

MESTRADO INTEGRADO
ARQUITETURA

Habitar a Rotina

Maria João Marto Guedes

M
2025



Habitar a Rotina
Maria João Marto Guedes

FACULDADE DE ARQUITETURA



AGRADECIMENTOS

Ao Professor Gonçalo Furtado e ao Professor Manuel Mendes pelo acompanhamento. À arquiteta Helena Azeredo e ao arquiteto Carlos Gomes pelas memórias. Ao Professor António Madureira e ao Professor Manuel Correia Fernandes pelas conversas. À Dra. Teresa Godinho e à Sra. Alice Peixoto do Centro de Documentação da FAUP, ao Sr. João Figueira da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbekian e ao Sr. José Fernandes pela documentação.

Por considerar que me encontro nas palavras aqui escritas, deixo um agradecimento a quem me ajuda a arranjar os termos certos. À mãe, ao mano, à Inês, ao Sr. E, ao João e à Xana. À Bea, ao Paulo, à Carolina e à Franca. Aos amigos do Cineclube, ao Martim e ao Daniele Mainetti.



Fig.0.1. Avó.
(Fonte: Imagem do autor.)

A presente dissertação foi apresentada no dia 11 de novembro de 2025, sendo o júri constituído por:

Presidente: Prof. Doutor José Pedro Ovelheiro Marques de Sousa

Arguente: Doutor Pedro Flores Alves dos Santos

Orientador: Prof. Doutor Gonçalo Miguel Furtado Cardoso Lopes

O júri atribuiu a classificação final de 20 (vinte) valores.

ÍNDICE

Abstract / Resumo	06
0. Introdução	09
1. Do pensamento sobre o habitar	15
1.1. A condição da domesticidade	17
1.2. O lugar do hábito	22
1.3. A construção de significado	25
2. Do pensamento pedagógico da Antropologia do Espaço	31
2.1. O contexto académico de Ricardo Pais na FAUP-UPV	33
2.2. Genealogia e discurso antropológico-espacial	46
2.3. Casa 1: Análise de um caso pedagógico	53
3. Da experiência projetual de cenografia do habitar	63
3.1. O contributo da cenografia e do desenho	66
3.2. Casa 2: Análise de um caso cenográfico	70
4. Considerações finais	80
5. Lista bibliográfica, dramatúrgica e webgráfica	86
6. Lista de imagens	88

ABSTRACT

This architectural dissertation, entitled *Inhabiting the Routine*, is dedicated to the study of the relationship between habit and routine. Drawing on the etymological origins of *habitus*, a way of being, and *rota*, the repetition that structures inhabiting, the research argues that architecture can be conceived from the perspective of how everyday practices shape the experience of space.

Inhabiting the Routine focuses on a critical examination of domesticity, understood from the dynamic relationship between inhabitant and dweller — in accordance with the theoretical contributions of Michel de Certeau and Gaston Bachelard, for whom ordinary gestures, when observed closely, reveal the poetics of everyday life.

The research is **structured** in three chapters. The central **objective** is to understand the implications of everyday practices on the design and use of space, as well as to reflect on the role of the home as a support and expression of daily life.

The first chapter, *On the thought of dwelling*, establishes a theoretical foundation that combines contributions from anthropology, philosophy, and phenomenology. This chapter highlights the relationship between *humankind/space*, problematized and presented in the architectural training developed at the Porto School. The second chapter, *On the pedagogical thought of the Anthropology of Space* focuses on the teachings of director Ricardo Pais, the origins of the Viseu Pedagogical Unit, and the analysis of *House I*, used as a case study. The third chapter, *On the design experience of Inhabiting Scenography*, addresses the transition to the realm of architectural practice and culminates in the design of a stage production. In this experience, the architect's craft is called upon to embody previously developed concepts, allowing the theoretically reflected condition of inhabiting to be tested on stage.

The **methodology** combines critical bibliographical analysis, historical research in relevant archives (the General Archives of the Faculty of Architecture of the University of Porto, the Viriato Theater, and the Fundação Calouste Gulbenkian), and artistic creation, allowing for the articulation of theory and practice.

Finally, the **final considerations** provide a space for critical reflection, combining the synthesis of content with an analysis of the achievement of objectives, culminating in the projection of a horizon of continuity.

RESUMO

A presente dissertação em arquitetura, intitulada *Habitar a Rotina*, dedica-se ao estudo da relação entre hábito e rotina. Partindo das origens etimológicas de *habitus*, modo de estar, e *rota*, a repetição que estrutura o habitar, a investigação defende que a arquitetura pode ser pensada a partir da forma como as práticas quotidianas configuram a experiência do espaço.

Habitar a Rotina centra-se numa auscultação crítica da domesticidade, entendida a partir da relação dinâmica entre *habitante-habitar* — de acordo com os contributos teóricos de Michel de Certeau e Gaston Bachelard, para quem os gestos ordinários, quando observados com atenção, revelam poéticas do quotidiano.

A **estrutura** da investigação desenvolve-se em três capítulos. O **objetivo** central consiste em compreender as implicações das práticas diárias do quotidiano na conceção e no uso do espaço, assim como refletir sobre o papel da casa como suporte e expressão da vida diária.

O primeiro capítulo, *Do pensamento sobre o habitar*, estabelece uma base teórica que articula contributos da antropologia, da filosofia e da fenomenologia. Nesse percurso, destaca-se a relação entre o *homem/espço*, problematizada e exposta ao nível da formação arquitetónica desenvolvida na Escola do Porto. O segundo capítulo, *Do pensamento pedagógico da Antropologia do Espaço*, incide sobre o ensino do encenador Ricardo Pais, a origem da Unidade Pedagógica de Viseu, e a análise da *Casa I*, tomada como caso de estudo. O terceiro capítulo, *Da experiência projetual de cenografia do habitar*, situa-se na transição para o domínio da prática arquitetónica e culmina na elaboração projetual de uma criação cénica para teatro. Nesta experiência, o ofício do arquiteto é convocado para corporizar os conceitos previamente desenvolvidos, permitindo que a condição do habitar refletida teoricamente seja testada em palco.

A **metodologia** combina o estudo crítico da bibliografia, a investigação histórica em arquivos relevantes (Arquivo Geral da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Teatro Viriato, Fundação Calouste Gulbenkian) e a criação artística, permitindo articular teoria e prática.

Por último, as **considerações finais** constituem um espaço de reflexão crítica, articulando a síntese de conteúdos com uma análise da concretização dos objetivos, culminando na projeção de um horizonte de continuidade.

0. – INTRODUÇÃO

O mundo pode ser compreendido através de múltiplas áreas de conhecimento, tais como ciência, filosofia, política, psicologia. A arquitetura, enquanto disciplina que opera no espaço, exige do arquiteto uma atenção particular ao espaço doméstico: desenhar com consciência é compreender *o que faz uma casa*¹. Tal compreensão não se limita a parâmetros disciplinares, exigindo conhecimento dos modos de viver e das rotinas que definem o habitar. *Habitar a Rotina* centra-se numa auscultação crítica da domesticidade, entendida a partir da relação dinâmica entre *habitante-habitar*.

Partindo das origens etimológicas de *habitus*, modo de estar, e *rota*, a repetição que estrutura o habitar, a investigação defende que a arquitetura pode ser pensada a partir da forma como as práticas quotidianas configuram a experiência do espaço. Enquanto o hábito origina a repetição, a rotina adquire sentido quando é experienciada por um corpo que nela reconhece um ritmo. A arquitetura, enquanto estrutura física do espaço vivido, influencia este processo.

Neste contexto, a Antropologia do Espaço surge como campo representante do enquadramento do estudo, uma vez que se centra na observação dos comportamentos que se inscrevem nos espaços construídos, permitindo compreender como os lugares se tornam significativos. O **objetivo** principal da presente dissertação passa por compreender as implicações do quotidiano da experiência habitacional, em prol do ofício, assim como refletir sobre o papel da casa como suporte e expressão da vida diária [vd. Fig.0.2].

A redação desta investigação iniciou-se com uma reflexão prévia sugerida pelo então orientador Manuel Mendes, a partir de um estudo centrado na casa de família, que abaixo se partilha. Durante algum tempo, a sua observação permitiu entender como a vida quotidiana se inscreve na matéria da construção, tal como a importância do gesto na produção do espaço [vd. Anexo 1]. Esse estudo tornou-se, mais tarde, um anexo complementar à presente prova, sustento das reflexões apresentadas. Sobre este caso de estudo, ponto de partida, a investigação alargou-se para uma reflexão mais ampla, que cruza a experiência doméstica com o pensamento teórico, com a pedagogia arquitetónica e com a criação artística.

1. João Gaspar, *O Que Faz Uma Casa? Notas Sobre a Arte De Habitar* (Porto: Dissertação MIArq, 2013).



Fig.0.2. “Abitare è essere ovunque a casa propria”/“Habitar é estar em casa em todo o lado”. Ugo La Pietra (Giulianova: 1968).

(Fonte: <https://ugolapietra.com/en/the-1970s/>)

A **estrutura** organiza-se em três capítulos, que oferecem uma continuidade ao anterior. Aprofundando os conceitos destacados, ainda que a partir de léxicos e metodologias distintas (adiante enumeradas), esta progressão permite pensar a arquitetura como uma arte multidisciplinar.

O capítulo I, *Do pensamento sobre o habitar*, é composto por três subcapítulos: *A condição da domesticidade*, *O lugar do hábito* e *A construção de significado*. Constitui a base teórica da investigação, reunindo contributos da filosofia, da antropologia e da fenomenologia para pensar a casa como construção, e também o imaterial — pensa-se o arquiteto enquanto mediador desse espaço biográfico, entre o visível e o invisível. Nele, são estudados autores que abordam modos de observar as narrativas presentes no quotidiano: no primeiro subcapítulo, Gaston Bachelard traz-nos a definição de *morada*, Michel de Certeau a prática do *quotidiano* e Ludwig Wittgenstein o conceito de *gesto*. Na segunda parte, soma-se a análise linguística portuguesa de *coordenada*, e as terminologias de *espaço* e *tempo* por Fernando Távora. Por último, o capítulo traz-nos as definições de *belo* e *sagrado* de Umberto Eco e o conceito de *signo* por Ernest Cassirer.

Ainda que grande parte destes autores não exerçam a arquitetura como ofício, dedicaram-se a questionar o mesmo fim: pensar o espaço. A terminologia acima identificada como essencial para a compreensão da presente prova, revela-se útil para a articulação com outros conceitos desenvolvidos por autores de referência no campo da pedagogia e da cenografia, que veremos provir no segundo e no terceiro capítulo, tais como o uso de *espaço* que Filomena Silvano toma para descrever o conceito de *práticas sociais*.

O capítulo II, *Do pensamento pedagógico da Antropologia do Espaço*, é constituído por três subcapítulos: *o contexto académico de Ricardo Pais na FAUP-UPV*, *Genealogia e discurso antropológico-espacial* e *Casa 1: Análise de um caso pedagógico*. Concentra-se na pedagogia da disciplina de *Antropologia do Espaço*, na Unidade Pedagógica de Viseu, lecionada pelo encenador Ricardo Pais. Focando a sua contribuição enquanto docente, o cruzamento entre teatro e arquitetura permite pensar o espaço como dispositivo dramático e, sobretudo, como projeto cénico. A **metodologia** assenta numa investigação de arquivo, realizada sobre o Arquivo Geral e o Centro de Documentação da Faculdade de arquitetura do Porto, a Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, o Teatro Viriato de Viseu, e em entrevistas realizadas durante o processo, particulares e integrantes do projeto *Conversas Sobre a Escola do Porto*, de Gonçalo Furtado. A compilação conjunta das informações obtidas visa um contributo para o entendimento de como o ensino da arquitetura pode incorporar

práticas experimentais, associadas ao contexto académico de Viseu, que partem do habitar como fundamento.

O capítulo III, *Da experiência projetual de cenografia do habitar*, é constituído por dois subcapítulos: *O contributo da cenografia e do desenho* e *Casa 2: Análise de um caso cenográfico*, onde se apresenta uma criação arquitetónica para teatro, proveniente de uma experiência paralela com o período de realização da presente dissertação. Enquanto exercício de aproximação à domesticidade encenada, evolui para o campo da fusão entre arquitetura e teatro, mais precisamente cenografia e encenação. Este capítulo iniciou-se com uma reflexão prévia baseada noutros escritos, que permitiram adquirir conhecimento imediato sobre a matéria, sendo iniciado por um estudo prévio.

No caso prático apresentado no segundo texto do subcapítulo, é construída uma casa em cena, que se desenvolveu enquanto metáfora e matéria do texto da peça *O Que Sobra Para Ser Casa*. A dramaturgia do espaço doméstico é aqui trabalhada como linguagem visual e suporte teórico explorando, entre as diversas cenas, o modo como o espaço pode contar histórias de habitação, abandono e reconstrução — em ressonância os autores que atravessam e fundamentam o capítulo: a obra de John Hejduk é aqui convocada pela forma como aproxima o desenho arquitetónico da experiência cénica, propondo construções que são também narrativas e personagens; Dziga Vertov, apoia o pensamento do espaço como palco de exposição do inconsciente humano.

Em conjunto, os capítulos oferecem uma proposta de aproximação à experiência do habitar; a dissertação não pretende oferecer uma resposta definitiva à pergunta “*o que faz uma casa?*”, mas propor caminhos de aproximação, e um contributo para a vertente prática do ofício. É, acima de tudo, um ensaio arquitetónico — e uma proposta pluridisciplinar de aprendizagem.

No término da prova serão apresentadas as *Conclusões finais*, onde se procederá a uma síntese dos conhecimentos desenvolvidos e à análise dos objetivos a que esta prova se propõe. Em suma, o primeiro capítulo procura compreender a teoria multidisciplinar da prática arquitetónica, apoiando-se em contributos oriundos de um amplo estudo bibliográfico, constituído por autores que contribuem para o pensamento do espaço. O segundo capítulo enumera o segundo objetivo: dedica-se ao estudo do contexto pedagógico, relacionando a disciplina de Antropologia do Espaço com o enquadramento académico da Unidade Pedagógica de Viseu, tomando como base a leitura de casos práticos e uma investigação em arquivo; o terceiro objetivo é a apresentação de uma criação cénica para teatro, assumida como desdobramento prático da reflexão teórica, onde a cenografia se afirma como linguagem de aproximação ao habitar.

A casa-berço é um espaço de família, que permitiu estudar um léxico de vivências quotidianas.

Inserida num quintal familiar que reúne três casas, pode aceder-se por dois pontos: Ao contrário do carácter convidativo da entrada principal, a entrada estreita intimida quem não conhece o lugar, como se a largura do percurso distinguisse a violência da invasão.

Erguida nos anos 60, a modernidade ressentia-se pelo pavimento: Pedras assentes sobre brita que, antes dedicadas ao passo humano, se ajustam ao automóvel [1]. A terra arável cede ao traço utilitário e a memória agrícola permanece nos interstícios das casas e nas áreas sobranceiras. Uma leitura sobre esta casa permite identificar que modernizar é sobrepor, mas nunca apagar inteiramente a sua constituição.

O volume principal é marcado por telhas e pináculos ornamentais. No exterior, a casa mostra um reboco branco cruzado por uma faixa amarela. É uma das “*muitas simpáticas casinhas à beira da estrada*” que Raul Lino descreve (Raul Lino, 1992), a esforçar-se para cumprir fielmente a aparência inicial. Pode ser vista como uma peça da doutrina por excelência do movimento da Casa Portuguesa: Situadas em campos nos limites da cidade, adaptam-se ao seu crescimento, cumprindo modelos para que não destoem do conjunto.

A sul da casa, surge a porta principal que, escondida da estrada, garante sossego [2]. Na parede, a mesma tinta amarela e um banco corrido ladeado por um canteiro e pelo umbral da porta. Sem ombreiras rígidas, os primeiros espaços tornam-se permeáveis às dinâmicas sazonais: No inverno, o vizinho é convidado aos aposentos de madeira, mais quentes [3]; No verão, o convívio restringe-se ao banco amarelo, ponto de encontro breve. O uso é sobretudo prático, altera a intimidade e a duração das visitas. O espaço interior lê-se pela parede forrada a madeira e, de frente, o banco da entrada, coberto por um tapete artesanal feito à medida.

A entrada faz-se pela cozinha que, em posição de rótula, comunica com o exterior e com o piso noturno [4]. Nos dias quentes, a porta permanece aberta; Podem ouvir-se todas as outras repercussões dos ritmos domésticos que compõem as sonoridades do quotidiano: Quase sempre, a torneira mal fechada, os cozinhados ao lume, e o eco do metal das escadas. A atividade na cozinha é auxiliada pela cave, a pequena sala que resultou de uma escavação, para encontrar uma área em falta. Uma câmara inicial permite o acerto entre a diferença de pisos (60cm); No centro deste compartimento, uma mesa; Nas laterais, armários, também eles construídos sobre um pretexto de adaptação do espaço. O maior armário é composto pela sobreposição de duas tábuas sobre duas cadeiras, posicionadas frente a frente [5].

A partir da cozinha lança-se uma escadaria para o piso das lidas noturnas. No pavimento, um papel autocolante imita as pedras exteriores. As paredes são forradas com o lambril de madeira de recorrente carácter nos espaços de maior conforto da casa e, toda a carpintaria tem mão do avô (lambril, portas e molduras). A primeira sala é o canto social que contém a lareira de canto, a porta para o sótão e a porta para os quartos. Nela lê-se a tentativa de perpetuar o ciclo de momentos em família, a uma curta distância da televisão, para auxiliar um qualquer aborrecimento [6].

O abandono do uso das divisões viradas para a estrada advém das práxis (o quarto do avô [7], uma sala de jantar [8] e a sala do telefone [9]): o quarto do avô mantém-se como depósito de roupas; a antiga sala de jantar afirma móveis e recordações singulares já sem história; a sala do telefone, mantém imóvel o ofício da sua constituição — a sala onde se podia chegar a qualquer parte do mundo com mensagens, notícias e cartas.

No corredor estreito e comprido, quem por lá anda, pouco para. Os únicos pertences do corredor são as portas, os interruptores, a lâmpada e o baú de madeira em frente à porta que não se abre. Nele, o ir dormir pontua o único quarto em uso. É no quarto que existem fotografias das gentes que fazem a casa tornar-se mais vazia, lembrando que quando a família cresce o espaço se torna pequeno, ou que quando a família diminui ele se torna gigante. Nos primórdios, três quartos terão servido cinco, e hoje três quartos servem um, sob uma presença constante da falta de dois.

Regressando à sala, pode aceder-se ao sótão [10]. Esta sobrecâmara permite vislumbrar o forte vigamento, intacto desde os primórdios da construção. Nele participa-se da sólida geometria do carpinteiro. É um espaço que se revisita, e onde se revivem as recordações. São várias as nuances psicológicas, mas na verdade, o ser humano prudente pouco ousa aventurar-se no sótão. São vários os elementos que remetem ao passado no sótão: Entre trocas de moradas, os elementos que acompanharam as casas da geração que nasceu na casa-berço, foram perdendo o sentido do lugar (posteriormente, voltam ali, por não pertencerem a mais nenhuma). O pensamento mora além e percorre a casa sem esforço motor, ditando que ali em cima (no sótão) jazem as memórias dos itens defuntos, que ponderamos reencontrar.



(Legenda: Planta piso 01. Planta piso 00. Desenho do pavimento exterior, do armário da cave e no banco da entrada. Fotografias da casa.)

(Fonte: Imagens do autor.)

1. – DO PENSAMENTO SOBRE O HABITAR



Fig.1.1. Laura e Brady.
Abelardo Morell (1994).
(Fonte: <https://www.jacksonfineart.com/artists/abelardo-morell>.)

1.0. – NOTA INTRODUTÓRIA

Como avançado na introdução, o capítulo *Do pensamento sobre o habitar* é composto por 3 textos: o primeiro texto, *A condição da domesticidade*, aborda as relações entre o ser humano e o espaço habitado; o segundo, *O lugar do hábito*, reflete sobre como o corpo se inscreve no espaço e no tempo, situando as dimensões que definem o habitar. O terceiro, *A construção de significado*, seguirá por abordar a questão do belo, do sagrado e do signo nas vivências humanas. Este capítulo incide nos conceitos adquiridos durante o percurso académico, prefazendo uma base teórica que sustenta o desenvolvimento tomado nos capítulos seguintes.

Como nota introdutória interessa sobretudo entender a ideia de *morada* que, segundo Gaston Bachelard, constitui uma abordagem fenomenológica da *condição da domesticidade*. O autor lembra-nos que a casa está em nós, tanto quanto estamos nela: “*basta uma observação preliminar: uma gaveta vazia é inimaginável. Pode apenas ser pensada. E para nós, que temos de descrever o que se imagina antes do que se conhece, o que se sonha antes do que se verifica, todos os armários estão cheios*”². A imagem compreendida nesta citação abre caminho para a compreensão de que os espaços mais comuns (gaveta, armário, ou quarto) se tornam significativos pelo imaginário, antes mesmo da razão.

2. Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço* (São Paulo: Martins Fontes, 1998), p.21.

Interessa ainda identificar que este capítulo irá reunir contributos da antropologia, da filosofia e da fenomenologia, para pensar a casa como uma construção imaterial. Para tal, serão convocados diversos autores que contribuem para o pensamento arquitetónico, tais como Michel de Certeau, Maria Filomena Molder e Friedrich Hegel.

1.1. – A CONDIÇÃO DA DOMESTICIDADE

O subcapítulo apresentado propõe uma delimitação teórica sobre *A condição da domesticidade*, entendida como a relação que se estabelece entre o sujeito e o espaço habitado. Através da observação da casa enquanto realidade construída e vivida, pretende-se pensar esta condição como operação complexa, onde se articula a materialidade do espaço, o ritmo quotidiano e a composição individual. Para estabelecer este quadro, apresentam-se três noções fundamentais: a análise de Gaston Bachelard sobre *morar*, a significância do *quotidiano* para Michel de Certeau e a definição de *gesto*, esclarecida por Ludwig Wittgenstein.

Morar

*“Analisada nos horizontes históricos mais diversos, parece que a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo. (...) há um sentido em tomar a casa como um instrumento de análise para a alma humana. (...) A nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das «casas», dos «aposentos», aprendemos a «morar» em nós mesmos”*³.

3. Gaston Bachelard, *Op.cit.* p.20.

Quotidiano

*“[falamos das] práticas estranhas ao espaço «geométrico» ou «geográfico» das construções visuais, panóplas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de «operações», a «uma outra espacialidade» (...) antropológica, poética e mítica do espaço”*⁴.

4. Michel de Certeau, *A Invenção do Quotidiano: Artes de Fazer*, (Petrópolis: Edições Vozes, 1998), p.172.

Gesto

*“A arquitetura é um gesto. Nem todo o movimento adequado do corpo humano é um gesto. Como tão pouco qualquer edifício é arquitetura”*⁵.

5. (Madrid: Editorial Esposa Calpe, S. A., 1995), p.93.

Ao sublinhar a casa como topografia do íntimo, Gaston Bachelard (1884-1962), poeta e filósofo francês, introduz o conceito de *morada* como território de aprendizagem, sustentando que compreender a casa é, em certa medida, compreender a própria condição humana. Nessa linha de reflexão, Michel Certeau (1925-1986), historiador francês, acrescenta que o quotidiano constitui um palco para operações práticas que transcendem a dimensão geométrica da arquitetura, permitindo o estudo de dinâmicas de ordem antropológica. Sobre o último conceito identificado, é pertinente destacar também a perspectiva do filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951), que nos explica que certos gestos constituem atos impregnados de sentido, capazes de elevar meros movimentos físicos a práticas significantes. Estes excertos permitem enquadrar a

reflexão que se pretende: morar é um dos gestos quotidianos do homem, desde o início da sua existência, pois “antes de ser “largado no mundo”, como o professam metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, nos nossos devaneios, ela é um grande berço. (...) a vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa”⁶.

6. Gaston Bachelard, *Op.cit.* p.26.

Gaston Bachelard propõe na sua obra *A Poética do Espaço* uma topoanálise que interliga os conceitos de espaço e memória. A sua abordagem interdisciplinar permeia a filosofia e psicologia, numa exploração do *devoir poético* (as mudanças pelas quais passam as coisas). Bachelard defende que o devaneio, a imagem mental, é essencial na fundamentação dos gestos no espaço, e que para isso, “basta habitá-lo com a imaginação”⁷:

7. François Dagognet, *Bachelard* (Lisboa: edições 70, 1970), p.83.

“(...) compreenderemos que a imaginação tenha necessidade permanente da dialética. Para uma imaginação bem dualizada, os conceitos não são centros de imagens que se acumulam por semelhança; os conceitos são pontos de cruzamento de imagens, cruzamentos a ângulo reto, incisivos, decisivos”⁸.

8. *Ibid.*, p.85.

Em pesquisas psicanalistas como Bachelard nos apresenta, onde refere que a imagem é “a dádiva de uma consciência”⁹, identificamos um método de análise da **identidade do habitar**: o ato de morar, inserido num contexto doméstico, é uma condição individual de cada ser. Para o autor, a casa é um dos fatores de integração do pensamento, tomando como exemplo a sua sugestão de que a casa natal constitui uma matriz fundamental dos gestos de cada ser humano, transportados para todas as casas subsequentes. Na sua perspetiva, os espaços habitados moldam identidades: concretizam o nosso autorretrato, não apenas como um lugar físico, mas um complexo emocional e simbólico:

9. Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*. (São Paulo: Martins Fontes, 1998), p.4.

“As sucessivas casas onde vivemos mais tarde banalizam os nossos gestos. Mas ficamos muito surpresos, se entrarmos na velha casa, depois de décadas de odisséia, ao ver que os melhores gestos, os primeiros gestos, estão subitamente vivos. Em suma, a casa natal inscreveu em nós a hierarquia das várias funções do habitar. (...) A palavra hábito é uma palavra demasiado gasta para expressar aquele vínculo apaixonado do nosso corpo que não esquece a casa”¹⁰.

10. *Ibid.*, p.28.



Fig.1.2 “Architecture comes from The Making of a room”. Louis Kahn (1971). (Fonte: <https://www.moma.org>.)

De acordo com o autor, Louis I. Kahn (1901-1974), apresenta em 1971 a frase “O quarto é o espaço da mente” [vd. Fig.1.2], reforçando que umas das principais funções do espaço construído é sustentar a experiência humana. Numa análise da sua ideologia:

“No sentido de uma ontologia antropológica, o quarto de Kahn era o cenário de uma relação humana fundamental, uma unidade do mundo-da-vida em que o espaço pertence a dois seres humanos que definem a interação social (...). A afirmação sugere um parentesco concetual com o raumplan de Adolf Loos e com as propriedades oníricas de certos espaços, tal como observadas por Gaston

Bachelard”¹¹.

Numa outra leitura sobre o espaço das *relações humanas*, Álvaro Siza Vieira (n.1933), o mais destacado arquiteto português com uma forte contribuição para o ensino ontológico (metafísica do ser) e **pensamento do espaço**, descreve em *01 textos*¹² que o *ato heróico* de possuir uma casa exige compreendê-la como um ofício a tempo inteiro, que envolve compromissos. Todos os *vultos de ser*, todos os acontecimentos, avarias e estragos, são condicionantes que invadem as ambições do habitante:

*“Viver numa casa, numa casa autêntica, é ofício a tempo inteiro. O dono da casa (...) domina todas as artes e profissões, é especialista em física, em química, é jurista — ou não sobrevive”*¹³.

Revogada pela necessária prática, a habitabilidade de um espaço não se resume à sua ocupação. Siza leva-nos a assumir a casa como uma realização onde o morador compõe o morar, e o morar compõe o morador. Esta simbiose permite aceitar que o conforto, a qualidade de vida, a segurança e o privado são alguns dos resultados pretendidos desta composição mútua.

A necessidade justifica e altera o espaço, estabelecendo a continuidade do lugar — signo desse “*ofício a tempo inteiro*”. O ofício idealizado pelo Homem não é livre de tensões, uma vez que os espaços que organiza estão sujeitos a uma multiplicidade de fatores (climáticos, culturais, históricos, psicológicos) que escapam ao seu controlo. Fernando Távora (1923-2005), ao afirmar que “*o espaço organizado pelo homem é condicionado na sua organização mas, uma vez organizado, passa a ser comodidade de estudo*”¹⁴, expõe essa duplicidade: o Homem projeta o espaço para servir as suas necessidades, mas ao viver nele, vê-se transformado pelo ambiente que ele próprio concebeu. Diz-nos: “*os homens fazem as casas. As casas fazem os homens*”¹⁵. Este mote permite aludir à definição da “*arte do arquiteto*”, esboçado por Fernando Távora: “*ARCHE + TECTANO*” condensa a etimologia e o sentido primeiro de *archi-tectus* como aquele que constrói a partir do princípio, isto é, a partir do fundamento [vd. Fig.1.3].

Este compromisso evidencia a capacidade de ressignificação do espaço através da vivência quotidiana. Neste processo, a casa e o habitante estabelecem uma relação recíproca: Hans Cornelissen afirma que “*o facto de todos vivermos num lugar torna o habitar um hábito. O habitar é, em princípio, uma redefinição contínua*”¹⁶. As ações quotidianas — compreendidas enquanto movimentos voluntários que estruturam a experiência do espaço — revelam o papel operativo do gesto; embora impercetíveis, essas práticas definem a configuração física do lugar e o seu valor simbólico.

Atentemos às palavras de Henri Bergson: “*veremos que a inteligência humana se*

11. George Marcus, sinopse da exposição *Louis I. Kahn: The Making of a Room* (Filadélfia: Universidade da Pensilvânia, 2009).

12. Álvaro Siza Vieira, *01 Textos: Álvaro Siza* (Lisboa: A. M. Pereira, 2019).

13. Ibid, p.133.

14. Fernando Távora, *Da Organização do Espaço* (Porto: FAUP publicações, 2008), p.21.

15. Manuel Mendes, *Fernando Távora: “Minha Casa” | Prólogo* (Porto: FMS, 2013), p.[C3]_68.

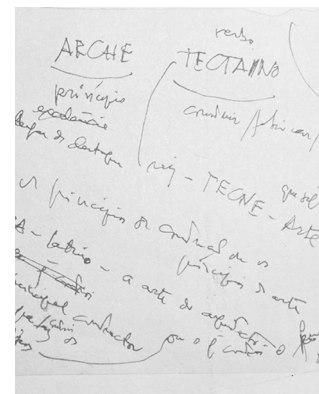


Fig.1.3 “Arche+Tectano”. (Princípio + Construir, fabricar, criar) Fernando Távora, S.d.
(Fonte: Manuel Mendes (coord.), *Fernando Távora: “Minha Casa”* (Porto: FMS 2013).)

16. Hans Cornelissen, *Dwelling as a Figure of Thought* (Amsterdão: SUN Publishers, 2005), p.7.

sente à vontade entre os objetos inertes, mais especialmente entre os sólidos; (...) De facto sentimos que nenhuma das categorias do nosso pensamento – unidade, multiplicidade, casualidade mecânica, finalidade inteligente, etc. – se aplica às coisas da vida: quem pode dizer onde começa ou termina a individualidade (...) É inútil tentar integrar o vivente em qualquer uma das nossas molduras. (...) E, normalmente, quando a experiência acaba por mostrar-nos como a vida procede para obter um determinado resultado, vemos que a sua maneira de operar é precisamente aquela sobre a qual nunca tínhamos pensado”¹⁷.

17. Henri Bergson, *A Evolução Criadora* (São Paulo: Martins Fontes, 2005), p.336.

Habitar não é, portanto, um ato neutro, nem se resume à ocupação de um lugar. Para o presente subcapítulo, interessa também abordar o autor da definição de *quotidiano* apresentada. Michel de Certeau, em *A Invenção do Quotidiano*¹⁸, oferece uma visão acerca da *rotina* enquanto campo prático e criativo. Os atos quotidianos produzem significado e estruturam o espaço de forma não planeada: comer, escrever, repousar, ou reorganizar um móvel são ações que inscrevem o tempo e o corpo no espaço. Estas práticas, invisíveis à escala da arquitetura tradicional, são fundamentais para compreender a dimensão simbólica e operativa do ofício.

18. Michel de Certeau, Op.cit.

Nas palavras de Certeau: “um lugar habitado pela mesma pessoa durante um certo período desenha um retrato fiel, a partir dos objetos (presentes e ausentes) e dos usos que eles pressupõem. (...) a maneira de organizar o espaço disponível, quão exíguo seja ele, e de distribuir as diferentes funções quotidianas (refeição, quarto-de-banho, entretenimento, estudo, lazer, repouso), tudo isto compõe uma «receita de vida»”¹⁹.

