U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITECTURA

A Presença da Forma

A forma para uma reabilitação de uma casa em Arez e projecto equestre

Guilherme Falcão Vieira Babo

M

ORIENTADO POR: PROF. DOUTOR CARLOS PRATA | 2021

U.PORTO

Guilherme Falcão . A Presença da Forma

A PRESENÇA DA FORMA

Guilherme Falcão Vieira Babo

FACULDADE DE ARQUITETURA

M.FAUP 2021

Nota prévia

A presente dissertação não obedece ao novo acordo ortográfico, por opção do autor.

As citações, por opção do autor, não estão traduzidas para português, foi mantida a língua da edição à qual foram retiradas.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Carlos Prata, quem em tão particular momento se mostrou sempre disponível em guiar-me neste último passo académico.

À minha mãe, a razão pela qual a arquitectura voltou a fazer parte do meu vocabulário. Há pessoas que, nas nossas vidas, têm o poder de não nos deixarem fugir de nós próprios, quando nos estamos a tornar quem não somos. Obrigado.

Ao meu pai, por todo o apoio e liberdade dada neste percurso. Em especial ao motivo desta dissertação, intervir no palco das suas memórias é uma honra.

Ao meu avô 'Zé', que me iniciou e incitou às artes, e à minha avó 'Tita' às letras, que tanto me enriqueceram. Aos meus irmãos que são dois pilares do meu EU.

À minha namorada, Beatriz, pela paciência e companhia que foi ao longo de todas as palavras escritas nesta dissertação.

Por fim, aos meus amigos que trouxe de Lisboa para a vida. São as nossas conversas e discussões arquitectónicas, filosóficas, ou do que for, que criaram o meu Ser crítico e me desafiam sempre, a um saber mais. Ao Cláudio, Francisco e Afonso.

Às relações criadas na Faup e companheiros de percurso, aos Miguéis, João, Vasco, Francisco, Gabriel e Daniel.

RESUMO

A presença do passado.

A ruína e a memória, são duas presenças no lugar.

As duas palavras conjugam. Posso assumir que não existe ruína sem memória. No entanto posso retirar dois tipos de memória que vivem na ruína:

A história que a sua construção conta, o que os materiais e métodos construtivos revelam; e a narrativa que nos é contada por quem lá viveu.

Na presente dissertação exponho um caso prático. A reabilitação de uma casa existente, a ruína, e um projecto equestre, perto da aldeia de Arez, distrito de Portalegre (Alto Alentejo).

Um projecto que visa a ser construído e tem como cliente o meu pai, que tenciona, aí, viver.

O lugar para o cliente, meu pai, é o palco de muitas das suas memórias de infância, a casa pertencia ao seu avô, uma casa de campo para férias; aí brincou e teceu as suas memórias junto com os seus primos. Existe uma imagem nítida do que foi o passado destas ruínas, e a pedido do cliente é premissa que a fachada principal mantenha a herança do que outrora foi.

O meu desafio é dar uma forma habitável às ruínas, considerar o peso da memória e questionar o lar que irei criar. Questionar num espectro mais abrangente e até abstracto o que é em termos conceptuais uma casa.

Dar forma. A palavra “forma” tem intrínseca em si uma panóplia de aplicações. Algumas delas, em arquitectura, vou desconstruí-las. Desde a forma volumétrica que compõe a nossa percepção do edifício; da forma de pensar espaço, o processo; à forma de usar o espaço.

ABSTRACT

The presence of the past.

Ruin and memory are two presences in the place.

The two words combine, I can assume that there is no ruin without memory. However, I can remove two types of memory that live in ruin:

The story that its construction tells, what the materials and construction methods reveal; and the narrative that is told by those who lived there. In this dissertation I present a practical case. Rehabilitation of an existing house, the ruin, and an equestrian project, near the village of Arez, district of Portalegre (Alto Alentejo).

A project that aims to be built and as a client my father, who intends to live there.

The place for the customer, my father, is the setting for many of his childhood memories, the house belonged to his grandfather, a country house for holidays; there he played and wove his memories together with his cousins. There is a clear image of the past of these ruins, and at the client's request, it is premised that the main façade retains the heritage of what it once was.

My challenge is to give the ruins a habitable form, consider the weight of memory and question the home I will create; questioning in a broader and even abstract spectrum what a house is in conceptual terms. Give form. The word “form” has a panoply of applications in itself. Some of them, in architecture, I will deconstruct them. From the volumetric shape that delineates our perception of the building; from the way of thinking about space, the process; to how to use space.

Agradecimentos 5

Resumo 7

Abstract 9

Nota iwntrodutória 15

ÍNDICE

1

A Forma, do conceito ao íntimo

1.1. A Forma no tempo como conceito 18

A Forma nas Artes Plásticas - a origem da Forma 22

As (primeiras) Formas na Arquitectura 26

A Forma, a função, a expressão e o movimento modernista 32

Um crocodilo deve querer ser um crocodilo por razões de crocodilo 38

1.2. 'A Forma é uma interpretação da informação' 42

1.3. Uma experiência sensorial e íntima com uma Forma de arquitectura - sobre a 'Tomba de Brion' de Carlo Scarpa 50

2

A Forma, da pré-existência à memória

2.1. Contexto geográfico da Quinta Vale de Sobreira 58

2.2. A implantação da Quinta Vale de Sobreira 64

2.3. Sobre a Forma de implantar tradicional alentejana

- Quinta Vale de Sobreira 70

- Monte da Cascalheira 72

- Monte da Albajeija 74

- Monte Branco da Serra 76

- Herdade São Lourenço do Barrocal 78

2.4. As Formas pré-existentes da Quinta Vale de Sobreira 82

2.5. A memória das Formas 94

2.6. Sobre Tradição 98

3

A **Forma** de transformar uma **Forma**

3.1. Programa 104

3.2. Guilherme Falcão Versus a ideia de habitar 106

Inquietações | Confronto 110

Intenções. Das relações à implantação 114

Sobre a ideia de pátio 118

Sobre o processo Formal. A ideia de massa. Cheio /Vazio 120

A implantação da Quinta Vale de Sobreira 130

3.3. O Lar. A Casa. O Habitar. 134

4

Uma **Forma** para um Complexo hípico

4.1. Sobre Taipa. Uma experieência em Aljezur 164

4.2. Das limitações estruturais à Forma 168

4.3. O Projecto equestre 172

Forma

Forma da casa

Forma de fazer

Uma **Forma**

Forma quadrada

Forma do espaço

Forma de viver

Forma de habitar

Forma de distribuir

A vida da **Forma**

Forma de pensar

Forma plástica

Transformar uma **Forma**

Forma de transformar

Forma de sonhar

Dar **Forma**

Forma abstracta

Forma regrada

Forma concreta

Materializar uma **Forma**

Esculpir uma **Forma**

Forma do edifício

Forma tradicional

Forma moderna

Forma

NOTA INTRODUTÓRIA

A forma formal, na arquitectura. A forma é o resultado materializado do projecto de arquitectura, não apenas quando é construído porque as formas também existem no papel (ou computador). Como se chega a essa forma, parte do íntimo de cada arquitecto; mas ao olharmos para o passado há movimentos, estilos e maneiras que os Homens que viveram essas épocas se regiam ou rompiam por uma série de processos, sistemas ou premissas que as ditavam. Eram a consequência de uma carregada linha de pensamento arquitectónico.

Nesta dissertação pretende-se, como elemento prático, transformar uma forma. Uma pré-existência, já em ruína, de uma casa tradicional de monte alentejano. O acto de transformar a ruína leva a uma reflexão e investigação sobre o acto em si, de transformar, e sobre o carácter do elemento a ser intervencionado.

A estrutura da dissertação assenta sobre, num primeiro momento, uma procura histórica do que foi o conceito de forma, depois de esclarecido, uma reflexão sobre a primeira vez que, como estudante de arquitectura, dei forma a um programa – um projecto de arquitectura; e um relato de como a forma de um edifício incide sobre a vivência do espaço a nível sensorial.

Num segundo momento, estuda-se a pré-existência com a sua carga histórica, tradicional no plano da arquitectura popular e a carga simbólica que essas formas têm em quem vive o espaço. A matéria investigada é confrontada com o Homem contemporâneo, e com o de amanhã. Porque um projecto de arquitectura nunca tem apenas um cliente, com o tempo, outros irão viver esse mesmo espaço, com diferentes hábitos, diferentes histórias, diferentes sonhos. A materialização das considerações teóricas é o projecto.

O último momento, é uma proposta de implantação para um projecto equestre, que considera um método construtivo tradiciona. Onde parte do processo, foi inclusivé, o trabalho numa obra do arquitecto Henrique Shreck para o aprender. A forma resultante deste processo construtivo considera as suas limitações estruturais.

for·ma |ó|
(latim forma, -ae)

nome feminino

1. Configuração das coisas.
2. Figura.
3. Feito.
4. Feição.
5. Alinhamento, formatura.
6. Modelo.
7. Modo, maneira.
8. Formato.
9. Formalidade.
10. [Linguística] Cada uma das realizações de um item lexical.[1]

1 "forma", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020.

1

A Forma, do conceito ao íntimo

1.1. A Forma no tempo como conceito

A Forma nas Artes Plásticas

As (primeiras) Formas na Arquitectura

A Forma, a função, a expressão e o movimento modernista

Um crocodilo deve querer ser um crocodilo por razões de crocodilo

Nota transitória

1.2. ‘A Forma é uma interpretação da informação’

1.3. **Uma experiência sensorial e íntima com uma forma de arquitectura** - sobre a ‘Tomba de Brion’ de Carlo Scarpa

1.1. A Forma no tempo como conceito

> *"In English 'form' seems to have an aesthetic connotation not carried by the word 'shape', but shape, which is cognate with the old English sceapan and the German schaffen, better conveys the creative implications of this human activity. Form is also given to natural objects, either by the process of growth, or by crystallization or other physical changes, and there is a whole science of form in nature which we can call morphology, after the Greek word for form. But there is no distinct science dealing with form in human artefacts, though these have distinctive laws or habits of perfection."*[2]

A palavra forma, quando é proferida aparenta ter a sua definição intrínseca. "O que é a forma, é a forma…", na verdade, tudo é forma: da forma de fazer, à forma de viver, à forma das coisas. Da forma abstracta, à intelectual de premeditar ou agir; criada pela mão do Homem ou impressa pela natureza, onde surgem figuras, repetições, simetrias, em que o Homem quando as interpreta usa o seu conhecimento matemático e físico para as compreender. Outros, os artistas, usam-nas, formas orgânicas intelectualizadas, combinadas ou impressivas. Outras de serem tão belas, o Homem contempla-as ao natural, virgens dele próprio.

> *"Não apenas toda a atividade se deixa discernir e definir na medida em que toma forma, em que inscreve a sua curva no espaço e no tempo, mas também a vida age essencialmente como criadora de formas. A vida é a forma, e a forma é o modo de ser da vida."*[3]

Ao longo do tempo a palavra foi tendo apropriações diferentes e só a partir de certo momento é que fez sentido se relacionar à arquitetura. O termo começou a ser aplicado na filosofia, perceção da estética e mais tarde na arte; apesar dos primórdios do gesto formal terem sido uma tradução do objecto utilitário à sua aprimoração estética.

---

2 READ, Herbert. *The Origins of Form in Art*. Thames and Hudson, London, 1965, P.66

3 FOCILLON, Henri. *A vida das formas*.Arte e Comunicação, Lisboa, 2016, P.10

Na Grécia antiga, Platão[4] , assumia que a forma é superior às coisas feitas à sua semelhança. A forma era algo mais profundo que a matéria. Eram as formas geométricas que davam razão a tudo "Plato proposed that geometrical figures, triangles and solids underlay the substance of the world"[5] [6]

As formas, para este filósofo, delimitam a verdadeira essência do objecto, a metafísica; a matéria física, o sensível, é apenas a sua aparência formal[7] . Quando um artista pinta um cachimbo, apenas imita a aparência do cachimbo e não a ideia platónica do cachimbo.

01 'The Treachery of Images', René Magritte, 1929

4 428-348 A.C.

5 FORTY, Adrien. *Words and Buildings: A vocabulary of modern Architecture*. Thames and Hudson, New York, 2000, P. 149

6 "Take for example a perfect triangle, as it might be described by a mathematician. This would be a description of the Form or Idea of (a) Triangle. Plato says such Forms exist in an abstract state but independent of minds in their own realm. Considering this Idea of a perfect triangle, we might also be tempted to take pencil and paper and draw it. Our attempts will of course fall short. Plato would say that peoples' attempts to recreate the Form will end up being a pale facsimile of the perfect Idea, just as everything in this world is an imperfect representation of its perfect Form. The Idea or Form of a triangle and the drawing we come up with is a way of comparing the perfect and imperfect. How good our drawing is will depend on our ability to recognise the Form of Triangle. Although no one has ever seen a perfect triangle, for Plato this is not a problem. If we can conceive the Idea or Form of a perfect triangle in our mind, then the Idea of Triangle must exist."
MACINTOSH, David in https://philosophynow.org/issues/90/Plato_A_Theory_of_Forms,

7 "(…) ele considerava impossível que a definição universal se referisse a algum dos objectos sensíveis, por estarem sujeitos a mudança." Aristóteles sobre Platão. (…) Portanto, posto que as Formas são causas das outras coisas, Platão considerou os elementos constitutivos das Formas como os elementos de todos os seres."
in ARISTÓTELES. *Metafísica. Edições Loyola,São Paulo, 2002,* P. 35 - 37

A intelectualização do conceito de 'forma' segue-se com Aristóteles[8] , que, ao contrário de Platão, não faz distinção entre a forma universal e a particular. Entre o conceito metafísico e o sensível, um não vive sem o outro. A forma e a matéria fazem parte da substância, em que a matéria é transformada em substância sobre a forma que tem.[9] [10]

No século XIX a forma torna-se um conceito confuso, com diferentes posições. Kant assume ser apenas propriedade da percepção; Goethe propriedade dos objectos reconhecida através de princípios genéticos e Hegel propriedade acima e antecedora dos objectos apenas perceptível pela mente.[11]

8 Aristóteles (384-322 A.C) sobre os Pitagóricos e Platão:
"Platão, com efeito, tendo sido desde jovem amigo de Crátilo e seguidor das doutrinas heaclitianas, segundo as quais todas as coisas sensíveis estão em contínuo fluxo e das quais não se pode fazer ciência, manteve posteriormente essas convicções. Por sua vez Sócrates ocupava-se de questões éticas e não da natureza em sua totalidade, mas buscava o universal no âmbito daquelas questões, tendo sido o primeiro a fixar a atenção nas definições. Ora Platão aceitou essa doutrina socrática, mas acreditou, por causa da convicção acolhida dos herarlitianos, que as definições se referissem a outras realidades e não às realidades sensíveis. De fato, ele considerava impossível que a definição universal se referisse a algum dos objectos sensíveis, por estarem sujeitos a contínua mudança. Então, ele chamou essas outras realidades Ideias, afirmando que os sensíveis existem ao lado delas e delas recebem seus nomes. Com efeito, a pluralidade das coisas sensíveis que têm o mesmo nome das formas existe por 'participação' nas formas. No que se refere à 'participação' a única inovação de Platão foi o nome. De fato os Pitagóricos dizem que os seres subsistem por 'imitação' dos números; Platão, ao invés diz 'por participação', mudando apenas o nome. De todo modo, tanto para uns como o outro descuidaram igualmente de indicar o que significa 'participação' e 'imitação' das formas."
in ARISTÓTELES. *Metafísica. Edições Loyola,São Paulo, 2002,* P. 36

9 Sobre o capítulo: Ulteriores explicações sobre a substância das coisas sensíveis como forma e ato.
in ARISTÓTELES. *Metafísica. Edições Loyola,São Paulo, 2002,* P. 377

10 Imaginemos uma Árvore, essa árvore é a substância material, tem forma e matéria. A forma é a natureza da árvore a sua aparência, esta é mutável à medida que a árvore amadurece, alimenta-se/ retira nutrientes do meio ambiente, remove resíduos e cresce. Cada um destes eventos faz parte da árvore. Não é possível retirar a actividade da árvore, da própria. A forma da árvore, determina as propriedades e actividades de cada parte física da mesma. A matéria apenas surge determinada pela planta para que particulares actividades e propriedades aconteçam. Aristóteles acredita, para todas as sustâncias, que sem forma, a matéria não teria propriedades ou acontecimentos.

11 FORTY, Adrien. *Words and Buildings: A vocabulary of modern Architecture*. Thames and Hudson, New York, 2000, P. 150

"Form in art is the shape imparted to an artifact by human intention and action."[12]

A Forma nas Artes Plásticas - a origem da Forma

"Why, out of the shapeless chaos of stick and stones, or out of the handy and useful objects which were the first tools of primitive man, did form progressively emerge until it surpassed the utilitarian purpose of the shaped object and became a form for the sake of form, that is to say, a work of art?"[13]

A 'forma' apesar de ter sido racionalizado o conceito na filosofia e mais tarde na estética, podemos olhar para a história e perceber quando foi o primeiro gesto formal, a intenção de moldar algo com intuito, que não o funcional. Se olharmos para os primeiros instrumentos que o homem moldou,

"*We find a chronological sequence which begins with conveniente pieces of Sharp stone, sharks's teeth or shells, anything with a cutting edge, and gradually (over many thousands of years) leads to objectd deliberately shaped for this purpose.*"[14]

As primeiras ferramentas documentadas são os 'eoliths' (idade da pedra) que ainda são muito difíceis de distinguir, discutidas na esfera arqueológica, de formas moldadas pela erosão. Independentemente de terem sido as primeiras ou não, interessa apenas contextualizar que no neolítico estas ferramentas foram evoluindo, mas como formas apenas utilitárias (facas, machados…). Nesta evolução formal ou morfológica podemos distinguir 3 tipos:

Primeira: perfuração e corte onde havia o objectivo de criar artefactos afiados ou pontiagudos; segunda: martelos e cacetes; terceira: vasos ou taças para líquidos ou alimentos.[15]

Uma vez que o processo de invenção das peças estava estabilizado, começou-se a refinar a técnica da produção do instrumento. Mas há que notar, que quando olhamos a linha temporal desde a invenção ao aperfeiçoamento das técnicas de fabrico em pedra até aos instrumentos já refinados, feitos em ferro

12 READ, Herbert. *The Origins of Form in Art*. Thames and Hudson, London, 1965, P.66
13 Ibid. P.67
14 Ibid. P.68
15 Ibid. P.69

e bronze, são meio milhão de anos de experiência.[16]

São duas as hipóteses possíveis que podem explicar o que levou à origem da forma estética:[17] A primeira, uma imitação naturalista das formas encontradas na natureza, esta imitação pode ter sido feita consciente ou inconscientemente; a segunda, idealista. Na segunda hipótese, a forma ganha significado próprio, é uma resposta a algo, a uma expressão/ sentimento, apesar de não ter de ser necessariamente consciente, a expressão pode ser intuitiva, ou pelo contrário ser derivada de um composição ou regra.

Com o aperfeiçoar dos instrumentos, vieram leis da física, que influenciaram as formas, como a simetria, muito possivelmente inspirada na própria anatomia humana. Esta simetria resultou num balanço entre matérias. As formas ainda que não exclusivamente utilitárias, tinham sempre que responder à função. Por exemplo um vaso, tanto pode ser usado para libações, para guardar ou transportar grãos, líquidos, cinzas dos falecidos. Todos estes rituais, uns quotidianos, outros religiosos, merecem um valor formal diferente no vaso que não apenas o utilitário. Há que assumir que o valor espiritual teve um peso considerável na evolução da forma, do utilitário ao ritual/ espiritual.[18]

> *"When Neolithic man, motivated perhaps by the pratical purpose of achieving greater imperviousness to liquids, combined polishing with painting and applied both to a form he had created (plate 37), his consciousness of freedom was increased. The new means of representation changed the impression produced by the pot, and man consequently gained insight regarding the difference between the actual nature and the Effect of a given form. Formerly, when the prehistoric artist for the first time applied mathematics to matter, the Effect was only an outward adjustment – the weight of the material, despide its smoothness, still opposed the abstraction of mathematics. Now, when polished colour concealed the material eye, the mind began to play with the impression of gravitational pull and tried to eliminate it. This tendency was heightened by the fact that the material was actually reduced to a fairly thin layer. In the much-admired thinness of badarian pottery we are confronted not only with virtuously (which surely must have had a high market value), not only with the purely aesthetic principle of elegance, but with a general ideological force that attempted to play with the opposition between matter and spirit, that is, endeavoured to stress or*

16 "It should be realized, however, that an immense period of time stetches between the earlist appearance of the prear-shaped hand-axe, the distinctive tool of lower Palaeolithic period in Europe (c. 550,000 to 250,000 years ago) and the invention of the refined tools of the Neolithic period (c. 30000 to 1500 B.C.)." in Ibid. P.69

17 READ, Herbert. *The Origins of Form in Art*. Thames and Hudson, London, 1965, P.70

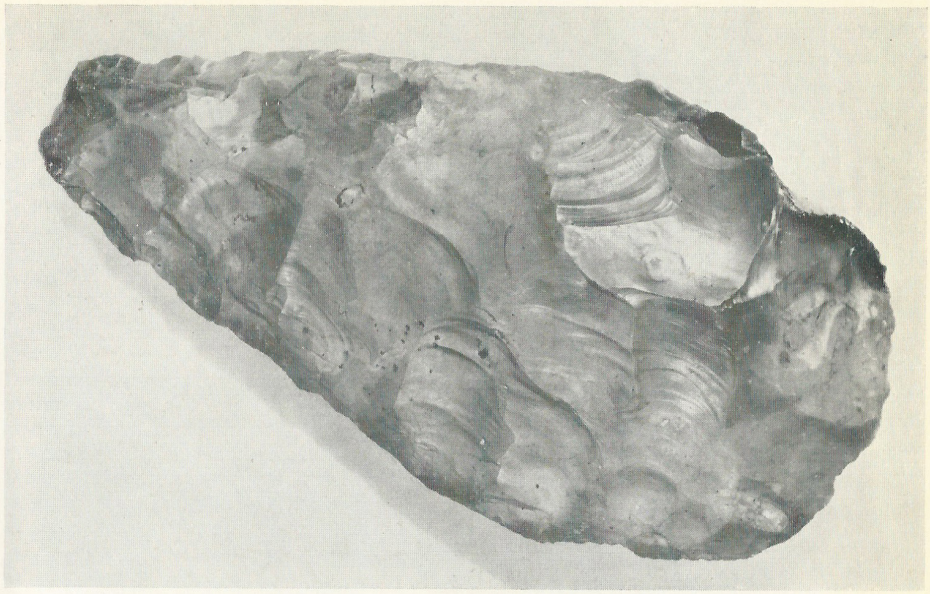
18 Sobre a evolução formal. In Ibid. P.74

to eliminate this opposition by desmaterializing the material and materializing the immaterial."[19]

Em suma, esta evolução que transforma formas utilitárias em obras de arte, onde o espírito e rituais transcendentes à função do artefacto são o motivo para a transição. Podemos assumir que aconteceu em três fases: a descoberta da forma utilitária, o refinamento da forma funcional para o seu apogeu utilitário e por último o refinamento da forma funcional com o propósito de criar ou responder a simbolismos.

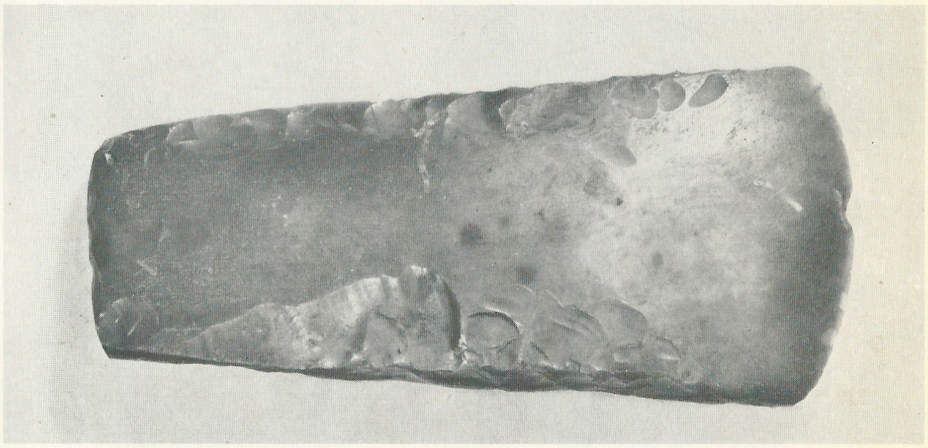
Enquanto à pergunta do porquê de no caos da idade da pedra, o Homem ter traduzido peças utilitárias em peças artísticas, acredito estar na sua natureza, e a quando já de um domínio da técnica, os artesãos aprimoram e dão significados exteriores a ele.
Na história da arquitectura podemos assumir um percurso semelhante, entre a tradução do elemento utilitário em artístico. O Homem ainda na caverna primitiva, precária, um abrigo, constrói, na mesma idade da pedra, os primeiros monumentos, conjuntos de formas, que homenageiam o exterior de si, os Deuses.

19 Excerto transcrito do livro: RAPHAEL, *Max. Prehistoric pottery and civilization in Egypt*. Bollingen Series, New york, 1947, P.24-25, in READ, Herbert. *The Origins of Form in Art*. Thames and Hudson, London, 1965, P.75



24. Flint hand-axe from the Thames Valley. Lower Palaeolithic period

25. Polished flint hand-axe from Bornholm. Late Neolithic period



02 Em cima: Machado de mão feito em pedra, encontrado em 'Tames Valley'. Do período Paleolítico inferior
Em baixo: Machado de mão feito em pedra polida, encontrado em 'Bornholm. Do período Neolítico tardio.

As (primeiras) **formas da arquitectura**

Marc-Antoine Laugier, escreve um ensaio de arquitectura, que apesar de não ter o propósito de expor a origem da arquitectura, demonstra os seus princípios essenciais através da alegoria da cabana primitiva.[20] Um abrigo artificial, cuja função era proteger dos elementos naturais, com uma cobertura e paredes, feito de materiais como pedra, madeira, ou com plasticidade semelhante. A forma dependia essencialmente de factores naturais, do clima, da geografia e dos próprios materiais, em que os componentes essenciais são as colunas, o entablamento e o frontão. Laugier escreve:

> *"(...)from now on, it will be easy to distinguish between those parts that are essencial to an architectural composition and those introduced by necessity and added to by caprice."*[21]

À direita, apresento duas ilustrações, duas versões do livro "ensaio sobre arquitectura" (edição francesa e inglesa) de Marc Antoine Laugier, a cabana primitiva, duas ricas e diferentes representações deste primeiro abrigo criado pelo Homem. A primeira ilustração, da versão francesa, parece uma visão, a mulher, angelical, mais velha, sentada sob a metáfora da sabedoria das épocas que viriam, os pilares gregos, mostra, ou incita à imaginação da criança, ainda nua, despida de saberes, a física existente na natureza. Os troncos das árvores, os pilares, e as copas com ramos, a cobertura. Os princípios da arquitectura já existiam na natureza. A forma resultante da metáfora, é curiosamente semelhante à casa que uma criança, de hoje, desenharia se lhe pedissem. A simplicidade infantil, apenas o necessário. A segunda ilustração parece uma continuidade da primeira imagem, como se uma banda desenhada se tratasse. Um seguimento, a materialização dos ensinamentos, onde se vê homens a derrubar as árvores que viriam a ser os pilares, outros, a porem os galhos e folhas para fazer a cobertura.

A forma da cabana primitiva foi a herança do que a natureza nos mostrou. Na idade da pedra, uma das possíveis teorias para a evolução da forma utilitária para artística, foi a imitação da natureza. Aqui, ilustrado, na arquitectura houve esse mesmo movimento. A saída da gruta, para um abrigo, que ainda utilitário, veio a estabelecer os fundamentos da arquitectura para os séculos seguintes.

---

20 Referência ao livro de LAUGIER, Marc-Antoine. *An Essay on Architecture*. Osborn and Shipton, London,1755

21 LAUGIER, Marc-Antoine. *An Essay on Architecture*. Osborn and Shipton, London,1755

ESSAI

SUR

L'ARCHITECTURE.

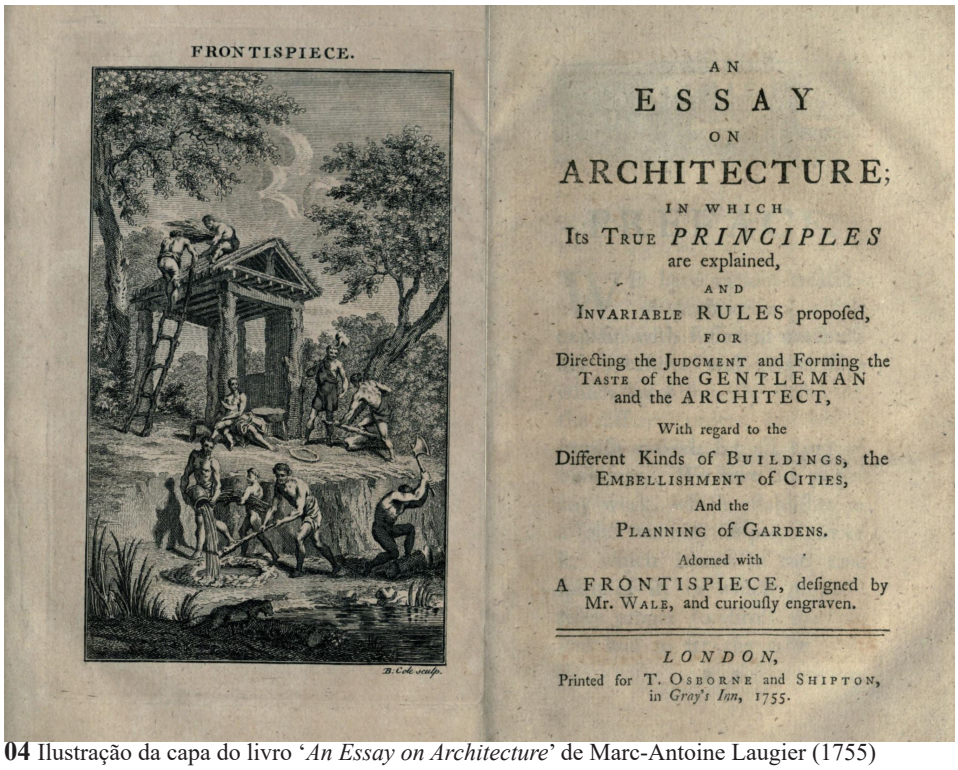
A PARIS,

Chez DUCHESNE, rue S. Jacques, au Temple du Goût.

M. D C C. L III.

Avec Approbation & Privilege du Roy.

03 Ilustração da capa do livro '*Essai sur L'Architecture'* de Marc-Antoine Laugier (1753)



04 Ilustração da capa do livro '*An Essay on Architecture*' de Marc-Antoine Laugier (1755)

A transição deste primeiro abrigo teve de invocar entidades superiores, a vontade de materializar a vontade do espírito, de Deus.

> *"Architecture, if it is to escape from the primitive, the childish, the archaic, must be inspired by considerations that are intelectual, abstract, spiritual – considerations that modify the strict requirements of utility."*[22]

Na arquitectura antiga, Grega ou Romana, no Gótico, Barroco, Renascimento ou em outros estilos e maneiras, a arquitectura era feita, concebida, através de um conjunto de elementos formais e ornamentos, a ideia de forma contemporânea não tinha cabimento.

O significado de 'forma' era mais relacionado com os princípios formais da escultura, aspirando esta à monumentalidade, e a arquitectura uma procura de significados simbólicos e etéreos, duráveis, monumentais. A matéria era a mesma, a pedra (ou madeira) e trabalhada com os mesmos princípios plásticos que na escultura.

Na arquitectura antiga, havia uma pureza, uma tradução do material/ matéria em monumentalidade. A estética, a beleza de um edifício estava intimamente ligada à sua verdade construtiva e à sua verdadeira função.

> *"Segundo Hegel, Deus revela-se na natureza e na arte sob forma de beleza. Deus manifesta-se duplamente: no objecto e no sujeito, na natureza e no espírito. A beleza é, pois, o transparecer da ideia através da matéria. O verdadeiramente belo é apenas o espírito e tudo aquilo que é ligado ao espírito, e por isso a beleza da natureza é apenas o reflexo que é peculiar ao espírito: o belo possui apenas conteúdo espiritual. Mas o espiritual deve manifestar-se numa forma sensorial. A manifestação sensorial do espírito é só aparência (Shein). E esta aparência é a única realidade do belo. Por isso, a arte é a realização desta aparência da ideia, e é o meio, juntamente com a religião e a filosofia, de tornar consciente e de dar expressão às mais profundas tarefas humanas e às supremas verdades do espírito.*
>
> *A verdade e a beleza, segundo Hegel, são a mesma coisa; a diferença consiste em que a verdade é a própria ideia, na maneira como existe e é inteligível em si própria, enquanto a ideia manifestada exteriormente se torna para a consciência não só verdadeira, mas também bela. O belo é a manifestação da ideia."*[23]

---

22 READ, Herbert. *The Origins of Form in Art*. Thames and Hudson, London, 1965, P.99

23 TOLSTÓI, Lev. *O que é a arte*. Gradiva, Lisboa, 2013, P. 59

05 Al Khazneh' da antiga cidade Romana de 'Petra', na Jordânia (312 A.c.)
Neste exemplo ilustro a proximidade entre a escultura e a arquitectura, aqui, inclusive, na sua construção através de subtracções (esculpida) na rocha maciça.

Esta beleza de Hegel é o reflexo de um edifício Grego, ou Romano; onde tudo é pensado, calculado em homenagem a uma entidade superior. Desde as proporções aos elementos configurativos do edifício, tudo é uma ode, numa procura estética e espiritual num diálogo entre a escala do Homem e a escala de Deus. A presença da forma é a presença da simbologia de Deus na linguagem humana, um balanço entre harmonia e simetria, regrada por proporções matemáticas.

> *"It is the eternally reiterated claim of spirit to inform matter, and art ceases to exist when that claim is refused." Nevertheless, matter is recalcitrant and only yields to a spirit capable of an intense and coherent vision. Aesthectics is the study of the conditions under which the materials of art are persuaded to accommodate an informing spirit. It has always been recognized that the Greek temple is the paradigma for this study(...)*[24]

Os templos Gregos, se repararmos, são formas bastante simples, aproximam-se, inclusive, da primeira imagem da cabana primitiva, onde eram elementos naturais ainda virgens. No entanto tudo tem carga simbólica, tudo foi intelectualizado, apesar dos princípios serem, aparentemente, básicos. O Homem foi criado à imagem de Deus, e os templos foram concebidos à escala do Criador com a proporção humana. A magnitude dos templos era para ser vista de longe, como uma escultura que honra os Deuses.

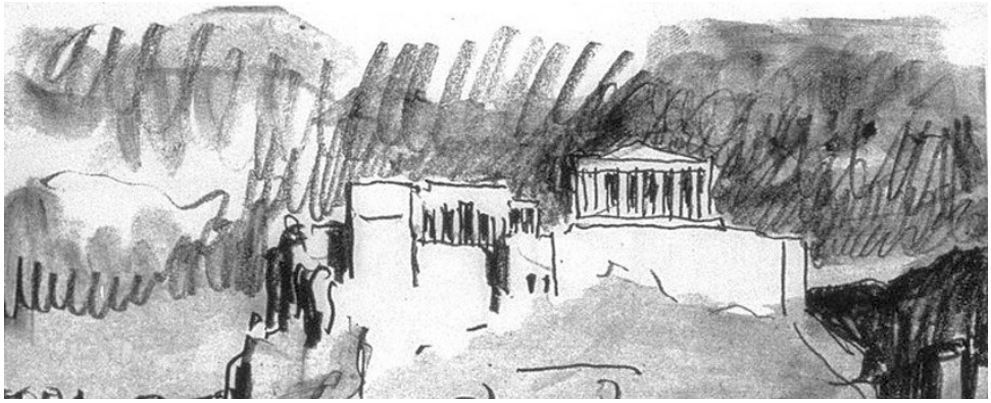
Os princípios Gregos foram fundamentais, foram as bases sobre a qual diversos estilos se desdobravam nos séculos seguintes. E por estilos, refiro-me a uma série de "elementos formais, que possuem um valor indicativo, são o seu repertório, vocabulário e por vezes um poderoso instrumento. Mais ainda, embora menos evidente, uma série de relações, uma sintaxe. Um estilo afirma-se pelas suas dimensões" .[25]

Sem me alongar na caracterização dos sistemas formais que caracterizam os diversos estilos, como o Gótico, Barroco, Renascimento (…), quero apenas evidenciar que na arquitectura por vários séculos, a forma foi substituída pelo estilo. A forma arquitectónica não era um conceito individual, pertencia a todo, a uma linguagem, que podia coexistir, com outra.

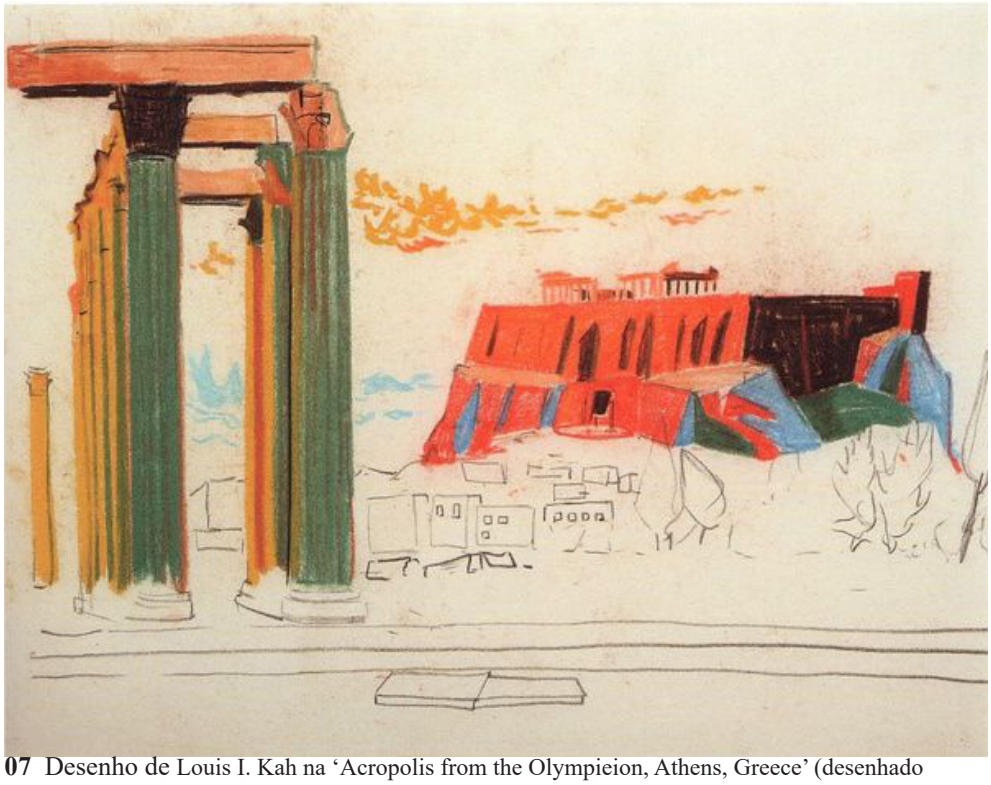
> *"Vários estilos podem existir simultaneamente, mesmo em regiões muito próximas, até na mesma região; os estilos não se desenvolvem de igual modo nos diversos domínios técnicos em que se aplicam".*[26]

---

24 READ, Herbert. *The Origins of Form in Art*. Thames and Hudson, London, 1965, P.99
25 sobre FOCILLON, Henri. *A vida das formas*.Arte e Comunicação, Lisboa, 2016, P.17
26 Ibid. P. 18



06 Dedesenho de Le Corbusier no Parthenon, Atenas, Acropolis Grécia (V A.C.) (desenhado em 1911)



07 Desenho de Louis I. Kah na 'Acropolis from the Olympieion, Athens, Greece' (desenhado em 1951).

Viollet-le-duc, afirmava que para todas as formas arquitectónicas havia uma razão. "*A forma não é um resultado de um capricho… é apenas a expressão de uma estrutura (…) dêem-me uma estrutura e eu encontro as formas que naturalmente resultam dela*"[27].

A Forma, a função, a expressão e o movimento modernista

> *"Form is one of the tried of terms (space and design are the other two) through which architectural modernism exists"*[28]

Foi no modernismo que a forma ganhou espaço na arquitetura. A forma era uma consequência, uma linguagem entre materiais e resultados de intenções espaciais. A forma respondia à função. A forma pela forma era recusada, o formalismo. Olhando para todo o movimento, olhando para os escritos e teorias de arquitectos, há uma vontade de assumir essa máxima que a forma, a expressão de um edifício, é revelado pela sua função. Considerando o momento de transição e enriquecimento de matérias que foram utilizadas na plasticidade da arquitectura, como o aço e o betão, aliando às evoluções tecnológicas da revolução industrial percebe-se a vontade de assumir o funcionalismo como ode ao movimento.

> *"We know no forms, only buildings problems. Form is not the goal but the result of our work. There is no form in and for it self… form as goal is formalism; and that we respect. Nor do we strive for style. Even the will to stlyle is formalism"*[29]

> *"We belive it is possible to define design in such a way that the rightness or wrongness of a building is clearly a question of fact, not a question of value"*[30]

O que era antes, ou o que dependia antes, em absoluto, da estrutura para a forma do edifício, a rígida casca de paredes portantes foi substituída por um esqueleto de aço, como diz Mies Van de Rohe: "pele e esqueleto de ossos"[31] . Nesta era da máquina, as preocupações dos arquitectos divergiam da procura da monumentalidade ou da beleza dos seus antepassados, ou pelo menos, foi assim que o movimento moderno começou. A relação com a arte, com a escultura, que tão íntima na Arquitectura antiga e na clássica, perde-se (por

27 FORTY, Adrien. *Words and Buildings: A vocabulary of modern Architecture*. Thames and Hudson, New York, 2000, P. 150

28 Ibid. P. 149

29 Ibid. P. 165

30 Citação de Christopher Alexander e Barry Poyner in Edited by LIONEL March. *The Architecture of Form*. Cambridge University Press,Cambridge, 1976, P. 1

31 READ, Herbert. *The Origins of Form in Art*. Thames and Hudson, London, 1965, P.106

um momento) em prol da funcionalidade.

> *"Diz-se por exemplo que Hannes Meyer, arquitecto da Bauhaus, afirmava que 'é um absurdo falar do estilo moderno em termos de estética. Se um edifício responde aos seus fins de maneira adequada, completa, e sem compromisso, é um bom edifício, independentemente do seu aspecto'. E Loos considerava que a arquitectura devia contar-se entre as artes, apenas na escassa medida em que se ocupar de túmulos ou monumentos, já que a contaminação entre arte e finalidade material 'profana o seu superior' objectivo. E antes dele, Schopenhauer formulou a observação de que não se pode considerar a arquitectura, arte, na medida em que está ao serviço de um objectivo prático, já que ao estar ao serviço da utilidade, o está da vontade, quer dizer, de necessidades materiais, mais que ao serviço da cognição pura."* [32]

Os funcionalistas consideravam que a beleza seria uma consequência se apenas se cingissem às necessidades práticas, não era intencional. No entanto, apesar da vontade, está intrínseco um valor estético que se enquadra no ramo da arte, através da expressão visual. Rudolf Arnheim, no livro 'Para uma psicologia da arte', ensaia sobre como é intuitivo ao arquitecto, ao Homem, o sentido de beleza, ainda que não o queira, ou não saiba que o está a fazer. Para argumentar, utiliza uma reflexão de Adolf Loos, um dos arquitectos que defende, como ilustrei atrás, que a arquitectura não pertence ao âmbito da arte. No entanto fá-lo inconscientemente.

