas familiares.

i77 *Casa Latapie*, Lacaton e Vassal, 1993

complexos, associados a gamas de valores altos, esta estrutura pré-fabricada desenhava uma aproximação ao clima, partindo da ideia transparência. E, no interior, dois volumes opacos, que continham a sala de estar, a cozinha, os quartos e as respetivas casas de banho que se abriam na amplitude da segunda pele, sem que, ainda assim, se posicionasse no exterior. Esta estratégia parte do *protótipo-casa* e é mais tarde desenvolvida noutros projetos, em outras escalas, tal como acontece na *University of Arts and Human Sciences* (Grenoble, 1995-2001), ou nas *Housing Units em Saint-Nazaire* (2007-2011)

Construía-se um início, um modo de fazer que partia de um *frágil*, comum: um *readymade* ao estilo de Marcel Duchamp[156]. Uma transformação 'arriscada' na ideia de membrana, assim como Gauguin arriscou, quando viajou até Tahití, numa fuga aos convencionalismos ocidentais. Resumia-se o risco à experiência, à 'abertura' na forma de pensar, tudo em prol de uma possibilidade-de-projeto.

Daqui nasceu a *casa* para uma família que tinha pressupostos muito limitados, obrigando a pontuais alterações. Situada numa zona residencial, com uma malha descontinuada na cidade de Floirac, a casa inscreve-se sobre o perfil da rua, num volume simples de base retangular. Evolui o *modelo* em que a estrutura – *estufa* – ora se torna, ela mesma, suporte, ora acréscimo aos espaços de estar; a estufa era uma outra forma de domesticar o espaço. Dois modos de estar, conjugados sobre o mesmo princípio: uma solução económica em que os proprietários, analogamente aos produtores agrícolas, pudessem criar e gerir em liberdade a atmosfera em que pretendessem viver. "O espaço habitável da casa variava segundo as estações, desde a dimensão mais reduzida (sala de estar e quartos) à maior, mediante a integração do jardim no verão."[157] Digamos, uma outra forma de estar perante o isolamento.

Do lado da rua, a estrutura metálica forrava-se de uma pele opaca, em placas de fibrocimento e, em oposição, o outro lado a norte, uma pele transparente de policarbonato – a estufa tornada espaço do habitar, casa. Desta dualidade, a casa poderia evoluir de um estado mais aberto, até um estado mais fechado, segundo as necessidades e os desejos de luz, transparência, intimidade, proteção ou ventilação. Estamos 'cá dentro' mas também podemos estar 'lá fora' e, só a membrana de um *frágil* – uma carapaça, uma pelicula de diferente espessura - o poderia permitir.

Sabemos da dificuldade de olhar as arqutiteturas que parecem estar longe do tipologicamente considerado como *estético* ou digno. Mas, o que está colocado sobre a mesa, ultrapassa esses conceitos, para aproximar o sonho da realidade, estimular a liberdade do uso e a possibilidade de apropriação de cada habitante, sem condicionalismos ou regras pré-estabelecidas.

[156] AGUILAR, Blanca, FERRER, Esther, LÓPEZ, Andrés López, MARTÍNEZ, Ángel, MONTERO, Francisco Montero, NAVARRO, Jaime, ORTIZ, Joaquín, TRILLO, Juan Luis, *Cien Modelos de viviendas experimentales, todas las demás histórias* – Tomo II, III, IV, p.51

[157] LACATON, Anne, VASSAL, Jean-Philippe, *Lacaton y Vassal,* revista 2G, pp.26-27



i78 Centro Cultural Casa do Benin, Lina Bo Bardi, Salvador da Baía, 1987

o imperfeito
liberdade de acontecimento em atos poéticos

> *as construções que se executam sem reparações, sem mascarar a sua execução, sem mediar intenções, apenas a sua própria maneira de fazer e ser. As construções (...) onde a materialidade e o tempo foram filtradas pelo próprio corpo, onde a beleza é a sua debilidade, o seu eterno presente.* (Eduardo Castillo)

Numa outra manifestação de arquitetura-liberdade, revemos a história a que Lina Bo Bardi se propõe. Não nos referimos a uma história de 'cristalização' amorfa, uma história dos manuais ou dos tratados, mas a uma história em *ato*[158] – a história que revela o trabalho do homem na sua capacidade de extensão, (re)criação de problemas comuns a partir da perceção. De facto, "um conhecimento enciclopédico é hoje impossível – o que precisa fazer é iluminar, ter a perceção exata da existência dos problemas [reais], e na limitação e no âmbito duma profissão, deixar abertas as possibilidades de aprofundar os mesmos quando necessário."[159]

o popular

Lina Bo Bardi encontra no mundo do popular – *anónimo(s)* – um meio de comunicação, de experimentação e de aproximação ao real e à origem, fugindo ao mundo da assimilação da cultura global que acaba por destruir a *liberdade* do povo. Atuando no Brasil, um país que se industrializava e transformava a uma velocidade alucinante, L. Bo Bardi encontrava nas soluções simples, construções do banal, uma linguagem acessível a todos. Esta considerava que só assim seria possível falar no problema presente, coletivo.

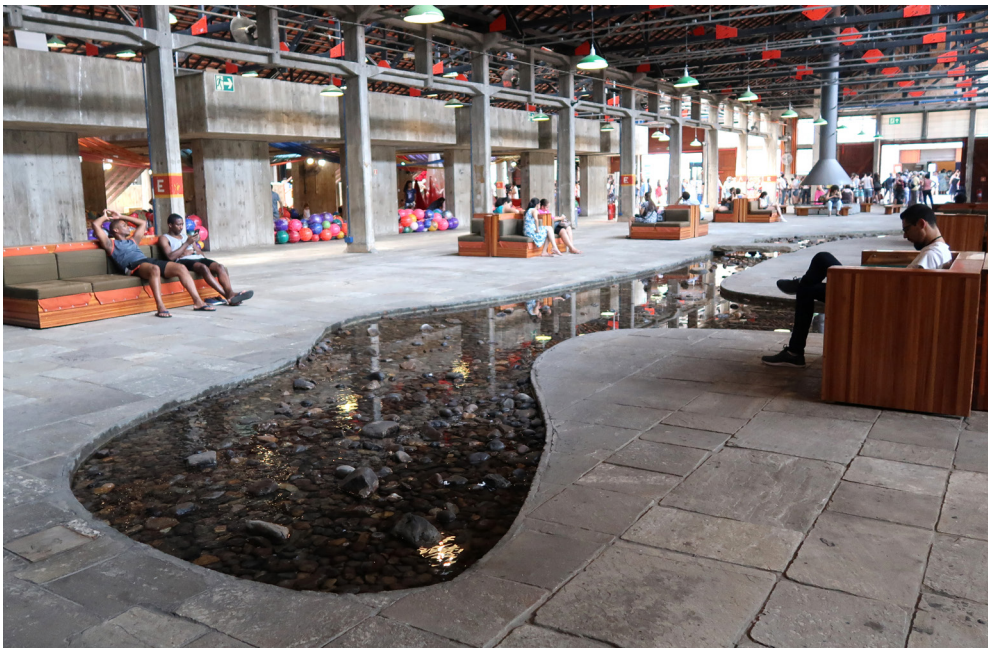
Para L. Bo Bardi, a arquitetura é um 'palco' para a vida ser vivido. Um espaço de ação, em que o passado não é visto como relíquia intocável, nostálgica ou mítica, mas como oportunidade para pensar mais além, imaginar para depois (re)criar e (re)inventar. Este seria um gesto ético-poético que garantia chegar mais perto de uma *perceção sensível* que David Abram anteriormente referiu.

presente histórico

Deste modo, referia com insistência, a necessidade do arquiteto, "libertar-se das amarras". E, com isso, não estamos a dizer 'deitar fora' o passado e toda a sua história. "O que é preciso é considerar o passado como presente histórico. O passado, visto como presente histórico, é ainda vivo, é um presente que ajuda a evitar as várias arapucas." E, diante desse presente, "a nossa tarefa é forjar um outro presente 'verdadeiro', e para isso, é necessário não um conhecimento profundo de especialista, mas uma capacidade de entender historicamente o passado, saber distinguir o que irá servir para novas situações de hoje que se apresentam a vocês, e tudo isto não se aprende somente nos livros."[160] Na prática não existe

[158] na partilha de pensamento sobre uma mesma expressão aglutinadora de toda a dissertação, Juan Borchers, considera o *ato* matéria própria da arquitetura, assim como a cor está para a pintura, o som para a música, e as palavras para a poesia. O *ato* é uma estrutura coordenada de movimentos do nosso corpo, que, no coexistir da nossa própria realidade existencial, orientam-se pelas relações dos componentes da obra-de-arquitecura.
[159] BO BARDI, Lina, 'Teoria e filosofia da arquitetura' in *Lina por escrito – textos escolhidos de Lina Bo Bardi,* p.84
[160] BO BARDI, Lina, 'Uma aula de arquitectura' in *Lina por escrito – textos escolhidos de Lina Bo Bardi,* p.165





i79 Pormenor do pavimento, *SESC de Pompeia*, Lina Bo Bardi, 1977-1986, São Paulo

i80 *SESC de Pompeia*, Lina Bo Bardi, 1977-1986, São Paulo

passado e por isso a constante evocação de um *presente histórico.* É preciso preservar e não salvar as caraterísticas típicas de um tempo que ainda pertence à humanidade, isto porque, "se nós acreditarmos que tudo o que é velho deve ser conservado, a cidade vira um museu de cacarecos."[161]

arquitetura do povo

Pressupomos que Lina Bo Bardi procurava refletir sobre o presente, uma ideia de futuro. Um futuro feito à dimensão do homem e feito de sensibilidade cutânea. A arquiteta era um ser 'desperto' em relação ao mundo, atento aos "desejos do usuário comum em oposição ao desígnio do arquiteto; [uma] arquitetura do povo, de pés descalços, do canteiro no lugar do saber técnico e erudito."[162] A este pensamento, a arquiteta acrescenta: "sou contra ver a arquitetura somente como um projeto de 'status'. Estou em desacordo com o meu querido amigo Kneese de Mello quando diz que os pedreiros não devem fazer arquitetura. Acho que o povo deve fazer arquitetura. É importante que o arquiteto comece projetando pela base, e não pela cúpula. Claro que o arquiteto tem que atuar, mas a partir da base, não da cúpula."[163]

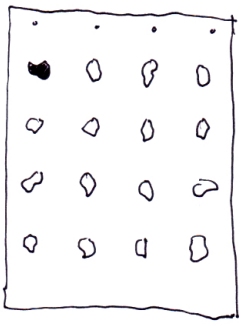
No exemplo do SESC de Pompeia, reconhecemos a(s) teoria(s) escritas, aos olhos da prática. Do físico, construído, deparamo-nos com uma obra sugestiva, simbólica e enigmática guia do *rehabitar*[164] expressamente livre. Em 1977, Lina Bo Bardi é chamada a projetar numa antiga zona industrial, um novo centro comunitário: um espaço de lazer, cultural e simultaneamente desportivo. Pressuponha-se que a demolição e posterior construção seria a estratégia adotada, contudo a arquiteta optou, inequivocamente, por manter o existente, reinventando-o. Estávamos perante "uma fábrica com uma estrutura belíssima, arquitetonicamente importante, original."[165] Isto significava, o desenho de uma nova realidade – um sistema de pinças - assente sobre um processo de sinalização de alguns apontamentos: "uma lareira, uns estrados e um pouco de água". À imagem e corpo da fábrica queria relacionar-se "a sensibilidade, liberdade, imaginação e libido"[166]

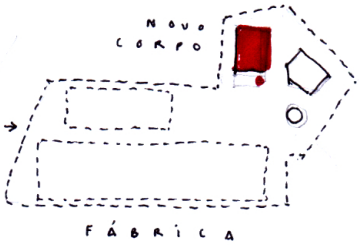
acontecimentos

A amplitude do corpo fabril, setorizou-se por camadas, de modo a permitir múltiplos acontecimentos num único espaço. Uns próximos da terra, outros suspensos em 'mesanines' próximas do céu: trabalha-se a sua escala a partir de estratos – 'micro-atmosferas' onde podemos ler, estudar, dormir, jogar, trabalhar, conviver em simultâneo. O edifício era o espaço cénico, plano de fundo na qual o ator-habitante poderia ou não agir, especular o *ato*. Arquitetura dialogante, interativa e envolvente. Reminiscências de relações efervescentes em sincronias.

[161] Idem, p.165-171
[162] RUBINO, Silvana, 'A escrita de uma arquiteta' in *Lina por escrito – textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, p.23
[163] BO BARDI, Lina, 'Arquitectura e tecnologia' in *Lina por escrito – textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, p.144
[164] os edifícios desocupados e em estado de abandono, começaram a ser vistos como oportunidades que permitem revitalizar a cidade, procurando alternativas à demolição de edifícios ou espaços desativados, ensaiando novos usos e programas para os mesmos. Na idealização dos três R – *reutilizar, reparar, reabilitar* – apresentada por Xavier Monteys, também será possível que "um modo de habitar estes espaços é a sua simples colonização. Não se intervém diretamente sobre o edifício, tornamos o seu interior mais habitável pela incorporação de determinados dispositivos." (AA.VV., *Rehabitar*, p.19)
[165] BO BARDI, Lina, 'O projeto arquitetónico' in *Lina por escrito – textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, p.149
[166] OLIVEIRA, Olivia de, *Lina Bo Bardi: Sutis substâncias da arquitetura*. 2006, p. 206







i81 Pormenor do janela do volume desportivo, *SESC de Pompeia*, Lina Bo Bardi, 1977-1986, São Paulo

À diversidade de uso, compenetramo-nos na diversidade de sistemas, matérias, decisões de projeto, simbioses em liberdade. Ao percorremos a rua interior entre os volumes, atraem-nos magneticamente as cores, as texturas, os encontros de materiais nas vísceras expostas do edifício. As transições em sobreposição de calhaus rolados; o pigmentar do chão em cimento com pequenas pedras que parecem acabadas de cair; o babar dos muros limite dos espaços-oficinas ou mesmo as janelas, 'buracos livres' da nova estrutura proposta[167], em todos eles 'um qualquer coisa' de imperfeito, *frágil*. Lembra-nos o profundo, *o primitivo*, as entranhas da terra. Ecoam em sinalizações que não deixam de ser fugas aos padrões estéticos, do dito, *belo*. Talvez nunca tenha procurado a beleza, antes a leveza da liberdade.

símbolos e significados

Nos fragmentos, partes do todo, encontramos uma espécie de fantasia infantil no transporte de imagens simbólicas e significativas, importantes no processo da experiência arquitetónica – corpo e espaço. Revelam-se combinações enfatizadas por um pensar solto, sem preconceito, longe do preciosismo rígido. Nesse sentido, o projeto, é considerado pela arquiteta como um misterioso 'brinquedo' urbano ou um parque de diversões a ser desvendado. Um despertador de interação. Um campo de jogo(s).

Na sua ideologia sobre o mundo das coisas, arquitetura(s), Lina Bo Bardi, acredita ser "é necessário eliminar do racionalismo todos os elementos 'perfecionistas', herança metafisica e idealista, e enfrentar, dentro da realidade, o 'incidente' arquitetónico."[168] Chegando mesmo a afirmar que a "ideia inicial de recuperação do dito conjunto foi a de 'arquitetura pobre', isto é, não no sentido de indigência mas no sentido artesanal, que exprime Comunicação e Dignidade máxima através dos menores e humildes meios."[169] A verdade táctil de um outro *sistema aberto*, que permite ver, tocar, sentir – dilata-se a dimensão do tempo.

Tendo tudo isto em conta, a arquiteta considera imprescindível os homens estarem "convencidos da bondade e beleza de uma solução honesta de arquitetura, seja uma casa, o traçado de um bairro, um edifício público", contrariamente à descoberta "de formas 'novas' que fiquem património de um pequeno grupo de satélites intelectuais da arquitetura."[170] O que acontece agora é o total desligamento do arquiteto dos verdadeiros problemas reais, é uma "espécie de volta ao idealismo académico – idealismo no sentido filosófico, não no sentido doméstico – baseado numa falsa tecnologia, a tecnocracia", a partir de uma teoria de modelos num "pseudoproblema de papel."[171]

•

cidade aberta

No suspender desta estação, fixa-nos a conceção poética de *Amereida*, na experimental *Cidade Aberta*. Neste ambiente, "parece-nos que a condição humana é poética, ou seja, por ela

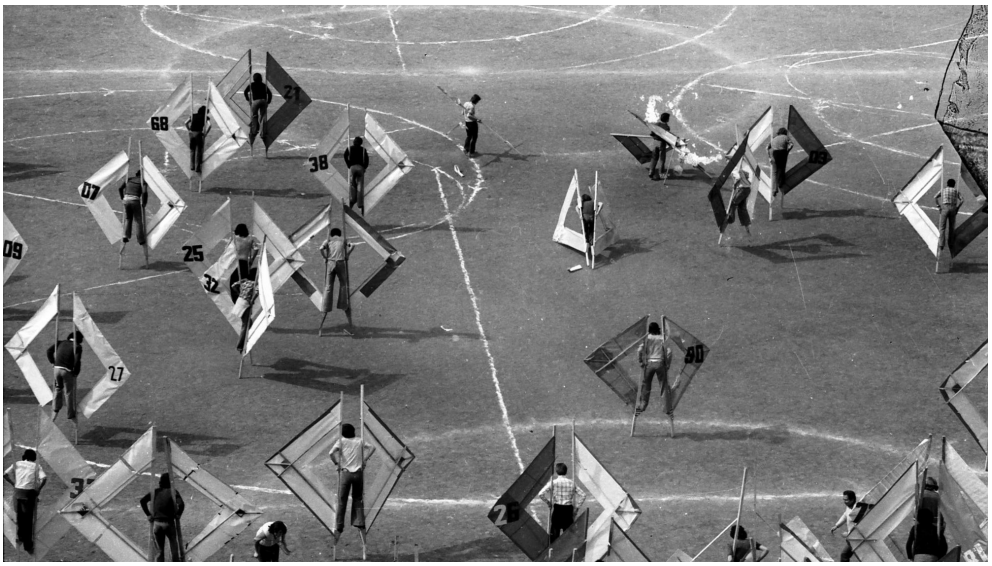
[167] A nova estrutura – introdução de uma chaminé na antiga fábrica – forma o 'bloco' desportivo todo ele em betão. Pontualmente pigmentado com pormenores feitos de cores primárias, é constituído por dois volumes ricos na sua complexa plasticidade. Na conexão dos dois corpos, surgem um conjunto de percursos – *passerelles* – elementos marcantes na ideia primordial de movimento, de relação, da continuidade pensada ao longo do projeto de Lina Bo Bardi. Todos os ambientes atmosféricos, eram permeáveis em percursos labirínticos recorrendo a estratégias e escalas diversas de acordo com o propósito do espaço.

[168] BO BARDI, Lina 'O novo Trianon, 1957/67' in *Lina por escrito – textos escolhidos de Lina Bo Bardi,* p.126

[169] BO BARDI, Lina, 'O projeto arquitetónico' in *Lina por escrito – textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, p.149

[170] BO BARDI, Lina, 'Teoria e filosofia da arquitectura' in *Lina por escrito – textos escolhidos de Lina Bo Bardi,* p.86

[171] BO BARDI, Lina, 'Arquitectura e tecnologia' in *Lina por escrito – textos escolhidos de Lina Bo Bardi,* p.143





i82 *Cultura do Corpo*, Cidade Aberta, Valparaíso, 1975

i83 Muro-experiência, Cidade Aberta, Valparaíso, 2019

o homem vive livremente e sem cessar na vigília e na coragem de construir um mundo."[172] Ali, apela-se o *humano* e aceita-se a *imperfeição* em gestos que crepitam sobre a matéria.

Um grupo de arquitetos, poetas filósofos e escultores autoproclamados, delegação universitária – em representação da Escola de Arquitectura de Valparaíso – seguiram um tipo de investigação sobre a cartografia viva do continente sul americano. Uma primeira tentativa de criar um referencial próprio do sul.

travessia

Numa viagem 'geo-poética' dirigiram-se até a *Tierra del Fuego*, para, posteriormente, subir rumo à cidade que o grupo havia declarado capital poética da América: Santa Cruz de la Sierra, na Bolívia. Em 1965, penetraram o interior escuro do continente, numa travessia que pretendia fundar poeticamente a América, através da própria experiência de expedição. Dali surgiria uma linguagem própria que apareceria e revelaria uma nova palavra: *Amereida*, uma *Eneida*[173] para a América. Noutras palavras, um modo de habitar e ser que interrogava o sentido da América e onde a *palavra* era parte ativa da descoberta.

Pelo caminho, em territórios muitos deles, desconhecidos, realizaram-se simbolicamente vários atos poéticos – *a Phalène* – eram guiados pela intuição, efémeros e improvisados e que, mais tarde, foram voz no primeiro grande – poema coletivo – publicado em 1967. Não existem assinaturas, números de páginas, nem letras maiúsculas, apenas (o) texto, simples e livre, gerador de uma infinidade de sentidos no leitor.

Da *viagem poética*, os ofícios da arquitetura e desenho operam num plano convergente, proporcionado pela poesia e pela natureza da experiência. É claro que o propósito desta procura multidisciplinar, não era comprovar hipóteses predeterminadas, mas abrir-se ao surgir de novos problemas, em liberdade.

palavra poética

Incorporando alunos e docentes, esta procura incidia sobre os "fundamentos poéticos da criação artística, [onde] é suscitada a necessidade de uma vida em comunidade que se materializa na criação da Cidade Aberta Amereida"[174], por iniciativa do arquiteto chileno Alberto Cruz Covarrubias e pelo poeta argentino Godofredo Iommi, acompanhados de um grupo de professores da escola. Da necessidade de encontrar um campo experimental que trouxesse a teoria à prática, em 1970, surge o primeiro 'plano' fundador, frente ao oceano pacifico, sobre as dunas de Ritoque, a norte de Valparaíso numa localidade chamada *Punta Piedra*. No terreno virgem, encontra-se o espaço para desenvolver a luz de *Amereida*, um espaço – projeto de vida, trabalho e estudo, apoiado na palavra poética – um risco decorrente de uma nova perspetiva do processo criativo.

Conscientes da sua localização isolada, distante de quaisquer referentes metropolitanos, aproveitaram a distância como condição e, simultaneamente, como possibilidade de uma semântica própria e transformadora. Construíram-se primeiro os espaços públicos, as *ágoras*, – espaço do o falar – e, posteriormente, as residências – espaço do habitar –, seguidos das

[172] BÉRRIOS, MARÍA, 'Arquitecturas invisibles y poesía de la acción', consultado em www.museoreinasofia.es
[173] *Eneida*, escrito pelo poeta romano VIRGILIO no séc. I a.c.
[174] SEGRE, Roberto, 'Ciudad Abierta En Valparaíso Utopía Latinoamericana Del Siglo XX', in *UNAM*, p. 56



O caminho não é o caminho.



i84 Viagem 'geo-poética', *Amereida*, Cidade Aberta, Valparaiso,1967

linhas que as ligam, dos caminhos, e dos pontos de passagem. Um sistema de índole poética que agarra a presença metafisica da realidade.

Mas será que é uma visão, uma cidade ou ela própria um poema?

atos

Em toda a orgânica da escola, estamos perante uma dimensão exploratória de *atos,* em si, poéticos. Na formalização de uma ideia de arquitetura, as aulas não se confinam a um espaço estáticolimitado por quatro paredes, mas antes a um percorrer, viver e observar a cidade. Um 'laboratório vivo'. "É na cidade onde se dá a intimidade, e é aí onde ela realmente se reconhece."[175] Observar. Os *atos* são apenas motores de estratégia(s) – construtivas e de desenho, métodos, ferramentas e instrumentos.

Segundo G. Iommi, "toda a vida pública são atos que se desfazem à medida que se fazem."[176] O poeta planeia o 'desaparecimento' como forma em si mesmo, uma forma radicalmente moderna no sentido em que, o 'desaparecer' é uma forma moderna da beleza. Ainda que existam algumas estruturas definidas, na proximidade do fixo, há muito do efémero que aparece e desaparece, o que possibilita a utilização do fenómeno para constante (re)organização e mutação da cidade.

Numa certa afinidade, com uma deambulação surrealista, este tipo de *ato poético* expande o campo da poesia e da escultura no espaço, mas diferencia-se por ser o 'aqui' e o 'agora' e, como tal, torna-se uma espécie de 'anti-sonho'.

Poderão existir algumas diretrizes, mas não deixa de existir espaço para a *liberdade de acontecimentos,* decorrente da improvisação. E este carácter ensaístico, experimental perante a obra, permite que o projeto seja, ao mesmo tempo, uma investigação que se vai alimentando pelos problemas manifestos ao longo do processo.

Não existe o arquiteto Deus, perdido numa linguagem distante das pessoas, na idealização de um corpo-objeto, imagem. No coletivo, experiência do comum, criam-se autênticos mapas sensitivos, geridos pela matéria que é a arquitetura.

As formas – corpos habitados – que emergem nas dunas, distanciam-se do puro, são feitas à dimensão do humano, numa condição metamórfica, imperfeita. Assim como o humano, a arquitetura também envelhece, desaparece e morre. Da dimensão coletiva, na ideia de jogo, o perfeito não existe, na medida em que, a especialização ou domínio de uma técnica ou material, não é tomado como princípio fundamental. O arquiteto é artesão, investigador do ofício. E, desta forma, permite-se que a indústria globalizada se alie a usos, matérias e práticas arcaicas, substituindo o habitual por um espontâneo que desenha o imperfeito e realça as cicatrizes do processo.

experiência do lugar

A entrada denuncia-se, timidamente, pelo mapa gravado no muro, caminhamos, entramos na duna e, sem nos apercebermos, estamos dentro. Encontramos a primeira residência, parece-nos estranha mas 'bela'. A(s) janela(s) reciclada(s), a porta sem nome, o

[175] CÁRAVES SILVA, Patrício, *La Ciudad Abierta de Amereida: Arquitectura desde la Hospitalidad*. p.28
[176] Entrevista a Godofredo Iommi (VHS), Biblioteca da Escuela e Arquitectura y Diseño, PUCV, Valparaíso





i85 *Palacio del Alba y el Ocaso*, Cidade Aberta, Valparaiso,1982

i86 Residência, Cidade Aberta, Valparaiso

tijolo limite e o 'mikado' compõem a geometria animal. Ao fundo um protótipo em betão, à esquerda um muro que parece estar em movimento, e seguimos, embebidos num mundo feito à nossa escala. Humano. O *silêncio* da *sala de música* (1972), os concavos e os convexos muros do *Palácio del Alba y de lo Ocaso* (1982). Expressão de um lugar livre, aberto, confidenciou Miguel Eyquem.

Quando mencionamos repetidamente a expressão *aberto*, queremos evocar "o discurso aberto, enquanto apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso, a grande arte é sempre difícil e sempre imprevista, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa perceção e o nosso modo de compreender as coisas."[177]

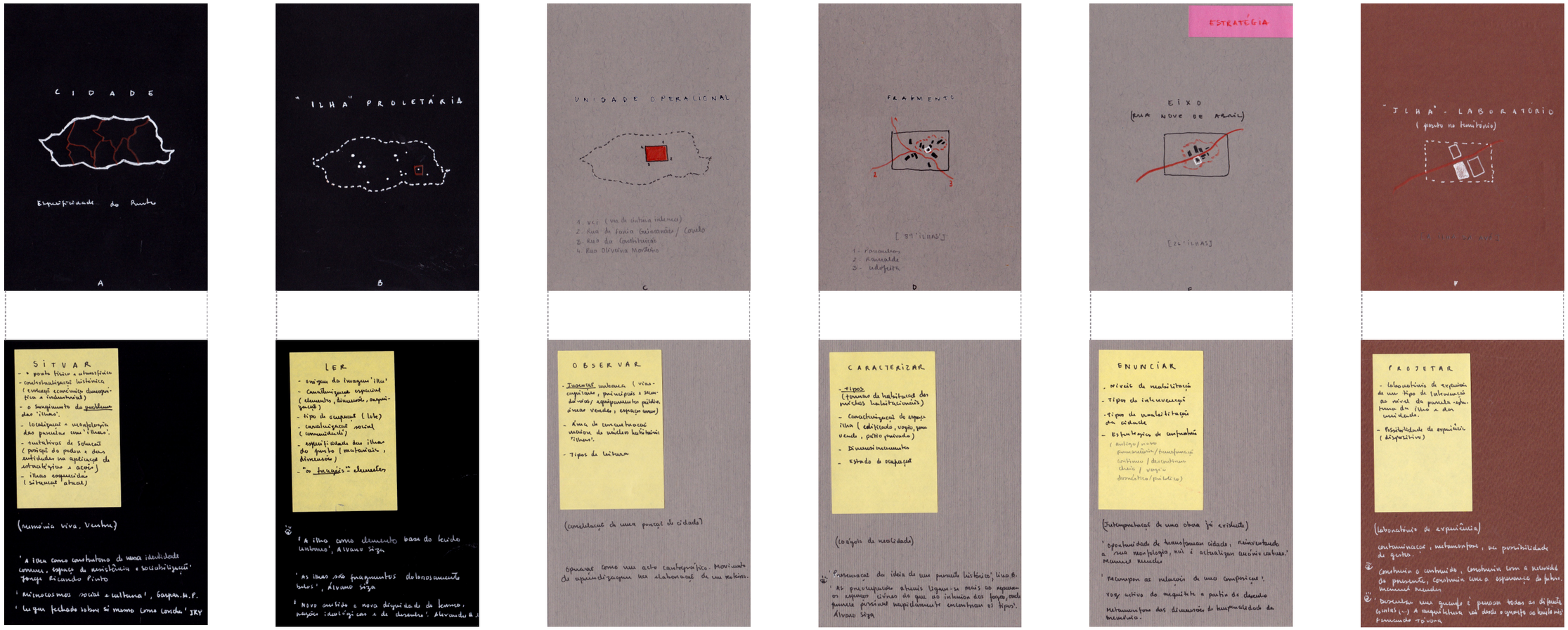
Inequivocamente, todo este lugar, orientado pelo fundamento poético, está povoado de lições arquitetónicas que nunca terminam e que estão em constante mutação. Elas são estâncias metamórficas que designam uma 'porção de mundo' modelo, na formalização de um laboratório de experimentação.

Cremos que, "a cidade aberta é uma das experiências contemporâneas com maior capacidade de invenção, baseada no planeamento de formas abertas e dispersas no território: uma cidade sobre a areia, sem traçado, sem ruas que se expande traçando itinerários e desenhando figuras poéticas e míticas na envolvente."[178] O modelo de um projeto pedagógico, lição do existencial, surrealista, simbólico, híbrido na verdade do humano. A manifestação daquilo a que Louise Bourgeois, anteriormente chamou, de *declaração*.

[177] ECO, Umberto, *Obra Aberta*, p.280
[178] MONTANER, Josep Maria, *Sistemas Arquitectónicos Contemporáneos*. p.141

03. do argumento de projeto para uma circunstância de projeto

03.1



1.

a leitura histórica

Estudo da cidade como objecto histórico, nas suas várias concepções do espaço urbano – sucessão, sobreposição, cruzamento – no seu processo de sedimentação. Como modelos dessa leitura, encontramos o antigo, o medieval, o clássico, o industrial, o moderno. Tempo, forma e uso reúnem-se, na aproximação as infraestruturas, isto é, rede viária, e vazios a eles inerentes, parcelário; e superestruturas, arquitectura(s).

2.

a leitura morfológica

estudo das formas físicas da cidade, na organização do solo e respectivas formas de ocupação.Nesta leitura, lente ocular, analisam-se as formas urbanas 'corpos' interiores às formas da cidade – redes viárias (capilares, principais e secundárias), equipamentos, edificados, aglomerados, limites – tendo em conta densidades, geometrias, e a própria topologia.Desta aproximação crescente, a tipologia do edificado construído é estudada e analisada na ocupação e dimensionamento da parcela, da sua disposição e distribuição.

3.

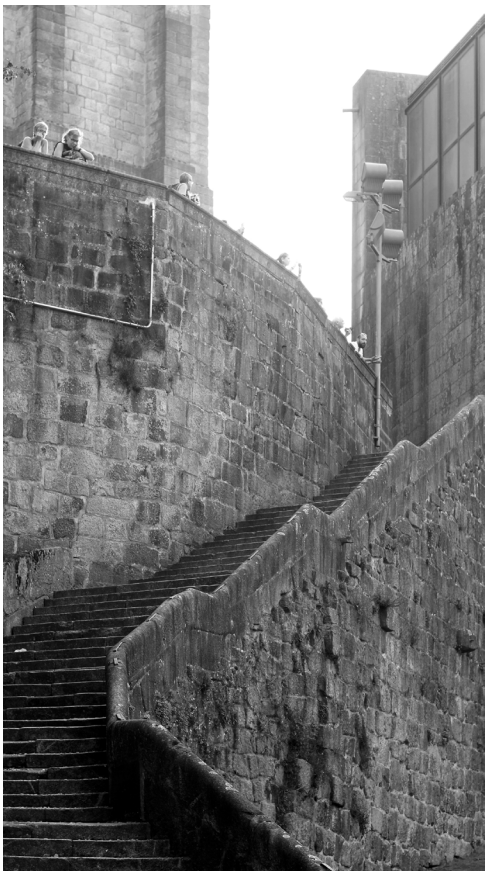
a leitura tipológica

estudo do(s) tipo(s) construído(s)

4.

a leitura pitoresca

estuda da paisagem urbana, na sua dimensão interpretativa, mais do que descritiva ou explicativa. Esta análise pitoresca, preocupada em inventariar e classificar várias figuras da paisagem, apreendendo desta três escalas, a escala da rua, a escala da estrutura e a escala do sitio - lugar. Partindo deste confronto visual e táctil, distinguem-se a análise imediata das formas urbanas– volumes, planos, linhas, pontos - e a análise dos contentores arquitectónicos – estruturas, texturas e cores.





i87 Atmosfera portuense, Sé do Porto e Torre dos 24, Fernando Távora

i88 Frame do filme *Aniki Bobó*, Manoel de Oliveira, 1942

a cidade
reminiscências no interior do quarteirão

A recusa de um belo consensual é o patamar de beleza autêntica (muito do que aparece no imediato como não belo ou rude). (Álvaro Siza)

De uma linha imaginária unimos pontos – a *História* – de uma cidade anacrónica, de 'encanto'. A cidade que se faz de sintonia(s) e movimento(s): do Porto Medieval ao Porto Barroco, das obras de Nazoni ao urbanismo iluminista representado pelos Almadas, um Porto da revolução liberal – em todos se vê a sedimentação de camadas, contaminações de uma cidade substancialmente íntima.

Segundo notas escritas por Manuel Mendes, "à paisagem urbana portuense, marca-a uma espécie de silêncio imóvel, figurativamente antigo, processualmente insistente nas maneiras do seu fazer-se; espécie de atmosfera pela qual a cultura arquitetónica portuense demonstra escasso impulso para a utopia, para o estudo não realizável, para a exercitação teórica."[179] Particularizamos esse Porto, que se vai fazendo extramuros, uma espécie de modular continuamente em 'aberto' que se vai regularizando. Um Porto que foi crescimento à medida da sua capacidade produtiva e que conservou, na imagem de paisagem doméstica, o lote estreito – a célula que suporta uma 'montanha de coisas'.

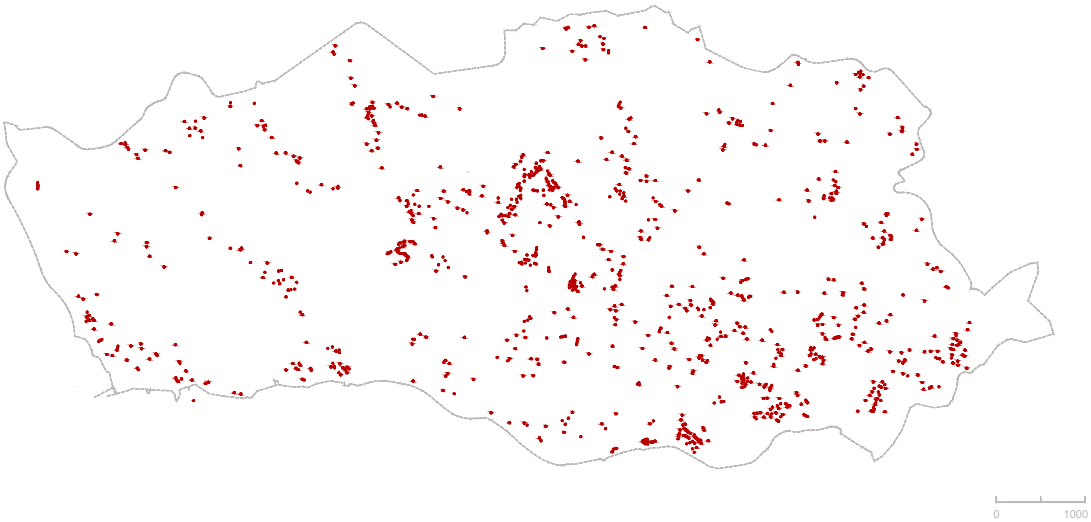
No fundo, referimo-nos à "cidade como estrutura (...) escultura em permanente movimento, tomando as mais variadas formas, composta pelos mil e um elementos que todos os dias se apresentam perante os nossos olhos: a casa, a rua, a árvore, o automóvel, o homem, o céu, a água, as flores... – síntese magnífica ou banal de elementos que a natureza proporciona e de construções que o homem realiza."[180] A cidade nasce, precisamente, dessa(s) simbiose(s), *atmosfera(s)* que vivem da significação de vínculos.

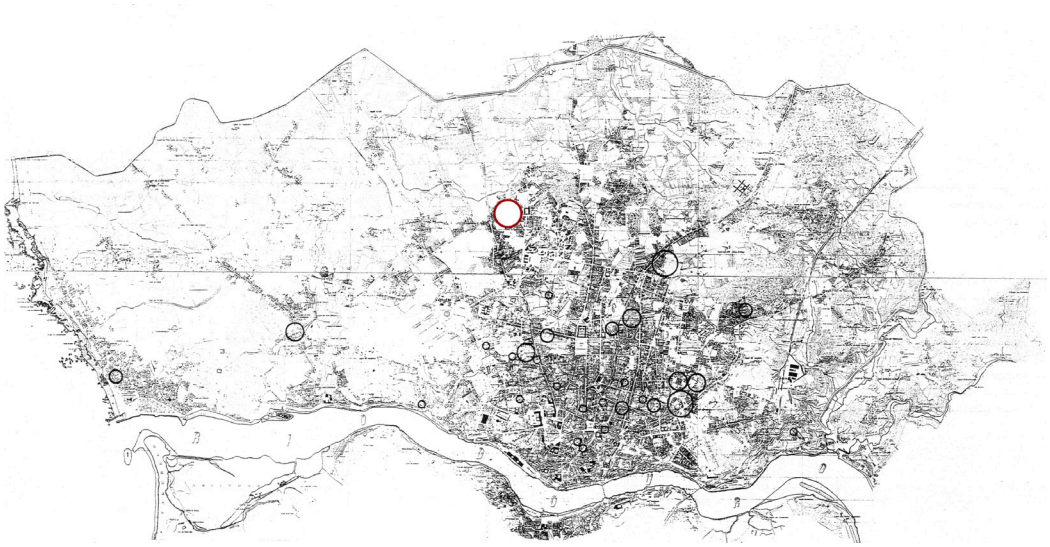
Mas, afinal, o que é o Porto? É corpo-físico ou *espaço-acontecimento*?

Porto

Reconhecemos um conjunto de elementos, com importância 'identificatória' ou 'identitária' na rede relacional que constrói a *cidade*. Ao entrarmos no Porto fixa-nos: a neblina nos dias cinzentos, a humidade densa sobre o rio, a luz, a cor; o brilho dos paramentos; a proporção e o calibre das ruas; a 'magra' parcela; a estreita relação edifício-rua; o casario a galgar morros; a presença musculada do granito; o azul 'cara' dos edifícios; a pluralidade dos estilos na ordem e ornamentação das fachadas; e, os velhotes que cruzam cartas nos jardins; a mercearia ao virar da esquina; a vizinha a janela em olhares ternos; o mundo da estreita loja de ferragens; a meia de leite e a torrada no café discreto... Em todas as 'imagens' possíveis, Eugénio de Andrade, resumiu-o: "o Porto é só uma certa maneira de me refugiar na tarde, forrar-me de silêncio e procurar trazer à tona algumas palavras, sem outro fito que não seja

[179] MENDES, Manuel, 'Porto – cultura da cidade, paisagem doméstica, morfologias da casa, 1895-1969 (continuidades, contaminações, metamorfoses)', p.63
[180] TÁVORA, Fernando; 'Do Porto e do seu Espaço', *Jornal Comércio do Porto*, Suplemento de Cultura e Arte, 26 de Janeiro 1954





i89 Localização das *'ilhas'* e *núcleos de habitação* existentes na cidade do Porto em 2020

i90 Localização das principais indústrias do Porto que empregavam mais de 50 trabalhadores
(mapa 13 do livro *Habitação Popular na cidade Oitocentista – As ilhas do Porto*, Manuel Teixeira)

o de opor ao corpo espesso destes muros a insurreição do olhar." [181]

Desse Porto, névoa distante, circunstância presente, importa-nos fixar um longo e significativo momento absorvido pela industrialização crescente – a *saga das 'ilhas'*[182]. No desconstruir desta *saga* persistente, partimos de quatro leituras apontadas no mapa anterior. Por um lado, procuramos entender num primeiro momento a cidade onde as ilhas estão nitidamente enraizadas. Trata-se de um processo de *situar* a origem para depois poder *ler*, *observar* e *caraterizar*, formalizando mais à frente a entrada na estação 03.1. evocativa de um *enunciar,* a partir do *gesto*.

Enquadramento das *'ilhas'*

Iniciemos esse primeiro momento de enquadramento das *'ilhas'*.

Reformas legais, educativas e institucionais, acompanharam o século XIX num ambicioso programa de infraestruturas para a cidade, o que resultou num desenvolvimento industrial expressivo e consequente. A 'nova' cidade, cuja estrutura física obedecia a um diferente conceito económico e social, passava a estar gerida por um intenso movimento imigratório. Neste contexto, a população parecia duplicar e foi, progressivamente, deixando de existir espaço para albergar todos os que chegavam à cidade vindos do interior do país. No verso da cidade, o campo, onde se sentia de maneira crescente "o desemprego, a pobreza e a fome [que] alimentavam o sonho da grande cidade (ou do Brasil) e das oportunidades que dali chegavam, ecoados nos relatos de quem tinha partido primeiro e nas promessas de vida melhor."[183]

Tudo isso levou a uma sobreocupação do edificado existente que levou os trabalhadores a aceitarem soluções precárias: sublocação, bairros de lata, habitação clandestina (nas suas muitas variantes), especulativa ou em autoconstrução. Foi neste 'correr', que se verificou um desinteresse ou a desvalorização da grande burguesia – industrial, pela promoção da habitação para os seus operários, transportando a sua atenção para a pequena e média burguesia – negociante e especuladora.