19. Michel de Certeau, Op.cit. p.175.

Sobre uma perspetiva idêntica, interessa abordar Ludwig Wittgenstein, que apresenta o *gesto* numa perspetiva mais complexa. Aplicado à arquitetura, é a prática que atribui valor aos espaços através da experiência. A casa é, nesse sentido, resultado de um conjunto de usos, desvios e reaproveitamentos. Numa análise da obra de Wittgenstein feita por Filomena Molder, pode ler-se: “se nos lembrarmos que uma palavra, uma casa, um ritual, uma peça musical só podem exprimir-se se não foram arrancados do elemento vivo — esta trama de ações e reações engendrada pelos jogos de linguagem e pelas quais eles são constituídos —, no qual se escuta e se vê a vida humana desabrochar, estamos preparados para a introdução do conceito de gesto”²⁰.

20. Maria Filomena Molder, *A arquitetura é um gesto: Variações sobre o motivo wittgensteiniano* (S.l.: Sr. Teste, 2021), p.21.

As palavras, para Wittgenstein, como as rotinas para Certeau, são suscetíveis a diferentes interpretações. A definição do habitar pode envolver um jogo de apropriações: Wittgenstein oferece um fundamento filosófico para compreender a ideia de que o morar é construído por um conjunto de práticas que, assim como o uso da linguagem, depende de interações quotidianas para assumir contornos próprios; propõe uma visão em que a arquitetura e a filosofia se conectam como “um trabalho sobre si próprio”²¹. Nesse

21. Ibid, p.11.

processo, o uso do espaço vai além da lógica funcional que poderia ter determinado o ambiente onde é implicado. Torna-se evidente que “*nas deliberadas subversões de uso promovidas sob a designação de détournement*”²² (desvio, apropriação), o espaço pode ser reinterpretado e desafiado nas suas convenções e significados originais. “*Neste sentido, caberá à boa arquitetura potenciar o uso, mais do que determinar formas*”²³.

A condição do morar é entendida como um processo de constante negociação entre a ordem (estratégia) e a adaptação criativa (tática). O morar torna-se, na sua força de ser, o ato que dá vida ao espaço, onde o físico e o simbólico se encontram. Apropriando-nos do ponto de vista de Wittgenstein, essa sobreposição entre a teorização do raciocínio humano significativa com o espaço, corresponde a uma simultânea descrição do presente estudo tanto quanto da definição de habitante: “*o trabalho em filosofia — tal como muitas vezes o trabalho em arquitetura — é, na realidade, mais um trabalho sobre si próprio: sobre a nossa própria interpretação. Sobre a nossa maneira de ver as coisas (e sobre o que delas se espera)*”²⁴.

Tecendo algumas considerações sobre o gesto²⁵, Maria Filomena Molder (n.1950), filósofa portuguesa que explora temas de estética e fenomenologia, contribui para enriquecer o diálogo casa-quotidiano. Apresenta-nos o conceito de gesto como um ato carregado de significados, escolhas culturais e subjetividades que moldam como interagimos e causamos impacto num ambiente. Molder apresenta-nos uma aplicação do conceito num caso prático, a partir do gesto arquitetónico presente na conceção da única obra de arquitetura de Wittgenstein: a casa para a sua irmã Gretl, em Kundmangasse [vd. Fig.1.4]. Influenciado pela crítica ao ornamento de Adolf Loos, o projeto assume a simplicidade como princípio ético e funcional.

Para Adolf Loos (1870-1933), especificamente no ensaio *Ornamento e Crime* (1908), o desenvolvimento cultural de uma sociedade poderia ser medido pela sua capacidade de renunciar ao supérfluo, privilegiando a simplicidade dos espaços. Wittgenstein, encarando o ornamento com uma perspetiva moderna capaz de ofuscar o dispensável, idolatra a simplicidade conjugada com a utilidade e a função. A casa para Gretl “*é o resultado evidente de um bom ouvido, de boas maneiras, da expressão de um grande entendimento*”²⁶, onde Wittgenstein reconhece os atos da domesticidade como fatores de uma procura arquitetónica: é possível verificar “*intimações da infância*”, onde a escala e a dimensão dos objetos (maçanetas, radiadores) tomam o corpo humano como unidade padrão. A arquitetura transcende a sua mera funcionalidade quando se torna um meio de expressão que fala da condição humana, onde se podem ler aplicadas essas mesmas interpretações dos movimentos do quotidiano. Para quem arquiteta o *habitar*, o sentido multiplica-se pelos estímulos do morador, sendo esse o espaço que a casa deve abranger.

22. José Capela, *0 + 6 Possibilidades* (Porto: Dafne, 2007), p.5.

23. Ibid, p.5.

24. Ludwig Wittgenstein, Op.cit. p.54.

25. Maria Filomena Molder, Op.cit.



Fig. 1.4. Exterior da casa Haus Wittgenstein.
Autor desconhecido (Viena, 1928)
(Fonte: <https://www.domusweb.it/en/speciali/novanta-anni/2018/ludwig-wittgenstein-philosopher-architect.html>.)

26. Ibid, p.12.

1.2. – O LUGAR DO HÁBITO

Abordada *A condição da domesticidade*, interessa investigar o que prefaz *O lugar do hábito*, condição que ocupa um espaço e um tempo. Partimos da análise de três noções que estruturam essa condição: a definição da língua portuguesa de *coordenada*, e a interpretação do conceito de *espaço* e de *tempo* por Fernando Távora (1923-2005):

Coordenada

“1. [Geometria] Cada uma das abcissas e ordenadas de um ponto, de uma linha ou duma superfície. (Mais usado no plural.) / 2. Cada um dos elementos que permitem uma posição num plano ou no espaço”²⁷.

27. “coordenada”, Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, Lisboa (Fonte: <https://dicionario.priberam.org/coordenada>).

Espaço

“A delapidação do espaço, que poderemos classificar de pecado contra o espaço, constitui, porventura, uma das maiores ofensas que o homem pode fazer tanto à natureza como a si próprio. Da existência desta possibilidade de ação negativa, em contraste com a possibilidade de uma ação positiva, resulta o drama do homem organizador do espaço, drama que constitui garantia de que esta é uma das mais altas funções que o homem pode atribuir-se”²⁸.

28. Fernando Távora (2008), Op.cit. p.27.

Tempo

“se ninguém me perguntar, sei o que é; mas, se precisar de explicar a alguém que mo pergunte, não sei. (...) Pisamos o mundo ocupando nele um canto a que chamamos de nosso. Parede, teto ou sombra - um porto seguro, confortável e de escala íntima suficiente para pertencermos um ao outro. (...) As formas criadas servem para prolongar o homem”²⁹.

29. Fernando Távora (2008), Op.cit. p.26.

Fernando Távora, importante figura do ensino da arquitetura portuguesa, refere que o *espaço* e o *tempo* são duas dimensões inseparáveis da experiência humana. O espaço, enquanto campo de possibilidades de intervenção, prefaz uma das mais altas responsabilidades do arquiteto. À luz da definição de *coordenada*, percebe-se o espaço e tempo como coordenadas existenciais, que situam o ser humano no mundo. O *hábito* dá-se precisamente nesse cruzamento repetido entre o corpo e o lugar: enquanto acontecimento prático, reflete-se consciente ou inconscientemente no quotidiano.

Na ótica da sociologia, Pierre Bourdieu (sociólogo francês, 1930-2002) evoca que o *habitus* se constrói no fazer, mas mantêm-se pela repetição que se torna estrutura de vida. Sendo uma matéria de difícil definição, interessa analisar espaços que

sustentam a compreensão do *lugar do hábito*: exemplos como a cabana ou o refúgio³⁰ mostram como o ser humano, ao delimitar um espaço, estabelece um perímetro de segurança. Essa primeira fixação temporal e espacial do homem no mundo, assinala uma ancoragem que surge como resposta às necessidades primárias de sobrevivência, tais como o abrigo e o conforto. É precisamente neste momento que ocorre uma transformação fundamental: a percepção de controlo, que se associa instintivamente à origem da casa enquanto ideia — deixamos de falar de *refúgio* para falar de *casa*. A imagem captada por Bernard Rudofsky (1905-1988), arquiteto e historiador social, “*Dia de mudança numa aldeia na Guiné*”[vd. Fig.1.5] reforça a noção de que se intitula por abrigo o que protege, definição acoplada a uma expressão imediata daquilo que o humano reconhece como essencial à sua sobrevivência. Nas suas palavras:

“ainda antes dos homens e das bestas andarem pela terra, já existia algum tipo de arquitetura, grosseiramente modelado pelas primeiras forças da criação (...) cavernas estão entre os primeiros abrigos dos homens, e talvez se tornem os últimos”³¹.

Segundo Joan van Dooren, arquiteto e académico em Delft, com base na sua participação no livro *Dwelling as a Figure of Thought*, editado por Hans Cornelissen, a pergunta *como vives?*³² trata-se de uma interrogação de índole simultaneamente espacial e ontológica: o modo como organizamos os nossos espaços revela mais do que uma geografia doméstica; expõe os modos de sentir, atravessados por diferentes configurações mentais que captam os pontos mais importantes de cada quotidiano. Essa metodologia transmite-nos que importa sobretudo a relação entre o espaço que experienciamos e a forma como o habitamos. No texto *At House*, van Dooren escreve:

“Estabelece-se assim a relação entre a posse de uma coisa (a habitação) e um estado de espírito quotidiano (habitar algures) (...) procuramos a satisfação ou a paz, estar livres e salvos do perigo. Para satisfazer esse desejo, criamos um espaço apropriado, construímos um edifício”³³.

A experiência de habitar o espaço é apresentada por Dooren, a partir da conferência de 1951 em Darmstadt, com o título *Construir, Habitar, Pensar*³⁴, por Martin Heidegger (1889-1976). A origem do termo *habitar* surge da combinação do termo saxónico *wuon*, que significa *residir em* e do termo do antigo inglês *wunian*, entendido como *estar confortável em*. A etimologia do alto-alemão da palavra usada para dizer *construir*, *bauen*, vem de *buan*, que significa *habitar*. Esta leitura etimológica promove o estado de espírito do significado de construção, num sentido de *permanecer, morar*. Heidegger esclarece-nos que “os significados nos contam algo sobre o estado em que as palavras foram constituídas”. Construir e habitar são conceitos inseparáveis: “os verbos *buri, büren, beuren, beuron* significam todos eles o habitar, as estâncias e circunstâncias do habitar. Sem dúvida, a

30. Luis Martinez Santa-Maria, *El Árbol, el Camino, el Estanque, ante la Casa* (Madrid: Arquithesis, 2004), p.14.

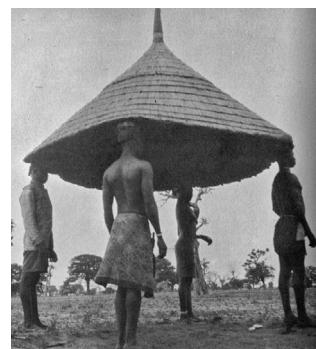


Fig.1.5. Dia de mudança numa aldeia na Guiné. Bernard Rudofsky, s.d.

(Fonte: Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects: a short introduction to Non-Pedigreed Architecture* (1987).)

31. Bernard Rudofsky, *Architecture without architects: a short introduction to Non-Pedigreed Architecture* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987), p.3.

32. Hans Cornelissen, Op.cit. p.19.

33. Ibid, 03 At House, p.19.

34. Martin Heidegger, *Construir, Habitar, Pensar* (Segunda Reunião de Darmstadt, G. Neste Pfulligen, 1954).

35. Martin Heidegger, Op.cit.

36. Kiefer, Wim Wenders, *Anselm: o Som do Tempo* (2023).



Fig.1.6. *Anselm: o Som do Tempo*. Wim Wenders (2023).
(Fonte: <https://medeiafilmes.com/>)

37. Gaston Bachelard, Op.cit. p.24.

38. Fernando Távora (2008), Op.cit. p.23.

39. Adam Sharr, *A Cabana de Heidegger* (Barcelona: Gustavo Gili, 2015).



Fig.1.7. A Cabana de Heidegger.
autor desconhecido (Floresta Negra, 1923).
(Fonte: <https://landscapetheory1.wordpress.com/tag/adalbert-stifter/>)

antiga palavra buan não diz apenas que construir é propriamente habitar, mas também nos acena como devemos pensar o habitar que aí se nomeia”³⁵. Em concordância, destaca-se o pensamento de Kiefer, no filme *Anselm: o Som do Tempo*, de Wim Wenders, “*A linguagem é a casa do Ser. Na sua casa habita o homem*”³⁶ [vd. Fig.1.6].

A casa, *o nosso canto do mundo*, aparenta uma idêntica complexidade: “*um verdadeiro cosmos, em toda a acepção do termo*”³⁷. No seu pensamento, Heidegger atribui valor à conexão entre o ser humano e a sua envolvente, relacionando o ato de habitar com uma forma de existência enraizada no mundo. Este entendimento do espaço como resposta à circunstância permite convocar a reflexão de Fernando Távora “*uma vez traduzida em forma organizadora de espaço, a mesma casa, que para existir teve de obedecer a um tão grande número de fatores, passa a ser o elemento condicionante*”, que nos esclarece que sobre esse panorama, a casa “*passa a construir também circunstância*”, destacando a importância da “*atitude tomada por quem a projetou*”³⁸. Fernando Távora lembra-nos que os hábitos moldam o nosso quotidiano e que, a procura do bem-estar começa pelo espaço.

Entende-se como importante contributo para este texto a *Cabana de Heidegger*³⁹, de Adam Sharr [vd. Fig.1.7]. Como menciona o título da obra, incide sobre a pequena cabana do filósofo alemão, situada na Selva Negra, na Alemanha, onde viveu e trabalhou durante cinco décadas. Sharr descreve-a através da hermenêutica filosófica, enquanto espaço projetado para pensar e onde se pensa. Como tal, a leitura que faz do espaço relaciona a intimidade espacial (entre Heidegger e a casa) com a objetualidade do edifício. Para além da narração arquitetónica, Sharr apresenta-a primeiro através de um percurso, evidenciando as condições climáticas que condicionam a vivência do lugar; depois, é-nos apresentado como se chega à cabana. Desta forma, sugere que não há casa sem lugar.

Sharr encontra na cabana um estímulo da autenticidade do habitar. Através de um discurso espacial sobre a casa de campo de Heidegger, elucida o leitor sobre o *refúgio*: habitar é um ato que articula corpo, memória e construção. O *lugar do hábito* é o **lugar da construção individual**, possível sobre a intenção de permanência.

1.3. – A CONSTRUÇÃO DE SIGNIFICADO

O último subcapítulo da primeira parte da dissertação, intitulado *A construção de significado*, propõe uma reflexão sobre a manifestação do belo, do sagrado e do signo na experiência do habitar. A partir de abordagens antropológicas e filosóficas, são analisados autores como Friedrich Hegel (1770-1831), Joaquim Pais de Brito (n.1945) e exemplos concretos que permitem um melhor entendimento dos conceitos principais. Interessa, para abordar o conceito do *belo* e do *sagrado*, atender aos excertos de Umberto Eco (1932-2016), escritor e filósofo de origem italiana, tanto quanto à contextualização do significado de *signo*, a partir da interpretação de Ernest Cassirer (1874-1945):

Belo

“Consolei-me das minhas incertezas, acerca da definição da beleza quando, em 1973, li a definição de arte feita por Dino Formaggio no volume Enciclopédia filosófica ISEDI dedicado justamente ao conceito da arte: «A arte é tudo aquilo a que os homens chamam de arte.» Sendo assim, direi: «Belo é tudo aquilo a que os homens chamaram belo»”⁴⁰.

40. Umberto Eco, *Aos Ombros de Gigantes* (Lisboa: Edições Gradiva, 2017), p.37.

Sagrado

*“O sagrado apresenta-se, portanto, como o numinoso, *mysterium tremendum et fascinans*, que desconcerta a razão, que desnorteia suscitando maravilha, estupor, assombro, que suscita ao mesmo tempo repulsa e atração e, como tal, não é imediatamente destrutível concetualmente, mas antes sentido, para citar Friedrich Schleiermacher, como sentimento de dependência, de fraqueza, impotência e nulidade diante do infinito”⁴¹.*

41. Ibid, p.392.

Signo

“Em cada “signo linguístico, em cada “imagem” mítica ou artística comparece um conteúdo espiritual, que, em si, transcende o sensorial, convertido à forma do sensível, audível, visível ou tangível. Surge um modo de configuração autónomo, uma atividade específica da consciência, que se distingue de todo dado da sensação ou percepção imediatas, e que no entanto se utiliza deste mesmo dado como veículo e meio de expressão. (...) (encontra-se) estabelecido no carácter fundamental da consciência”⁴².

42. Ernest Cassirer, *A Filosofia das Formas Simbólicas: Primeira Parte, A Linguagem* (São Paulo: Martins Fontes, 2009), p.62.

Para Umberto Eco os dois conceitos apresentados não apresentam uma definição palpável. Pelo contrário, são intrínsecos ao sentido individual que lhes é atribuído, podendo ser *belo o que os homens chamarem por belo* e *sagrado aquilo que*

for percebido como tal por cada indivíduo. Sendo dois conceito dependentes de uma classificação subjetiva, participam da mesma etimologia de *signo* que, para Cassirer, é a imagem do sentido simbólico de um fenómeno ou de uma construção material.

43. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enciclopédia das ciências Filosóficas: Volume III, A filosofia do Espírito* (São Paulo: Loyola, 1830).

44. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cursos de Estética: Volume I* (Universidade de São Paulo, 2001), p.96.



Fig.1.8. Cabana Primitiva.
Marc-Antoine Laugier (1755).

(Fonte: <https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-A-cabana-primitiva-segundo-Laugier-1755>.)

Partindo para uma segunda definição do *belo*, observemos a procura de Georg Wilhelm Friedrich Hegel pela interpretação da racionalidade sensível do homem. No século XVIII, o autor apresenta-nos a filosofia da arte distinguindo seis matérias: arquitetura, escultura, pintura, música, poesia e drama — que persistem até aos dias de hoje como as manifestações artísticas do espírito absoluto⁴³ (apenas em 1923, Ricciotto Canudo propôs no seu *Manifesto das Sete Artes e Estética da Sétima Arte* que o cinema fosse considerado como a sétima arte, aumentando a lista precedente de Hegel). Define “o desdobramento do belo artístico”, caracterizando como belo “a espiritualidade configurada, o ideal; mais precisamente, o espírito absoluto, a própria verdade”⁴⁴. Nos seus cursos de estética lecionados na Universidade de Berlim entre 1820 e 1829, caracteriza a arquitetura como uma forma de arte que lida com a matéria e o espaço físico, utilizando formas plásticas (formas que moldam o espaço). Para o autor, a arquitetura é a primeira manifestação do psíquico na matéria [vd. Fig.1.8], capaz de abordar ideias abstratas através da articulação das artes particulares. A célebre representação da Cabana Primitiva de Marc-Antoine Laugier ilustra simbolicamente essa origem da arquitetura como mediação entre natureza e o ser humano.

Categorizada na esfera da arte simbólica, a arquitetura é descrita como a arte que combina a organização do espaço e as suas matérias. Enquanto arte aplicada ou funcional, reconhece a sua dimensão utilitária: para o autor, a arquitetura está vinculada a uma função prática — proteger, abrigar, organizar o lugar da vida humana:

*“A pergunta que se coloca aqui de imediato é a de como é que a arquitetura e porquê a arquitetura cumpre esse papel? A resposta para essas questões pode e deve ser derivada da lógica de articulação das artes particulares (...). Segundo a tarefa espiritual da arte - a sua relação com as figuras da consciência -, a arquitetura corresponde à Forma de arte simbólica, a escultura à clássica e a pintura, a música e a poesia à romântica”*⁴⁵.

45. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estética: a ideia e o ideal* (Guimarães Editores, 1993), p.40.



Fig.1.9. Mishima.
Paul Schrader (1985).

(Fonte: <http://www.cinemamuseum.org.uk>.)

Hegel posiciona a arquitetura ao serviço do habitante, enquanto suporte para a vida. Ao priorizar a função sobre a forma, esclarece que *ser funcional* não invalida a beleza e o significado. Pelo contrário, a arquitetura cumpre a sua função quando acrescenta uma intenção ao espaço. Por ser *arte*, oferece estímulos intelectos e emocionais ao observador. A resposta à pergunta *o que é a beleza?*, como questionada no segundo capítulo de *Mishima* (Paul Schrader, 1985) [vd. Fig.1.9], não está na perfeição formal, ou no ideal clássico de harmonia, mas na relação dinâmica entre

o objeto (ou a obra) e o contexto em que emerge. No filme, a resposta sugere que *“mesmo o corpo mais belo é rapidamente destruído pela idade. Apenas a arte faz a beleza humana perdurar”*, sublinhando a transitoriedade da arte, em concordância com a visão do belo como algo pouco autêntico proferida por Siza Vieira: *“o conceito do belo tem sido função do balanço entre continuidade e rutura, por mais que esta por instantes o oculte. Por isso o conceito do belo está e estará sempre em crise”*⁴⁶.

46. Álvaro Siza. Op.cit. p.353.

Segundo Hegel, o espaço é belo por cumprir, por possibilitar uma realidade, e por fazer o interlocutor sentir. Enquanto conceito de definição subjetiva, um espaço é belo quando consegue comunicar com o pensamento, sendo uma característica definida pelo agente. Enquanto *“problema da compreensão”*, Hans-Georg Gadamer (filósofo alemão, 1900-2002), posiciona a hermenêutica como a metodologia da interpretação das *“ciências do espírito”*: *“toda a compreensão e interpretação implicam pressupostos cuja análise é tarefa da filosofia. As questões da hermenêutica são, por isso, questões fundamentais que dizem respeito à essência da compreensão, às suas condições e aos seus limites”*⁴⁷.

47. Cassiano Reimão, H.-G. Gadamer: *Experiência, Linguagem e Interpretação* (Universidade Católica de Lisboa, 2003), p.6.

Não sendo objetivo do presente trabalho definir *o que é o belo*, interessa sintetizar a sua influência no panorama da arquitetura. O belo, por estar intrinsecamente ligado à percepção, depende de uma definição contemplativa: *“os edifícios serão belos quando as pessoas se sentirem bem neles, quando a luz é bela no seu interior, o ar é agradável, quando as trocas com o exterior parecem fáceis e gentis, quando a vida é simples no seu interior, os usos e as sensações inesperadas. E nos espaços amplos destes edifícios-instrumento, tudo é possível”*⁴⁸. O sagrado, por outro lado, ainda que não se manifeste fisicamente, pode ser delimitado: remete a uma estrutura universal, ligada a rituais, lugares e objetos que excedem ou convocam uma dimensão transcendente.

48. Anne Lacaton and Jean-Philippe Vassal, *Lacaton and Vassal* (Institut français d'architecture: Editions HYX, 2009).

O sagrado atribui sentido à experiência humana, tanto quanto pode corresponder a um pensamento religioso: *“descalça as sandálias; porque o lugar onde te encontras é uma terra sagrada. (...) Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência <<forte>>, significativo — e há outros espaços não-sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência. Em suma: amorfos”*⁴⁹. Surge quando provocado e, absorvendo-o como um sinal, o Homem interpreta-o — um elemento absoluto consegue pôr término à relatividade e ao confuso.

49. Mircea Eliade, *O Sagrado e o Profano: a Essência das Religiões* (São Paulo: Martins Fontes, 1992), p.35.

Nas palavras dos arquitetos integrantes do atelier francês TVK: *“todos são protagonistas da construção partilhada do mundo e são possíveis gigantes que podem desenvolver a imaginação convocada pelas sociedades humanas nos seus projetos. (...) Pressupõe pensar na companhia de gigantes, a fim de dar um lugar de pleno direito ao conjunto dos seres e das coisas singulares e tornar*

50. TVK, *The Earth is an Architecture* (Paris: Spector Books, 2021), p.140.

possível a sua atividade recíproca. A arquitetura escuta a vontade da matéria, dos organismos vivos e dos artefatos e, no confronto dos opostos, tenta formular o programa de uma utilização comum do mundo. É marcada por uma utilidade partilhada”⁵⁰.

51. Ernst Cassirer (2009), Op.cit.

A percepção destes conceitos no espaço não é objetiva; no entanto, o juízo sobre o que é belo ou sagrado pode, por vezes, projetar-se sobre os objetos materiais, quando estes condensam experiências significativas, conforme a definição de *signo* apresentada. No livro *Filosofia das Formas Simbólicas*⁵¹, Ernst Cassirer propõe uma **experiência fenomenológica** da teoria dos signos. Cassirer defende que todo o conhecimento e toda a relação do ser humano com o mundo se estrutura a partir do seu universo de formas simbólicas: *“toda relação do homem com a “realidade” não é imediata, mas mediata através das várias construções simbólicas. A produção do simbólico, não somente a linguagem, é espontânea, todavia é também condição imprescindível para captação do sensível*”⁵².

52. Ibid, p.2.

53. Ernest Cassirer, *Linguagem e Mito* (São Paulo: Perspetiva S.A, 1992), p.74.

O processo de atribuição de uma identidade ao objeto distingue o Homem dos demais seres vivos⁵³. A caracterização sistemática e tendenciosa de um elemento dá origem ao *signo*, enquanto idealidade de uma existência. Neste contexto, interessa a aproximação ao tema por Joaquim Pais de Brito, antropólogo português, que aborda o simbolismo dos objetos que compõem uma casa no seu livro *Muitas Coisas e Um Pássaro*⁵⁴. Convidado a abordar o seu percurso profissional a partir de cinco motivos (imagem, desenho, texto, objeto e som), Joaquim demonstra como um objeto *“comum para os vários observadores que o vêem*”⁵⁵, pode revelar a identidade do morador e da sociedade onde se insere. Pais de Brito caracteriza a relação entre o Homem e os artefatos como *um território de imagens*:

54. Joaquim Pais de Brito, *Muitas Coisas e um Pássaro* (Lisboa: Sextante editora, 2017).

55. Ibid, p.96.

“esta instituição que é a casa que guarda e expõe objetos é sobretudo um território de imagens. Um objeto em si não diz nada de estável, comum para os vários observadores que o veem. Diz coisas muito diferentes para cada um deles. O modo como ali está exposto, como está iluminado, como se combina com outros, é percebido através de toda a minha experiência pessoal, o meu trajeto pessoal, a minha educação, a minha sensibilidade, a minha cultura e projeto. Aquele objeto gera ou é já um feixe de imagens”⁵⁶.

56. Ibid, p.96.

Em cada casa, o repertório de signos aparenta valores criteriosos, aos olhos do morador — souvenirs, amontoados diversos, peças religiosas em plano de destaque. O recheio da casa torna-a rica na sua identidade. Cada objeto adquire o seu conteúdo, sendo essa leitura possível porque existe uma intenção. Esse processo contínuo de construção simbólica relembra a casa-museu de Sir John Soane (1753-1837), arquiteto britânico, que acolhe a sua vasta coleção de arte, antiguidades e curiosidades [vd.

Fig.1.10]. Colecionador compulsivo, admitia a sua casa como um organismo em constante transformação — o signo que os objetos acarretam expõe a relação entre esta morada e o seu morador. Embora se possa questionar a escolha realizada no momento da coleta dos objetos, é certo que esse ato atribui um valor singular ao agente que o pratica. Os objetos são significativos desde a emergência da dúvida que os gera até à sua eventual dissociação. A qualquer instante, a circunstância pode alterar tanto o processo de armazenamento quanto a percepção do conjunto, influenciando o significado do objeto e sua posição na dinâmica e no **espaço doméstico**.

Muitos dos objetos que compõem o nosso domicílio não revelam de forma explícita um uso ou uma intencionalidade da disposição, cuja natureza contemplativa permanece questionável. São exatamente esses objetos que, ao serem continuamente observados, sustentam a ilusão do significado que lhes foi originalmente conferido. Compreende-se sobre o seguinte excerto que os filtros de seleção dos objetos são de uma ordem fundamentalmente superior ao que podemos equacionar.

Consta no Inquérito à arquitetura Popular em Portugal o seguinte comentário: *“não se estranharia que, seguindo a ordem natural duma apropriação de espaços deste género, novos elementos se viessem a opor e outros morressem por razões que não têm nenhuma justificação aparente, a não ser a da extrema riqueza da mentalidade direta e livre de lugares-comuns que organiza as coisas conforme o sentir do momento, e se encontra muito perto da humilde exuberância dos factos naturais”*⁵⁷.

Do ponto de vista do arquiteto, interessa compreender que a arquitetura não se encerra na matéria construída, mas naquilo que nela se inscreve e se projeta. É no encontro entre o belo que provoca, o sagrado que ancora e o signo que persiste que o espaço se torna verdadeiramente tradutor do *“caráter fundamental da consciência”*⁵⁸.

Estabelecendo uma ponte conceitual com o segundo capítulo, compete ao produtor de espaços garantir o seu contributo para uma boa vivência. Percendo que cada habitação cresce pós projeto de arquitetura, interessa retirar da experiência académica as condições para uma produção adequada a cada circunstância, sendo para tal necessário compreender a multidisciplinariedade que se estabelece neste domínio. Interessa, portanto, questionar: que papel pode desempenhar o ensino da arquitetura na formação de um olhar atento às necessidades do habitar?

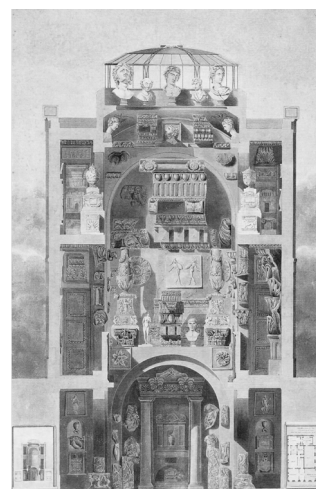


Fig.1.10. Casa-museu de Sir John Soane's. George Bailey (Lincoln's Inn Fields, 1810).

(Fonte: <https://collections.soane.org>.)

57. AAP. *Arquitetura Popular Em Portugal*, Vol.I (Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961), p.127.

58. Ernest Cassirer (2009), Op.cit. p.62.

2. – DO PENSAMENTO PEDAGÓGICO DA ANTROPOLOGIA DO ESPAÇO

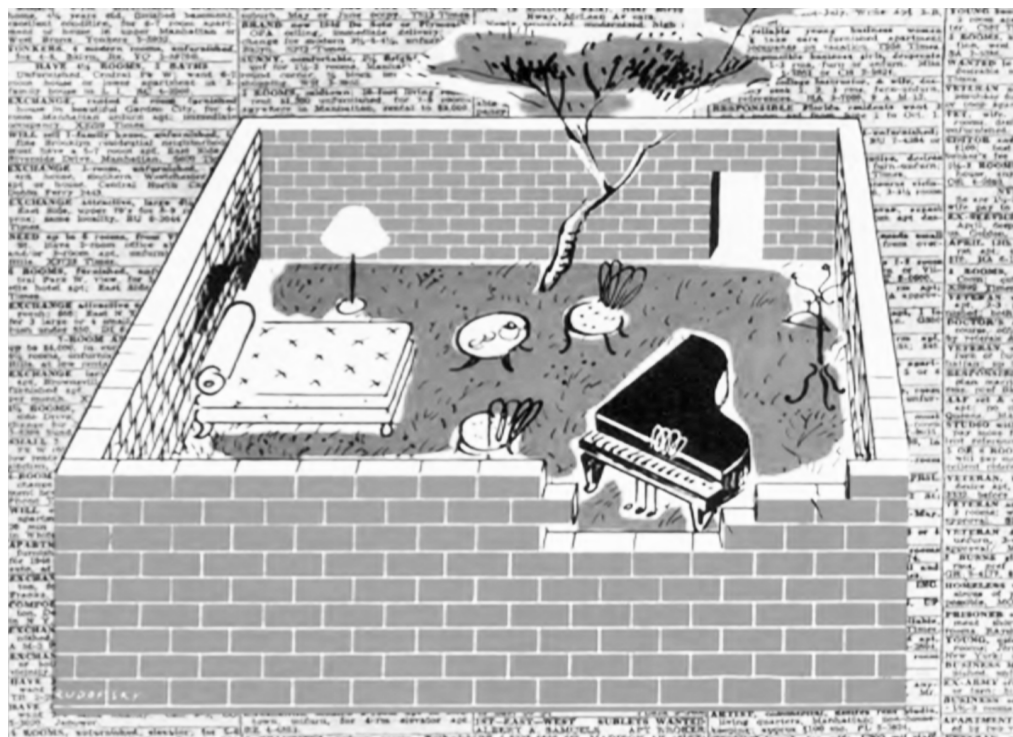


Fig.2.1. *O quarto.*

Bernard Rudofsky, Capa da Revista “Interiors 10” (maio 1946).

(Fonte: <https://sixtenson.tumblr.com/post/151048418848/bernard-rudofsky-problema-domusn-123-marzo>)

2.0. – NOTA INTRODUTÓRIA

A disciplina de *Antropologia do Espaço* exerce um papel fundamental na formação em arquitetura. Este capítulo, intitulado *Do pensamento pedagógico de Antropologia do Espaço*, estuda como o quotidiano integra a pedagogia arquitetónica.