> *"Adolf Loos, arquitecto vienense reformista de princípios de século, fala da paz de um lago de montanha: as montanhas e as nuvens reflectem-se na água, do mesmo modo que as quintas e as igrejas das aldeias 'parecem não ter sido construídas por mãos humanas'. Mas uma dissonância quebra essa paz 'com um clamor desnecessário. No meio das casas dos agricultores, erguidas não por eles mas por Deus, surge uma casa de férias. Criação de um arquitecto bom ou mau? Não sei. O que sei é que a paz, a calma, e a beleza desapareceram'. E Loos pergunta: 'porque é que um arquitecto, bom ou mau, teve de profanar o lago? O camponês não o fez, nem o fará o engenheiro' que construiu as embarcações e o caminho de ferro.*

32 ARNHEIM, Rudolf. *Para uma Psicologia da Arte e Arte e Entropia*. Dinalivro, Lisboa, 1997, P.194

> *Loos aponta que o sentir do camponês está totalmente orientado pelos aspectos utilitários de sua casa: o telhado, a porta. O seu sentido de beleza guia-se instintivamente. Sua casa é 'tão bonita como uma rosa, um cardo, um cavalo ou uma vaca'. As faculdades de criar proporções adequadas, harmonia de cores, uma forma apropriada e uma expressão visível actuam intuitivamente, como nas pinturas de uma criança ou no artesanato primitivo"*[33]

O elogio de Loos ao instinto, ao primitivo, relembra as premissas dos elementos básicos de Laugier, onde a arquitectura se resume a apenas esses componentes. Os restantes, o ornamento, é excluído da linguagem funcionalista, pois não são essenciais. O arquitecto vienense, despe os edifícios aos seus elementos essenciais e vinca o divorcio da nova era da arquitectura ao ornamento.

Há uma clara contradição entre as intenções ideais e a realidade.

Herbert Read, já citado por diversas vezes nesta dissertação, põe em confronto a posição de Mies Van Der Rohe e Fiedler (historiador alemão). Mies diz:

> *"Form is not the aim of our work, but only the result. Form, by it self, does not exist. Form as an aim is formalism; and that we reject."*[34] Em contraste Fiedler assume: *"in architecture, as in every intelectual activity, there is a progress from the formless to the formed… forms which owe their existence to needs and wants, or to technical ability, are, so to say, moulded from outsider according to certain independedtly formulated requirements… 'the' artistic process of creation in architecture is characterized by an alteration of form whereby materials and constructions continue to recede, while the form which belongs to the intellect, continues to develop towards na increasingly independet existence."*[35]

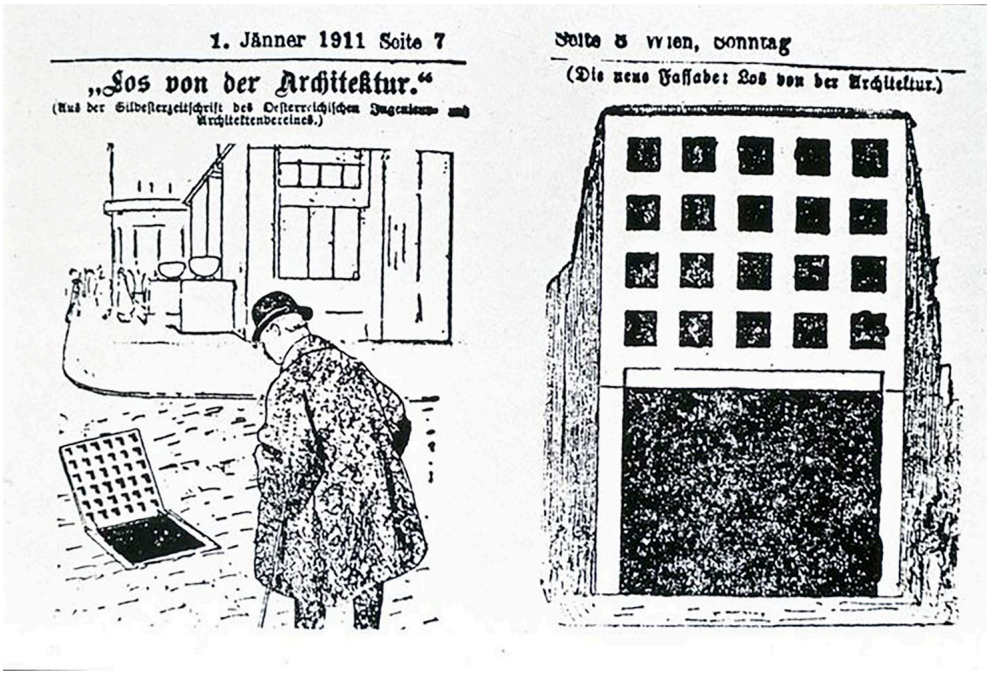
As duas afirmações, não podem coexistir na questão do formalismo na arquitectura. Herbert Read, para decompor a posição de Mies cita-o novamente e mostra a debilidade da posição absolutamente funcionalista. Na inauguração da posição de director de arquitectura na 'Armour institute of architecture' em 1938, Mies admite que a arquitectura na sua mais simples forma é enraizada absolutamente em considerações funcionais, "pode atingir todos os patamares de valor, da mais alta esfera da existência espiritual, até domínio da mais pura arte"[36]. Reitera que as sensações provocadas pelos materiais se o poder

33 ARNHEIM, Rudolf. *Para uma Psicologia da Arte e Arte e Entropia*. Dinalivro, Lisboa, 1997, P.193

34 READ, Herbert. *The Origins of Form in Art*. Thames and Hudson, London, 1965, P.107

35 Ibid. P.108

36 Ibid. P.108



08 Ilustração em tom de caricatura, sobre a procura do movimento moderno, a mudança do paradigma de toda uma história que venerava o ornamento, foi um choque aquando se despiu os edifícios. Na imagem ensaia-se sobre a banalidade da simplicidade, que nada tinha de belo. Seca e sóbria que nem uma grelha de sarjeta. 1911, jornal

de expressão dos grandes edifícios do passado são conseguidos pela relação dos materiais usados. Uma relação entre material - expressão revelada pela verdade construtiva que por igual pode ser conseguida pelos materiais que lhe são contemporâneos, o aço e o betão.

> *"(...)everything depends on how we use a material, not the material itself (...) how it is used will depend on the functions of the building, and on certain psychological or spritual factors, for in the end we are depended on the 'spirit of our time'."*[37]

A forma pertence ao seu tempo é concebida com a linguagem (materiais) da sua época, esta máxima é transversal a todas as artes. As expressões impressas nas ideias são apenas actuais, recebe-se a herança dos ideais passados mas não se podem reproduzir. No modernismo três novas ordens/ princípios surgem na esfera da arquitectura:

> *"(...) the mechanistic which overemphazaizes the materiaistic and functionalistic factors in life; the idealistic which overemphasizes the ideal and the formal; and the organic which alone achives the successful relationship of the parts to each other and to the whole."*[38]

Este novo termo, orgânico, o elo entre as partes e o todo, como refere Herbert Read, é o cerne da arquitectura de Frank Lloyd Whright, a adição ao movimento modernista, para além das suas premissas funcionalistas e da dialética entre materiais. Emerge a relação com o lugar.

A forma não pode ser reduzida a uma fórmula matemática, como se pode aplicar na natureza, por exemplo a sequência Fibonacci, nem como antes assumia Viollet-Le-Duc, que dizia que a forma resultava da estrutura do edifício.

O resultado formal, mesmo na era da máquina, na arquitectura, também não é o mesmo processo de um aparelho mecânico, de uma máquina, apesar do movimento modernista assim o querer fazer entender.

> *" Art differs from nature, not in its organic form, but in its human origins: in fact that is not God or a machine that makes a work of art, but the individual with his instincts and his intuitions, with his sensibility and his mind, searching restlessly for the perfection that is neither in mind nor in nature, but in the unknown. I do not mean this in any other-worthly sense: only in the sense that the form of the flower is unknown to the seed."*[39]

---

37 READ, Herbert. *The Origins of Form in Art*. Thames and Hudson, London, 1965, P.108
38 Ibid. P..108
39 Ibid. P.111

Um crocodilo deve querer ser um crocodilo por razões de crocodilo – o pós modernismo , a Forma pela Forma

> *"A Perda do passado, colectivo ou individual, é a grande tragédia humana: e nós deitámos fora o nosso passado, como um rapazinho despedaça uma rosa."*[40]
>
> Simone Weil, Aprimeira Raiz, 1949

O pós modernismo veio a transformar, desconstruir, os ideais e premissas sobre a arquitectura. Após um movimento onde reinava a regra, a razão, a proporção e a verdade construtiva que se traduzia na forma do edifício; o pós modernismo surge como uma anarquia intelectual. A pirâmide do conhecimento arquitectónico foi virada e transformada num peão. O arquitecto assumiu o que os modernistas mais aboliam. A forma pela forma, o formalismo. Tudo foi posto em causa, das ideias de escala, às relações cromáticas, à plasticidade dos edifícios. Prevalecia, num pesar quase niilista na visão da arquitectura, a imaginação. A nova escala introduzida no pós modernismo. Um crocodilo deve querer ser um crocodilo, por razões de crocodilo, comentou uma vez Kahn numa metáfora, esta uso-a para ilustrar a vontade de impor a imaginação e libertinagem, sobre a intelectualidade do exercício de arquitectura. A forma ganha individualidade própria, passa a ser o foco do exercício de projecto.

A olhar para a arquitectura contemporânea ainda há réstias desta ideologia, e talvez seja importante que o haja. Este processo de fazer arquitectura tanto cria abominações, como obras primas onde é possível haver uma simbiose entre a arte e a arquitectura, onde edifícios se tornam ícones e símbolos de cidades (como o exemplo à direita de Frank Gehry em Bilbau).

A forma pela forma. A forma como elemento apenas de percepção visual; seja na ideia de processo, da sua criação, como no resultado materializado.

Apenas contextualizo o movimento, nesta dissertação a procura formal, a forma de fazer forma, ilustrada no exercício prático, não cabe nestes ideais niilistas. Pelo contrário.

---

40 Citação de WEIL, Simone in PORTOGHESI, Paolo, *Depois da Arquitectura Moderna.* Edições 70 Lisboa, 1982. P.55

09 Museu Guggenhein em Bilbau, Frank Gehry, 1997

Nota transitória

Esta investigação introdutória, procura, sucintamente, um olhar sobre a razão nas formas nos diversos momentos da arquitectura.

Tendo como materialização projectural desta dissertação um projecto que contempla uma transformação de uma ruína pré-existente, é interessante olhar para o passado e perceber a carga simbólica que uma concepção formal carrega. Todo o passado é matéria de consideração no presente, no entanto, como já sublinhado, cada tempo tem a sua razão.

Num sentido abstrato, hoje a forma tem uma definição ambígua, não tem tamanho nem feitio.

> *"(...)Por exemplo a diferenciação de uma colher, na classe colheres. O termo colher designa uma forma tendo duas partes inseparáveis: o cabo e a concha. Uma colher implica um desenho específico, pequeno ou grande, executado em prata ou madeira, rasa ou cavada. Forma é "o que", o desenho é o "como" A forma é impessoal, o desenho depende do desenhador. O desenho é um ato circunstancial, conforme o dinheiro que se disponha, o local, o cliente, a extensão dos conhecimentos. A forma nada tem haver com condições circunstanciais. Em termos de arquitetura, caracteriza a harmonia de espaços adequados a uma atividade humana própria."*[41]

O exercício de arquitectura com que ilustro esta dissertação, exige uma reflexão que se torna processo de projecto. Perceber as pré-existências, a tradição alentejana de uma casa de monte e o acto de a transformar, sem ter uma postura de fundamentalismo regionalista.

> *"A forma deve ser resultante da função, mas nesse processo é necessário levar em conta a preexistência de uma intenção mais ou menos consciente – de sobriedade, de precisão, de graça, de elegância, de dignidade, de força, de rudeza etc. – que devidamente dosada conduz a uma variedade quase infinita de resultados possíveis entre os quais se encontram os resultados válidos para atender ao propósito visado. E é precisamente a aceitação dessas nuanças, quer dizer, o reconhecimento desse estado de espírito condutor – independente da função em si mesma – que diferencia a vida da 'petrificação' (mortal) da mente."*[42]

41 Revista arquitectura, n74, P.24

42 COSTA, Lucio. *Ensaio sobre formas e funções* in *Registro de uma vivência.* Edições SESC, São Paulo, 1995, P. 261

A Faculdade de Arquitectura do Porto, incute, através do seu plano estudos, um olhar particular sobre o lugar. Muito próxima das ideologias do modernismo, ainda que de todo não transmita o absolutismo funcional (que talvez tenha existido apenas na teoria) caminha para uma valorização de vários espectros. Onde ideia e espaço são as duas máximas. Recordo o professor de projecto de 4º ano, Francisco Vieira de Campos, que apenas discutia a ideia do projecto. O espaço era a consequência da ideia. A ideia englobava todos os espectros da arquitectura: da função ao lugar; da forma à intenção; da história ao espectável; da construção à linguagem; do espaço ao indivíduo. Nenhum destes temas era discutido individualmente.

> *"A quem sustenta que a arquitectura deriva só da função, só da técnica ou só da construção, pode-se responder com outra tanta segurança: a arquitectura deriva só da ideia, só do espaço, só do instinto do belo e do jocoso. É óbvio que tudo é igualmente importante. Decisivo é sempre o espírito que faz uma ou outra palavra de ordem. O construtor, auto-examinado-se, deverá admitir que as suas ideias derivam de uma profundidade que ele próprio não pode conhecer senão como 'criança no homem' "*[43]

Antes de ilustrar o exercício formal, depois de ter um contexto sobre o conceito de forma, uma reflexão sobre a primeira vez que, como estudante de arquitectura, dei uma forma a um programa, e uma reflexão sensorial da vivência de uma forma arquitectónica.

43 Excerto transcrito pelo professor Manuel Mendes de Bruno Taut no ensaio *terra quanto a vejas, casa quanto baste*, in *Só nós e Santa Tecla*. Dafne editora, Porto, 2008, P.104

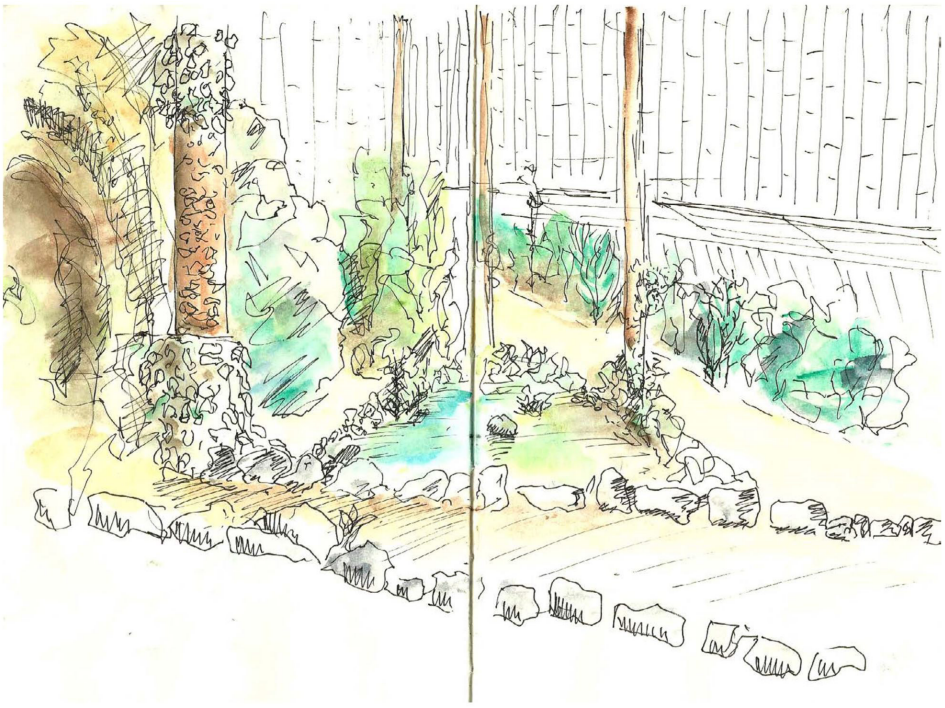
1.2. ‘**A Forma é uma interpretação da informação**[1]’ (Considerações das intenções formais expressas no exercício de projeto de primeiro ano

O meu primeiro ano de faculdade de arquitetura foi feito em Lisboa, e o exercício aqui em foco foi realizado no primeiro semestre “A casa de Prazer”. A primeira vez que me deparo com dar forma a um programa. O programa exigia uma consideração conceptual de três palavras “Fogo, Água e Alcova”. O sítio era na Estufa Fria de Lisboa. Não recordo qual foi o arquitecto que uma vez disse que em todos os projectos se revisita o primeiro projecto de arquitectura que se fez na faculdade, subscrevo, porque essas primeiras intenções, ainda muito inconscientes e cruas, foram as primeiras linhas com que escrevemos na nossa formação do processo projectual. Processo esse muito próprio de cada um.

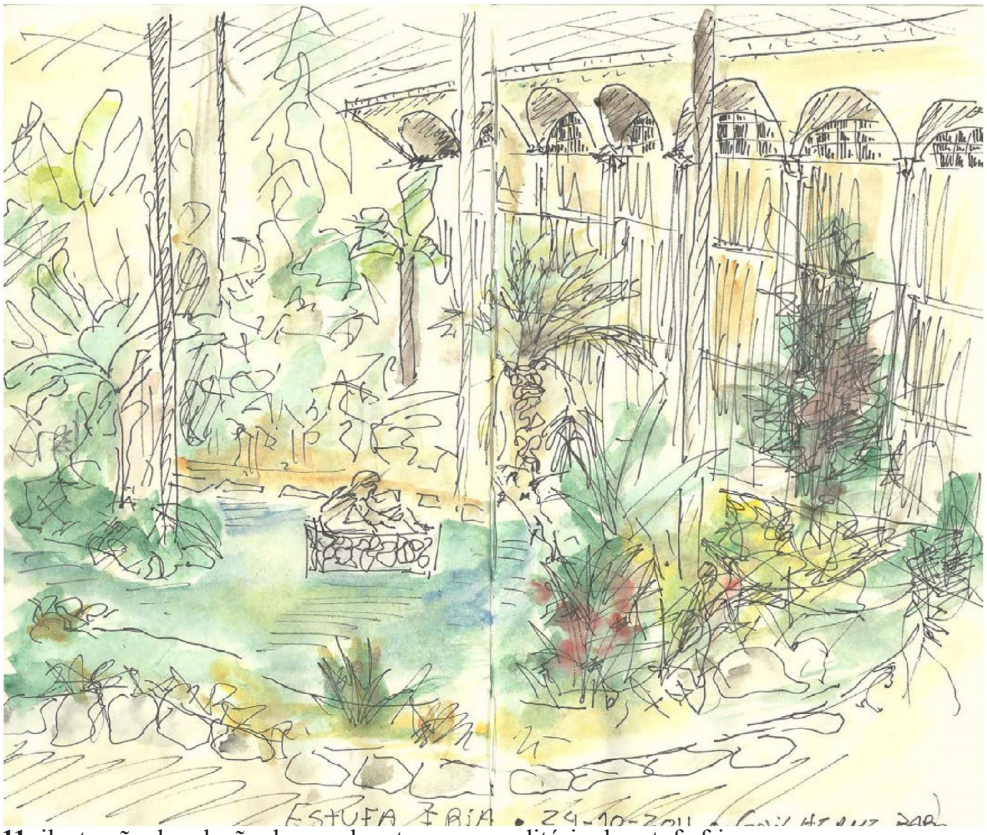
A Estufa Fria é um pedaço tropical no centro de uma metrópole mediterrânica em Lisboa. Foi feita depois das árvores, que aguardavam a transplantação para a Avenida da Liberdade, ganharem raízes. A segunda guerra mundial exigiu a Portugal retenção de custos e a arborização da avenida foi adiada.

Tudo no Parque é feito com formas orgânicas: os caminhos a aparentarem serem naturais, o recorte das pedras, a disposição das árvores, no entanto a pegada humana é difícil de ser abstraída, é apenas uma aparência ao natural. Tudo é falso, tudo é pensado, tudo é verdadeiro.

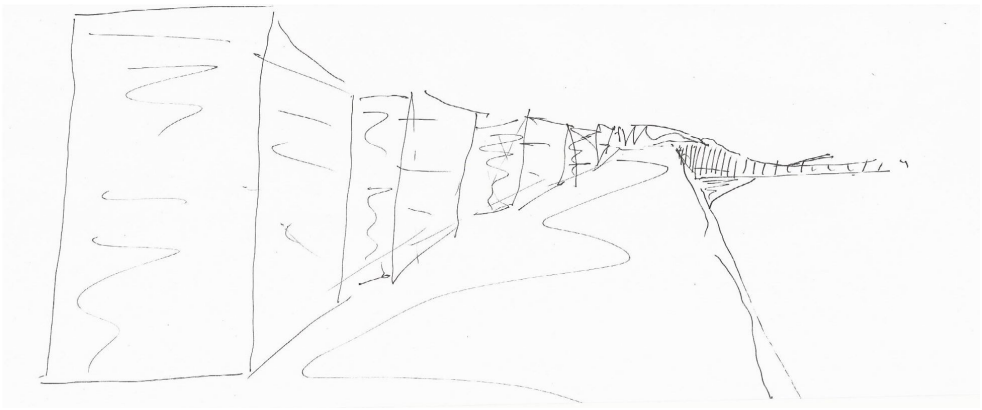
Na estufa há um auditório/ nave de 800m2, um edifício de escala considerável. Apenas uma fachada é perceptível aos visitantes da estufa, o edifício considera a pendente do terreno e é enterrado, escondido. A fachada visível é regrada por pilares ortogonais.



10 Ilustração do local onde é implantado o projecto



11 ilustração da relação da envolvente com o auditório da estufa fria



12 croquis das primeiras intenções

> *"É evidente que uma arquitectura que intensifique a vida deva provocar todos os sentidos simultaneamente a fundir a nossa imagem do mundo. A tarefa mental essencial da arquitectura é acomodar e integrar. A arquitectura articula a experiência de se fazer parte do mundo e reforça a nossa sensação de realidade e identidade pessoal, ela não nos faz habitar mundos de mera artificialidade e fantasia"*[44]

Do auditório considerei que a sua implantação fundida no terreno, enterrada, deixava apenas perceptível o contraste da imposição racional da fachada ortogonal. No sítio onde decidi implantar o meu edifício, havia umas grutas, estas também, feitas pelo homem, onde pilares de pedra ritmavam um abrigo com bancos.

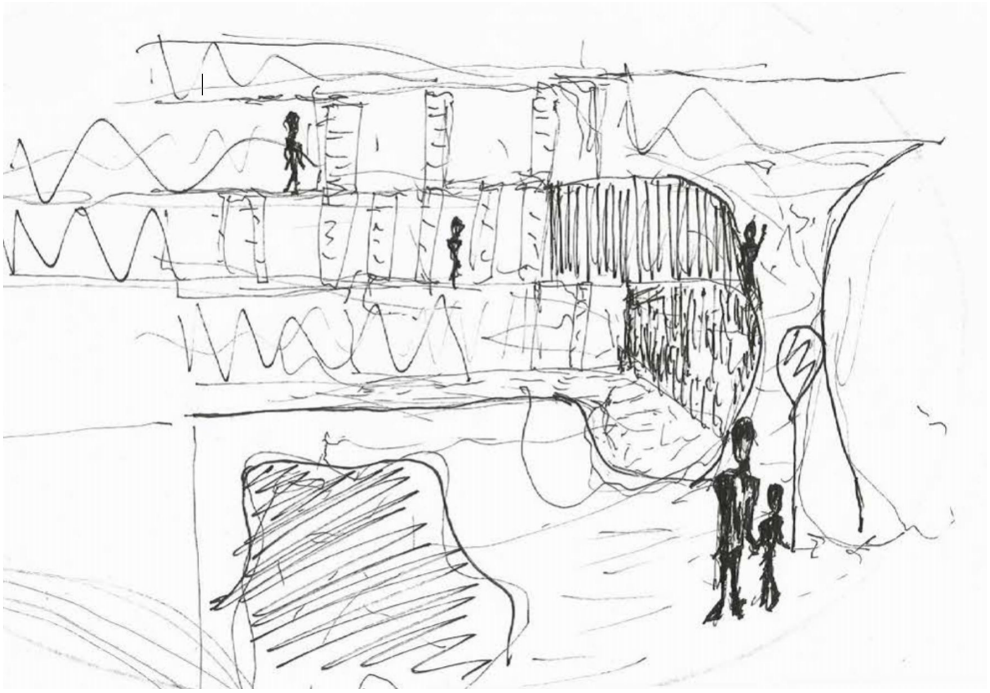
Estas foram as informações mais relevantes que retirei do sítio, a minha intenção partiu delas. Considerando a função do parque e os equipamentos já lá existentes, decidi não impor no percurso um volume. Num sentido de relação, a minha proposta enterrava o edifício apropriando-se dos desníveis/ socalcos existentes para criar três momentos na mesma fachada. A reter, foi a intenção de procurar na informação a resposta formal. O sítio ditou a forma. A racionalidade da ortogonalidade dos pilares a contrastar com a Acção do Homem em todo o parque. Esta racionalidade, ritmo que queria que fosse perceptível ao longo do percurso exterior, materializou-se no interior numa regra que me estruturava o edifício.

O conceito de percurso foi considerado no interior numa leitura de continuidade. Ao longo deste percurso, espaços surgiam com qualidades metafóricas às palavras que conceptualmente tínhamos de considerar: água, fogo e alcova.

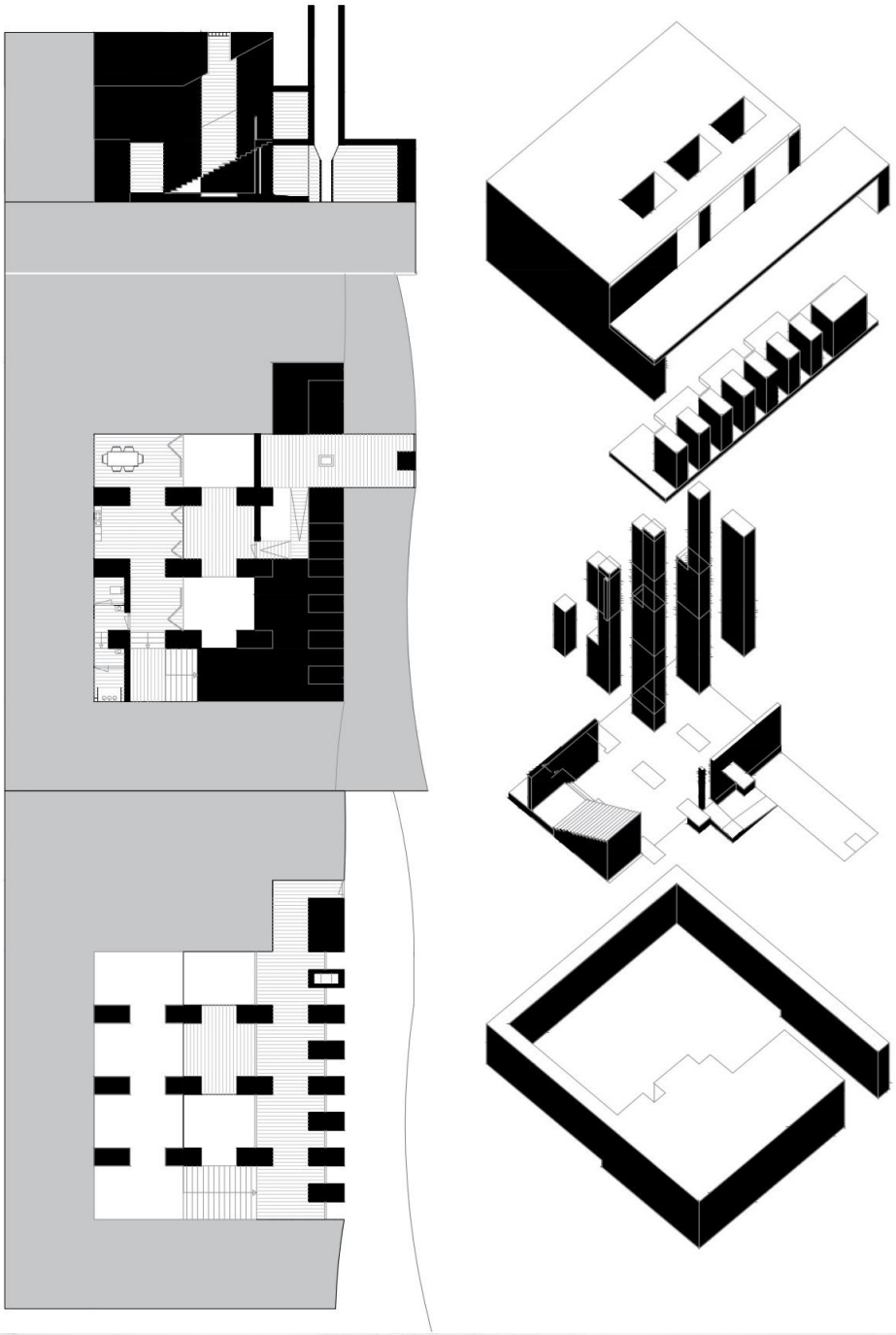
---

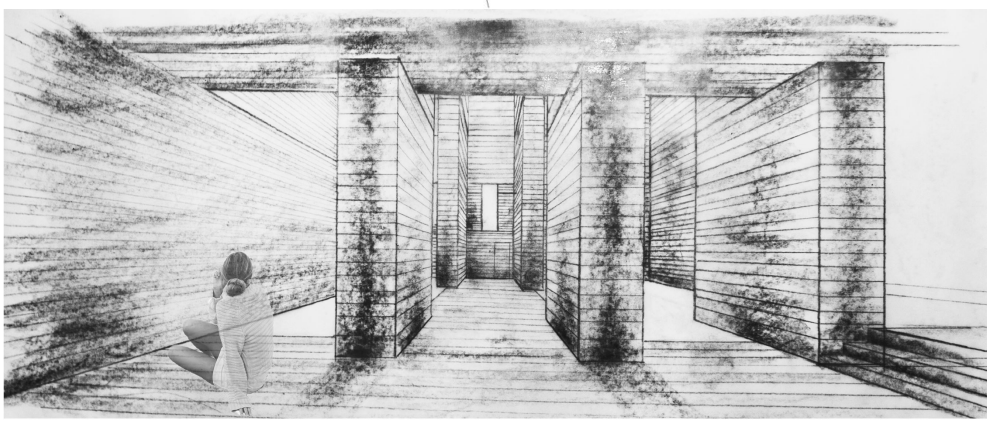
44 PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele: a arquitectura e os sentidos*, Bookman, Porto Alegre, 2011, P.11

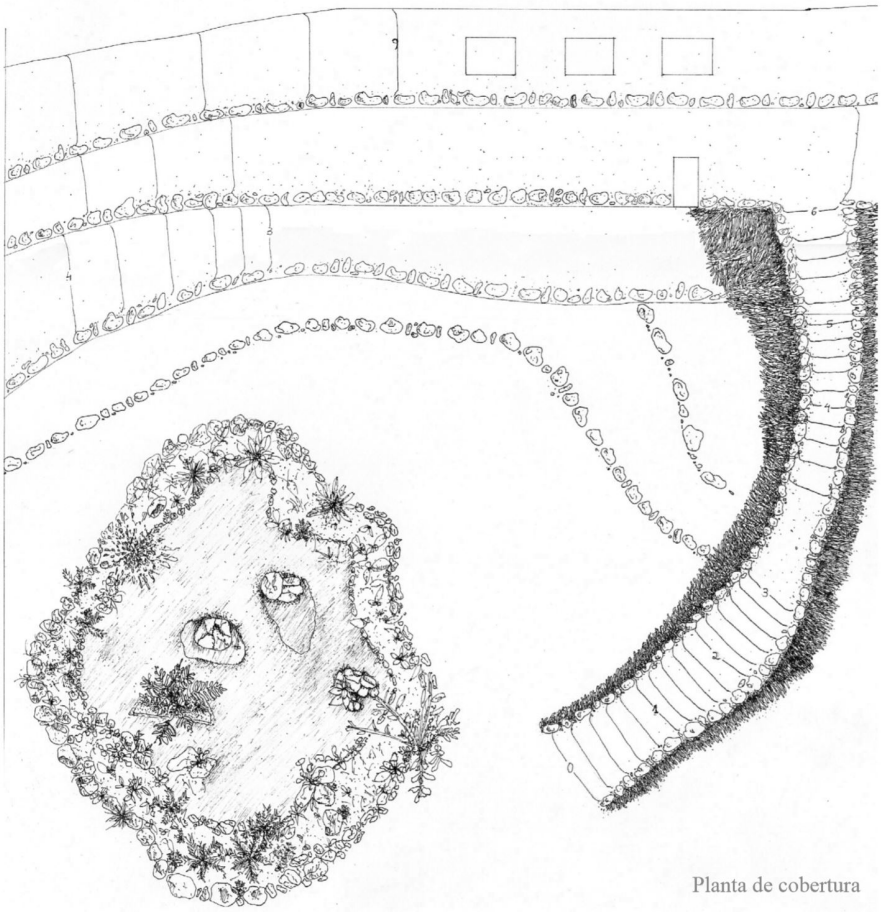
13 fotografia tirada da estufa fria, para a estufa tropical

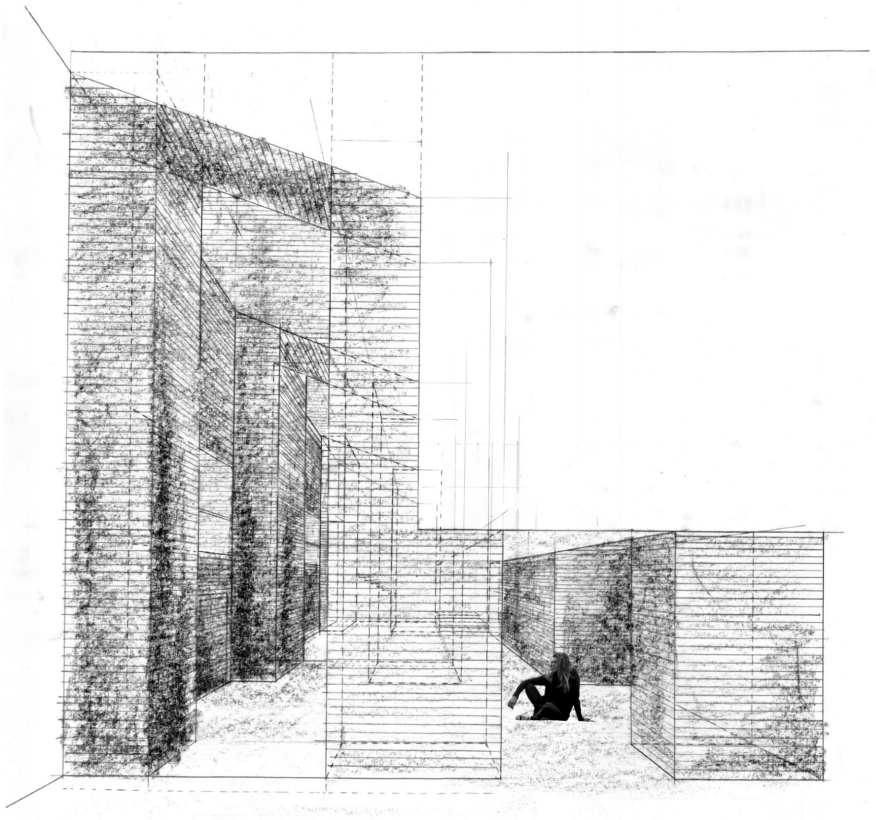


14 croquis das primeiras intenções



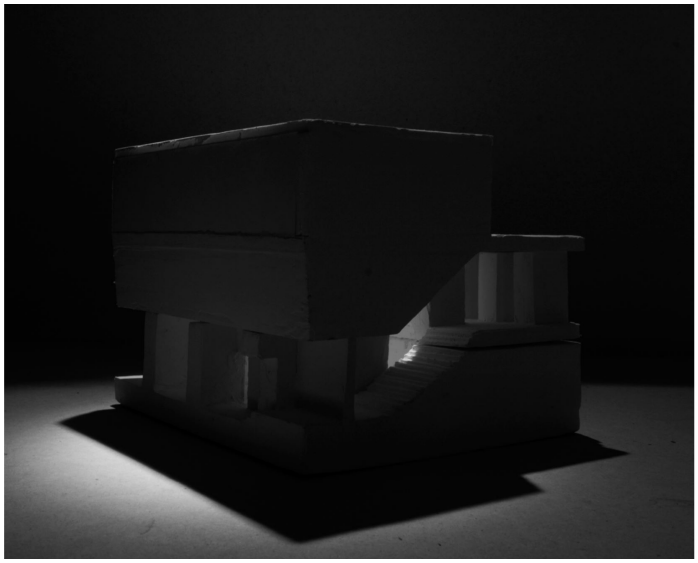






15 Peças desenhadas feitas no 1º ano de faculdade na U.Lisboa

Neste primeiro tacto com um exercício de arquitectura, formal, é interessante perceber que foi o sítio que ditou a acção. A arquitectura apenas no interior aspirava à monumentalidade. Não foi esculpida como o templo de Kailasa, mas há um princípio se subtracção semelhante e que levei, apliquei em todos os projectos que fiz até hoje. A ideia de partir de um bloco maciço e esculpir.



16 Maquete do volume sem estar enterrado

1.3. **Uma experiência sensorial e íntima com uma forma de arquitectura** - sobre a tomba de Brion de Carlo Scarpa

In the work of Carlo Scarpa, a poem by Lois I. Kahn

'Beauty'

the first sense

Art

the first word

then wonder

Then the inner realization of 'Form'

The sense of the wholeness of inseparable elements.

Design consults Nature

to give presence to the elements

A work of art makes manifest the wholeness of the 'Form'

a symphony of the selected shapes of the elements.

In the elements

the joint inspires ornament, its celebration.

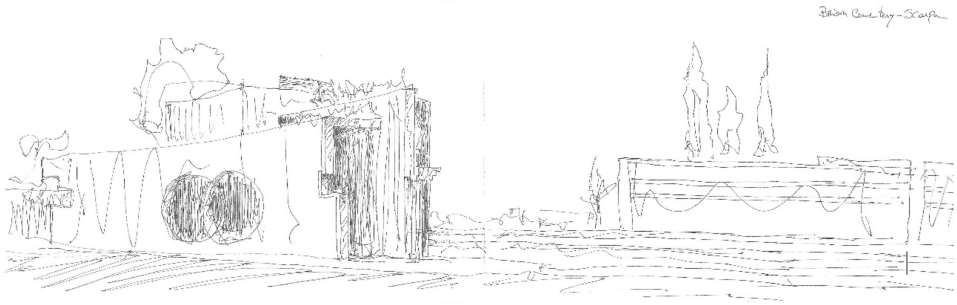
The detail is the adoration of Nature.[45]

45

Kahn escreve um poema sobre a obra de Carlo Scarpa, onde assume que a realização de uma obra, a sua presença, é conseguida em esplendor quando a forma é uma comunicação entre os elementos, uma simbiose entre o que vemos e o que sentimos; entre a forma perceptual e a forma física, talvez entre o conceito formal de Platão e de Aristóteles, onde as formas tocam o inconsciente e percorrem a memória.

> *"Toda a experiência comovente com a arquitectura é multi sensorial; as características de espaços, matéria e escala são medidas igualmente pelos nossos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua, esqueleto e músculos. A arquitetura reforça a experiência existencial, a nossa sensação de pertencer ao mundo, e essa é essencialmente uma experiência de reforço de identidade pessoal"*[46]

Escrevi sobre o conceito de forma na história, sobre a primeira vez que me deparei com um exercício formal, creio que é relevante, reflectir sobre o que foi uma visita à tomba Brion de Carlo Scarpa.



17 Esquiço da capela Brion

46 PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele: a arquitectura e os sentidos*, Bookman, Porto Alegre, 2011, P.39

Foi uma obra curiosa de visitar, de olhar. Lembro-me, sentado em frente à capela, pensar o que seria viver o espaço nas circunstâncias a que foi idealizado. Como a forma iria influenciar o meu espírito de dor, de perda.

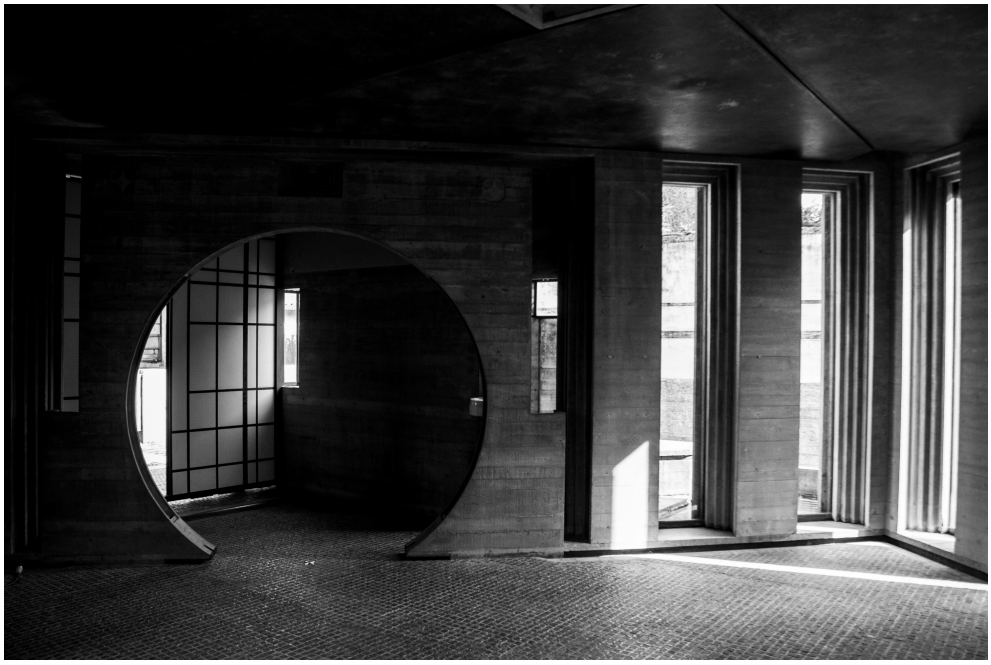
Não tenho religião, é importante salientar, o único momento que senti essa perda foi com o meu avô. Numa igreja fria, literalmente, era inverno, e fria porque à minha volta estavam figuras bíblicas, em histórias que pouco me diziam. Era pequeno naquela escala de Deus, no pé direito de 3 de mim. Mal cuidada, fendas na parede e reboco deteriorado foram a minha realidade no par de horas que ali estive.

Na capela Brion seria recebido num jogo formas, numa metáfora à simbologia das figuras geométricas. O corpo é recebido com formas ortogonais, o primeiro momento. Onde se chora, se despede, reza quem quer. Um círculo é a barreira de quem recebe a bênção ao reino de Deus, recebeu as honras para passar para o outro mundo, caso exista, se não existir não deixa de ser poético. Irrelevante. Um corredor, à esquerda mais dois círculos que enquadram uma árvore e a tomba onde a família Brion está sepultada. No percurso, a quem olha em volta como quem não pensa quando sofre, vê jogos volumétricos, ornamentos que compõem e acompanham passos pesados.

É interessante como certas formas ou figuras, têm carga simbólica, e que mesmo que não queiramos dar-lhes razão no nosso consciente é criada uma narrativa contada por elas, pelas memórias que lhes dão simbologia.

No projecto que contextualizo no seguinte capítulo é também ele, nas suas pré-existências um conjunto de formas com carga simbólica, carga essa revelada não só na memória do cliente, meu pai, mas no panorama da arquitectura popular alentejana.

18 Relação entre as formas geométricas da capela com a simbologia religiosa das mesmas



19 Interior da capela

2

A Forma, da pré-existência à memória

2.1. Contexto geográfico da Quinta Vale de Sobreira

2.2. A implantação da Quinta Vale de Sobreira

2.3. Sobre a Forma de implantar tradicional alentejana

- Quinta Vale de Sobreira
- Monte da Cascalheira
- Monte da Albajeija
- Monte Branco da Serra
- Herdade São Lourenço do Barrocal

2.4. As Formas pré-existentes da Quinta Vale de Sobreira

2.5. A memória das Formas

2.6. Sobre Tradição

20 Ruínas pré-existentes na Quinta Vale de Sobreira

(...)
"Em Portalegre, cidade
Do Alto Alentejo, cercada
De montes e de oliveiras,
Do vento soão queimada,
(Lá vem o vento soão!,
Que enche o sono de pavores,
Faz febre, esfarela os ossos,
Dói nos peitos sufocados,
E atira aos desesperados
A corda que se enforcam
Na trave de algum desvão...)
Em Portalegre, dizia,
Cidade onde então sofria
Coisas que terei pudor
De contar seja a quem for,
Na tal casa tosca e bela
À qual quis como se fora
Feita para eu morar nela,
Tinha, então,
Por única diversão,
Uma pequena varanda
Diante duma janela.

Toda aberta ao sol que abrasa,
Ao frio que tolhe, gela,
E ao vento que anda, desanda,
E sarabanda, e ciranda
De redor da minha casa,
Em Portalegre, cidade
Do Alto Alentejo, cercada
De serras, ventos, penhascos, oliveiras e sobreiros,
Era uma bela varanda,
Naquela bela janela
(...)

