U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITETURA

Uma casa no Travasso: Método, Banalidade e Conflito

André Rodrigues Mendes

M

2025

U.PORTO

André Rodrigues Mendes.
Uma casa no Travasso: Método, Banalidade e Conflito

M.FAUP **2025**

Uma casa no Travasso: Método e Banalidade e Conflito
André Rodrigues Mendes

FACULDADE DE ARQUITETURA

UMA CASA NO TRAVASSO
MÉTODO, BANALIDADE E CONFLITO

André Rodrigues Mendes

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura
Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto
Professora Doutora Ana Isabel da Costa e Silva

"*As coisas mais simples são por vezes psicologicamente complexas.*"

Gaston Bachelard, *A poética do Espaço*

Nota Prévia:

A presente dissertação encontra-se redigida segundo o Novo Acordo Ortográfico.

As citações originalmente redigidas numa outra língua que não o português de Portugal foram alvo de tradução livre pelo autor.

O formato de algumas imagens foi alterado para melhor se adequar ao formato do documento.

As imagens encontram-se legendadas segundo a sua disposição, de cima para baixo e da esquerda para a direita. No caso de existirem, numa mesma página, imagens dos dois sentidos, priorizou-se o segundo.

Agradecimentos:

Ao Daniel, à Sofia e à Alice, pela colaboração e disponibilidade ao longo deste trabalho de investigação.

À professora Ana, pela orientação, pelas referências partilhadas e por me mostrar sempre o outro lado das quesões.

Aos professores de faculdade que me acompanharam neste percurso, por me apresentarem a beleza da Arquitetura.

Aos meus amigos e colegas de curso, pela ajuda e inspiração, em especial, ao Duarte, pelo companheirismo e motivação.

Aos meus colegas de residência, em especial, à Catarina, ao Francisco, à Patrícia e à Soraia, pela companhia, compreensão e carinho, por todos os momentos de alegria, pelas boas memórias criadas, por terem tornado esta jornada mais leve.

À minha família, em especial, aos meus pais e irmãos, por serem o meu porto seguro.

À minha mãe, a quem dedico esta dissertação, por ter sido a casa que sempre me abrigou.

RESUMO

Com a infraestruturação e industrialização do território português, temos vindo assistir à sua urbanização, formulando novos modos de vida, fruto da miscigenação de dois meios aparentemente antagónicos – o *urbano*, cada vez mais presente, composta por uma sociedade de informação globalmente conectada, e o *rural*, cada vez mais reduzido, associado à comunidade local dedicada à terra e às tradições –, culminando na formulação de espaços híbridos em transformação.

Diante desta realidade em transformação, existe uma dificuldade em lidar com o desaparecimento do mundo rural, refletindo-se também numa arquitetura que, ora mimetiza as formas do passado perdido, ora, em tom de vanguarda, nega as suas origens, gerando espaços de conflito cuja identidade se encontra fragmentada, como é exemplo muitas aldeias deste país.

Com o objetivo de orientar a prática do projeto de uma casa na aldeia do Travasso – antigo espaço rural em processo de urbanização –, propõem-se, com este trabalho de investigação, compreender como intervir neste contexto de modo a conferir unidade (e com isto harmonia) tanto ao projeto, como ao lugar.

Para tal, procuramos estudar um método de conceção de projeto capaz de conciliar estas duas realidades – passado rural e presente urbano –, tendo por base o conceito de *banalidade*, uma vez que, tal como refere Álvaro Siza, é dotada de continuidade. Por remeter ao comum e, com isto, aos aspetos contantes tanto ao longo do tempo como do espaço, a banalidade tem a capacidade de atravessar um leque variado de realidades, inclusive as mais opostas, contribuindo para a sua aproximação. Como principal referência para este estudo, destacamos o legado da *Escola do Porto*, uma vez que, sob o conceito de terceira via, também esta procurou uma conciliação entre a *nostalgia* do passado relativo à tradição portuguesa local e rural, com a *modernidade* do presente, global e urbana.

A apresentação do processo do projeto desenvolvido encontra-se dividida em três momentos distintos: um primeiro relativo à prospeção das condicionantes do projeto – *Conhecer* –, um segundo relativo aos seus temas de investigação – *Compreender* – e um terceiro relativo à evolução das opções tomadas em projeto – *Conceber*. No início de cada uma encontra-se associado como (e em) parênteses, uma explicação da sua relevância no método de trabalho investigado.

ABSTRACT

With the development of infrastructure and industrialization of Portuguese territory, we have been witnessing its urbanization, which has led to the formulation of new lifestyles as a result of a blending of two seemingly antagonistic environments – the *urban*, increasingly present, composed of a globally connected information society, and the *rural*, increasingly reduced, relating to the local community dedicated to the land and traditions – culminating in the creation of hybrid spaces in transformation.

Faced with this changing reality, there is a difficulty in dealing with the disappearance of the rural world, which is also reflected in architecture that sometimes mimics the forms of a lost past, and sometimes, in a vanguard tone, denies its origins, creating spaces of conflict whose identity is fragmented, as is the case in many villages in this country.

With the aim of guiding the project practice of a house in the village of Travasso – a former rural area undergoing urbanization – this research seeks to understand how to intervene in such a context in order to confer unity (and therefore harmony) both to the project and to the place.

To that end, we seek to study a project method capable of reconciling these two realities – rural past and urban present – based on the concept of *banality*, which, as Álvaro Siza points out, it possesses continuity. By referring to the common, and thus to elements that remain constant over time and space, banality has the ability to traverse a wide range of realities, even the most opposing ones, contributing to their reconciliation. As the main reference for this study, we highlight the legacy of the *Escola do Porto*, which, under the concept of the *terceira via*, it also sought to reconcile the *nostalgia* of the past related to Portuguese rural and local tradition, with the *modernity* of the present, global and urban.

The presentation of the project process is divided into three distinct phases: the first concerning to the exploration of the project's conditioning factors – *Conhecer*, the second regarding its research themes – *Compreender*, and the third relating to the evolution of the project's options – *Conceber*. At the beginning of each phase, an explanation of its relevance to the work method investigated is found in (and as) parentheses.

SUMÁRIO

NOTA INTRODUTÓRIA 001

I PROJETO
NOTA INTERPRETATIVA 007
ELEMENTOS GRÁFICOS 009

UM PARÊNTESE
[DO MÉTODO] 037
[DA ESCOLA] 043

II PROCESSO
CONHECER
[DO PARTICULAR] 051
LUGAR 057
SUJEITO 065
PROGRAMA 069
COMPREENDER
[DO UNIVERSAL] 075
MEIO 081
DOMÉSTICO 085
IMAGÉTICA 091
HABITAR 097
CONTINUAR 103
PERCURSO 107
PÁTIO 111
LINGUAGEM 113
CONCEBER
[DA RAZÃO] 121
[DA EXPERIÊNCIA] 127
[DA UNIDADE] 133
POR UMA IDEIA 139

NOTA CONCLUSIVA 147

BIBLIOGRAFIA 151
WEBGRAFIA 155
ICONOGRAFIA 157

ANEXOS 163

NOTA INTRODUTÓRIA

"*No fundo, o trauma da perda de um mundo rural mitificado está longe de se resolver e apaziguar. (…) não se percebe exactamente o que é que objetivamente se perdeu, mas muitos crêem que o que realmente se perdeu foi o próprio paraíso, a versão bucólica e pastoral do mundo rural perfeito, como Adão e Eva antes da serpente. O sentimento da perda e o mau luto por essa ausência tanto provocam a apatia como o delírio e a mistificação*."[1]

Com a evolução da tecnologia e do fenómeno da globalização, temos vindo a assistir a uma industrialização e infraestruturação do território no seu sentido lato, desvanecendo as fronteiras que anteriormente delimitavam a vida urbana da vida rural, culminando na urbanização geral do território e da sociedade e, com isto, no surgimento de novos modos de vida, fruto da miscigenação destes dois meios.

Ainda que este fenómeno tenha possibilitado uma melhor qualidade de vida para a população que se encontra fora dos grandes aglomerados urbanos, em contrapartida, os antigos espaços rurais, de que são exemplo muitas das aldeias deste país, tornaram-se espaços de conflito entre uma sociedade de informação globalmente conectada, com os destroços e persistências de uma sociedade dedicada ao trabalho da terra, às tradições e ao local.

Este conflito igualmente se reflete no campo da arquitetura, como reflexo da dificuldade em lidar com o desaparecimento do mundo rural, resultando em soluções que, ora mimetizam as formas do passado perdido, caricaturando-o, ora, em tom de vanguarda, negam as suas origens. Atitudes estas que, alheias a uma consciência coletiva, coexistem lado a lado, em profunda contradição, culminando na formulação de espaços delapidados, desinteressantes e sem qualidade.

De modo a dar resposta ao projeto de uma casa a construir numa aldeia onde o conflito é notório, surgiu a necessidade de abordar, como tema de trabalho, a questão de como intervir nestes espaços híbridos de modo a conferir unidade, tanto ao projeto, como a um lugar vítima de uma fragmentação silenciosa.

"*(…) As grandes peças de mobiliário, que marcam a história, possuem realmente uma grande contenção e uma espécie de banalidade. Esta palavra, banalidade, tem um significado ambíguo. Neste caso utilizo-a não para dizer sem interesse, sem qualidade, mas sim no sentido da disponibilidade na continuidade*."[2]

Tal como refere Álvaro Siza, ao observarmos, por exemplo uma cadeira egípcia, constatamos que a sua forma em muito se aproxima de uma cadeira atual. Há certos aspetos que se mantêm, não só no tempo, mas também no espaço, ultrapassando culturas e os modos de vida. Tratam-se de aspetos comuns e, por isso, banais, atravessando realidades aparentemente dicotómicas, como é o caso do passado-presente, local-global ou do rural-urbano,

1 DOMINGUES, Álvaro. "*Vida no Campo*". Porto: Dafne, 2011, pág. 244
2 SIZA, Álvaro. "*Essencialmente*", in MORAIS, Carlos Campos (Ed.). *01 Textos Álvaro Siza*, Porto: Civilização Editora, 2009, p. 239

contribuindo para a sua aproximação.

No entanto, embora a banalidade seja a qualidade comum das coisas, o mesmo não significa que seja fácil o seu estudo. Tal como referiu Mark Wigley "*o banal é banal porque (…) está sempre a ser repetido, sem reflexão ou mesmo consciência – como um hábito*" e, por isso, "*o verdadeiramente banal é banal por ser impercetível*". Como tal, a perceção do banal será sempre a "*(…) percepção de algo no limiar da nossa percepção, (…)*" [3]. Por nos ser tão intrínseco e tão natural, não se destaca de nós mesmos de modo a suscita a nossa atenção, dai a dificuldade de a percecionar.

E para compreender a banalidade em arquitetura, nada melhor que o projeto de uma casa como objeto de estudo, sendo esta o palco de uma grande parte das nossas rotinas, nas quais repetimos vezes sem conta (e, por vezes, sem nos darmos conta) os mesmos hábitos. Quando observamos qualquer tecido urbano, é a casa o elemento que mais se repete. Por outro lado, tal como assim referiu Pallasma, trata-se de um dos programas mais antigos em arquitetura[4] e, por isso, banal no tempo e, naturalmente também no espaço.

"*Pode-se comer sem conhecer as leis da digestão, respirar sem conhecer as leis da respiração, pode-se pensar sem conhecer as leis da natureza do pensamento, pode-se conhecer sem conhecer o conhecimento. Mas enquanto a asfixia e a intoxicação se fazem imediatamente sentir como tais na respiração e na digestão, é próprio do erro e da ilusão não se manifestarem como erro ou ilusão. (…) Quando o pensamento (…) descobre correlativamente que traz em si mesmo o risco permanente de erro e de ilusão, então ele deve procurar conhecer-se*"[5].

Tal como refere Edgar Morin, ao pensamento não se encontra associado nenhum mecanismo de confirmação imediata da sua validade, ao contrário dos fenómenos físicos. No projeto de arquitetura, o pensamento trata-se de uma ferramenta essencial ao seu desenvolvimento, orientando todo o seu processo através do método. Processo este, por vezes, já de tal modo intrínseco a nós que, à semelhança da banalidade, a sua manifestação e, por consequência, também os seus erros, tornam-se impercetíveis. Como tal, torna-se necessário fazê-lo consciente, ainda que momentaneamente, de modo a poder desenvolver sobre este um ponto de vista crítico.

E porque a arquitetura é maioritariamente feita para o sujeito alheio à disciplina da arquitetura, torna-se necessário compreender os princípios e o processo que estão na origem do projeto de modo a melhor justificar as decisões tomadas, principalmente numa sociedade onde, tal como refere Fernando Távora, nada impede ao homem de adotar *formas que não são 'suas'*, motivado pelos meios de comunicação e aparências. Formas estas que *nada podem dizer de sincero ao seu espírito*[6].

Como tal, de modo a melhor dar resposta ao desafio do projeto desta dissertação, considerou-se prudente estudar um método capaz de orientar as decisões a tomar, tendo

3 WIGLEY, Mark. "*A banalidade da arquitectura*", Prototypo #007. Agosto de 2002, p. 255
4 "*No entanto, na minha opinião a arquitetura tem duas origens diferenciadas: para além do habitar, a arquitetura durge da celebração.*" In PALLASMA, Juhani. "*Habitar*". Barcelona: Gustavo Gili, 2016, p. 8
5 MORIN, Edgar. "*O Conhecimento do Conhecimento/1*". In *O Método III*. Mem Martins: Europa-América, 1977-1986, 3º vol., p. 13
6 TÁVORA, Fernando. "*Da organização do Espaço*". 9ª ed. Porto: Faup Publicações, 2015, p. 69

por base o conceito de banalidade.

Note-se que abordar o tema do método em arquitetura não é de todo fácil, uma vez que, devido à componente artística que acarreta, parte do seu processo desenvolve-se de modo caótico e inconsciente, tornando-se difícil a sua sistematização. Ainda para mais quando adicionamos a este o conceito de banalidade. No entanto, porque se trata de uma questão imprescindível à elaboração de qualquer projeto, manifestando-se consciente ou inconscientemente, e por vivermos num mundo cada vez mais complexo, torna-se relevante ter em consideração um guia capaz de conciliar dicotomias.

Como principal referência a este tema de investigação destacamos um dos fenómenos da arquitetura portuguesa que mais contribuiu para este – a *Escola do Porto* –, uma vez que, através da formulação de uma *terceira via*, procurou-se encontrar uma solução capaz de conciliar a *nostalgia* do passado relativo à tradição portuguesa local-rural, com a *modernidade*, enquanto vivencia do presente global-urbano[7]. Solução esta que, por se prender às questões intemporais presentes nestes dois polos dicotómicos, em muito se aproxima do conceito de banalidade.

Estamos conscientes da dificuldade de abordar o tema da *Escola do Porto*, devido ao seu carácter controverso, considerado por alguns dos seus críticos um conceito redutor. Para além do mais, trata-se de um tema vasto, objeto de estudo já de várias teses de doutoramento e, por isso, impossível de abordar na sua totalidade. No entanto, a sua relevância para a discussão do tema desta dissertação, pela quantidade de informação disponível e, pela existência de ensinamentos que apenas podem ser expressados enquanto resultado de uma participação conjunta, como é o caso da sua pedagogia, de onde se pode extrair princípios metodológicos, optou-se por se abordar este tema com vista à aproximação de um método pessoal, não se procurando, com este trabalho, a atribuição de um método ao *coletivo*.

Relativamente à estrutura deste trabalho de investigação, esta encontra-se dividida em duas partes: uma primeira dedicada à apresentação do projeto através dos seus elementos gráficos e, uma segunda, com a exposição dos diferentes momentos do seu processo: uma primeira fase dedicada à prospeção das condicionantes do projeto – *Conhecer*, uma segunda relativa aos seus temas de investigação – *Compreender* e, por fim, uma terceira relativa à evolução das opções tomadas em projeto – *Conceber*. Fases estas que se vão cruzando, fruto de um método que não pode ser linear. No início de cada uma encontra-se associado como (e em) parênteses, uma explicação da sua relevância no método de trabalho investigado.

Optou-se por apresentar, em modo prolepse, primeiramente a proposta do projeto, para que o leitor, ao ler o seu processo, possa observar, desde o início, as questões estudadas em função do elemento que suscitou a sua abordagem – o projeto, compreendendo melhor não só a sua pertinência, mas também permitindo que paulatinamente as diferentes camadas teóricas do projeto sejam reveladas.

7 GOMES, Paulo Varela. "Acerca do Passado – Acerca do Presente". Páginas Brancas II. Jaime Eusébio. Porto: A.E.F.A.U.P., 1991, p. 21

I. PROJETO

NOTA INTERPRETATIVA

Nos elementos gráficos que se seguem, o projeto encontra-se representado a três escalas, de modo a evidenciar os três tipos de informação tidos em conta para a elaboração do mesmo:

Escala 1:500 – pretende-se compreender o projeto na relação com o seu contexto próximo, a sua importância para a métrica urbana, bem como os diversos aspetos da envolvente que o projeto adota e contradiz, de modo potenciar uma identidade local. Por outro lado, porque o lote de intervenção é bastante alongado, nesta escala pretende-se demonstrar a relação do projeto com a totalidade da parcela.

Escala 1:200 – pretende-se compreender o projeto na relação com a casa dos pais do cliente (situada a nordeste), tendo este sido elaborado de modo a criar uma unidade entre as duas casas, existindo uma analogia entre ambas, compreensível ao nível da volumetria, planimetria e cércea. Por outro lado, pretende-se também evidenciar as conexões estabelecidas entre o projeto e a casa dos pais, de modo a aproximar certos espaços interiores do conjunto. Por fim, através desta escala, pretende-se apresentar o projeto da casa no seu conjunto, bem como a relação da mesma com a arborização próxima.

Escala 1:50 – pretende-se compreender o projeto na sua dimensão interior através da subdivisão do mesmo, de modo a apresentar, com maior detalhe, os três núcleos programáticos da casa, expondo os seus diferentes ambientes, luz, cor, textura, materialidade, proporções, bem como o sistema construtivo adotado.