Enquanto o primeiro capítulo sistematiza o quadro teórico construído ao longo do meu percurso académico, a segunda parte enquadra os conceitos na pedagogia de uma Unidade Académica particularmente contributiva para o futuro projetual. O primeiro estudo centra-se no método pedagógico desenvolvido pelo encenador Ricardo Pais (n. 1945), na disciplina de *Antropologia do Espaço*, lecionada na Unidade Pedagógica de Viseu. O segundo texto investiga as temáticas e a bibliografia da disciplina. Por fim, *Casa I: Análise de um caso pedagógico* aborda uma experiência prática, a partir de uma ficha curricular e da Casa Ricardo Pais, desenvolvida pelo Atelier 15.

Como indicado na introdução, a metodologia deste capítulo “*assenta numa investigação de arquivo e em entrevistas realizadas*” a diversas personalidades académicas envolvidas no contexto Viceense. O critério de seleção dos entrevistados caiu sobre as entidades envolvidas no segundo ano letivo deste pólo escolar, ano em que se registou a primeira participação do encenador. Abaixo apresenta-se o Anexo 2, elaborado a partir do Guia Escolar de 1988, complementado com a investigação desenvolvida, de seguida apresentada [vd. Anexo 2].

Anexo 2. Quadro escolar de 1988/89.

1º ano	2º ano
Iniciação ao Projeto Sérgio Fernandez (n.1937) (entrevistado) Nuno Lacerda Lopes (n.1960) (entrevista não realizada)	Projeto I Alexandre Alves Costa (n.1939) (entrevista não realizada) Carlos Machado (n.1956) (entrevistado)
Iniciação à Construção Alcino Soutinho (1939-2013) António Madureira (n.1943)	Desenho II Alberto Carneiro (1937-2017) (falecido)
Desenho I António Quadros (1933-1994)	Antropologia do Espaço José Maria Cabral Ferreira (1933-2017) Ricardo Pais (n.1945) (entrevista não realizada)
Geografia Humana Maria Lurdes Santos (S.i.)	História da arquitetura I Alexandre Alves Costa Beatriz Madureira (1940-2017) José Salgado Fonseca (n.1947) (entrevista não realizada)
Geometria Fernanda Alcântara (1934-2015) Maria José Cavaco (n.1967) (entrevista não realizada)	Geografia Urbana Maria Lurdes Santos Manuel Fernandes de Sá (n.1943) (entrevista não realizada)
Teoria Geral da Organização do Espaço Sérgio Fernandez	Ciências da Construção Alcino Soutinho António Madureira
	Geometria Analítica e Computação Gráfica José António Raimundo (n.1960)

As entrevistas não realizadas são consequência da não resposta por parte dos docentes, tanto quanto da intenção de não participação.

2.1. – O CONTEXTO ACADÉMICO DE RICARDO PAIS NA FAUP-UPV

Centrado no panorama académico, este texto aborda o **pensamento pedagógico**. Interessa começar por apresentar duas citações que ilustram os conceitos essenciais para a articulação proposta. A primeira provém do arquiteto e pedagogo Alberto Campo Baeza (n.1946), articulando a relação professor-aluno. O segundo excerto, destaca uma citação de Álvaro Siza (n.1933), situada no contexto académico do período em análise. Nela, o autor contribui com a sua visão sobre a construção de um ensino interdisciplinar da arquitetura:

Ensino

*“É difícil encontrar um bom professor na vida e no trabalho que consiga encarnar simultaneamente a excelência profissional, a dedicação pedagógica e a exemplaridade pessoal. (...) Acertar no mestre aproxima a missão do sucesso. Para uma universidade que aspira a ser “uma referência nas ciências e profissões centradas na pessoa”, a escolha das pessoas que traduzem uma ideologia para o espaço não é trivial. O tempo e os resultados confirmam a decisão tomada”*⁵⁹.

59. Alberto Campo Baeza, *Utilitas Firmitas Venustas* (Uni. Francisco de Vitoria, 2017), p.21.

FAUP

“A Faculdade de arquitetura encontra-se entre parêntesis.

(...) A atuação da Faculdade face a um relativamente inesperado sucesso - sem dúvida conquistado de dentro -, face a uma imagem respeitável (...), oscila entre o auto-convencimento embaraçado e a demagógica auto-crítica (...).

*A ação dos estudantes, única constante sólida, porque ultrapassa o tempo, na contínua corrente de gerações, manifesta-se agora pela marginalidade, não contaminando a instituição. Não existe contestação que não percorra os caminhos de um elitismo poeticamente distante”*⁶⁰.

60. Álvaro Siza Vieira, Op.cit. p.81.

Estes dois excertos redirecionam o leitor para o enquadramento pretendido: Campo Baeza enfatiza a posição relevante de um mestre no domínio técnico, sublinhando a responsabilidade da contribuição profissional para um pensamento disciplinar e para uma prática crítica. Ampliando o contexto da relação *mestre-aprendiz* para o caso concreto da Escola do Porto, Álvaro Siza evidencia a complexidade do ensino da arquitetura, simultaneamente dependente da qualidade das relações interpessoais e condicionado pelas estruturas institucionais que moldam o percurso formativo. Assim, as duas vozes convocadas permitem pensar a pedagogia arquitetónica como prática situada entre ética, método e contexto histórico.

Entendendo que o panorama que se apresenta é relevante na relação entre arquitetura e a arte do Teatro e Cinema e, considerando a sua importância num contexto pessoal, interessa no capítulo 2.1 situar a Unidade Pedagógica de Viseu. Em primeiro lugar, o texto aborda a sua criação, contextualizando os motivos que levaram à criação do pólo e o contributo do encenador. Em seguida, descrever-se-á o contexto da disciplina de *Antropologia do Espaço* (desde o seu surgimento, aos programas que interessam à investigação). Por último, abordar-se-á o contributo para o estudo: a experiência do espaço e a relação com as propostas pedagógicas de Ricardo Pais.

O envolvimento de Ricardo Pais em Viseu remonta a 1984, quando o então Ministro da Cultura, António Coimbra Martins, em articulação com o Presidente da Câmara Municipal de Viseu, António Vidal, concebeu um projeto municipal de dinamização cultural para a cidade. A convite de Manuel Engrácia Carrilho (1916-1992), ao serviço da autarquia⁶¹, Ricardo Pais (à data docente de *Direção de Arte* no Conservatório Nacional) foi requisitado para colaborar no que mais tarde se viria a designar como *Associação Cultural Área Urbana: Núcleo de Ação Cultural de Viseu*, constituído público a 17 de janeiro de 1985. Nas palavras de José Fernandes, membro fundador do *Núcleo*, o encenador de referência nacional, viria a tornar-se uma figura central na transformação cultural da cidade, assumindo também um papel determinante na criação da Unidade Pedagógica de Viseu: “*um dos contributos que Ricardo Pais deu à cidade e região de Viseu foi a criação da Unidade Pedagógica da Faculdade de arquitetura do Porto (...) que, lamentavelmente, durou poucos anos*”⁶².

No seguimento da estratégia cultural em curso, a nova candidatura autárquica de E. Carrilho integrava entre os seus objetivos a reabilitação do Teatro Viriato, para transformá-lo num pólo de excelência cultural na cidade. A 25 de novembro de 1985, nove finalistas do Curso de arquitetura da U.P. iniciaram o levantamento do edifício, no âmbito de um seminário orientado para o desenvolvimento de propostas de reutilização, no qual integrou João Pedro Xavier (n.1961):

“*Foi o que fizemos, com o acompanhamento de Ricardo Pais, (que no âmbito do processo desempenhou o papel de promotor e cliente), começando a concretizar uma rede funcional cada vez mais apertada, subordinada aos vetores de informação/divulgação (...). Enfim, o fôlego necessário para que o coração do “Viriato” voltasse a palpitar e com ele a cidade de Viseu*”⁶³.

O resultado deste trabalho foi apresentado a 11 de julho de 1986 na exposição “*Teatro Viriato – 9 propostas*” [vd. Fig.2.2], inaugurada na Casa Museu Almeida Moreira, em colaboração com o Núcleo Cultural. Esta exposição deu origem ao terceiro volume dos *Cadernos Área Urbana* [vd. Fig.2.3], que reúne o catálogo da mostra e

61. José Fernandes, et al. *O eletro choque Área Urbana e os treze anos de solidão do Teatro Viriato*. (Viseu: Teatro Viriato, 2016).

62. José Fernandes, Entrevista escrita, com Maria Guedes (29 de dezembro de 2024).

63. João Pedro Xavier. *Relatório do Seminário de Pré-Profissionalização Tema II: Recuperação e Reutilização do Teatro Viriato de Viseu* (Porto: FAUP, 1986), p.25.



Fig.2.2. Cartaz da Exposição *Teatro Viriato: 9 Propostas*.
(Fonte: João Pedro Xavier, Op.cit.)

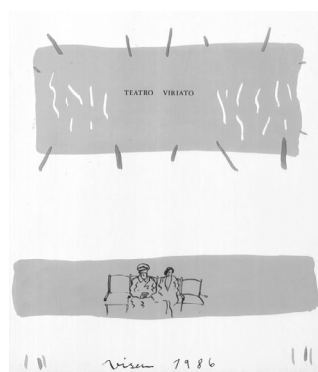


Fig.2.3. Capa de Delfim Sardo.
(Fonte: Cadernos Área Urbana 3: Teatro Viriato. Viseu: 1986).

os nove projetos finalistas (Pedro Alarcão e Silva, Maria José Casanova, José Carlos Cruz, Carlos Nuno Lacerda Lopes, Margarida Marques de Oliveira, Pedro Moura Leal, Sérgio Ramalho, Avelino Sardo Silva e João Pedro Xavier). Sobre a exposição, Maria Casanova suscita que o júri era constituído por “Ricardo Pais, o Alexandre Alves Costa, o Sérgio Fernandez e o Correia Fernandes. (...) E ganhou o projeto do filho do Pedro Ramalho, o Sérgio Ramalho”⁶⁴.

A publicação conta com textos introdutórios de Ricardo Pais, Ana Rocha Cabral e Alexandre Alves Costa [vd. Fig.2.4], nomeadamente:

*“Não é gratuita a escolha do Teatro Viriato para cena e cenário do Teatro de Enormidades. A iniciativa de Ricardo Pais é, cem anos depois, a réplica do gesto da sua fundação. O mesmo “pensamento civilizador” de antes sacrifica a lógica pragmática da facilidade ao lançamento de um repto à cidade para que se lembre os seus valores, confição de qualidade, diria mais, de qualidade própria na sua transformação e modernização”*⁶⁵.

A 29 de dezembro de 1986 a Câmara de Viseu, presidida entre 1986-1989 por E. Carrilho, também mesário da Santa Casa da Misericórdia de Viseu, delibera a criação da Unidade Pedagógica nas instalações da Ala Sul da Igreja da Misericórdia, de acordo com a influência do panorama académico português que já se vinha a presenciar na cidade⁶⁶.

A Unidade Pedagógica de Viseu foi criada no contexto de uma estratégia nacional para descentralizar o ensino superior em Portugal⁶⁷; este movimento ganhou força na segunda metade do século XX, quando se prioriza a expansão das universidades fora dos grandes centros urbanos (Lisboa e Porto), para ampliar o acesso à educação e desenvolver regiões periféricas. Este programa é consequente da entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia em 1986 e do financiamento destinado ao desenvolvimento do ensino superior. Semelhantes incentivos vieram de programas como o FEDER (Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional) e o FSE (Fundo Social Europeu), que contribuíram para a modernização das infraestruturas universitárias e para sua internacionalização.

O memorial de proposta de criação da UPV, redigido por Fernando Távora [vd. Anexo 3] conta com a explicação de que o aumento significativo do número de alunos da época, redirecionou o ensino superior para cidades menos metropolitanas: “a FAUP tomou a decisão de dar o primeiro passo consequente com a linha de rumo que traçou: propor o estabelecimento de cursos de arquitetura em centros urbanos afastados de Lisboa e do Porto”. No corpo do memorial, Távora evidencia a necessidade de desconcentração do ensino, sublinhando que Viseu se revelou como uma localização estratégica, favorável para a criação de uma unidade pedagógica da FAUP.

64. Maria Casanova com Gonçalo Furtado, *Conversas Sobre a Escola do Porto* (A aguardar publicação).



Fig.2.4. Sérgio Fernandez, Alexandre Alves Costa e Ricardo Pais na Exposição *Teatro Viriato: 9 Propostas*. (Fonte: José Fernandes, Op.cit.)

65. Alexandre Alves Costa, “Cenário de uma nova imagem”, *Cadernos Área Urbana* n.º3: *Teatro Viriato* (Viseu: 1986).

66. José Fernandes, Op.cit.

67. Fernando Távora, “Memorial relativo à proposta da criação da UPV”, Porto, 09/03/1987. (Fonte: Arquivo Geral da FAUP, Ref. Pasta 2 | 123 - “Pasta 25, Unidade de Viseu 1987”).



UNIVERSIDADE DO PORTO
FACULDADE DE ARQUITECTURA

(Anexo)

PROPOSTA DE CRIAÇÃO DE UMA UNIDADE PEDAGÓGICA DA FACULDADE DE ARQUITECTURA DA
UNIVERSIDADE DO PORTO EM VISEU

I - INTRODUÇÃO

Desde há longos anos que a formação de arquitectos em Portugal está centrada em Lisboa e no Porto, cidades que possuem as duas únicas escolas oficiais onde se processa o ensino da arquitectura. Foram, desde sempre, escolas pequenas já que a escassa procura dos respectivos cursos lhes permitiu, durante muito tempo, uma resposta relativamente fácil.

Os últimos anos, contudo, vêm revelando um interesse crescente pelo curso e, hoje, verifica-se que são muitos mais os estudantes que não vêm satisfeito o seu desejo de ingressarem nas Faculdades de Arquitectura do que o número daqueles que obtêm tal oportunidade. A título de exemplo, e a este propósito refira-se que no ano de 84/85 foram assinaladas para o Porto 492 candidaturas, tendo sido de 80, apenas, o número de colocações.

Por outro lado, está já suficientemente comprovada a necessidade de ver aumentar o número de licenciaturas em arquitectura e, aqui, as escolas têm inegáveis responsabilidades.

Quanto aos aspectos que se prendem com a formação, têm sido substancialmente diferentes as políticas seguidas pelas escolas de Lisboa e do Porto. No que se refere ao curso de arquitectura da ESBAP (hoje em extinção) e à FAUP (esta, legítima herdeira daquele) foi, desde sempre, considerado fundamental para a prática de uma pedagogia, o correcto dimensionamento da escola. A experiência e a consideração dos métodos e processos que, do nosso ponto de vista terão de caracterizar a formação dos arquitectos permitiu definir por um lado, um número máximo de estudantes por escola compatível com a prática e com um certo tipo de relação entre professores e alunos e, por outro, a necessidade de desconcentrar territorialmente os centros dessa mesma formação. Assim, e tendo ainda em linha de conta a actual estrutura curricular de seis



UNIVERSIDADE DO PORTO
FACULDADE DE ARQUITECTURA

anos, o número máximo atrás referido foi já fixado e consagrado no programa elaborado para as novas instalações da FAUP em cerca, de 500 estudantes.

Significa este facto que, a FAUP atingirá, a muito curto prazo, aquele limite máximo proposto continuando, assim, a não dar resposta ao número de candidaturas que, tudo leva a crer se irá manter em crescendo durante os próximos anos.

Neste sentido, e face à força concentracionária de que os grandes centros continuam a dar mostras, neste como noutros domínios, que se tem concretizado na abertura de novas escolas de arquitectura - agora pela mão do sector privado - a FAUP tomou a decisão de dar o primeiro passo consequente com a linha de rumo que traçou: propor o estabelecimento de cursos de arquitectura em centros urbanos afastados de Lisboa e do Porto.

Recentemente, um conjunto de circunstâncias favoráveis permitiu que, de entre as várias hipóteses estudadas, viesse a recair a escolha na cidade de Viseu como base de lançamento deste já longo e amadurecido projecto. Com efeito, desde os primeiros contactos com a cidade, não só se manifestaram favoravelmente diferentes personalidades de diferentes formações com acção desenvolvida na vida cultural de Viseu, como arquitectos ali radicados, como ainda, e fundamentalmente, a autarquia local que, desde logo, se propôs contribuir com o máximo do seu esforço e disponibilidade de meios para que o projecto pudesse vir a tornar-se realidade a curto prazo.

A par destas circunstâncias altamente favoráveis, decorrentes de trabalho concreto que, noutros domínios, a FAUP desenvolveu localmente durante o ano de 1985/86, foi decisivo, para a escolha da cidade de Viseu, o carácter da própria cidade como centro de irradiação cultural muito vivo, possuidora de um acervo histórico de inegável dimensão e interesse e, ainda, como meio em pleno desenvolvimento arquitectónico e urbanístico.

Por outro lado, a sua localização geográfica permite-lhe perspectivar-se como polo importante no interior da zona norte do país com uma extensa área de influência que se alarga aos distritos de Coimbra, Guarda e Vila Real.

Assim a Faculdade de Arquitectura estudou a possibilidade de instalar uma unidade pedagógica naquela cidade que venha a ministrar a totalidade do curriculum

Com início no ano letivo de 1987/1988, albergava o 1º ano do curso. O acordo estabelecido com a Assembleia do Município de Viseu visava que a cada ano se adicionasse um novo ano escolar, o que apenas se concretiza no ano letivo consequente, com a adição de uma turma de 2º ano. Com base no Guia Escolar de 1988, foi possível identificar o leque de docentes que participaram nesta experiência pedagógica. Em complemento, é possível nomear algumas alterações no corpo docente do 2º ano: segundo o Guia, Beatriz Madureira estaria dispensada para efeitos de doutoramento, mas António Madureira refere que “*os docentes seriam meia dúzia de colegas. Era a Beatriz comigo, em História*”⁶⁸. Para a disciplina de *Geometria Analítica e Computação Gráfica*, lecionada pelo engenheiro José Raimundo, António Madureira refere ainda que este viria a ser “*pró-reitor da Universidade de Coimbra*”⁶⁹. A sua participação fora também confirmada pelo Centro de Documentação da Faup⁷⁰. Referente ao 1º ano, a disciplina de *Iniciação ao Projeto* ficara a cargo de Sérgio Fernandez e Nuno Lacerda Lopes; segundo Maria Casanova “*o Sérgio foi para Viseu e ficou o Matos Ferreira no Porto*”, identificando que a regência da disciplina era alternada entre as duas personalidades⁷¹.

Por entre a curta bibliografia que auxiliou a investigação do término desta Unidade, Raquel Paulino identifica que “*Uma mudança de conjuntura política e o incêndio no final do ano letivo ditou o fim da breve experiência de descentralização (...), que tendo tido início no ano letivo 1987/88, com o funcionamento apenas do 1º ano do curso, se limitou a um período de funcionamento de 4 anos*”⁷². O seu término data do ano letivo 1991/1992, consequente da cessação de apoios por parte da Câmara de Viseu, sob o mandato de Carvalho Ruas (sucessor de E. Carrilho). Os apoios prestados ao funcionamento da UPV foram cancelados a janeiro de 1992, após uma tentativa de negociação entre o Município e a Universidade do Porto⁷³, conforme visa o Jornal de Notícias: “*desde o início do seu mandato que Carvalho Ruas era manifestamente contra o facto de a Autarquia a que preside estar a subsidiar em cerca de 2500 contos/ano o Núcleo de Viseu (...). A condição para que a C.M. volte a garantir alguns apoios passa pela decisão desta Faculdade em avançar já no próximo ano letivo com o 3º ano e assim, sucessiva e ininterruptamente, até à licenciatura*”⁷⁴.

Na entrevista realizada a António Madureira, explica-nos que “*a Câmara participava nas despesas com isto e aquilo. E nós íamos para lá. Só que o Engrácia Carrilho morreu. E houve uma revolução na Câmara porque o PPD ganhou. E o novo presidente, (...) achou que aquilo não tinha interesse nenhum ter ali um Curso de arquitetura. E tinha razão*”⁷⁵. Entre os fatores que levaram ao seu encerramento, destaca-se o incêndio que deflagrou a 19 de junho de 1992, atingindo a ala sul da faculdade e alastrando-se à ala eclesiástica da Igreja da Misericórdia, comprometendo gravemente o

68. António Madureira, Op.cit.

69. António Madureira, entrevista pelo autor (Porto: 2025).

70. Ref. AE/ADM - 020.

71. Maria Casanova, Op.cit.

72. Raquel Paulino. Colóquio “What Education?” (Porto: CEAU, 2020), p.3.

73. Proposta de extinção da UPV a 22/10/1991, por Alexandre Alves Costa. (Fonte: Arquivo Geral da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Pasta 215).

74. *Jornal de Notícias*, “Autarquia cessa apoio à Faculdade de arquitetura”, 11/02/1992. (Fonte: <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/33757>.)

75. António Madureira com Gonçalo Furtado, *Conversas Sobre a Escola do Porto_36* (Coimbra, Studio Print: 2025).

funcionamento do curso. Conforme noticiado n’O Comércio do Porto, “*O fogo, começou, numa das salas do primeiro piso, onde funciona o 2º ano da Faculdade de arquitetura*”⁷⁶. A mesma notícia relata a angústia dos estudantes: “*temem que se tenha perdido todo o material de avaliação curricular; o que terá certamente acontecido, se estava naquelas dependências, onde apenas restaram tábuas calcinadas, papéis queimados e carvão*”⁷⁷. Mesmo antes deste acontecimento, já se verificavam sinais de tensão entre o corpo estudantil e a instituição: a 29 de junho de 1989, a lateral da igreja, de valor patrimonial, amanheceu vandalizada com a inscrição em tinta vermelha “*UPV que futuro? O amor pela escola não se compadece com a passividade*”⁷⁸. O protesto, realizado no final do segundo ano de funcionamento da Unidade, foi interpretado como resultado de um ambiente pedagógico distante e rígido, com implicações pedagógicas. Numa publicação do Jornal de Notícias lê-se: “*ao todo, são 10 os alunos que frequentam o 2º ano da Faculdade de arquitetura de Viseu. Segundo estes jovens (a maioria de Viseu), os professores que vêm do Porto faltam sistematicamente às aulas, surgindo depois com sobrecargas desmesuradas de trabalho, dificultando-lhes a respetiva assimilação da matéria*” [vd. Fig.2.5].

Num documento elaborado coletivamente, os alunos do 2º ano do ano letivo de 1988/89 assumem os atos como expressão de uma “*consciência crítica*”⁷⁹ transversal, “*acerca das falhas essenciais que fizeram com que as coisas corressem mal*”⁸⁰. Justificam que “*a atitude tomada na madrugada do dia 29 de Junho é, para o caso de não se ter percebido, o dizer não ao funcionamento do segundo ano na UPV da forma como ele funcionou*”⁸¹. Na carta [vd. Anexo 4], os alunos apontam a pouca preparação do curso, a tentativa de transposição da metodologia da Escola do Porto sem considerar a situação específica dos alunos de Viseu e a subjugação das restantes disciplinas à de *Projeto 1*, justificando que tal comprometera a conclusão dos programas semestrais. Noutro ponto, enaltecem o espírito de grupo que se sentia na Unidade e a ligação afetiva à Escola. Em relação à escolha do Município de Viseu para abertura de um novo pólo universitário, descrevem que a Faculdade de arquitetura do Porto tinha como “*objetivo complementar [estabelecido na criação da UPV] lançar as bases para a investigação urbana e arquitetónica em Viseu e na Região das Beiras*”⁸².

No ano letivo de 1988/89, o corpo estudantil terá sido ampliado para albergar uma nova turma de 1º ano, enquanto os alunos presentes transitavam para um 2º ano escolar. No entanto, ressaltam que não se garantiu a tempo do início do ano a existência de um corpo docente completo, nomeadamente a assistência de *Projeto* e docentes de *Computação Gráfica* e de *Antropologia do Espaço*; tal como não se garantiu, para antes do começo oficial das aulas, a finalização das obras de adaptação das salas destinadas às instalações do 2º ano, nas alas da Igreja [vd. Fig.2.6] [vd. Anexo 4].

76. O Comércio do Porto, “Mais de cem mil contos de prejuízo : Fogo destrói parte da Igreja da Misericórdia de Viseu”, 10/06/1992. (Fonte: <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/33881>.)

77. Ibid.

78. Jornal de Notícias, “Estudantes atentam contra a Igreja da Misericórdia”, 03/07/1989. (Fonte: <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/31853>.)

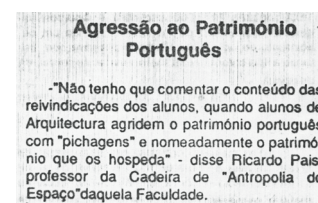


Fig.2.5. Ricardo Pais, “Agressão ao Património Português”. A.d. (S.d) (Fonte: Cedida por estudantes da FAUP-UPV.)

79. Estudantes do 2º ano de 1988/89. (Fonte: Biblioteca de Arte da Gulbenkian, Arquivo Alberto Carneiro, Ref. AAC2 / 17.1-5).

80. Ibid.

81. Ibid.

82. Ibid.



Fig.2.6 Ala Sul da Igreja da Misericórdia. A.d. (S.d) (Fonte: <https://www.portugalvisitor.com/viseu/igreja-da-misericordia>.)

Anexo 4. Carta Redigida pelos Estudantes do 2º ano letivo, 1988/89.

Os alunos do segundo ano da Unidade Pedagógica de Viseu da Faculdade do Porto, vêm por este meio esclarecer quais as razões que os levaram a tomar a atitude do passado dia 29 de junho, quinta-feira, e todas as outras dela decorrentes.

Mas é preciso antes de tudo clarificar algumas questões, mais diretamente relacionadas com a maneira encontrada por nós para formalizar o nosso protesto:

- Fique bem claro que a forma encontrada para o fazer foi devidamente discutida em grupo, e após termos ponderado as suas possíveis consequências, concluiu-se que aquela seria talvez a única maneira de evitar que se passasse por cima dos problemas, de fazer com que nos ouvissem.
- Fique bem claro que na madrugada do dia 29 de junho nenhum de nós inferiu qualquer tipo de estimulantes; os estímulos eram outros: Uma vontade enorme de não adiar nem por mais um dia a formalização do nosso protesto, a convicção da nossa razão.
- Fique bem claro que ninguém ama como nós o Adro da Sé e a nossa escola, mas tal como estava escrito nas suas fachadas, o amor por ela não se compadece com a nossa passividade.
- Fique bem claro que é precisamente por a amarmos, e por sem dúvida sermos aqueles que mais empenhados estão na qualificação deste projeto, que tomámos a atitude que tomámos.
- Fique bem claro que de nada estamos arrependidos. Os dias que passaram desde então até hoje só vieram reforçar a convicção da nossa razão, baseada em horas e horas de discussão em torno das falhas que aqui serão apontadas, num clima de total sinceridade que desde já fazemos votos para que presida a esta reunião.
- Fique por último bem claro que assumimos totalmente as responsabilidades do ato do dia 29 de Junho, bem como a nossa quota parte das responsabilidades no mau funcionamento deste segundo ano.

Desde muito cedo que se começou a discutir em torno de problemas pontuais que iam surgindo. Desde muito cedo que existia a impressão de que as coisas não estavam bem. Desde muito cedo que se começou a construir uma consciência crítica de grupo acerca das falhas essenciais que fizeram com que as coisas corresse mal. O que nunca houve foi o tempo e a estabilidade emocional para objetivamente diagnosticar aquelas, e os sucessivos erros que se foram dando ao longo do ano, que de resto as iam evidenciando.

A atitude tomada na madrugada do dia 29 de Junho é, para o caso de não se ter percebido, o dizer não ao funcionamento do segundo ano na UPV da forma como ele funcionou este ano. Se de facto nem tudo foi negativo, a quantidade de coisas que correram mal quando comparadas com as coisas que correram bem, tornam estas últimas praticamente insignificantes.

A verdade é que nenhuma cadeira conseguiu finalizar o seu programa, tal como nenhuma delas nos parece ter conseguido aquilo a que inicialmente se propunha.

Foram três as falhas de base que geraram a situação só por nós vivida de uma forma global neste segundo ano:

- 1- A má preparação do segundo ano pela primeira vez ministrada na Unidade Pedagógica de Viseu.
- 2- A tentativa e transposição para o segundo ano da Unidade Pedagógica de Viseu da metodologia de ensino que orienta o segundo ano na Escola do Porto, sem se ter levado em conta a situação muito particular dos alunos de Viseu.
- 3- A total subjugação de todas as outras cadeiras à cadeira de Projeto 1.

1- A má preparação do segundo ano, pela primeira vez ministrado na UPV

a) Não se garantiu a tempo e horas a existência de um corpo docente completo (não existiram efetivamente durante demasiado tempo assistente de Projeto, professor de Computação Gráfica e o professor de Antropologia do Espaço), tal como não se garantiu, para antes do começo oficial das aulas, a finalização das obras de adaptação das salas destinadas às instalações do segundo ano.

(Fonte: Biblioteca de Arte da Gulbenkian, Arquivo Alberto Carneiro, Ref. AAC2 / 17.1-5).

Com a chegada do assistente de Projeto só em Janeiro e com a contratação dos outros dois docentes já citados, só a meio do ano letivo, houve de facto tempo demais (até ao Natal) em que o horário previsto tinha mais horas vazias do que cheias. Isto adicionado ao facto de se terem arrastado durante semanas, após o começo oficial das aulas, as obras nas instalações do segundo ano, e à falta de apoio na fase de arranque da cadeira de Projeto, devido à inexistência do respetivo assistente, comprometeu determinantemente o ritmo de trabalho que seria desejável. Esta situação teve como consequência mais grave um atraso significativo, que de resto nunca seria recuperado, relativamente ao afastamento do programa da cadeira de Projeto inicialmente previsto.

b) Não foi devidamente estudada a estruturação do novo horário, nem previstas as consequências da estrutura estabelecida. A concentração de todas as horas semanais destas cadeiras, à exceção da de Projeto, numa única aula por semana, teve como consequências:

- A instauração do regime “visita semanal”, que fez com que na melhor das hipóteses se visse o professor de uma cadeira apenas uma vez por semana, tendo acontecido por diversas razões, passarem semanas, até mesmo um mês, sem que víssemos alguns deles.
- A redução substancial da rentabilidade das aulas, devido à distância criada durante uma semana relativamente aos temas que iam sendo abordados e ao tempo demasiado, nalguns casos mesmo excessivo (algumas aulas podiam demorar 4 horas), inicialmente previsto para todas elas.
- A redução substancial do tempo inicialmente previsto para essas aulas dado o reconhecimento consciente ou inconsciente, por parte de professores e alunos, da inutilidade de forçar a situação, o que fez com que várias vezes o tempo de duração efetivo de uma aula não atingisse sequer metade daquele que estava inicialmente previsto.

2- A tentativa de transposição para o segundo ano da UPV da metodologia de ensino que orienta o segundo ano na Escola do porto, sem se ter levado em conta a situação muito particular dos alunos de Viseu.

Por que nunca se assumiu esta situação decorrente da experiência vivida durante o nosso primeiro ano, torna-se de facto necessário demonstrar que ela existia e que merecia ter sido bastante refletida.

Vivemos a experiência certamente rara de dar início a um projeto que procurando descentralizar o ensino da arquitetura, tem como objetivo último, a criação de uma Faculdade de arquitetura na região interior do País.

Talvez por um certo sentido de pioneirismo, comum a todos aqueles que formavam o grupo de alunos e professores no primeiro ano da existência da UPV criou-se a ideia, pelo menos em nós, legítima e saudável, de se estar a fundar uma escola. Se à partida esta ideia deixava uma grande margem de insegurança, lentamente transformou-se num estímulo que fez com que a pouco e pouco todo o grupo estivesse fortemente empenhado em contribuir para o fortalecimento do projeto.

Surgiu assim, no seio desse mesmo grupo de alunos a necessidade de se organizarem como tal, de modo a poderem tomar iniciativas que dessem a conhecer a existência da Escola e projetar uma imagem qualificada da sua atividade.

A Semana Académica foi o pretexto e a oportunidade para organizarmos vários acontecimentos, tais como a exposição coletiva dos nossos trabalhos, a projeção de filmes em ecrã gigante no Adro da Sé e o Encontro Nacional de Escolas de arquitetura, procurando marcar a nossa participação pela qualidade e inovação das propostas apresentadas; bem como por uma atitude crítica face ao conservadorismo que impera no meio estudantil e nesta cidade em geral.

Fizemos pois, paralelamente aos trabalhos curriculares, um esforço suplementar para organizar tudo isto. E se é sabido da disponibilidade de meios, como tempo e dinheiro, que a organização de acontecimentos como estes pressupõem, é fácil concluir que fácil não foi conjugar tudo isso com a necessidade de assegurar a continuidade dos trabalhos curriculares, ainda para mais no nosso caso, já que não dispúnhamos à partida de qualquer fundo de maneiio, nem sequer da ajuda de um funcionário para trabalhos de secretaria.