Existia, de facto, a necessidade de albergar a massa operária crescente, que fez com que essa burguesia sacrificasse a *joie de vivre*[184] bucólica dos quintais e logradouros, pondo-os a render o máximo possível. Uma nova forma de ocupação, especifica para as classes trabalhadoras, que "consistia em filas de pequenas casas a maior parte delas construídas nos quintais das traseiras de habitações de classes médias e com acesso à rua apenas através de estreitos corredores debaixo das casas que faziam frente para a rua."[185]

[181] ANDRADE, Eugénio de, *Poesia e Prosa [1940-1980]*, Porto, 1981
[182] TÁVORA, Fernando, 'História e vida dão-se as mãos', in *Habitação Popular na Cidade Oitocentista*, p.XIV
[183] PINTO, Jorge Ricardo, 'As ilhas do Porto' in *'Ilhas' do Porto – Levantamento e caracterização*, p.11
[184] "apesar dos suspiros tristemente românticos das esposas, as maravilhosas japoneiras ou os floridos rododendros, tão viçosos nesta terra de nevoeiro, as grutas com água corrente onde se colocava a imagem do São João em data precisa, os canteiros com buxo, as árvores de fruto, as pencas, as galinhas e os coelhos que sempre tinham de criação." (COSTA, Alexandre Alves, in *Cidade Participativa: arquitectura e democracia: S. Victor*, p.50)
[185] TEIXEIRA, Manuel C., 'Do Entendimento da Cidade à Intervenção Urbana', in *Sociedade e Território*, p.76





i91 e **i92** *'Ilhas'* do Porto - parte de um conjunto de 81 fotografias capturadas entre 1907-1987

O que Manuel Teixeira denominou 'filas', formalizava-se numa associação linear *back-to-back* e *side-to-side*, o que tornava visível o económico aproveitamento dos lotes em profundidade, assim como a própria economia do corpo construído – *'ilha'*. O que limitava e ainda limita a *célula* é, na maioria das vezes, uma única parede exterior, e três paredes de mediação que refletiam uma clara eficiência económica e uma racionalidade construtiva na especificidade de um lote. Essa simplicidade do construir modular e sequencial, era na altura, uma criação tão genial que permitiu que a sua lógica se reproduzisse em múltiplos lugares, pontuando e invadindo, o 'anel' dentro e fora da cidade, sem qualquer controlo.

localização

Assim se foi construindo o séc. XIX, tempo de uma industrialização e urbanização intensa, invadida, na sua esfera informal, pelo problema instituído da *'ilha'*[186]. Criada a circunstância, motor do seu desenvolvimento, as *'ilhas'* foram-se localizando próximo das áreas fabris, propiciando uma vida pendular do operário entre a fábrica e a pequena casa, célula interior da estrutura da *'ilha'*. A condição expressava desespero, cansaço e miséria, aglutinados em centralidades de maiorias analfabetas.

Vejam-se os mapas para um melhor entendimento do que escrevemos. A localização das principais áreas industriais era coincidente com as principais áreas das *'ilhas'*, o que levou, progressivamente à formação de um conjunto de novas centralidades, geridas por equipamentos escolares, desportivos e de transportes. Tal situação permite-nos supor "a criação de condições para a fixação de população residente de baixos recursos nestes lugares", podendo mesmo ser considerado "um fator de inclusão e desenvolvimento social."[187]

•

origem

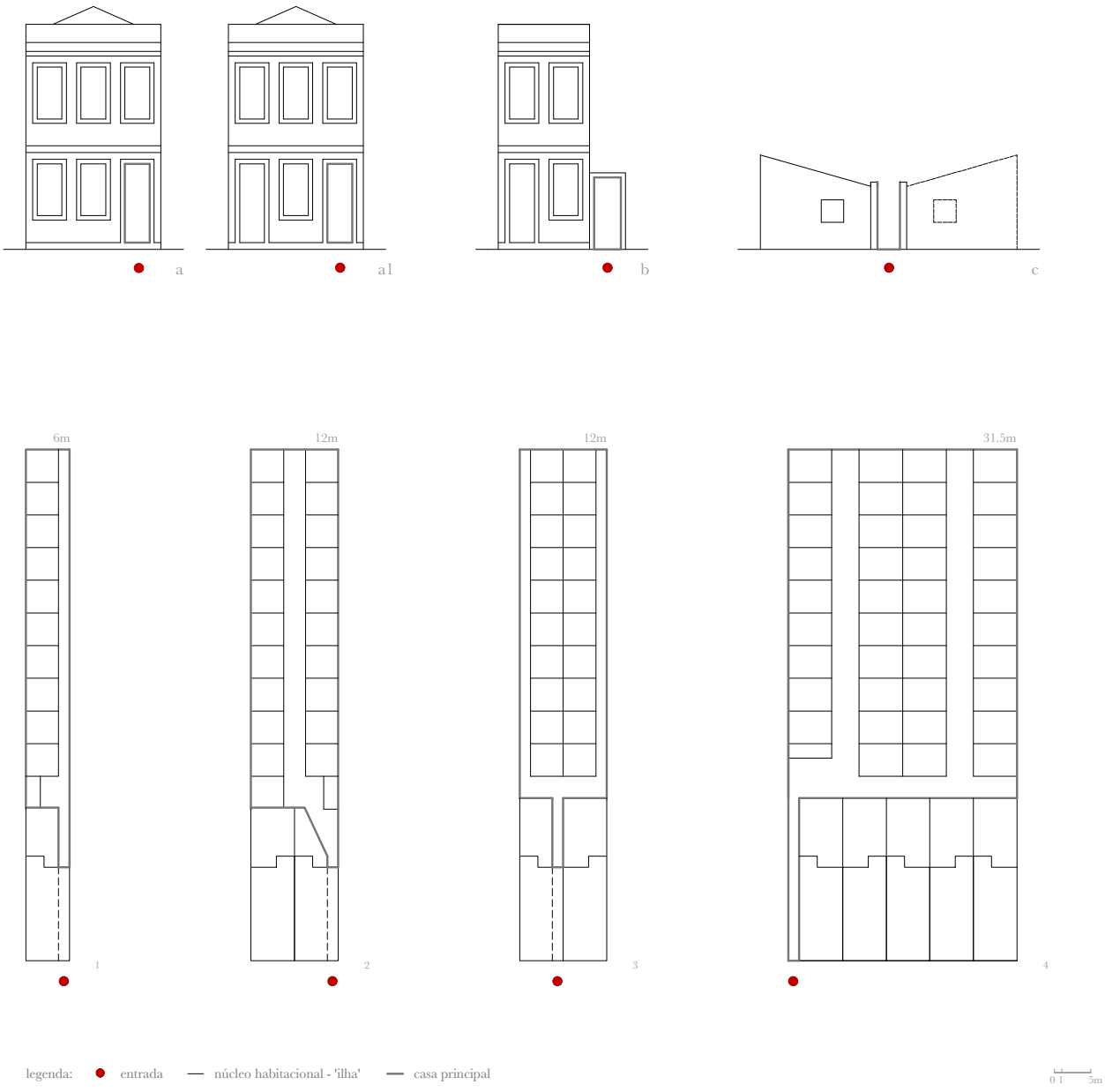
Mas, voltemos à origem. Se quisermos especificar o vocábulo *'ilha'* já, anteriormente clarificado, não nos podemos fechar no século XIX. Recuamos, por isso, ao primeiro dicionário português – 'Vocabulário Português e Latino' (1713) – onde já se mencionavam: "huma, ou muytas casas juntas, que huma cidade tem rúas ao redor de si por todas as partes." Isto significa que a sua origem se revela ainda mais longínqua na dimensão tempo-espaço.

O padre Agostinho Rebelo da Costa, na sua célebre *Descrição Topographica e Histórica da Cidade do Porto*, publicada em 1789, já identificava na cidade a presença de "casas que têm quinzes famílias diferentes e que pela sua dilatada extensão se chamam de ilhas."[188] A *'ilha'* não está por isso limitada à época de industrialização, era já conhecida pelos portuenses já nessa altura. E, se quisermos voltar ainda mais atrás no constatar da sua existência, a *'ilha'* parece ser ainda mais remota que o século XVIII. No seu trabalho seminal o geógrafo José Manuel Pereira (1973), escreveu: "tendo em conta uma inquirição ordenada por D. Afonso IV à cidade do Porto, onde a ilha (ainda que sem esta denominação) parece ter sido escrita

[186] *'ilha'* é também uma expressão etimologicamente também ligada às *insulae* da Roma Imperial, "prédios que alojavam as classes mais desventuradas e que poderiam atingir os seis pisos de altura, invertendo-se assim a lógica vertical com a horizontal com o passar dos séculos." (PINTO, Jorge Ricardo, 'As ilhas do Porto' in *'Ilhas' do Porto – Levantamento e caracterização*, p.10)

[187] ORO, Aitor, VIEIRA, Paulo, TRAVASSO, Nuno, ALMEIDA, Mariana, 'Nem perpetuar nem erradicar: uma proposta de transição para as ilhas do Porto', in *Revista de Morfologia Urbana*, p.5

[188] TÁVORA, Fernando, 'História e vida dão-se as mãos' in *Habitação Popular na cidade Oitocentista*, p. XIII



i93 Acessos e ocupação dos núcleos habitacionais - *'ilhas'*

(adaptação a partir do livro *Habitação Popular na cidade Oitocentista - As ilhas do Porto*, Manuel Teixeira, p.184)

para, de certa forma, isentar parcialmente os seus moradores de impostos."

•

Sinalizado o seu enquadramento temporal, concentramo-nos numa dimensão espacial, auxiliando-nos uma vez mais do raciocínio de Manuel Teixeira[189]. A análise que este faz à sociedade e à forma urbana portuense, mais do que uma lógica numérica presente em tabelas e quadros comparativos, importa-nos, a interpretação da "localização e forma das 'ilhas' assim como o contexto social e económico que deu origem às suas caraterísticas espaciais e formais."[190]

Para entendermos uma possível condicionante, impulsionadora do modo de organização e gestão do espaço construído da *'ilha'*, há que compreender a especificidade do lote em que esta se insere. Segundo Aldo Rossi "a forma dos lotes de uma cidade, a sua formação e evolução, representa a longa história da propriedade urbana e a história das classes profundamente ligadas à cidade."[191]

o lote

O lote a que nos referimos, o das urbanizações oitocentistas, é um lote longo e estreito, variável entre 5 e 6 metros, chegando muitas vezes atingir uma profundidade que chegava aos 100m. A frente do lote, era desenhada com a casa principal ou casa burguesa, que, consequentemente, também se caraterizava por ser alta e estreita. O interior desta casa, tinha uma escada central iluminada por uma claraboia e, em algumas situações, no seu piso térreo, continha geralmente um acesso independente destinado a comércio, oficinas, armazém ou mesmo um arrumo da própria habitação. E era nas traseiras distantes, ao longo dos 60 a 70 metros 'sobrantes' que se instalavam os precários *refúgios*, que no seu conjunto, caraterizavam aquilo a que chamamos de núcleo *'ilha'*. Estas células eram, portanto, a sombra, o resto, o esquecido.

•

acessos

Podemos esquematizar quatro possíveis variantes de acesso, aos 'corpos-traseiras'. Caraterizamos, em primeiro lugar, o dito comum, onde coexistia na mesma 'porta', a entrada da casa principal e a passagem por um corredor até à *'ilha'* (a). Neste caso, poderia também acontecer a abertura de uma segunda entrada no alçado da casa principal, com acesso independente ao das restantes estruturas (a1).

Paralelamente a estas soluções, acontecia que, em algumas *'ilhas',* o acesso era independente, através de uma passagem descoberta, situada ao lado do edifício contíguo à rua, localizando-se, ainda assim, nas traseiras do mesmo (b). Num outro sistema de acesso, encontramos núcleos contíguos à rua, com acesso independente, sem nenhuma habitação de classe média de permeio.[192]

[189] TEIXEIRA, Manuel, *The Development of Working-Class Housing – the 'Ilhas' – in Oporto, Portugal*, 1988
[190] TEIXEIRA, Manuel C., *Habitação Popular na cidade Oitocentista*, p.1
[191] ROSSI, Aldo, *A arquitectura da cidade*, p.63
[192] TEIXEIRA, Manuel C., op.cit., p.185-186



i94 *Quando a rua vira casa*, Sucre, Bolívia, 2019

Back-to-back houses[193] foi o nome que lhe deram em Leeds ou Liverpool, 'cu tapado' foi como se chamaram no Porto. Numa adaptação a um contexto específico do lote acima descrito, a estrutura da *'ilha'* ocupa um único lote ou dois lotes, dando-se a distribuição pelo corredor central. No caso de casas dispostas costas-com-costas, essa distribuição faz-se através de dois corredores laterais. No caso de três ou mais lotes agregados, a *'ilha'* desenvolve-se em corredores múltiplos que ocupavam, paralelamente, a profundidade da parcela.

Estas estruturas extensas na sua profundidade, tinham de facto "áreas muito pequenas e as suas fachadas [muros-limite] tinham apenas uma porta e uma janela, com uma frente de 4 metros (variando, por vezes, nos remates junto ao muro de separação ao fundo do corredor) e permitiam a criação de um número significativo de habitações [10 a 12 unidades]"[194]. Digamos que a *'ilha'* é uma tipologia identificada por uma "correnteza de casas"[195], não mais que 20m2 em cada *unidade*, variável entre um e dois pisos, agregados por um espaço comum variável na sua forma – corredor ou pátio.

A *'ilha'* como dispositivo social

Para além das determinantes físicas, não nos podemos esquecer que, "a outra face da estimulante vida comunitária da 'ilha' encontra-se – como a palavra indica – na segregação da população em pequenas unidades isoladas."[196] É importante destacar o facto de que estas estruturas, ainda que isoladas, vivessem vinculadas a uma dinâmica de conjunto, isto é, imersas numa ideia de 'vida comunitária' também referida por Álvaro Siza.

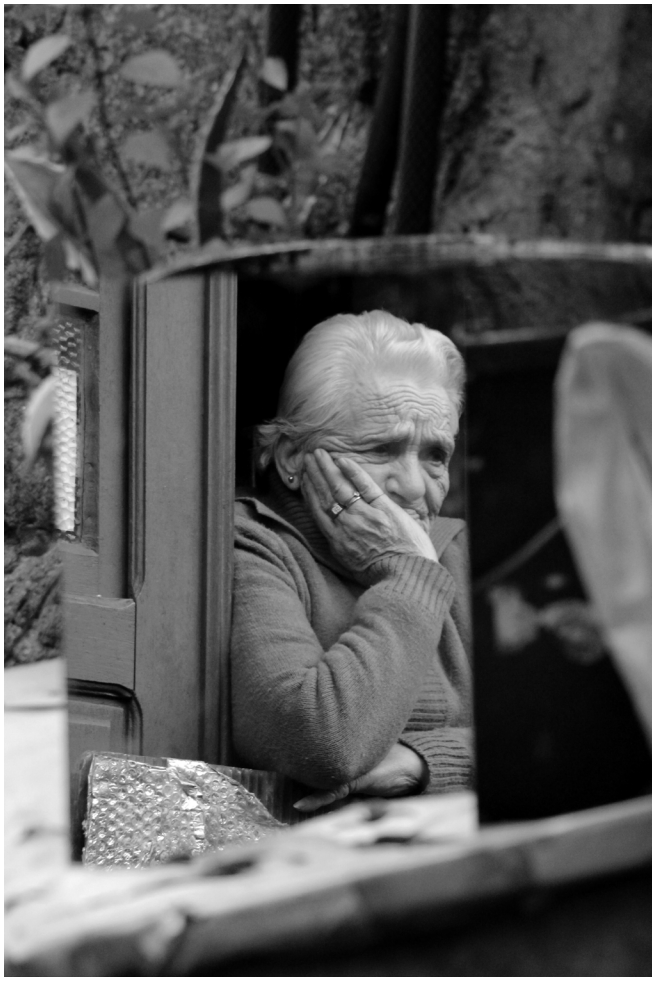
comunidade

Muitas vezes conduzidas por 'relações' tensas, vemo-las decididamente próximas, na partilha de uma vida comum. "Os vizinhos eram a 'família da rua' (Brasil)."[197] Tudo se inica na entrada, prolongando-se a circulação, aos elementos comuns como o tanque de lavar a roupa ou mesmo a vários outros anexos para arrumos. Todos eles, gesticulam movimentos entre o dentro e o fora, o público e o privado, o individual e o coletivo. Eles são partes do corpo que carateriza a estrutura da *'ilha'*, são uma espécie de 'pigmentos' na tela que é a *'ilha'*.

Se, por um lado, o momento da entrada – *umbral* – "anunciava orgulhosa e emotivamente, a desobstrução e interligação destes fragmentos de cidade"[198], por outro lado, as portas das *unidades* paravam e separavam. Confrontos na dinamização de uma estrutura única. De um lado o doméstico, o íntimo, o privado construído sobre 3 micro compartimentos, porções da casa e, do outro lado, os demais: o mundo, o público, o político e o coletivo.

[193] Dos modelos que se desenvolveram nas cidades europeias, assinalamos um semelhante à estrutura das *'ilhas'*: as *back-to-back houses*, são arquiteturas que caraterizaram as paisagens das cidades industriais no séc. XIX em Inglaterra. Assim como no Porto, surgiram como resposta à necessidade de habitação da classe operária crescente.
[194] PINTO, Jorge Ricardo, 'As ilhas do Porto', in *'Ilhas' do Porto – levantamento e caraterização*, p.7
[195] Idem, p.8
[196] SIZA, Álvaro, 'A ilha proletária como elemento base do tecido urbano' in *Cidade Participativa: arquitectura e democracia: S. Victor*, Porto, 2019, p.46
[197] PINTO, Jorge Ricardo, op.cit., p.10
[198] COSTA, Ana Catarina, 'Para a transformar, é necessário e indispensável não destruir a cidade' in *Cidade Participativa: arquitectura e democracia: S. Victor*, p.90





i95 *Compromisso*, na *'Ilha' dos avós*, 2016

i96 *'Ilhas'* S. Victor, participação no Workshop 'Fotografia e Território: eixo Alegria/S. Victor', 2016

Na referência às *unidades* ou *células* como espaços privados, estes não primavam pelos recantos, pela intimidade ou pela individualidade. Essa fronteira entre o coletivo e o privado era ténue e a 'meia-porta' permitia olhar o interior e desvendar os materiais pobres e as conversas que habitavam o corredor de passagem da *'ilha'*.

o corredor

Por muito estreito que se julgasse, o corredor "é um organizador social [que] hierarquiza e estrutura (...) o corredor pode ser [por isso] um elemento que permite uma articulação com outras ilhas, um acesso a outras casas (...) mas também um elemento que permite redistribuir ou expandir outras ilhas para a sua anulação."[199] O elemento vazio é o que aglutina as unidades, o corredor, os quarteirões, o espaço público, a vida.

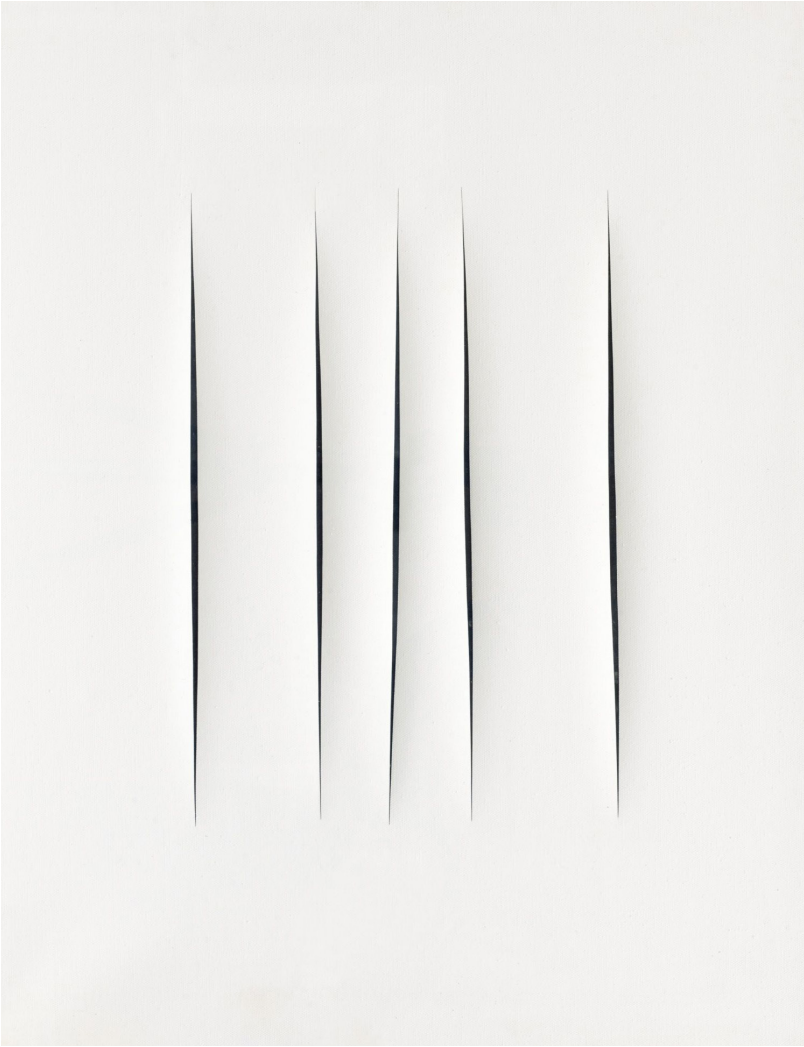
Tendo isto em conta, parece-nos que a *'ilha'* não pode ser vista como uma estrutura solitária. Ela é um 'organismo vivo', enquadrado num ambiente ou numa atmosfera que eleva o sentido do comum e da comunidade a algo real. Por esse motivo, não é só a matéria do palpável que aqui nos interessa rever ou transpor, a partir das palavras de outros autores. Queremos evocar, o lado da *'ilha'* social, comunitário e coletivo, ainda presente em algumas parcelas da cidade. Ao falarmos desse lado estamos, simultaneamente, a falar da matéria construída ao longo da estação anterior, isto é, de tudo aquilo que está na base do humano, do sentir, do profundo, do que não se vê. Essa essência atemporal das cidades.

Os símbolos da vida, são mais simples do que a arquitetura, são alguns dos *frágeis*: pode ser o *espigueiro* no meio do monte, a *alminha* no meio da estrada ou a mulher que vende flores em estruturas ambulantes. Os símbolos, são as pessoas e os *acontecimentos* que os corpos construídos podem proporcionar. Isto porque, sem pessoas, falamos apenas de fragilidade 'física' em vez de falarmos de um imaginário coletivo, das suas particularidades culturais, dos mitos e das relações.

Com o passar do tempo, a pouco e pouco, a *'ilha'* foi-se tornando a extensão de uma família de afetos em que ninguém era estranho a ninguém. Mas, paralelamente a esta realidade, a *'ilha'* parecia isolar-se cada vez mais. Essa comunidade estava 'distante' da cidade. A *'ilha'* era um mundo muito próprio que funcionava como um "microcosmos cultural e social"[200], afirmou Gaspar Martins Pereira. Estava distante dos olhares furtivos e, simultaneamente, afastada dos espaços de circulação das elites financeiras, industriais e comerciais.

Permanecia a pobreza, o muro cego e o percurso sem saída. A construção de uma dita liberdade apenas criava esquecimento e isolamento, isto, porque todo o processo era facilitado: todos os pedidos de licença de obra privada à Câmara Municipal, necessitavam apenas do desenho da(s) fachada(s), sobrando um interior de lote sem qualquer regulação. Aliado a esse facto, o fiscal camarário só poderia atuar em situações que fossem observáveis da rua. Tudo o que estava para lá do *muro-limite*, vivia na sombra, numa espécie de entranha da cidade portuense, o que acabou por resultar numa "fórmula simplificada e sintética"[201] que

[199] LAGE, Alberto, *Reabilitação de bairros e arquitectura. Estratégias de processo; práticas de projecto*, p. 575
[200] PINTO, Jorge Ricardo, 'As ilhas do Porto' in *'Ilhas' do Porto – Levantamento e caracterização*, p.7
[201] PEREIRA, Virgílio Borges, 'Uma imensa espera de concretizações. Ilhas, bairros e classes laboriosas brevemente



i97 *Concetto spaziale, Attese,* Lucio Fontana, 1963-64

se foi densificando. O proletariado estava entregue a si e a cidade "como que foi crescendo para dentro"[202]. Esquecia-se e continua a esquecer-se o miolo - *'ilha'*, elemento base do tecido urbano.

Recuperando a questão do *teatro*, tantas vezes evocada por Aldo Rossi, na metafórica relação deste com a *arquitetura*, escreveu que "muitas vezes o teatro está apagado e as cidades, como grandes teatros, vazias. É até comovente que cada qual viva um seu pequeno papel; por fim, o ator medíocre ou a atriz sublime não poderão alterar o curso dos acontecimentos."[203] Neste *teatro* em crescente *vazio*, cenário construído, 'ferida aberta', esperam-se os atores, os diretores de cena, as luzes, o som e o desenho para que se inicie: a *ação*.

Tecido *frágil*

Constatámos que, na fragilidade do edificado precário, caraterizado por soluções arquitetónicas instáveis, materializadas numa construção periclitante, juntaram-se "as frágeis condições do tecido social que as habita."[204] Resultou de tudo isto um 'tecido' frágil, miserável que sobrevive "à custa de pequenas intervenções de manutenção ou de ampliação promovidas pelos próprios inquilinos."[205]

As *'ilhas'* permanecem, talvez, porque a iniciativa privada "nunca se sentiu suficientemente aliciada pelo poder público para dar resposta a este segmento de procura; o poder público não conseguiu dar uma resposta com a escala suficiente (ou quando o conseguiu fê-lo à custa da deslocalização dos habitantes para bairros periféricos relativamente ao centro da cidade) ou a estabilidade necessária (sendo a brevidade do processo SAAL, um exemplo disto)."[206] De facto, mudaram-se as circunstâncias, mudaram-se as vozes, alteraram-se os nomes do programas, mas as *'ilhas'* permanecem e resistem.

A *saga* continua.

Em 1832 existiam cerca de 200 estruturas identificadas à imagem das *'ilhas'*[207] na qual habitavam cerca de 8000 pessoas. E em 1899 calcularam-se 1048 extensões dessa mesma estrutura ou forma de habitação, multiplicando-se para, aproximadamente, 50 mil habitantes[208]. Já em 2015, identificaram-se ainda 957 'ilhas' existentes no interior da malha da cidade do Porto[209].

perspectivados a partir da cidade do Porto' in *Sociologia*, p.141

[202] Idem, ibidem

[203] ROSSI, Aldo, *Autobiografia científica*, p.84

[204] ORO, Aitor, VIEIRA, Paulo, TRAVASSO, Nuno, ALMEIDA, Mariana, 'Nem perpetuar nem erradicar: uma proposta de transição para as ilhas do Porto', in *Revista de Morfologia Urbana*, p.1

[205] Idem, ibidem

[206] Idem, p.2

[207] FERREIRA, Virgílio Borges, 'Uma imensa espera de concretizações. Ilhas, bairros e classes laboriosas brevemente perspectivados a partir da cidade do Porto' in *Sociologia*, p.141

[208] PINTO, Jorge Ricardo, 'As ilhas do Porto' in *'Ilhas' do Porto – Levantamento e caracterização*, p.12

[209] VÁZQUEZ, Isabel, CONCEIÇÃO, Paulo, *'Ilhas' do Porto – Levantamento e caracterização*, 2018





i98 *Deambulação*, na *'Ilha' do avós*, Porto, 2020

i99 *Florescer*, na *'Ilha' dos avós*, Porto, 2016

Mas, não queremos com isto, restringir o problema a uma questão numérica, na êxtase política. O que vislumbramos desde logo, é que o problema de fundo, *o direito à habitação*, levou tempo a ser reconhecido, como problema. Por essa razão se torna necessário: ensaiar e (re)pensar, na procura de soluções que não nasçam da imposição extrema da realidade, mas sim de uma vontade de produzir transformações focadas no habitante e na sua sintonia com a cidade.

•

Estamos convictos de que as *'ilhas'* são um fator pertinente, simultaneamente, endógeno e exógeno, determinantes na sua transformação do passado, do presente e do futuro da cidade. Com os efeitos de recessão e de austeridade da última década, as *'ilhas'* continuam a ser um espaço de persistência que ainda alberga uma percentagem significativa da população portuense. Parecem estar "algo esquecidas e sobretudo ocultas, quer pela localização e morfologia do espaço, quer por um desconhecimento ainda profundo."[210]

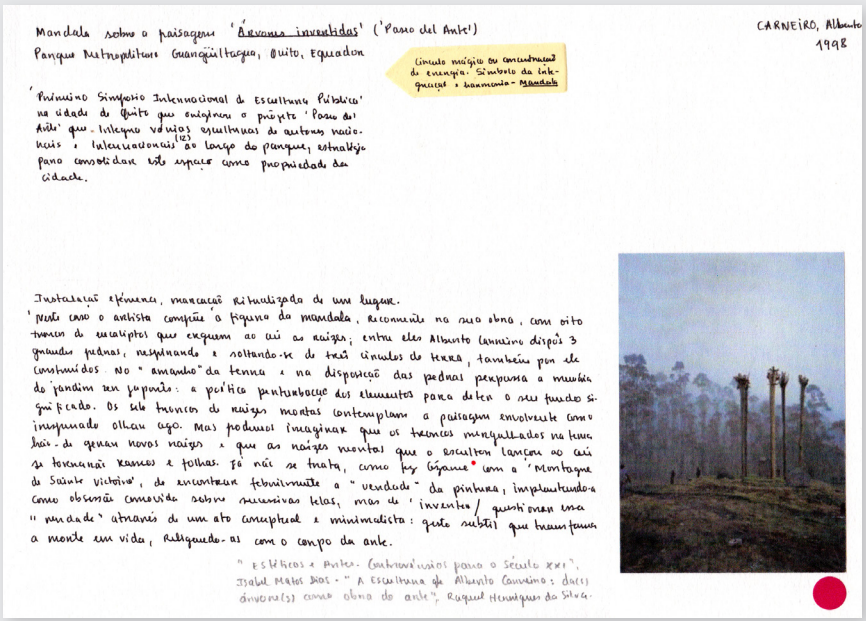
Algumas ações de hoje, ainda em curso, apontam para um 'embelezamento', o cristalizar de um tempo perdido que recorda a miséria e a pobreza de casas insalubres. Em resumo, a mediatização de uma imagem associada à *'ilha'*, revê-se no valor utilitário turístico e folclórico que acaba por destruir e não resolver a essência do problema.

Neste contexto Aldo Van Eyck escreveu que "em vez da inconveniência do sujo e da confusão, entramos numa fase do tédio da higiene! O bairro de lata deixou de existir - na Holanda pelo menos [...]) – mas pelo que foi substituído? Por milhas e milhas de 'de um organizado sem sentido', em que ninguém sente o seu lugar. Não sobrou nenhum micróbio – cada cidadão não passa de um desinfetado peão num tabuleiro de xadrez; não há jogador – contudo não há desafio, não há duelo, não há diálogo."[211] Digamos que uma euforia patética se apoderou da(s) cidade(s) nos últimos anos e, por isso, se torna imprescindível esclarecer, projetar, desenhar, "a dimensão poética da cidade portuguesa a partir de premissas locais"[212].

•

Também Adalberto Dias, nas suas notas – *Renascer* – alerta-nos para a necessidade urgente de "um outro e novo renascimento [que] se impõe, antes que a ruina se instale e as novas gerações percam memórias e referências."[213] Um renascer que não passa por "demolir a Torre dos Clérigos, não basta demolir o Barredo. Não é necessário destruir para transformar. Para transformar, é necessário e indispensável não destruir a cidade."[214]

[210] PINTO, Jorge Ricardo, 'As ilhas do Porto' in *'Ilhas' do Porto – Levantamento e caracterização*, p.15
[211] VAN EYCK, Aldo, *The child, the city and the artist: an essay on architecture...*, p. 66
[212] MENDES, Manuel, 'Da intervenção na cidade histórica – longa duração e desenho. Destruição-imitação/conservação-inovação/modificação-projecto', in *Re-habitar Centros Antigos*, p.23
[213] DIAS, Adalberto, 'Renascer' in *Cidade Participativa: arquitectura e democracia: S. Victor*, p.118
[214] SIZA, Álvaro, 'A cidade que temos' (1980), in *01Textos*, p.20



Mandala sobre a paisagem 'Árvores invertidas' ('Paseo del Arte')
Parque Metropolitano Guangüiltagua, Quito, Equador

'Primeiro Simpósio Internacional de Escultura Pública' na cidade de Quito que enigmou o projeto 'Paseo del Arte' que integra vários esculturas de autores nacionais e internacionais ao longo do parque, estratégia para consolidar este espaço como propriedade da cidade.

Círculo mágico ou concentração de energia. Símbolo da integração e harmonia - Mandala

CARNEIRO, Alberto
1998

Instalação efémera, marcação ritualizada de um lugar.
Neste caso o artista completa a figura da mandala, reconhecível na sua obra, com oito troncos de eucaliptos que enraízam ao alto as raízes, entre eles Alberto Carneiro dispôs 3 grandes pedras, respirando e soltando-se de três cíngulos de terra, também por ele construídos. No "amanho" da terra e na disposição das pedras pergunta a memória gravada. Os oito troncos de raízes mortas contemplam a paisagem envolvente como inspirado olhar cego. Mas podemos imaginar que os troncos mergulhados na terra hão-de gerar novos raízes e que as raízes mortas que o escultor lançou ao céu se tornarão ramos e folhas. Já não se trata, como foi Gigante com a 'Montagem do Saint Victoire', de encontrar febrilmente a "verdade" da pintura, implementando-a como obsessão comovida sobre sucessivas telas, mas de 'inventar' / questionar essa "verdade" através de um ato conceptual e minimalista: gesto subtil que transforma a morte em vida, religando-as com o corpo da arte.

"Estéticas e Artes - Confrontações para o Século XXI", Isabel Matos Dias - "A Escultura de Alberto Carneiro: da(s) diferença(s) como obra de arte", Raquel Henriques da Silva.



i100 Ficha de obra, *Mandala sobre a paisagem*, Alberto Carneiro, 1998 (frente)

i101 Raízes, Praia Formosa, *ilha* da Madeira, 2020

As 'árvores invertidas' – *mandala sobre a paisagem*[215] – obra de Alberto Carneiro, são uma instalação efémera, marcação ritualizada de um lugar. Neste caso, "o artista compõe a figura da mandala, recorrente na sua obra, com oito grandes troncos de eucaliptos que erguem ao céu as raízes; entre eles Alberto Carneiro dispôs 3 grandes pedras respirando e soltando-se de três círculos de terra." (...) As árvores não são matéria morta, "podemos imaginar que os troncos mergulhados na terra, hão-de gerar novas raízes e que as raízes mortas que o escultor lançou ao céu se tornarão ramos e folhas."[216] Analogamente a este gesto, olhamos as *'ilhas'*. É necessário desenraizar para (re)criar novas raízes, sem que para isso seja necessário destruir. É necessário transformar a partir do reinventar a(s) *'ilha(s)'* e, consequentemente a cidade.

Assim como nos questionamos sobre a eleição dos anónimos em prol dos clássicos, poderíamos perguntar: porquê as *'ilhas'* e não o olhar a casa burguesa? Nas *'ilhas'*, "áreas de necessidade marginal, todavia aceitamos o despotismo ilustrado dos poderes do arquiteto, no fundo este reencontra a sua velha aspiração iluminista de envolver a comunidade através da sua obra, mais do que ser unicamente o desenhador de um produto comercial."[217]

As *'ilhas'* têm, em definitivo, o poder de configurar uma *espécie de habitat*, no verdadeiro espírito da ideia de comunidade e por isso vemo-las como tela, como pano de fundo de *acontecimentos*.

As *'ilhas'* são fendas íntimas de um tempo em ferida aberta.

As *'ilhas'* são "fragmentos dolorosamente belos"[218] à procura de um *gesto*.

[215] Instalação do artista Alberto Carneiro no Parque Metropolitano Guangüiltagua, em Quito no Equador, no contexto do programa *Paseo del Arte* (1998)

[216] DIAS, Isabel Matos, 'A escultura de Alberto Carneiro: da(s) árvore(s) como obra de arte' in *Estéticas e Artes. Controvérsias para o século XXI*, Raquel Henriques da Silva, p.252-253

[217] SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Presentes y futuros – Arquitectura en las ciudades*, p.17

[218] SIZA, Álvaro, 'O 25 de Abril e a transformação da cidade' (1984), in *Revista Crítica de Ciências Sociais* nº18/19/20, Fevereiro de 1986

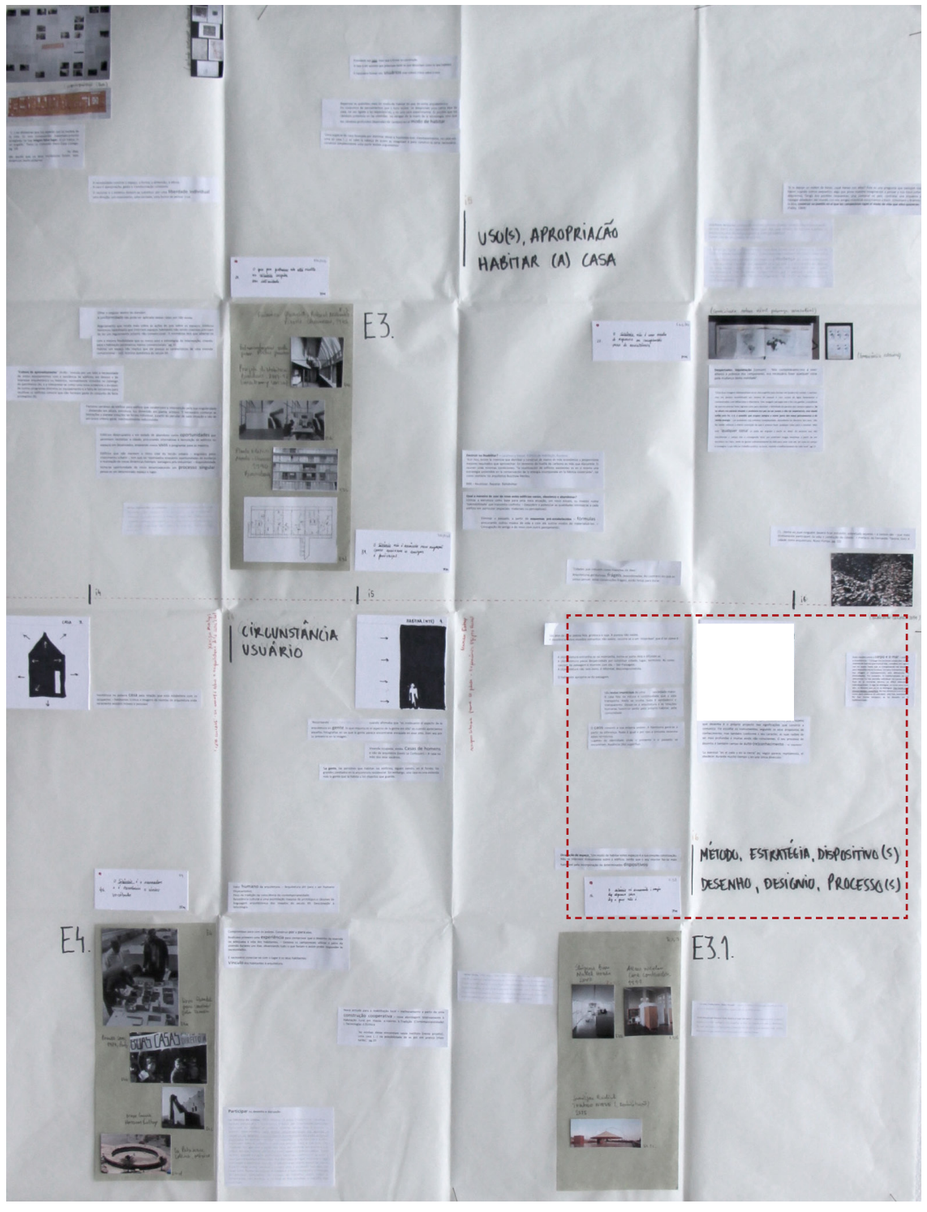
IV

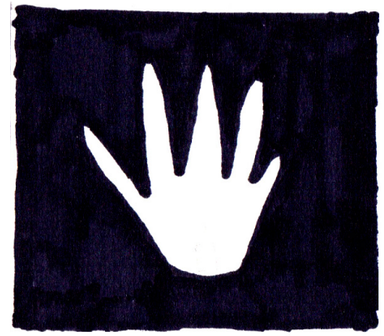
silêncio:
encontrámos na encosta
flores ainda sem nome

03.**1**. **gesto**

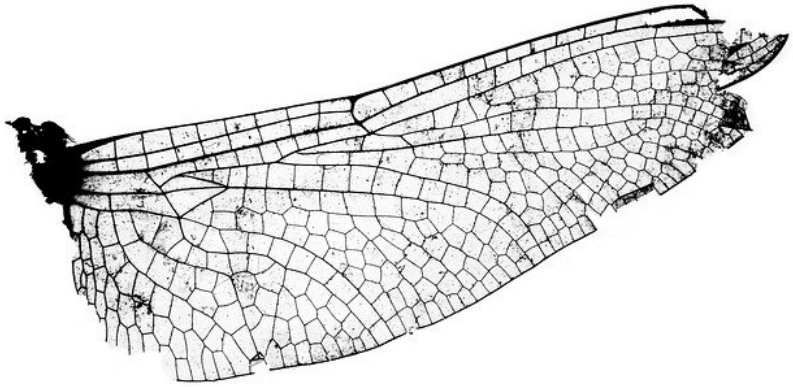
o fragmento
a estratégia
o dispositivo







O *silêncio*, o *gesto*, a *ação* – "O silêncio é, primeiro, um lugar. Um lugar ou uma distância a partir da qual se origina a ação. Estamos a falar do pólo positivo do silêncio: um silêncio onde se dão as presenças, donde surge a necessidade da palavra e da ação. É um silêncio que abre o **diálogo**." (APARICIO, Luz V., *La construcción de la mirada: tres distancias*, p.97)



Estamos conscientes que não podemos fixar tudo, a
verdade é que nada pode contra o ar do tempo, do
imprevisível. Mas, aqui, o que nos importa é fixar um
'quadro' consistente onde cada um possa exprimir-se
em 'liberdade'. Fixar o instante para poder agir sobre ele.

i102 Asa de libélula, fragmento do livro *Occupying and connecting*, Frei Otto, 2011

o fragmento
da unidade operacional à circunstância de projeto

> *a beleza desta arquitetura, tem sido descartada como acidental por muito tempo, mas hoje, devemos ser capazes de reconhecê-la como o resultado do raro bom senso no trato dos problemas práticos.* (Bernard Rudofsky)

Diante de nós um porção de cidade. Coágulo de realidade. *'Ilhas'* na ideia de constelação.

Distante do problema hermético dos centros históricos, aproximamo-nos de uma 'parte da cidade' para com isso, nos aproximarmos do problema das *'ilhas'*. Este modo de pensar,, de ler e de situar, partindo da especificidade de um lugar, permite-nos olhar a cidade e melhor entender a sedimentação dos 'estados' da *História* para que daí possa nascer uma nova *História*. Segundo Ignasi Solà-Morales, "a construção da cidade – de uma parte da cidade – combina ao longo do tempo diversas operações sobre terreno e edificação, e a complexidade do seu resultado não é apenas a repetição de tipos ou a justaposição de tecidos, mas exprime o processo de encadeamento no qual as formas e os momentos construtivos se sucedem com ritmos próprios."[219]

Trata-se de uma área urbana, de um setor que designamos de *unidade operacional*, tal como eram entendidas no processo SAAL[220], as unidades de intervenção. Dialogamos sobre um lugar em particular, um lugar heterogéneo caraterizado por ser um espaço feito de tempo, marcado pela aleatoriedade, imprevisibilidade, sucessão, sobreposição, encontro e desencontro.

Vemos esta *unidade operacional* como um caso do nosso quotidiano a cruzar com outros casos, posteriormente. Isto porque, "ao fixarmos o nosso olhar num fragmento de cidade, estamos sempre a tentar nele encontrar a cidade a que pertence. E, com esse fixar, reduzimos a amplitude da perspetiva, fixamos um pensamento centrado na compreensão da estrutura individual do fragmento, e na sua relação com o todo."[221] Instala-se um olhar centrado.

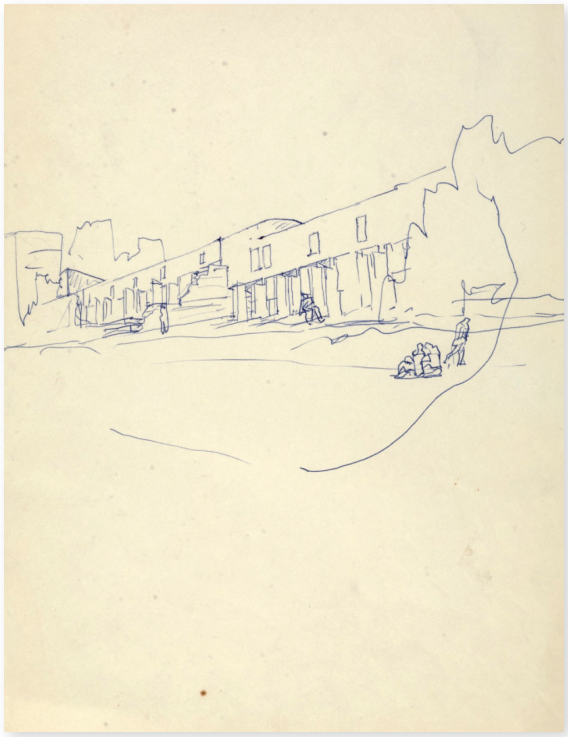
Só assim, será possível uma diversidade de origem e consequente diversidade dos projeto para cada estrutura, enaltecendo (e) reconstruindo um sistema de rede. Só desta forma, se recupera a 'esperança', de que é possível (re)pensar, (re)escrever e (re)desenhar, a cidade. O problema está, de facto, no (re)compor as relações de uma composição urbana com especificidade topográfica, física e paisagística; morfológica e arquitetónica; social e cultural.