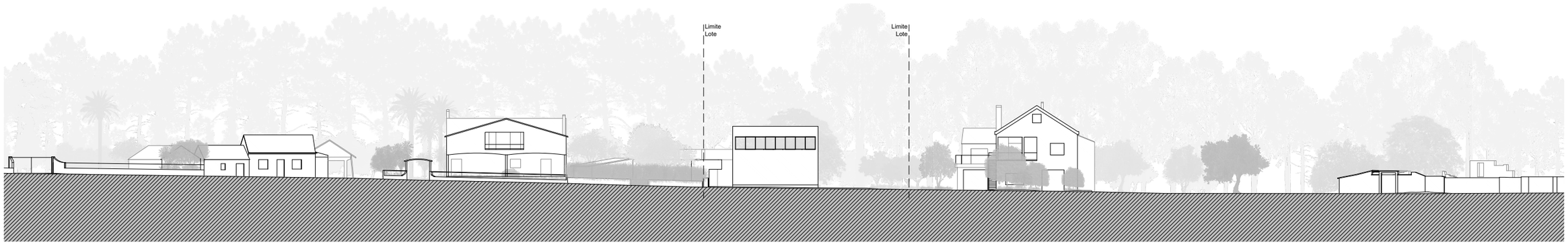
ELEMENTOS GRÁFICOS



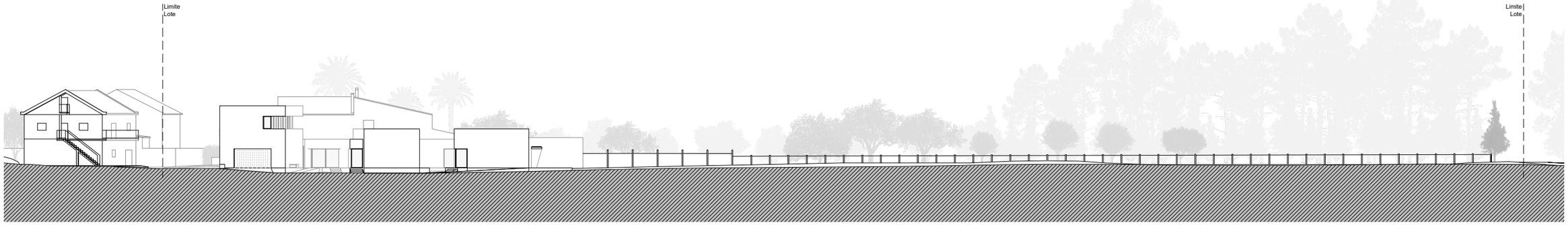




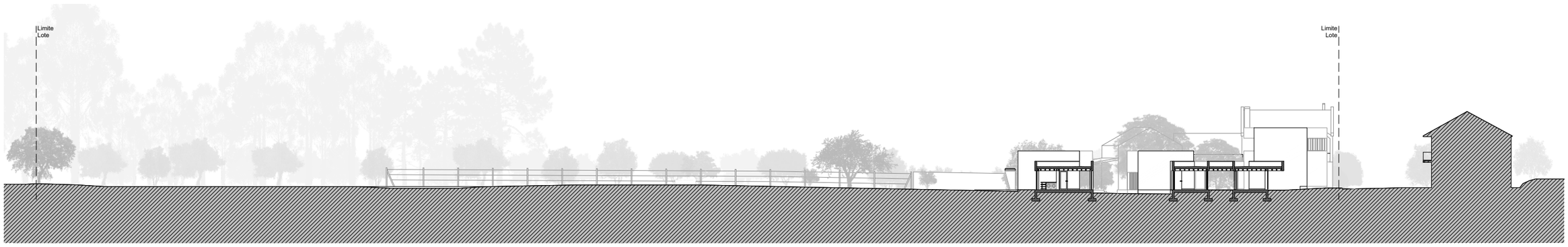
PLANTA COBERTURA | 1:500



CORTE A | 1:500



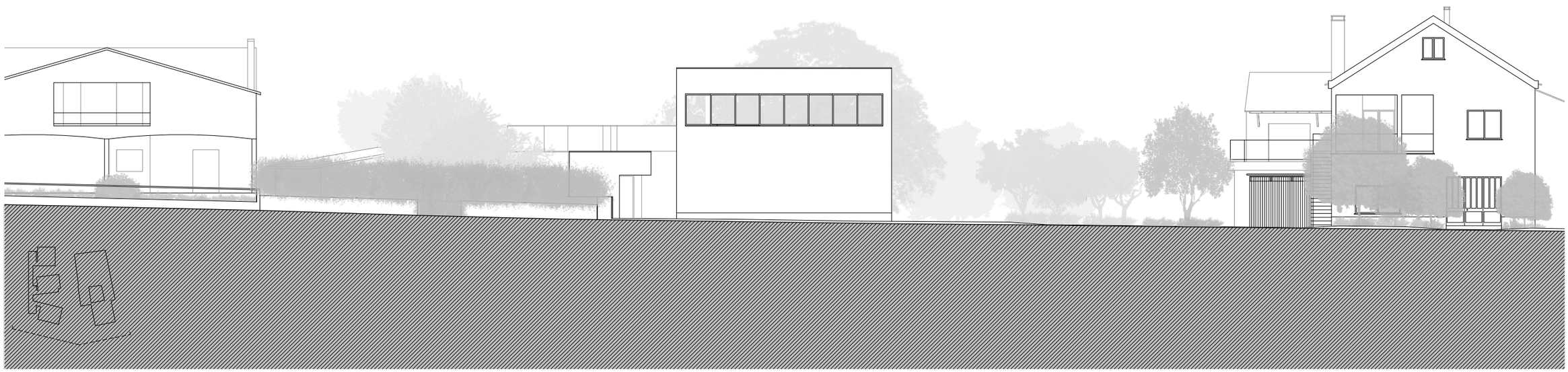
CORTE B | 1:500



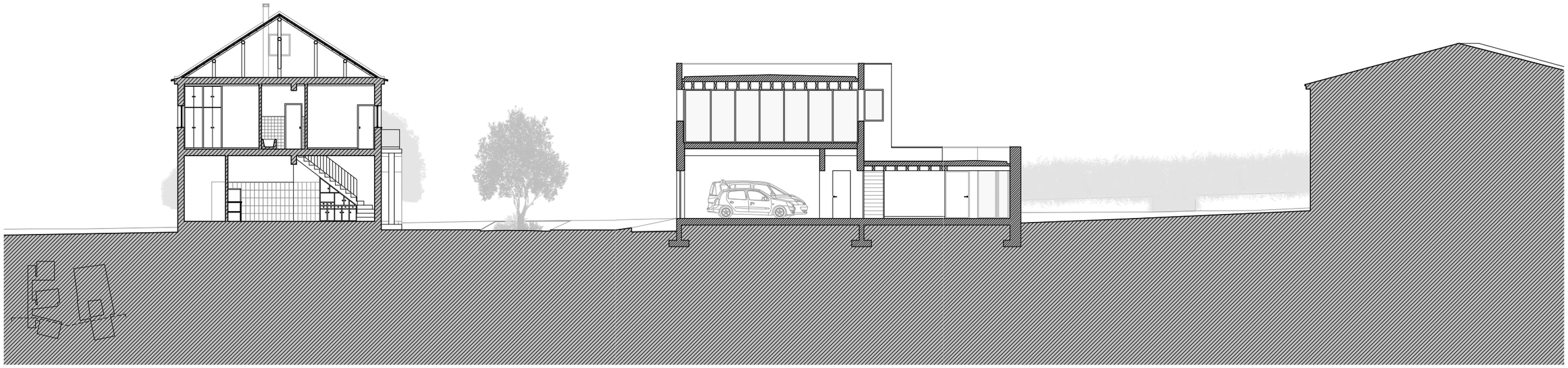
CORTE C | 1:500



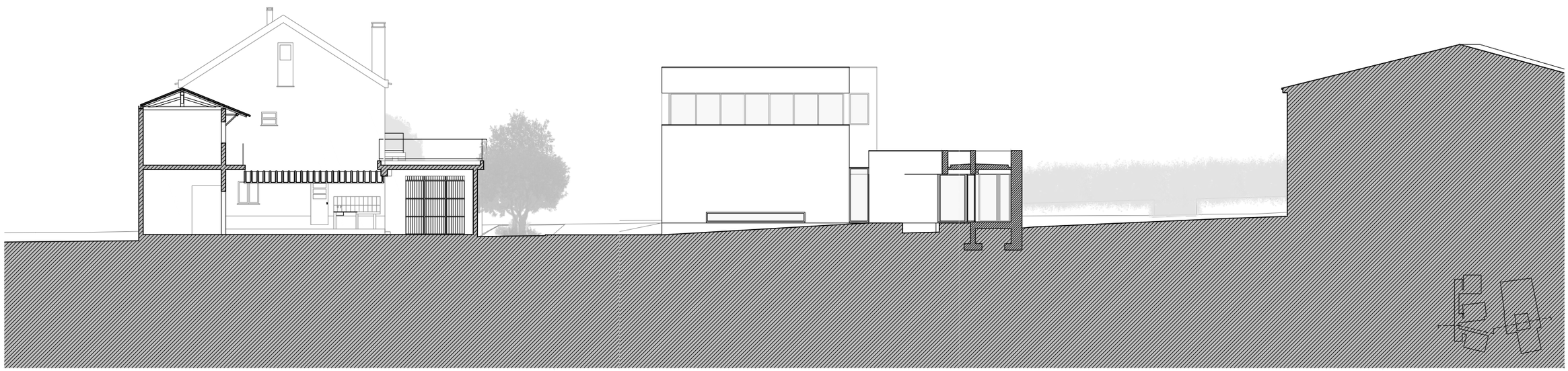
PLANTA PISO 01 1:200



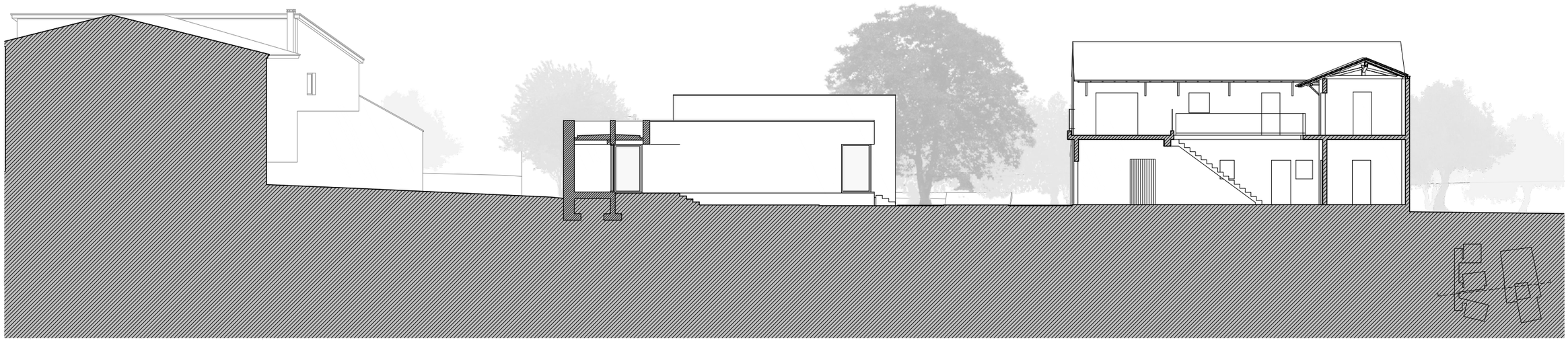
CORTE A | 1:200



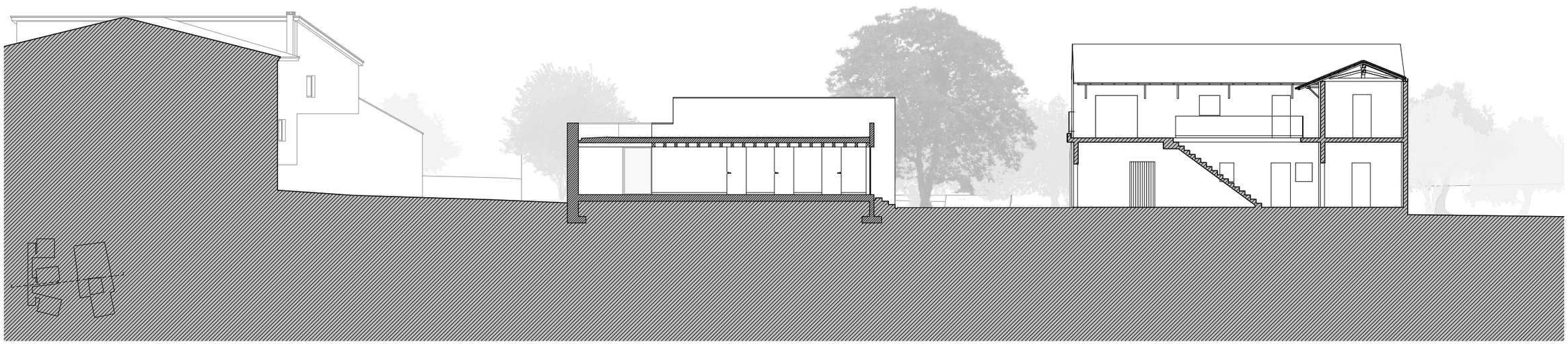
CORTE B | 1:200



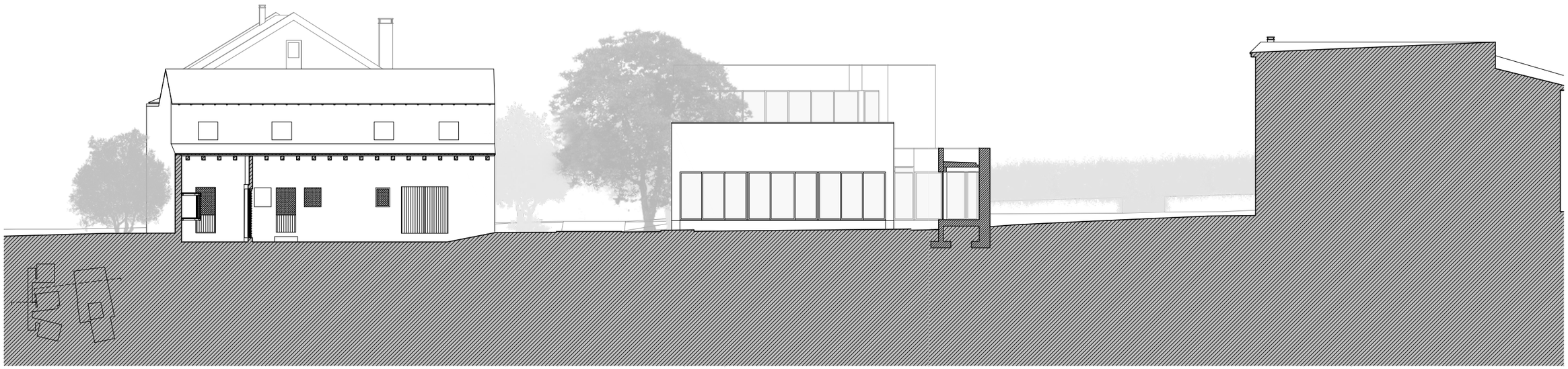
CORTE C | 1:200



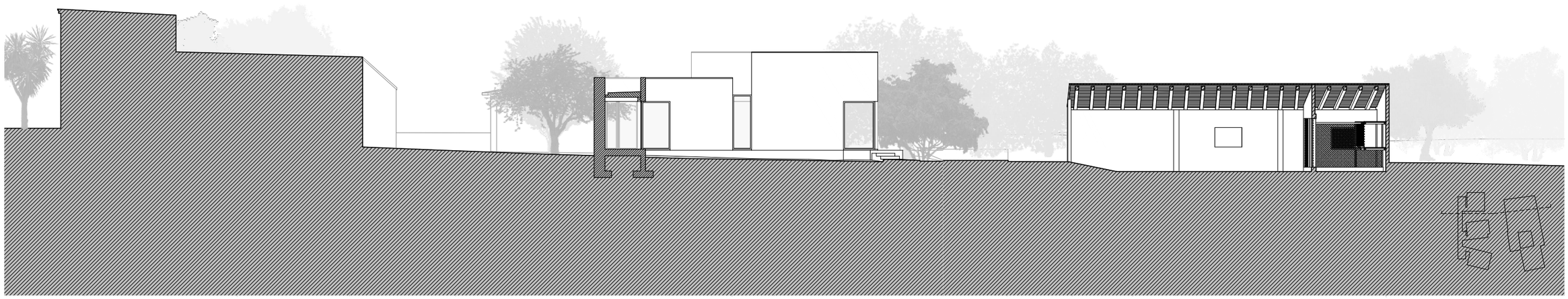
CORTE D | 1:200



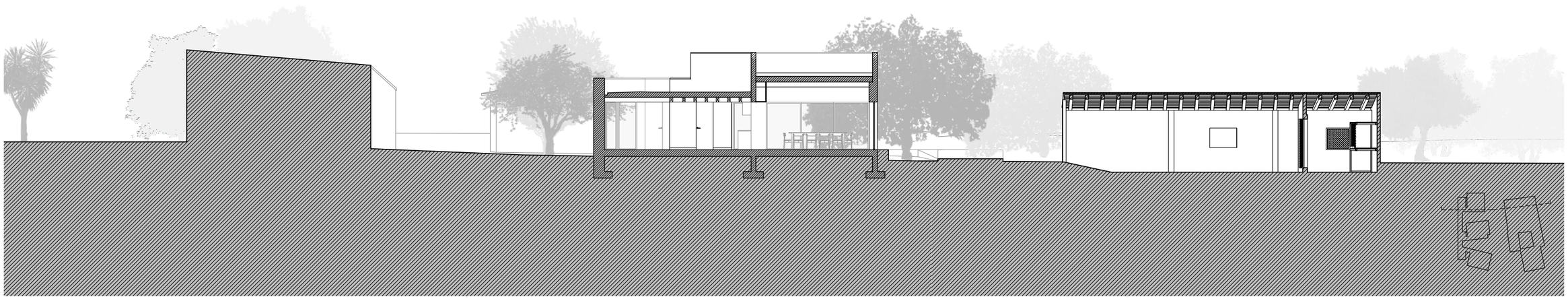
CORTE E | 1:200



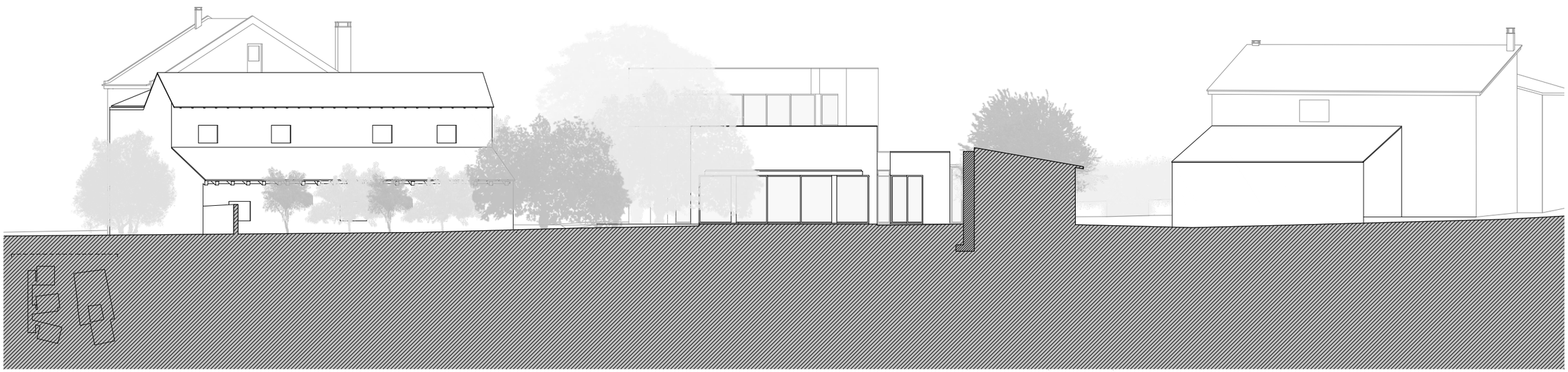
CORTE F | 1:200



CORTE G | 1:200



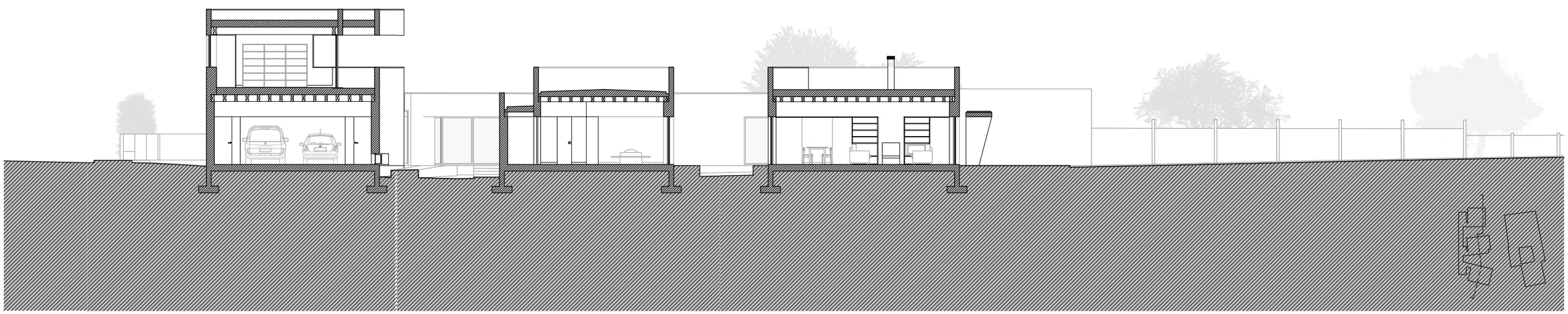
CORTE H | 1:200



CORTE I | 1:200



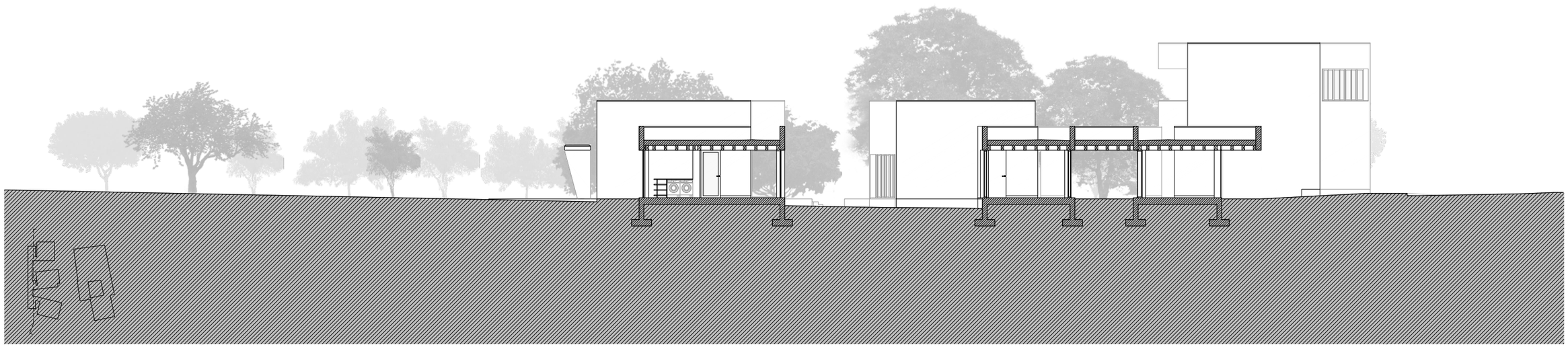
CORTE J | 1:200



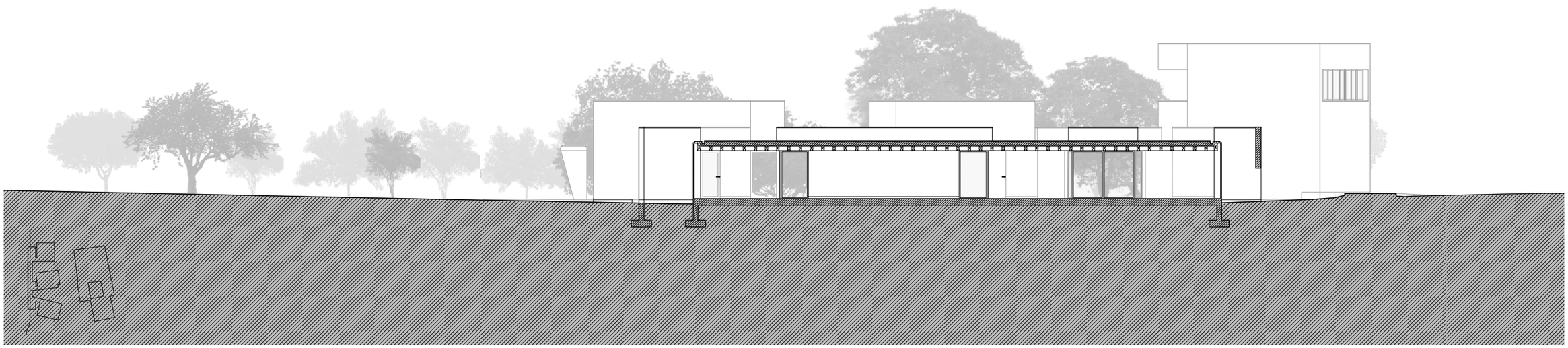
CORTE K | 1:200



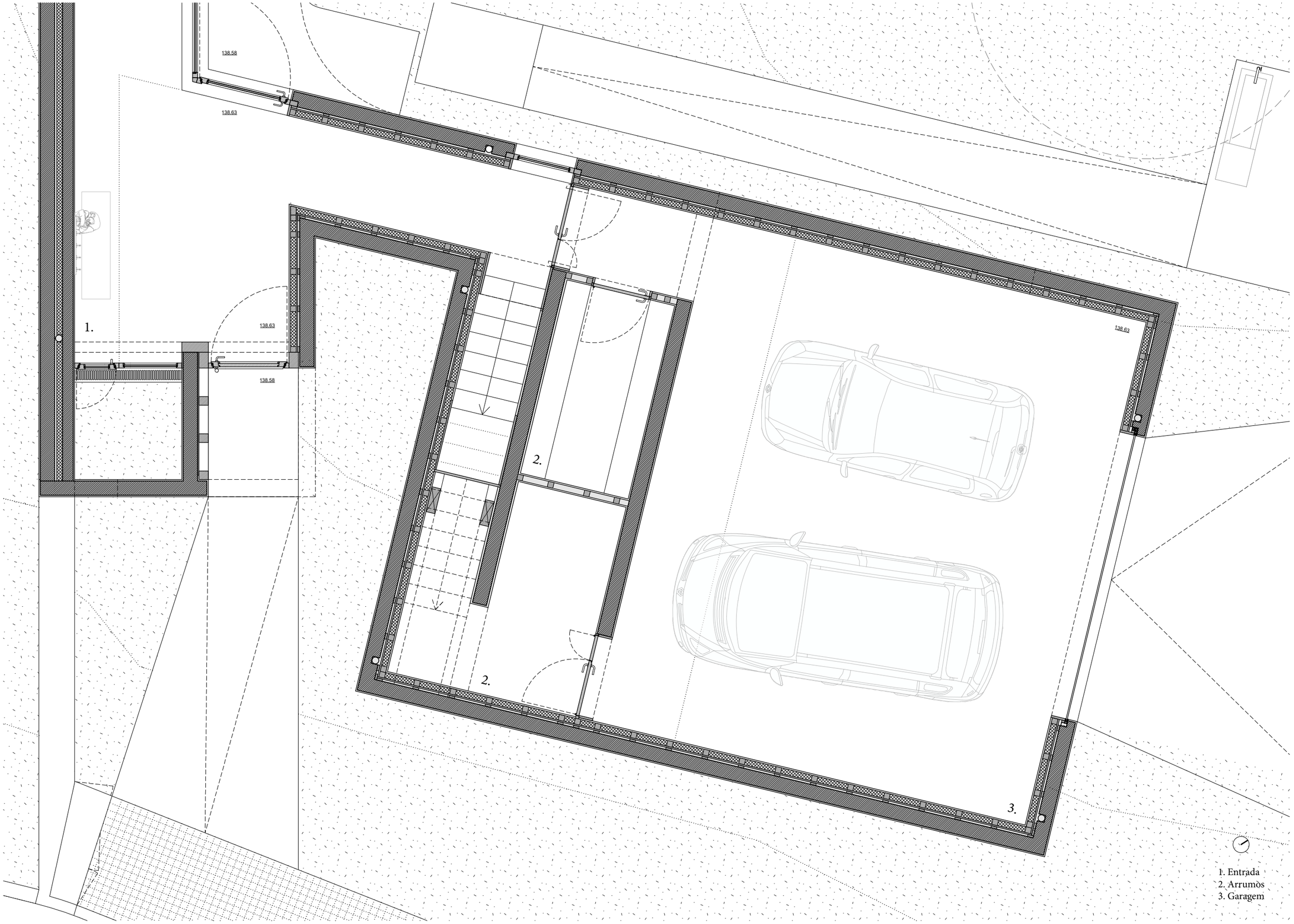
CORTE L | 1:200



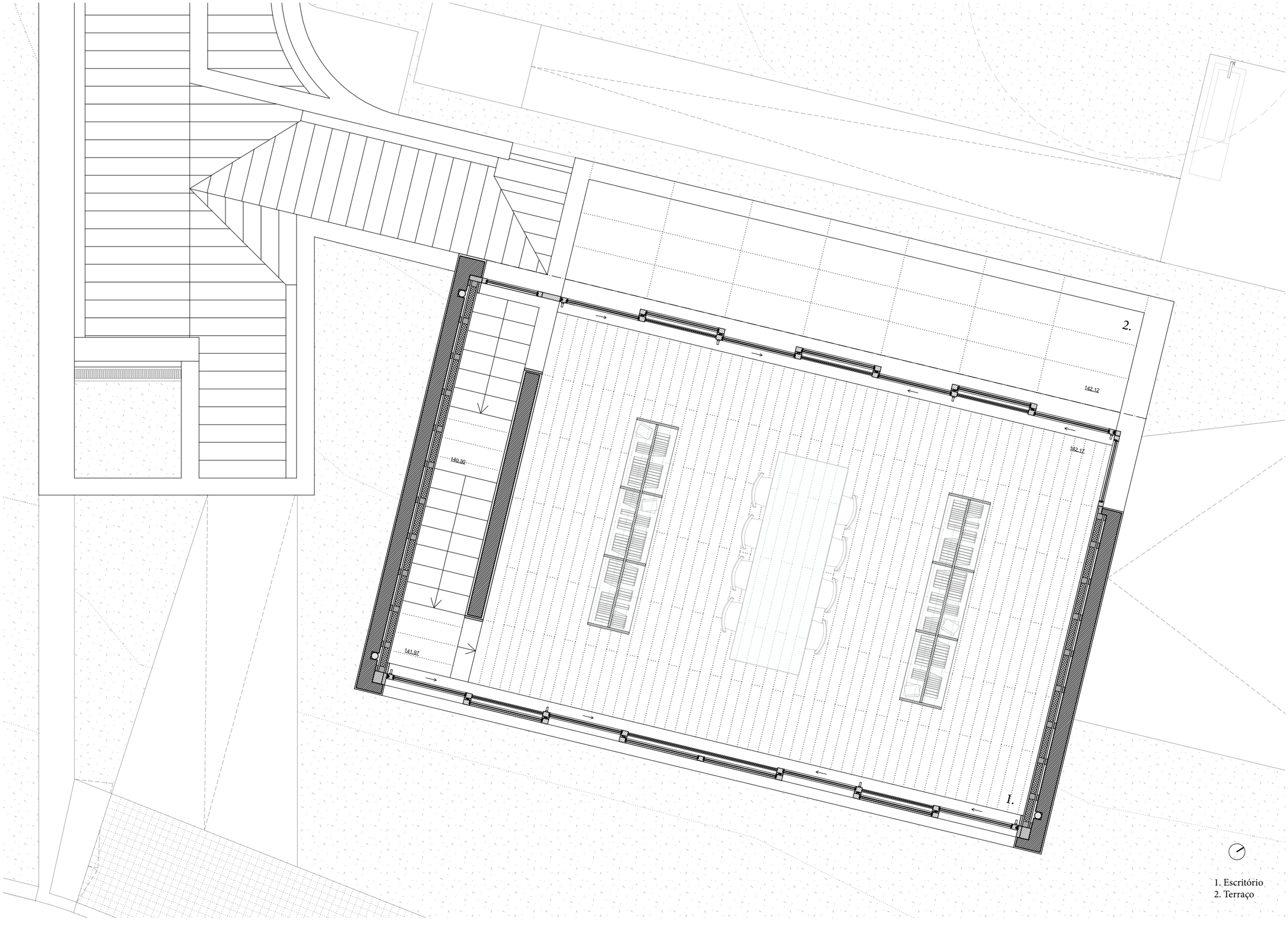
CORTE M | 1:200



CORTE N | 1:200

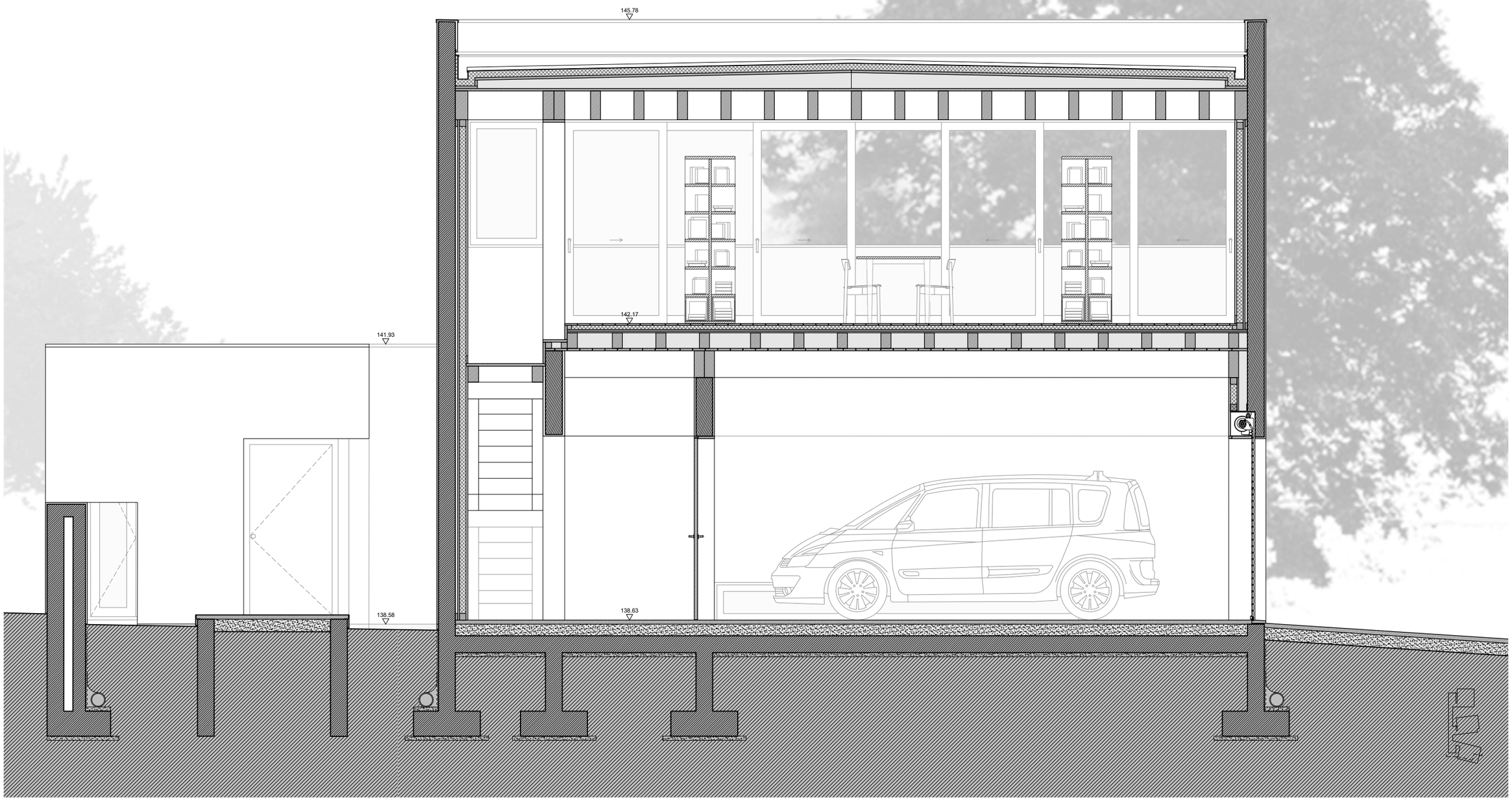


PLANTA P0 Garagem | 1:50

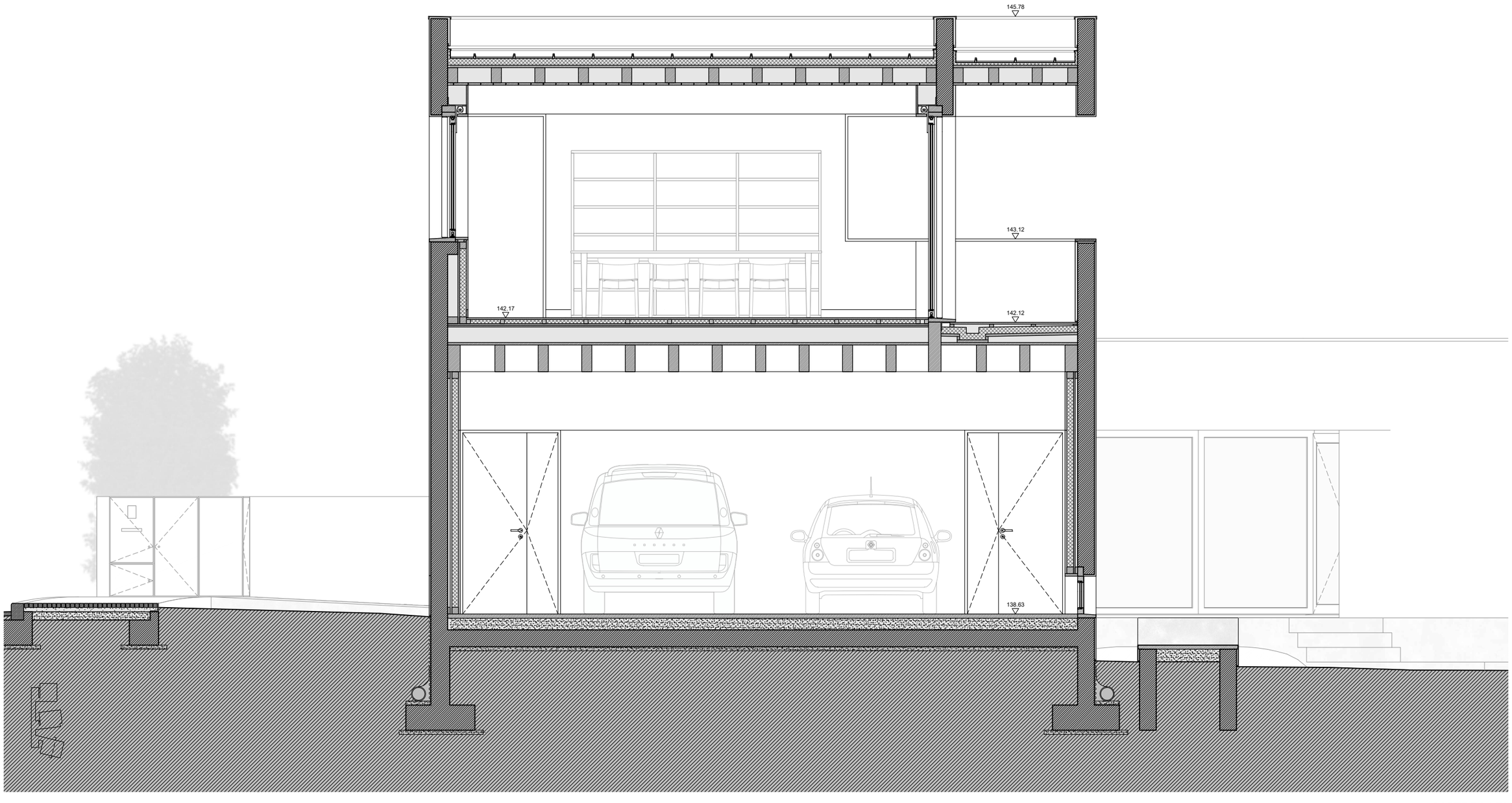


1. Escritório
2. Terraço

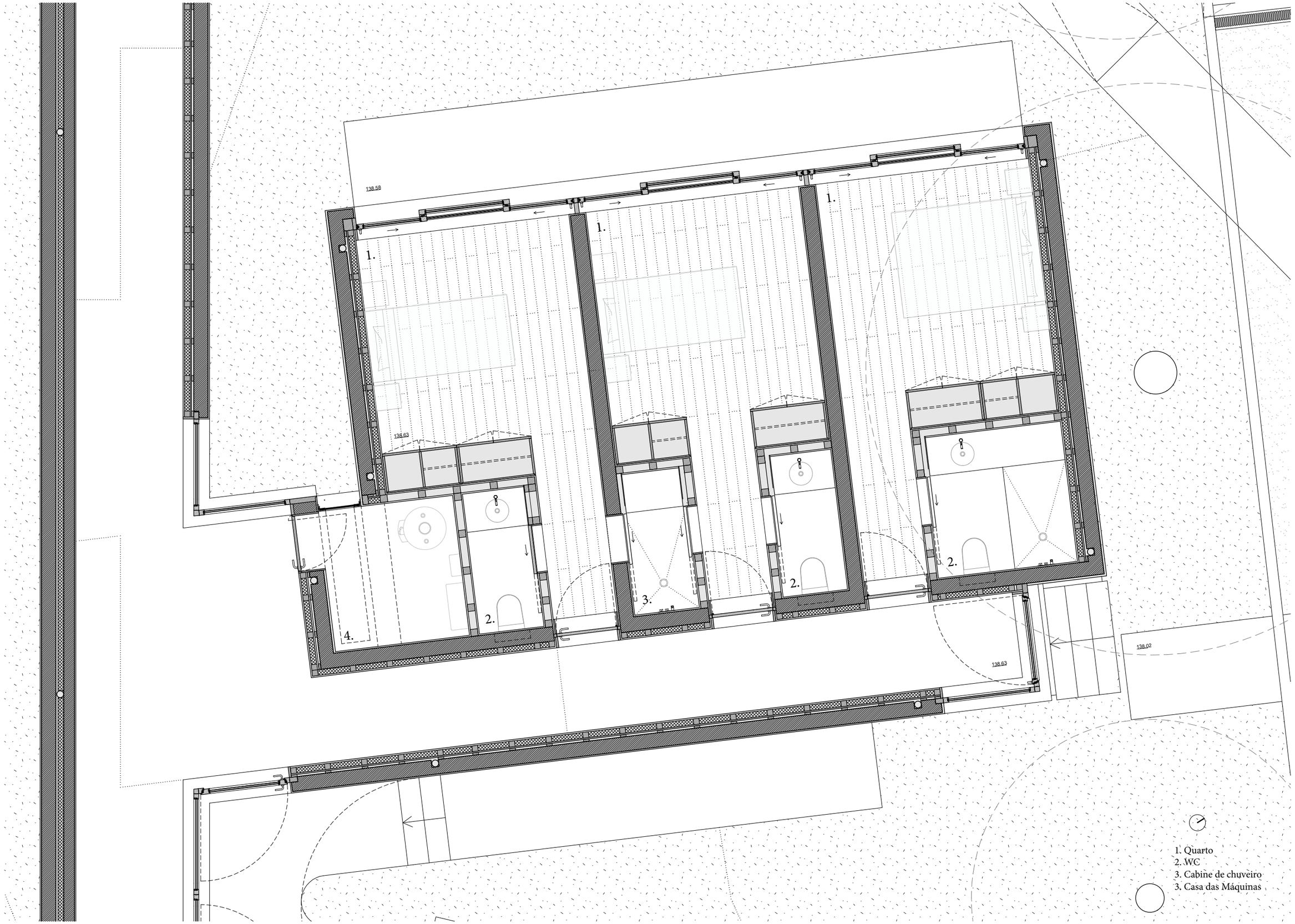
PLANTA P1 Escritório | 1:50



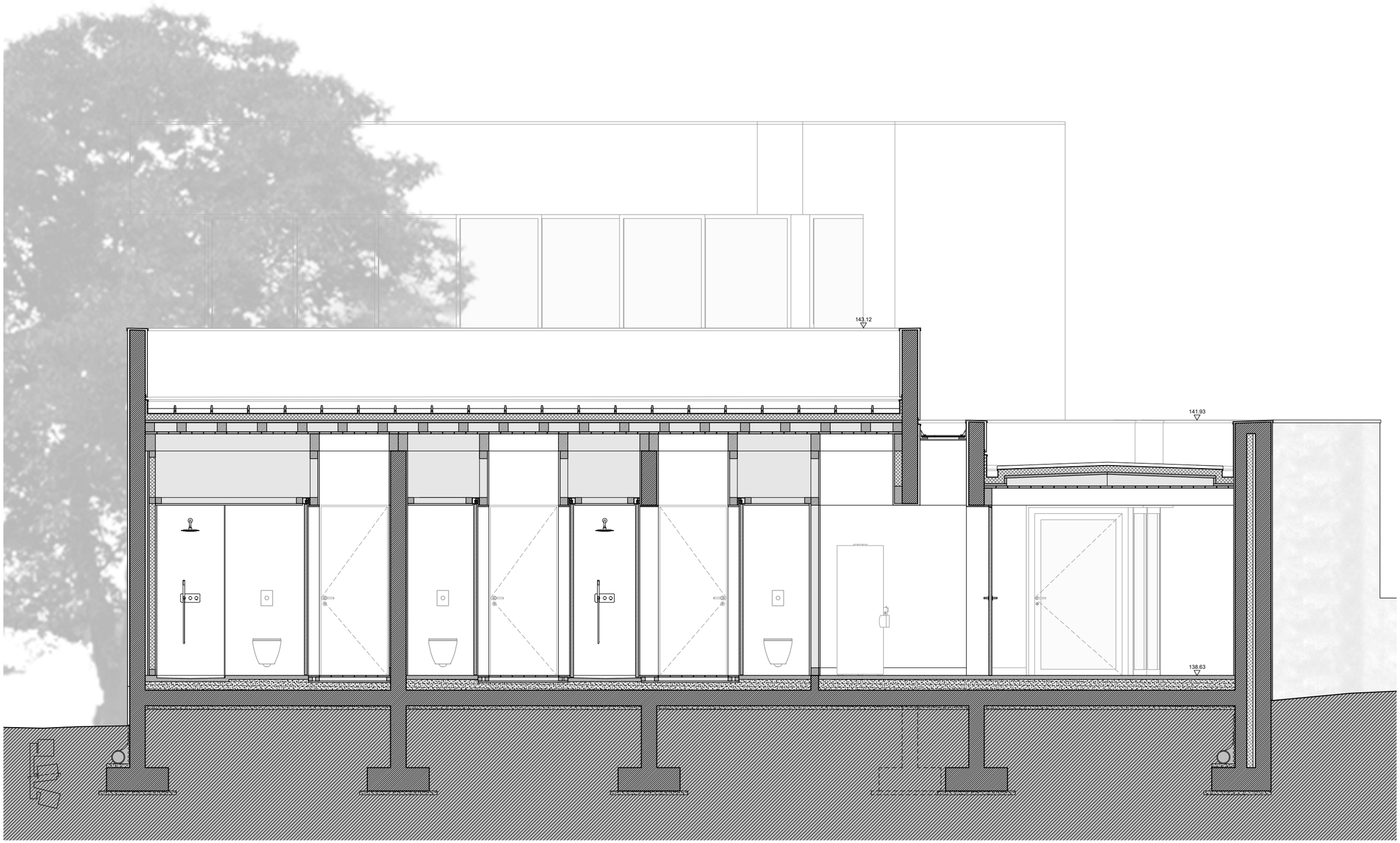
CORTE O I 1:50



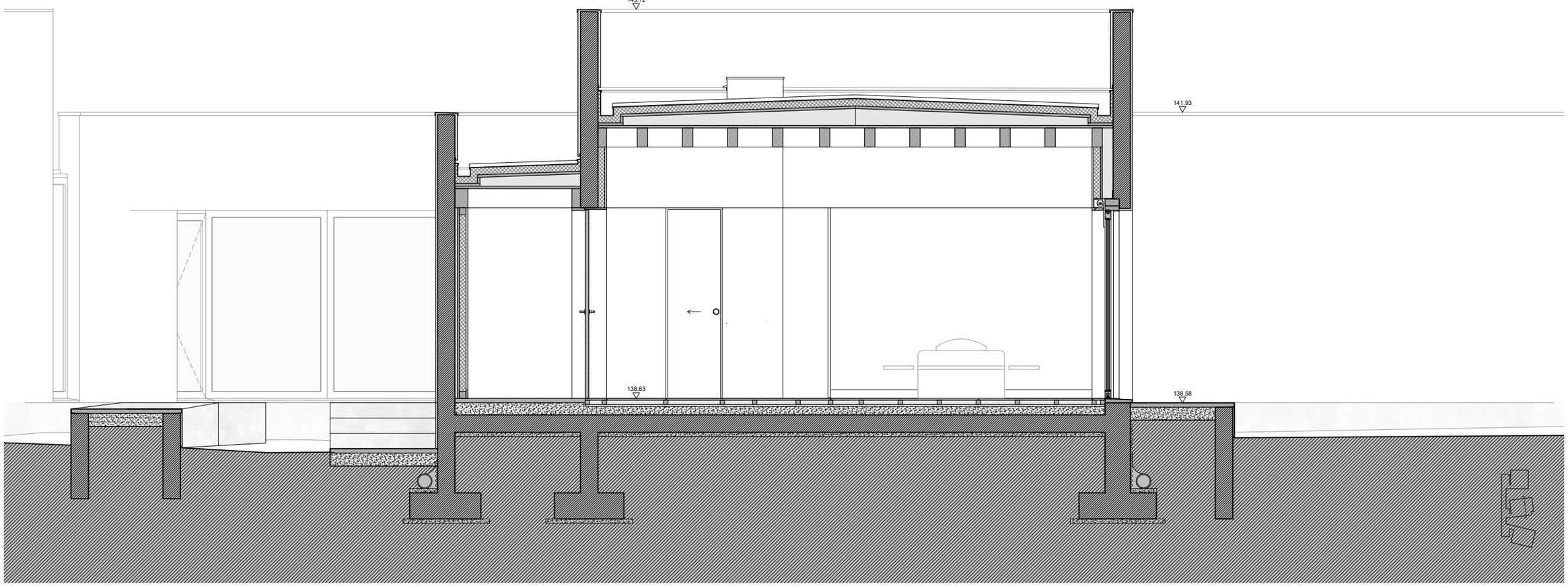
CORTE P | 1:50



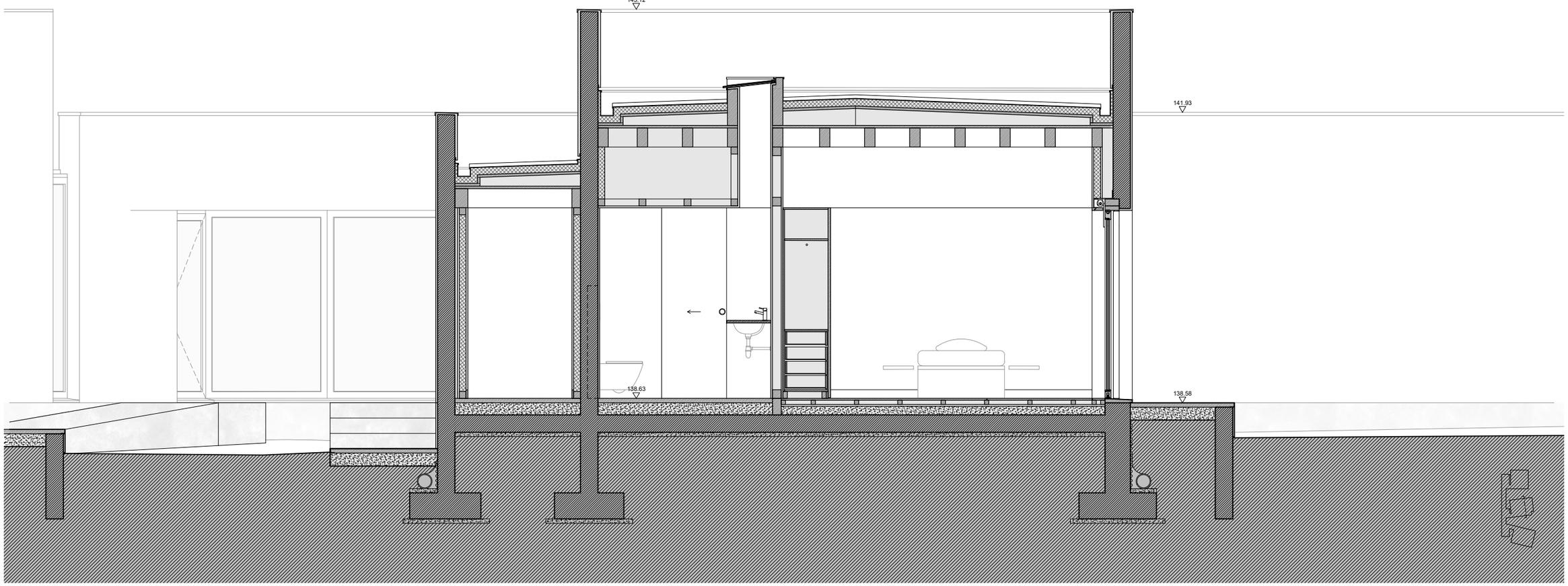
PLANTA P0 Quartos | 1:50



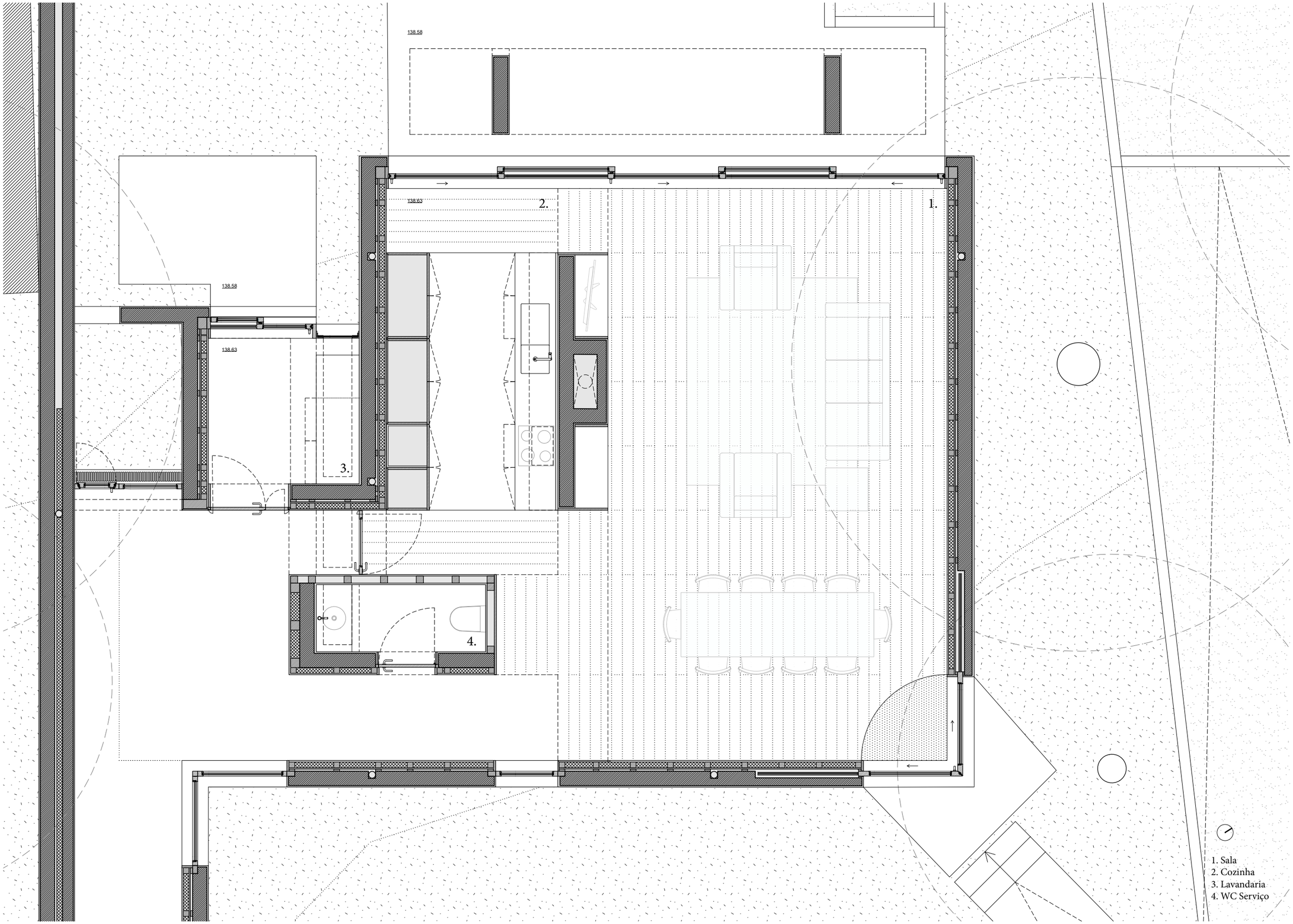
CORTE Q | 1:50



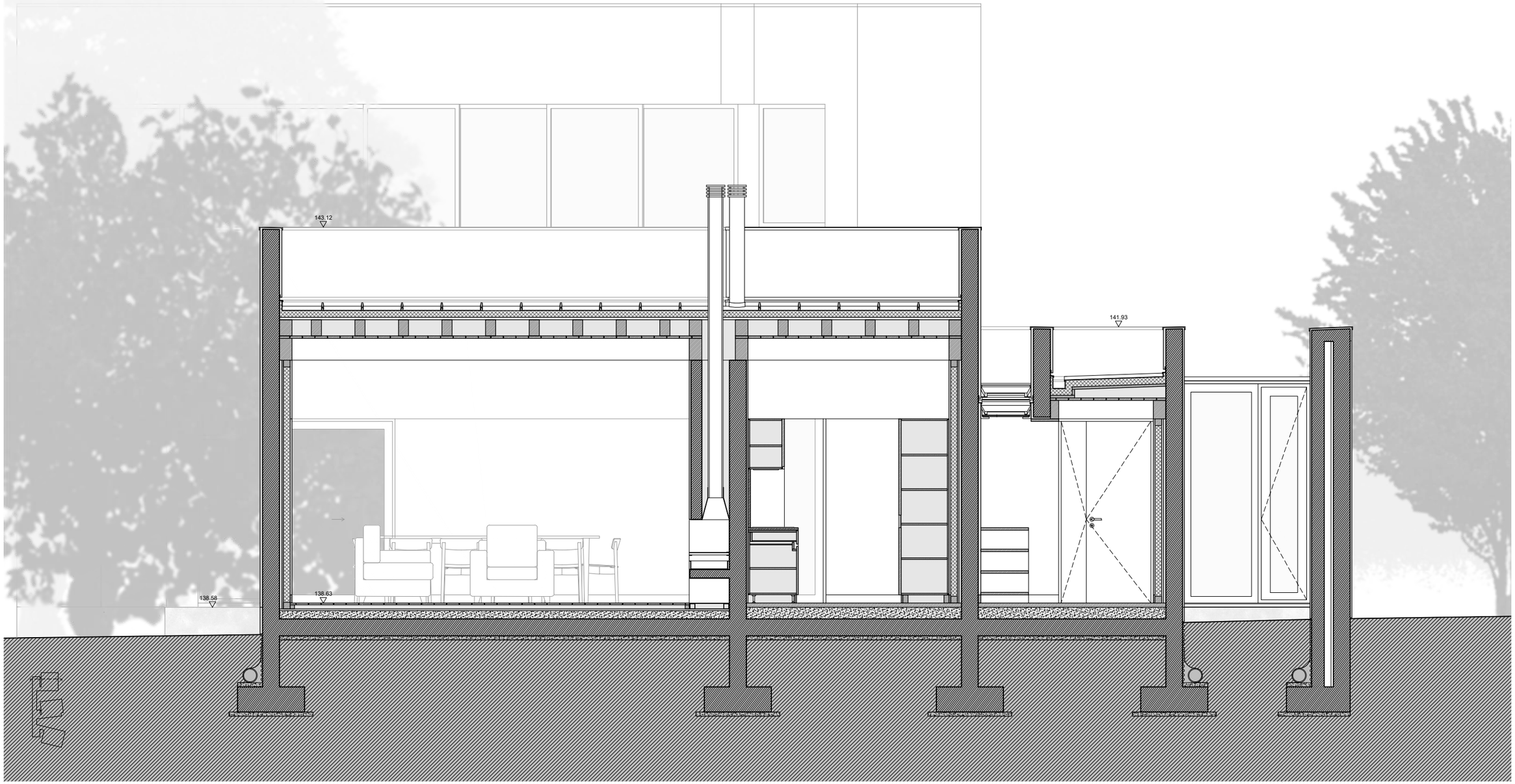
CORTE R | 1:50



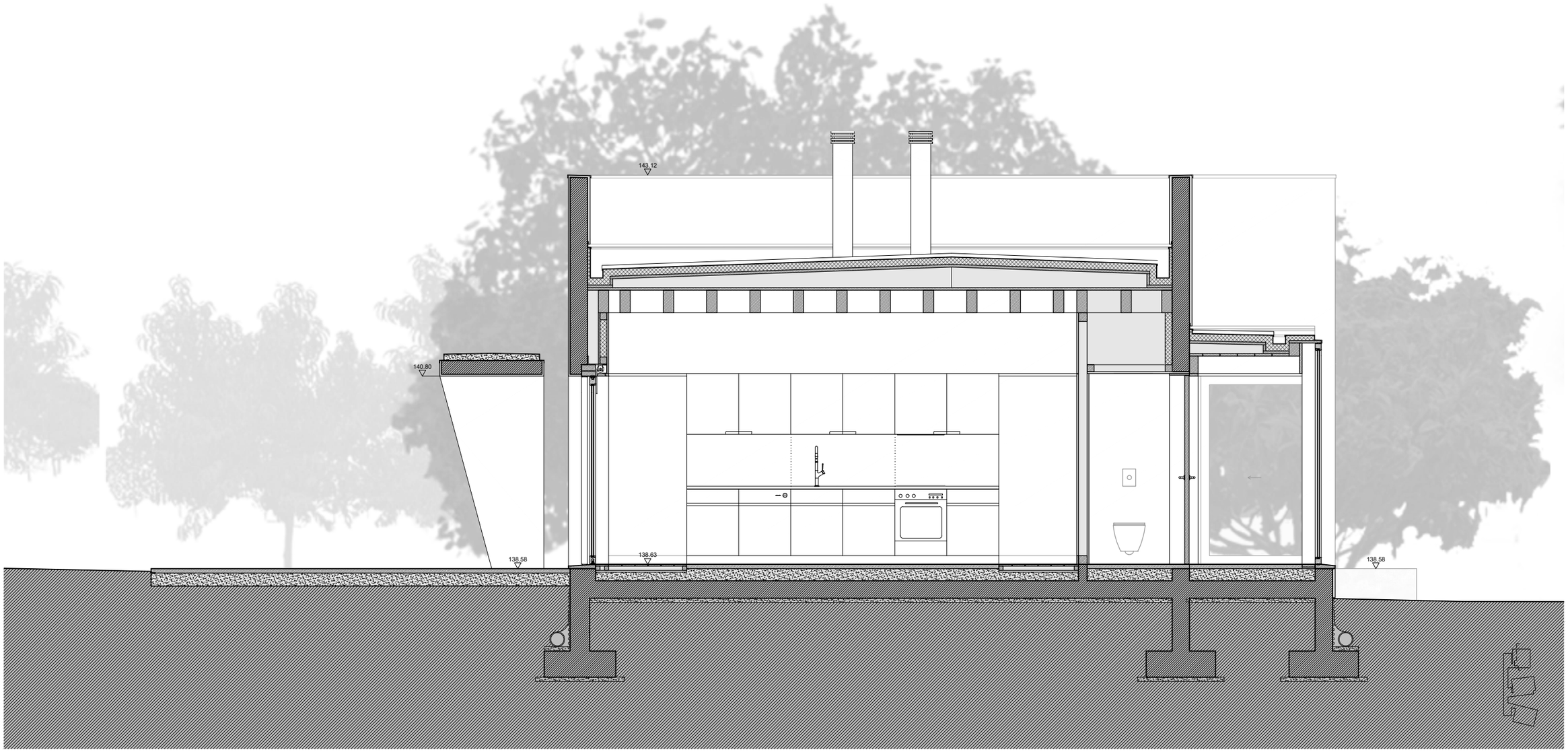
CORTE Q | 1:50



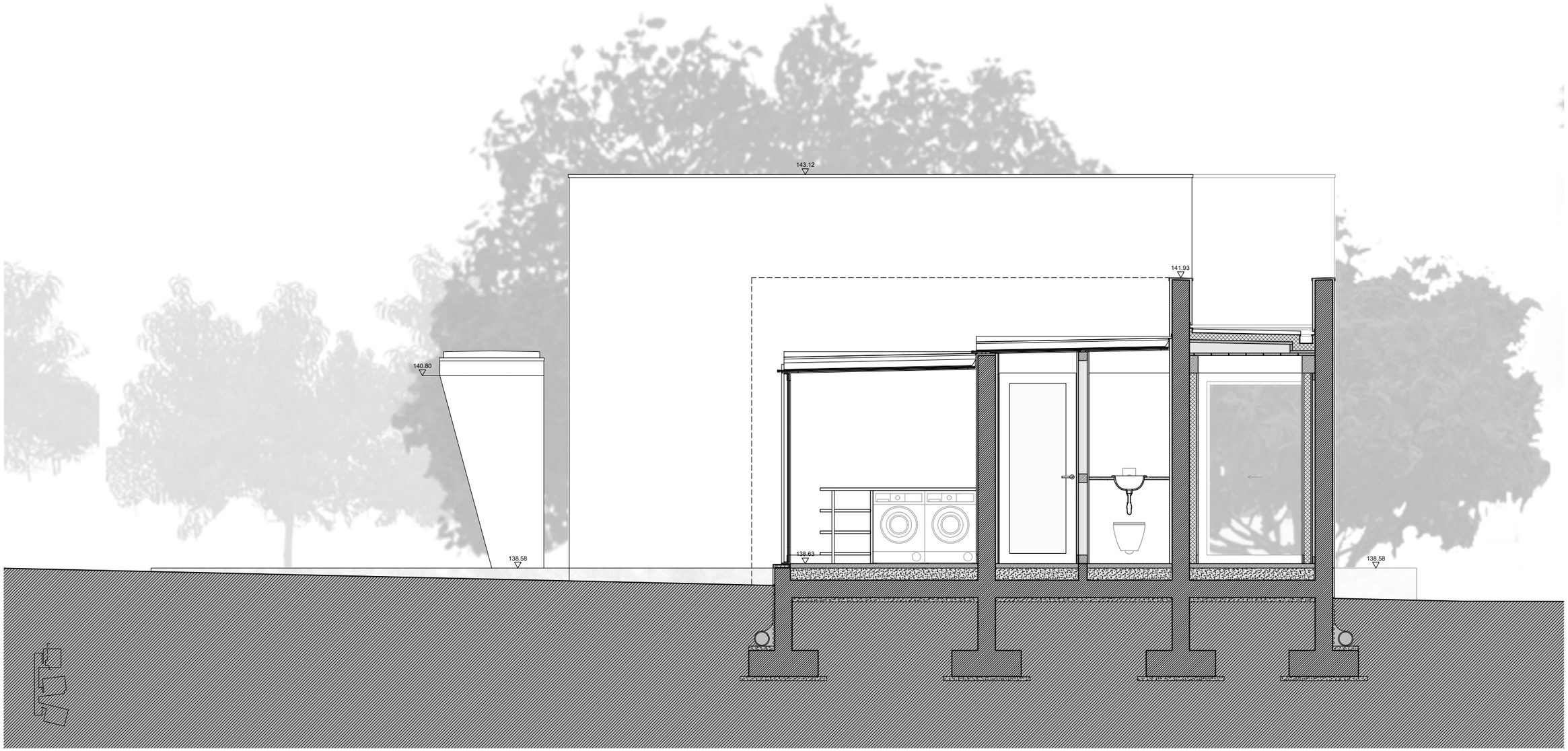
PLANTA P0 Cozinha | Sala | 1:50



CORTE S | 1:50



CORTE T | 1:50



CORTE S | 1:50

UM PARÊNTESE



01 Gesina ter Borch, Night Scene: Couple Walking Behind a Woman with a Lantern, from Behind, 1655

[DO MÉTODO]

Com o objetivo de orientar a prática do projeto de uma casa na aldeia do Travasso, tendo por base o legado da *Escola do Porto*, torna-se primeiramente necessário clarificar um conceito um essencial – o *método* –, tanto relativo à sua semântica, como no contexto disciplinar da arquitetura.

Através de diferentes abordagens teóricas, foram surgindo um conjunto de conceitos de grande proximidade à noção de método, tais como *metodologia*, *premissas metodológicas* ou e*stratégia* suscitando a dúvida se este são sinónimas ou somente conceitos semelhantes. Por outro lado, surge referido um outro grupo de conceitos que, embora também próximos ao de método, as suas noções são já claramente distintas deste, como é o caso de *estilo* e *ideologia*. Como tal, torna-se necessário compreender a relação do método com todos estes conceitos próximos, onde se distinguem e se confundem, de modo a perceber quando estamos perante a discussão de um método e se é possível aprimorar as suas características através de tais conceitos.

Começando por compreender os pontos essenciais do conceito de *método*, segundo a sua definição enciclopédica, trata-se de "*marcha racional da inteligência para chegar ao conhecimento de uma verdade: método intuitivo, método dedutivo*"[1] como também de uma "*ordem ou sistema que se usa no estudo ou no ensino de qualquer disciplina: método analítico, método sintético*"[2]. Ainda que estas duas definições correspondam a processos diferentes, a primeira relativa à ação de criar conhecimento e, a segunda, à apreensão e transmissão do mesmo, ambas retratam o método como sendo um mecanismo usado para um determinado fim e dotado de ordem-racionalidade. Para que haja ordem, primeiramente torna-se necessário existirem momentos para ordenar. Como tal, para a existência de *método*, surge-nos as condições da existência de um objetivo e de um conjunto de etapas organizadas.

Por outro lado, o conceito de *método* surge-nos igualmente definido como sendo um "*modo de proceder, maneira de fazer as coisas; (…)*"[3]. Para que exista um modo de fazer, primeiramente é necessário existir uma interpretação relativa a um determinado tema. Interpretação esta influente na definição e organização das suas

1 "*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira: actualização Ciências e Tecnologias*". Lisboa: Terenas Editores, 2004, vol, p. 113
2 Ib. p. 113
3 Ib., p. 113

etapas e que não deve descorar, no caso da prática projeual, a sua circunstância, salvaguardando a qualidade da solução final. Deste modo, rejeitamos a aplicação de um método mecânico e alheio à sua realidade. No entanto, é de salientar que, quanto maior a abstração de um método, maior a sua versatilidade. Como neste trabalho de investigação procuramos aprimorar um método baseado na banalidade, e porque a banalidade é o comum, torna-se natural que também o método aqui apurado seja comum e, por isso, aplicável em contextos muito variados.

Sendo a *ideologia*, um sistema-conjunto de ideias de um determinado grupo[4], também esta pressupõe uma interpretação relativa a um determinado tema, uma vez que qualquer ideia reflete sempre uma determinada postura em relação a algo. No entanto, para que exista *método*, torna-se necessário que tais ideias surjam segundo uma ordem. Deste modo, o *método* surge como ordenação de uma *ideologia,* sendo esta condição primeira para que haja *método*, tal como Joaquim Vieira assim o refere tendo por base o contexto pedagógico:

"(…) a elaboração e a prática de um método não é um procedimento neutro. (…) não deixará de refletir as posturas ideológicas e filosóficas e a estrutura psicológica do agente do ensino."[5]

Como consequência desta relação causal, através da *ideologia*, é possível perceber, ainda sem ordem, os princípios próprios de um método. Se tal ilação é possível realizar através do antecedente do *método*, coloca-se a questão se o mesmo é possível através do precedente, tornando-se primeiramente necessário identificá-lo.

Indo ao encontro desta questão, Jorge Figueira refere o exemplo de Álvaro Siza, sugerindo que "*(…) A linguagem da arquitectura de Siza estabilizou uma identidade, para lá de ser consequência de um método. (…)*"[6]. Com isto, é evidenciado que o conceito a aprimorar tem como aspetos necessários a existência de uma *linguagem* e *estabilidade*, dando origem a uma *identidade*, aproximando-se, assim do conceito de *estilo*.

Para melhor esclarecermos esta hipótese, torna-se necessário aprimorar o que se entende por *estilo*. É de salvaguardar que esta aprimoração é de relativa complexidade, sendo a noção aqui exposta apenas uma aproximação útil para uma maior clareza da relação método-estilo.

4 Ib., vol, p. 482
5 VIEIRA, Joaquim Pereira Pinto. "*O Desenho e o Projecto São o Mesmo? Outros Textos de Desenho*". 1ª ed. Porto: FAUP Publicações, 1995, p. 80
6 FIGUEIRA, Jorge. "*Escola do Porto: Um Mapa Crítico*". Coimbra: Darq, 2002, p. 125

Segundo Meyer Schapiro, estilo entende-se como a "*forma constante – e às vezes os elementos, qualidades e expressão constantes – que se dá na arte de um indivíduo ou grupo*"[7]. Deste modo, podemos destacar três elementos essenciais para a definição de estilo – *forma*, *constância* e *protagonista* (indivíduo ou grupo), aproximando-se estes das características anteriormente indicadas (estando o protagonista subentendido).

"*O estudo histórico dos estilos do indivíduo ou grupo revela também etapas e processos típicos do desenvolvimento das formas.*"[8]

Tal como refere Meyer Schapiro, através da análise do *estilo* de um determinado grupo, torna-se possível a depreensão do seu grupo, estabelecendo uma relação causal de método-estilo. Neste trabalho de investigação, não pretendemos apurar um *estilo* relativo à *Escola do Porto*, no entanto, embora arriscado, e complementado com outro tipo de informação, a referência a um *estilo* de *Escola do Porto* por parte de certos autores, como Jorge Figueira, pode ajudar a compreender os princípios metodológicos da mesma.

Deste modo, podemos enquadrar o *método* num sistema ideologia-método-estilo, sendo este um processo de formalização de uma determinada interpretação relativa a um determinado tema, podendo também ser traduzido pela sequência ideia-mecanismo-forma.

"*As metodologias são guias a priori que programam as investigações, ao passo que o método que se desprende ao longo do nosso caminhar será um auxiliar da estratégia (a qual compreenderá ultimamente, é certo, segmentos programados, ou seja, «metodológicos», mas comportará necessariamente descoberta e inovação).*

O fim do método é, aqui, ajudar a pensar por si mesmo para responder ao desafio da complexidade dos problemas."[9]

Esclareçamos, agora, a relação entre método e os conceitos que, numa primeira leitura, poderíamos equivocamente tomar como sinónimos – *metodologia* e *estratégia* –, tal como alerta Edgar Morin.