A verdade, é que tudo isto veio reforçar o nosso empenho e a nossa relação afetiva com a Escola, onde de resto, devido ao facto de sermos um grupo pequeno, à dimensão reduzida da própria cidade, à falta de locais de divertimento e à flexibilidade dos horários dos professores residentes, passávamos quase a totalidade do nosso dia.

Por outro lado a orientação pedagógica do nosso primeiro ano, seguia um caminho bem diferente e quanto a nós vem mais aliciente, daquela que era seguida paralelamente no primeiro ano do Porto.

Essa diferença baseava-se sobretudo em três pontos fundamentais:

- Num maior apoio por parte dos professores, plenamente justificado pela ausência de outros, tais como biblioteca, trabalhos antecedentes, colegas de anos mais avançados e outras referências institucionais.
- Numa abordagem, sempre que possível, das temáticas do primeiro ano, através do estudo e da investigação sobre a própria cidade; Dando a resposta ao objetivo complementar estabelecido na criação da UPV, de lançar as bases para a investigação urbana e arquitetónica em Viseu e na Região das Beiras.
- Na orientação assumidamente diferente da cadeira de Desenho relativamente àquela que era seguida no mesmo ano no Porto.

Tudo isto acrescido ao facto das instalações da escola serem numa igreja, situada num lugar com um espírito muito especial e ainda à oportunidade que tivemos para nos conhecermos todos muito bem, mistificou de alguma maneira esta nossa experiência e criou uma enorme expectativa em relação à forma como se lhe iria dar continuidade.

Se à partida a tentativa de transposição para o nosso segundo ano, da metodologia de ensino que orienta o segundo ano, a Escola do Porto estava condenada, pelo simples facto de não ter sido levado em conta a situação descrita, o “tour-de-force” feito para a impor, interrompeu a aprendizagem iniciada no primeiro ano.

Este sentimento antes inconsciente mas agora perfeitamente claro, conjuntamente com o começo de ano atribulado, devido à irresponsabilidade com que foi preparado, goraram completamente as nossas legítimas expectativas. Criou-se então subitamente um estado de desânimo e desinteresse geral pelo projeto, que se refletiu numa atitude passiva da nossa parte, face à impressão que tínhamos de que as coisas não estavam bem.

A situação agravou-se então por nítida falta de capacidade demonstrada pelos professores para darem a volta à situação (se é que alguma vez dela se aperceberam), que teria sido possível, através de uma adaptação clara do programa de cada uma das cadeiras ao tempo que ainda nos restava e à necessidade de desbloquear a desmotivação que se vivia. Cabe aqui fazer a justa exceção às cadeiras de Computação Gráfica e Antropologia do Espaço, que sendo aquelas que mais tarde iniciaram o seu programa, conseguiram desde logo ajustá-lo no tempo que ainda dispúnhamos, no sentido de garantir pelo menos o cumprimento dos objetivos essenciais a que então se propuseram porque souberam motivar os alunos para as questões abordadas pelos respetivos programas reestruturados.

3- A total subjugação de todas as outras cadeiras à de Projeto 1.

Se à partida essa subjugação já existia pela deturpação do significado ser a cadeira de Projeto a mais importante, no cabo do segundo ano que funcionou em Viseu esta subjugação foi substancialmente agravada por diversas razões:

- a) Pelo facto de todas elas terem sido dadas em regime de “visita semanal”.
- b) Pelo facto do tempo de duração de cada aula, na maioria delas ser excessivo.
- c) Pelo grau de dificuldade, estabelecido à partida, do trabalho de Projeto.
- d) Pelo aumento do grau de dificuldade do trabalho de Projeto, devido ao alargamento, por necessidade óbvia, da zona de intervenção direta.
- e) Pela introdução, não prevista na escolha do local e no faseamento do programa, da escala 1:200 como escala a utilizar na apresentação final do trabalho, sem que tivesse sido revisto todo o calendário do faseamento daquele de uma forma reparável.
- f) Pela passividade de todos os professores face à situação, certamente resultado da “visita semanal” e da falta de comunicação entre eles.

De facto, se é natural que a cadeira de Projeto tenha um maior peso no decorrer de um curso que tem por objetivo primeiro precisamente ensinar a projetar, já não é natural que esta cadeira tome o tempo das outras e que chegue, mesmo, conforme o desenvolvimento do seu programa, a inviabilizar a conclusão das restantes, como aconteceu nalguns casos este ano. Assim o seu peso torna-se de facto esmagador e em lugar de todas as cadeiras funcionarem como complementares entre si, funcionam ou como empecilhos umas das outras ou como órgãos perfeitamente separáveis e independentes.

Mas todas estas falhas apresentadas remetem-nos à natureza do problema, ao erro primeiro. A precipitação e a irresponsabilidade no ato de dar início a um projeto, que tendo como objetivo a licenciatura em arquitetura do plano da FAUP, e como objetivo complementar o lançamento das bases para a investigação urbana e arquitetónica em Viseu e na Região das Beiras, sacrificou sempre a rentabilidade pedagógica e científica ao muito baixo custo da operação.

Se por um lado reafirmamos a nossa posição contra o funcionamento da UPV de um segundo ano nas condições que foram aqui descritas, por outro lado desejamos sinceramente que em consequência da nossa atitude possa resultar um projeto mais forte.

OS ALUNOS DO 2º ANO.

* - Fique bem claro que escrevemos frases na fachada das instalações da nossa faculdade, que coincide efetivamente com a de um edifício considerado património nacional.

Após a descrição circunstancial, interessa agora focar a U.C. de *Antropologia do Espaço*. Lecionada no 2º ano do curso, a disciplina é formulada numa reestruturação do programa académico da disciplina de *Sociologia*, sobre as bases sociais e urbanísticas das discussões académicas, que envolvia problemas da cultura, da política e da história. No entanto, a origem da disciplina remonta ao âmbito sociológico lecionado nos anos 60⁸³. Ainda na Faculdade de Belas Artes, Fernando Serrão (1929-1981) dá início à disciplina de *Sociologia Geral*, mais tarde lecionada pelo seu assistente Santos Júnior (1901-1990). O programa incluía “*questões morais e sociais relacionadas com a técnica*”. A disciplina de *Sociologia Urbana* sucede à disciplina de *Sociologia Geral*, opcional de 5º ano, integrada no Curso de arquitetura no ano letivo de 1984/1985 a cargo do professor José Maria Cabral Ferreira (1933-2017), padre jesuíta licenciado em Letras Clássicas e Filosofia. O programa permite discutir a cidade capitalista, as classes sociais e o urbanismo, num ponto de vista sociológico. No 4º ano, surge também a *Introdução à Sociologia*, lecionada de 1986 a 1988 por Jacinto Rodrigues (n.1939). Apenas no ano letivo de 1988/1989, ano posterior ao da inauguração do Núcleo Pedagógico de Viseu, *Sociologia* dá, no novo plano de estudos, origem a *Antropologia do Espaço*, que ficou a cargo de José Maria Cabral Ferreira e de Ricardo Pais⁸⁴, numa tentativa de integrar disciplinas e formadores inovadores que enriquecessem a formação⁸⁵.

O programa da disciplina surge em 1988/1989 transversal à Faculdade de arquitetura do Porto e à Unidade Pedagógica de Viseu [vd. **Anexo 5**]. O Plano engloba 5 temas principais: (1) experiência, ciência e sabedoria do espaço, com foco na relação entre conhecimento empírico e científico no uso e compreensão do espaço; (2) espaço e sociedade, com foco no espaço enquanto produto histórico; (3) espaço e cultura, numa análise do impacto da cultura através dos projetos arquitetónicos e do consequente ordenamento espacial; (4) espaço e estrutura social, numa abordagem da estratificação sócio-espacial e da luta de classes; (5) espaço enquanto problema político, que discute a disputa político-ideológica.

A bibliografia associada apresenta-se com 12 livros essenciais [vd. **Anexo 5**], entre os quais *A Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard, *Anthropologie de l'espace*, de Françoise Levy e Marion Segaud e *Tristes Trópicos*, um ensaio do antropólogo e filósofo francês Claude Lévi-Strauss. O clássico filosófico de Bachelard explora o espaço doméstico numa relação com a memória e a imaginação, numa análise de lugares íntimos, como casas, gavetas, armários e cantos; *Anthropologie de l'espace*, de Levy e Segaud, analisa os aspetos simbólicos das práticas quotidianas; *Tristes Trópicos*, de Lévi-Strauss, reflete sobre as suas expedições etnográficas ao Brasil e a interação com povos indígenas, discutindo questões como o choque cultural, a decadência

83. Raquel Mesquita, *Aspetos Do Contexto Ambiental E Social Na Prática E Formação arquitetónica* (Porto: Dissertação MIArq, 2023) p.39.

84. Raquel Geada Paulino, Op.cit.

85. Luís S. Viegas, et.al. “*Estudo sobre o Ensino na FAUP: Licenciatura e Mestrado Integrado. 1984 - 2018. Relatório*” (DiPDArq/MDT/CEAU-FAUP: Porto, 2001), p.39.

Anexo 5. Programa de Antropologia do Espaço, 1988/89.

Docentes

Dr. José Maria Cabral Ferreira | Prof. Ricardo Pais (UPV)

Programa

1. Experiência, ciência e sabedoria do espaço.

Conhecimento científico, seus limites e condições.

Antropologia e sociologia do espaço: campo, objeto e método disciplinares.

2. Espaço e sociedade

Espaço como produto histórico.

Evolução do espaço, evolução do homem, evolução das relações do homem com a «natureza» e com os outros homens.

Espaço e território; o «espaço vital».

Espaço e progresso.

3. Espaço e cultura

3.1 - Conceito de cultura.

Cultura e culturas;

Diversidade e conflitos culturais.

3.2 - Espaço e culturas.

Espaço como revelador da cultura (produto cultural) e como causa ou condicionante da cultura (produtor cultural).

Ordenamento espacial (ordem social).

3.3 - Projeto arquitetónico como proposta cultural.

Leitura dos espaços [e] leitura das culturas.

Projetação e controle dos comportamentos.

Intenções, limites e usos dos espaços.

4. Espaço e estrutura social

Estratificação social, cultura e uso do espaço.

Diversidades sociocultural e desigualdades sociais; Uso do espaço e classes sociais.

Economia do espaço e luta de classes; o caso do processo histórico urbano.

5. Espaço, problema político

Apropriação do espaço vs. função social do espaço.

Política do espaço: significado, objetivos, princípios.

A fruição do espaço como objeto da política.

Alguns textos necessários

Strauss, Lévy. Tristes trópicos. (Paris: Lib. Plon, 1955); bachelard, Gaston. Poética do espaço. (Paris: P.V.F., 1957); Hannerz, Ulf. Explorer la ville: Elements d'anthropologie urbaine. (Paris: Les Editions de Minuit, 1983); Levy, Françoise, Segaud, Marion. Anthropologie de l'espace. (Paris: Centre Georges Pompidou, 1983); Hall, Edward T. A dimensão oculta. (Lisboa: Edições 70, S.d); De Paul. Atravers le nur. (S.l., S.d); Hiller, Bill. The social logic of space. (S.l., S.d); Lynch, Kevin. De Qué Tiempo és el Lugar? (Barcelona: Gustavo Gili, S.d); rapoport, A. Vivienda y cultura. (Barcelona: Gustavo Gili, S.d); a.d. Pour une anthropologie de la maison. (Paris: Dunod, 1972); raymond, H. L'architecture: les aventures spatiales de la raison. (Paris: Centre Georges Pompidou, 1984).

(Fonte: Guia 1988, da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.)

das civilizações e o papel do antropólogo. O conjunto da bibliografia proporciona uma compreensão ampla do espaço como dimensão cultural, articulando diferentes perspectivas teóricas para enriquecer o ensino da arquitetura. A disciplina mantém o programa até à reestruturação do plano de estudos em 1992, período término da UPV:

*“Este programa continua até 1990-1991, sem nenhuma alteração, contundo no ano letivo de 1992-1993, (...) Antropologia passa a ter como programa 4 grandes tópicos, sendo eles: sociedade, grupo e cultura; espaço e culturas; espaço e estrutura social; experiência, ciência e sabedoria do espaço”*⁸⁶.

Ricardo Pais, que esteve presente nos primeiros contactos do Município com a Escola do Porto, para além de contribuir como membro da Comissão Coordenadora da UPV⁸⁷ [vd. Fig.2.7], integra o panorama docente da UPV para lecionar a disciplina de *Antropologia do Espaço*, sobre o contexto de expansão e diversificação oferecido pela FAUP. Até janeiro de 1989, os alunos do 2º ano da FAUP-UPV enfrentavam a ausência de um docente responsável pela disciplina, até então atribuída apenas a José Maria Cabral Ferreira. Somente no início do ano litúrgico o Corpo Científico convida Ricardo Pais, fruto do reconhecimento da sua experiência multidisciplinar, em áreas relacionadas com a leitura do espaço e o comportamento humano.

Com a adição do encenador ao quadro docente, o estudo sobre as sociedades e os espaços que elas constroem ou ocupam, os temas como identidade, poder, memória e práticas culturais no uso do espaço, ganhavam uma dimensão artística. A sua metodologia académica ressurgiu a sua anterior experiência como professor de *Direção de Atores* (1975–1983). Tal como no ensino de Teatro, o foco do seu trabalho mantinha o mesmo objeto: o corpo no espaço. Como poderá ser acompanhado no texto 2.3., Pais desenvolveu um ensino experimental centrado na vivência quotidiana como ferramenta de leitura espacial. Ao explorar a relação entre o físico, o psíquico e o lugar, incentivava uma compreensão mais profunda dos fatores que influenciam o projeto arquitetónico.

As dinâmicas pedagógicas resultantes da experiência do encenador articulam saberes provenientes da antropologia e da encenação/cenografia. As reflexões que invoca nos estudantes, contribuem para o desenvolvimento de uma maior consciência espacial e para o refinamento das suas sensibilidades no **pensamento do habitar**. Desta forma, a fusão entre as artes configura-se como um caminho paralelo ao ensino tradicional na Faculdade de arquitetura, convergindo num mesmo propósito: sustentar o “ato de projetar”, esse “produto de uma multiplicidade de fatores que nele intervêm”⁸⁸.

86. Mesquita, Raquel. *Aspetos Do Contexto Ambiental E Social Na Prática E Formação arquitetónica* (Porto: MIArq, 2023) p.41.

87. Centro de Documentação da FAUP, Ref. AE/ADM - 020.



Fig.2.7. Carta destinada ao Município de Viseu, 21/03/1989. Fotografia do autor (2025). (Fonte: Centro de Documentação (FAUP: AE/ADM - 020).)

88. Sérgio Fernandez, *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974* (Porto: FAUP, 1988), p.178.

2.2. – GENEALOGIA E DISCURSO ANTROPOLÓGICO- -ESPACIAL

O subtexto que se segue centra-se na abordagem pedagógica da disciplina de *Antropologia do Espaço*, no âmbito da FAUP–UPV. Divide-se em duas partes: a primeira visa contextualizar as mais-valias do ensino da experiência de curta duração da UPV. Em segundo, é apresentada uma investigação literária que parte da bibliografia sugerida no programa da UC. É ainda de interesse destacar a lista de obras que integravam a livraria do Pólo de Viseu. Esta lista encontra-se para consulta no Arquivo Geral da Faculdade de arquitetura da U.P.; diz respeito ao justificativo do subsídio concedido pela Fundação Calouste Gulbenkian, redigido pelo Presidente do Conselho Diretivo da Faculdade em 03/04/1991 [vd. **Anexo 6**]. O ponto de vista apresentado, tanto quanto o panorama bibliográfico do contexto escolar, reflete sobre a forma como a pedagogia contribui para a construção simbólica do habitar e, nesse sentido, propõe-se a definição de dois conceitos que atravessam a argumentação desenvolvida:

Abordagem antropológica

“O que rege a distribuição dos cômodos, a orientação de uma entrada para leste, o factor de deixar os sapatos na entrada? (...) é evidenciado por uma abordagem antropológica que, por trás da banalidade enganosa de configurações aparentemente próximas, traz à tona universos inteiros que participam de identidades coletivas. As dimensões que os compõem (aberto/fechado, exterior/interior, à frente/trás, cima/baixo, claro/escuro, próximo/longe mas também limpo/sujo, puro/impuro, público/privado...) têm significados que não acabam”⁸⁹.

Práticas sociais

“O ato de produzir o espaço passa assim a ser sujeito às interrogações do sociólogo, que vai focalizar a questão nas práticas sociais. Observar o espaço significa observar as práticas sociais que o constituem”⁹⁰.

89. Marion Segaud, *Antropologia do Espaço: Habitar, Fundar, Distribuir, Transformar* (Paris: U collection, 2010), Introdução.

90. Filomena Silvano, *Antropologia do Espaço* (Lisboa: Sistema Solar, 2017), p.46.

Propõe-se uma abordagem aos dois conceitos: a experiência académica desenvolvida na Unidade Pedagógica de Viseu destacou-se pelo seu carácter experimental; na carta redigida pelos alunos do 2º ano [vd. **Anexo 4**], é destacada a valorização da interdisciplinaridade em torno da cadeira de Projeto e o ênfase do pensamento crítico. A concentração de *“todas as horas semanais numa única aula”*⁹¹ e a consequente irregularidade da organização calendária traduz um clima imersivo, que coloca o processo criativo contínuo no centro do **lugar da prática pedagógica**. Mais do que uma aquisição de conhecimentos técnicos numa agenda excecional, esta

91. Estudantes do 2º ano de 1988/89, Op.cit.

metodologia promovia uma aprendizagem enraizada na observação do contexto e na liberdade de resposta aos estímulos do mundo. Essa abordagem disciplinar, por entre as inconstantes apresentadas, originou um conhecimento multidisciplinar que permitiu conciliar as diversas matérias num único objetivo — fortificar o pensamento teórico e técnico da prática de arquitetura. O que, no fundo, se viria a congregar num ensino focado numa abordagem antropológica, fora descrito pelos alunos como algo que *“lentamente se transformou num estímulo que fez com todo o grupo estivesse fortemente empenhado em contribuir para o fortalecimento do projeto”*⁹².

92. Ibid.

Esse método pedagógico teve uma influência na formação dos alunos, treinando-os para a observação, exemplificando como o pensamento acadêmico pode ser aplicado nas vivências quotidianas. É precisamente neste cruzamento entre *corpo* versus *lugar* que se inscreve a abordagem de Ricardo Pais: uma prática de antelação, onde o habitar da rotina é tido como o começo do pensamento sobre as práticas de arquitetura. A partir desta premissa, aprofunda-se de seguida o estudo da disciplina de *Antropologia do Espaço*.

A partir da segunda metade do século XX, com a interpretação das ciências humanas sobre a arquitetura, o olhar dos antropólogos desloca-se da diferença cultural para os **lugares de construção coletiva** e os modos organizar o mundo⁹³. É neste contexto que o textos clássicos se tornam objeto de estudo e, sobretudo, contributos para a criação de um pensamento arquitetónico. A disciplina reconhece que cada cultura (e cada indivíduo) habita, compreende e organiza o espaço sob códigos próprios. Ainda que esta investigação não incida nas formas edificadas, tem como objetivo destacar a importância do estudo dos modos de apropriação, dos rituais de uso que moldam os habitantes e, por consequência, dos lugares que os investem de sentido.

93. Marion Segaud, Op.cit. p.17.

Filomena Silvano (n.1960), antropóloga portuguesa, reúne um conjunto de autores fundamentais para a origem da disciplina, na sua obra *Antropologia do Espaço*⁹⁴. Em cruzamento com a bibliografia proposta pelo programa da disciplina [vd. Anexo 5] e a explicação sobre a origem do termo presente na obra de Silvano, destaca-se Claude Lévi-Strauss (1908-2009), antropólogo francês e um dos fundadores do pensamento estruturalista, com *Tristes Tópicos*⁹⁵. Na obra, Strauss reflete as suas expedições etnográficas ao Brasil, num trabalho de campo pelas comunidades indígenas condenadas à colonização, observando o espaço enquanto suporte-garante da identidade⁹⁶. Filomena escreve que Lévi Strauss *“trabalha o espaço na sua dupla realidade: material e de representação. Associa-o à organização social do grupo e, por essa via, à problemática das identidades coletivas, dando consistência a uma linha de trabalho que se tornou central (...) para a Antropologia do Espaço”*⁹⁷.

94. Filomena Silvano, Op.cit. p.7.

95. Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tópicos* (São Paulo: ANHEMBI, 1957).

96. Filomena Silvano, Op.cit. p.22-26.

97. Ibid.

O título da obra literária evidencia também a contaminação de profissionais; Lévi-Strauss reconhece os danos causados pela presença europeia, tais como a destruição cultural, a perda de idiomas e o desaparecimento de um modo singular de vida. O livro é escrito sobre uma noção de culpa do olhar do antropólogo, que, embora sensível à sua atuação, faz parte de um sistema que contribuiu para apagar aquilo que estuda:

*“a obra Tristes trópicos recolheu-se numa distância familiar. Permanece a marca do etnógrafo solitário e o profundo lamento de Lévi-Strauss relativo à perda”*⁹⁸.

Filomena evidencia em Lévi-Strauss um contributo de pensar o espaço e o outro. Refere que *Tristes Trópicos* se dedica à análise de “*espaços tradicionais*”, sublinhando que a obra se desassocia da lógica ocidental moderna: os espaços descritos surgem como expressões cristalizadas de um modo de vida, associados a uma ideia de pureza cultural e a uma suposta ausência de transformação. Outros autores, como Acílio Rocha, partilham o pensamento de que Strauss “*escreve inspirado pelo sentimento de culpa dos efeitos nefastos transportados pela civilização do Norte (...). Nessa interpretação, os trópicos são tristes não pela sua natureza, mas pelo que lhes foi feito ou o que ainda se está a fazer*”⁹⁹.

Tristes Trópicos abre com a frase “*Odeio as viagens e os exploradores*”¹⁰⁰. Revela assim, desde o início, uma postura crítica e desencantada com o desafio etnográfico. Tal ponto ajuda-nos a entender que Strauss compreende que a mutação das culturas e dos espaços não é neutra, abrindo caminho para a linha de pensamento que trata o espaço como algo codificado e revelador de modos de *identidade coletiva*¹⁰¹. *Tristes Trópicos* é, nesse sentido, um gérmen poético e crítico daquilo que viria a ser a Antropologia do Espaço. A questão do desafio etnográfico direciona ainda para outra incerteza proveniente da observação humana: nunca saberemos, cientificamente, o que leva alguém a decidir qualquer ação em determinado momento. Os gestos banais muitas vezes não são explicáveis por critérios funcionais: revelam modos de habitar que escapam à lógica mensurável e que se encontram enraizados no campo simbólico do quotidiano. Este contexto permite aludir ao escritório de Sigmund Freud [vd. Fig.2.8], onde o psíquico, simbolizado pelo reflexo de um espelho na janela, identifica uma sobreposição simbólica de interioridade. Sobre a imagem, Beatriz Colomina compara o espelho ao psíquico humano: “*o espelho (a psique) está no mesmo plano que a janela. O reflexo é também um autorretrato projetado no mundo exterior (...). Isto não é sem consequências arquitetónicas; a fronteira já não é um limite que separa, exclui, dissocia, um limite cartesiano; é antes uma figura, uma convenção, o seu objetivo é permitir uma relação que tem de ser definida continuamente*”¹⁰². A *Antropologia do Espaço*, tal como proposta por Marion Ségau, nasce precisamente dessa consciência — a de que o espaço

98. Mareile Flitsch, *Entre a melancolia etnográfica e o requinte gastrosófico: relendo Tristes trópicos como uma antropóloga social do século XXI* (São Paulo: Revista Rosa nº3, vol.7, 2023).

99. Acílio da Silva Estanqueiro Rocha, “*Entre Cultura E Natureza: o “Pensamento Selvagem”*”. Revista Portuguesa de História do Livro e da Edição, 2007, p.230.

100. Claude Lévi-Strauss, Op.cit. p.9.

101. Filomena Silvano, Op.cit. p.25.



Fig.2.8. Escritório de Sigmund Freud, Viena, 1938.

(Fonte: Beatriz Colomina, *Privacy and publicity: modern architecture as mass media* (1996), p.81.)

102. Beatriz Colomina. *Privacy and Publicity : Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge: MIT Press, 1996), p.80.

construído é o resultado de vínculos afetivos. O investimento de sentido numa casa não se resume ao seu programa, sendo também aquilo que se inscreve nos seus gestos, na disposição apropriada, e em tudo o que nela repercute. Numa visão literária, Herberto Helder diz-nos que:

*“A casa é como uma esteira escrita onde as palavras se motivam e desenvolvem por si próprias e as metáforas se geram como animadas extensões do sangue”*¹⁰³.

103. Herberto Helder, *Os Passos em Volta* (Porto: Porto Edições, 2014), p.184.

A lista bibliográfica do programa da disciplina contribui para uma definição deste campo híbrido, com obras situadas entre uma análise científica e uma *poética do habitar* — pois, como propõe Gaston Bachelard, as casas são arquétipo da memória e da imaginação. Nessa lista, consta também a leitura da cidade como rede de relações e signos em constante fluxo, de Ulf Hannerz, ao identificar as condições antropológicas dos territórios urbanos; uma abordagem culturalmente situada do espaço doméstico e a relação com as culturas vernaculares, em autores como Rapoport, que revelam como a casa é antes de tudo uma construção cultural; e uma análise sensorial do corpo no espaço, nos estudos de Edward T. Hall, que introduz a dimensão proxémica (íntima) como chave para entender o lugar. São obras que, cruzadas, permitem compreender a intenção do estudo da disciplina, campo que permite compreender as dinâmicas espaciais que qualificam o homem no mundo e na sua condição de domesticidade. Neste léxico literário, por entre os múltiplos espaços que a disciplina procura compreender, a casa emerge como objeto privilegiado de estudo — não apenas por ser o mais evidente, mas precisamente por ser o mais neutro. Habitar uma casa é, simultaneamente, um gesto de abrigo¹⁰⁴ e de exposição¹⁰⁵, de construção de identidade e de partilha. Nas palavras de Amos Rapoport, outro dos autores integrantes das recomendações bibliográficas:

*“as escolhas são sempre numerosas, nomeadamente porque o homem tem uma grande «propensão para simbolizar tudo o que lhe acontece e para reagir aos símbolos como se fossem os verdadeiros estímulos ambientais»”*¹⁰⁶.

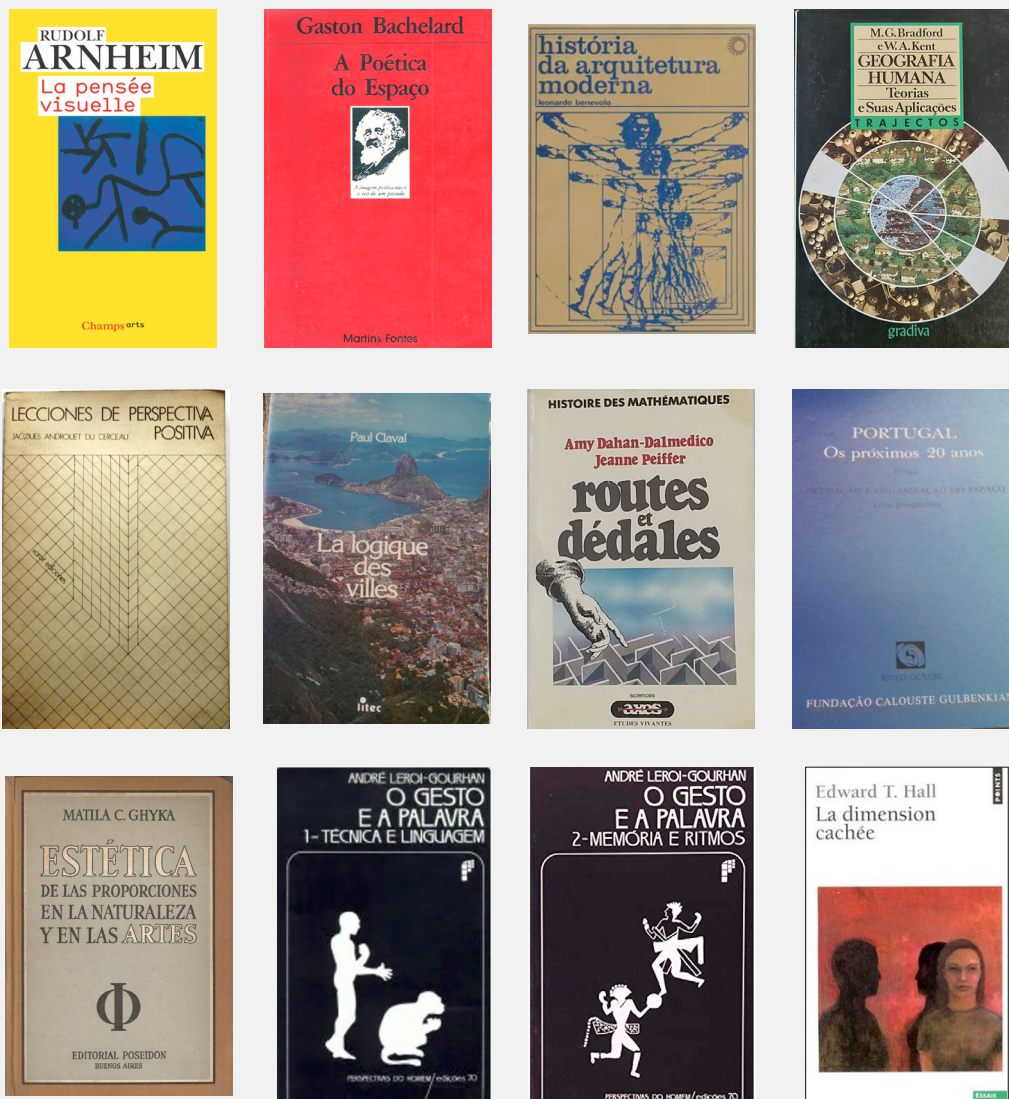
104. Amos Rapoport, *Vivienda y Cultura* (Milwaukee: Universidade de Winsconsin, 1972).

105. Joaquim Pais de Brito, Op.cit.

106. Amos Rapoport, Op.cit. p.68.

Os objetos de análise da disciplina de *Antropologia do Espaço* (sendo eles *espaço* e *corpo*) constituem bases do pensamento da vivência no mundo; permitem compreender o espaço vivido, apropriado, e profundamente adaptado à individualidade humana. É nesta perspetiva que Ricardo Pais transmite o seu método de ensino: tratava-se de desenvolver uma acuidade sensível sobre os gestos do quotidiano, os modos de habitar e os espaços intersticiais da vida comum, onde os alunos eram convidados a imaginar o espaço não a partir da forma, mas do seu uso (tema a desenvolver no próximo texto).

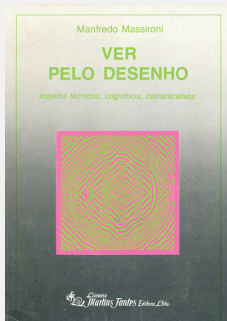
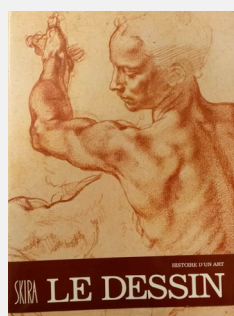
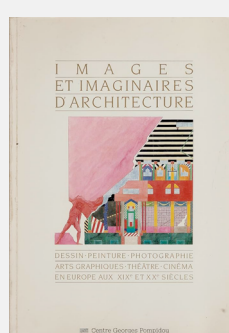
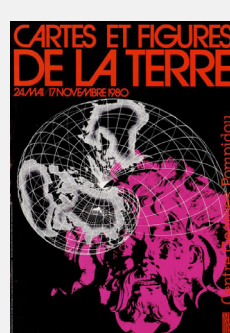
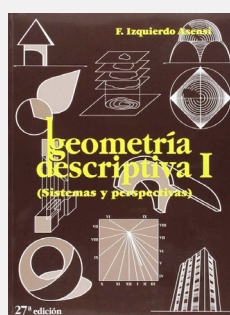
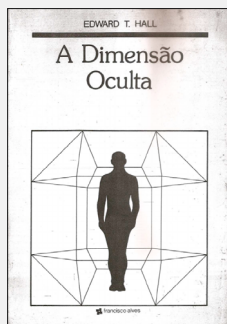
Anexo 6. Lista bibliográfica da livreria na UPV.