(...)
E era então que sucedia
Que em Portalegre, cidade
Do alto Alentejo, cercada
De Serras, ventos, penhascos, oliveiras e sobreiros,
Aos pés lá da casa velha
Cheia dos maus e bons cheiros
Das casas que têm história,
Cheia da ténue, mas viva, obsidiante memória
De antigas gentes e traças,
Cheia de sol nas vidraças
E de escuro nos recantos,
Cheia de medo e sossego,
De silêncios e de espantos,
- A minha acácia crescia.

Vento Suão!, Obrigado
Pela doce companhia
Que em teu hálito empestado,
Sem eu sonhar, me chegava!
E a casa raminho novo
Que a tenra acácia deitava!
Será loucura!... mas era
Uma alegria
Naquela miséria extrema
Em que eu vivia,
E vivera,
Como se fizera um poema,
Ou se um filho me nascera."[47]

José Régio, Fado, Toada de Portalegre

47 Toada de Portalegre in RÉGIO, José. *Fado.* Brasília Editora, Porto,1984, P. 118-119; 126, 127

2.1. **Contexto Geográfico** da Quinta Vale de Sobreira

A Quinta localiza-se na região alentejana Norte, no distrito de Portalegre, concelho de Nisa, perto da aldeia de Arez.

O Norte Alentejo é a charneira entre as planícies alentejanas, secas, amarelas no verão, verdes e agrestes no inverno e as montanhas das beiras, o que faz com que seja uma terra de extremos.

O sítio onde a Quinta está implantada é caracterizada pela típica imagem dos planaltos alentejanos de montado (sobreiros e azinheiras). Numa área de 12 hectares. Além do montado, tem um olival centenário.

O rigor do clima e a imagem característica da região é o descrito por José Régio, no poema a Toada de Portalegre. Um calor sufocante no verão e um frio cortante no inverno.

A arquitectura regional deste sítio depende dos solos: de saibro e pedra granítica, constrói-se com aparelhos de pedra; em terra barrenta, usa-se a taipa de pilão (paredes de terra prensada) ou tijolos de adobe. No lugar predomina o saibro, no entanto, muito perto, a terra já é mais rica em barro. A vila de Nisa é conhecida, além do queijo, pelas cantarinhas de barro decoradas com pontilhado de pedra Quartzo.

As condições climáticas e limitações estruturais dos materiais utilizados, fazem com que em todo o Alentejo haja uma linguagem transversal e icónica em toda a região.

> *"O granito, disseminado em afloramentos por todo o Alentejo interior, reveste-se de maior importância na região de Évora e Portalegre. O seu emprego é nobre atributo das casas solarengas alentejanas."*[48]

48 George, Frederico, Azevedo, António, Mata Antunes, Alfredo. Zona 5 in *Arquitectura Popular em Portugal, volume 2.* Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 2014, P.168

21 A paisagem e a ruína

"Nesta larga brancura
De estolhos, de cal e solidão" [49]

Miguel Torga

49 TORGA, Miguel in GAGEIRO, Eduardo; *Alentejo*, *relógio de sol.* Litografia Tejo, 1998, Lisboa, P.42

"Terra da nossa Promissão, da exígua promissão de sete sementes, o Alentejo é na verdade o máximo e o mínimo a que podemos aspirar: o descampado dum sonho infinito, e a realidade dum solo exausto.

Há quem se canse de percorrer as estradas intermináveis e lisas desse latifúndio sem relevos. Há quem adormeça de tédio a olhar a uniformidade da sua paisagem, que no inverno se veste dum pelico castanho, e no verão duma croça madura. Que é parda mesmo quando o trigo desponta, e loura mesmo quando o ceifem. Queixam-se da melancolia dos estevais negros e peganhosos, que meditam a sua corola branca um ano inteiro, da semelhança aflitiva das azinheiras, que parecem medidas pelo mesmo estalão, e não distinguem nos rebanhos que encontram, quer de ovelhas, quer de porcos, as particularidades que individualizam todo o ser vivo. Afeitos à variedade do Norte, que até aos bichos domésticos consente cara própria e personalidade, aflige-os a constante do Sul, que obriga todo o circunstancial a ocupar o seu lugar de zero diante do infinito. Perdidos e sós no grande descampado, sentem-se desamparados e vulneráveis como crianças. Amendronta-os a solidão de uma natureza que não se esconde por de trás de nenhum acidente, corajosa da sua nudez limpa e total.

Eu, porém, não navego nas águas desses desiludidos. A percorrer o Alentejo, nem me fatigo, nem me cabeceio de sono, nem me torno hipocondríaco. Cruzo a região de lés a lés, num deslumbramento de revelação. (...)"[50]

50 TORGA, Miguel in GAGEIRO, Eduardo; *Alentejo*, *relógio de sol.* Litografia Tejo, 1998, Lisboa, P.3, 4

22 Fotografia aérea da localização da Quinta Vale de Sobreira

23 Ruínas das antigas possilgas e portão de entrada da Quinta

24 Picadeiro temporário versus casa da Quinta

25 O Poço versus a Quinta

26 Fonte de Santo António

2.2. **Implantação** da Quinta Vale de Sobreira

O monte alentejano é um assentamento de edificado habitacional e de dependências agrícolas que serve a propriedade, a herdade. Tem no seu passado a herança das 'Villas' romanas.

Nas implantações rurais alentejanas, que surgem na extensa paisagem horizontal, não existe apenas a linguagem característica do monte alentejano. Dependendo da escala da propriedade, do latifúndio, a composição do complexo que a serve altera-se.

A Herdade é considerada a partir de 500 hectares. Para uma extensão tão grande, é necessária uma diferente envergadura de equipamentos e mão de obra, consoante as produções/ cultivos. Estes núcleos rurais chegavam a funcionar como uma pequena aldeia, chegavam a ter escola e capela. A hierarquia social era também vincada, a casa do bem-feitor/ proprietário revelava o seu poder e estatuto na sociedade.

> *"A zona é caracterizada pelo regime agrícola da grande propriedade, porventura uma das causas da sua fraca densidade populacional. Esses domínios, denominados 'herdades', constituem, ou 'montados', ou 'campos', conforma sejam terras de azinheira e sobreiro, ou terras de cereais."*[51]

51 George, Frederico, Azevedo, António, Mata Antunes, Alfredo. Zona 5 in *Arquitectura Popular em Portugal, volume 2.* Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 2014, P.135

"O 'Monte Alentejano' é uma construção térrea de planta rectangular de grandes dimensões. Possui vários quartos, despensas e arrumações, amassaria e uma 'sala de fora' ligada à cozinha. O forno do pão, geralmente exterior, é coberto por um alpendre ou é uma pequena construção cilíndrica. Completam este tipo de habitação várias dependências: celeiro, queijaria, cavalariça, cocheira, frascais, etc. O pavimento é de terra batida, de lajes ou de ladrilhos. Encontram-se com frequência 'montes' com o interior dividido por uma parede formando do lado maior da habitação destinada ao proprietário e do lado menor a do caseiro.

Os materiais de construção são a alvenaria de taipa e o tijolo, sendo por vezes as paredes reforçadas por contrafortes.

O telhado é de duas águas, coberto de telha, no qual aparecem várias chaminés."[52]

27 O complexo da Quinta

52 Moutinho, Mário. *A Arquitectura Popular Portuguesa,* Editorial estampa, 1970, Lisboa, P.117

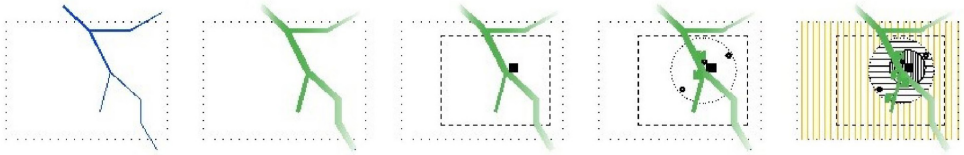
Da linha de água à implantação.

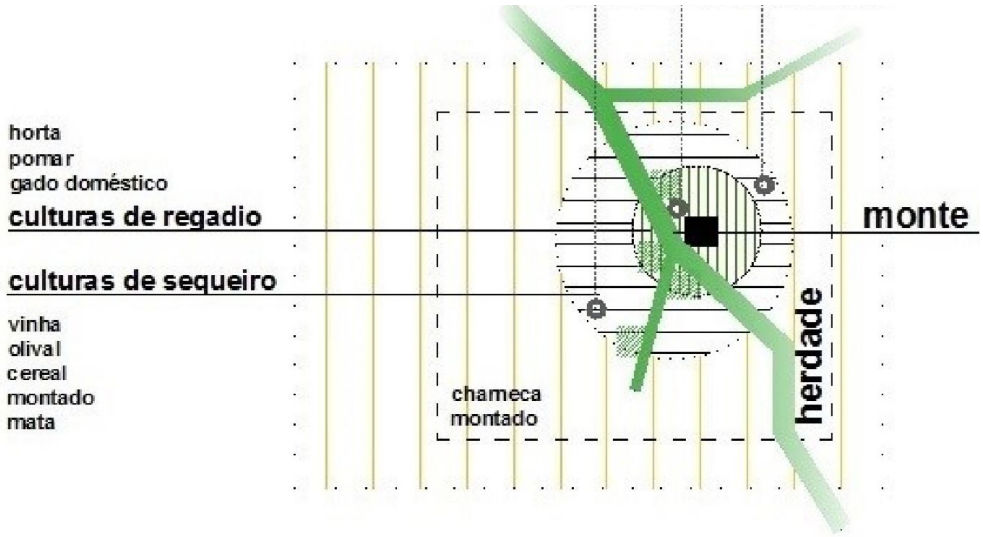
A implantação dos volumes (pré-existentes) na Quinta Vale de Sobreira segue o caso tipo de casa de monte. À direita ilustrado no esquema, é o caso Tipo estudado por Paula Simões.

Uma linha de água que irriga uma baixa e onde se fazem culturas de regadio; na cota superior, no alto de um "cabeço" a casa, com num círculo perimetral mais próximo a horta, o pomar (no caso, figueiras e pereiras) num círculo mais afastado, o olival e por fim o montado de sobreiros e azinheiras, onde pastam porcos, vacas e cavalos.

Pelos relatos do meu pai, em que hoje apenas existe o olival, a disposição das culturas, antigamente, era exactamente a do esquema.

28 Aguarela. A casa versus a baixa





29 Esquema da implantação tipo Alentejana. Retirado da dissertação de Maria Simões, Paula, os montes alentejanos: uma sábia aliança com a paisagem (P.7), que ilustra a localização e posição das implantações dos montes alentejanos perante as concisões geográficas e topográficas e hídricas

30 Primeiras ideias e contextualizações sobre a planta do topógrafo - o primeiro dia de campo

2.3. **Sobre a Forma de implantar tradicional alentejana -** A Quinta Vale de Sobreira **Versus** outros casos tipo

A implantação da casa da Quinta, não é única no panorama da arquitectura popular alentejana, é um exemplo tipo, de uma pequena exploração agrícola com poucas dependências. É por tanto relevante um olhar abrangente em todo o panorama tradicional e perceber as configurações e relações dos conjuntos: casa e dependências (apoios agrícolas) nas várias escalas de monte. Ainda que o denominador da casa seja o mesmo, consoante a produção (com necessidade de mais ou menos apoios agrícolas) faz com que novas espacialidades exteriores sejam limitadas por estes novos volumes.

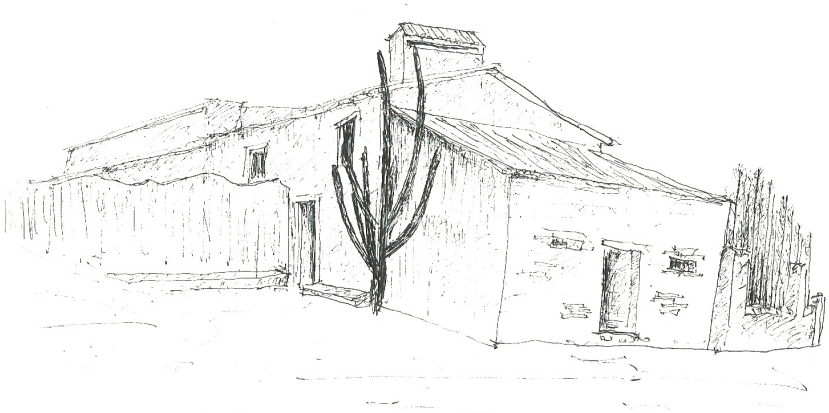
1. Quinta Vale de Sobreira

O mais rudimentar, de casa mais modesta e com menos apoios agrícolas. Que é o caso sobre o qual trabalho esta dissertação. Um volume principal, comprido, e um segundo mais pequeno, implantado num topo de um planalto, que encaixa em absoluto na demoninação, anteriormente referida por Mário Moutinho, de 'monte Alentejano' .

O volume principal, comprido, é modelar. Existe uma unidade que regra as divisões. No exemplo da Quinta os espaços contém uma ou duas unidades e o volume principal é uma banda apenas, com duas unidades de largura. Neste tipo de implantação, surge uma casa principal (volume maior), do dono da exploração, uma casa para o caseiro e pequenos compartimentos: currais, ou espaços de armazenamento. O volume desagregado é um curral para vacas.

É o caso de uma herdade onde vivem poucos trabalhadores, com pouca manutenção, e com uma produção de pequena escala, mais dedicada à pecuária (por não haverem celeiros, moinhos, fornos...) e ao 'montado'.

31 A casa principal e adega



32 Entrada da casa do caseiro e estábulos

33 Traseiras da casa e figueira

2. Monte da Cascalheira - uma variação mais completa

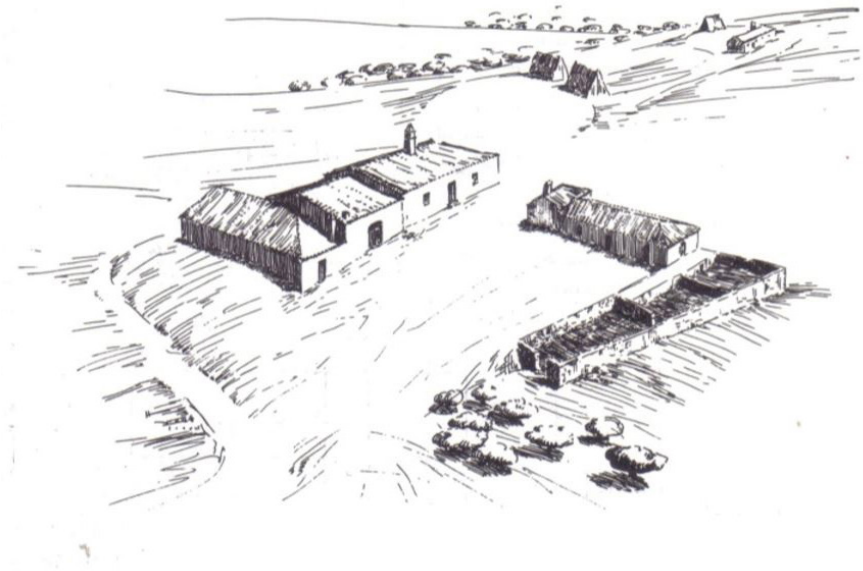
No segundo caso, ilustro com o monte da Cascalheira em Serpa. A linguagem e estratégia de implantação é muito semelhante ao primeiro caso. Faço uma distinção entre as duas, pela intenção, no caso do monte da Cascalheira, de limitar uma praça.

O sistema de divisão espacial é, também, regrado pela unidade. Esta regra vai ser transversal a todos os exemplos, sendo os materiais estruturais os mesmos, ou com semelhante resistência, a divisão espacial vai se reflectir pelo método construtivo.

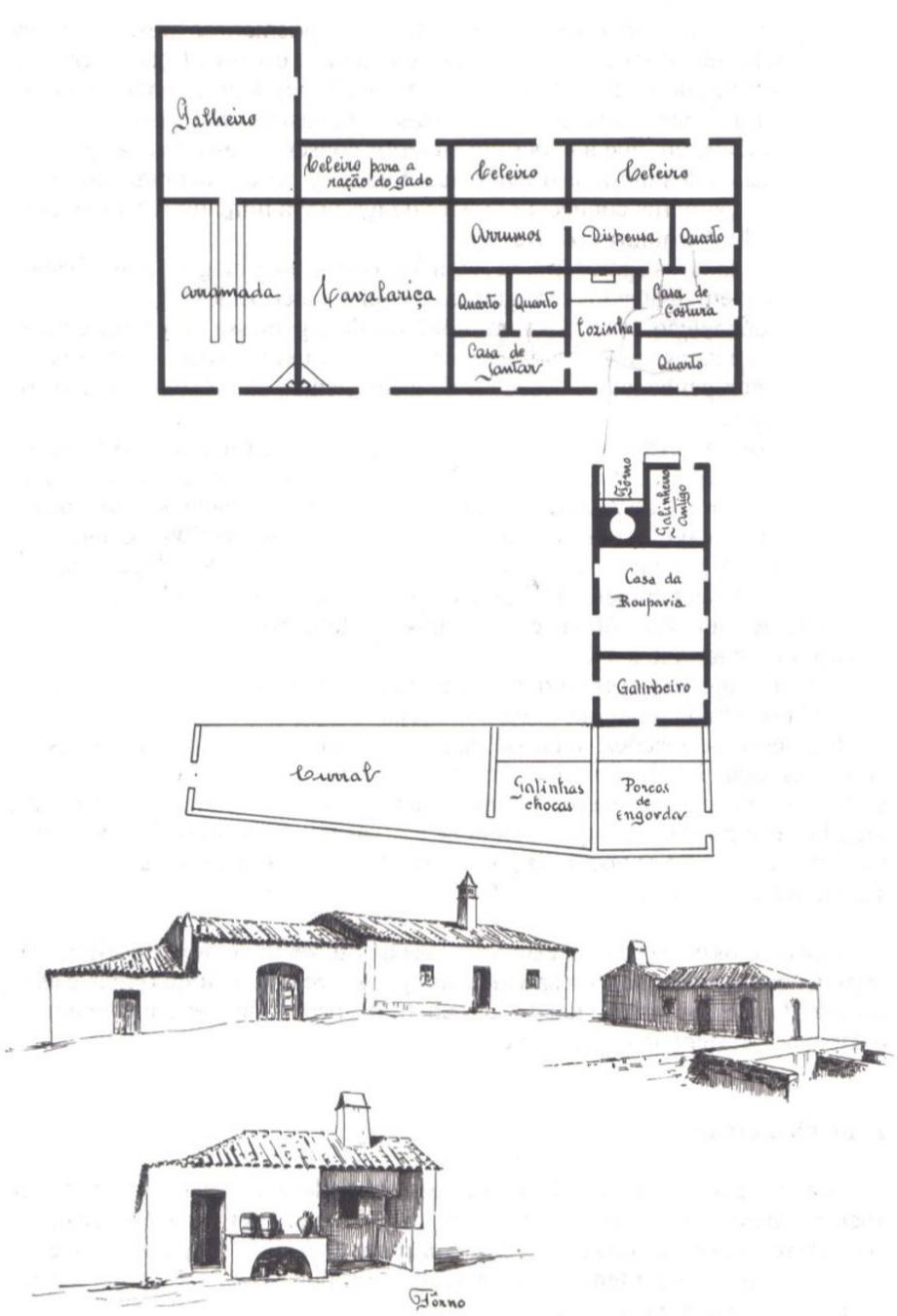
É interessante perceber a relação com a luz e a transição entre espaços, onde não existem corredores. Transita-se de espaço em espaço, neste caso, as entradas dos quartos são feitas através da sala de jantar, ou da cozinha. A cozinha surge como elemento central e distribuidor.

O clima extremo do Alentejo faz com que a casa se tenha de fechar do exterior, os quartos, por exemplo, ou são interiores, ou têm um pequeno vão.

A praça é configurada pela adição de dependências agrícolas, como currais, galinheiros, pocilgas, forno de pão (...)



34 Complexo do Monte da Cascalheira



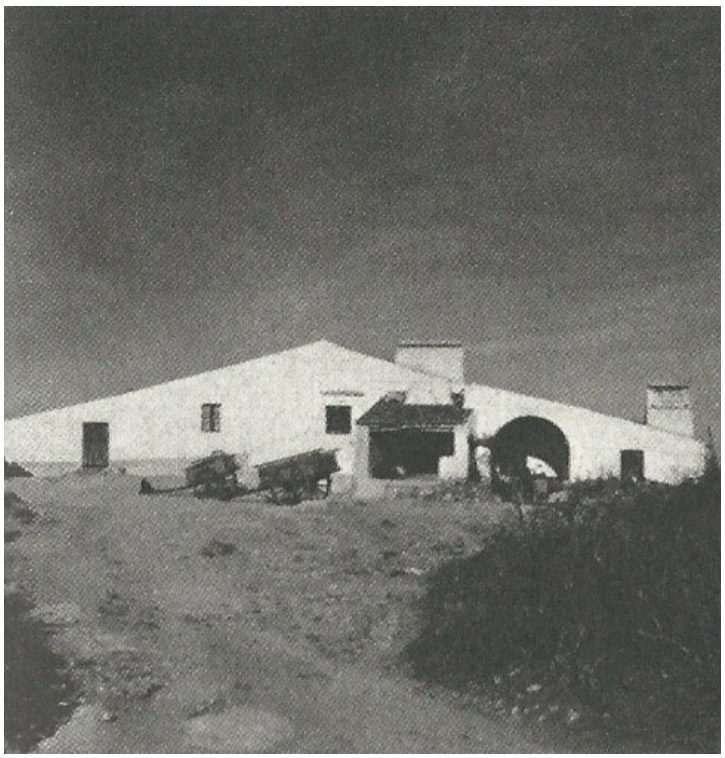
35 Monte das Cascalheira

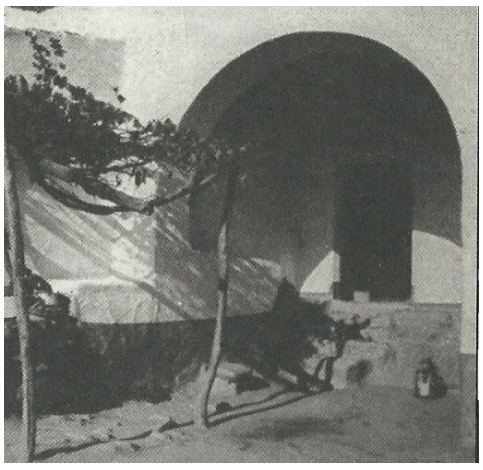
3. Monte da Albaneja - implantação monolítica

O monte da Abaneja, localizado nos arredores de Évora é um exemplo onde o monte alentejano perde a sua longitude, o volume comprido.

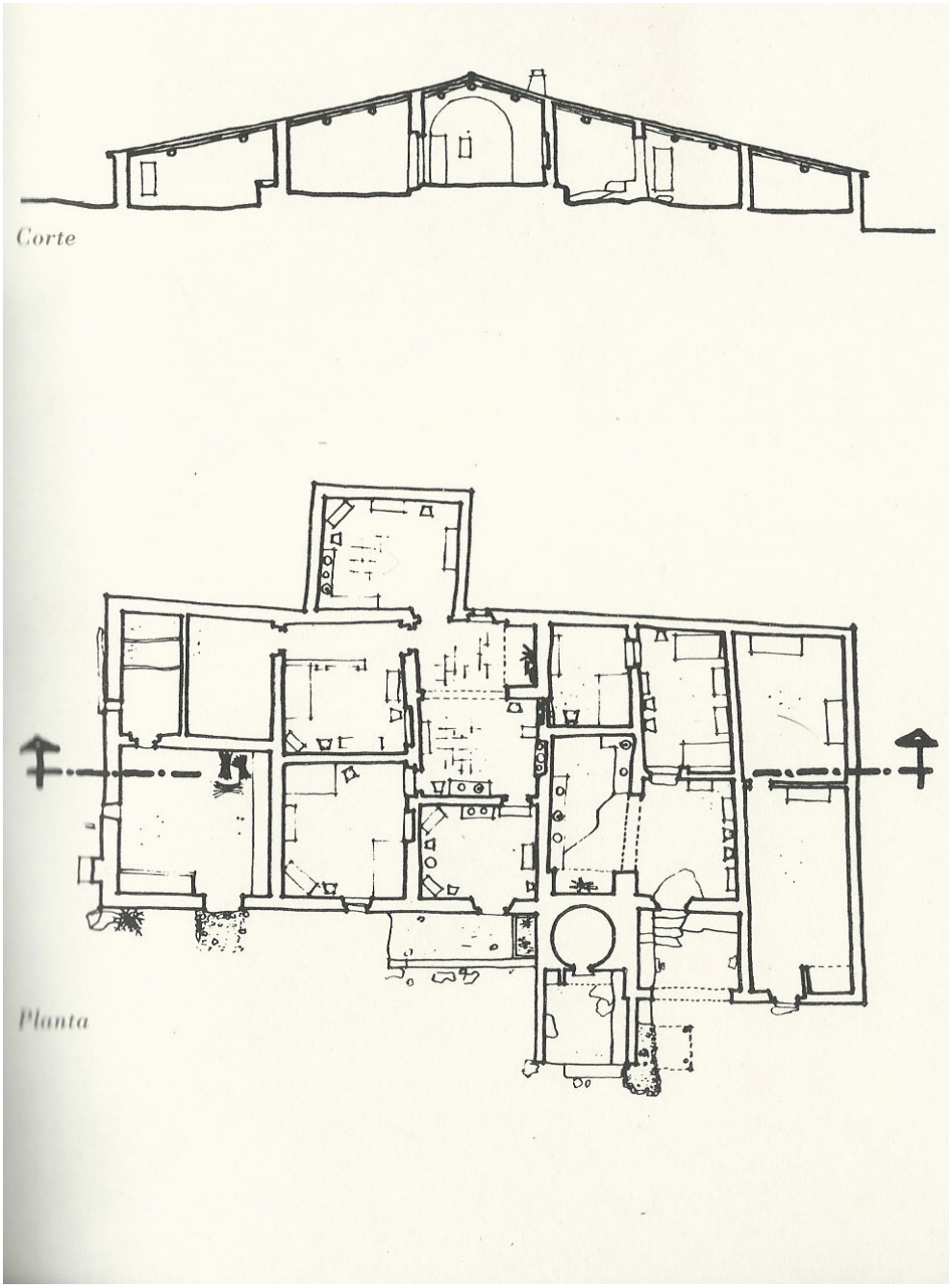
De modestas dimensões, surge este volume monolítico na paisagem. Na planta conseguimos destacar a habitação do proprietário do monte, o benfeitor, e um espaço para os camponeses. A lógica de transição de espaços mantém-se, sem corredores.

Nesta tipologia o forno e dependências surgem agregadas ao volume da casa.





36, 37,38 Monte da Albaneja

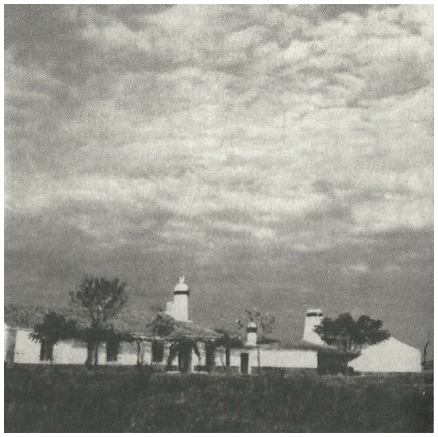
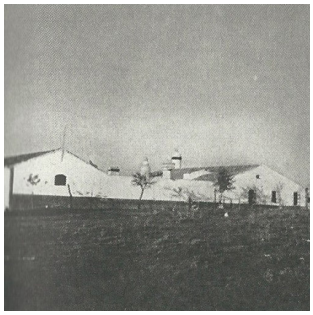


39 Monte da Albaneja

4. Monte Branco da Serra - implantação em torno de um pátio

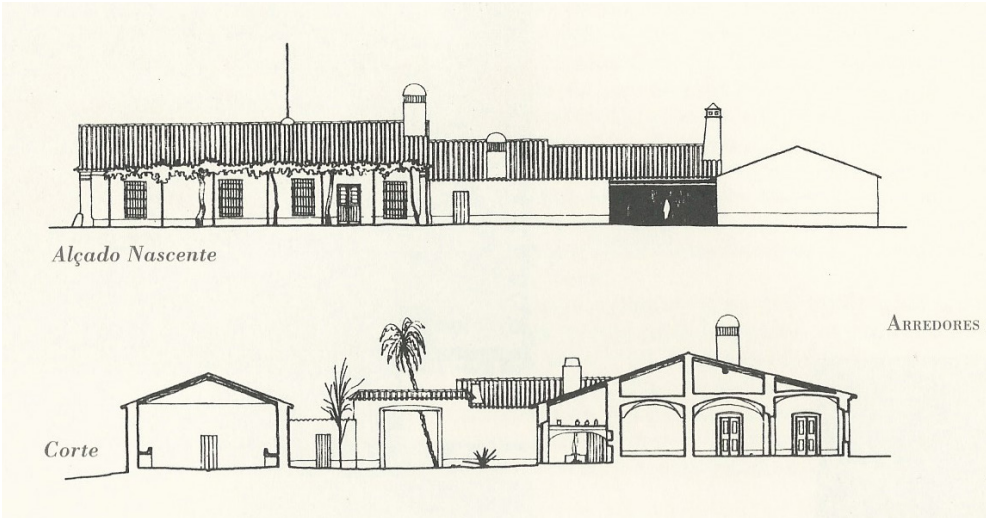
O Monte Branco da Serra, fica localizado nos arredores de Moura. Uma implantação semelhante ao segundo caso exposto, mas com uma maior escala. A configuração em torno de um pátio tem a particularidade de ser um dispositivo de segurança. Os apoios agrícolas, celeiros espaços para guardar gado, têm entrada pelo pátio (apenas pequenos vãos para circulação de ar nas fachadas exteriores). Esta estratégia de enclausoramento, quase uma ideia de fortificação, é principalmente encontrada em montes perto da fronteira com Espanha, ou se, muito isolados.

> *"A habitação do proprietário, no ângulo sudeste do conjunto, desfrutando da orientação mais favorável, tem entrada pelo exterior e é protegida por uma parreira, comunicando ainda com o pátio através da habitação do feitor. De construção mais cuidada, a maioria dos seus compartimentos dispõe de abobadilha."*[53]

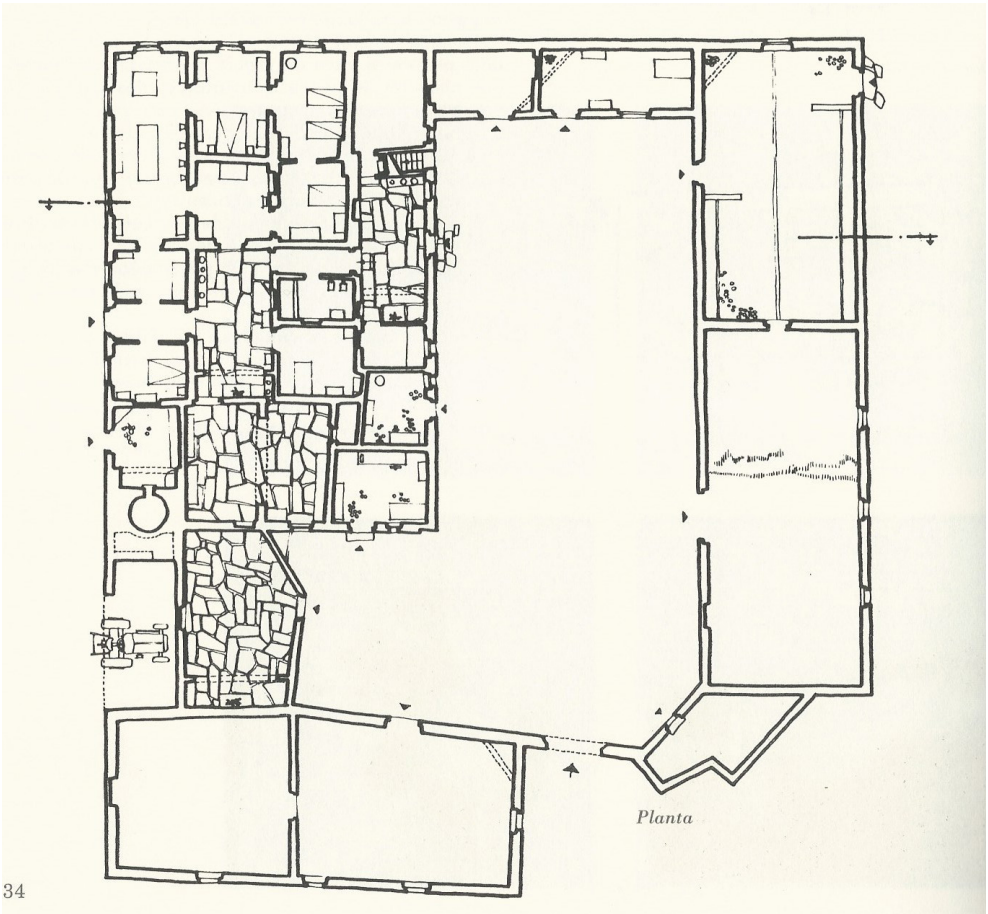



40,41,42,43,44 Monte Branco da Serra

53 George, Frederico, Azevedo, António, Mata Antunes, Alfredo. Zona 5 in *Arquitectura Popular em Portugal, volume 2.* Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 2014, P.235



45 Monte Branco da Serra



46 Monte Branco da Serra

5. São Lourenço do Barrocal - um exemplo de monte que serve uma herdade de grandes dimensões

Ilustro um exemplo de um complexo que serve uma herdade, onde a implantação difere dos casos anteriores.

Pertencente aos grandes latifundiários alentejanos, o monte, como já referido, é um núcleo que alberga os camponeses, aqui em maior número que nos casos anteriores. Servindo um maior número de camponeses e um proprietátio mais abonado, tem consequentemente uma estrutura de implantação de maior escala e mais completa em serviços. Já aparecem escolas, matadouros, capelas, grandes cavalariças, adegas...

O monte de São Lourenço do Barrocal está localizada nos arredores de Reguengos de Monsaraz, Serve uma herdade com 780 hectares (neste momento, a herdade tem 200 anos, é possível que tenha servido muitos mais). Com tamanha dimensão, a herdade possuí campos com diferentes características e diferentes cultivos, sendo necessário um considerável número de trabalhadores. Esta escala, faz com que o complexo da herdade funcione como uma pequena aldeia auto-suficiente.

> *"No século XIX, cresceu para se tornar num monte, ou pequena aldeia agrícola, particularmente dinâmico, cuja produção de cereais, legumes, vinho e criação de gado garantia o sustento das 50 famílias que aí residiam o ano inteiro. Com as suas próprias oficinas, sala de aulas e praça de touros, foi o lar de uma comunidade unida, que aí viveu longos e felizes anos."*[54]

Quero destacar a relação que os volumes têm com um eixo principal, esta relação faz dela um arruamento, onde estão viradas as fachadas principais das diversas casas e dependências agrícolas. Perpendicularmente, à 'rua principal', há uma série de vias que conduzem a outros espaços. A presença dos pátios, que servem diferentes dependências também é uma característica deste tipo de implantações.

54 Uva, José António in *José António Uva e a sua visão para a herdade.* https://barrocal.pt/pt/estate/about/

47 Fotografia do complexo do Monte de São Lourenço do Barrocal,
antes da intervenção de Eduardo Souto de Moura

A herdade sofreu recentemente uma profunda intervenção, e transformação, principalmente no que diz respeito à forma de como se vivem os espaços, pelas mãos do arquitecto Eduardo Souto de Moura.

As herdades com estas características, após a revolução de Abril de 1974 com consequente reforma agrária, e com a mudança do paradigma da estrutura da sociedade, onde deixa de haver a hierarquia tão vincada entre feitor da herdade e criados, perdem a sua potência. As herdades são divididas ou parcialmente retiradas aos proprietários. Há um êxodo dos camponeses que viviam nestes pequenos núcleos. O modo de vida e a forma de explorar os latifúndios trânsita para uma nova era e estes grandes montes, em que os espaços deixam de ter função, as casas, dos criados, vazias são deixadas em ruínas.

Exemplos como São Lourenço do Barrocal, a herdade de Torre de Palma, mais recentemente a coudelaria de Alter do Chão, entre outros, souberam reiventar-se e transformam a função dos espaços mas mantendo a essência das formas da tradição. Estes complexos mantém as produções mais rentáveis,e espaços necessários para as continuar, enquanto que os espaços sem utilidade são transformados em motivos de turismo.

48 Antigas cavalariças de São Lourenço do Barrocal

49 Cavalariças de São Lourenço do Barrocal transformadas em módulo turistico

50 Arruamento principal (reabilitado) de São Lourenço do Barrocal

51 Fotografias expostas na Bienal de Veneza do 'antes e depois' da intervenção de Eduardo Souto de Moura na Herdade de São Lourenço o Barrocal

52 O complexo reabilitado de São Lourenço do Barrocal

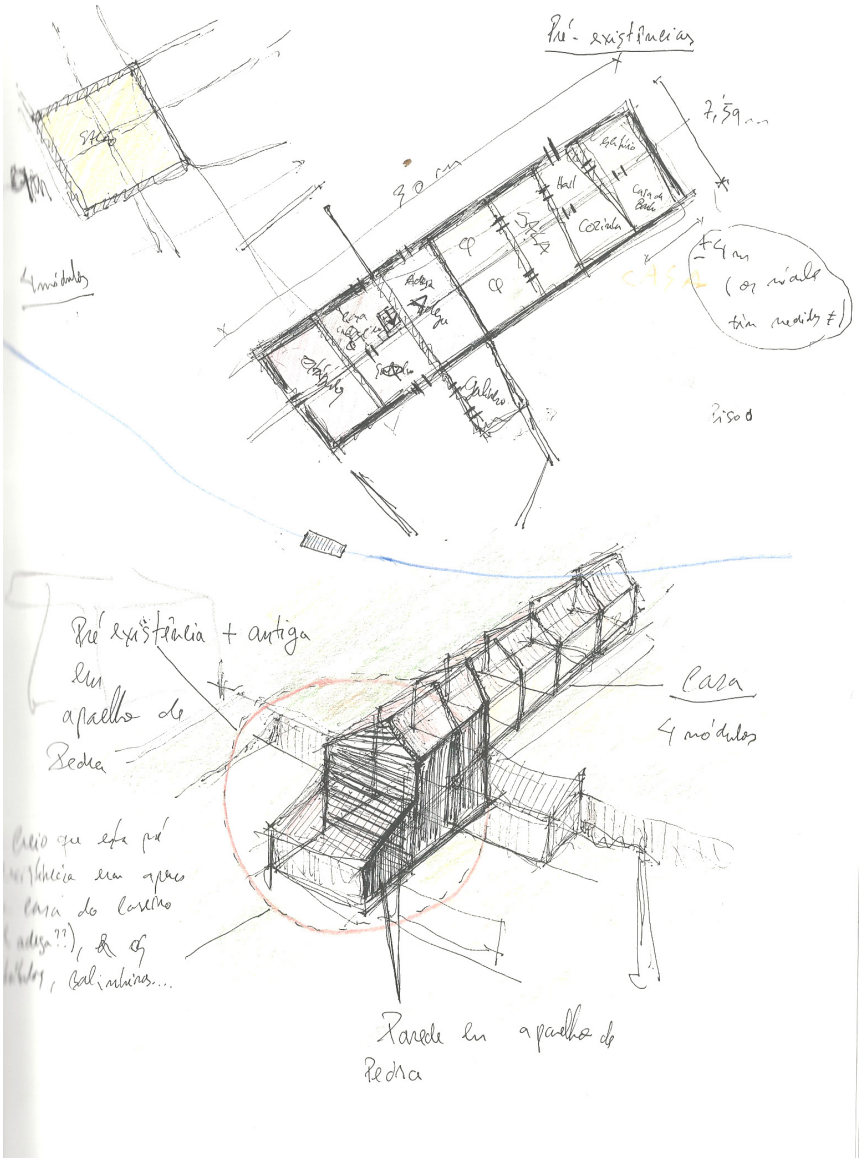
2.4. **As Formas pré-existentes** da Quinta Vale de Sobreira

53, 54,55 Fotografias da casa da Quinta Vale de Sobreira

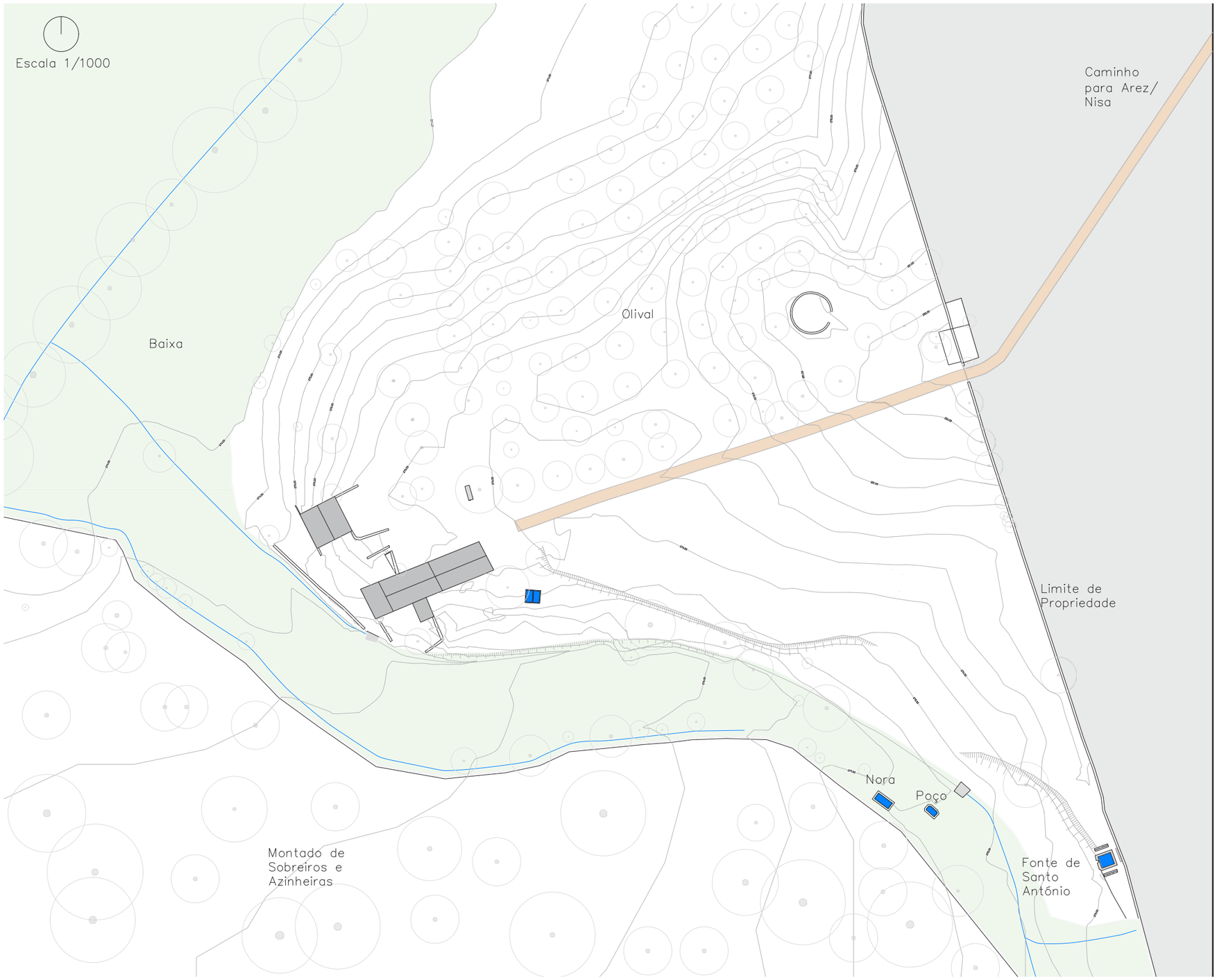
A CASA

O volume onde está implantada a casa, tem uma regra estrutural regida por uma unidade (estrutura esta encontrada transversalmente em toda a arquitectura popular alentejana). Como já referido, tem a particularidade de suprimir os corredores, as trânsições são feitas de espaço em espaço, com excepção ao hall de entrada, o único momento de trânsição.

O levantamento topográfico foi feito por um topógrafo, e o levantamento do interior da casa foi feito por mim. O método construtivo revela ser em alvenaria de pedra, emparelhada e reforçada com argamassa de saibro em cal. A cobertura é uma estrutura de madeira com telha de canudo. Destaque para as tradicionais e impositívas chaminés.