Segundo Edgar Morin, o *método* apresenta uma maior abstração do que o

7 SCHAPIRO, Meyer. "*Estilo, artista y sociedad: teoria y filosofía del arte*". prol. José Jiménez, trad. Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos, 1999, p. 71
8 Ib., p. 71
9 MORIN, Edgar (1977-1986), op. cit., p. 29

indicado inicialmente, afastando-se, da noção de um conjunto de etapas bem organizadas ou definidas, uma vez que este se "*desprende*" de uma estratégia, sendo descrito meramente como seu "*auxiliar*". Já esta, é descrita como sendo o mecanismo de atuação que, ao contrário de *método*, é composto por um conjunto de etapas bem definidas – *segmentos metodológicos*.

Já *metodologia* é nos referido como um dos segmentos concretos que constituem a *estratégia*, independentes (*a priori*) da situação, corroborando com a sua definição enciclopédica de "*lógica material*"[10], ou seja, um elemento concreto que materializa a lógica (método). Por outro lado, é nos também descrita como sendo "*parte da Lógica que estuda os métodos das diferentes ciências (…)*"[11], definição esta compreensível, uma vez que a palavra é portadora do sufixo -logia. Porém, tal entendimento sugere que esta deveria de transcender a noção de *método*, pois estuda-o, tornando-se dúbio a compatibilidade desta ideia com a anterior – *metodologia* enquanto constituinte do *método*.

Para o esclarecimento desta questão, é necessário ter em conta que a noção de estudo implica também uma escrutinação dos elementos compositores de um objeto em análise. Deste modo, a noção de *metodologia* poder-se-á referir igualmente ao conjunto de componentes de um *método*, indo ao encontro da expressão *premissa metodológica* ou *segmento metodológico* como a referência a um dos seus componentes.

Para além dos conceitos indicados por Morin, temos também a noção de *procedimento* que, comumente, pode ser tomado como sinónimo de *método*. Por *procedimento* entendesse como a "*maneira de alguém efetuar alguma coisa; maneira de alguém se portar na prática de qualquer intento, acto, ação*"[12]. Por um lado, este aproxima-se da noção de *método*, no sentido que se trata de uma "*maneira*" de realizar algo. No entanto, se nos recordarmos dos procedimentos presentes em relatório científicos, comprovamos que o seu conceito se aproxima da noção de *metodologia*, sendo tais um conjunto de etapas organizadas e pré-estabelecidas e, por isso, trata-se uma outra expressão do *método* de maior especificidade. Se tivermos como exemplo o método dedutivo, este, enciclopedicamente, apenas é nos apresentado de modo amplo, através de uma breve descrição onde se identifica os seus intervenientes – juízo universal e juízo particular – e sequência com que estes se relacionam – primeiro deduz-se o segundo[13] –, sendo o nome do *método* – dedutivo –, a sua ideia essencial.

Em síntese, podemos definir *método* como sendo uma orientação cognitiva com vista a alcançar um determinado fim. No caso em questão, a conceção de um projeto. Para tal, torna-se primeiramente necessário possuir uma interpretação sobre um determinado tema, de modo a definir premissas ordenáveis. No entanto, a definição das mesmas ultrapassa já a noção de método, tornando-se necessário recorrer à *metodologia* – o seu elemento operativo. O *método* é, pois, a ideia essencial da ação, que nos relembra como atuar.

10 "*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira: actualização Ciências e Tecnologias*". Lisboa: Terenas Editores, 2004, vol., p. 481
11 Ib., p. 121
12 Ib., vol., p. 319

13 "*(…) método dedutivo, pelo qual da verdade de um juízo universal ou geral se quer determinar a verdade de um juízo particular; (…)*", in "*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira: actualização Ciências e Tecnologias*". Lisboa: Terenas Editores, 2004, p. 115



02 Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura, Fernando Távora

[DA ESCOLA]

Antes de se abordar qualquer princípio metodológico associado à Escola do Porto, torna-se primeiramente necessário definir o conceito de escola, de modo a identificar os meios de depreensão do seu método de trabalho.

Jorge Eduardo Fernandes, no âmbito do seu doutoramento, apresenta o conceito de escola como um conjunto de *"adeptos de um mestre ou de um sistema"* e uma "*concepção técnica, estética ou estilística*"[1]. Refere também que uma escola surge enquanto resposta a um clima cultural específico, que requer uma interpretação relativamente a um determinado campo disciplinar, implicando a transmissão de um conhecimento através de um processo de aprendizagem, não sendo obrigatório a sua associação a uma instituição oficial de ensino[2].

Posto isto, podemos destacar quatro elementos necessários para a definição de escola: obra teórica e prática de um mestre, testemunho dos seus discípulos, um conhecimento e a sua transmissão, sendo a compreensão de tal conhecimento possível através dos três outros fatores, uma vez que é através destes que o mesmo se expressa.

No caso da *Escola do Porto*, podemos refletir sobre o seu método, para além dos três fatores anteriormente referidos, também através dos eventos de prática coletiva – o *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* e o *projeto SAAL* –, no entanto, para a compreensão da sua relevância neste trabalho e influencia atual, torna-se necessário primeiramente abordar o seu processo de evolução.

A *Escola do Porto* surge na sequência da reforma pedagógica de Carlos Ramos, em favor do currículo moderno, motivado pela criação de uma nova identidade de ensino, tendo mantido alguns dos princípios já implementados por Marques da Silva relativamente ao sistema de *Beaux-Arts* e didática de atelier[3]. No entanto, o cerne da *Escola* tem por base a procura de uma *terceira via*, tal como Fernando Távora designou[4], enquanto alternativa às "*duas falsas saídas*" que dividiam os arqui-

1 Apud. RODRIGUES, M.; SOUSA, P.; BONIFÁCIO, H. "*Vocabulário técnico e crítico de Arquitectura*", p. 122, in FERNANDES, Eduardo. "*A Escola do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola*". Guimarães: EAADUM, 2010. Dissertação de doutoramento, Prof. Responsável Jorge Correia, João Vieira Caldas, p. 6

2 Ib., p. 7-8

3 PAULINO, Raquel Alexandra Geada e. "*ESBAUP FAUP: o ensino da arquitectura na escola do Porto: construção de um projecto pedagógico entre 1969 e 1984*". Porto: FAUP, 2013. Dissertação de doutoramento, Prof. Responsável Carlos Guimarães, p. 61

4 "*Eu propunha uma terceira via que, embora radicada na realidade portuguesa, excluía o folclórico. Na minha opinião as outras duas [as vias nacionalista e internacionalista] pecavam por formalismo, o que não resolvia nada.*" In Apud.

tetos portugueses – "*cenografia nacionalista*" e o "*estilo internacional*" –, conciliando os aspetos que mais positivos se podiam reter de cada uma[5].

Esta ação individual dá lugar a uma abordagem coletiva com a realização do *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* (1955-1960), no qual participaram vários docentes e alunos da ESBAP, nomeadamente nas *Zonas 1* e *2*, graças ao contributo de Carlos Ramos, como Presidente da Secção Distrital do Porto do SNA[6]. As novas metodologias de análise da arquitetura neste ensaiadas acabaram por se refletir em 1957[7], com a reforma do ensino artístico, tendo a participação dos docentes reforçado a aplicação desta na ESBAP. No entanto, até à Revolução de 1974 a *Escola* será posta à prova com os sucessivos momentos de crise pedagógica sentidos na ESBAP.

Com o projeto SAAL, a Escola mobilizou-se em favor da sua participação no mesmo, tendo todos os arquitetos integradores da equipa docente assumido o desenvolvimento de projetos relativos a este programa, para além de terem participado um conjunto de arquitetos recém-formados que viriam a fazer parte do corpo docente do curso de Arquitetura desta instituição[8].

Com esta experiência coletiva "*(…) cimentou*[-se] *as alianças, os pontos de vista, o método"*[9], através da introdução de *"(…) novos modelos e metodologias de intervenção urbana; e as novas linguagem e métodos de abordagem ao projeto arquitectónico (…)*"[10], vindo estes a ser incorporados no projeto pedagógico da Escola. Por outro lado, foi a experiência do SAAL que, em conjunto com a crescente divulgação internacional da obra do seu arquiteto de maior prestígio, Álvaro Siza, levou à transformação da Escola do Porto num fenómeno globalizado.

A identidade deste coletivo manteve-se até à década de 80, sendo a sua integridade sido questionada posteriormente, uma vez que, devido ao seu impacto a nível nacional e internacional, a *Escola* já não é mais exclusiva do Porto[11].

Esta crise de identidade deveu-se também à alteração do modelo de ensino escola-atelier até então presente, fruto de uma mudança de escala, tanto nos gabinetes de maior prestígio do Porto, como o de Álvaro Siza, através do crescimento exponencial de trabalho, diminuindo a proximidade com os seus colaboradores[12]; como também em ambiente académico, através do aumento de alunos e docentes[13], coincidindo com autonomização do curso de arquitetura e sua inserção na Universidade do Porto como Faculdade de Arquitetura[14].

Este aumento de escala estendeu-se também à lista de mestres, sendo agora uma complexa rede de influências mútuas entre atuais e antigos professores da Escola, titulares de ateliers, entre outros, desprendendo-se dos clássicos nomes de Fernando Távora, Álvaro Siza, ou Souto de Moura[15], apresentado este último já uma maior distancia do que foi a *Escola do Porto*[16].

Devido a estes e outros fatores, atualmente não existe um consenso em torno de uma ideia de Escola, mas sim um conjunto diversificado de interpretações e contributos para a sua identidade teórica, tendo estes em comum um conjunto de princípios nucleares oriundos da *Escola do Porto*[17].

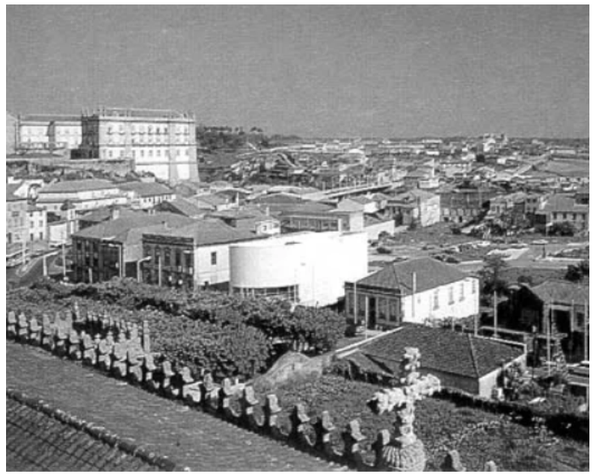
Atualmente, no nível do ensino, ainda é possível encontrar vários dos princípios metodológicos a este *coletivo* associados, tanto no projeto pedagógico como em contexto de sala de aula, contudo, tanto estudantes como pedagogia já não podem ser enquadrados neste *coletivo*, uma vez que, tal como refere Eduardo Jorge Fernandes, a continuidade da Escola requer o respeito pelo seu modo de pensar e fazer, que se expressa, não só através do seu uso intencional e adequado face a um determinado contexto e programa, mas também de acordo com o seu tempo, exigindo, assim, uma necessária atualização através da procura de novas referências capazes de representar os novos valores da contemporaneidade[18].

Ainda assim, torna-se relevante compreender o que foi a Escola do Porto, quer numa ótica pessoal, numa procura pela clarificação dos princípios adquiridos, muitas vezes de modo intuitivo ao longo do percurso académico; quer numa ótica contextual, relativamente ao tema do projeto desta investigação, de modo a compreender a teoria e prática de uma *terceira via* aplicada aos dias de hoje, capaz de superar a dicotomia entre o modo de vida rural, cada vez mais pretérito e o modo de vida urbano, cada vez mais presente.

TÁVORA, Fernando. "*As raízes e os frutos*". Diário de Lisboa, 3 de Julho de 1986, p. 12, in FERNANDES, Eduardo (2010), op. cit., p. 99
5 Ib., p. 99
6 PAULINO, Raquel (2013), op. cit.,, p. 65
7 Ib., p. 54
8 Ib., p. 418
9 COSTA, Alexandre. In "Páginas Brancas II" (1991) op. cit., p. 13
10 PAULINO, Raquel (2013), op. cit., p. 706
11 FERNANDES, Eduardo (2010), op. cit., p. 769
12 Ib., p. 767
13 Ib., p. 772
14 PAULINO, Raquel (2013), op. cit., p. 697
15 FERNANDES, Eduardo (2010), op. cit., p. 770
16 "*Souto Moura tem transportado a arquitectura para modelos de referência muitíssimos distintos dos da cultura que o formou*" FIGUEIRA, Jorge (2002) op. cit., p. 135
17 FERNANDES, Eduardo (2010), op. cit., p. 770-771
18 Ib., p. 772

II. PROCESSO

CONHECER



03 Álvaro Siza, Banco Borges & Irmão III, 1986

[DO PARTICULAR]

"*Mas, contra o que o homem por vezes pensa, as formas que ele cria, os espaços que ele organiza não são criados ou organizados em regime de liberdade total, mas antes profundamente condicionados por uma soma infinita de factores, (…)*"[1].

No alinhamento de Fernando Távora, a liberdade total no ato de projetar é ilusória, uma vez que a concretização-construção de um projeto tem como condição necessária a sua inserção numa realidade concreta, composta por múltiplos fatores aos quais o mesmo deve dar resposta e pelos quais o mesmo é condicionado. Conjunto este de fatores ao qual Távora designou por circunstância, resultante não só da condição do homem, mas também das formas e espaços que este cria e organiza, composta por elementos tanto de cariz material, como imaterial, de origem natural como humana, e cuja contabilização e hierarquia se torna difícil de concretizar[2].

Embora a circunstância seja complexa e infindável, torna-se necessário investir na sua compreensão de modo a melhor responder à solicitação requerida pelo cliente. Compreensão esta que será sempre parcial e limitada, uma vez que também o tempo de trabalho e as capacidades humanas são limitadas. Como tal, é preciso hierarquizar os seus fatores, focar conhecer os essenciais, por muito difícil ou redutor que seja, pois, para concretizar será sempre preciso restringir.

"*Uma casa, por exemplo, é condicionada na medida em que terá de satisfazer determinado programa, construir-se com determinada quantia, assentar em determinado terreno, enquadrar-se em determinado ambiente, utilizar determinados materiais e mão-de-obra, satisfazer aspetos físicos e espirituais dos seus utentes, etc; (…)*"[3].

Tendo por base as condicionantes referidas por Távora relativamente ao programa da casa, e abstraindo-nos das condicionantes económicas, por vezes tão castradoras à qualidade do projeto, podemos distinguir três fatores essenciais a ter em consideração para a compreensão da sua circunstância: o programa (próprio do projeto), o sujeito morador (quem o habita) e o lugar (espaço e tempo onde o mesmo se insere).

Desta seleção, é de reforçar a pertinência dos dois segundos, pois, tal como

1 TÁVORA, Fernando (2015), op. cit., p. 21
2 Ib., p. 22
3 Ib., p. 23

referiu Fernando Távora, tendo como exemplo o caso português, toda a sua arquitetura encontra-se condicionada por dois elementos fundamentais – o Homem e a Terra[4]. Extrapolando para o programa doméstico, o Homem é o próprio sujeito, e a Terra, o lugar onde este escolhe viver. Já o programa, podemos considerar como uma extensão do sujeito e do lugar, pois retrata as necessidades do sujeito tendo em conta a natureza do lugar. Os requisitos de um sujeito solteiro que mora na cidade serão bastante diferentes dos de uma família que mora na aldeia.

Embora o programa seja um terceiro elemento derivado do sujeito e do lugar, a nosso ver, este é também um condicionador fundamental do projeto, uma vez que, para além de converter a natureza do sujeito e do lugar em matéria de projeto, é também um primeiro elemento mediador do diálogo entre sujeito e arquiteto, no qual o arquiteto pode melhor compreender as necessidades físicas, psicológicas e espirituais do sujeito.

Neste diálogo entre arquiteto e sujeito, torna-se natural que muitos dos pedidos por parte do sujeito tenham por base vontades ou gostos e não propriamente necessidades. Tratam-se de questões supérfluas naturalmente alheiras à qualidade arquitetónica do projeto e até mesmo a qualidade urbanística do lugar, uma vez que, maioritariamente, quem recorre aos serviços de arquiteta não tem formação na área. Como tal, consideramos relevante, no método de projeto, desenvolver um espírito crítico relativo às solicitações do sujeito, tal como Álvaro Siza deixou claro num texto proferido por Souto de Moura durante uma das assembleias de moradores durante o processo SAAL. "*A qualidade é o respeito pelo povo*" e não a prática do povo[5].

De modo a conceber o projeto tendo em conta o seu destinatário e, ainda assim, não caindo nas suas exigências lapidárias à qualidade arquitetónica, considerou-se relevante compreendê-lo tendo por base o conceito de sujeito abordado por Iñaki Ábalos, ou seja, estudar a natureza do protagonista da casa segundo a sua filosofia antropológica, o modo como este encara os conceitos de público e privado

4 *"No estudo do meio português deveríamos atender aos dois elementos fundamentais, o Homem e a Terra, no seu presente e no seu desenvolvimento histórico, influenciando-se mutuamente e condicionando toda a Arquitectura que dentro da verdade portuguesa pretenda edificar-se." In TÁVORA, Fernando. "O problema da casa portuguesa*". Lisboa: Manuel João Leal, 1947, p.10

5 Numa entrevista realizada a Álvaro Siza e Souto de Moura, Souto de Moura, em relação ao processo SAAL, refere: *"(…) havia variantes que diziam que se devia fazer, mas respeitar a vontade da população, fazer o que eles queriam. E o Siza lutou contra isso, e bem. Escreveu um texto que tive de ler à assembleia de moradores porque o Siza foi para Madrid. Era sobre este tema e acabava com uma citação do Che Guevara que dizia que a qualidade é o respeito pelo povo. O que quer dizer que a qualidade não é feita pelo povo."* In, LUCAS, Isabel. *"O bonito, o feio, o janota e o efeito Miles Davis na arquitectura"*. Público, 25 de fevereiro de 2018.

nas suas práticas sociais, como se relaciona com o tempo, a memória, a subjetividade e com a técnica, bem como a cultura material da época que o mesmo se identifica, de modo a posteriormente perceber como estes fatores se materialização na organização do seu espaço[6].

Relativamente ao lugar, este trata-se de um fator determinante para a definição do projeto, tendo a História um papel fundamental para a sua interpretação.

Por um lado, o projeto deve apresentar um compromisso para com o coletivo no qual se insere, no sentido de o qualificar e reforçar. Sendo o ser humano um ser social, torna-se natural que a sua obra, como extensão de si mesmo, assim o acompanhe. O conhecimento do lugar torna-se, assim, essencial para a prevenção do fenómeno da *delapidação* do espaço, tal como nos alerta Fernando Távora, fruto do choque, negação ou contradição dentro de uma mesma sociedade, expressando-se através da criação de formas que *nada acrescentam* ou que *perturbam* o espaço organizado[7]. Deste modo, o projeto enquanto parte deverá sempre promover o todo onde se enquadra.

Tendo por base este pensamento, a partir de uma leitura e interpretação sempre pessoal do lugar, podemos encontrar muitas pistas para a formulação do projeto, deste a sua forma, escala e organização do programa, até aos materiais e sistema construtivo a adotar de modo a proporcionar unidade ao lugar. Note-se que esta resposta ao lugar é também uma resposta às necessidades e valores do sujeito, uma vez que, este, ao escolher morar num determinado lugar, está de algum modo a demonstrar que se identifica com os valores e modo de vida neste vigentes.

Para a compreensão do lugar, a História apresenta um papel fundamental como reveladora da sua complexidade e memória, uma vez que, tal como referiu Alves Costa, "*não há terrenos virgens, (…)*"[8]. Através dela podemos compreender a narrativa sob a qual o lugar se desenvolve – mudanças, permanências, bem como aspetos identitários –, de modo a melhor puder assumir uma posição, no sentido de a continuar, transformando.

Contradizendo o princípio da tábua rasa, a História surge com o objetivo de encontrar "*(…) um maior número de consentimentos e um menor fôlego utópico, para proceder, (…)*"[9]. Uma prática explícita no método de trabalho de Álvaro Siza,

6 ÁBALOS, Iñali. "La buena vida: Visita guiada a as casas de la modernidad". 2ª ed. Barcelona: Editorial GG, 2023, p. 35

7 TÁVORA, Fernando (2015), op. cit., p. 26-27

8 COSTA, Alexandre Alves. "Textos Datados". Coimbra: Edarq, 2007. (Debaixo de Telha), p. 254

9 FIGUEIRA, Jorge. "Escola do Porto: Um Mapa Crítico". Coimbra: Darq, 2002, p. 122

trabalhando este a partir de uma "*(…) ordem preexistente, perdida, submersa, ilusória ou real, onde situa as margens do seu projecto (…)*"[10]. Esta procura parte, de tal modo da condição do lugar que, no início do projeto, torna-se obrigatório, o seu reconhecimento através do desenho, em contexto de visita, até ao ponto de se interiorizar a sua *atmosfera*. No entanto, a compreensão do lugar não se restringe à sua condição atual, podendo o projeto remeter ao seu passado, uma ordem *perdida* ou apenas *submersa*. Ainda assim, independente do tempo, para Siza, a compreensão do lugar torna-se essencial para a *ancoragem* e justificação do projeto, de tal modo que a ele se atribui o aforismo – *a ideia está no sítio*.

O conhecimento do lugar só é completo com o conhecimento da sua memória, e esta só pode ser útil quando dirigida para as questões próprias da disciplina da arquitetura. Para a compreensão dos seus processos de produção, "*(…) da organização do espaço à construção da forma, da poética à linguagem*"[11].

Para além do conhecimento do lugar à escala do edifício, torna-se necessário a sua análise a uma escala mais abrangente – a urbana – incidindo o seu estudo na ocupação do construído, dos ritmos entre cheios e vazios aos quais estes foram obedecendo, para que, mais uma vez, a intervenção parcial a realizar possa ser melhor enquadrada no seu todo.

Contudo, para uma compreensão completa das formas, para além da sua análise arquitetónica e urbanística, torna-se necessário estudar as razões que estão na sua origem. Razões estas *alheiras à disciplina* de arquitetura, tal como refere Alves Costa[12], próprias das ciências sociais, tais como a sociologia, antropologia, economia ou geografia. Por outro lado, só através da relação da arquitetura com estas matérias é possível formular uma intervenção dirigida às necessidades e costumes de uma determinada sociedade. Premissa esta espelhada na evolução pedagógica do ensino de arquitetura no Porto, a qual justificou a existência de grupo disciplinar de cariz científico-humanísticas no seu plano de estudos durante o *Regime Experimental* (ano letivo 1969|70)[13]. Matérias estas introduzidas com o *currículo moderno,* e mantidas até aos dias de hoje, embora tendo sofrido alterações no sentido de as integrar e articular com a prática projetual.

Deste modo, torna-se claro a necessidade de uma abordagem multidisciplinar às condicionantes do projeto de modo a ter uma compreensão mais completa das mesmas, revelando, assim, a verdadeira natureza dos problemas, quer através da sua análise formal e técnica, a diferentes escalas, própria da arquitetura, quer através do estudo das suas motivações sociais e humanas.

10 Ib., p. 127

11 COSTA, Alexandre Alves (2007), op. cit., p. 261

12 "Queremos perceber as razões alheias à disciplina, mas que elas tão indissoluvelmente associadas, como as razões de poder, de economia ou de senso (…)", in Ib., p. 254

13 "Pretende-se que os alunos ganhem consciência desses problemas em função da sociedade e não deles mesmos, alunos e futuros Arquitectos" Apud. "Nem rotina nem caos na Escola de Belas-Artes do Porto. Inquérito de José Gomes Bandeira. Autogestão na E.S.B.A.P.', in Diário de Lisboa, de 29 de maio de 1970, in "Anexo n.º 51, Notícias publicadas na Imprensa sobre a Experiência Pedagógica", in Escola Superior de Belas-Artes do Porto. Curso de Arquitectura. Relatório da Comissão Coordenadora. Ano Lectivo de 1969-70, FAUP-CDUA/AE/TE/ADM-008, Comissão de Inquérito e Saneamento | Comissão Coordenadora, Maço 1, 1 (capa), s/p., in PAULINO, Raquel Alexandra Geada e. "ESBAUP FAUP: o ensino da arquitectura na escola do Porto: construção de um projecto pedagógico entre 1969 e 1984". Porto: FAUP, 2013. Dissertação de doutoramento, Prof. Responsável Carlos Guimarães, p. 197





04 Entrada na povoação, Travasso, 2025
05 Igreja e povoado próximo, Travasso, 2025

LUGAR

A **povoação** do Travasso localiza-se entre a cidade de Pombal, a 4 Km, e de Leiria, 25 Km, nas margens da estrada que interliga estes dois polos urbanos - N1. Em conjunto com a povoação Mancos, o seu aglomerado urbano encontra-se numa porção relativamente plana do território, sendo o seu limite caracterizado pela presença de um fundo florestal acompanhado pela acentuação da topografia, culminando, a norte, na Ribeira do Travasso e, a sul, no Rio Arunca.

Esta povoação apresenta um carácter agregador para com a vizinhança, fruto não só da sua distância relativa a outras povoações de maior dimensão, como também devido à presença de um maior número de espaços de serviços, comercio e indústria.

No interior da povoação, como espaços coletivos, é de destacar o largo sob o qual se encontra a sua Igreja e Associação de Solidariedade Social, sendo esta última dotada de um pavilhão desportivo, um café e um conjunto de salas dedicadas à prática da catequese, para o usufruto das povoações do Travasso, Mancos, Carrinhos e Águas Férreas. O seu funcionamento sucede aos domingos, onde muitos dos habitantes se reúnem, tanto depois da missa, aproveitando para tomarem o pequeno-almoço, por vezes pago à vez, como pela tarde, para uma partida de snooker, sueca ou matraquilhos.

Neste largo realizam-se as festividades religiosas locais, das quais se destaca a do Senhor dos Aflitos, antecedida por uma procissão, na qual cada povoação é representada por um andor.

Próximo da N1, é de salientar a existência da uma escola primária, em funcionamento desde a década de 50, bem como uma creche administrada pela Associação, na qual as crianças (e suas educadoras) têm o costume de realizarem uma "volta" à aldeia – uma outra procissão, com outros motivos. Assim que completam os cinco-seis anos, muitas transitam para a escola vizinha.

Estes dois espaços são igualmente importantes para o convívio da aldeia. É aqui, para muitos, o primeiro lugar onde se conhece os vizinhos, fomentando amizades que se estendem para lá do recreio, sendo os fins-de-semanas muitas vezes passados na casa dos colegas. É comum os que moram próximos irem a pé ou de bicicleta, pois aqui a rua ainda pertence às pessoas e os moradores ainda se conhecem.

Atravessando a N1, ao longo desta, dispõem-se uma sequência de espaços comerciais e industriais. É de destacar o São Sebastião onde, antes da construção da A1, muitas excursões de autocarro faziam questão de parar (ainda hoje ocorre, ainda que com menos regularidade), e o Neomáquina, supermercado reconhecível para quem seque este eixo Porto-Lisboa. Segue-se uma outra zona logística, esta mais recente, sob a qual, em frente, se encontra a paragem de autocarro, para quem se desloca entre Pombal e Leiria. Recentemente estabeleceu-se o prolongamento da rede rodoviária do concelho – o Pombus, transitando atualmente, dentro da povoação, sendo uma alternativa para quem estuda e trabalha na cidade de Pombal. Por fim, é de salientar a fábrica de tijolo de cerâmica da região, na qual









06 | 07 Construção vernacular e de segunda geração, Travasso, 2024
08 | 09 Construção de terceira geração - caricatura e rutura, Travasso, 2024

se encontram empregados parte dos moradores locais.

Relativamente à **construção local**, é possível distinguir quatro tipologias de casa, distintas pela sua época e gosto.

Por um lado, ainda é possível encontrar algumas construções vernaculares locais. Estas, implantadas no limite com a rua, erguiam-se em taipa, subdividindo-se em habitação e suas dependências, sendo a sua distinção pelo exterior unicamente possível, em construções mais antigas, pela existência de portas, janelas e aplicação de reboco na casa. Com o tempo, esta veio a adquirir uma maior pormenorização de acabamentos, introduzindo-se cornijas, lambris, modinaturas e telha marselha. As dependências, dedicadas essencialmente ao abrigo dos animais de criação, organizavam-se, em alguns casos, em conjunto com a casa, ao redor de um pátio murado, sendo que noutros, os mesmos se dispõem separados. A este conjunto, normalmente assomava-se um palheiro, em madeira, para o armazenamento de pasto, lenha, instrumentos agrícolas e carroças, associando-se uma eira para a seca e limpeza dos cereais.

Por outro lado, ao longo da povoação, destaca-se uma outra tipologia habitacional, compondo a segunda geração de construção da localidade. Esta, já com um afastamento da rua correspondente a um pequeno jardim, desenvolve-se em dois pisos, encontrando-se, no primeiro, o espaço da cozinha, arrumos e garagem e, segundo, a sala, casa de banho e quartos. Apresenta igualmente um sótão resultante do resultante da inclinação do telhado. No segundo piso associa-se uma varanda com escada exterior, a qual permite o acesso ao piso nobre da casa. Próximo da casa, surge, mais uma vez, um conjunto de dependências dedicadas à lavoura rural, por vezes organizadas sob a forma de pátio em conjunto com o espaço de habitação.

Por fim, podemos distinguir um outro conjunto de habitações no qual se enquadram as casas recentemente construídas, definindo, assim, a terceira geração de construção da povoação. Com um maior afastamento em relação à rua, neste grupo a variedade é grande, fruto da qualificação de um maior número de profissionais responsáveis pelo projeto e execução da obra, da crescente acessibilidade a tais serviços, e da melhora da própria educação da população em geral. Fatores estes propulsores de uma arquitetura escolhida a gosto, materializada em duas vertentes.

Por um lado, há quem queira resgatar a nostalgia do "rústico" e do "pitoresco", através da realização de complexos telhados e mimetizando certos elementos ornamentais, como cornijas, colunas ou modinaturas. No entanto, porque hoje as exigências e técnicas são outras, estes exemplares convertem-se em autênticas caricaturas de uma arquitetura vernacular.

Por outro lado, há quem consciente do tempo em que vive, pretenda aparentar um estilo de vida vanguardista, a que chamam de "moderno", resultando, a casa, numa amalgama formal, carregado de artificialidade, ignorante do seu entorno e desprezando a tradição.

Deste modo, deparamo-nos com um Travasso onde a hibridez é soberana, fruto de um lento processo de urbanização ainda com vestígios do seu passado rural. É aqui onde o canto dos pássaros convive com o dos carros, onde o pinhal com a estrada, a horta com o supermercado ou o trator com o Pombus.







101111112 **Vizinhança**, Travasso, 2024/2025

Relativamente ao espaço de **vizinhança** onde o projeto se insere, trata-se de uma zona de transição entre a zona alta e baixa da povoação, onde o convívio entre os diferentes tipos de construção local é notório. É de salientar as ruínas de duas primeiras casas construídas, tendo sido demolidas as restantes da mesma época. Com o crescimento da povoação, por um lado, estes lotes foram subdivididos, possibilitando a construção das casas dos respetivos filhos. Por outro lado, os terrenos até então desocupados, pertencentes a proprietários de outras povoações, começaram por ser ocupados pelos seus herdeiros, os quais vieram a sofrer o mesmo processo de subdivisão.

A maioria das habitações são de dois pisos, correspondentes à segunda geração do construído, destacando-se na vizinhança próxima do lote a intervir, fruto de uma ocupação urbana iniciada das extremidades para o interior da rua. Devido à sua considerável altura e proximidade à rua, esta encontra-se sombreada durante a manhã e final da tarde. O mesmo não ocorre na totalidade da via, devido à existência de um conjunto de terrenos por construir.

A ocupação das construções no lote é variada, existindo tanto a construção no limiar da propriedade como afastada desta.

Os terrenos são, na maioria, alongados, fruto da sua sucessiva subdivisão, sendo o interior utilizado para a plantação de árvores de fruto e prática pastorícia e hortícola de autoconsumo.

A definição dos limites de cada propriedade reflete, mais uma vez, o processo de divisão urbana local, existindo maioritariamente barreiras como muros, cercas, sebes ou árvores, entre lotes de diferentes famílias, ocorrendo, em alguns casos, na sua desmaterialização com o avançar para o interior do lote.







1311415 Ensolação do terreno, Travasso, 2024

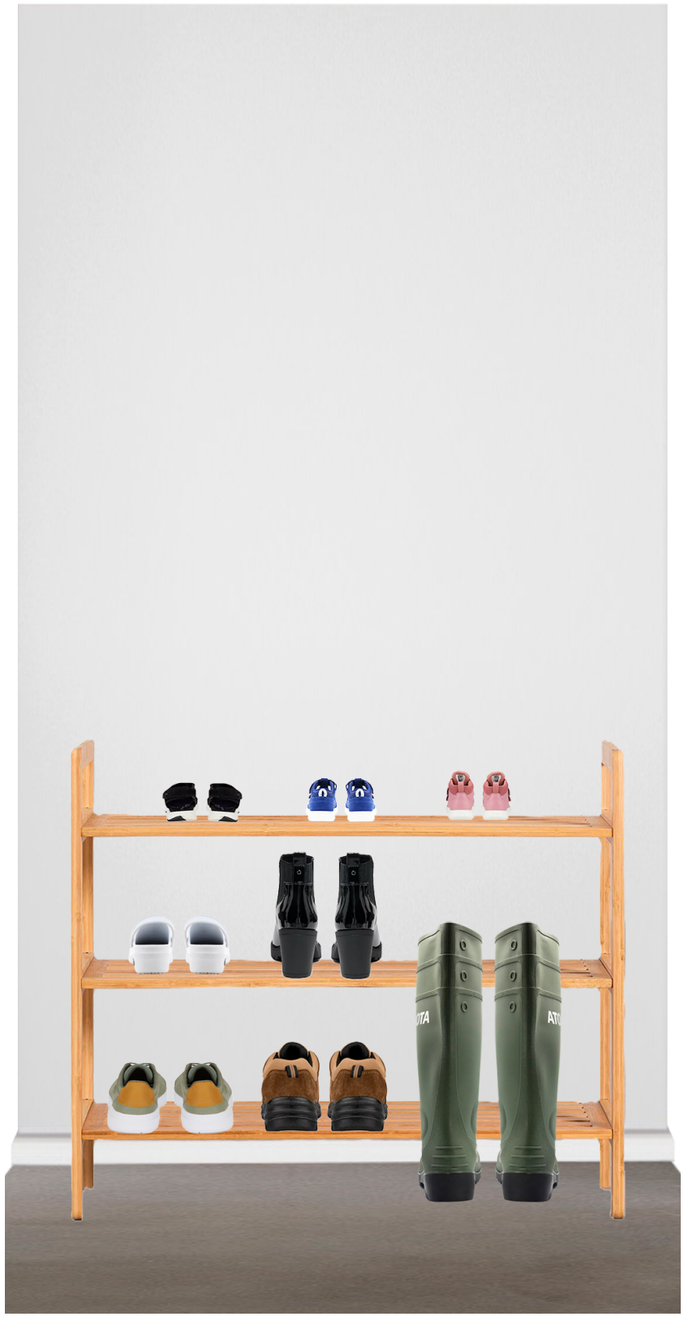
O **terreno** a intervir resulta do parcelamento do lote dos pais do cliente, sendo igualmente limitado por um vizinho não familiar e, nos seus topos sudeste e noroeste, pela Rua Principal e pela Rua das Flores respetivamente, encontrando-se a propriedade, nesta última, em frente ao cemitério da localidade.

O lote é bastante alongado, praticamente plano, apresentando uma ligeira cova de aproximadamente 0,80 m em relação à Rua Principal, subindo progressivamente 1,20 m até à Rua das Flores.

Atualmente é utilizado como terreno agrícola, contendo um caminho que permite o acesso à casa dos pais, suas dependências de apoio à atividade agrícola e restante interior do lote. Para além disto, é de destacar uma fileira de árvores a sudeste, composta por nogueiras e figueiras, bem como um sobreiro isolado no limite noroeste da propriedade.

O limite com a vizinhança é definido, unicamente, a sul, por um conjunto de cercas, sendo a de maior proximidade com a casa do vizinho acompanhada por uma sebe de amoreiras.

Relativamente à incidência do sol, o terreno recebe luz direta em toda a sua extensão ao longo do dia e ano, com exceção do início da tarde onde algumas árvores vizinhas o sombreiam ligeiramente, bem como no final do dia, no outono e inverno que, devido à inclinação do sol, este é encoberto pelo fundo florestal a poente.



16 Do autor, Caracterização do Sujeito, 2025

SUJEITO

O sujeito morador trata-se de um casal jovem – Daniel, empregado fabril de 39 anos, e Sofia, ajudante de lar e centro de dia de 33 anos –, e sua filha de 3 anos, Alice.

Atualmente moram num apartamento nos arredores da cidade de Pombal, na povoação da Charneca, próximo do trabalho de Sofia, o Lar Rainha Santa Isabel, e a 4 km do trabalho de Daniel, a fábrica da Preceram, do Travasso.

Relativamente à sua rotina laboral, esta varia ao longo do mês, sendo as folgas alteradas mensalmente. Em ambos os casos precisam de trabalhar durante feriados e fins de semana. No caso do Daniel, acresce o facto de trabalhar por turnos, os quais alternam semanalmente e, nas noites de sexta e sábado ter um outro trabalho a *part-time*.

Devido a este conjunto de fatores, apresentam uma rotina diária fora do convencional, uma vez que, nem o fim de semana, nem os feriados (ou mesmo a noite, no caso do Daniel), são encarados como tempo de descanso. Como tal, existe a necessidade de recorrer à ajuda de familiares para o cuidado da filha durante estes períodos. Por outro lado, a sua realidade laborar condiciona não só os seus convívios sociais, como também o tempo de qualidade entre o casal, agravando-se nas semanas de trabalho do turno da tarde-noite de Daniel. Como consequência, a rotina do casal é maioritariamente dedicada ao trabalho, tanto laboral como doméstico, encarando a casa como um espaço de repouso.

Por um lado, o sujeito morador vive o repouso segundo uma experiência fenomenológica na qual o indivíduo estabelece uma relação pessoal com o mundo de um ponto de vista sensorial, através de atividades, no caso do casal, praticadas nos seus tempos livres, tais como a bricolagem, a jardinagem, a agricultura ou o contacto com animais (tanto de estimação como de criação)[1]. Aspeto este que se tornou fulcral para a escolha de morar no local em questão. Estas atividades, para além de corresponderem à vertente sensorial da vivencia fenomenológica, remetem também para a sua vertente rememorativa[2], uma vez que, para ambos os elementos do casal, foram práticas presentes nas suas infâncias.

Ao se debruçar sobre estas atividades, o sujeito desenvolve uma perceção individual diante dos fenómenos de tal modo intensa que, por instantes, esquece todas as suas preocupações, repousando, por momentos. Uma técnica à qual Husserl designou por *epojé*[3], justificando, deste modo a perceção terapêutica que o sujeito morador atribuiu a estas atividades durante a entrevista[4].

Por outro lado, podemos encarar a importância da privacidade atribuída pelo sujeito morador ao espaço doméstico como uma outra vertente de encarar o repouso. Para o

1 *"(…) o habitante desta casa cuida pessoalmente e com primor o seu hipotético jardim, no qual não faltarão hortas nem árvores de fruto, (…).".*, in ÁBALOS, Iñali (2023) op. cit., p. 104

2 *"A perceção fenomenológica está atravessada por dois tipos de relações eu-mundo que se alimentam mutuamente: uma relação puramente instantânea, ativada pela ação das coisas relativamente ao sujeito em sua mera presença simultânea (…) e outra em que o tempo ficaria ativado através da rememoração e do sonho (Bachelard). (…) esse tempo, (…) é por sua vez retroativo e autobiográfico (…)".*, in *Ib.*, p. 98

3 *Ib.*, p. 97

casal, torna-se essencial morar num local com um maior distanciamento físico para com os vizinhos, em relação ao experimentado no apartamento, encarando a casa, à semelhança do sujeito miesiano, como um espaço livre de qualquer comentário ou vigilância social. No entanto, ao contrário do sujeito miesiano, o sujeito morador não recorre ao isolamento para o desenvolvimento nietzscheano da sua individualidade, ou seja, não procura reconstruir a sua posição diante do mundo através do esquecimento de "*(…) toda a sujeição ao já dado, à tradição judaico-cristã e ao pensamento metafísico inaugurado por Platão*."[6] Em contrapartida, esta necessidade de resguardo sugere um modo de habitar fenomenológico, no qual, o individuo encara a casa como um espaço por vezes desordeiro e despreocupado próprio das crianças[7]. Um espaço onde se pode ser informal. Um refúgio das convenções sociais onde o sujeito, em contacto com a sua natureza, pode relaxar.

Por outro lado, podemos igualmente associar o desejo de privacidade com o facto da casa ser encarada como um espaço de refúgio à superficialidade mundana, próprio do habitar existencialista[8], expresso, por parte do casal, pela seletividade de visitas e a hierarquização da privacidade nos espaços de receção das mesmas, sempre de modo a salvaguardar a ordem familiar.

Ao nível da distribuição das tarefas, ainda que haja uma certa flexibilidade, em geral, o sujeito morador identifica-se com o sujeito heideggeriano, no sentido da distribuição convencional das mesmas. Para Daniel, torna-se importante o espaço da garagem ou de um espaço exterior onde poça fazer pequenas manutenções e bricolages e, no caso da Sofia, a cozinha, sendo o espaço da casa onde despende mais tempo, encarregando-se da preparação das refeições[9]. No entanto, não podemos caracterizar o sujeito morador como um existencialista genuíno, uma vez que, não só encara o quarto como o espaço principal da casa, valorizando a privacidade individual (para o sujeito existencialista o espaço principal da casa corresponde ao local de reunião da família, como é o caso da sala, ao ponto da autoridade familiar anular a privacidade intrafamiliar[10]), mas também aceita a presença de tecnologias industriais e meios de comunicação, como é o caso da televisão, impensável ao sujeito heideggeriano[11].

Ainda assim, para o casal, o conceito de *família* torna-se relevante na idealização da casa, devendo estar adaptada ao cuidado e vigilância das crianças nos espaços comuns.

4 Ver Anexo "*Entrevista Intrevista individual: Daniel Mendes*", p.

5 O sujeito miesiano pretende "*(…) desenvolver dentro da casa uma vida profundamente livre, à margem de toda a moral ou tradição, à margem de toda vigilância social e policial, (…)*". in *Ib.*, p. 24

6 *Ib.*, p. 25

7 "*(…) uma casa desmesurada e anárquica, vivida com a desordem e a despreocupação própria das crianças.*", in *Ib.*, p. 96

8 "*(…) uma casa que protege de um meio exterior agressivo, inautêntico (…). A casa é o lugar do autêntico, das inclemências do tempo e dos agentes naturais, mas também do mundano e superficial, da exterioridade (…)*"., in *Ib.*, p. 53

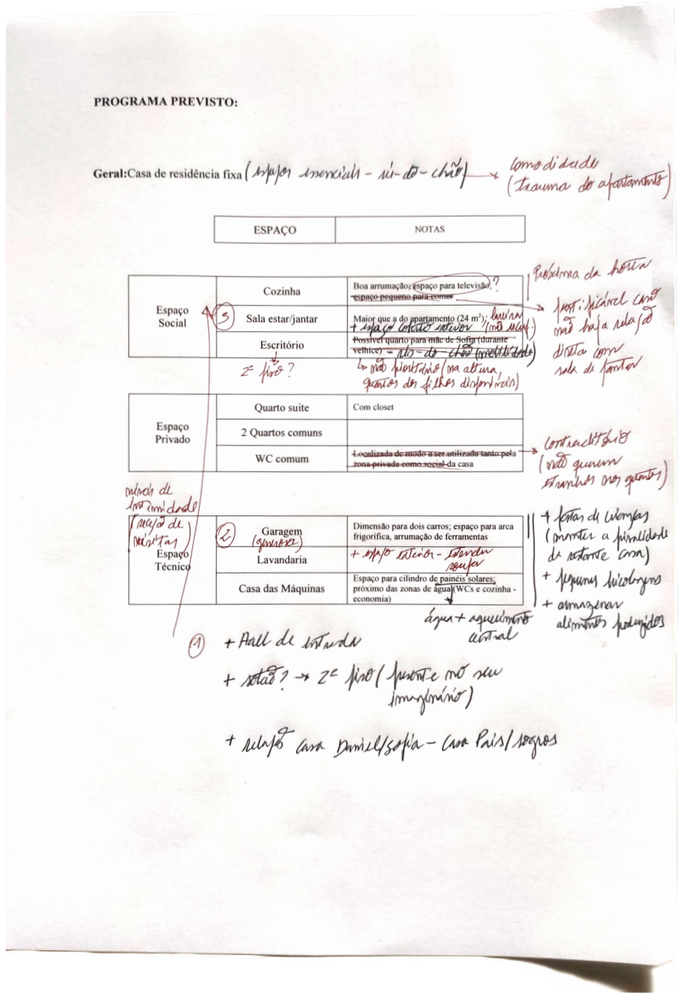
9 "*O domínio da filosofia é o domínio da casa, a autoridade patriarcal que faz do outro escravo dentro da casa, um servente doméstico ou servo da domesticidade*"., in *Ib.*, p. 51

10 "*A casa tem de estar, por tanto, voltada para dentro, com um esquema centrado em torno de uma sala familiar (…). Podemos dizer que a casa existencial não tem espaço propriamente privado, invadido por essa presença do hierárquico, pelo peso da família como instituição.*", in *Ib.*, p. 56

11 "*O autêntico contrapõem-se a duas manifestações da exterioridade: as tecnologias industrializadas e os meios de comunicação. (…) a radio, a televisão, o periódico – supõem uma violência sobre o habitar (…).*", in *Ib.*, p. 53

Por outro lado, também a escolha do lugar a habitar reforça o traço existencialista do sujeito morador, existindo a intensão de ancorar a vida familiar à terra natal da entidade paternal, de modo a transmitir o modo de vida a esta associada[12]. Um modo de vida em contacto com o mundo rural caracterizado por uma vivencia mais fenomenológica que existencial, sobrepondo-se a visão agradável e fértil da natureza à de um ser hostil e violento.

12 "*O sujeito da casa existencial não é outro que aquele que herda a propriedade e os bens de seus pais e os administra com prudência para os transmitir aos filhos, que se constitui ele mesmo como uma 'ponte'*"., in *Ib.*, p. 51



17 Do autor, Ficha do Programa, 2024

PROGRAMA

Pretende-se construir uma casa de residência fixa com preferência para a disposição dos espaços essenciais ao nível do rés-do-chão, não invalidando a existência de um segundo piso para atividades secundárias.