- [1] Rudolf Arnheim, *La Pensée Visuelle*
 [2] Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*
 [3] Leonardo Benevolo, *História da arquitetura Moderna*
 [4] Michael G. Bradford, *Geografia Humana*
 [5] Jacques A. Cerceau, *Leçons de Perspective Positive*
 [6] Paul Claval, *La Logique des Villes*
 [7] Amy Dahan-Dalmedico, Jeanne Peiffer, *Histoire des Mathématiques: Routes et Dédalles*
 [8] Jorge Gaspar, *Portugal, os Próximos 20 Anos – Vol.*

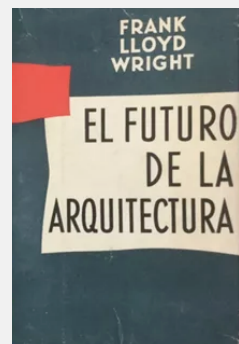
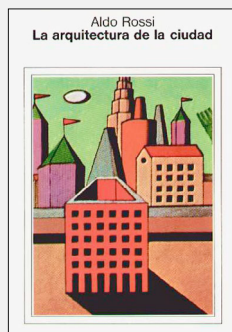
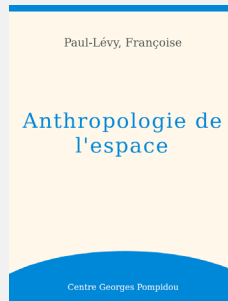
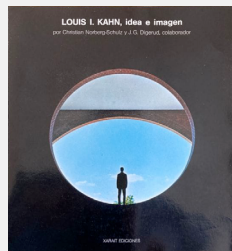
- I: Ocupação e Organização do Espaço, Retrospectiva e Tendências*
 [9] Matila C. Ghyka, *Estética de las Proporciones em la Natureza e en las Artes*
 [10] André Leroi-Gourhan, *O Gesto e a Palavra: 1- Técnica e Linguagem*
 [11] André Leroi-Gourhan, *O Gesto e a Palavra: 2- Memória e Ritmos*
 [12] Edward T.Hall, *La Dimension Cachée*

(Fonte: Justificativo do subsídio oferecido pela Fundação Calouste Gulbenkian, pelo Presidente do Conselho Diretivo a 03/04/1991. Arquivo Geral da Faculdade de arquitetura do Porto, Pasta 215.)



- [13] Edward T.Hall, *A Dimensão Oculta*
- [14] René Huyghe, *O Poder da Imagem*
- [15] Francisco Izquierdo, *Geometría Descriptiva*
- [16] John Christopher Jones, *Diseñar el Diseño*
- [17] Jean-Charles Lebahar, *Le Dessin d'Architecte: Simulation Graphique et Réduction d'Incertitude*
- [18] Le Corbusier, *Vers une Architecture*

- [19] Jean Leymarie, *Cartes et Figures de la Terre*
- [20] Jean Leymarie, *Images et Imaginaires d'Architecture*
- [21] Jean Leymarie, *Le Dessin*
- [22] Manfredo Massinori, *Ver pelo Desenho*
- [23] Atilio Marcolli, *Teoría del Campo I*
- [24] Atilio Marcolli, *Teoría del Campo II*



- [25] Christian Norberg-Schulz, *Louis Kahn: Idea e Imagem*
 [26] Françoise Paul-Lévy, *Anthropologie de l'espace*
 [27] Ludovico Quaroni, *Proyectar un edificio: Ocho lecciones de arquitetura*
 [28] Orlando Ribeiro, *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*

- [29] Aldo Rossi, *La Arquitectura de la Ciudad*
 [30] Roger Scruton, *Estética de arquitetura*
 [31] Robert Venturi, *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*
 [32] Frank Lloyd Wright, *El Futuro de la Arquitectura*
 [33] Bruno Zevi, *Saber Ver a arquitetura*

2.3.– CASA 1: ANÁLISE DE UM CASO PEDAGÓGICO

Como enunciado na introdução, “*O capítulo II analisa a pedagogia da disciplina de Antropologia do Espaço na Unidade Pedagógica de Viseu*”. No texto 2.2. fora contextualizado o programa e a bibliografia da disciplina, possível sobre a sintetização de uma investigação em arquivo conforme destacado. O subcapítulo 2.3. parte para a *Casa 1: Análise de um Caso Pedagógico*, para abordar como o ensino da arquitetura incorpora a condição do habitar na prática pedagógica.

Através do estudo da Ficha nº 1 da U.C. de *Antropologia do Espaço*, lecionada no segundo ano de funcionamento da Unidade Pedagógica de Viseu, evidencia-se um método pedagógico que visa a reconstrução interpretativa do espaço a partir de signos. Ricardo Pais encena junto dos alunos uma aproximação ao espaço pelo viés da observação e da escuta, através de um caso prático que propunha a projeção do quarto de um colega de turma, escolhido precisamente pela distância e pelo desconhecimento mútuo. Tratava-se, assim, de construir um retrato espacial de um *lugar do hábito* com base em fragmentos e na leitura do morador. Este exercício é próximo ao método projetual da Casa Ricardo Pais, projetada pelo Atelier 15 em Moledo do Minho.

A dinâmica de projeto que o encenador tentava transmitir aos alunos pela ficha curricular, aparece amplificada na obra identificada: a sua própria casa reflete um cuidado de projeto que se compõe a partir de uma leitura do habitante, identificada pelo encenador como um palco para a sua própria identidade. Adiante intitulada **casa-cenográfica**, reflete com precisão, a abordagem processual sugerida na ficha. Ambos os ensaios antropológicos — um traduzido pela escrita, o outro pelo desenho arquitetónico — capturam a intrínseca relação entre o lugar, o pensamento do habitante e uma dinâmica doméstica.

A apresentação que se segue é estruturada em 3 partes: *O contexto*, *A casa cenográfica* e *O exercício pedagógico*.

Antes de prosseguir, interessa sublinhar o modo como Heidegger associa a ação de pensar arquitetura, para entender as noções adiante enunciadas, tanto do exercício prático, como da casa-cenográfica:

*“A antiga palavra bauen (construir) diz que o homem é a medida que habita. A palavra bauen (construir), porém, significa ao mesmo tempo: proteger e cultivar; cultivar o campo, cultivar a vinha. Construir significa cuidar do crescimento que, por si mesmo, dá tempo aos seus frutos”*¹⁰⁷.

107. Martin Heidegger, Op.cit;

Ficha 1ª

Do conjunto dos seus colegas de Turma, escolha um. Independentemente das afinidades e relações que tenha do grupo deveria escolher um dos colegas de quem saiba pouco.

Tem por certo, vindo a perceber senão mesmo a racionalizar, os elementos que constituem o "personagem" do colega. Personagem significa aqui a forma que cada um tem de "representar-se" perante os outros e implica gradações variadíssimas de sinceridade numa representação - isto é, níveis diferentes de ocultação de si mesmo; de coerência e à vontade com o mais instintual de si; de vulnerabilidade e receptividade aos outros, etc.

Aquele "personagem" foi criado, tem vivido, na sua casa de origem (provavelmente a de sua família). Nessa casa o seu colega de disporá de um quarto provavelmente individual. Esse quarto reflecte concretiza o gosto da casa (o dos pais). O grau de intervenção do próprio terá variado de acordo com factores diversos, p. ex.: o tipo de investimento na organização do espaço doméstico que a família fez; o maior ou menor respeito pela privacidade e liberdade de acção do próprio por parte da família; a capacidade de intervenção, o gosto, o voluntariado, o eventual sentido e/ou necessidade de "estilo" do seu colega.

Invista na sua reflexão factores de ordem sócio-económica e cultural da família não esquecendo que o próprio temperamento individual ou a forma como ele se deixa revelar. Se exprime ou activamente exerce pode ser resultante directa (mesmo que não exclusiva) desses factores.

Faça uma sintética caracterização do (a) colega escolhido (a). Selecione para essa caracterização os elementos que impliquem directamente com a definição do seu quarto e só esses.

Descreva o **quarto** do colega tal como o imagina (imaginar significa aqui materializar uma visão constituída a parte de elementos precisos de análise. Qualquer investimento "fantasiaste" é aqui relativamente indesejável.).

Utilize os seguintes pontos: - características gerais do espaço; - relação Interior/Exterior; - Côr, luz, som; - Mobiliário e relação com as características e o comportamento físico do colega; - Mobilidade ou estrabismo das formas e elementos; - Objetos pessoais e de decoração.

Use apenas a **palavra escrita** neste exercício. Escreva, no máximo, **1 página A4 datilografada ou 2 manuscritas**.

Apresente o trabalho na terça-feira,
Ricardo Pais
31/01/89.

Fig.2.9. *Ficha nº1*, disciplina de Antropologia do Espaço 1988/89, por Ricardo Pais.
(Fonte: Arquivo Alberto Carneiro, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Ref. AAC2 / 17.1-5.)

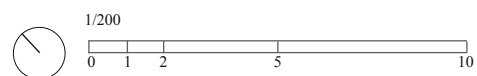
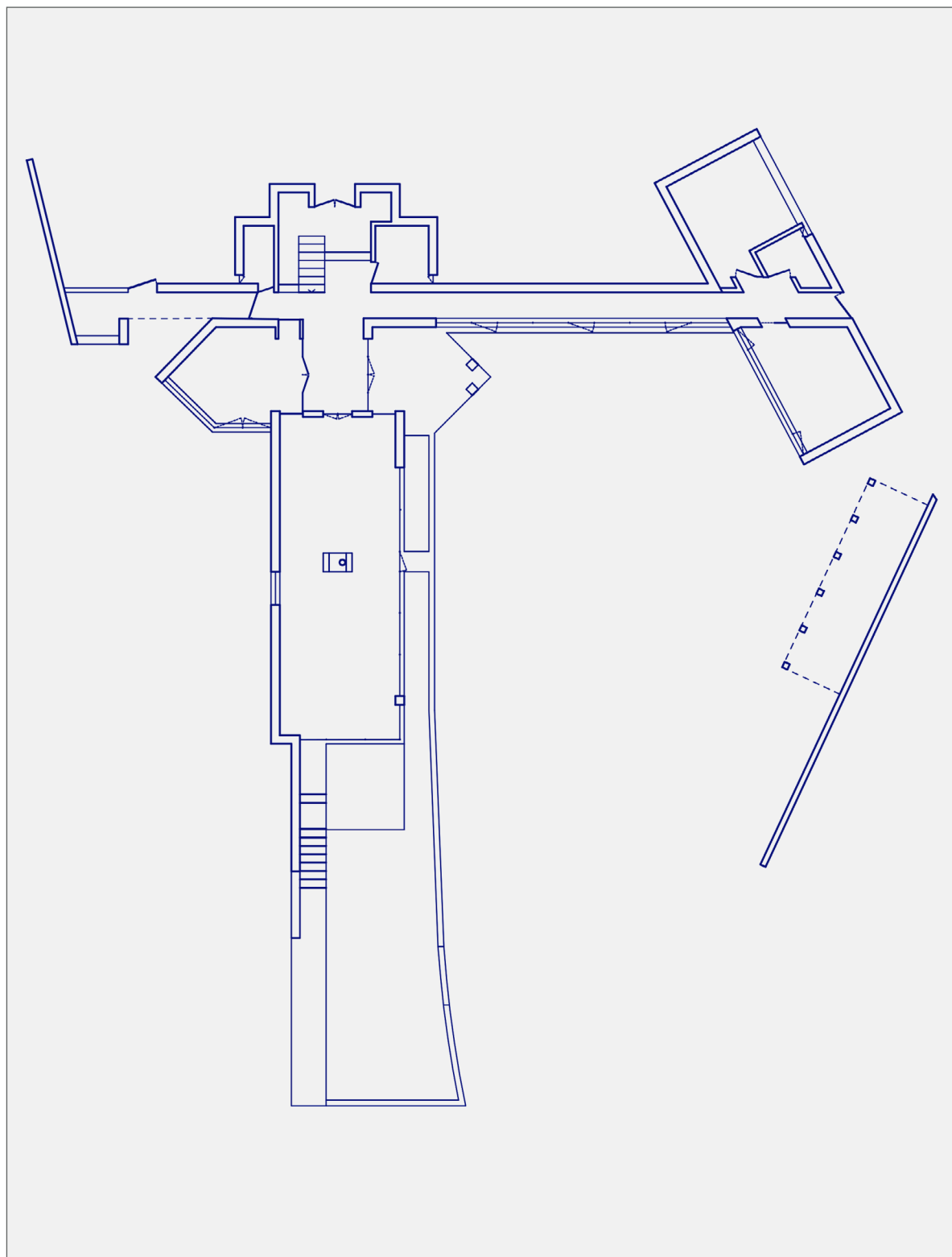


Fig.2.10. Planta Piso 0. Casa Ricardo Pais.
(Fonte: Desenho do autor.)

O CONTEXTO

108. Fernando Távora, *Memorial relativo à proposta da criação da UPV*, Porto, 09/03/1987, Arquivo Geral da FAUP, Ref. Pasta 2 | 123 - “Pasta 25, Unidade de Viseu 1987”.

109. Centro de Documentação da FAUP, Ref. AE/ADM - 020.

110. Ibid.

A relação entre o corpo docente da Escola do Porto e o Núcleo de Área Urbana de Viseu remonta ao ano de 1985, com o seminário de pré-profissionalização de recuperação e requalificação do Teatro Viriato¹⁰⁸. No ano letivo em foco, 1988/89, Alexandre Alves Costa ocupava a posição de Presidente do Conselho Diretivo da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto¹⁰⁹, e Sérgio Fernandez seria o responsável pela Unidade de Viseu e Vice-Presidente do Conselho Diretivo do quadro escolar. Ricardo Pais integrava a Comissão Coordenadora da UPV, como influente elemento na organização e dinamização do pólo¹¹⁰.

No ano coincidente com o decorrer da sua primeira **experiência pedagógica** em arquitetura, o encenador encomenda a sua casa de férias em Moledo do Minho a Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez. A atividade arquitetónica proveniente da prática isolada ou conjunta de ambos (sob o Atelier 15, fundado na década de 70), percorria até esse período um coletâneo de propostas habitacionais e equipamentos no norte do Portugal, tais como a Casa Marques Guedes (Caminha, 1973), o Centro Social em Baião (1977-1982) e o Jardim de Infância em Moledo (1989-90).

Sérgio Fernandez nasce em 1937, na cidade do Porto, onde se diplomou em arquitetura em 1965, na Escola Superior de Belas Artes. No início da sua carreira profissional colabora com Viana de Lima, Arménio Losa, Pedro Ramalho e Alcino Soutinho, previamente à formação do Atelier 15. Alexandre Alves Costa nasce em 1939, também na cidade do Porto, onde posteriormente ao seu diploma em arquitetura em 1966, colabora com Mário Bonito e Álvaro Siza. Para além da prática conjunta no panorama da arquitetura doméstica, interessa a sua experiência prévia enquanto habitante da Casa Alves Costa (1964-1968), projeto de Álvaro Siza Vieira¹¹¹. Pretendemos enquadrar brevemente 2 casas, que contribuem para a compreensão do projeto da casa de Ricardo Pais.

A vivência na casa Alves Costa marca uma fase formativa essencial, na qual o contacto direto com o espaço projetado alimenta o olhar crítico do autor e aprofunda a sua reflexão sobre o fazer arquitetónico. Para além desse mesmo contexto de *aprendizagem pela experiência*¹¹², Álvaro Siza Vieira elucida-nos da participação dos moradores na elaboração do projeto¹¹³, sendo a Casa em Moledo a sua integração no mundo da arquitetura participativa, anterior ao Conjunto Habitacional de São Vitor (SAAL, 1974-1977).

À primeira vista, a casa de Moledo recusa o exterior — um corpo monástico, fechado para a rua; o portão não aparenta uma passagem convidativa; a austeridade da fachada foi confundida na época com a de um estábulo [vd. Fig.2.11 e 2.12]. Essa

111. Sérgio Leopoldo Fernandez, *Memória descritiva* (Arquivo Municipal de Caminha 28/5/1968).

112. Alexandre Alves Costa, a *Casa de Quem Faz as Casas: Os Verdes Anos* (Lisboa: TVI, 2016).

113. Ibid.



Fig.2.11 e 2.12. Casa Alves Costa. (Álvaro Siza, 1964-1968).
(Fonte: <https://www.ofhouses.com>.)

incompreensão revela o seu preciosismo: fecha-se como defesa e intensificação do seu propósito, para resguardar o seu íntimo. Alves Costa considera *belo* esse paradoxo: uma casa que se privatiza de um contacto com a rua, e o mundo entra conforme permitido: o gesto da entrada, garante a evidência momentânea dos espaços, uma promenade que respeita o ritmo lento pretendido no projeto; dá-se a chegada, o portão, um espaço entre, uma viragem e a porta; entramos para a primeira compartimentação inquestionável no seu propósito e, só então, chegamos à sala ampla, que se dobra sobre o jardim [vd. Fig.2.13 e 2.14]. Nas palavras de Alexandre Alves Costa:

*“Para viver a sociabilidade, como se vive ali, é importante que o espaço seja encerrado. A ideia de que é preciso abrir muitas portas como sinal de abertura à vida não é nada verdade”*¹¹⁴.

Fernandez destaca na casa a porta de vidro que divide a sala da cozinha: *“as pessoas que iam para a cozinha cozinhar ficavam na cozinha. E as pessoas que ficavam na sala não estabeleciam uma relação direta”*¹¹⁵. A antítese prática deste modo de convivência ditado pela compartimentação do espaço pode ser observada na sua Vill’Alcina (Caminha, 1971-74), onde a ausência de portas caracteriza a fluência espacial: as cortinas encerram os quartos, tanto quanto a distinção altimétrica entre a sala e a cozinha não limita a intercomunicação funcional¹¹⁶. Outra oposição notável é a sua intenção isolada, sobretudo justificada pela ordem do terreno: o declive permite que a casa dialogue visualmente com a paisagem, enquanto a casa de Moledo estabelece uma relação a menor distância com a envolvente, unindo-se numa *“espécie de criação de um mundo artificial”*¹¹⁷. Numa entrevista, Sérgio Fernandez refere que *“é um espaço de usufruto da paisagem”*¹¹⁸. Alves Costa complementa ainda que *“o espaço é fechado em si próprio, mas as pessoas entram livremente e, lá dentro, estão no seu próprio mundo”*¹¹⁹.

Tal como em Moledo, o desenho da Villa’Alcina procura respeitar o movimento e o tempo que a arquitetura exige. A casa inscreve-se na topografia segundo uma organização espacial que se adapta ao terreno e os espaços interiores são distribuídos de forma a maximizar a integração nesse ambiente natural [vd. Fig.2.15]. Sérgio Fernandez desenha uma casa pousada na paisagem, numa cadência que atravessa o betão, a folha de madeira dos tetos, o vidro. Em similitude, ambos os espaços são identificados na Escola do Porto pela sua amplitude pedagógica, tendo reunido ao longo dos anos um número incalculável de visitas e visitantes [vd. Fig.2.16].



Fig.2.13 e 2.14. Casa Alves Costa.
(Fonte: Alessandrra Cianchetta, s.d.)

114. Alexandre Alves Costa (2016) Op.cit.

115. Sérgio Fernandez, a *Casa de Quem Faz as Casas: a Casa Descontraída* (Lisboa: TVI, 2017).

116. Xavier Monteys e Pere Fuertes, *Casa collage: Un ensayo sobre la arquitectura de la casa* (Barcelona: G. Gilli, 2001), p.80.

117. Alexandre Alves Costa (2016) Op.cit.

118. Sérgio Fernandez (2017) Op.cit.

119. Alexandre Alves Costa (2016) Op.cit.



Fig.2.15. Vill’Alcina.
(Sérgio Fernandez, 1971-1974).
(Fonte: <http://www.inesdorey.com>.)



Fig.2.16. Fernando Távora, Alexandre Alves Costa, Alcino Soutinho, José Grade, Álvaro Siza, na Casa Alves Costa. (Fonte: <http://www.inesdorey.com>.)

120. Alexandre Alves Costa (2016) Op.cit.

121. Ricardo Pais, Alexandre Alves Costa (2016) Op.cit.

122. Ricardo Pais, Alexandre Alves Costa (2016) Op.cit.

123. Ivo Edgar Alves Martins, *Tectónica e Expressão do Espaço Doméstico* (Porto: Dissertação MIArq, FAUP, 2011) p.123.

124. Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez (2014) Op.cit. p.41.

125. Alexandre Alves Costa (2016) Op.cit.

126. Ricardo Pais, *Alves Costa*, entrevista de Manuel Graça Dias com Alexandre Alves Costa, Sérgio Fernandez e Ricardo Pais (Lisboa: RTP, 1993-04-28).

A CASA CENOGRÁFICA

Nas três casas que propusemos estudar, o respeito profundo pelo habitar sustenta a construção de um mundo próprio. Todas recusam a evidência, fazendo jus a uma intenção de profundidade familiar. Estas casas-refúgio, maioritariamente de uso esporádico, são, sobretudo, projetos de arquitetura que atenderam o propósito do morador — peça fundamental do programa de uma morada, que “*tem de permitir a acumulação de memória, tanto como a continuação da vida*”¹²⁰. Ricardo Pais refere que “*o que se pode dizer é que o Alexandre tinha uma casa para fazer, que tinha que resolver determinados problemas. Ele tinha vivido esses problemas de uma maneira muito particular, sendo como ele é, o próprio cliente de uma casa desenhada pelo Álvaro Siza*”¹²¹.

Pais complementa ainda que a casa “*tem um interesse muito particular por duas razões. Em primeiro lugar, o Alexandre é um Moledense, e isto é obviamente uma casa de um arquiteto que maturou Moledo e que se maturou em Moledo*”¹²².

No seguimento das casas apresentadas, a casa Ricardo Pais é evidentemente desenvolvida sobre as especificidades do clima da região. Mais do que “*resolver determinados problemas*”, Alves Costa reinterpretou as condições climatéricas de Moledo, conhecido pelo vento, mediando a sua proposta habitacional entre a domesticidade adequada e as forças do lugar. A casa Ricardo Pais mostra ser um exemplo expressivo da procura pela qualificação do habitar. Embora planeada como uma residência ocasional para a família Pais num terreno orientado a sudoeste, pretendia ser uma habitação resguardada da vida pública¹²³, *contra o desejo de identidade e diálogo*¹²⁴. O programa compreende 3 quartos, uma sala, uma cozinha, 3 sanitários, um espaço de garagem interior, uma lavandaria e um jardim privativo com piscina [vd. Fig.2.10].

O terreno não apresenta complexidade altimétrica, sendo em quase toda a sua extensão regular. Com o objetivo de se abrir para sul, a casa cria uma relação com o espaço exterior semelhante à da Casa Alves Costa. A sua orientação favorece a entrada de luz solar e, do lado de fora, o pátio preserva a privacidade tanto para a família quanto para as diferentes atividades dentro da casa. O piso térreo é, em quase todo o seu perímetro sul, envidraçado. No entanto, a atenção à privacidade e à adaptação ao clima local resulta numa habitação que, mesmo num terreno “*aparentemente sem graça*”¹²⁵, se torna um espaço pleno de conforto.

*“Tudo isto são coisas que transformam a casa num objeto extremamente apetecível, que cria este movimento em U (...) e que em qualquer dia de ventania nos deixa estar confortavelmente. Esta é a casa com melhor clima de Moledo”*¹²⁶.

A organização espacial interna é distribuída em dois pisos e uma composição axial de dois volumes perpendiculares [vd. Fig.2.17 e 2.18], que assentam num embasamento marcado pela elevação sobre o pavimento exterior — como se se tratasse de um palco. O longo corredor divide a área destinada aos pais e aos filhos. A divisão funcional surge como um pretexto para explorar a privacidade e a interação familiar.

A apresentação do projeto na monografia do Atelier 15 vincula o caráter cenográfico da casa: “uma casa para um inventor de espetáculos porque a casa é sempre para alguém”¹²⁷. Sobre a pretensão de que o desenho da casa fosse algo mais do que um simples invólucro, Alves Costa considerou que para Ricardo Pais, a casa deveria comparticipar a sua realidade espetacular, refletindo os seus valores espaciais ligados à sua profissão de encenador, mas ao mesmo tempo, suporte para as dinâmicas familiares:

*“O Ricardo nunca poderia ter uma casa que fosse um invólucro neutro. Ele precisa de duas coisas: precisa que a casa em si seja já algo espetacular, que comunique esses valores lúdicos no próprio desenho, e por outro lado, tem de ser um bom suporte. (...) tem de ter alguma estrutura que permita a encenação, quer dizer, a encenação da vida familiar”*¹²⁸.

O projeto resulta numa arquitetura que articula a vida quotidiana com uma teatralidade subtil. A abordagem de Alves Costa reflete uma casa que age para receber um enredo — um espaço onde os habitantes são protagonistas das suas ações, elevadas a uma dimensão que pode ser enriquecida ao descrever a casa como um cenário para umas das primordiais figuras do Teatro Nacional. Ricardo Pais descreve este ambiente cenográfico nas ambivalências do seu quotidiano, onde a transparência e a intercomunicação visual entre os espaços permitem uma verdadeira “*encenação da vida familiar*”. Ainda que pareça ser um modo espetacular de projetar um ambiente doméstico, tal caráter cenográfico não condiciona as práticas domésticas mais íntimas; a índole dramática assenta sobretudo na sua comunicação com o jardim. A forma como o corredor a fecha para a rua permite uma permeabilidade interior de vivências simultâneas, sobre o qual Pais assume adquirir o seu sentido de “*complexo cenográfico*”, consequência do “*excesso de vidro*”:

*“Eu estou na sala e posso ver-me reproduzido quatro vezes enquanto estou sentado. Ao mesmo tempo que estou sentado, vejo o meu filho no quarto reproduzido duas vezes. Esse jogo de transparências é um jogo fascinante, que nos permite criar efeitos especiais no espaço”*¹²⁹.



Fig.2.17. Casa Ricardo Pais. Moledo do Minho, S.d.
(Fonte: Gonçalo Furtado, *Imaginário* (1990-2024) (Coimbra, Studio Print: 2024).)



Fig.2.18. Casa Ricardo Pais. Moledo do Minho, S.d.
(Fonte: Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez. Op.cit.)

127. Ibid.

128. Alexandre Alves Costa (2016) Op.cit.

129. Ricardo Pais, Alexandre Alves Costa (2016) Op.cit.

O EXERCÍCIO PEDAGÓGICO

Sobre os comentários expostos na página anterior, conclui-se que a Casa Ricardo Pais pode ser compreendida como um exercício de encenação antropológica, onde a arquitetura se cruza com a prática teatral para explorar o habitar como performance. Existe, apesar do seu âmbito dramaturgico, uma atenção refinada pela intenção de construção do lugar doméstico. A casa, ao contrário de uma resposta genérica ao habitar, assume-se como resultado de um profundo exercício de leitura pessoal, fruto da proximidade disciplinar e humana entre os arquitetos e Ricardo Pais. Sobre as palavras do encenador, a casa sustenta a criação da vida família. Neste sentido, aproxima-se da metodologia que Pais propõe aos seus alunos: observar, escutar e, a partir daí, criar um espaço que representa algo ou alguém.

A metodologia pedagógica de Ricardo Pais na disciplina de *Antropologia do Espaço* incentivava os alunos a interpretar o espaço a partir da experiência subjetiva de habitação; Ricardo Pais trouxe uma nova perspectiva de ensino ao Curso de arquitetura, permitindo que os estudantes tivessem uma compreensão mais profunda dos aspetos socioculturais que influenciam o desenho arquitetónico e urbanístico, através de exercícios que incidiam em motivos prático-pedagógicos, e que permitiam uma leitura do espaço através da experimentação. Em Viseu, propunha sobretudo exercícios de imaginação de espaços presentes no percurso individual de cada aluno, explicados através do poder da representação e da análise discursiva.

Após a sua entrada na instituição académica em janeiro de 1989, Ricardo Pais elabora um exercício prático exemplar do seu pensamento teatral e pedagógico. Mais do que uma *ficha curricular*¹³⁰, o método pedagógico¹³¹ (baseado na sua própria idealização da disciplina) propunha que cada aluno escolhesse um colega de quem soubesse pouco e, a partir da observação, imaginasse como seria o seu quarto — tendo por base sinais do seu comportamento, estilo, corpo, contexto socioeconómico e cultural [vd. Fig.2.9]. A intenção não seria fantasiar, mas materializar uma análise sensível e precisa, onde o espaço privado (o quarto) refletisse a construção da personagem (o colega).

*“Do conjunto dos seus colegas de Turma, escolha um. (...) Tem por certo, vindo a perceber não mesmo a racionalizar, os elementos que constituem o “personagem” do colega. Personagem significa aqui a forma que cada um tem de “representar-se” perante os outros e implica gradações variadíssimas de sinceridade numa representação - isto é, níveis diferentes de ocultação de si mesmo; de coerência e à vontade com o mais instintual de si; de vulnerabilidade e receptividade aos outros, etc”*¹³².

Este período de ensino, e em particular este modo de análise do espaço, está

130. Biblioteca de Arte da Gulbenkian, Arquivo Alberto Carneiro, (Ref. AAC2 / 17.1-5).

131. Joaquim Pais de Brito, Op.cit. p.96.

132. Consultável no Anexo A.3.

em parte relacionado com a experiência anterior de Ricardo Pais enquanto professor de Direção de Atores na Escola Superior de Teatro de Lisboa (1975–1983). A sua abordagem pedagógica era marcadamente multidisciplinar¹³³, explorando articulações entre texto, corpo no espaço e representação. Privilegiava uma compreensão profunda da narrativa e a construção das personagens a partir da memória e da experiência pessoal, incentivando os atores a estabelecerem uma ligação íntima com o material dramático, de forma a expressarem emoções autênticas e densas na performance. De forma análoga, a metodologia desenvolvida mais tarde em Viseu prolonga esse gesto performativo, onde a aprendizagem do espaço se faz pela experimentação e pela narração sensível de lugares que toquem ou revelem algo de um personagem — neste caso, o colega. Ricardo Pais constrói a sua própria intenção de ensino, no qual prioriza a leitura e a compreensão antropológica como uma extensão da subjetividade e da dinâmica social de cada biografia.

133. Teatro de Almada. *Ricardo Pais: Aprender a Esquecer* (Almada: 2017).

Em contribuição ao presente estudo, destaca-se um excerto da entrevista feita a Helena Azeredo, estudante da Unidade Pedagógica de Viseu:

“Os trabalhos com o Ricardo Pais eram extraordinários. Uma vez dividiu a turma a meio, e uma metade passou o fim de semana a “recriar” o espaço da sala de aula (que, na verdade eram as alas laterais da Igreja da Misericórdia) para que a outra metade chegasse na segunda-feira de manhã e interpretasse o espaço de acordo com a transformação feita pelos primeiros. Logo à entrada, estava um colega do primeiro ano (foram todos contratados para figurantes) a distribuir um cartão e a dizer “boa noite, consumo mínimo, faz favor”.

*Empilharam estiradores e bancos, forrados com papel vegetal, formando um bar e prateleiras retro-iluminadas, a sala ao fundo com música e luzes, vários recantos para estar, conversar, beber, dançar. Funcionou tão bem (ou tão mal) que até o Ricardo Pais alinhou, e uma segunda-feira de manhã, em vez de termos a aula que seria dada naquele cenário, dançámos e bebemos como se fosse sábado à noite”*¹³⁴.

134. Helena Azeredo, estudante da FAUP-UPV (2025).

Antes de concluir o presente capítulo, sugere-se um regresso à capa que o ilustra [vd. Fig. 2.1], convocando uma questão central que marca a passagem para a terceira parte desta prova final. A imagem em questão, concebida por Bernard Rudofsky, coloca em evidência o quarto enquanto território privado. A sua composição, define-o por muros altos e pela ausência de teto, remetendo a interpretação para a proteção face aos outros. Simultaneamente, identifica-o como contributo para o pensamento arquitetónico: tal leitura aproxima-se da forma como Ricardo Pais observa o quarto na Ficha que elabora, utilizando-o como objeto de estudo. Se pretendermos associar a arquitetura ao habitante, como se constrói essa identidade?

3. – DA EXPERIÊNCIA PROJETUAL DE CENOGRRAFIA DO HABITAR



Fig.3.1. *Dogville*.

Lars von Trier, cenografia de Simone Grau Roney (2003).

(Fonte: <https://www.espacorasgo.com/post/o-espaco-cenico-de-dogville>.)

3.0. – NOTA INTRODUTÓRIA

O presente capítulo, intitulado *Da experiência projetual de cenografia do habitar*, concretiza a aplicação dos conceitos explorados no capítulo 1 e da prática pedagógica reconhecida no capítulo 2, através da criação de um espaço cenográfico que não só sustenta a ação teatral, mas que também participa ativamente na sua construção. Como descrito na introdução, a casa é construída em cena, tornando-se metáfora e matéria: a dramaturgia do espaço doméstico é aqui trabalhada como linguagem visual e suporte teórico. Este capítulo é constituído por dois textos, sendo o primeiro alusivo às dinâmicas arquitetónicas que compõem a cenografia e o seu desenho; o segundo, expõe o exercício de palco, desenvolvido para a peça *O Que Sobra Para Ser Casa*, encenada por Mafalda Pereira (n.1998) [vd. Fig.3.2 e 3.3]. Este subcapítulo conta com excertos da peça dramática, para contexto do fundamento técnico e teórico da experiência concebida.