[219] SOLÀ-MORALES, Manuel, *Spazio, Tempo e città*, citado por Francisco Barata Fernandes, *Transformação e Permanência na Habitação Portuense*, p.3

[220] o SAAL - Serviço Ambulatório de Apoio Local - foi uma iniciativa pública; uma ação que trazia consigo uma nova forma de 'praticar' a arquitetura, trazendo consigo um novo rumo à cidade; um programa experimental; um processo abrangente que "contém modelos, conceção, participação, construção, revezes, oposições, ataques, louvores, divulgação internacional, apropriações, transformações, integração urbana, e, portanto, o desaparecimento." (BANDEIRINHA, José António, 'O processo SAAL e a arquitetura no 25 de Abril de 1974', in *Il processo SAAL, trentacinque anni dopo. Modelli, valutazioni e upgrades,* p.259)

[221] LAGE, Alberto, *Reabilitação de bairros e arquitectura. Estratégias de processo; practicas de projecto*, p.591





i103 Álvaro Siza e Torres – levantamento para a construção da primeira fase, Srª das Dores, S. Victor, 1974-77

i104 Esquisso Álvaro Siza, S. Victor, Porto, 1974-77

O exemplo de S. Victor

Nesta estação, vemos como pertinente a permanência em alguns esquissos e notas escritas, a propósito da operação de S. Victor e Nossa Senhora das Dores, em 1974. Este *fragmento* de cidade importa-nos na forma como se apresenta uma diversidade de situações e de soluções conduzidas por uma metodologia de intervenção num tecido caraterizado na sua maioria pelas *'ilhas'*. Entre a teoria e a prática das operações SAAL, recorremos particularmente à *unidade operacional* de S. Victor na sua manifesta esperança de um pensamento coletivo, construído a partir de uma interpretação do real.

A metodologia adotada por Álvaro Siza e pela restante brigada, acreditava numa ideia de cidade baseada no *rigor* – "um rigor proporcional à capacidade de resposta; um rigor que não é limite à imaginação, que não é limite à coletiva criatividade; um rigor que é a capacidade de resposta a um processo dinâmico" – assim escreveu A. Siza na revista italiana *Lotus Internacional*, em 1976. É esse rigor que também nós procuramos.

De um quadro interventivo semelhante ao que queremos 'tocar' provou-se que, ao(s) *fragmento(s)* resultante(s) de uma evolução urbana feita de contradições, era possível sobrepor uma malha, garantindo ainda assim uma unidade, uma consolidação e uma clareza tipológica. Sem ofuscar o que existia, trabalhava-se com o lugar, longe de soluções universais.

O futuro construía-se a partir de, e com a *memória*. E reforçamos, *memória,* porque queremos abandonar a atitude de nostalgia, tornando a história em algo de operacional. Talvez por essa razão, a presença do elemento muro, surge no projeto como memória transformada numa utopia realizável. Um muro-ruína, um muro-suporte, um muro-embrião que contraria a ideia de uma *'ilha'-concha*, escondida da rua como por vergonha da pobreza[222]. – A história de Álvaro Siza é feita à dimensão do seu *projeto-de-arquitetura*. Por essa razão, partimos da sua *história* para contar esta *história*.

O lugar do Carvalhido

Consideramos que a análise desta *unidade operacional*, pode também constituir um espaço de entendimento disciplinar e interdisciplinar, sobre a qual se poderão construir novas *estratégias*, *modelos* e *dispositivos* de intervenção. O que não significa, necessariamente, que procuramos um estudo histórico ou geográfico aprofundado, do desenvolvimento urbano de toda esta zona, mas antes a compreensão da origem, da condição e da circunstância em que se inserem estes elementos frágeis, *'ilhas'* para nelas, podermos intervir.

A observação deste tecido urbano, centrou-se numa primeira planta topográfica de Telles Ferreira de 1892 e, mais tarde, no levantamento aerofotogramétrico, realizado entre 1939 e 1940. Nestes dois registos, verificou-se a abertura de dois eixos mais à frente e,

[222] TAVARES, Domingos, 'SAAL – S.Victor' in *Cidade Participativa: arquitectura e democracia: S. Victor*, p.113





i105a Fotomontagem de fotografias aéreas da cidade do Porto, **1939-40**

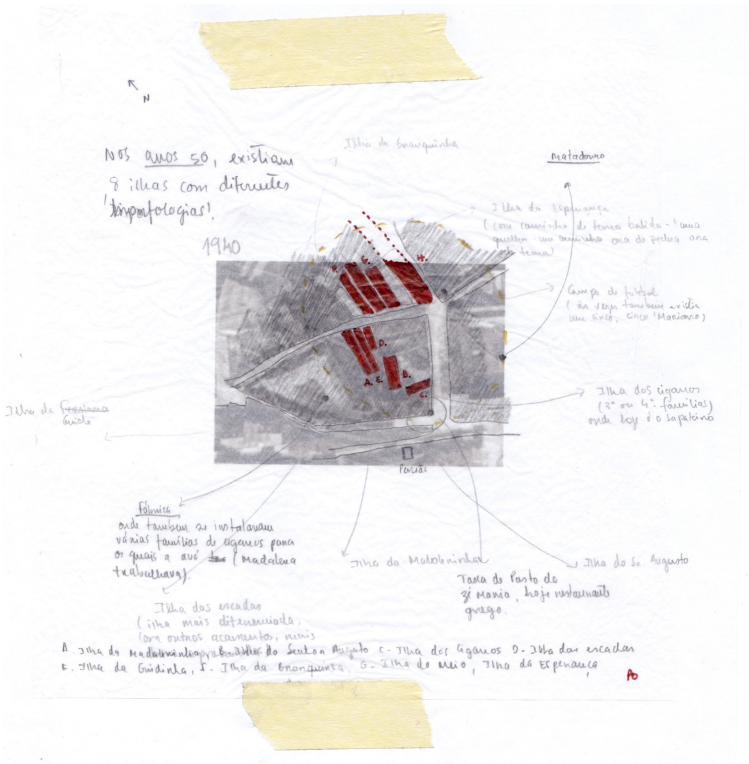
O levantamento aerofotogramétrico realizado entre 1939-1940**,** permite-nos perceber a abertura da Rua de Pedro Hispano na continuidade da atual Rua da Prelada, e consequente convergência com o novo eixo da Avenida de França, mais tarde continuada na Avenida Conselho da Europa. Ao 'serpenteado' das ruas já existentes, foram-se construindo novos edificados, gerando consequentemente novas centralidades, isto é, novas concentrações e novos movimentos entre as pessoas e os vários serviços.

i105b Localização das *'ilhas'*, Porto, *fragmento* da planta Telles Ferreira, **1892**

Na planta de 1892, confrontamo-nos com uma zona maioritariamente agrícola, num apontamento de edificado concentrado na envolvente do já existente Matadouro – atual Canil Municipal do Porto –, em paralelo à concentração patente em toda a 'linha' que organiza a zona do Carvalhido (Rua de Oliveira Monteiro e Rua Nova de Paranhos). O eixo da Rua de Serpa Pinto, desenhado como hipótese numa planta de 1839, continuando para lá do Matadouro no sentido norte, nesta planta encontra-se já parcialmente construído para sul.

A Rua do Regado e Rua da Bica Velha, hoje transformada numa única rua, denominada Rua de Nove de Abril, já apresentava entre os 'vazios' – campos agrícolas – a maior zona de concentração dos núcleos habitacionais. O mesmo acontecia ao longo da Rua de Silva Porto, nas várias unidades distribuídas ao longo de um corredor: *ilhas típicas* (termo utilizado pela Domus para definir a fileira extensa de casas localizadas ao longo de um estreito corredor, perpendicular à rua de acesso, nas traseiras da casa principal). Constata-se, portanto, que desde os finais do século XIX, estas duas ruas foram-se progressivamente densificando para o interior dos 'miolos' do quarteirão.





i106 Localização do *fragmento* e das respetivas freguesias da cidade do Porto
(f1 União das Freguesias de Aldoar, Foz do Douro e Nevogilde, f2 Ramalde, f3 Paranhos, f4 Campanhã, f5 Bonfim, f6 União das freguesias de Cedofeita, Santo Ildefonso, Sé, Miragaia, São Nicolau e Vitória, f7 União das Freguesias de Lordelo do Ouro e Massarelos)

i107 Desenhos do estudo da evolução urbana do setor – (o) caderno

paralelamente ao 'rasgar da malha', registou-se uma progressiva consolidação da mesma, ao longo dos eixos de ligação: Rua de Serpa Pinto, Rua de Nove de Abril, Rua de S. Dinis e Rua de Silva Porto respetivamente.

No seguimento desse quadro-circunstância exposto na página seguinte, consideremos agora o lugar *Carvalhido*, hoje (D2). O que aqui gostaríamos de referir, expõem-se a partir da caraterização de formas, da localização de elementos e do desenho da inserção urbana dos núcleos habitacionais que nos importa *(re)animar*. Para isso, ao longo do discurso apoiar-nos-emos em binómios como permanência-circulação, agregação-dispersão e cheio-vazio.

enquadramento

Na sua extensa dimensão, o *fragmento* proposto distribui-se por três freguesias - Ramalde, Cedofeita e Paranhos – rodeadas por 4 grandes vias de acesso e ligação para o interior e para o exterior do anel da cidade do Porto. A Norte, o anel da VCI (Via de Cintura Interna) que contorna núcleos urbanos, articulando pontos precisos do território; a Sul o eixo da Rua da Constituição; a Oeste a Rua Oliveira Monteiro na continuidade da Rua do Monte dos Burgos e da Rua do Carvalhido; e a Este, a Rua de Faria Guimarães, ponto de saída da cidade, à qual se agrega uma grande mancha verde – a Quinta do Covelo.

No interior dos eixos limite, identificaram-se três grandes zonas de serviços - lojas de pequeno comércio: mercearias, padarias, igrejas, supermercados e entre outros dispositivos dinamizadores de fluxos diários. Consideramos pertinente referenciar que, em todas estas concentrações, nos deparamos com um equipamento que aglutina e concentra os múltiplos movimentos ao longo das vias abaixo descritas.

Por um lado, o *Carvalhido*, no cruzamento de dois eixos – Rua do Carvalhido e Rua da Natária. Na continuidade da Rua da Prelada – uma grande centralidade, organizada à volta do corpo-igreja. Desse ponto de 'atração', seguimos o eixo da Rua de S. Dinis, indo ao encontro de dois polos, formados por duas escolas: o colégio CBE e, mais a Norte, a Escola Básica da Caramila, na proximidade do bairro do Carvalhido e do equipamento que concentra a Domus Social. Mais a Este, ainda suportado por este eixo encontramos o *Vale Formoso*, uma outra centralidade, numa dinâmica mais intimista, da qual se destaca o edifício do antigo cinema do Vale Formoso, atual centro social e cultural IURD. No eixo de Serpa Pinto, uma escala distinta que culmina no equipamento municipal do canil, o qual concentra um conjunto de serviços e equipamentos de grande escala, corpos dinamizadores do quotidiano dos que ali habitam.

Da desfragmentação destas linhas de conexão, surgem os espaços de permanência – pequenas praças, alargamentos de rua e jardins. Começamos pela linha que liga a Rua de Antero de Quental à Rua de Vale Formoso e seguimos, posteriormente, para a Rua do Amial, onde surge o Jardim da Arca d'água. Neste *fragmento*, considera-se este espaço verde como o espaço comum de maior escala e por isso, de maior concentração populacional. À exceção deste, a ideia de praça, isto é, *vazio comum*, parece-nos inexistente.

Numa escala mais pequena, temos a 'abstração' dos pequenos largos, rasgos de jardim. Em três lugares distintos, interiores aos limites definidos, localizamos, na bifurcação da Rua

D2 Planta de enquadramento do *fragmento* (equipamentos, vias, zonas verdes, centralidades)



0 10 30 m

legenda: vias principais | vias secundárias | vias de ligação | equipamentos | praças, largos; jardins públicos | limite de freguesias | áreas espectantes | centralidades (serviços)





i108 e **i109** Carvalhido, Porto, séc. XIX (anos 50) e séc. XX

vazios comuns

da Prelada, a praça do Exército Libertador; na bifurcação da Rua de Luís de Aguiar, a existência de um outro lugar de estadia, um espaço de conversa entre a população residente. E, por outro lado, na união de duas cotas – a Rua de S. Dinis e a Travessa 9 de Abril, uma mancha tímida de verde, ritmada por alguns bancos que querem ser estreito espaço de permanência, na linha de movimento que carateriza esta via.

Da relação de todos estes elementos, cria-se a 'rede' deste *espaço-cidade*. Um espaço que nasce de um sistema intrincado na ideia de conjunto. E, neste sentido, não seria possível que, ao falarmos desses elementos, alguma 'peça do puzzle' pudesse aparecer isolada ou ignorada. Uns geram-se a partir dos outros, ainda que, alguns, apresentem pontos mais 'periclitantes' do que os outros. Por esse motivo, posicionamos o *gesto*, numa tentativa ou possibilidade de projeto que, ao transformar, não pretende destruir os ritmos existentes, mas antes, melhorá-los e reforçá-los.

Entrar nesta *unidade operacional* permitiu-nos conhecer, para mais tarde enunciar. Das articulações metódicas e instrumentais, basilares na construção deste processo, o que procuramos é, de facto, o conhecimento deste território na dinamização de uma circunstância, de uma possibilidade e de um *espaço-ação*. Isto significa, 'um conhecer para construir' que reflete um 'conhecer para poder modificar', e só assim, transformar a cidade.

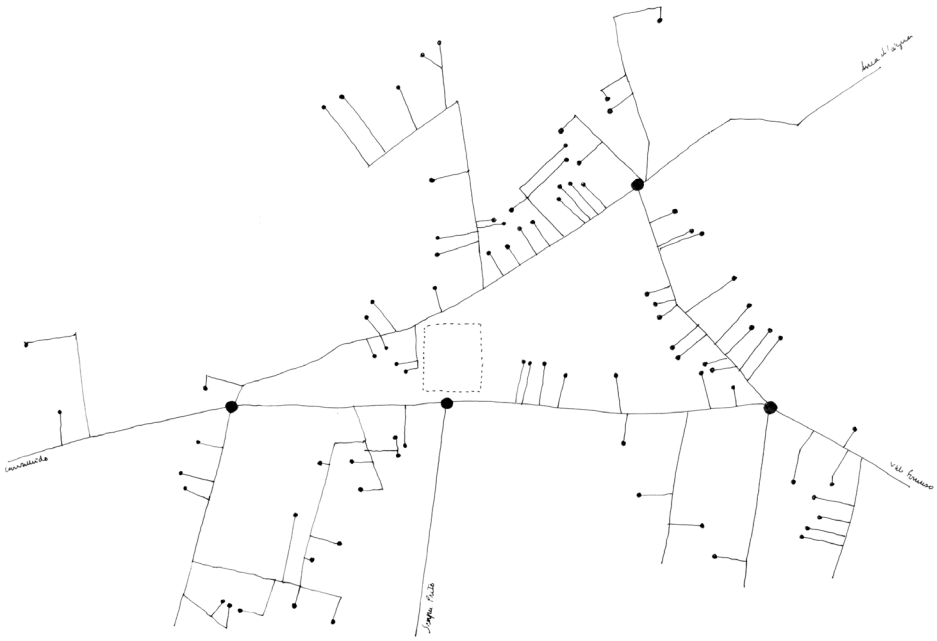
As *'ilhas'* como elemento base do tecido urbano

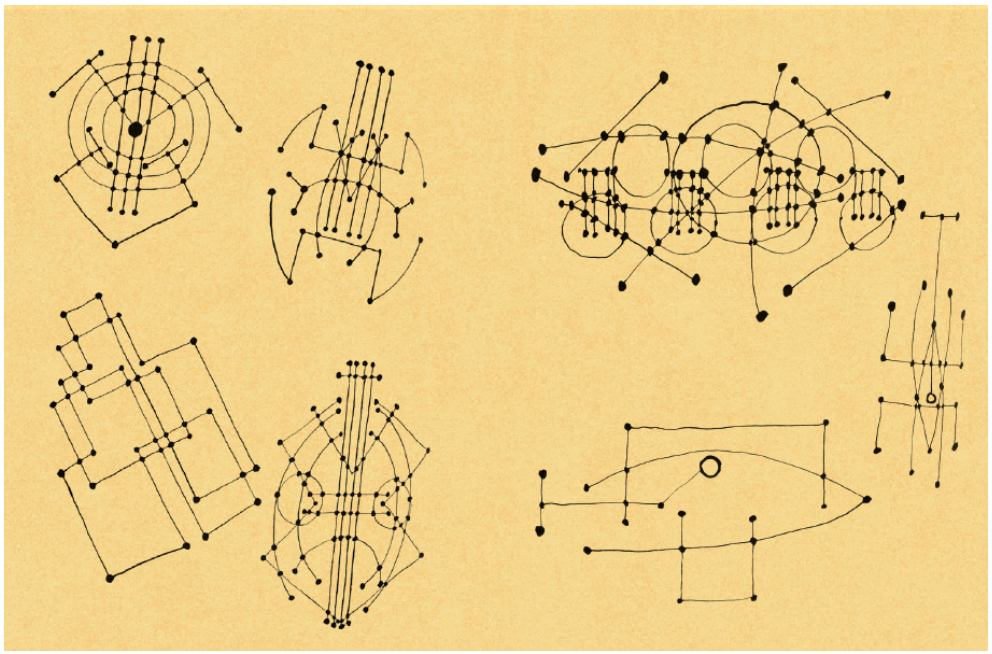
Não nos podemos esquecer de que a *'ilha'* é o 'ventre' deste corpo principal que aqui tratamos. Corpo de memória viva, acutilante e nós, enquanto arquitetos, não podemos deixar de ver nesse lugar, a oportunidade. Por esse motivo, estamos longe do interesse pela sua erradicação, vemo-la, antes, como elemento base do tecido urbano, no sentido em que, estamos a retomá-la como instrumento útil para a redução da desigualdade e do esquecimento silenciado.

ilha proletária

Recusar a imagem da *'ilha'*, na qual está implícita a segregação e a miséria não é, necessariamente, recusar o que nela há de positivo, numa vida, em si, comunitária. Tendo isto em conta, apoderamo-nos da expressão *'ilha' proletária*, utilizada em primeira mão, por Álvaro Siza e, mais tarde, retomada por Alexandre A. Costa. Falar em *'ilha' proletária*, torna-se aqui importante, pelo novo sentido e nova dignidade que esta designação transporta. "O singular dá-lhe a globalidade: é o conjunto de todas as ilhas, [núcleos] é a cidade a construir ou a reconstruir. Proletária porque a nova cidade será operária, antes de cidade sem classes."

Pensar e estudar as *'ilhas'*, tem um "valor simbólico que inclui todas as qualidades da vivência coletiva que tiveram, arredados os aspetos negativos que a nova situação política e social não permitirá, certamente que se repitam." Ao arquiteto, cabe (re)desenhar as velhas e novas *'ilhas'* e "considerá-las elemento base do tecido urbano, por aquelas razões ideológicas,





i110 Esquisso dos pontos de articulação das '*ilhas*' ao interstícios urbanos – (o) caderno

i111 *Konstellations drawings*, de uma série de dezasseis desenhos em caderno preto, Pablo Picasso, 1924

mas também por razões de desenho."[223]

Trazendo toda esta teoria à prática, iniciámos um levantamento das estruturas - *'ilhas'* -interiores ao *fragmento*. Selecionada a área a estudar, partimos das 62 *'ilhas'* já identificadas pela Domus Social[224] no ano de 2014, para, mais tarde, chegarmos às 89 *'ilhas'* (re)desenhadas por nós, ao longo do ano de 2019 e 2020. Das 29 *'ilhas'* que, nesse estudo, não tinham sido assinaladas, estaria também a *'ilha'* despertador onde habitamos – a *'ilha dos avós'* (D3).

terrain vague

Dos números gritantes, constatou-se que 18 dessas *'ilhas'*, parte do *setor-fragmento*, estão em completo abandono e outras 18 parcialmente habitadas, mas, em ambas as situações, estas unidades encontram-se em visível estado de degradação. Se olharmos com atenção, parece-nos que este fragmento está a tornar-se, progressivamente, numa espécie de *terrain vague*[225], longe da "esquizofrenia produzida entre a cultura arquitetónica e a realidade urbana contemporânea."[226] Um *terrain vague*, perigosamente em esquecimento.

Estes lugares, *terrain vague*, no impulso do seu lado negativo, podem também ser "os melhores lugares da identidade [de cada cidade], do seu encontro entre o presente e o passado, num tempo em que se apresentam como o único reduto incontaminado para exercer a liberdade individual ou de pequenos grupos."[227] Definitivamente, eles são "lugares externos, estranhos, que ficam fora dos circuitos, das estruturas produtivas" ou, noutras palavras, porque são também "ilhas interiores vazias, sem atividade, são esquecimentos, e restos que permanecem fora da dinâmica urbana."[228]

Existem certamente semelhanças na nossa interpretação e na análise feita pela Câmara Municipal do Porto, mais tarde integrada na publicação – *'Ilhas' do Porto – levantamento e caraterização*.[229] Ainda que tenham fins distintos e algumas divergências na leitura morfológica e tipológica das *'ilhas'*, em ambas, a preocupação centra-se no desmontar das controvérsias que afetam a qualidade destes núcleos habitacionais e das células que lhes correspondem, no que toca à ocupação ou desocupação, ao estado de conservação e acessibilidade (anexo II).

morfologia

Não menos importantes, ao longo dos vários mapas de levantamento, registaram-se elementos precisos da organização espacial de cada uma das *'ilhas'* e das áreas correspondentes, assim como o número de fogos que cada uma continha na sua estrutura. Só desta forma seria possível entender a fundo que 'tipo' de gesto deveria ocorrer em cada um destas estruturas

[223] COSTA, Alexandre Alves, 'A ilha proletária como elemento base do tecido urbano. Algumas considerações sobre um título enigmático' in *Cidade Participativa: arquitectura e democracia: S. Victor*, p.53
[224] VÁZQUEZ, Isabel Breda, CONCEIÇÃO, Paulo, *'Ilhas' do Porto – Levantamento e caracterização'*, 2015
[225] *terrain vague*, expressão francesa que representa um terreno baldio ou uma parcela vazia. Ambas a palavras, contém uma ambiguidade e complexidade múltipla de significados, o que nos permite utilizar a expressão para caraterizar a categoria urbana e arquitectónica com a qual nos aproximamos aos lugares, territórios, ou edifícios que participem de uma dupla condição. Por esta razão, consideramos o termo 'vague' no sentido do vazio, livre de actividade, improductivo, em muitos casos obsoleto, e simultaneamente como algo impreciso, indefinido, vago, sem limite determinado e sem horizonte futuro. (SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Presentes y futuros – Arquitectura en las ciudades*, p.23)
[226] SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Presentes y futuros – Arquitectura en las ciudades*, p.12
[227] SOLÀ-MORALES, Ignasi, op.cit., p.23
[228] SOLÀ-MORALES, Ignasi, 'Terrain Vague', in *Territórios*, p.187-188
[229] VÁZQUEZ, Isabel Breda, CONCEIÇÃO, Paulo, 'Ilhas' do Porto – Levantamento e caracterização', Município do Porto, 2015



i112 Corredor comum, '*Ilha' dos avós*, 2020

assim como no vazio comum que as liga à malha urbana, isto é, à cidade.

Neste processo interpretativo e, garantindo uma clarificação do mesmo, procuramos uma sistematização do tipo *'ilha(s)'* a partir do espaço vazio, agregador da unidade. Tal como Álvaro Siza, acreditamos que "as preocupações atuais ligam-se mais ao repensar dos espaços livres do que ao interior dos fogos, onde parece possível encontrar rapidamente os 'tipos' adequados."[230]

tipologia

Deste modo, optamos por setorizar os núcleos habitacionais em quatro 'tipos' distintos: as *'ilhas'*, nas quais se integram a *ilha-corredor* e a *ilha-pátio*; Assim como os conjuntos não estruturados e os híbridos. A acrescentar às 'ilhas', é ainda possível identidicar no setor os bairros operários; as quintas; e as vilas operárias (D4).

Na sucessão de desenhos, notas escritas e mapas diversos, constrói-se uma forma de ver. Um olhar próximo, táctil que tentava a pouco e pouco encontrar linguagens, padrões, dominantes, aprendizagens que pudessem despertar, mais do que um modo de ver, um modo de fazer, na implicação do *gesto* e da ação.

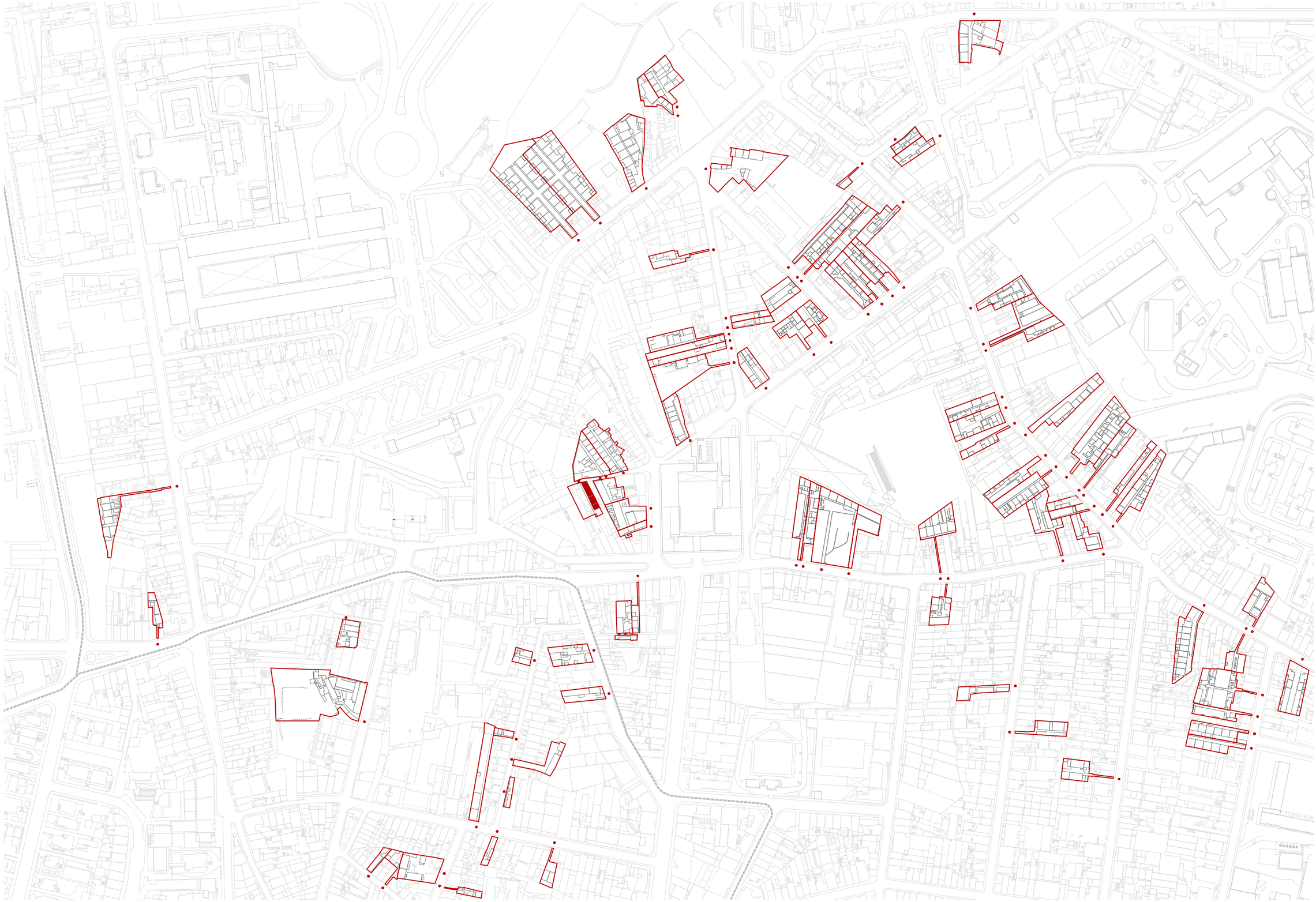
Ainda que se tenham identificado um conjunto de parcelas com morfologias muito distintas, condicionadas pelos limites de cada um dos lotes, parece existir um conjunto de elementos relativos à organização espacial destas estruturas, que apresentam algo em comum. Une-as o vazio, independentemente da sua forma. Une-as o verdadeiro sentido da comunidade que tende a desaparecer. Não basta embelezar ou cristalizar uma estrutura física que no fundo é muito mais do que isso. É necessário transformar, reencaminhar e conectar o espaço das *'ilhas'*.

Na sua maioria, as *'ilhas'* formam-se em espaços exíguos com pouca luz, agregados lado-a-lado, no muro-limite de uma só fachada. Repetem-se os materiais, os sistemas de *'ilha'* para *'ilha'* assim como, em cada casa se repetem as formas de ocupação, de gestão e de organização espacial. É precisamente, desses encontros padrão – *problemas* – que interpretamos – *soluções*.

Vemos as *'ilhas'* como inevitáveis oportunidades de transformação, de setores edificados da cidade, habitualmente desconsiderados, reinventando a sua morfologia, o que não será o mesmo que, atualizar o seu 'cenário' urbano. Seja essa transformação um processo de consolidação, extensão, fragmentação, rutura, explosão de aglomerados, seja a sua demolição-conservação; ou o seu restauro, a sua reabilitação, a reconstrução de edifícios de maior ou menor valor histórico-artístico. Todos eles formam (a) cidade. E é nesse preciso momento que a arquitetura surge como ponto mediador – como instrumento e perceção de futuro.

[230] SIZA, Álvaro, 'A ilha proletária como elemento base do tecido urbano' in *Cidade Participativa: arquitectura e democracia: S. Victor*, p.46

D3 Planta de localização das 89 *'ilhas'* interiores ao *fragmento*



D4 Planta de localização dos vários núcleos de habitação



'ilhas'

a. *'ilha'-corredor* organização espacial de um conjunto de habitações em ala contínua ao longo de um ou mais corredores (padrão e/ou desenvolvimento variável)

a.1.*'ilha'* construída num ou mais lotes, perpendicularmente à rua de acesso, com desenvolvimento ao longo da sua profundidade; a.2.'ilha' construída num ou mais lotes, paralelamente à rua de acesso.

b.*'ilha'-pátio*

b.1. *'ilha'* construída em vários lotes, com unidades organizadas em redor de um espaço central; b.2.*'ilha'* construída perpendicular à rua de acesso, com pátio em frente; b.3.*'ilha'* construída paralela à rua de acesso com pátio em frente.

c. *conjuntos não estruturados* (padrão variável)

aglomerados sem organização aparente, com caracter por vezes temporário ou adaptadas a partir de antigas estruturas pré-existentes.

d. *híbridos* (padrão variável)

fusão de modelos distintos numa mesma parcela.

bairros operários

evolução das *'ilhas'* com maior preocupação nas condições de habitabilidade; maior área de ocupação dentro de um quarteirão; maior cuidado na disposição organização e das unidades; soluções construtivas mais versáteis; geralmente com mais de um piso, com áreas úteis maiores.

quintas

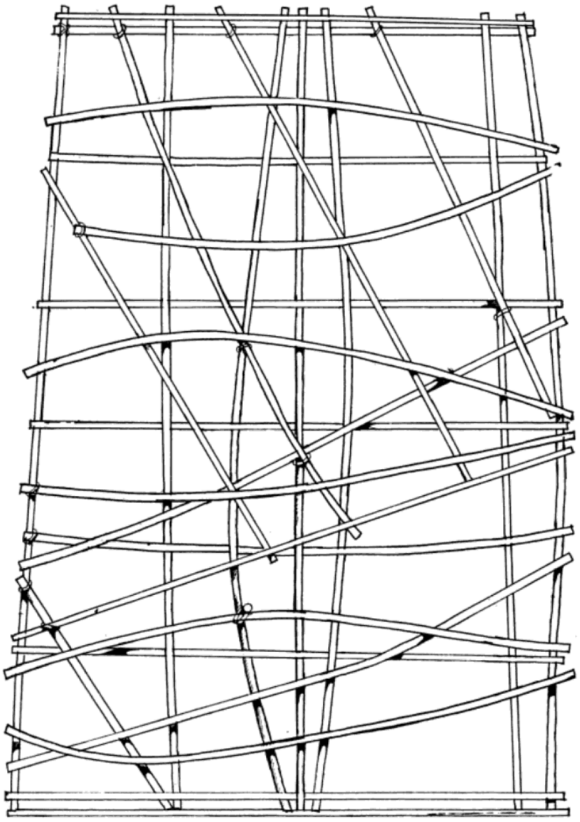
aglomerados com disposição espacial pouco estruturada; sem organização aparente ou organizados em redor de um espaço interior; comum em zonas periféricas da cidade, e/ou em antigos núcleos rurais; acesso independente (podem existir unidades sobrepostas) com partilha de um mesmo número de porta; antigas ou atuais habitações de agricultores/caseiros, associados a terrenos de cultivo – áreas agrícolas, e frequentemente a uma casa de maior dimensão, a partir da qual crescem gradualmente; métodos constructivos maioritariamente tradicionais; unidades por vezes adaptadas a estruturas pré-existentes destinadas a armazenamento de bens ou animais (palheiros, estábulos...).

vilas (operárias)

estruturas de pequena dimensão, idêntica à organização da *'ilha'*; maior preocupação no desenho no desenho e qualidade das unidades e respectivas espaços exteriores; organização espacial em fileiras; acesso independente com partilha de um mesmo número de porta; áreas de pequena dimensão, ainda que superiores a das *'ilhas'*;

(construção geralmente promovida por uma empresa, para os respetivos funcionários ou operários, na primeira metade do séc. XX).

[leitura tipológica]



mapa náutico de los navegantes del archipiélago Marshall, Micronesia.
[dibujo, J. B.]

i113 Desenho de Juan Borchers, publicação *D7*

a estratégia
conjunto de intenções a partir do desenho

> *Os pensamentos habitam o tempo. Utilizam o tempo para existir, tal como o fruto utiliza a árvore para existir. Não há solo onde pousem os pensamentos, a não ser que consideres o cérebro uma instituição compacta, de onde as coisas não caem. / Escrever, desenhar: são ocupações evidentes do espaço. Do espaço magro que é uma folha, mas espaço. Uma ideia não desenhada não escrita não ocupa espaço, ocupa tempo.* (Gonçalo M. Tavares)

Convivem neste mesmo espaço – circunstância de projeto – a *escrita* e o *desenho*. Não poderia ser de outra maneira, isto porque, "não escrevemos para contar o que sabemos ou o que estudamos, escrevemos antes, para pensar sobre o projeto, para aclarar-nos àcerca das nossas perguntas e também para construir novas perguntas."[231] Digamos que, uma simbiose plena de perguntas e de possibilidades de resposta(s). Da teoria à prática, um caminho: "a teoria identifica-se com a prática, sendo a prática demonstrada racional e necessária através da teoria e, por sua vez, a teoria realística e racional [demonstrada] através da sua prática."[232]

Só o tempo e o espaço possibilitaram explicar esta realidade, partindo dos pontos que, neste lugar, são coordenadas, eixos do movimento-intuição. No espaço não há sequência, há extensão e há um percurso a ele inerente, que parece estar mais domesticado e ser menos inofensivo que o tempo.

Prestemos atenção ao quotidiano: "em todos os lugares encontramos pessoas que usam relógio, mas é muito raro encontrar pessoas que usem bússola. Precisamos de saber as horas em todos os instantes (...) mas nunca nos perguntamos onde estamos. Acreditamos saber: estou na minha casa, no escritório, no metro, na rua."[233]

Desta tessitura compósita de continuidade(s), enunciada pela estação 02., culminamos na 'fenda' que nos inquietou e inquieta desde o início. A ferida aberta da ilha mar passou a *'ilha'* terra e com ela trouxe a condição resistente, do 'ser *ilhéu'* no seu estado *primitivo* e *frágil*.

ser-arquiteto

Para lá dessa espécie endémica, 'ser *ilhéu*', fundou-se o 'ser *arquiteto*'. Um criador que organiza, gere, ordena formas[234], cria *circunstância* – do homem para os outros homens. A sua ação, não fatalmente determinada, tem, portanto, um significado, um propósito, uma escolha que influencia o(s) outro(s) e por isso, não emerge de gestos vazios de sentido. Antes de arquiteto, pensemos que "é o homem entre os homens, na qual nos debruçamos, o organizador do espaço – criador de felicidade."[235]

[231] VALDERRAMA, Luz, *La construcción de la Mirada: tres distancias*, p.22
[232] BO BARDI, Lina, 'Teoria e filosofia da arquitectura' in *Lina por escrito – textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, p.82
[233] PEREC, Georges, *Especie de espacios*, p.127
[234] Fernando Távora 'sobre a posição do arquitecto' escreveu que "encontrar a forma justa, a forma correcta, a forma que realiza com eficiência e beleza a síntese entre o necessário e o possível, tendo em atenção que essa forma vai ter uma vida, vai constituir circunstância." (TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, p.74)
[235] TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, p.75



i114 Ayquina, Calama, fotografia de Guy Wenborne - esta é uma fotografia que German del Sol mostra constantemente, reforçando uma das questões essenciais da arquitectura: "direção, o propósito de algo, que se tem de manter, tem que suster a própria obra. E não é qualquer coisa. Uns vão para lá e outros vão para cá. Quando os propósitos são os mesmos, arma-se uma ordem, mas não é uma ordem organizada por estruturas físicas. (...) a ordem retira-se da vida e não ao contrário." (SOL, Germán del, 'Germán del Sol. Ver a través', entrevista de Igor Fracalossi, in *ARQ+1*, Chile, 2013, p.14)

O verbo *continuar* está diretamente implicado com o *transformar*. "Transformamos o espaço como nos transformamos a nós próprios: de súbito e sucessivamente, confrontados com o 'outro', coletiva e individualmente."[236] De encontro, Manuel Mendes escreve: "no projeto, enunciar-observar-desenhar é expressão criativa em sistema aberto, no qual e pelo qual informam-enformam a modificação para transformar que não imitar, conservar, inovar." Quando mencionada a hipótese da arquitetura trazer consigo alguma inovação, acrescenta ainda, que não pensamos diretamente no "objeto de tutela, sobre a solução material, sobre o resultado formal, mas traçada em primeiro lugar sobre o instrumental, o método, sobre o como se aborda, sobre o saber construir outros processos."[237]

Acredita-se num discurso transformador, numa *prática-de-projeto* em que o arquiteto possa também ter uma voz ativa com o seu *desenho*. "Sabemos que, não é necessário destruir para transformar. Para a transformar, é necessário e indispensável não destruir a cidade. Ou ficará apenas um crepúsculo sem olhos de poeta em cada um de nós – os olhos que trazemos ao nascer."[238]

Enquanto arquitetos, "falamos como estrategas, falamos de coisas que podem suceder ou não. Não falamos com critério de verdade."[239] Lina Bo Bardi acrescenta, ser dever fundamental "dos técnicos, dos urbanistas, dos arquitetos, estudar e compreender, no seu profundo sentido espiritual, aquilo que se poderia chamar alma de uma cidade: sem essas premissas, uma planificação, um plano de urbanização serão um esforço estéril e pior uma colaboração com o rolo compressor da especulação."[240] Só assim, será possível *(re)encantar o mundo*.

A arquitetura está na cidade

Nas primeiras linhas afirmativas do texto de I. Solà-Morales, *Presentes e Futuros. La arquitectura en las ciudades*, deparamo-nos com o que queremos expor nesta estância: "a arquitetura é consubstancial à cidade, [e disso] não há qualquer dúvida. Que a cidade seja só uma arquitetura pode ser uma afirmação muito mais problemática." A hipótese sobre a qual queremos trabalhar, e que Ignasi também defende, "é algo mais modesta que a afirmação de Leon Battista Alberti, para quem a cidade não é outra coisa mais que uma grande arquitetura e para quem cada arquitetura poderia entender-se como uma pequena cidade."[241]

Se alguma dúvida subsistisse depois desta nota introdutória, acrescentaríamos que a arquitetura está na cidade, forma parte dela e reúne em si, movimentos da vida urbana.

[236] SIZA, Álvaro, *01Textos*, p.299
[237] MENDES, Manuel, 'Da intervenção na cidade histórica – longa duração e desenho. Destruição-imitação/conservação-inovação/modificação-projecto', in *Re-habitar Centros Antigos*, encontros AAP – Habitação, 1998, pp.12,21
[238] SIZA, Álvaro, op.cit., p.20
[239] Entrevista a Enric Miralles in *Intuición*, p.61
[240] BO BARDI, Lina, 'Olho sobre a Baía' - Crónicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida, in *Diário de Notícias* (1958)
[241] SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Presentes e Futuros. La arquitectura en las ciudades*, p.10



i115 Sistema *quipu*, Incas, Museu de Arte PreColombino, Santiago do Chile, 2019. - censo, memória e registo. Artefacto e sistema mnemónico (de) controlo composto por cordões cores, permitiu um eficaz controlo económico e simultaneamente o registo de factos históricos dos incas (embora estes não usassem um sistema de escrita). Da contabilidade das colheitas, às quantidades depositadas nos armazéns do Estado, os nascimentos, as mortes, os casamentos, os recrutamentos para o exército, para o campo ou para as obras públicas. Os nós indicavam as quantidades e as cores, o tamanho ou a grossura do cordão, indicavam o critério, a inteção – propósito(s).

Parece-nos que a cidade, hoje, não deverá ser um organismo-estrutura, virado para si próprio, isolado, mas antes um corpo inter-relacional, interconectado, voz no conjunto que ultrapassa a matéria do construído.

Quando Alexandre Alves Costa propõe que "esperamos vivamente que não se faça uma 'flor', mais ou menos folclórica, com a recuperação de uma ilha, isolando-a do conjunto de que faz parte naturalmente. Seria fácil e inútil."[242] Fala precisamente disto, numa relação umbilical, onde o singular – *unidade* e *parcela* – e plural – *cidade* - se tocam na procura de uma *(re)invenção*.

Acreditamos que "a nova cidade nascerá do que há e de algum modo pertence a todos: ruas, praças, jardins, casas (...) anónimos construtores e pensadores, saber acumulado."[243] O existente, como material 'primeiro', estruturador no próprio processo da projeção – arquitetura. Eventualmente, é possível construir partindo da leitura do que existe, o que não significando esquecer completamente o que existe.

Na realidade, "todo o problema de intervenção é sempre um problema de interpretação de uma obra de arquitetura já existente, as formas de intervenção são formas de interpretar o novo discurso que o edifício pode produzir."[244] Um voltar a dizer algo, numa determinada direção.

Eixo Rua de Nove de Abril

Indo de encontro a essa suposta direção, a aproximação ao lugar foi-se fazendo de forma crescente. Da *cidade*, chegamos à *unidade operacional* e, no interior do *fragmento,* encontramos um eixo potenciador do *gesto*, a Rua de Nove de Abril (D5).

Entre o abandono e as quase inexistentes condições de habitabilidade, identifica-se neste percurso uma grande concentração de núcleos habitacionais, entre os quais a *'ilha'* despertador -*'ilha dos avós'*. Assim como acontece na Rua Silva Porto, as parcelas densamente construídas, miolos do quarteirão outrora efervescentes, encontram-se hoje em células expetantes, deixadas ao esquecimento, ao abandono e uma iminente degradação.