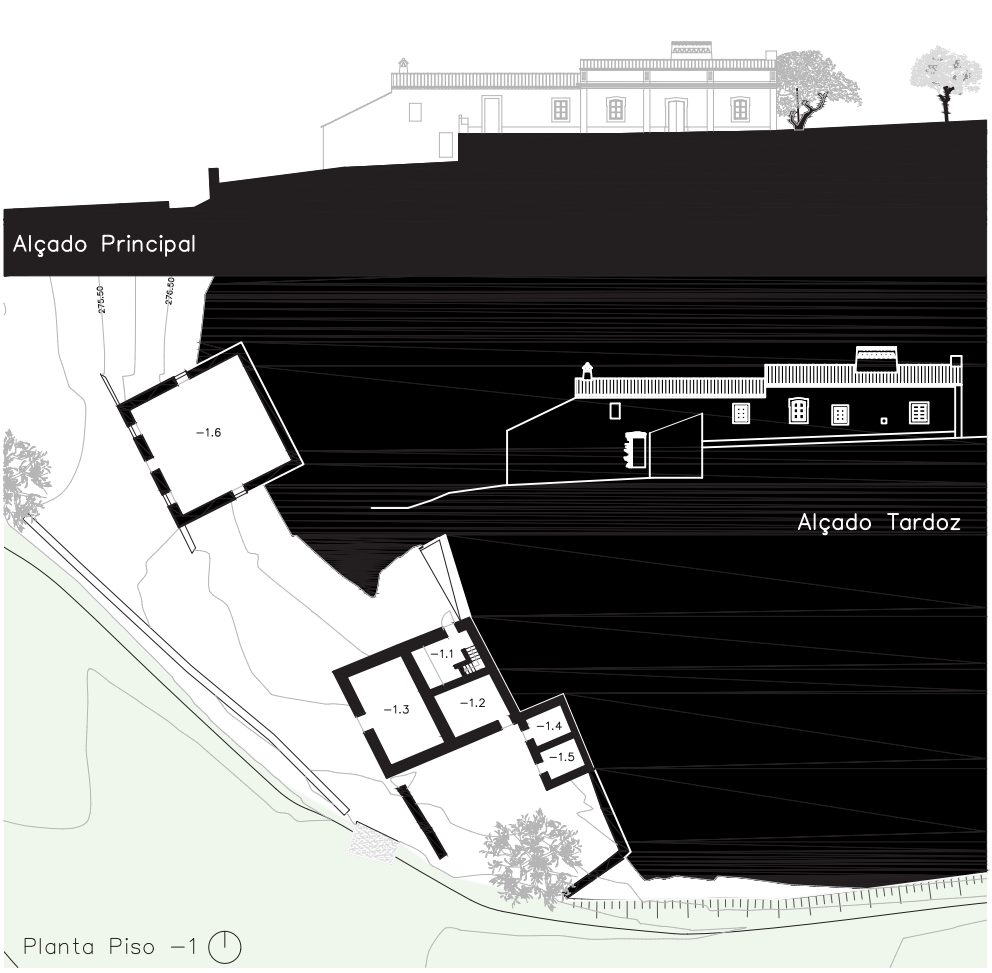


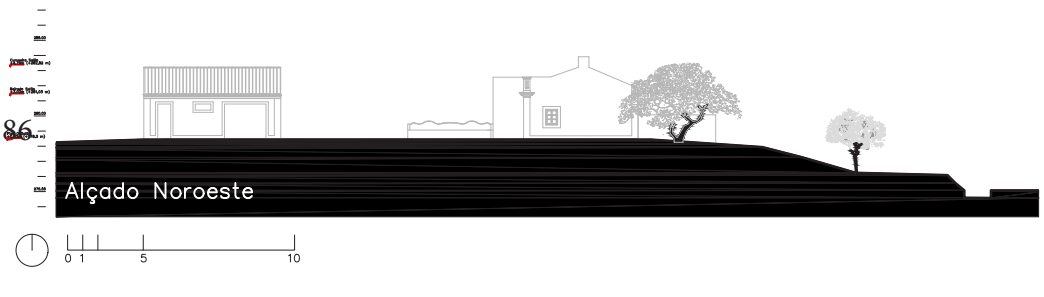
56 Esquemas feitos no sítio para perceber as linguagens e disposições nas ruínas


Escala 1/1000
Caminho
para Arez/
Nisa
Olival
Baixa
Limite de
Propriedade
Nora
Poço
Fonte de
Santo
António
Montado de
Sobreiros e
Azinheiras

57 Janela e consequente vista do quarto da casa dos caseiros

275.50
276.50
0.10
0.1
0.2
0.3
0.4
0.5
0.6
0.6
0.7
0.8
0.8
0.9
Planta Piso 0


Alçado Principal
275.50
276.50
−1.6
Alçado Tardoz
−1.1
−1.2
−1.3
−1.4
−1.5
Planta Piso −1


Alçado Noroeste
0 1 5 10

Legenda Piso 0

0.1 – Hall de Entrada (Casa Principal)
0.2 – Quarto
0.3 – Casa de Banho
0.4 – Cozinha
0.5 – Sala
0.6 – Quarto(s)

0.7 – Adega

0.8 – Quarto(s) (Casa do Caseiro)

0.9 – Estábulos

0.10 – Salão de Festas

Legenda Piso –1

–1.1 – Entrada/ Cozinha (Casa do Caseiro)

–1.2 – Pombal
–1.3 – Estábulos
–1.4 – Galinheiro
–1.5 – Galinheiro

–1.6 – Estábulos

58 Do Hall da entrada para a cozinha

59 Da cozinha para a porta do Hall de entrada

60 Lareira de chão da cozinha

61 Do Hall da entrada para as escadas da 'Sobrecama' e Quarto

62 Sala de Jantar

63 Casa de banho

A casa do caseiro -
Fotografias do interior

64 Cozinha/ lareira de chão
65 Caixa de escadas
66 'entre espaços' quartos

Dependências -
Fotografias do interior

67 Pátio das dependências
68 Entrada dos galinheiros
69 Estábulos

70 Entrada do piso superior
71 Interior (antigo salão de festas)
72 Interior (antigo salão de festas)

73 Entrada do piso inferior
74 Estábulos para bois
75 Estábulos para bois

2.5. A memória das Formas

"Aquele que não consegue se lembrar, tem muita dificuldade para imaginar, pois a memória é o solo da imaginação. A memória também é o terreno da identidade pessoal: somos o que lembramos."[55]

A casa da Quinta de Vale de Sobreira, em tempos conhecida como a Quinta da Viscondessa, hoje em ruínas, foi palco de muitas memórias, de cinco gerações da família, a última, a minha, tem já como cenário a ruína e as histórias do que foi outrora.

Era a casa de campo da família, apesar da casa principal ser apenas a 7 quilómetros. Hoje 7 quilómetros é coisa de minutos, mas na memória da infância do meu pai era uma eternidade. Era a razão de terem de se levantar às 4 ou 5 da manhã para conduzirem as ovelhas a outras pastagens, ou de madrugar, por igual, para irem à escola a Nisa. É onde, com os seus primos, tem as memórias com o avô (Luís Vieira), pelo tom da sua voz quando as relata foi, sem dúvida, os momentos mais felizes da sua vida. Na infância ainda não há o peso da responsabilidade e as relações com os avós, que na sua generalidade são mais generosos e afectivos com os netos, são, por vezes, mais próximas que com os próprios pais, principalmente na geração a que me refiro.

Esta relação com a memória do lugar é o pretexto para a reabilitação da casa, onde o meu pai irá viver. Foi-me pedido que deixasse a fachada principal da casa intacta, a das fotografias, à direita.

Em conversa com o meu pai, é interessante as considerações a serem tidas em conta para manter uma actualidade possível para as gerações vindouras. Onde a casa e as possibilidades da casa não caiam na obsolescência, na ruína.

> *"Cada significante, cada obra estabelece um diálogo respeitoso com o passado, tanto distante com o imediato. Ao mesmo tempo que a obra se impõe como um microcosmos único e completo, ela também revive e revitaliza o passado. Cada obra de arte verdadeira ocupa um tempo espesso e com várias camadas, em vez da mera contemporaneide.*[56]

55 PALLASMAA, Juhani. *Essências*. Editora Gustavo Gili, Barcelona, 2018, P.16

56 Ibid. P.32

76 Fotografia da casa de 1962

77 Fotografia antiga casa sem data

"A recordação é uma traição à natureza

Porque a Natureza de ontem não é Natureza

O que foi não é nada, e lembrar é não ver.

Passa ave, passa, e ensina-me a passar"[57]

Alberto Caeiro

No excerto que citei de Alberto Caeiro, há verdade e exagero. Caeiro vive intensamente o momento na sua inocência intelectual, era pastor. Um camponês que vivia, a, e da terra com a intensidade como quem viveu as ruínas da casa da quinta de Vale de Sobreira. O tempo é um conceito curioso quando reflectido na vida dos homens do campo. A imprevisibilidade do futuro é uma sombra constante de preocupação. O trabalho árduo sobre uma ceara de trigo, por exemplo, pode ser destruído por uns dias de chuva. E, nesses dias, o camponês espera. Espera um mal menor. Espera um amanhã melhor. A minha bisavó, dona da quinta, costumava dizer que a vida de agricultor é o 'se Deus quiser'.

A imagem típica de um alentejano sentado debaixo do chaparro, não é pela preguiça que lhe é atribuída, ele espera que o calor passe e o permita voltar a trabalhar ao final da tarde. O ontem já passou, o ontem não vai influênciar os cultivos.

No entanto, é no passado, na memória que estão os ensinamentos para trabalhar a terra. As tradições, que são passadas pelas gerações. A tradição é o ensinamento do povo, daí o respeito e honra pelo passado e pelas memórias deixadas por ele.

As formas que desenham a arquitectura têm uma memória intrínseca. A memória da tradição, da sua componente construtiva, e a memória vivida de quem as ocupou.

57 PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro.* Edições Ática, Lisboa, 1952 P.64

78 Conjunto de fotografias com a Quinta em plano de fundo (1962)

2.6. Sobre Tradição

79 Arruamento no Alentejo

"Originality is not the urge to be different from other, to produce the brand--new; it is to grasp (in the etymological sense) the origin, the roots of both ourselves and things" [58]Max Raphael

58 Citação de RAPHAEL, Max in READ, Herbert. *The Origins of Form in Art*. Thames and Hudson, London, 1965, P.11

"Aquilo a que se chama moderno é talvez o que não saberá permanecer"[59]

A tradição num espectro social equivale à repetição, ao hábito de um indivíduo; na arte, a mesma lógica se aplica. Essa repetição liberta o artista de decisões menores e acessórias para lhe permitir concentrar a sua atenção em decisões fulcrais para a criação.

A tradição não é sinónimo de antigo, de passado, de obsoleto. As tradições fazem-se a todo o momento, de cada vez que uma solução é repetida para o mesmo problema está dado o primeiro passo para uma tradição. No caso de uma, duas, três ou mais pessoas a mimicarem, a tradição progride, cada vez que repetida pode ser aprimorada até se tornar estabelecida. Pode demorar minutos, dias, meses, anos ou até mesmo gerações.

As tradições que perduram gerações até se estabelecerem, são fundamentais para o desenvolver da sociedade, são heranças de saberes de soluções que se aprimoram com o tempo. Quando a solução é conseguida, ou deixa de fazer sentido a sua aplicação, acaba o seu ciclo.

Na arquitectura, revisitando os diversos estilos que se desenvolveram ao longo do tempo, que são eles mais que tradições? Conjuntos de soluções repetidas ao expoente do movimento. A grande diferença da dita arquitectura tradicional ou popular é ser não ser erudita, considerada arquitectura anónima. Os ciclos da arquitectura tradicional não são lineares, e coexistem no mesmo país, regionalmente, pois cada região tem o seu micro-clima, os seus materiais vernáculos e as suas maneiras de viver em sociedade. Estas Tradições têm o seu tempo, algumas tornam-se obsoletas, outras perpetuam como a técnica de fazer tijolos, por exemplo.

'Aquilo a que se chama moderno é talvez o que não saberá permanecer', introduzi esta frase no início deste ensaio sobre tradição, porque o moderno sempre existiu. Tudo foi moderno em algum momento. É moderno quando se rompe com a tradição e se introduz uma nova solução. É comum ouvir quando a nova geração propõe uma nova solução, a geração anterior, os mais velhos, dizerem "isso são modernices". Muitas destas novas formas de fazer não perduram, o moderno não quer dizer que seja melhor que o tradicional. Pelo contrário, tem de o provar. No entanto, com isto, não quero assumir, que a inovação não deva ser uma tentativa de resposta.

No Projecto a que me proponho, é interessante perceber a ténue linha entre o tradicional, que merece perdurar, e sistemas inovadores, modernos. Creio que a resposta jaz entre os dois expoentes. Até porque, como assume Hassan

55 Citação de Dante in FATHY, Hassan. *Arquitectura para os pobres, uma experiência no Egipto rural,* DinaLivro, Lisboa, 2009, P.34

Fathy no livro Arquitectura para os pobres:

> *"No caso dos camponeses, a única salvaguarda da sua cultura é a tradição. Não sabem apreciar estilos que não lhes sejam familiares, e se saírem dos caminhos da tradição irão inevitavelmente caminhar para a tragédia. Numa sociedade essencialmente tradicional, como é a sociedade camponesa, pretender deliberadamente quebrar a tradição é um assassínio cultural, e o arquitecto tem de respeitar a tradição em que se está a intrometer. Aquilo que se faz nas cidades é outro assunto: o povo e lugar conseguem defender-se."* [60]

Na linha temporal da arquitectura popular, acredito estar no final do seu ciclo. Refiro-me às metodologias e disposições espaciais particulares à casa de monte alentejano. A sociedade já evoluiu. A casa tem mais de 100 anos e, o Homem para quem foi desenhada, não é o mesmo do Homem de hoje. Os métodos de construção, alguns, já estão obsoletos, são muito limitados estruturalmente. A tecnologia evoluiu e permite diferentes soluções. As paredes portantes chegam a ter 70 centímetros de espessura. Vou-me debruçar sobre estes pontos, estas características tradicionais adiante. Aqui apenas quero reter, que é absolutamente necessário respeitar o existente, mas não ser fundamentalista.

Recordo que num seminário de Arquitectura de Terra, na Faculdade de Arquitectura do Porto, já há uma série de anos, que numa das palestra, o orador/ arquitecto (mexicano creio) era absolutamente tradicionalista, não usava betão para nada, nem sequer para as fundações, tudo era como antigamente. Fundações de pedra e paredes de taipa de pilão. Na palestra seguinte, do Arquitecto Henrique Schreck, começou logo por dizer que não faz sentido ser fundamentalista. Se o mundo avançou tecnologicamente e apresenta soluções mais rápidas e igualmente eficientes, não há que defender o tradicional, apenas porque sim. No caso debatia-se sobre a utilização de fundações de betão na construção de terra.

> *"A partir do momento em que uma determinada tradição está estabelecida e adoptada, o dever do artista é de a fazer evoluír. Recorrendo à sua criatividade e à sua perspicácia, vai proporcionar à tradição o impulso que a salvará do imobilismo, até que ela termine o ciclo do seu desenvolvimento completo. Com a ver-se-á obrigado a fazer outras coisas igualmente importantes. Na verdade, quanto mais desenvolvida estiver uma tradição, mais esforços terá o artista de se despender para a fazer progredir."*[61]

Uma das premissas que o cliente, meu pai, vincou era manter a fachada

56 FATHY, Hassan. *Arquitectura para os pobres, uma experiência no Egipto rural,* DinaLivro, Lisboa, 2009, P.34

57 Ibid. P.34

principal da casa. Quer manter a imagem da casa pré-existente na fachada principal. É interessante que seja premissa, ainda que o ciclo tradicional esteja na sua charneira, da geração em que a sua infância tem um cenário tradicional e a minha geração que apenas a viu em ruínas (neste caso), passou a fazer parte da intenção projectual procurar formas ou soluções tradicionais, que cruze com ideias mais plásticas e com referências escultóricas. Mas de todo não subscrevo a utilizar formas pela forma, por ficar bonito. Vem-me à memória um projecto turístico em Estremoz que a fachada mímica a fachada típica alentejana de uma porta e chaminé. No entanto é uma fachada falsa. Não há lareira, a chaminé é apenas uma forma usada para referênciar a arquitectura popular, sem propósito.

> *"Uma obra arquitectónica destina-se a ser usada, a sua forma é determinada pelas obras anteriores e estará no meio da população que vai ser forçada a vê-la todos os dias. O arquitecto tem de respeitar o trabalho dos seus antecessores e a sensibilidade do povo, sem que se sirva da sua arquitectura como forma de publicidade pessoal. Nenhum arquitecto consegue deixar de recorrer ao trabalho dos seus antecessores; qualquer que seja a sua busca pela originalidade, a maior parte da sua obra assemelhar-se-á a uma tradição, ou a outra. Então por que razão haveria o arquitecto de desdenhar a tradição do seu próprio país ou da sua região, introduzir tradições estranhas numa desadequada síntese artificial, e faltar ao respeito dos arquitectos que o precederam, a ponto de deformar as suas ideias? É como quando, depois de uma evolução um elemento arquitectónico, que atingiu a perfeição em termos de forma e de utilização, é posto ao contrário ou ampliado, até deixar de ser reconhecível e de funcionar, apenas para satisfazer o desejo egoísta de celebridade do arquitecto."* [62]

58 FATHY, Hassan. *Arquitectura para os pobres, uma experiência no Egipto rural,* DinaLivro, Lisboa, 2009, P.35

3

A Forma de transformar uma Forma

3.1. Programa

3.2. Guilherme Falcão Versus a ideia de habitar

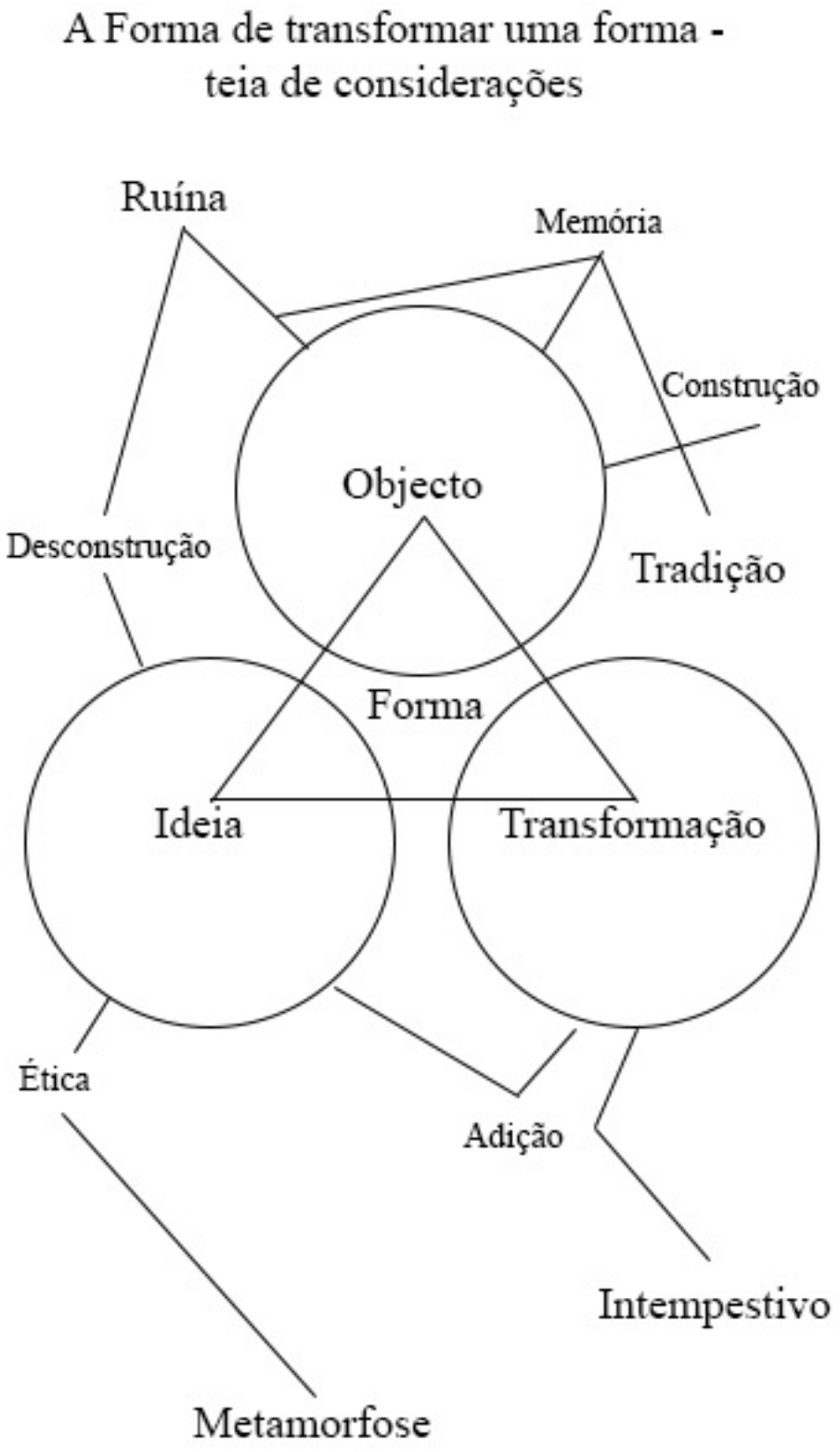
Inquietações | Confronto

Intenções. Das relações à implantação

Sobre a ideia de pátio

Sobre o processo formal. A ideia de massa. Cheio /Vazio

3.3. O Lar. A Casa. O Habitar.



80 Esquema de relações entre máximas a considerar na 'forma de transformar uma forma'

3.1 Programa - A transformação e novas formas para a Quinta

A Casa

O programa para o projecto foi ganhando definição à medida que a investigação contextual da Quinta foi ganhando forma. Foi-me pedido a reabilitação das ruínas da casa e do volume do salão adjacente. A indefinição inicial deveu-se à falta de clareza para o futuro da Quinta. É pedido uma casa para o meu pai viver, a casa de família que contemplasse dois quartos, para mim, para o meu irmão mais novo, e dois quartos que viriam a ser, ou para os filhos (netos), ou para visitas.

A segunda casa, para o meu irmão do meio, que lá irá viver e gerir o negócio equestre, foi motivo de várias ponderações. Inicialmente, esta segunda casa não era considerada, o que faria com que o meu pai e irmão fossem viver juntos. No entanto as privacidades tanto um como de outro tiveram de ser mais delineadas, era importante que cada núcleo familiar tivesse a sua independência.

A instabilidade que caracteriza a minha geração e que se vai reflectir nas vindouras é motivo de projecto. O consenso sobre a dinâmica do programa foi que a casa teria de ter a potência de se transformar, entre uma, duas ou até três possíveis casas com privacidades distintas.

Há a intenção de expandir as possibilidades de negócio da quinta, quando o projecto equestre estiver estabilizado. Foi-me pedido que considerasse esta possível expansão, mas sem definição. Apenas uma possível implantação que se relacionasse com o existente para um turismo mais formal. Este sem relação directa com a casa, mas que configurasse uma praça, um centro comum ao futuro complexo.

Exigências:

- Vista para Oeste na cozinha da casa principal

- Manter a fachada principal da casa do feitor.

- Volume do salão com dualidade de funções (no caso de o turismo formal se concretizar, este volume será o seu espaço social comum), cozinha no piso superior.

- Implantar uma piscina com vista para Oeste.

O projecto Equestre

O Espaço equestre consiste em criar um complexo hípico com um picadeiro coberto, boxes, dependências necessárias para o trabalho e considerar a disposição de paddocks (espaços exteriores limitados por cerca para os cavalos pastarem). O complexo tem de estar a uma distância considerável da casa por causa do cheiro.

Volume do Picadeiro:

- Picadeiro coberto com 60x20m

- Sala de reuniões

- Bancada (plateia)

Zona de trabalho:

- 8 Boxes com 3x3m (portas com mínimo de 1,2m e paredes divisórias de 1,5m)

- 2 Boxes (para éguas pranhas) 4x4m

- Palheiro com frente de 4 fardos e 5 de altura

- Arrumos para ração

- Zona de vestiário e instalações sanitárias

- Espaço para duche

- Sala de Arreios (perto do duche)

- Arrumos

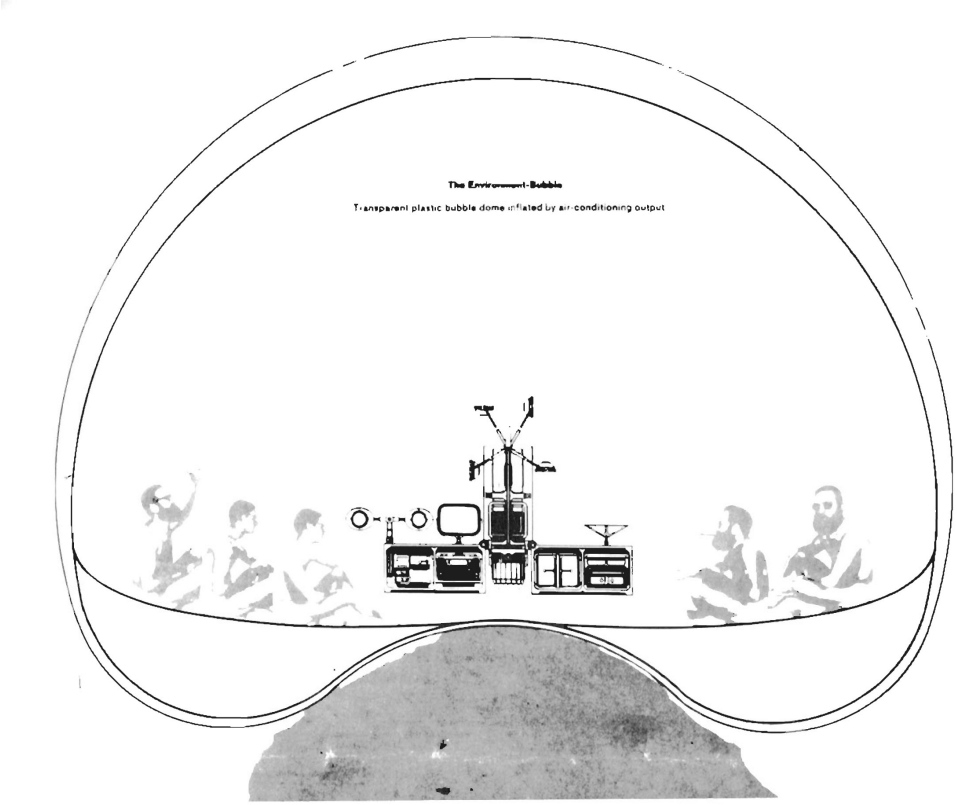
- Estrumeira exterior

3.2 Guilherme Falcão Versus A ideia de habitar

Olhar para uma planta fruto da arquitectura popular, no caso alentejano, para a disposição e proporção dos espaços versus a forma de os viver, faz-me questionar por igual as formas contemporâneas de viver uma casa.

Da coroa do paradigma da nova arquitetura à consequência formal - Uma casa, duas casas, três casas numa casa.

> *"Desculpem os desconfortos, mas estamos transitando para um novo paradigma"*[63]



81 The enviroment Bubble, François Dallegegret. *Home is not a house*

59 Mendes, Manuel. Programa da disciplina de Teoria 2, na Faculdade de Arquitectura do Porto

Uma bolha, lá dentro, da bolha, uma máquina. Esta sim a verdadeira máquina, não de habitar como no modernismo, mas para habitar. Dá calor, quando está frio, dá frio quando está calor. Distrai os aborrecidos e sem ela não se come.

> "*When your house contains such a complex of piping, flues, ducts, wires, lights, inlets, outlets, ovens, sinks, refuse disposers, hi-fi reverberators, antennae, conduits, freezers, heaters – when it contains so many services that the hardware could stand up by itself without any assistance from the house, why have a house to hold it up?*"[64]

Recordo, quando olho esta ilustração, uma visita que fiz ao arquiteto Henrique Shreck na sua casa em Odemira, dizia-me que tinha feito uma casa, em terra (taipa), para o dona da empresa de construção que tinha feito a ópera de Hamburgo e que ele tinha ficado fascinado com as propriedades térmicas da mesma. Contou que, se queixava/ preocupava, com a quantidade de energia necessária para manter a Ópera confortável. Olhando para o espólio de obras do atelier Suíço, Herzog & de Meuron, por exemplo a fundação Feltrinelli em Milão, não é problema singular na obra deles.

Na ilustração de François Dallegegret, ou no ensaio que a caracteriza de Reyner Banham, é essa a questão que lhe está intrínseca. A dependência que a arquitetura tem vindo a ganhar da tecnologia, o vício da máquina.

"*The plumer is the quartermaster of American Culture*"[65]

O título do ensaio, "*home is not a house*" de Dallegret, remeteu-me para um dos pontos defendidos pela instalação/ ensaio apresentado na Bienal de Veneza (2016), no pavilhão britânico:

Hours – Own nothing shape everything

Days – Home is where the wi-fi is

Months – A house without housework

Years – Space for living, not speculation

Decades – A room without functions

'Da coroa do paradigma da nova arquitetura à consequência formal', foi o subtítulo que dei a este capítulo, a moeda da arquitetura tem, como todas, dois momentos. O da cara e o da coroa, a boa arquitetura, e a má arquitetura. A evolução, a tecnologia dá aso a ambas.

---

60 BANHAM, Reyner and DALLEGRET, François. A *home is not a house*, Art in America magazine, 1965

61 LOOS, Adolf, cidado por BANHAM, Reyner and DALLEGRET, François. A home is not a house, Art in America magazine 1965

A tecnologia e a globalização estão a ter, principalmente nos últimos vinte anos, um impacto nos modos de habitar e por consequência na arquitetura do habitáculo.

No livro 'A poética do espaço' Gaston Bachelar reflete a respeito da existência da "casa onírica", a casa dos sonhos da mente. Ele está indeciso a respeito do número de pisos – três ou quatro – dessa casa mental arquetípica. Contudo sabe que um sótão e um porão são essenciais. O sótão é o lugar simbólico para armazenar as memórias agradáveis, enquanto o porão é o esconderijo final para as memórias desagradáveis."[66] Hoje a memória materializada não tem o mesmo valor. Hoje parte da memória está prensada em discos rígidos ou em drives da Google; telemóveis ou computadores. A casa onírica foi espalmada. A casa arquetípica do homem contemporâneo só tem um piso. As memórias, boas ou más são gigabits.

A mutação da ideia de memória, e quando me refiro a memória penso na materialização da mesma, da empatia com objetos, fotografias, discos musicais, filmes, inclusive livros, que também estes já começam a ganhar exclusividade em elementos digitais. As casas deixam de estar preenchidas de memórias, se considerar uma passagem descritiva de George Perec no livro "A vida modo de usar", a descrição do habitáculo/ apartamento é grande parte por essas memórias. A tecnologia para bem ou mal, irrelevante, um facto, fez-nos divorciar de muitas memórias físicas.

> *Gosto de olhar para essas coisas. Não busco prazer estético nelas(...) nem me recordo de suas origens: isso não importa. Mas, mesmo assim, todas elas excitam memórias, reais e imaginárias. um poema é uma coisa que evoca memórias reais e imaginárias (...) As coisas sobre a janela agem como um poema. Elas são imagens que não reflectem nada (...) Eu canto sobre as coisas sobre a janela.*[67]

A arquitetura revela e relaciona a nossa experiência com o mundo. Quando esta se transfigura, evolui, na arquitetura reflete-se e transforma-se.

A instabilidade da permanência num lugar, fruto do trabalho, fruto da globalização, faz com que a consideração feita pelos Britânicos na Bienal de Veneza de 2016 ganhe sentido. A conferência em Berlim que faz pernoitar num hostel, a semana de negócios em Londres passada num Airbnb, os meses passados em Lisboa porque a empresa me enviou à sede para me relacionar com os colegas, os anos passados na Suíça porque me pagam mais, ou as décadas a viver no Porto porque é ali que quero criar raízes. O não saber quando começa a década, ou o ano de permanência faz com que a ideia de

66 PALLASMAA, Juhani. *Habita*r, Gustavo Gili, Barcelona 2017 P. 17

63 Transcrição do poeta filandês Jarkko Laine sobre o papel dos objectos cotidianos do peitoril da sua janela Têm sobre a sua memória. In PALLASMAA, Juhani. *Essências.* Editora Gustavo Gili, Barcelona, 2018, P.21

casa possa ser evolutiva, com espaços em potência.

Sobre esta reflexão, questiono o acto que vou imprimir em projecto. Que forma de viver terá a casa que vou projectar, por tão particulares serem as suas condições. Uma ruína que invoca a memória do construir tradicional e o modo de viver o espaço dos camponeses. Um cliente que quer enfatizar a vontade destas formas tradicionais permanecerem, pelo menos em fachada. Um programa que põe em causa e faz reflectir a forma de disposição de uma casa tradicional, é pedido uma casa que tenha 3 tipos de privacidades diferentes.

Uma casa que possa se tornar por inteiro, ou parcial um turismo, que considere uma zona de privacidade para o pai, outra para um filho (estas duas zonas todas equipadas) e uma terceira que tenha a dualidade de poder ser os quartos para os outros dois filhos ou ser para alugar. Há uma instabilidade de definição da própria casa e esta tem de se revelar em projecto. Os espaços, ao contrário do modernismo, cada vez menos dependem da função, a instabilidade da casa revela-se na pluralidade de funções do espaço.

> *"Meu quinto filho nasceu nesta casa, a Joana. Ela fez o seguinte: pegou um tapete, cobriu a privada com ele, levou uma mesma com um pequeno abajur e a sua estante do tesouro da juventude, e ficou morando lá por seis meses. 'Favelou' o banheirinho. Dormia lá e tudo.*
>
> *Ela inventou a casa dela. Encortiçou o palácio que o pai havia feito. Uma brincadeira maravilhosa. Para você ver esse contraponto entre a função e o modo como ocupamos os espaços. Nós não dependemos da função. É ela que depende de nós."*[68]

Estas considerações pertencem a matéria que será transformada em forma. Matéria que reformula a ideia de casa, da forma da casa, mais instável, repartida. Olhando para planta das pré-existências é notável a transformação da forma das divisões da casa. A da arquitectura popular, que apenas aspira à utilidade, sem conforto; a proporção dos espaços é apenas resultante de uma divisão modular. A hierarquia de áreas é binária. Um módulo quarto, um módulo cozinha, dois módulos sala.

> *"Fingir un ambiente, sacarlo de la realidad para llevarlo lejos, al plano de la memoria, es un gran problema. En este plano, la metáfora, tan adorada por los arquitectos, se presenta como una profunda estupidez y solo sirve la resistencia del material, su triste y perfumado recuerdo"*[69]

---

64 In O Banheiro: a favelinha da Joana. ROCHA, Paulo Mendes. *Casa Butatantã*. Ubu, São Paulo, 2016, P.92

65 RADIC, Smiljan. *Cada tanto aparece un perro que habla y otros ensayos.* Puente Editores, Barcelona, 2018, P.53

Inquitações | Confronto

Realidade Versus **Projecto**

Ideia Versus **Cliente**

Dinheiro Versus **Razão**

Fases Versus **Momento**

Separação Versus **Unidade**

Casa Versus **Lar**

Família Versus **Privacidade**

Escala Versus **Intenção**

2 famílias Versus **2 Casas**

Instabilidade Versus **Possibilidade**

Pré-existências Versus **Obsolescência**

Forma Versus **Tradição**

Tradição Versus **Contemporaneidade**

Dispositivos Versus **Utilidade**

82 O pôr do sol na Quinta

À quinta chega-se por um caminho de terra. O primeiro limite de propriedade é um portão enferrujado, perro, trancado com uma corrente.

À direita, umas ruínas de um aparelho de pedra. Lembro-me de serem pocilgas.

O caminho continua, a casa, abandonada, vislubra-se a poucas dezenas de metros. Um precário picadeiro feito de paus de pinho e corda, que acompanha o caminho à esquerda. Antes, pelas histórias, o descampado onde está implantado, o informal picadeiro, já tinha sido um pomar e mais tarde uma vinha. Do outro lado, à direita, um olival. Uma herança centenária que ainda, de ano a ano, o meu tio vem com a sua máquina que abana as árvores, as varas para abanar os ramos e os panais, para apanhar as azeitonas e fazer azeite.

O carro estaciona-se debaixo de uma Nespereira. Do outro lado, da Nespereira, está uma mesa de cimento, essa mesa foi o palco de muitas das histórias que ouvi do meu bisavô, como a história do Sr. Mendonça:

À mesa, nessa de cimento, já no final do almoço de caça, aqueles bem regados e que acabam ao fim do dia, alguém pergunta se querem mais comida. O primeiro responde que está satisfeito. O segundo diz ‘estou satisfeito como o Sr. Mendonça’. ‘Estou satisfeito como o Sr. Mendonça’ passou a ser uma piada familiar geracional. A piada em si, tem pouco de engraçado, mas a piada tem intrínseca a história do bisavô, e dos jantares que faziam com amigos e família na Quinta. Talvez nem seja uma piada, seja uma nostalgia que desenha sorrisos. O lugar tem uma série de personagens que ouvi em

histórias, de lugares que foram o palco dessas histórias. Escrevi um capitulo sobre memória, agora, na implantação tenho de a considerar e preservar alguns desses cenários que já existiram. Não necessariamente a mesa de cimento debaixo da Nespereira, mas o que ela representa.

Da casa à fonte havia um percurso, tenho ainda algumas memórias dele, era um túnel feito de bucho. Lembro-me da sombra e do fresco, acompanhava a linha de água que só era visível numa passagem, numa bifurcação do túnel que ia dar à nora e ao poço. Uma pequena lage fazia a ponte por cima da linha de água.

Continuando o túnel, a fonte de Santo António. Hoje já não corre, deve estar entupida, tinha sempre um coxo (utensílio côncavo feito em cortiça) pendurado para se beber água. O tanque, à frente da fonte, está consumido pela natureza, cheira a hortelã e poejos que crescem selvagens ao pé de água. Este cheiro sempre pertenceu aqui, todos os sentidos activam a memória.

> *"Somos ensinados a pensar na memória como se fosse uma capacidade cerebral, mas o acto de memorizar envolve o nosso corpo inteiro."*[70]

Hoje o túnel já não existe, e no lugar do caminho estão silvas e um canavial que nasceu ao longo da linha de água.

Soltos, pelo montado, descem os cavalos que andam sem limites pela Quinta. Os muros de separação de folhas (espaços limitados por muros ou vedação) estão caídos.

66 PALLASMAA, Juhani. *Essências.* Editora Gustavo Gili, Barcelona, 2018, P.27

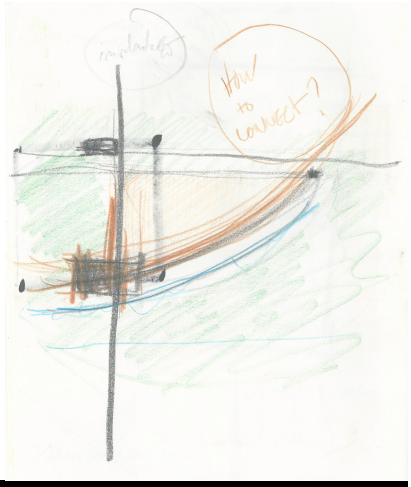
"Além de serem instrumentos da memória, as paisagens e edificações também são amplificadoras de emoções; nossas contruções reforçam sensações de pertencimento ou alienação, convite ou rejeição, tranquilidade ou desespero."[71]

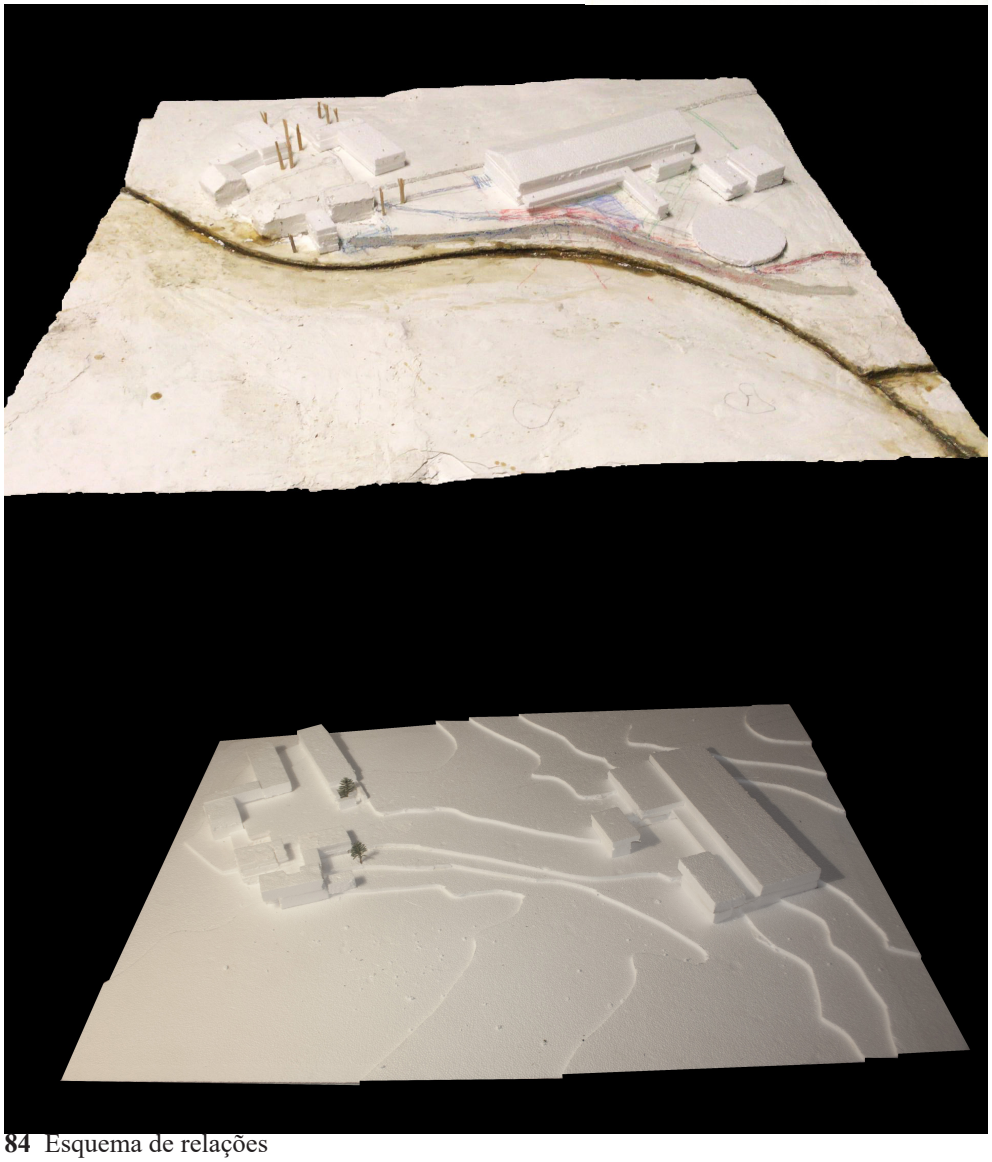
83 A apropriação da natureza - Fonte de Santo António

67 PALLASMAA, Juhani. *Essências.* Editora Gustavo Gili, Barcelona, 2018, P.27

Intenções

Das relações à implantação





84 Esquema de relações

85 1º maquete de estudo. A implantação: relação entre caminho, casa, linha de água e proposta

86 2º maquete de estudo. As praças, os vazios versus o programa, os cheios

À esquerda as duas primeiras maquetas de estudo para a implantação dos volumes. A pegada impressiva dos volumes, foi pensada com o programa todo. A(s) casa(s), o turismo (que foi apenas pedida uma possível implantação, mas que caracteriza um momento de praça) e o projecto equestre.

A implantação do volume do picadeiro coberto e a relação do complexo hípico com o mesmo foi um tema de muita experimentação.

As memórias no uso do espaço, de caminhos, da fonte, a relação com a linha de água, tornaram-se matéria para considerar na implantação.

O caminho, antigo, antes coberto pelo bucho ao longo da linha de água que liga a casa à fonte, vai ser recuperado e cria uma ligação entre esse percurso sensorial e o projecto equestre.

A relação visual entre o observador, seja ao longo do caminho da entrada da Quinta até à casa, ou da a percepção do volume de quem está no espaço exterior da casa, com o grande volume, impositivo na paisagem, do picadeiro foi uma importante consideração para o diálogo entre escalas.