Fig.3.2. Elenco. Fotografia da cena final.
(Fonte: João Borda de Água, Teatro Municipal de Ourém, 2023).)



Fig.3.3. *O Que Sobra Para Ser Casa*, Cartaz da estreia (2023).
(Fonte: Paulo Lopes, Teatro Municipal de Ourém, 2023).)

Como nota introdutória, interessa identificar que o conceito de *casa-palco* pode parecer, à primeira vista, uma contradição. A casa, no seu sentido tradicional, é o espaço da intimidade e o palco, em contrapartida, é um espaço público de representação, onde se performa. Interessa também contextualizar que este é um dos muitos desdobramentos da profissão do arquiteto e que, através da observação de *dinâmicas domésticas*, percebemos que a linha entre *habitar* e *representar* se dissolve no encenar da existência.

A partir da interdisciplinaridade entre arquitetura e teatro, procurou-se refletir no espetador algumas questões fundamentais da teoria da arquitetura, tentando que a *casa-palco* aqui concebida o habitasse de forma permanente. Metodologicamente, como descrito na introdução, “*este capítulo iniciou-se com uma reflexão prévia baseada noutros escritos, que permitiram adquirir conhecimento imediato sobre a matéria*”. Antes de avançar, interessa realizar sinteticamente uma análise de anteriores provas sobre teatro, que fornecem um referencial sobre abordagens cenográficas e exercícios performativos. Tendo este conhecimento prévio como base, avança-se para a criação da experiência, a partir de uma observação do espaço como elemento ativo da narrativa.

Destaca-se ainda a questão central deste capítulo: *como pode uma criação cenográfica dar expressão a um texto dramático?*, sobre a qual será elaborada uma análise na conclusão, tanto quanto sobre a pertinência desta experiência num percurso arquitetónico futuro.

LEITURAS DE ESTUDO PRÉVIO

Interessa primeiro destacar a dissertação de mestrado *Preencher a Cena: Desenho Cenográfico Experimental para a Ópera Eletrónica TMIE*¹⁶⁸, que investiga a influência dos meios digitais na conceção cenográfica, permitindo uma compreensão da força do audiovisual e do eletrónico aplicados à dramaturgia contemporânea. Na peça, tecnologias como videomapping, hologramas e projeções interativas criam experiências imersivas na interpretação do texto. A prova destaca-se como material de apoio no campo da maquinaria de projeção, tendo a intenção de conferir ao teatro novas dimensões hápticas — em auxílio da abordagem metacinematográfica usada na conceção do espetáculo *O Que Sobra Para Ser Casa*.

No panorama da FAUP, é notável a contribuição de provas como *Entre a arquitetura e as Práticas Cenográficas: de João Mendes Ribeiro a Joana Providência*¹⁷⁰ onde numa entrevista realizada em 2009 a Mendes Ribeiro, Marta destaca que a sua produção em palco se deve ao facto “*de ter conhecido Ricardo Pais*”¹⁷¹. O contexto favorável à união dos dois artistas, confere a importância da fusão das artes — como observa, o cenário “*pode ser uma boa casa e uma má casa*”¹⁷². Em complemento, na dissertação *João Mendes Ribeiro: Intersecções entre arquitetura e Cenografia*¹⁷³, Nathalia Duran localiza os primeiros passos do arquiteto no teatro: é no contexto conimbricense que produziu a sua primeira cenografia, a convite de Ricardo Pais, para a peça *Grupo de Vanguarda* (1991), de Vicente Sanches [vd. Fig.3.4]. O convite surge no período em lecionou a disciplina de Projeto no DARQ (Departamento de arquitetura da Universidade de Coimbra), coincidente com o período em que o encenador Ricardo Pais lecionava *Antropologia do Espaço*¹⁷⁴.

A investigação realizada contribuiu com importantes noções práticas e históricas, mas destaca-se o contributo de conceitos-chave para a produção que se apresenta, nomeadamente a definição do conceito *quarta parede*: a inexistente barreira que separa o público dos atores. O espaço cénico, estrutura que suporta a ação teatral, orienta a forma como o espetador interpreta a encenação. Ao condicionar os movimentos dos atores, o cenário contribui para uma ilusão dramática.

Por último, a abordagem da presente dissertação viu também uma lacuna na tradução dos meios para obter o fim cenográfico. Tomou-se, assim, a opção de sustentar a construção da cenografia através da teoria, permitindo uma maior imersão nas temáticas do habitar propostas no texto.

169. Cátia Roça. “Preencher a Cena, Desenho Cenográfico Experimental Para a Ópera Eletrónica TMIE” (Coimbra: FCTUC, 2021).

170. Marta Oliveira. “Entre a Arquitectura E as Práticas Cenográficas: De João Mendes Ribeiro a Joana Providência”. (Porto: MIArq, 2009).

171. Marta Oliveira, Op.cit. p.121.

172. Marta Oliveira, Op.cit. p.122.

173. Nathalia Duran. “João Mendes Ribeiro: Intersecções Entre arquitetura E cenografia”. (São Paulo: FAU USP, 2020).

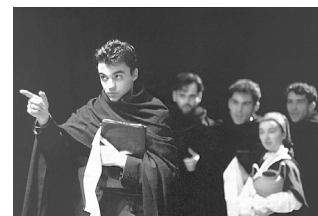


Fig.3.4. *Grupo de Vanguarda*. Vicente Sanches (1991).

(Fonte: *a Revista*, Expresso (8 junho 1991).)

174. Nathalia Duran.p.25.

3.1. – O CONTRIBUTO DA CENOGRAFIA E DO DESENHO

Neste texto, aborda-se o contributo da cenografia e do desenho, enquanto ferramentas que adicionam significado à construção do habitar proposto em 3.2. Vejamos as seguintes definições:

Cenografia

*“O cenário, redesenhado pela encenação, com tudo o que isso implique de pretensão minha, permanece tão aberto à explosão como à implosão. Essa é a característica mais rica da cenografia, que se transforma num lugar contínuo de inesperadas reescritas”*¹³⁵.

135. António M. Feijó, *Portfólio Turismo Infinito* (Porto: Teatro Nacional São João, 2008), p.20.

Desenho

*“não esqueçamos que a qualidade do desenho é a espada de que dispõe o arquiteto para praticar a justiça”*¹³⁶.

136. Manuel Mendes, Op.cit. p.[C3]_8.

*“Louvor ao desenho, forma eterna e magnífica de entendimento entre os homens”*¹³⁷.

137. Ibid.

O desenho, enquanto *“forma eterna e magnífica de entendimento entre os homens”*¹³⁸, é a ferramenta do arquiteto. Acreditando que o desenho assegura a comunicação indispensável às conceções projetuais, importa reconhecer a sua importância como meio de expressão. Em complemento, a cenografia revela-se crucial por ser um *“lugar contínuo de inesperadas reescritas”*¹³⁹. Enquanto prática arquitetónica de espaços efêmeros, associa-se à conceção sustentada pela imaginação. A realização que separa o entendimento de uma cenografia de uma obra de arquitetura é a sua brevidade; apesar de efêmero, o percurso para obter um fim assemelha-se: o cenógrafo, tal como o arquiteto, programa tensões no espaço, com a consciência de que é justamente essa condição que lhe permite uma liberdade que, por vezes, escapa à arquitetura.

138. Manuel Mendes, Op.cit. prólogo.

139. Cassiano Reimão, Op.cit. p.6.

Como se constrói, portanto, uma narrativa doméstica através da cenografia? Antes de avançarmos para os dois exemplos destacados no texto, interessa compreender os múltiplos campos que aproximam a arquitetura de artes performativas. Propomos aludir a três vertentes que nos esclarecem a relação da arquitetura com o teatro: os edifícios, a cenografia e pedagogia. Em primeiro, podemos identificar vários arquitetos da Escola do Porto que, ao longo do século XX e início do século XXI, se dedicaram à projeção de espaços para artes performativas. Destacam-se projetos como o Centro Paulo VI (José Carlos Loureiro, Fátima, 1982), a requalificação do Teatro Rivoli

(Pedro Ramalho, Porto, 1994), ou o Teatro Azul (Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, Almada, inaugurado em 2005), exemplos de uma arquitetura que responde às exigências técnicas e mecânicas de um lugar de representação.

Em segundo, é de relevante contribuição o envolvimento de docentes do meio académico em criações cenográficas. Casos como o de Nuno Lacerda Lopes, arquiteto e professor na FAUP, do qual se destaca o projeto *Porto 2001*, no Coliseu do Porto. Ainda na atualidade nacional, a companhia de teatro Mala Voadora, confirma-nos a possibilidade de conjugação do teatro com a arquitetura a nível prático e pedagógico. Fundada em 2003 por Jorge Andrade (encenador e dramaturgo) e por José Capela (cenógrafo e arquiteto formado na FAUP-UPV), a companhia concentra-se na produção de espetáculos e apoia o curso breve de cenografia da Universidade do Minho. Através da criação de ambientes cénicos, entendem o “*espaço em palco como um lugar de encontro e como uma possibilidade de fuga*”¹⁴⁰.

Em terceiro, salienta-se a orientação de dissertações sobre as ligações entre arquitetura, cenografia, teatro e cinema. Estes trabalhos académicos abordam desde a investigação de teatros históricos até às possibilidades espaciais da performance contemporânea, passando pelo contributo espacial do mundo do cinema, de onde se destaca a prova *A Arquitetura do Cinema Distópico: Reflexões sobre o Presente pela Lente do Futuro* (Hugo Formiga, or. Luís Urbano, 2023). Em paralelo, a Escola do Porto integrou no seu currículo disciplinas que abordam o espaço cénico, tal como *Arquitetura e Cenografia*, que constitui um espaço fértil de experimentação e um ensino multidisciplinar. Ao longo do tempo, são evidentes as práticas pedagógicas cruzadas entre arquitetura e cenografia, de onde resulta uma cultura partilhada que permite que o cénico seja matéria de estudo, não apenas como acessório da representação teatral, mas como uma investigação arquitetónica.

Posto isto, centremos o discurso na ferramenta transversal às duas artes: o desenho. Em *Space and the Architect*, Herman Hertzberger (n.1932) questiona:

“*Será que desenhamos enquanto pensamos? A mão guia a cabeça ou a cabeça guia a mão? Havia uma ideia antes de começarmos a desenhar ou a ideia surgiu durante o processo de desenho?*”¹⁴¹.

A visualização gráfica auxilia o projeto. Enquanto linguagem universal, facilita a experimentação ao longo do processo criativo. Desenhar permite comunicar, porque atua como linguagem universal entre os seres humanos, traduzindo toda a “*imaginação absoluta*”¹⁴². Nas palavras de Siza Vieira, “*O desenho é uma forma de comunicação, com os outros. Para o arquiteto, é também, um instrumento de trabalho; uma forma de aprender, compreender, comunicar, transformar: de projeto*”¹⁴³.

140. José Capela, *W : JC + JCD. Catálogo da instalação WINDOWS (cenografia de José Capela, fotografia de José Carlos Duarte)* (Porto: TNSJ, 2019), p.5.

141. Herman Hertzberger, *Space and the Architect, Lessons in Architecture 2* (Roterdão: 010 Publishers, 2000), p.115.

142. François Dagognet, Op.cit. p.84.

143. Álvaro Siza, Op.cit. p.37.



Fig.3.5. Desenho, processo.
Virgínio Moutinho, S.d
(Fonte: <https://www.virginiomoutinho.eu/drawings>.)

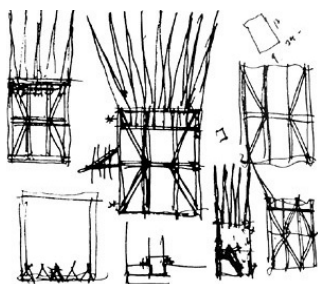


Fig.3.6. Máscara do suicídio; Discurso de consagração de John Hejduk, 4 de setembro de 1991.
(Fonte: John Hejduk, *The Lancaster/Hanover Mask* (1992).)

144. “Casa do Suicídio” e “Casa da mãe do Suicídio”.

145. Ana de Abreu Altberg, *A arquitetura da Máscara de John Hejduk* (São Paulo: FAUSP, 2022), p.15.

146. “The Suicide Houses / Metal Shards of Memory” in John Hejduk, *Conceptual Sketches for House of the Suicide* (Canadá: CCA Collection DR1988:0291:004, 1980-82).

147. John Hejduk, *The Lancaster/Hanover Masque* (Montreal: Architectural Association and Canadian Centre for Architecture, 1992).

148. John Hejduk, *Soundings: a work by John Hejduk* (Nova Iorque: Rizzoli, 1993), p.23.

Falemos da construção do significado a partir de casos concretos de **desenhos do habitar**: as *máquinas de habitação* de John Hejduk (1929-2000) e de Virgínio Moutinho (n.1952). Estas obras revelam uma linha de pensamento que não se centra em cenários teatrais, mas que, ainda assim, evidencia uma vertente dramática, na medida em que ambas integram uma dimensão narrativa do espaço. Em ambos os casos o desenho funciona como uma resposta direta à ação projetada para um corpo no espaço [vd. Fig.3.5]. Ambos criam artefatos dramáticos, mas a pertinência destas obras reside na interação com o ser humano: para Hejduk e Moutinho, as *máquinas de habitar* são estruturas que se distanciam da linha principal da arquitetura, para serem esculturas que idealizam um modo de estar no mundo. Nas suas *Máscaras*, Hejduk parte de uma narrativa dramática para criar o tridimensional. Já as *Máquinas de Fazer Humanos*, de Virgínio Moutinho, são dispositivos arquitetónicos que dependem de um comportamento para autenticar a sua funcionalidade.

John Quentin Hejduk emprega uma consciência às suas criações: para a compreensão do seu método num contexto simbólico, interessa aprofundar *The Suicide Masques* [vd. Fig.3.6], uma composição que engloba duas estruturas independentes, *The House of the Suicide* e *The House of Mother the Suicide*¹⁴⁴. É o seu programa arquitetural que as distingue de uma mera objetualidade: o projeto nasce a partir de um poema de David Shapiro (1947-2024), “*The Funeral of Jan Palach*”, que recorda o protesto de um jovem contra a ocupação soviética, que se tornou um símbolo de resistência nacional¹⁴⁵.

Por de trás da intenção monumental, o desenho destas estruturas anuncia uma vertente cénica — sendo cénico tudo aquilo que alude a uma narrativa. Os “*estilhaços metálicos*”¹⁴⁶ da *Casa do Suicídio*, sugerem um corpo dilacerado, em chamas, capturando a violência do ato. Na *Casa Mãe do Suicídio*, as hastes verticais aparentam um limite menos pontiagudo, opção de ressonância emocional, sendo o mote cénico a dor da perda. Ambas as *casas* são compostas por uma robustez que as desassocia de uma efemeridade escultórica e, à semelhança da arquitetura, a posição que as sedimenta é intencional, permitindo que dialoguem entre si: na *casa mãe*, uma escada interior direciona o corpo para um vão que permite observar o *filho*, signo da perda.

Desde os anos 70, Hejduk desenvolveu as suas *Máscaras* como exercícios projetuais que figuram diferentes seres humanos: a *Casa do Poeta*, a *Casa do Juiz*, a *Casa da Criança*, etc¹⁴⁷. Se cada máscara cumpre o seu propósito na ampliação das vozes projetadas, também Hejduk teoriza a intenção escultural para dilatar a sua intenção poética, numa arquitetura que exprime um exercício projetual. Transmitindo o *propósito dos espaços*¹⁴⁸ por meio do desenho, as suas narrativas prefiguram experiências sensoriais, denotando a experimentação corpórea que esse espaço, uma vez construído,

exigiria da personagem. Ana de Abreu diz-nos sobre este tema: “a apropriação da máscara na obra de Hejduk, seja como método, como palavra ou como imagem, remete ao objeto máscara presente em diversas sociedades como função ritualística. Que tipo de afirmação, resgate, ou reativação Hejduk procurava com esse recurso transcendente nos seus contextos originais?”¹⁴⁹.

Segundo Ana Altberg, a intenção de Hejduk assemelha-se a práticas ancestrais, onde a máscara é o objeto que potencia uma performance. A adaptação desta ideia ressoa com a reflexão de Chris Marker em *As Estátuas Também Morrem* (Cloquet, Marker e Resnais, 1953), onde identifica que “Quando os homens morrem, entram na História. Quando as estátuas morrem, entram na Arte. Esta botânica da morte é aquilo a que chamamos cultura” [vd. Fig.3.7].

No panorama Português, interessa destacar Virgínio Moutinho, arquiteto com atividade nas áreas do Design e da Escultura. Moutinho privilegia a experimentação lúdica nas suas esculturas, que incorporam movimento. O autor explora o dinamismo, numa interação entre materiais e elementos mecânicos. Para Moutinho, a arquitetura é validada pela experiência, que engloba a poética presente no quotidiano. As suas *máquinas de fazer humanos*¹⁵⁰ distinguem-se da abordagem de Hejduk pelo seu programa interativo: são estruturas que ativam leituras na experimentação.

A partir do desenho, os motivos projetuais de ambos os autores influenciam fortemente a experiência das suas peças. Embora partilhem uma gramática de intenções projetuais, o **pensamento cénico** diverge na forma como o significado se instala. Em Hejduk, a obra é pensada sobre um signo fechado pré-inscrito, onde os espaços construídos encenam a herança sugerida desde o desenho. Já em Moutinho, o valor simbólico da arquitetura só se revela *a posteriori* na ação, no erro e no tempo, e a intenção inicial é apenas sugestiva. Para Moutinho, a obra é validada pela forma como é apropriada e transformada. Como exemplo, destaca-se a caixa de música que assinala a criação da vida [vd. Fig.3.8]. Tal como esclarece Joaquim Pais de Brito, “[no desenho] está uma fatia importante da aproximação antropológica daquilo que nós somos em sociedade e que a antropologia raramente consegue”¹⁵¹.

Ao integrar estas referências, esta investigação procura justamente aprender com os gestos que formalizam o processo, enquanto predisposição teórica de um projeto. Sobre esta forma de encarar o significado de habitar (enquanto significação contínua para qual o arquiteto pode “ser o gatilho para o que vem a seguir”¹⁵²), entendemos que a arquitetura se elabora sobre um significado e para uma significação posterior: desde que o arquiteto se encontre disposto a observar as “questões fundamentais que dizem respeito à essência da compreensão, às suas condições e aos seus limites”¹⁵³.

149. Ana de Abreu Altberg, Op.cit. p.145.



Fig.3.7. *As Estátuas Também Morrem*. Ghislain Cloquet, Chris Marker, Alain Resnais (1953).

(Fonte: <https://www.cinemateca.pt>.)

150. Sérgio C. Andrade, *Virgínio Moutinho, o arquiteto-escultor que fabrica “máquinas desejantes de brincar”* (Público, 2025).

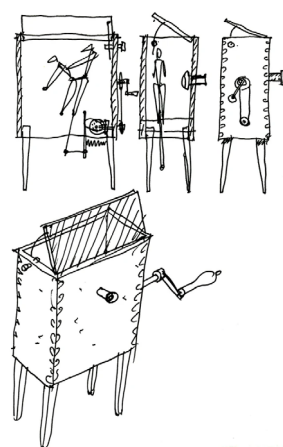


Fig.3.8. Máquina de fazer humanos. Virgínio Moutinho, S.d

(Fonte: <https://www.virginiomoutinho.eu/drawings>.)

151. Joaquim Pais de Brito, Op.cit. p.181.

152. Pedro Dionísio Pereira, *Para a transformação de uma casa em Recarei: Apontamentos, Experiências e Reflexões* (Porto: Dissertação MIArq, 2019), p.160.

153. Cassiano Reimão, Op.cit. p.6.

3.2. – CASA 2: ANÁLISE DE UM CASO CENOGRÁFICO

Após o texto anterior que identifica dois contributos para o meio, apresenta-se o exercício de cena desenvolvido no âmbito da peça *O Que Sobra Para Ser Casa* (Grupo de Teatro Meia Rota, apresentada no Teatro Municipal de Ourém em 2023).

Conforme exposto na introdução, pretende-se com o texto 3.2. apresentar uma criação cenográfica para uma **experiência performativa**. A metodologia parte das notas inscritas no guião, sobre o espaço e sobre os sentimentos a protagonizar pelos atores em cada uma das cenas delineadas. A produção dos cenários para a peça desenvolve-se sobre o pressuposto de conjugar a materialidade com a dimensão teórica do texto, criando um contributo simultaneamente visual, funcional e simbólico.

A peça explora tensões inerentes à experiência do habitar numa **casa-palco**: viver *versus* ocupar, família *versus* espetador, ânsia *versus* conforto. A cenografia responde a estas polaridades com soluções formais que não procuram ilustrar, mas materializar teórica e tecnicamente tais dicotomias. A abordagem adotada assume uma perspetiva multidisciplinar, com contributos da antropologia, sociologia, cinema e arquitetura, evidenciando um potencial contributo da prática arquitetónica.

O Que Sobra Para Ser Casa é uma peça de teatro escrita, encenada e dirigida por Mafalda Pereira, cujo guião parte de características de cada ator para construir a sua personificação em palco. O elenco é composto por Beatriz Jacinto, Carlota Santos, Cristiano Marcelino, João Rodrigues, Lara Gésero, Mariana Sousa e Miguel Aquino. A equipa técnica e de produção do Grupo de Teatro Meia Rota é composta ainda por Beatriz Carvalhinho, Guilherme Simões e Pedro Oliveira, cuja apresentação biográfica se apresenta em anexo na próxima página [vd. Anexo 7].

Interessa, por último, identificar que esta experiência constitui um momento central no meu percurso, ao permitir a convergência entre investigação e prática projetual, afirmando a cenografia como uma ferramenta crítica de leitura e construção do espaço habitado, enquanto meio de estudo livre sobre as formas do ser-no-mundo.

A apresentação que se segue é estruturada em 3 textos: *Os limites do hábito*, *Lugares e não lugares* e *A projeção no habitante*.

Anexo 7. Biografia dos integrantes do Grupo de Teatro Meia Rota.

Beatriz Jacinto | B. Nasceu no ano de 2000 e cresceu em Fátima. Licenciou-se em Teatro pela ESAD.CR, mas a sua ligação às artes estende-se pela pintura, escultura, som e imagem e design. Considera-se uma pessoa criativa e muito comunicativa, fruto das experiências profissionais que tem vindo a viver, principalmente as que envolvem contacto com as pessoas – seja atendimento ao público, seja dar aulas a crianças, seja representar.

Carlota Santos | C. Nascida em 2010, de Ourém. Em 2021, trabalhou com o encenador Eduardo Dias, tendo nesse contexto participado em duas edições do Festival PANOS – Palcos Novos Palavras Novas, do Teatro Nacional Dona Maria II, onde recebeu uma menção honrosa atribuída ao espetáculo “O Ensaio”, de André Tecedero. Integrante da Ourearte – Escola de Música e Artes de Ourém, onde toca clarinete e integra o coro, fator que lhe proporcionou vários momentos de apresentação musical.

Cristiano Marcelino | P. Músico multi-instrumentista e cantor de Ourém, formado em percussão na Ourearte. Tocou com diversas orquestras e ensembles e tem explorado também design, fotografia e vídeo. Com interesse pela música eletrónica, conta com o projeto a solo “Celino”, a banda Eclema, e integrou os musicais “Piratas de Penzance”, “Fantasma da Ópera”, e “Casca de Ovo”, de Jonas e Lander. O seu currículo conta com a participação no projeto Guarda Rios, integrado na Odisseia Nacional do Teatro Nacional Dona Maria II.

João Rodrigues | J. Também conhecido por Mascote, nasceu em 1999, e é mestre em Geociências Aplicadas ao Ambiente e às Energias, pela FCTUC. Aos 6 anos ingressa no ensino de piano e percussão na Ourearte. Desde então, acompanha Os Zhéris 2.1, a Orquestra de Sopros do Conservatório de Música de Fátima, a Big Band da Ourearte, os Major Alvega, bem como a banda que acompanha o rapper português xtinto. Respondendo a um desafio feito pela encenadora Mafalda Cardoso Pereira, teve o seu primeiro contacto com a representação em 2023.

Lara Gésero | L. Nascida em 2000, é mestre em Estudos e Gestão da Cultura pelo ISCTE, com especialização em Património e Projetos Culturais. Aos 12 anos integrou o grupo de teatro Sem Nome, tendo a sua primeira participação no Festival Cenourém. É sócia fundadora da Albardeira Associação Cultural, nascida em 2021, com raízes em Ourém, onde se associa às atividades de produção, comunicação e tesouraria. Também com a editora Chinfrim Discos, com a artista Bia Maria, e com o festival português de média dimensão Bons Sons.

Mariana Sousa | M. Natural de Ourém, com licenciatura em Design Gráfico e Multimédia pela ESAD.CR. Com interesse por diversas formas de expressão artística, conhece o mundo do teatro aos 4 anos, tendo mais tarde integrado o Clube de Cultura e Artes de Ourém com Mafalda Pereira. Após a conclusão do ensino secundário, fez uma pausa nas atividades teatrais, até o destino a trazer de volta ao mundo dramático, com a Meia Rota.

Miguel Aquino | A. Oureense desde 1999, cedo se ligou ao teatro, embora tenha explorado outros caminhos que o aproximaram da tecnologia. No final do secundário, regressou ao Clube de Cultura e Artes, reacendendo a paixão pela cena. Desde então, manteve contacto com o teatro por onde passou, intensificando esse vínculo em Ourém, através da Albardeira Associação Cultural. Mais tarde, integrou o elenco da estreia de O Que Sobra Para Ser Casa.

Mafalda Cardoso | Texto, Conceção e Encenação Licenciada em Teatro pela ESAD.CR, iniciou o seu percurso profissional no Teatro do Vestido. É sócia fundadora da Albardeira Associação Cultural, dinamizando um contacto entre o concelho de Ourém e território nacional. Fundou e dirige o grupo de Teatro Meia Rota, e tem a cargo o projeto de mediação de públicos e serviço educativo do Teatro José Lúcio da Silva.

Maria João Guedes | Cenografia e Assistente de Produção No mundo do teatro, auxilia o projeto de engenharia de mecânica de cena e fiscalização da obra do novo Centro Cultural dos Pousos. Envolvida em programação e produção cultural, esteve ligada ao Festival A Porta (2015), à Ocupação (Fátima) e ao FaupFest (Porto), tendo em 2021 cofundado a Albardeira Associação Cultural onde agencia a banda victoria e programa o Cineclub Albardeira.

Beatriz Carvalhinho | Assistente de Cenografia Em 2021 sai de Ourém para a Licenciatura de Artes Plásticas da ESAD.CR. Criada na natureza, desenvolve a sensibilidade para reconhecer o sublime no que os outros possam considerar “feio” ou “inútil”. A encenação faz parte do seu trabalho e processo artístico, enquanto fio condutor para o desenvolvimento da sua própria criação artística.

Guilherme Simões | Música, Desenho e Operação de Som Licenciado em Tecnologias da Música pela ESML. É multi-instrumentista e técnico de som com experiência em gravação, pós-produção, acústica e operação de sistemas. Desde 2021 integra a equipa do Teatro Municipal de Ourém, onde destacou a produção executiva do Festival de Setembro (2023). É sócio fundador da Albardeira Associação Cultural, dedicada à descentralização e apoio a artistas emergentes.

Pedro Oliveira | Desenho de Luz, Operação de luz e vídeo Criado em Ourém, estudou órgão de tubos no Conservatório, e Engenharia Eletrotécnica no Porto. Iniciou-se na produção técnica no festival Bons Sons e colaborou em eventos como Criatech, Festival dos Canais e MIMO Portugal, bem como com artistas como Bia Maria e Holy Nothing. Fundou a Albardeira, da qual é presidente, onde realiza agenciamento de projetos musicais ourensenses.

(Fonte: Adaptação do Portfólio da peça *O Que Sobra Para Ser Casa*, 2023)

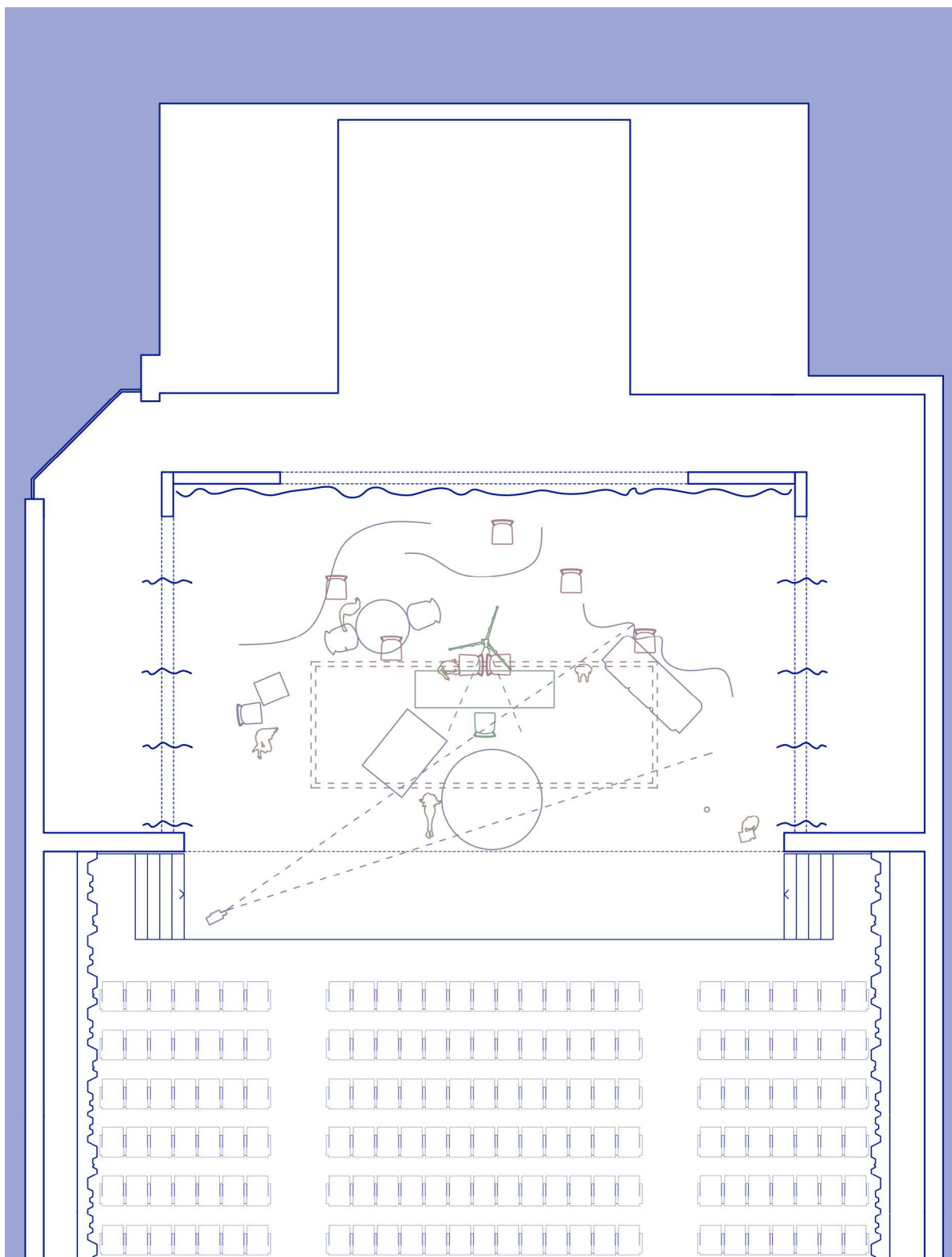


Fig.3.9. Planta geral, *O Que Sobra Para Ser Casa*.
(Fonte: Desenho do autor.)