A casa é encarada como um espaço de intimidade face à vida mundana, existindo a necessidade de pensar a exposição dos espaços da vivencia familiar em relação à confiança atribuída ao tipo de visita. Para visitas que apenas se ficam pela porta de entrada, torna-se aconselhável a discrição das principais zonas da casa – espaço social, privado e de serviços. Para visitas convidadas de maior dimensão, no caso de festas de aniversário dos filhos, pretendem ser realizadas ou num espaço exterior associado à sala e cozinha, ou na garagem, devendo em ambos os casos ser assegurada a privacidade dos quartos. Por fim, para casos de visitas de menor dimensão e maior confiança, planeia-se ocorrerem na sala, favorecendo o resguardo dos quartos através do acesso direto à mesma.

Por outro lado, existe a preocupação de assegurar a vigilância das crianças durante a rotina doméstica, sendo favorável a criação de um conjunto de eixos de visibilidade tanto entre os diversos espaços da casa, como entre o interior e os possíveis espaços exteriores de brincadeira dos filhos, devendo a cozinha ser um espaço privilegiado para tal, tratando-se de um espaço fulcral para a vida familiar. Ainda assim, há que assegurar a privacidade de cada um em espaços como os quartos e escritório, de modo a não permitir a opressão da família face ao individuo.

Relativamente ao espaço social da casa, a cozinha é encarada como um espaço de grande importância e versatilidade, utilizada não só para o preparo das refeições, como também para o seu comer, uma vez que, por se tratar de uma família reduzida e devido aos desencontros devido ao horário de trabalho, não se justifica um uso diário da sala de jantar, podendo esta ser utilizada como espaço de estudo e de lazer para a Alice, o que, acompanhado de uma boa relação visual entre ambas as divisões, permitirá a atenção da mãe para com a filha nos momentos que o pai já esteja a trabalhar. Deste modo, por se tratar a cozinha de um espaço central na vida diária da família, torna-se necessário que tenha uma dimensão generosa, sendo solicitado, por parte de Sofia, boa arrumação bem como espaço para uma televisão. Por outro lado, existindo a intenção do sujeito ter uma horta para autoconsumo, torna-se vantajoso a proximidade da cozinha com a mesma, de modo a facilitar a recolha dos legumes no momento da sua confessam, sendo importante um espaço de transição interior-exterior para a possível troca de calçado limpo de casa pelo sujo da terra. Ainda que a cozinha tenha um papel fundamental na rotina familiar, não se dispensa a existência da sala de estar como espaço de lazer, reunião e acolhimento da família ao chegar a casa.

Ainda que não exista a necessidade de nenhum dos elementos do casal trabalhar profissionalmente em casa, foi solicitado um escritório, de carácter multiuso, para o estudo e trabalho dos filhos ou do casal, mas também como possível quarto para a mãe de Sofia quando esta necessitar de uma maior assistência na sua velhice, não sendo tal conversão

obrigatória, uma vez que se espere, nessa altura, a disponibilidade de um dos quartos dos filhos.

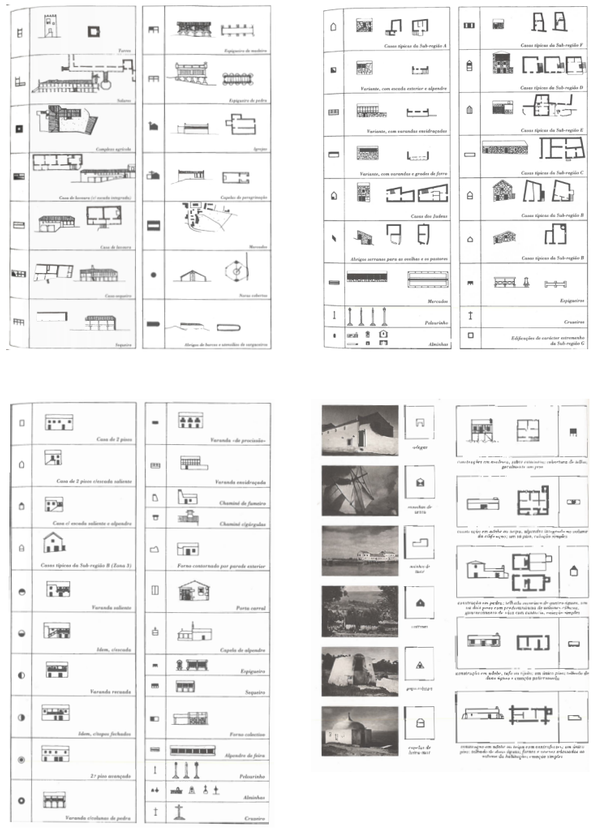
Relativamente ao espaço privado da casa, pretende ser constituído por dois quartos para os filhos servidos de uma casa de banho comum e um quarto suite para o casal. Ainda que inicialmente se tenha sugerido, por parte do casal, o uso da casa de balho comum para serviço da zona social da casa, após uma segunda conversa, constatou-se a importância dada ao resguardo da vivencia diária da família face às visitas, justificando a existência de uma casa de banho exclusivamente de serviço. Para além de assegurar a privacidade desta zona da casa, esta deve igualmente permitir o sossego mesmo durante o dia, existindo a necessidade do Daniel destrançar à tarde nas semanas do turno da tarde-noite.

Sobre os espaços de serviço, a garagem é encarada não só como espaço de chegada a casa a partir do automóvel (tendo sido requerido espaço para dois carros), mas também como apoio ao funcionamento da casa, devendo estar preparada para o armazenamento de alimentos, como congelados e produtos de autocultivo, para a realização de pequenas manutenções e bricolagens ou para a arrumação dos utensílios agrícolas. Pretende-se que a esta esteja associada um espaço técnico para as máquinas de aquecimento central e da água, bem como um espaço exterior onde seja possível estacionar o carro por breves momentos ou para a realização de trabalhos que não possam ser feitos no interior. Foi também requerido uma lavandaria, devendo a estar associado um espaço exterior para a secagem da roupa. Por fim, ainda que não tenha sido solicitado pelo casal, espera-se que a casa esteja preparada com uma zona de arrumação semelhante à praticada num sótão, estando este espaço presente no imaginário de "casa" de ambos.

Estando a casa dos pais do Daniel seguida ao terreno do projeto, torna-se natural a criação de conexões entre ambas, de modo a permitir uma interajuda familiar quando necessária, no entanto, foi igualmente sublinhado a importância do projeto manter a privacidade entre famílias quando tais interações não ocorram.

Tendo o local uma relação privilegiada com a natureza, torna-se vantajoso uma relação franca da casa com o exterior de modo a proporcionar momentos de contemplação dos fenómenos naturais, permitindo o esquecimento momentâneo das preocupações relativas aos afazeres diários, especialmente importante para o indivíduo que carece de momentos dedicados ao lazer, como é o caso do sujeito em questão.

COMPREENDER



18 Arquitetura Popular em Portugal, Quadros tipológicos das Zonas 1, 2, 3 e 4

[DO UNIVERSAL]

"*(…) a existência de formas ou conceitos identitários, mesmo que parciais ou locais,* [não significa que] *não possa ir a par da universalidade que tem qualquer obra de arte*"[1].

Para qualificar um projeto, para a além da consideração da sua condição particular, torna-se necessário que este também incorpore a componente universal própria à arquitetura. Um fator essencial para a atribuição de unidade a um determinado lugar, principalmente em espaços híbridos, contribuindo para a superação de qualquer conflito próprio do tempo (passado-presente) como do espaço (rural-urbano).

De modo a melhor compreender este fator, podemos partir do prossuposto anteriormente referido por Alves Costa – a universalidade trata-se de um pressuposto da obra de arte –, indo ao encontro o papel da mesma segundo Pallasma, o qual compreende que "*a arte tem a missão de defender a autonomia da experiência individual e proporcionar as bases existenciais para a condição humana*" [2].

Com esta afirmação, Pallasma sugere que o exercício artístico, por um lado, permite assegurar *a autonomia da experiência individual*, proporcionando, com isto, liberdade de experimentação do indivíduo face a qualquer imposição ou norma externa, combatendo, assim, a formulação de leituras únicas sobre um determinado tema. Por outro lado, através da arte é possível também refletir sobre as questões *existenciais próprias da condição humana*. Questões estas transversais e comuns a qualquer espaço ou tempo protagonizado pelo homem, conferindo-lhes, não só universalidade, mas também banalidade, aproximando realidades aparentemente opostas como as que presenciamos em espaços híbridos. É também a arte, enquanto reflexão da condição humana, que confere significado e, por isso, qualidade à arquitetura, pois tal como referiu Fernando Távora, "*(…) uma forma só possui significado na medida em que representa ou satisfaz, para além de um homem, toda uma sociedade.*"[3] Com isto, a obra arquitetónica deve contribuir para a qualificação da sociedade, comprometendo-se com a criação de um *mundo ideal*[4], apenas possível através da abstração própria do universal.

Para a compreensão da referida condição humana e sua influência na conceção ar-

1 COSTA, Alexandre Alves (2007), op. cit., p.270
2 PALLASMAA, Juhani (2016), op. cit., p. 72
3 TÁVORA, Fernando (2015), op. cit., p. 26
4 "*O artista e o arquiteto autênticos comprometem-se conscientemente ou inconscientemente com um mundo ideal*", in PALLASMAA, Juhani (2016), op. cit., p.37

quitetónica, à semelhança do particular, torna-se necessário também dominar matérias próprias às ciências sociais e humanas, com vista a perceber a sua influência nas matérias próprias da arquitetura (construção, projeto e urbanismo) e em seus temas associados (materialidade, sistema construtivo, implantação, proporção, escala, etc).

Por outro lado, a compreensão da componente universal em arquitetura, exige também olhar para a História segundo uma abrangência temporal maior, de modo a poder-se encontrar as *constantes processuais* comuns entre o projeto e obras pretéritas. Uma atitude atribuída à *Escola do Porto*[5] que apenas é possível quando se encara a História como uma ferramenta útil para a compreensão das questões levantadas em projeto, e não como um estudo acrítico do passado sem utilidade para a prática presente[6].

Deste modo, a História permite situar o projeto numa cadeia evolutiva dos temas que este levanta, possível através do estudo de um conjunto de casos que igualmente desenvolvam uma determinada questão, compreendendo um conjunto variado de soluções enquanto resposta a um conjunto variado de particularidades. Só assim o projeto consegue elaborar uma melhor resposta, contribuindo e acrescentado à discussão de um determinado tema de arquitetura.

"*Necessitamos deles, espaços e formas, dos seus lugares e dos seus autores, porque são como um espelho e medida de tudo que de novo vai sendo feito*"[7].

O fenómeno da universalidade em arquitetura é nos igualmente apresentado por Fernando Távora através do conceito de *participação vertical*, entendido como a participação na organização do espaço, transversal ao tempo, "*(…) entre homens de épocas diferentes*"[8]. Participação esta que só conduzirá à harmonia caso se transforme em colaboração de modo a existir uma interação entre participantes, no sentido de "*(…) agir em comum, com uma mesma intenção, com um mesmo sonho*"[9]. Como exemplo desta colaboração, Fernando Távora apresenta o caso da praça de S. Marcos, em Veneza, uma vez que se trata de um espaço organizado ao longo de séculos e, no entanto, harmónico, fruto da *continuidade, compreensão e respeito mútuos* próprio da colaboração vertical[10].

Por outro lado, se observarmos do caso de Álvaro Siza ou de Souto de Moura, constatamos que esta colaboração vertical não tem de ocorrer em função da organização de um mesmo espaço, podendo também ocorrer em função da discussão de um mesmo tema sincrónico e a-histórico de arquitetura iniciado (ou continuado) por outros organizadores do espaço distantes, tanto no tempo, como no espaço. No caso de Álvaro Siza, Alvar Alto, e no caso de Souto de Moura, Mies van der Rohe. Fenómeno este que ocorre quando um determinado grupo, neste caso, de arquitetos, partilha um mesmo conjunto de *afinidades*, definindo, assim, uma mesma uma mesma corrente de resposta, originando, assim, o que Henri Focillon designou por *famílias espirituais*[11]. Esta condição, partindo da expressão individual do artista, reflexo da sua interpretação sobre condição humana, irá sendo alimentada pela sucessiva compreensão dos segredos de obras e mestres com uma interpretação semelhante à sua, tal como nos refere Carlos Machado,

"*(…) é na escolha dos mestres, ou daquelas obras que se impõem como permanentes desafios à compreensão dos seus segredos (da sua adequação e da sua beleza) que cresce a individualidade de um artista, necessariamente construída a partir de afinidades que são suas (…).*"[12]

Para além das diferentes atitudes de expressão artística, a leitura vertical da história permite igualmente identificar os diferentes elementos formais por estas utilizados, os quais, quando organizadas sob uma ideia essencial, podem ser agrupados segundo a noção de *tipo*. Este conceito, amplamente esclarecido por Carlos Martí, trata-se da constituinte base para a prática da arquitetura, sendo definido, nos seus termos gerais, como *um conceito que descreve uma forma estrutural*, a qual se sustenta em três elementos basilares: é de natureza conceptual e, por isso, não objetual, abarcando um conjunto de objetos que tenham em comum uma mesma condição essencial; trata-se de um enunciado lógico, pressupondo uma descrição, sob o qual é possível reconhecer os objetos que nele se enquadram; e refere-se sempre à *estrutura formal* de um determinado conjunto, ou seja, a componente estrutural geradora da forma,

5 "*(…) hoje em dia, a cultura crítica da 'Escola do Porto', retoma o movimento pendular do passado procurando nas "constantes" processuais da arquitectura portuguesa (…)*". GOMES, Paulo Varela. "*Acerca do Passado – Acerca do Presente*". Páginas Brancas II. Jaime Eusébio. Porto: A.E.F.A.U.P., 1991, p. 21

6 "*(…) uma história que não está congelada no passado mas que é concebida como um processo constituído por passado, presente e projeto de futuro*", in COSTA, Alexandre Alves (2007), op. cit., p. 253

7 COSTA, Alexandre Alves (2007), op. cit., p. 264

8 TÁVORA, Fernando (2015), op. cit., p. 20

9 Ib., p. 20

10 Ib., p. 21

11 Apud. FOCILLON, Henri. "A Vida das Formas", p. 83-84, in MACHADO, Carlos. "*Anonimato e banalidade: Arquitectura Popular e Arquitectura Erudita na Segunda Metade do Século XX em Portugal*". 1ª ed. Porto: FAUP Publicações, 2021, p. 52

12 Ib., p. 51

abstraindo-se das suas diferenças mais superficiais[13].

O tipo surge enquanto resultado do seu estudo – *tipologia* – tratando-se esta de um processo analítico e classificatório responsável por encontrar semelhanças entre os *vários tempos da vida das formas* através de um exercício de abstração sob um conjunto de obras de diferentes estilos e fisionomias, de modo a destacar os "*princípios permanentes resguardados do fluxo do tempo*"[14].

Ainda que a análise tipológica se abstraia do tempo histórico, a mesma não pode ser realizada sem o recurso a este, uma vez que, sendo a tipologia a identificação das permanências formais, estas só podem ser identificadas através do seu processo de mudança, à qual a História dedica o seu estudo, apresentando-se História e tipologia como aspetos complementares e indissociáveis, tal como refere Martí Arís,

"*Neste sentido, história e tipografia apresentam-se-nos como dois aspectos complementares, dado que, se por um lado, a história descreve os processos de mudança, por outro, a análise tipológica dedica-se ao que, nesses processos, permanece idêntico. Além disso, ambos os aspectos remetem um para o outro, já que só a mudança ilumina aquilo que permanece. Tal como mostrou a teoria aristotélica, a essência de uma coisa pode ser estabelecida através das mudanças que essa coisa experimenta.*"[15]

Por outro lado, torna-se notório que a compreensão da componente universal das formas, expresso pelo tipo, só é possível recorrendo ao particular, de tal modo que, em ambiente de projeto, para o estudo de um determinado tema ou tipo, torna-se necessário o recurso a *referências* - projetos concretos cuja seleção igualmente reflete a afinidade artística do selecionador.

Por outro lado, o contrário também ocorre, não existindo particular sem o universal, uma vez que, tal como afirma Álvaro Siza, qualquer objeto pode ser reduzido à *história de meia dúzia de formas*, surgindo particular e universal como uma dicotomia complementar e indissociável própria da História enquanto ferramenta no ato de projetar.

O conhecimento do tipo surge, assim, útil no exercício de projeto, não só no reconhecimento do seu contexto, como também na sua conceção, uma vez que, é sobre esta *meia dúzia de formas* que toda a imaginação se movimenta[16], tanto a geradora das novas formas, como a que gerou as existentes, conectando o projeto presente com o do passado e futuro.

É de salientar que a arquitetura não se reduz a um exercício de categorização tipológica, nem o projeto a uma conjugação de tipos, tal como nos alerta Souto de Moura[17]. Num primeiro momento, como *estratégia de reconhecimento do terreno*, à semelhança de um tratado de Biologia, torna-se útil recorrer a uma classificação pré-estabelecida de modo a clarificar o leque de hipóteses disponíveis à prática do projeto. No entanto, à semelhança da Biologia, o projeto não é uma classificação, neste caso, de formas, materiais ou sistemas construtivos. Trata-se de um corpo vivo, orgânico e complexo, tornando-se necessário desprendermo-lo de classificações ao longo do seu desenvolvimento.

13 Apud. MARTÍ ARÍS, Carlos, "*Las variaciones de la identidade: Ensayo sobre el tipo en arquitectura*". 1ª ed. Barcelona: Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Edificiones del Serbal, 1993, p. 16, in MACHADO, Carlos (2021) op. cit., p. 52-53
14 Apud. Ib., p. 19-20, in Ib. p. 71
15 Apud MARTÍ ARÍS, Carlos (1993) op. cit., in Ib., p.71

16 SIZA, Álvaro. "*Sobre a dificuldade de desenhar um móvel*", in MORAIS, Carlos Campos (2009) op. cit., p. 95
17 "*(…) uso a disparidade e a fragmentação unificante como estratégia de reconhecimento do terreno. É como fazer um tratado de Biologia, em que primeiro tenho de classificar as plantas e os animais, mas a Biologia não é a classificação das plantas e dos animais*", in In PAIS, Paulo. "*Ambição à obra anónima*", in TRIGUEIROS, Luiz (Ed.). Eduardo Souto Moura, Lisboa: Blau, 2000, p. 34



20 Vista geral de Quintiães, Barcelos, 2010

MEIO

Atualmente, o meio rural já não é apenas o espaço de produção alimentar para o sustento da cidade, sendo igualmente o local de residência de parte da população que nela trabalha. População esta que, embora procurando uma melhoria da qualidade de vida através da aproximação ao campo, não descora das comodidades próprias da cidade, dando origem ao fenómeno que Breuer designou por *rurbanização*.

Este fenómeno, fruto da disseminação das cidades no espaço, traduz-se na transformação de antigos espaços rurais em espaços urbanizados característicos por uma forte construção de moradias e proximidade a um polo urbano ao qual dependem. No entanto, ao contrário do conceito de *subúrbio*, o qual se desenvolve em continuidade com a cidade, o espaço rurbano encontra-se espacialmente separado desta, desenvolvendo-se a partir de povoações próximas onde o espaço não urbanizado continua a ser dominante[1].

Como principal causa, a rurbanização deve a sua existência à generalização dos veículos rápidos de uso individual, como o automóvel ou a mota, alargando o território dentro do qual a vida quotidiana dos trabalhadores da cidade se desenvolve, abrangendo, deste modo, as povoações periféricas não cobertas pelos transportes públicos[2].

Esta facilidade, associada à redução do horário de trabalho e à generalização da semana inglesa[3], permitiu a muitos habitantes das cidades mudar o seu local de residência para o campo, mantendo o seu local de trabalho, de modo a fugir às *agressões da vida moderna*, próprias dos grandes centros urbanos[4].

"*No seu seio* [grande cidade] *estabelece-se necessariamente uma sociedade de massas, o que implica constrangimento a essas massas, portanto violência e repressão permanente*"[5].

Por outro lado, torna-se natural que a coexistência de vários indivíduos num espaço restrito obrigue à regulamentação do seu comportamento, para o bom funcionamento coletivo, como é exemplo em qualquer habitação coletiva, criando um ambiente opressivo, tanto maior quanto mais elevada for a concentração.

"*Na cidade somos envenenados… aqui, respiramos um ar mais agradável.*
Sem buzinas, sem barulho, no verão com todas as janelas abertas, não ouvimos nada."[6]

Como consequência, tal como observou Breuer nos arredores de Nîmes, há quem se mude

1 BAUËR, Gérard; ROUX, Jean-Michael. "*La rurbanisation ou la villa éparpillée*". Paris: Éditions du Seuil, 1976. p. 13
2 *Ib.*, p. 16
3 *Ib.*, p. 26
4 "*Em todas as grandes áreas urbanas, os moradores estão cada vez, mais sujeitos fisicamente ao que tem sido chamado de agressões da vida moderna: poluição do ar, falta de luz, barulho, tempo excessivo de deslocamento, (…) que afetam toda a população, mas de forma designal dependendo da classe social (…). (…) as relações pessoais tornam-se mais difíceis, a tensão nervosa é sentida de forma mais aguda (…), o alcoolismo, a criminalidade, não diminuem em nada (…). (…) imagem da cidade devoradora, que domina.*", in Apud P. H. Chombart de Lauwe. "*Des hommes et des villes*". Paris: Payot, 1969, in Ib. p. 118-9
5 Apud LEFEBVRE, Henri. "*La Révolution urbane*". Paris: Gallimard, 1970, in BAUËR, Gérard; ROUX, Jean-Michael (1976) op. cit., p 119



21 Peter Serwan, Conversation, 2005

para o campo de modo a fugir dos malefícios da cidade, encarando-o como um espaço de tranquilidade e qualidade ambiental benéfico para a saúde e possibilitando o descanso. No entanto, esta imagem idílica do campo apenas é concebível quando tendo por base a cidade e o seu modo de vida. Sem esta, o campo torna-se um espaço hostil e tedioso, tornando-se necessário, não só a sua infraestruturação, de modo a equipar a casa dos confortos urbanos (água canalizada, esgotos, gás, aquecimento central, eletricidade, eletrodomésticos, internet, …), como também a sua proximidade à cidade, permitindo o acesso a empregos de maior comodidade e remuneração, e a serviços (médicos, educacionais, culturais, recreativos, desportivos, …) que só os polos urbanos podem providenciar.

"*Durante o dia, gosto da atividade, do movimento da cidade, à noite, quero algo calmo*"[7].

De um modo geral, para o indivíduo rurbano, a cidade é o centro da sua atividade diária, regressando, a casa, no final do dia, para descansar, descrevendo uma rotina onde se exclui o espaço da aldeia. Esta é simplesmente o lugar onde a casa está localizada[8]. No entanto, por apresentar uma menor concentração populacional, o espaço rurbano permite igualmente o fortalecimento das relações primárias (entre família e vizinhos) e em comunidade, quando o individuo assim se disponibiliza. Ainda assim, quando a origem dos moradores é maioritariamente citadina, torna-se natural que as atividades coletivas mais uma vez tenham por base os hábitos urbanos[9].

"*A vida é essencialmente Vontade e Movimento: e naquele pedaço de terra, plantado de milho, vai todo um mundo de impulsos, de forças que se revelam, e que atingem a sua expressão suprema, que é a Forma*"[10].

Por outro lado, há quem, tendo por base as comodidades domésticas e profissionais do urbano, se adentre no mundo rural, dedicando-se ao cuidado de uma horta ou à criação de animais nos seus tempos livres, encarando estas atividades como uma experiência fenomenológica, na qual, através do trabalho manual e da interação com os estímulos que a natureza proporciona, procuram libertar-se momentaneamente das preocupações quotidianas.

6 Testemunho de um habitante nos arredores de Nîmes, in *Ib.*, p. 57
7 *Ib.*, p. 57
8 BAUËR, Gérard; ROUX, Jean-Michael (1976) op. cit., p. 58
9 Tanto nos arredores de Paris e de Versalhes, onde as interações com a comunidade são estimuladas, os moradores encontram-se para atividade desportivas, como a ginástica, o ténis ou natação., in Ib. p. 62
10 QUEIROZ, Eça de. "*A Cidade e as Serras*". 1ª ed. Porto: Livros do Brasil, 2022. p.171



22 Georg Friedrich Kersting, Girl Embroidering, 1814

DOMÉSTICO

Abordar o projeto de uma casa será sempre uma abordagem ao tema do doméstico, o qual podemos definir como um *conjunto de emoções* relativas aos conceitos de *família*, *intimidade* e *devoção do lar*, bem como uma sensação de casa enquanto elemento ao abrigo destes sentimentos[1].

Para que o ambiente doméstico seja um espaço saudável para o seu habitante, para além do abrigo físico às intempéries da natureza, este deve igualmente ser um refúgio ao seu espírito, tornando-se necessário que o mesmo adquira uma noção de lar, de modo a proporcionar sentimentos de acolhimento, segurança, identidade e pertença, bem como uma *sensação de satisfação e contentamento que emana de tudo isto*."[2]

Embora esta sensação dependa das relações de afeto intrafamiliar, segundo Witold Rybczynski[3], também o projeto da casa tem um papel essencial para a sua formulação, através do conforto que esta possa proporcionar. Sensação esta percetível segundo um conjunto de atributos de natureza física, emocional e intelectual.

"*Os espaços íntimos são habitados sem máscara ou protocolo. São os lugares do despir-se. São os lugares do profundo, do recôndito, do intrínseco*."[4]

Para que uma casa seja dotada de conforto, torna-se primeiramente necessário que esta proporcione privacidade ao seu morador, de modo que o seu interior seja um espaço protegido da vida pública, distinto do local de trabalho e alheio às relações formais.

Estando esta primeira condição satisfeita, cria-se um ambiente propício à informalidade, onde o sujeito morador, ignorando ou pelo menos aliviando as convenções sociais, pode estar em contacto com a sua natureza e dos seus familiares, permitindo desenvolver relações de intimidade consigo e com o outro. Na relação consigo, o sujeito encontra alívio por se poder libertar de atitudes a si exteriores. Na relação com o outro, o sujeito encontra autenticidade, oferecendo-lhe segurança e, por consequência, conforto.

"*O desejo por um quarto só para si não era mera questão de privacidade pessoal. Ele demonstrava uma crescente consciência da individualidade – uma crescente vida pessoal interior – e a necessidade de se expressar a individualidade fisicamente*."[5]

Por outro lado, também se torna essencial que o morador possa estabelecer uma relação de intimidade com o espaço, através da expressão da sua individualidade no mesmo. Para tal, este deve estar adaptado às suas necessidades, e permitir ser personalizado segundo os

1 RYBCZYNSKI, Witold. "Casa: Pequena história de uma ideia". Rio de Janeiro: Editora Record, 1997. p. 85
2 Ib., p. 73
3 "Precisamos redescobrir por nós mesmos o mistério do conforto, pois, sem ele, as nossas casas realmente serão máquinas em vez de lares.", in Ib., p. 235
4 SILVA, Ana Sofia Pereira da. "La intimidad de la casa: El espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX". Madrid: UPM, 2013. Tese de doutoramento, Prof. Responsável Fernando Quesada e María Teresa Muñoz, p. 6
5 Ib., p. 94

seus gostos. Deste modo, a casa surge como uma extensão do morador, transmitindo uma sensação de tranquilidade através do seu domínio, dotando-a, assim, de conforto.

Quando o morador se trata de um coletivo, torna-se necessário garantir a privacidade de cada individuo face a este para que cada elemento possa expressar livremente a sua individualidade, sendo vantajoso a existência de cómodos individuais e especializados.

"*Uma postura informal tinha entrado na moda. As cadeiras foram adaptadas (…), pela primeira vez desde os gregos antigos, ao corpo humano*."[6]

Relativamente à dimensão física do ambiente doméstico, para que esta tenha conforto, torna-se necessário ser dotada de comodidade, ou seja, que a sua forma esteja adaptada não só à fisionomia do corpo humano, mas também às posturas informais próprias de um comportamento intimista. Através deste princípio, reduz-se o esforço corporal no manter de uma determinada postura, tornando-se necessário conceber ergonomicamente, não só o mobiliário, como também os espaços e seus elementos arquitetónicos.
Por outro lado, como já mencionado no capítulo anterior, o conforto físico no espaço doméstico está igualmente dependente das infraestruturas responsáveis pelo fornecimento de recursos e escoamento de resíduos próprios à atividade humana. Embora estes sistemas sejam imperfetíveis no quotidiano, em momentos de avaria, a sua importância torna-se notória pelo desconforto que provocam.

Tendo a casa todo este conjunto de atributos, torna-se natural que o seu habitante tenha vontade de passar mais tempo nesta, pelo prazer que lhe proporciona, encarando-a como um espaço de descanso e cuidado, mas também de lazer pessoal, familiar e social. Ainda que possam ocorrer convívios fora do círculo familiar, o mesmo não significa a perda da privacidade doméstica, podendo existir uma seletividade das visitas, semelhante à praticada na casa de campo georgiana[7]. Ainda assim, tal como no caso inglês, também a casa deve estar preparada para a receção de visitas de menor confiança, sendo pertinente a existência de um hall associado ao espaço de entrada, bem como de corredores para a salvaguarda da privacidade dos cómodos individuais[8].

Por outro lado, tal como ficou explícito com a casa americana do final do séc. XIX a meados do séc. XX, também o conforto deve ser estendido às lides da casa. Com a diminuição do número de empregados domésticos, os próprios moradores foram obrigados a realizar estas atividade, despoletando o interesse para a diminuição do seu esforço, ao qual a adesão aos eletrodomésticos veio a contribuir[9]. Como consequência, a casa tornou-

6 "A casa era um lugar social, mas com uma curiosa privacidade. Ela não era a 'casa grande' medieval, onde as pessoas entravam e saíam com naturalidade. Bem ao contrário, a casa burguesa inglesa era um mundo isolado onde só se permitia a entrada de visitas bem seletas; (…).", in Ib., p. 117
7 "(…) ele [o hall] tinha uma função importante como ambiente para a chegada e saída cerimonial de visitas em ocasiões formais. Era aqui que as visitas esperavam, (…) para serem admitidas na casa. Era neste cómodo que os corais eram convidados a contar no Natal, (…).", in Ib., p. 118; "O interior da casa também mudou. (…) a casa estava desenvolvendo longas alas. Estas precisavam de corredores para a circulação, (…) conferia mais privacidade aos cómodos individuais. (…).", in Ib., p. 127
8 Ib., p. 162-3
9 "(…) a casa americana [definida por quem?] estava projetada para ser mantida com facilidade por uma única dona de casa, (…).

-se um espaço de maior eficiência, tanto através da incorporação destes aparelhos, como na redução do trabalho de limpeza através de uma economia de espaço e uso de móveis embutidos[10]. Atualmente, com a diminuição da presença da mulher em casa, estas práticas tornam-se cada vez mais relevantes enquanto economizadoras de tempo.

"*Ele iluminou este quarto maravilhoso por um recesso oval no teto, onde as linhas ondulantes de tons pálidos de castanho-claro se entrelaçam formando desenhos. (…). A alcova em si tem paredes radiantes borrifadas de prateados diversos, (…) Ah! Será que estou esquecendo da enorme pele de urso branco que cobre metade do chão? (…) Imagina-se os pés da dama róseos e delicados como marfim mergulhando lenta e graciosamente na brancura da estupenda pele*!"[11]

Ao lermos esta descrição relativa ao *Chambre de Dame*[12], podemos sentir o prazer experienciado pelo sujeito relativamente à aparência visual do espaço, evidenciando de uma outra camada do conforto doméstico – o encanto. Atributo este que nos surge descrito através da forma, material, textura e cor, tanto do ornamento (recesso no teto, alcova, paredes), como da decoração do cómodo (pele de urso), sendo encarado, em ambos os casos, como um complemento à beleza natural do espaço.

Apesar do encanto visual ser-nos descrito por Witold Rybczynski deste a idade média, com o surgimento do Movimento Moderno, a sua expressão foi fortemente criticada, tendo-se destacando Adolf Loos como um dos pioneiros deste debate.

Através da sua obra "*Ornamento e Crime*", Loos defendia a abolição do ornamento em qualquer vertente da vida moderna, inclusive na arquitetura e sua decoração, uma vez que, se o "*(…) ornamento já não está organicamente relacionado com a nossa cultura, também já não constitui a expressão da mesma*."[13] Segundo Loos, para um espaço doméstico corresponder ao espírito moderno, tudo nele deveria de ser prático[14]. Carecendo o ornamento desta condição, a sua aplicação tornava-se um crime, pelo seu desperdício económico, material e de mão-de-obra[15], tendo como alternativa apelado para a procura da beleza, em arquitetura, na sua forma depurada[16].

"*A sua beleza perfeita não derivou da decoração, mas da maneira explícita e estruturalmente expressiva na qual os materiais são combinados (…)*."[17]

À semelhança de uma poltrona de Barcelona, e como resposta ao apelo de Adolf Loos, a arquitetura da vanguarda moderna adotou um processo de abstração, no qual, segundo

10 Esta consideração resultou não só em cómodos menores, mas também no uso extensivo de móveis 'embutidos'.", in Ib., p. 171
11 Ib., p. 189
12 Cómodo projetado por Maurice Dufrène no âmbito da Exposição Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes.
13 LOOS, Adolf. "Ornamento e crime". 2ª ed. Lisboa: Cotovia, 2014, p. 229
14 "O espírito moderno exige, antes de tudo, que o utensílio doméstico seja prático (…).", in Ib., p. 23
15 "Mas é um crime para a economia, pois por causa disso o trabalho humano, o dinheiro e a matéria são arruinados. Esse dano, o tempo não poderia reequilibrar.", in Ib., p.
16 "Procurar a beleza apenas na forma e não fazer dependê-la da ornamentação é a meta que a humanidade inteira tenta alcançar.", in Ib., p. 94
17 RYBCZYNSKI, Witold. op. cit., p. 212







23 Adolf Loos, **Casa Müller**, 1930
24 Mies van der Rohe, **Casa Farnsworth**, 1946-1950
25 João Mendes Ribeiro, **Casa Fonte Boa**, 2015

Carlos Martì Aris, se procurava a libertação da forma "*(…) de todas as dimensões continentes que a rodeiam (tais como a utilidade prática imediata, os meios empregados para construí-la, …)*"[18], em favor de uma *coesão interna*, própria da obra de arte[19]. Abordagem esta cuja adesão foi de tal modo intensa ao ponto de, no caso do programa doméstico, se sobrepor o valor estético e intelectual ao seu conforto, tal como ocorreu com a casa Farnsworth que, embora seja ainda hoje uma referência arquitetónica ao nível da clareza estrutural, para a sua proprietária tratava-se de um espaço inabitável[20].

Ao estudarmos a obra construída de Adolf Loos, percebemos que este conflito entre abstração e conforto não se trata de uma condição necessária. Se tivermos em conta os interiores da Casa Müller, podemos igualmente constatar uma ausência de ornamentos figurativos nas suas paredes, tetos e pavimentos. No entanto, ao contrário da casa Farnsworth, esta abstração não impediu a criação de um ambiente aconchegante, onde a informalidade e a comodidade se sobrepuseram à valorização intelectual (como se reflete no mobiliário utilizado) e, ainda assim, foi assegurado o encanto visual do espaço através da riqueza dos materiais empregues nos acabamentos.

Por outro lado, ao observarmos os interiores da Casa Fonte Boa, embora estes sejam mais despojados, podemos sentir igualmente o encanto visual próprio do conforto doméstico, não só pela sua arquitetura (através dos diferentes materiais utilizados), mas principalmente pela sua decoração, uma vez que. Devido à simplicidade dos acabamentos interiores, a cultura objetual do morador torna-se o protagonista do encanto da casa, conferindo uma maior liberdade de personalização do espaço, desde o sofisticado até ao nostálgico (como se reflete no mobiliário utilizado) e não, como erroneamente se possa pensar, uma sensação de frieza a este, uma vez que, tal como referiu Álvaro Siza, "*(…) os espaços, não são tristes nem alegres. Existem quando recebem gente e existem por isso e para isso.*"[21]

18 MARTÍ ARÍS, Carlos. "La cimbra y el arco". Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005, p. 33
19 Ib., p. 35
20 VANDENBERG, Maritz. "Farnsworth House: Ludwig Mies Van Der Rohe (Architecture in Detail)". Nova Iorque: Phaidon Press, 2003, p. 15
21 SIZA, Álvaro. "Sobre a dificuldade de desenhar um móvel", in MORAIS, Carlos Campos (2009) op. cit., p. 373



26 Louise Bourgeois, Femme Maison, 2001

IMAGÉTICA

Tal como abordado no capítulo anterior, o conforto de uma casa resulta, em parte, de um conjunto de atributos de natureza psicológica, como a privacidade, a intimidade, e a domesticidade. Aspetos estes que, por se manifestarem no domínio da psicologia, são influenciados pela carga simbólica que a casa e seus espaços representam para a existência humana, sendo necessário compreender o seu simbolismo de modo a potenciar e adaptar as suas características à natureza do sujeito morador.

Segundo Gaston Bachelard, este simbolismo tem por base as imagens poéticas associadas tanto à casa na sua unidade, enquanto corpo, como na sua complexidade, relativo aos espaços que a compõem. Tais imagens, recorrendo à imaginação, correspondem ao exagero dos valores da realidade[1]. Valores estes que, devido à condição poética da imagem, são um *compromisso da alma*[2], correspondendo ao primitivismo do ser, sendo necessário, para as compreender "*(…) '(…) lançar-nos no centro, no âmago, no ponto central em que tudo se origina e adquire sentido*'", tal como refere René Huyghe em relação à pintura de Georges Rouault[3].

Por ser relativa à essência íntima do ser, a imagem poética prescinde de um passado cultural[4] ou de saber, sendo fruto de uma consciência ingénua[5] para lá de qualquer interpretação pessoal[6]. Deste modo, a imagem poética, surge independente de qualquer circunstância, tratando-se de um elemento banal próprio da condição humana e, por isso, capaz de se manifestar em diferentes almas. Tanto assim que, quando nos deparamos com uma imagem num poema, esta repercute na profundeza do nosso ser – *o ser do poeta é o nosso ser*[7].

"*(…) a casa é um substituto do útero materno, a primeira morada, provavelmente desejada ao longo de toda a vida, onde o homem se sentia bem e seguro.*"[8]

Observando a casa na sua unidade, segundo uma visão poética, podemos atribuir a esta a imagem de útero materno, uma vez que também ela é um mundo protegido onde o ser humano se desenvolve antes de ser "lançado" no mundo exterior. É, por oposição, um mundo interior, fechado e individual (ou restritamente partilhado) onde todos os dias nos fortalecemos e preparamos para a vida pública social e profissional.

1 *"Assim, seguindo um método que nos parece decisivo na fenomenologia das imagens e que consiste em designar a imagem como um excesso de imaginação (…). Seguimos a imaginação em sua tarefa de engrandecimento até chegar a um ponto além da realidade. Para ultrapassar bem, é preciso primeiro aumentar."*, in BACHELARD, Gaston. "*A poética do espaço*". 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 123
2 *Ib.*, p. 6
3 *Ib.*, p. 5
4 *"Aqui o passado cultural não conta."*; "*(…) o ato poético não tem passado (…).*", in *Ib.*, p. 1
5 *"(…) a imagem não tem necessidade de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingénua."*, in Ib., p. 4
6 *"(…) considerar as imagens fora de qualquer tentativa de interpretação pessoal."*, in Ib., p. 3
7 *Ib.*, p. 7
8 Apud. FREUD, Sigmund. "*O Mal-Estar na Civilização*". Lisboa: Relógio de Água, 2008. p. 43, in SILVA, Ana (2013) op. cit., p. 43





27 Edward Hopper, Morning Sun, 1952
28 Edward Hopper, Room in new york, 1932

"*A casa apertou-se contra mim, como uma loba, e por momentos senti o seu cheiro descer maternalmente até o meu coração. Naquela noite ela foi realmente minha mãe.*
Eu só tinha a ela para me proteger e amparar. Estávamos sozinhos."[9]

E porque a imagem poética aflora com o exagero da realidade, quando expomos a casa à tempestade, a dimensão humana e protetora da casa para com o seu habitante revela-se. Há semelhança de um feto, também o habitante se protege no interior de outro ser. E quando a tempestade se acentua, e pelo medo o habitante se encolhe, a resistência da casa face à tempestade conforta-o. Há semelhança de uma loba para com suas crias, a casa acompanha o seu encolher, apertando-o a si, estabelecendo uma relação de intimidade e afeto.

Deste modo, a casa surge como um espaço protegido onde podemos expressar a nossa intimidade, tanto assim que, para Gaston Bachelard, a casa pode ser tomada como um "*(…) 'instrumento de análise' para a alma humana.*"[10] E porque a alma é complexa, também a casa o deverá ser composta por espaços de diferentes naturezas de modo a abrigar os nossos diferentes estados anímicos, os quais Bachelard nos apresenta segundo o seu nível de introversão e racionalidade.

"*O ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que reflui para um centro. O exterior e o interior são ambos 'íntimos'; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar a sua hostilidade.*"[11]

Por um lado, segundo Gaston Bachelard, podemos caracterizar a expressão da intimidade humana segundo momentos de introversão e de extroversão. Estados estes que se vão permutando de modo a equilibrar o ser interior. A interioridade humana não é apenas introversão, senão implodia. No entanto, sem interioridade o ser dispersa-se, explodindo. Como tal, a casa deve ser dotada de espaços onde nos possamos ocultar e manifestar.

Relativamente aos espaços de introversão, como é exemplo o quarto ou do sótão, à semelhança da casa, são espaços para o retiro individual do seu morador, proporcionando, como consequência, momentos de *devaneio interminável*[12]. Ao se isolar, o individuo afasta-se de estímulos exteriores e, na sua ausência, diante do tédio, o individuo procura estímulos no seu mundo interior, recorrendo ao devaneio, através da imaginação.
Estes espaços, por viverem no interior da casa, um espaço por si já íntimo, encontram a sua intimidade reforçada. São a miniatura da própria casa, mimetizando os seus valores numa versão concentrada e enriquecida[13].

"'*E aqui não há quase espaço; e tu quase te acalmas com o pensamento de que é impossível que alguma coisa de muito grande possa caber nessa estreiteza.' Há um consolo em nos sabermos*

9 BACHELARD, Gaston (1998) op. cit., p. 61
10 *Ib.*, p. 20
11 *Ib.*, p. 221
12 "*A casa, o quarto, o sótão, onde ficamos sozinhos dão os quadros de um devaneio interminável, (…).*", in Ib., p. 34
13 "*(…) na miniatura os valores condensam-se e se enriquecem.*", in Ib., p. 159

na tranquilidade de um espaço estreito."[14]

Devido à sua dimensão reduzida, a estes espaços encontra-se associado uma sensação de conforto, uma vez que somos apaziguados pela ideia de nada de estranho, superior a nós, poder ocupar estes espaços, como se numa concha ou num ninho estivéssemos. O conforto é fruto do sentimento de *proteção ajustada ao nosso corpo*[15], não só à sua forma, mas também ao seu tato. Quando observamos uma conha ou de um ninho, embora ambos possuam invólucros resistentes (amontoado de galhos ou paredes rijas), em ambos os casos o seu interior é macio (ora através de musgo e penas, ora pelo material polido), adaptando-se à sensibilidade epidérmica do animal. Em contrapartida, por serem espaços reduzidos, quando demasiado fechados, podem causar claustrofobia a quem os habita.

Relativamente aos espaços de extroversão, estes são a representação da esfera pública dentro de casa. Espaços onde cada indivíduo participa na vida coletiva do ambiente doméstico.

"*(…) o termo 'público' significa o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós (…). Este mundo, contudo, não é idêntico à terra ou à natureza como espaço limitado para o movimento dos homens e condição geral da vida orgânica. Antes, tem a ver com (…) os negócios realizados entre os que, juntos, habitam o mundo feito pelo homem. Conviver no mundo significa essencialmente ter um mundo de coisas interposto entre os que nele habitam em comum, como uma mesa se interpõe entre os que se assentam ao seu redor; pois, como todo intermediário, o mundo ao mesmo tempo separa e estabelece uma relação entre os homens*".[16]

Tendo por base o pensamento de Hannah Arendt, podemos associar aos espaços de extroversão domésticos, enquanto miniatura da esfera pública, a imagem poética de uma mesa. Por um lado, são um elemento comum aos diversos habitantes de uma casa. Espaços onde se reúnem em busca de partilha e convívio. No entanto, há semelhança de uma mesa, também estes espaços proporcionam um distanciamento entre os seus participantes, neste caso, gerada pela formalidade necessária ao convívio em comum. Quem se quer "sentar à mesa" tem de concordar com as regras pré-estabelecidas, estando implícito uma hierarquia de poder entre quem dita as regras e quem as deve seguir. Tal como uma sala, espaço predileto de extroversão da casa, neles *reinam os seres dominantes*[17].

"*A torre e os subterrâneos de além-profundezas alongam nos dois sentidos a casa que acabamos de estudar. Para nós, essa casa é uma ampliação da verticalidade das casas mais modestas que, para satisfazer aos nossos devaneios, também têm necessidade de diferenciar-se em altura.*"[18]

14 *Ib.*, p. 231
15 BACHELARD, Gaston (1998) op. cit., p. 113
16 Apud. ARENDT, Hannah. "*A condição humana*". Lisboa: Relógio de Água, 2001. p.64, in SILVA, Ana (2013) op. cit., p. 238-240
17 BACHELARD, Gaston (1998) op. cit., p. 33
18 *Ib.*, p. 43

Analisando, agora, a casa na sua verticalidade, podemos também identificar diferentes imagens poéticas associadas a cada um dos seus níveis. Imagens estas relativas aos diferentes estados oníricos do homem, os quais, de um modo sucinto, podemos associar a três patamares distintos da casa – sótão, rés-do-chão e porão.

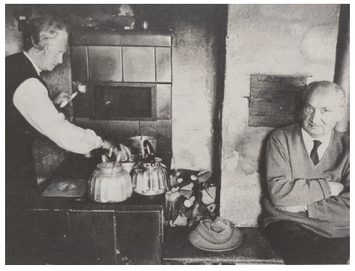
Começando pelo rés-do-chão, o patamar intermédio da casa onírica, por estar ao nível da rua, encontra-se "*(…) sempre pronto para o 'comércio exterior' (…)*"[19]. É o espaço predileto para o contacto com o mundo exterior e sua vida coletiva. Ao participar nesta realidade, o indivíduo, negligencia a sua vida interior, inibindo a sua capacidade de sonhar.

Quando descemos ao porão, o drama aumenta pelo facto de entrarmos num espaço enterrado. Como as suas paredes têm *'toda' a terra atrás de si*[20], cresce em nós um medo por apenas podermos fugir pelo sítio de onde viemos. Este fator, em conjunto com as *narrativas de porões criminosos*[21], próprios dos calabouços, leva-nos a imaginar cenários e criaturas perigosas. Somos movidos pela irracionalidade. Por tudo isto, o porão é encarado, na sua dimensão física e psicológica, como o *ser obscuro da casa*[22].