O carácter de instabilidade e de espaços em potência no complexo habitacional, requer diferentes campos de privacidade, seja no interior dos volumes, ou no exterior, chamemos-lhes os espaços 'in-between'[72], espaços entre espaços.

Em suma, as intenções revelaram-se numa série de premissas projectuais:

- A existência de um espaço, uma praça de recepção ao complexo habitacional , que serve todos (casa e turismo);

- Criar uma privacidade exclusiva para o turismo que dialoga com o volume do salão pré-existente (que irá servir de espaço social);

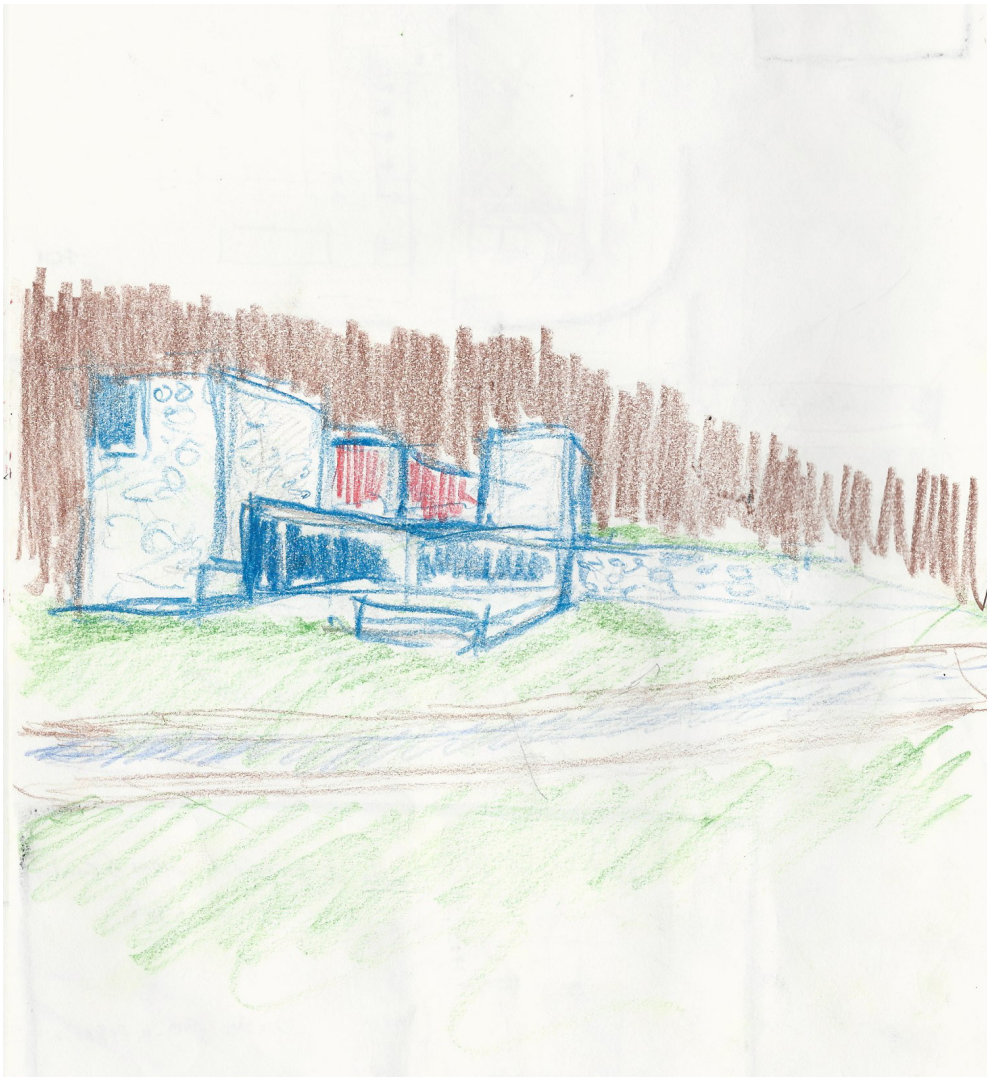
- Considerar a não construção do turismo e dar uso ao salão como uso da casa;

- A casa, tendo a ideia de se poder desdobrar em 3 casas/ 3 espaços de habitar distintos, serão os espaços 'in-between' que fazem as ligações, ou separação dos espaços.

- Recuperar o caminho sensorial da casa à fonte e que se relacione ao complexo hípico.

- No complexo hípico considerar diferentes tipos de privacidade: dos trabalhadores e cavalos - zona de trabalho; e de quem visita o complexo/ clientes.

68 Referência ao termo utilizado por Bijoy Jain (Studio Mumbai) sobre espaços de trânsição



87 Esquiço das primeiras ideias de abordagem ao lugar

88 Esquiço da primeira abordagem ao limite da praça. A casa versus turismo.

Sobre a ideia de pátio a quebra da longitude do volume monolítico do monte alentejano

> *"Consideremos a casa árabe como uma expressão da cultura árabe. Como é que as forças envolventes, que moldaram a identidade árabe, afectaram a arquitectura privada árabe? O árabe vem do deserto. O deserto determinou os seus hábitos, a sua aparência e formou a sua cultura. É ao deserto que o árabe deve a sua simplicidade, a sua hospitalidade, a sua inclinação para a matemática e astronomia, para não falar da sua estrutura familiar. Como é que o deserto influenciou a arquitectura familiar? Como é que o deserto influenciou a arquitectura quando o árabe construiu uma habitação permanente?*
>
> *Porque a sua experiência com a natureza é amarga, porque a superfície da terra, a paisagem, é para o árabe um inimigo cruel, ardente, ofuscante e árido, ele não encontra conforto algum em abrir a sua casa ao nível do piso térreo para a natureza. Para o árabe, o lado clemente da natureza é o céu, puro, limpo, que promete a frescura e a água vivificante das suas nuvens, e se opõe à extensão da areia desértica. Não é de surpreender que para o habitante do deserto o céu se tenha tornado na casa de Deus"*[73]

No Alentejo, apesar do seu calor ser ofegante no verão, é menos severo que no clima desértico árabe. Mas se olharmos para a casa de monte, principalmente para as casas dos 'camponeses' (trabalhadores), as casas são fechadas ao exterior, de forma a defenderem-se dos dois extremos que o clima impõe. Na casa do caseiro, se olharmos a pré existência, ou um outro exemplo da arquitectura popular vemos que na zona social, na cozinha, o único vão é a porta. A entrada de luz é feita pelo postigo. Quanto menos vãos houvesse melhor, menos calor, no verão, menos frio e vento (os isolamentos de época não eram certamente tão eficazes quanto agora) no inverno.

Os árabes, respondendo às questões que o excerto de Hassan Fathy levanta sobre a cultura do habitar, foi com o pátio que estabeleceram todas aquelas relações citadas. A arquitectura da Andaluzia, em Espanha, cujo microclima é também ele muito severo aprenderam com o pátio árabe, mas não tão enclausurado quanto o original.

> *"Por isso, em Espanha, onde o campo é menos selvagem, o pátio aberto num ou em ambos os lados pode ser bem agradável (...)"*
> [74]

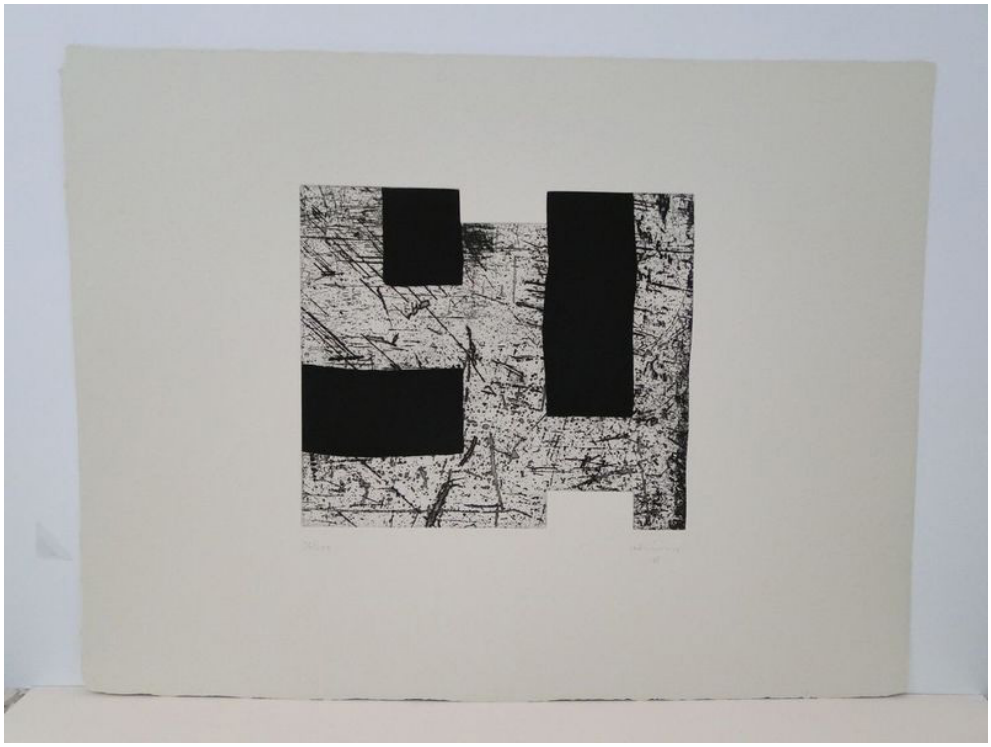
---

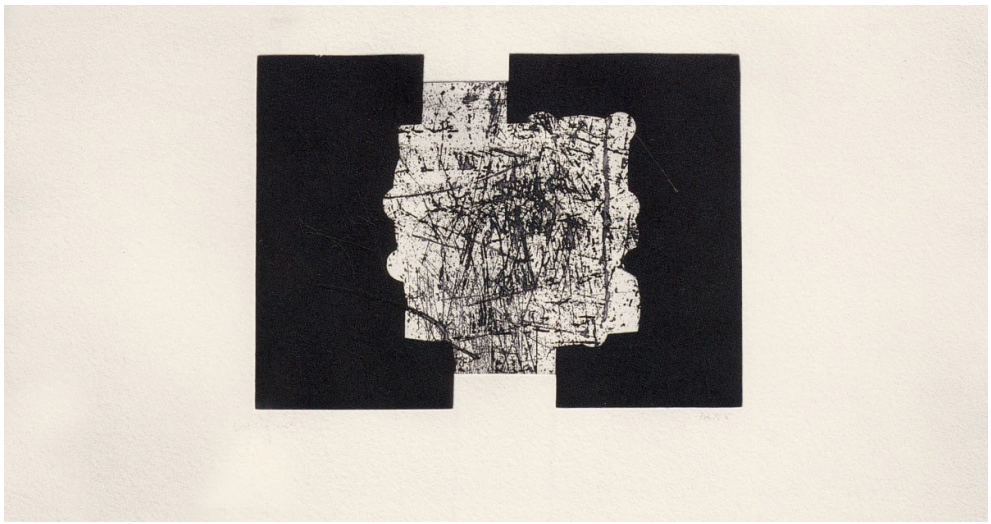
69 FATHY, Hassan. *Arquitectura para os pobres, uma experiência no Egipto rural,* DinaLivro, Lisboa, 2009, P.62

70 Ibib, P.66

No alentejo o pátio não surge na escala de habitação, mas acontece como um claustro que serve dependências agrícolas, por exemplo no caso de São Lourenço do Barrocal antes referido.

A íntima relação entre sol/sombra no Alentejo, aliando à intenção de haver um espaço exterior confortável, em sombra, surge a ideia de trabalhar os volumes em torno de um pátio. A casa de monte perde a sua imagem de um volume monolítico e desagrega-se, mas permite a criar uma aparente independência dos volumes, as três casas.





89 Eduardo Chillida, 'Sem título', 1996. Relação entre planos cheios

90 Eduardo Chillida - 'Saludo a parmenides - II', 1998. Cheio, vazio, reflexão para o pátio

Sobre o processo formal a ideia de massa, cheio/ vazio

Olhando uma planta de arquitectura popular alentejana, é notável a leitura de um positivo/ negativo; de um cheio/ vazio. Esta expressão reflecte-se na forma aparente do edifício. A metodologia construtiva faz com que seja uma leitura de massa (ao contrário do esqueleto de ossos e pele, como referia Mies, sobre as novas possibilidades estruturais do aço e betão).

Tal como fiz no projecto de primeiro ano de faculdade, assumi um processo que trabalhava o cheio e vazio.

> *"Espacio positivo - Espacio negativo*
>
> *Espacio lento - Espacio rápido*
>
> *Espacio limitado - Espacio inmenso*
>
> *Espacio encadeado - Espacio libre*
>
> *Espacio diverso - Espacio uno*
>
> *Espacio pesado - Espacio leviano*
>
> *Espacio ahora - Espacio siempre*
>
> *Espacio convexo - Espacio - cóncavo"*[75]

A representação do espaço numa impressão negativa ou positiva difere nas diferentes escalas de trabalho, mas com os mesmos princípios de cheio/ vazio.

Este processo pode facilmente ser confundido com um trabalho apenas formal, escultórico. É importante saber distinguir a arquitectura da escultura, de um processo arquitectónico e de um processo escultural. No início desta dissertação houve uma introdução ao tema da 'forma', este olhar sobre o seu conceito permitiu contextualizar e perceber que a definição foi mutando ao longo dos tempos e que mesmo na arquitectura teve significados diferentes. Em tempos teve uma relação íntima com a escultura e partilhavam as mesmas aspirações de monumentalidade, que Louis Kahn caracteriza como a qualidade espiritual inerente à estrutura que converge, adiciona ou transforma o sentimento de eternidade[76] .

No modernismo tínhamos Adolf Loos que recusava a arquitectura como arte, apenas se poderia considerar esta aproximação quando se tratava de templos ou campas. A aproximação das duas áreas foi, no tempo, constantemente diferente.

---

71 CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. La Fabrica Editorial, Madrid, 2005, P.56

72 Sobre monumentalidade in KAHN, Louis. *Essential texts, edited by Robert Twombly*. W.W. Norton & company, New York, 2003, P.21

91 Referência às composições volumétricas na arquitectura alentejana

92 A verticalidade das chaminés

Mas e o que difere nos dois campos?

Pode um escultor ou um designer desenhar uma peça passível de ser vivida?

Se for vivida é arquitectura?

A peça iria criar limites espaciais, são esses limites a arquitectura? Onde está a fronteira entre a escultura e a arquitectura que tão próxima foi no formalismo?

Será a função?

Um dos primeiros campos que difere as duas disciplinas é o lugar. A arquitectura requer e responde a uma série de condicionantes que o lugar da sua implantação impõe. Da geografia do terreno, ao clima, da envolvente à carga histórica (quer se respeite ou não, não deixa de ser uma presença). Uma escultura pode ter sido concebida para um lugar especifico, mas na sua generalidade não. A peça escultórica não responde ao sítio, pode ser pousada em qualquer outro lugar, feita na Suiça e instalada na Austrália.

> *"The basic fact of Architectural expression is that of the building as a manmade object placed in a natural setting. There are other such objects, but architecture is distinguished from them by the particular way it supplements nature's resources and facilities, while at the same time insisting on a particularly human function, diffrent principle from those fulfilled by nature."*[77] ou arte.

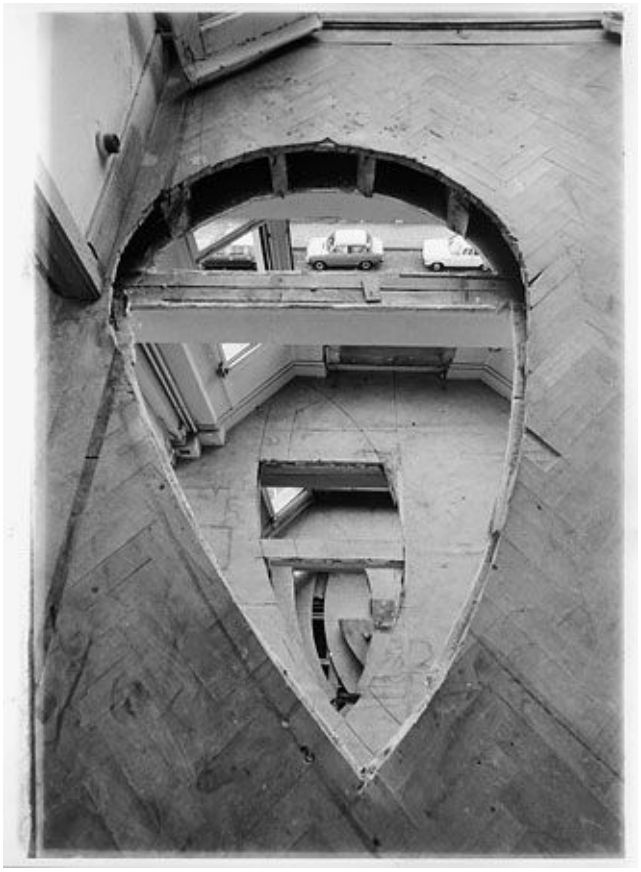
Podemos também, reflectir sobre a função. Um edifício, a arquitectura, serve o Homem, sem o Homem é apenas uma carcaça. Gordon Matta Clark, um artista Estado-Unidense da década de 70 tem uma série de trabalhos onde trabalha sobre edifícios devolutos, que já não servem o seu propósito e torna-os esculturas.

Rudolf Arnheim, escreve o livro 'Dynamics of Architectural Form' em 1977, já com uma maturação sobre o movimento moderno e a evolução do conceito formal dentro do próprio movimento. Para diferenciar a arquitectura da escultura faz um paralelismo interessante para demonstrar que a diferença mais notável está na sua ambiguidade:

Imaginemos uma fonte de água como um objecto utilitário, que tem a sua função na relação entre o objecto - a fonte; e a água - o propósito, armazenar e fornecer. A sua expressão é limitada à sua função. No entanto há o caso de a fonte ser um elemento escultural, representativa ou abstracta (não utilitária). A sua expressão vai contemplar a água como parte da peça. Se desligarmos, por exemplo, a água das fontes da Piazza Navona, passariam apenas a ser fragmentos de um todo. A água serve a expressão da fonte.

---

73 ARNHEIM, Rudolf. *Dynamics of Architectural Form*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2009, P.213



93 Richard Serra, 'Ramble', 2014. Referência a composições de planos

94 Gordon Matta-Clark, 'Office Baroque, 5th floor looking down', 1977

Na arquitectura não existe esta ambiguidade de relações com a expressão/ função. Tomemos o exemplo da casa da cascata de Frank Lloyd Wright, o edifício seria mal intrepertado se assumirmos que a relação do edifício com a água (está implantada em cima de uma queda de queda de água) é a mesma que a relação com o homem que a usa (a casa).

A água não é servida pelo edifício, é absorvida e relacionada com ele, não há uma dependência (como nas fontes da Piazza Navona). Há sim um acrescento na leitura do edifício através dessa relação, do movimento da água em contraste às lages suspensas em betão.

Sob outra perspectiva, a Torre de exaustão na cobertura da unidade de habitação de Marselha de Le Corbusier pode ser assumida como uma peça escultural, pertencente a uma composição de sólidos geométricos. No entanto a forma escultural não tem mais artifícios, se não o necessário para a sua função de extrair o ar, apesar de parecer um formalismo, é absolutamente funcional. [78]

Na primeira fase do processo de arquitectura que exponho, ainda que possa estar a considerar volumes mais abstractos, as formas têm um carácter representativo, uma relação entre espaço interior e exterior, entre programa e distribuição, entre cheio e vazio.

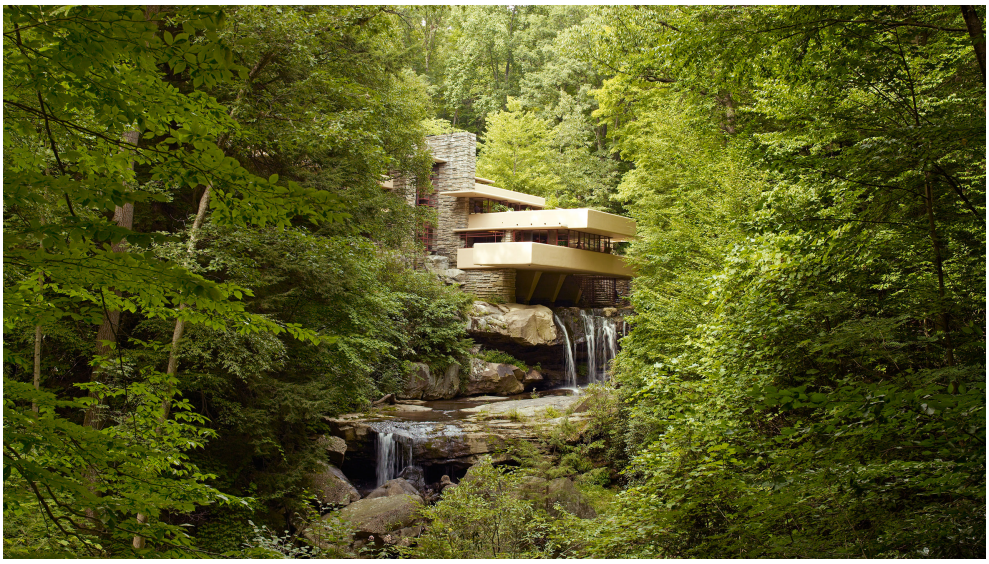
A lapidação do volume, a subtracção é feita não pelo senso de composição formal, mas pelo senso de intenção espacial consequente à subtracção. A composição formal, faz apenas parte de um conjunto de intenções. A cheio está intrínseca a ideia projectual para o interior do edifício.

Este processo, apesar de se distanciar da escultura pelo valor/ função dado às formas, como no caso da torre de exaustão de Corbusier, relaciona-se com obras de Eduardo Chillida, artista Basco, nas relações entre matéria e espaço.

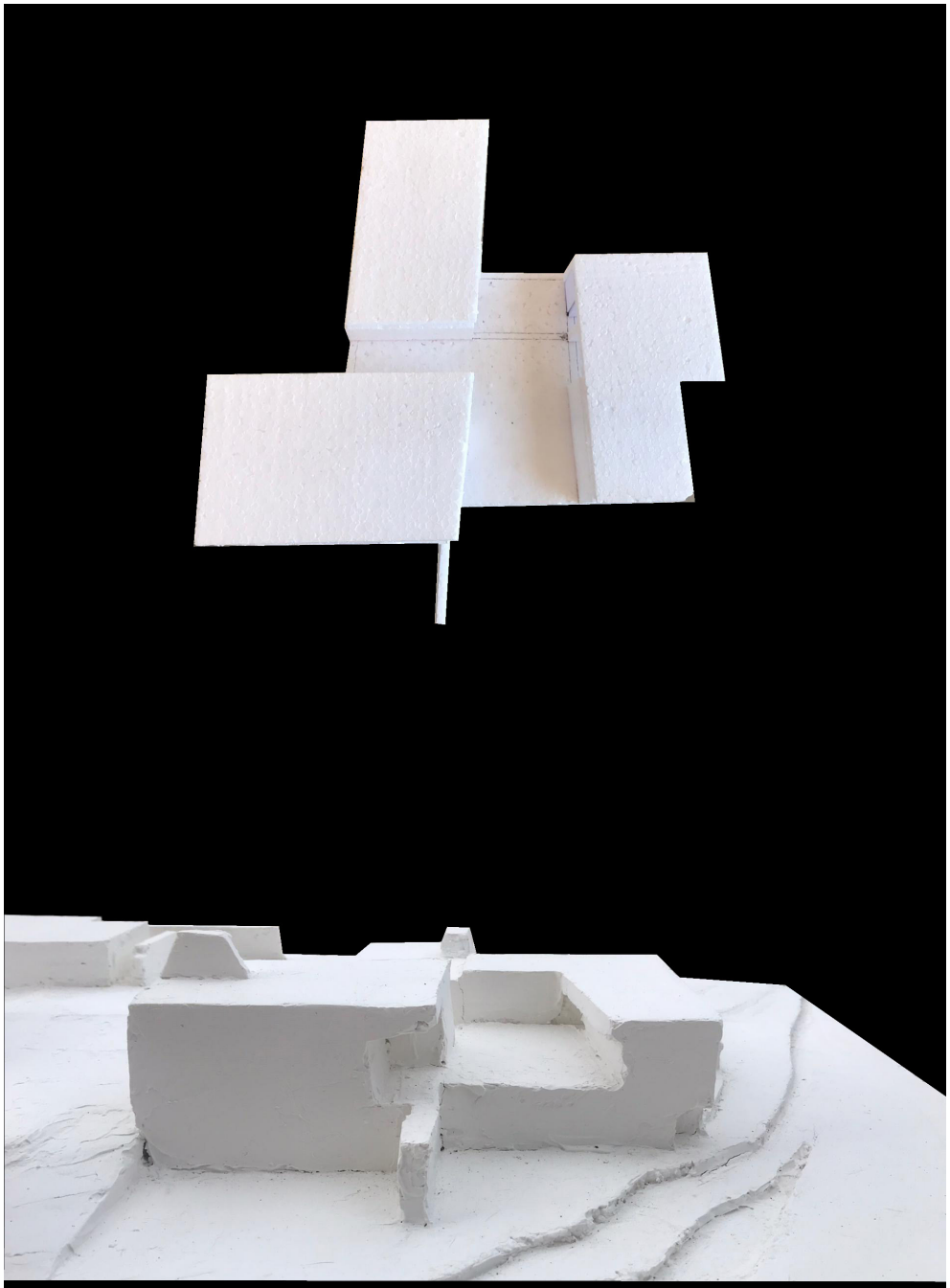
> *"Creo que la dialética lleno-vacío, una de las más apasionantes para un escultor, es falsa si lo lleno sólo aparenta ser lleno, pero no lo es. Un espacio interior debe ser siempre acessible. El diálogo limpio y neto que se produce entre la materia y el espacio, laravilla de ese diálogo en el límite, creo que en una parte importante se debe a que quizás el espacio es una materia muy rapida, o bien la materia es un espacio muy lento.*
>
> *No será el límite la frontera no sólo entre densidades sino también entre velocidades?*[79]

74 Sobre escultura e arquitecura in ARNHEIM, Rudolf. *Dynamics of Architectural Form*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2009, P.217,218

75 CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. La Fabrica Editorial, Madrid, 2005, P.54



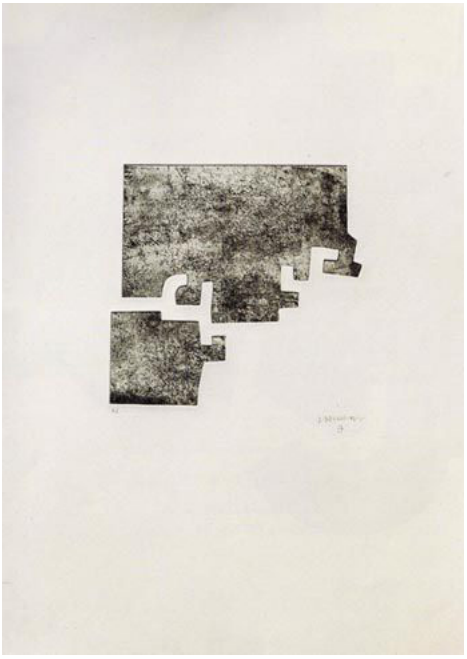
95 Frank Lloyd Wright, 'Falling Water'. Relação e simbiose entre os elementos e a ideia
96 Le Corbusier 'Unidade de Marselha'. relação entre a chaminé de exaustão e os volumes adjacentes



Uma casa, duas casas, três casas em uma casa.

Ensaios sobre como relacionar, ligar, dividir e conseguir ter três possíveis privacidades distintas, mas que possam também ser apenas uma única.

“El espacio y la materia no están tan distantes el uno de otro, quizás los separa una diferencia de velocidad. La materia sería un espacio más lento o el espacio una materia rápida”[80]



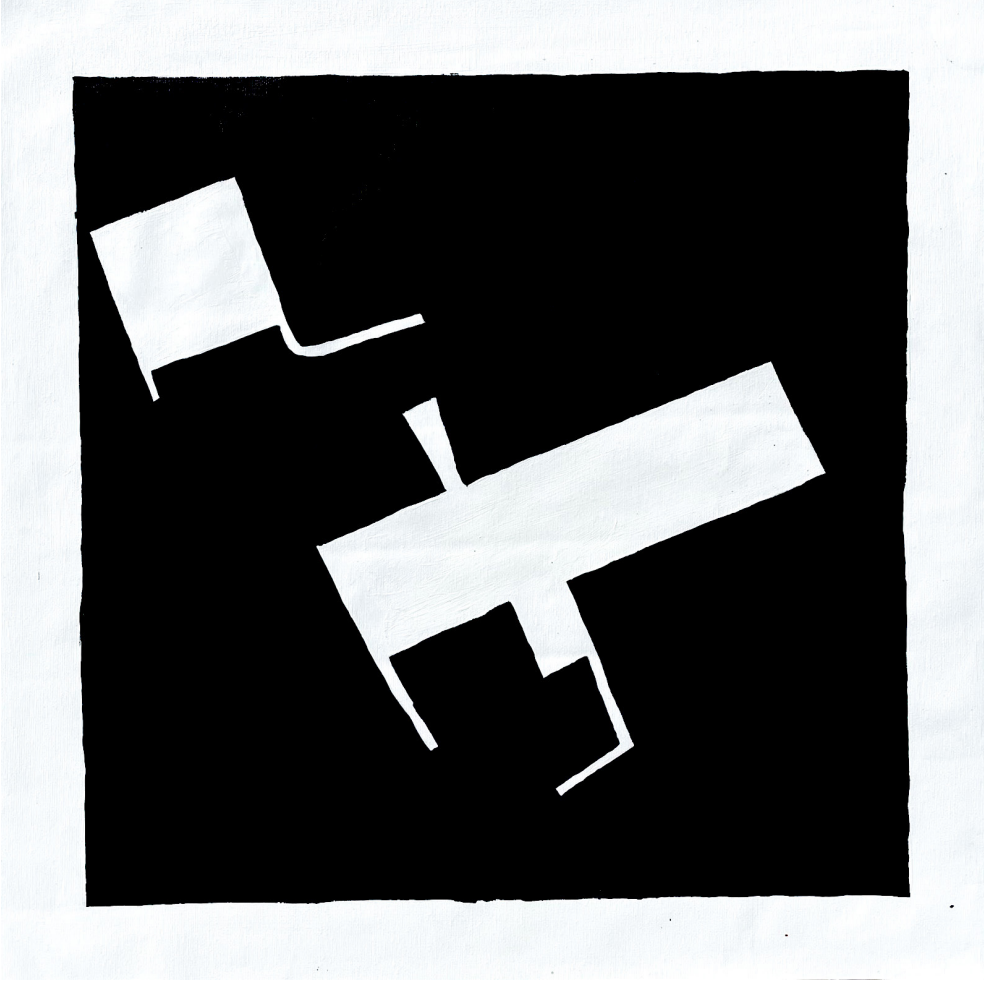
76 CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. La Fabrica Editorial, Madrid, 2005, P.54

97 Maquete de estudo sobre a quebra do volume único existente (a casa) em 3 volumes com privacidades distintas

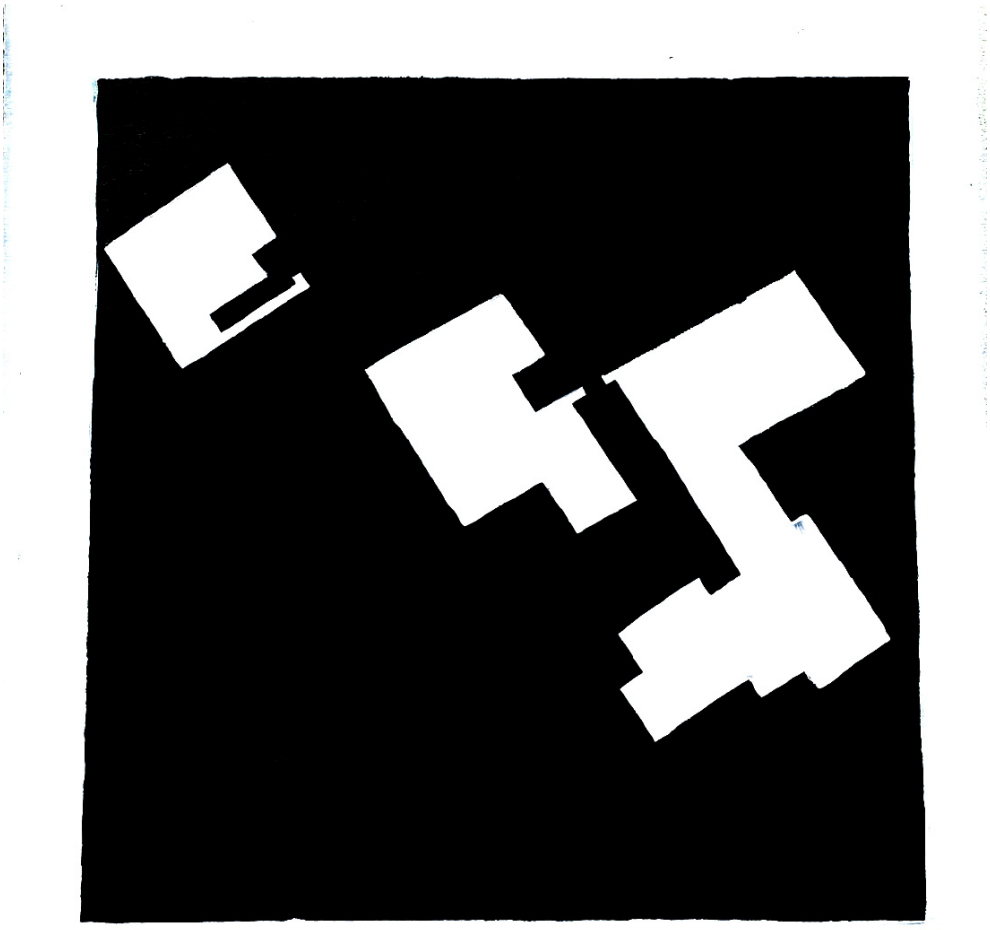
98 Maquete de estudo que contempla um processo de subtracção, onde cada gesto (subtracção, não é apenas formal, mas esculpe uma ideia de espaço

99 Eduardo Chillida, 'Gurutz-VIII', 2000. Referência a uma composição chio/ vazio

100 Eduardo Chillida, 'Sendotasun', 1972



101 'Metamorfose I'. Estudo cheio/ vazio do piso térreo da pré existência



102 'Metamorfose II'. Estudo cheio/vazio do tiso térreo da proposta transformação

A Implantação da Quinta Vale de Sobreira

A proposta de implantação considera uma domesticação do espaço com fases de trânsição entre espaços exteriores: selvagem (mato), jardim, praça e pátio.
Considerando que uma das explorações da quinta serem cavalos, é importante criar a barreira entre o espaço de domínio do Homem e dos animais. Este limite, além de proteger o património, é higiénico.

103 Esquiço de proposta de programa/ volumetria

Legendas:

1.1 Entrada da Propriedade

1.2 Estacionamento

1.3 Complexo Hípico

1.4 Casa(s) príncipal

1.5 Salão

1.6 Complexo turistico (possível implantação)

1.7 Piscina

1.8 Fonte de Santo António

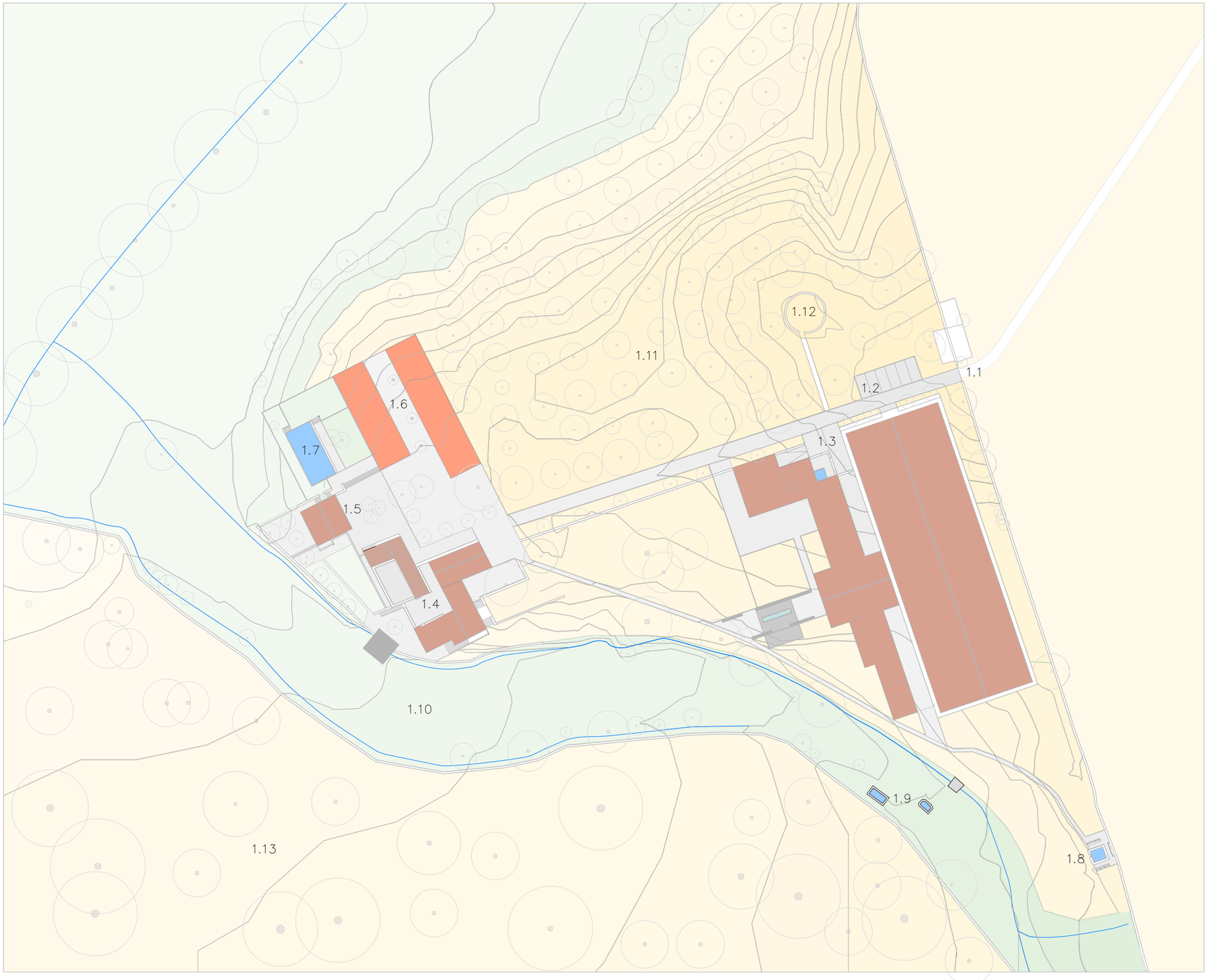
1.9 Poço e Nora

1.10 Baixa

1.11 Olival

1.12 Eira

1.13 Montado



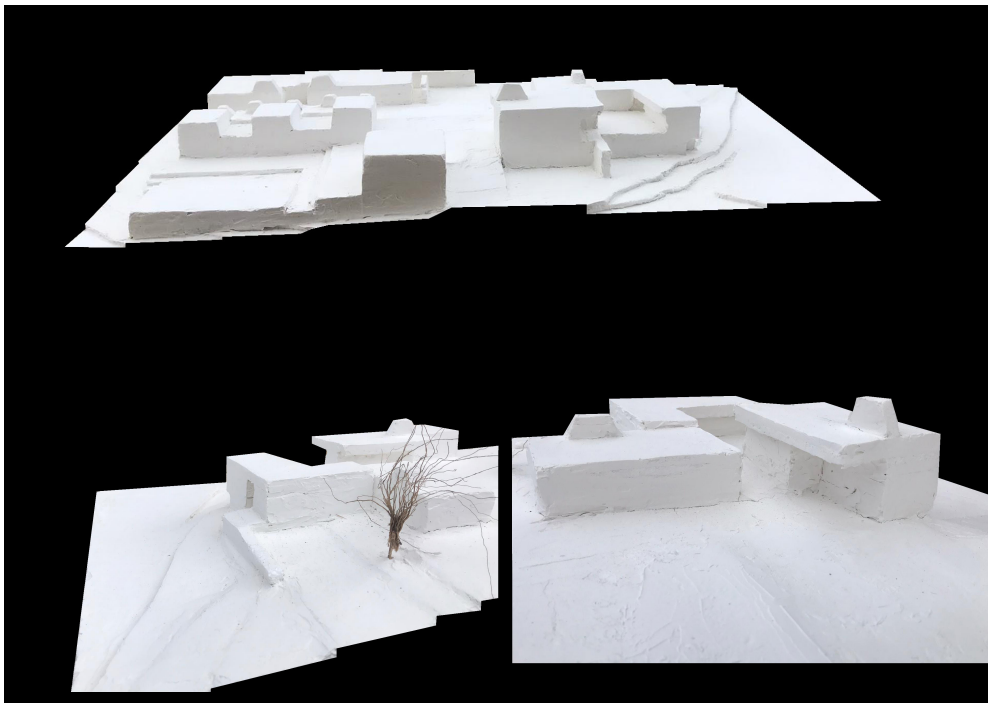
escala
0 5 10 20 30

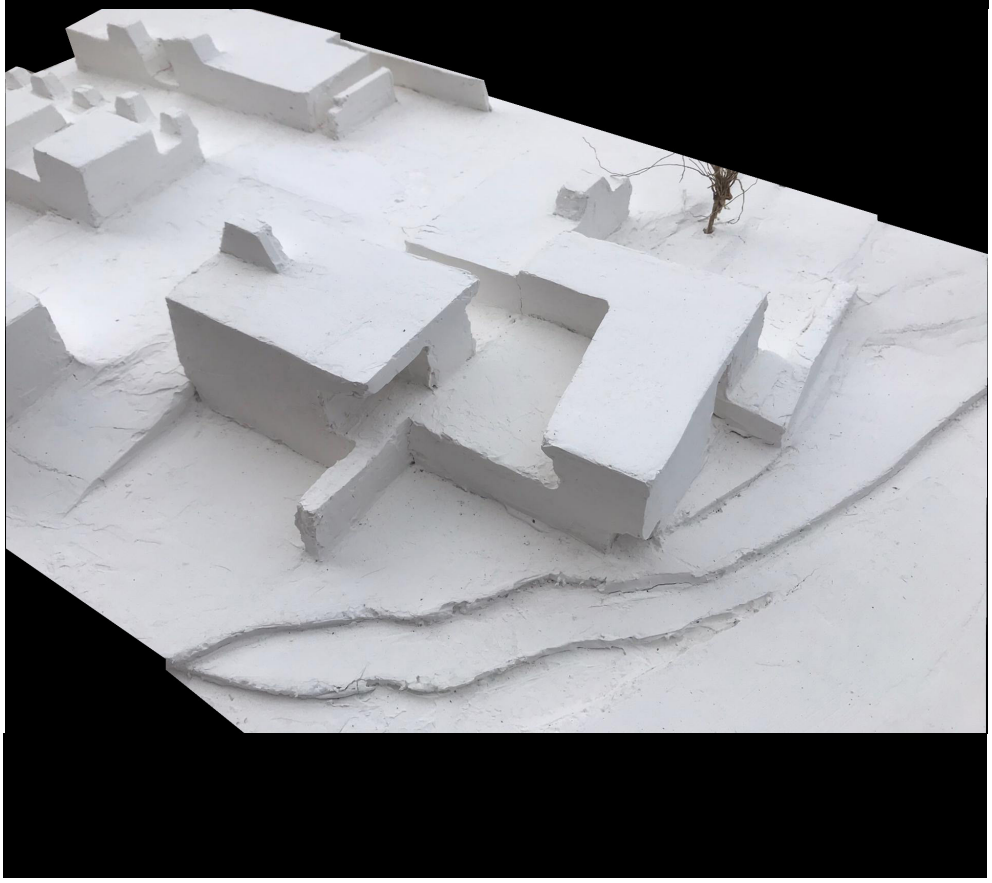
des. n.
001

especialidade
ARQUITECTURA
PROPOSTA

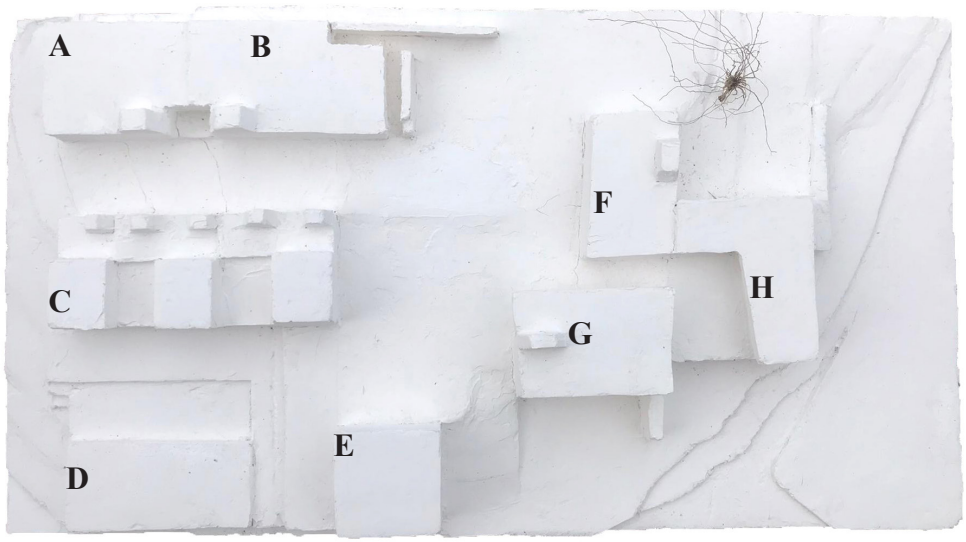
Guilherme Falcão

U.PORTO
FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO





104 Maquete de estudo vista do montado
105 Relação dos volumes com a figueira existente
106 Entrada para o pátio da casa
107 Cheio versus vazio. Espaço lento versus espaço rápido



108 'Metamorfose I'. Estudo cheio/ vazio do piso térreo da pré existência

A Casa de caseiros
B Arrumos e lavandaria
C Módulos Turisticos
D Piscina
E Salão/ Espaço social do turismo/ recepção

F Volume casa do Rodrigo (filho)
G Volume social da casa do Pai
H Volume de quartos

109 'Metamorfose II'. Estudo cheio/ vazio

3.3 O lar. A casa. O habitar - confronto entre habitar permanente e temporário

O que é o habitar?