1/100
0 100 200 500

[castanho] Cena I
[verde] Cena II
[vermelho] Cena III
[roxo] Cena IV e V

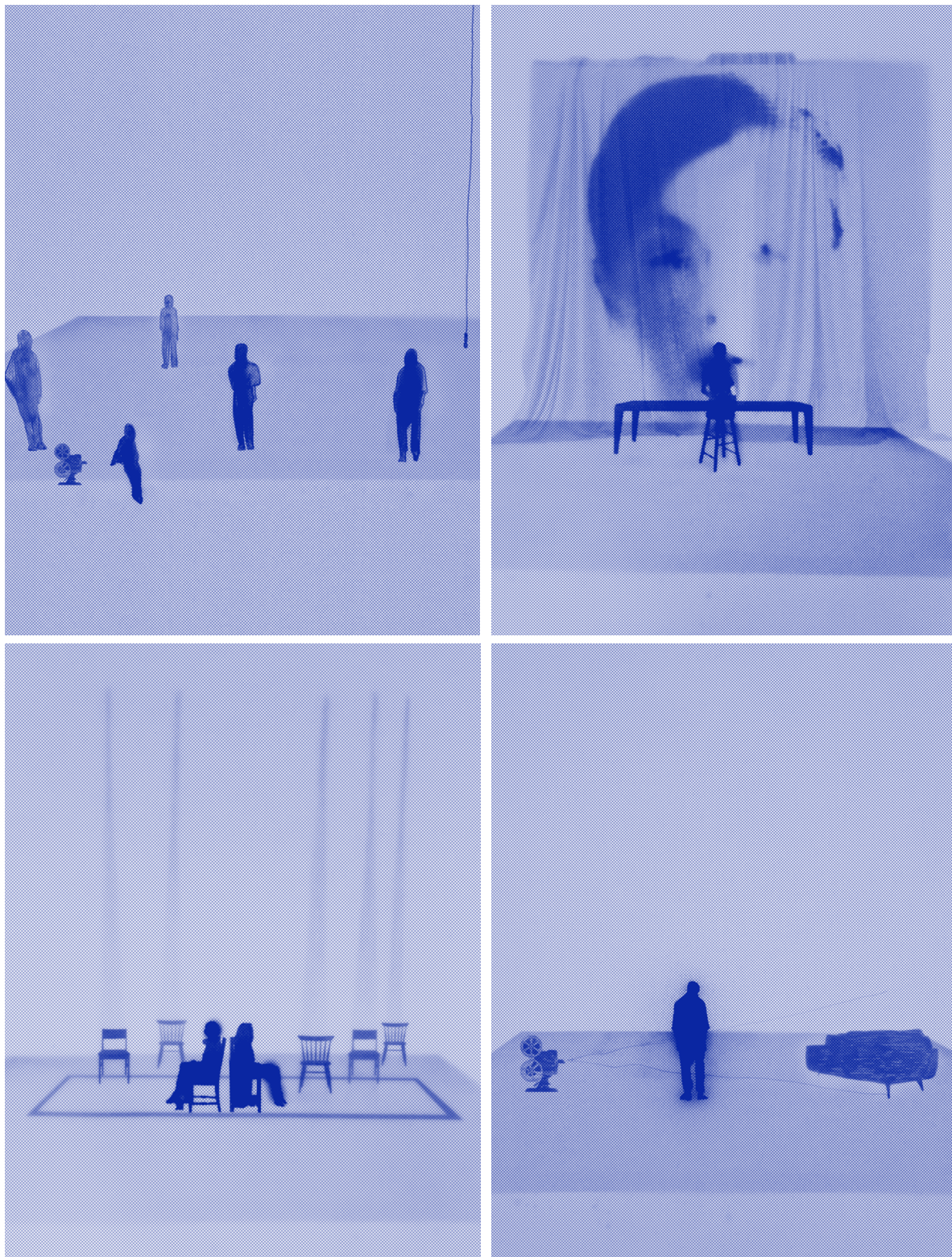


Fig.3.10. Montagens compositivas, *O Que Sobra Para Ser Casa*.
(Fonte: Desenhos do autor.)

OS LIMITES DO HÁBITO

Na peça, o conceito de hábito adquire uma duplicidade de sentidos. Interessa compreender de que forma o subtexto *Os limites do hábito* se relaciona com os conteúdos do texto 1.2., que propõe uma análise ao que prefaz *O lugar do hábito*. Por um lado, o hábito em estudo na Cena I refere-se à prática repetida e à organização da rotina encenada em palco; por outro, manifesta-se na relação conflituosa com o público, que se vê confrontado com a inversão das normas tradicionais do teatro.



Fig.3.11. Cena I. Imagem da estreia.
(Fonte: João Borda de Água, Teatro Municipal de Ourém (2023).)

A montagem tradicional de uma peça de teatro baseia-se na ausência de contacto direto entre público e encenação, onde por norma, os atores contam a história e o público observa. Na peça de Mafalda Pereira, esse pressuposto é invertido logo nas primeiras linhas do guião: o elenco já se encontra em palco aquando da chegada do público [vd. Fig.3.11]. A provocação introdutória evidencia o tema central da peça: a questão “*o que faz uma casa?*” faz-se ouvir, com o objetivo de colocar as decisões do espetador em causa (entrar, comentar, sentar-se). A cena inicial pretende associar o comportamento imediato do público numa sala de teatro a uma visita indesejada. No guião lê-se:

[cena I] Enquanto o público entra na sala, os atores já estão em palco, a vê-los chegar. A postura varia entre o irónico e o irritado, um ou outro vai fazendo comentários que são inaudíveis a quem está na plateia, plantando um ódiozinho por aquelas pessoas que ali entram sem terem em conta o sítio onde estão a entrar.

Destaca-se no texto uma intenção de insurgência de respostas no público:

- A. - Assumiram que podiam entrar de rompante,
- J. - Sem grande preocupação. E achavam que não iam ser confrontados?
- C. (ao espetador) - O que é uma casa para ti? Para ti, sim. Assumo esse silêncio como algo que pertence à tua intimidade. Então, porque entraste na minha?

Para auxiliar este debate, as indicações espaciais e sintetizações do estado de espírito do elenco descritas no guião, tornam-se matéria de projeção cenográfica. A partir dessa base, a cenografia desenvolve-se como um dispositivo duplo: pretende oferecer um suporte mínimo para a ação, organizando tecnicamente os elementos necessários à representação (luz, sonoplastia e objetos mínimos); por outro, sustentar teoricamente a intenção de intuir um pensamento crítico no espetador.

A estratégia adotada sugere a técnica presente na cenografia de *Dogville* (2003) [vd. Fig.3.1]. O cenário do filme de Lars von Trier (n.1956), reduzido à simplicidade típica do movimento Dogma 95¹⁵⁴, caracteriza-se pelos contornos a giz no pavimento que delimitam os vários espaços do enredo. Estes princípios cénicos, próximos do teatro experimental, evitam que o público se perca na intenção espetacular, e se foque na distância crítica.

154. Movimento manifesto do cinema, por Thomas Vinterberg e Lars von Trier (Dinamarca:1995).

Para a primeira cena, todos os elementos cenográficos permanecerem estrategicamente ocultos nos bastidores, com exceção de dois objetos: um projetor de filme e um microfone suspenso na malha cénica [vd. Fig.3.10]. Desde o início até à última cena, assumem-se como os dois símbolos centrais da narrativa, participando ativamente numa sugestão do desfecho da peça. Intencionalmente, atuam como espelhos da realidade, convocando o espectador: o projetor em particular, emerge como um signo visual da interação do público para com os atores (observação), ao mesmo tempo que demonstra que a peça irá além da mera contemplação passiva, criando uma meta-realidade. No guião, a projeção de filmagens em simultâneo com a peça é proposta como recurso para tornar visíveis os pensamentos das personagens. Para enfatizar um ator, os seus movimentos são ampliados e projetados no fundo do palco, reforçando a leitura dramática da cena. O microfone, signo sonoro de presença vigilante, atua como um canal de expressão, significante de uma ponte entre o espaço cénico e o público — é o símbolo evidente da comunicação, entre cenas utilizado para acentuar os termos-chave da dramaturgia: “casa”, “família”, “ocupação”.

Como referido, a iluminação e a sonoplastia são dois elementos fundamentais para a criação da atmosfera. Nos momentos de fricção cénica, onde é quebrada a quarta barreira, a luz azul acentua a interação com o público. Usada para projetar uma intimidade reflexiva, contrasta com a luz amarela que incide sobre os atores em palco [vd. Fig. 3.9]. O mote cenográfico assume a ausência de um cenário inicial de grande escala, onde o espaço surge reduzido ao mínimo para suportar a ação: as telas pretas escondem os elementos das próximas cenas, criando um plano de fundo simplificado para a abertura. É nessa nudez que a presença dos atores adquire maior densidade: o espaço, esvaziado de ornamento, é ocupado pela tensão das personagens e essa tensão, mais do que qualquer objeto ou construção cenográfica, torna-se o verdadeiro ponto de focagem; desta forma, auxilia a que o vazio se torne campo fértil dos conflitos dramáticos seguintes, revelando como a cenografia também pode existir justamente naquilo que não está lá.

A composição inicial é fundamental para compreender a lógica cenográfica dos momentos seguintes. Convém sublinhar que a dramaturgia segue uma abordagem de transparência cénica, em que os elementos em palco se vão acumulando progressivamente. Entre atos, os atores desconstróem e montam o cenário diante do público, revelando os processos compositivos da casa-palco de cada cena. Este gesto técnico estabelece uma concordância temática que persiste ao longo de toda a peça: a escolha de manter as trocas visíveis reforça a relação simbiótica entre os atores e a audiência, ao mesmo tempo que solidifica o conceito central do espetáculo — a casa como lugar de construção contínua.

LUGARES E NÃO LUGARES

A mudança de cena introduz a primeira construção de grande escala em palco. A cena II centra-se nas emoções da personagem L. e nas suas respostas sobre o que define uma *casa*. Enquanto os restantes atores constroem o cenário no local, ouvem-se as falas: L. (*quebra*) - *Continuando*.



Fig.3.12. Cena II. Imagem da estreia.
(Fonte: João Borda de Água, Teatro Municipal de Ourém (2023).)

Interessa aludir ao subcapítulo 2.2, onde Ricardo Pais define o quarto como espaço íntimo, reservado às rotinas individuais do habitar, como dormir e vestir. Tendo em conta essa distinção dos espaços da casa, considerando ainda que a cena II apresenta um episódio de discussão familiar, optou-se por utilizar a sala de jantar como cenário do conflito. Num compasso coreografado, o elenco faz entrar uma mesa de jantar, sete bancos, e outros objetos que compõem um jantar. Dos sete bancos, apenas um é posicionado de costas para o público; de frente, P. posiciona e liga a câmara [vd. Fig.3.9], que projeta para a tela de fundo [vd. Fig.3.12]. De costas para os espetadores, L. expressa o desencaixe emocional no espaço doméstico em que se encontra:

L. - *Há várias sensações a correr neste espaço e eu - só gostava de te deixar uma pergunta: o que é uma casa? Afinal tenho várias questões em mente: qual foi a primeira casa que te veio à cabeça? Porquê? Qual a forma dela? Qual a cor? O cheiro? (...) Achas que o lugar irá regressar a mim, mesmo que não lhe regresse? Toma nota, por favor: há lugares não tão lugares, e mesmo sem ser lugar são casa. Que confusão. (...) Uma casa é um lugar de conforto, sim. Não necessariamente de alegria.*

Os indícios de um ambiente familiar disruptivo, fazem com que a mesa de jantar, tradicional símbolo de comunhão, se transforme num *não-lugar*. Este espaço de alienação temporária aproxima-se da reflexão de Marc Augé (antropólogo francês, 1935-2023) em *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*¹⁵⁵. Ao habitar esse *não-lugar*, L. expõe a experiência sensorial em que “*a fronteira entre a casa e o mundo se torna confusa*”¹⁵⁶. A condição evocada remete para o que Homi K. Bhabha (teórico indiano-britânico, n.1949) descreve como *unhomely*¹⁵⁷: uma dimensão psicológica que pretende significar uma dimensão exterior, traduzindo-se numa “*angústia interna causada por estar longe de casa*”¹⁵⁸. Assim, perante a questão central da peça “*o que faz uma casa?*”, L. convoca a sua casa-memória: “*achas que o lugar irá regressar a mim, mesmo que não lhe regresse?*”.

O guião sugere uma oscilação da personagem entre a perda da casa e a perda de si mesma, refletindo a sobreposição entre espaço habitado e interioridade, em que a casa deixa de ser apenas abrigo físico para se afirmar como estrutura simbólica do ser: “*habitar é parte do nosso próprio ser, da nossa identidade*”¹⁵⁹.

155. Marc Augé, *Não-Lugares: Introdução a Uma Antropologia Da Sobremodernidade* (Lisboa: Letra Livre, 2012).

156. Ana Luísa Sol e Ana Teresa Ascensão, *A Casa e o Mundo* (Lisboa: Lata edições, 2018), p.67.

157. Homi K. Bhabha, “The World and the Home”. *Third World and Post-Colonial Issues* (Durham, 1992).

158. Alonso Ruizpalacios, *Guerros* (Cidade do México: 2014).

159. Julian Pallasmaa, Op.cit. p.8.

De um ponto de vista cenográfico, as matérias aplicadas em palco acentuam a fragilidade da experiência de habitar. A câmara que capta o seu discurso amplifica a tensão que a circunda: a projeção do discurso sobre um fundo negro cria um contraste visual que destaca a personagem [vd. Fig.3.13]. Esta configuração enfatiza o estado psicológico idealizado sobre uma inquietude no lugar-casa, a sensação de segurança e pertença e o palco em que efetivamente se encontra:

L. (Para a câmara) - É importante percebermos desde novos que o conceito de casa nem sempre ultrapassa a primeira definição que consta no dicionário.

P. (No microfone) - "qualquer edifício destinado à habitação".

De forma a materializar espacialmente a desconexão da personagem, o cenário é composto por um aumento gradual do número de peças em palcoe e por um desenho da iluminação, que, em conjunto, formam um núcleo de elementos iluminados no centro do palco e uma envolvente pontual e escura, apenas rompida pela projeção. Nesta sala de jantar ou neste *não-lugar*, são introduzidos os elementos fulcrais à ação, entre os quais loiça de porcelana aparentemente frágil [vd. Fig.3.14].

Transversalmente a toda a peça, as ações pontuais que despertam suscetibilidades e estimulam o raciocínio do público, associadas ao uso do microfone, acontecem predominantemente no proscênio, a área do palco mais próxima da plateia. Essa escolha espacial enfatiza a proximidade com o espetador, de modo a aumentar o impacto da narrativa e a efetivar uma aproximação à quebra da quarta parede; sobre esta lógica, a mesa implanta-se deslocada do centro do palco [vd. Fig.3.15]. pequenos detalhes suscitam o desconforto: as cadeiras à mesa, afastadas de forma metódica, distanciam os atores de uma interação com L., tanto quanto os objetos são dispostos numa estética excessivamente simétrica — associada à divisão idea e neste caso, impessoal.

Para Homi Bhabha, o conceito de unhomely transcende o simples sentimento do *ser estranho*, como se o desconforto emergisse precisamente no momento em que o familiar se transforma em algo inquietante, onde o lar deixa de ser exclusivamente um refúgio e começa a tomar uma dissolução vasta. A cena II, ao dramatizar a suspensão da identidade no espaço familiar, ilumina uma questão essencial: a arte do hábito não reside apenas na repetição confortável dos gestos quotidianos, mas na persistente tentativa de reconstruir sentido num espaço que nem sempre oferece estabilidade.



Fig.3.13. Cena II. Imagem da estreia.
(Fonte: João Borda de Água, Teatro Municipal de Ourém (2023).)

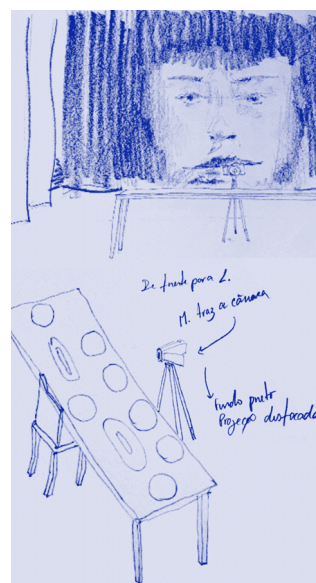


Fig.3.14. Cena II. Esboço.
(Fonte: Desenho do autor.)

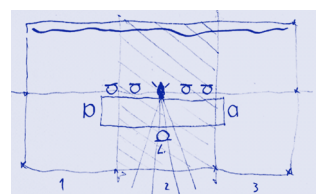


Fig.3.15. Cena II. Composição dos elementos cenográficos.
(Fonte: Desenho do autor.)

A PROJEÇÃO NO HABITANTE

A presente cena retrai dois pontos: o primeiro é a multiplicidade disciplinar, desenvolvida no texto 3.1, que instiga a articulação temática da arquitetura, mostrando como diferentes domínios podem operar em conjunto para gerar experiências sensíveis no habitante. O segundo tema, é a conclusão obtida pelo estudo da arte efetuado, que revelou como algumas dissertações recorriam a meios digitais para intensificar projetos cenográficos. Na exposição efetuada na página 65, fora identificada a lacuna de que tais provas académicas se limitavam a compor as projeções lado a lado com a cenografia, sem integrá-las numa simbiose. Como tal, a presente cena propõe que a projeção funcione de forma imersiva e articulada com as temáticas do habitar tornando-se, assim, indispensável para a dramaturgia.



Fig.3.16. Capa, *Handleiding Krakers*, Manual do Ocupante. Vakgroepen e De Kraker (1969)
(Fonte: <https://2or3things.tumblr.com/post/159570069131/krakershandleiding-squatters-manual>.)

160. “Lei de Bases da Habitação”, Lei nº 83/2019, de 3 de setembro, Artigo 2º.

161. Federatie Onafhankelijke Vakgroepen e Buro De Kraker, Op.cit.

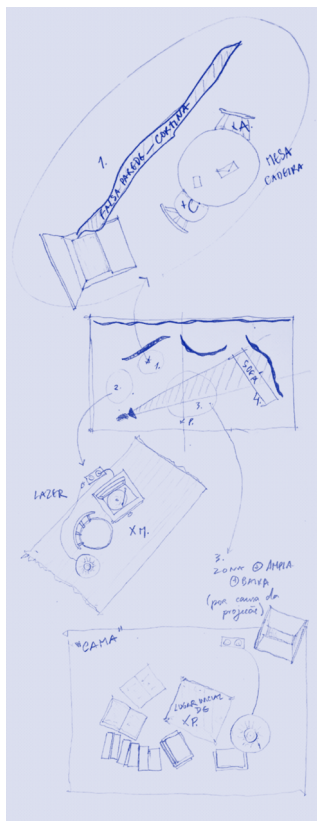


Fig.3.17. Cena VI. Composição dos elementos cenográficos.
(Fonte: Desenho do autor.)

Sobre esta intenção, o título contrai um duplo sentido: a projeção que o espaço mostra exercer sobre o habitante e a projeção que incide sobre os atores, habitantes da casa-palco, a explicar de seguida.

No decorrer da cena IV consta:

P. – Tenho um manual sobre como ocupar. Descobri-o num edifício antigo que também foi ocupado em tempos. Nos anos 60 surgiram movimentos de ocupas e, por causa disso, surgiram grupos organizados de pessoas vizinhas que criaram umas “agências de habitação”, para ensinar como ocupar.

Nesta fala, P. refere-se a *Handleiding Krakers*, o Manual do Ocupante [vd. Fig.3.16], redigido por membros do Provo, um movimento neerlandês de contracultura focado na provocação de reações antifascistas e que deu origem a diversas leis habitacionais dos Países Baixos. Promovia a solidariedade entre os ocupantes e incentivava a formação de redes de apoio, como sentido de resistência coletiva. Este símbolo da luta pela justiça habitacional surge no texto da peça de teatro como o signo da habitação enquanto direito humano, que nada mais é do que “o garante do direito à vida privada”¹⁶⁰. Na peça, surge também como signo da tensão que as personagens enfrentam antes do desfecho da peça: P. explica-nos a poética da reapropriação: “*mobília essencial a ter: cama, cadeira e mesa*”¹⁶¹ — a tríade de objetos essenciais para a construção de uma vida significativa.

O cenário marca o símbolo da transparência e da vulnerabilidade da vida conjunta. A ocupação do palco recria uma busca subconsciente pela construção da domesticidade, através da composição de um lar desconstruído, feito de fragmentos de conforto. Os elementos são dispostos em palco pelo elenco numa dinâmica desobstruída: a ala esquerda foi composta pela reunião dos elementos da sala de jantar (mesa, cadeiras, leitor de vinil); a ala direita pela criação de uma sala de estar (sofá, caixas, livros); ao centro, é retratado o ambiente doméstico cru (mantas, roupas, plantas).

A disposição dos elementos em palco [vd. Fig.3.17] é acentuada pela iluminação: as telas de fundo e a luz amarela que as destaca, prefazem as paredes que compartimentam a casa. Panos dispostos atrás de cada aglomerado de ações domésticas, solidificam o porto de segurança de um espaço enclausurado. Estas camadas, que ocultam tanto quando revelam, contracenam com a vulnerabilidade do texto, sendo tão efêmeras quanto a ilusão de lar que os atores tentam construir. Estas falsas paredes narram uma casa ocupada, de onde mais tarde os atores mostram ter de sair: *P. - Tenho um filme para vermos antes de irmos embora. Sentem-se ali (P. prepara projeção de vídeo, que se sobrepõe aos atores).*

No último momento antes do abandono da casa, reaparece o recurso à projeção filmica, desta vez a partir do elemento presente em palco desde o início da peça. A inspiração para este contexto parte do *cine-olho* de Dziga Vertov (1896-1954), precursor do cinema experimental soviético. No desfecho da cena (que se aproxima do final da peça), P. projeta um filme que, em vez de ser oferecido diretamente ao público como um vislumbre extra-enredo, é projetado sobre os próprios atores. Ao tornarem-se superfície de projeção, espelham os pensamentos que atravessam a narrativa e convocam o espetador a interrogar aquilo que, afinal, constitui a sua própria casa. [vd. Fig.3.18]. O texto termina com a seguinte fala:

P. - Onde terminam o vosso dia? E antes de virem, onde estiveram? Eventualmente a trabalhar, ou a visitar alguém, a tratar de coisas, na farmácia, sei lá. Mas antes disso tudo? Ao acordar, onde estavam? Onde começam e terminam todas as coisas?

A conjugação de elementos de vídeo e de luz sobre a cenografia, em paralelo à reduzida escala dos elementos em palco, evidenciando uma operação conjunta, conciliando a arquitetura, o teatro, e o cinema. A final da cena dá-se quando P. liga o projetor, imóvel desde o início da peça, as luzes de palco oscilam desde o espectro quente para uma tonalidade fria e, as personagens, que até então interagiam com toda a área de palco, resumem-se à imobilidade no sofá, para um desenlace que se assemelha à posição do espetador [vd. Fig.3.19].

Interessa, para encerrar a análise da *Casa 2*, um comentário de Paulo Lopes, integrante do Grupo de Teatro Meia Rota, “*a peça não era, evidentemente, sobre representar uma casa. Era sobre o que significa ter uma. Embora não tentasse dar respostas, contribuiu com as perguntas*”¹⁶².



Fig.3.18. Cena VI. Imagem da estreia. (Fonte: João Borda de Água, Teatro Municipal de Ourém (2023).)

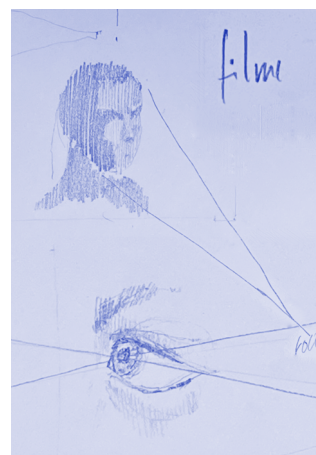


Fig.3.19. Cena VI. Esquema da leitura do público pretendida. (Fonte: Desenho do autor.)

162. Comentário de Paulo Lopes, integrante do projeto (2025).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como avançado na introdução, a presente dissertação visava três **objetivos**: pensar teoricamente a experiência multidisciplinar da prática arquitetônica, estudar a relação entre espaço e habitante, num contexto pedagógico associado à disciplina de *Antropologia do Espaço* na FAUP-UPV e a apresentação de uma prática de cenografia do habitar, inserida numa criação cénica para teatro. Interessa agora, sintetizar os conteúdos estudados e expostos para, depois, tecer uma reflexão pessoal, desenvolvida a partir deste percurso de aprendizagem e influenciada pelos contributos desta investigação.

Assim, no capítulo 1 procedemos à análise de matérias teóricas que, tendo por base a relação entre habitante e habitação, devem ser atendidos no exercício da produção de espaços. No subcapítulo 1.1., abordou-se *A condição da domesticidade*, esclarecendo três conceitos transversais a toda a dissertação: *morar*, *quotidiano*, e *gesto*. O autor Bachelard apresenta a morada como lugar de aprendizagem íntima; Certeau, o quotidiano como palco criativo da estrutura de vida; Wittgenstein, com a ideia de gesto, evidencia um conceito-chave para pensar a arquitetura como prática criativa. No subcapítulo 1.2. abordou-se a contextualização das dinâmicas do habitar: entende-se o *espaço* e *tempo* como *coordenadas* do ser humano no mundo; o *hábito* como decorrente do cruzamento de práticas repetidas do corpo no lugar, em ações conscientes ou inconscientes do quotidiano. No subcapítulo 1.3., identificamos *A construção do significado* de três das dimensões da experiência do habitar: o *belo*, o *sagrado* e o *signo*. O belo, para Eco, Hegel e Siza, manifesta-se na experiência subjetiva do espaço. O sagrado, como descreve Mircea Eliade, manifesta-se como transcendência que ancora a vida quotidiana. O signo, para Ernst Cassirer e Pais de Brito, revela-se na atribuição de significado aos objetos e às formas (como exemplificamos na casa-museu de John Soane). Em conjunto, estes autores, formam a evidência de que a arquitetura ultrapassa a sua materialidade, tornando-se mediação entre morador e morada.

No capítulo 2, focou-se a relação habitante-lugar atendida pela disciplina de *Antropologia do Espaço*, área do estudo que procura compreender a atribuição de significado aos espaços. Oriunda das ciências sociais, esta disciplina da formação em arquitetura na FAUP envolve pedagogos como José Maria Cabral Ferreira, Virgílio Borges Pereira e, mais especificamente no panorama da Unidade Pedagógica de Viseu, o encenador Ricardo Pais. A metodologia adotada para este capítulo combinou uma investigação de arquivo, complementada por entrevistas a personalidades do panorama

da UPV (no âmbito do projeto *Conversas Sobre a Escola do Porto*, de Gonçalo Furtado).

Já no terceiro capítulo, apresentou-se uma experiência prática projetual, que simula uma relação entre habitante e espaço habitacional em palco. A peça de cena concebida permite entender como o contributo da arquitetura para a área de teatro pode ser teórico e técnico: o estudo de matérias e contributos da arquitetura permitiu fundamentar o desenvolvimento da própria dramaturgia; os conhecimentos técnicos adquiridos no percurso acad mico permitiram a construção de um dispositivo de cena, apoiando a narrativa pretendida. Procurou-se, assim, nesta experiência própria, corporizar os conceitos do primeiro capítulo e a multidisciplinariedade acad mica aludida no segundo capítulo, que relaciona arquitetura e Teatro. O resultado foi bem recebido, com duas lotações esgotadas na sua apresentação a público.

No subcapítulo 3.1. refletiu-se como o *desenho* e a *cenografia* são dois meios que contribuem para a *compreensão*. *O contributo da cenografia e do desenho* suma ilustrando a obra de John Hejduk e Virgínio Moutinho, arquitetos com atuação em campos c nicos (tal como, no âmbito da FAUP, Lacerda Lopes e José Capela). Por fim, a *Casa 2*, apresenta o segundo campo de estudo prático desenvolvido na dissertação.

*

No seguimento dos conteúdo expostos, alude-se que os três objetivos evidenciados tiveram cumprimento consistente: primeiro, realizou-se o estudo teórico e multidisciplinar da prática arquitet nica, inerente   relação habitar-habitante – foram investigadas matérias acad micas, que permitiram um melhor entendimento da teoria arquitet nica e filosófica do espaço doméstico, do gesto ao quotidiano.

Segundo, estudou-se a pedagogia associada   relação habitar-habitante, com enfoque na área de *Antropologia do Espaço*. Interligaram-se materiais constantes no arquivo da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, do Teatro Viriato e da Fundação Calouste Gulbenkian, bem como entrevistas a protagonistas, para melhor compreender a realização da experiência pedagógica conferida por um encenador de teatro num Curso de arquitetura. Este objetivo materializa-se como um contributo original de um período até então pouco estudado, incidente na Unidade Pedagógica de Viseu, resultando simultaneamente num contributo historiográfico para a Escola do Porto.

Em terceiro, procedeu-se a uma experiência prática com proveito pessoal – A partir do interesse particular pelo contexto c nico, explorou-se a fusão entre arquitetura e Teatro, artes que se focam no corpo no espaço. Em paralelo   investigação desenvolvida na dissertação, surgiu a oportunidade de integrar a produção de uma peça de teatro, da qual resultou um contributo c nico, que permitiu explorar os conhecimentos teóricos

da formação académica.

No nosso entendimento, o desenvolvimento tomado permite uma ligação com a profissão. A dissertação consolida aprendizagens teóricas, pedagógicas e práticas, contributas tanto para a formação em arquitetura como para a formação pessoal. De facto, os resultados obtidos podem ser relevantes para uma investigação no âmbito da condição da domesticidade, permitindo entender que a arquitetura se constrói tanto na prática projetual como na reflexão crítica que a acompanha. Reitera-se, por último, que a formação do arquiteto se pode alimentar do conhecimento e de experiências diversas, que enriquecem a compreensão do espaço habitado. Este trabalho contribui, assim, para ampliar o entendimento do ofício, abrindo-o ao vasto leque de aplicabilidades que pode tecer.

*

Sobre esta reflexão, interessa atender a três definições, à semelhança da abordagem multidisciplinar tomada no corpo da prova:

Arquiteto

“Será o arquiteto de hoje, enredado no cosmopolitismo dos universos locais, nas pequenas tramas da escala global, nos excessos das tecnologias da informação, um flâneur?”¹⁶³.

163. Luís Urbano, *Dupli_cidade e a flânerie contemporânea* (Porto: Dafne, 2007), p.5.

Projeto

“Movido pela procura, o espírito dirige-se inicialmente ao que lhe é mais próximo: o interesse originário consiste em colocar à vista para si e para os outros as intenções originárias objetivas, os pensamentos universais essenciais. Semelhantes intenções do povo são, contudo, inicialmente abstratas e indeterminadas em si mesmas, de modo que o homem, a fim de torná-las representáveis, recorre ao que é igualmente abstrato em si mesmo, ao material como tal, ao que tem massa e peso, que é certamente capaz de forma determinada, mas não de uma forma espiritual concreta e verdadeira em si mesma”¹⁶⁴.

164. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *A Architectura*, trad. Oliver Tolle (São Paulo: USP, 2008), p.34.

Processo

“Todos os processos mentais existem, no início, num estado ou fase inconsciente e é só a partir daí que o processo passa para a fase consciente, tal como uma imagem fotográfica começa como um negativo e só se torna uma imagem depois de ser formada como um positivo. No entanto, nem todos os negativos se tornam necessariamente positivos, nem é necessário que todos os processos mentais inconscientes se transformem em conscientes”¹⁶⁵.

165. Beatriz Colomina, *Privacy and publicity : modern architecture as mass media*, 1st MIT Press pbk. (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996), p.80.

De facto, enquanto profissional qualificado, o arquiteto interpreta a transformação de um contexto, reconhecendo a possibilidade de criar experiências no espaço,

significativas para o habitante. Credo que um projeto parte da prescrição do essencial para alcançar a clareza, não deve a resposta limitar-se a uma mera composição formal e a um desenvolvimento estético; o objetivo deve incidir na programação de um espaço que permita aos habitantes construir a sua própria individualidade. Sendo a arquitetura um meio de gerar experiências, é desafiada pela experiência do lugar — esta ultrapassa a funcionalidade, para permitir o sensível.

Tomamos neste sentido as palavras de Pedro Pereira, *“Da nossa parte, será regra definir que a prescrição essencial para um combate limpo será a busca por uma dimensão maior em significado, que procure alcançar o benefício e a clareza do resultado pretendido, não por ambições baseadas em resultados puramente formais/pictóricos mas sim a partir da supressão do desnecessário. No fundo, a conquista de uma cultura arquitetónica – vernacular ou erudita – pela limpeza até ao essencial”*¹⁶⁶.

A atuação do arquiteto é distinta em cada contexto, independentemente dos objetivos serem semelhantes. Como destaca Pereira, projetar um espaço envolve negociar condições que potencializam a experiência do usuário, a assessoria do arquiteto e a qualificação do espaço.

Nesse equilíbrio, entre o projetista e o morador, situa-se o campo onde se soluciona a domesticidade pretendida. Hannes Meyer (arquiteto suíço, 1889-1954), por exemplo, vê a casa como o lugar da *experiência humana completa*. No seu projeto intitulado *Co-op Interieur* (1926) [vd. **Fig.4.1**], propôs um espaço reduzido ao essencial, onde os objetos se organizam de forma simples e funcional. O seu *“quarto moderno que não agradará a todos”*¹⁶⁶, pode ser visto como crítica à estética ornamental dominante. O seu design radical de interiores gerou contracenso ao não satisfazer necessidades historicamente determinadas — tendo, ao mesmo tempo, superado esses confrangimentos. Visava pois, sobretudo, espelhar um modo de habitar, significando também a teorização dos seus conhecimentos.