Com base nesse reconhecimento, o nosso maior objetivo situa-se no potenciar daquilo que a cidade em si contém e com ela, desenhar a 'mudança'. Uma mudança assente numa estratégia de "'conhecimento-modificação' do existente e no confronto com a estrita 'invenção-produção' do novo."[245]

Essa atitude deveria, neste sentido, "envolver o desenho do espaço público e do privado da mobilidade e dos recintos especializados, do organismo global e dos indivíduos." Há que

[242] COSTA, Alexandre Alves, 'Anotações para sete imagens' in *Cidade Participativa: arquitectura e democracia: S. Victor*, p.30
[243] SIZA, Álvaro, '1975. Memória de Sevilha' in *Cidade participada: arquitetura e democracia – S. Victor*, p.15
[244] SOLÀ-Morales, Ignasi, 'Teorias de la Intervencion Arquitectonica', in *Quaderns*, 1982
[245] MENDES, Manuel, 'Da intervenção na cidade histórica – longa duração e desenho. Destruição-imitação/conservação-inovação/modificação-projecto', in *Re-habitar Centros Antigos*, p.5



i116 Eixo Rua de Nove de Abril, Porto, 2019

ter em conta que, neste lugar – porção de uma cidade maior – "tudo aponta para a necessidade de morfologias abertas, interativas, nas quais os critérios mínimos sejam as únicas leis que organizem o rápido processo pela qual se passa de um estado urbano a outro."[246] As *práticas-de-projeto* que daí surjam, estão, portanto, integradas numa cidade necessariamente líquida, mutável. Uma cidade distante do passado, que deve suster "mecanismos de autorregulação, de interação e de reajuste durante o próprio processo."[247]

Um discurso 'aberto', 'livre' e disponível é o que se pretende com a especulação de algumas linhas que surgem da necessidade de evidenciar o que realmente importa. No 'abismo' existente entre a arte e a realidade, é aqui que o *fragmento* "transforma-se então num animal volúvel, de patas inquietas e de olhos inseguros."[248]

A partir da ancoragem neste eixo, cria-se uma circunstância de projeto, para que daí possa surgir uma nova ideia de tempo, no confluir de memória, história e contemporaneidade. Ignasi Solà-Morales, na revista *Lotus* (1985) escreveu: "o projecto de uma nova arquitetura não só se aproxima fisicamente da já existente relacionando-se visual e espacialmente com esta, como estabelece uma interpretação exata do material histórico com o qual se confronta."[249]

•

escalas

O arquiteto Fernando Távora costumava dizer "que a arquitetura vai desde a colher, do garfo, da garrafa ao território. No fundo a arquitetura é tudo isto. Desenhar um garfo é pensar todas estas diferentes escalas. E pensar um problema do território não é independente de pensar o que é um desenho, o desenho de uma garrafa."[250]

No seguimento deste pensamento, reconhecemos no estudo das *'ilhas',* três níveis:

a. *unidade* – no estudo das possibilidades de aumento de áreas, através de agregação ou associação de células – crescimento horizontal - ou pelo sistema de sobreposição de um piso, conforme as dimensões típicas detetáveis – o crescimento vertical. Sabemos que a *casa*, *célula* ou *unidade*, continua a ser "um dos lugares privilegiados para a experimentação arquitetónica e com mais motivo, para a experimentação de possibilidades e inovações que podem propor-se para a habitação."[251]

b. *parcela* - na organização espacial e ocupação de cada *'ilha'*. Nas variantes de parcela para parcela, os critérios definidos deverão ter manifestações diferentes em função da *'ilha'*.

c. *cidade* – estudam-se as possibilidades de intercomunicação das várias parcelas, através da criação de novos percursos no interior dos quarteirões. Não esquecemos a frase de A. Siza: *'ilha'*, é um possível suporte de evolução da cidade hoje.

[246] SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Presentes y futuros – Arquitectura en las ciudades*, p.14
[247] Idem, ibidem
[248] SIZA, Álvaro, 'Construir', in *01Textos*, p.25
[249] SOLÀ-MORALES, Ignasi, 'Dal Constrasto all'Analogia. Transformazioni nella concezione dell'intervento architettonico', in *Lotus*, 2/1985
[250] TÁVORA, Fernando citado por Manuel Mendes, 'Despertadores de Projecto e Conhecimento, Intersecções e Perspectivas'- Conferência, 2012
[251] SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Presentes y futuros – Arquitectura en las ciudades'*, p.17

D5 Planta do eixo da Rua de Nove de Abril - tipos de intervenção



N

0 5 25m

legenda: r1, rua de nove de abril; r2, travessa do carvalhido; r3, rua de monsanto; r4, travessa da bica velha; r5, rua nova do regado; r6, rua de silva porto; r7,travessa de monsanto; r8 rua de nicolau marques guedes; r9 travessa nova do vale formoso; r10 rua freire de andrade — espaço não edificado público — limite ilha — edificado



n.328 (14)



n.348 (15)



n.357 (16)



n.371 (17)



n.441 (18)



n.517 (19)



n.569 (20)



n.585 (21)



n.625 (22)



n.639 (23)

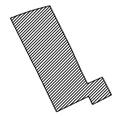


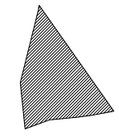
n.647 (24)

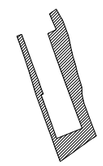


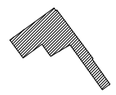
n.659 (25)

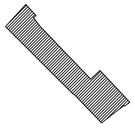
o umbral







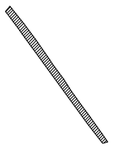


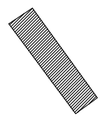


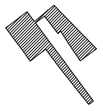


o vazio

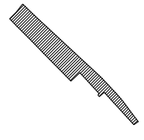












o vazio



n.328 (14)



n.348 (15)



n.357 (16)



n.371 (17)



n.441 (18)



n.517 (19)



n.569 (20)

n.585 (21)



n.625 (22)



n.639 (23)



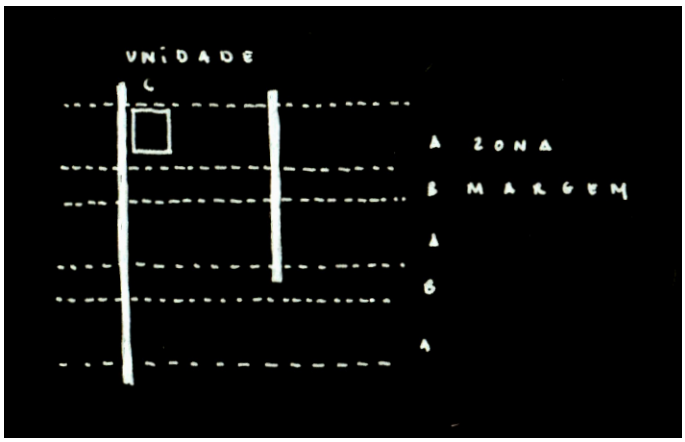
n.647 (24)



n.659 (25)

o comum





i117 Estudo dos suportes a partir do livro *El diseño de suportes*, Habraken

Relembremos que todo este *fragmento* assume caraterísticas de um *terrain vague* e, por esse motivo, vemos como mais urgente pensar a *parcela* e a *estrutura*, na sua comunicação com a *cidade*. Só depois, será possível olhar e pensar as *unidades*. Por essa razão, pensamos que "a arquitetura e o desenho urbano quando projetam o seu desejo [intenção] sobre o espaço vazio, um *terrain vague*, parece que não podem fazer mais do que a introdução de transformações radicais, (...) pretendendo, a todo o custo, desfazer uma magia incontaminada do obsoleto no realismo da eficácia."[252]

Um caminho estratégico

Interpretemos o *desenho 6*, um "processo de síntese, de reunião de coisas, de combinação."[253] Neste mapa tocam-se depósitos, no ensaio de várias 'linhas' que estimulam um caminho estratégico para resolver o problema das *'ilhas'*. Chamamos 'linhas', aos suportes de edificação na qual se poderão, posteriormente, manipular as *unidades*. Estas duas palavras "expressam a suposição de que uma área pode ser diferenciada em duas partes: uma, em que o individual tem o controle [unidade] e outra, em que a comunidade decide coletivamente [suporte]."[254]

suportes

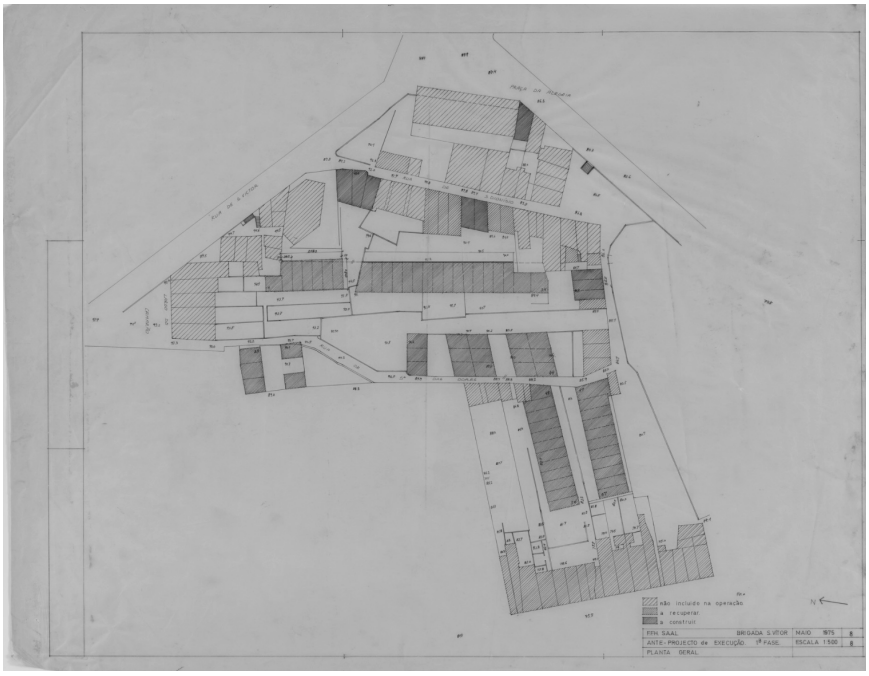
Vê-se o *suporte* como uma estrutura que é desenhada e posteriormente construída num lugar específico. Um suporte, por definição, "é uma estrutura que permite optar na distribuição de cada unidade casa."[255] Enquanto que as *unidades autónomas* contêm em si mesmas os elementos móveis que são construídos dentro do suporte para criar a casa. Nesse sentido, a *unidade* deverá ser "adaptável, capaz de ser usada em muitas combinações diferentes e em diferentes estruturas de suporte."[256] Uma casa só é criada, "quando o individuo constrói uma unidade autónoma num suporte. A casa é o resultado de ambos, a comunidade e o individuo a jogar cada um na sua parte."[257]

Mas, para além do desenho das *unidades*, preocupa-nos desenhar, a uma escala urbana, os antigos *suportes* e os novos *suportes* que se possam vir a prever para parcelas livres. Cada gesto de desenho expresso sobre a folha de papel, traduz o propósito de regular o tecido, sem condicionar a futura distribuição das *unidades*.

Sendo que, a eventual variação nos dimensionamentos dos *suportes* indicia ou acolhe hipóteses de variação de escala, conformes às áreas e *tipos de intervenção* a propôr. As linhas de meação de edifícios e/ou parcelas, sintetizam, portanto, uma ideia ou um desejo expresso de continuidade, de contaminação e ainda a possibilidade de metamorfose.

[252] SOLÀ-MORALES, Ignasi, 'Terrain Vague', in *Territórios*, p.191
[253] ALEXANDER, Christopher, *El modo intemporal de construir*, p.280
[254] HABRAKEN, N.J., *El diseño de suportes*, p.18
[255] Idem, p.41
[256] Idem, p.18
[257] Idem, ibidem





i118 Planta com a sinalização do que construir e o que recuperar, S. Victor, Porto, 1974-77

i119 *Muro-ruína*, S. Victor, Porto, 1974-77

tipos de intervenção

Assim, definimos a possibilidade destes *gestos* 'moleculares' reconhecerem em cada área, um tipo de intervenção: *construir*, (a), terrenos totalmente livres, nunca antes construídos; *demolir* (b1); *demolir* e *construir*, (b2), transformar o existente; *reconstruir*, (c), aproveitamento de alguns elementos existentes, dos quais são exemplo – paredes e fundações, entre outros elementos de edifícios semidemolidos ou em visível estado de degradação, no seu interior; *adicionar*, (d), acrescentar ao que existe *conservar*, (e), manter o que existe, melhorando-o; *recuperar*, (f), permanecer com o que existe, adaptando o programa aos espaços existentes; *ruína*, (g), cicatriz e memória.

À semelhança da operação de S. Victor, aqueles *gestos* 'moleculares' assumem um método[258] em que o projetar se vai ajustando e ativando progressivamente, no ensaio de 'soluções abertas' no campo da experimentação. Ao retomarmos este projeto-estratégia, refletimos sobre as suas várias fases de aproximação ao desenho urbano. No emaranhado dos esquissos, planos, o dito "confronto permanente com o real em transformação"[259], parece estar sempre guiado, não por uma expansão, mas para a consolidação e ordenamento da cidade.

o coletivo

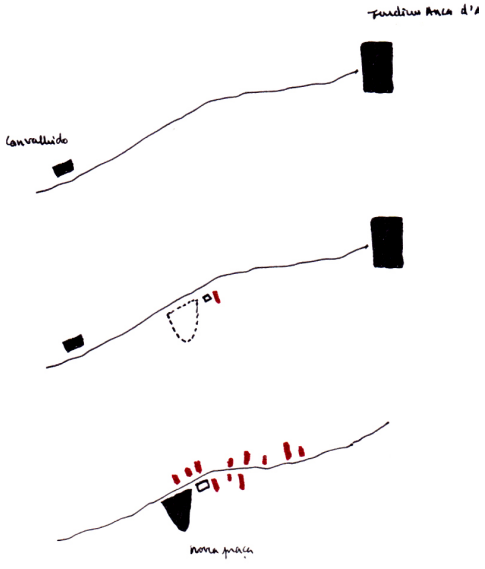
Em São Victor, o quadro interventivo, mais do que os interiores dos fogos, revela alguma prioridade nos espaços abertos, aos espaços coletivos, e nos percursos que os ligavam, mantendo ou possibilitando a vida em comunidade. Neste sentido, a associação dos vários espaços fazia-se em percursos, espaços comuns e equipamentos, potenciando assim uma vivência social 'aberta', longe da ideia de gueto e contrariando uma lógica especulativa e selvagem de aproveitamento dos lotes. Eram desenhos "simultaneamente topográficos e topológicos, tácteis e instintivos; desenhos de grande interioridade, talvez, de querer ser, de querer habitar. Não um ser abstrato, mas um ser particularmente concreto"[260] , real e nitidamente humano. Por essa razão, o carater simples da arquitetura, depurado na forma, feito a partir de recursos materiais pobres, que no entanto, não deixava de sugerir uma "vivencia humanizada do quotidiano."[261]

E porquê evocar o processo SAAL, na especificidade da operação de S.Victor? Ainda que este tenha ocorrido numa circunstância com propósitos muito próprios para o tempo vivido, vemo-lo como uma oportunidade de refletir sobre a forma de reverter o discurso, apoiando-nos no seu método e na sua capacidade propositiva e organizativa, transpondo-o para a realidade da nossa contemporaneidade.

Um princípio comum: agarrar a cidade existente e tentar abri-la, relacionando o antigo e o novo[262] no projetar de uma 'nova' cidade. Uma 'nova' paisagem urbana real, através de

[258] *Método* não é o mesmo que *objetivo*. Não podemos confundir ou restringir este método, intenção de um gesto, a um objetivo que deverá ser comum.
[259] COSTA, Alexandre Alves, 'Anotações para sete imagens' in *Cidade Participativa: arquitectura e democracia: S. Victor*, p.17-18
[260] MENDES, Manuel, 'Para além da arte: do nomadismo ao erotismo' in *Cidade em performance prototypo'01*, p.3-4
[261] TAVARES, Domingos, 'SAAL – S.Victor' in *Cidade Participativa: arquitectura e democracia: S. Victor*, p.113
[262] Na amplitude da problemático do 'antigo' e do 'novo', queremos "construir sobre o passado, pois vivemos em cidades do passado e sobre ela ou com ela fazemos a cidade para o futuro, e assim foi a história quase sempre."





i120 Primeiro esquema da estratégia de intervenção

um processo de sedimentação no ato consciente de que "construímos sobre o passado, pois vivemos em cidades do passado e sobre ela ou com ela fazemos a cidade para o futuro, e assim foi quase sempre na história."[263]

Desenho estratégia: praça, laboratório, casa

Aldo Rossi, tantas vezes lembrava, especialmente nos desenhos das crianças, "a palavra TEATRO, MUNICIPIO, CASA, ESCOLA é a definição e a nota de chamada para o edifício autêntico, que não pode ser desenhado. Essa palavra remete para a experiência de cada um. A arquitetura deve ser pouco caracterizada apenas aquele tanto que sirva a fantasia ou a ação."[264] Também nós, optamos por encontrar no desenho-estratégia, três palavras síntese do *gesto*: o *vazio* – PRAÇA, o *praticável* – LABORATÓRIO e a *célula* – CASA. Agregam-nas os percursos, as circulações e os fluxos que confluem da necessidade de ligar, (re)conetar. Das linhas divergentes às convergentes, a maior intenção está em penetrar esse 'miolo' esquecido disponibilizando-lhe um novo vazio comum, agregador. Um *vazio* que convide a permanecer, a relacionar, a comunicar.

o vazio

Recorremos a um exemplo-metáfora prosaico utilizado por Fernando Távora. O caso do famoso queijo com buracos em que, embora os buracos não alimentem, eles são indispensáveis para a total definição das suas caraterísticas."[265] Só depois dos *vazios* 'unificadores', será possível construir esses cheios, unidades edificadas. Será inocente pensar num projeto para uma *'ilha'*, quando o problema permanecerá nas outras *'ilhas'*.

Neste sentido, o espaço *praticável* implantado no interior da *'ilha dos avós',* surge anexo à praça. Uma porta independente com acesso pela Rua de Nove de Abril e uma janela virada para este – um *vazio* comum. Não faria sentido noutro local ou de outra maneira. O laboratório quer ser um espaço próximo da problemática com a qual estamos a trabalhar, permitindo diálogos entre o arquiteto e os habitantes.

Tudo isto, expresso no *gesto* desenhado, sintetiza-se em três frases:

"Construir o construído.

Construir com a necessidade do presente.

Construir a esperança do futuro."[266]

(SANDINO, Fernando Villanueva, 'Construir sobre el Passado', in *Rehabilitacion y ciudad Historica*, 1988)

[263] SANDINO, Fernando Villanueva, 'Construir sobre el pasado' in *Rehabilitacion y ciudad historica*, p.15

[264] ROSSI, Aldo, *Autobiografia científica*, p.77

[265] TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, p.18

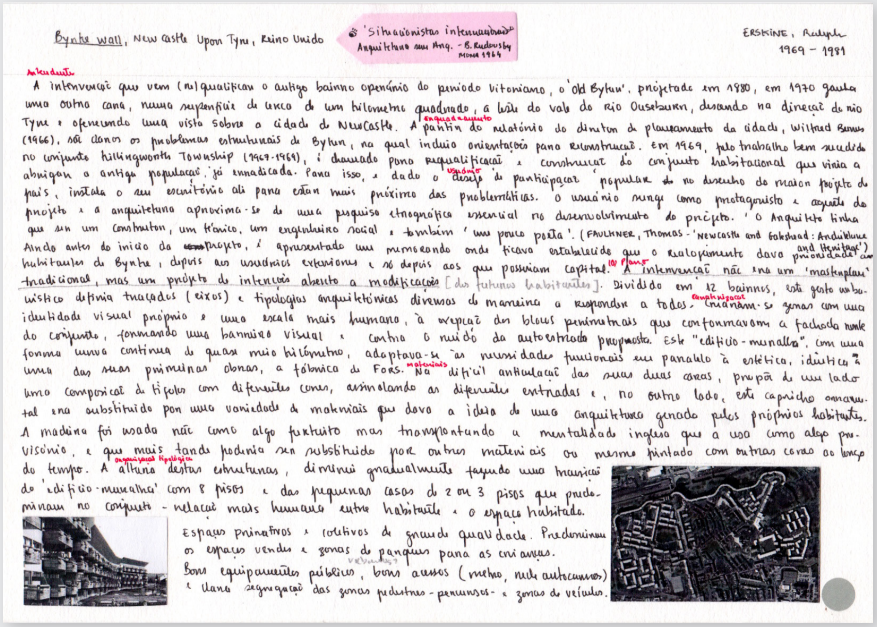
[266] SANDINO, Fernando Villanueva, 'Construir sobre el pasado' in *Rehabilitacion y ciudad historica*, p.15

D6 Planta da estratégia - praça, laboratório, casa



0 5 25m

legenda: novos eixos pedonais — limite parcela — suportes da edificação existente novos suportes de edificação - - - limites novo espaço público ····· limites ilha avó laboratório



i121 Ficha de obra, *Byrke Wall*, Ralph Erskine, 1969-81 (frente e verso). — Para enterdemos as caraterísticas de um lugar, temos de estar lá. Ouvir, sentir, ver para depois saber como intervir. À semelhança do que acontece no processo desta obra de Ralph Erskine, entendemos que o laboratório teria quer ser implantado no lugar a estudar e ensaiar por nós.

o laboratório
dinamização de um praticável

> *eu tento traduzir o meu problema na pedra. O ato de perfurar dá início ao processo de negação da pedra. O problema está em como completar a negação, separar qualquer coisa da pedra sem, ao mesmo tempo, a destruir, mas transcendendo-a, conquistando-a. (...) faço isto com a minha imaginação, com a força da minha vida. Ponho-a ao serviço do meu inconsciente.* (Louise Bourgeois)

O praticável *laboratório-ilha* surge da necessidade de pensar sobre o que não se vê. Esses espaços distantes do olhar comum, lugares ocultos – espaços humanos reais. Há que "esforçar-se por imaginar, com a maior precisão possível, debaixo da rede de estradas, a panóplia da redes de esgotos, a passagem das linhas de metro, a proliferação invisível e subterrânea de ductos (eletricidade, gás, linhas telefónicas, rede de água, rede pneumática) sem as quais a vida seria impossível na superfície."[267]

A cidade vive irremediavelmente com esse subterrâneo apontado por Georges Perec, assim como vive necessariamente com a estrutura das *'ilhas'* no seu interior. Tal como temos de pensar no que está para lá dos nossos pés, esse limite-chão, não podemos esquecer-nos do que está para além de uma fachada ou de um muro 'cego'. Só assim será possível reinventar a cidade no manuseamento dos *frágeis* fundadores, que não são apenas forma e matéria (D7).

Nesta forma de pensar, numa passagem avulsa – *Circunstância* – relembrou-se Fernando Távora, na sua consideração de que "um edifício sem fundações, tal como uma árvore sem raízes não existe. As fundações de um edifício ou de uma cidade têm de ser mais profundas e mais significativas que as suas fundações físicas." Se tal pressuposto não acontecer, perde-se referência, perde-se "gravidade, não chega ao eixo da Terra, não chega mesmo ao coração do Homem, porque se entretém na dolorosa e fácil aventura da forma pela forma, pelo êxito da imagem, pela eloquência balofa, pelo decorativo contra a estrutura, pela falsidade contra a inteligência."[268]

Na partilha de pensamento com F. Távora, o que o laboratório procura é estudar, especular, experimentar, ensaiar *in loco*, a *fragilidade* da matéria, do sistema, da condição que pertence à *'ilha'*. Ele procura ver fazer e crescer, o que não é o mesmo que estar pronto a usar, a habitar. Ele quer ser *dispositivo-despertador* na articulação, organização e desenho do espaço de uma cidade líquida.

E organizar não poderá, neste sentido, ser o mesmo que ocupar ou sobrepor. 'Organizar' está 'implicadamente' ligado ao dar uma ordem, "pressupondo que por detrás dele está o homem ser inteligente e artista por natureza, donde resultará, que o espaço ocupado pelo

[267] PEREC, Georges, *Especie de espacios*, p.89
[268] MENDES, Manuel, 'Para além da arte: do nomadismo ao erotismo' in *Cidade em performance prototypo'01,* p.132-133



i122 *Patio and pavilion*, Alison e Peter Smithson, Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Inglaterra, 1956. — o nosso laboratório, à semelhança deste quer ser um pavilhão onde, efetivamente, se discutem aspetos e símbolos da vida das *'ilhas'*. É um espaço onde se encontram as respostas, a partir do enaio de soluções.

homem tende sempre para (...) a criação de harmonia, que é a palavra que traduz exatamente equilíbrio, jogo exato de consciência e de sensibilidade, integração hierarquizada e correta de fatores."[269]

O *desenho* deste conjunto de intenções, não deixa de ser, também ele, um campo de experiência que parte da ideia de *esboço*. Claude Monet, em notas escritas em cadernos soltos, escreveu que "os esboços são espetáculos que exprimem mais intensidade."[270] Gostávamos de lembrar que este não é um processo 'fechado', é, pelo contrário, um processo em 'aberto', capaz de conter novas linhas, novas deambulações numa mesma direção: a *(re)invenção*.

À semelhança desse gesto 'disponível' e 'aberto', convocado anteriormente, "a arquitetura deve ter a capacidade de recortar a sua forma, de modo a que seja, sobretudo, plásticamente recetora de qualquer tipo de mudança"[271] ou a transformação no espaço-tempo. Esta arquitetura, nasce do processo e da experiência, e não está "ancorada no rigor [métrico] de uma planificação prévia, da standardização tipológica ou definição estilística." [272]Criar figuras, corpos e lugares, implica necessariamente essa constante de corte e de recorte, de adaptação e de espaço, no alcance da já mencionada *liberdade de acontecimento*.

•

Na possibilidade de criação desse laboratório, dispositivo ativo, começamos pelo estudo e o aprofundamento de uma das *'ilhas'*. Iniciamos pela *'ilha'* dos avós (anexo II)[273] , a 'ilha' que também foi habitada por nós, e pela qual continuaremos a lutar, tendo em vista a qualificação desta e da(s) outra(s) *'ilha'(s)*. "Só assim uma e outra serão do homem e para o homem."[274]

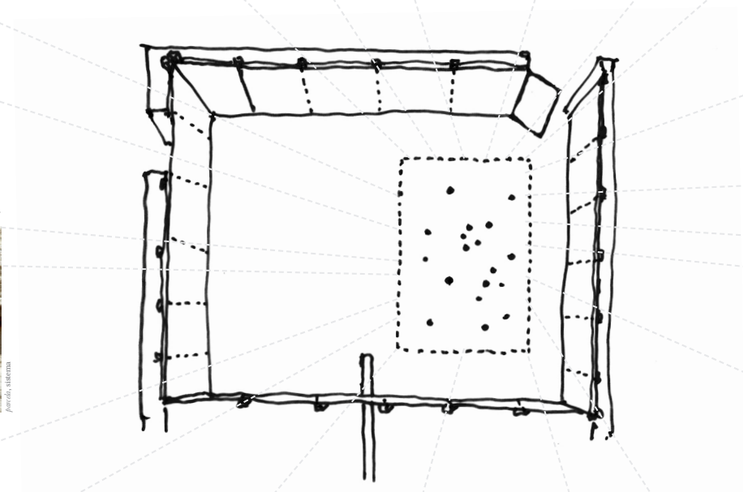
Queremos acima de tudo, neste gesto primeiro, favorecer um *acontecimento*-motor de uma ação maior. "E neste querer o acontecimento há qualquer coisa de progressivo (...) para permitir tudo o que na vida é imprevisível."[275] Gerimo-nos pela direção do sentir, do que é leve e fluido na potencialidade de usos – essa matéria que tanto aparece como desaparece.

•

O *esquecimento*, imagem do abandono na dimensão do 'problema' desmontado, agora configura uma outra perspetiva. Uma nova posição no *ato cartográfico* – um movimento de aprendizagem na elaboração de um roteiro - a que nos propusemos de início. Na pertinência nas palavras de Fernando Távora, transcrevemos: "o conhecimento do passado vale na medida do presente [e] esquecer e recordar são atitudes fundamentais e complementares. Esquecer é um modo de selecionar, e por isso uma forma de recordar."[276]

[269] TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, p.14
[270] MALRAUX, Henri, *O Museu imaginário*, p.58
[271] SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Presentes y futuros – Arquitectura en las ciudades*, p.15
[272] Idem, p.12
[273] No anexo II, construi-se um pequeno caderno - ideia de método. Dos levantamentos feitos à mão e posteriormente transformados em plantas, cortes e alçados rigorosos, às fotografias das vivências nos espaços, das transformações percetíveis também na troca de palavras permitida pelas entrevistas realizadas aos habitantes da *'ilha'*. Para saber como intervir, como desenhar e pensar o espaço da *'ilha'*, há que entender parte da sua História.
[274] TÁVORA, Fernando, 'História e vida dão-se as mãos' in *Habitação Popular na cidade Oitocentista*, p. XIII
[275] ROSSI, Aldo, *Autobiografia científica*, p.27
[276] TÁVORA, Fernando, citado por Sérgio Fernandez, 'Prefácio', in *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*,

D7 Laboratório na identificação de alguns *frágeis*



f 11.



parede, sistema

f 1.



cobertura, sistema

f 4.



parede, sistema

f 22.



parede, corpo

f 8.



parede, sistema

f 16.



cobertura, materia

f 17.



parede, elemento

f 7.



parede, elemento

f 13.



parede, corpo

f 12.



cobertura, elemento

f 6.



parede, sistema

f 20.



parede, elemento

f 14.



parede, sistema

f 9.



parede, elemento

f 18.



parede, elemento

f 2.



cobertura, elemento

f 15.



parede, sistema

f 5.



cobertura, materia

f 21.



parede, acontecimento

f 19.



parede, elemento

f 3.



cobertura, materia

Recuando à identificação dos vários 'tipos' de *frágil*, reconheceram-se nas estruturas das *'ilhas'*, duas escalas onde podemos identificar esses *frágeis*: a *parcela* e a *célula*. (A *'ilha'* habitada por mim nos últimos seis anos foi o principal 'despertador' no processo de identificação, posteriormente alimentado pelo levantamento das restantes *'ilhas'*)

[leitura pitoresca]

f1, as ripas de madeira e placas de platex e ou cartão canelado, são os materiais eleitos para desenhar os frágeis revestimentos interiores. De um entramado entre as ripas que fixam as várias placas aos barrotes ocultos, às paredes e o teto inclinado, caraterizam-se por uma quadricula irregular onde se fixam os mais variados elementos: cabos, interruptores, fichas, quadros, chapéus, objectos-memória.

f2, em cada uma das unidades, na procura de definição de um limite em compartimentos limitados na dimensão do seu espaço, desenham-se membranas - cortinas - tanto no exterior como no interior. É um vulto que faz a transição do 'aqui' para o 'acolá', na simplicidade de um tecido ora rendado ora de cor única.

f3, nas paredes, o reboco rugosamente caiado a branco.

f4, na sua maioria, as infraestruturas de abastecimento de água, aqui reduzido à ideia de tubo, é colocado à vista sobre o muro de granito, à semelhança do que acontece com o as infraestruturas elétricas e redes tv e telefone, isto é, todos os cabos que alimentam o espaço habitado da *célula.*

f5, o pavimento no interior, caracteriza-se em alguns compartimentos com cimento com óxido de ferro e queimado à colher. Surge mais do que uma vez, enquanto solução económica, impermeável e de fácil limpeza, dada pela continuidade, na existência de juntas.

f6, um entramado de sistemas metálicos: tubulares e cantoneiras T diversos na sua espessura, comprimento e diâmetro, criam a base, onde assentam geralmente as chapas de fibra de vidro que protegem o corredor. Estes 'alpendres' ora querem proteger da chuva, ora proporcionar sombreamento do espaço comum. Da fragilidade material da chapa, torna-se possível a sua fixação por meio de perfuração, o que permite que a partir de um fio ou arame esta seja ancorada à estrutura.

f7, no alçado principal das células constituintes da parcela, imergem, por vezes, para além do plano-muro, as vigas que sustentam a cobertura. Figuram um perfurar que ocorre sensivelmente de dois em dois metros e que permite o solucionar de vários corpos a ela adjacentes. Desde o suporte físico para a estrutura dos alpendres ao longo do corredor comum, ao apoio que se realiza na passagem dos cabos elétricos, assim como ao pontual 'contraventamento' de outros sistemas.

f8, sobre a cobertura em chapa de fibrocimento pousam pedras, tijolos, objectos vários que asseguram a fixação por gravidade da chapa perante as mais adversas condições atmosféricas.

f9, rica na transparência e simultânea possibilidade de criação de um limite-muro, são vários os momentos em que se recorre à utilização da rede, quer seja rede de galinheiro, de vedação ou outro tipo.

f10, em dois pontos extremos que seguem a linha do corredor comum ou contornam o pátio, fixa-se a corda que limita a zona de secagem da roupa. Esta corda é, quando extensa no seu comprimento, sustentada em pontos intermédios por elementos verticais – ramos, ou pequenos troncos secos - que permitem por um lado a tensão da mesma e a sua possível ascensão depois de estendida ou recolhida a roupa.

f11, nas *'ilhas'*, às quais estão anexos terrenos, podem observar-se vestígios estruturas de apoio agrícola ou apoio industrial.

Particularizando a *'ilha'* habitada, utilizada como ponto de partida para a presente análise, reconfigura-se a estrutura da latada e a presença do lagar num espaço anexo. Nos elementos verticais em ferro, apoiavam-se barrotes de madeira a uma cota variável de 3 metros. Estes ocupavam transversalmente o terreno, com espaçamento que variava entre os 4 e os 5 metros. Perpendiculares, incorporavam-se neste sistema de apoio à vinha, um conjunto de cabos que iam de um extremo a outro do terreno e permitiam que esta se desenvolve-se horizontalmente.

f12, da necessidade do improviso ao percorrermos a(s) *'ilha'*(s), identificam-se objectos do quotidiano adaptados eficazmente a outros fins. Neste caso em particular, utiliza-se um funil como remate do tubo de ventilação do espaço anexo

f13, no plano-chão, definido pelo cimento a cru, surgem pontualmente pequenos altares com cerca de 7cm de altura, de nível, que se manifestam na continuidade do material, aqui revestimento exterior. Paralelamente a esta linha desenham-se um conjunto de canteiros que caraterizam o alçado principal do espaço habitado - casa - e conformam uma zona de verde em cada um dos momentos de entrada para o interior de cada *célula*.

f14, ao longo do espaço comum, as tampas em ardosia surgem como solução para tapar diversas aberturas, necessárias.

f15, imersos em terreno outrora jardim da casa principal, permanecem ainda marcas de canteiros improvisados. Pedras sequencialmente dispostas ao alto definem o seu limite e desenham diferentes formas adaptáveis à especificidade de cada lugar.

f16, a utilização da cor, na marcação da entrada ou do próprio corpo da unidade, define-se na expressão de identidade. Cada 'porta' de acesso à *'ilha'*, tinha uma cor distinta assim como cada uma das unidades da linha profunda que desenhava o espaço habitado. Uma espécie de 'palete' que permitia identificar o limite no alçado, de cada uma das células pertencentes a um sistema maior.

f17 - *parcela*, elemento
o tanque, elemento comum, destinado à lavagem da roupa dos que habitavam a parcela da *'ilha'*. No início ou no fim do corredor comum, assumia-se como um ponto de encontro, importante na dinamização deste espaço.

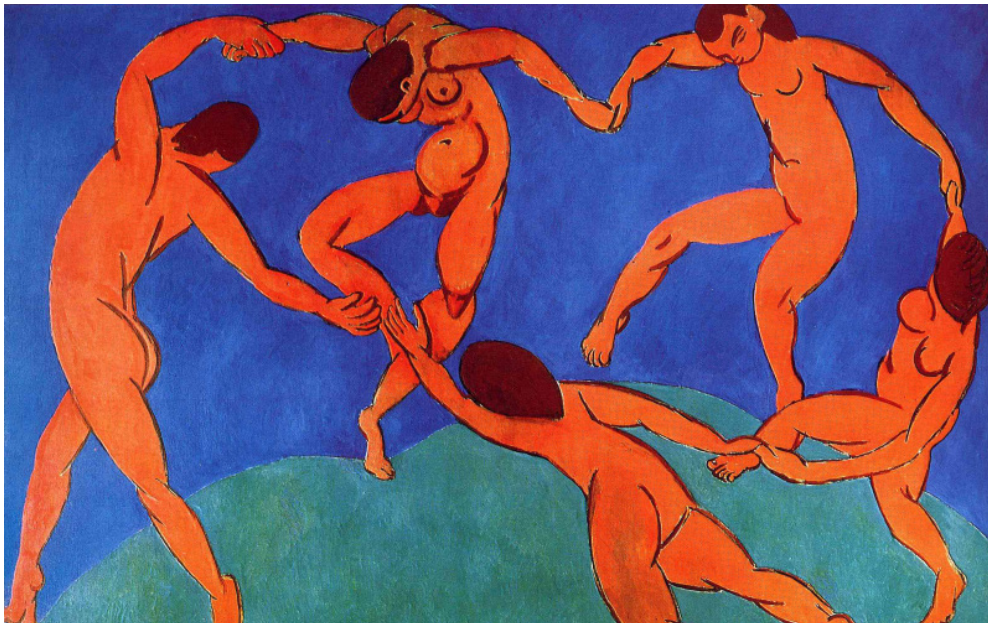
f18, pontualmente ao longo do corredor, surgiam pequenos lavatórios, pontos de higienização, formalizados em 'corpo(s)' de apoio à unidade, *célula*, extremamente limitada nas suas dimensões.

f19, o espaço umbral entre o público e o privado, que tanto acontecia na transição da rua para o corredor comum, como na passagem do corredor comum para o interior da *célula*.

f20, o muro, carateriza o limite da corredor da *'ilha'*.

f21, o corredor, formaliza o espaço de acontecimento da expressão comunidade. Na ideologia de espaço comum, desenha-se como elemento agregador das várias células. Une as partes ao todo, *'ilha'*.

f22, paralelamente aos corpos construídos das unidades, construíam-se pequenos anexos de armazenamento de objectos ou mesmo de animais.



i123 *La danse*, Henri Matisse, 1910. No contexto desta pintura, composição relacional, Matisse escreveu: “o primeiro elemento da construção foi o ritmo. O segundo, foi a ampla superfície da cor, o azul. O terceiro foi o tom verde escuro. Seguindo esses elementos, os personagens poderiam ser vermelhos, para obter uma concordância luminosa.”

A partir daqui a única coisa que queremos é "encontrar a liberdade da contradição (imprevisibilidade da ação) que disponha espaço de reconstrução – sem dogmas de redenção, reconhecer os fundamentos da criação e escola do projeto. O nosso problema é mais precisamente este: encontrar a lei na liberdade"[277], de uma experiência[278] que parta (sempre) do real. Não esqueçamos que "o detentor dessa total liberdade do corpo, dessa 'desinstitucionalização', é o povo."[279] E, não podemos deixar que a urgência dos problemas seja um limite à qualidade e à poesia, sabendo que em toda a sua riqueza e complexidade, "as raízes se encontram e só num movimento popular coletivo e irreversível." [280]

Desta forma concluímos que ao longo de toda a dissertação – na ideia de projeto – não está em causa uma luta entre o arquiteto mais ou menos livre, ou uma possível luta entre modernos e tradicionalistas, ou racionalistas e organicistas. O que queremos é (re)configurar pontos que os unam e daí situar-nos para podermos tecer ou (re)encontrar uma nova linha do *projeto-de-arquitetura*: uma voz do *silêncio*.

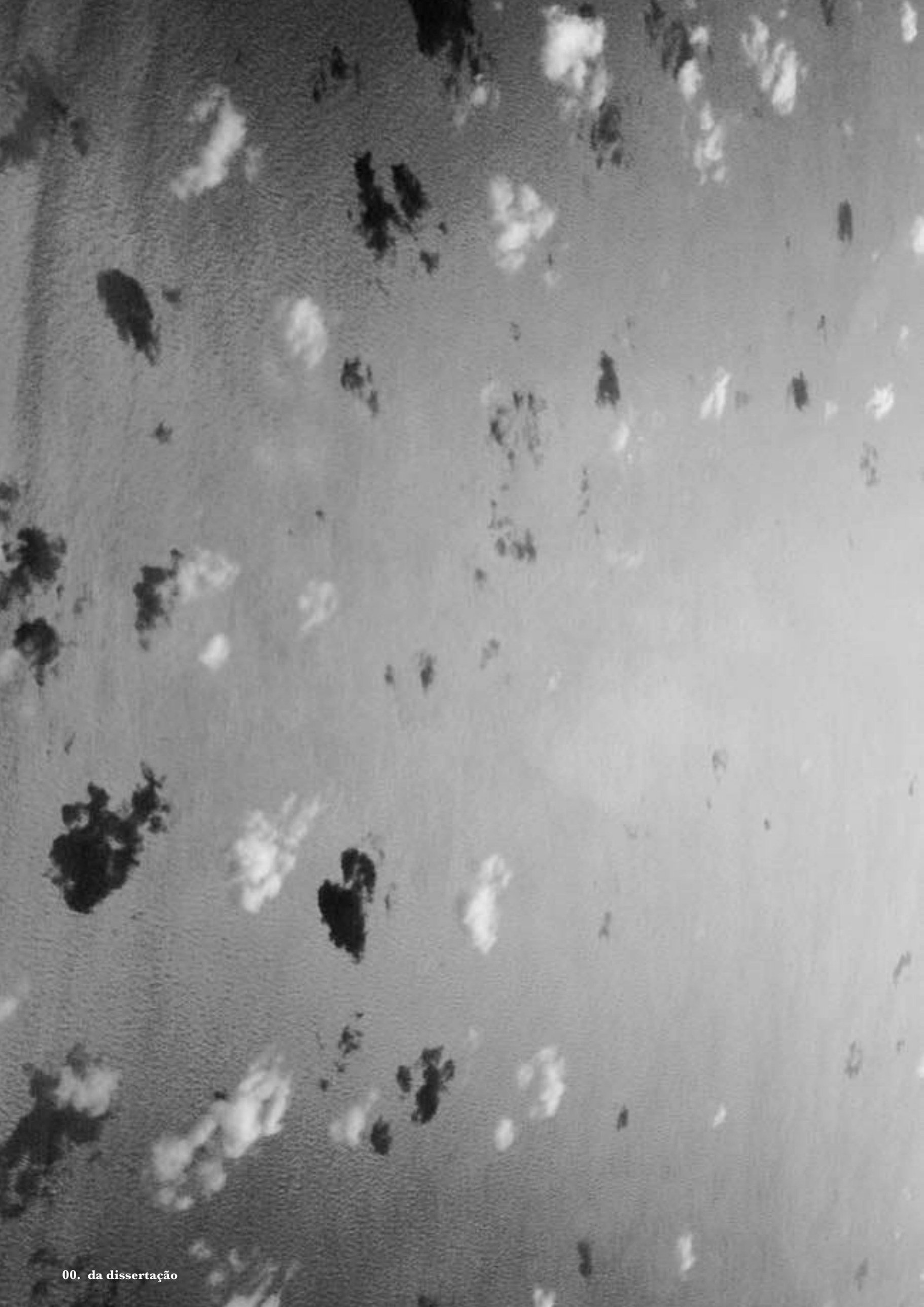
José Miguel Rodrigues, p.12

[277] MENDES, Manuel, *Do Esquecimento – 'para além da arte: do nomadismo ao erotismo'*, p.4

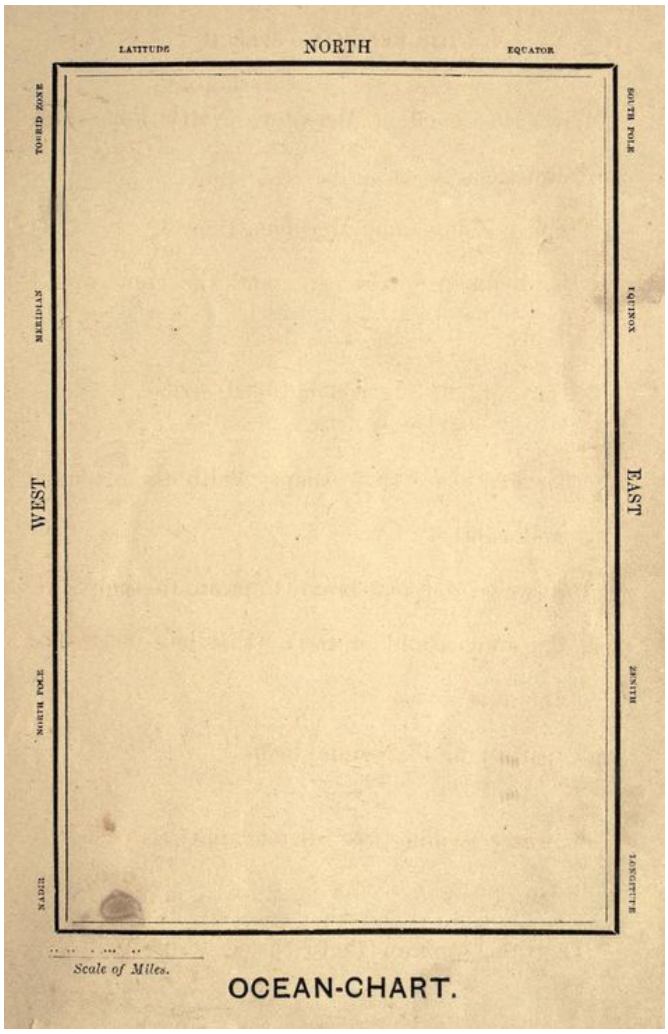
[278] *experiência*, acto ou efeito de experimentar, quer esta palavra se entenda como conhecimento imediato de uma realidade dada (observação), quer como conhecimento de uma realidade provocada, no propósito de saber algo, particularmente o valor de uma hipótese cientifica; observação; prova; ensaio; tentativa; conhecimento obtido pela práctica; conjunto de modificações vantajosas trazidas pelo exercício às nossas faculdades, das aquisições que faz o nosso espirito pela observação e comprovação de factos, em geral, de todos os progressos mentais proporcionados pela vida (Dicionário da Língua Portuguesa)

[279] BO BARDI, Lina, 'O projecto arquitectónico' in *Lina por escrito – textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, p.154

[280] SIZA, Álvaro in *Cidade participada: arquitectura e democracia – S. Victor*, contracapa



00. da dissertação



i124 Ilustração *Mapa do oceano*, Henry Holiday – livro *The hunting of the snark*, Lewis Carroll, 1874

Silêncios
o *ato* do fazer

> *em todas as épocas e em qualquer lugar, num processo integrador, (re)ligador, do homem e da sua realidade, que parte sempre de um nada que é nada e conclui em outro Nada que é Tudo, um Absoluto, como resposta limite e solução espiritual da existência.* (...) *Toda a arte primitiva do oriente, acaba no mesmo conceito espiritual* (...) *todo o Renascimento acaba na última pintura vazia de Velázquez. E toda a arte contemporânea está a entrar numa disciplina de silêncios e eliminações, para desembocar num novo vazio.* (Jorge Oteiza)

As linhas escritas ao longo da dissertação nasceram do primeiro momento vazio, 'página em branco'. No *silêncio* – imensidão do papel A4 – imprimiram-se os primeiros símbolos, gestos, significados. Queríamos "escrever sobre o silêncio, deixando-se invadir por ele, mas com os sentidos bem abertos ao múrmuros do mundo"[281] – assim se definiu o início deste processo. Ao escrever sobre ele, conscientes da ambiguidade que a própria expressão pudesse causar, propusemo-nos antes "a coser frases num tecido de silêncio."[282] Um tecido feito de uma malha não totalmente fechada, que conduzisse o leitor à criação de um imaginário poético[283], pontuado por *silêncios* de escrita, imagem, desenho - composições. Criava-se passo a passo a ponte entre a teoria e a prática.