O que é um lar?

O que é uma casa?

O que faz de uma casa um lar?

Voltando a invocar o colóquio de conversas entre Zumthor e Pallasmaa, Zumthor pergunta, o que é, para Palasmaa, o lar, como se parece e como o sente. A resposta parecia saída de uma passagem de um livro seu, invocou, apesar de defender a captação dos espaços através de todos os sentidos intelectualizou a resposta, com uma passagem de um livro, cujo autor não consigo transcrever o nome, que ensaia sobre um ponto chamado "ómega" e define o ponto sobre o qual o mundo parece completo e certo. Para ele, Palasmaa, isso é o que é o lar. Zumthor afirma que isso é a definição de lar, não o que é que para ele é o lar. Não vou continuar a relatar a conversa na íntegra, mas no seguimento Zumthor responde à sua própria pergunta:

> *" (...) gosto de me sentar num espaço e ter uma parede pelas costas. Estou protegido, pela frente gosto de olhar o mar, mas não o tenho. Eu gostaria de olhar as fantásticas montanhas, mas estou demasiado baixo. O que eu tenho é um jardim. Este jardim é para mim puro luxo, mantém me calado, quieto. Não sei nada sobre plantas, infelizmente, mas estar com elas protege-me. Depois ponho música e sento-me lá. À direita tenho três degraus para cima. A cozinha. À esquerda um espaço de estar. Extremamente importante para mim. Um banco de canto onde se senta a minha família."* [81]

O lar é uma extensão da casa mental arquétipo, não é um conjunto de rituais seguidos que preenchem as tarefas do dia-dia. É o que sobra entre esses tempos. O lar é diferente de uma casa.

Ter um lar não tem de significar ter uma casa. Heidegger questiona-se se só é possível habitar no que se constrói, e nem todas as construções são habitações.

---

77 ZUMTHOR, Peter, PALASMAA, Juani. Architecture speaks 17 de janeiro 2018. Otaniemi, Finland

> *"Na auto-estrada, o motorista de camião está em casa, embora ali não seja a sua residência; na tecelagem, a tecelã está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação. Na Usina eléctrica, o engenheiro está em casa, mesmo não sendo a sua habitação. Essas construções oferecem ao Homem um abrigo. Nelas o Homem de certo modo habita e não habita (...)"* [82]

A poética descrição de Zumthor, para muitos pode só existir na ideia. Para o homem de negócios o hotel pode se tornar o seu lar, um objecto, um ritual, pode materializar a impessoalidade do hotel no seu lar.

Uma casa não é um lar por si só. Uma casa, um apartamento é um conjunto de rituais e aqui posso ilustrar com uma passagem de Perec no livro de Aravena:

> *"Una habitación es una pieza en la que hay una cama; un comedor es una pieza en la que hay una mesa y sillas y, un aparador; un salón es una pieza la que hay unos sillones y un diván; una cocina es una pieza en la que hay un fogón y una toma de agua; un cuarto de baño es una pieza en la que hay una toma de agua encima de una bañera; cuando sólo hay una ducha se llama aseo; cuando sólo hay un lavabo se llama cuarto de aseo; una entrada es una pieza en la que al menos una de las puertas da al exterior del apartamento; acessoriamente se puede encontrar un perchero; una habitación de niños es una pieza en la que está un niño; escoberto es una pieza en la que se meten las escobas y la aspiradora; una habitación de servicio es una pieza que se alquila a un estudiante.*
>
> *De esta enumeración – que podría continuarse facilmente – se pueden sacar estas dos conclusiones elementares que propongo a titulo de definiciones:*
>
> *1. Todo apartamento está compuesto de una cantidad variable, pero limitada de piezas:*
>
> *2. Cada pieza tiene una función particular."* [83]

O arquitecto tem e sabe a relação destas peças a que Perec se refere, mas a arquitectura não se pode cingir a criar um labirinto de funções. A montar um jogo de xadrez à espera que as pessoas o vivam, o joguem.

O modernismo está ultrapassado, a máquina de habitar ainda é a carvão, hoje queremos hidrogénio, ou energia solar. Espaços em potência de serem outros espaços. Que a instabilidade da vida se reflita nas possibilidades da casa. A vida é confusa e imprevisível, talvez a casa também o deva exprimir. Eric

78 HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. 1954

79 ARAVENA, Alejandro. *El lugar de la Arquitectura*.ARQ, Santiago de Chile, 2002, .P.28

Miralles sobre a casa diz:

> *"A mi me parece importante que la casa tenga una intensidade parecida a cómo vives. Y que no responda a una espécie de imagen fija. Que te quedas perguntando: esto aqui és moderno, o antíguo?"*[84]

Fiz-me a mesma Pergunta que Zumthor fez ao Palasmaa. Considerando o exercício da reabilitação ser para o meu Pai, creio ser válida as minhas suposições sobre o que caracterizará um lar consultando as minhas memórias onde ele também estava presente.

O fogo. O fogo em casa do meu pai sempre foi o motivo de reunião social, vivíamos numa casa típica alentejana com mais de 100 anos, a lareira de chão, na cozinha, era onde se cozinhava em panelas ou caçolas de Barro. No lume tudo demora mais, e os cozinhados alentejanos querem-se apurados. Sentados em torno da fogueira a falar do que quer que fosse, se passavam horas. O fogo era uma outra companhia. Olha-se o tempo passar enquanto queimam galhos de azinho que fazem a brasa mais forte. O pé direito da cozinha era de 4 metros, e como se sabe, o calor sobe. Apenas ali, perto do fogo, debaixo da chaminé que servia de abrigo dentro da própria cozinha, é que nos conseguíamos manter quentes. Quantas vezes foi dito que em lareira de cozinha alentejana só se aquece quem está à volta do fogo.

Este é um dos pontos que enfatizo no exercício. Retomar a ideia destas lareiras onde se cozinha e assumi-la como o elemento de interação social, no entanto recordo o quão incómodo eram os bancos ou cadeiras que eram desviadas da mesa de refeição em direcção à lareira e as amplitudes térmicas entre espaços. É interessante que a importância da lareira na casa é motivo de expressão na forma, na fachada de uma casa alentejana, é um dos elementos característicos das casas populares.

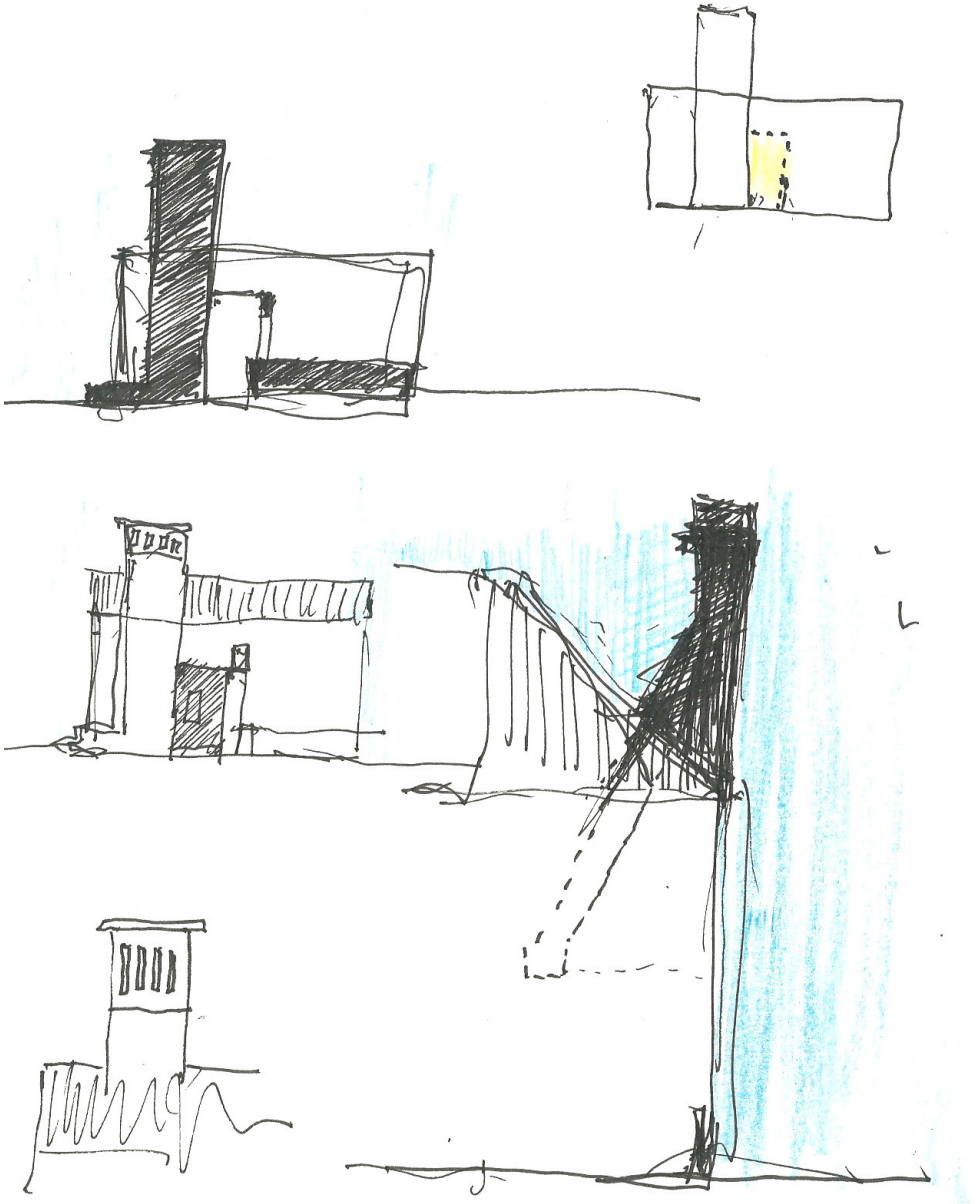
---

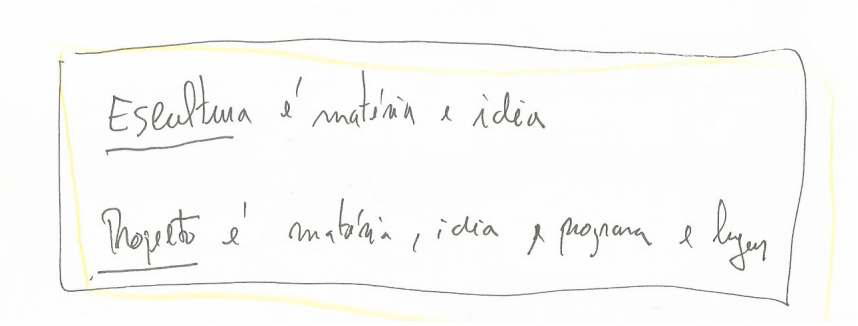
80 MIRALLES, Enric. *Conversaciones com Eric Miralles,* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2015. P.53

109 Relação entre intenção e tradição, maquete de estudo
110 A poética da continuação das formas, desenhando outras funções. Da chaminé ao banco, do banco ao degrau.

111 Rua alentejana, a imposição da chaminé como referência

112 Croquis de estudo da composição da chaminé perante a fachada



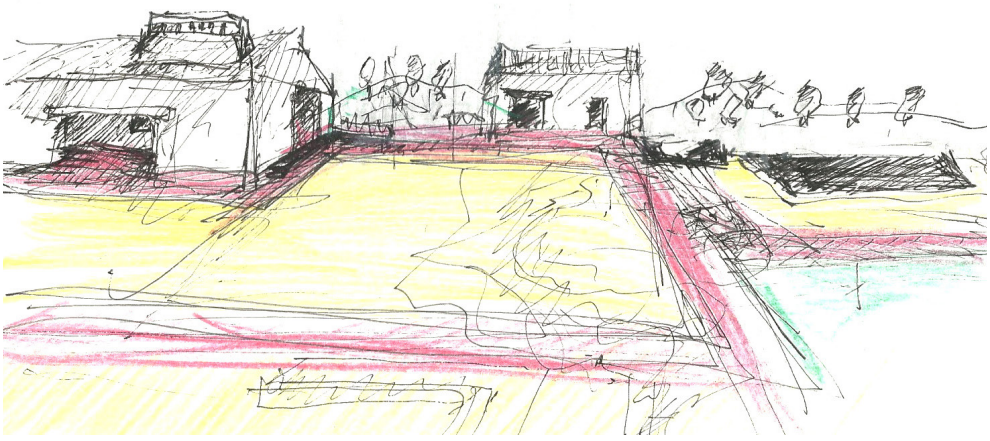

Escultura é matéria e idéia
Projeto é matéria, idéia, programa e lugar

Idealizei que a casa pré-existente, o volume que vou manter, irá, pelas suas menores dimensões, ser a casa para o filho. A lógica de distribuição interior é mantida.

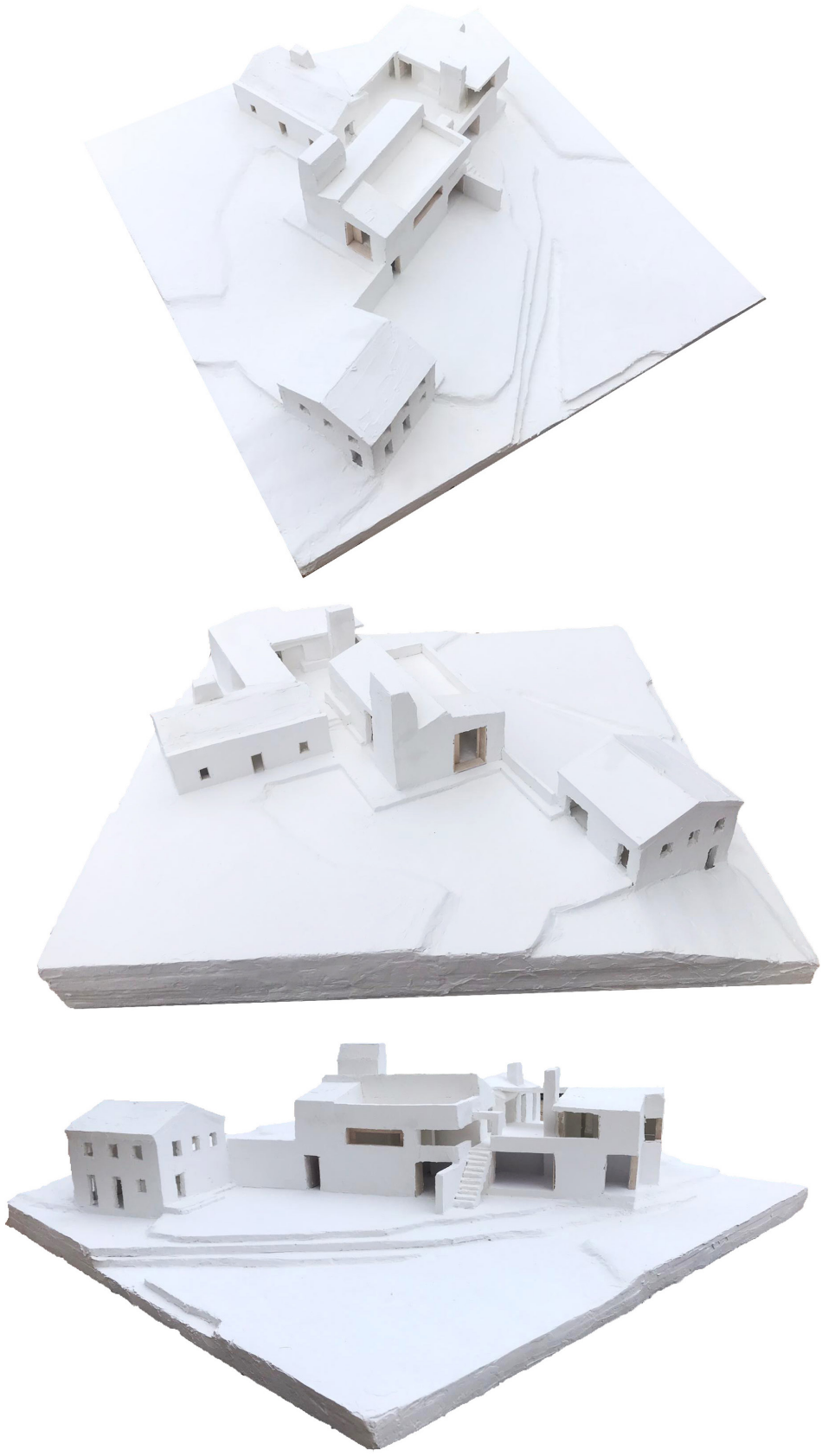
Utilizando a supressão, típica alentejana, de corredores; em que as trânsições são de espaço em espaço, crio salas 'charneira'. Estes espaços são apelidados de charneira porque têm a potência de ligar ou dividir as três privacidades distintas (e seus volumes).

O volume do antigo salão, desagregado do núcleo habitacional principal, vai manter a sua indefinição interior. É apenas feito uma cozinha no piso superior. O volume tem a possibilidade de se tornar um múdulo habitacional passivel de ser alugado, ou pode apenas ser um apoio directo à piscina que lhe é adjacente, com uma sala de jogos no piso inferior e um espaço de refeição mais informal em cima. No caso de ser construído o turismo rural (em que apenas fiz uma sugestão de implantação) este volume torna-se o seu momento social e recepção.

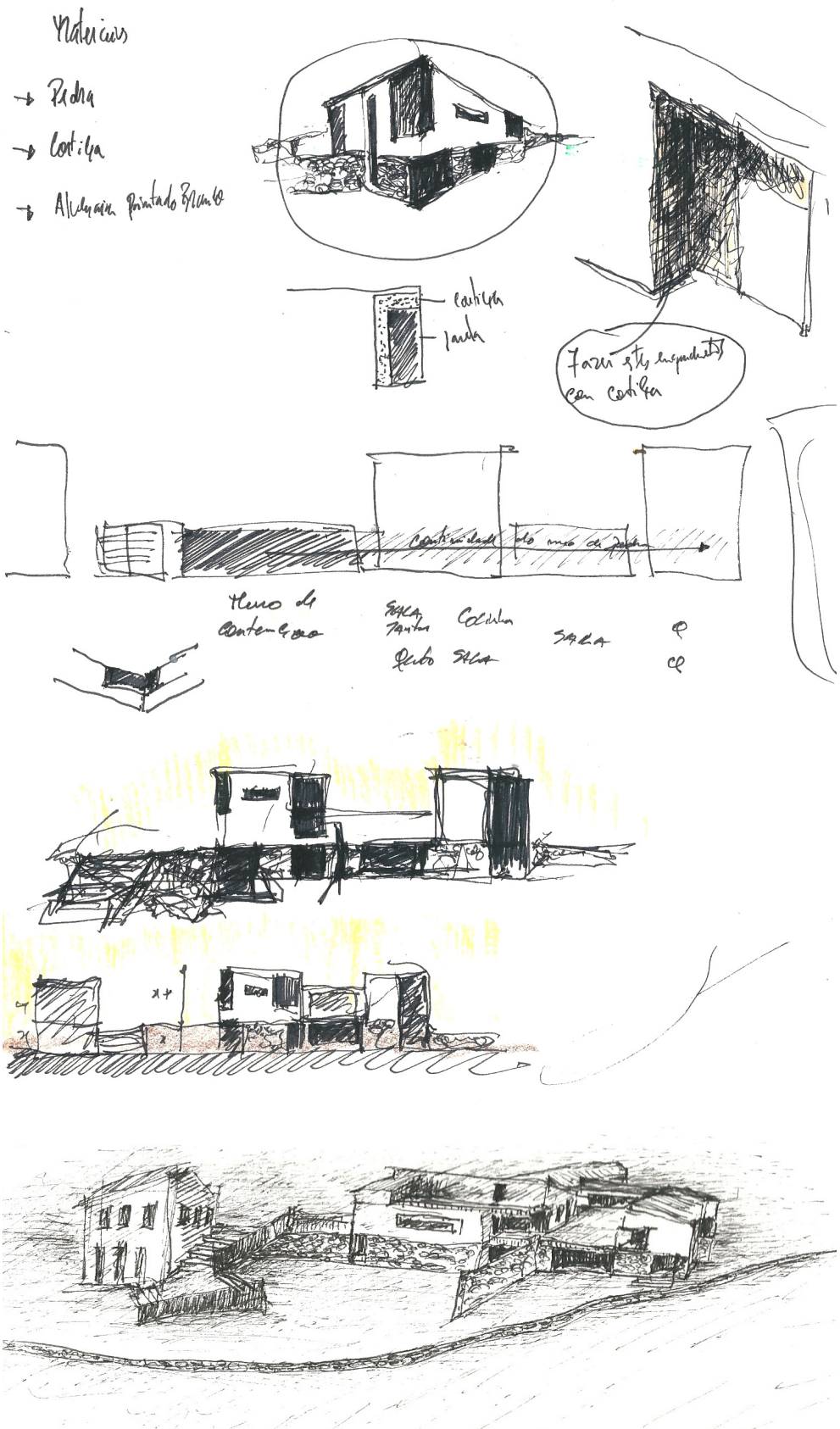
A trânsição das duas cotas vigentes é feita por uma escadaria no interior do volume do salão.



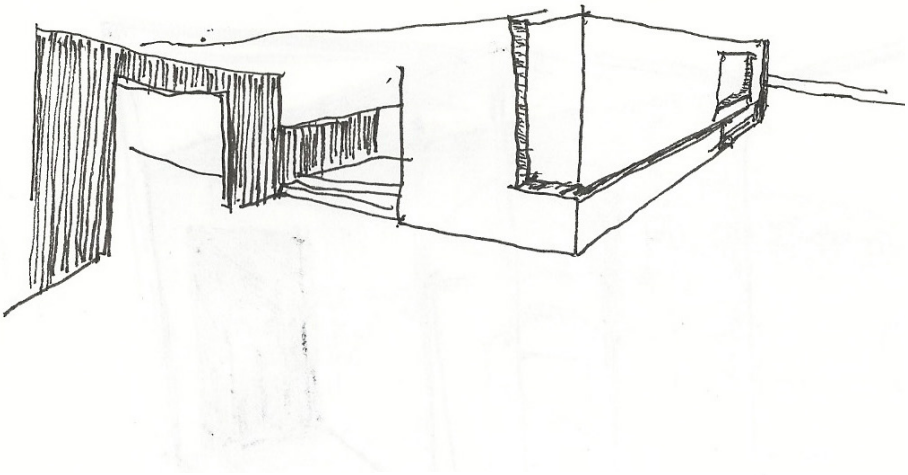
113 Estudo da relação entre rítmia de vãos pré existente e proposta
114 Croquis da relação entre espaços exteriores e edifício

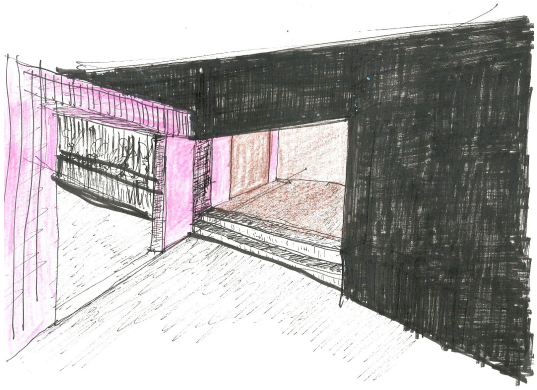


115,116,117 Maquete de estudo da proposta

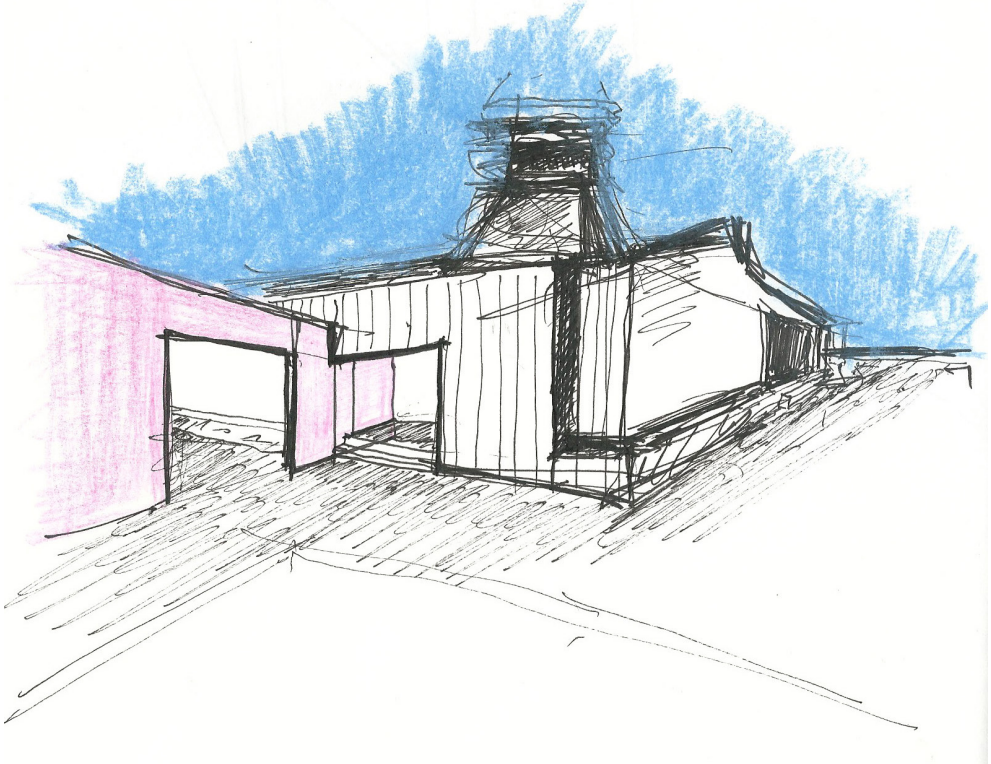


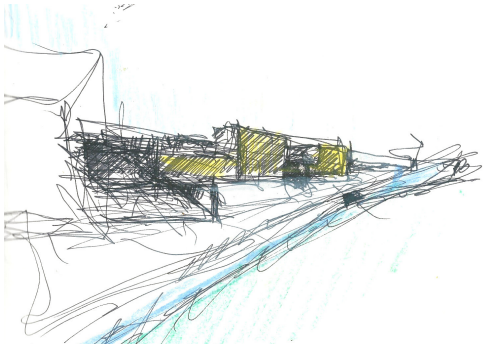
118 Relação entre embasamento, e integração no terreno, com a volumetria



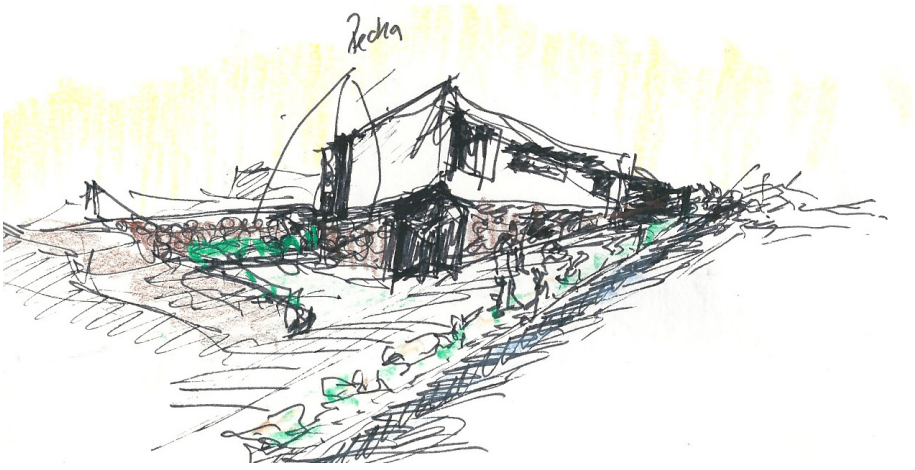


119, 120, 121 Estudo da continuidade dos planos propostos, entre volume da entrada da casa do pai e corredor de acesso ao pátio da casa





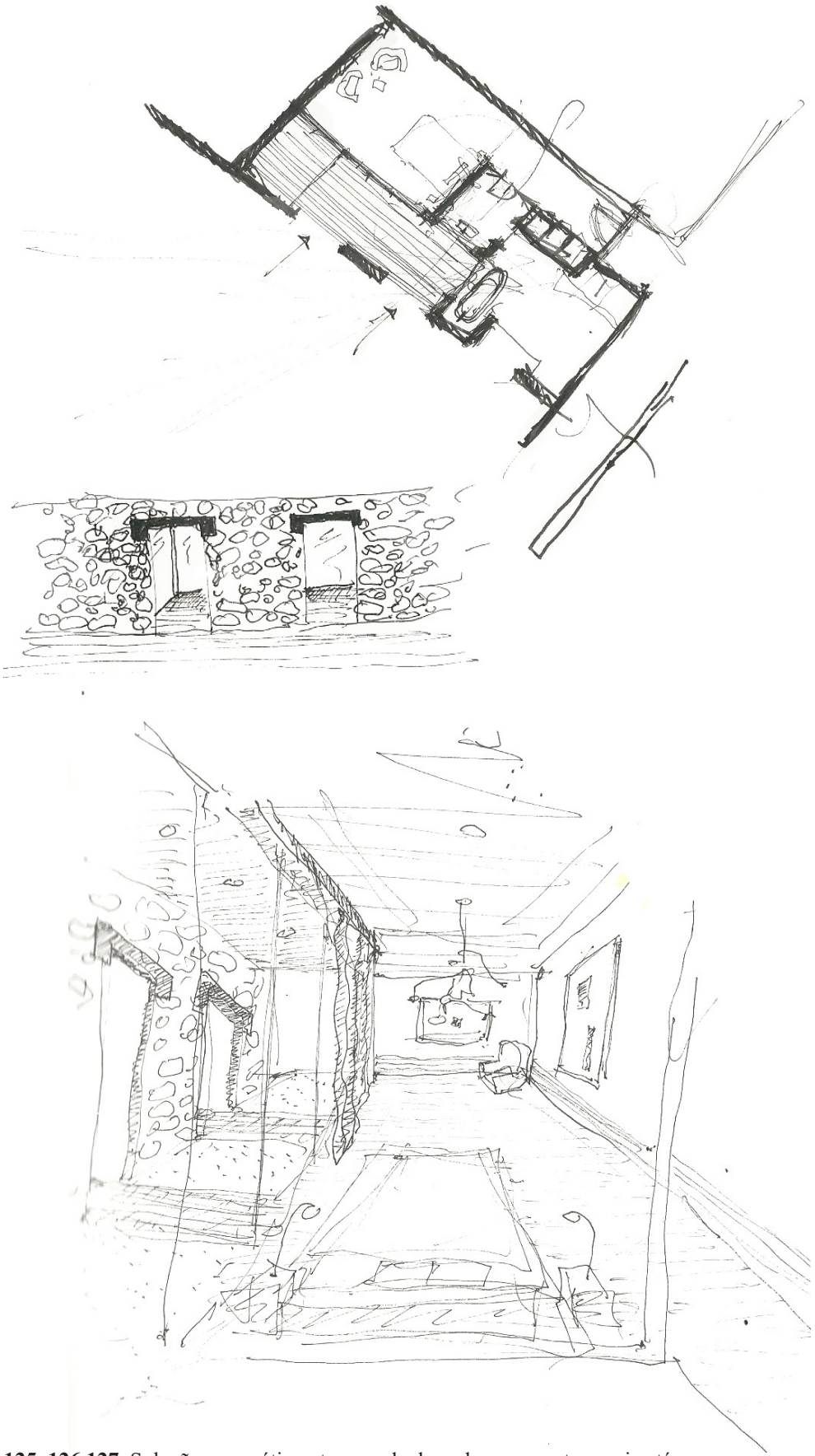
122 Relação entre embasamento, e integração no terreno, com a volumetria
123 Proposta formal
124 Aparelho de pedra de muro de sustento de terras. Muros que são referência para ideia de embasamento do edifício



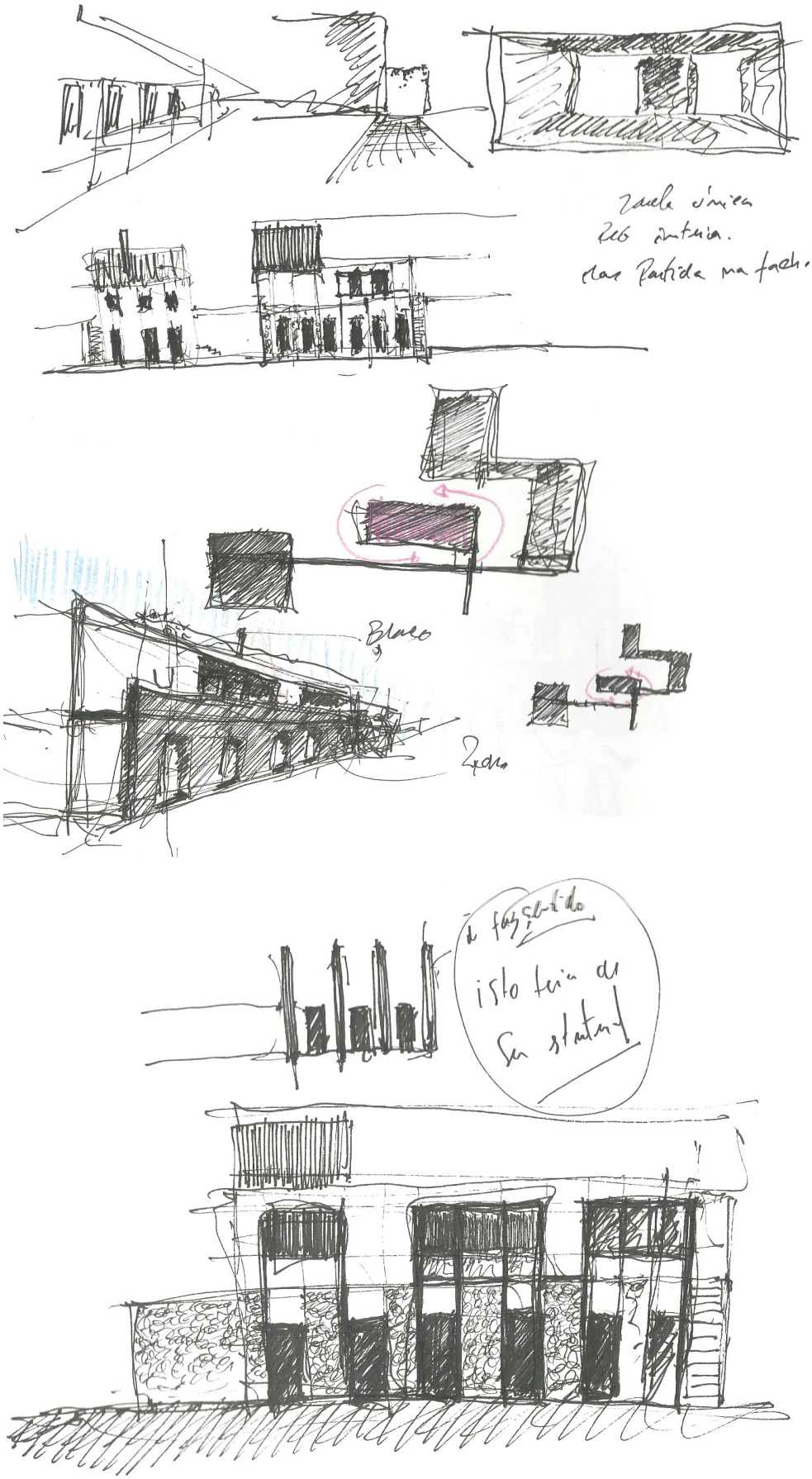
A ideia para o embasamento do edifício surge da leitura do sítio. Os muros de pedra, que sustentam terras (sucalcos) ou que criam limites de propriedade são uma presença constante no Norte Alentejo. Construídos com a pedra granítica (granito de Gáfete como lhe chamam, talvez porque é em Gáfete que existem bons calceteiros) extraída e partida no sítio, fazem parte da línguagem alentejana. São o elemento que faz a relação tectónica entre o solo e a domesticação do espaço. Criei uma relação entre o solo e o embasamento do edifício através da utilização de um aparelho de pedra como revestimento no piso térreo.

A vida no Alentejo tem uma constante relação entre sol e sombra na arquitectura esta relação tem de ser controlada. No embasamento, a parede de pedra cria um pátio entre as portas de vidro de correr dos quartos e a mesma. Este afastamento permite que incidência solar, não seja directa.

No piso superior o afastamento do piso térreo cria uma varanda em frente à cozinha. Esta varanda, tem uma estrutura metálica, desenha uma pérgula que faz sobra ao grande vão da cozinha. A varanda permite soltar o volume social (cozinha e sala de jantar) e criar um percurso em torno de todo o volume enfatizando uma continuidade espacial exterior.



125, 126,127 Solução com pátio entre parede de pedra e o quarto no piso térreo.



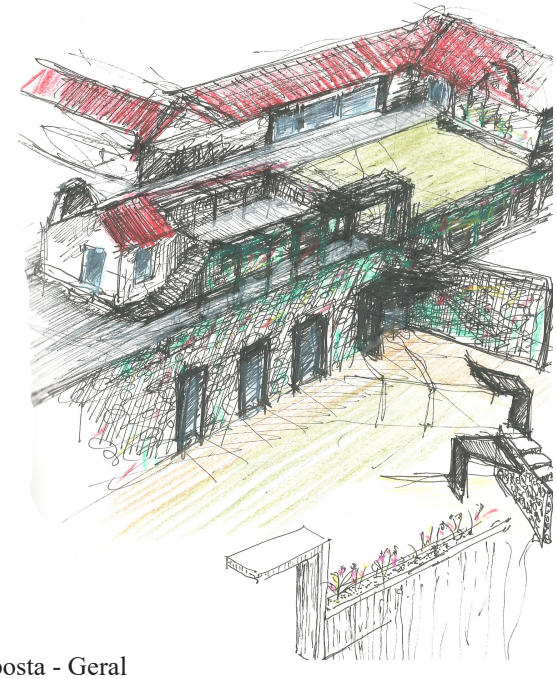
128 Conjunto de croquis que estudam a proporção da ritmia dos vãos.