Por fim, e em contrapartida, no sótão, por poder ser um espaço bem iluminado, a "*(…) experiência diurna pode sempre dissipar os medos da noite*."[23] Por outro lado, estamos elevados do piso térreo e, por isso, abstraídos da rotina diária e seus compromissos mundanos, conferindo claridade aos nossos pensamentos – estamos na "*(…) zona racional dos projetos intelectualizados*."[24] E quando a vista se encontra desimpedida, temos o domínio do horizonte, suscitando, em nós, uma sensação de bem-estar pela "*(…) supremacia sobre os elementos e os seres*"[25] o que, em conjunto com o carácter íntimo do espaço, propicia a libertação da imaginação e, com isto, o fluir dos sonhos.

19 *"O sentido comum reside no rés-do-chão, sempre pronto para o 'comércio exterior', no mesmo nível de outrem, desse transeunte que nunca é um sonhador.'*', in *Ib.*, p. 155
20 *Ib.*, p. 38
21 *Ib.*, p. 38
22 *Ib.*, p. 36
23 *Ib.*, p. 42
24 *Ib.*, p. 37
25 *Ib.*, p. 77

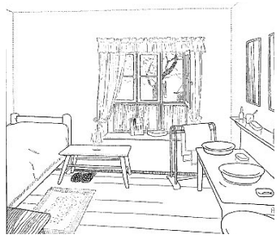












29 Cabana de Heidegger, 1968
30 | 31 Heidegger e sua esposa Elfriede na cabana | Heidegger com um balde de água à porta da cabana, 1968
32 Heinrich Tessenow, Casa para artesão, Mintard
33 | 34 Heinrich Tessenow, Desenhos de interiores

HABITAR

Tal como abordado nos capítulos anteriores, ao programa doméstico encontra-se associado um conjunto de fatores relativos à relação de intimidade entre morador e espaço, tanto ao nível do conforto como da fenomenologia. Fatores estes que, dependendo do modo de vida do sujeito, adquirem diferentes níveis de importância, dando origem a diferentes modos de habitar, os quais podem ser caracterizados, segundo Iñaki Ábalos, em sete grupos distintos dependendo da sua corrente de pensamento e respetiva expressão formal.

Para melhor adequar o projeto ao sujeito morador em questão, pretendemos estudar os dois modos de habitar que melhor o caracterizam – o existencialista e o fenomenológico. Duas abordagens com interpretações por vezes contraditórias, embora seja possível encontrar algumas semelhanças.

Para o existencialista, existe a necessidade de atribuir à sua existência autenticidade, procurando do sentido do seu *ser*[1] através da compreensão a sua natureza e origem, pois acredita que só assim o homem contemporâneo pode reaver a sua dignidade[2]. Para tal, torna-se necessário entrar em contacto com o seu passado, através de uma memória coletiva relativa tanto à sua linhagem familiar como à origem do próprio do homem.

Por um lado, o sujeito sente a necessidade de fixar o seu habitar num lugar específico, se possível, na sua terra natal onde, herdando a propriedade e os bens dos seus pais, sente a necessidade de, mais tarde, transmiti-los aos seus filhos, assumindo-se como uma "*ponte*" na sua linhagem familiar[3].

No entanto, o sujeito existencial genuíno procura uma conexão mais profunda com as suas origens, nomeadamente uma proximidade às origens do ser humano. Como tal, também o seu arquétipo de habitação – a cabana – será uma extensão deste pensamento, uma vez que remonta para os primeiros modelos de fixação humana. Uma construção que, por ser o primitivismo do habitar é também a sua imagem poética, sendo possível identificar todo o seu significado fenomenológico na domesticidade existencialista.

"*A casa é o lugar do autêntico, o refúgio que protege do exterior e das inclemências do tempo e dos agentes naturais, mas também do mundano e superficial, de uma exterioridade que se concebe sempre como nociva.*"[4]

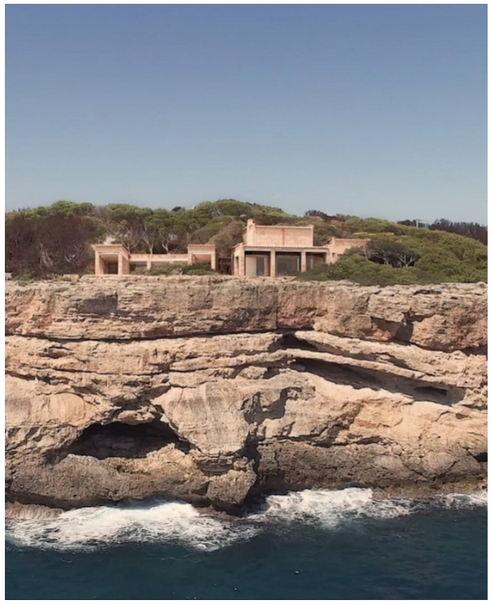
Por um lado, o habitante existencialista recorre à cabana pela sua componente fenomenológica de isolamento, buscando afastar-se da cidade moderna, uma vez que, por apenas se preocupar com o progresso, esquece a tradição[5] e, com isto, a origem do ser e sua dignidade. Pensamento este que remonta para o "sonho da cabana" de Bachelard, no qual esta é conce-

1 ÁBALOS, Iñali (2023), op. cit., p. 46
2 *Ib.*, p. 50
3 *"O sujeito da casa existencial não é outro que aquele que herda a propriedade e os bens dos seus pais e os administra com prudência para transmiti-los aos seus filhos, que se constitui a si mesmo como uma 'ponte'."* In *Ib.*, p. 52
4 *Ib.*, p. 53
5 *"O habitar existencial opõem-se contra a cidade moderna e seus implementos técnicos que conduzem (…) ao esquecimento da tradição; (…) a casa é uma defesa que preserva da banalidade do cosmopolitismo (…)".* In ÁBALOS, Iñali (2023), *op. cit.*, p. 54













35 Villa *La Californie* (Exterior), Cannes
36 I 37 Villa *La Californie* (Interiores), Cannes, 1955-57
38 Jørn Utzon , Can Lis (Exterior), Mallorca, 1972
39 Jørn Utzon , Can Lis (Terraço), Mallorca, 1972
40 Jørn Utzon , Can Lis (Sala de estar), Mallorca, 1972

bida como um espaço de refúgio, longe das preocupações citadinas[6], onde o morador pode repousar e pensar em si mesmo, tal como Heidegger encarava a sua cabana de férias na Floresta Negra. Uma casa onde não há espaço para qualquer representação pública, como festas, convidados[7] ou mesmo meios de comunicação[8].

Por outro lado, o recurso à cabana deve-se também à sua componente fenomenológica de proteção, protegendo, neste caso, não só da natureza, mas também da superficialidade mundana. Como consequência, a sua parede perimetral apresenta uma definição clara dos seus limites, e uma relação interior-exterior reduzida a aberturas pontuais.

Ainda que a natureza seja encarada como um agente violento, todo o habitar existencialista tem por base o seu cuidado[9]. Se tivermos em conta a cabana de Heidegger, constatamos um profundo respeito com o meio natural onde se insere, tanto ao nível da paisagem, tendo um impacto mínimo por se ancorar a uma colina, numa zona entre árvores e por ser de reduzida dimensão, mas também a nível construtivo, por utilizar materiais naturais, como a madeira, a pedra, o tijolo ou a telha.

Este respeito pelo meio ambiente é de tal modo importante que acaba por comprometer o conforto doméstico. Voltando aos interiores da cabana de Heidegger, somos sufocados pela sua falta de espaço, tanto para o lazer, não existindo uma sala de estar, como para a eficiência doméstica, estando a cozinha reduzida a um módulo de bancada. Por outro lado, a existência de poucos objetos, em conjunto com a austeridade dos acabamentos da casa, debilitam o encanto visual do espaço e, com isto, o seu bem-estar.

Nesta busca pelo habitar primitivo, o existencialista procura uma vida o mais autossuficiente possível, encarando a casa como um espaço tanto para o cuidado da família, como também para o seu sustento, tal como Tessenow idealizava a pequena casa do artesão, onde não podia faltar uma horta e uma oficina[10]. Por outro lado, tal como a reportagem fotográfica de Heidengger o demonstra, a domesticidade existencialista rege-se por uma distribuição conservadora das suas atividades. Á autoridade paterna, neste caso Heidengger, cabia providenciar o sustento da casa. Foi a ele a quem a cabana foi cedida e era também ele quem ia buscar água à fonte. Em contrapartida, à sua esposa cabia o cuidar da casa, sendo o servente doméstico referido por Mark Wigley[11].

"*No fenómeno tal como o 'vê' o fenomenólogo capta-se a coisa mesma através da sua intensão significativa (…). E isso implica essa intensificação da experiência que necessita, por assim dizer, congelar o tempo, isolar, esquecer, devolver a sua pureza ao ato mesmo de experimentar*"[12].

6 *"(…) na maior parte de nossos sonhos de cabanas, desejamos viver em outro local, longe da casa atravancada, longe das preocupações citadinas."* In BACHELARD, Gaston (1998) *op. cit.*, p. 48
7 ÁBALOS, Iñali (2023), *op. cit.*, p. 56
8 *Ib.*, p. 53
9 *"Os mortais habitam na medida em que salvam a terra (…) salvar significa propriamente permitir a algo a entrada em sua própria essência."* In *Ib.*, p. 48
10 *Ib.*, p. 54
11 *"O domínio da filosofia é o domínio da casa, a autoridade patriarcal que faz do outro escravo dentro da casa, um servente doméstico ou servo da domesticidade"*. In Apud. Wigley, Mark. "*The Architecture of Decoonstruction: Derrida's Haunt. Cambridge*: The MIT Press, 1993, in ÁBALOS, Iñali (2023), *op. cit.*, p. 51
12 *Ib.*, p. 98

Há semelhança do habitar existencialista, também o habitar fenomenológico é encarado como um refúgio do indivíduo face à sociedade. No entanto, ao invés de procurar associar-se a uma linhagem ou lugar, o sujeito fenomenológico busca estabelecer uma vinculação pessoal, intensa e direta com o mundo, alheia a qualquer imposição racional exterior a si[13]. Através desta técnica – *epogé* – o sujeito abstrai-se das convenções sociais, observando os fenómenos com uma visão absorta, própria da inocência infantil[14]. Uma visão onde a relação do sujeito com o mundo não foi deteriorada, experienciando um momento prazeroso no qual o tempo é ilusoriamente suspenso.

Tal como anteriormente referido, esta relação do eu com o mundo pode se manifestar de dois modos distintos, estando a cada um deles associado um modelo habitacional diferente.

Relativamente à relação instantânea-intensificadora, por se manifestar através da ação das coisas na presença do sujeito, a esta encontra-se associada um modelo horizontal, no qual, ao contrário da casa existencial, se enfatiza o contacto ativo com o meio[15], como é o caso da casa Can Lis, de Jørn Utzon. De modo a enfatizar este contacto, por um lado, ao nível da implantação, a casa estende-se e deforma-se de acordo com a topografia e a paisagem local. Por outro lado, a nível da forma, a *pele* da casa adquire um nível de sofisticação elevando, sendo as janelas orientadas de acordo com a exposição solar e concebidas como um espaço de transição onde o intercâmbio entre a casa e o meio exterior é potenciado.

Relativamente à relação rememorativa-sonhadora, por se manifestar através da recordação dos bons momentos vividos na infância, a esta encontra-se associada a grande casa compacta de Bachelard enquanto junção da casa natal e onírica. Por um lado, uma casa compacta, com uma pele sólida e bem definida, de modo a transmitir a sensação de proteção própria da casa natal[16]. Por outro lado, uma casa com espaços diversificados de modo a melhor caracterizar as lembranças do sujeito, como é próprio da casa natal, devendo existir também uma diferenciação vertical própria da casa onírica[17].

Também nas casas de Tessenow, podemos encontrar a imagem da casa natal e da casa onírica. No entanto, enquanto na casa existencialista existe uma hierarquia espacial, sendo a sala o espaço central ao redor do qual se dispõem as restantes divisões, menores e sem grandes qualidades espaciais[18], na casa fenomenológica rememorativa, como é exemplo a mansão de Picasso, por ser de maior dimensão e possuir uma organização não hierarquizada, cada espaço ganha autonomia em relação ao todo, permitindo uma maior autonomia do individuo face ao coletivo, melhorando, com isto, o seu bem-estar pessoal.

Também na casa Can Lis podemos constatar esta fragmentação do conjunto, sendo

13 *"(…) a 'epogé' de Husserl, é uma técnica de esquecimento de todas as preconceções e de restabelecimento de vínculos diretos entre os fenómenos e a perceção individual; é (…) uma técnica de suspensão do tempo, de 'por entre parênteses' a historicidade do conhecer e do ser humano em favor do voltar idealista às 'coisas mesmas'".* In *Ib.*, p. 97
14 *Ib.*, p. 98
15 *Ib.*, p. 103
16 *"Quando se sonha com a casa natal, na profundidade extrema do devaneio, participa-se desse calor primeiro, dessa matéria bem temperada do paraíso material. É nesse ambiente que vivem os seres protetores."* In BACHELARD, Gaston (1998) *op. cit.*, p. 27
17 *"Logicamente é graças à casa que um grande número das nossas lembranças estão guardadas; e quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão e um sótão, canos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados."* In *Ib.*, p. 27
18 ÁBALOS, Iñali (2023), *op. cit.*, p. 56

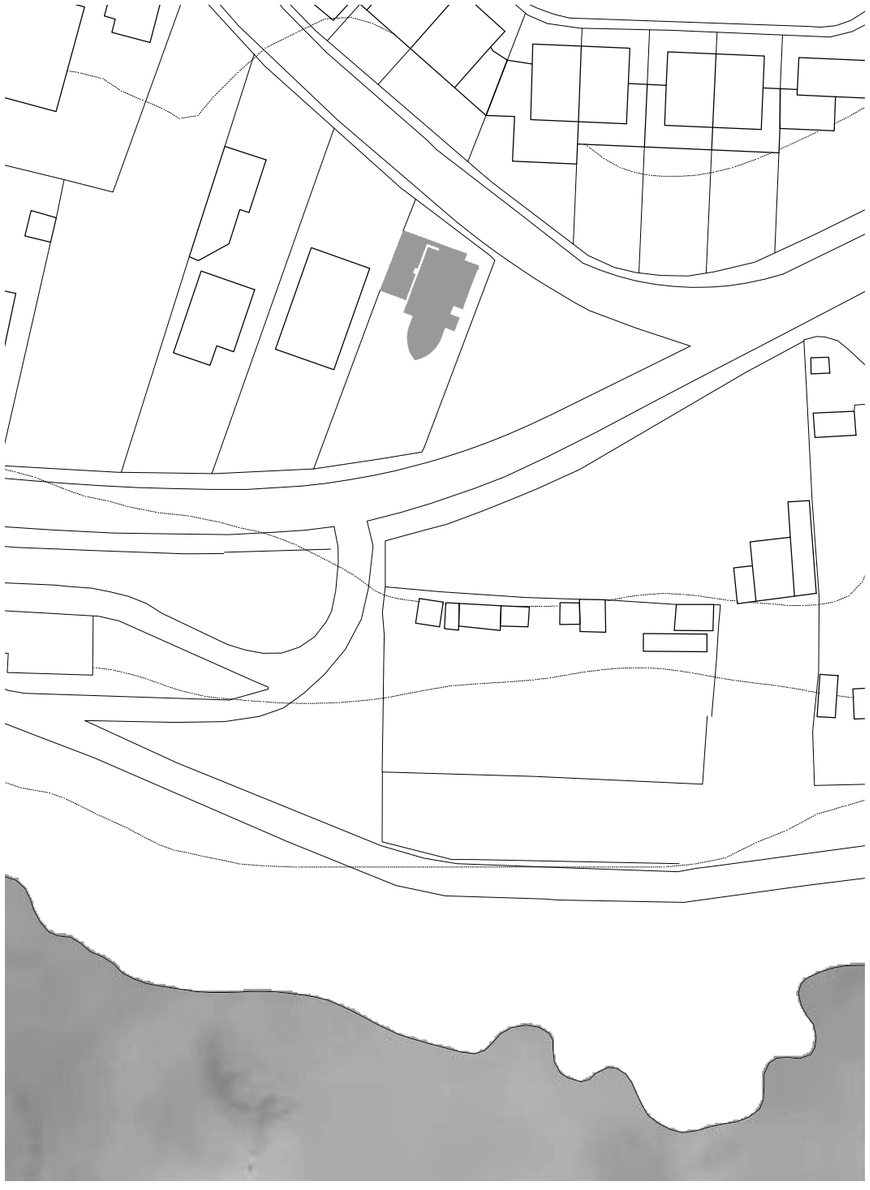
cada momento do projeto encarado como um corpo autónomo, semelhante a uma cabana, remetendo para o isolamento, não da família face ao mundo, próprio do habitar existencialista, mas do indivíduo face à família. Um isolamento de tal modo bem conseguido que, para se ter a perceção de cada momento do projeto, torna-se essencial o seu percurso.

Como reflexo da relação indivíduo-família, a domesticidade do habitar fenomenológico é vivida individualmente, numa interação direta com o fenómeno, em atividades tanto exteriores, como o cuidado de um "*(…) hipotético jardim, no qual não faltarão hortas nem árvores de fruto, flores e columbários (…)*"[19], como interiores, no caso de Picasso, pintura e escultura. Atividades estas criativas e ociosas, ao contrário do habitar existencialista.

Toda a casa fenomenológica é pensada para uma vivencia prazerosa própria do período de férias, sendo a sua materialidade uma extensão desta premissa, expressando-se de diversos modos. Se observarmos os interiores da casa de Picasso, embora as paredes, tetos e portas sejam bastante ornamentados, apelando para uma sensualidade formal, todos apresentam a mesma cor de acabamento – o branco –, destacando, deste modo, o elemento principal do espaço – os objetos – responsáveis pela riqueza sensorial de cada cómodo e essenciais para a atividade rememorativa do sujeito.

Relativamente à casa Can Lis, também esta apresenta uma abstração material, sendo os seus interiores maioritariamente compostos por um único material – a pedra – sendo utilizados, há semelhança da cabana de Heidegger, materiais próprios do lugar. No entanto, tal como a implantação e relação visual com o exterior o demonstram, ao contrário do habitar existencialista, esta opção não é motivada pelo subjugar da casa em função do meio natural, mas sim pela vontade que as cores, texturas e cheiros do lugar estejam presentes no interior, potenciando a experiência sensorial do sujeito com o mundo. Um outro exemplo demonstrativo que, embora o habitar fenomenológico e existencialista apresentem semelhanças formais, as mesmas são motivadas por ideais diferentes, sendo possível, com um mesmo resultado, dar resposta, em simultâneo, a estes dois modos de habitar tão distintos.

19 *Ib.*, p. 104



41 Álvaro Siza, Casa Luís Figueiredo (Planta Implantação 1 1:1000), 1984-94

CONTINUAR

Em qualquer projeto existe a necessidade de o inserir num *corpo vivo* maior – o lugar. Uma questão essencial e, por vezes, o mote, para a conceção do projeto, devendo este contribuir para a clarificação da ideia do seu lugar.

Para tal, torna-se primeiramente necessário a compreensão da identidade-ideia deste corpo pré-existente à intervenção através da compreensão da sua *lógica essencial*, ou seja, das regras que lhe conferem unidade. Destas regras, podemos destacar as que regem a métrica do tecido urbano, como os essenciais a reforçar, uma vez que, tal como referiu Álvaro Siza, o mesmo "*não se deve mudar se não houver razões para isso*"[1].

Ainda que esta atitude apele à continuidade dos valores vigentes do lugar, o mesmo não pode ser confundido com a sua mimetização, uma vez que, por um lado, cada projeto tem de responder a necessidades próprias, não devendo a sua qualidade de resposta ser condicionada pelo coletivo onde se insere. Por outro lado, existe também a possibilidade de qualquer circunstância poder apresentar aspetos negativos aos quais o projeto deverá contradizer, uma vez que, também este formará circunstância, contribuindo para a melhoria ou agravamento de tais problemas, sendo necessário a formulação de uma visão critica sobre esta.

"*A dificuldade da posição a tomar está exactamente em saber que porção da circunstância haverá que seguir e que porção haverá que esquecer ou mesmo contrariar; (…)*"[2].

No entanto, mais do que reforçar ou contrariar uma circunstância, o projeto irá sempre transformá-la, formulando um novo conjunto, sendo necessário perceber, mais do que o atual ritmo que o contexto apresenta, o novo ritmo que nele se quer imprimir, sempre no sentido de criar um todo coerente e equilibrado, tal como nos esclarece Álvaro Siza,

"*(…) O espraiamento do tecido construído vai alterando o sistema de relações. Há um perpétuo movimento que tende a refazer o equilíbrio da cidade (…). A ação do Arquitecto habita o interior dessa perpétua deslocação. Há um ballet quase impercetível e ininterrupto na superfície terrestre e quem não segue o movimento dos coros ou dos solos não pode participar. Allegro, Andante, Adagio…*"[3].

Por equilíbrio da cidade, podemos depreender a vontade de conferir a esta uma ideia de unidade, a qual estará sempre dependente do equilíbrio entre a regra e a exceção[4] que o seu corpo construído (e não-construído) apresenta, percetível pela sua forma, escala, proporção, materialidade, cor, …, devendo o projeto saber interpretar esta realidade para melhor

1 Apud SIZA, Álvaro. "*Fragmentos de um discurso*", Álvaro Siza, Obras e Projetctos. Electa, 1996. p. 92, in FIGUEIRA, Jorge (2002) op. cit., p. 127
2 TÁVORA, Fernando (2015) op cit., p. 24
3 Apud. SIZA, Álvaro. "*E vice-versa*" (s. d.), in *Des Mots De Rien Du Tout, Palavras sem importância*, p. 58-60, in MACHADO, Carlos (2021) op cit., p, 301
4 Tema este posteriormente desenvolvido no capítulo "[Da Unidade]" relativamente ao projeto arquitetónico.



42 Álvaro Siza, Casa Luís Figueiredo (Vista da Frente de Rua), 1984-94

nela poder participar.

No entanto, a proposta do projeto não é unicamente uma resposta ao seu contexto local, sendo igualmente resultante das necessidades e possibilidades do cliente, morfologia do terreno, realidade social e económica vigente, ou mesmo da fase profissional do arquiteto. Todos estes fatores, somado à diversidade de contextos e suas fases de desenvolvimento, leva à formulação de um conjunto variado de hipóteses, podendo o projeto assumir uma posição de maior transformação do lugar, evidenciando-se tanto pela conformidade como pela disrupção, como uma posição mais discreta, ocultando-se.

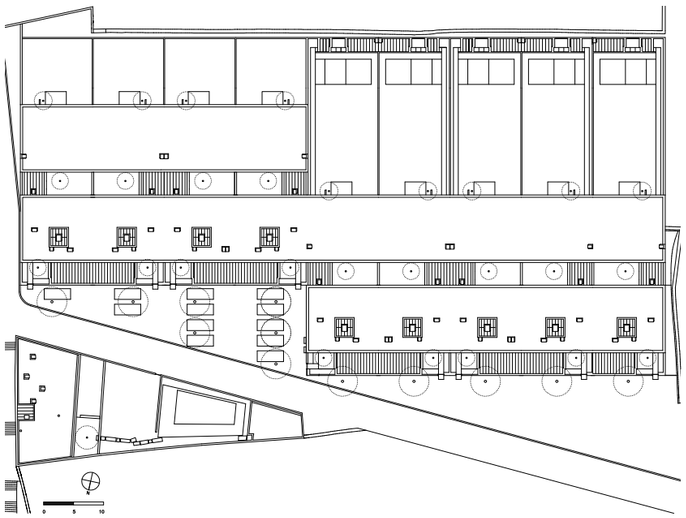
De modo a melhor compreender a relevância do projeto para a clarificação da ideia do lugar, optou-se pelo estudo do projeto da Casa Luís Figueiredo que, há semelhança do projeto desta dissertação, o seu contexto apresenta uma regra pouco expressiva.

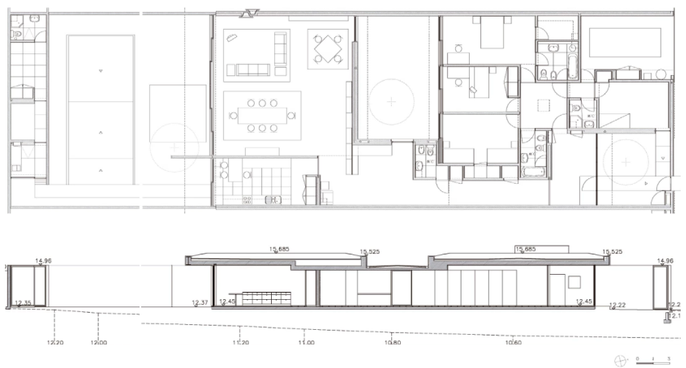
Este projeto, localizado próximo das margens do rio Douro, em Valbom, insere-se num loteamento pouco consolidado, tendo apenas duas construções vizinhas a poente, dificultando, deste modo, a perceção de uma regra urbana. No entanto, o projeto, ao ser inserido, imprime ao conjunto uma cadência no sentido poente-nascente, tanto ao nível da implantação, aproximando-se a construção da rua; como da cércea, diminuindo; e da cor, clareando. Deste modo, o projeto assume um papel essencial para a formulação de uma ideia-intensão do lugar, através da criação de um padrão. Sendo o padrão a repetição da relação estabelecida entre dois elementos, torna-se necessário a existência de um terceiro elemento, neste caso, a Casa Luís Figueiredo, para que esta relação possa ser repercutida.

Para além da cadência criada, existe também um denominador comum a estas três casa – a sua tipologia – sendo ambas casas suburbanas compostas maioritariamente por um bloco compacto de vários andares, próprio da casa fenomenológica rememorativa. Através desta opção, o projeto demonstra, não só a intenção de continuar as formas do lugar, mas também os seus valores e modo de habitar.

Ainda que estas relações de continuidade sejam estabelecidas, o mesmo não condicionou a individualidade do projeto, destacando-se este, não só pela sua discrição face à rua, mas também pela sua abstração volumétrica acentuada pela cor branca [5], salvaguardando tanto as suas necessidades particulares, como também evidenciando os aspetos circunstanciais que pretendeu contradizer.

5 *"A definição do volume – seco e compacto – acentua-se pelo branco do reboco (…)"*, in CIANCHETTA, Alessandra; MOLTENI, Enrico. "Álvaro Siza, Casas 1954-2004". Barcelona: Gustavo Gil, 2004, p. 151





43 Souto de Moura, Casas-Pátio Matosinhos (Planta cobertura), 1993-98
44 Souto de Moura, Casas-Pátio Matosinhos (Planta de uma casa), 1993-98
45 Souto de Moura, Casas-Pátio Matosinhos (Corte longitudinal de uma casa), 1993-98

PERCURSO

Para Le Corbusier, a arquitetura tem como objetivo final a satisfação do espírito humano, através da criação de uma ordem que, direcionada para os nossos sentidos, deve ter a capacidade de comover, produzindo um estado de júbilo através da "*(…) concordância [do homem] com as leis do universo que nos dirigem e às quais todos os nossos atos se submetem (…)*"[1]. Para tal, torna-se necessário uma conceção baseada no critério da harmonia que, por supor uma concordância entre homem, natureza e universo, sugere uma unidade universal[2] à qual a obra arquitetónica se deve submeter. Unidade esta que se expressa através de uma *atitude fundamental,* uma ideia clara que confere ao projeto *espírito*[3].

No entanto, para sentir a harmonia de tal organização e a compreensão do espírito da obra, torna-se essencial o movimento do corpo no espaço – fenómeno este ao qual Le Cobusier designou por *promenade architecturale* – necessário não só para a perceção do ritmo sugerido pela sucessão de acontecimentos em arquitetura – a sua *sinfonia* –, mas também para a compreensão da complexidade da obra, principalmente em projetos com uma diversidade de microcosmos, como é exemplo a casa fenomenológica, não sendo possível obter a perceção do todo desde um único ponto de vista. Fatores estes que reforçam a importância da circulação interior para a conceção da ideia do projeto.

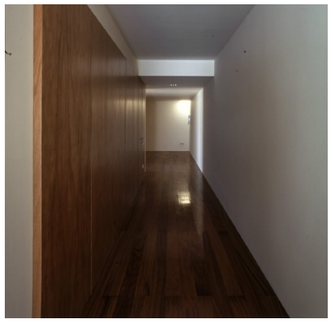
"*Tratando-se de circulação exterior, falámos de vida ou de morte, de vida ou de morte da sensação arquitetónica, de vida ou de morte da emoção. Acontecimento que se torna mais pertinente quando se trata de circulação interior (...) e não por razões exclusivamente funcionais (...), mas muito em particular de razões de emoção, uma vez que diversos aspetos da obra, a sinfonia que de facto se toca, só podem ser apreendidos à medida que os passos nos transportam, nos colocam e deslocam, oferecendo ao nosso olhar o pasto de paredes e de perspetivas, o esperado ou o inesperado das portas que revelam o segredo de novos espaços, a sucessão de sombras, penumbras ou luzes geridas pelo sol que penetra pelas janelas ou pelos vãos, a visão longínqua dos terrenos construídos ou plantados, ou a dos primeiros planos sabiamente organizados. A qualidade da circulação interior será a virtude biológica da obra, organização do corpo edificado ligada, na verdade, à razão de ser do edifício*"[4].

Ao visitarmos uma das Casas-pátio em Matosinhos, da autoria de Souto de Moura, podemos constatar a referência a vários dos aspetos até agora enunciados (especificar), podendo esta obra ser encarada como um exemplo da aplicação da *promenade architecturale* numa

1 LE CORBUSIER. "*Por uma Arquitetura*". 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006 p. 7
2 "*Essa mesa de harmonia que vibra em nós é nosso critério de harmonia. Deve ser esse eixo sobre o qual o homem está organizado em perfeito acordo com a natureza e, provavelmente, o universo, (…); este eixo nos leva a supor uma unidade de gestão no universo, (…)*". *Ib.*, p. 145
3 "*Formular nitidamente, animar com uma unidade a obra, dar-lhe uma atitude fundamental, um caráter: pura criação do espírito*". *Ib.*, p. 149
4 LE CORBUSIER. "*Conversa com os estudantes de arquitetura*". Lisboa: Cotovia, 2003, p. 52-53











46 Souto de Moura, Casas-Pátio Matosinhos (Exterior), 1993-98
47 I 48 Souto de Moura, Casas-Pátio Matosinhos (Pátio de entrada I Corredor Princial) , 1993-98
49 Souto de Moura, Casas-Pátio Matosinhos (Antecâmara da zona social), 1993-98
50 Souto de Moura, Casas-Pátio Matosinhos (Pátio da sala), 1993-98

planta em sistema de ramos, à semelhança do projeto desta dissertação.

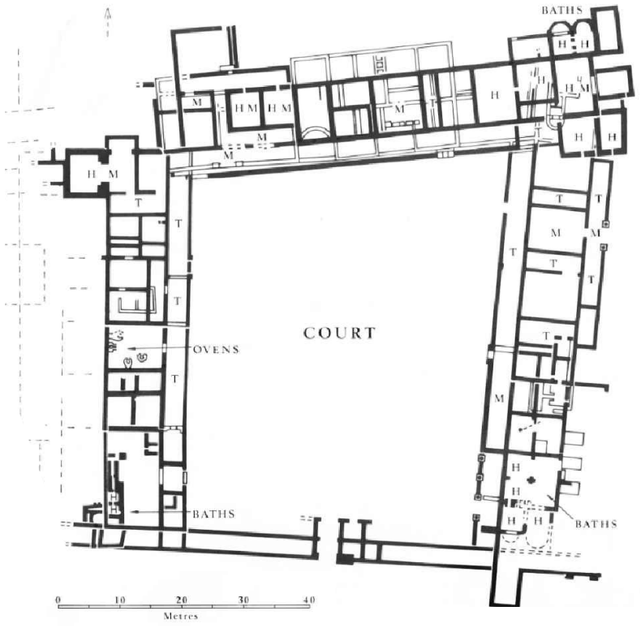
Relativamente à circulação interior, esta presenta uma organização clara, consistindo num corredor longitudinal, adoçado a um dos limites do lote, sob o qual surgem alargamentos nos momentos de interceção com os diferentes núcleos do programa (social e privado). Solução esta que reflete a ideia do projeto enquanto *unidade por partes diferenciadas*, própria da cidade medieval[5], assemelhando-se o corredor a um "arruamento" responsável pela articulação das diferentes zonas da casa, contribuindo, deste modo, para a unidade do conjunto.

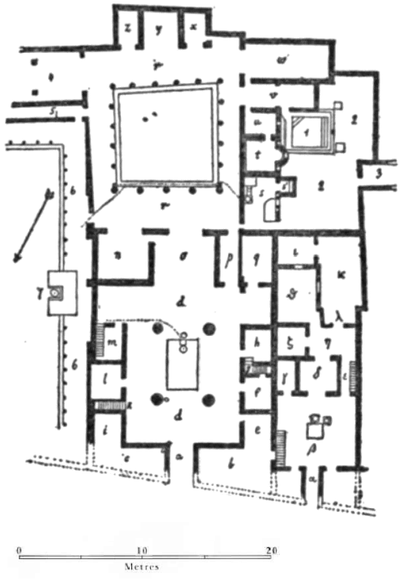
Relativamente à métrica do projeto – essencial para perceção do ritmo do projeto – esta tem por base o desenho da cobertura, sendo a casa definida por uma sequência de lajes do tipo ABAB, com dimensões e alturas diferentes que se vão alternando. Ao observarmos a circulação interior do projeto, constatamos que esta não se rege pela métrica estruturadora do projeto. Aliás, poderíamos dizer esta não se rege propriamente por uma métrica, enquanto dimensão modular. Ainda assim, ao a percorrermos, podemos igualmente sentir um ritmo sugerido pela sucessão dos espaços largos e estreitos, reforçada pela sua iluminação, sendo os espaços largos iluminados naturalmente por pátios, em contraste com a sua ausência nos espaços estreitos.

Por outro lado, é notória a necessidade do movimento do corpo no espaço para a compreensão dos diferentes momentos do projeto, sendo esta evidente desde o momento de entrada na propriedade, no qual é revelado o pátio de entrada, impercetível desde o exterior. Fenómeno este que se repete em outros momentos ao longo da casa: na entrada do átrio dos quartos, onde se revela a disposição da zona privada da casa; na entrada nos quartos ou no átrio que antecede a sala e a cozinha, onde se revela o pátio central; bem como na entrada da sala e cozinha, onde se revela o pátio principal.

Esta revelação paulatina da casa suscita a quem a percorre tanto a curiosidade como o espanto – emoções estas tão necessárias para a sua saúde física e psicológica do indivíduo, uma vez que são responsáveis pelo seu interesse sobre as coisas. Este sentimento é também potenciado pelo modo como os pátios são relevados, sendo estes dispostos numa sequência em crescente, guardando o de maior dimensão e, por isso, o com maior potencial, para o final.

5 Analogia referida por Souto de Moura, "*(…) estou de acordo com o Zoning, porque estou de acordo com uma certa ordem onde há clareza, mas não estou de acordo com a auto-suficiência das partes do zoning. A cidade medieval tinha Zoning ultra exagerado (…) pois não há zoning maior do que dizer: Ali trabalham os caldeireiros, ali os correeiros, etc (…). Aquilo que apareceu como moda contra o Movimento Moderno (de criar não a monotonia mas a disparidade, de criar o Anti-zoning, o falso caus projetado) é ridículo, porque não se podem condensar milhares de anos num determinado momento, numa determinada folha de papel*", in PAIS, Paulo. "*Ambição à obra anónima*", in TRIGUEIROS, Luiz (Ed.). *Eduardo Souto Moura*, Lisboa: Blau, 2000, p. 30







51 Villa Romana (Planta), Northleigh (Reino Unido), séc. II d.c.
52 Casa Nozze d'Argento (Planta) Pompeya, séc. II d.c.
53 Casa Árabe com dois pátios, Fez (Marrocos)

PÁTIO

Abordemos, agora, o tema do pátio. Um dispositivo arquitetónico presente em tantos programas complexos, como é o caso da escola, do mosteiro, do hospital, e também da casa, uma vez que permite a articulação dos espaços de diferentes naturezas através da sua disposição em torno de um recinto regular não edificado, conferindo, não só unidade ao conjunto, mas também respeitando a particularidade das suas partes.

Por outro lado, por se tratar de uma forma arquetípica e, por isso, intemporal, este tem também a capacidade de articular não só diferentes tempos, mas também diferentes contextos, estando presente em meios tão dispares como o rural e o urbano, ultrapassando os seus conflitos circunstanciais. Ainda assim, dependendo do seu meio, vivencia e relação com o programa, este pode adquirir diferentes naturezas, tal como nos demonstrou Carlos Machado através da apresentação de quatro tipos de pátio relativamente ao programa doméstico.

Por um lado, dependendo da relação do pátio com a disposição do programa, Carlos Machado distingue a casa como sendo *centrífuga* ou *centrípeta*, podendo, a nosso ver, estes conceitos serem extensíveis aos seus respetivos pátios, uma vez que, tal como se constatará no projeto desta dissertação, a casa pode apresentar estes dois tipos de espaços. Quando o pátio é encarado como um "*(…) local de recepção ou átrio ao ar livre, muitas vezes ligado à entrada da casa (…)*"[1], em torno do qual são agregados os diversos corpos do programa, e quando estes abrem predominantemente para o exterior, o pátio adquire uma força *centrífuga* sob o projeto, como é próprio da villa romana. Solução esta que apenas faz sentido num contexto desafogado, como é próprio do meio rural, onde a casa pode-se abrir livremente para o exterior de modo a tirar partido da paisagem. Por oposição, quando os compartimentos da casa se abrem maioritariamente para o pátio, este exerce uma força *centrífuga* sobre o conjunto, como é o caso da casa romana com átrio e peristilo[2]. Solução esta própria do meio urbano onde, devido à sua elevada concentração construtiva, a casa apresenta uma frente de rua reduzida e uma maior necessidade de salvaguardar a sua privacidade, apenando para uma solução mais introvertida.

No caso do pátio centrípeto, por existir uma maior relação com o espaço interior coberto, este pode ser também definido de acordo com a sua vivencia. Como tal, quando não existe uma intensão utilitária, sendo o pátio unicamente encarado como uma extensão visual do espaço interior, este adquire um carácter *contemplativo*, tal como acontecia nos peristilos da casa romana, onde a circulação era feita ao seu redor. Quando o pátio é concebido como um prolongamento da vivencia doméstica interior, este adquire um carácter de *habitado*, podendo ser mobilado como era comum no pátio da casa árabe[3].

1 MACHADO, Carlos (2021) op. cit., p. 294
2 Ib., p. 294
3 Ib., p. 295









54 Souto de Moura, Casa em Alcanena, 1987-92
55 Souto de Mouta, Casa em Llabià, 1996-05
56 Souto de Moura, Casas-pátio em Matosinhos, 1993-98
57 Souto de Moura, Casa na Serra da Arrábida, 1994-02

LINGUAGEM

Para que um projeto seja dotado de coerência, torna-se necessário que este seja pensado sob um mesmo conjunto de códigos compositivos, responsáveis pela expressão da ideia ao nível da aparência. Conjunto este de códigos comummente designado pelo conceito de *linguagem*.

"*Esta moda de fazer os edifícios metálicos para depois os cobrir de pedra, ou de madeira (…) é perverso (…) porque é contra natura. Estou convencido que se vai voltar à adequação dos materiais, dos sistemas construtivos e da linguagem, porque não são independentes.*"[1]

No entanto, tal como refere Souto de Moura, para que um projeto seja dotado de naturalidade e, com isto, de autenticidade, não basta que a sua linguagem seja coerente, sendo importante que esta reflita o seu sistema construtivo. Como tal, torna-se necessário clarificar os tipos de sistemas construtivos vigentes, de modo a melhor compreender as linguagens a estes associados.

Segundo Andrea Desplazes, podemos resumir qualquer sistema construtivo a dois tipos de construção – *construção sólida ou construção em filigrana*[2] – sendo estes também designados respetivamente por construção maciça ou parietal e pontual ou porticada, estando tais designações relacionadas com o elemento estrutural basilar de cada um – no caso do primeiro, a parede maciça e, no segundo, o pilar e a viga.

Por uma questão económica, tal como no contexto do projeto desta dissertação, muita da construção portuguesa opta pelo sistema construtivo pilar e viga, derivado do protótipo "Dom-ino", reduzindo a sua estrutura a um esqueleto, aproximando-se, deste modo do sistema construtivo porticado. No entanto, quando observamos a sua aparência, esta remete para uma construção maciça, uma vez que a estrutura em esqueleto é ocultada sob uma parede homogénea, sendo os seus intervalos preenchidos com um material mais barato, como é o caso do tijolo.

Por outro lado, devido às exigências construtivas necessárias ao conforto do espaço interior (como é o caso do isolamento térmico e da impermeabilização), a separação entre aparência e estrutura torna-se atualmente uma realidade inevitável, ainda mais no programa doméstico onde o conforto apresenta um papel essencial. Como consequência, *as pedras já não sabem ser pedras*[3], tal como referiu Souto de Moura, uma vez que perderam a sua qualidade estrutural que ao longo da História apresentaram, sendo a sua aparência resultado de um artifício.

No entanto, porque a linguagem deve estar adequada à estrutura de modo a conferir autenticidade ao projeto, e porque o projeto desta dissertação é encarado enquanto

1 MAZA, Ricardo Merí de la (ed.). "*TC Cuadernos #64: Eduardo Souto de Moura – obra recente*". Valência: Generales de la Construcción, 2004, p. 231
2 DESPLAZES, Andrea (ed.). "*Constructing Architecture: Materials Processes Structures – A HandBook*". Basel: Birkhäuser – Publishers for Architecture, 2005, p. 14
3 ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni. "*Eduardo Souto de Moura*". Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 365

exercício académico, priorizou-se a autenticidade face ao custo de obra, tendo-se optado pela utilização de um sistema parietal, de modo a adequar-se à linguagem local.

Relativamente ao sistema parietal, este tem como elemento base a parede maciça, construída através de cofragem ou pela da sobreposição de pedras ou materiais modulares pré-fabricados. Como consequência, no sistema parietal, a definição do espaço é priorizada em relação à sua estrutura, não só porque através da ereção de uma parece estrutural é possível definir diretamente o espaço interior (ao contrário o sistema porticado, onde o mesmo só acontece através de um elemento construtivo complementar à estrutura), mas também porque, devido à sua aparência sólida, plástica e homogénea, a métrica estrutural é facilmente encoberta. Relativamente a conceção do espaço interior, esta tem por base a célula individual, sendo o projeto definido ou por um conjunto de células e/ou pela subdivisão de uma única. Por fim, quanto ao tipo de aberturas, estas são concebidas como um buraco subtraído à parede, sendo a sua dimensão limitada pelo facto de enfraquecer a estrutura. Por outro lado, é comum o seu desenho recorrer à proporção como princípio orientador.

"*E esse conceito do muro puro e duro isolado e com efeito pictórico poderia existir noutra maneira, e então daí as caixas*."[4]

Abordando agora as linguagens associadas à construção parietal, estas podem ser resumidas em dois tipos – caixa e muro – tal como é possível observar na obra de Souto de Moura.

Por um lado, numa vertente tradicional do sistema parietal, associada à ideia de cabana e, como consequência, à casa existencialista e fenomenológica, temos o caso da casa na Serra da Arrábida, cujo projeto é definido por um conjunto de células identificáveis como *caixas*. Perceção esta concebida pelos espaços recuados entre os volumes principais, bem como pelo facto da cércea destes volumes elevar-se da relativa à volumetria dos espaços de circulação. Por outro lado, também o facto das aberturas se afastarem das esquinas, reforça a leitura de caixa. Relativamente à relação das janelas com a espessura da parede, estas são dispostas numa posição intermédia, reforçando, pelo exterior, a qualidade monolítica do conjunto e permitindo que o caixilho de correr possa ser oculto no interior da parede.

Por outro lado, temos a casa em Llabià que, à semelhança do caso anterior, o seu todo também é entendido como um conjunto de *caixas*, sendo esta perceção possível pelo intercalar de volumes de um piso e dois pisos, e pelos segundos se encontrarem mais recuados em relação aos primeiros. Relativamente ao sistema de aberturas, esta diferencia-se da casa na Serra da Arrábida, pelo facto de se localizarem nas esquinas dos volumes. Conceção esta construtivamente mais exigente, uma vez que rompe com o momento onde o esforço estrutural é maior – o canto. Por outro lado, esta solução confere leveza ao conjunto, uma vez que dissolve pontualmente não só a tensão associada ao canto, mas também a tradicional leitura de caixa inerente ao arquétipo da cabana. Como na sua maioria as janelas são de

4 Apud. BARBOSA, Joana. "*O Detalhe Mínimo na Obra de Eduardo Souto de Moura*". Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2006. Prova Final para Licenciatura em Arquitectura, p. 95, in MOREIRA, Bruno Miguel da Silva Carvalho. "*Forma e Estrutura na obra de Eduardo Souto de Moura: Oito Tópicos de Arquitectura: a contradição como parte do projecto*". FAUP: 2007. Prova Final de Licenciatura, Prof. Responsável Carlos Machado

correr, mais uma vez, estão são dispostas numa posição intermédia em relação à espessura da parede, de modo a ser possível a sua ocultação na parede, reforçando, com isto, o carácter monolítico do conjunto.

No entanto, a expressão da estrutura parietal não se limita exclusivamente à figura da caixa, podendo também expressar-se sob a forma de muro, como é exemplo a casa em Alcanena. Linguagem esta mais afastada do arquétipo da cabana, tornando-se necessário um maior número de artifícios para a sua conceção.

Por um lado, a nível compositivo, esta dissolve o conceito tradicional de caixa, sendo o seu conjunto percebido como um conjunto de planos, tanto opacos como transparentes que se vão intercalando, de modo a enfatizar a leitura de cada muro. Esta leitura é reforçada pelo facto dos planos de vidro se encontrem recuados em relação à face do muro. E para que a leitura do plano de vidro seja bem conseguida, torna-se necessário ocultar a testa da laje e as paredes divisórias interiores da face envidraçada. Solução esta artificiosa, uma vez que, tanto a laje como as paredes não desaparecem, encontrando-se apenas recuadas. Como consequência deste conjunto de fatores, a janela é colocada numa posição intermédia da parede exterior. Noutras situações, como é o caso das casas-pátio em Matosinhos, a laje encontra-se evidenciada, sendo encarada como um muro horizontal, similar a uma tampa.