Tal constatação não significava que o *silêncio* se opunha à palavra. Pelo contrário, elas aliam-se, completando-se. Na verdade, consideramos que o *silêncio* é anterior e posterior à palavra, quando, depois dela, se dissipam os significados. Ele não pretende anular a linguagem escrita, mas transcendê-la ao que não se vê, mas sente[284]. A âncora está no que Platão chamou de *arrhèton* – o indizível – e Aristóteles, *aneu logou* – sem fala ou sem palavras. Lá, onde acaba o vocabulário, afirmavam os dois filósofos, abre-se a possibilidade de compreender, interpretar, de imediato as grandes verdades e também as pequenas.

•

Formalizando pausas, possibilidade(s) de um respirar, surgem pontualmente pequenos versos de *silêncio(s)*. Traduzem-se em *haikus*[285] e fazem parte de uma seleção 'Escola do Silêncio', integrados na escrita de José Tolentino Mendonça – *a Papoila e o Monge* (2015).

[281] BRETON, David, *Du silence*, p.215
[282] Idem, ibidem
[283] A *poesia* usa a palavra para desenhar um mundo onde é permitido transgredir o 'limite', o estabelecido, na desvinculação do significado 'habitual'. Mas a poesia não habita só a escrita: vive no quadro, no objeto, na imagem, no som, na paisagem, no ato arquitetura. Um poema é um rasto, uma fuga num desenho que nunca deixará de ser esboço, rascunho, alinhavado no tempo, fricção, linguagem. A *poesia*, elo do *silêncio*, exige uma pausa, uma interpretação e confronto, um confronto por si, dialogante. Desenhar ou "escrever poesia tem a ver com a escuta (...) não se trata de planeá-la trata-se por assim dizer, de realçar algo que já existe." (KAGGE, Erling, *Silêncio na era do ruído*, p.111)
[284] ARÍS, Carlos, Martí, *Silencios elocuentes*, p.64
[285] Os *haikus* japoneses são composições de três versos, com métricas fixas (5,7 e 5 sons), muitas vezes sem rima; espaço onde o instantâneo dá a ver o flagrante e o implícito, o assombro e a tensão intrínsecos à vida. Os haikus são textos breves, espaços de contemplação.





i125 *Orechio de Dionisio* (Caravaggio 1608), Siracusa, Sicilia, 413 a.c.

i126 Frame do filme *Poesia,* Lee Chang-dong, 2010

Em oposição a uma escrita densa, pesada, os *haikus* dispõem-se como uma outra forma de 'despertar' o leitor nas transições entre estações. Todos eles, variáveis nas palavras, são *silêncio(s)* em extensão. Encaramo-los como um qualquer gesto do 'fazer' ou do 'pensar', o que está à nossa volta, sempre, partindo do *silêncio* para poder a ele chegar.

No correr do trabalho, em tom de nota, foram-se classificando os *silêncios*. Iniciamos com o *silêncio do vazio* espelhado na figura da folha branca, um silêncio de ausência, de falta, de desaparecimento ou mesmo de morte. Seguidamente, deparamo-nos com o *silêncio de omissão*, isto é, a inexistência de som, a pausa do ruído que permitisse reflexão. Noutra posição, o *silêncio do oculto* que fala do que está esquecido, do que está em segundo plano, do profundo. E, por outro lado terminamos com o *silêncio de plenitude*, diretamente relacionado com o equilíbrio da composição, com a poesis associada à 'beleza'[286] que também nós procuramos no transcender da matéria arquitetónica. A arquitetura quer ser vista como *ato* poético.

Essa última visão do *silêncio*, guia do *fazer*, interessou-nos especialmente. Uma plenitude atmosférica, que todo o objeto artístico ou arquitetónico procura como no início e no fim, último. Neste contexto, no livro *Atmosferas,* o arquiteto Peter Zumthor escreveu: "acho muito bonito construir um edifício e pensá-lo a partir do silêncio. Ou seja, fazê-lo calmo, o que hoje em dia é bastante difícil, porque o nosso mundo é tão barulhento."[287]

Este processo do 'fazer' não se trata simplesmente de um método físico para responder a um problema. É necessário entender o essencial das coisas do mundo. O que se vê e o que não se vê e só depois transpô-las para o 'fazer' real. Independentemente se o tempo é passado, presente ou futuro, o que procuramos é a "liberdade de viver e trabalhar com tudo o que já foi feito na história do mundo."[288] Um processo de repetir ou copiar, mas, cuidado. Terá de existir sempre algo novo, "que nos indique outras possibilidades de trabalho, outras direções, outros modos de olhar, de sentir, de experimentar."[289] E, para esse elemento novo encontrar o seu lugar, é necessário olhar o existente para que a tensão significativa possa existir. Metaforizando Peter Zumthor diz: "lança-se uma pedra na água. A areia agita-se e volta a assentar. O distúrbio foi necessário. A pedra encontrou o seu lugar. Mas o lago já não é o mesmo."[290] Saímos do *silêncio* e regressamos.

Observemos o caso do *jardim de Ryoan-ji* em Kyoto, imagem capa do livro *Silencios Elocuentes* escrito por Carlos Martí Arís em 1999. A determinação da origem e autor do jardim permanece em mistério, não sendo esse um fator determinante para o que propositadamente queremos enunciar. Geralmente identificado como jardim das pedras, *kare-sansui*[291], define-se

[286] Ultrapassada a resposta primeira à necessidade, encontramos a *beleza* no passo a seguir. "Transformar as coisas feias numa coisa positiva é um passo à frente para a compreensão da realidade humana." E, quando falamos de coisas humanas, não nos referimos a um mero formalismo ou a uma posição marcadamente filosófica, estamos apenas a (re)criar uma realidade sensível, uma oportunidade que parte de uma experiência do real.
(BO BARDI, Lina, 'Conferência no XIII Congresso Brasileiro de Arquitectos' in *Lina por escrito – textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, p.181)

[287] ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*, p.31

[288] ZUMTHOR, Peter, 'Peter Zumthor - conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho' in *Jornal dos Arquitectos,* p.42

[289] Idem, p.44

[290] ZUMTHOR, Peter, *Pensar la Arquitectura*, p.17

[291] *kare-sansui*, paisagem seca com pedras e sem água.





i127 Performance *The artist is present*, Marina Abramovich, MoMA, Nova Iorque, 2010

i128 *Jardim de Ryoan-ji,* em Kyoto, Japão (pensa-se que foi construído no séc. XV)

no limite de um retângulo de 248m2, coberto de areia branca, onde repousam 15 pedras de diferentes tamanhos. Anexa a um templo, a composição do vazio jardim faz-se da disposição de núcleos distintos – ilhas – rodeadas de uma única vegetação, o musgo, sobre as quais o(s) corpo(s)-pétreo(s) assentam. Cada pedra parece ter um nome, uma forma, uma textura e um sentir que incorpora o todo conjunto. Num primeiro plano-chão, o manifestante movimento, instabilidade da areia, na qual posteriormente se posicionam as pedras, agarradas às entranhas da terra. Gesticula-se a composição e abertura a um *silêncio* acutilante. Transmite-se a plenitude de um todo que nos permite 'liberdade do pensar' e, no seu único limite (re) encontramo-nos com a imaginação; criam-se histórias; nascem figuras ímpares. São ilhas, montanhas, colinas ou a metáfora do homem?

A impossibilidade de silêncio

O *silêncio* em absoluto - vácuo - não existe.

Recorremo-nos de uma das experiências inquietantes a que Marina Abramovic se propôs. A ida ao deserto[292] e o instalar do medo. A primeira vez que foi ao deserto, imensidão de uma paisagem crua, a artista diz ter sentido o contrário do *silêncio*. Embora tudo o que a rodeasse fosse tão silencioso, a única coisa que ouvia era o circular do seu próprio sangue. Bombeava-o o coração deixando vivo todo o corpo e apoderava-se o *caos*. Foi esta a palavra utilizada pela artista, para descrever aquele momento. A existência palpita e o *silêncio* parece impossível. Naquele momento "as suas memórias e os seus pensamentos competiam entre si, tentando chamar-lhe à atenção. O seu objetivo era experimentar um vazio pleno, 'mente tranquila', tal como disse mais tarde."[293]

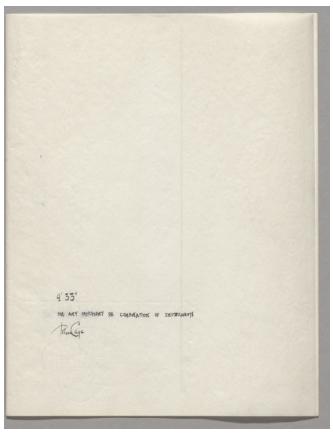
Em 2010, na performance, *The artista is present*[294], Marina Abramovic transformou a dimensão do *silêncio* em expressão artística. Permaneceu sentada durante 736horas e 30minutos, olhando 'olhos-nos-olhos' 1545 visitantes, sem dizer uma única palavra. Apenas demorava o suposto silêncio. Nas palavras da artista, acreditamos que o contrário do *silêncio* é o cérebro a trabalhar, a pensar. Talvez o *silêncio* nos ajude a escapar, a fazer uma pausa e não pensar em nada. Se soubermos geri-lo, incorpora-se uma cascata dentro do nosso cérebro.

Numa outra experiência, manifesto, a peça musical – *4 minutos e 33 segundos* – composta por John Cage em 1952, alude ao tempo durante a qual o intérprete deve permanecer em posição estática, num total *silêncio* perante o seu instrumento. Desse *silêncio* inquietante,

[292] [Paralelamente à artista, também nós partimos em direção ao Deserto do Atacama. Longe da intervenção humana, o imenso em tons terra, e a transparência das estrelas no vasto infinito. Eram enigmas do universo, num estado primeiro: o circunstancial 'cá em baixo' e essa espécie de eternidade 'lá em cima', assim o definiu Patricio Guzmán (fragmentos de uma entrevista a propósito do filme *Nostalgia da Luz*). Na inquietação borbulhante, o questionar sobre ser possível transportar, este sentir leveza para dentro do corpo-arquitetura. Olhar aquele céu de dia, torna-se uma tarefa difícil. Não existe nada. Apenas uma imensidão de azul e, por vezes, um pedaço de lua trémula. De noite, torna-se tudo mais fácil, a lua, as estrelas e a definição de constelações.] "O segundo prazer mais puro deste mundo, está no ouvir o trinar do silêncio. O primeiro está em olhar o céu." Esse céu noturno guiado por pontos e linhas - uma rede-constelação importante para uma ideia, intenção ou possibilidade de projeto, com lente na(s) *'ilha'(s)* do Porto. (LETELIER, Hernán, *El hombre que miraba el cielo*, p.55)

[293] KAGGE, Erling, *Silêncio na era do ruído*, p.128-129

[294] performance apresentada no *MoMA* em Nova Iorque.





i129 *4 minutos e 33 segundos*, John Cage, 1952

i130 Tindaya, a montanha sagrada da *Ilha* de Fuerteventura – um projeto de Eduardo Chillida

proporciona que o público, em pequenos sussurros e movimentos desconcertantes, crie ele próprio "o universo sonoro que a partitura em branco renuncia definir."[295] De uma experiência inesperada, o público poderia assim ouvir breves segmentos dos sons do mundo, ou talvez, no limite o seu ritmado pulsar. O *silêncio* parece que não existe, em todos os instantes parece existir um som, o mínimo que seja, e, se não o encontramos no exterior, alerta-nos o nosso interior – "o silêncio nunca é completo, assim como não existe o vazio em estado puro, (...) não é este um silêncio literal nem um silêncio de um fenómeno fisico."[296]

Nada está tão distante do *silêncio* de J. Oteiza como este *silêncio* mudo imposto pela obra de J. Cage. A(s) escultura(s) de J. Oteiza, não se fecha nem é impermeável, pelo contrário, cria um espaço recetivo, permitindo ao espectador inserir-se no espaço construído, e daí, criar diálogo(s). O *vazio* é encarado como construção, o que significa que a construção do vazio é por ele, "uma ação orientada à dissolução de tudo o que tende a ocupar estável, bloqueador e imóvel, o interior da obra, garantindo assim a sua condição de lugar disponível, irredutível."[297]

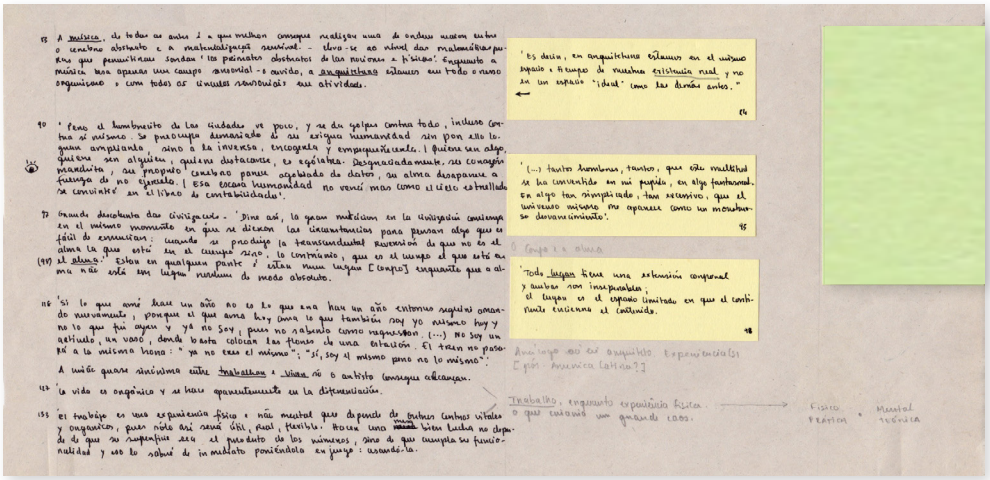
Aos olhos do escultor, o vazio adapta-se, gera e forma-se dos próprios limites da escultura, um espaço desalojado, um *silêncio* espacial aberto, disponível, em que o homem possa, necessariamente, ocupar espiritualmente – *símbolo profético*[298]. Num propósito de experimentação, a investigação de Oteiza centra-se na desocupação espacial do cubo, da esfera e do cilindro. É a partir desse processo de esvaziamento que se cria, o que chamamos de *vazio ativo*, um vazio que gera, proporciona algo. Da matéria evaporada, constrói-se esse *silêncio-vazio*, e o que deixa de ser visível, palpável, 'matérico', passa a um rasto, uma sombra – um *silêncio-atmosférico* que se converte no ingrediente da obra.

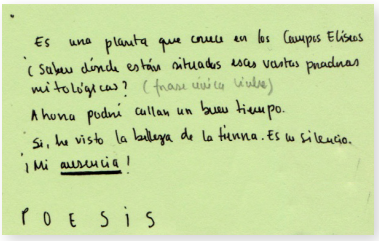
À semelhança do ocorre com Jorge Oteiza, em Eduardo Chillida, o *silêncio* parece-se com o *vazio*. Um *vazio* escavado, que é quem conduz, quem limita. Um oco que é quem envolve e cria espaço, possibilitando a existência da escultura. Não é contudo, algo que resulte da obra, mas sim algo que faz parte da obra, do seu processo de desenho. Deixa de ser ausência, para ser matéria presente no espaço esculpido – é um modo de construir, de compor espaço. Matéria e *vazio* pertencem por isso a uma mesma categoria.

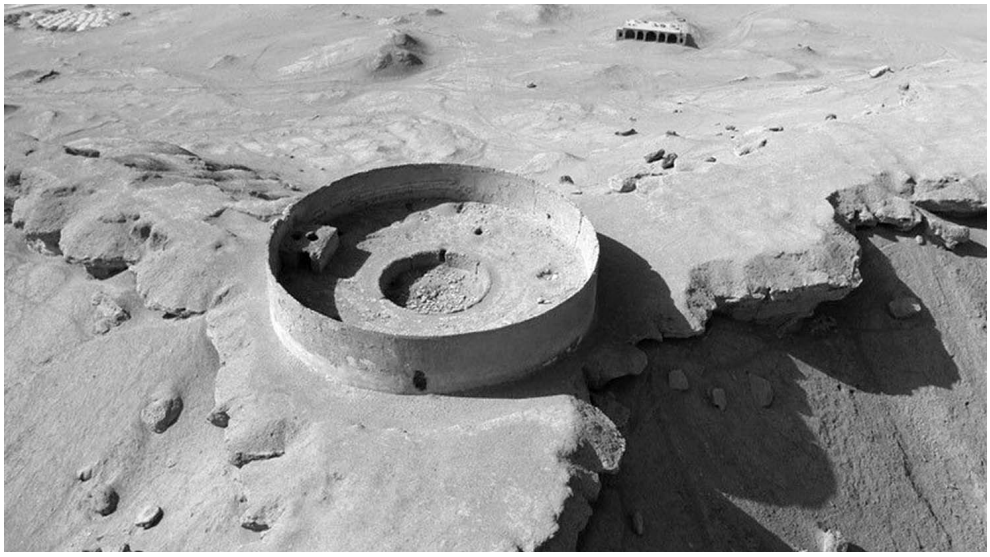
Silêncio na era do ruído

Na passagem pelo livro publicado em 2017 por Erling Kagge – *Silêncio na era do ruido* – cruzamo-nos com três princípios interrogativos fundamentais na construção nas várias estâncias do trabalho: O que é o *silêncio*? Onde é que se encontra? Porque razão agora é mais importante do que era antes?

[295] ARÍS, Carlos Martí, 'Oteiza o la construcción del vacío' in *Silencios elocuentes*, p.58
[296] Idem, ibidem
[297] Idem, p.60
[298] Idem, p.56







i131 Ficha de leitura, *Hiperpólis*, Juan Borchers, p.2

i132 *Torres do silêncio*, Yazd, Irão

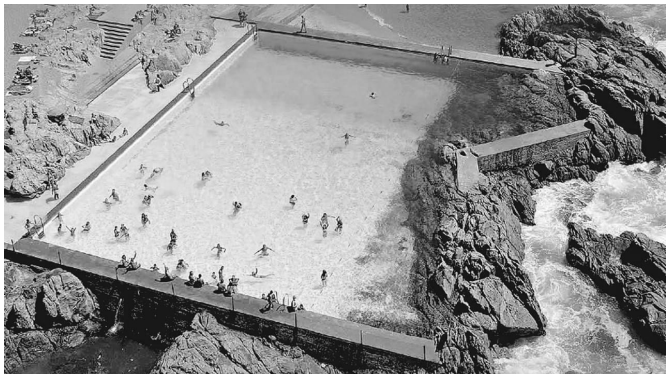
Importa-nos particularmente a desmistificação da necessidade de *silêncio* perante o ruido, caos quotidiano. O ruido parece viver connosco, um ruido opressivo e ensurdecedor de uma cultura mediática, emergente de efémero(s) fugazes. O ruido da informação e dos acontecimentos, que, "para fazer-se ouvir, não lhe resta outro recurso se não gritar ainda com mais força."[299] Estamos com isso, submetidos a um ritmo sincopado e frenético, feito em movimentos turbulentos de uma atualidade instantânea que ora é imagem fixa, palpável, ora desvanece. Por isso escrevemos e acreditamos piamente, que existe hoje, mais ainda, a necessidade do *silêncio*. Ele é única forma, meio, método, circunstância para nos opormos ao ruido de uma realidade caótica, artificial e sem sentido. A partir do *silêncio*, possibilitamos o instante do tempo em suspenso, garantindo estar fora do cenário febril da sociedade emergente em gestos de convulsão.

Quando Max Picard, em 1951 escreve o *Le monde du silence*. O que procura é analisar o *silêncio* como fenómeno em si mesmo, enquanto 'elemento' integrador básico da nossa consciência, a partir da qual surge a linguagem, expressão. Nesse mesmo livro, focado no homem contemporâneo, aponta que nada mudou tanto a natureza do Homem como a perda do *silêncio*. Salienta-se esta perda não só a nível comportamental ou social, mas como componente transformador do próprio Homem. Para o autor, o mundo vibra num ruido permanente, aniquilador, constante, em que o *silêncio* não existe ou tende a estar em vias de extinção. Segundo M. Picard, é preciso ter em atenção que não é possível representar-se ou caraterizar-se um mundo em que só exista a palavra, mas podemos representar um mundo em que só exista o *silêncio*.

Na oposição do som (realidade material possível de medir através de múltiplos instrumentos), o *silêncio* estabelece-se como ideia, noção, no âmbito do não palpável. O *silêncio*, tem simultaneamente a ver com a redescoberta por meio da pausa, podendo estar em qualquer lugar. Ele "não é um resto, (...) um vazio por encher, por muito que a modernidade, no seu desejo de plenitude, não poupe esforços para tentar erradicá-lo e instaurar um definitivo e continuo ruido."[300]

Esse *silêncio* que também existe na palavra poética[301], quer aqui ser matéria-composição natural do espaço construído. "Não há palavra sem silêncio"[302], assim como não há arquitetura, sem *silêncio*. E, só desse ponto possível habitação do *silêncio*, não escapamos ou não nos sobrepomos ao mundo, mas revelamos aquilo que são as suas dimensões ocultas. Isto significa, que o *silêncio* é um portador e aglutinador de conteúdo e significado, onde se suspende a palavra e o 'som' abre lugar a uma outra coisa. Não se isola, cria discurso e

[299] ARÍS, Carlos Martí, 'El ruido, el silencio, la palabra', in *Silencios elocuentes*, p.64
[300] BRETON, David, *Du silence*, p.7
[301] Segundo José Angel Valente: "o poema tende por natureza ao silêncio. Ou contém-o como material natural. (...) um poema não existe se não se ouve, antes que a sua palavra, o seu silêncio." ('Cinco fragmentos para Antoni Tàpies in *Material Memoria* (1979-1989), p.42)
[302] BRETON, David, op.cit., p.7





i133 Piscinas das marés, Álvaro Siza, Leça da Palmeira, Porto, 2004 (Fernando Guerra) — arquitetura(s) *de silêncio*

i134 Termas geométricas, Germán del Sol, Coñaripe, Chile, 2009 — arquitetura(s) *de silêncio*

organiza-o. Espaça linhas, planos, pontos, dando-lhes um novo sentido. Entre o ser e o não ser, o cheio e o vazio, o dizível e o indizível, há *silêncio*, um único corpo suspenso. Mas, o *silêncio* diz-se, faz-se? Há esperança?

Fernando Távora responde: olhando a circunstância contemporânea, ao focarmo-nos na dimensão do espaço, poderíamos dizer que "no meio de todo este caos de formas [manifestações, ruídos], "existe em verdade uma esperança." Cabe ao homem, "encontrá-la, mas porque é esperança e se vislumbra ainda em pequeníssimos sectores, a sua transformação em realidade generalizada será certamente resultado de árdua e custosa luta."[303]

Atmosfera, silêncio pleno

O objeto arquitetónico nasce de 3 condições: em primeiro lugar a *investigação*, cultura arquitetónica; em segundo a *poesis*, ligada ao equilíbrio entre a razão e a emoção; em terceiro e último o *silêncio*, na capacidade de transcender o lugar, a encomenda e o próprio autor, isto é, entender o arquiteto pela sua essência para poder considerar que todas as partes são o todo, arquitetura.[304]

Acreditamos piamente que o *silêncio* é o objetivo máximo da arquitetura. E por isso partimos de outros *silêncios* para poder chegar a este[305]. Não queremos com isto evocar o sagrado, falamos de um *silêncio* de relações assumidamente leves. Em sinónimos próximos ele é plenitude, composição, relação, sintonia, harmonia, equilíbrio, leveza. Ele é a *poesia* não como "uma realidade em si mesma, mas sim, uma relação."[306]

Da teoria à prática, aproximamo-nos de uma obra que contém no seu amago esse *silêncio*. Afastada de tudo, no interior da pequena cidade de Mechernich-Wachendorf, surge a Bruder Klaus (2007). Uma capela construída pelos agricultores locais, 'espaço essencial no meio do campo' é exemplo de uma "ideia que lida de um modo profundo com a existência humana e com os elementos: pedra, água, fogo, terra e céu."[307] Peter Zumthor, identifica-a como uma conexão com a vida, que só é possível se o pensar, e consequente, 'fazer' arquitetura estiver muito para além da forma e da construção.

No interior, reconhece-se uma gruta na amplitude do íntimo, súplica de introspeção, expressa numa concavidade negra em forma cónica feita de 112 troncos de árvores que permitiram a cofragem de 24 peças de betão. O exterior é transportado para esse interior apenas num ponto que proporciona a única entrada de luz deste espaço - óculo. Parece-nos a

[303] TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, p.46

[304] palavras pronunciadas por Hélder Casal Ribeiro a propósito da tese de mestrado, *Da casa do jardineiro. Encontro(s) no anónimo*, Manuel Jorge Carvalho, FAUP. 2019.

[305] [A propósito de uma viagem a Paris (Maio, 2019), recordamos o pronunciar de algumas palavras a partir das quais nasce a inquietação sobre a presença tutelar do *silêncio*. No interior do espaço de meditação na UNESCO, projetada por Tadao Ando, reuniram-se alguns alunos e professores. Sentamo-nos e por momentos repensámos a história e o propósito do projecto. Fez-se uma pausa. E no instante seguinte, o professor Sérgio Fernandez ouviu-se: "A arquitetura é precisamente isto, esta verdade, este silêncio que hoje aqui vemos". Ecoava a frase, em toda a viagem que antecipava o início de um processo de investigação, de (re)descoberta que tinha como ponto aglutinador, um único lugar, o *silêncio*.]

[306] BRETON, David, *Du silence,* p.111

[307] ZUMTHOR, Peter, 'Conversa com Ricardo Carvalho e José Adrião' in *Jornal dos Arquitectos*, p.50





i135 *Annunciata*, Antonello da Messina, séc. XV, Palermo

i136 Capela *Bruder Klaus*, Peter Zumthor, Alemanha, 2007

erupção de uma estrela acolhida num interior: uma *cabana primitiva*. Paralelamente, o exterior rígido e monolítico deixa-se conectar com o interior nos mais de 300 orifícios com cerca de 5cm de diâmetro, que perfuram os planos opacos para chegar ao plano texturado, espaço de abrigo interior. Esta justaposição, mística, sintetiza-se num sistema em pontos de luz dispersos – uma quase cintilante noite estrelada – que aspira a permanecer e refletir.

Desde o chão tosco em chumbo, na irregularidade da própria matéria ali depositada, às paredes que são resíduos de matéria e marcas de um processo, tudo nos encaminha à abertura superior. A obra faz-se de *silêncio(s)* e é a *poesia* da(s) matéria(s) permite o desenho de um espaço sensível. Esse *silêncio* a que nos referimos, gera vazio, suspensão do tempo, abrindo uma pequena fenda no cenário convulso e febril do quotidiano.

O corpo desta arquitetura, "apresenta o drama da construção silenciada na matéria, no espaço e na luz, no sentido em que, a arquitetura é a arte do silêncio petrificado"[308]. Podemos mesmo dizer que "não há arquitetura se não existir confiança na matéria"[309], não há arquitetura se o sentir não for convocado, não há arquitetura se a atmosfera não for de *silêncio*.

No questionar sobre o que é no fundo a 'qualidade arquitetónica', esse *silêncio*, o arquiteto conclui que esta só pode significar ser 'tocado' por uma obra, e não porque esta aparece nos guias arquitetónicos ou consta da narrativa da história da arquitetura[310]. Fala-nos de uma presença bela e natural que toca uma e outra vez em sucessivas perceções que caraterizam o sentir próprio, do que vai chamar *atmosfera*.

Segundo Juhani Pallasma, o *silêncio* é o "modo como o espaço se faz sentir em quem o habita". E, Peter Zumthor esclarece: primeiro, "entro num edifício, vejo um espaço e transmite-se uma atmosfera e numa fração de segundo sinto o que é".[311] As *atmosferas* são o *silêncio* e, o *silêncio*, é a nossa perceção emocional.

Por fim, a sempre enunciada questão:

Como é que se chega a atingir esta *leveza*, que P. Zumthor chama *atmosfera*, que, quando alcançada se transforma em *silêncio*? O domínio dessa resposta para alguns arquitetos parece simples: encontram-na no equilibro do cheio e vazio, do peso e da leveza, dessas matérias em mútua convivência – a imagem de uma *pauta musical*.

[308] ZUMTHOR, Peter citado por Juhani Pallasma, *Olhos da pele: a arquitectura e os sentidos*, p.48-49
[309] MANSILLA, Luis Moreno, 'Sobre la confianza en la materia' in *CIRCO*, p.7
[310] ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*, p.11
[311] Idem, ibidem

simbiose final

teoria e prática de projeto



i137 Pegada, Neil Armstrong, 1969

uma escavação: uma cena fugitiva, um canto de paisagem, uma reflexão agarrada em pleno voo, são os únicos meios de compreender e interpretar horizontes que, de outra maneira, mostram-se estéreis. (Claude Lévi-Strauss)

Iniciamos com as *ilhas*, para terminarmos com as *ilhas*. Trata-se de um regresso, não só às ilhas rodeadas de mar, mas também às *'ilhas'* circunscritas a muros, para, efetivamente, pensarmos que *ilha* é a nossa. Neste sentido todas as imagens, atlas e notas desenhadas, refletem o 'tipo' de arquiteto que perspetivamos ser e, acima de tudo, que 'tipo' de arquitectura queremos defender.

Durante o processo de construção desta dissertação, tomamos consciência de que "o único que existe são palavras inexatas para designar algo exatamente."[312] Esse lugar limítrofe entre realidade e ficção a que nos propusemos inicialmente, foi-se desconstruindo nas várias estações para, posteriormente, podermos voltar a construir um gesto 'despertador' no espaço da(s) *'ilha'(s)*. Premeditadamente, esse gesto poderá não estar totalmente construído; apontaram-se as diretrizes e identificaram-se as raízes, a partir do desenho de um sistema 'aberto'. Agora, torna-se necessária a sua continuidade, isto é, o *fazer*, o *agir*.

Com as sucessivas perguntas, sinónimos de inquietações, não significa que estejamos a demonstrar insegurança ou incerteza. "Há que arriscar para equivocar. O medo paralisa. (...) A história amedronta (...) A imaginação arrisca-se."[313] Se tivéssemos medo do risco, não escreveríamos e não desenharíamos com a mesma mão. Por isso, vemos o exercício de projeto como um posicionamento, um manifesto de risco que é o início de uma *'qualquer coisa'* que Hassan Fathy mencionava no início do seu livro *Arquitetura para os pobres*. No exercício de projeto "não se aceita um momento de segurança, de saber estável, mesmo se conscientemente provisório."[314]

Tendo por base esta 'ideologia', optamos por sintetizar o pensamento numa estratégia em que se integra um *praticável* que, mais do que espaço arquitetónico, é uma espécie de espaço de ensaio, de jogo. Esta ideia de *laboratório*, aplicado ao campo da arquitetura, advém do facto de não existirem, para nós, respostas ou certezas absolutas: "a vida é uma coisa carregada de dúvidas, de incertezas..."[315]. Torna-se pertinente testar, ensaiar, (re)desenhar, especular, para com isso, poder *(re)inventar* a cidade.

•

Eventualmente, a estrutura proposta e a escrita utilizada nesta dissertação, fogem a lógicas académicas e a conceitos rígidos do pensar e do fazer arquitetura. Contudo, não há dúvida de que "adotar uma língua estranha académica, significa [para nós] impedir qualquer possibilidade de falar espontaneamente, e por isso, de poetizar."[316] Poetizar, no sentido do

[312] DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Diálogos*, p.7
[313] MENDES, Manuel, '...A experiência é uma invenção...', p.1
[314] SIZA, Álvaro, 'Ser Teórico', in *01 Textos*, p.383
[315] TÁVORA, Fernando, citado por Luís Santa-María, 'Sólo hay uma puerta, no una respuesta', p.1
[316] ZEVI, Bruno, *Saber ver a Arquitectura*, p.174



i138 *Lo que el agua me dio,* Frida Kahlo, 1938

libertar da voz, do uso, da apropriação que traduz a possibilidade de metamorfose, a nosso ver, tão necessária, na atualidade.

O problema das várias *ilhas* e da própria arquitetura não está na poética de espaço, na poética da matéria ou da tectónica, está, inequivocamente numa poética do relacional. Neste momento, em particular, há que transformar a arquitetura numa disciplina multiusos e não pensar unicamente em edifícios que pressupõem uma diversidade de usos. Só desta forma será possível caminhar em direção a uma *arquitetura de silêncio*, isto é, uma arquitetura que ultrapasse a sua própria dimensão.

A mesma arquitetura *frágil* e *primitiva* que nasceu da necessidade de *refúgio*, nem sempre se apercebe que está a deixar a humanidade sem teto e sem chão. Ao perder-se a poética do relacional, perde-se o sentido. Em cada retórica que se edifica, em cada imagem de poder, em cada gesto individualista, estamos longe de pensar o *humano*. Continua a ser urgente pensar sobre o banal, o comum, esses *frágeis* dispersos que traduzem a identidade de uma história táctil, para que, daí, possa nascer a arquitetura como sistema 'aberto'.

•

Na luta constante por esse espaço de experiência, deliberadamente livre e, no desvendar do que dele podemos colher é claro que, este trabalho fez-se na simbiose da *teoria* e da *prática*. Sendo precisamente a partir do *ato* do *fazer* que encontramos o ponto de mediação entre estas duas palavras. O 'ser teórico' e o 'ser prático' coabitam na finitude do mesmo corpo, partilham a mesma pele. Eles formam-se da mesma camada. Assim como defende Gilles Deleuze, no terminar desta dissertação, estamos convictos de que "nenhuma teoria pode desenvolver-se sem reencontrar uma espécie de muro, e a prática é necessária para romper o muro."[317] Alcançada essa visão, consideramos que "a teoria identifica-se com a prática, sendo a prática demonstrada 'racional' e 'necessária' através da teoria e, por sua vez, a teoria 'realística' e 'racional' [demonstrada] através da sua prática."[318]

Em síntese, as *ilhas,* experiências diretas do real, são o pretexto mediador destes dois mundos. Um pretexto que toca o que se vê e o que não se vê. À semelhança do que somos, temos o "nosso corpo com uma anatomia e coisas que não se veem e uma pele (...) assim funciona a arquitetura e assim tento pensá-la. Corporalmente, como uma massa, como membrana, tecido ou invólucro, pano, veludo, seda (...)"[319]. Uma arquitetura feita com e para os *sentidos*, nitidamente, humanos.

[317] DELEUZE, Gilles, citado por Manuel Mendes, '...A experiência é uma invenção...', p.3
[318] BO BARDI, 'Teoria e filosofia da arquitectura' in *Lina por escrito – textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, p.82
[319] ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*, p.23





a1 *Torrões de terra,* Manuel Zimbro, 1984-1990

a2 No vale, o *Curral das Freiras,* Eira do Serrado, Ilha da Madeira

I. Ilha da Madeira

No primeiro *ato*, processo(s) do olhar, intersetamos a Ilha da Madeira. Revem-se 'ecossistema' de memória(s), em desenhos longe do sentir nostálgico. Espalhados ao longo da ilha(s), os elementos aqui fixados, são o primeiro acervo de uma procura que parte do levantamento – pesquisa - que quer revisitar, reforçar e valorizar um legado, património cultural e arquitetónico. No micro – ilha – deste desenho estendem-se conexões abrangentes, reais, palpáveis, com um macro – *continente*, matéria em bruto na possibilidade de projeto. As ilhas são como 'despertadores' que permitem pensar a arquitetura a partir de um singular, óculo do universal.

•

Da orla marítima até ao cume das montanhas, nos picos mais altos, as intervenções do homem 'ilhéu', num gesto quase primitivo, ecoam da escassez de recursos, comunicação ausente, pela difícil acessibilidade das encostas ingremes e escarpadas; são práticas – reminiscências vivas do 'fazer' num universo idílico – que preenchem e evoluem 'interiores' às gerações de uma *arquitetura sem arquitetos,* na procura constante de uma maior eficiência associada ao disponível. Prendem-nos as "grandes capacidades que os Portugueses tiveram desde sempre de se adaptar [aos obstáculos topográficos e/ou económicos] e afirmar em qualquer território, fora da 'terra-mãe', sem, contudo, apagar a memória, talvez através da 'saudade'."[1] Perenes, estes elementos de valor cultural, traduzem uma harmonia e uma coerência entre os elementos construídos e os naturais na paisagem da ilha. Sinais, materiais, génese na construção da paisagem, intrínseco ao espaço do habitar, distanciamo-nos da homogeneização e padronização de sistemas e materiais construtivos estranhos aos lugares, decorrentes de uma crescente globalização.

(**1**)

Esta viagem inicia-se com os descobridores: avistou-se um 'bocado de terra' – Ilha da Madeira[2] - em 1419, pela tripulação de Gonçalves Zarco. A descoberta estava feita, objecto-corpo em 'bruto', selvagem. O abismo do mar alto, para lá do horizonte, no fundo tornava-se terra. Segue-se a ocupação, os vestígios, fragmentos pertinentes no discurso.

Vencendo o Atlântico, e com ele o imaginário de quimeras e monstros marinhos, parte-se do mar alto para uma aproximação à Macaronésia[3]; conhecem-se as casas, as coisas, as gentes; sobe-se à montanha, surgem os abismos e perdem-se os nevoeiros; continua-se a subir no confronto com o ilimitado céu e com o instável horizonte. Numa metáfora animal, a *ilha* é em forma de cão sentado[4], um miradouro sobre o mar; "numa ilha é impossível não dialogar com o horizonte, essa fronteira que levamos agarrada à nossa frente e que, para uns, circunscreve sufocantemente o mundo ao que a vista abrange, enquanto para outros cria um microcosmos protegido, sem que daí resulte qualquer inquietação." Entre permanecer, fixar-se, partir e regressar, mesmo que provisoriamente, "as pessoas vão-se também definindo pelo modo como se relacionam com o horizonte, por aquilo que fazem para o manter móvel ou estático."[5]

•

"Do ventre da terra, brotaram torrentes de lava"[6] e a *ilha* nasceu da acumulação de camadas entre cinzas e materiais piroclásticos que formaram o seu maciço central em linha de escarpa, no sentido nascente-poente. O ponto mais significativo, *ferida aberta*, terá sido o que originou a gigantesca 'cratera' do Curral das Freiras. Esta depressão geológica com mais de 500 metros que explica a formação da ilha, encerra nas suas muralhas de granito negro a profundidade de muitas centenas de metros que avistamos num primeiro ponto, relevo, a Eira do Serrado. Num tapete de tintas, "tudo ali era pintura", escreveu Manuel Teixeira Gomes. "Nenhum relevo percetível destrinçava as arvores de outra vegetação mais chá; as casas denunciavam-se no rigor geométrico das suas manchas e movimento algum traduzia o 'gorgulhar' do homem naquele fundo matizado onde – a impressão do isolamento absoluto – [a *ilha*, fechada em si], de alheamento expiratório, de natureza enclaustrada





a3 *L'ascension du Mont,* Gustave Doré, 1865, Musée d'Orsay

a4 Fragmento da pintura *Adamo ed Eva nel Paradiso Terrestre,* Peter Wenzel, Karlsbad, 1745, Vaticano, Roma (1829)

sobrepujava a qualquer outra."[7] O isolamento, virgem na ravina apertada entre vertentes alcantiladas, e as povoações lá bem no fundo, perdidas no ermo que mete medo, perdidas.

•

Das vendas, estreitos e vales, vêem-se as rochas ígneas[8] – ruinas da erupção –, classificadas como vulcânicas extrusivas, das quais se destaca o *basalto*, em tom acinzentado, que oferece maior consistência e resistência e os materiais piroclásticos, com tons avermelhados distintos – tufos de *lapilli*, mais fáceis de trabalhar, dada a sua menor densidade e resistência mecânica. As cores da ilha, vão desde o cinzento ao doirado, que só o pintor conseguiria encontrar, do doirado ao azul índigo. Escorre o verde e um azul que se respira. Entre a fumaça que entra em rolos pelas fendas abertas da pedra, a cor de ferro persiste.

"Na comovente impermanência deste torrão de terra, cuja forma em terra tem a impredicável função de ser forma, reconheço a proveniência das árvores, das folhas secas, das raízes, de mim, do cabo da enxada, do centro da terra, da obscuridade."[9] Vemo-nos circunscritos na floresta endémica – *Laurissilva* - verdura subtropical milenar, que surge numa cota inferior de onde surgem as lombadas[10] e achadas[11] em direção à linha de costa. "Ao lado das arbóreas de porte altivo e majestoso dos países intertropicais, as plantas humildes e rasteiras das regiões setentrionais."[12] As árvores irrompem de todos os lados, são prodigiosas e fazem-nos estremecer, "uma estranha vegetação tropical misturada com todas as outras: ciprestes, catos, plantas envernizadas, entre grupos de pinheiros mansos e grandes seres imóveis e fortes, estendendo a ramaria sobre as ruas, são de carne viva"[13], numa perceção carnal, táctil.