PROPORTION

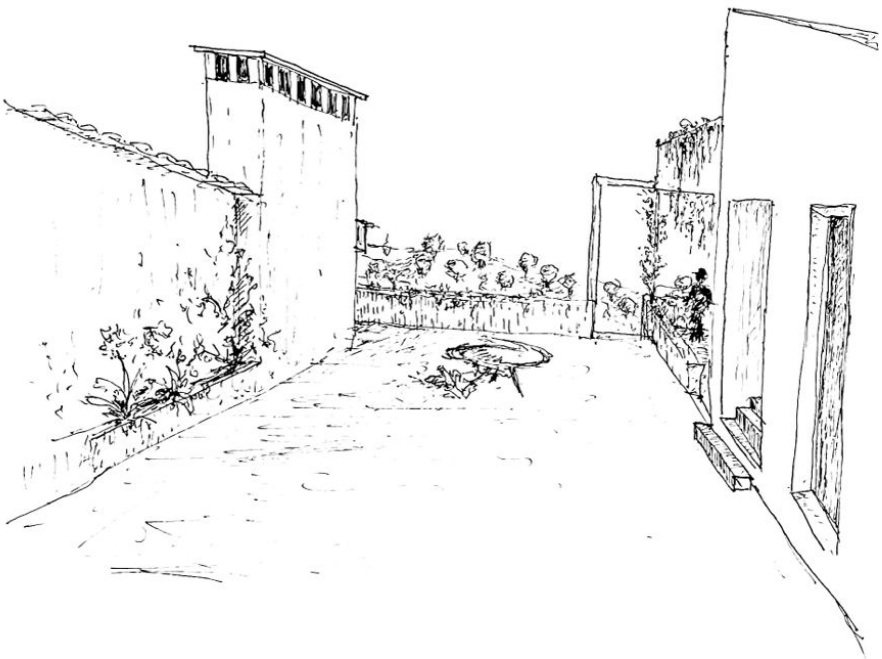
Is not Size
Is not Weight
Is not Form
Is not an idea
Is not studied planning - IS PLANNING IN ITSELF
Is not large or small - IS LARGE AND SMALL - IS GRAND
Is not heavy or light - is weightless - not weighty
Is not much or litle - IS EVERYTHING
Is not beginning or end - IS BEGINNING AND END - boundless
Is not sense or logic - is emotionally LOGICAL
Is not not known is not practicable - IS ABLE TO BE EXPERIENCED
Is now and before and tomorrow - IS ALWAYS
Is new and old - is newer than NEW, OLDER THAN OLD
Is unchangeable, is renewable, not reproducible
Is not science
Is not technique
Is not goal
Is not effectiveness
Is not moderation
Is not fashion
Is not trend
Is not fixed - is definable
Is not a solution
Is not a luxary - is wealth in Simplicity
Is intrinsically valuable
Is unsubstacial substance
is corporeality begotten by spirit
Is absent presence - enriching occupancy
Is inconfined space within spatiality
Is extraordinarily ordinary[1]

Juliaan Lampens

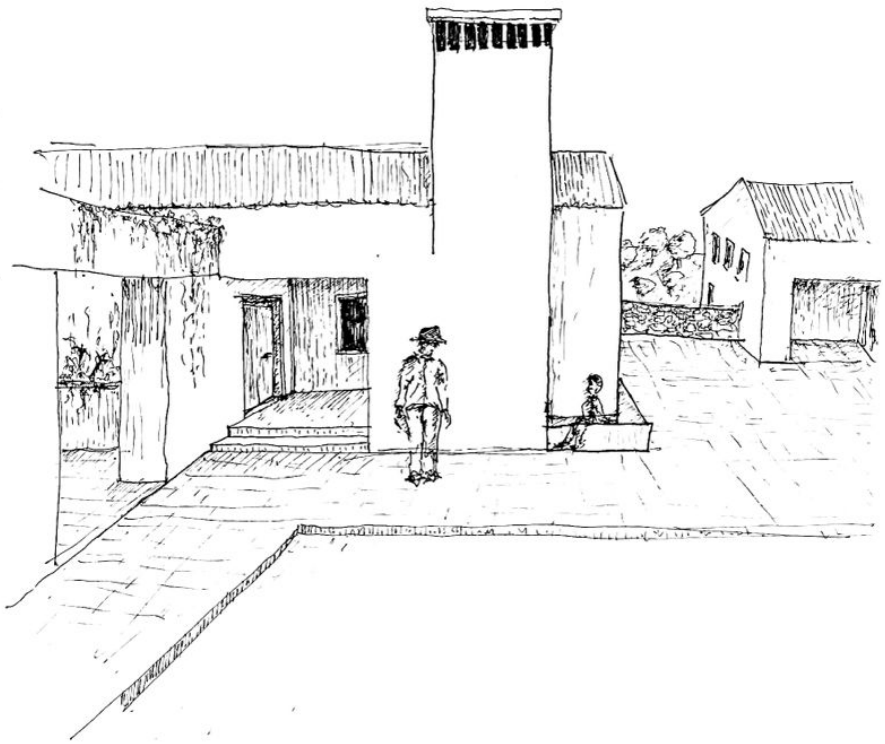
80 Excerto de um texto de juliaan Lampens sobre a ideia de proporção in: https://issuu.com/toomas/docs/juliaan_lampens



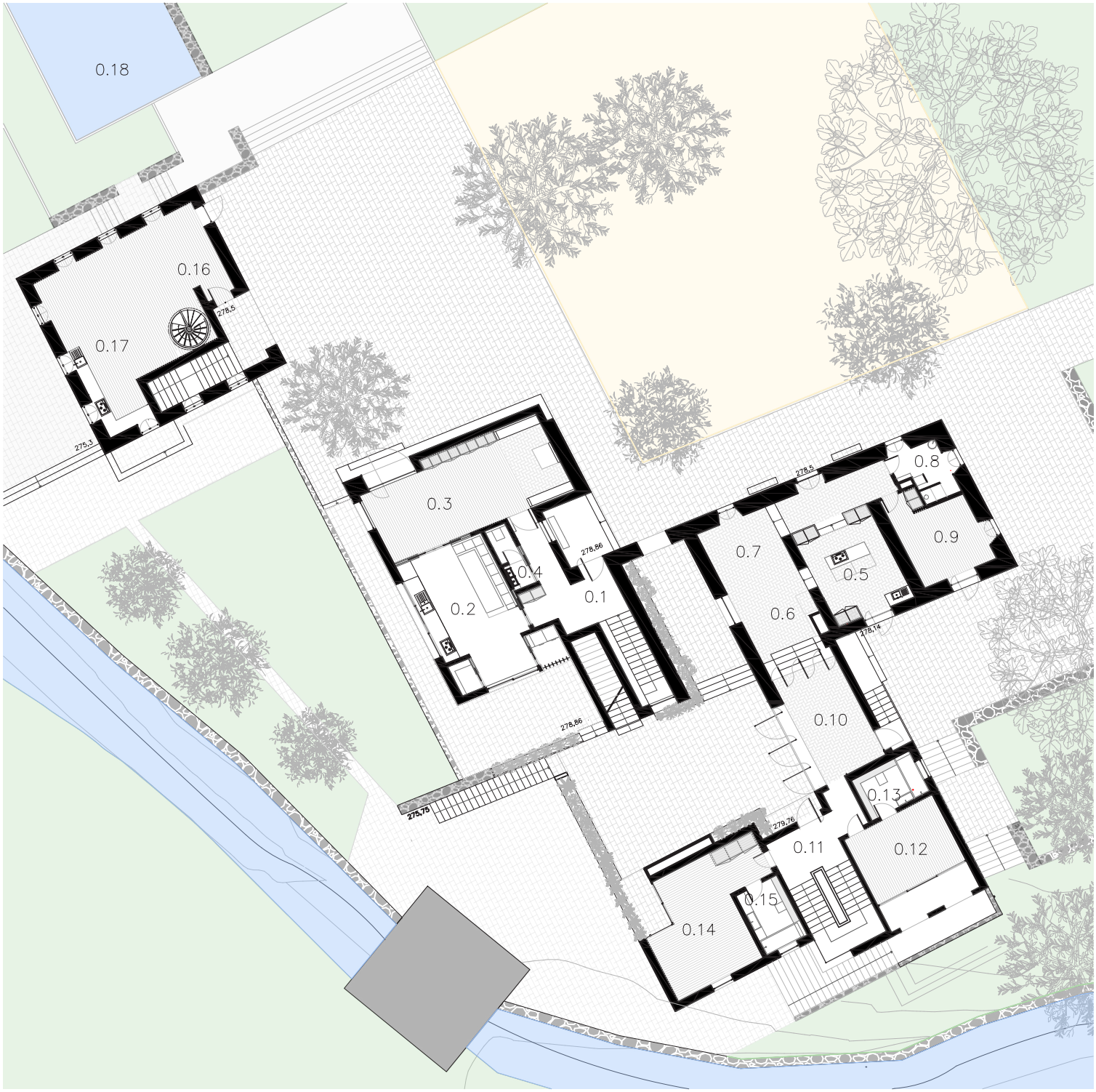
129 Estudo de proposta - Geral



130 Estudo de proposta - Pátio



131 Estudo de proposta - Entrada



Planta Piso 0

1.1. Hall de entrada
1.2. Cozinha
1.3. Sala de jantar
1.4. I.S. de serviço

1.5. Cozinha
1.6. Sala de estar
1.7. Sala de jantar
1.8. I.S.
1.9. Quarto

1.10. Sala

1.11. Hall
1.12. Quarto
1.13. I.S.
1.14. Quarto
1.15. I.S

1.16. Hall
1.17. Cozinha/ Op
1.18. Piscina

escala
0 1 5 10
des. n.
2
especialidade
ARQUITECTURA
PROPOSTA
Guilherme Falcão
N
U.PORTO
FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO

Planta Piso −1

-1.1. Sala
-1.2. Sala/ Escritório
-1.3. I.S.
-1.4. Quarto

-1.10. Open Space
-1.11. I.S.

-1.5. Sala
-1.6. Quarto
-1.7. I.S.
-1.8. Quarto
-1.9. I.S.

escala
0 1 5 10

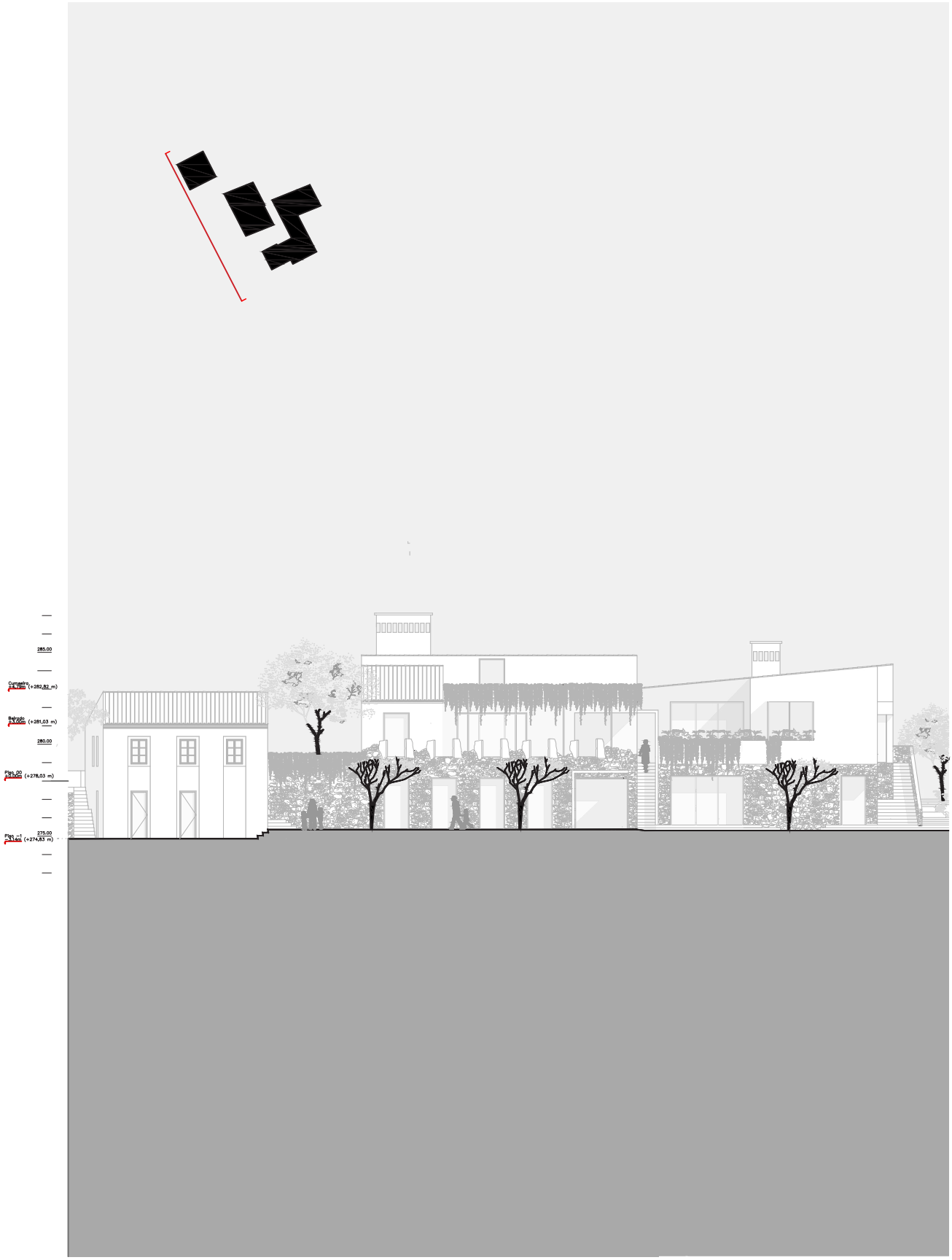
des. n.
3

N

especialidade
ARQUITECTURA
PROPOSTA

Guilherme Falcão

U.PORTO
FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO



escala

0 1 5 10

des. n.

04

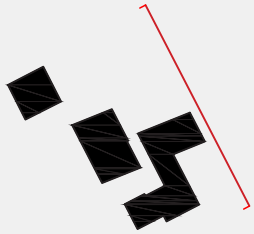
especialidade

ARQUITECTURA

PROPOSTA

Guilherme Falcão

U.PORTO
FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO



escala

0 1 5 10

des. n.

05

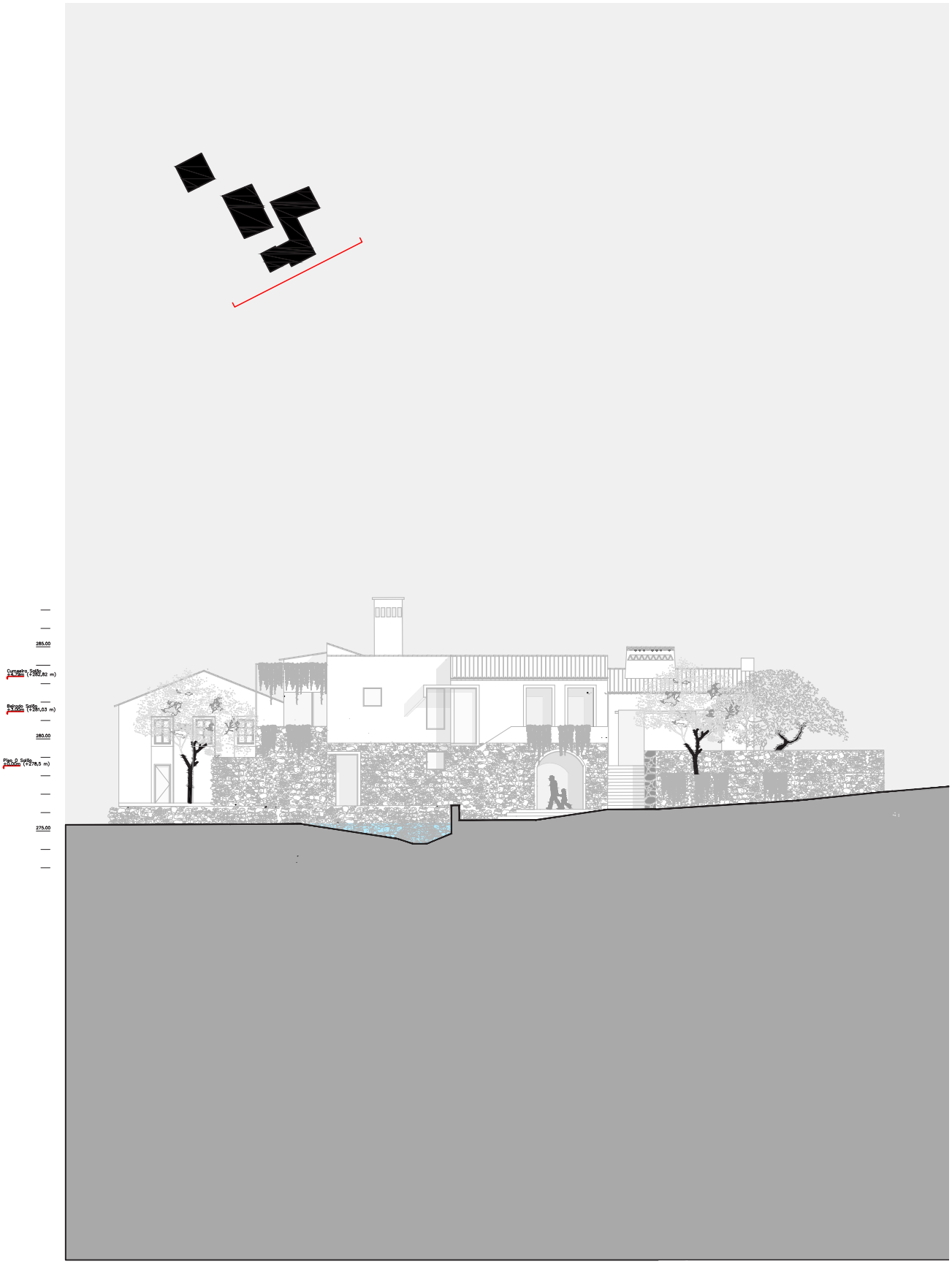
especialidade

ARQUITECTURA

PROPOSTA

Guilherme Falcão

U.PORTO
FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO



escala

0 1 5 10

des. n.

06

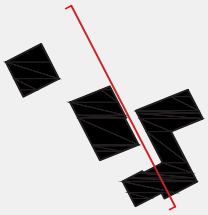
especialidade

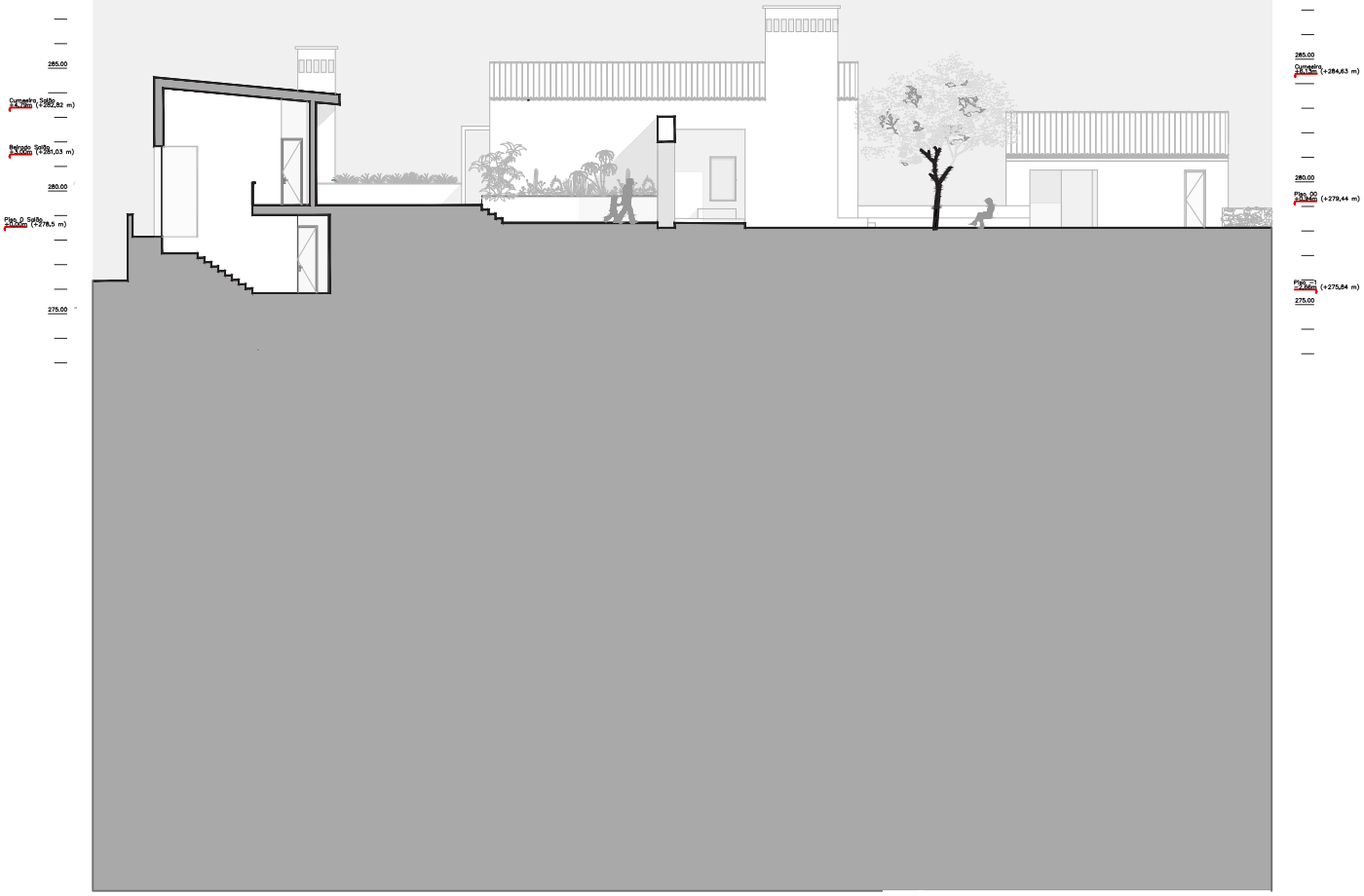
ARQUITECTURA

PROPOSTA

Guilherme Falcão

U.PORTO
FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO





escala

0 1 5 10

des. n.

07

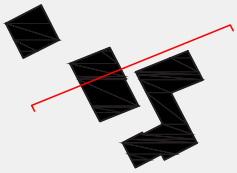
especialidade

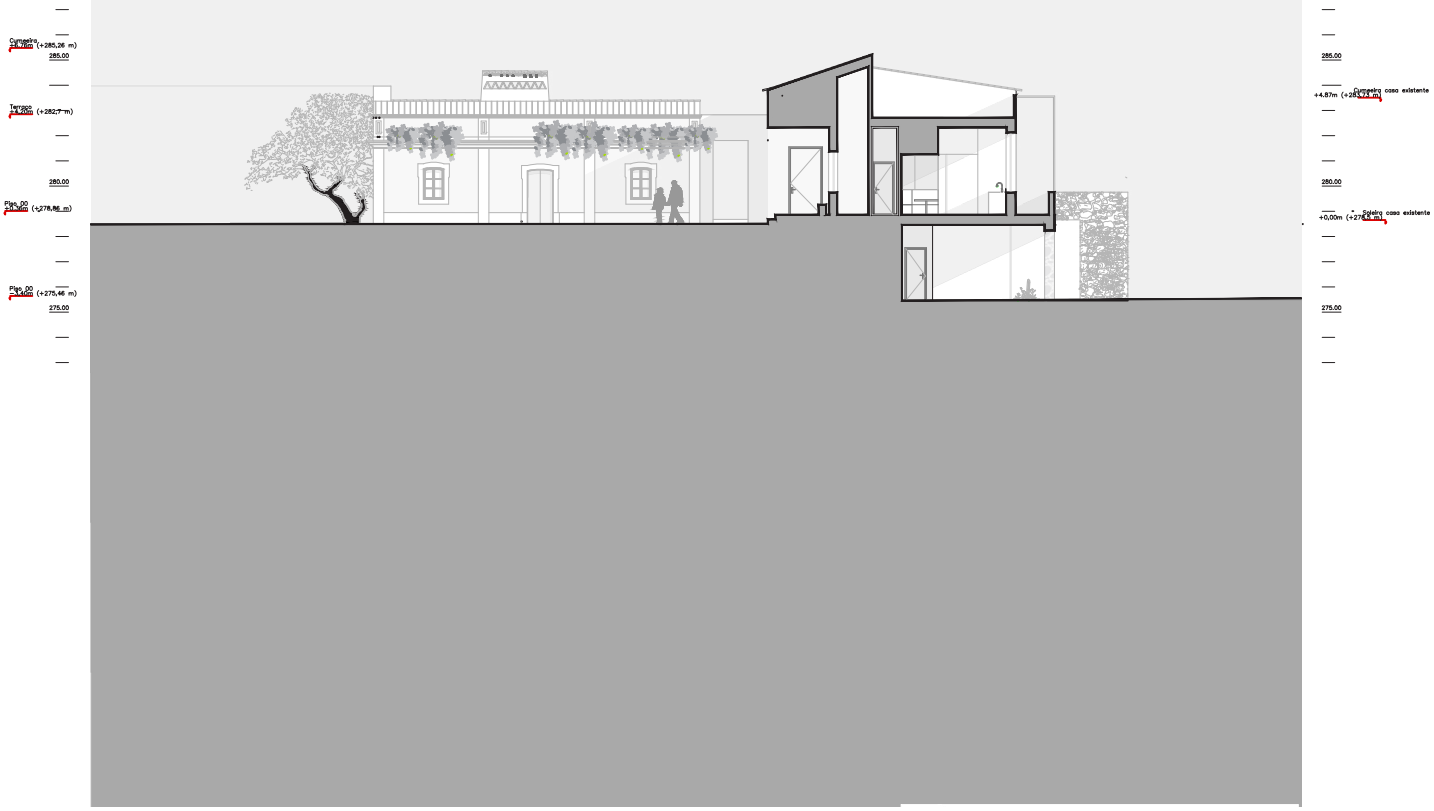
ARQUITECTURA

PROPOSTA

Guilherme Falcão

UPORTO
FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO





escala

0 1 5 10

des. n.

08

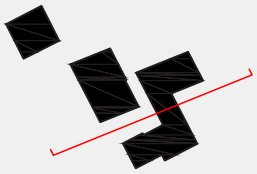
especialidade

ARQUITECTURA

PROPOSTA

Guilherme Falcão

U.PORTO
FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO



escala

0 1 5 10

des. n.

09

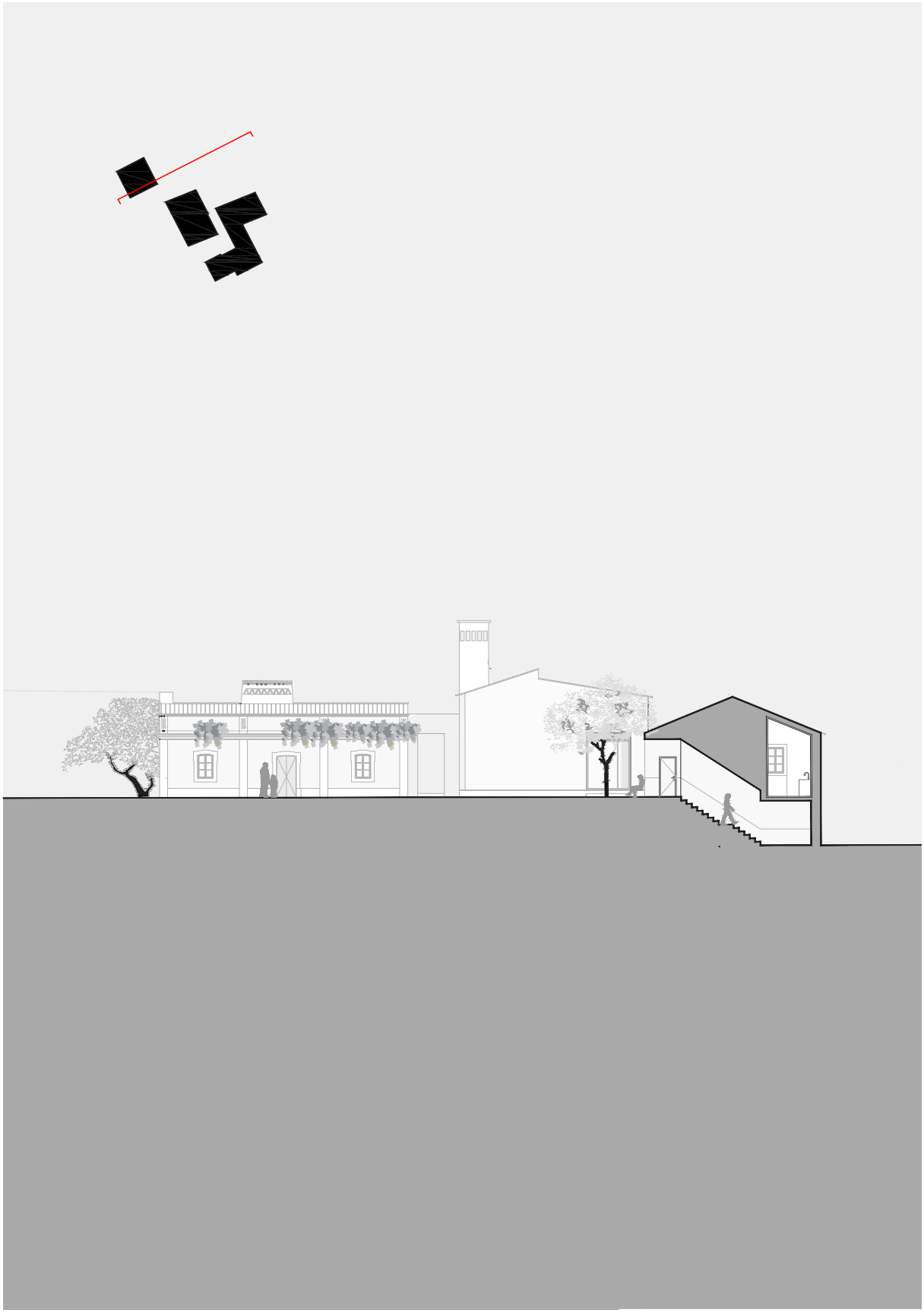
especialidade

ARQUITECTURA

PROPOSTA

Guilherme Falcão

U.PORTO
FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO



escala

0 1 5 10

des. n.

10

especialidade

ARQUITECTURA

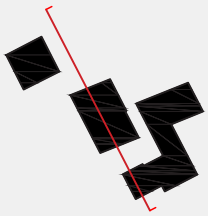
PROPOSTA

Guilherme Falcão

UPORTO

FACULDADE DE ARQUITECTURA

UNIVERSIDADE DO PORTO



escala

0 1 5 10

des. n.
11

especialidade
ARQUITECTURA
PROPOSTA

Guilherme Falcão

U.PORTO
FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO

132 Render da composição final da proposta

4

Complexo Hípico

4.1. **Sobre Taipa.** Uma experiência em Aljezur

4.2. **Das limitações estruturais à Forma**

4.3. **O Projecto equestre**

133 Picadeiro improvisado existente versus entrada da Quinta

134 Picadeiro improvisado existente versus casa

4.1 **Sobre Taipa.** Uma experiência em Aljezur

O exercício que me foi proposto, requeria além da transformação da casa pré-existente, um novo complexo. A implantação de um espaço equestre. Este exercício difere muito do primeiro, onde tinha uma pré-existência, uma memória, toda uma panóplia de matéria passível a ser transformada. No projecto equestre, tudo é novo. Uma adição de Forma, num programa muito funcional e racional.

Para o projecto foi escolhido a taipa de pilão de como método construtivo.

Apesar de na Quinta o solo ser de saibro, muito perto as terras são ricas em argila. Nisa, como já referido, é conhecida pelas suas cantarinhas (potes de barro para transportar água decorados com rendilhado de pedras de quartzo).

A técnica consiste em fazer uma cofragem, chamado de 'taipal' preencher com terra (uma mistura/ massa constituída por grãos de areia e brita ligados entre eles por argila) e comprensar a terra - bater com um pilão.

> *"Os taipais são moldes constuídos por espessas pranchas desmontáveis, com as dimensões de aproximadamente 2m por 0.5x0.45x0.5 úteis, onde a massa é batida com 'malhos' (pilões) e fortemente trabalhada. São desarmados os taipais, para constituírem novo troço, ficando disposto em fiadas horizontais."*[1]

As fotografias à direita, ilustram o processo. Para aprender fui trabalhar numa obra do arquitecto Henrique Schrek, em Aljezur, durante uns dias.

135 Obra do Arquitecto Henrique Schreck em Aljezur em taipa de pilão

81 George, Frederico, Azevedo, António, Mata Antunes, Alfredo. Zona 5 in *Arquitectura Popular em Portugal, volume 2.* Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 2014, P.154

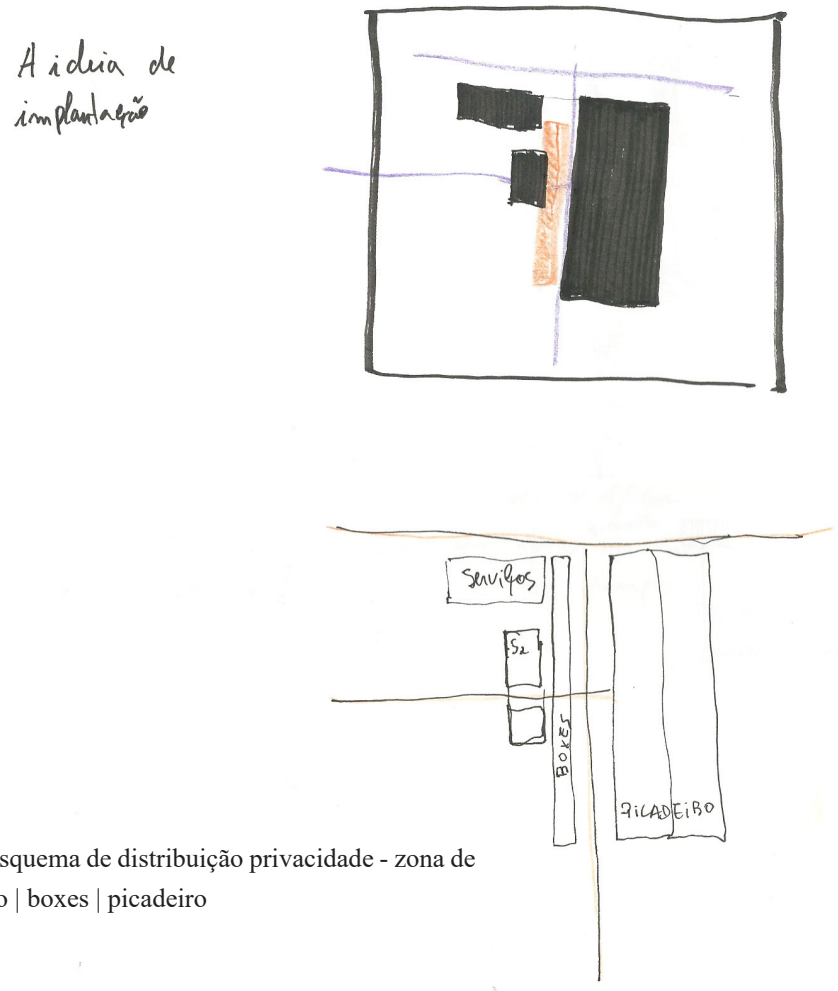
136, 137,138,139 Habitação unifamiliar em Aljezur, processo do método construtivo - taipa de pilão

A plasticidade deste processo é interessantíssimo por vários motivos: é um processo escultural, semelhante ao do betão (apesar de ter propriedades estruturais muito mais limitadas), onde a matéria é adicionada a uma 'fôrma'; a sustentabilidade da técnica também é notória, a matéria que enche a fôrma é a mais abundade que existe, terra. No dia em que se decidir destruir a estrutura, é devolver a terra à terra.

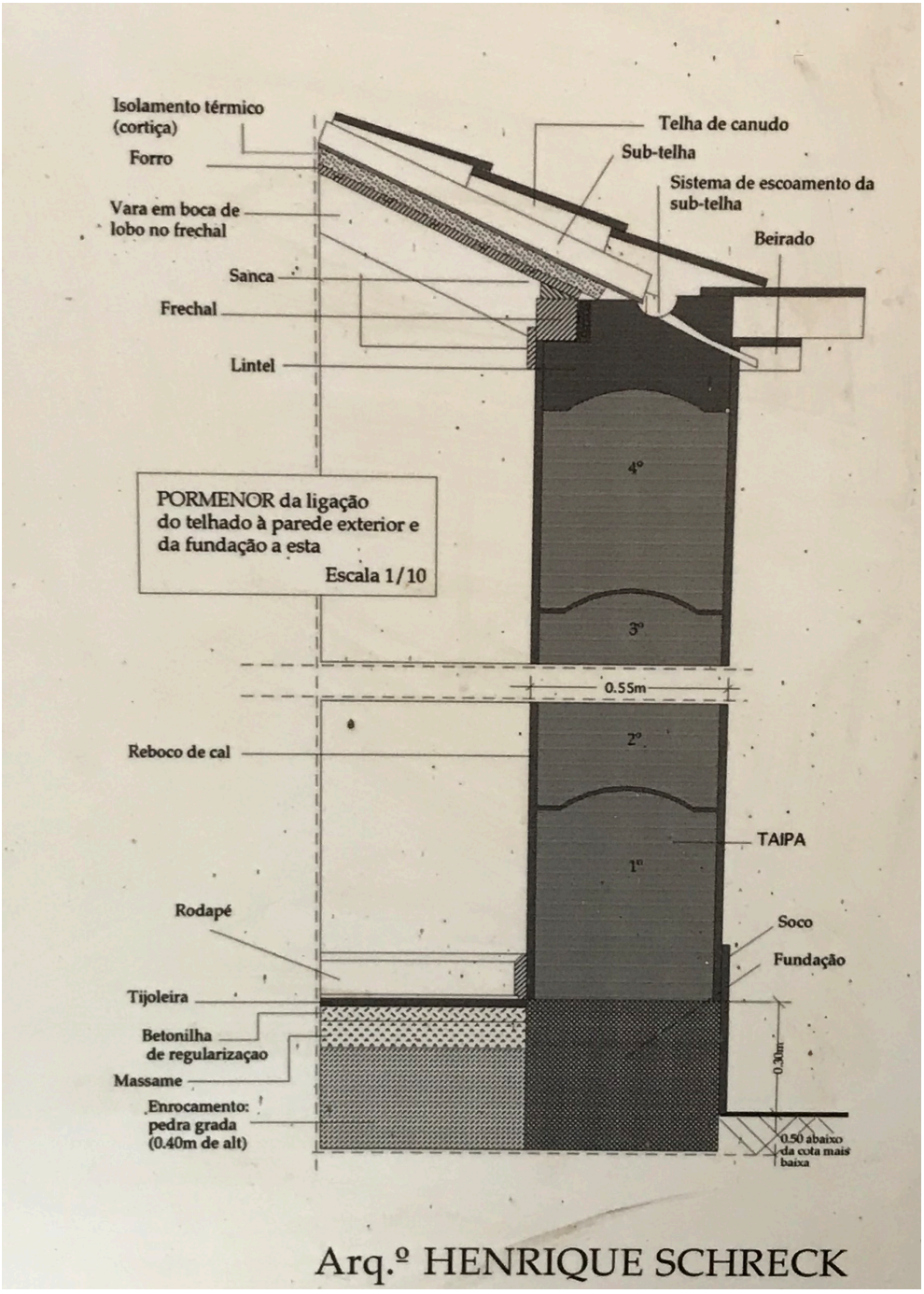
A limitação estrutural faz com que a implantação seja um campo de planos verticais. A sua intersecção limita o espaço. A ordem, a regra é a linguagem onde estes planos assentam. A estrita funcionalidade do programa exigia uma separação de programas e acessos com privacidades distintas.

A implantação é referênciada na relação que os espaços, no caso de São Lourenço do Barrocal, têm com o arruamento principal e a teia de vias perpendiculares.

O arruamento principal, no panorama geral da implantação de todo o programa , é a via de acesso à quinta: do portão à casa. O complexo hípico surge com uma via perpendicular à principal, onde os diversos espaços vão acontecendo.

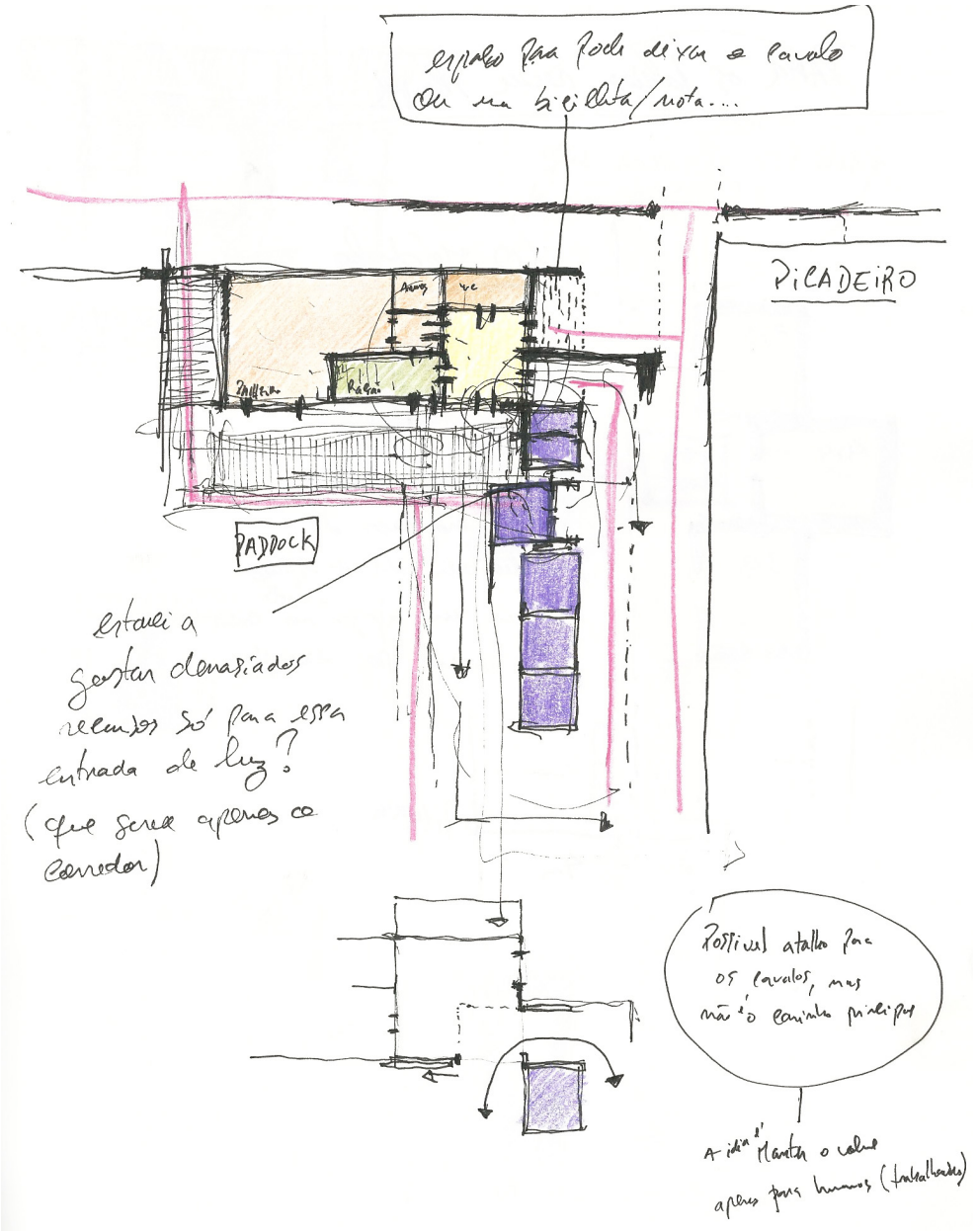


140 Esquema de distribuição privacidade - zona de serviço | boxes | picadeiro



141 Corte construtivo cedido pelo arquitecto Henrique Schreck. Referência construtiva.

4.2 Das limitações estruturais à forma



142 Planta esquemática da distribuição de programa versus premissas funcionais

Legendas:

1.1 Entrada da Propriedade

1.2 Estacionamento

1.3 Complexo Hípico

1.4 Casa(s) príncipal

1.5 Salão

1.6 Complexo turistico (possível implantação)

1.7 Piscina

1.8 Fonte de Santo Antônio

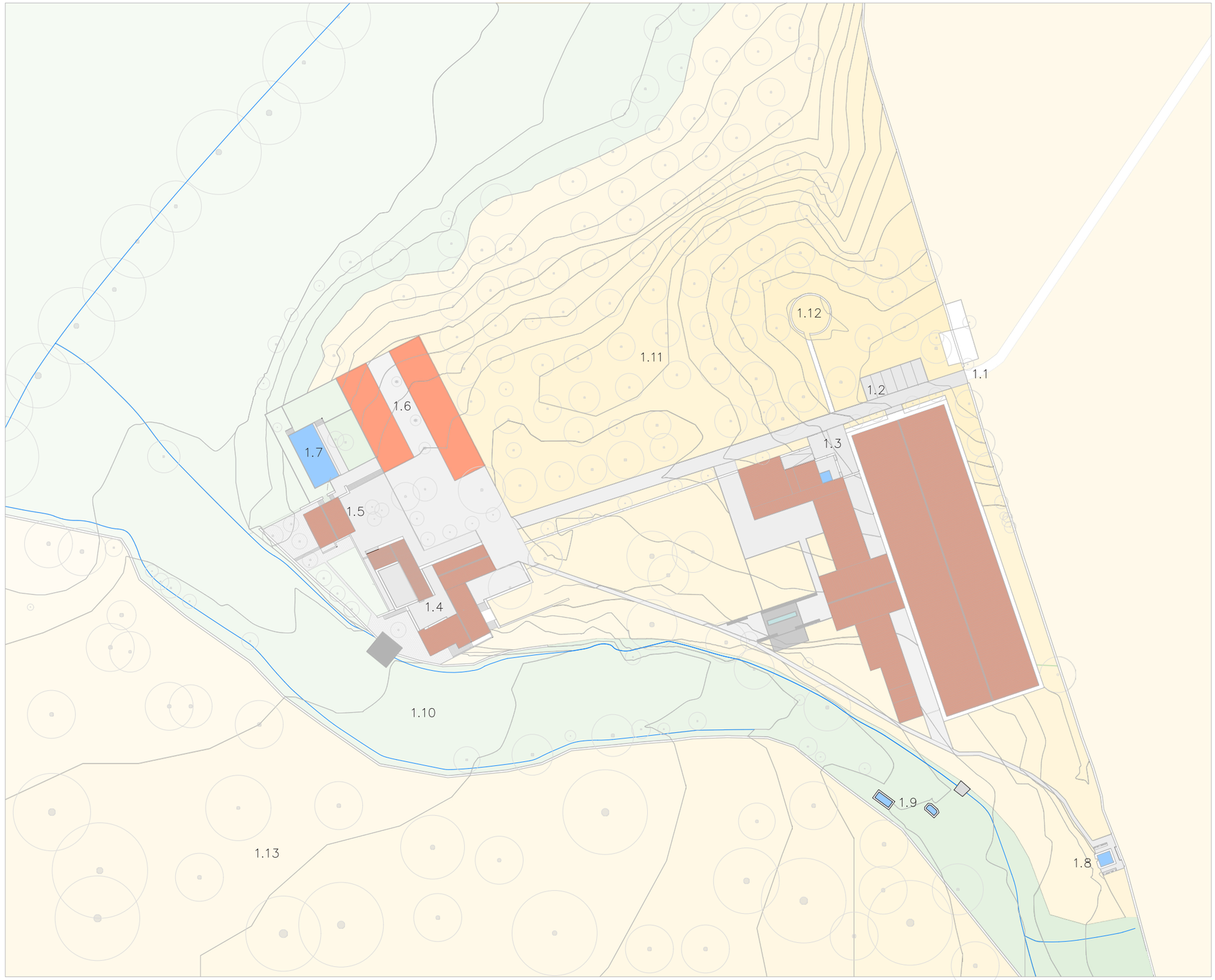
1.9 Poço e Nora

1.10 Baixa

1.11 Olival

1.12 Eira

1.13 Montado



escala
0 5 10 20 30

des. n.
001

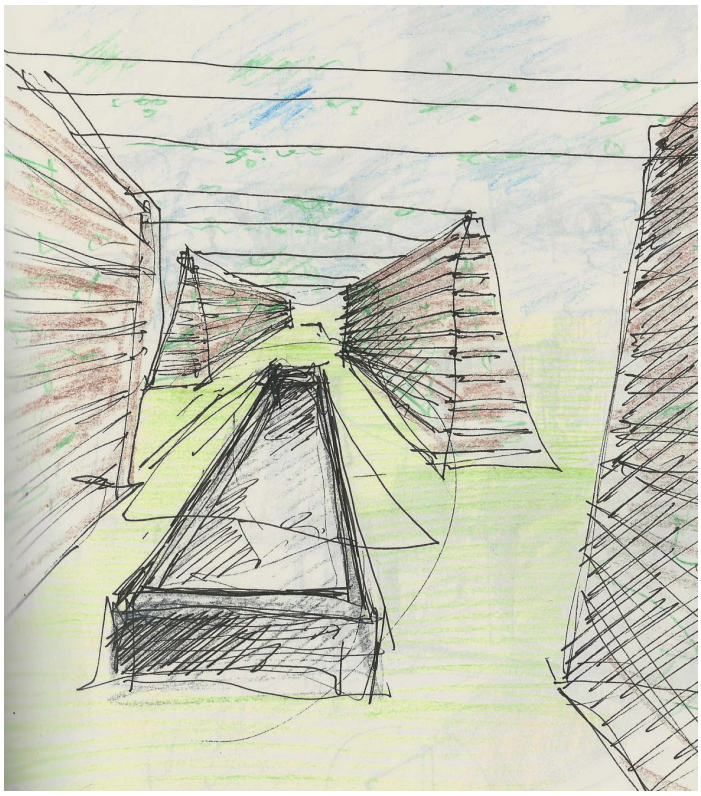
especialidade
ARQUITECTURA
PROPOSTA

Guilherme Falcão

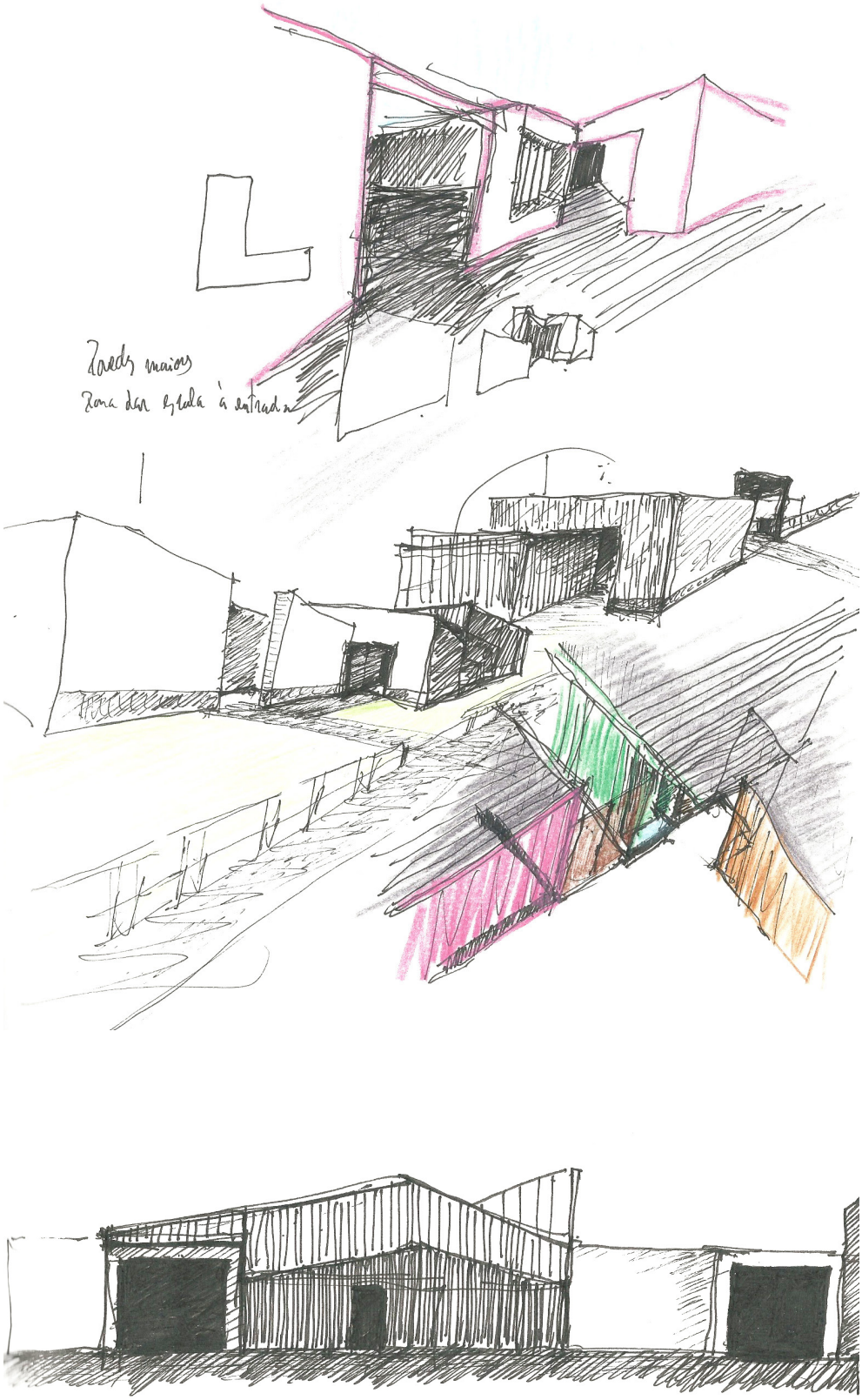
FAUP FACULDADE DE ARQUITECTURA UNIVERSIDADE DO PORTO

A proposta considera as diferentes entradas para os diferentes serviços/ espaços. Quem apenas visita o espaço com intuito de assistir a uma exibição equestre, dentro do picadeiro, tem o acesso como o primeiro momento que enfrenta a via principal. No caso de querer entrar no domínio das boxes, dos cavalos, é recebido por um jogo de volumes e um espelho de água. Imagino este espaço onde a sua calma, e a relação com o espelho de água, proporcione conversas e negócios, onde o cavalo em questão (de ser negociado) é exposto nesse lugar.