Um outro aspeto que distancia a linguagem do muro do conceito de cabana é o facto desta ambicionar a dissolução do limite entre o espaço interior e o exterior. Ilusão esta conferida tanto pela extensão do plano de vidro aos limites do espaço interior (chão, teto e paredes), como pelo facto dos muros se estenderem do interior para o exterior com o mesmo material. E como as exigências do espaço interior são diferentes das do exterior, torna-se necessário recorrer ao artifício, bem como à sua evidência de modo a conjugar estas duas realidades sem cair na mentira, tal como praticado na casa em Alcanena.

Nesta, os muros são constituídos por dois materiais, um relativo à estrutura (reboco) e outro à componente pictórica (pedra ou tijolo), uma vez que, atualmente, por uma questão de consistência estrutural e de modo a cumprir com a exigência térmica do espaço interior, não é possível construir muros com um só material, tal como Souto de Moura assim referiu[5]. E embora, em certos pontos de vista, o muro aparente assim o ser, esta ilusão é evidenciada nos seus topos, expondo a complexidade do seu sistema construtivo.

Por outro lado, também a continuidade do muro se trata de um artificio, uma vez que, de modo a impedir a existência de ponte térmica, existe uma quebra do acabamento do muro ao nível do caixilho. Quebra esta impercetível, assumindo-se como uma mentira necessária[6].

5 "*Podemos adiar, forçar, mas um só muro unitário de pedra com 20 centímetros de espessura não pode responder ao comportamento diferente dos materiais no exterior, no interior, na pele e na estrutura, (…)*". ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni (2006) op. cit., p. 365

6 "*(…) e há ainda a maldita ponte térmica a resolver, que nos obriga a mentir e estar sempre a mudar.*" *Ib.* p. 465









58 | 59 Álvaro Siza, Casa Vieira de Castro (Frente da casa), 1984-94
56 Álvaro Siza, Casa Vieira de Castro (Tardoz da casa), 1984-94
61 Álvaro Siza, Casa Vieira de Castro (Sala de estar), 1984-94

"*(…) hoje as necessidades do programa, estrutura, equipamento mecânico e expressão, mesmo em edifícios isolados em contextos simples, são diferentes e conflitivas de um modo antes inimaginável. (…) Dou as boas-vindas aos problemas e exploro as incertezas. Ao aceitar a contradição e a complexidade, defendo tanto a vitalidade como a validez.*"[7]

Até agora, observamos casos cujo projeto apresenta, de um modo geral, um único tipo de linguagem. No entanto, tal como Robert Venturi assim referiu, devido à "*(…) riqueza e ambiguidade da experiência moderna, (…)*", em conjunto com a necessidade de conjugar, em arquitetura, os tradicionais elementos *vitruvianos – firmitas*, *utilitas* e *venustas* – mesmo em contextos simples, existe a possibilidade do projeto se deparar com questões conflitivas às quais precisa de mutuamente dar resposta, concluindo Venturi que, atualmente "*(…) os arquitetos não podem permitir ser intimidados pela linguagem puritana moral da arquitetura moderna*"[8]. Deste modo, torna-se natural a necessidade de recorrer a mais do que uma linguagem, de modo a desenvolver soluções comprometidas e integradoras das questões do seu contexto. Soluções estas híbridas, complexas e, por vezes, contraditórias.

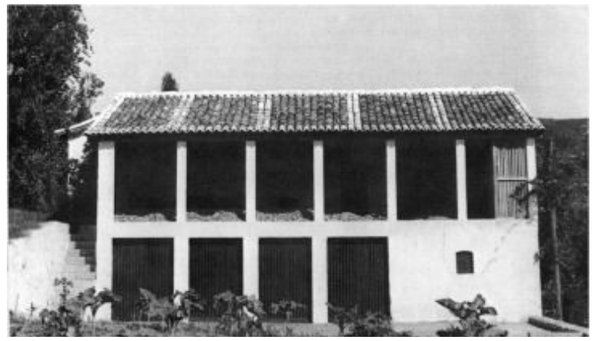
Como exemplo de um projeto de estrutura parietal onde esta realidade se aplica, podemos destacar a casa Vieira de Castro, projetada por Álvaro Siza, segundo a qual podemos identificar características relativas tanto à linguagem de caixa, como de muro.

Por um lado, ao nível da volumetria, numa primeira impressão, destaca-se um volume principal relativo ao segundo piso e parte do primeiro, conferindo à casa uma ideia de caixa compacta, própria do arquétipo da cabana. No entanto, numa análise mais atenta, podemos identificar um conjunto de outros volumes menores a agregados a este, permitindo, não só utilizar as suas coberturas como espaços de varanda e terraço, mas também criando espaços exteriores cobertos de transição na frente da casa. Por outro lado, também o volume principal se afasta da forma paralelepipédica ou cúbica e, com isto da imagem pura de caixa, deformando-se de modo a adaptar-se à organização do programa e à criação de varandas cobertas no piso superior. Para além disto, na frente da casa, quando em contacto com o chão, este volume principal dilui-se numa parede, aproximando-se de uma linguagem de muro.

Ao nível das aberturas, podemos igualmente constatar este carácter de linguagem híbrida, uma vez que, embora pelo exterior a maioria dos vãos aparentem ser uma abertura pontual na parede, pelo interior constatamos que, em muitos dos casos, estes encontram-se ancorados a um ou mais dos limites do espaço, aproximando-se, mais uma vez da linguagem do muro, como é o caso da janela da sala de estar associada ao espaço da piscina. Solução esta motivada pela procura de uma "*(…) relação da casa com o espaço exterior decididamente mais livre, mais aberta e prolongada*" quando comparada com outras casas projetadas pelo arquiteto[9].

7 VENTURI, Robert. "*Complejidad y contradicción en la arquitectura*". 2° ed. Barcelona: Gustavo Gili, p. 25
8 *Ib.* p. 25
9 SIZA, Álvaro. "*Imaginar a Evidência*". Coimbra: Edições 70, 2022, p. 39

CONCRETIZAR





62 Casa de lavoura minhota
63 Souto de Moura, Edifício Sra. da Luz 2016

[DA RAZÃO]

"*Para lá de todas as conclusões que se poderão tirar do 'Inquérito' será nesta espantosa 'coincidência' que a Escola do Porto vai encontrar o seu húmus: a racionalidade espontânea da arquitectura em consonância com a erudição do programa racionalista*"[1].

No alinhamento de Fernando Távora, não podemos considerar o gosto como um princípio metodológico viável na prática do projeto, uma vez que, por ser subjetivo, dificulta a discussão das decisões a tomar em projeto[2]. Para além disso, tal como a moda, o gosto também é mutável[3], ao contrário da arquitetura. Como tal, se um projeto é regido pelo gosto, torna-se natural que facilmente se torne obsoleto. E quando o gosto se rege por modas desconexas da natureza do sujeito, as formas que deste resultam *nada podem dizer de sincero ao seu espírito*, tornando-as vazias de sentido.

"(…) projetar, planear, desenhar não deverão traduzir-se para o arquiteto na criação de formas vazias de sentido, impostas por capricho da moda ou por capricho de qualquer outra natureza. As formas que ele criará deverão resultar, antes, de um equilíbrio sábio entre a sua visão pessoal e a circunstancial que o envolve (…)." [4]

Através desta abordagem, Fernando Távora apela a uma conceção do projeto baseada em fatores de maior objetividade, mais lógicos e, por isso, mais fáceis de averiguar a sua validade, destacando a circunstância como elemento base sob o qual a visão pessoal do arquiteto deve partir.

Das três condicionantes circunstanciais inicialmente referidas, é de destacar a importância do lugar para a fundamentação do projeto, pois comporta em si as duas outras – sujeito e programa. O lugar não só apresenta valores partilhados pelo sujeito, como também os converte em programa já organizado, formalizado e materializado, justificando a importância atribuída ao lugar por parte da *Escola do Porto*. Tema este pelo qual esta ficará conhecida[5], ganhando notoriedade com a sua participação no projeto SAAL.

1 FIGUEIRA, Jorge (2002) op. cit., p. 49
2 TÁVORA, Fernando (2015), op. cit., p. 57
3 Ib., p. 57
4 Ib., p. 74
5 *"(…) começa a emergir a questão que se demonstrará central nos quarenta anos sucessivos: o problema da auscultação do contexto, do projecto como diálogo com o contexto enquanto forma depositada da história do lugar específico."* In, FIGUEIRA, Jorge (2002) op. cit., p. 40

"*Assim, era "levada à letra" a manutenção das relações de identidade com o local e a reafirmação do direito à cidade. De forma quase programática, essa foi uma premissa metodológica muito evidente, por exemplo, nas operações do SAAL-Norte.*"[6]

Tal como já referido, para interpretar o lugar, torna-se necessário recorrer a uma abordagem multidisciplinar, através de matérias tanto relativas à arquitetura, desde o urbanismo à construção, como relativas às ciências sociais, ou mesmo as ciências exatas às quias a forma necessariamente se tem de submeter. Tratam-se de matérias que conferem objetividade à prática do projeto, qualificando-a, indo ao encontro de uma das premissas fundamentais do racionalismo moderno – a existência de uma *justificação racional* para as formas arquitetónicas baseada nas leis da ciência[7]. Máxima esta que pretendeu contrapor a "'*tendência para a imitação do vocabulário, que se explica pelo vazio teórico que caracteriza a formação de atelier*'"[8], associado ao sistema de *Beaux-Arts*, limitando assim, uma forma baseada no "bom gosto".

Esta preocupação pela fundamentação da conceção do projeto refletiu-se no projeto pedagógico da Escola com introdução do *currículo moderno,* através da incorporação de um conjunto de disciplinas das "*(…) ciências exatas e das ciências socias e humanas*" no curso, sendo o 1º ciclo do plano de estudos caracterizado por uma "*(…) forte formação científica de carácter teórico-prático*", e o 2º e 3º ciclo pela "*(…) aposta numa disciplina de projeto (…)*" em articulação com disciplinas como Urbanologia e Construção[9]. Deste modo pretendia-se orientar o exercício da arquitetura enquanto síntese da análise de vários saberes.

De modo a articular as novas áreas disciplinares, de natureza científica, introduzidas pela *Reforma de 1957*, com o exercício de conceção, inicialmente vários dos professores e alunos da ESBAP basearam o seu método de trabalho no que ficou conhecido comumente como método Manchester. Método este definido por quatro etapas – 1. *Acumulação de dados*; 2. *Isolamento de um conceito geral ou forma*; 3. *O desenvolvimento da forma até ao projecto final*; e 4. *Apresentação do projecto final* –, sendo a sequência de trabalho de caris linear, uma vez que a passagem de uma fase para outra só era admitida quando os objetivos da fase anterior estivessem esgotados[10].

Também Álvaro Siza, enquanto docente da ESBAP aplicou na sua prática pedagógica este método de trabalho, tendo ensaiado, sob a orientação de Nuno Portas, um método subsidiário do *método de Manchester*. Esta experiência colocou em evidência as limitações deste método, nomeadamente, a excessiva sobrevalorização da racionalização no ato de conceção e a sua excessiva rigidez e compartimentação estrutural resultante de uma progressão definida *a priori*[11].

No seguinte ano letivo, Álvaro Siza formula e coloca em prática um novo método de trabalho, onde a "*(…) hipótese de solução, em termos globais, era tanto ponto de partida como o estudo que gradualmente ia aumentando de densidade de toda a espécie de problemas (…)*"[12].

Deste modo, Álvaro Siza expõem uma nova sequência metodológica capaz de se adaptar ao funcionamento desordeiro da mente humana – ferramenta essencial à prática do projeto que, tal como o próprio, "*(…) não funciona linearmente, mas de modo mais sincrético, em curvas ou zig zags (…)*[13]. Um método capaz de combinar o pensamento lógico, com o pensamento intuitivo, através de um complexo diálogo interdisciplinar e um contínuo exercício de análise, síntese e crítica desenvolvido em paralelo[14].

Para além da necessidade de fundamentar o projeto tendo por base um conhecimento científico, também se encontra associado ao ideal racionalista moderno os conceitos de verdade e de autenticidade na arquitetura. Termos estes também atribuídos à Escola, sendo esta caracterizada pela "*(…) Procura da 'realidade', da 'verdade', daquilo que é 'autêntico' e está 'enraizado' (…)*"[15].

Para assegurar a verdade, Viollet-le-Duc referia que, em arquitetura, só era possível através de dois modos: pelo programa, cumprindo *exata e simplesmente as condições impostas pela necessidade*; ou pela construção, através do uso dos *materiais de acordo com suas qualidades e propriedades*, considerando as *questões puramente artísticas de simetria e forma aparente como condições secundárias na presença de nossos princípios dominantes*[16].

6 BANDEIRINHA, José António. "*O processo SAAL e a arquitectura no 25 de Abril de 1974*". Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007, p. 254
7 COLLINS, Peter. "*Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución: 1750-1950*". trad. Ignacio de Solá-Morales Rubió. 4ª ed. Barcelona: Gustavo Gil, 1981, p. 203
8 Apud. PORTAS, Nuno, "*Arquitectura: Contribuições para o Ensino*", in PORTAS, Nuno, *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*. Porto: Série 2. Argumentos, FAUP publicações, 2005b [1964], p. 358, in PAULINO, Raquel (2013), op. cit., p. 51
9 PAULINO, Raquel (2013), op. cit., p. 66
10 Ib., p. 93-94
11 Ib., p. 96
12 Ib., p. 96
13 Apud. SIZA, Álvaro. "*Salvando las turbulências: entrevista com Alvaro Siza, Alejandro Zaera*". El Croquis 68/69, 1994, p. 11, in FIGUEIRA, Jorge (2002) op. cit., p. 82
14 PAULINO, Raquel (2013), op. cit., p. 97
15 GOMES, Paulo Varela. "*Acerca do Passado – Acerca do Presente*". Páginas Brancas II. Jaime Eusébio. Porto: A.E. F.A.U.P, 1991, p. 21
16 FRAMPTON, Kenneth. "*História Crítica da Arquitetura Moderna*". trad. Jefferson Luiz Camargo. 1ª ed. São Paulo:

Relativamente à resposta ao programa, podemos compreender a sua eficácia através da premissa funcionalista segundo a qual só se justifica o uso de formas que unicamente satisfação as necessidades de uma determinada circunstância, baseando-se no princípio da teoria da *Seleção Natural* de Darwin que toda a forma antiquada é naturalmente eliminada pela natureza[17].

Por sua vez, a redução da forma arquitetónica à sua utilidade igualmente se reflete na premissa racionalista segundo a qual a salvaguarda da integridade tectónica só é possível através da aproximação da forma à sua estrutura[18], sendo a estrutura a expressam essencial da forma. Com isto, a forma tende a aproximar-se do *tipo* enquanto *conceito que descreve uma forma estrutural*, remetendo para a importância do seu estudo como técnica de apuração da racionalidade em arquitetura.

Como consequência, a forma racional terá sempre por base a *contenção,* tanto para com o outro, através da *discrição,* remetendo para a relação com o contexto (particular), como para consigo mesmo, através da *sobriedade,* remetendo para o seu estado original, e por isso verdadeiro-racional (universal). Princípios estes formais atribuídos por Alves Costa à *Escola do Porto*[19].

Tal como o *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* o demonstrou, este conjunto de princípios racionalistas não se limitam a um legado internacional, próprio do movimento moderno, estando também presentes na arquitetura vernacular do país. Facto este basilar para a fundamentação de uma *terceira via* por parte da *Escola*[20].

"*Nós ficávamos muito contentes, muito satisfeitos, quando encontrávamos expressões de arquitectura popular que tinham semelhanças com aquilo que nós achávamos que era a arquitectura moderna. (…) Construções elementares, muito simples, muito racionais, muito lógicas*"[21].

No contexto português, ao contrário do movimento moderno, a elementaridade da forma surge como resposta às necessidades mais urgentes de um povo com grandes limitações económicas e sociais[22], e não como agente de qualificação arquitetónica, evidenciando a importância do lugar enquanto fundamentador das opções construtivas, remetendo as suas construções para as condições particulares de cada local, tais como o clima ou os recursos neste disponibilizados. Fatores estes que obrigavam à execução muito simples das construções, tanto programática como construtivamente, remetendo para a autenticidade formal defendida por Viollet-le-Duc.

"*E, de caminho, ver-se-ia também que o bom povo português sempre fora naturalmente 'racionalista', isto é, sempre dera as formas que o clima e economia, as técnicas ou o programa funcional pediam*"[23].

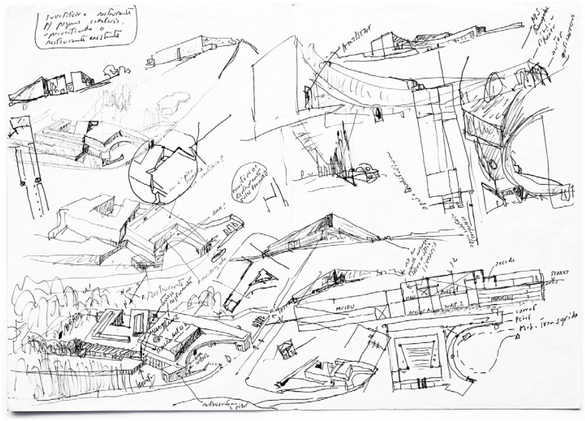
Esta evidência comprovada pelo *Inquérito*, não resultou de uma conclusão à posteriori por parte das equipas, mas sim do mote para a investigação, através de um olhar dirigido, expresso pela escolha dos exemplares e seu modo de apresentação, tal como refere Fernando Távora,

"*(…) a leitura que se fazia da arquitectura popular era uma leitura baseada nos padrões do chamado modernismo, que eram os padrões que nos levaram a fazer o Inquérito e a escolher determinados exemplares. Havia ali uma clara fundamentação baseada na crítica corbusiana e que levava à escolha do material que melhor satisfazia essa crítica. O que se encontra no Inquérito são os exemplos que os arquitectos consideravam mais modernos*"[24].

Através desta leitura *vertical*, expõem-se o carácter banal da racionalidade enquanto aspeto contínuo e, por isso, intrínseco à disciplina da arquitetura, conferindo-lhe a versatilidade de orientar a prática projetual independentemente do seu contexto, em especial, quando o caso exige uma conciliação dicotómica (local-global, passado-presente, rural-urbano). Por outro lado, "*Encontra-se modernidade no 'antigo' e reconhece-se ancestralidade no Moderno*"[25], comprovando a eficácia da erudição do programa moderno como continuação da arquitetura vernacular portuguesa, sempre que salvaguardando as necessidades próprias da sua circunstância.

Martins Fontes, 1997, p. 69
17 COLLINS, Peter (1981), op. cit., p.154 e 155
18 Ib., p. 203
19 COSTA, Alexandre Alves (2007), op. cit., p. 247
20 "*O Inquérito é, por isso, uma experiência fundadora e legitimadora para a Escola do Porto. O uso do racionalismo ganha um suporte cultural (…)*". FIGUEIRA, Jorge (2002) op. cit., p. 49
21 LEAL, João. "*Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos: Estudos sobre Arquitectura Popular no Século XX Português*". Porto: Fundação Marques da Silva, 2009. Conferência Arquitecto Marques da Silva 2008. p. 42

22 Sobre a arquitetura portuguesa, Alves Costa refere que "*O sentido de eficácia que a caracteriza é resultado do reconhecimento das próprias limitações de natureza económica e social e da urgência das necessidades*", in COSTA, Alexandre Alves (2007), op. cit., p. 230
23 FIGUEIRA, Jorge (2002) op. cit., p. 49
24 LEAL, João (2009) op. cit., p. 42-43



64 Álvaro Siza, "Desenho de conceção do Museu de Serralves", 1991

[DA EXPERIÊNCIA]

"*Verifica-se aqui esta questão um pouco ambígua: por um lado, a Arquitectura é uma criação artística e, portanto, está sujeita a um envolvimento mais intuitivo do que racional; mas por outro lado, não dispensa o conhecimento tecnológico que permite viabilizar a ideia*"[1].

Abordar método em projeto, particularmente em arquitetura, será sempre uma tentativa de conciliação entre a prática artística e científica.

Por um lado, por apresentar uma componente de conceção-criação, o ato de projetar terá sempre por base a atividade artística, com toda a sua incerteza própria da impossibilidade de sistematizar, na sua totalidade, um método. É de natureza caótica, regida por um saber inconsciente enquanto *sabedoria*[2].

Por outro lado, a componente científica apresenta igualmente notoriedade em diversos momentos do método de projetar: na conceção do projeto, enquanto ato de "*(…) assumir-se e logo defrontar-se*"[3], possível através do exercício de verificação-refutação próprio do método científico[4]; bem como, no caso da arquitetura, na sua fundamentação, tanto na sua vertente técnica, uma vez que é o "*(…) conhecimento tecnológico que permite viabilizar a ideia*"[5], como na sua vertente analítica das condicionantes do projeto.

Para Joaquim Vieira, no método de projeto, torna-se necessário que o método científico tome domínio sobre o artístico, uma vez que ao científico se associa a capacidade de racionalizar e concretizar a irracionalidade própria do método artístico, complementando-se. Deste modo, a atividade artística toma consciência da limitação do seu atuar, com o objetivo de corresponder ao ritmo exigido pela sociedade[6].

No entanto, o ato de conceber uma ideia, enquanto momento crucial do processo projetual, tal como refere Alves Costa, é *inexplicável do ponto de vista prá-*

1 COSTA, Alexandre Alves, in SILVA, Ana (2022), op. cit., p. 16
2 "*De facto, dado que o património teórico desses conhecimentos [artísticos] é tão parco e tão pouco consciente, (…)*"; "*Todos sabemos, realmente, que a actividade artística se desenvolve através de uma sabedoria – um conhecimento por analogia – e bem pouco pela sistematização dsse saber, (…)*", in VIEIRA, Joaquim (1995), op. cit, p. 18
3 Ib., p. 94
4 MORIN, Edgar (1977-1986), op. cit., p. 30
5 COSTA, Alexandre Alves, in SILVA, Ana (2022), op. cit., p. 16
6 VIEIRA, Joaquim (1995), op. cit, p. 72

tico, recorrendo-se a um conhecimento mais intuitivo que racional[7] e, por consequência, a dominância da componente artística sobre a científica nesta fase. Premissa esta essencial para uma prática livre de condicionantes pré-concebidas, potenciando não só o surgimento de um maior número de ideias, como também assegurando a autonomia disciplinar, no caso da arquitetura, relativamente às matérias científicas e humanas. Questão esta basilar para a defesa da componente artística no projeto pedagógico da Escola desde a contestação à *Reforma de 1957* até à integração do curso de Arquitetura na Universidade do Porto.

Ao se encarar a conceção em arquitetura como um exercício artístico, introduz-se um nível de insegurança que, segundo Alves Costa, só pode ser colmatada pelo exaustivo ato de experimentar, uma vez que "*(…) onde escasseiam as certezas têm direito, cientificamente, as hipóteses*."[8]

Deste modo, a experimentação trata-se de um elemento comum tanto ao método artístico como científico, atuando como conciliadora destas duas vertentes e assegurando a fundamentação da prática artística.

Para que a experimentação seja eficaz na prática projetual, deve ter como objetivo a formulação de sínteses informadas pelas diferentes disciplinas intervenientes no campo da arquitetura, de modo a fundamentá-la, tal como ficou explícito com a introdução do ensino moderno[9]. No entanto, ao contrário deste modelo pedagógico, cuja síntese resultava de uma análise prévia sob uma sequência linear e direta, a *Escola*, ao longo da sua experiência pedagógica, veio a defender o recurso à análise tendo por base as dúvidas provenientes do exercício de conceção, tal como ficou explícito com a participação do *coletivo* no SAAL, consequência da urgência de resposta pelo projeto[10].

Com a realização do quarto *Encontro do Curso de Arquitectura*, este princípio metodológico surge refletido na estrutura curricular do curso, tendo-se introduzindo a temática da organização do espaço através do exercício prático no 1º ciclo de estudos, para além da atividade analítica até então desenvolvida[11]. Tal proposta deveu-se essencialmente ao contributo de Álvaro Siza, em 1978, na Assembleia de Representantes do Curso de Arquitectura da ESBAP, tendo salientado a importância do exercício de síntese desde o início da formação de arquitetura como condição necessária para a salvaguarda da autonomia disciplinar[12]. Ao encontro desta premissa, em 1983, na tomada de posse do seu Concelho Científico decorrente da integração do curso de Arquitectura da ESBAP na Universidade do Porto, Fernando Távora, alerta para a necessidade do arquiteto ser dotado de "*(…) síntese criadora com capacidade da inteligente análise (…)*"[13], admitindo, com isto, a importância da análise quando dirigida às questões levantadas pelo exercício de síntese.

O princípio desta abordagem pedagógica (e também projetual), em muito se assemelha à praticada na Bauhaus, cujo plano de estudos este iniciava-se com um curso preparatório de seis meses, unicamente no trabalho oficinal, no qual o estudante era sujeito à "*(…) experiência primitiva com materiais e instrumentos de toda espécie (…)*"[14] e, só após esse primeiro contacto, estudante era introduzido ao conhecimento teórico, de cariz científico, relativo às leis do mundo físico, de modo a orientar o trabalho manual nos três anos seguintes, relativamente a uma das áreas por ele escolhido[15]. Abordagem esta que, aos olhos de Gropius, permitiria uma maior contribuição "*(…) para continuar a autêntica tradição do que qualquer ensino na imitação de formas e estilos antigos*" , até então praticado nas academias.

Através da experiência, prioriza-se o contacto com os temas essenciais da disciplina, nomeadamente, segundo Gropius, os relativos ao pensamento tridimensional[17], sendo possível destacar o espaço e sua execução – a construção. Temas estes associados à *Escola do Porto*. Por um lado, o espaço enquanto matéria-prima do arquiteto, sendo o seu trabalho a organização do mesmo, tal como referiu Fernando Távora[18]. Por outro lado, a importância dada à construção no curso, estando articulada disciplinarmente desde o ensino moderno com as cadeiras de projeto, de modo a "*(…) desenvolver métodos que não iludam a complexidade do processo de projectar*",

7 "*Já o acto de projectar, que tem que ver com a criação artística, é inexplicável do ponto de vista prático (…). É com intuição que se começa a trabalhar*", COSTA, Alexandre Alves, in SILVA, Ana (2022), op. cit., p. 15.
8 COSTA, Alexandre Alves (2007), op. cit., p. 19
9 PAULINO, Raquel (2013), op. cit. p. 72
10 "*Mais distanciado, remetia agora a urgência específica dos projectos SAAL para um filão de continuidade metodológica com o carácter intemporal das especificidades da Arquitectura portuguesa - 'Empirismo e bom senso, a teoria e o modelo brotando da prática sempre mais urgente, como sempre em Portugal'*, in BANDEIRINHA, José António (2007), p. 236
11 "*Assim, no 1.º ciclo, apesar das alterações programáticas introduzidas, mantinha-se a sua natureza propedêutica, definindo-se como novo objectivo a introdução à problemática geral da organização do espaço, assim como a introdução ao método e aos instrumentos de suporte à prática de projeto. A par da já explorada actividade analítica, apostava-se no desenvolvimento de uma atividade de síntese e numa convergência programática das várias cadeiras do ano, (…).*" PAULINO, Raquel (2013), op. cit., p. 548
12 Ib. p. 536
13 Ib. p. 615
14 GROPIOS, Walter. "*Bauhaus: Novarquitetura*". São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 38
15 Ib. p. 39
16 Ib. p. 40
17 "*O pensamento tridimensional é a disciplina arquitetónica básica*". Ib. 94
18 Fernando Távora refere-se ao arquiteto como o *organizador profissional do espaço*, in TÁVORA, Fernando (2015), op. cit., p. 25

tal como referiu Álvaro Siza[19].

Temas estes presentes em qualquer prática de arquitetura, independentemente do tempo e espaço e, por isso, banais e próprios à disciplina. É sobre eles que o exercício de síntese se deve debruçar, conferindo unidade à prática projetual e salvaguardando a autonomia disciplinar da fragmentação de temas científicos e humanísticos necessários a ter em conta.

Se o debruçar destes temas, por um lado, permite um exercício livre de preconceitos e aumento de possibilidades, por outro, gera um maior número de incertezas relativo à eficácia das soluções, prescindindo estas da segurança que o processo linear analítico faculta. Neste caso, a sua eficácia passa pelas sucessivas testagens próprias da experiência, onde o desenho surge como instrumento privilegiado, por parte do coletivo, para a expressão manual necessária a este processo.

"*No Porto, o instrumento que vai permitir manobrar as repetidas incertezas que toldam a autonomia disciplinar da arquitectura, (…) é o desenho.*"[20]

A abordagem do desenho para o coletivo em muito se associa ao esquiço expedito próprio do método de trabalho de Álvaro Siza, o qual permite aproximar a velocidade de concretização das ideias com o seu surgimento, conferindo uma maior fluidez ao processo.

O desenho exige a pormenorização das ideias, salvaguardando o rigor nos diferentes níveis de desenvolvimento do projeto, desde o compositivo ao construtivo, permitindo o seu domínio ao longo do processo.

No entanto, a utilidade do desenho não se restringe à produção de sínteses, sendo também uma ferramenta de análise e comunicação. Através deste é possível desenvolver uma maior compreensão do lugar a intervir ou de um determinado tema de projeto. Desenhar é observar para além dos olhos, obrigando a uma atenção redobrada sob os aspetos físicos e as inter-relações das coisas, uma vez que "*a representação é a condição para que a percepção se desenvolva.*"[21]

Após esta abordagem relativa à importância da prática experimental no exercício de projeto, torna-se claro o seu contributo para a qualificação do mesmo, permitindo uma maior liberdade de pensar e atuar e, por consequência, um alargar de possibilidades. No entanto, como já referido, torna-se também necessário o recurso à História na pratica do projeto, tanto na sua componente tanto relativa à sua condição particular – o lugar a intervir – como universal – os temas de arquitetura que o mesmo invoca. Numa primeira impressão, estas duas premissas aparentam ser inconciliáveis, gerando, um conflito metodológico ao qual a *Escola* veio a dar resposta recorrendo a uma outra ferramenta – a intuição.

"*(…) a Escola acredita-se consistente no campo da intuição como método que permite a invenção despida de condicionalismos culturais.*"[22]

De um modo sucinto, poderíamos descrever este conceito, segundo as palavras de Alves Costa, como a "*(…) apresentação de um acumular de experiências e de conhecimentos. Consiste em aplicar esse acumular de conhecimentos, que na maior parte das vezes não é consciente, a favor do exercício artístico.*"[23]

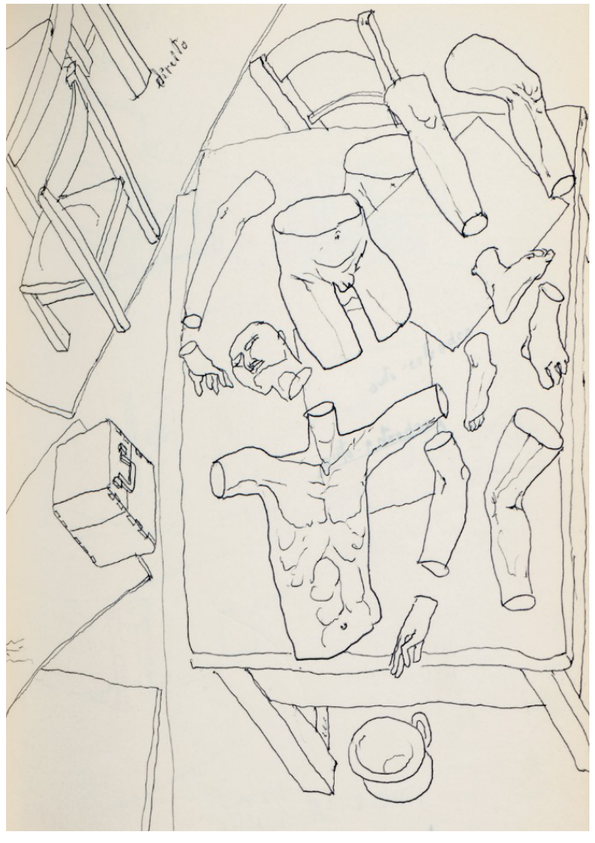
Por se manifestar através do inconsciente do sujeito, o recurso à intuição não interfere com a prática livre do projeto, própria da prática artística. Por outro lado, por remeter ao saber adquirido, permite invocar soluções e contextos próximos do contexto em questão, conferindo, orientação à conceção do projeto. No entanto, origem deste saber não tem de ser obrigatoriamente fruto de uma experiência própria, incorporando-se neste o conhecimento por outros experimentado, evidenciando o contributo da História como fonte do seu sustento.

"*O conhecimento do passado dá-nos muitas sugestões quando desenvolvemos um Projecto de Arquitectura. É o que alimenta aquilo a que chamamos de 'exercício intuitivo'.*"[24]

Por outro lado, também a experiência é matéria-prima do conhecimento histórico, sendo este o conjunto de experiências passadas, permitindo apoiar a experiência pessoal da prática do projeto numa experiência coletiva mais aprimorada, uma vez que são as "*(…) experiências somadas de muitas gerações que pouco a pouco expulsam o puramente arbitrário em favor do essencial e típico*"[25], expondo a essencialidade das soluções e, com isto a sua componente banal.

19 FIGUEIRA, Jorge (2002) op. cit., p. 92
20 Ib., p. 99
21 VIEIRA, Joaquim (1995), op. cit, p. 90

22 FIGUEIRA, Jorge (2002) op. cit., p. 81
23 COSTA, Alexandre Alves, in SILVA, Ana (2022), op. cit., p. 15
24 Ib., p. 17
25 GROPIOS, Walter, (2004), op. cit. p. 22



65 Álvaro Siza, Desenho cartaz da exposição In(Disciplina)

[DA UNIDADE]

"*(…) em toda a boa Arquitectura [existe] uma lógica dominante, uma profunda razão entre todas as suas partes, uma íntima e constante força que unifica e prende entre si todas as formas, fazendo de cada edifício um corpo vivo, um organismo com alma e linguagem próprias. (…)*."[1]

Tendo por base a experiência prática dos mestres da Escola – Fernando Távora, Álvaro Siza e Souto de Moura –, bem como a do escritório "menos é mais", pela sua capacidade de sintetizar um método de projeto e pela influência dos mestres neste (por algo Kenneth Frampton diz encontrar *Escola do Porto* no Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas[2]), é possível enunciar um outro princípio metodológico portador de banalidade – a unidade enquanto força agregadora das partes. Princípio este responsável pela aquisição de vida própria ao projeto. Um *corpo vivo* para Fernando Távora, um *animal volúvel*, aos olhos de Álvaro Siza[3].

Para que haja unidade, torna-se necessário reduzir e sintetizar o projeto a um só aspeto, à sua essência, fazendo-o reconhecível. Essência esta expressa através do conceito de *ideia* – um instrumento amplamente utilizado pelos "menos é mais" no seu método de trabalho que, levada ao seu limite, visa a simplicidade do projeto, qualificando-o[4]. Enquanto conceito que sintetiza a essência do projeto, princípio de *ideia* surge também no método de trabalho de Álvaro Siza, ainda que sem designação, alertando este para o lento processo de aproximação à mesma:

"*Lentamente, a evolução do projecto orienta-se para uma redução à essência e uma gradual aproximação à substância*"[5].

Também no processo de trabalho de Souto Moura existe o objetivo de chegar à *obra no seu ponto de vista global, unitário*, embora alerte que, para tal, torna-se necessário distanciar-se da realidade, como quem vive numa *torre de marfim*, uma vez que,

1 TÁVORA, Fernando. "*O Problema da Casa Portuguesa*", Lisboa: Manuel João Leal, 1947 (Cadernos de Arquitectura Nº1), p. 11
2 MENOS É MAIS ARQUITECTOS. "menos é mais arquitectos". Disponível em: https://www.menosemais.com/conteudo/archinews-46
3 "*Em certos momentos, o projeto ganha vida própria. Transforma-se então num animal volúvel (…)*", in SIZA, Álvaro. "*Construir*", in MORAIS, Carlos Campos (Ed.). *01 Textos Álvaro Siza*, Porto: Civilização Editora, 2009, p. 25
4 "*A ideia inicial permanece a chave de cada projeto. Uma ideia forte que permite elaborar um conceito onde se sintetize, desde início, todo o projeto*". In JORDÃO, Pedro; FARIA, Susana. "*Subversão e Regra*", in JORDÃO, Pedro (Dir.). Revista nu #06 imagem. Dezembro 2002, p. 8
5 SIZA, Álvaro. "*Essencialmente*", in MORAIS, Carlos Campos (2009) op. cit., p. 239

por vezes, o que se *deve fazer* não coincide com o que se *pode fazer*[6].

Com o aforismo a *ideia está no sítio*, Álvaro Siza denota que a ideia parte da compreensão do lugar, sempre com vista à sua qualificação através da aprimoração também da sua unidade. No entanto, a esta leitura do lugar, torna-se premente um olhar dirigido à procura de *estímulos*[7], elementos que despoletem temas de investigação de projeto, aos quais a ideia se irá alicerçar, de modo a formular um determinado ponto de vista sobre os mesmos, aproximando-se da intensão de Fernando Távora:

"*Eu prefiro que o projecto seja reconhecível porque é capaz de reflectir uma determinada posição, um conceito, (…)*"[8].

Mais do que o tema de projeto, a ideia trata-se de uma resposta a este, no entanto, o seu apuramento surge-nos descrito de duas abordagens diferentes. Para Álvaro Siza, o projeto parte da sucessiva experimentação, através do esquisso, à procura de um "*(…) arquétipo do que pode vir a ser (…)*"[9]. O surgimento da ideia é progressivo, partindo de uma "*(…) insegurança consciente e voluntária (…) em que não existe uma prévia evidência de «modelo»*", as soluções vão pelo sucessivo revelar dos múltiplos fatores circunstanciais ao projeto[10]. Por oposição, temos o caso de Souto de Moura que, tal como refere Francisco Vieira de Campos, a ideia surge como ponto de partida, no "*(…) o primeiro esquiço já tem a solução final*"[11]. tendo marcado bastante, não só Vieira de Campos, mas toda uma geração, tal como acrescenta Cristina Guedes. É a partir de uma ideia muito convicta, uma ideia forte, que se começa a projetar.

Aos olhos dos "menos é mais" a ideia surge como imagem conceitual, permitindo a observação mental do projeto enquanto objeto, "*(…) não enquanto objeto final, mas como algo que o quer ser*"[12]; como uma utopia que, embora nunca se alcance, serve de guia no processo de conceção. Ainda que esta imagem conceitual não seja condição para Álvaro Siza, é possível observar esporadicamente no seu trabalho, como é o caso do conhecido esquiço da casa Beires na relação com a sua envolvente.

Sendo a ideia a utopia do projeto, torna-se necessário um elemento intermédio que a possa converter em elemento operacional, dando assim lugar à *regra*. Esta de natureza métrica, tendo em vista a criação de uma base ordenada que resolva o projeto[13], é a mesma *lógica dominante* referida por Fernando Távora, e igualmente perseguida por Souto de Moura, de modo a partir de uma zona de conforto, permitindo uma economia de meios[14] e, consequente de tempo, salvaguardando o processo de grandes divagações.

"*Aquela minha obcecação sobre a procura da regra, a procura da ordem, a procura do racional é um pressuposto teórico para trabalhar, mas não tem um objetivo final*"[15].

Mais uma vez, ainda que Álvaro Siza não empregue o conceito de regra, este também lhe faz referência, alertando que, na prática do projeto, é necessário existir um momento onde se aplica a razão com os seus *limites* e *a sua eficácia*, de modo a libertar da nebulosa de fatores onde esta se inicia[16].

Ainda que a regra possa surgir como condicionante à total liberdade de desenho, encontrar-se sempre disponível à sucessiva crítica, revelando um conjunto de outras possibilidades e objetivando o avanço do projeto. Deste modo, mais do que condicionar, a regra liberta.

Por outro lado, através do recurso à expressão "*dominante*", Fernando Távora deixa espaço para o surgimento de uma outra lógica (não dominante) no projeto – a *contrarregra*. Conceito este designado de vários outros modos – exceção, variação, anti-regra ou subversão à regra – trata-se de um momento de perturbação da mesma.

Para que haja lugar à contrarregra, torna-se primeiramente necessário o encontro da regra. Premissa esta essencial para os "menos é mais", os quais encaram a contrarregra como uma subversão à regra, explicitando a sua relação de derivação. Na sua prática, a subversão surge como elemento necessário na resolução de

6 PAIS, Paulo. "*Ambição à obra anónima*", in TRIGUEIROS, Luiz (Ed.). *Eduardo Souto Moura*, Lisboa: Blau, 2000, p. 34
7 "*Tudo depende da possibilidade e da capacidade de encontrar estímulos – bengala difícil e definitiva do arquitecto*". In SIZA, Álvaro. "*Construir*", in MORAIS, Carlos Campos (2009) op. cit., p. 25
8 Apud. "*Fernando Távora, pensieri sull'architettura*", in Casabella, nº678, maio 2000, p.17. In MACHADO, Carlos (2021) op. cit., p. 82
9 JORDÃO, Pedro; FARIA, Susana (2002) op. cit., p. 15
10 RODRIGUES, António. "*Álvaro Siza: obra e método*". 1ª ed. Porto: Civilização, 1992, p. 26
11 JORDÃO, Pedro; FARIA, Susana (2002) op. cit., p. 13
12 FERREIRA Daniel. "*Da Escola ao Escritório: Construir sobre o construído*". Porto: FAUP, 2022. Dissertação de mestrado, Prof. responsável: Francisco Vieira de Campos, p. 14

13 Ib., p. 21
14 ADRIÃO, José; CARVALHO, Ricardo. "*Eduardo Souto de Moura*", in CARVALHO, Ricardo (Dir.). Jornal dos Arquitetos, nº225. Lisboa: Ordem dos Arquitetos, 2006, p. 56.
15 PAIS, Paulo. "*Ambição à obra anónima*", in TRIGUEIROS, Luiz (2000) op. cit., p. 33
16 "*Projetar: há um princípio quase em nebulosa, raramente arbitrário. (…) É preciso parar e ser oportuno na paragem. Agora entra a razão, com os seus limites e a sua eficácia*" , in SIZA, Álvaro. "*Projectar*", in MORAIS, Carlos Campos (2009) op. cit, p. 317

momentos do projeto aos quais a regra não consegue dar resposta[17]. Já para Souto de Moura, a contrarregra permite valorizar a própria regra, reforçando a ordem do projeto, tal como referiu relativamente ao seu projeto para o Hotel de Salzburgo:

"(…) o excesso da procura da regra implicou o salto no sentido contrário, que vem reforçar a própria leitura da regra, pelo facto de pôr a anti-regra ali ao lado. Um edifício é tanto mais racional quando comparado com o seu contrário"[18].

Para Souto de Moura, a presença da contrarregra no projeto surge de tal modo essencial que, mesmo não existindo necessidades impostas pelo projeto para tal, ao contrário dos "menos é mais", esta surge empregue com recurso à ironia.

"Quando consigo uma certa ordem, uma regra de construção, ou um módulo base, parece que tudo vai bem mas é quando surgem os acidentes, e se eles não aparecerem, então invento-os eu"[18].

Também na prática de Álvaro Siza podemos encontrar a referência à contrarregra, através do conceito de *singularidade*, encarando-a como necessária para criar um momento de desafogo perante a regra do projeto, devendo esta não trair a essência-ideia do mesmo.

""(…) é importante a expressão de uma qualquer singularidade que, não traindo a essência, liberte o desenho das razões demasiado óbvias. Consegue assim definir-se um toque de autenticidade que atrai de maneira não agressiva mas que, ao mesmo tempo, surge, em parte, como banal[20].

Para os "menos é mais", também a contrarregra deve respeitar a ideia, sempre com vista à sua clarificação, de modo que regra e contrarregra constituam um todo unitário[21]. Para tal, a contrarregra deve derivar da regra.

Ainda assim, quando observamos o discurso de Álvaro Siza, constatamos uma despreocupação pela sistematização um método de projeto, podendo esta ser associada à vantagem de uma maior espontaneidade de trabalho, corroborando, assim, a sua máxima – *disciplina: tão pouca quanto possível*.

17 *"A subversão surge na arquitetura da MeM quando a regra métrica entra em conflito com as necessidades espaciais ou com o sistema construtivo. (…)*". In FERREITA, Daniel (2022) op. cit., p. 25
18 PAIS, Paulo. "*Ambição à obra anónima*", in TRIGUEIROS, Luiz (2000) op. cit., p. 33
19 Ib., p.33
20 SIZA, Álvaro. "*Essencialmente*", in MORAIS, Carlos Campos (2009) op. cit., p. 241
21 Ib., p. 241

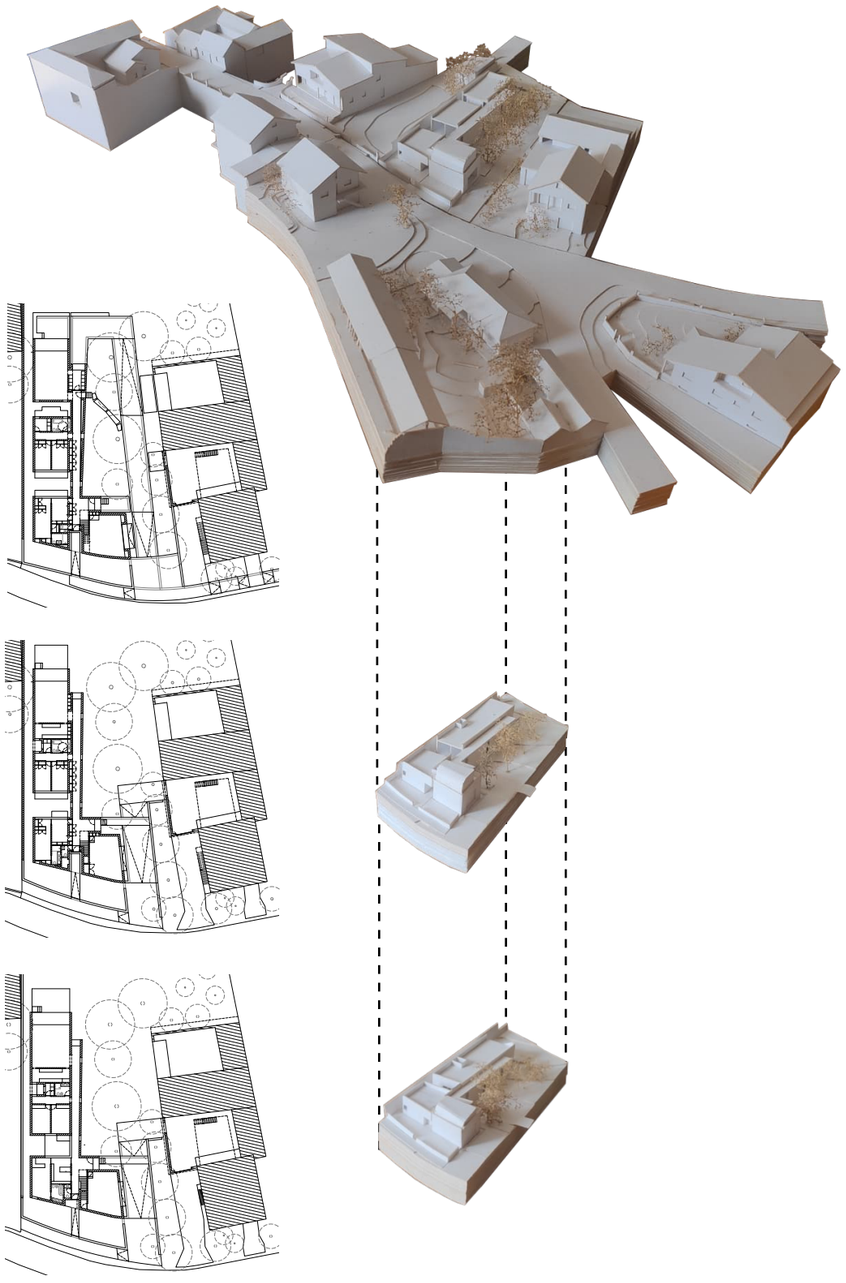
Para dotar um projeto de unidade, sistematizando o pensamento de Álvaro Siza, torna-se necessário existir equilíbrio entre regra e contrarregra, de tal modo que, nem o excecional se deve distanciar da ideia do projeto, nem que pela regra se oprima o espaço ao inesperado:

"*Se as suas transfigurações não são compreendidas, ou dos seus desejos é satisfeito mais do que o essencial, torna-se um mostro. Se tudo quanto nele parece evidente e belo se fixa, torna-se ridículo. Se é demasiadamente contido, deixa de respirar e morre*"[22].