O verde é denso e emerge da luz, porque na Madeira, "o principal é a luz que cria e tanto amadurece o panorama como os frutos."[14] Todos os climas são possíveis na emergência de um único dia, recortam-se as montanhas e as casas, ou desvanece-as a neblina, mas, a luz está lá sempre. É lírica, a luz, "entra e sai das coisas como se fossem esponjas."[15] A Ilha da Madeira, "é uma ilha em forma de cão sentado com a cabeça inclinada para perscrutar o enigma da água. O cão tem orelhas fitas porque recebe notícias do vento ao mesmo tempo que cheira e olha o mar. O cão está sentado no atlântico."[16]

Na parte sul, lugar 'agasalhado' onde a neve não chega, o ar é balsâmico e a temperatura morna, permitindo as culturas ricas; mistura-se o ar embalsamado da terra com o hálito violeta do mar. Os *poios* pontuam a paisagem na dispersão das casas que se aliam à montanha numa encosta cortada a prumo até o Funchal.

Da falésia mais alta, Cabo Girão, pano de fundo, olhamos uma das fajãs[17]. Na proximidade com o mar, alastram-se bocados de cisco donde se agarram meia dúzia de casinhas e parcelas agrícolas que olham o *horizonte plúmbeo*.

No norte, as árvores surgem em jorros verdes, a natureza brava que nada tem de tropical. Apodera-se o nevoeiro, num movimento continuo ascendente e descente, os cenários uns atrás dos outros são erguidos e dissolvidos no ar, deformam-se os vales que parecem mais isolados e concentrados, as rochas 'esmagam-nos' tornando-os ainda mais fantasmagóricos. Raúl Brandão deixou-nos a pergunta, é *realidade* ou *névoa*? São as paisagens de Doré – "sítios ao mesmo tempo atropelados, bravios e poéticos. Um caos com pormenores líricos"[18] – são os ares do norte. Só há uma vaga claridade para o lado do mar, o resto é negrume denso e animal, o céu cor de chumbo e o ar num 'perfume gordo'.

Destes vales profundos e alcantilados percorridos na névoa, distinguem-se os palheiros encaixados nos terrenos, associados às habitações de gado, hoje armazenamento de produtos agrícolas. São ponto de apoio ao homem da terra, estruturas *frágeis*, relato de necessidade do espontâneo, "pigmentam os minifúndios ou dispersam-se de forma ordenada quando as parcelas de terra se localizam à beira das estradas e velhos caminhos."[19]

Só na ponta de São Lourenço - do próprio nome da nau de Gonçalves Zargo – se expressa o confronto direto do selvático norte com o pacifico sul. Estamos no extremo,



a5 Praia Formosa, Ilha da Madeira

uma sucessão de montes, e de repente, o verde desaparece, as árvores substituem-se pelas cores vulcânicas, o árido do deserto e a ilha ali termina.

No interior, os picos, gargantas apertadas, rasgos a prumo, geram um manto de nuvens sobre os nossos pés e uma encosta iluminada a toda a luz. A ilha, ali, parece ter sido cortada com um machado de lés a lés, atirando o 'negativo' para o fundo do mar. Nos "cerros pedregosos gerados pela erupção"[20], os trilhos, linhas de festo, e a ribeira que escorre no sopé dos picos.

Relevos muito acidentados e marcados por vales profundos, de desníveis abruptos que formam conjuntos de 'paredes' quase verticais. Em oposição a estes desníveis acentuados, encontramos também superfícies subestruturais, mais brandas, que constituem os planaltos.

Feiteira, alecrim da serra, (peculiar deste lugar) e pequenas manchas de urzes e uveiras, o planalto do Paul da Serra, cuja paisagem é quase 'lunar', contrasta fortemente com a floresta endémica[21] de matriz subtropical milenar, à qual estamos circunscritos, surge numa cota inferior de onde surgem as lombadas e achadas em direção à linha de costa. Um lugar ermo, desamparado, logradouro comum dos habitantes das freguesias circunvizinhas, o "único sítio onde a montanha não é em osso."[22]

O nevoeiro também aqui constrói a paisagem e por entre o árido desta planície extensa, existe uma cratera imersa de água no inverno, criando uma lagoa num vazio profundo em dias de Verão. Este lugar milenar – Fanal -, faz-nos permanecer. A vegetação é pujante, árvores dramáticas na forma e arbustos indígenas, entre os quais avultam os adernos e outras espécies raras. Neblina e *silêncio*.

(2)

Mais do que a terra, o mar, é fator de aproximação, "foi através do Atlântico que se estabeleceram também as relações mais distantes da terra e da gente. Desvendadas as rotas oceânicas, por elas se fez a expansão portuguesa: em ilhas atlânticas se realizaram os primeiros ensaios de colonização europeia, tornando-as, a despeito de estultas veleidades de 'libertação', mais próximas de algumas províncias portuguesas do que estas entre si."[23]

A ilha constrói-se sobretudo pela paisagem interior que se alicerça, ela mesmo como um reduto de resistências, nas outras margens, lugares de partida e receção, *cais* – geometria caindo a prumo sobre o mar. O litoral desenvolve-se numa sucessão de falésias ingremes, mais evidentes na costa Norte, mas também presentes na costa sul, resultantes da permanente erosão marinha a que a ilha está sujeita, fazendo com que as arribas se desmoronem ocasionalmente. É a fronteira fluida e desmesurada imensidão das águas e a solidez do calhau horizontal, e a verticalidade áspera da rocha.

No limite *terra - mar*, os locais inacessíveis e inóspitos transformaram-se em espaços de passagem, de um estar permitido pelas plataformas sólidas que uniam rochas e trabalhavam a incorporação destes elementos horizontais em superfícies com altimetrias muito distintas de alguns afloramentos rochosos. Entre reentrâncias, pequenas enseadas, pontas salientes e zonas de abrigo – *refúgio* – a linha costeira foi incorporando estas estruturas que iam desde pontos estratégicos, a espaços de permanência como as piscinas. A comunicação e circulação feita por mar era o meio de transporte mais rápido que se estabeleceu entre os vários pontos sul e norte da ilha, e à semelhança da necessidade defensiva das muralhas, estes portos de abrigo lutavam contra a destruição do mar, sendo inevitavelmente necessários na relação dos vários polos.

(3)

Sobre o mar, no desenho do litoral, os *calhaus* permaneciam no vaivém do mar. A areia deu lugar às pedras soltas, volumes densos, negros, roliços, uns mais pequenos que outros, desenhando o espaço limite entre a terra – montanha e o mar. A uma praia pedregosa, o povo chamou-lhe *calhau*, tomando deste modo a parte pelo todo. Lourdes Castro, relembra muitas vezes a praia formosa e os seus calhaus, agradecendo ao avô por lhe ter permitido "olhar a beleza deste sítio", antes do atravancado de móveis





a6 *Calhau rolado*, Praia Formosa, Ilha da Madeira

a7 Escadas que permitem acesso aos diferentes níveis de socalco, Fajã dos Padres, Ilha da Madeira

que hoje limitam "a tão vasta, larga e formosa praia, porque vazia."[24]

A propósito de um seminário Ciudad Abierta - *Amereida*[25], Miguel Eyquem, máquina de pensamento, 'contentor' de palavras sábias, Miguel Eyquem, falou sobre a condição do ser 'ilhéu': "Madeira... Há algo que ali me fascina. As pedras com as quais se fazem os caminhos. As pedras que desenham os limites das praias. As pedras que existem em todas as partes e cabem na palma de uma mão. As pedras são a ilha."

Do *calhau* – seixo 'ensebado' –, pedra porosa de origem vulcânica e sedimentar, material da terra; o *calhau* 'miúdo', manuseável, não mais que 5cm de dimensão, sensível na forma, nasce a *calçada de calhau rolado*, ou *calçada de pedra miúda*, como lhe chamou Gaspar Frutuoso[26]. São dos elementos pequenos aglomerados que nasce o manto-pavimento que se estende ao longo das ruas. Muito anterior à calçada portuguesa (meados séc. XIX[27]), resiste ao longo da ilha, numa autêntica referencia histórica e patrimonial do arquipélago, sendo recolhida dos vários depósitos de praia das costas sul e norte da Madeira e Porto Santo.

(**4**)

No início o denso arvoredo deu nome à *ilha*, mas a ação do homem contribuiu para a total transformação. Passamos do bosque à horta e jardim. "Atreveu-se [o homem] a cultivar socalcos abertos a fogo na perpendicularidade da falésia", escrevia Raul Brandão ao olhar a ilha primitiva. Da ortografia acidentada, constrangimento(s) no habitar, a 'necessidade' desbravou aos poucos porções de um terreno selvagem, floresta, na procura de uma *paisagem humanizada* – gesto impactante de um construir que se foi aliando à natureza na criação de pequenas parcelas de subsistência – socalco(s), localmente denominado(s) como *poio(s)* – estruturas em pedra, que variam entre metro e meio e três metros de altura. Surgem aquando da colonização da ilha, em pleno séc. XV, por ordem do rei D. João I, nas muitas cores, mescla de formas e texturas, a maior fonte de riqueza era proveniente do cultivo da terra, a paisagem ia-se conquistando e o domínio agrícola parcelar crescia, chegando a atingir um quarto da superfície total da ilha.

A ocupação deste território, espaço arquipélago, nasce de um anónimo sábio e antigo, numa *arquitetura sem arquitetos*[28] (in)consciente, que tira partido dos materiais e recursos existentes, no fundir da cultura com uma natureza selvagem. No escarpado que anuncia o constante 'abismo', os socalcos integram-se de uma forma orgânica no suporte rochoso ingreme, enquanto estruturas físicas relevantes, para o entendimento da 'identidade local e construída', numa apropriação do termo usado por Orlando Ribeiro, uma autêntica *geografia humana*. "Considerava que a persistência das condições naturais e a continuidade do esforço humano [era necessário] para compreender as gentes e os lugares."[29]

A continuidade da topografia, desenha-se a partir de grandes muros de contenção das terras, uma sólida alvenaria basáltica de junta seca que permite que as terras não escoem tão facilmente. Vêem-se, predominantes, as canas (de açúcar) e as bananeiras que, para além de belas, são pródigas, produzem todo o ano, dão fruto, morrem, mas os rebentos sucedem-se. Na zona norte, contrapondo o vento, na procura de proteção destes fragmentos de terra, as *sebes* - de cana da roca, ou fiadas de arbustos secos[30] – continuam, verticalmente, os muros em pedra em manchas densas que parcelam os lotes em porções-abrigo contra qualquer ação destruidora.

Os acessos aos diferentes níveis dos poios estão integrados nestes mesmo muros que são, subtilmente, interrompidos por *veredas*, caminhos estreitos que acompanham o 'abrupto' da montanha em linhas sinuosas que permitem comunicar com zonas de difícil acesso – "desaparece a frágil ordem que se cria para andar sobre os abismos."[31] Por entre os *poios*, nestes caminhos estreitos e ingremes, marcados pela passagem do homem, tudo se carregou às costas, ao ombro, numa *rede*, corpo-frágil, porque na maior parte das vezes não era possível a ajuda dos animais. É esta a saga do homem *vilão*[32] ou homem de 'carrego', como é habitualmente conhecido. Traziam a ilha às costas, num tecido de malha ou pano, amarrado às



a8 Refúgio-gruta, Praia Formosa, Ilha da Madeira

extremidades de um pau, com uma almofada na ponta, onde a pessoa transportada pousava a cabeça.

O *poio*, nasce do 'empírico' e cria (um) *sistema* complexo que reúne vários elementos, reconfigurando o suporte pré-existente, sem destruir os perfis destes corpos-montanha. São uma 'lição' do vernacular, distantes de regras de conformação e de critérios pré-definidos, distinguindo-se na leveza de um 'efémero' que permanece, resiste e vive uma multiplicidade de tempos, sem ferir a paisagem.

(5)

As *grutas* encontramo-las rudimentares na forma, vernaculares no termo. Num outro construir, subtração de matéria em bruto, inerente a esta e outras ilhas, as furnas localmente conhecidas como *grutas*, são um dos modos de habitar mais antigos da história da Humanidade. Reconhecemo-las numa atmosfera primitiva, de refúgio e proteção na relação ímpar corpo-montanha.

Após as primeiras construções em madeira, estes vazios, integrados na natureza, de baixo custo e rápida (des)construção, destinavam-se a fins habitacionais ou a abrigos para o gado, depósitos de água, apoios para a pesca e agricultura. As concavidades escavadas como extensões de *grutas*, depressões naturais ou diretamente nos tufos de *lapilli*, muitas vezes integravam o próprio socalco agrícola, em estruturas não comunicantes ou comunicantes, no máximo com dois compartimentos.

Ainda hoje utilizadas, estas estruturas distinguem-se quando são escavadas numa rocha maciça, enquanto que as *lapas* são escavadas numa pedra solta, isolada, de grandes dimensões. Pensa-se que a ideia destas construções simples, irregulares na forma, tenha sido transportada pelos escravos das ilhas Canárias e do Norte de África. Dispersas ao longo de toda a ilha, estes refúgios pétreos, com pavimentos em terra batida, muitas vezes apresentam particularidades no desenho, pelos vãos com ombreiras e vargas talhadas no próprio suporte, assemelhando-se à ideia formal de 'casa' em alvenaria.

Tomamos como exemplo a *construção frágil,* próxima da praia Formosa. Passagem diária nos meses de maior calor, este corpo quase animal, causa estranheza e simultaneamente fascínio pela liberdade dos acontecimentos que ali se passam. O (re)encontro dá-se mais tarde, com esta ideia de 'casa-bicho' na *'ilha'* do Porto, e anos depois, nas viagens pela América Latina.

Numa agregação espontânea de formas que se iam adaptando às linhas verticais abruptas; gestora de si mesma, esta construção base do corpo-escarpado montanha, nasce de um primeiro abrigo, desenhado em negativo na rocha. O positivo, constitui-se por volumes integrados na paisagem, que cresceram no tempo, partindo das necessidades e possíveis transformações dos habitantes e não habitantes que ocupam este espaço. Uma rede de galinheiro, um tapa-sol verde, o resto de um caixilho antigo, um 'fragmento' de uma guarda em madeira, uma chapa metálica; uma fusão de tons ocre e de cores vivas das plantas que ocupam o alçado, adicionando-se em completa sintonia, à já construída escarpa.

O recurso à furna espelhava a construção precária – *abrigo temporário* – até que novas posses económicas surgissem para construção de uma casa. Só mais tarde, no séc. XX, se constatou a evolução de construir a 'casa' em frente ou encostada à furna, que no exemplo expresso, acaba por acontecer numa cota inferior, deixando-a para espaços secundários do habitar.

(6)

Numa outra ideia de escavação, os rasgos sobre o território virgem – *levadas*, são caminhos estreitos de água, a céu aberto que se rasgaram no inicio do séc. XV, para transportar as águas da zona norte, garantindo a viabilidade agrícola, na irrigação dos terrenos mais secos a sul. Dominantes em toda a ilha, 'perfuram' a floresta Laurissilva em percursos de água que se distinguem pela destreza de um esculpir à escala territorial, inicialmente pensadas para regar os canaviais de açúcar e, mais tarde, generalizadas a toda a agricultura - água escorre pela calçada abaixo e "nunca mais nos deixa até lá acima, regando ora uma, ora





a9 Levada do Alecrim, Ilha da Madeira

a10 *Levadeiro* tocando búzio, Ilha da Madeira

outra quinta."[33] A água segue-nos sempre, teima o ruído do movimento sem espera, correm na valeta ao lado do caminho estreito, são o 'sistema circulatório' da ilha.

Assim como as *veredas*, as *levadas* são parte integrante dos trilhos terrestres que circundam montanhas, entre locais de difícil acesso, e onde o(s) *levadeiro(s)*, guardas das *levadas* tem um papel crucial, no regulamento dos 'giros' das águas, e na distribuição a cada heréu, segundo um calendário preciso e regulado, munidos por uma ampulheta e, muitas vezes, anunciados pelo toque de um búzio. No processo de uma exposição a propósito da ilha[34], Alberto Carneiro disse: "este trabalho remete particularmente para a água das levadas e acima de tudo para a situação espacial que as levadas criam. É uma situação complexa, na medida em que o problema da circulação da água é fundamental relativamente à localização do corpo sobre o espaço, isto é, relativamente à topografia da ilha e relativamente à necessidade de água como elemento vital." – um mapa desenhado sobre o corpo da terra-ilha.

Paralelamente às estruturas dos *poios*, as *levadas* constituem um dos sistemas mais 'ricos' do património cultural madeirense. A grande densidade de canais de irrigação, chegam a percorrer mais de mil e quatrocentos quilómetros, numa ilha com cerca de oitocentos quilómetros quadrados.

Com formas rudimentares, estas linhas fazem-se de movimentos descomprometidos, fluidos, originando formas orgânicas que se adaptam à montanha, sem criar ruturas significativas nos ecossistemas circundantes. Aliado a esta rede complexa, o armazenamento das águas só era possível graças aos pequenos *tanques* em cantaria ou pedra, muitas vezes localizados em pontos extremos, que permitiam e ainda permitem a rega dos poios ou terrenos sem acesso às *levadas*.

Contornam estreitos lombos e vales encaixados e, muitas vezes, a configuração montanhosa obrigava a furar as duras rochas basálticas criando *furados*[35] que chegavam a atingir, muitas vezes, cinco quilómetros, viabilizando assim, a passagem destes cursos de água. As perfurações faziam-se imperfeitas, sem acabamentos, determinadas pela necessidade. Hoje, talvez esse imperfeito rude, uma *arquitetura de defeito*, quase primitiva, fixa-nos – vemo-la como alfabeto da sobrevivência e prosperidade.

•

"Não há qualquer elemento na paisagem que seja, definitivamente, desprovido de ressonância e força expressiva: qualquer movimento pode ser um gesto, qualquer som pode ser uma voz, um enunciado com sentido."[36] Qualquer intervenção manifesta neste território, não atingia proporções desmesuradas, visto que, se limitava a suprir as necessidades dos habitantes. No novo modelar da paisagem primitiva, construía-se com o que estava disponível, recursos à dimensão e uso do homem, a partir de um saber geracional que permanecia no anónimo. Deste sentir consciente, quando percorremos a intervenção do arquiteto Paulo David, entramos no rendilhado das falésias da baía de Câmara de Lobos – um dos primeiros lugares a ser colonizado na ilha – para chegar a um gesto-despertador preciso, no diálogo de um *frágil*, de uma *arquitetura sem arquitetos* que tende a desaparecer. Na oportunidade de (re)construir, subtileza inerente à ação, o que o arquiteto procura é retomar estes fragmentos-de-silêncio que, no expressar de Raúl Brandão, "parece que nos atrai por todos os sentidos e não sabemos explicá-lo. Existe apenas um desejo – amolecer-nos e decompor-nos"[37].

Qualquer projeto arquitetónico naquele lugar, facilmente se tornaria um corpo-estranho, ameaça aos recortes do escarpado que nos levam até à cota baixa. As salinas representam, paralelamente ao milagre da Ilha da Madeira, um outro *milagre*: o de saber 'ouvir' os lugares. Usa o existente, prolongando os princípios de composição da *ilha*, através de sucessivos muros e plataformas que se desenvolvem a diferentes cotas – espaço sensível, limite terra – até chegar ao *mar*; *mar* que é oceano e, na sua imensidão, "é omnipresente, algo que se apega que define a alma do habitante da ilha, não apenas desenha o seu estado psicológico, mas formaliza também as suas construções", afirmou Paulo David numa entrevista.[38]





a11 e **a12** *Salinas*, Paulo David, Baía de Câmara de Lobos, Ilha da Madeira, 2006

De facto, não existe mar mais prodigioso que o de Câmara de Lobos, *pitoresco* na atmosfera, as pequenas embarcações coloridas e o intenso cheiro a peixe fresco, acabado de pescar; do gaiado, ao atum, abunda a espada preta, a lula enorme, o carapau e a gata que, depois de seca no local, a partir de um sistema artesanal, servido como iguaria nas tabernas. O *belo* estava ali, nos vínculos e nas ideias, e a proposta preferiu deixar (in)tocada a linha de costa, expressando que a sua intervenção não deveria atenuar ou modificar o que ali estava, antes evidenciar o que encontrou neste *território-paisagem*. Assim como Herman Melville expressou em *Bartleby* – "Eu preferia não o fazer" – também Lacaton e Vassal, no projeto para a praça Léon-Aucoc, em Bordéus (1996), reconhecem o valor que já existia no lugar, numa ação do (re)ver, guiado pelo *não-tocar*. Optam por uma intervenção simples, baseada na manutenção do existente e focada no acréscimo de regulamentos preocupados com o 'cuidar das árvores', na manutenção dos bancos e todo restante mobiliário urbano adicionado. Segundo Vassal, este "seria o exemplo de uma atitude que pode ter hoje o arquiteto, quer dizer, ele não deve contentar-se em fazer uma calçada, ou em mudar o 'design' de um banco público, ele deve antes colocar a questão, 'porquê que me pedem isto?' (...) um lugar não é apenas feito de materiais, de bancos, de candeeiros, o lugar é um espaço ocupado por pessoas, famílias, que o habitam: é essa matéria, e não apenas a matéria inerte dos materiais, com a qual temos de trabalhar" – a arquitetura também é isto.

O programa, composto por um passeio marítimo, um restaurante e piscinas (*do atlântico*), é escalonado ao longo da encosta, dando continuidade a um antigo caminho que 'bordeia' o mar e a linha de fortificações deste aglomerado populacional. Do passeio costeiro, criou-se um sistema-circuito em fluxos verticais que parecem entrar no mar e fluxos horizontais que se prolongaram e uniram caminhos, passagens, linhas de água, hortos e espaços-de-estar que nos permitem regressar a ideia da *levada*, do *rego*, do *poio* e da *vereda*, numa construção do 'presente'.

Exemplar no 'toque', construção e paisagem unificam-se permitindo duas leituras: "enquanto peças de arquitetura e como modalidades do habitat natural."[39] Reduziu-se o gesto ao essencial; a forma não se impôs ao corpo rochoso e o longo muro em basalto, quis desenhar o limite periférico das *salinas*, abrigando, simultaneamente, todos os conteúdos propostos para a frente *mar*. A presença do muro aglutinador é marcante e densa, nos mais de 8 metros, que parecem estar ali há muito tempo, integrados no corpo rochoso. A uma cota intermédia, o jardim, plataforma recortada que cria a ideia de miradouro, sensível à lógica dos socalcos existentes na *ilha*, permite-se a criação de um espaço aberto, de onde nasce o restaurante e o volume subtil da cafetaria. Dali, olha-se a maior concavidade expressiva, o ponto mais baixo, duas piscinas de uma geometria precisa sobre uma plataforma em betão que entra sobre o mar – *anfiteatro* – quebrando as linhas orgânicas do maciço rochoso. *Paisagem humanizada*.

O conjunto, fusão dos elementos-programa, não ocupa a paisagem, (eles) não a substituem, não a esmagam, não a ignoram, nem a subtraem. Funde-se, prolongando e adensando-a, gera-se o enigma da imensidão e *silêncio*. Há no gesto criador de Paulo David uma espécie de tremor, contenção que permite que a própria *ilha* respire; respire o mar 'infinito', os céus altos, a névoa e a luz, cúmplices no estar e viver este território.

"Esta paisagem [insular] não se contenta com duas ou três árvores, o ar fino e pouco azul derretido: é exigente e pesada. É materialista e devassa. Ao mesmo tempo é bela."[40] Foi neste sentido, que optou por operar nos espaços interiores com a luz natural, mas introduzindo um conjunto de perfurações para que desde o espaço interior deste *corpo-estação* fosse possível acompanhar as variações exteriores, luz e tempo. O *belo* está lá fora, este seria apenas o espaço-abrigo, refúgio da 'tempestade'. Paulo David insiste: "devemos saber ouvir os lugares, escutar as pessoas que os habitam ou que, em silêncio, sobre eles atuam. A arquitetura é o ofício de assombro que, como a poesia e a música, precisa de silêncio"[41]. Apenas isso, *silêncio*.

(…) longos condões umbilicais na paisagem do sublime e do agreste. A natureza como paraíso e entranha. Ancestralidade materna. (Bernardo Rodrigues)



a13 Fanal, Paúl da Serra, Ilha da Madeira

•

Nesta ação crítica sobre o real, presente neste em outras obras do arquiteto, propõem-se "abrir uma fenda, e [no fundo] revelar a ausência, uma fissura que anuncia o lugar oculto no interior do visível."[42] Suspendemos por isso, o que é próximo – quotidiano do real, para poder voltar a olhar com alguma incerteza e alguma (re)velação o que está por descobrir ou por pensar. Desta forma, o exercício-da-arquitetura, surge não como discussão puramente teórica, mas como *praxis filosófica*, na partilha de um território que incorpora arte, filosofia e, inevitavelmente, arquitetura – (o) *humano*.

Louis Kahn, em 1969, deixou algumas palavras escritas no seguimento deste pensar: "os lugares de uma ilha, a aldeia, a montanha, atraem-nos pela sua verdade simples. Deixá-los pela cidade deve implicar uma fé revivida, em novos começos"[43]. Não quero com isto dizer que se trata de um reviver ou revisitar nostálgico sobre o passado que é também presente, é antes o despertador de uma oportunidade na construção do *projeto-de-arquitetura* – um olhar progressista. Sentir o abandono ou o vazio da destruição crescente destes lugares é ver também a oportunidade de transformação no uso destes espaços, no descobrir de novas funções que valorizam um experimental evolutivo comum a (estes) corpos que resistem ao tempo - pensar o futuro, depende da compreensão deste legado, da sua reinterpretação, proporcionando-lhes um novo espaço-(de)-acontecimento(s), na dimensão poética de Herberto Hélder, "é preciso inventar de novo o edifício palpável das convenções."[44]

A propósito da exposição O*s caminhos da água e do corpo sobre a terra*, organizada em 2003 pela galeria Porta 33, Alberto Carneiro, numa das visitas à ilha (re)afirma: "é um título abstrato que não remete para a Madeira objetivamente, pode remeter qualquer sítio." Olhar 'aqui', para pensar 'ali' ou 'acolá'. A ilha é somente o pretexto para (re)considerar, (re)escrever, (re)desenhar frágeis de outros territórios. Ou avançamos evolutivamente ou então recuamos drasticamente, causando crises e conflitos intermináveis, dentro e fora da ilha.

É indiscutível que "a paisagem que me rodeia não é do meu século, não tem a minha data."[45] mas (talvez) seja necessário, voltar a ver, mirar estes fragmentos – porções de arquitetura – que neste caso A. Carneiro, Paulo David e outras personagens-alerta expressam, de forma latente, na crença da permanência, gesto-representação. Eles [fragmentos] tendem a ser uma imagem parada ou perdida no passado-memória(s) onde se ultrapassam o termo dificuldade, queremos transformá-los de maneira a torná-los "um testemunho a reabilitar pela eficácia, harmonia, beleza, originalidade, por um conjunto de qualidades"[46] que poderão contribuir para a manutenção deste e de outros territórios longínquos num contexto contemporâneo.

(1) ser ilhéu, *a espécie*
(2) no limite terra, *o escarpado*
(3) no limite mar, *o calhau rolado*
(4) na continuidade da rocha, *o poio*
(5) na ideia de abrigo, *a gruta*
(6) do sistema circulatório, *a levada*



a14 *Abandono,* Monte, Ilha da Madeira

notas

[1] MESTRE, Victor, *Arquitectura Popular da Madeira*, p.69 e 71. – Este livro surge por iniciativa individual em 1984, numa opção do autor em viver no campo, durante cerca de um ano, com o propósito de avaliar 'in loco' os diversos ciclos produtivos da lavoura e de algumas atividades artesanais ligados ao rural, bem como a todas as construções e modos de habitabilidade que mais tarde são publicados num livro-síntese deste processo.

[2] *Arquipélago da Madeira*, localiza-se no Atlântico Norte, aproximadamente a 900km de Portugal Continental, e dos Açores e a cerca de 600km da costa de Marrocos. É formado pelas ilhas habitadas da Madeira e do Porto Santo e pelos ilhéus desabitados das desertas e ilhotas selvagens.

[3] *Macaronésia*, da etimologia grega (makáron = felicidade, nésoi = ilhas), o termo foi utilizado pela primeira vez pelo geólogo e botânico inglês Philip Barker Webb (1793-1854) para se referir a uma determinada área biogeográfica, onde se distinguiam os arquipélagos da Madeira, Açores, Canárias e Cabo Verde, na relação de uma vasta e diversificada flora e fauna. Distintas na forma, unem-se nas associações indígenas e nas vastas espécies endémicas que 'habitam' as montanhas destes territórios insulares.

[4] HÉLDER, Herberto, *Photomaton & vox*, p.22

[5] SANTA CLARA, Isabel, *Horizonte Móvel*, p.5

[6] QUINTAL, Raimundo, *Veredas e Levadas da Madeira*, p.13

[7] VIEIRA, Alberto, *Do Éden à Arca de Noé – o madeirense e o quadro natural*, p.247

[8] *ígneas*, que tem fogo ou é da natureza do fogo; ardente; formado pela acção do fogo. (Dicionário da Língua Portuguesa)

[9] ZIMBRO, Manuel, *Torrões de Terra: notas de um lavrador para encontrar o céu e a terra*, p.31

[10] *Lombada*, grande lomba ou lomba contínua de terreno.

[11] *Achada*, pequena planície elevada.

[12] Padre Fernando A. da Silva, *Dicionário Cor. do Arquip. da Madeira* citado em *Ilhas de Zargo*, Eduardo C. N. Pereira

[13] BRANDÃO, Raúl, *Ilhas desconhecidas*, p.185

[14] Idem, p.183

[15] HÉLDER, Herberto, *Photomaton & vox*, p.15

[16] Idem, p.13

[17] *Fajã(s)*, certos tractos de terreno, de maior ou menor extensão, formados pelo desmoronamento de terras situadas a montante, constituindo em geral um solo de notável fertilidade. As fajãs formam-se tanto no interior da ilha pelo desabamento de terras que se desagregaram das vertentes das montanhas, como ao longo de toda a costa marítima.

[18] BRANDÃO, Raúl, op.cit., p.191

[19] QUINTAL, Raimundo, *Veredas e Levadas da Madeira*, p.25.

[20] BRANDÃO, Raúl, op. cit., p.186

[21] *Floresta Laurissilva*, remanescente de um coberto florestal primitivo que resistiu a cinco séculos de humanização. De características subtropicais hoje presentes nos arquipélagos atlânticos, é extensa, densa e húmida a mancha de verde que cobre as encostas viradas a norte, numa superfície de 15000 hectares, 20% da ilha.

[22] BRANDÃO, Raúl, op.cit., p.185

[23] RIBEIRO, Orlando, *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*, pp.129 e 166

[24] Fragmento do filme *Pelas Sombras*, Lourdes de Castro, da autoria de Catarina Mourão, 2010.

[25] Seminário *Alberto Cruz. Proyecto, Obra y Ronda*, Fundación Alberto Cruz, Chile, Janeiro 2019.

[26] FRUTUOSO, Gaspar, *Saudades da Terra*, p.117

[27] Criada em 1842 pelo Ten.-Cor. e Eng.º Eusébio Pinheiro Furtado, quando no comando do Batalhão de Caçadores 5, que, querendo combater o ócio dos seus soldados, os pôs a revestir a parada do quartel com 'pedrinhas' pretas e brancas.

[28] Termo utilizado a propósito da exposição *Architecture without architects*, Bernard Rudofsky, MOMA, 1964-1965.

[29] CASTRO, Marcelino, 'Editorial 53', in *Islenha*, p.3

[30] A *urze* é a planta mais utilizada na zona norte para proteção dos poios, pela sua durabilidade e densidade resistente. Das três ericáceas que na Madeira são conhecidas por este nome, duas somente tem importância pelos seus produtos: a *Erica Scoparia*, a que chamam urze durasia ou das vassouras - arbustivos com 4 e 5 metros de alto, e a E. arbórea, conhecida pelo nome de urze molar ou betouro – arbustivos com 8 a 10 metros de alto.

[31] HÉLDER, Herberto, op.cit., p.14

[32] *vilão* ou *vilhão*, do latim *villanu*, designa o habitante da vila, o camponês; passando ao longo do século XVIII no continente para pejorativo, passou a designar não só uma pessoa rude, como também de mau carácter; na Madeira, no entanto não terá esse sentido, muito embora possa ser usado como depreciativo, quando usado por um elemento da cidade. Vilão está também associado aos homens que transportavam as pessoas nas redes, cruzando assim toda a *ilha*, com a rede às costas pelas veredas, levadas e caminhos estreitos. (*Elucidário Madeirense*, vol.3, 1998)

[33] BRANDÃO, Raúl, op.cit., p.188

[34] *Os caminhos da água e do corpo sobre a terra*, exposição de Alberto Carneiro, Galeria *Porta 33*, Funchal, 2003-2004

[35] *furados*, o mesmo que túneis, na linguagem do povo.

[36] ABRAM, David, *A magia do sensível – percepção e linguagem de um mundo mais que humano*, p.120

[37] BRANDÃO, Raúl, op.cit., p.184

[38] Entrevista a Paulo David, consultado em https://www.transfer-arch.com/monograph/paulo-david/

[39] MENDONÇA, José Tolentino, 'Saber ouvir os lugares', in *Que coisa são as nuvens?*, p.63

[40] BRANDÃO, Raúl, op.cit., p.184

[41] MENDONÇA, José Tolentino, op.cit., p.64

[42] BASTO, Sofia, a propósito da exposição Paulo David. *Da continuidade das formas e do modo como pousam*, curadoria de Nuno Faria, Novembro 2018

[43] GOLFINGER, Myron, *Arquitectura popular mediterrânea*, p.9

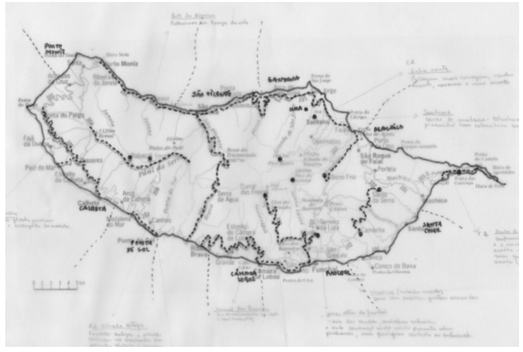
[44] HÉLDER, Herberto, op.cit., p.14

[45] TAVARES, Gonçalo M., *Breves notas sobre as ligações,* p.251

[46] MESTRE, Victor, op.cit., p.30

Da deambulação no território, habitar próximo, histórias de infância. Cultura, território, paisagem. Tempos vários.Estas construções não são 'arquitecturas', na restricta dimensão da palavra, são antes fragmentos, objectos, porções, atmosferas, memórias, frames de um fixar que me permitem pensar e fazer (a) Arquitectura.

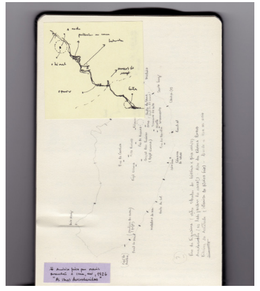
Num artigo para o *Jornal de Letras*, 2011 - 'Chiquelandelas' - Valter Hugo Mãe escreveu: *as ilhas parecem-me sempre umas saias de mulher a boiar na água, bordeadas de rochedos e vegetação. É uma coisa tola de se pensar, mas são lugares femininos que podiam ter por baixo pernas bonitas, tonificadas, a porem tudo a navegar. Lugares robustos, corajosos, capazes de fazer vida longe de tudo, deitados à solidão como se quisessem ficar sossegados, sem ninguém que os chateie.* E, acrescenta, *as ilhas parecem-me sempre saias de mulheres deitadas à água, e os seus habitantes são como meninos trepamdo pelas mães acima, segurando-se como só pelas mães nos sentimos seguros.*



mapa *ilha* da madeira com os percursos realizados ao longo do território



mapa *ilha* da madeira sinalizando levadas (vermelho), caminhos e veredas (laranja)



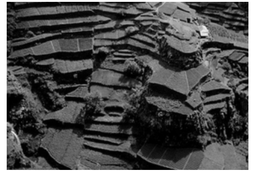
notas de percurso(s) na *ilha*



a.



b.



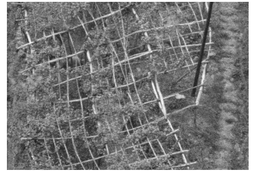
c.



d.



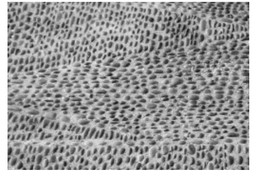
e.



f.



g.



h.



i.

rede, meio de transporte muito comum outrora para as pessoas em alguns meios; utilizava-se muito em freguesias rurais para o transporte de doentes; é composta por um tecido de malha ou de pano forte amarrado nas pontas às extremidades de um pau com cerca de 4 metros de comprimento, com uma almofada na extremidade, onde a pessoa transportada pousa a cabeça.

furado, o mesmo que *túnel*, perfurações na montanha - rocha - permitindo a comunicação entre dois pontos distantes. Inicialmente imperfeitas, sem qualquer tipo de acabamento.

poio, designação local dada aos socalcos das encostas escavados e agricultados; muros, contrafortes de contenção das terras seguindo a tecnologia tradicional.

sebe, vedação vegetal que funciona como quebra-vento, principalmente de ressalga; é muito comum na zona norte da ilha para proteger dos ventos oceânicos carregados de sal.

vereda, caminho estreito; as veredas estão associadas às antigas comunicações entre localidades muito isoladas. Também presenteao longo da encosta, quebrando uma possível linha continua (horizontal) entre os vários poios.

latada, grade de varas, canas ou outras armações usadas para sustentar as videiras; a altura destas armações podia variar de 1 a 2,0m; a cultura da vinha em latada também era costume designar-se por vinha em ramadas; apesar de se utilizar todo o tipo de paus, a urze é, de todas, a mais apreciada e utilizada pela sua durabilidade.

levada, aqueduto estreito e aberto, muitas vezes nas margem dos caminhos, que se destina à irrigação dos campos; as despesas de conservação, vigia e guarda das levadas e das águas são feitas por derrama entre todos os hireus; em algumas, de passagem nos povoados, é aproveitada a sua força motriz para as azenhas; as primeiras teriam sido executadas para regar os canaviais de açúcar, sendo depois generalizada à agricultura em geral.

levadeiro, aquele que se encarrega de regular os giros, os quais eram anunciados por toque de búzio.
horas de água, giro das regas, horas de água a que uma poção de terra tem direito.

Calçada de calhau rolado, pavimentos onde são aplicadaos calhaus lisos, polidos e arredondados, - seixos - de origem vulcânica, recolhidos de praias e fluviais ao longo da ilha.

estruturas de secagem do peixe, estruturas presentes nas vilas pescatórias (Câmara de Lobos, Caniçal, Paúl do Mar), na maioria desaparecidas, onde os pescadores secavam peixe como o peixe-gata ('bacalhau' de Câmara de Lobos).

Ideias de forma, estas 'definições', foram elaboradas em viagem, com base no trabalho de campo e no *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto Editora (1998).