Aos visitantes é considerado um segundo percurso. Mais íntimo e sensorial. O caminho que antes ligava a casa à fonte de Santo António, recuperado, é interceptado a meio por um conjunto de planos. Estruturas de vigas de madeira, que ao contrário das paredes de taipa onde a terra é batida, a terra fica solta, preenche essas mesmas estruturas e são plantadas, na terra, plantas que irão consumir os planos. Entre eles, um espellho de água, que serve também de bebedouro para os cavalos. Uma cobertura que assenta na estrutura protege o espaço. O percurso liga à entrada de serviço do Picadeiro, por onde entram os cavalos.



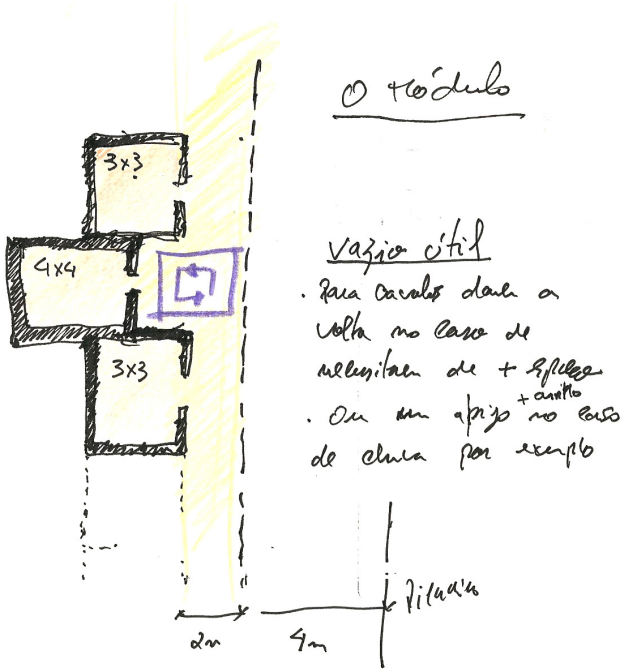
143 estudo de planos/ paredes feitas com uma estrutura de vigas de madeira e preenchidas com terra (não batida) e plantadas plantas nessa terra versus espelho de água]e



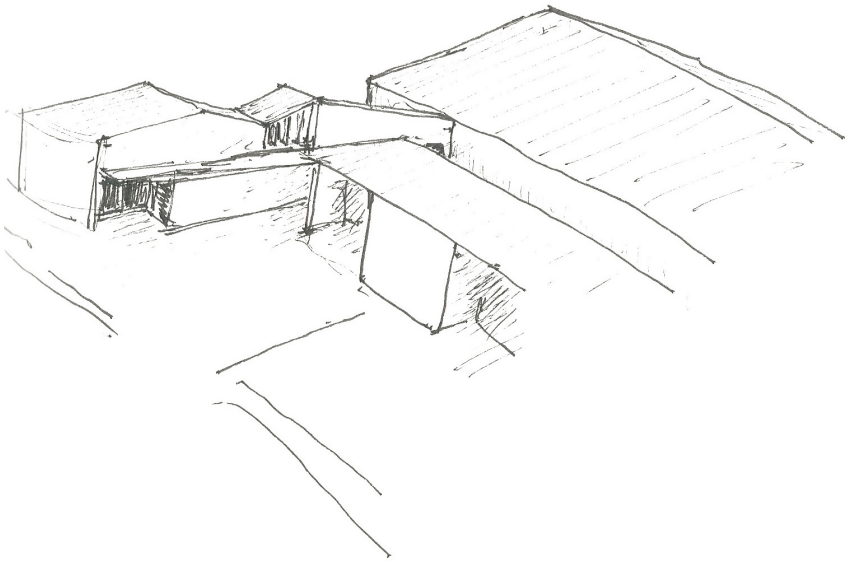
144 Estudo entre planos e momento de entrada: entrada do picadeiro versus entrada da zona de serviço

145 Palheiro e alçado da praça de serviço

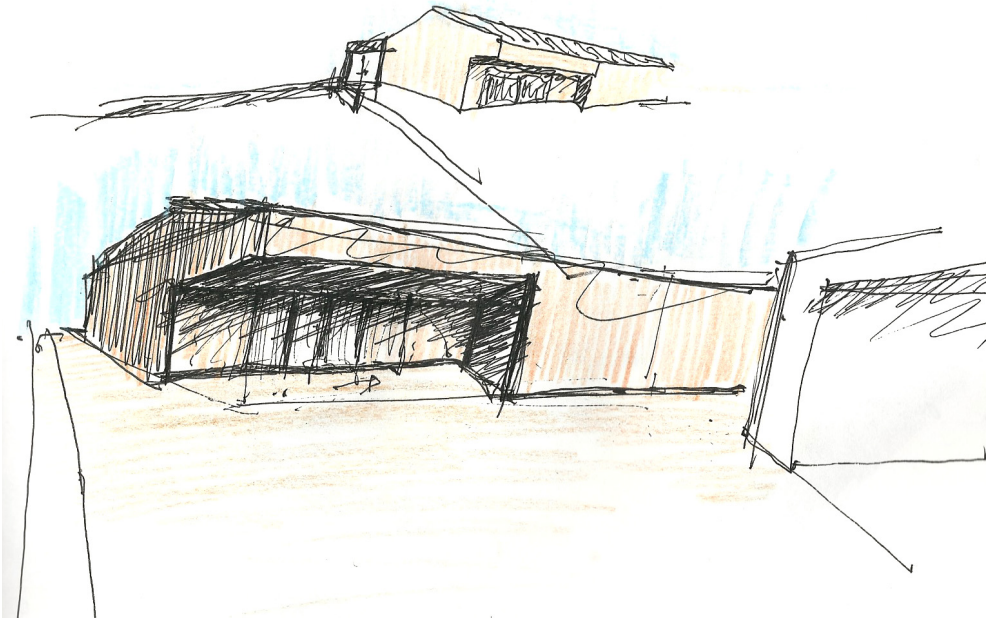
4.3 O Projecto equestre



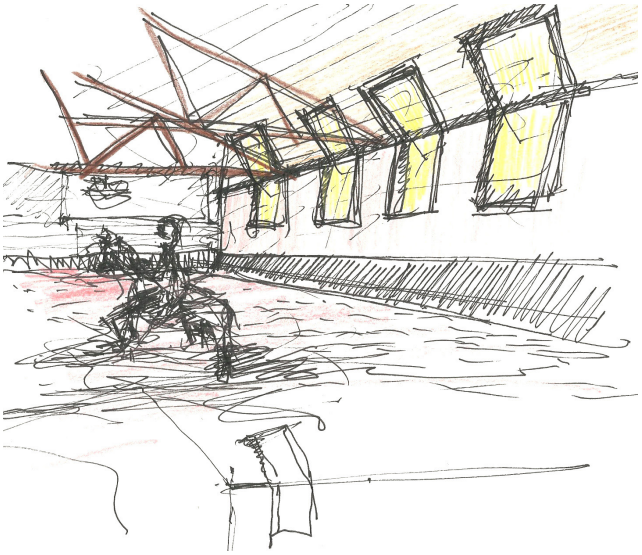
146 Módulo de boxes 3x3- comuns e 4x4- éguas pranhas versus galeria coberta.



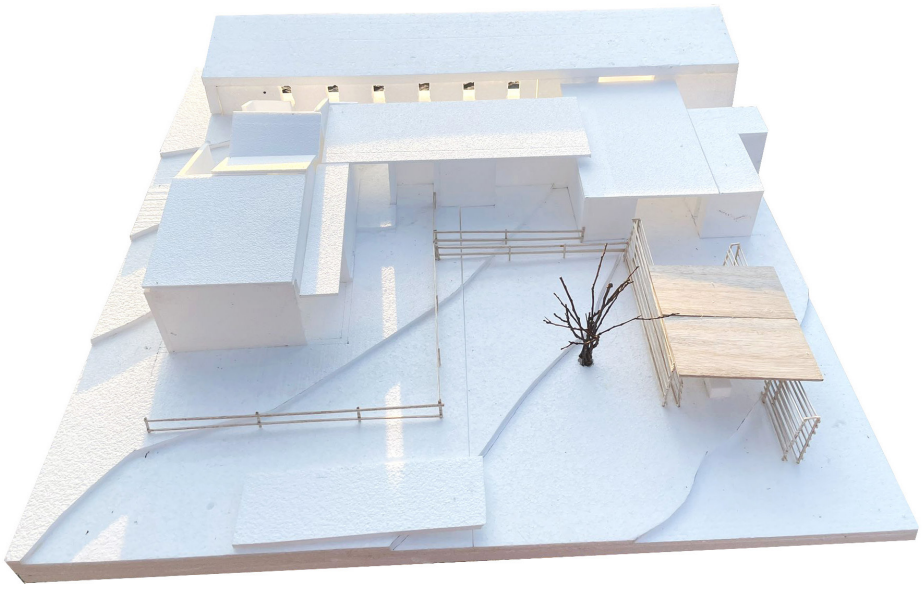
147 Estudo da proposta da zona de serviços (palheiro, arrumos de ração, e estrumeira



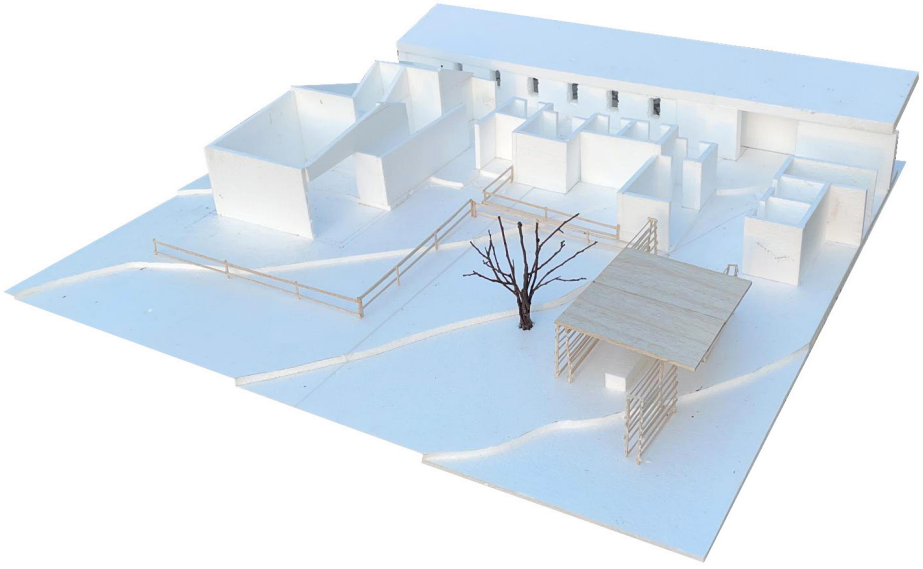
148 Os serviços, os espaços para o pessoal de trabalho têm um percurso privado.
As cargas e descargas, seja de palha, rações, ou de animais, são feitas numa praça nas traseiras das boxes.



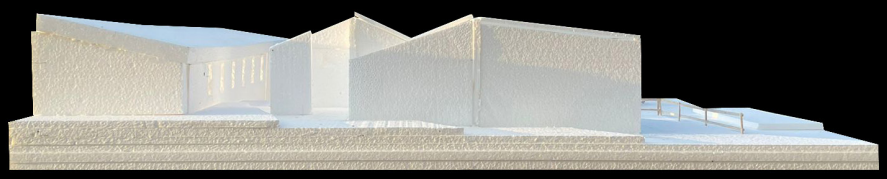
149 Estudo do interior do picadeio



150 Maquete de estudo. Vista geral



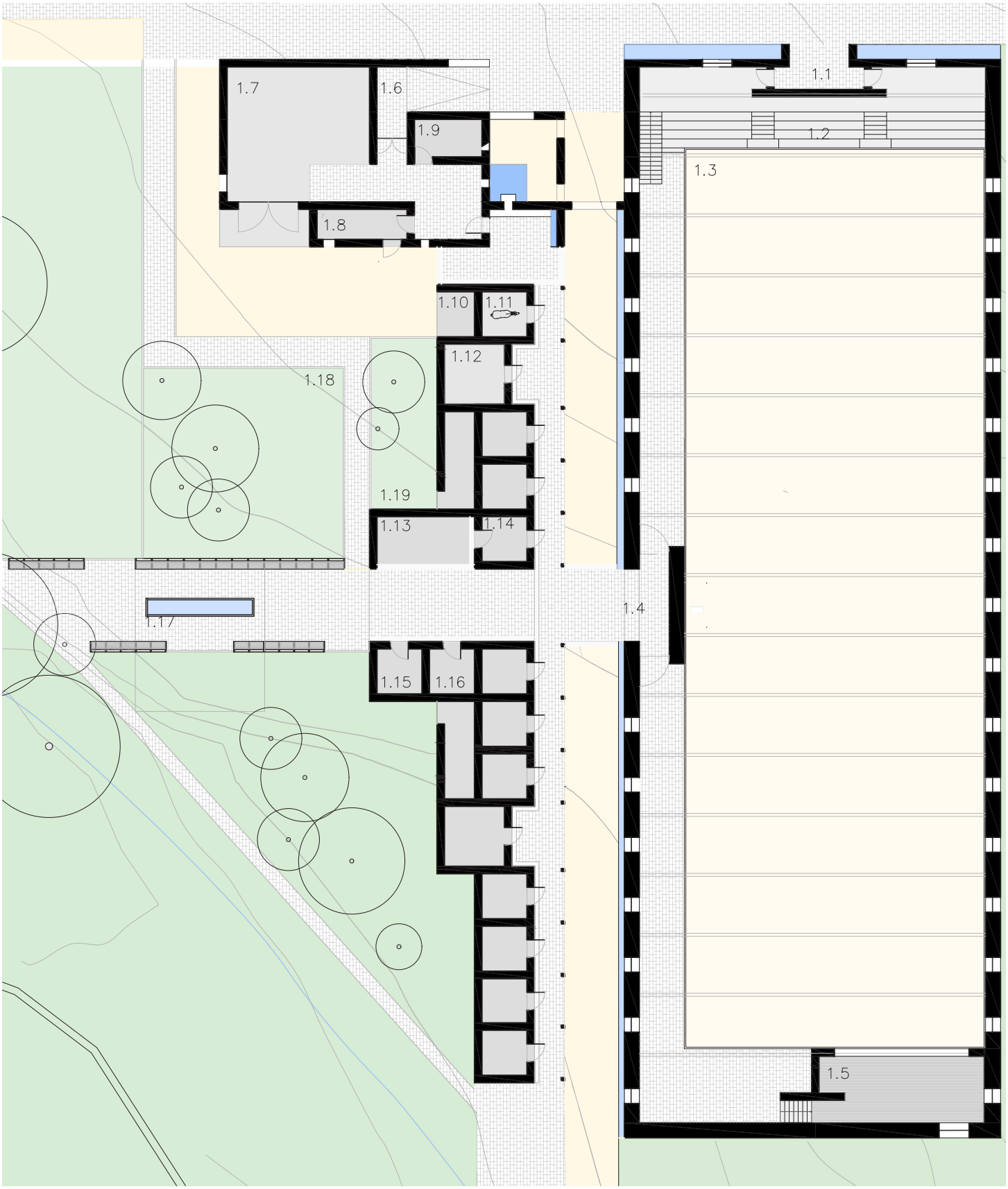
151 Maquete de estudo. Praça de serviço e paddocks



152 Maquete de estudo. Alçado do arruamento principal

153 Maquete de estudo. Vista geral

154 Maquete de estudo. Corte



Legendas:

1.1. Entrada espectadores
1.2. Bancada
1.3. Picadeiro 20x60
1.4. Entrada de cavalos/cavaleiros
1.5. Sala de reuniões

1.6. Entrada de serviço
1.7. Palheiro
1.8. Arrumo de rações
1.9. I.S.
1.10. Estrumeira

1.11. Boxe 3x3
1.12. Boxe 4x4

1.13. Banhos cavalos/ Arrear
1.14. Sala de arreios
1.15. Arrumos
1.16. Arrumos
1.17. Espelho de água/ bebedouro
1.18. Paddock
1.19. Paddock com zona coberta

escala
0 1 5 10 20

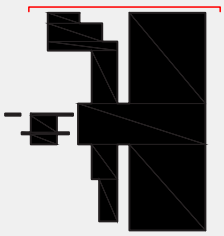
des. n.
13

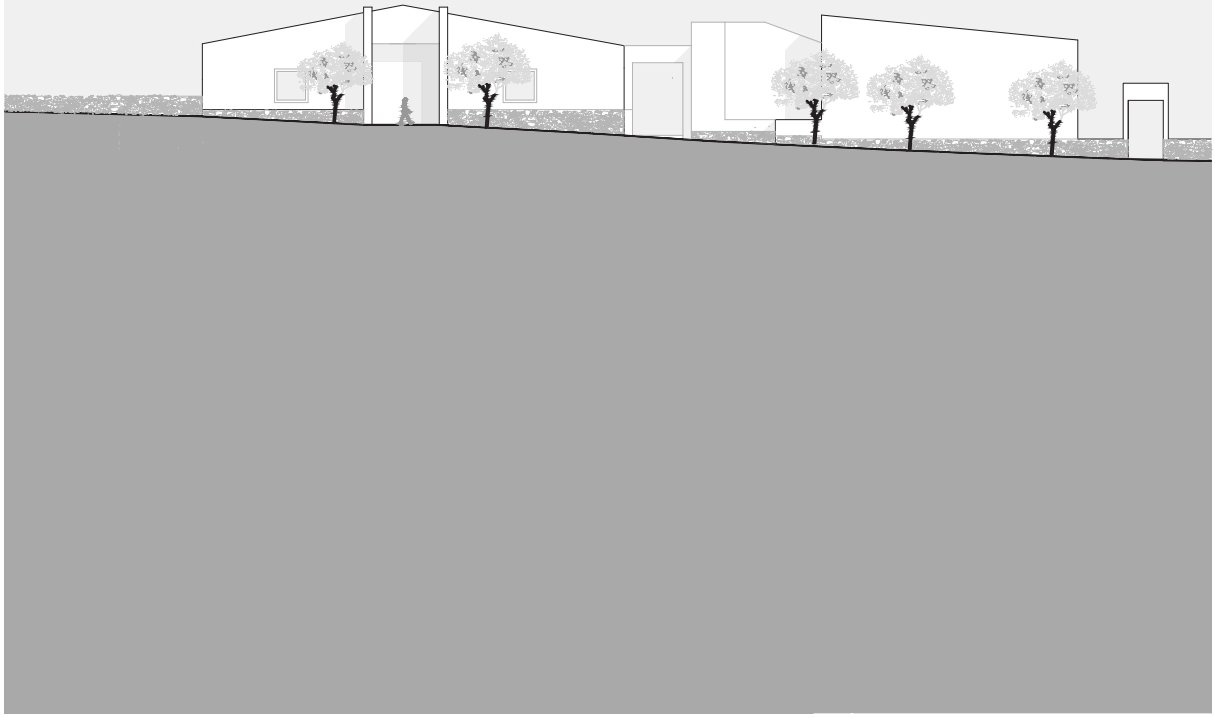
especialidade
ARQUITECTURA
PROPOSTA

Guilherme Falcão

N

U.PORTO
FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO





escala

0 1 5 10 20

des. n.

14

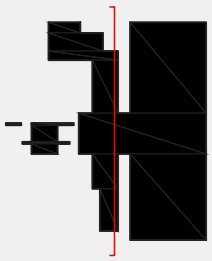
especialidade

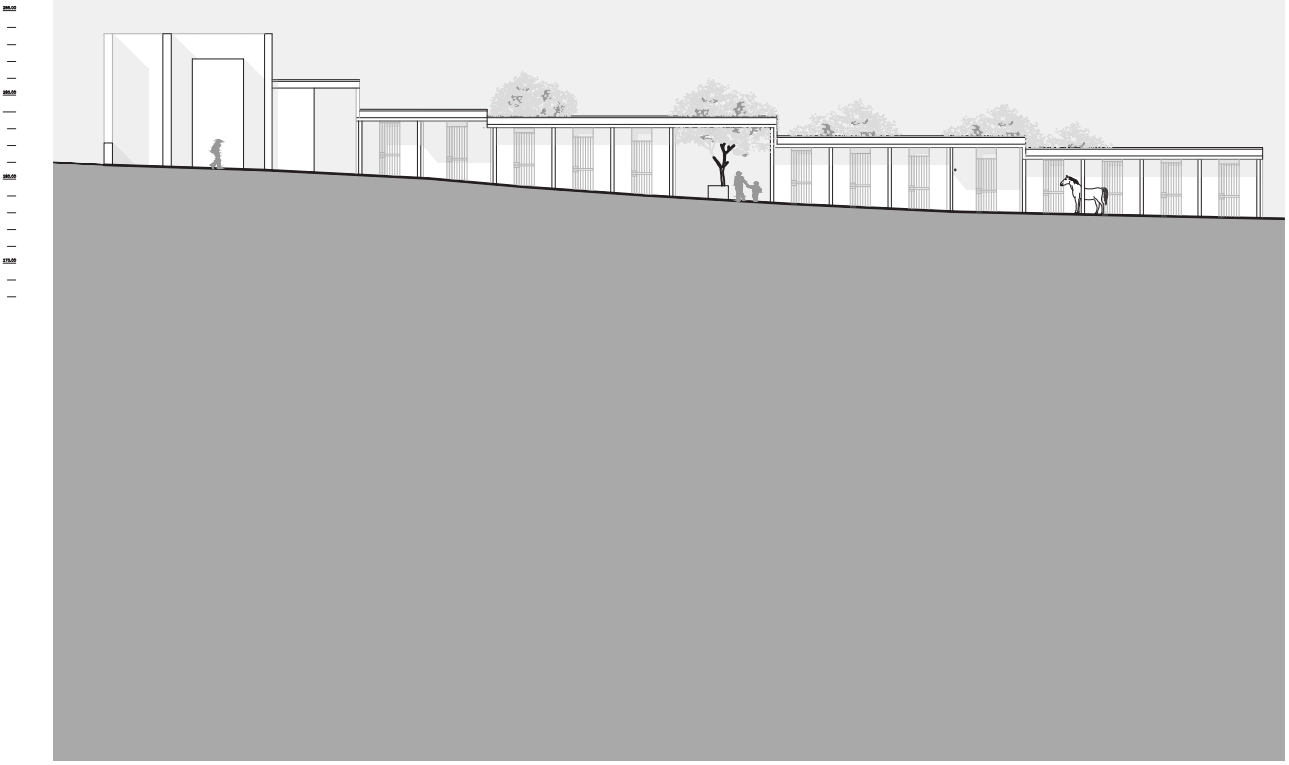
ARQUITECTURA

PROPOSTA

Guilherme Falcão

U.PORTO
FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO





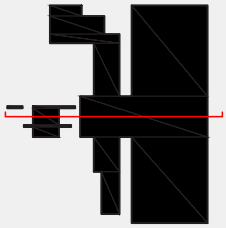
escala
0 1 5 10

des. n.
15

especialidade
ARQUITECTURA
PROPOSTA

Guilherme Falcão

U.PORTO
FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO



escala

0 1 5 10

des. n.

16

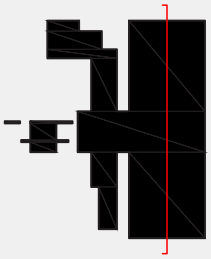
especialidade

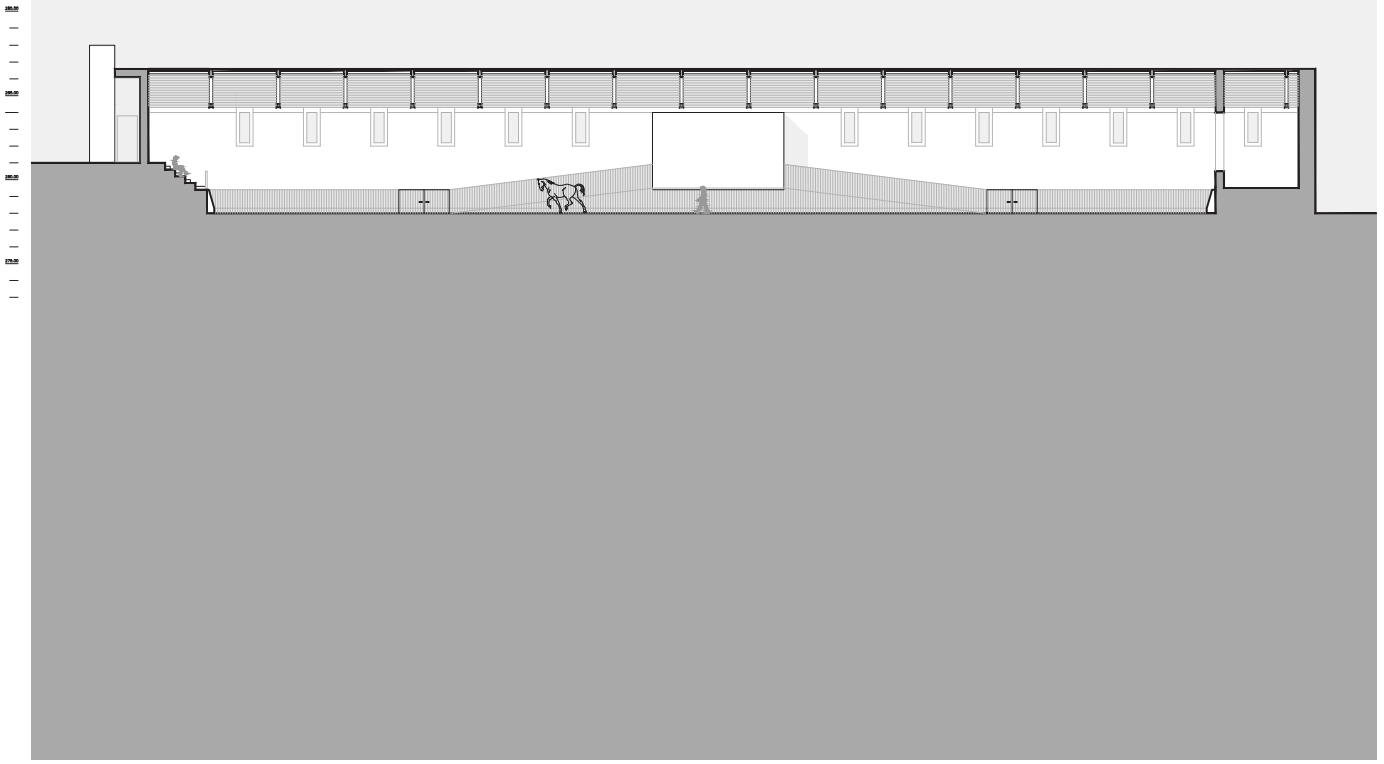
ARQUITECTURA

PROPOSTA

Guilherme Falcão

U.PORTO
FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO





escala

0 1 5 10

des. n.

17

especialidade

ARQUITECTURA

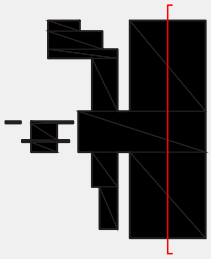
PROPOSTA

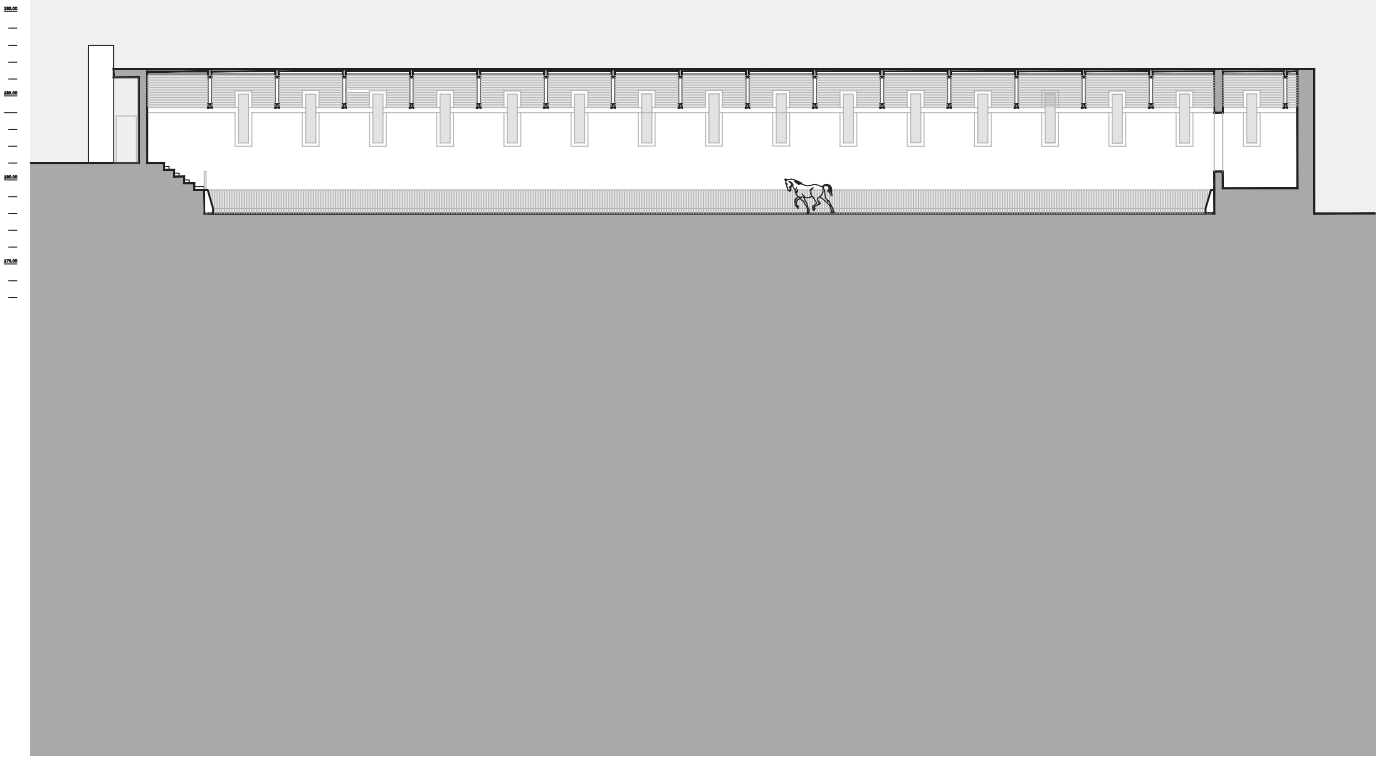
Guilherme Falcão

U.PORTO

FACULDADE DE ARQUITECTURA

UNIVERSIDADE DO PORTO





escala

0 1 5 10

des. n.

18

especialidade

ARQUITECTURA

PROPOSTA

Guilherme Falcão

U.PORTO

FACULDADE DE ARQUITECTURA

UNIVERSIDADE DO PORTO

Bibliografia

ARAVENA, Alejandro. *El lugar de la Arquitectura*.ARQ, Santiago de Chile, 2002

ARISTÓTELES. *Metafísica. Edições Loyola,São Paulo, 2002*

ARNHEIM, Rudolf. *Dynamics of Architectural Form*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2009

ARNHEIM, Rudolf. *Para uma Psicologia da Arte e Arte e Entropia*. Dinalivro, Lisboa

CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. La Fabrica Editorial, Madrid, 2005

COSTA, Lucio. *Ensaio sobre formas e funções* in *Registro de uma vivência.* Edições SESC, São Paulo

HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. 1954

FATHY, Hassan. *Arquitectura para os pobres, uma experiência no Egipto rural,* DinaLivro, Lisboa, 2009

FOCILLON, Henri. *A vida das formas*.Arte e Comunicação, Lisboa, 2016

FORTY, Adrien. *Words and Buildings: A vocabulary of modern Architecture*. Thames and Hudson, New York, 2000

GEORGE, Frederico; AZEVEDO, António; MATA ANTUNES, Alfredo. Zona 5 in *Arquitectura Popular em Portugal, volume 2.* Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 2014

LAUGIER, Marc-Antoine. *An Essay on Architecture*. Osborn and Shipton, London,1755

Edited by LIONEL March. *The Architecture of Form*. Cambridge University Press,Cambridge

PALLASMAA, Juhani. *Essências*. Editora Gustavo Gili, Barcelona, 2018

PALLASMAA, Juhani. *Habita*r, Gustavo Gili, Barcelona 2017

PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele: a arquitectura e os sentidos*, Bookman, Porto Alegre, 2011

PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro.* Edições Ática, Lisboa

PORTOGHESI, Paolo, *Depois da Arquitectura Moderna.* Edições 70 Lisboa, 1982.

RADIC, Smiljan. *Cada tanto aparece un perro que habla y otros ensayos.* Puente Editores, Barcelona, 2018

READ, Herbert. *The Origins of Form in Art*. Thames and Hudson, London, 1965

RÉGIO, José. *Fado.* Brasília Editora, Porto, 1984

ROCHA, Paulo Mendes. *Casa Butatantã*. Ubu, São Paulo, 2016

MENDES, Manuel in *Só nós e Santa Tecla*. Dafne editora, Porto, 2008

MIRALLES, Enric. *Conversaciones com Eric Miralles,* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2015

MOUTINHO, Mário. *A Arquitectura Popular Portuguesa,* Editorial estampa, 1970, Lisboa

TOLSTÓI, Lev. *O que é a arte*. Gradiva, Lisboa, 2013

TORGA, Miguel in GAGEIRO, Eduardo; *Alentejo*, *relógio de sol.* Litografia Tejo, 1998, Lisboa

Bibliografia de Imagens

01 ‘*The Treachery of Images*’, René Magritte, 1929 in https://www.atlasofplaces.com/painting/ekphrasis/

02 ‘*Eolith*’ in READ, Herbert. *The Origins of Form in Art*. Thames and Hudson, London, 1965 P.69

03 Ilustração da capa do livro ‘*Essai sur L’Architecture’* de Marc-Antoine Laugier (1753) in https://assets.sutori.com/user-uploads/image/2261b08d-286e-44ee-84c5-200a713ff127/660ae7c4-9871-4f59-9c03-2980bf8e50c6.jpeg&imgrefurl=https://www.sutori.com/story/siglo-xx--4qYQWUAPMnvgi1MB2GN81b8J&h=293&w=172&tbnid=Zb0iz3G7S1d8nM&tbnh=293&tbnw=172&usg=AI4_-kS0DtIQM84JQhGrU58R62aZq4yZsg&vet=1&docid=xHlYogeZfWLnIM&itg=1&hl=pt-BR#imgrc=Zb0iz3G7S1d8nM&imgdii=DWuWRof49rXrYM

04 Ilustração da capa do livro ‘*An Essay on Architecture*’ de Marc-Antoine Laugier (1755) in https://www.sophiajournal.net/sophia-5-the-modern-shelter

05 Al Khazneh’ da antiga cidade Romana de ‘Petra’, na Jordânia (312 A.c.) in https://www.touristisrael.com/destination/petra-tours/
06 Dedesenho de Le Corbusier no Parthenon, Atenas, Acropolis Grécia (V A.C.) (desenhado em 1911) in https://www.inexhibit.com/mymuseum/notre-dame-du-haut-le-corbusier-ronchamp-chapel/
07 Desenho de Louis I. Kah na ‘Acropolis from the Olympieion, Athens, Greece’ (desenhado em 1951) in https://the-drawing-center.tumblr.com/post/148457473262/the-travel-sketches-of-louis-l-kahn
08 Ilustração em tom de caricatura, sobre a procura do movimento moderno, a mudança do paradigma de toda uma história que venerava o ornamento, foi um choque aquando se despiu os edifícios. 1911, jornal in https://www.archdaily.mx/mx/795858/adolf-loos-entre-el-silencio-y--el-rescate/58501151e58ecef7190000d2-adolf-loos-entre-el-silencio-y-el--rescate-imagen
09 Museu Guggenhein em Bilbau, Frank Gehry, 1997 in https://warosu.org/ck/thread/6798824

29 Esquema da implantação tipo Alentejana. Retirado da dissertação de Maria Simões, Paula, os montes alentejanos: uma sábia aliança com a paisagem (P.7), que ilustra a localização e posição das implantações dos montes alentejanos perante as concisões geográficas e topográficas e hídricas

34-46 Complexo do Monte da Cascalheira in https://books.openedition.org/etnograficapress/6563
47 Fotografia do complexo do Monte de São Lourenço do Barrocal, antes da intervenção de Eduardo Souto de Moura in https://www.facebook.com/saolourencodobarrocal/posts/1959786110711922/

48 Antigas cavalariças de São Lourenço do Barrocal in
49 Cavalariças de São Lourenço do Barrocal transformadas em módulo turistico in https://barrocal.pt/pt/
50 Arruamento principal (reabilitado) de São Lourenço do Barrocal in https://barrocal.pt/pt/

51 Fotografias expostas na Bienal de Veneza do 'antes e depois' da intervenção de Eduardo Souto de Moura na Herdade de São Lourenço o Barrocal in https://www.domusweb.it/it/speciali/biennale/2018/eduardo-souto-de-moura-e-il-padiglione-svizzero-vincono-il-leone-d-oro-alla-biennale-2018.html
52 O complexo reabilitado de São Lourenço do Barrocal in https://barrocal.pt/pt/
81 The enviroment Bubble, François Dallegegret. *Home is not a house in https://www.architectural-review.com/archive/the-big-rethink-archive/the-big-rethink-revisited-becoming-earthlings*

89 Eduardo Chillida, 'Sem título', 1996. Relação entre planos cheios in https://fr.artprice.com/place-de-marche/958524/eduardo-chillida/estampe-multiple/sin-titulo
90 Eduardo Chillida - 'Saludo a parmenides - II', 1998. Cheio, vazio, reflexão para o pátio in https://www.artsy.net/show/zeit-contemporary-art-eduardo-chillida-on-paper?sort=partner_show_position

91 Referência às composições volumétricas na arquitectura alentejana in George, Frederico, Azevedo, António, Mata Antunes, Alfredo. Zona 5 in *Arquitectura Popular em Portugal, volume 2.* Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 2014, P.225
92 A verticalidade das chaminés George, Frederico, Azevedo, António, Mata Antunes, Alfredo. Zona 5 in *Arquitectura Popular em Portugal, volume 2.* Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 2014, P.227
93 Richard Serra, 'Ramble', 2014. Referência a composições de planos in https://artreview.com/jan-feb-2015-review-richard-serra/

94 Gordon Matta-Clark, ‘Office Baroque, 5th floor looking down’, 1977 in https://www.nytimes.com/2007/02/23/arts/design/23matt.html
95 Frank Lloyd Wright, ‘Falling Water’. Relação e simbiose entre os elementos e a ideia in https://www.dezeen.com/2017/06/07/fallingwater-frank--lloyd-wright-pennsylvania-house-usa-150th-birthday/
99 Eduardo Chillida, ‘Gurutz-VIII’, 2000. Referência a uma composição chio/ vazio in https://www.inigoart.com/february-art-gallery-highlights-in--london/
100 Eduardo Chillida, ‘Sendotasun’, 1972 in https://grabados-chillida.com/index.ht

Nota: As restantes imagens são de autoria do Autor.