A unidade, trata-se de um objetivo a alcançar em projeto, qualificando-o e conferindo-lhe harmonia. Para alcançá-la, todos os princípios metodológicos anteriormente referidos trabalham a seu favor: o particular fornece as condicionantes impulsionadoras sob as quais o projeto se irá alicerçar; o universal como fonte de referências, tipos e temas exemplares à apuração da ideia; e a razão e experiência, como fundamentadoras, concretizadoras e depuradoras da mesma.

Por outro lado, a unidade trata-se de um conceito abstrato, aplicável a qualquer projeto, em qualquer lugar e tempo e, independente destes. Se recordarmos as palavras Leon Battista Alberti, italiano do século XV, já este fazia referência à unidade através do conceito de beleza, afirmando que esta era a "*(…) justa harmonia entre todas as partes de um corpo (…)*"[23]. Como tal, a unidade é também dotada de banalidade, capaz, por consequência, de aproximar realidades dicotómicas.

22 SIZA, Álvaro. "*Construir*", in MORAIS, Carlos Campos (2009) op. cit., p. 25
23 ALBERTI, Leon Battista. "*On the art of building in ten books*". Cambridge, Massachusetts, Londres: MIT Press, p. 156



66 Planta piso térreo - evolução da 1ª ideia, 1:1000
67 Maquete -evolução da 1ª ideia, 1:200

POR UMA IDEIA

Abordemos agora o processo de conceção do projeto desta dissertação, mais propriamente, a evolução da sua ideia, através dos principais estágios da proposta experimentados, bem como os princípios racionais que os sustiveram. Esta abordagem tem por base uma visão macro, uma vez que, tal como já referido, o processo de experimentação, quando analisado ao seu detalhe, é marcadamente caótico, com sucessivos avanços e recuos, onde se testam inúmeras soluções. Por consequência, trata-se de um processo não linear e, por isso, muito difícil de relatar. Como tal, para a sua compreensão global, torna-se necessário simplificá-lo, abordando apenas os acontecimentos mais relevantes.

Observando o tecido urbano, constatamos que o terreno do projeto se encontra numa posição estratégica para a consolidação do lugar, uma vez que, na sua vizinhança próxima, trata-se de um dos poucos lotes não construídos, contribuindo a sua construção para o reforço da métrica urbana. Como tal, optou-se por evidenciar o projeto, contribuindo esta solução também para destacar a exceção urbana do conjunto – a antiga eira da casa dos avós – espaço de memória e símbolo do antigo núcleo familiar.

Relativamente à escala e tipologia das construções locais, esta é variada, apresentando as três gerações anteriormente mencionadas, dificultando a conceção de uma regra para o conjunto. No entanto, ao se aproximar o projeto da escala da construção vernacular local, estabelece-se uma sequência na qual se intercala construção de um e dois pisos, tanto na sua margem da rua, como entre margens, aproximando-se da cércea da casa dos avós. Como consequência, cria-se uma regra e consolida-se a ideia do lugar, tendo-se, numa primeira fase, optado por esta solução.

De modo a reforçar a relação do projeto com o conjunto, procurou-se manter o alinhamento da frente de construção do lote vizinho a sudoeste, bem como o afastamento do volume frontal face aos limites da propriedade. Afastamento este que se manteve ao longo do lote.

Relativamente aos limites da propriedade, à semelhança do localmente praticado, definiu-se um muro, a sudoeste, enquanto barreira para com o vizinho não familiar, conferindo, deste modo, privacidade à família. Já a nordeste, por se encontrar a propriedade dos pais, manteve-se a sua livre comunicação de modo a potenciar a interajuda familiar. Ainda assim, de modo a proporcionar privacidade ao sujeito morador, manteve-se a linha de árvores a norte, sendo a sua folhagem um filtro visual. Entre estas e o limite do lote, pretendia-se definir uma passagem comum a ambas as casas, capaz de unir o interior do lote ao espaço da eira, permitindo a passagem de um trator tal como até então praticado. Numa primeira proposta, pretendia-se criar um pátio entre casas enquanto espaço de comunhão intrefamiliar, sendo também um espaço de transição entre propriedades, reforçando a privacidade entre ambas.

Quanto à organização do programa, pretendia-se que esta propiciasse ao sujeito privacidade em relação à rua, tendo-se disposto os espaços de serviços, como a garagem,

wcs e casa das máquinas na frente da casa, os quais, por não necessitarem de aberturas, permitem desenhar um alçado mais fechado. Ainda assim, optou-se por definir duas aberturas no alçado da rua, relativas à entrada principal, disposta a eixo, bem como uma janela associada ao quarto do casal, à semelhança do praticado na casa vernacular.

A meio da proposta dispôs-se os restantes quartos, salvaguardando a sua privacidade. Devido à estreiteza do lote, ao condicionamento das árvores, e à distância a manter em relação ao limite da propriedade para a abertura de vãos, o projeto tomou a forma de um corpo estreito e alongado, tornando-se necessário a criação de pátios transversais para a iluminação das divisões centrais.

De modo a potenciar o suspense no percurso da casa, dispôs-se a sua zona social – espaço central da vivência doméstica – no seu final, existindo um aumento de atividade à medida que percorremos a casa. Por outro lado, esta disposição permite que a esta zona da casa se associe a vista desafogada sob o terreno, sendo esta apenas revelada no final do percurso da casa, contribuindo para a fomentação do seu dramatismo.

Para que existam também momentos de solidão onde se possa tirar partido da vista do terreno, definiu-se um segundo piso, à semelhança de um sótão, aberto a poente. De modo a reforçar esta semelhança, não só o seu interior era desprovido de programa, como também procurou-se que o seu exterior aludisse à imagem de um telhado, sendo curvo na frente de rua e acabado em zinco.

Tendo por base estas intenções, tornava-se necessário definir uma ideia que as pudessem conciliar, de modo a conferir unidade formal ao projeto, tendo-se chegado ao conceito de "fragmento". Conceito este também presente nas edificações locais, fruto de uma construção paulatina realizada consoante a necessidade, diferenciando não só as dependências entre si, mas também estas em relação ao espaço de habitação. De modo semelhante, também no projeto se procedeu à distinção volumétrica entre o programa da habitação (zona diurna e noturna) e as suas dependências (garagem e zona técnica), através do conceito de peça, sendo esta um fragmento adaptado a outro com vista a formar um conjunto unitário, aproximando a escala do projeto à da casa vernacular. Para acentuar a diferença entre as diferentes partes do programa, recorreu-se ao dispositivo da alheta, diferenciando, tanto o volume habitado do volume da garagem, como estes do espaço de circulação. Distinção esta acentuada pela forma e material utilizados: enquanto os volumes principais apresentam platibanda e são acabados em reboco, o volume de circulação, trata-se de uma forma monolítica acabada em betão aparente.

Por outro lado, tornava-se necessário conjugar a ideia de casa opaca, existencialista, a aplicar na frente de rua, com a vontade de criar aberturas maiores no interior do lote, apenas a nascente e a poente, de modo a tirar o maior partido possível da luz dos pátios e da vista do terreno, próprio do habitar fenomenológico, mantendo, ainda assim, a privacidade em relação aos vizinhos. Para tal, recorreu-se, mais uma vez, à ideia de fragmento, agora na sua vertente de corte, concebendo a casa como uma caixa que, derivado da sua qualidade oca, ao ser cortava, define duas secções transparentes transversais, preservando a sua opacidade na longitudinal. Com a evolução desta primeira ideia, procurou-se aproximar a escala

das diferentes partes da zona habitada da casa, tendo-se, numa terceira fase, criado segundo pátio entre a zona social e os quartos.

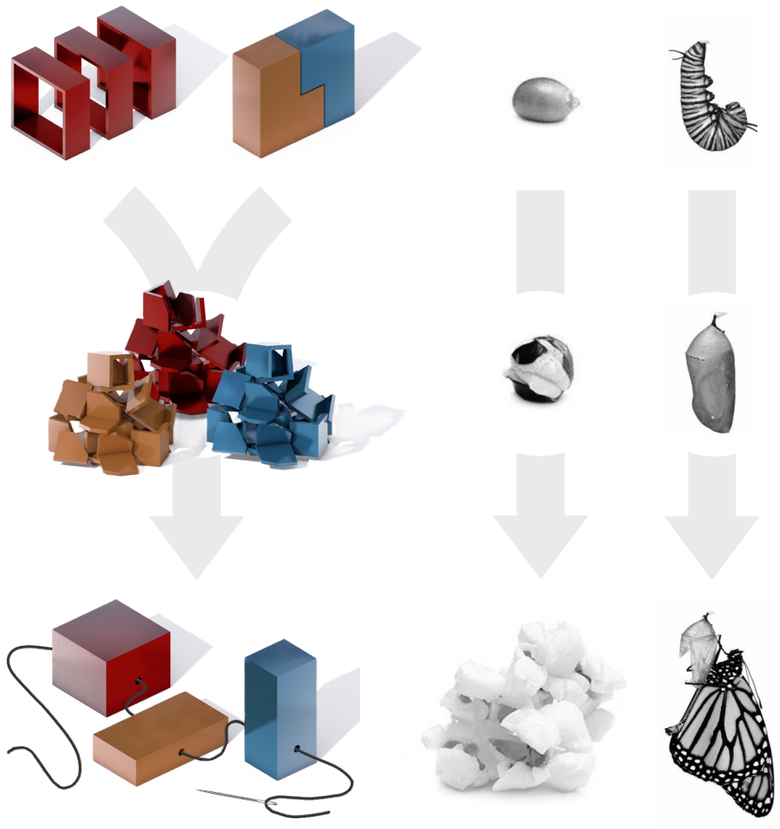
Nesta fase da conceção do projeto, a proposta já apresentava coerência formal e material, tanto consigo, como com o seu contexto, assumindo-se como um corpo vivo. Contudo, ainda era possível apontar algumas questões a melhorar, nomeadamente, a sua precária unidade formal para com a casa dos pais e o desperdício de espaço criado entre o limite da propriedade a sul e o respetivo alçado da casa que, em conjunto com a rigidez formal e com o necessário para o pátio central, conferiam uma atmosfera excessivamente introvertida, constrangendo, a vivência doméstica.

Tornava-se necessário alterar o projeto, no entanto, porque a ideia já se encontrava bastante apurada, qualquer alteração perturbava a coerência do conjunto. Como tal, o problema já não residia na clarificação da ideia, mas na ideia em si, tornando-se necessário elaborar uma outra que melhor respondesse às necessidades da sua circunstância. No entanto, porque se considerava pertinente manter vários dos princípios até então praticados, a nova solução deveria derivar da anterior em ainda assim, diferenciar-se. Para tal, a ideia deveria passar por uma metamorfose, à semelhante da sofrida pela lagarta na transformação em borbulhenta, uma vez que, tal como este processo nos ensina, através do rearranjo da estrutura de um ser ainda vivo, é possível originar um outro distinto.

E assim se procedeu ao rearranjo do projeto. Como maior alteração, inverteu-se a disposição do programa, "explodindo-o" à semelhança do milho ao se converter em pipoca, ancorando o corredor ao limite sul do lote e ramificando o restante programa ao longo do terreno, concebendo um maior desafogo ao projeto. Por outro lado, a nível urbano, ao invés de se estabelecer relações distantes, reforçou-se a cércea do seu entorno próximo e priorizou-se a relação com a casa dos pais de modo ao seu conjunto ser reconhecido como uma só unidade. Para tal, estabeleceu-se uma simetria crítica para com a pré-existência familiar em relação à sua ocupação do lote, cheios e vazios e hierarquia volumétrica.

No entanto, porque o modo de vida do sujeito morador é diferente, torna-se natural que o projeto apresente também diferenças, sendo uma destas a disposição do programa ao longo do lote. Enquanto na casa dos pais, as dependências agrícolas são em maior número e encontrem-se no interior do lote, estando a casa na frente da rua, no projeto esta sequência foi subvertida, estando os espaços principais do habitar (sala, cozinha e quartos) no interior do lote e a garagem e arrumos – espaços de apoio à casa e, por isso, suas dependências – na sua frente, proporcionando mais privacidade à vida doméstica e um maior contacto desta com o meio ambiente. Por outro lado, o programa do habitar toma uma maior porção do projeto quando comparado com as suas dependências, como consequência de uma vida rurbana cada vez menos rural. Ainda assim, caso o sujeito precise de mais espaços de apoio à agricultura, tem à sua disponibilidade as dependências dos pais, atualmente, em parte, desocupadas.

Tal como já foi possível constatar, no essencial, a sequência da organização do programa manteve-se em relação à ideia inicial – dependências na frente, zona privada a meio e zona social no fim do percurso –, tendo-se alterado a localização do escritório para o piso



68 Do autor, Evolução da ideia, 2025
69 Formação de uma pipoca
70 Formação de uma borbuleta - metamorfose

superior, longe da azáfama quotidiana própria do rés-do-chão. No entanto, ao nível da forma, cada uma das partes do programa ganhou autonomia em relação ao todo. Estas já não são um fragmento de uma caixa cortada, ou uma peça adaptada a outra. Agora, cada uma é de uma caixa autónoma, permitindo que a sua dimensão melhor se adapte à necessidade do seu programa. Por outro lado, manteve-se a distinção entre o programa principal e o espaço de distribuição, tendo o primeiro uma cércea maior, para além de, dos momentos de contacto, se recorrer a planos de vidro, claraboias e recuados para a sua diferenciação.

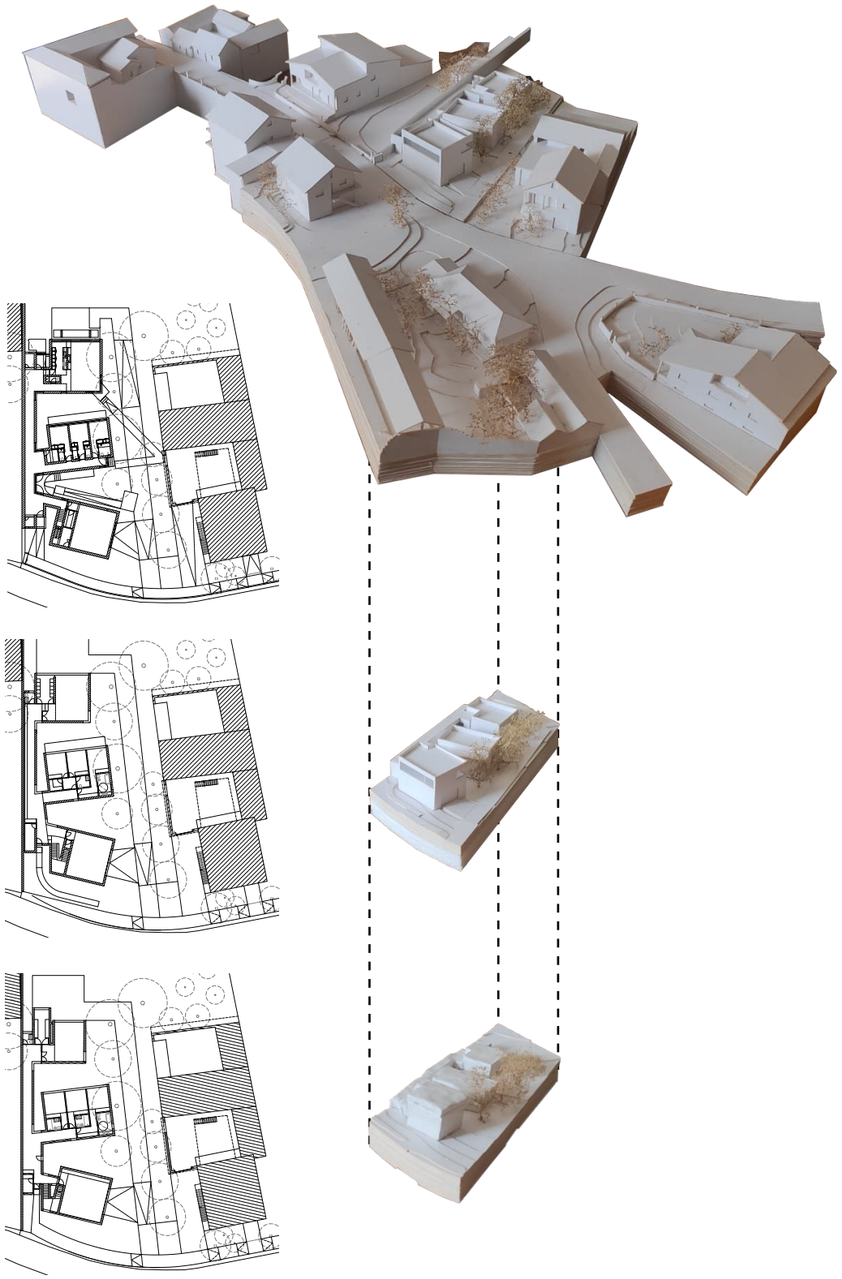
A cada um dos núcleos do programa manteve-se associado um espaço exterior, cada um destes de naturezas diferentes, formulando um conjunto de microcosmos variados, próprio da casa fenomenológica. Entre os volumes da garagem e dos quartos definiu-se um pátio centrífugo, no qual se encontra as duas entradas traseiras da casa – uma dirigida às dependências da casa e outra ao espaço de habitar. Entre os volumes dos quartos e da sala e cozinha, definiu-se, por oposição, um pátio centrípeto enquanto extensão visual do espaço dos quartos e, por isso, mais intrusivo. Associado à sala e cozinha temos um espaço exterior, pavimentado, de maior dimensão, concebido enquanto extensão da vida social interior. Por fim, também no piso superior se encontra associado um espaço exterior, voltado a poente, permitindo que todos os espaços principais da casa possibilitem ao sujeito morador apreciar o meio natural.

De modo a potencializar esta vivencia fenomenológica, todos estes espaços apresentam aberturas francas a poente, na relação com os seus respetivos espaços exteriores. Em contrapartida, de modo a salvaguardar a privacidade para com a casa dos pais, a norte, estas são mais comedidas, contribuindo, mais uma vez as árvores para este efeito.

Com vista a equilibrar a fragmentação do conjunto e potenciar a conexão entre as partes da casa, definiu-se, , um eixo visual paralelo ao corredor principal que, partindo da entrada, atravessa as diferentes antecâmaras de cada núcleo programático, através de um conjunto de janelas dispostas nas esquinas do corredor, ampliando também o alcance visual nos momentos de viragem.

Relativamente ao corredor principal, de modo a potenciar o seu percurso e a iluminá-lo, desenhou-se dois poços de luz nas suas extremidades, sendo estes concebidos como pontos de foco para quem se desloca ao longo da casa, contribuindo para a ilusão do encurtar da distância. Esta solução foi o resultado de um processo de uniformização do desenho dos topos do projeto, de modo a consolidar a sua regra. Ainda assim, cada um assumiu a sua particularidade. Embora ambos apresentem uma ligeira abertura no contacto com o muro limítrofe, enquanto no poço tardoz esta abertura é total, no poço da entrada, por estar em contacto com a rua, esta apenas acontece até 1.45m do embasamento.

Outros dos mecanismos utilizados para a estimulação do percurso principal da casa foi a sua conceção segundo um ritmo gerado pelo intercalar de espaços estreitos, relativos ao corredor, com largos, relativos às antecâmaras de cada núcleo do programa. Com a evolução da proposta, procurou-se a uniformização destes últimos, de modo a qualificar o seu ritmo, estando modulados, à semelhança do restante corredor segundo a métrica da estrutura da cobertura, sendo esta composta por uma sequência de barrotes de madeira



71 Do autor, Planta piso térreo - evolução da 2ª ideia, 1:1000
72 Do autor, Maquete -evolução da 2ª ideia, 1:200

distanciados 40 cm entre si.

Relativamente à materialidade interior da casa, esta pretendeu aproximar-se da praticada na arquitetura vernacular local, proporcionando, como é próprio do habitar existencialista, não só o contacto do sujeito com as suas origens, mas também, uma sensação de refúgio à superficialidade da sociedade atual, através autenticidade dos materiais utilizados, remetendo para um universo rural. À exceção do muro limítrofe sul que atravessa a casa, todas as paredes são revestidas a gesso cartonado, conciliando a imagem de reboco tradicional com a execução paredes divisórias em estrutura de madeira e com a disposição do isolamento térmico pelo interior. Como material principal, temos a madeira, sendo esta utilizada nos caixilhos, portas, rodapés, tetos e, no caso dos quartos, sala ou escritório, também nos pavimentos, priorizando, assim o conforto. No caso das zonas de serviço (garagem, wcs e lavandaria), e no espaço de circulação, optou-se por pavimentar em microcimento pela sua resistência e impermeabilidade, remetendo para os pavimentos acimentados das eiras e adegas locais.

Quanto à materialidade exterior, há semelhança da interior, também esta se aproxima da tradição construtiva local, contribuindo para a unidade urbana, reflexo o sentido de comunidade ainda característico do lugar. À semelhança do entorno, o projeto tem como acabamento principal o reboco tradicional, apresentando também um embasamento, neste caso, em cal aérea pigmentada, remetendo para a textura e tonalidade da taipa outrora localmente praticada. Quando à cobertura, esta é acabada em zinco por se tratar de um material leve, adequado às estruturas em madeira. Por evidenciar inclinação e pelo seu sistema de juntas, este acabamento permite também estabelecer um diálogo de continuidade com a telha localmente praticada. Embora inicialmente se tenha mantido o acabamento monolítico, em betão, para o corpo do espaço de circulação, de modo a clarificar as diferentes partes do programa, com a evolução da proposta optou-se por aplicar a este o mesmo acabamento, sendo o muro limítrofe o único elemento com acabamento diferente – cal aérea pigmentada – reforçando a distinção entre as duas linguagens empregues no projeto – muro e caixa – e conferindo uma maior unidade ao corpo da casa.

Relativamente ao sistema construtivo, o projeto apresenta estrutura parietal, não só na vontade de adequar o sistema estrutural à linguagem utilizada, mas também pelo facto do projeto apresentar um conjunto variado de desafios construtivos, como consolas, grandes vãos, ou aberturas em esquinas, solicitando um maior reforço estrutural ao longo da parede. À semelhança do lugar, também a estrutura vertical é definida por um material pesado – betão – em contraste com a leveza da sua estrutura horizontal, em barrotes de madeira. Quanto ao isolamento, optou-se por colocar pelo interior, permitindo facear, no interior, o prumo do sistema de barrotes da cobertura com a parede, essencial para o remate das portas e janelas com este.

NOTA CONCLUSIVA

Após a elaboração deste trabalho, constatamos que intervir num contexto híbrido requer, antes de mais, respeito pelos valores de ambas as fações presentes, neste caso, relativos tanto à vivência rural, como à vivência urbana. Respeito este que se consegue através da compreensão da importância que cada um destes valores, tanto para a comunidade local, como para o sujeito morador, convertendo-se em matéria de projeto através da continuação das formas do lugar, uma vez que é através da forma que tais valores se expressam em arquitetura. Como resultado, o projeto apresentará um carácter discreto, banal, camuflando-se com a sua envolvente.

No entanto, continuar as formas do lugar não pode ser uma mimetização acrítica com o objetivo de unicamente conferir unidade formal ao conjunto. Em primeiro lugar estão as necessidades do sujeito morador, pois é para ele a quem a casa se destina. Como tal, torna-se necessário perceber a fundo o seu modo de vida bem como os valores a esta associada para melhor saber quais as formas do lugar a continuar. Como consequência deste fator e em conjunto com a evolução das técnicas construtivas, torna-se natural que o projeto de algum modo se diferencie do conjunto.

Ainda assim, o sujeito, ao escolher um determinado lugar para morar, está a demonstrar que de algum modo se identifica com os seus valores e, por isso, lugar e sujeito não podem ser tratados como aspetos indissociáveis, ainda para mais quando o sujeito decide retornar ao lugar da sua infância. Como tal, continuar o lugar é também responder à particularidade do sujeito morador.

Por outro lado, porque estes espaços híbridos se encontram em transformação entre um passado rural e um presente cada vez mais urbano, neles convivem valores opostos e, no entanto, legítimos, reflexo de uma sociedade miscigenada e complexa. Como tal, também estes lugares têm direito de possuir unidade e harmonia, tornando-se necessário que a convivência destes opostos não caia no conflito.

Por um lado, tal como nos ensina o modo de vida rurbano, a convivência de valores opostos pode acontecer enquanto complementaridade, onde as vantagens de ambos se imiscuem, formulando uma vivencia mais agradável. Neste meio, o sujeito pode usufruir do contacto próximo com a natureza, de uma maior autonomia e tranquilidade enquanto mantém as comodidades domésticas provenientes dos avanços tecnológicos, o acesso a meios de comunicação e à participação cívica global, através de qualquer dispositivo com acesso à internet.

Também ao nível da forma é possível incorporar linguagens opostas numa mesma solução sem que esta seja desprovida de harmonia, tal como se procurou elaborar com o projeto desta dissertação, cuja proposta final apresenta tanto o carácter vertical e opaco próprio do habitar existencialista e do fenomenológico rememorativo como o carácter horizontal e transparente próprio do habitar fenomenológico sensorial. Trata-se, pois, de uma solução híbrida, reflexo da sua circunstância.

Por outro lado, tal como a banalidade nos ensina, é possível encontrar valores transversais a qualquer realidade, inclusive nas opostas, superando assim as suas diferenças. Trata-se de uma solução intrínseca a ambas as fações, através de um exercício de abstração para lá de qualquer acordo baseado na cedência.

Dizer que existe uma barreira entre passado e presente ou entre rural e urbano, é não compreender a essência de cada uma destas fações na sua profundidade. Trata-se de uma visão superficial, pois tal como o presente é fruto do passado, também o urbano é fruto do rural, existindo, por consequência, valores que lhes são comuns-banais. Como tal, torna-se essencial observar a realidade para lá da sua aparente fragmentação de modo a compreender a sua natureza unitária.

Com isto não negamos a dificuldade de encontrar unidade nos lugares híbridos, uma vez que, devido à sua complexidade, torna-se necessário recorrer a uma maior abstração de modo a compreender a sua ordem inerente. Nos casos em que o projeto de evidencia, este toma uma maior responsabilidade para com o conjunto, contribuindo para a clarificação e evolução da ideia do lugar. Por outro lado, quando a diversidade é tanta e a regra é a própria ausência de regra, o projeto pode adquirir uma maior liberdade de expressão. Ainda assim, independentemente do contexto, o contributo do projeto para clarificação da ideia do lugar não é de todo obrigatório, podendo este ocultar-se, não interferindo na ordem pré-existente.

Posto isto, resta-nos refletir sobre uma última pergunta: o que difere intervir num espaço híbrido de um não híbrido? A nosso ver, na realidade, muito pouco. Embora seja necessário aplicar uma maior abstração de modo a aprimorar os valores transversais às duas fações, como o método de trabalho tem por base o conceito de banalidade, os seus princípios metodológicos – História, racionalidade e experiência –, bem como o seu objetivo – conceber um todo unitário, tanto ao nível do lugar como do projeto –, são também princípios e objetivos empregues em qualquer outro contexto. Eles não comportam nenhuma novidade. Nada que consciente ou inconscientemente qualquer projetista já não recorra no seu método de trabalho. Conclusão esta naturalmente esperada, uma vez que, se falamos de um método baseado na banalidade, então os seus componentes serão sempre comuns a diferentes modos de fazer e pensar o projeto, podendo conduzir à sua ignorância ou mesmo desprezo. Em contrapartida, por serem tão basilares, torna-se importante a sua compreensão.

Como resultado deste conjunto de fatores, estudar banalidade no método de projeto trata-se de uma investigação complexa e extensa. Como tal, temos a consciência que este trabalho apenas foi uma aproximação ao tema enquanto clarificação dos seus componentes. Por isso, também as suas conclusões são precárias e talvez nunca possam ser algo mais que isso. Apenas podemos constatar, tal como afirmou Bachelard que as coisas mais simples são por vezes psicologicamente complexas de se abordar.

BIBLIOGRAFIA

Livros

ÁBALOS, Iñali. "*La buena vida: Visita guiada a as casas de la modernidad*". 2ª ed. Barcelona: Editorial GG, 2023

AFONSO, João; **MARTINS**, Fernando; **MENESES**, Cristina (dir.). "*Arquitectura Popular em Portugal*". 4ª ed. Lisboa: Ordem dos arquitectos, 2004

ALBERTI, Leon Battista. "*On the art of building in ten books*". Cambridge, Massachusetts, Londres: MIT Press

BACHELARD, Gaston. "*A poética do espaço*". 3a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998

BANDEIRINHA, José António. "*O processo SAAL e a arquitectura no 25 de Abril de 1974*". Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007

BAUËR, Gérard e **ROUX**, Jean-Michael. "*La rurbanisation ou la villa éparpillée*". Paris: Éditions du Seuil, 1976

BAUMAN, Zygmunt. "*Globalização: As conseqüências humanas*". Trad. Marcus Penchel. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1999

BENEVOLO, Leonardo. "*História dela Arquitectura Moderna*". Trad. Mariuccia Galfetti. Barcelona: Gustavo Gili, 2002

BIANCA, Stefano. "*Urban form in the arab world: past and present*". Zürich: Vdf, 2000

CAPITEL, Antón. "*La arquitectura del pátio*". Barcelona: Gustavo Gil, 2005

CIANCHETTA, Alessandra; **MOLTENI**, Enrico. "*Álvaro Siza, Casas 1954-2004*". Barcelona: Gustavo Gil, 2004

COLLINS, Peter. "*Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución: 1750-1950*". Trad. Ignacio de Solá-Morales Rubió. 4ª ed. Barcelona: Gustavo Gil, 1981

COSTA, Alexandre Alves. "*Textos Datados*". Coimbra: Edarq, 2007

DOMINGUES, Álvaro. "*Vida no Campo*". 1ª ed. Porto: Dafne, 2011

DEPLAZES, Andrea. "*Constructing Architecture: Materials Processes Structures: a Handbook*". 2ª ed. Basel: Birkhäuser, 2008

ESPOSITO, Antonio e **LEONI**, Giovanni. "*Eduardo Souto de Moura*". Barcelona: Gustavo Gili, 2003

FIGUEIRA, Jorge. "*Escola do Porto: Um Mapa Crítico*". Coimbra: Darq, 2002

FRAMPTON, Kenneth. "*História Crítica da Arquitetura Moderna*". Trad. Jefferson Luiz Camargo. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997

GROPIOS, Walter. "*Bauhaus: Novarquitetura*". São Paulo: Perspectiva, 2004

GUERRERO, Julián Santos; **ROCHA**, Paulo Mendes; **TAVARES**, Gonçalo M.. "*Pensar a Casa: conferências da casa 1*". Matosinhos: Associação Casa da Arquitetura, 2011

KEIDING, Martin e **DIRCKINCK-HOLMFELD**, Kim (eds.). "*The Utzon library : Utzon's own houses*". Copenhagen : The Danish Architectural Press, 2005

KOLB, Josef. "*Systems in Timber Engineering: Loadbearing Structures and Component Layers*". Basel: Birkhäuser, 2008

LEAL, João. "*Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos: Estudos sobre Arquitectura Popular no Século XX Português*". Porto: Fundação Marques da Silva, 2009. Conferência Arquitecto Marques da Silva 2008

LE CORBUSIER. "*Conversa com os estudantes de arquitetura*". Lisboa: Cotovia, 2003

LE CORBUSIER. "*Por uma Arquitetura*". Trad. Ubirajara Rebouças. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006

LOOS, Adolf. "*Ornamento e crime*". 2ª ed. Lisboa: Cotovia, 2014

MACHADO, Carlos. "*Anonimato e banalidade: Arquitectura Popular e Arquitectura Erudita na Segunda Metade do Século XX em Portugal*". 1ª ed. Porto: FAUP Publicações, 2021

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

MONIZ, Gonçalo Canto. "*O ensino moderno da arquitectura: a formação do arquitecto nas escolas de Belas Artes em Portugal, 1931 1969*". Porto: FIAJMS, 2019

MORAIS, Carlos Campos (Ed.). "*01 Textos Álvaro Siza*", Porto: Civilização Editora, 2009

MORIN, Edgar. "*O Método III: O Conhecimento do Conhecimento/1*". Mem Martins: Europa-América, 1977-1986. 3 vol

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de e **GALHANO**, Fernando. "*Arquitectura tradicional portuguesa*". 1ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1992

PALLASMA, Juhani. "*Habitar*". Trad. de Àlex Giménez Imirizaldu, Barcelona: Gustavo Gili, 2016

QUEIROZ, Eça de. "*A Cidade e as Serras*". 1ª ed. Porto: Livros do Brasil, 2022

RODRIGUES, António. "*Álvaro Siza: obra e método*". 1ª ed. Porto: Civilização, 1992

RYBCZYNSKI, Witold. "*Casa: Pequena história de uma ideia*". Rio de Janeiro: Editora Record, 1997

SCHAPIRO, Meyer. "*Estilo, artista y sociedad: teoria y filosofía del arte*". prol. José Jiménez, trad. Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos, 1999. (Coleccion Metropolis)

SILVA, Ana Sofia Pereira da. "*Arquitectura: Como Aprendemos?*". Lisboa: Note, 2022

SIZA, Álvaro. "*Imaginar a Evidência*". Coimbra: Edições 70, 2022

TÁVORA, Fernando. "*Da organização do Espaço*". 9ª ed. Porto: Faup Publicações, 2015

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

TRIGUEIROS, Luiz (ed.). "*Eduardo Souto Moura*", Lisboa: Blau, 2000

VANDENBERG, Maritz. "*Farnsworth House: Ludwig Mies Van Der Rohe (Architecture in Detail)*". Nova Iorque: Phaidon Press, 2003

VENTURI, Robert. "*Complejidad y Contradicción en la Arquitetura*". 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gil, 1978

VIEIRA, Joaquim Pereira Pinto. "*O Desenho e o Projecto São o Mesmo? Outros Textos de Desenho*". 1ª ed. Porto: FAUP Publicações, 1995

Enciclopédias

"*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira: actualização Ciências e Tecnologias*". Lisboa: Terenas Editores, 2004

Dissertações Mestrado

ASCENSÃO, Franciscco Tavares. "*Casa Moimenta : transformação, simplificação, método*". Porto: FAUP, 2015. Dissertação de mestrado, Prof. responsável: Nuno Brandão Costa

FERREIRA, Daniel da Costa. "*Da Escola ao Escritório: Construir sobre o construído*". Porto: FAUP, 2022. Dissertação de mestrado, Prof. responsável: Francisco Vieira de Campos

MARQUES, Rita Helena Giesta. *"Dentro de uma promenade architecturale: Maison La Roche-Jeanneret".* Porto: FAUP, 2024. Dissertação de mestrado, Prof. responsável: Helder Casal Ribeiro

MOREIRA, Bruno Miguel da Silva Carvalho. "*Forma e Estrutura na obra de Eduardo Souto de Moura: Oito Tópicos de Arquitectura: a contradição como parte do projecto*". FAUP: 2007. Prova Final de Licenciatura, Prof. Responsável Carlos Machado

RODRIGUES, João Vasco Ferreira. "*Abstração e ornamento em Álvaro Siza : Boa Nova e Piscina das Marés*". FAUP: 2022. Dissertação de mestrado, Prof. Responsável José Miguel Neto Viana Brás Rodrigues

Teses de Doutoramento

FERNANDES, Eduardo. "*A Escola do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola*". Guimarães: EAADUM, 2010. Tese de doutoramento, Prof. Responsável Jorge Correia, João Vieira Caldas

PAULINO, Raquel Alexandra Geada e. "*ESBAUP FAUP : o ensino da arquitectura na escola do Porto: construção de um projecto pedagógico entre 1969 e 1984"*. Porto: FAUP, 2013. Tese de doutoramento, Prof. Responsável Carlos Guimarães

RAMOS, Rui Jorge Garcia. "*A Casa Unifamiliar Burguesa na Arquitectura Portuguesa: Mudança e continuidade no espaço doméstico na primeira* metade do século XX". Porto: FAUP, 2004.Tese de doutoramento, Prof. Responsável Nuno Portas

SILVA, Ana Sofia Pereira da. "*La intimidad de la casa: El espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*". Madrid: UPM, 2013. Tese de doutoramento, Prof. Responsável Fernando Quesada e María Teresa Muñoz

Periódicos

arqa: Arquitetura e Arte. Nº101. "*Persistências Rurais*". " Luís Baptista (dir.). Lisboa: Futurmagazine, mar/abr 2012

Casabella. Nº 744. Francesco Dal Co (dir.) Milano: Electa, maio 2006

DPA. Nº 13. "*Patio y Casa*". Barcelona: Edicions UPC, dec 1997

El Croquis. Nº124. "*Eduardo Souto de Moura - la naturalidad de las cosas"*. Madrid: El Croquis, 2005

Jornal dos Arquitetos. Nº 220-221. "*Híbrido: Quando não se reconhece a matriz*". Ricardo

Carvalho (dir.) Lisboa: Ordem dos Arquitetos, 2005

Jornal dos Arquitectos. Nº 225. "*Infra-Estrutura*". Ricardo Carvalho (dir.) Lisboa: Ordem dos Arquitetos, 2006

Páginas Brancas II. Jaime Eusébio. Porto: A.E.F.A.U.P., 1991

Prototypo. Nº 007. "*Cidade em Performance / Performing the City*". Diogo Seixas Lopes (dir.). Lisboa: s.n., ags 2002

Revista nu. Nº 06. "*imagem*". Pedro Jordão (coor.), Coimbra: NUDA/AAC - Núcleo de Arquitetura, dez 2002

TC Cuadernos. Nº64. "*Eduardo Souto de Moura – obra recente*". MAZA, Ricardo Merí de la (ed.). Valência: Generales de la Construcción, 2004

TC Cuadernos. Nº 124-125. "*Eduardo Souto de Moura Arquitectura 2005-2016 Habitar*. Graça Correia, Ricardo Merí de la Maza. Espanha: General de Ediciones de Arquitectura, jun 2020

WEBGRAFIA

LUCAS, Isabel. "*O bonito, o feio, o janota e o efeito Miles Davis na arquitectura*". Público, 25 de fevereiro de 2018.
Disponível em: https://www.publico.pt/2018/02/25/culturaipsilon/entrevista/o-bonito-o-feio-o-janota-e-o-efeito-miles-davis-na-arquitectura-1804242
Acedido em 18 de setembro de 2025

MENOS É MAIS ARQUITECTOS. "*menos é mais arquitectos*".
Disponível em: https://www.menosemais.com/conteudo/archinews-46
Acedido a 20 de setembro de 2025

ICONOGRAFIA

01 Gesina ter Borch, Night Scene: Couple Walking Behind a Woman with a Lantern, from Behind, 1655
fonte: https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Gesina-ter-Borch/1388298/Night-Scene:-Couple-Walking-Behind-a-Woman-with-a-Lantern,-from-Behind.html

02 Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura, Fernando Távora
fonte: Casabella. Nº 744. Francesco Dal Co (dir.) Milano: Electa, maio 2006, p. 7

03 Álvaro Siza, Banco Borges & Irmão III, 1986
fonte: https://portuguesearchitectures.wordpress.com/siza-vieira/1971-74banco-pinto-e--sotto-maior-oliveira-de-azemeispt/#jp-carousel-1314

04 Entrada na povoação, Travasso, 2025
fonte: Do autor

05 Igreja e povoado próximo, Travasso, 2025
fonte: Do autor

06 I 07 Construção vernacular e de 2ª geração, Travasso, 2024
fonte: Do autor

08 I 09 Construção de 3ª geração - rutura e caricatura, Travasso, 2024
fonte: Do autor

10 I 11 I 12 Vizinhança, Travasso, 2024/2025
fonte: Do autor

13 I 14 I 15 Ensolação do terreno, Travasso, 2024
fonte: Do autor

16 Do autor, Caracterização do Sujeito, 2025

17 Do autor, Ficha do Programa, 2024

18 Quadros tipológicos das Zonas 1, 2, 3 e 4
fonte: AFONSO, João; MARTINS, Fernando; MENESES, Cristina (dir.). "*Arquitectura Popular em Portugal*". 4ª ed. Lisboa: Ordem dos arquitectos, 2004

19 Vista geral de Quintiães, Barcelos, 2010
fonte: Paulo Sousa/Horizon, https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Panoramica_Quinti%C3%A3es.jpg

20 Peter Serwan, Conversation, 2005
fonte: https://www.invaluable.com/artist/serwan-peter-2b80n472lq/

21 Georg Friedrich Kersting, Girl Embroidering, 1814
fonte: https://www.lapisarchive.org/object/embroidery-woman-1827

22 Adolf Loos, Casa Müller, 1930
fonte: https://prague.eu/en/objevujte/the-prague-city-museum-villa-muller-mullerova-vila/

23 Mies van der Rohe, Casa Farnsworth, 1946-1950
fonte: João Morgado, https://www.joaomorgado.com/portfolio/casa-farnsworth/

24 João Mendes Ribeiro, Casa Fonte Boa, 2015
fonte: José Campos, https://www.archdaily.com.br/br/778793/casa-fonte-boa-joao-mendes-ribeiro

26 Louise Bourgeois, Femme Maison, 2001
fonte: https://artblart.com/tag/femme-maison/

27 Edward Hopper, Morning Sun, 1952
fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edward_Hopper_-_Morning_Sun_-_c_1952_-_Columbus_Museum_of_Art.jpg

28 Edward Hopper, Room in new york, 1932
fonte: https://peregrinacultural.com/2023/03/05/em-casa-edward-hopper-2/

29 Cabana de Heidegger, 1968
fonte: Digne Meller Marcovicz, ÁBALOS, Iñali. "*La buena vida: Visita guiada a as casas de la modernidad*". 2ª ed. Barcelona: Editorial GG, 2023, p. 41

30 Heidegger e sua esposa Elfriede na cabana, 1968
fonte: Digne Meller Marcovicz, ÁBALOS, Iñali. "*La buena vida: Visita guiada a as casas de la modernidad*". 2ª ed. Barcelona: Editorial GG, 2023, p. 45

31 Heidegger com um balde de água à porta da cabana, 1968
fonte: Digne Meller Marcovicz, ÁBALOS, Iñali. "*La buena vida: Visita guiada a as casas de la modernidad*". 2ª ed. Barcelona: Editorial GG, 2023, p. 42

32 Heinrich Tessenow, Casa para artesão, Mintard
fonte: TESSENOW, Heinrich. "*Der Wohnhausbau*". Munique: Georg I.-B.Callwey, 1909

33 I 28 Heinrich Tessenow, Desenhos de interiores
fonte: TESSENOW, Heinrich. "*Der Wohnhausbau*". Munique: Georg I.-B.Callwey, 1909

34 Vista da villa La Californie, Cannes
fonte: T. Darvas, https://www.museepicassoparis.fr/en/mediterranean-years

35 Interiores da villa La Californie, Cannes, 1955-57
fonte: André Villers, https://www.artsy.net/artwork/andre-villers-atelier-picasso-villa-la-californie-cannes-1

36 Jørn Utzon, Can Lis, Mallorca, 1972
fonte: Utzon Fonden, https://utzon.foundation/gallery

37 Jørn Utzon, Can Lis (Exterior), Mallorca, 1972
fonte: Utzon Fonden, https://utzon.foundation/gallery

38 Jørn Utzon, Can Lis (Terraço), Mallorca, 1972
fonte: Utzon Fonden, https://utzon.foundation/gallery

39 Jørn Utzon, Can Lis (Sala de estar), Mallorca, 1972
fonte: Utzon Fonden, https://utzon.foundation/gallery

40 Álvaro Siza, Casa Luís Figueiredo (Planta implantação I 1:1000), 1984-94
fonte: Do autor, tendo por base a topografia da Câmara de Gondomar

41 Álvaro Siza, Casa Luís Figueiredo (Frente de rua), 1984-94
fonte: Daniel Cordeiro

42 Souto de Moura, Casas-Pátio Matosinhos (Planta cobertura), 1993-98
fonte: El Croquis. Nº124. "*Eduardo Souto de Moura - la naturalidad de las cosas*". Madrid: El Croquis, 2005, p. 62

43 Souto de Moura, Casas-Pátio Matosinhos (Planta de uma casa), 1993-98
fonte: https://arquitecturaviva.com/works/casas-con-patio-10

44 Souto de Moura, Casas-Pátio Matosinhos (Corte longitudinal de uma casa), 1993-98
fonte: https://arquitecturaviva.com/works/casas-con-patio-10

45 Souto de Moura, Casas-Pátio Matosinhos (Exterior), 1993-98
fonte: Luis Ferreira Alves, El Croquis. Nº124. "*Eduardo Souto de Moura - la naturalidad de las cosas*". Madrid: El Croquis, 2005, p. 66

46 I 47 Souto de Moura, Casas-Pátio Matosinhos (Pátio de entrada I Corredor Principal), 1993-98
fonte: Luis Ferreira Alves, Arquivo da Casa da Arquitetura

48 Souto de Moura, Casas-Pátio Matosinhos (Antecâmara da zona social), 1993-98
fonte: Luis Ferreira Alves, Arquivo da Casa da Arquitetura

49 Souto de Moura, Casas-Pátio Matosinhos (Pátio da sala), 1993-98
fonte: https://arquitecturaviva.com/assets/uploads/obras/41501/av_104313.webp?h=c6175974

50 Villa Romana (Planta), Northleigh (Reino Unido), séc. II d.c.
fonte: D. R. Wilson, https://historicengland.org.uk/images-books/photos/item/MP/NLR0008