'Wineyard', 1930 (NDL Cruise)

Levada do moinho, Ponta de Sol, Outubro 2019 (autor)

Estreito de Câmara de Lobos, s/data (B. Anthony Stewart)

Ribeira da Janela, estrada ER209, Março 2020 (autor)

Ribeira da Janela, estrada ER209, Março 2020 (autor)

Estreito de Câmara de Lobos, Março 2020 (Victor Mestre)

Paúl da Serra, Calheta, Março 2020 (autor)

Cais da Ponta de Sol, Março 2020 (autor)

Salinas de Câmara de Lobos, s/data

II. *Ilha* do Porto

código	identificação			ocupação			elementos (organização espacial)					nº de fogos	estado de conservação			tipo - 'ilhas'			tipo - outros núcleos			variável do tipo	acesso			área
	rua	n.º	freguesia	habitado	Habitado parcialmente	abandonada	portal	espaço verde comum	espaço comum circulação	parcela agrícola	pátio privado		bom	razoável	mau	a. ilha corredor	b. ilha pátio	c. conjuntos não estruturados	d. híbridos	bairros operários	quintas	vilas		casa burguesa	lateral casa burguesa	directo da rua	
1	rua do carvalhido	125	Ramalde	•			•		•		•	6			•		•						b3	•			682
2	rua da prelada	149	Ramalde	•			•		•			4	•						•				a,b	•			217
3	rua freire de andrade	135	Cedofeita	•			•		•	•	•	15		•			•						b1			•	2943
4	travessa da natária	31	Cedofeita	•			•	•	•			6			•		•						b2		•		341
5	rua antónio enes	85	Cedofeita	•			•		•		•	4				•	•						b3	•			213
6	rua antónio enes	131	Cedofeita			•	•		•			-			•	•							a1			•	138
7	rua antónio enes	152	Cedofeita	•			•		•			5			•	•							a1			•	687
8	rua honório barreto	18	Cedofeita		•		•		•			2			•	•							a2			•	124
9	rua honório barreto	54	Cedofeita	•			•		•			-		•		•							a2		•		429
10	rua honório barreto	77	Cedofeita	•			•		•			4			•	•							a1			•	100
11	rua honório barreto	141	Cedofeita		•		•	•	•	•		3			•				•				a,b			•	181
12	travessa da bica velha	19	Paranhos	•			•		•			5			•	•							a1			•	154
13	travessa da bica velha	39	Paranhos	•			•		•	•	•	5			•	•	•						b3		•		583
14	rua de nove de abril	328	Paranhos	•			•	•	•			3		•		•	•						b2			•	510
15	rua de nove de abril	348	Paranhos	•			•		•			7		•			•						b2			•	390
16	rua de nove de abril	357	Paranhos	•			•	•	•			7			•	•			•				a,b			•	754
17	rua de nove de abril	371	Paranhos	•			•		•		•	8		•		•							a1			•	771
18	rua de nove de abril	441	Paranhos	•					•		•	11		•		•							a1			•	528
19	rua de nove de abril	517	Paranhos	•			•		•		•	6			•	•							a1			•	450
20	rua de nove de abril	569	Paranhos	•			•		•		•	9		•			•						b3		•		473
21	rua de nove de abril	585	Paranhos			•	•		•			2			•	•							a1			•	355
22	rua de nove de abril	625	Paranhos			•	•	•	•			10			•	•	•						b2			•	515
23	rua de nove de abril	639	Paranhos		•		•		•			-		•		•							a1	•			416
24	rua de nove de abril	647	Paranhos		•		•	•	•		•	6			•	•							a1	•			445
25	rua de nove de abril	659	Paranhos			•	•		•			-			•	•							a1			•	283
26	rua de monsanto	271	Paranhos	•			•		•		•	16	•									•	-		•		2387
27	rua de monsanto	295	Paranhos	•			•		•		•	16	•									•	-		•		2025
28	rua de monsanto	345	Paranhos	•			•	•	•			6		•		•	•						b2			•	1361
29	rua de monsanto	383	Paranhos	•			•	•	•			4		•					•				a,b			•	401
30	rua de monsanto	383a	Paranhos	•					•		•	8		•			•						b1			•	695
31	rua de monsanto	672	Paranhos		•		•	•	•		•	7			•				•				a,b			•	908
32	travessa de monsanto	81	Paranhos			•	•		•			3			•		•						b1		•		369
33	travessa de monsanto	625	Paranhos			•	•	•	•			10			•				•				a,b			•	228
34	travessa do regado	52	Paranhos	•			•	•	•		•	-			•	•	•						b2		•		709
35	travessa do regado	53	Paranhos		•		•		•			12			•	•							a1			•	492
36	travessa do regado	68	Paranhos	•			•		•		•	8	•			•							a1		•		1013
37	rua nova do regado	165	Paranhos	•			•	•	•	•		-		•			•						-		•		1076
38	rua nova do regado	180	Paranhos		•		•		•			-			•	•							a1			•	406
39	rua nova do regado	181	Paranhos		•		•		•			1			•	•							a1			•	414
40	rua nova do regado	189	Paranhos	•			•	•	•		•	4			•	•	•						b2	•			538

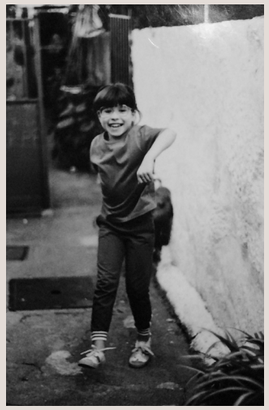
41	rua nova do regado	192	Paranhos			●	●		●		●	-			●	●							a1			●	189
42	rua nova do regado	207	Paranhos			●	●		●			-			●	●							a1			●	180
43	rua nova do regado	259	Paranhos	●			●		●		●	5			●	●							a1	●			337
44	rua nova do regado	306	Paranhos		●		●	●	●			-			●			●					-			●	1397
45	rua de silva porto	22	Paranhos	●			●	●	●		●	10	●			●	●						b1	●			701
46	rua de silva porto	36	Paranhos		●		●	●	●			-			●	●							a1	●			311
47	rua de silva porto	45	Paranhos	●			●		●			7		●		●							a1		●		180
48	rua de silva porto	59	Paranhos	●			●		●			4			●	●							a1			●	207
49	rua de silva porto	62	Paranhos	●			●		●		●	9		●		●							a1		●		462
50	rua de silva porto	80	Paranhos	●			●		●		●	17			●				●				a,b		●		1260
51	rua de silva porto	91	Paranhos	●			●		●		●	-	●			●	●						b2		●		769
52	rua de silva porto	103	Paranhos	●			●	●	●		●	6		●					●				a,b		●		497
53	rua de silva porto	130	Paranhos	●			●		●		●	6	●			●							a1		●		772
54	rua de silva porto	145	Paranhos	●			●		●		●	-			●			●					-		●		265
55	rua de silva porto	155	Paranhos			●	●		●		●	8			●				●				a,b			●	747
56	rua de silva porto	167	Paranhos		●		●		●		●	7		●					●				a,b			●	483
57	rua de silva porto	212	Paranhos	●			●	●	●			5			●	●							a1	●			389
58	rua de silva porto	213	Paranhos	●			●		●			8			●							●	-		●		690
59	rua de silva porto	248	Paranhos			●	●	●	●		●	6			●		●						b1			●	559
60	rua de silva porto	357	Paranhos	●			●	●	●			6			●							●	a,b		●		446
61	rua de silva porto	405	Paranhos	●			●		●			2		●		●							a1		●		85
62	travessa de s. dinis	95	Paranhos			●	●		●		●	6			●	●							a1			●	374
63	travessa de s. dinis	135	Paranhos	●			●	●	●		●	5	●				●						b1			●	548
64	beco s. dinis	142	Paranhos		●		●		●			-			●	●							a2			●	75
65	beco s. dinis s/n ou rua s. dinis	194	Paranhos			●	●		●		●	4			●	●							a1	●		●	173
66	beco s. dinis	735d	Paranhos			●	●	●	●		●	-			●				●				a,b			●	355
67	rua de s. dinis	331	Paranhos		●		●		●			10		●		●							a1		●		527
68	rua de s. dinis	337	Paranhos		●		●		●		●	4		●		●							a1		●		473
69	rua de s. dinis	347	Paranhos		●		●	●	●			5		●			●						b3			●	1950
70	rua de s. dinis	355	Paranhos		●		●		●			5		●			●						b3		●		496
71	rua de s. dinis	456	Paranhos	●			●		●			8			●		●						b3	●			398
72	rua de s. dinis	457	Paranhos		●		●		●		●	5		●		●							a2	●			619
73	rua de s. dinis	561	Paranhos			●	●		●			11			●	●							a1		●		652
74	rua de s. dinis	593	Paranhos	●			●		●			9			●	●							a1		●		375
75	rua de s. dinis	696	Paranhos	●			●	●	●		●	8	●									●	-			●	896
76	rua de s. dinis	736	Paranhos	●			●		●			7			●	●							a1	●			276
77	rua de s. dinis	741	Paranhos	●			●	●	●		●	6		●			●						b3		●		472
78	rua de s. dinis	790	Paranhos	●			●	●				10	●									●	-			●	757
79	rua de ribeiro de sousa	339	Paranhos			●	●	●	●			5			●	●							a1		●		439
80	rua de ribeiro de sousa	351	Paranhos	●			●		●		●	6	●			●							a1		●		510
81	rua de ribeiro de sousa	363	Paranhos	●			●		●			4		●		●							a1		●		349
82	rua de ribeiro de sousa	381	Paranhos	●			●		●			10		●								●	-	●			1030
83	rua do padre josé pacheco do monte	289	Paranhos	●			●		●		●	6		●					●				a,b	●			422
84	rua da aliança	314	Paranhos	●			●		●	●		4		●		●							a1		●		361
85	rua da aliança	361	Paranhos	●			●	●	●			6			●				●				a,b			●	324
86	rua das classes obreiras	230	Cedofeita		●		●	●	●			8			●				●				a,b			●	324
87	rua das classes obreiras	246	Cedofeita			●	●		●			4				●							a1			●	135
88	rua do conde de vilas boas	156	Cedofeita			●	●		●			8				●							a1	●			127
89	rua do conde de vilas boas	165	Cedofeita			●	●	●	●			8				●	●						b1			●	746

levantamento 89 *'ilhas'* integrantes do *fragmento*

Uma ideia de método
a *'ilha'* dos meus avós

1989







2020



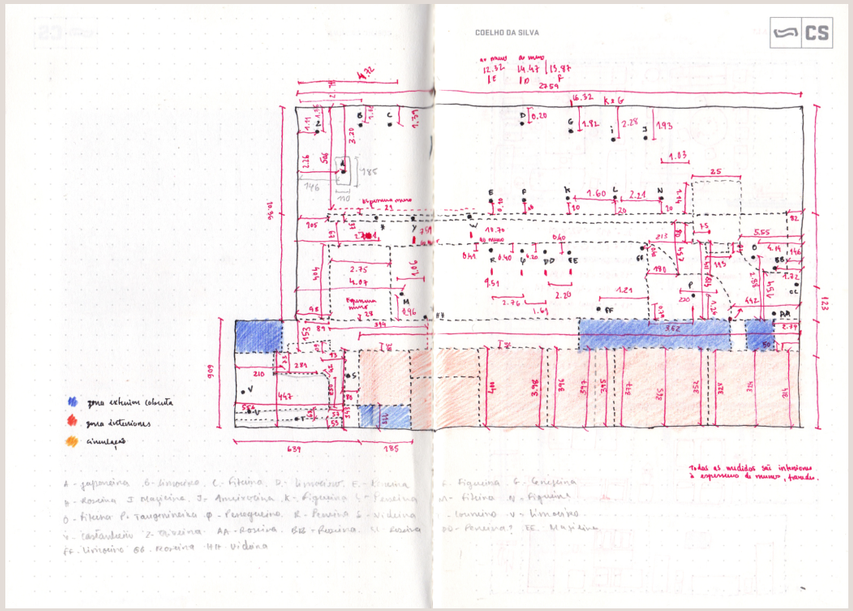


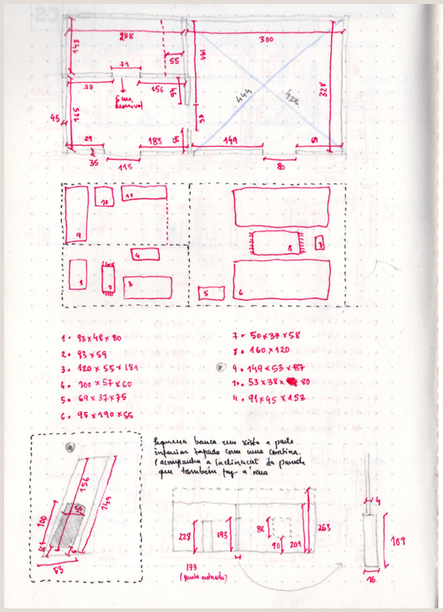


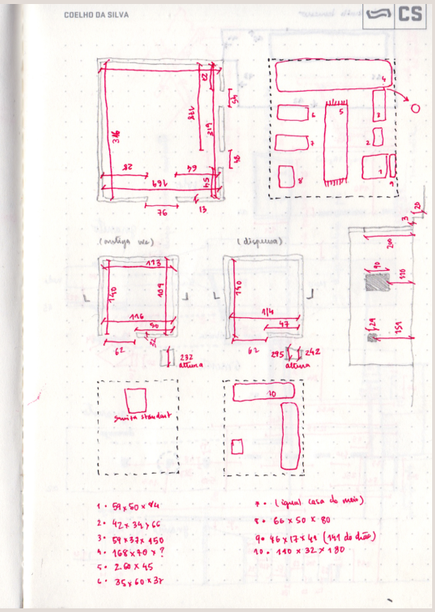
nota(s) cronológica(s) sobre a ***'ilha'*-despertador**:
1950, a avó Madalena e avô Augusto mudam-se para o Porto | **1959**, avós vem viver para a terceira casa da *'ilha'* (habitantes da primeira e segunda casa já lá estavam) | **1970-1975**, morre o senhorio Senhor Carneiro e avós compram toda a *'ilha'* aos herdeiros (avós passam a ser os senhorios das restantes casas) | **1977**, primeira casa fica vazia | **1983**, constrói-se um novo quarto de banho no exterior

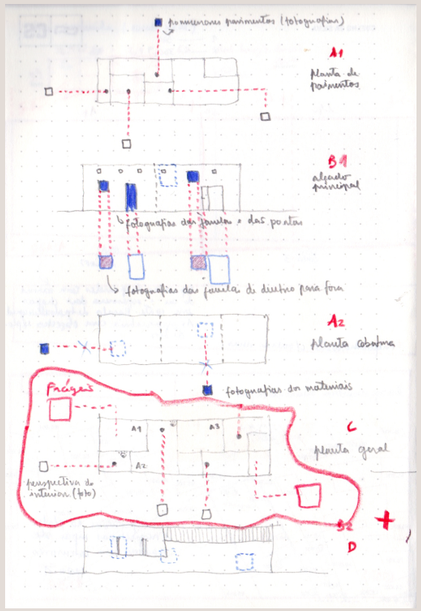
2000, segunda casa fica vazia, ficam apenas habitada a terceira casa | **2004**, cria-se ligação interior entre a segunda e a terceira casa | **2008**, avós compram os dois lotes (agrícolas) ao lado da *'ilha'* | **2010-2014**, a segunda casa é transformada em um quarto e um quarto de banho, que passa a ser habitada por mim | **2019**, inicia-se o estudo da *'ilha'* | **2020**, eu regresso à ilha da madeira, morre o avô Augusto, e a avó Madalena, passa a estar parcialmente neste espaço. A *'ilha'* vive expectante.

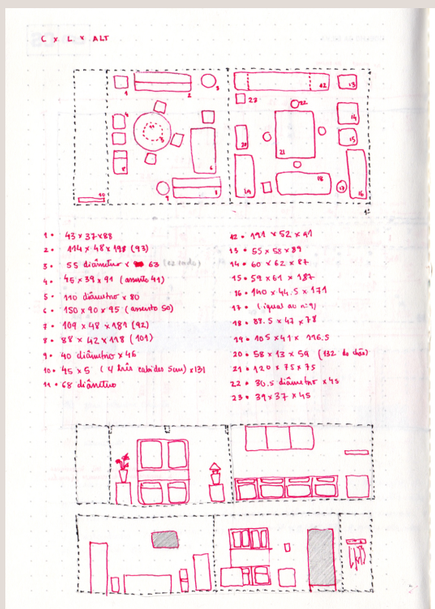
Levantamento A
(o) caderno

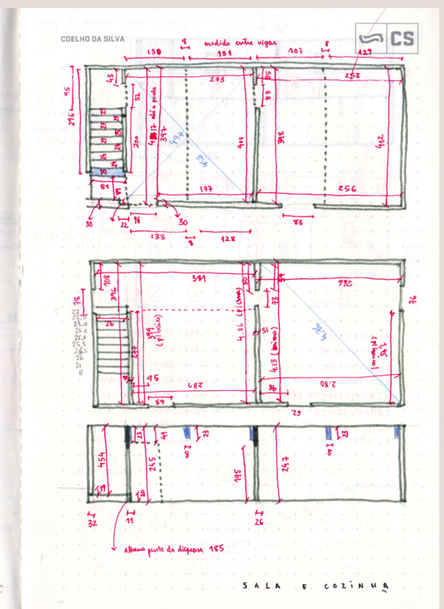


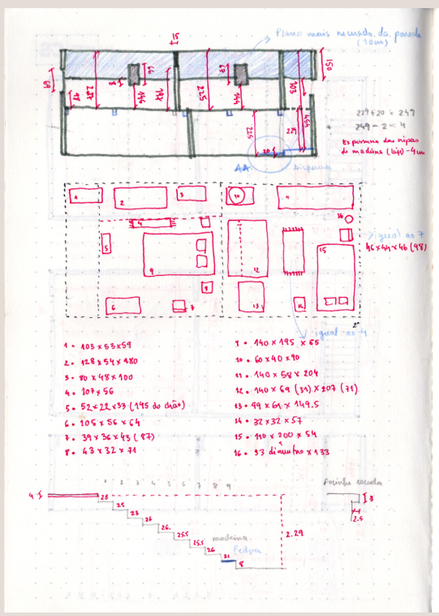


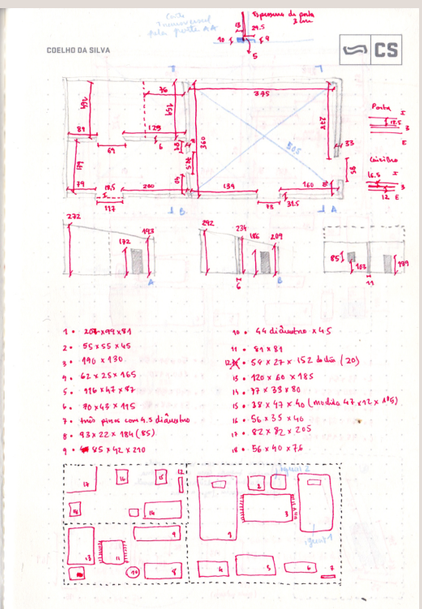


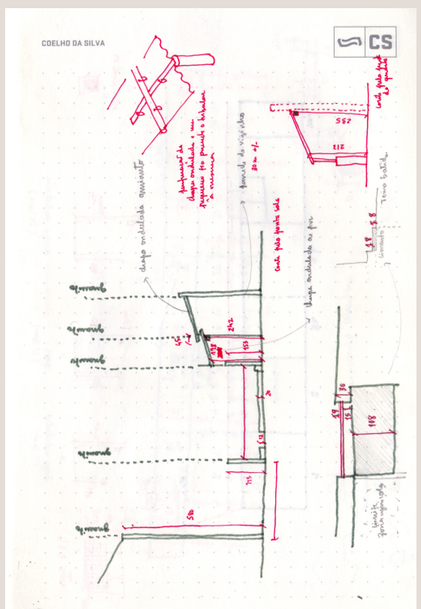




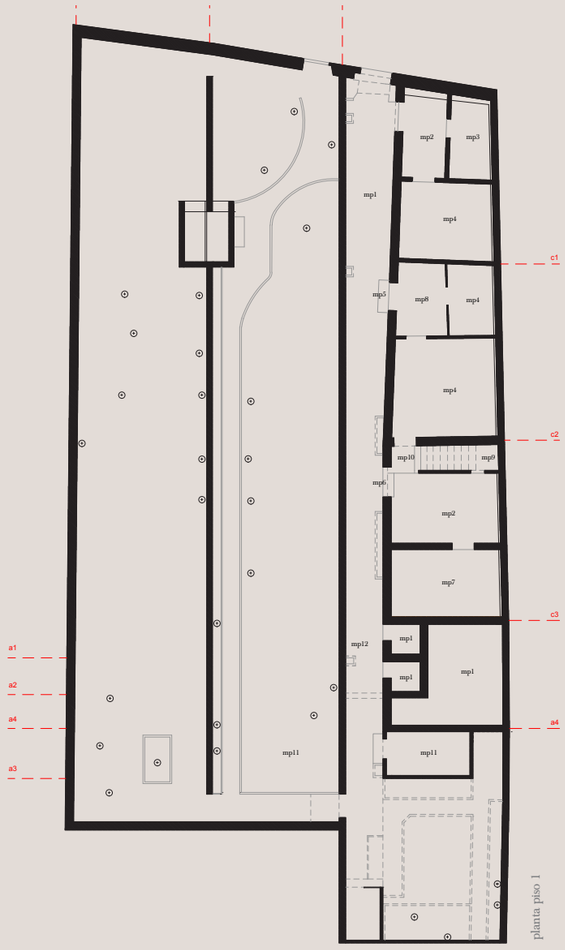




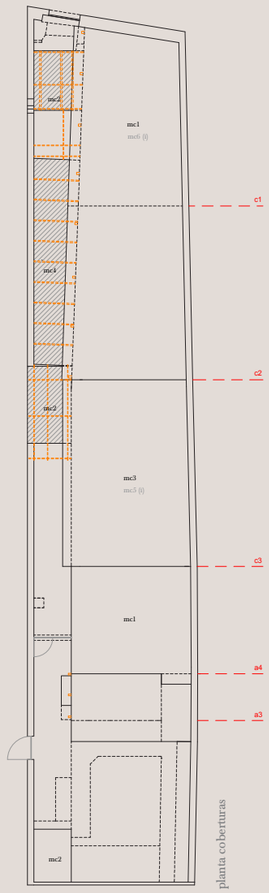



COELHO DA SILVA
CS
Levantamento da parede existente, com pormenores para a intervenção
Tecto falso gesso cartonado
Tecto falso gesso cartonado
Tecto falso gesso cartonado

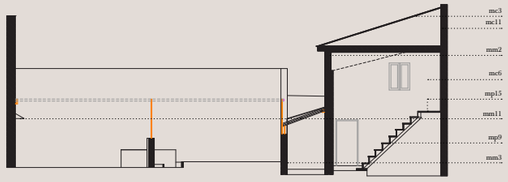
Levantamento B
plantas, cortes, materiais



planta piso 1



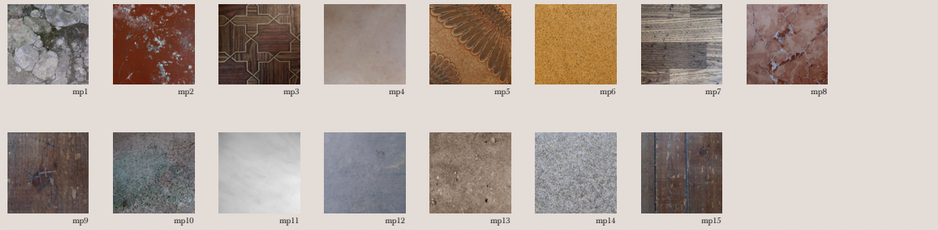
planta coberturas



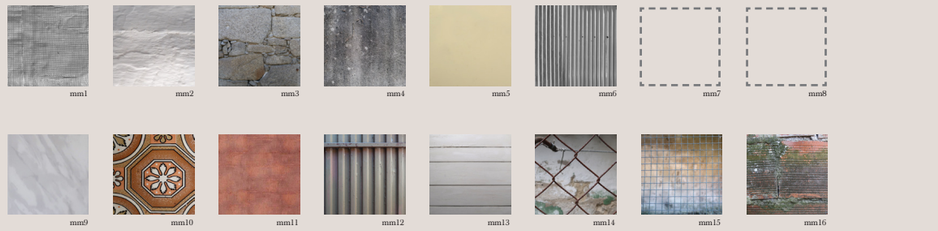
legenda geral:
c casas (**c1** primeira casa, **c2** segunda casa, **c3** terceira casa), **cc** corredor comum, **a** anexos (**a1** wc serviço, **a2** arrumo, **a3** wc geral, **a4** caseta, **a5** galinheiro), **m** materiais (**mc** materiais da cobertura, **mp** materiais de pavimentos, **mm** materiais dos muros, **me** materiais efémeros), **t** terreno, **p** pátio



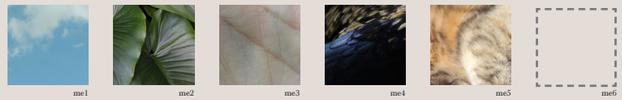
cobertura(s)



pavimento(s)



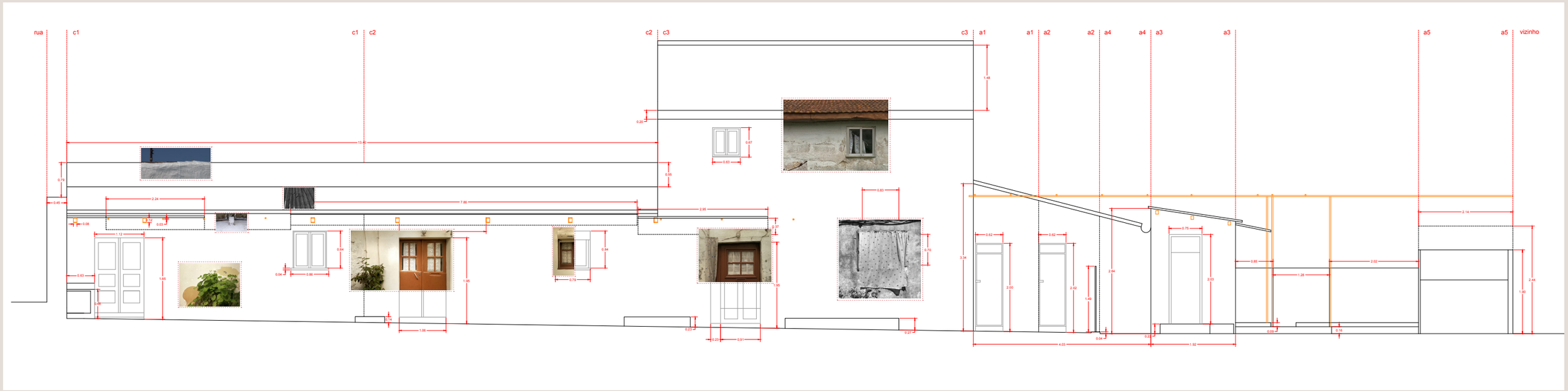
muros, paredes

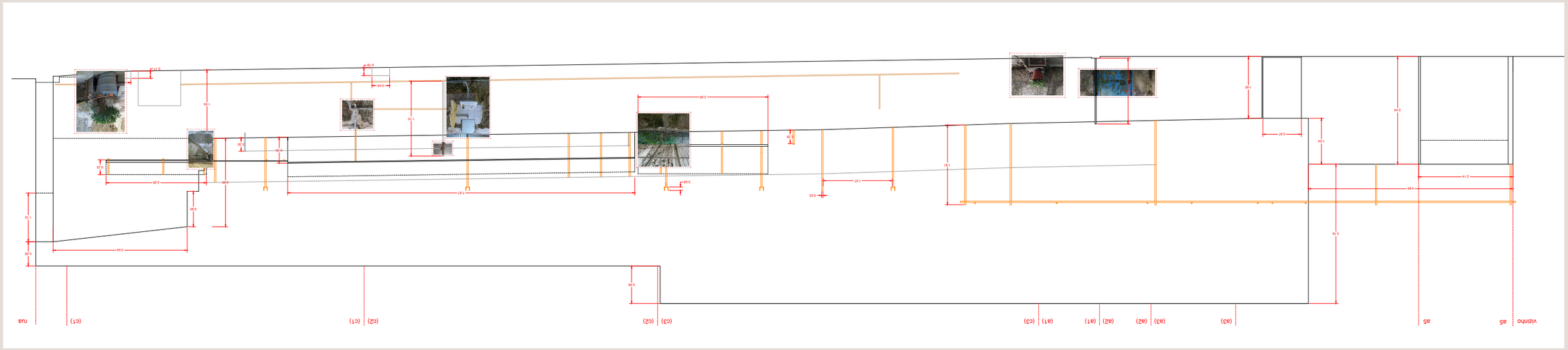


efémeros

legenda materiais:
mc1 chapa ondulada fibrocimento (e), **mc2** chapa ondulada fibra de vidro (e), **mc3** telha marselha (e), **mc4** pvc (e) **mc5** tabuado em madeira pintado (i), **mc6** platex com ripado em madeira (i), **mp1** cimento (e,i), **mp2** cimento queimado à colher com óxido de ferro (i), **mp3** pelicula de vinil com padrão (i), **mp4** tijoleira cerâmica 33.5x33.5cm (i), **mp5** azulejo com padrão 20x20cm (i), **mp6** azulejo laranja 33.5x33.5cm (i), **mp7** pelicula de vinil a imitar madeira (i), **mp8** azulejo vermelho 33.5x33.5cm (i), **mp9** pranchas de madeira 4cm espessura (i), **mp10** granito esverdeado (i), **mp11** azulejo cinza a imitar mármore 20x30cm (i), **mp12** xisto (e), **mp13** terra batida (e), **mp14** granito (e), **mp15** tabuado em madeira (i), **mm1** tela (e), **mm2** granito caiado (e,i), **mm3** granito (e), **mm4** cimento (e), **mm5** azulejo branco 15x15cm (e), **mm6** chapa ondulada metálica (e), **mm7** ripado em madeira de pinho (i), **mm8** platex (i), **mm9** azuleo cinza a imitar mármore 20x30cm (i), **mm10** pelicula de vinil c/padrão (i), **mm11** aço corten (e), **mm12** metal (e), **mm13** tabuado em madeira pintado (i), **mm14** rede metálica (e), **mm15** rede quadriculada (e), **mm16** tijolo (e), **mm17** vidro tartaruga (i), **mm18** vidro (i), **mm19** pelicula de vinil pintada (i), **me1** céu, **me2** verde (plantas), **me3** corpo (pele), **me4** penas (animais), **me5** pelo (animais), **me6** água.

Levantamento B
alçados (unidades e muro-limite)





Entrevista
Porto, 13 Setembro 2019

Ao longo do processo de levantamento da *'ilha'* dos meus avós, realizaram-se conversas sobre a *experiência real* de alguns dos familiares no habitar a *'ilha'*– a avó Madalena (M), o avô Augusto, a mãe Ester (E), o tio Jorge.

Desde quando vive no Porto?
M – Eu tinha 19 anos, agora tenho 88...devo de viver aqui à....70...80... sim e eu tinha 19 anos, devia ser isso.

Porquê que escolheu o Porto para viver e não outra cidade?
M – Tinha aqui uma pessoa amiga que também era de Vieira do Minho, e é que me arranjou uma casa aqui para eu trabalhar. Que era esta casa (apontando). Isto agora está tapado, mas isto era tudo ligado...Isto eram as traseiras, ali era a frente da casa.

A casa frente-rua era uma casa mais senhorial?
M – Sim, era uma casa boa...tinha todas as coisas que eram preciso.

Conhecia a casa principal?
M – Quem vivia na outra casa pegada a ela, eram as amigas dela... Ela vivia aqui com o marido, uma neta que é madrinha da tua mãe por acaso... e eu era a criada da casa, trabalhava ali... e essa senhora que me arranjou também era de Vieira do Minho

E ela também trabalhava no Porto, essa senhora?
M – Sim, trabalhava, mas praticamente quem trabalhava era o marido, ela estava em casa... era isso.

Sempre viveu aqui ou chegou a viver noutro sítio antes?
M – Sim, cheguei a viver em mais dois sítios... ali na Quinta Amarela vivíamos lá numa casa onde nasceu a tua mãe e o meu Jó nasceu na maternidade... eu já vivia aqui – primeira casa na rua António Enes (era tipo uma cave, descia-se umas escadas)

Porquê que a avó decidiu vir viver para cá?
Como encontraram esta casa?
M – Quem arranjou era ali a senhora onde eu trabalhava. Eu era a empregada dela, empregada doméstica. Antigamente ainda não chamavam empregadas domésticas, chamavam sopeiras (risos) Antigamente as empregadas domésticas eram sopeiras, e eu trabalha ali. Entretanto, ele também já era bombeiro, mas tinha a pensão em frente à casa onde eu vivia, e morou ali, e dali é que começamos a namorar...casei aqui desta casa da Dona Rosa, casei dali. O meu casamento foi na Igreja do Carvalhido Eles foram os padrinhos do meu casamento, o Sr. Carneiro e a D. Rosa. Eram os meus patrões. Trabalhei ali 7 anos, foi muito tempo... fizeram-me ali o casamento. Vieram os meus pais de Vieira do Minho, e os meus sogros que eram do Marco de Canavezes, mais um irmão...uma grande festa.

E antigamente nessa altura quando a avó casou e depois veio viver para cá, quantos famílias mais existiam nesta estrutura-'ilha'?
M – Aqui? (apontando para o corredor) Aqui eram mais 3 famílias. Era uma ali na primeira casa que se chamava Infância...era vareira, tinha três filhos. A casa é pequena como tu conheces e ali viviam três filhos. Aqui, a Almerinda que era mãe da Lai, do Jorge e da Fernanda, ali viviam mais 5 pessoas e vivia ali depois também mais uma sobrinha. Que é o quarto onde eu durmo, a cozinha era onde é agora o quarto de banho e tinha ali aquela salinha... ela metia ali muita gente.

Na 'ilha', sempre viveu na terceira casa?
M – Eu sempre vivi aqui na terceira casa. Existia um sótão que não tinha janelas. O telhado era assim a descer, inclinado (gesticulando a inclinação) e só existia esta janela daqui e a outra que sobe as escadas para o sótão. Eu dormia em cima no sótão, mas foi arranjado. Antes de eu vir para aqui foi arranjado porque eles tinham uma fábrica de curtumes na Ponte da Pedra e tinham lá os trabalhadores. Os trabalhadores vinham para aqui arrumar, aumentar à casa, fizeram duas janelas, aumentaram...

A avó é que pagou essas obras?
M – Não, foram eles que pagaram. Eu vim para aqui pagar já 300 escudos, era escudos?... Pagava 250 na casa onde estava na Quinta Amarela, para aqui vim pagar mais, mas tinha água Aqui tinha melhores condições...Lá na Quinta Amarela, era uma 'salinha', uma casinha muito pequenina, 'aquilo' era mesmo pequenino, muito pequenino... antes de mim morava lá uma senhora também que era a 'Virgininha mineira' não sei se te lembras mas era ela... e foi essa senhora que me arranjou de vir para o Porto, porque ela também era de lá de Sanguinhedo. Tinha lá a família dela também, a mãe, as irmãs, ela vivia cá já à muitos anos e devia ter sido empregada doméstica como eu e depois arranjou-me a vir. E o meu pai, deixou-me vir por uma razão, porque eu tinha lá um namorado e o meu pai disse assim: 'mais vale deixá-la ir para o Porto se não de caminho fica aí casada com ele'. E eu vim toda contente, porque

realmente o namorado também não me interessava muito... era grosseiro, muito atrevido.

As outras famílias pagavam o mesmo, os 300 escudos?
M – Elas pagavam menos, porque eram mais antigos, não tinham água... a água depois quando eu vim exigi água para a minha casa porque precisava de ter ali água. Os outros dois caseiros que estavam, que era a Almerinda e a tal senhora vareira, a Infância, exigiram também água. Enquanto elas não tinham água, eu é que dava água das minhas torneiras para a pia, para elas lavarem e para gastarem para casa.

Como funcionavam as instalações sanitárias, eram partilhadas por todos?
M – A casa de banho era aqui. Era de todos. O chuveiro era separado da casa de banho. O chuveiro era aqui onde agora tenho as cebolas e as batatas, e a seguir era o quarto de banho para todos. Faziam a limpeza uma vez uma, uma vez a outra, era à vez. Andava aí uma velhota, que era uma velhota que morava aí na casa onde eu moro agora. Essa velhota devia ser a mãe dos outros... uma andava sempre aí a varrer, coitadinha não tinha nada que fazer, andava sempre a varrer... já não sei bem como é que se chamava. Uma era Ester, outra era Laura, outro era Ramiro...não sei, já não me lembra. Mas viviam ali todos, dormiam ali em cima todos no sótão e na minha cozinha, onde eu tenho agora a cozinha existia uma lareira. Onde eu tenho o meu fogão, eles cozinhavam ali, tinham uma lareira.

O espaço era o 'suficiente' para tanta gente?
M – O espaço é como eu te digo, eram como os ciganos, dormiam juntos uns com os outros. Os homens dormiam com os homens, eram dois... e as mulheres, a velhota... eram duas velhotas, mas eu não sei já o nome delas. [E – Isso é antes da casa da avó ser arranjada.] Sim, quando eu vim já não havia a lareira, já estava tudo modificado, andaram ali os trabalhadores a aumentar o telhado e ficou melhor. Eu comecei a ter água, e os outros também exigiram a água, mas enquanto não lhe davam a água, ligavam a mangueira à minha torneira. Eles pagavam depois o que fosse, uma 'ricularia' de dinheiro, pagavam pouco.

E as crianças onde brincavam?
Só existia aqui este corredor ou também brincavam na rua? Existia já o pátio no fim do corredor da 'ilha'?
M – O meu Jó lembro-me que ele brincava, lembro-me que onde havia ali aquele café em baixo, ali era um campo onde eles podiam jogar à bola. Os outros brincavam na rua... esta senhora também tinha filhos e brincavam na rua. Não existiam carros, não havia perigo. [E – Eles brincavam com rolamentos, carrinhos de rolamentos feitos com madeira.] Olha, o meu Jó, às vezes com a fisga atirava pedras, batiam na janela e partiam os vidros. Elas obrigavam a pôr o vidro e ele punha o vidro. [E – brincavam às pistolas, faziam pistolas de madeira...improvisavam...brincavam aos cowboys, brincavam aos índios...] Isto aqui, por aí a baixo era tudo amplo.

Se existisse algum problema mais técnico, quem é que resolvia?
M – Se houvesse esses problemas, que não me lembra, era o senhorio que tinha que arranjar ou quem cá morasse.

A caixa de correio, existia só uma para todos ou existiam várias?
M – Esta caixa de correio foi colocada por mim. Eles vinham entregar o correio às portas, não havia caixa nem existia campainha, batiam ao portão. [E – Abriam o portão e entravam. Tinha um ferrolho, eles abriam o portão e entravam, não havia fechadura.]

Consideravam alguma casa mais importante que outra?
M – Eu acho que sim. Esta daqui era melhor. [E – Eram dois pisos, era maior.] Onde morava ali a Almerindinha como tu vês, ali no quarto onde eu durmo, a Lai dormia na cozinha, onde é o meu quarto de banho, onde tem aquela prateleira.
Tinha ali aquela 'entradinha', ali onde tem o guarda-fatos e onde tem o móvel, era a salinha de costura onde trabalhava a Almerindinha. Ela era costureira, tinha uma máquina de costura, trabalhava ali. E depois, tinha duas camas onde eu estou e tinha um guarda-fatos, fechava era um móvel e depois abria e dormia ali um deles. Parecia um móvel, de dia levantava e à noite dormia ali uma pessoa. Dormiam ali muito apertadinhos, eles eram 3 filhos e mais essa sobrinha.

Quando havia festas, reuniam-se todos?
M – Naquela altura parece que não havia sardinhada ou não ligavam a isso. A 'gente' na noite de São João, ia para as Fontainhas, para a Boavista. Íamos todos juntos para não era aqui com eles. Íamos com os meus pais que vinham de Vieira de Minho. A tia Elvira, que tu não conheces, com o marido andávamos todos juntos e levávamos uma cana muito alta para não nos perdermos uns dos outros.
[E – mas também de vez em quando eu lembro-me que havia jantares ou festejos em que eles convidavam os outros a ir...comer uma fatia de bolo...eu lembro-me da Almerindinha ter aqui gente e nos convidar para ir também por exemplo, eram festas especiais]. Beatriz, ali na entrada

como eu te digo, tinha a máquina de costura, eles punham ali a mesa e depois estendiam a mesa até o quarto para caber todos. Às vezes ela também convidava pessoas e cabiam ali todos na mesa. Até nem sei como é que cabia ali tanta gente... [E – e também me lembro ali no corredor, das entradas de porem ali mesas...de vez em quando no verão faziam isso, não era sempre, eram festas pontuais.]

Por exemplo, no compasso, como faziam?
M – Abríamos a porta. Eu acho que na primeira eles não entravam porque elas não gostavam muito. Púnhamos no portão os verdes para saberem que ali existiam casas... eu punha, a Almerindinha punha e a outra não punha nada.

Nunca se gerou confusão com nenhuma das famílias?
M – A gente brincava todos juntos e às vezes os miúdos pegavam-se, os pais depois brigavam uns com os outros por causa das culpas...quem é que tinha batido, quem é que era o culpado...isso havia quase todos os dias porque eramos muitos miúdos. Eramos dois aqui, depois existiam três que eram os da Infância, era uma grande confusão'. A Maria Ester, era a 'bóbó', ali a minha patroa, ela chamava-a 'bóbó'. Chamava avô ao bu e uma sobrinha que estava ali, que foi ali criada com eles, chamava-lhe 'titi', ainda hoje lhe chama 'titi'. Um dia, a tal Infância tinha aquela inveja de nós fazermos convivência uns com os outros e dizia: olha aquela menina de merda. Aquela que é mais protegida, os dela não eram.

Apesar de alguns conflitos, alguma vez pensou em sair desta casa?
M – Nunca pensei sair daqui, apesar do teu avô queria que comprasse aqui esta casa aqui pegada, esta deste lado, principal. Ele dizia-me que íamos para ali, mas eu não quis. Não...mesmo ele às vezes queria ir para São Roque da Lameira, visto que, ia para lá trabalhar para um senhor que tinha muitas casas...mas eu dizia-lhe não eu não quero sair daqui. Não conheço lá ninguém, aqui é que eu conheço, foi sempre aqui onde eu estive, foi sempre aqui, neste meio. Eu antigamente entrava e saia por aqui, pela rua principal porque eles eram os meus patrões e...saia por ali. Entrava e saia, depois um dia pensei, não, não vale a pena andar a passar por ali, tenho aqui a minha entrada e saída.

O quê que acha que levou os outros a irem embora?
Foram à procura de melhores condições?
M – Estes daqui da Almerindinha...eu quando comprei isto, eu era senhoria da Almerindinha, e da primeira casa, ela saiu dali já não sei qual a razão, houve ali qualquer razão, mas já não sei... A Almerindinha ficou-me a pagar a mim, uma ricularia de dinheiro. Eles ficaram com bastante inveja por ter sido eu a comprar, eles também queriam comprar... mas eu disse: ou eu compro tudo ou então não quero. Eu comprar a minha casa e a outra também comprar a dela eu acho que era confusão. Eu quando comprei isto, não comprei isto aos meus patrões, comprei à neta, à Esterinha à madrinha da tua mãe. Já foi ela que me vendeu isto, eles tinham feito isto à madrinha da tua mãe, e ela depois ficou a ser dona disto e depois compramos-lhe a ela. [E – Ela queria-se desfazer das propriedades porque queria dinheiro, portanto ela vendeu a parte da casa dos avós ali e depois pôs isto à mãe, que tinha direito de preferência sobre os outros porque tinha trabalhado com eles.] Eu comprei tudo deste lado das casas, do outro lado ali já é outra história.

Em que momento surgiu a compra dos dois lotes paralelos aos da 'ilha'?
M – Os irmãos da Esterinha, dois irmãos, eram os donos. [E – os donos das casas ali. A história repetiu-se, ele quis vender as casas, vendeu as casas, e depois o terreno a avó achou que podia compra-lo e fez uma proposta.] Eu tinha preferência.

Quanto é que o avô pagou por aquele terreno?
M – 'Aquilo' foi barato. Eu tinha preferência porque era aqui vizinha e eles também tinham preferência porque fizeram o quintal quando vieram para ali. Tinham ali as coisas deles. Eles também queriam o quintal, mas a Esterinha disse: Eu se for para a Madalena eu assino, se não for para a D. Madalena não assino. E pronto ficámos com o quintal. [E – Os lotes daquele lado eram dos irmãos da madrinha. E, eu e o Jó, também dissemos que era importante aquele terreno para fazer somatório a este. Ainda assim perdemos esse bocado aí que isto podia ter ido direitinho, em linha reta, mas como tinha esses barracos de arrecadações e ela não se quis chatear.] Pois não, a tua madrinha, quando comprámos a 'ilha' ela pôs-nos aqui uma divisão até o portão azul. Ela até me disse assim: é só do portão para cá Madalena. E eu respondi: Então menina onde é que eu hei de estender, onde é que eu hei de pôr as minhas coisas? Foi por isso que ficámos com este pátio, no fim do corredor. O Sr. Dr., o senhorio, disse e era verdade: "Nós tínhamos direito ao quintal todo, até ali em baixo, até onde eles tinham uma pia de lavar. Existia inclusivamente uma estufa.

Onde, aqui, onde hoje existe o quarto de banho?
M – Sim, aí era uma estufa e tinha também uma grande camélia. Isto era um jardim.

Não existia espaço no corredor para estender a roupa?

M – Elas pegavam muito comigo. Elas estendiam a roupa delas e eu nunca tinha lugar para estender a minha. Por isso disse-lhes que nem tinho lugar para estender a roupa e precisava de mais um pouco de terreno. [E – As vizinhas eram invasivas, estendiam a roupa e nós nem conseguíamos passar. Apesar de pagarem pouco eram muito invasivas.]

Tendo em conta que a circunstância da 'ilha' mudou e hoje vive cá sozinha, sente alguma nostalgia da vivência que a 'ilha' tinha antigamente?
M – Eu estou muito melhor, sem ter aí ninguém. Sempre quiseram que eu alugasse a casa. Mais a primeira casa, e eu disse sempre que não. Eu quero estar aqui sozinha, porque aqui com outras pessoas era tudo uma confusão. Uma criada da tia Anita, queria vir para aqui com o 'catraio', o filho. E eu disse lhe no inicio que sim, mas depois pensei melhor e disse-lhe que seria melhor não. Prefiro que esteja assim tudo, porque nós aqui estamos em paz e se vivesse aqui mais alguém...

Pois, há coisas boas e coisas más...
M – É, eu agora estou bem. Ninguém me incomoda, entro e saio, pronto. [E – Existia uma coisa que era insuportável, houve uma moda a dada altura que era comprar aparelhos de rádio e de gira discos. 'A Infância, que era a da ponta colocava os fados altíssimos, que era uma coisa que ninguém suportava. Depois houve uma altura em que a Almerindinha também fazia isso, mas mais moderadamente. Nós tínhamos sempre interferência ou de som, ou de 'canalhada' a correr, ou de discussões que também aconteciam...Viver numa ilha era muito confuso, muito confuso.] Olha a Almerindinha muitas escarrava na minha porta e batia à porta com uma força parecia que a rebentava. Mas Beatriz... eu nunca quis barulho, muitas vezes ela fritava o peixe e despachava no rego... Achas que alguma vez lhe disse alguma coisa? Nunca lhe disse, eu nunca queria confusões com ninguém, deixava correr. Faziam aquilo só para me 'arreliar'.

O lixo por exemplo, onde colocavam? Existia lá fora um contentor?
M – Não, não havia um contentor. Metia-se às portas o lixo. Olha Beatriz, eu não tenho assim muitas coisas na memória, porque eu não carreguei muitas coisas. O que eu passei aqui...
A madrinha da tua mãe vinha muitas vezes aqui comer uma sopa, aqui a esta pobreza. E a Esterinha na verdade não precisava. A Sara, tua prima, comia muitas vezes aqui na Almerindinha e tinha o Miguel que muitas vezes os avós não estavam e o Miguel aproximava-se e ela dava-lhe um pão com manteiga ao lanche e um café com leite.
[E – Havia outra coisa muito engraçada, as pessoas nas ilhas conheciam-se pelo nome, pela alcunha e quando havia qualquer pedido de socorro, de porradaria, qualquer coisa, as pessoas iam acudir. Eram solidárias umas com as outras e metiam-se. Diziam inclusivamente palavrões e eram capazes de entrar à morraça.

Que outras 'ilhas' existiam nesta rua?
M – Antigamente existiam cinco ilhas, duas deste lado e três para lá da viela.] Isto antigamente chamava-se viela. [E – Toda a gente se conhecia e todos tinham o mesmo tipo de problemas.] Cantavam muito de boca, a vizinha aqui do lado cantava.
[E – Para além destas cinco ilhas houve ali uma ocupação da fábrica antiga e tinha ali pelo menos duas famílias ciganas, nós também vivíamos e brincávamos com os ciganos.] Vinham aqui costurar para a minha casa. Eu fiz muitas saias, daquelas saias as 'preguinhas' de cima a baixo. A Anita ainda hoje pergunta-me se eu faço ainda as saias. As medidas dela ainda hoje me estão na cabeça: a largura, o comprimento, a anca. Aconteciam muitos casamentos ciganos, no Alentejo ou nas Canárias, era uma semana de toaletes. Elas mandavam cada uma fazer não sei quantas saias, blusas... Tudo com tecidos bons e caros. O meu Jó andou muito tempo com o Lourenço que era um dos ciganos... Eles eram boas pessoas para nós, para nós eram. Moravam aqui quem vai para o carvalhido do lado esquerdo, nessas fábricas que estão todas abandonas.
...Beatriz, isto é tudo o que eu me lembro...