*“A Co-op Interieur de Meyer não era uma recomendação para um modo de design de interiores, mas sim um manifesto que proclamava um princípio alternativo de habitação e de vida e, por extensão, um novo mundo”*¹⁶⁸.

*

A montante dos 3 aspetos apresentados previamente, interessa no âmbito de uma consideração final, partilhar um entendimento de como esta dissertação em arquitetura pode contribuir para a prática individual.

As dissertações finais de um Curso de arquitetura constituem um momento privilegiado de reflexão sobre os desafios projetuais. Enquanto período

166. Pedro Pereira, *Para a Transformação De Uma Casa Em Recarei: Apontamentos, Experiências E Reflexões* (Porto: Dissertação MIArq, 2019), p.149.



Fig.4.1. “O Apartamento”. Das Werk, “Die Neue Welt”/“O Novo Mundo”. (Fonte: <https://www.architectural-review.com/essays/soft-cell-the-minimum-dwelling>.)

167. Hannes Meyer. *Co-Op Interieur*. Berlin: Spector Books, 2015.

168. Ibid.

de desenvolvimento do pensamento, permitem articular a investigação teórica e experiência prática adquiridas ao longo do curso. Sobre os três objetivos que se considera ter atingido, acreditamos que as aprendizagens tomadas podem contribuir para a própria disciplina, incluso para quem não tenha experiência em teatro ou não tenha usufruído de oportunidades similares às desta investigação.

Ao observar a existência de uma variabilidade na produção arquitetônica, sempre mediada pelo agente projetual, a presente dissertação visa estabelecer uma relação com a dimensão prática da arquitetura: o autor, enquanto mediador e produtor de espaços, reflete sobre as qualidades da sua própria mediação. E, nesta investigação, conclui-se que a prática projetual não se limita a restrições construtivas no espaço (o ofício), mas envolve uma constante negociação entre observação, interpretação e uma decisão autoral. Trata-se, sem dúvida, de uma área responsável pela criação de experiências sociais significativas.

Procurou-se ainda compreender as qualidades da própria mediação autoral. Ao transitar entre o espaço construído e o espaço representado, entendeu-se o exercício cenográfico como uma oportunidade singular de ensaio. A liberdade criativa, consequente da ausência de cliente, permitiu experimentar uma produção autoral com um forte suporte teórico. Assim, teorizou-se em palco um espaço cenográfico do habitar. Desta forma, aprendendo com a experiência do habitar e com a experiência pedagógica, cria-se uma consciência pessoal do arquiteto.

Considera-se também que o sentido abstrato da ausência de um cliente de uma peça de teatro, não deixa de exigir uma plateia de espetadores, significando um leque amplo de leituras absorvidas pelo público em relação à dramaturgia. Como tal, o projeto cenográfico da casa-palco, que simulou relações entre habitante-habitação, procurou ser claro nos princípios da experiência performativa que transmite: trata-se de uma obra que não fora planeada para perdurar, mas antes para instigar no público a reflexão sobre os modos de habitar — em proximidade com a mais valia da experiência prática de arquitetura.

Acreditamos que é no modo de *fazer arquitetura* que se constitui a potencialidade do arquiteto. Talvez uma das suas tarefas — à semelhança do propósito da investigação pessoal desenvolvida na dissertação — seja precisamente valorizar a arquitetura na densidade da sua experiência, a qual se multiplica quando usufrui de contributos multidisciplinares.

Na introdução fora ressalvado que “*a dissertação não pretende oferecer uma resposta definitiva à pergunta “o que faz uma casa?”, mas propor caminhos de aproximação*”. Como tal, questiona-se o leitor/espetador: que benefícios pode propiciar aos habitantes a habitação, quando desenhada por arquitetos?

Em suma, como ilustrado sinteticamente na tabela apresentada infra, interessa identificar como vários conceitos (destacados a **negrito** no corpo do trabalho) permitiram organizar transversalmente os subcapítulos — associados ao que se considera crucial e contributivo para a prática pessoal e para o desafio profissional [vd. Anexo 8]. A examinação do **pensamento do espaço**, do **lugar do hábito** e da **experiência fenomenológica** constituem-se parâmetros incluídos no processo arquitetónico, de um desenho que quer contribuir para a experiência humana. A investigação permitiu-nos reconhecer que a **identidade do habitante** na casa, consequência fenomenológica da experiência quotidiana, cresce num contínuo exercício de **pensamento do espaço**. No autor, esse **pensamento do habitar** encontrou no **pensamento pedagógico** da formação em arquitetura a sua amplificação, para finalmente, ser projetado numa produção artística/arquitetónica — pondo em prática o **desenho do habitar** que, na presente dissertação, surge como um **pensamento para cena** e contributo pessoal, para a futura prática, no momento da passagem para o mundo real.

Anexo 8. Quadro síntese dos conceitos.

		(SOBRE A CONTRIBUTO DA VIVÊNCIA HUMANA)	(SOBRE O CONTRIBUTO DO ENSINO)	(SOBRE O CONTRIBUTO arquitetÓNICO)
		CAP 1	CAP 2	CAP 3
		teorização sobre	teorização sobre	teorização para
subcapítulo 1	...o habitar	[UMA ANÁLISE DO HABITAR] - identidade do habitar - pensamento do espaço	[UMA ANÁLISE À CONSTRUÇÃO DE UM PENSAMENTO INTERDISCIPLINAR] - pensamento do habitar - pensamento pedagógico	[UMA ANÁLISE AOS MECANISMOS DE PRODUÇÃO DE arquitetura] - desenhar o habitar - pensamento cénico
subcapítulo 2	...o hábito	[UMA ANÁLISE AO LUGAR DA CONSTRUÇÃO DO HÁBITO] - lugar do hábito - lugar da construção individual	[UMA ANÁLISE SOBRE O ENSINO DO PENSAMENTO DO ESPAÇO] - lugar da prática pedagógica - lugar da construção coletiva	(uma vez que este subcampo corresponde à análise de um espaço a criar, optou-se por refletir o correspondente a este subcapítulo nas considerações finais)
subcapítulo 3	...a experiência	[UMA ANÁLISE AOS PARAMETROS SIGNIFICANTES DO HABITAR] - experiência fenomenológica - espaço doméstico	[CASO DE ESTUDO: o EXERCÍCIO DA EXPERIÊNCIA ESPACIAL INDIVIDUAL] - experiência pedagógica - casa-cenográfica	[CASO DE ESTUDO: a CONSTRUÇÃO DE UM CASA EM PALCO] - experiência performativa - casa-palco

(Fonte: Quadro pelo autor.)

5. LISTA BIBLIOGRÁFICA, DRAMATÚRGICA E WEBGRÁFICA

5.1. BIBLIOGRAFIA

- AAP. *Arquitetura Popular Em Portugal*, Vol.I E Vol.II. Lisboa: Edição do Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.
- Augé, Marc. “Não-Lugares: Introdução a Uma Antropologia Da Sobremodernidade”. Lisboa: Letra Livre, 2012.
- Bachelard, Gaston. *A Poética Do Espaço*. trad. António de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Bergson, Henri. *A Evolução Criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Berthold, Margot. *História Mundial Do Teatro*. São Paulo: Edições Perspetiva S.A, 2001.
- Bhabha, Homi K. “The World and the Home”. *Thirth World and Post-Colonial Issues*. Durham: 1992.
- Brandão, Ludmila de Lima. *A Casa Subjetiva: Matérias, Afectos E Espaços Domésticos*. São Paulo: Edições Perspetiva S.A, 2002.
- Brito, Joaquim Pais de, Ana Santos, e Aparecida Vilaça. *Muitas Coisas E Um Pássaro*. Lisboa: Sextante Edições, 2017.
- Calvino, Italo. *Palomar*. Editorial Teorema, 2009.
- Capela, José, W.: JC + JCD. *Catálogo Da Instalação Windows: cenografia De José Capela, Fotografia De José Carlos Duarte*. Porto: TNSJ, 2019.
- Cassirer, Ernest. *A filosofia Das Formas Simbólicas: Primeira Parte, a Linguagem*. trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- Cassirer, Ernest. *Linguagem E Mito*. trad. J. GuinsburgeMiriam Schnaider-man. São Paulo: Perspetiva S.A, 1992.
- Certeau, Michel de. *A Invenção Do Quotidiano: Artes De Fazer*. trad. Ephraim Alves. Petrópolis: Edições Vozes, 1998.
- Colomina, Beatriz. *Privacy and Publicity : Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- Cornelissen, Hans. *Dwelling as a Figure of Thought*. Amsterdão: SUN Publishers, 2005.
- Dagognet, François. *Bachelard*. Lisboa: edições 70, 1970.
- Eco, Umberto. *Aos Ombros De Gigantes*. Lisboa: Edições Gradiva, 2017.
- Eliade, Mircea. *O Sagrado E O Profano: a Essência Das Religiões*. trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- Eyck, Aldo van. *The Child, the City and the Artist: An Essay on Architecture / the in-between Realm*. Amesterdão: SUN Publishers, 2008.
- Fernandez, Sérgio. *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Serviço Editorial da FAUP, 1988.
- Furtado, Gonçalo. *Conversas Sobre a Escola do Porto_1: Virgílio Borges Pereira*. Coimbra: Studio Print, 2024. DL. 531211/24.
- Furtado, Gonçalo. *Conversas Sobre a Escola do Porto_32: Carlos Machado*. Coimbra, Studio Print: 2025. DL. 627230/25.
- Furtado, Gonçalo. *Conversas Sobre a Escola do Porto_36: António Madureira*. Coimbra, Studio Print: 2025. DL. 004560/25.
- Furtado, Gonçalo. *Conversas Sobre a Escola do Porto_41: Sérgio Fernandez*. Coimbra, Studio Print: 2025. DL. 002273/25.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *A Arquitectura*. trad. Oliver Tolle. São Paulo: USP, 2008.
- Heidegger, Martin. “Construir, Habitar, Pensar”. Segunda Reunião de Darmstad, G. Neste Pfulligen, 1954.
- Hejduk, John. *The Lancaster/Hanover Masque*. Londres: UK and Montreal: Architectural Association and Canadian Centre for Architecture, 1992.
- Helder, Herberto. *Os Passos Em Volta*. Porto Edições, 2014.
- Helder, Herberto. *Photomaton & Vox*. Porto Edições, 2015.
- Hertzberger, Herman. *Space and the Architect: Lessons in Architecture 2*. Roterdão: 010 Publishers, 2000.
- Hertzberger, Herman. *Lessons for Students in Architecture*. Roterdão: 010 Publishers, 2005.
- Kroll, Lucien. *Buildings and Projects*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 1988.
- Laan, Dom Hans van der. *Architectonic Space: Fifteen Lessons on the Disposition of the Human Habitat*. trad. Richard Padovan. Leida: E. J. Brill, 1983.
- Lacaton, Anne, and Jean-Philippe Vassal. *Lacaton and Vassal*. Institut français d’architecture: Editions HYX, 2009.
- Lévi-Strauss, Claude . *Tristes Trópicos*. São Paulo: ANHEMBI, 1957
- Mendes, Manuel (coord). *Fernando Távora: “Minha Casa ” | Prólogo*. Porto: FMS, 2013.
- Lino, Raul. *Casas Portuguesas. Alguns Aparentamentos Sobre O Arquitectar Das Casas Simples*. Lisboa: Livros Cotovia, 1992.
- Loos, Adolf. *Creating Your Home with Style: Taste Is Timeless*. Viena: Metroverlag, 2013.
- Mantovani, Anna. *Cenografia*. São Paulo: Edições Ática S.A., 1989.
- Meyer, Hannes. *Co-Op Interieur*. Berlin: Spector Books, 2015.
- Mendes, Manuel (coord.). *Fernando Távora: “Minha Casa ”*. Porto: Fundação Marques da Silva, 2013.
- Molder, Maria Filomena. *A arquitetura É Um Gesto: Variações Sobre O Motivo Wittgensteiniano*. S.l: Edições Sr Teste, 2021.
- Monteys, Xavier, and Pere Fuertes. *Casa Collage: Un Ensayo Sobre La Arquitectura De La Casa*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- Monteys, Xavier. *Rehabitar En Nueve Episodios*. Madrid: Lampreave, 2012.
- Pallasmaa, Julian. *Habitar*. trad. Alexandre Salvaterra. Barcelona: Gustavo Gili, 2017.
- Peréc, Georges. *Species of Spaces and Other Pieces*. Ed. Penguin, 1974.
- Reimão, Cassiano. *H.-G. Gadamer: Experiência, Linguagem E Interpretação*. Universidade Católica de Lisboa, 2003.
- Rudofsky, Bernard. *Architecture without Architects: a Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987.
- Santa-Maria, Luis Martinez. *El Árbol, El Camino, El Estanque, Ante La Casa*. Madrid: Arquithesis, 2004.
- Segaud, Marion. *Antropologia do Espaço: Habitar, Fundar, Distribuir, Transformar*. Paris: U collection, 2010.
- Sharr, Adam. *A Cabana De Heidegger*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- Silvano, Filomena. *Antropologia Do Espaço*. Lisboa: Sistema Solar CRL, 2017.

Sol, Ana Luísa, e Ascensão, Ana Teresa. *A Casa E O Mundo*. Lisboa: Lata Edições, 2018.

Távora, Fernando. *Da Organização Do Espaço*. Porto: FAUP publicações, Manuel Mendes, 2008.

TVK. *The Earth Is an Architecture*. Paris: Spector Books, 2021.

Vieira, Siza. *01 Textos: Álvaro Siza*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2019.

Wittgenstein, Ludwig. *Aforismos: Cultura Y Valor*. Madrid: Editorial Esposa Calpe, S. A., 1995.

5.2. DISSERTAÇÕES

Altberg, Ana de Abreu, “A arquitetura da Máscara de John Hejduk”. São Paulo: FAUSP, 2022.

Duran, Nathalia. “João Mendes Ribeiro: Intersecções Entre arquitetura E cenografia”. São Paulo: FAU USP, 2020.

Gaspar, João. “O Que Faz Uma Casa? Notas Sobre a Arte De Habitar”. Porto: MIArQ, 2013.

Leite, Bárbara. “Contaminações Disciplinares: arquitetura / cenografia”. Porto: MIArQ, 2008.

Martins, Ivo. “Tectónica E Expressão Do Espaço Doméstico - Uma Reflexão Com Base Nos Projetos Do arquiteto Sérgio Fernandez”. Porto: MIArQ, 2011.

Mesquita, Raquel. “Aspectos Do Contexto Ambiental E Social Na Prática E Formação arquitetónica”. Porto: MIArQ, 2023.

Oliveira, Marta. “Entre a Arquitectura E as Práticas Cenográficas: De João Mendes Ribeiro a Joana Providência”. Porto: MIArQ, 2009.

Pereira, Pedro Dionísio. “Para a Transformação De Uma Casa Em Recarei: Apontamentos, Experiências E Reflexões”. Porto: MIArQ, 2019.

Rocha, Cátia. “Preencher a Cena, Desenho Cenográfico Experimental Para a Ópera Eletrónica Tmie”. Coimbra: FCTUC, 2021.

Santos, Ana Carolina. “O Espaço Entre”. Coimbra: FCTUC, 2008.

Xavier, João Pedro. *Relatório do Seminário de Pré-Profissionalização Tema II: Recuperação e Reutilização do Teatro Viriato de Viseu*. Porto: FAUP, 1986.

5.3. PERIÓDICAS

arquitetura e Vida. Vol. nº75, Lisboa: Bertrand, outubro de 2006.

Associação Cultural Área Urbana: Núcleo de Ação Cultural de Viseu. *Cadernos Área Urbana nº3: Teatro Viriato*. Viseu: 1986.

Barros, António Augusto. “Como Diria Vicente Sanches”. *A Revista, Expresso*, 8 de junho de 1991: 104.

Capela, José. *0 + 6 Possibilidades*. Col. Opúsculos, Pequenas Construções Literárias Sobre arquitetura. 26 vols. Vol. nº1, Porto: Dafne, 2007.

Flitsch, Mareile. *Entre a melancolia etnográfica e o requinte gastrosófico: relendo Tristes trópicos como uma antropóloga social do século XXI*. São Paulo: Revista Rosa nº3, 2023.

Marcus, George. “Louis I. Kahn: The Making of a Room”. *Journal of Architectural Education*, 2009.

Paulino, Raquel Geada. “A Escola Do Porto E a Universidade (Pública E Privada), 1979-2019”. Colóquio WHAT EDUCATION? Arquitetura, Ensino e Investigação, 2020.

Ramos, Rui J. G. *Elenco Para Uma Arquitectura Doméstica*. Col. Opúsculos, Pequenas Construções Literárias Sobre arquitetura. 26 vols. Vol. nº5, Porto: Dafne, 2007.

S.a., “Fogo consumiu ala direita da Igreja da Misericórdia”. *Regiões, O Comércio do Porto*, 10 de junho de 1992.

Tavares, André. *As Pernas Não Servem Só Para Andar*. Col. Opúsculos, Pequenas Construções Literárias Sobre arquitetura. 26 vols. Vol. nº4, Porto: Dafne, 2007.

Tavares, Gonçalo M. *Arquitetura, Natureza E Amor*. Col. Opúsculos, Pequenas Construções Literárias Sobre arquitetura. 26 vols. Vol. nº14, Porto: Dafne, 2012.

Urbano, Luís. *Dupli_Cidade E a Flânerie Contemporânea*. Col. Opúsculos, Pequenas Construções Literárias Sobre arquitetura. 26 vols. Vol. nº6, Porto: Dafne, 2007.

Vasques, Eugénia. “Recordações Da Casa De Estudantes”. *A Revista, Expresso*, 8 de junho de 1991: 103.

5.4. DRAMATURGIA

Sanches, Vicente, aut. 1991. *Grupo de Vanguarda*. Peça de teatro.

Encenação: Ricardo Pais; cenografia: João Mendes Ribeiro; Local: Teatro Académico Gil Vicente; Interpretação: TEUC - Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra.

Augusto, Carlos Alberto, aut. 2016. *TMIE, Standing on the threshold of the Outside World*. Ópera para soprano, electrónica e vídeo.

Local: O’culto da Ajuda; composição: Carlos Alberto Augusto; Interpretação: Marina Pacheco; (Disponível em Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3kog1lnBrfE>).

Appia, Adolphe, aut. 1913. *Orpheus*. ópera, baseada na ópera *Orfeo ed Euridice* de Christoph Willibald Gluck.

Encenação: Adolphe Appia; cenografia: Adolphe Appia; Local: Festspielhaus Hellerau, Dresden; música: Christoph Willibald Gluck.

Wilson, Robert, aut. 2004. *The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets*. Musical.

Local: Barbican, Londres; encenação: Robert Wilson; cenografia: Robert Wilson; música: Tom Waits, William S. Burroughs.

Feijó, António M., aut. 2008. *Turismo Infinito*. Peça de teatro.

Local: Teatro Nacional São João; encenação: Ricardo Pais; cenografia: Manuel Aires Mateus; Desenho de luz: Nuno Meira; Sonoplastia: Francisco Leal.

5.5. FILMOGRAFIA

Degavre, Élodie, dir. 2023. *Life, Assembled*, 1h09m. França: Playtime Films.

Herzog, Werner, dir. 2010. *Caverna dos Sonhos Esquecidos*, 1h30m. EUA: History Films.

Pietra, Ugo la, dir. 1977. *La riappropriazione della città*, 29m. Itália.

Schrader, Paul, dir. 1985. *Mishima*, 2h01m. EUA: Warner Bros.

Trier, Lars von, dir. 2003. “Dogville”, trilogia *USA - Land of Opportunitie*, 2h57m. Dinamarca: Zentropa Entertainments.

Vertov, Dziga, dir. 1929. *O Homem com uma câmara de filmar*, 1h08m. Rússia.

Wenders, Wim, dir. 2023. *Anselm - O Som do Tempo*, 1h33m. Alemanha: Road Movies.

Wiene, Robert, dir. 1920. *O Gabinete do Dr. Caligari*, 1h11m. Alemanha.

Cloquet, Ghislain, Marker, Chris e Resnais, Alain, dir. 1953. *As Estátuas Também Choram*, 30m. França.

Cremascoli, Roberto e Milano, Maria, prod. 2016. *A Casa de Quem Faz as Casas 02: Alexandre Alves Costa, Os Verdes Anos*, 15m. Lisboa: TVI.

Cremascoli, Roberto e Milano, Maria, prod. 2016. *A Casa de Quem Faz as Casas 03: Sérgio Fernandez, A Casa Descontraída*, 13m. Lisboa: TVI.

Dias, Manuel Graça, prod. 1993. *Alves Costa*, 23m. Lisboa: RTP Arquivos.

5.6. WEBGRAFIA

- Appia, Adolphe. "Drawings and Productions". *HIC Architecture*, 2024. (Fonte: <https://hicarquitura.com/2024/11/adolphe-appia-drawings-and-productions/>.)
- Aureli, Pier Vittorio e Tattara, Martino. "Soft cell: The minimum dwelling". *The Architectural Review*, 2018. (Fonte: <https://www.architectural-review.com/essays/soft-cell-the-minimum-dwelling>.)
- Butler, Thomas Dylan. *A bela arquitetura em Hegel*, 2023. (Fonte: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/23.273/8697>.)
- Carvalho, Diogo Ribeiro. *Espaço e percepção: Uma abordagem a partir de Merleau-Ponty*, 2016. (Fonte: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.198/6302>.)
- Dionísio, Pedro. *Kindergarten in Moledo do Minho, Caminha, Viana do Castelo, Portugal; 1988. Alexandre Alves Costa, Sérgio Fernandez, via "Páginas Brancas II", Porto: AEFAUP, (1991)* (Fonte: <https://elarafrizenwalden.tumblr.com/post/616669988914364416/kindergarten-in-moledo-do-minho-moledo-do-minho>.)
- Evans, Barrie. "Lucien Kroll E O Dilema Da Participação". *The Architectural Review*, 2016. (Fonte: <https://www.architectural-review.com/essays/lucien-kroll-and-the-dilemma-of-participation>.)
- Flitsch, Mareile. *Entre a melancolia etnográfica e o requinte gastrosófico: relendo Tristes trópicos como uma antropóloga social do século XXI*. São Paulo: Revista Rosa nº3, volº7 (2023). (Fonte: <https://revistarosa.com/7/melancolia-etnografica-e-requinte-gastrosifico>.)
- Hann, Rachel. *Hellerau Returned*, 2011. (Fonte: <https://www.rachelhann.com/publications/hellerau-returned>.)
- Kamal, Maysara. "Noumenal and Phenomenal: What Were Kant's 'Two Worlds'?" *The Collector*, 2014. (Fonte: <https://www.thecollector.com/what-are-immanuel-kant-noumenal-and-phenomenal-worlds/>.)
- Kroll, Atelier D'Architecture Simone & Lucie. "Engaged Architecture". *Bozar*, 2016. (Fonte: <https://www.bozar.be/en/calendar/atelier-darchitecture-simone-lucien-kroll>.)
- Mainetti, Daniele. "Lucien Kroll". *Paradise Backyard*, s.d. (Fonte: <http://paradisebackyard.blogspot.com/search/label/Lucien%20Kroll>.)
- Pietra, Ugo la. "Cinema d'artista". *Ugo la Pietra*, s.d. (Fonte: <https://www.ugolapietra.com/cinema-dartista/>.)
- Smart, Alan. "Rules for Breaking in: Squatter handbooks as radical specifications". *A/R/P/A Journal*, Issue nº04, 2016 (Fonte: <https://arpajournal.net/breaking-in/>.)

6. LISTA DE IMAGENS

AGRADECIMENTOS / INTRODUÇÃO

01. Avó. (Fátima: 2022). (Fonte: Imagem do autor.)
02. "Abitare è essere ovunque a casa propria"/"Habitar é estar em casa em todo o lado". Ugo La Pietra (Giulianova, 1968). (Fonte: <https://ugolapietra.com/en/the-1970s/the-new-writing>.)
03. Casas, desenho Infantil. Autor desconhecido, s.d. (Fonte: KATZ, *Psychological Atlas* (1948).)

CAPÍTULO 1

- 1.1. Laura e Brady. Abelardo Morell (1994). (Fonte: <https://www.jacksonfineart.com/artists/abelardo-morell>.)
- 1.2. "Architecture comes from The Making of a room", "The room is the place of the mind. In a small room one does not say what one would in a large room". Louis Kahn (1971). (Fonte: <https://www.moma.org>.)
- 1.3. "Arche+Tectano". Fernando Távora, S.d. (Fonte: Manuel Mendes (coord.), *Fernando Távora: "Minha Casa"* (Porto: FMS, 2013).)
- 1.4. Exterior da casa Haus Wittgenstein. Autor desconhecido (Viena, 1928). (Fonte: <https://architectuul.com/architecture/haus-wittgenstein>.)
- 1.5. Dia de mudança numa aldeia na Guiné. Bernard Rudofsky, s.d. (Fonte: Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects: a short introduction to Non-Pedigreed Architecture* (1987).)
- 1.6. *Anselm: o Som do Tempo*. Wim Wenders (2023). (Fonte: <https://medeiafilmes.com/filmes/anselm-o-som-do-tempo-2023>.)
- 1.7. A Cabana de Heidegger. Autor desconhecido (Floresta Negra, 1923). (Fonte: <https://landscapetheory1.wordpress.com/tag/adalbert-stifter>.)
- 1.8. *Cabana Primitiva*. Marc-Antoine Laugier (1755). (Fonte: <https://www.researchgate.net>.)
- 1.9. *Mishima*. Paulo Schrader (1985). (Fonte: <http://www.cinemamuseum.org.uk>.)
- 1.10. Casa-museu de Sir John Soane's. George Bailey (Lincoln's Inn Fields, 1810). (Fonte: <https://collections.soane.org/THES67349>.)

CAPÍTULO 2

- 2.1. O quarto. (Fonte: Bernard Rudofsky, Capa da Revista "Interiors", #10 (maio 1946).) (Fonte: <https://atrium-courtyard-patio-houses.com/sixtensason-bernard-rudofsky-problema-domus>.)
- 2.2. Cartaz da Exposição Teatro Viriato: 9 Propostas. Autor desconhecido (1986). (Fonte: João Pedro Xavier. *Relatório do Seminário de Pré-Profissionalização Tema II: Recuperação e Reutilização do Teatro Viriato de Viseu* (Porto: FAUP, 1986).)
- 2.3. Capa de Cadernos de Área Urbana nº3: Teatro Viriato. Delfim Sardo. (Fonte: Cadernos Área Urbana n.3: Teatro Viriato. (Viseu: 1986).)
- 2.4. Sérgio Fernandez, Alexandre Alves Costa e Ricardo Pais na Exposição Teatro Viriato: 9 Propostas. (Fonte: Fernandes, José, Miranda, Marisa, Pais, Ricardo, et al. *O eletro choque Área Urbana e os treze anos de solidão do Teatro Viriato/ Benefícios do diálogo entre poderes*. (Viseu: Teatro Viriato, 2016).)
- 2.5. Comentário de Ricardo Pais sobre "Agressão ao Património Português". Autor desconhecido (S.d). (Fonte: Cedida por estudantes da FAUP-UPV)
- 2.6. Ala Sul da Igreja da Misericórdia de Viseu. Autor desconhecido (S.d). (Fonte: <https://www.portugalvisitor.com/viseu/igreja-da-misericordia>.)

- 2.7. Assinatura de uma carta destinada ao Município de Viseu, 21/03/1989. Fotografia do autor, 2025. (Fonte: Centro de Documentação (FAUP: AE/ADM - 020).)
- 2.8. Escritório de Sigmund Freud. Autor desconhecido (Viena, 1938) (Fonte: Beatriz Colomina, *Privacy and publicity : modern architecture as mass media* (1996), p.81.)
- 2.9. Ficha nº 1, disciplina de Antropologia do Espaço 1988/89, Ricardo Pais. (Fonte: Arquivo Alberto Carneiro, Biblioteca de Arte da Gulbenkian, Ref. AAC2 / 17.1-5.)
- 2.10. Planta Piso 0, Casa Ricardo Pais. (Fonte: Desenho do autor.)
- 2.11. Alexandre Alves Costa na Casa Alves Costa. Autor desconhecido (Moledo do Minho, S.d). (Fonte: <https://bibcouraminho.webnode.pt/products/mais-arquitetura-na-biblioteca>.)
- 2.12. Casa Alves Costa, face da rua. “138. Alvaro Siza /// Alves Costa House /// Moledo do Minho, Caminha, Portugal /// 1973”. (Fonte: <https://ofhouses.com/post/107677343660/138-alvaro-siza-alves-costa-house-moledo>.)
- 2.13. Casa Alves Costa. Vista sobre a sala e comunicação com o jardim. Autor desconhecido (Moledo do Minho, S.d). (Fonte: Alessandra Cianchetta e Enrico Molteni.)
- 2.14. Casa Alves Costa. Vista sobre a sala e comunicação com o jardim. Autor desconhecido (Moledo do Minho, S.d). (Fonte: Alessandra Cianchetta e Enrico Molteni.)
- 2.15. Vill’Alcina. Relação dos quartos com o jardim. Inês D’Orey (Caminha, 1971-1974). (Fonte: <http://www.inesdorey.com/index.php?/projetos/ditados-velhos-sao-evangelhos>.)
- 2.16. Fernando Távora, Alexandre Alves Costa, Alcino Soutinho, José Grade, Álvaro Siza, na Casa Alves Costa. Autor desconhecido (Moledo do Minho, S.d). (Fonte: <http://www.inesdorey.com>.)
- 2.17. Vista sul da Casa Ricardo Pais. (Moledo do Minho, S.d). (Fonte: Gonçalo Furtado, *Imaginário (1990-2024)* (Coimbra: Studio Print, 2024).)
- 2.18. Pátio da Casa Ricardo Pais. Autor desconhecido (Moledo do Minho, S.d). (Fonte: Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez. *Atelier 15* (Lisboa: Uzina Books, 2014).)

CAPÍTULO 3

- 3.1. *Dogville*. Lars von Trier, cenografia de Simone Grau Roney (2003). (Fonte: <https://www.espacorasgo.com/post/o-espaco-cenico-de-dogville>.)
- 3.2. Elenco. Fotografia da cena final. Da esquerda para a direita, os atores: Beatriz Jacinto, João Mascote, Lara Gésero, Cristiano Marcelino, Carlota Santos, Mariana Sousa e Miguel Aquino. (Fonte: João Borda de Água, Teatro Municipal de Ourém, 13 de outubro de 2023).)
- 3.3. *O que Sobra Para Ser Casa*. Cartaz da estreia. (Fonte: Paulo Lopes (2023).)
- 3.4. *Grupo de Vanguarda*. Vicente Sanches (1991). (Fonte: *a Revista*, Expresso (8 junho 1991).)
- 3.5. Desenho, processo. Virgílio Moutinho, S.d. (Fonte: <https://www.virginiomoutinho.eu/drawings>.)
- 3.6. Máscara do suicídio. John Hejduk, S.d. (Fonte: John Hejduk, *The Lancaster/Hanover Mask* (1992).)
- 3.7. *As Estátuas Também Morrem*. Alain Resnais, Chris Marker e Ghislain Cloquet (1953). (Fonte: <https://www.cinemateca.pt>.)
- 3.8. Máquina de fazer humanos. Virgílio Moutinho, S.d. (Fonte: <https://www.virginiomoutinho.eu/drawings>.)
- 3.9. Planta geral, *O Que Sobra Para Ser Casa*. (Fonte: Desenho do autor.)
- 3.10. Montagens compositivas, *O Que Sobra Para Ser Casa*. (Fonte: Desenho do autor.)
- 3.11. Cena I. Imagem da estreia. (Fonte: João Borda de Água, Teatro Municipal de Ourém (2023).)
- 3.12. Cena II. Imagem da estreia. (Fonte: João Borda de Água, Teatro Municipal de Ourém (2023).)
- 3.13. Cena II. Imagem da estreia. (Fonte: João Borda de Água, Teatro Municipal de Ourém (2023).)
- 3.14. Cena II. Esboço. (Fonte: Desenho do autor.)
- 3.15. Cena II. Composição dos elementos cenográficos. (Fonte: Desenho do autor.)
- 3.16. Capa de *Handleiding Krakkers*, Manual do Ocupante. Vakgroepen e De Kraker (1969). (Fonte: <https://2or3things.tumblr.com/post/159570069131/krake-rshandleiding-squatters-manual>.)
- 3.17. Cena VI. Composição dos elementos cenográficos. (Fonte: Desenho do autor.)
- 3.18. Cena VI. Imagem da estreia. (Fonte: João Borda de Água, Teatro Municipal de Ourém (2023).)
- 3.19. Cena VI. Esquema da leitura do público pretendida. (Fonte: Desenho do autor.)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

- 4.1. *Die Wohnung* / “O Apartamento”. *Das Werk*, in “*Die Neue Welt*” / “*O Novo Mundo*”. (Fonte: <https://www.architectural-review.com/essays/soft-cell-the-minimum-dwelling>.)