51 Casa Nozze d'Argento (Planta) Pompeya, séc. II d.c.
fonte: Vitruvius, https://de.wikipedia.org/wiki/Casa_delle_Nozze_d%E2%80%99Argento

52 Casa Árabe com dois pátios, Fez (Marrocos)
fonte: BIANCA, Stefano. "Urban form in the arab world: past and present". Zürich: Vdf, 2000, p. 63

53 Souto de Moura, Casa em Alcanena, 1987-92
fonte: Marta Ferreira – Luis Ferreira Alves Fotografia, https://divisare.com/projects/287571-eduardo-souto-de-moura-luis-ferreira-alves-house-in-alcanena

54 Souto de Mouta, Casa em Llabià, 1996-05
fonte: Luis Ferreira Alves, https://www.circodeideias.pt/produto/tc-124-125-eduardo-souto-de-moura-2005-2016/

55 Souto de Moura, Casas-pátio em Matosinhos, 1993-98
fonte: Luis Ferreira Alves, https://arquitecturaviva.com/obras/casas-con-patio#

56 Souto de Moura, Casa na Serra da Arrábida, 1994-02
fonte: https://elarafritzenwalden.tumblr.com/post/92918226050/house-in-serra-da-arr%C3%A1bida-set%C3%BAbal-portugal

57 I 58 Álvaro Siza, Casa Vieira de Castro (Frente da casa), 1984-94
fonte: Duccio Malagamba, https://ducciomalagamba.com/en/architects/alvaro-siza/181-vieira-de-castro-house-vila-nova-famalicao-2/

59 Álvaro Siza, Casa Vieira de Castro (Tardoz da casa), 1984-94
fonte: Duccio Malagamba, https://ducciomalagamba.com/en/architects/alvaro-siza/181-vieira-de-castro-house-vila-nova-famalicao-2/

60 Álvaro Siza, Casa Vieira de Castro (Sala de estar), 1984-94

fonte: Duccio Malagamba, https://ducciomalagamba.com/en/architects/alvaro-siza/181-vieira-de-castro-house-vila-nova-famalicao-2/

61 Casa de lavoura minhota
fonte: https://www.academia.edu/figures/33837085/figure-1-elevation-plan-and-pictures-of-typical-granite

62 Souto de Moura, Edifício Sra. da Luz, 2016
fonte: https://arquitecturaviva.com/works/edificio-en-senhora-da-luz-9#lg=1&slide=5

63 Álvaro Siza, "Desenho de conceção do Museu de Serralves", 1991
fonte: https://visao.pt/visaose7e/ver/2016-06-21-o-mundo-paralelo-de-siza-vieira-na-primeira-exposicao-a-partir-do-seu-arquivo/

64 Álvaro Siza, Desenho cartaz da exposição In(Disciplina)
fonte: https://www.publico.pt/2019/09/18/culturaipsilon/noticia/mesa-trabalho-alvaro-siza-1886916

66 Do autor, Planta piso térreo - evolução da 1ª ideia, 1:1000

67 Do autor, Maquete -evolução da 1ª ideia, 1:200

68 Do autor, Evolução da ideia, 2025

69 Formação de uma pipoca
fonte: Duccio Malagamba, https://ducciomalagamba.com/en/architects/alvaro-siza/181-vieira-de-castro-house-vila-nova-famalicao-2/

70 Formação de uma borbuleta - metamorfose
fonte: https://www.dreamstime.com/photos-images/metamorphosis.html

71 Do autor, Planta piso térreo - evolução da 2ª ideia, 1:1000

72 Do autor, Maquete - evolução da 2ª ideia, 1:200

ANEXOS

Porque decidiram construir no terreno em questão?
Sofia: Eu do meu lado não tenho terrenos.
Daniel: O fator decisivo foi saber o que é que tínhamos disponível para construir. Do lado da Sofia não havia nada muito disponível e do meu lado conseguimos arranjar dois lotes. Depois acabamos por escolher aquele por se enquadrar melhor para a construção.
Sofia: Aliás a minha ideia era comprar uma casa, um apartamento. A ideia dele era fazer. E eu do meu lado não tinha por onde me escapar. Do lado dos meus pais, os meus avós já faleceram há alguns anos, mas ainda não houve partilhas. Mesmo que se tivesse feito partilhas, do meu lado só tínhamos duas hipóteses, ou a casa dos meus pais, que ainda moram lá…, ou a casa dos meus avós que se encontra em ruínas. Mas para todos os casos não posso fazer nada ainda.
Daniel: E se desse para estar num ambiente rural melhor, agora se não se pudesse teríamos de comprar um apartamento. Dentro do que havia, gostávamos que fosse no meio rural para não estar dentro da cidade.
Sofia: E também tínhamos duas hipóteses. Tínhamos este terreno ou aquele perto da igreja. Só que esse tinha pouco comprimento.
É em frente à estrada?
Daniel: É. Quando vais a pé, há uma casa que tem um palheiro e ao lado tem uma estufa abandonada. O terreno fica praticamente de frente com isso. Tem umas três ou quatro árvores.
Sofia: Sim, só que esse era estreito.
Daniel: Não é estreito, até tem uma boa frente, o problema é que é curto e tínhamos que comprar um terreno ao lado ou atrás.
Então preferiram este pela sua dimensão?
Sofia: Este dá para fazer tudo em rés-do-chão, o outro já mais dificilmente se fazia. Se fosse um T1 era possível, agora mais era difícil.
E qual foi a razão por optarem por uma moradia? Podiam ter continuado num apartamento…
Sofia: Para já, viver num apartamento tem a chatice de nunca estar como gostavas, como é teu. Bem numa moradia, daqui a uns anos também posso dizer que a casa já não está ao meu gosto, a verdade é essa…, a diferença é que o apartamento é um espaço mais apertado, nunca está à tua vontade, as coisas não estão a jeito e depois temos os vizinhos…
Sim, numa moradia têm mais privacidade.
Daniel: Sim, estamos mais independentes dos outros. Por outro lado, se viermos para o campo também podemos ficar mais dependentes dos outros, mas é diferente.
Mas dependente…
Daniel: No prédio estamos mais perto, mas queremos independência, e aqui estamos mais afastados dos vizinhos, mas dá para ser mais acolhedor.
Sou seja, se precisares de alguma coisa tens vizinhos disponíveis.
Daniel: Sim, embora estejam mais longe numa aldeia, é mais fácil o aparelhamento.
Sofia: No prédio também.
Daniel: É diferente, no prédio podes passar por pessoas que nem te cumprimentam.
Pois, na aldeia também é diferente porque já moraste aqui, já conheces a vizinhança…
Sofia: Depende, podes ter vizinhos numa aldeia que nem te dás com eles. Tu não és obrigado a dar-te com os vizinhos, era o que faltava.
Daniel: Também estão mais longe…
Sofia: Por exemplo, há dias em que é difícil dar banho à Alice, ela tem uma genica…, e a vizinha da frente veio logo queixar-se… Mas por outro lado também tens o barulho dos

outros, temos uma que passam todos os dias a aspirar a casa… Se eu tivesse já minha casa garanto-te que já me tinha mudado.
E em relação ao interior do lote, como é que o planeiam utilizar?
Daniel: Para dedicar á agricultura. Não para viver dela, mas para subsistência. Para tirar algum partido do terreno em si, pouco mais do que isso.
Sofia: Para ter uma horta biológica.
E qual é a vossa ideia de casa? Para vocês, que valores é que representa?
Sofia: Para já tem de trazer o teu sossego, tens a tua privacidade dentro das quatro pareces, só sabe o que se passa lá dentro se disseres.
Daniel: Sim, é uma espécie de refúgio, tendo em conta as agressões do dia-a-dia, a casa é o meu espaço, está sobre o meu comando.
Sofia: Mas quando se trabalha uma pessoa nem tem muito tempo para usufruir da casa… Nós fazemos casas tão grandes para passar tão pouco tempo em casa…
Daniel: Mas ali procuro um espaço que seja confortável, não vou dizer que lá dentro me afaste dos problemas, mas que será um ambiente mais propício à recuperação.
Sofia: Por exemplo, há apartamentos que não aceitam animais, no nosso não aceitam. No campo já se sabe, aqui tem-se mais liberdade para quem quiser. Eu, por exemplo, sempre tive animais em casa, vá, fora de casa. Tens o teu espaço.
Para vocês, qual é que o espaço principal da casa?
Sofia: Ah, para mim é a cama! É o meu quarto! (risos)
Daniel: Depende do que estejamos a avaliar. Se for pessoal é o quarto. Se for social será a sala. Para ela para trabalhar será a cozinha (risos).
Sofia: Eu passo mais tempo na cozinha.
Daniel: No meu caso, mesmo que faça alguma coisa na cozinha, rapidamente me adapto ao espaço que tiver disponível.
Sofia: Eu faço tudo na cozinha. Há dias em que chego a casa depois do trabalho, passo praticamente todo o tempo aí, depois tenho a sala ao lado... mas muitas das vezes só vou para o quarto para dormir.
Daniel: Pois, depende, se for para descansar é o quarto, mas para cozinhar… é o barbecue na rua? Ou é a cozinha? Se for no dia-a-dia é a cozinha, mas se for numa festa é o espaço exterior. No meu caso não dispenso o quarto, mas para o dia-á-dia, para comer tanto pode ser na cozinha ou na sala, mas depois precisava de um espaço para realizar pequenas tarefas como lavar o carro, pequenas coisas.
Para tarefas fora de casa?
Daniel: Sim, se calhar, da mesma forma que ela está virada para a cozinha, isto és um bocado machismo (risos), eu estaria mais ligado para as bricolages.
Sofia: Eu gostava de ver isso em prática (risos). Mas no campo arranja-se sempre trabalho. Tens animais, tens horta, … no apartamento não podes fazer coisas que fazes aqui.
Daniel: Não podes lavar o carro, não podes fazer uma pequena manutenção, não podes andar com a serra a cortar…
Sofia: Se bem que no apartamento não se suja tanto como numa aldeia.
Daniel: Mas não fugindo à questão, a área que eu acho mais relevante seria o quarto, no entanto também queria ter um espaço acolhedor ao chegar a casa. Não vou passar o dia todo no quarto…
Ter um espaço de reunião que seja acolhedor.
Daniel: Sim.
Como é que pensam utilizar o espaço próximo da casa?
Daniel: Tínhamos pensado reservar a parte da frente para jardim, para a miúda se quiser ir para lá brincar, ao se alguém quiser estar lá à vontade. Gostava de ter uma área para fazer pequenas tarefas, ou para simplesmente deixar só o carro, para não ter de o estar a arrumar por cinco minutos. Em termos de barbecue, podíamos ter um espaço, mas não necessariamente uma churrasqueira.
Sofia: Sim, nós ali no apartamento não temos. Às vezes queres fazer uma sardinha assada. Assar dentro do apartamento fica um cheiro… no teu apartamento e nos outros, o exaustor não chega.
Daniel: Para se fazer na rua, temos que ter em atenção a roupa dos outros.
Sofia: Até comprámos um grelhador, o problema é que se tem que levar tudo para lá. Mas mesmo levando as coisas, nunca estão como tu queres, não tens espaço. E quando chove… O ideal é ter um espaço abrigado e com as condições mínimas, uma pia e uma mesa.
Como é que pretendem utilizar a lareira?
Daniel: Para aquecer só a sala porque não estou a fazer conta de andar à lanha uma vida inteira. Para aquecer águas está fora de questão. Será um recuperador, não vai ser lareira tradicional. Para se rentabilizar ao máximo a madeira que lá se colocar.
Sofia: Por exemplo, o meu irmão substituiu a lareira por um recuperador e nota-se que gasta menos lanha. Não dá é para fazer grelhados…
Pois, isso seria numa lareira mais tradicional, quando é aberta, por exemplo na casa dos teus pais.
Sofia: Sim, mas já não se vê muito.
Daniel: Mas de preferência um recuperador se necessário para aquecer a zona onde se encontra.
Que outras preferências têm para a vossa casa?
Daniel: Tínhamos preferência por uma casa de rés-do-chão.
Por que motivo?
Daniel: Escadas
Sofia: Quando és novo tens pernas para subir as escadas. Mas quando és velho…
Daniel: Metes lá as coisas para as guardar, mas mais tarde já não as consegues ir buscar.
Sofia: O exemplo da minha mãe, está numa casa de rés-do-chão e primeiro andar, onde os quartos estão em cima. Ela é obrigada a subir as escadas e já tem alguma dificuldade. Na minha rua, as casas que estão habitadas de rés-de-chão e primeiro andar, os mais velhos já nem vão à parte de cima. O ideal é teres uma casa de rés-do-chão com tudo. Depois tens que te lembrar que tens de limpar a casa toda, tens que pegar no aspirador, nas coisas todas lá para cima. Da outra forma tens tudo ali à mão.
Daniel: Nada invalida que possa haver uma outra divisão em cima, mas nada que seja essencial.
Sofia: Lembra-te daqui a uns anos não vais conseguir fazer as coisas tão bem como fazes agora. As limitações vão começar a aumentar.
Sobre o convívio, em que ocasiões é que pretendem fazer e em que zonas da sala é que imaginam que aconteça?
Daniel: Visitas podem aparecer quando quiserem, agora aquelas que estiverem programadas, a ideia seria nem tanto lá fora, nem tanto cá dentro. O foco seria dentro, mas nada invalidade que se pudesse fazer lá fora, e não estar afastado do lado de dentro para não obrigar a criar dois núcleos, um interno e outro externo.
O exterior ser o prolongamento do interior.
Daniel: Sim, mas o principal seria o interior, isto para visitas mais pequenas. Não estou há espera a transportar tudo o que está na cozinha e na sala para o exterior. Se for uma coisa maior então seria no exterior.
Ou interior exterior.
Daniel: Sim, mas que pudesse ter uma parte coberta. Ou seja, caso comesse a chover, que haja uma zona que, pode não dar para todos.
Sofia: Uma varanda
Daniel: Sim, uma varanda ou uma garagem onde se pudesse tirar os carros e se pudesse por uma mesa com as coisas.

Sofia: As garagens também servem para isso.
Daniel: Mas isso seria em casos muito pontuais.
Sofia: Se queres fazer uma festa de anos para os teus miúdos, vais convidar os amigos todos e vais ter de os enfiar dentro de casa. O problema não é tê-los em casa, o problema é o que é que pode acontecer enquanto estão dentro de casa. O ideal seria ou ficaram na rua e pões umas mesas, ou dentro de casa, se lhes deres umas canetas não sabes se eles não vão riscar aquilo tudo. O ideal seria ter uma garagem onde pões umas mesas e está feito. A casa é um espaço que é teu. Tu só convidas a entrar quem tu quiseres. Até podes ter visitas, mas podes querer que elas não entrem em casa. Outra coisa importante são os quartos, é não levar ninguém para os quartos. Ninguém precisa de saber o que é que tens no teu quarto. O teu quarto é o teu santuário. Pode estar arrumado ou desarrumado, ninguém precisa de saber. Acho importante, quando tenho visitas, não ter os quartos à vista. Caso haja festas, fazer tudo na garagem ou na rua. Lá está, na garagem vais sujar só aquela divisão. Uma coisa é a família, outra coisa é o pessoal de fora.
Para terminar, em que momentos da vossa rotina planeiam partilhar com a vossa mão/sogra?
Sofia: A minha vida é a minha vida, não me meto na vida dos outros (risos).
Ou seja, ter independência.
Sofia: Sim, ter independência.
Daniel: É um bocado por aí, ou seja, não há obrigatoriedade em ter que haver uma interação muito grande entre os dois polos. Uma vez por outra, mas não é o dia-a-dia ter que andar a cruzar de um dia para o outro.
Sofia: E vice-versa. Nem tu todo o dia lá, nem ela na nossa casa.
Daniel: Poderá haver momentos em que ocorra essa interação, mas não é o dia-a-dia.
Sofia: Cada um ter o seu espaço.
Daniel: Podem ser rotinas independentes, mas que se podem cruzar, mas sem grande ênfase nisso.
Sofia: Nós queremos três quartos e um escritório, mas o escritório pode ser um dia um quarto no caso de urgência. No caso dos pais do Daniel, eles podem fazer um quarto na garagem se for preciso. No caso da minha mãe já não é possível, então tínhamos combinado a possibilidade do escritório passar a ser quarto da minha mãe.
Sim, mas nessa altura, provavelmente os filhos já saíram que casa e ficam com os quartos deles livres.
Sofia: Sim
Daniel: Sim, sim.
Sofia: No caso dos meus pais, eles estão separados e a minha mãe ficou a morar no primeiro andar. Se ela não poder andar, não é possível estar a carregar a cadeira de rodas pelas escadas. As escadas são estreitas e não foram pensadas como hoje em dia. E mesmo o corredor é difícil passar uma cadeira de rodas. Queres fazer uma curva para entrar dentro do quarto e… nem sei dizer como é que se faz isso.
Sim, antes não havia essa obrigatoriedade.
Sofia: Sim, por isso gostaríamos que o escritório ficasse pensado para um futuro quarto para a minha mãe. É só mesmo por não haver condições em casa dela.

Em que casas já moraste?
Só a dos meus pais e agora o apartamento. A casa dos meus pais é rés-do-chão, primeiro andar e sótão. O sótão é só tenha e ripas de madeira. O rés-do-chão tem garagem e cozinha e uma mesa para as refeições. O primeiro andar está dividido em três quartos, uma sala generosa e uma casa de banho. Depois tem uma divisão de acesso para o sótão. E o sótão é amplo. Não tem nenhuma divisão.
E que função tinha o sótão?
Inicialmente como armazém das batatas. Mais tarde para arrumar os excessos da casa. Numa terceira fase foi usado para pôr lenha, porque comprou-se uma salamandra para o aquecimento do primeiro andar. E o meu pai chegou a utilizar para fazer pequenos trabalhos. Cortes de madeira… alguns projetos pequenos.
E quem morava na casa dos teus pais?
Era só a família, portanto, o meu pai, a minha mãe, e o meu irmão.
Agora a tua avó de tempos a tempos dorme lá, mas antes não havia necessidade.
Quando o meu avô faleceu, da parte da minha mãe, de tempos a tempos a minha avó ia para casa dos filhos uma ou duas semanas, no sentido de não estar sozinha. Atualmente já vai para casa de cada um dos filhos por necessidade devido à idade, já tem 96.
Qual era a ocupação semanal de cada elemento da família?
O meu pai era motorista, portanto saía cedo, pelas 4:30 da manhã e chegava entre as 7:00, 8:00 da noite. A minha mãe, quando nasci, trabalhava num restaurante. Depois quando o meu irmão nasceu já começou a fazer só vida diária de casa até talvez o meu 5º, 6º ano, quando foi empregada numa fábrica de artefactos de cimento. Entrava às 7:30 e chegava entre as 6:30, 7:00 horas. Fora do tempo laboral, tinham as tarefas agrícolas. Eles acompanhavam a agricultura durante o ano inteiro. Sempre acompanhando o ciclo da agricultura.
A tua mãe chegou a vender na praça…
Sim, mais tarde reduziu-se o gado. Chegamos a ter ovelhas, cabras e bois. E quando a fábrica onde a minha mãe trabalhava fechou, ela passou novamente a tempo inteiro em casa. Em teve nos projetos ocupacionais para desempregados, mas era em horário reduzido. Quando isso acabou voltou a vender na praça, dai ter reforçado na agricultura também.
E quem cuidava da agricultura e dos animais? Vocês também ajudavam?
Sim, nós também ajudávamos. Com o evoluir da idade iam-nos atribuindo tarefas com mais responsabilidade. Mas a minha mãe e o meu pai faziam o grosso e nós a manutenção.
Mas dedicavam-se só mais no fim-de-semana?
Não, também se fazia durante a semana. Chegava-se do trabalho. Comia-se qualquer coisa e ia-se para o campo até à noite. Depois à noite tratava-se dos afazeres de casa e preparar tudo para o dia seguinte. Era aproveitar o máximo da luz do dia. Havia sempre que fazer, porque havendo gado tem que se apanhar o pasto no máximo de dois em dois dias.
E quais eram as tuas ocupações e do teu irmão?
Durante a semana, escola. No fim de vir da escola, fazer os trabalhos da escola e depois campo. Fins-de-semana, podia ser um pouco mais leve, mas normalmente ia-se para o campo.
Todos?
Sim, eu e o meu irmão no fim-de-semana não era tão intenso.
E também tinham outras ocupações…
Não, havia a catequese, mas não havia assim mais nada. No sábado era para trabalhar. No domingo tínhamos uma maior liberdade, ou íamos brincar, ou dar uma volta de bicicleta. O meu pai aproveitava para descansar porque depois ia trabalhar na segunda-feira. E a minha mãe orientava a vida de casa. Uma rotina mais leve.
E o que é que gostaste mais em casa dos teus pais?

Da proximidade com o meio. Facilmente tínhamos terreno à volta. Ou seja, quando saia de casa ainda pisava terreno que era meu. Não precisava de pisar o dos outros para fazer o que fosse.

Pois, é um espaço mais privado e com uma maior independência.

Nem é a privacidade, é não ter que pedir licença para fazer o que quero naquele espaço. Não me importo que vejam o que eu faço. É mais uma questão de independência.

Sim, é ter um bom espaço exterior.

Sim, ter um à-vontade para fazer o que tenho que fazer sem ter a preocupação de incomodar os vizinhos, como no apartamento.

E o que é que gostaste menos? Neste caso não teres tanto espaço exterior?

Sim, como no caso do apartamento. Não tenho um espaço para trabalhar à vontade. Tenho que estar sempre a inventar como é que vou fazer. Não tenho zona de trabalho. Depois é o entrar, olhar e perceber que onde moro não está como eu quero e não posso fazer nada. Depois é as escadas. Não quer dizer que não possa haver escadas. Mas fazer das escadas o dia-a-dia está fora de questão. Por exemplo, para levar o lixo, tenho que descer dois lanços de escadas e voltar a subir. O esforço que tenho de fazer para fazer uma tarefa que supostamente é simples. Nós temos sótão, mas está no quarto andar… O tempo que se perde só para ir ao sótão. É meu, mas só o esforço que se tem de fazer…. Outra coisa que não gosto onde eu estou é a garagem ser aberta para todos. Há uma exposição muito grande do que eu tenho.

Do que eu gosto onde estou é a vista. Tem uma vista espetacular. E a distribuição da luz pela casa, exceto na casa de banho. E isso nota-se bem. Outra coisa que detesto é coisas que não sejam práticas. Não gosto de cotovelos, coisas arqueadas…. Prefiro linhas retas, simples, sem grandes obstáculos arquitetónicos. Algo que seja minimalista, mas sobretudo prático. E deixar preparado para a dinâmica. Ou seja, pensou-se a mesa da sala numa determinada posição, mas nada invalidade que com mais convidados se tenha de colocar noutra.

Ou seja, que haja flexibilidade.

Sim.

Qual é a tua rotina diária?

Divide-se em dois grupos dependentes do horário da fábrica. Há um tipo de rotina quando entro na fábrica às 7:00. Tenho que me levantar às 6:20, almoço por lá e saiu às 16:00. Entre sair, tomar banho e vestir, saiu por volta das 16:50. Depois consoante o meu dia-a-dia ou vou buscar a miúda e tratar de algum recado, ir a uma consulta, passear ou organizar a casa, ou então saiu, só vou buscar a miúda mais tarde e vou despachar tarefas que com a Alice atrasariam, principalmente quando temos o tempo contado. Às 19:00, de certeza que já estamos com a miúda. E depois brincar um pouco com ela, ir dar um passeio dependendo da disponibilidade. Depois é "despachá-la", dar-lhe banho, comida, deitá-la…. Agora tenho também os treinos de andebol. Começam entre as 20:00, 20:30 e só chego a casa perto da meia-noite, preparo o meu saco e à partida a malta já está a dormir. Nos dias em que não tenho treino, depois da miúda estar deitada, orientar alguma coisa que seja possível.

Sofia: sentar no sofá para ver um pouco televisão, mas ao fim de dois minutos já está a dormir (risos).

A outra rotina é quando entro às 16:00 na fábrica. Acordo de manhã. Acordo antes das 8:30 para levar a miúda à escola. Às 10:00 estou despachado. Depois ou vou às compras, ou vou tratar de alguma papelada, ou vou dormir, depende do dia da semana. Organizar o que não foi feito no dia anterior ou que é necessário fazer naquele dia. Fazer o almoço se for preciso e sair às 15:30 para estar às 16.00 na fábrica. Depois a gora de chegada depende. Por exemplo, ontem cheguei às três da manhã e acordar de novo às 8:30 para levar a miúda. Aos fins-de-semana, faço um extra nas madrugadas, na rulote, de sexta para sábado e sábado para domingo. No domingo, tentamos passear um pouco quando temos algum dia de folga em conjunto.

Mas trabalham os dois no fim-de-semana?

Sim, como é um lar de idosos precisa sempre de alguém no fim-de-semana. Embora tenha folgas no fim-de-semana, tem mais folgas durante a semana. Trabalhamos também nos feriados… No nosso dia-a-dia não há o padrão do sábado e do domingo ser dedicado à família para relaxar.

Sofia: Sim, depois é um problema saber quem é que fica com a Alice. Normalmente, como o meu irmão e cunhada só trabalham durante a semana, costumamos deixar a Alice com eles.

Quando morarem no Travasso, como estão ao lado da vossa mãe/sogra, pode ser que até vos facilite.

Sim, nem que seja estar mais perto da casa dos meus cunhados para deixar com eles. Mas vai acabar por ter também uma fatia da tarefa.

Levas trabalho profissional para casa?

Neste momento não, pode acontecer ligarem-me para ajudar em alguma situação.

Mas trabalho de escritório em casa não é preciso.

Como sou só operador não, só ajudas espontâneas. Mas se fosse encarregado acredito que fosse necessário fazer algum planeamento em casa.

O que fazes nos teus tempos livres ou gostarias de fazer e que o viver no Travasso te pode facilitar?

Nesta zona é poupar tempo em pequenas tarefas. Só ir para o trabalho ou levar a miúda para a escola já facilita. Um dos fatores deste terreno foi a proximidade com os locais de trabalho.

Sofia: Sim, e também temos o supermercado perto. Por exemplo, ele vai quase todos os dias ao supermercado para comprar pão.

Sim, mas quando se mudarem sempre podem pedir para o padeiro passar pela vossa casa.

Sim, sim. Mas lá está, na minha casa seria mais fácil para elaborar pequenas tarefas. Por exemplo lavar o carro…

E como é que viver no Travasso te facilitaria relativamente aos tempos livres?

Sim, sobretudo é o espaço. Poderia começar uma tarefa, pará-la e começar outra sem ter de arrumar todo novamente para mais tarde ter de voltar a ir buscar as coisas para a primeira. Perde-se muito tempo a arrumar. No apartamento não consigo fazer três ou quatro tarefas em simultâneo. Por outro lado, aqui vou ter mais trabalho, mas é diferente. Por exemplo, posso ocupar o tempo no jardim. É uma tarefa que não tenho no apartamento, mas é diferente, é quase uma terapia. Tenho outros pequenos projetos, mas não tenho sítio para os fazer. Por exemplo tenho uma impressora 3D mas não tenho espaço no apartamento para a utilizar. Aqui é o espaço e o à-vontade para fazer as coisas quando quiser e poder.

E como é que imaginas passar o teu período de reforma?

Eu sempre fui lidado ao desporto (risos). Não estou a dizer que com essa idade ainda consiga praticar desporto, mas poderia acompanhar as atividades ou em mostrar aos outros o potencial do desporto. Por exemplo, fazer algumas dinâmicas com os netos. Outra coisa que aprecio muito é o andar e passear sem grande objetivo. Ver o ambiente…. Não seria muito de ficar em casa parado. Fazer alguma coisa na terra, alguma bricolage… E alguns convívios em casa.

Em que casas já moraste e como eram?
Ui, eu já murei em muita casa (risos). A casa dos meus pais é uma moradia do campo, nos arredores de Vermoil, na estrada principal. É de rés-do-chão e primeiro andar. Tem um bom jardim à frente, tem um bom terreno atrás. Em baixo tem uma garagem grande, uma cozinha, e dentro da cozinha tens uma casa de banho debaixo das escadas, e um quarto. A cozinha não tem janelas. Depois do casamento [dos pais] construíram um anexo que foi tirar a janela da cozinha. Na parte de cima tens três quartos, uma sala para ir para o sótão, uma casa de banho e mais duas salas.
Ainda é grande…
É, porque lá está, a casa em si, sem ter o acrescento é três quartos em cima, uma sala, uma casa de banho e uma cozinha. Depois com o acrescento, adicionou-se outra sala e uma garagem. Ah, e na garagem tens outra casa de banho, só com chuveiro e lavatório. E debaixo da escada ainda tens uma garrafeira. A casa dos meus pais ainda é grandita. E depois tens o sótão. A sala que dá para o sótão já foi o meu quarto onde tens a porta para ir para a varanda.
E em que mais casas viveste?
Depois cheguei a estar um tempo em casa de uns familiares. Era muito distraída, as minhas notas eram péssimas, só queria brincar com os gatos, então estive uns dois três meses na casa de uns familiares que não tinham filhos. Essa casa também é uma moradia, também é numa aldeia, também tem um jardim enorme, também tem garagem bem comprida. Dentro da garagem tens lavandaria e uma casa de banho. No andar de cima tens um corredor amplo e nesse corredor está integrado a escada para ir para a garagem. Quando entras na porta principal da casa, do lado esquerdo tens uma sala ampla que tem acesso à cozinha. Depois da cozinha tens acesso à escada. Ao lado da cozinha tens a lavandaria e depois tens um quarto com uma casa de banho com um armário de fora, nas entradas. Depois tens dois quartos, um com casa de banho e depois um escritório.
Também estive a viver num apartamento aqui em Pombal, uns dois meses. Porque o meu pai, quando trabalhava na CP, eu vinha todos os dias de Vermoil para Pombal, sem pagar. Só que houve uma altura em que o meu passe expirou. E enquanto estive à espera da renovação do passe, fui para casa, na altura da filha do meu padrasto que estava em França. Portanto, estive na altura com 16, 17 anos, sozinha naquele apartamento. A minha mãe às vezes vinha lá fazer o comer…
O apartamento era em que zona?
Em Pombal, próximo do centro, perto das Galerias Jerónimos. Tinha três quartos, dois com varanda, uma sala, duas casas de banho, uma cozinha e pouco mais. Não tinha elevador, só escadas.
E depois este último apartamento?
Não, depois ainda fui para outra casa (risos). Estive em Condeixa com a minha mãe, numa moradia. A parte de baixo era restaurante. E a moradia em si era uma antiga casa para dois

irmãos, duas casas germinadas. O primeiro e segundo andar eram para habitação. No meu lado, o meu padrasto, na altura, tinha tido uma relação anterior dos primeiros filhos, e a ex-mulher vivia no sótão. A parte onde morava eram três quartos, um com casa de banho. Uma casa de banho engraçada porque a porta confundia-se com o roupeiro, estava um ao lado do outro. Tinha também uma casa de banho para os convidados, uma sala, uma cozinha que dava para sala também, uma varanda onde se estendia roupa, arrumação e um corredor para teres a acesso ao elevador. A escada era exterior e o elevador interior. O elevador cobria o rés-do-chão, o primeiro andar, e a cave. No rés-do-chão tinhas também o acesso à casa, onde depois se fez uma cozinha, uma lavandaria e uma adega. Era uma casa com muito espaço.

Depois daí fui para casa do Daniel uns três, quatro meses… Portanto, depois de irar a carta de condução em Condeixa, sai para casa dos meus pais, porque o ambiente já não estava muito bom em Condeixa, e depois arranjei trabalho no S. Sebastião, mas não tinha carro. Nessa altura, namorava com o Daniel à pouco tempo e mesmo assim a minha mãe pediu à mãe do Daniel, sem a minha permissão, se eu podia ficar em cada deles durante o tempo do meu contrato.

Depois sai daí e fomos para o apartamento. Como vês já estive em várias casas.

Muito bem. E em casa dos teus pais, quem é que morava contigo?

Neste momento agora são mais, mas eram os meus pais, eu e o meu irmão. Depois, entretanto, juntou-se a minha cunhada e agora mais os meus sobrinhos.

E quais eram as ocupações de cada um durante a semana?

O meu pai trabalhava na CP costumava chegar no comboio das 18:00, mas também fazia, e faz alguns biscates. Arranjar máquinas de lavar roupa e coisas haver com serralharia.

E fazia esses biscates em casa?

Sim, a garagem é a oficina dele. A minha mãe trabalha num lar há 35 anos. Estou a trabalhar no mesmo sítio que ela. Em part-time fazia algumas limpezas, se bem que não podia fazer muitas porque tinha-me a mim quando eu ainda era pequena. Se bem que tive uma ama dos 3 meses aos 7 anos. A minha mãe deixava-me na ama, ela levava-me à escola, depois vinha para casa dela e cheguei a dormir em casa dela também. O meu irmão… nós tínhamos 7 anos de diferença. Ele estudava e depois arranjou um trabalho… Ele teve sempre um lado que lhe puxava para os biscates, eletricidade, canalização.

E tinham horta e animais?

Sim, sim temos, agora temos até demais (risos), cabras, galinhas, patos, cães, gatos…

E como é que passavam o fim-de-semana? Era dedicado à agricultura?

Pois, isso já não me lembro, como mudei tantas vezes de casa… Lembro-me da minha mãe ter animais e andar na horta… Mas fazia mais limpezas em outras casas. O meu irmão poucas vezes passava em casa. E o meu pai trabalhava aos fim-de-semana. Eu e o meu irmão também tínhamos música.

Para além disso, como é que passavas os teus tempos livres? Eram passados em casa?

Não passava muito tento em casa. Tinha ensaios da Filarmónica na sexta e no sábado. Ao domingo tinha catequese e depois passava em casa, mas andava de bicicleta e brincava sozinho porque não tinha ninguém para brincar. Mas tarde, no sótão, fiz a minha casa das bonecas.

Então o sótão era o teu espaço para brincar?

Era, no sótão havia os restos da construção da casa, tijolos, tacos, então eu fazia as minhas divisões todas, a minha cozinha, a minha casa toda lá em cima. Montei a minha cama de bebé, fiz uma bancada com tábuas e caixotes da cozinha. Era imaginação para cima. Era o meu querido mudei a casa (risos).

E das zonas onde moraste, o que é que gostaste mais?

Nem sei dizer… A casa dos meus pais era a casa dos meus pais. Independentemente do que havia era lá onde tinha as minhas coisas. E depois tinha os meus animais. Eu gostava dos meus animais (risos).

Os teus gatos?

Sim, se bem que eu lhes fazia muitas matraqueasses. Em Condeixa também tinha muitos animais. Aliás, quem os tratava deles com todo o carinho era eu, que a minha mãe já chegava tarde a casa. Eram 12 cães e uma catrefada de coelhos, galinhas e de patos. Em Condeixa estava entre a cidade e o campo, no limiar. E também tínhamos uma horta. Mas eu passava muito tempo com os animais. Era um momento de terapia. Até dava colo aos coelhos.

E o que gostaste menos onde moraste?

No apartamento onde em Pombal, não gostava de subir as escadas, mas também era um 3º andar.

E o barulho dos vizinhos?

Nos outros sítios onde estive não tive esses problemas. Quer dizer, sim, agora no apartamento. Mas sim, as escadas.

Daniel: Tiveste uma cozinha que não tinha luz, não queres isso para a tua casa.

Não, quero de todo. Aliás, não é só uma divisão com luz, as divisões convêm ter todas luzes.

Como é que é a tua rotina diária? A que horas sais e chegas a casa, …

Depende, realmente quando levo a Alice à escola tenho de acordar às 6:00 porque entro às 8:00. Quando o Daniel está a trabalhar às tardes, ele pode levar a menina, e assim eu já entro às 7:00. Mas mesmo quando entro às 8:00 tenho de acordar às 6:00 porque a Alice é complicada para sair da cama, para comer, para entrar no carro… acho que é tudo difícil. Depois é um stress… demora-se muito tempo a preparar tudo de manhã, mais toda a chatice para a Alice comer. Depois tenho que sair às 7:30 a correr para a entregar à escola, para entrar no trabalho. De manhã é sempre um stress…

E almoças no trabalho?

Almoço no trabalho. Uma hora não dá para ir e voltar. E muitas vezes não se consegue comer à hora certa.

E a que horas chegas a casa?

Depende. Ou saiu às 16:00 ou saiu às 17:00. Depois à sempre alguma coisa a fazer antes de chegar a casa. Mas quando chego, é tentar arrumar aquilo que desarrumaste de manhã. É preparar as coisas… lá está, passo mais tempo na cozinha. É lavar a loiça…

Preparar o jantar e o almoço para o outro dia…

Eu geralmente não faço muitos comeres. Geralmente faço um comer para três, quatro refeições. Não faço comer para todos os dias. Se bem que a Alice é esquisita e quando se tem que fazer dois comeres é mais loiça para depois lavar. Mas passo mais tempo na cozinha.

Precisas de levar trabalho para casa? Tens trabalho profissional para fazer em casa?

Não, ainda bem (risos). Mas lá está, no apartamento, o que não gostaria na casa é a cozinha separada da sala, porque estou na cozinha, tudo bem que e mesmo ao lado…

Para levar as coisas para a mesa?

Nós nem sequer usamos a mesa da sala, nós usamos só para festas ou visitas. Mas a miúda passa mais tempo na sala do que na cozinha ou até mesmo no quarto. A minha sorte aqui é que a porta tem espelhos. Portanto, estou na cozinha e consigo ver o que é que está a fazer. Por isso prefiro uma sala em open space, isso seria o ideal. E mesmo o sofá, desde quando chego até à hora em que me deito, se usar o sofá são 5 minutos. Ou então só o uso depois de a deitar, que também é uma guerra para o deitar (risos). Por exemplo, ontem às nove e tal ela já estava despachada, mas só às 11:00 é que a consegui deitar. Depois arranjas um bocadinho para ver televisão e já estás cheia de sono. Não consegues usufruir do que tens direito. Por exemplo, eu na cozinha não tenho televisão. Mesmo que eu queira ver alguma coisa na cozinha, ou não vejo nada ou então vou buscar o telemóvel. Ali onde temos antena na sala e no quarto. Mas para mim, o quarto é sagrado e não quero televisões nenhumas lá. Mas na cozinha até dava jeito. E depois a miúda só come com a televisão ligada… se ela não tiver alguma coisa à frente, não come.

E como são os teus tempos de lazer?

Cozinha (risos).

No máximo é sentada um pouco no sofá

É, se tiver tempo. Porque às vezes o tempo livre que tenho é a cama… Por isso não vale a pena ter uma casa muito grande…

Sim, mas isto é durante a semana. No fim de semana também e bom…

Eu já disse até ao Daniel que na casa dos meus pais limpava a casa num dia. Agora para limpar um T2 demoro uma semana.

Sim, mas agora provavelmente tens menos tempo disponível…

Sim, hoje limpas uma divisão, amanhã limpas outra… Se calhar é por isso que os de cima estão sempre a aspirar a casa (risos).

E como é que idealizas o teu tempo de reforma?

Não sei (risos). Não se se pode pensar no tempo de reforma porque isso hoje em dia são coisas que não se conseguem imaginar. Mas para mim tem de ser uma casa rasteira, sem dúvida. Tem que se ter uma casa de banho adaptada para uma cadeira de rodas. E eu sou contra banheiras. Ele quer uma banheira na casa e eu não. As banheiras é mais para relaxar. Mas no apartamento tenho uma banheira e nunca a uso para isso. Para a velhice, para mim também não faz sentido. Mais ano menos ano tem de se tirar para por um poliban. Para mim não faz sentido, e bidé também não.

Daniel: e para as crianças, faz sentido?

Epá, olha, eu já te falei, pões lá uma piscina pequenina. Existe piscinas para todos os tamanhos.

Também há amovíveis, a banheira não tem de ser encastrada.

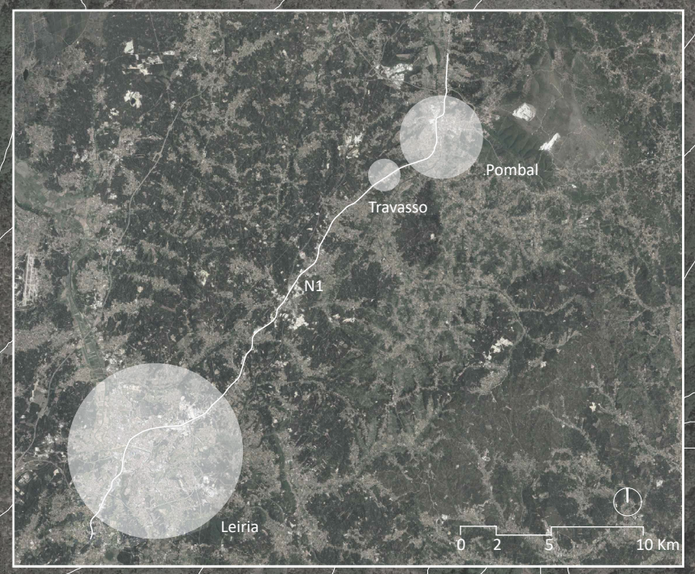
Há de tudo, hoje em dia tens a Shein, a Temu, a Amazon… Ele quer a banheira só mais pelas crianças. As crianças não vão ser crianças toda a vida.

Daniel: Mas enquanto são é necessário.

Não é nada necessário, se for preciso vens aqui a casa do teu primo, tu tens banheira, não tens? (risos).

Eu também não costumo usar, mas percebo para as crianças.

Para mim banheira e bidé não fazem sentido. Se bem que o bidé até dá jeito para ela lavar a mão e os dentes. É um espaço só dela. Não faço questão de ter, mas percebo para as crianças. Por outro lado, já acho essencial muita arrumação. Nós no apartamento só temos dois roupeiros e um tivemos que acrescentar. E a casa de banho podia ter uma estante para pôr as coisas. Dava muito jeito. E na cozinha os armários. A cozinha tem de ter boa arrumação.



Enquadramento Regional

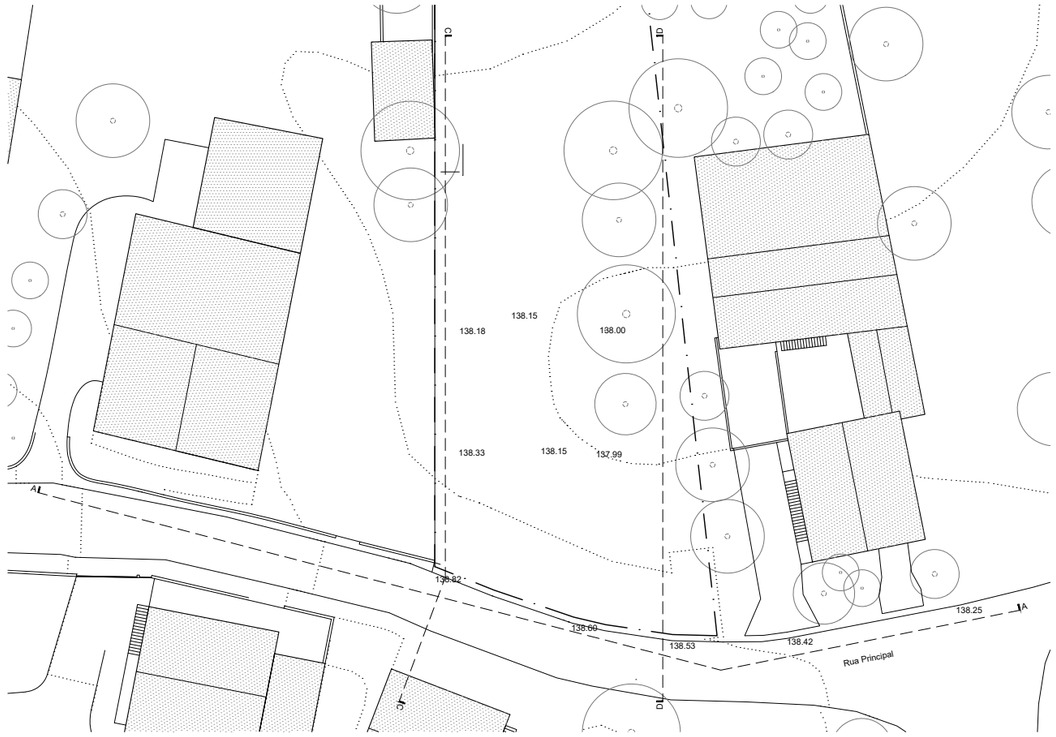
Café
Associação
Igreja
Cemitério
Creche
Escola
Comércio
Restaurante
Comércio
Fábrica

0 20 50 100 m

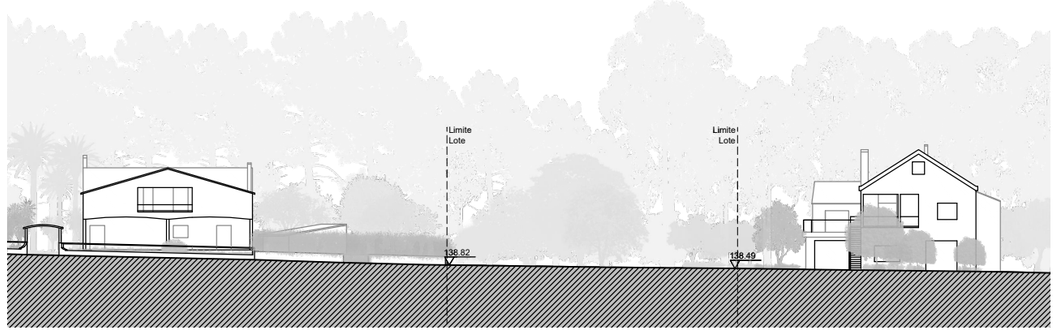
Enquadramento Local
Espaços Relevantes



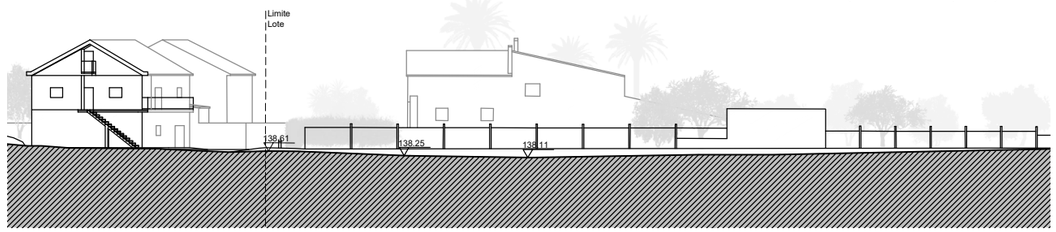
Evolução Urbana Vizinha
Relações Familiares



Planta Cobertura (Levantamento parcial) | 1:500



Corte A (Levantamento parcial) | 1:500



Corte B (Levantamento parcial) | 1:500



Corte O (Levantamento parcial) | 1:500