Bibliografia

AA.VV., *Cidade Participativa: arquitectura e democracia: S. Victor*, coord. Ana Alves Costa, Ana Catarina Costa, Sergio Fernandez, Tinta da china editora, Porto, 2019.

ABRAM, David, *A Magia do Sensível – Percepção e Linguagem num mundo mais do que humano*, trad. João C. S. Duarte, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas, Lisboa, 2007.

AGAMBEN, Giorgio, *Ninfas*, Editorial Pre-Textos, 2010.

AGUILAR, Blanca, FERRER, Esther, LÓPEZ, Andrés López, MARTÍNEZ, Ángel, MONTERO, Francisco Montero, NAVARRO, Jaime, ORTIZ, Joaquín, TRILLO, Juan Luis, *Cien Modelos de viviendas experimentales,* todas las demás histórias – Tomo II, III, IV, Junta de Andalucía, 2008.

ALEXANDER, Christopher, *El modo intemporal de construir*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981, (original 1979)

AMARAL, F. K. do, *Arquitetura Popular em Portugal*, 3 volumes, Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 3ª edição, 1988.

ANDRADE, Eugénio de, *Poesia e Prosa [1940-1980]*, Limiar, Porto, 1981.

APARICIO, Luz Fdez. Valderrama, *La construcción de la mirada: tres distancias – textos de doctorado*, Universidad de Sevilla – Secretariado de Publicaciones, Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, Sevilha, 2004.

ARÍS, Carlos Martí, *Silencios elocuentes*, Universitat Politecnica de Catalunya, 2002.

BARREAU, Hervé, *Encyclopaedia Universalis*, Albin Michel, vol.15, Paris, 1980.

BORCHERS, Juan, *D7*, Vaticanochico, Santiago, 2012.

BORCHERS, Juan, *Hiperpolis*, Ediciones Metales pesados, Santiago do Chile, 2011.

BRANDÃO, Raul, *As ilhas desconhecidas*, notas e paisagens, Editora Quetzal, 1ªEdição Março 2011, 2019.

BRETON, David Le, *Du silence*, Métailié, 1977.

COSTA, Alexandre Alves, SIZA, Álvaro, *1967 – Marrocos*, Circo de Ideias, 2011.

DE GOUVEIA, Horácio Bentes, *Ilhéus*, Coimbra Editora, Coimbra, 1949.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mil Planaltos – Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2007 (original 1980).

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Diálogos*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 1997.

ECO, Umberto, *Cómo se hace una tesis – técnicas y procedimentos de estúdio, investigación y escritura*, Gedisa Editorial, 1977.

ECO, Umberto, *História da Beleza*, Difel Editora, 5ª edição, 2009.

ECO, Umberto, *Obra Aberta*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1991 (original 1962).

FATHY, Hassan, *Arquitetura para os pobres-uma experiência no Egipto Rural*, tradução Joana Pedroso Correia, Editora Argumentum e Dinalivro, Lisboa, 2009.

FREUD, S., *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*, trad. Paulo Souza, Companhia das Letras, São Paulo, 2010.

FRUTUOSO, Gaspar, *As Saudades da Terra*, Empresa Municipal Funchal 500 anos, Funchal, 2007.

GAUGUIN, Paul, *Escrito de un salvaje*, Editorial Akal, Madrid, 2015.

GEERTZ, Clifford, *Obras e vidas: o antropólogo como autor*, Rio de Janeiro, 2002.

GOLDFINGER, Myron, *Arquitetura Popular Mediterránea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1993.

GUARNERI, Andrea Bocco, *Bernard Rudofsky – A Human Designer*, 2003.

GURIDI, Abitar el Herror, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2019.

HABRAKEN, N.J., *El diseño de suportes*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979 (original 1974).

HANDKE, Peter, *El peso del mundo*, Laia, Barcelona, 1971.

HÉLDER, Herberto, *Photomaton & vox*, Porto Editora, Abril 2015.

HÉLDER, Herberto, *Vocação Animal*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1971.

HONRADO, Alexandre, *Nenhum poema é uma ilha – a universal insularidade de Herberto Hélder*, Lisboa, 2018.

JENKS, Charles, BAIRD, George, *El significado en arquitectura*, Hermann Blume, Madrid, 1975.

JORGE, Filipe, CORREIA, Mariana, JORGE, Vitor Oliveira, *Terra: Forma de Construir – Arquitectura, Antropologia, Arqueologia*, 10ª Mesa-redonda de Primavera, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Editora Argumentum, Porto, 2006.

KAGGE, Erling, *Silêncio na era do ruído*, Editora Quetzal, 2007.

LACATON, Anne, Jean-Philippe Vassal, *Actitud*, Editorial Gustavo Gili, 2017.

LAGE, Alberto, *Reabilitação de bairros e arquitectura. Estratégias de processo; práticas de projecto,* Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2017.

LÉON, Juan Miguel Hérnandez, *Ser-paisaje*, Abada Editores, Madrid, 2016.

LETELIER, Hernán, *El hombre que miraba el cielo*, Alfaguara, 2018.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes trópicos*, Paidos, Libera los libros, 1988 (original Paris,1955).

LOYER, Emmanuelle, *Lévi-Strauss*, trad. André Telles, Edições Sesc, São Paulo, 2018.

MALRAUX, Henri, *O museu imaginário*, Edições 70, Lisboa, 2000.

MENDES, Manuel, *Do Esquecimento – 'para além da arte: do nomadismo ao erotismo'*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2011.

MENDONÇA, José Tolentino, *A Papoila e o Monge*, Assírio & Alvim, Porto, 2015.

MESTRE, Victor, *Arquitectura Popular da Madeira*, Edições Estudos e Realizações, Argumentum, Lisboa, 2002.

MOLES, A. Moles, ROHMER, Elisabeth, *Psychologie de d'espace*, Paris, Casterman, 1978.

MONTEYS, Xavier, FUERTES, Pere, *Casa Collage – Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2017.

OLIVEIRA, Olivia de, *Lina Bo Bardi: Sutis substâncias da arquitetura*, Editorial Gustavo Gili, 2006.

PALLASMAA, Juhani, *Olhos da pele: a arquitectura e os sentidos*, Bookman, Porto Alegre, 2011 (original 1996).

PEREC, George, *Especie de Espacios*, trad. Jesús Camarero, Montesinos, 2003 (original Paris, 1974).

PEREIRA, Eduardo C.N., *Ilhas de Zargo*, dois volumes, 4ªEdição, CMF, Funchal, 1989.

PICARD, Max, *Le Monde Du Silence*, Edição La Baconniere, França, 2019 (original 1951).

PINA, Manuel António, *Como se desenha uma casa*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2011.

QUINTAL, Raimundo, *Veredas e Levadas da Madeira,* Região Autónoma da Madeira – Secretaria Regional da Educação, Funchal, 1994.

RADIC, Smiljan, *Cada tanto aparece um perro que habla y otros ensayos*, Puente Editores, 2017.

RIBEIRO, Orlando, A ilha da Madeira até meados do séc.XX: estudo geográfico, 1ªEdição, instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1985.

RIBEIRO, Orlando, *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*: Esboço de relações geográficas, Livraria Sá da Costa editora, Lisboa, 1991.

RODRIGUES, Zé Miguel, *O mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura*, Edições Afrontamento, 2013.

ROSSI, Aldo, *A arquitectura da cidade*, Edições 70, 2016 (original 1966).

ROSSI, Aldo, *Autobiografia científica*, Edições 70, Lisboa, 2013.

RUBINO, Silvana, GRINOVER, Marina, *Lina por escrito – textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, Cosac Naify, São Paulo, 2009.

RUDOFSY, Bernard, *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*, University of New Mexico, 1995 (original 1964).

SARAMAGO, José, *O conto das ilhas desconhecidas*, Porto Editora, 2019.

SILVA, Padre Augusto da; MENEZES, Carlos Azevedo, *Elucidário Madeirense*, Funchal, Secretaria Regional de Turismo e Cultura, 1998.

SIZA, Álvaro, *01 Textos*, Civilização Editora, Porto, 2009.

SLOTERDIJK, Peter, *Esferas I – Bolhas*, trad. José Almeida Marques, Estação Liberdade, São Paulo, 2016.

SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Anymore*, Ed. Cynthia Davidson, Anyone Corporation, Nova Iorque, 2000.
SOLÀ-MORALES, *Diferencias: topografia de la arquitectura contemporânea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995.
SOLÀ-MORALES, *Territórios*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
SMITHSON, Alison & Peter, *Cambiando el arte de habitar – Piezas de Mies, Sueños de los Eames*, Los Smithson, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
TAVARES, Gonçalo M., B*reves notas sobre as ligações*, Relógio D'água, 2009.
TAVARES, Gonçalo M., B*reves notas sobre o medo*, Relógio D'água, 2007.
TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do corpo e da imaginação – teoria, fragmentos e imagens*, Relógio d'água editores, 2019.
TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, FAUP publicações, 2006 (original 1962).
TEIXEIRA, Manuel C., *Habitação popular na cidade oitocentista: as ilhas do Porto*, Fundação Calouste Gulbenkian – Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, Lisboa, 1996.
TSE, Lao, *Tao Te King* – clássicos de bolso, editorial estampa, nº32, Lisboa, 1989.
URSPRUNG, Philip, LOPES, Diogo Seixas, BANDEIRA, Pedro, Eduardo Souto de Moura, *Atlas do Parede*, Imagens de método, Dafne Editora, Porto, 2011.
VAN EYCK, Aldo, *The child, the city and the artist: an essay on architecture...*, Sun, 2008 (original 1962).
VÁZQUEZ, Isabel Breda, CONCEIÇÃO, Paulo, *'Ilhas' do Porto – Levantamento e caracterização*, Município do Porto, 2018.
VIEIRA, Alberto, *Do Éden à Arca de Noé – o madeirense e o quadro natural*, Secretaria Regional do Turismo e Cultura, Centro de Estudos de História do Atlântico, Funchal, 1999.
WALCOTT, Derek, *Mappa del Nuovo Mondo*, Adelphi, 1992
WALTHER, I. F., *Gauguin*,Taschen, Madrid, 2007.
WARBURG, Aby, *Atlas Mnemosyne*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Akal, Madrid, 2010.
WITTGENSTEIN, Ludwig, *Da certeza*, Edições 70, 1998.
ZEVI, Bruno, *Saber ver a Arquitectura*, Editora Arcádia, Lisboa, 1977.
ZIMBRO, Manuel, *Torrões de Terra: notas de um lavrador para encontrar o céu e a terra*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1995.
ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
ZUMTHOR, Peter, *Pensar la Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2014.

textos, revistas, publicações, catálogos

AA.VV., 'La Intuición', Revista *ARQ*, Nº 47, Escuela de Arquitetura Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago do Chile, Março 2001.
AA.VV., *Rehabitar* - nº8, Editorial Ministerio Fomento, Madrid, 2011.
AA.VV., *Tres obras para una bienal*, Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, nº 6, Novembro 1981.
AA.VV., *El lugar de la arquitectura*, Edições ARQ, 2002.
ALMEIDA, João Pedro, 'Estruturas Pétreas no Território Madeirense' in *Islenha* – Revista de temas Culturais das Sociedades Insulares Atlânticas, nº53, DRAC – Direção Regional dos Assuntos Culturais, Madeira, Julho-Dezembro 2013.
BAEZA, Alberto Campo, 'Cueva, Cabaña, Casa', in *Diseño Interior*, nº52, E.T.S. Arquitectura (UPM), 1996.
BALDEWEG, Juan Navarro, 'El objecto es uma seccion. La Geometría complementaria' (1992), in revista CIRCO, 1995.
BANDEIRINHA, José António, 'O processo SAAL e a arquitectura no 25 de Abril de 1974' in *Il processo SAAL, trentacinque anni dopo. Modelli, valutazioni e upgrades*, Revista *Lotus*, nº145, data?
BAUMAN, Z., 'Ser Leve e Líquido' in *Modernidade Líquida*, trad. P. Dentzien, Zahar, Rio de Janeiro, 2001.

BENAPRES, Rodrigo de la Cruz, 'EL DERECHO al LIRISMO em ARQUITECTURA – Juan Borchers (1910-1975),' Revista *_AOA* (Asociación de oficinas de arquitectos, Chile), Nº23, Santiago do Chile, Agosto 2013.

BÉRRIOS, María, 'Arquitecturas invisibles y poesia de la acción', consultado em: https://www.museoreinasofia.es

BISMARCK, Pedro, 'Ilhas Proletárias' in *São João de Deus*, André Cepeda, Nuno Brandão Costa, Dafne Editora, Porto, 2018.

BO BARDI, Lina, 'Cadeira à beira da estrada' in *Lina Bo Bardi 1914-1992*, coord. Marcelo Ferraz, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo, 2008.

BRODSKIJ, Joseph, prefácio a Dereck Walcott, in *Mappa del Nuovo Mondo*, Adelphi, Milão, 1992.

CÁRAVES SILVA, Patrício. *La Ciudad Abierta de Amereida: Arquitectura desde la Hospitalidad*, Universidad Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2011.

CASTILLO, Eduardo, 'Uma Arquitectura sin pureza' in *ARQ+1*, Chile, 2013.

CESPEDES, Fernando Garbini, 'A comunicação esférica de Peter Sloterdijk', São Paulo, 2018.

Como Construir uma ilha – Úterus Azorica, curadoria Bernardo Rodrigues, Arquipélago Centro de Artes, São Miguel, Açores, 18 Janeiro – 15 Março 2020.

DE NÓBREGA, Manuel, 'Memórias sobre a Freguesia do Curral das Freiras', in *Islenha* – Revista de temas Culturais das Sociedades Insulares Atlânticas, nº53, DRAC – Direção Regional dos Assuntos Culturais, Madeira, Julho-Dezembro 2013.

FARAGO, Jason, 'Review: 'Endless House' expands the definition of home' in *New York Times*, Agosto, 2015.

GONZÁLEZ, Jocelyn Tilleri, 'Arquitectura sin arquitectos', Revista *AUS*, nº8, 2010.

HÉLDER, Herberto, 'Teoria das Cores' in *Os Passos em Volta*, Porto Editora, 2014.

HERINGER, Anna, 'Vision', consultado em http://www.anna-heringer.com

LACATON, Anne, VASSAL, Jean-Philippe, *Lacaton & Vassal*, revista *2G*, 2007.

LIERNUR, Jorge Francisco, 'Defectos de poeta', in revista *Arquitecturas de Autor*, nº27, T6 Edições, 2003.

MÃE, Valter Hugo, 'Chiquelandelas', in *Autobiografia imaginária*, Jornal de Letras, Junho de 2011.

MANSILLA, Luis Moreno, 'Sobre la confianza en la materia' in *CIRCO*, nº52, 1998.

MARCHANT, Romy Hecht, 'Las nubes de Juan Borchers' in *La Intuición, ARQ* nº47, Chile, 2001.

MENA, Beltrán in ARAVENA MORI, Alejandro, *El lugar de la arquitectura*, revista *ARQ*, Santiago do Chile, 2002.

MENDES, Manuel, 'Da intervenção na cidade histórica – longa duração e desenho. Destruição-imitação/conservação-inovação/modificação-projecto', in *Re-habitar Centros Antigos*, encontros AAP – Habitação, 1998.

MENDES, Manuel, 'Para além da arte: do nomadismo ao erotismo' in *Cidade em performance prototypo'01*, nº7, publicação quadrimestral, StereoMatrix-Arquitectura, 2002.

MENDONÇA, José Tolentino, 'Saber Ouvir os lugares' in *Que coisa são as nuvens, crónicas Expresso*, Paço de Arcos, 2015, 'Da continuidade das formas e do como como pousam' – Exposição Paulo David, curadoria Nuno Faria, Porta 33, 2019.

MOLDER, Maria Filomena, 'O que é que a Louise Bourgeois sabe que eu não sei?' in *Estéticas de Arte. Controvérsias para o século XXI*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2003.

MONEO, Rafael, 'La obra reciente de Aldo Rossi: dos reflexiones', in *Construcción de la Ciudad*, revista *2C,* nº14, 1979.

MONTANER, Josep Maria, *Sistemas Arquitectónicos Contemporáneos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

NEMÉSIO, Vitorino, 'Açorianidade' in *Insula*, Ponta Delgada, 1932.

ORO, Aitor, VIEIRA, Paulo, TRAVASSO, Nuno, ALMEIDA, Mariana, 'Nem perpetuar nem erradicar: uma proposta de transição para as ilhas do Porto', in *Revista de Morfologia Urbana*, 2019.

OYARZUN, Fernando Pérez, 'El cuerpo y las trazas del tejo. Juan Borchers y el juego de la arquitectura' in *Juegos/Playng*, Revista *ARQ*, Nº 55, Santiago do Chile, Dezembro 2003.

PEREIRA, Virgílio Borges, 'Uma imensa espera de concretizações. Ilhas, bairros e classes laboriosas brevemente

perspectivados a partir da cidade do Porto' in *Sociologia*, nº13, Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003.

PROSHANSKY, Harold M., 'The City and Self-Identity', 1978.

Revista AA – *Arquitecturas de autor, Smiljan Radićc*, nº27, T6 ediciones S.L., Madrid, 2003.

RADIC, Smiljan, *Bestiário*, Revista *ARQ+2*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago do Chile, 2014.

RADIC, Smiljan, *Distância crítica*, Trienal de arquitectura de Lisboa, 2015.

RADIC, Smiljan, *Obradoiro*, revista nº33, 2008.

RODRIGUEZ, Rubén Muñoz, 'Luz, Forma, Acto y Símbolo', entrevista a Alberto Cruz, Revista *AUS*, Chile, Agosto 2017.

SANDINO, Fernando Villanueva, 'Construir sobre el pasado' in *Rehabilitacion y ciudad historica*, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1988.

SANTA CLARA, Isabel, 'A expressão do espaço insular na produção artística contemporânea da Madeira', *Anuário do Centro de Estudos de História do Atlântico* (CD-ROM), nº2, Secretaria Regional de Educação e Cultura/ CEHA, Funchal.

SANTA CLARA, Isabel, catálogo da exposição *A ilha e os seus habitantes*, Lígia Gontardo e Francisco Clode, Centro Nacional de Cultura,1992.

SANTA CLARA, Isabel, *Horizonte Móvel*, - Artes Plásticas na Madeira 1960-2008, Museu de Arte Contemporânea do Funchal, 2008.

SATO, Alberto, 'Al margen' in *Smiljan Radićc*, revista *2G*, nº44, Barcelona, 2008.

SCULLY, Vicent, 'Missing Rossi', in *Autobiografia científica*, Aldo Rossi, 2013.

SEGRE, Roberto, 'Ciudad Abierta En Valparaíso Utopía Latinoamericana Del Siglo XX', in Revistas *UNAM*, Vol. 19, nº82, 2013.

SILVA, Rodrigo, 'A Elegia do Comum' in *A República* por Vir, Arte, Política e Pensamento para o século XXI, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2015.

SOLÀ-MORALES, Ignasi, 'Dal Constrasto all'Analogia. Transformazioni nella concezione dell'intervento architettonico', in *Lotus*, nº46, Milão, 2/1985.

SOLÀ- MORALES, Ignasi de, 'Liquid architecture' in: *Anyhow*, MIT Press, Cambridge, 1977.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de, 'Removiendo la superficie' in *Arquitectura de la indeterminación*, Yago Conde, Actar, Barcelona, 2000.

SOLÀ-MORALES, Ignasi, 'Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades', in *Presente y futuros. Arquitectura en las ciudades*, XIX Congresso UIA, Barcelona, 1996.

SOLÀ-Morales, Ignasi, 'Teorias de la Intervencion Arquitectonica', in *Quaderns*, nº155, Barcelona, Dezembro 1982.

TÁVORA, Fernando, 'História e vida dão-se as mãos' in Habitação popular na cidade oitocentista: as ilhas do Porto, Porto, 1994.

TÁVORA, Fernando; 'Do Porto e do seu Espaço', *Jornal Comércio do Porto*, 26 de Janeiro 1954.

TEIXEIRA, Manuel C., 'Do Entendimento da Cidade à Intervenção Urbana: O Caso das 'Ilhas' da Cidade do Porto', in *Sociedade e Território*, nº2, 1993.

TRILLO DE LEYVA, Juan Luís. 'Metamorfosis' in *Argumentos sobre la Contigüidad en la Arquitectura*, Universidad de Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Madrid, 2001.

URSPRUNG, Philip, 'El peso del mundo: Los edifícios de Smiljan Radi', in *Smiljan Radić – el peso del mundo*, *Croquis* nº 199, Madrid, 2019.

URSPRUNG, Philip, 'Bloques erráticos', in *Smiljan Radić - El peso del mundo*, *Croquis* nº 199, Madrid, 2019.

URSPRUNG, Philip, 'El hogar de la utopía', in *Smiljan Radić - El peso del mundo*, *Croquis* nº 199, Madrid, 2019.

VAN EYCK, Aldo, 'La interioridad del tiempo' in *El significado en arquitectura*, Madrid, 1975.

vídeos, conferências, entrevistas

ARAVENA, Alejandro, 'Modos e produción arquitectónica: difusión y crítica', Conferência prémio RIBA, Santiago do Chile, Outubro 2018.

MENDES, Manuel A. S., 'Despertadores de Projecto e Conhecimento, Interseções e Perspectivas'- Conferência, Sevilha, 2012.

Alberto Cruz. Proyecto, *Obra y Ronda – Seminário, Fundación Alberto Cruz Covarrubias*, Janeiro 2019

Programa RTP *Desassossego*, 22 Set 2019, 0:45m (min 37') – Conversas desassossegadas onde Maria João Seixas convida várias personalidades para falarem sobre a Fé.

Programa RTP2 *Visita Guiada – Ilhas do Porto*, 23 Set 2019.

Conferência *Bestiário*, Smiljan Radi, COAM, Madrid, 2016.

Entrevista *Lourdes Castro: A minha pintura é esta: o viver, o estar cá*, Ipilson Artes, Jornal Público, 03 Março 2010.

Entrevista *Lourdes de Castro: Uma noção exacta do essencial – o que somos nós senão um agregado de mil coisas?*, Revista do Expresso, Edição 2444, 31 Agosto 2019.

Filme Lourdes Castro - *Pelas Sombras* (83'), Catarina Mourão, 2010.

Entrevista a Enric Miralles in *Intuición*, revista *ARQ*, nº47, Chile, 2001.

Entrevista a Smiljan Radic, 'Escritos G. Gasi Ocho Hectáreas', Arquitecturas G, 2014, disponivel em: https://arquitecturag.wordpress.com

Entrevista *A conversation about Atmosphere with Juhani Pallasmaa*, Klaske Havik, Gus Tielens, OASE, 2013.

Entrevista a Lacaton e Vassal, *Something from nothing*, Jessica Holland, 2013, consultado em: https://transnationalarchitecturegroup.wordpress.com

Entrevista a Anne Lacaton, 'Condiciones abiertas para el cambio permanente', in *Matéria Arquitectura*, nº18, Edição Universidad San Sebastián, 2018.

Entrevista a Godofredo Iommi, Biblioteca da Escuela e Arquitectura y Diseño, PUCV, Valparaíso, disponível em VHS.

'Peter Zumthor – conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho' in *Jornal de Arquitectos*, nº229, 2007.

LACATON, A., VASSAL, J.P., *Placeres Cotidiano*, entrevista concedida Cristina Dìaz Moreno e Efrén García Grinda in *El Croquis*, nº177/178, 2015.

Pés de imagens

i1 *The boy hidden in an egg*, desenho David Hockney, 1969-70
Compilação *Six Fairy Tales – from the Brothers Grimm with illustrations by David Hockney*, Petersburg Press, Londres, 1970

i2 *Borbulhar*, fragmento do livro *Occupying and connecting*, Frei Otto, 2011
OTTO, Frei, *Occupying and connecting*, 2011

i3 Ribeira da Janela, Ilha da Madeira
fotografia do autor, 2020

i4 *Golgi's Gonglion Cells*, Camillo Golgi e Santiago Ramón y Cajal, 1885
https://www.getscience.com

i5 Ilustração integrada na publicação-livro *Abitar el herror*, Guridi, 2019
GURIDI, *Abitar el herror*, 2019

i6 Ficha de leitura, 'O quê que a Louise Bourgeois sabe que eu não sei?', Filomena Molder, p.2
material do autor, 2020

i7 Ficha de obra, *La Pelatera*, México, 1857, (frente e verso)
material do autor, 2020

i8 O caderno das notas escritas e desenhadas
material do autor

i9 Carta 30, encosta norte entre São Vicente e Porto Moniz, Ilha da Madeira, (frente e verso)
material do autor, 2020

i10 Escultura, Joaquín Torres Garcia, Museu Torres Garcia, Uruguay
fotografia do autor, 2019 (Museu Torre Garcia)

i11 *O Museu Imaginário*, Henri Malraux, 1947
www.pinterest.com

i12 *Le Château des Pyrénées*, René Magritte, 1959
https://www.renemagritte.org

i13 Ilha (sítio), Santana, Ilha da Madeira
fotografia do autor, 2020

i14 O Atlântico do Cabo Girão, Ilha da Madeira
fotografia do autor, 2017

i15 Notas de leitura, *Arquitetura para os pobres*, Hassan Fathy – (o) caderno.
material do autor, 2019

i16 *Valle de la Luna*, Deserto San Pedro de Atacama, Chile
fotografia do autor, 2019

i17 Sala de jantar de Ruth Asawa, San Francisco, 1963 (Imogen Cunningham)
https://www.imogencunningham.com

i18 Monte, Ilha de Madeira
fotografia do autor, 2020

i19 *'Ilha' dos avós*, Rua 9 de Abril nº328
fotografia de Ester Vieira, anos 80-90

i20 La Paz, Bolívia
fotografia do autor, 2019

i21 Fragmento do *Atlas do corpo e da imaginação*, Gonçalo M. Tavares
TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do corpo e da imaginação*, 2013

i22 Coleção Tio José, Casa Monte, Ilha da Madeira
fotografia do autor, 2020

i23 e **i24** Construções frágeis captadas por Smiljan Radic, *Bestiário*, Chile
RADIC, Smiljan, *Bestiário*, Revista *ARQ+2*, 2014

i25 Notas sobre a interpretação do frágil nos projetos de Smiljan Radic – (o) caderno
material do autor, 2019

i26 *Construção frágil* captada por Smiljan Radic, *Bestiário*, Chile
RADIC, Smiljan, *Bestiário*, Revista *ARQ+2*, 2014

i27 Casa na árvore, tribo korowai, Nova Guiné
www.pinterest.com

i28 *Espigueiros* de Lindoso, Norte de Portugal
Arquitectura Popular em Portugal, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961

i29 Muro inca, Cusco, Perú
fotografia do autor, 2019

i30 *Animita*, fotografia de Eduardo Castillo, Chile
https://scielo.conicyt.cl

i31 Altar Palermo, Sicília, Itália
fotografia do autor, 2019

i32 Alminha, Fajã Escura, Ilha da Madeira
fotografia do autor, 2020

i33 Cortinas nos alçados dos edifícios na Sicília, Itália
fotografia do autor, 2019

i34 *Hair Tent*, Cedric Price, 1971
https://www.cca.qc.ca

i35 Frame *El circo más pequeño del mundo*, Joris Ivens, Valparaíso, 1963
http://www.youtube.com

i36 *Norham Castle Sunrise*, J. M. William Turner, 1845
https://www.tate.org.uk

i37 Maquete *Teatrinho Científico*, Aldo Rossi, 1978
https://upcommons.upc.edu

i38 Desenhos do caderno de viagem de Juan Borchers, publicado na *D7*
BORCHERS, Juan, *D7*, compilação de cadernos, 2012

i39 Viga assente sobre pedra, Restaurante *Mestizo*, Smiljan Radic, Santiago do Chile
fotografia do autor, 2019

i40 *Alinhamentos* (túmulos, dólmenes, menhires), Comunidad de Morbihan, Carnac, Bretaña, França
RUDOFSKY, Bernard, *Architecture without architects*, 1964

i41 Fragmento do tríptico *O jardim das delícias*, Hieronymus Bosch, 1504
https://aventurasnahistoria.uol.com

i42 *Danse du clan Paiwe*, 1935-36, Brasil - notas de viagem

de Claude Lévi-Strauss mais tarde publicadas em Tristes Trópicos (1955)
https://journals.openedition.org

i43 Os homens da terra do fogo - *Lésprit Yincihaua*, Selk'nam, Yamana, Kawésqar, Chile, 1919-1924
http://proyectoidis.org

i44 *Idilio en Tahití*, Paul Guaguin, 1901
www.pinterest.pt

i45 *Cadeira à beira da estrada*, Lina Bo Bardi,1967
https://www.mcasd.org

i46 Ilustração de um capítulo dedicado à 'carne', *Le poème de l'angle droit*, Le Corbusier, 1955
LE CORBUSIER, *Le poème de l'angle droit*, 1955

i47 *Acampamento*, Fronteira Bolivia-Chile
fotografia do autor, 2019

i48 Maquete pavilhão, *Serpentine gallery*, Smiljan Radic, 2014
http://portfolios.uniandes.edu.co

i49 Maquete *Endless House*, Frederick Kiesler, 1965 (fotografia de John F. Waggaman)
https://www.moma.org

i50 Interior da *Casa de los bichos*, Miguel Eyquem, 1977-82
https://petercookblog.wordpress.com

i51 Ficha de leitura, 'La interioridad del tiempo', Aldo Van Eyck, p.1
material do autor, 2019

i52 *Coming and Going*, René Magritte, fotografia de Duane Michals, 1965
Museu Magritte, Bruxelas, 2019

i53 Uma rua de Gurna, *Arquitectura para os pobres*, Hassan Fathy, Egipto
FATHY, Hassan, *Arquitectura para os pobres*, 2009

i54 *Casa del carbonero y cancha*, Smiljan Radic, Chile, 1997-1999
http://www.edicionesarq.cl

i55 Autoconstrução, Copacabana, Bolívia
fotografia do autor, 2019

i56 Casa Tio José, Monte, Ilha da Madeira
fotografia do autor, 2020

i57 Notas, esquemas de relações – (o) caderno
material do autor, 2019

i58 e **i59** Cesto e entrançado de varas para carros de bois
Arquitectura Popular em Portugal, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961

i60 Túmulo de Askia, Malí
https://zivakoort.com

i61 Oasis Tinerhir, Marrocos
GOLDFINGER, Myron,*Arquitectura popular mediterránea*, 1993

i62 e **i63** Escola METI, *Instituto de Educação e Formação Moderna*, Bangladesh, Anna Heringer, 2005
https://archleague.org

i64 Experiência em Niamey, Níger, Lacaton e Vassal, 1984
LACATON, Anne, VASSAL, Jean-Philippe, *Lacaton y Vassal* - revista *2G*, 2007

i65 Desenho Juan Borchers
BORCHERS, Juan, *D7*, compilação de cadernos, 2012

i66 *Fish magic*, Paul Klee, 1925, Instituto de Arte da Filadélfia, Estados Unidos
https://www.paulklee.net

i67 *Veins in the sand on the beach*, Theodore Schwenk, 1978
SCHWENK, Theodor, *Sensitive chaos*, 1965

i68 e **i69** *Hong Kong IV* e *V*, Squares, Adam Magyar, 2007-2008
https://www.inthein-between.com

i70 Ficha de leitura, 'O quê que a Louise Bourgeois sabe que eu não sei?', Filomena Molder, p.3
material do autor, 2019

i71 Fragmento da pintura *Incredulità de San Tommaso*, Caravaggio, 1600-1602
http://www.icsrizzoli.it

i72 Desenhos do caderno de viagem de Juan Borchers, publicado na *D7*
BORCHERS, Juan, D7, compilação de cadernos, 2012

i73 Fragmento do tríptico *O jardim das delícias*, Hieronymus Bosch, 1504
https://aventurasnahistoria.uol.com

i74 Palácio da Justiça, Funchal, Ilha da Madeira
fotografia do autor, 2019

i75 Estufa, Estreito de Câmara de Lobos, Ilha da Madeira
fotografia do autor, 2020

i76 *Casa Latapie*, Lacaton e Vassal, 1993
Lacaton e Vassal, revista *2G*, 2007

i77 *Casa Latapie*, Lacaton e Vassal, 1993
Lacaton e Vassal, revista *2G*, 2007

i78 Centro Cultural Casa do Benin, Lina Bo Bardi, Salvador da Baía, 1987
AA.VV., *Lina Bo Bardi 1914-1992*, *Monografias,* nº 180, 2015

i79 Pormenor do pavimento, SESC de Pompeia, Lina Bo Bardi, 1977-1986, São Paulo
fotografia do autor, 2019

i80 SESC de Pompeia, Lina Bo Bardi, 1977-1986, São Paulo
fotografia do autor, 2019

i81 Pormenor janela, SESC de Pompeia, Lina Bo Bardi, 1977-1986, São Paulo
https://kevinramassamy.wixsite.com

i82 *Cultura do Corpo*, Cidade Aberta, Valparaíso, 1975
Arquivo Histórico José Vial Armstrong

i83 Muro-experiência, Cidade Aberta, Valparaíso
fotografias do autor, 2019

i84 Viagem 'geo-poética', *Amereida*, Cidade Aberta, Valparaiso,1967
AA.VV., *Amereida*, 1967

i85 *Palacio del Alba y el Ocaso*, Cidade Aberta, Valparaíso, 1982

http://www.barqo.cl

i86 Residência, Cidade Aberta, Valparaíso
fotografia do autor, 2019

i87 Atmosfera portuense, Sé do Porto e Torre dos 24, Fernando Távora
fotografia do autor, 2017

i88 Frame do filme *Aniki Bobó*, Manoel de Oliveira, 1942
https://www.youtube.com

i89 Localização das *'ilhas'* e núcleos de habitação existentes na cidade do Porto em 2020
(O levantamento compila dados recolhidos ao longo do ano de 2019 e 2020, assim como inclui dados de Isabel Breda Vasquez e Paulo Conceição em *Ilhas do Porto – levantamento e caraterização*, 2015 e da tese de doutoramento de Alberto Lage, *Reabilitação de bairros e arquitectura. Estratégias de processo; prácticas de projecto*, 2017)
material do autor, 2020

i90 Localização das principais indústrias do Porto que empregavam mais de 50 trabalhadores
TEIXEIRA, Manuel, *Habitação popular na cidade oitocentista: as ilhas do Porto,*1996

i91 e **i92** *'Ilhas'* do Porto - parte de um conjunto de 81 fotografias capturadas entre 1907-1987.
Arquivo Histórico do Porto (online)

i93 Acessos e ocupação dos núcleos habitacionais - *'ilhas'*
TEIXEIRA, Manuel, *Habitação popular na cidade oitocentista: as ilhas do Porto,*1996

i94 *Quando a rua vira casa*, Sucre, Bolívia, 2019
fotografia do autor, 2019

i95 Compromissos, a *'Ilha' dos avós*, Porto, 2016
fotografia do autor, 2016

i96 *'Ilhas'* S. Victor, participação no Workshop 'Fotografia e Território: eixo Alegria/S. Victor', 2016
fotografia de Mário Silva, 2016

i97 *Concetto spaziale, Attese,* Lucio Fontana, 1963-64
www.pinterest.com

i98 *Deambulação*, na *'Ilha' dos avós*, Porto, 2020
fotografia do autor, 2020

i99 *Florescer*, na *'Ilha' dos avós*, Porto, 2016
fotografia do autor, 2016

i100 Ficha de obra, *Mandala sobre a paisagem*, Alberto Carneiro, 1998 (frente)
material do autor, 2020

i101 Raízes, Praia Formosa, Ilha da Madeira, 2020
fotografia do autor, 2020

i102 Asa de libélula, fragmento do livro *Occupying and connecting*, Frei Otto
OTTO, Frei, *Occupying and connecting*, 2011

i103 Álvaro Siza e Torres – levantamento para a construção da primeira fase, Srª das Dores, S. Victor, 1974-77
Arquivo MoMA - www.moma.org

i104 Esquisso Álvaro Siza, S. Victor, Porto, 1974-77
Arquivo MoMA - www.moma.org

i105 Fotomontagem de fotografias aéreas da cidade do Porto, 1939-40
Arquivo Histórico do Porto (online)

i106 Localização do *fragmento* e das respetivas freguesias da cidade do Porto
desenho do autor, 2020

i107 Desenhos do estudo da evolução urbana do setor - (o) caderno
material do autor, 2020

i108 Carvalhido, Porto, séc. XIX (anos 50)
https://etcetaljornal.pt

i109 Carvalhido, Porto, séc. XX
https://www.evasoes.pt

i110 Esquisso dos pontos de articulação das *'ilhas'* ao interstícios urbanos - (o) caderno
material do autor, 2020

i111 *Konstellations drawings*, de uma série de dezasseis desenhos em caderno preto, Pablo Picasso, 1924
http://socks-studio.com

i112 Corredor comum, *'Ilha' do avós*, Porto, 2020
fotografia do autor, 2020

i113 Desenho de Juan Borchers, publicação *D7*
BORCHERS, Juan, *D7*, compilação de cadernos, 2012

i114 Ayquina, Calama, fotografia de Guy Wenborne
http://guy.cl

i115 Sistema *quipu*, Incas, Museu de Arte PreColombino, Santiago do Chile, 2019
http://www.museunacional.ufrj.br

i116 Eixo Rua de Nove de Abril, Porto
Fotografia do autor, 2019

i117 Estudo dos suportes a partir do livro *El diseño de suportes*, Habraken
material do autor a partir de HABRAKEN, N.J., *El diseño de suportes*, 1979

i118 Planta com a sinalização do que construir e o que recuperar, S. Victor, Porto, 1974-77
Arquivo MoMA - www.moma.org

i119 S. Victor, Porto, 1974-77
Arquivo MoMA - www.moma.org

i120 Primeiro esquema da estratégia de intervenção
material do autor, 2020

i121 Ficha de obra, Byrke Wall, Ralph Erskine, 1969-81 (frente e verso)
material do autor, 2020

i122 *Patio and pavilion*, Alison e Peter Smithson, Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Inglaterra, 1956
ZEINSTRA, Jurjen, *Houses of the future*, 2008

i123 *La danse*, Henri Matisse, 1910
FARTHING, Stephen, *Art – The whole story, Thames & Hudson*, 2018

i124 Ilustração *Mapa do oceano*, Henry Holiday – livro *The*

hunting of the snark, Lewis Carroll, 1874
https://classic-literature.co.uk
i125 *Orechio de Dionisio* (Caravaggio 1608), Siracusa, Sicilia, 413 a.c.
fotografias do autor, 2019
i126 Frame do filme *Poesia*, Lee Chang-dong, 2010
https://www.dnaindia.com
i127 Jardim de *Ryoan-ji*, em Kyoto, Japão (pensa-se que foi construído no séc. XV)
ARÍS, Carlos Martí, *Silencios elocuentes*, 2002
i128 Performance *The artist is present*, Marina Abramovich, MoMA, Nova Iorque, 2010
https://www.moma.org
i129 *4 minutos e 33 segundos*, John Cage, 1952
https://www.moma.org
i130 *Tindaya*, a montanha sagrada da Ilha de Fuerteventura – um projeto de Eduardo Chillida
http://publicartnetworkuk.blogspot.com
i131 Ficha de leitura, *Hiperpólis*, Juan Borchers, p.2
material do autor, 2019
i132 Torres do silêncio, Yazd, Irão
www.pinterest.com
i133 Piscinas de Leça, Álvaro Siza, Porto, 2004 (fotografia de Fernando Guerra)
https://ultimasreportagens.com
i134 Termas geométricas, Germán del Sol, Coñaripe, Chile, 2009
http://www.termasgeometricas.cl
i135 *Annunciata*, Antonello da Messina, séc. XV, Palermo
ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*, 2006
i136 Capela *Bruder Klaus*, Peter Zumthor, Alemanha, 2007
https://www.saiten.ch
i137 Pegada na Lua, Neil Armstrong, 1969
https://www.bbc.com
i138 *Lo que el agua me dio*, Frida Kahlo, 1938
www.pinterest.com

anexos

a1 *Torrões de terra*, Manuel Zimbro, 1984-1990
www.porta33.com
a2 No vale, o Curral das Freiras, Eira do Serrado, Ilha da Madeira
fotografia do autor, 2019
a3 *L'ascension du Mont*, Gustave Doré, 1865, Musée d'Orsay
https://art.rmngp.fr
a4 Fragmento da pintura *Adamo ed Eva nel Paradiso Terrestre*, Peter Wenzel, Karlsbad, 1745, Vaticano, Roma (1829)
http://www.museivaticani.va
a5 Praia Formosa, Ilha da Madeira
fotografia do autor, 2016
a6 *Calhau rolado*, Praia Formosa, Ilha da Madeira
fotografia do autor, 2020
a7 Escadas que permitem acesso aos diferentes níveis de socalco, Fajã dos Padres, Ilha da Madeira
fotografia do autor, 2020
a8 Refúgio-gruta, Praia Formosa, Ilha da Madeira
fotografia do autor, 2020
a9 Levada do Alecrim, Ilha da Madeira
fotografia do autor, 2020
a10 *Levadeiro* tocando búzio, Ilha da Madeira
PEREIRA, Eduardo C.N, *Ilhas de Zargo*, 1989
a11 e **a12** *Salinas*, Paulo David, Baía de Câmara de Lobos, *Ilha* da Madeira, 2006
https://www.transfer-arch.com
a13 Fanal, Paúl da Serra, Ilha da Madeira
fotografia do autor, 2020
a14 *Abandono*, Monte, Ilha da Madeira
fotografia do autor, 2020

separadores

00. *Élevage de poussière*, Man Ray (Emmanuel Radnitzky), 1920
HEITING, Manfred, *Man Ray*, 2012
01. *Nite Queen*, Wolfgang Tillmans, 2013
https://www.fondationbeyeler.ch
02. *Wrapped Trees*, Christo and Jean Claude, 1998
https://christojeanneclaude.net
03. *Pico do Areeiro*, Ilha da Madeira, 2019
fotografia do autor, 2019
00.(2) *Voo no Atlântico*, Ilha da Madeira, 2016
fotografia do autor, 2016
Anexo. *Salinas*, Aveiro, 2020
fotografia do autor, 2020

desenhos

D1. Enquadramento histórico - Carvalhido
desenho do autor, 2020
D2. Planta de enquadramento do *fragmento*
desenho do autor, 2020
D3. Planta de localização das 89 *'ilhas'* interiores ao *fragmento*
desenho do autor, 2020
D4. Planta de localização dos vários núcleos de habitação
desenho do autor, 2020
D5. Planta do eixo da Rua de Nove de Abril
desenho do autor, 2020
D6. Planta da estratégia
desenho do autor, 2020
D7. Laboratório na identificação de alguns *frágeis*
desenho do autor, 2020



La columna y el peso,
Juan Navarro Baldeweg, 1973

Objecto e significado partilham uma mesma palavra. O *peso*, diminuto a uma peça cilíndrica de bronze, testemunha a gravidade, essa força invisível que nos prende à terra. A *coluna*, perdeu a sua função, convertendo-se num monumento, pano de fundo do peso; deixou de ser suporte de algo, para ascender aos céus, e falar de infinito. Libertaram-se cargas simbólicas, desapareceram os significados pré-estabelecidos, e possibilitou-se a criação de um novo diálogo entre dois corpos.

"o valor desta peça está em ter situado duas coisas juntas para chegar a um significado vago e impreciso, como ocorre sempre com a poesia. Este vago, não implica que exista uma falta de precisão relativo a todos os seus possíveis significados, mas antes uma restrinção ou limitação da interpretação dos mesmos; quer dizer que não acrescentamos novos significados, senão que estamos a reduzi-los a destruir a interpretação de todos os possíveis significados que pode ter cada objecto por si mesmo.
Talvez por isto, gosto de afirmar que a arquitectura é transitiva porque para que seja realmente grande tens que tratar temas primordiais e conseguir que seja protagonista a luz, a gravidade, o corpo do homem. Todas elas configuram a caixa ou o sistema de coordenadas na qual se instala a obra de arquitectura concreta, que em realidade é uma redução de algo muito maior." ('Ideas entrelazadas en un tapiz infinito. Una conversación con Juan Navarro Baldeweg', 2017)

Precisamente.